



Doktora Öğrencisi

Sait YILDIRIM

*Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Sosyoloji Bölümü Genel Sosyoloji ve
Metodoloji Anabilim Dalı
saityildirim.erez@gmail.com*

Eser Geçmişi: 28 May 2017 / 24 Ağu 2017

DOI: 10.21551/jhf.316542

“Davaro” Filminin Sosyolojik Analizi

Sociological Analysis Of “Davaro” Movie

ÖZET

Bu çalışma, sinema aracılığı ile geleneksel yapıdaki iktidar ilişkileri ve işleyişini inceleme imkânı sağlamaktadır. Sinema eserleri, üretildiği toplumsal yapının izlerini taşımaktadır. Çalışmada, ele alınan sinema filmi geleneksel yaşamın göstergesi olarak dikkate alınmaktadır. Kırsal bölgelerde mevcut iktidar ilişkileri ve muhafazakâr yapının sürekliliğinin sağlanması önem arz etmektedir. Bu sebeple toplumsal değişimi olanaklı kılarak iktidar ilişkilerini dönüştürecek her türlü girişim sert bir biçimde karşılık bulmaktadır. Kemal Sunal'ın başrolünde oynadığı “Davaro” filmi, töre ve kan davası üzerine kurgulanmış önemli bir sanatsal yapıttır. Geleneksel yapıdaki iktidar ilişkileri ve toplumsal düzeni önemli bir gerçeklik ölçüsünde beyaz perdede aktarmaktadır. Film aynı zamanda toplumsal yapının gerçekliği üzerine gelişen olayları aktarması “toplumsal gerçekçilik” akımının önemli bir örneğini oluşturmaktadır. Yaşam biçimleri, olaylar ve söylemler genel hatları ile düzeni korumaya yönelik bir niteliğe sahiptir. Bu anlamda çalışmada filmin sosyolojik analizi “işlevselci yaklaşım” çerçevesinde ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, “Davaro”, Kemal Sunal, İşlevselcilik, Toplumsal Gerçekçilik.

ABSTRACT

This study enables to analyze power relationship and functioning in traditional concept by way of cinema. Cinematographic works bear the trace of social structure it is produced in. The movie in this study is considered as an indicator of traditional life. Current power relationships and being supplied of sustainability of conservative structure are very significant in rural areas. Therefore, any attempts which will transform power relationship by enabling social changing are rejected strictly. Davaro movie, whose main actor is Kemal Sunal, is a significant art of work which is fictionalised on custom and blood feud. It demonstrates power relationship in traditional concept and social order in an important realistic dose. Meanwhile, it is a significant example of “social realism” movement by showing events of real social structure. Ways of living, events and discourses have characteristics trying to protect order in general. In this sense, in this study sociological analysis of the movie is considered as part of “functionalist approach”.

Key words: Cinema, “Davaro”, Kemal Sunal, Functionalism, Social Realism.

Giriş

Sinema, izleyici ile görsel ve işitsel iletişim sağlaması açısından diğer iletişim araçlarından daha etkileyicidir. Ortaya çıkış koşulları ve kullanım amaçları dikkate alındığında gelir getiren bir sektör olmasının yanında sinemanın sosyal, siyasal ve ideolojik işlevleri de bulunmaktadır. Savaş ve seçim dönemlerinde önemli bir propaganda aracı olmuştur. Sinema ortaya çıktığı hemen her toplumda ideolojik amaçlar için kullanılmıştır. Sinemada işlenen konuların belirlenmesinde toplumsal değişim ve dönüşümün payı yüksektir¹. Ülkemizde 1960'lı yıllardan sonra özellikle sol düşüncenin sanat ve edebiyat alanında güçlenmesi sinemanın ideolojik bir araç olarak kullanılmasına yol açmıştır. Bu döneme dek sinema duygusal aşk hikâyeleri veya insanları günlük stresten uzak tutan komedi filmleri gündemde olmuştur. Ancak 1960'larda yapımcılar gerçeklikleri beyaz perdeye taşımaya başlamıştır². Dönemin sineması, toplum yaşamı ve insan hayatındaki her şey "toplumsal gerçeklik" ile sembolleştirip bir akımı oluşturmuştur. *"Sinemasal gerçekçilik dediğimizde aklımıza, gösterilen ya da tarif edilen şeylerin gerçekliğinin görsel/işitsel anlatımı ve de yansıtılan karakterlerin içsel yaşamlarının gerçekliği gelmelidir."*³. Gerçekçilik ekseninde bakıldığında Türk sinemasında akımın temsilcileri düşünsel ve ideolojik gerçekliklerini beyaz perdeye yansıttıkları görülmüştür.

Gerçekçilik akımın 1980'lere doğru önemli bir örneği "İnek Şaban" tiplemesi ile Kemal Sunal'ın oluşturduğu söylenebilir. Sunal çoğunlukla günlük yaşamın sıkıntı ve stresini beyaz perdeye taşıyan filmler içinde yer almıştır. Sunal filmlerinde hemen her mesleği canlandırmıştır. O, şehirde memur, fabrikada işçi, doktor, öğretmen, köyde tarla işçisidir.

"Davaro"⁴ filminde başlık parası için Almanya'da çalışıp köyüne dönen ve töreye göre birini öldürmesi gereken Sunal, kan davalısı olan bir köylüyü canlandırmıştır. Çevresi tarafından kanlısını öldürmeye yönelik sürekli baskıya maruz kalmıştır. Fakat kendisi öldürmek istememiştir. Bu şekilde değerlere karşı duruş gösterdiği için toplumdan dışlanmıştır. Köylüleri, annesi, sevdiği kadın, muhtar ve ağa töreye karşı direnişe sert tepki göstermiştir. Geleneksel yapılarda düzenin işleyişini korumak için değerlerden taviz verilmediği görülmektedir. Toplumda tüm parçaların birbiri ile ilişkili olup bir uyum sergilemektedir. Düzen içerisinde muhafazakâr yapının devamı için toplumun tüm fertleri olumsuz davranışları sergileyen parçaları dışlayarak yalnızlaştırmaktadırlar.

Toplumun oluşturan öğeler, toplumda düzeni korumak için bir denge oluştururlar.

1 Tanju Akerson, "Türk Sinemasında Eleştiri", *Yeni Sinema, III* (1966), s. 35.

2 Bahar Tugen, "1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri." *21. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi* III/7 (2014). S. 160-161.

3 Clarke, James. *Sinema akımları: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*. İstanbul (2011). S. 28.

4 ⁴ (Davaro, 1981)

5 * Filmin Künyesi:Yönetmen: Kartal TİBET; Senarist: Yavuz TURGUL, Kartal TİBET ;Yapımcı: Kadir BAYKUT; GörüntüYönetmeni: Çetin GÜRTOPI; Yapım: Başaran Film; Yapım Yılı: 1981; Tür: Güldürü, Dram ; Müzik: Cahit BERKAY; Süre: 80 dk;Oyuncular : Kemal Sunal, Pembe Mutlu, Şener Şen, Adile Naşit, Ayşen Gruda.

Toplumdaki otoriteler ise bu dengenin devamlılığına imkan verir. Bu şekilde yapının işlevselliği sağlanmış olur⁶. Modern toplumlarda işleyişi hukuk kuralları korurken geleneksel toplumlarda bu işleyişe değerler öncülük eder. Gelenekler, toplumun geçmişini yazılı olmayan kurallar ile ifade eden kalıplardan oluşur. Toplum geçmişten gelen birikimin oluşturduğu bir yapıdır. Geleneksel değerler zamanla oluşan ve zor değişen bir özelliğe sahiptir. Değerler topluma rehberlik ederler. Geleneksel toplumlarda adalet mekanizması değerlere göre belirlenir⁷. Bu anlamda toplumsal eylemin niteliği ve sonuçları dikkate alınmaksızın toplumsal yaşamdaki işlevi önemsenir. Toplumsal yaşamın gerekliliklerine uyum sağlamakta zorlanan bireyler, işlevi bozdukları için dışlanırlar⁸. Çalışma kapsamında ele alınacak filmde değerleri korumaya yönelik girişimler kitle ile yapıyı bozan birey arasındaki mücadele analiz konusu olmuştur.

Araştırmada yöntem olarak içerik analizi tercih edilmiştir. içerik analizi bireylerin davranış ve söylemlerini çözümlene biçimidir. İçerik analizinde ele alınan olay veya davranışın görünenin yanında betimlediği mesajı dikkate almak gereklidir. Olaylar veya olgular çözümlenirken genel sonuçlar tarafsız bir şekilde ortaya konulmalıdır. Bunu yaparken belli bir sistem üzerinden çözümlene yapılması sağlıklı sonuçları ortaya çıkarır. Çözümlene yapılırken ele alınan materyaller belli kategorilere ayrılarak kümelenebilir. Ortak konu ve çıkarımlar üzerine kodlamalar yapılarak çözümlene tamamlanır⁹. Davaro filminin çözümlenmesinde öncelikle filmin çekildiği dönemin siyasi ve toplumsal atmosferi dikkate alınmıştır. O dönemin sanat ve özellikle sinema açısından niteliği çözümlene noktasında ışık tutmuştur. Filmin başrol oyuncusunun yaşamı ve sanatçı kişiliği filme yansıdığı için çalışma içerisinde yer alması, içerik analizin sistemlilik özelliği açısından önemlidir. Filmde geçen olaylar, söylemler ve davranışlar detaylı şekilde incelenerek içerik analizi yöntemi ile işlevselci yaklaşım temelinde analiz edilmiştir.

