



## Recep İvedik, Yerel ve Otantik: Lümpenliğin Kamusal Dili\*

### Recep İvedik, Local and Authentic: The Public Language of Lumpen

Hacer Aker<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Doç. Dr. Selçuk Üniversitesi, Konya Türkiye  
haceraker@selcuk.edu.tr  
ORCID: 0000-0002-0116-6462

#### MAKALE BİLGİSİ

*Makale Geçmişi:*

Başvuru tarihi: 18.12.2023

Düzeltilme tarihi: 28.12.2023

Kabul tarihi: 29.12.2023

*Anahtar Kelimeler:*

*Komedi,*

*Yoksul-madun,*

*Gündelik hayat, gündelik direniş,*

*Recep İvedik,*

*Yapıçözüm.*

#### ÖZ

Recep İvedik film serisinin, birbirini takip eden her filmde sürekli artan izlenme oranlarıyla karakterize edilmesi, Türk toplumunda bulduğu karşılık anlamında önemlidir. İvedik, filmlerde tasvir edildiği şekliyle insan bedenine ilişkin geleneksel normlara meydan okur; bedene ilişkin inşa edilen tüm kalıpları kırarak bir kaçış çizgisi yaratır. Majör olan tarafından sunulan güzellik kodlarını yersizyurtsuzlaştırarak, göçebeleştirir. Söz konusu bağlam, Tombulların Belirışı (2012) adlı yazında ortaya konulduğu üzere dönemin birçok tiplemesinde gözlemleyebileceğimiz önemli bir görüngüdür. Öte yandan İvedik, “Şaban” tiplemesi için kullanılan “bir halk kahramanı” temasını kullanır ancak Şaban’dan farklıdır. Gizli senaryosu yoktur İvedik’in. Taktiklerle de ilerlemez. Strateji geliştirir, senaryosunu kamusal sunar ve sokak siyasetini daha çok “sesli tecavüzler” üzerinden yürütür. İnsanın içindeki “hayvan” a odaklandığını söyler karakterin yaratıcısı. “Ben herkesin içindeki o hayvanım” der. Grotesk unsurlarla yarattığı karakterle Recep İvedik, ele aldığı her durumu itibarsızlaştırarak, şeklini ve asaletini kaybettirir. Recep İvedik filmlerinin barındırdığı temsiller günümüz Türkiye’sinin fikirleri, inançları ve değerleri hakkında önemli göstergeler olmuşlardır. Recep İvedik filmlerinde, kimlik ve kültüre dair kaygıların arttığı günümüzde, kültürel kimliğe, gelenekselliğe yapılan vurgu ön plandadır. İvedik, yerel olan üzerinden lümpen bir dil yaratarak, majör olanı sarsmak, yerinden oynatmak ister gibidir. Bu çerçeveye ekseninde günümüz Türkiye’si ve Türk komedi sinemasında yoksul-madunun gündelik direniş pratikleri, “Recep İvedik”, Yerel ve Otantik: Lümpenliğin Kamusal Dili başlığı altında örnekleme dahil edilen filmlerin metaforik ve metonimik bir okumaya tabi tutulmasıyla anlaşılmasına çalışılacaktır.

#### ARTICLE INFO

*Article history:*

*Received: 18.12.2023*

*Received in revised form: 28.12.2023*

*Accepted: 29.12.2023*

*Keywords:*

*Comedy,*

*Poor-subaltern,*

*Daily life,*

*Daily resistance,*

*Recep İvedik,*

*Deconstruction.*

#### ABSTRACT

The fact that the Recep İvedik film series is characterized by ever-increasing viewership rates with each successive film is significant in terms of the provizyon it finds in Turkish society. İvedik challenges as depicted the traditional norms about the human body in his films; he creates a line of escape by breaking all the moulds constructed intended the body. He deterritorializes and nomadics the codes of beauty offered by the major. The context in question is an important phenomenon that we can observe in many typologies of the period, as revealed in the article titled The Emergence of the Chubby (2012). On the other hand, İvedik uses the theme of “a folk hero” used for the characterization of “Şaban” but he is different from Şaban. İvedik has no secret scenario. He doesn’t move forward with tactics either. He develops a strategy, presents his screenplay to the public, and conducts street politics mostly through “voice rapes”. The creator of the character says that he focuses on the “animal” inside the human. “I am that animal in everyone,” he says. With the character he creates with grotesque elements, İvedik discredits every situation its handles and loses its shape and nobility. The representations of Recep İvedik’s films have been important indicators about the ideas, beliefs, and values of today’s Turkey. In today’s world, where concerns about identity and culture are increasing, the emphasis on cultural identity and traditionalism is at the forefront in Recep İvedik’s films. İvedik seems to want to shake and displace the major by creating a lumpen public language over the local one. Within this context, present day Turkey and the daily resistant practices of the poor and the subaltern in Turkish comedy cinema are aimed to understood by subjecting selected films to metaphorical and metonymical reading under the title of “Recep İvedik, Local and Authentic: The Public Language of Lumpen”.