1. İşlevselcilik

“Toplumu, her bir ögesi belli bir işlev yapan bir karşılıklı bağılıklar ve etkileşimler düzeni olarak gören, toplumu tek başına belirleyen herhangi bir temelin bulunmadığını savunan toplumbilim akımı”¹⁰ olarak *işlevselcilik* toplumu insan vücudu gibi gören bir yaklaşım olarak tanımlanmaktadır. İşlevselciliğin temel konusu toplumun bütünlükçü yapısı ve işlevleridir. Toplumu bir bütün olarak muhafaza eden olgu ise işlevlerin birbiri ile uyumudur. İşlevselci yaklaşımda değişime karşı, toplumsal yapının bütünlüğüne zarar verebileceği endişesiyle daha temkinli yaklaşılmaktadır¹¹. İşlevselci yaklaşımın muhafazakâr bir toplumsal yapıyı temsil ettiği düşünülebilir. Bu sebeple her türlü değişim ve yeniliklere kapalı bir yapıya

6 Wallace, Ruth A. WolfAlison. Çağdaş Sosyoloji Kuramları, çev. Leyla Elburuz, M. Rami Ayas. Doğubatı Yayınları, 2004. S. 70.

7 Le Bon Gustave, İlhan Hasan, *Kitleler psikolojisi*, 2009. s. 74-76.

8 TalcottParsons. *Toplumsal Eylemin Yapısı I*. çev. Adem Bölükbaşı. Sakarya. 2015. s. 395-397.

9 Selahattin Öğülmüş. İçerik çözümlenmesi. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, XXIV/1. (1991) s. 213-228.

10 Özer Ozankaya. *Toplumbilim Terimleri Sözlüğü*, Ankara, 1975, s. 59.

11 Gordon Marshall, *Sosyoloji Sözlüğü*, çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara, 1999, s. 363-366.

sahiptir. Toplumun her bir parçası için uyum esastır. Toplumsal yapıdaki uyum ise değişimle bozulabilir. Bu anlamda toplumda kendi içerisinde birbirleri ile ilişkili parçalardan oluşan bir sistem gelişir.

İşlevselcilik, toplumun öğelerini birbirine bağlı parçalardan oluşan bir yapı olarak ele alan sosyolojik bir teoridir. İşlevselciliğin ortaya çıkışı Comte ve Durkheim'in çalışmaları ile açıklanırken gelişim aşamasında Parsons'un yazılarının önemli etkisi olduğu ifade edilmektedir. Comte, pozitivist organizmacı bir yaklaşımla ele almaktadır. Toplumu organik bir canlı olarak görmektedir. Toplumsal yapının işleyişi için kuralların öneminden bahseder. Durkheim'dabenzershikilde organizmacı yaklaşımla toplumu açıklar. İşlevselcilikte toplumdaki işleyiş önemlidir. Toplumsal kuramlar bu işleyişin sürekliliğini muhafaza ederler. İşlevselci kuramın hemen her temsilcisi toplumu insan vücudu gibi görerek toplumu açıklama yoluna giderler. Toplumun tüm parçaları birbirleri ile bağlantılı olmasının yanında her parçanın kendine ait sorumluluğu vardır. Bu işlev toplumun de bütünlüğünü ve devamlılığını sağlar. Toplumsal yapı içerisinde devamlılığı tehdit eden unsurlar işlevsizleştirilir. Organizmanın varlığını tehdit eden kişi veya grup veya eylemler dışlanırlar. Bireyler için toplumsal bağının yitirilmesi ile sonuçlanır. Bu anlamda birey toplum içerisinde varlığını devam ettirebilmesi için organizmanın sağlıklı ve işleyen bir parçası olmalıdır¹². Bireyin toplumun bir parçası olması için aidiyet duygusu ile hareket etmesi gerekir. Toplumsal kimlik, bireyin ait olduğu topluma göre uyarlanmalıdır. Bu şekilde birey ve toplum arasında bir bütünlük sağlanabilir. Aksi halde birey toplum için bir tehdit oluşturur. Bu durumda toplumun tüm öğeleri bireyi dışlar. Ortak değer ve çıkarlar bireyi cezalandırmaya yönelir¹³. Çünkü toplumsal yapının her bir parçası birbiri ile ilişki içerisinde dir. Aynı zamanda birbirleri üzerinde otoriter ilişkiler kapsamında etki ve baskı altındadır¹⁴.

2. Dönemin Toplumsal Yapısı ve Sinema

1980'ler toplumda ekonomik olarak liberal politikaların uygulandığı bir dönemdir. Dünya genelindeki gelişmeler ve toplumsal hareketler, Türkiye'de kısa sürede etkisini göstermiştir. Ekonomi alanında liberal hareketlenmeler yaşanmıştır. Özgürlükçü hareketler yayılmıştır. Bu süreç devlet müdahalesine bir karşı duruşun uluslararası boyutunu oluşturur. Ekonomi alanındaki direniş liberalizmle sağlanmıştır. 1980'de askeri müdahale ile toplumda ekonomiden toplumsal yapıya, düşünceden sanata her alanda dönüşümler yaşanmıştır. Kent merkezlerinin cazibesi artmıştır¹⁵. Kentler kimi zaman kurtuluş alanları olarak kabul edilir. Evlenecek erkeğin başlık parası için çalışmaya gittiği yerdir. Kent, töreden ve kültürün baskılarından kaçışın bir sığınağı olmuştur. 80'li yıllarda ekonomik ve sosyal değişimlerden hareketle kır ve kent arasındaki farklılaşma sinema içinde önemli bir alan oluşturmuştur. Geleneksel ve modern yaşam arasında çıkmazları, gerçeklikleri ile ortaya koymuştur.

12 Alan Swngewood. *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*, çev. Osman Akınhay, Ankara, 1998. s. 265-274.

13 Martin Slattery, *Sosyolojide Temel Fikirler*. çev. Özlem Balkız, vd. İstanbul, 2014, s. 376-377.

14 Ferhan Mutluer, "Sapma Kuramlarına Bir Bakış." Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi (SEFAD), sy. 12. 1998, s. 217.

15 Nermin Orta, "Türkiye'de Yaşanan Sosyal Olaylar ve Türk sinemasına Yansımaları (1980-2004)". Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi. ed. Alim Gür. sy. 18. s. 129-131.

Sinema gerçekliğe yönelik olguları yansıtır. Toplumsal olayları farklı senaryolarla canlandırarak insanların zihinlerinde bir anlamlandırma işlevi görür. Sinemanın sosyal ve siyasal amaçlar için kullanılan ideolojik bir yönü vardır. Bunun yanında gerçekliğin ötesinde olması muhtemel olaylara da değinmektedir. Sinemada çoğu zaman bireylerin veya kitlelerin sorunlara karşı direnişi ideolojik reflekslerle yansıtılır¹⁶. 1980'lerde sinema, siyasal ve sosyal içerikli konulara sıkça değinmiştir. Geleneksel ve modern yaşamı anlatan filmler daha çok dikkat çekmiştir. Bunun yanında kadını konu alan filmlerde gündeme gelmeye başlamıştır. Kadının mağduriyeti özellikle modernleşme sürecinde hak ve özgürlükler bağlamında dikkate alınmıştır. Sinema gelenek ve töre aracılığı ile mağdur durumdaki kadınların sesi olmuştur. Kadının sosyal konumunu temele alan filmler aynı zamanda sistemi de eleştirmiştir. Haksızlıklara müdahale etmekte yetersiz kalan otoritelere göndermelerde bulunulmuştur¹⁷. 1980'li yıllarda modernleşme argümanları, filmlerde birey ile kültürü temsil eden kitle arasında uyumsuzlukla vurgulanmıştır. Genellikle aşk ilişkisi, evlenme, töre konularını temele alan senaryolar üzerinden çatışmalar yaşanmıştır. Bu süreç bireyin geleneksel kurumlar ile mücadelesini temele alarak gerçekleşmiştir¹⁸.

Sinema her zaman eleştirel yönü ile gündeme gelmez. Resmi ideoloji ve kültür arasında önemli köprüler de kurar. Kültürel değerler siyasal çıkarlara göre şekillendiğinden iktidar ilişkilerine karşı uyumlu bir yapıya sahiptir. Kültürün en önemli özelliği siyasi işlevidir. Siyasal anlamda değerler kültürel yapı içerisine yaşama imkanı bulur. Bu şekilde mevcut yapı muhafaza edilir. Siyaset, kültür aracılığı ile toplumsal ilişkileri yeniden organize eder¹⁹. Ancak siyasal ve toplumsal dönüşümler sinema adına ideolojik ve işlevsel anlamda farklılaşmayı da beraberinde getirmiştir. 1960'lı yıllardan itibaren özgürlük hareketlerinin yayılması ile sinemada toplumsal duyarlılık gelişmiştir. Belli bir süre sonra sinemadaki ideolojik işlev sönükleşmesine rağmen 1980'lere doğru yeniden canlanmaya başlamıştır. Sinemada özellikle kültür, töre, adalet konuları işlenmiştir. Bu kapsamda düzene eleştiriler sinema ile yeni bir boyut kazanmıştır²⁰. Eleştirel sinema, dönem itibariyle rağbet görmeyen ve riskli bir konumda olmuştur. Çünkü özgürlük arayışlarına karşı baskı ve müdahaleler görülmüştür. Bu anlamda sinema adına salt komedi, erotik furya üzerine yoğunlaşma yaşanmıştır. Sinema bu dönemde sanat acılığı ile resmi ideolojiye karşı bazı sanatçıların yön verdiği önemli bir dönemden geçmiştir. 1980'li yıllarda sinema dönemin siyasal atmosferinden oldukça etkilenmiştir. Toplumsal çatışmalar ve yaşam şartlarının zorlaşması sinemanın gelişmesini engel olmuştur. Sanata yönelik baskı ve sansür sanat eserlerine olan ilgiyi azaltmıştır. Sanat için gerilemenin yaşandığı bir dönemde Kemal Sunal gibi bazı isimler sinema adına önemli adımlar atmıştır²¹. Sunal, toplumdaki aksaklıkları güldürü aracılığı ile beyaz perdeye taşımıştır. Toplumsal eleştiriler ise eşitsizlikler üzerinden gerçekleşmiştir. Sunal, 1980'li yıllarda toplumsal sorunları içeren filmler üretmeye başlamıştır. Güldürünün sosyo-politik hedefleri

16

Bülent Diken, LaustsenCarstenBagge. *Filmlerle Sosyoloji*, İstanbul, 2010, s. 19-21.

17 Nermin Orta, a.g.m., s. 133-134.

18 Nilgün Abisel. "Yerli Filmlerin Kurmaca Dünyasında Demokrasi". *Türk sinemasında demokrasi kavramının gelişmesi* (ed.) ed. Oğuz Onaran, vd. Ankara, 1994, s. 88-89.

19 John Storey, *Popüler Kültür Çalışmaları Kuram ve Metodlar*. çev. Koray Kardeşahin. İstanbul. 2000. s. 9-10.

20 Michael Ryan, Douglas Kellner. *Politik Kamera- Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. çev. Elif Özsayar. İstanbul, 2010, s. 144.

21 Onur Kırvaşoğlu, "Türk Sinemasında Çöküş ve Yükseliş Dönemleri", *Doğu Batı- Sinema Tutkusu* IV/75, (2016), s. 205-206.

vardır."Şaban" tiplemesi, dönemde halkın ortak olduğu sorunları sinemaya aktarmıştır. Bu sebeple kitlelerin dikkatini çekerek peşinden sürüklemiştir²². Gerçekliğin sanatsal sunumu halkın dikkatini çekmiştir. Dönem itibariyle Türk sinemasında dört önemli yönelim dikkat çekmiştir. Bunların ilki sinemanın ortaya çıktığı dönemden kaynaklı içeriği şekillenen *milli sinema* akımıdır. İkincisi 1960'lardan sonra sosyal ve ideolojik anlamda gerçekliği aktarmaya çalışan *toplumsal gerçekçilik* akımıdır. Gerçekçi akımın ideolojik anlamda daha Marksist yönelimler ile dışavurumunu ifade eden ve hemen hemen aynı döneme denk düşen *devrimci sinema* akımı ortaya çıkmıştır. Son olarak toplumsal gerçekçiliğin etkisinin azalması ile sinemada başlayan batı hayranlığına teki çekmek amaçlı bir dizi yapımcı ve yönetmenin öncülük ettiği *ulusal sinema* akımı gündeme gelmiştir²³. Davaro filmi toplumsal yapının gerçekliklerini yansıttığından dolayı toplumsal gerçeklik kapsamında ele alınması daha anlamlı olacaktır.

2.1. Toplumsal Gerçekçilik

İlk sinema filmleri ülkemizde 19. yüzyılın sonlarına çekilmeye başlamıştır. Ancak sinema, ülkenin toplumsal ve siyasal problemlerinden dolayı gelişim gösterememiştir. Süreç içinde tiyatro gösterileri de sahnelenmeye başlamıştır. İkinci dünya savaşına kadar durağan bir şekilde ilerleyen Türk sineması özellikle 1960 dönemi sonrasında popülerliğe kavuşmuştur. O döneme dek sinemanın gerçeklikle arasında mesafeler görülmüştür. Sinema daha çok mizah ile seyircisini güldüren veya aşk hikâyeleri ile ağlatan bir sunuma dönüşmüştür. Ancak 1960'lı yıllardan itibaren sinema, toplumsal dönüşümlerden hareketle yeni bir içerik kazanmıştır. Sinema, sanat alanında toplum için bir misyon üstlenmiştir. Toplumsal sorunlar ve eşitsizliklerin dışavurumu sinema tarafından gerçekleştirilmiştir²⁴. Sinemanın gerçeklikle buluşması ve aktarması bir akım, anlayış olarak gelişmiştir. Bu akım "*toplumsal gerçekçiliktir*".

Toplumsal Gerçekçilik akımı başlangıçta olarak edebiyatta bir yaklaşım olarak ortaya çıkmıştır. Özellikle realist akımın öncülük ettiği bir alandır. İtalya ve Rusya'da ortaya çıkmıştır. Sinema alanında yansımaları ise 20. Yüzyılın başlarında beyaz perdenin öneminin fark edilmesiyle olmuştur. Resmi ideoloji sinema aracılığı ile yayılmaya başlamıştır. Sinemanın toplumsal etkileri fark edilince sahnelenen film sayılarında önemli artışlar görülmüştür²⁵. Gerçekçi akım edebiyat aracılığı ile sinemaya aktarılmıştır. Sinemada gerçekliği propaganda aracı olarak kullanmıştır. "Burada gerçeklik olarak ele aldığımız şey kendisini ancak onu değiştirmek için verilen mücadelenin bir sonucu olarak ve bir bilinç olarak açığa vurur."²⁶ Toplumsal gerçekçilik akımı, yaşamın tüm yönlerini sanatta işlenmesi olarak tanımlanmıştır. Toplumun sorunları, çatışma ortamları ve değerleri bir gösteri biçiminde sunulmuştur²⁷.

22 Kemal Sunal, *TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*. (basılmamış yüksek lisans tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1998, s. 41.

23 Giovanni Scognamiglio, *GIOVANNI SCOGNAMILLO'nun* gözüyle Yeşilçam. İstanbul, 2010, s. 237-258.

24 Nermin Orta, a.g.m., s. 126-128.

25 Rekin Teksoy, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi. Cilt 1, İstanbul, 2009, s. 317-319.*

26 Burak Bakır, "Sinemada Gerçeklik ve Tarih." Sinema İdeoloji Politika- Sinemasal Yazılar I, der. Burak Bakır, Yorukhan Unal, Sali Saliji, İstanbul, 2008, s. 94.

27 Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, İstanbul, 1963, s. 108-110.

Sinema bu aşamaya gelene dek hayalperest senaryolarla gerçeklikten uzak konuları içerdiği görülmüştür.

Toplumsal Gerçeklik akımı 1960'lı yıllara dek çekilen gerçeklikten uzak filmlere alternatif olarak sunulmuştur. Gerçekçi sinema bir uğraşı temsil eder. Gizli kalmış veya alışılmış sorunları beyaz perdenin cazibesini kullanarak yeni bir sunuma dönüştürmüştür. İnsanlar günlük yaşamın stres ve baskısından kurtulmak için gittiği sinemada gerçeklik ile yüzleşmiştir. İzleyici kendi ezilmişliğini, yabancılaşmasını ve geri kalmışlığını görmüştür. Sinema bu anlamda bilinçlendirme işlevi görmüştür. Dönemin sinemasına sol ideoloji hâkim olduğundan konular daha çok işçi hakları, sömürü, feodal yapı gibi Marksist argümanlar üzerine kurulmuştur²⁸. Kent merkezli filmlerde işçi hakları, modern yaşamın zorlukları ve kapitalizm eleştirilmiştir. Kırsal bölgelerde ise törenin baskısı, feodal düzenin ortaya çıkardığı sorunlara dikkat çekilmiştir.

Türkiye'de 1960'lı yıllar ideolojik söylemlerin sinema içinde yaygın bir şekilde yerleştiği bir dönem olmuştur. Kentleşmenin yaygınlaşması kente göç eden bireyler ve aileler açısından kültür karmaşasına yol açmıştır. Bu sebeple kültürel çatışmalardan da söz etmek mümkündür. Bu durum sinema açısından geleneksel ile modern olanın çatışması şeklinde sunulmuştur. Bu sürecin sinema adına kuramsal olarak karşılığı "toplumsal gerçekçilik" akımıdır²⁹. Toplumsal yaşamda otoritelerin baskıları ve kültürel kalıpların bu kapsamda ele alındığı görülmüştür. Toplumda dönemin şartları ve siyasi atmosferi dikkate alınarak 1960'lardan itibaren sosyal sorunlar sinema aracılığı ile dile gelmiştir. Sinemanın içeriği yaşamın her alanını kapsamıştır. İdeolojik kaygılar, geleneksel-modern çatışmalar ve kültürel kalıpların sorgulanması bu dönemin dikkat çekici konularından olmuştur. Sinema eserlerinin dönemin sosyal ve siyasi yapısına göre değerlendirilmesiyle sinemayı daha anlamlı kılmıştır³⁰.