\* DOI: 10.46442/intjcss.1406687

\*\* Sorumlu yazar: Hacer Aker, haberaker@selcuk.edu.tr



### Atıf Bilgisi / Reference Information

Aker, H. (2023). Recep İvedik, Yerel ve Otantik: Lümpenliğin Kamusal Dili. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 9 (2), s. 49-65.

### Giriş

Kuramsal sinema çalışmalarının, akademik anlamda toplumsal bir gerçeklik ile sinematik bir temsilin ortak noktada buluşmasının bilimsel ve kavramsal dayanaklarını ortaya koymak bağlamında, aynı amaca hizmet ettiğini söylemek mümkündür. Bu araştırmanın da makro düzeydeki amacı esasen, toplumsal olanla sinemasal olanın etkileşiminin incelenmesidir. Çalışma mikro düzeyde, yoksul-madunun kolektif ve görünür olmayan direniş pratiklerini (gizli senaryo, taktik, sıradanın sessiz tecavüzü ve kaçınmacı pratikler) *Recep İvedik* temsili (örnek olay/case study) üzerinden okuma ve anlamlandırma çabası gütmektedir. Söz konusu amaç ve bu amacı temellendirme çabası, alanyazında yürütülen çalışmalardan farklılaşmaktadır. Söz konusu farklılaşmayı ortaya koymak aynı zamanda çalışmanın önemini görünür kılacaktır.

Literatüre bakıldığında, sinema ve yoksulluk ya da bir tür olarak komedi sinemasını ele alan çalışmalar mevcuttur. Ancak bu çalışmalar gündelik direniş pratikleri yazınına dışsal bir konuma sahiptir. Akademik bir ilgi alanı olarak neredeyse iki yüz yılı aşkın bir geçmişi olan yoksulluk konusuna, multidisipliner bakış açılarının geliştirilmesi, son yirmi yılı kapsayan bir sürecin ürünü olarak belirir. Hem kitleden beslenen hem de kitleyi besleyen yapısıyla sinemanın, bir sanat ürünü olarak yoksulluk literatürüne dâhil olması ise Türkiye’de yakın geçmişe sahiptir. 1980’lerden *Günümüze Yoksulluğun Türk Sinemasındaki Sunumu* (2010) başlıklı yüksek lisans çalışmasında Erbil Erdugan, 1980 sonrasında Türkiye’deki kentsel yoksulluğun 1980 sonrası Türk sinemasındaki sunuluş biçimlerini, sinema sanatının sunduğu olanaklar çerçevesinde ele almış, *2000 Sonrası Türk Sinemasında Yoksulluk* (2013) başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında Öztürk ise Türkiye sinemasının son on yılında çekilmiş üç film örneğiyle İstanbul’da deneyimlenen yoksulluğu, karakterlerin gündelik pratiklerinin nasıl dönüştüğüne/değiştğine bakarak araştırmıştır. *Reflections of Urban Poor in Social Realist Films in Turkey* (2015) başlıklı doktora çalışmasında Uysal, Türkiye’de üretilen toplumsal gerçekçi film anlatılarında kentsel yoksulluğun görünümlerini 1960-1980 dönemleri arasında incelemiş; *Türk Sinemasında Yoksulluk Temsilleri: 1960-1975 Dönemi* (2017) başlıklı doktora çalışmasında ise Çetin, 1960-1975 yılları arasında Türk sinemasındaki kentsel yoksulluk temsillerini toplumsal gerçekçilik, ulusal sinema, milli sinema ve devrimci sinema olmak üzere dört farklı sinema ekolü üzerinden çözümlemiştir. *Türk Sinemasında Yoksulluk ve Yoksul Kahramanlar* (2001) adlı makalesinde Hilmi Maktav kahraman miti; *Türk Sinemasında Gecekondu* (2004) başlıklı araştırmasında ise Mehmet Öztürk gecekondu üzerinden kent yoksulluğunun sinemadaki görünümlerine odaklanmıştır. Bir derdin emeğe evrilmesiyle ortaya çıkan bu çalışmalar, ortak bir şey söylemektedir: 1980 sonrası Türkiye’de uygulanan neo-liberal politikalar ve Doğu’da yaşanan terör olayları sonrası kırsaldan göç hareketleri, kent yoksulluğu ve gecekondu kavramlarını görünür kılmış; yaşanan toplumsal değişimi ve bu değişimin kahraman portresinde yarattığı dönüşümü sinemada okumak mümkün olmuştur. Söz konusu çalışmalar, yoksulluğu belli birtakım fonksiyonları olan alt-sistemler ve bu alt-sistemler arasındaki ilişkiler bağlamında incelemiş, yoksulların hangi koşullarda ve nasıl siyasileştiklerine dair pek az şey söylemiştir. Diğer bir deyişle, bu alana yönelik çalışmalarda sosyolojik perspektifin ağır bastığı, siyasalın üzerine yeterince gidilmediği söylenebilir. Oysa yoksul-madunların, otoritenin alanına sızdıklarını ve ele geçirdikleri mevzileri, otoriteyi temsil eden güçler karşısında savunmalarının hem gündelik/sıradan hem de ani tepkisel biçimlerine kendi sosyalliğimiz içerisinde olduğu kadar bir kültür metni olan sinemada da sıkça tanık oluyoruz. Bu gözlemden hareketle çalışmada, aktörün yapı içinde etkisiz failer olarak ele alınmasını eleştiren kuramsal dayanaklara yaslanarak öznenin toplumsal oluşumun inşasına katıldığını öne sürülecek; tikel öznelerin yapma-etmeleri mikro tabir edilen kavramlarla irdelenecektir. Bu yapılırken de “...muhafazakâr kültürel ya da sinemasal metinlerin şaşmaz biçimde, metnin görünüşte muzaffer ideolojisine gölge düşüren bir çatlak hattı içerdiği” (Ryan ve Kellner, 1997: 112) savından hareketle şu soru gündeme getirilecektir: Sinema anlatısı içerisinde yoksul-madun, gündelik yaşamın akışı içinde siyasi süreçlere nasıl katılır ve bu katılım biçimleri hangi kavramlar ışığında listelenebilir? Bu soruya yanıt ararken komedinin sunduğu olanaklardan da yararlanılacaktır. Çalışmayı,