1960'larda gelişen toplumcu gerçekçi akım sadece birkaç yıl sinema da kendini göstermiştir. İlerleyen dönemlerde sosyal olayları içeren filmlerin sayısı oldukça azalmıştır. Belli başlı sanatçılar toplumsal sorunları işlemiştir. İzlenme oranlarına göre daha çok romantik, erotizm içeren filmler meşhur olmuştur. Bu anlamda gerçek yaşamı anlatan eserler ikinci planda kalmıştır³¹. Kemal Sunal'ın üstlendiği misyon daha gerçekçi ve kapsayıcı nitelikte olmuştur. Sinema filmlerinde işlenen temalar gerçekçiliği yansıtmıştır. Aynı zamanda filmlerin çoğunda sosyal sorunları ele almıştır. Sunal sorunları ele alış biçimi olarak güldürüyü tercih etmiştir. Bu anlamda sorunları ele alırken izleyiciyi eğlendirmiştir. Halkın Sunal'ın aktarma biçimini benimsemesi ile toplumda izleyici anlamında karşılığını fazlası ile almıştır.

"1980'lerden sonra birbirlerinden kopuk ve süreksizlik gösteren bir biçimde sinemada gerçekçi eğilimler yeniden gündeme gelmeye başladı." ³². Sinema, gerçekliği yansıtmada noktasında önemli bir araçtır. Bunu yanında sinema filmlerinin bir ideolojisi mevcuttur. Gerçeklik filmin ideolojisi ile sunulur. Oyuncuların gerçek yaşamda sahip olduğu ideoloji

28 Halil Uzdu, "Şehirdeki Yabancı"(1962) Filmi Örneğinde "Toplumsal Gerçekçi" Anlayışta Din Teması, Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, III/5, 2016, s. 92-94.

29 Bahar Tügen, a.g.e., s. 162.

30 Esin Coşkun, *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara, 2009, s. 34-36.

31 NijatÖzon, *Sinema Uygulayımı-Sanati- Tarihi*, Ankara, 1985, 363.

32 Burak Bakır, a.g.e., s. 87.

sinemanın sanatsal yapısı içerisinde şekillenir. Hemen her filmde benimsenen ideoloji farklı senaryolar ile gündeme gelir³³. Sunal, yaşanmışlıkları dikkate alarak ideolojik yaklaşımını vurgular. Halkın içerisinde ve halktan biri olarak karşılanır. Her bireyin başına gelebilecek sıkıntılar O'nun da başına gelir. Ancak Sunal herkes gibi davranmaz. Mücadele ederek bir model oluşturur.

3. Kemal Sunal

3.1. Kemal Sunal'ın Hayatı

1944 yılında İstanbul'da doğan sanatçı daha lise yıllarındayken tiyatro ile tanışmıştır. Birçok tiyatro oyununda oynamasından sonra Ertem Eğilmez'in teşviki ile sinemaya yönelmiştir. Sunal toplamda 81 filmde oynamıştır. Televizyonun yaygınlaşması ile dizi sektörüne de el atmıştır. Tiyatro ve sinema ile ilgilenmesinden ötürü üniversite hayatını tamamlayamayan Sunal eğitime yönelmiştir. Marmara üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo – TV ve Sinema Bölümünü bitirmiştir. Devamında yüksek öğrenime devam ederek "TV ve Sinemada Kemal SUNAL Güldürüsü" isimli yüksek lisans tezini yazmıştır. İki Çocuk sahibi Sunal, Türk sinemasının gülen adamı olarak akıllarda her zaman yerini korumuştur. Sunal, 2000 yılında "Balalayka" filminin çekimleri için Trabzon'a gitmek üzere bindiği uçakta kalp krizi geçirmiştir. Sanat adına önemli birikimleri ile anılan Sunal, 55 yaşında yaşama gözlerini yummuştur³⁴.

3.2. Sanatçı Kişiliği

Kemal Sunal'ın temsil ettiği kişilik yapısı, özdeşlik kurulabilir olmasından dolayı kabul görmektedir. Seyirci, Sunal filmleri izlerken olması muhtemel olaylar ile karşılaşır. İzleyici kendi başına gelmese bile şahit olduğu veya duyduğu sosyal ve kültürel değerlerin senaryosunu izler. Sanat aracılığı ile olayların güldürü şeklinde sunulması Sunal'ı dönemin önemli bir figürü olarak ilan eder. Olaylar karşısında tepkileri, adaletsizliklere karşı savaşı O'nu halkın tarafına çeker. Filmlerin sonunda iyilerin galibiyeti ve bir direnişin zaferi görülür. Bu durum izleyicinin bilinçaltında önemli bir kazanıma karşılık gelir. İzleyici de bir şeyler kazandığını hisseder³⁵. Sunal'ın sinema için önemi oynadığı rollerin izleyici ile kurduğu bağdan kaynaklanır. O'nun başına gelenler sıradan olaylardır. Anlatımı, basit ve anlaşılır yöntem ile gerçekleşir³⁶. Yaşadığı bölgenin en saf ve temiz insanı, deli dolu cesareti ve azmi onu özgün kılmaktadır. O'nun direnişi kimi zaman başlık parasını biriktirmek, kimi zaman da "ağa" ya düzene karşı köyünü muhafaza etmek içindir. Sunal direnişinde ya düzeni değiştirir ya da

33 Ertan Yılmaz, "Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine", Sinema İdeoloji Politika- Sinemasal Yazılar I, der. Burak Bakır, YorukhanUnal, SaliSaliji, İstanbul, 2008, s. 65-66.

34 GiovanniScognamillo,a.g.e.,s. 281.

35 M. Bilal Arık, "Kemal Sunal, Levent Kırca ve Cem Yılmaz'ın Mizahına Teorik Bir Bakış.", İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, sy. 20, İstanbul, 2012, s. 116.

36 Kemal Sunal, a.g.e.,s. 105-106.

devrimci bir adım atar. Geleneksel yapının kutsallıklarına dokunur. Sunal filmlerin sonunda beklenmeyen tepkiyi gösterir. Çünkü normalde çevresine göre en saf ve cahil tiplmesi ile sürekli ezilmektedir.

Kemal Sunal halktan biri olmasının yanında silik bir karakter ile izleyici üzerinde olumlu yansımaları görülür. Sunal'ın saf tiplmesi izleyenler üstünlüğün vermiş olduğu bir geçici bir hazzı da yaşatır. Günlük yaşamın stres ve karmaşasına karşı "İnek Şaban" ın başa çıkma mücadelesi insanlara kendilerini daha iyi hissetmesine olanak sağlar. Üstünlük anlayışı ile Türk sinemasında Kemal Sunal bir geleneğin temsilcisi sayılır. Tıpkı *Keloğlan* tiplmesinde olduğu gibi saf ve temiz kişiliğinden kaybeden bir yapıya sahiptir. Ancak bu kişilik olayların sonucunda mutlu sona ulaştırır. Adaletin işlenmesi insanların zihninde olumlu bir hava estirir. Halk Sunal'ı izlerken O'nun mutluluk ve hüznünü paylaşır. Bu şekilde aslında özlenen adalet duygusunun sinema aracılığı ile temsili yaşanmaktadır³⁷. Sunal mücadeleden vazgeçmez. O'nun direnişi halk için bir umut olur. Çünkü O kendi amaçları uğruna savaşırken halkını-köyünü unutmaz.

Kemal Sunal toplumda ihtiyaç duyulan bir semboldür. Filmlerinde güldürürken toplumdaki eksikliklere değinmeyi ihmal etmez. "İnek Şaban" tiplmesi gerçekçidir. Kemal Sunal filmlerinde hep ezilen ve hakkı yenilen bir tiptir. Kendisi genelde adil ve saf bir karakteri canlandırır. Bu durum değişmez. Sunal köyde çiftçi, dağda eşkiya, çalışan işçi de olsa haksızlığa maruz kalır. İzleyici onun haksızlığını sahiplenir. Filmin sonunda güçlülere karşı zaferi kazanır. Bu izleyenlerinde zaferi olur. Kendilerinden olan birinin mücadelesi aynı zamanda halkın mücadelesidir. Gelenek ve törenin haksız buyruklarına karşı galip gelen Sunal, istediğini nihayetinde almaktadır. Alamadığı durumda bile istediği mesajı izleyiciye ulaştırır. O'nun direnişi hayallerini gerçekleştirmek için kendiliğinden gelişir. Sunal, amaçları uğruna geleneksel yapıyı terk edip kentlere ya da yurt dışına gider. Kentte para kazanmaya başlar. Aynı zamanda kent kültürü ile bilinçlenir. Tüm hayali, birikimi ile kırsal yaşama geri döndüğünde evlenmektir. Sunalın dönüşü sadece ekonomik anlamda değil sosyal ve ideolojik farklılıklarla olur. Kentteki değişimi kırsal yaşama taşır. Bu süreçte çatışmalar ve çelişkiler yaşanır. İşte Sunal'ın vermek istediği mesaj bu çatışma ve çelişkilerde ortaya çıkar³⁸. O kentte başlık parasının olmadığını, başlık parası için çalışırken öğrenir. Ve bu durumu köyde yaymaya çalışır. Kent yaşamında her türlü vasıfsız işte çalışarak kapitalizmin türlü yüzünü görür. Köyüne döndüğünde paralı tuvalet açarak para kazanır. Sunal, "Kibar Feyzo"³⁹ da geçen bu iki sahnede olduğu gibi izleyiciyi sayısız örneklerle tanıştır.

Kemal Sunal'ın filmlerinde sosyal sorunlarla mücadele yöntemi O'nu ideolojik bir kalıba sokmaktadır. Başa çıkma mekanizmaları çözüm denemeleri genellikle düzeni eleştirmeye dönük tepkisel anlamlar içerir. Bu süreçte devamlı olarak ya otoriteyi temsil eden ağa ile ya da kapitalizmi temsilen bir kurnaz ile didişir. Sunal'ın rakibi genelde Şener Şen olur. Kemal Sunal, Şener Şen ile birlikte rol aldığı filmlerde iki zıt kutbu temsil ederler. Şen, mevcut düzeni korumaya çalışırken Sunal daha anarşist ve devrimcidir. Şen çıkar uğruna dini, kültürü kullanarak görünenin arkasındaki güce tapar. Sunal ise yıkıcılığı ile beraber inandığı ya da

37 M. Bilal Arıka.g.m., s. 114-115.

38 Gözde Sunal, "Kemal Sunal Güldürülerinde Karakterlerin Temsili", İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, XI/21, İstanbul, 2012, s. 521-525.

39 (Kibar Feyzo, 1978)

kazanmak istediği şeyler için mücadele eder⁴⁰. Kemal Sunal güldürürken düşündüren aynı zamanda sistemi sıklıkla eleştiren bir sanatçıdır. Bunu kimi zaman güldürerek bazen de kendini adaletsizliğe kurban ederek yansıtır. “Davaro” filminde ağaya karşı gelip sevdiği kızı alırken, “Kibar Feyzo” ile ağayı öldürerek hapse düşer. Düzeni değiştiremez ancak film köyde bir halk hareketinin fitilini ateşler.

3.3. Kemal Sunal Güldürüsü

Sinema, bireylerin istek ve arzularını yansıtmaya noktasında önemli bir araç olmaktadır. Bilinçaltında var olan toplumun kültürel kodları gözler önüne serilmektedir. Sinema, insanların düşünsel dünyaları üzerinde önemli etkiler bırakır. Kültürel anlamda çatışma ve eleştiriler sinema aracılığı ile ekrana yansır⁴¹. Modernleşme süreci ile birlikte toplumda oluşan kültürel ikilikler sinema ile daha belirgin şekilde gözlenir. Modernleşme, kırsal bölgelerde çeşitli meslek grupları ile temsil edilir. Öğretmen, doktor veya mühendis senaryoya göre modernleşmenin temel argümanıdır. Bu temsil konuşma tarzından davranış kurallarına, ahlaki değerlerden inanç yapısına kadar tüm yaşam biçimiyle sergilenir. Aynı zamanda toplumda olaylara müdahale ediş tarzı ile bilinçlendirme görevini üstlenir. Bu kişiler toplumsal değişime önderlik eder⁴². Kemal Sunal’ın özellikle köy filmleri bu anlamda geleneksel yapının ve otoritelerin durumunu oraya koyar. “Kibar Feyzo” ile kırsal bölgelerdeki ağalık otoritesini eleştirir. Feodal yapılarda olduğu gibi toprak ve köylünün ağanın mülkü gibi görülen bir sistem işlenmektedir. Köy ve şehir hayatını gören Feyzo modernliğin kazanımlarını kırsal yapıya taşır. Ancak geleneksel yapıda din ve ağalık kurumunun otoriter engeli ile karşılaşır. “Davaro” ile töreye karşı geldiği için dışlanmış bir köylünün maceraları anlatılır. Filmin nihayetinde kültürden ziyade iktidarın çıkarlarının ön planda olduğu vurgulanarak feodal düzene göndermelerde bulunur. Benzer şekilde “Keriz”⁴³ filmi de köyde iktidar ve ekonomik gücün kazanımını ele alan bir filmidir. Zülfünün evlenme macerası ile köyde dengeleri değiştireceğinden türlü oyunlar ile iktidar mücadelesi sergilenir. Genel olarak ekonomi ve güç kazanımı için kültür ve din kurumları kullanılır. İktidarın çıkarları ile zıtlaşan bireyler namus, töre gibi hassas kavramlar üzerinden yabancılaştırılır. Bu durum bireyleri yaşam alanlarından uzaklaştırırken kimi zaman mücadeleleri hayatlarına mal olur. Sunal geleneksel yapının eksikliklerini güldürü aracılığı ile ifade eder. O’nun sanat anlayışının temeli güldürüye dayanır. Sanatsal olarak güldürüyü, ideolojik olarak direnişi temsil eder.

Güldürü, gerçeği alaycı bir üslup ile yorumlar. Toplumsal bir işleve sahiptir. Güldürü, toplumdaki çarpıklıklar ile alay ederek bir gerçeklik oluşturur. Bu süreçte kahraman hem kazanıp hem kaybederek sorunların üstesinden gelmeye çalışır⁴⁴. Sunal kimi zaman falakaya yatırılır kimi zamanda köyünden kovulur. Geleneksel yapının öngördüğü bir kişiliğe büründüğünde pozitif hukuk tarafından baskıya maruz kalır. Geleneksel ve modern kurallar arasında sıkışır. Kemal Sunal son dönem güldürü geleneğinin önemli temsilcilerindedir.

40 Kemal Sunal, a.g.e.,s. 27.

41 Bülent Diken, LaustsenCarsten Bagge,a.g.e., s. 24.

42 Nilgün Abisel,a.g.e., s. 85-87.

43 (Keriz, 1985)

44 Kemal Sunal, a.g.e., s. 7.

Saf kişiliğinin yanında başına gelen olaylar, mücadele biçimleri O'nu farklılaştırır. Bu yapısı ile Nasreddin Hoca ve Keloğlan gibi sembollerin devamın niteliği taşır. Kemal Sunal güldürüsü ile birlikte yaşadığı dönemin sosyal, kültürel ve siyasi özelliklerini yansıtır. Filmleri güldürürken düşündürülen, yöneticilere gizli mesaj gönderen yönü vardır. Toplumda kültürden kaynaklı çarpıklıkları komik senaryolarla gündemde tutmaya çalışır. Bu anlamda "Davaro" filmi kültürden kaynaklı çatışmaları içeren önemli bir sinema filmidir⁴⁵. Sinemada, izleyici kendisini kahraman ile özdeşleştirir. Kimi zaman kendisi, kimi zamanda olmak istediği bireyi beyaz perdede görür. Bu anlamda filmdeki mücadele bireyin bilinçaltında kendi mücadelesine dönüşür⁴⁶. Sunal, "Davaro" filmi ile geleneksel yapıda sıkça karşılaşılan bir yaşam biçimini yansıtır. Bu anlamda gerçeklik ile bağ kurulabilecek bir karakteri temsil eder.

4. Filmin Nitelikleri ve Çözümlemesi

4.1. Filmin Özeti

Başlık parası için Almanya'ya giden Memo'nun köyüne dönüşü ile film başlar. Memo'yu tüm köylü şenlik halinde karşılar. Herkes O'nu bir Mercedes ile beklerken, at arabası ile döner. Beklentiler yıkılır. Memo evlenme yolunda ilerlerken düğün günü kanlı Sülo hapisten çıkıp köyüne döner. Köyde herkes Memo'nun düğünden ziyade kanlı Sülo'yu öldürmesini ister. Memo çaresiz boyun eğer. Ancak kurnaz Sülo, plan yaparak göstermelik bir ölüm ile olayı savuşturur. Memo kısa bir kahramanlık serüveni yaşar. Gerdeğe girmeden jandarmalar Memo'yu alır. Memleketi terk etmekte olan Sülo, jandarmaların götürdüğü otobüste karşılaşır. Otobüs eşkiya tarafından durdurulup soyulur. Kader mahkûmu olan Memo eşkiyaya katılırken Sülo da araya sıрнаşır. Eşkiya reisi Memo'nun ilkokul arkadaşını çıkınca Memo için yeni bir dönem başlar.

Memo dağda nam yaparken Sülo yemek pişirip bulaşık yıkar. Memo soygunlardan pay alır ve namı köye kadar gider. Memo bir gün su dökmeye giderken eşkiya başının küp içinde ganimeti sakladığını görür. Durumu Sülo'ya söyleyince Sülo için yeni umutlar doğar. Sülo çıkış noktası olarak o hazineyi görür. Bu süreçte Memo eşkiya olarak köye gidip yavuklusunu görmek ister. Köydeyken jandarma baskın yapar ve eşkiyaların çoğu, lider de dâhil olmak üzere vurulur. Memo hapse düşer. Para hırsı olan Sülo, Memo'yu hapisten kaçıtır ve paraları alırlar. Şehre gidip eğlenirken Sülo, Memo'yu sarhoş ederek paraları alıp kaçar. Memo yoksul düşer, vasıfsız işlerle uğraşıp parklarda yatar. Sülo ise lüks bir yaşam sürer. Memo araba yıkarken tesadüfen Sülo ile karşılaşır. Bu sefer elinden kaçırmak istemez. Ancak bu sefer köyden gelen mektup işleri iyice sarpa sarmaktadır.

Sülo'nun öldüğü bilindiği için ağa, Sülo'nun karısına talip olur. Evlenmek üzereyken Sülo gizlice köye gidip karısını kaçırmak isterken yakalanır. Memo'da o anda köye gelir. Baştan beri Sülo'yu öldürmek istemediğini söyler. Töreyle ve ağaya meydan okur. Kalan tüm parayı ağanın yüzüne fırlatıp arkasını dönüp gider.

45 İsmail Abalı, "Kemal Sunal Filmlerinin Folklorik İşlevleri". Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, sy. 38. 2015, s. 230-232.