Türk komedi sineması üzerine yürütülen diğer çalışmalardan ayırt eden noktalara değinmek, çalışmanın önemini ve özgünlüğünü daha belirgin kılacaktır.

Türkiye'deki komedi sinemasına ilişkin literatürde yer alan çalışmalar arasında, Nazlı Bayram Kırmızı'nın 1989 yılında tamamladığı *Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı Bir Deneme* adlı doktora çalışması, Serpil Kirel'in 1999 yılında tamamladığı *Bir Sinemasal Tür Olarak Güldürü ve 1980 Sonrası Türk Sinemasında Güldürünün İncelenmesi* adlı doktora çalışması, İlkur Demirtepe'nin 2003 yılında tamamladığı *Türk Komedi Filmlerinde Zengin ve Yoksul Stereotip Temsilleri* adlı yüksek lisans çalışması ve Serdar Karakaya'nın 1997 yılında tamamladığı *Türk Sinemasında Güldürü ve Televizyon Çağında Kemal Sunal Olgusu* başlıklı yüksek lisans çalışması sayılabilir. Belli dönemlere odaklanılarak ya da belli oyuncuların filmleri ile başka edebi türler karşılaştırılarak yapılan bu çözümlenmeler, komedi filmlerini bir tür olarak ele almış, söz konusu filmlerde karakterlerin siyasallaşma olanaklarına odaklanmamıştır. *Popüler Türkiye Sinemasında Gülünçleştirilen Erkeklik* adlı doktora çalışmasında Özge Güven Akdoğan 2000'ler Türkiye sinemasında gülünç nesne olarak artan oranda beliren erkeklikten yola çıkmış, bunun özgürleştirici bir tutum olup olmadığını, erkek karakterleri güldürünün nesnesi olarak sunan temsil yapılanmasının ideolojik fantezi ve gülünç nesne ilişkisinde neye karşılık geldiğini, erkeklik açısından gülünç olanın ne tür imgeler vasıtasıyla sunulduğunu ve filmlerdeki erkeklik anlatılarının erkeklik fantezisi ile nasıl eklemlendiğini araştırmış, *Küresel-Yerel Bağlamında Recep İvedik* (2011) adlı doktora çalışmasında ise Selin Tüzün, 1990 sonrası yerel ve küresel etkileşimler doğrultusunda medya sektörüyle iç içe yeniden yapılanan Türk sinemasını anlamak için *Recep İvedik* filmlerine bakmıştır. Söz konusu çalışmalar popüler medya metinlerini psikanalitik literatürün ve kültürel çalışmalar geleneğinin sunduğu teorik imkânlar ölçüsünde ele almışlarsa da gündelik direniş paradigmasının kavram setinin komedi sinemasına nasıl eklemlendiğini sorunsallaştırmamışlardır.