46 John Storey, a.g.e., s. 84-85.

4.2. Toplumda İşlevselci Yönelim

Geleneksel yapıyı konu edinen filmlerde toplumsal baskı esas alınır. Toplumsal kurallar ihlal edilince müdahale edilir. Muhalefet etmek çoğunlukla bireyin dışlanmasına yol açar. Kimi zaman direniş zaferlerle sonuçlanabilir. Geleneksel otorite, direnişlere karşı her zaman baskı uygular⁴⁷. Toplum kendi içerisinde bir dayanışma ağı ile fikirsel ortaklık inşa eder. Bu kolektif biçimi korumak için düzenin kurallarına uyulur. Düzen kendi içerisinde birbiri ile ilişkili parçalardan oluşmaktadır. Bu düzenin varlığını devam ettirmesini sağlar⁴⁸. Geleneksel yapıda mevcut değerlerin muhafaza edilmesi için yeniliklere ve değişimlere karşı ön yargı mevcuttur. Kırsal alanda kültür toplumsal terbiyeyi ifade ettiği için kuralların ve değerlerin korunması gerektiği düşünülür. Kurallara uymayan birey veya gruplar dışlanarak yalnızlaştırılmaktadır. Bu şekilde mevcut düzenin işlevselliği devam ettirilir. Filmde de töre gereği Memo'nun kanlısını öldürmesi beklenir. Düzenin, törenin bozulmasına kimse rıza göstermez. Memo'nun kanlısı düğün hazırlıkları yapılırken gelince işler karışır. Köydeki herkes Memo'dan kanlısını öldürmesini bekler. Kimse Memo'ya selam vermez ve konuşmaz olmuştur; ağa, annesi, sevdiği kadın ve tüm diğer köylü tepkini gösterir.

Annenin tepkisi:

Annesi: Bubanın ruhunun selamete çıkacağı gün, bu gündür oğul. Kanı alma vakti gelmiştir.

Memo: Ya benim düğün.

Annesi: Önce Hıyartın kanı, sonra Cano'nun nikâhı(...)

Ağanın tepkisi:

Ağanın tepkisi de annesinden geri kalmayacak ölçüde net ve sert olmuştur. Çünkü düzenin bozulması, ağanın zaafiyetinden kaynaklanır. Köyde törenin sorumlusu ağadır. Bu aynı zamanda ağanın konumunu güçlü tutar.

Toplumda geleneksel değerlerin korunması iktidar ilişkilerini muhafaza eder. Aynı zamanda kendi içerisinde bir istikrar yaşanmaktadır. Bu istikrar geleneksel yapıdaki kurumların işbirliği ile işlevselliği devam etmektedir⁴⁹. Geleneksel yapıda aile kurumu öncelikli olarak mevcut düzeni destekler. Memo'nun annesi kan dökülmeden nikâha razı gelmez. Törenin kurallarından taviz verilmesi zamanla ağanın iktidarına zarar vereceğinden en sert tepki ağadan gelmektedir.

47 Nilgün Abisel, a.g.e., s. 90-91.

48 Alan Swngewood, a.g.e., s. 141-142.

49 Anthony Giddens, *Sosyoloji, çev.* Huseyin Özel vd., İstanbul, 2012, s. 55.

Ağa: Boşver ne demek ulan gavat, vur al ganını, yoksam bu düğün olmaz, beş yüz yıllık töremizi bu gıçı gırık davaroğlı bozmaya kalkiy. Vurmazsan o puşt Hıyartoyi, yaşatmirem seni bu köyde. Hadi get yıkıl karşımdan.

Ağadan sonra sevdiği kızın babası da benzer şekilde töre tarafında olarak muhafazakâr bir duruş sergiler. Muhtar başlık parası olan markları Memo'nun yüzüne fırlatır.

Muhtar: Babasının kanını yerde koyan bir hırboya verecek kızımız yoktur. Kanını almadan bu eve adımını atma.

Sevdiği kadının tepkisi:

Cinsiyetçi yönelimler sinema da hemen her dönemde sinemada görülmektedir. Erkek, kadın üzerinde sürekli bir baskı ile yaşamını sürdürür. Kadın, aynı zamanda cinsiyet rollerinin de koruyucusu konumundadır⁵⁰. Memo'nun annesi ve evleneceği kadın da öncelikli olarak törenin gerektirdiğini yerine getirmesini isterler. Tüm tepkiler Memo'yu kan davalısını öldürmeye zorlamaktadır. Aksi takdirde ne sevdiğini alabilir ne de köyünde kalabilir. Memo'nun ölmesi ile Memo hapse girerken annesi ve sevdiği kadın yıllarca O'nu bekleyecektir. Yani bu ölümün sıkıntısını kendileri çekeceklerdir. Ancak bu durum göze alarak töreyi savunan ve uygulanmasını teşvik eden de kendileridir. Memo'nun son umudu sevdiği kız olan Cano'dur. Fakat O'da o törenin bir kurbanıdır.

Memo: Görürsin Cano, bütün millet bizi karşısına almış evlenmemizi istemiyle. Eğer istiyen hemen kaçarak Cano.

Cano: Yiğitliğin hangi kitabında yaziy, ganını yerde goymak Memo! Benim Davarom daha mı az yiğittir Ayşo'nun Hıyartosundan.

Memo: Onu bilmem. Ama bildiğim herif üç güne galmaz veremden ölür. Ben öldürsem adam yerine goyup on beş yirmi yıl verirler. Allah'dan reva mı Cano? O kadar bekler misin beni?

Cano: bütün ömrümce beklerem seni. Tek vur O'nu başımız eğik olmasın Memo.

Memo: Son sözün bu mu Cano?

Cano: He budur Memo.

Toplumsal yapının her bir parçası birbirini ile ilişkilidir. Aynı zamanda birbirlerini destekleyici konumdadırlar. İşlevlerin uyumunu bozan her hangi bir unsur dışlanır. Toplum

⁵⁰ Nilgün Abisel, a.g.e., s. 95.

içerisinde işlevini yitirir⁵¹. Toplumsal yapıda değerlerin korunması için kolektif bir çaba görülür. Memo'nun ailesi, köylüleri, sevdiği ve ağası karşı çıkar. Memo toplumdaki görevini yerine getirmediği için yalnızlaşmaktadır. Bu anlamda toplum, Memo'yu değişime yol açacak bir tehdit olarak algılanmaktadır.

Geleneksel toplumlarda düzenin devam etmesi için değerlerin ve kuralların işlevliliğinin korunması esastır. Bu anlamda toplumsal eylemin sonuçları gözlenmez. Amaç, değerlerin muhafaza edilmesidir. Bu süreç kimi zaman kitlesel bir eylem boyutuna dönüşebilir⁵². Geleneklerin buyruklarını gerçekleştirmek veya reddetmek kitlesel bir tepki ile karşılaşılır. Kan davasında, öç alınması ile toplu bir sevinç yaşanmaktadır. Aksi bir durumda tüm çevre bireyi yabancılaştırarak mevcut yapının dışına iterler. Memo kanlısını öldürmeye giderken tüm köylü yanındadır. Seyirlik bir oyun izlenir gibi insanlar toplanıp törenin zaferini kutlamak isterler. Bu kalabalığın içerisinde çocuklar da bulunur. Küçüklükten itibaren alışılmış bir ritüele dönüşür. Kanlısını öldürene kadar kimse onunla konuşmaz ve ilişkide bulunmaz. Eylemin gerçekleşmesi ile bir anda kahraman ilan edilir. Bu durum kuralların işlevselliğinin devamlılığı ile ilgilidir.

Toplumsal eylemin gerçekleşme sürecinde, sonuçtan ziyade eylemin gerçekleştirdiği işlev önemlidir.“Görüldüğü gibi suç, zorunludur; tümüyle toplumsal yaşamın temel koşullarına bağlıdır, ama tam da bu nedenle yararlıdır; çünkü bağlı olduğu bu koşulların kendileri de töre ve hukukun normal evrimi için vazgeçilmezdir.”⁵³. Eylemin niteliği toplumsal bir olguyu koruyucu niteliktedir. Geleneksel eylemler, toplumsal yaşamda önceliğe sahiptir. Kan davası dururken evlenmeyi gerçekleşmesi reddedilmektedir. Memo evlenmek istediğini, başlık parasını tamamladığını söyler. Annesi ise kan davalısından öçlerini almasını istemektedir. Aksi takdirde evliliğe rızası yoktur.

Memo: Sen nikâh hazırlıklarına başla ben başlık parasını hazırlamışem.

Annesi: Ya rahmetli babanın ganı, o ne olacak,ortada mı kalacak?

Memo: Babamın katili mapusdadır aney, zaten orda çürüyüp gidiy, biz nikâha bakak.

Annesi: Mümkünü yok Memo, baban Abdo Davaroğlunu vuran o Sülo Hıyartosunun ganı dökülmezse bu nikâh olmaz. İki yüz yıldır töremiz böyledir Memo. Rahmetli sağ olsaydı sıfatına tükürürdü senin.

Memo törenin dayatmasını, kanlısı hapisten çıktığında vurma sözüyle atlatır. Aynı zamanda soyunun devam etmesi için evliliğin önemine vurgu yapar. Bu anlamda törenin dayatmasına karşı töre için önemli olan soyu koruma düşüncesini öne sürerek evlenmeye çalışır. Memo'nun annesi arada kalınca köyün otoritesi olan ağaya danışılmasını ister. Ağa da töreyi öne sürerek kanın temizlenmesini ister. Memo ise soyun devamını korumak ve

51 Nilgün Çelebi, Sosyoloji Notları, Ankara, 2007, s. 203-204.

52 MaxWeber, Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı, çev. Özer Ozankaya, İstanbul, 2014, s. 46-48

53 Emile Durkheim, Toplum Biliminin Yöntem Kuramları, çev. Özer Ozankaya, İstanbul, 2013, s. 103.

geleneklerine bağlılığını ifade ederek ağadan izin ister.

4.3. Otorite

Geleneksel yapılarda toplumu ekonomik ve sosyal anlamda ağa, siyasal olarak muhtar, dinsel olarak imam yönetmektedir. Bu kişiler aynı zamanda toplumda karar alma mekanizmalarını oluştururlar. Bu makamlar geleneksel yapının sözcüleridir. Ağanın toprağında çalışılıp ağanın emri ile aile kurulabilir. Söz sahipleri ise karar alma aşamasında değerlere göre düşünürler⁵⁴. Memo'nun köye gelişinde ağa haricinde herkes karşılama grubundadır. Ağa köyün otoritesi olduğu için geldiği zaman kendisinin ağayı ziyaret etmesi gerekir. Memo'nun daha önceden köye gönderdiği Mercedes araba ile olan resmi tüm köylünün O'na saygı duymasına ve beklentinin oluşmasına yol açmıştır. Ekonomik güce duyulan itibar ile karşılama yöntemi resmi bir töreni andırmaktadır. Davul zurna ile kurban kesiminin yanında köyün okulu ve öğrencileri karşılamaya hazır beklemektedir. Ağa ile ilk karşılaşmada Memo ağa tarafından sınanır. Ağa, Almanya'ya gidip geldikten sonra Memo'nun geleneklerine bağlılığını anlamaya çalışır.

Ağa: Vay vay vay, Hoşgelmişsen davar oğlu davar.

Memo: Sayende ağam.

Ağa: Senin için Alamanyadan gelip köyü satın alacak dediler.

Memo: Haşa ağam, senin elinden köy alacak adam daha anasından doğmamıştır.

Ağa: Afferin ulan Memo. Sen Alamanya'da baya adam olmuşsan...

Geleneksel toplumda iktidar ilişkileri meşruluk düzeyini kutsallığından almaktadır. Otoriteyi ve kuralları belirleyen geleneklerdir. Kuralların kutsallığı bireyleri otorite olarak sunmaktadır. İktidar yönettiği kitle üzerinde her türlü tasarrufa sahiptir. Aralarında hiyerarşik olmayan bir sınıf farklılığı mevcuttur. Bu anlamda iktidarın buyruğu aynı zamanda değerlerin, geleneklerin buyruğudur⁵⁵. Geleneksel otoritede iktidar sınırsız bir yetkiye sahiptir. Halkın Hem malı hem canı üzerinde söz sahibidir. Bu anlamda tebasını istediği zaman toprağından kovabilir, istediği gibi çalıştırabilir.

Ağa kendisini köyün ve içindekilerin sahibi olarak görmektedir. Memo ağayı suçlayınca ağa çılgına döner:

Ağa: Seni bu köyden govirem.

54 Nilgün Abisel, a.g.e., s. 101.

55 MaxWeber, Bürokrasi ve Otorite, çev. H. Bahadır Akın, Ankara, 2005, s. 55.

Memo: Kovimisin?

Ağa: Buranın sahibı benem, seninde, davarınında ananında, karınında...

Memo: Hoş de ağa, ucu kötü yerlere dokunuy.

Ağa: Yalan mı lan? Hepiniz benim malım değil misiniz?

Köylü: He eleyiz ağam.

Ağa: Kıçınızdaki dona kadar bana borçlu değil misiniz?

Köylü: Borçluyuz.

Ağa: İstesem hepinizi buradan def edemez miyem?

Köylü: edersin ağam.

Köylü ağanın dediklerini onaylar. Ağa konuşurken tüm köylü ağanın(otoritenin) yanındadır. İşte böyle bir yabancılaştırma aşamasında direniş meydana çıkar. Kahramanlar, herhangi bir bireyi temsil ederken herkes gibi davranmamaktadır. Onlar halkının kurtuluşudur. İnsanlar kimi zaman bilinçaltında böylesi karmaşık ortamda bir kurtarıcıya ihtiyaç duyar. Bu anlamda Kemal Sunal bir kahramanı temsil eder⁵⁶. Memo, tüm macera sonunda töreye karşı geldiğini alenen göstermektedir. Bu sürece varırken Sülo'nun dümenden ölümü ile ağa, Sülo'nun karısına göz koymaktadır. Sülo bu sebeple köye döner. Son karşılaşmada Memo'nun tüm itibarı zedelenir. Ağa, Memo'yu tekrar Sülo'yu öldürmesi için sürükler. Ancak Memo daha bilinçli hareket eder. Halkın ağaya mecburi bağlılığını gidermek adına köylünün borcunu öder. Bu şekilde rasyonel bir tavırla kan davasını reddeder. Ağanın otoritesi ve törenin baskısı aslında kişisel çıkarlar uğruna gerçekleştiği görülür. Memo paraları ağaya savurarak otoritesini sarsar. Ağanın tüm amacının Sülo'nun karısını almak olduğunu duyurur. Köylünün borcunu öder ve dağlara döner. Memo'nun tavrı bilinçaltında güdülenmiş bir reflekstir. Toplumda her olaya töre ve iktidarın müdahale etmesi ile mağdur kalan bireyler kendilerini bir şekilde feda edebilirler. Benzer bir tavır "Kibar Feyzo" filminde de gerçekleşir. Gelenek ve törenin mağduru olan Feyzo, en sonunda ağaya baş kaldırarak düzeni bozmaya çalışır. Ağayı öldürür. Burada verilen mesajın ikinci bir yönü vardır. Oda ağanın ölümü ile köye gelen yeni ağanın daha baskın ve otoriter davranmasıdır. Gelenekler değişip dönüşmesi zor olan katı kurallar ile sarmalanmıştır.

4.4. Semboller

Semboller kişilerin sosyal, ekonomik ve kültürel anlamda tanımlanmasına yardımcı olmaktadır. Sembol, bireylerin her hangi bir özellik, unvan veya sahip oldukları nesnelere

⁵⁶ Emre Yıldırım, "Gecekondu Mitolojisinde İnek Şaban'ın Yeri", Marmara İletişim Dergisi, 12, İstanbul, 2007, s. 231-233.

oluşur. Sembollere kendi anlamları dışında değerler atfedilir. Bu anlamlar değişken olabilir⁵⁷. Semboller güç gösterimi için sıkça kullanılmaktadır. Geleneksel toplumlar için düşünülürken ekonomik anlamda bir gösterge olarak semboller önemlidir. Kırsal toplumda, kentte yaşayan veya çalışmaya giden bireyden beklenti oluşur. Filmde Almanya'da yaşayan Memo Mercedes marka araba ile resim çekilip köyüne gönderir. Bunun üzerine tüm köy halkı bir beklentiye düşer. Öyle ki otorite olarak ağa, Memo'nun zengin olup köyü elinden alacağını tedirginliğini yaşar. Sembolik olarak gücü temsil eden "Mercedes" in olmaması Memo'ya karşı tutumları anında değiştirmiştir. Her köylü ayrı bir beklenti içine girmiştir. Köyün alt yapısı, cami masrafları okulun tamirinin Memo tarafından karşılanması beklenir. Tüm beklentiler, sadece bir resmin sembolik etkisi ile açıklanabilir. Sembollerin toplum için önemi daha filmin başında açıkça gösterilir. Memo at arabası ile köye girince herkesin düşüncesi birden değişmiştir. Köy halkı ağaya borçlarını ödeyemediği için sıkıntı içindedir. Memo'yu bu anlamda bir çıkış kapısı olarak görmektedirler. Temsil gücü ve otorite bakımından, ağanın karşılamaya gelmediği fark edilmektedir. Bu durumda Memo köye gelince karşılamının hemen ardından ağayı ziyaret ederek bağlılığını bildirmektedir. Resmi ilişkiler nezdinde kamusal anlamda iktidar yapılarına nazaran geleneksel değerler daha baskın bir öneme sahiptir. Sembolik anlamda eşkıyalık ve çete yapıları köy içerisinde jandarmaya göre daha çok saygı görmektedir. Eşkıyalar köye gelişlerinde davul ve zurna eşliğinde karşılanmaktadır. Memonun dağdaki macera ve kahramanlıkları annesi, karısı ve köylü tarafından hayranlıkla karşılanmaktadır. Ancak otorite ve saygı ilişkisi kent hayatında dikkate alınmamaktadır. Şehirde Memo ve Sülo aynı ölçüde yaşama tutunma çabası içindedirler. Kent yaşamı geleneksel değerlerin önüne set çekmektedir.