Bu bağlamda *Recep İvedik, Yerel ve Otantik: Lümpenliğin Kamusal Dili* başlıklı çalışma, *Recep İvedik* temsilini, maduniyet, gündelik direniş paradigması ve komik üzerine düşünsel izlekleri kavram setinden yararlanarak tarihsel-maddeci bir perspektif üzerinden okumayı ve böylece ideolojinin görmezden gelmeye çalıştığı olasılıkları gizlendikleri yerlerden bulup çıkarmayı amaçlamakta, mevcut yazından ayrılmaktadır. Eş deyişle, yoksul-madun öznenin gündelik direniş pratiklerine ilişkin temel eğilimleri *Recep İvedik* temsili üzerinden ortaya koymayı amaçlayan çalışmada, örnekleme alınan filmler maduniyet, gündelik direniş paradigması ve komik üzerine düşünsel izleklerin teorik ardalanına dayanarak postyapısalcı yaklaşımın argümanlarıyla, ideolojik metaforlara karşılık onların altını oyan metonimik bir yaklaşımla, diğer bir deyişle yapıçözümcü yöntemin referanslarıyla anlatıları açısından metin analizine tabi tutulacaktır. Böylece erteleme, izler ve yayılma yoluyla sabitlikleri çözerek, orda olmayan, olmadığı sanılan ya da olabilecek olan tartışmanın içine yerleştirilecektir (Aker, 2022b: 345).

Bu yapılırken de üç varsayım üzerinden hareket edilecektir. İlki, yoksul-madunun edilgen olmadığı, siyasal aktörler olarak değilse de sadece hayatta kalma mücadelesi veren öznel olarak görülemeyeceğidir. İkinci varsayım, siyasalın bir inşa/kuruluş süreci olduğu ve bu oluşumun gündelik hayatın akışı içerisinde sürekli yapım ve yıkıma uğradığıdır. Üçüncü ve son varsayım ise filmlerin içinde üretildiği toplumsal-kültürel bağlamdan ayrı düşünülemediği ve belli gerçeklik sistemleri inşa ederek zihinsel anlam haritalarına katkıda bulunduğu fikrinden hareketle, sinemanın siyasetin gündelik inşasına dair bulgulara erişmek için elverişli bir zemin sunduğu; örneklemede ele alınan filmlerdeki erk sahibi kişi ya da kurumların iktidarı, erk sahipleriyle çatışan tiplenin ise madunları temsil ettiği.

Disiplinlerarası bir buluşmaya imkân tanıyan bu çalışmanın, madunların arada yaşama pratiklerinin farklı tarihsel, yerel, kültürel, anlatısal vb. biçimlerine dönük ortaya koyacağı bulgularla hegemonya tartışmalarına katkıda bulunacağı ve alanyazına katkı sunacağı düşünülmektedir. Tarih, sosyoloji, sanat, siyaset ve felsefe bilimlerini tek bir başlık altında konuya dâhil eden bu buluşma, siyasal katılım konusunda tarihin konusu ol(a)mamış öznelere onların eylemlilikleri bağlamında yer açması ve günümüz sosyal bilimler çalışmalarının etnisite, cinsiyet, kimlik, çokkültürlülük gibi göz önündeki konularını yatay kesmesi bakımından da önemli görülmektedir.

## 90'lar: “Leman”lı Yıllar

*Recep İvedik*, Şahan Gökbağar'ın hayat verdiği bir tipleme olarak ilk kez televizyonda yayınlanan *Engin Jurnal'le Haber Bülteni* adlı skeçte görülür.<sup>1</sup> Sunucu, tiplemeyi şu cümleyle tanıtır: “İşte Halime Yıldız'ı sarkıttığı sepetinden çekip aşağı düşüren adam!”<sup>2</sup> Haberde cam kenarına oturmuş, iri cüssesi ve kıllı bedeniyle, her şeye kıllanan birini görürüz. Görsel eğretileme, dildeki biçim bozumla desteklenmiş; kıllanan adamın kıllı bedenine kılçıklı bir dil eşlik etmiştir. Tipleme, elinde sigarası, camın kenarında boş bira şişeleri olan bir dekorun içinde dilini perdelemeden kameraya konuşmaktadır. Söylediğine göre agresif, komplekslidir. Ama perdelerini kaldırıncı da kedi gibi duygusal. Bu motto (ilke söz), görünür olanın altında yatan gizil gerçekliği de açık eder: Dildeki çıplaklık (açıksözlü oluşu), bir başka çıplaklığı (duygusallık) örtmektedir.