4.5. Güvensizlik

Modern yaşamda kolektif anlayışın zayıf olduğundan tutunma çabaları işe yaramamaktadır. Bu anlamda kentler birey için güvensiz bir ortama dönüşmektedir. Bireyler arası ilişkiler, geleneksel yapılarda olduğu gibi değildir. Rasyonel ve bireyci yaşam biçimi kentlere kırsal bölgeden göç eden veya herhangi bir sebep ile gelen bireylerin uyum sağlamasını zorlaştırır⁵⁸. Memo'nun kan davalısı Sülo, Memo'yu hapisten kaçırıp eşkıyanın paralarını alırlar. Amaçları kentte yaşam kurmak ve ailelerini şehre getirtmektir. Fakat bu süreçte kent yaşamına duyulan güvensizlik göze çarpar. Memo ve Sülo çanta dolusu parayı hem birbirlerinden ve çevreden korumak için sürekli teyakkuz halindedirler. Sülo, parayı seven kurnaz yapıda biridir. Memo ise tam manası ile kırsal kesimin saf insanıdır. Kolayca kandırılabilen saf bir karakterdir. Kentte yaşamasına rağmen hayal dünyası köy ile sınırlıdır. Memo kentte duygusal ilişkiler ile yaşarken Sülo bireyci, kurnaz bir kişiliktir. Abartılı şekilde eğlenir, gezer, bol bol bahşiş verir, lüks otellerde kalır. Kimseye güvenemez ve tedirgin bir şekilde kentte tutunmaya çalışırlar. Hatta kent yaşamında birbirlerine de güvenmemektedirler. Para çantasını ikisi de tutarak güvenliğini sağlamaktadırlar.

57 Anthony Giddens, a.g.e., s. 57-58.

58 Max Weber, vd. Şehir ve Cemiyet, yay. haz. Ahmet Aydoğan, İstanbul, 2000, s. 189.

Sonuç

Bu çalışmada geleneksel değerlerin kuşattığı kırsal toplumlarda gerçekçilik akımının bir örneğini temsil eden "Davaro" filmi işlevselci bir yaklaşımla sosyolojik analizi yapılmıştır. Toplumda geleneksel düzeni korumaya çalışan tüm parçalar ile işleyişi bozacak tutum ve davranışlar sergileyen uyumsuz bir parça dikkat çekmiştir. Başlangıçta mevcut durum, bilimsel anlamda karşılık gelen işlevselci yaklaşım ile ele alınmıştır. Filmde konusu geçen iki farklı duruşun mücadelesi dönemin şartları ve değerlerini dikkate alarak değerlendirilmiştir. Bunların yanında düzene karşı duruşu ile dikkat çeken Kemal Sunal'ın yaşamı ve sanatçı kişiliği de filmi analiz etme noktasında etkili olmuştur. Sunal'ın (filmde) geleneksel düzen ile mücadelesi, düzenin işleyişini sürdürmek için direnişi işlevselci kuram temelinde incelenmiştir. Filmde gerçekleşen olaylar ve bu olaylara karşı toplumsal tepkiler muhafazakar temelde gerçekleşmiştir. Toplumda mevcut iktidar ilişkilerini sarsıcı dönüşümler engellenmiştir. "Davaro" filmi, geleneksel yaşamın hüküm sürdüğü bir toplumda mevcut yapıyı ayakta tutmak için toplumun tüm parçalarının uyumlu şekilde işlevselliğini muhafaza edip devamlılığını sağlayan yaşam biçiminin önemli bir örneğini oluşturmuştur.

Kaynakça

ABALI, İsmail.(2015). "Kemal Sunal Filmlerinin Folklorik İşlevleri".*Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. sayı. 38 . s 227-237.

ABİSEL, Nilgün., (Ed. Oğuz Onaran, vd).., Köker, L., Köker, E.(1994). "*Yerli Filmlerin Kurmaca Dünyasında Demokrasi*" Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Millî Kütüphane Basımevi

AKERSON, Tanju.(1966). "Türk Sinemasında Eleştiri". *Yeni Sinema Dergisi*. sayı. 3. s. 35-37.

ARIK, Bilal. (2012). "*Kemal Sunal, Levent Kırca ve Cem Yılmaz'ın Mizahına Teorik Bir Bakış*." *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. sayı. 20. s. 111-129.

BAKIR, Burak.(2008). "Sinemada Gerçeklik ve Tarih." *Sinema İdeoloji Politika- Sinemasal Yazılar I*. (Der.: Burak Bakır, Yorukhan Unal, Sali Saliji). s. 87-97.

BAYKUT, Kadir.(Yapımcı), Tibet, K., Turgul, Y.(Senarist), Tibet K.(Yönetmen).(1981). *Davaro* (Film). Türkiye: Başaran Film.

BON, Le Bon Gustave.(1997). *Kitleler Psikolojisi*.(Çev.: Osman Can). İstanbul: Hayat Yayınları: İstanbul.

CLARKE, James.(2012). *Sinema Akımları- Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*. (Çev.: Çağdaş Eylem Babaoğlu). İstanbul: Kalkedon Yayınları.(2011).

COŞKUN, Esin.(2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınevi

ÇELEBİ, Nilgün.(2007). Sosyoloji Notları. Ankara: Anı Yayıncılık.

DİKEN, Bülent., LAUSTSEN, Carsten Bagge. (2011). Filmlerle sosyoloji. İstanbul: Metis Yayınları.

DURKHEİM, Emile.(2013). Toplum Biliminin Yöntem Kuramları. (Çev.: Özer Ozankaya). İstanbul: Cem Yayınevi.(t.y.)

FİSCHER, Ernst.(1995). Sanatın Gerekliliği.(Çev.:Cevat Çapan). İstanbul: Panel Yayınevi. (1963).

GİDDENS, Anthony.(2012). Sosyoloji. (Çev.:Huseyin Özel vd). İstanbul: Kırmızı Yayınları.(t.y).

KIRVAŞOĞLU, Onur. (2016).“Türk Sinemasında Çöküş ve Yükseliş Dönemleri”.*Doğu Batı-Sinema Tutkusu IV*. Sayı. 75. s. 205-217.

MARSHALL, Goldon.(2005). Sosyoloji Sözlüğü. (Çev.: Osman Akınhay, Derya Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.(1998).

MUTLUER, Ferhan.(1998). “Sapma Kuramlarına Bir Bakış.” *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi (SEFAD)/Selçuk University Journal of Faculty of Letters*. Sayı 12. s. 217-229.

ORTA, Nermin.(2007). “Türkiye’de Yaşanan Sosyal Olaylar ve Türk sinemasına Yansımaları (1980-2004)”.(Ed. Alim Gür) Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi. sayı 18. s. 125-143.

OZANKAYA, Özer.(1975). Toplum Bilim Terimleri Sözlüğü. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

ÖĞÜLMÜŞ, Selahattin.(1991). “İçerik Çözümlemesi” *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*. cilt24. Sayı 1. s. 213-228.

ÖZGÜÇ, Ağâh.(1990). Türk Filmleri Sözlüğü 1980-1983. Sesam Yayınları.

ÖZON, Nijat.(1985). Sinema Uygulayımı-Sanatı- Tarihi. Ankara: Hil Yayınları

PARSONS, Talcott.(2015). Toplumsal Eylemin Yapısı, CİLT 1.(Çev.: Adem Bölükbaşı). Sakarya: Sakarya Üniversitesi Kültür Yayınları.(1937).

RYAN, Michael, KELLNER, Douglas. (2010). Politik Kamera- Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası. (Çev.: Elif Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.(1990).

SCOGNAMİLO, Giovanni.(2011). Giovanni Scognamillo’nun gözüyle Yeşilçam. İstanbul: KÜRE YAYINLARI

SCOGNAMİLO, Giovanni.(2003). TÜRK SİNEMA TARİHİ. İstanbul: KABALCI YAYINEVİ

SLATTERY, Martin.(2014). Sosyolojide Temel Fikirler. (Çev: Özlem Balkız, vd). İstanbul: Sentez Yayıncılık.(2003).

STOREY, James.(2000). Popüler Kültür Çalışmaları Kuram ve Metodlar. (Çev.: Koray Karaşahin). İstanbul: Babil Yayınları.(t.y.).

SUNAL, Ali Kemal. (1998). TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

SUNAL, Gçzde.(2012). "Kemal Sunal Güldürülerinde Karakterlerin Temsili". İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Cilt, 11. sayı, 21. s. 519-526.

SWINGWOOD, Alan.(1998). Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi. (Çev.: Osman Akınhay). Ankara: Bilim Sanat Yayınları.(1991).

TEKSOY, Rekin.(2009). Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi. Cilt 1. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

TÜGEN, Bahar.(2014). "1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri". 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum. Cilt, 3. Sayı, 7. s. 159-175.

UZDU, Halil.(2016). "Şehirdeki Yabancı"(1962) Filmi Örneğinde "Toplumsal Gerçekçi" Anlayışta Din Teması. Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi.(3/5). (ss. 88-113)

WALLACE, Ruth., WOLF, Alison.(2013). ÇAĞDAŞ SOSYOLOJİ KURAMLARI Klasik Geleneğin Genişletilmesi.(Çev.: Leyla Elburuz ve M. Rami Ayas). Doğubatı Yayınları (t.y.).

WEBER, Max.(2005). Bürokrasi ve Otorite.(Çev.: H. Bahadır Akın). Ankara: Adres Yayınları.(t.y.).

WEBER, Max.(2014). Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı. (Çev.: Özer Ozankaya). İstanbul: Cem Yayınevi.(1947).

WEBER, Max., SİMMELE, George., TÖNNIES, Ferdinand., MARTINDALE, Don.(2000). Şehir ve Cemiyet. (Yay. Haz.:Ahmet Aydoğan). İstanbul: İz Yayıncılık.(t.y.)

YILDIRIM, Emre.(2007). "Gecekondu Mitolojisinde İnek Şaban'ın Yeri". Marmara İletişim Dergisi. sayı, 12. s. 230-235.

YILMAZ, Ertan.(2008). "Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine".Sinema İdeoloji Politika-Sinemasal Yazılar I. (Der.: Burak Bakır, Yorukhan Unal, Sali Saliji). s. 63-87.