**Görsel 1:** “Dikkat Şahan Çıkabilir” (2005) Adlı Programın “Engin Jurnal'le Haber Bülteni” Adlı Skeçinde *Recep İvedik* Tiplemesinin İlk Kez İzleyiciye Sunulduğu Haberden Ekran Görüntüsü

Çerçeveye dâhil olan bu görsel ve anlatıdaki dil, *Leman Dergisi*'nde tüm gününü evin camının yanında oturarak geçiren *Kıllanan Adamı* akla getirir. Ancak arada ‘kıl’ payı bir fark vardır. *Kıllanan Adam* (Leman) çizgili pijaması, elinde ince belli çay bardağı ile tipik bir vatandaşdır. Çoğu zaman evinin penceresinde, çevresine ‘müzmin’ eleştiriler yönelir; bitmeyen bir rahatsızlık içindedir. Türk insanının teknoloji karşısındaki duyguları olmak üzere, bütün eleştirilerin ‘biz adam olamayız’a çıkacağı bu mizahi anlayış, “halk kültürü içinde yaşayan kendiyle dalga geçme [ayrıcalığını], 90’lı [yıllarla birlikte] yavaş yavaş onun elinden [alarak], gizli bir göz eşliğinde bu kez ona [yöneltir]” (Şimşek, 2012: 109-110). Toplumun çözülmeye başladığı, yeni kimliklerin ortaya çıktığı, ulus devletinin ve vatandaşlığın anlamının sorgulandığı yıllarda gerçekleşen bu dönüşüm, imaj patlaması, söylem saçılması, imge ile gerçeğin farksızlaşması gibi kavramlarla ifade edilen modernlik krizi (Nazik, 2007: 83-84) ile yakından ilgilidir. Cantek’in ifadesiyle kimsenin kimseyi beğenmediği bu dönemde genç çizerler, taşralı, esmer, bıyıklı, radikal, muhafazakâr, aşırı soldan veya köktendinci vb. tüm kötülere aynı düzlemde ele almış; cehalete saldırmışlardır. Kentli, aydınlanmış ve düşünen Beyaz Türk’ün düşmanı kim varsa maganda veya zonta olarak kodlanmış; ‘biz onlar gibi değiliz’in vurgusu yapılmıştır. Cem Yılmaz’ın mizah anlayışının da üzerine kurulu olduğu bu imgelem, politik olanın Türkiye’de yaşanamayacağı düşüncesiyle fantastik olana daha eğilimlidir (Cantek, 2002: 271-273, 275). Kariyerine *Leman Dergisi*nde çizer olarak başlayan Yılmaz, *G.O.R.A* (Ömer Faruk Sorak, 2004) filmiyle izleyiciyle tanıştığı küçük esnaf tiplemesi Arif’in maceralarını, *A.R.O.G* (Cem Yılmaz ve Ali Taner Baltacı, 2008) filminde devam ettirmiş; Türk’ün uzaya da gitse taş devrine de dönse Türklük hallerinden kurtulamayacağını göstermiştir. *G.O.R.A*’da esnaf Arif, uzaylılara halı satmaya çalışmaya, uzay gemisinde esir tutulduğu odada rahat etmek için kapıdaki muhafıza rüşvet teklif ederek işini Türk usulü halletmeyi sürdürmüştür. Yontma taş devrinde ise cep telefonundan Kibariye dinlemiş, her konuda ahkâm kesmiş, başı sıkıştıkça kurnazlıklara başvurmuştur.

<sup>1</sup> *Dikkat Şahan Çıkabilir*, 2005

<sup>2</sup> *Dikkat Şahan Çıkabilir* adlı programda medya metinlerinin içeriklerini mizahi bir dille yeniden üreten tipleme, söz konusu olayı yaşanmış bir olaydan esinle ekrana taşımıştır.



### **Arif, Uyumsuz Bir Nostalji: “Halı, Kilim, Travel”**

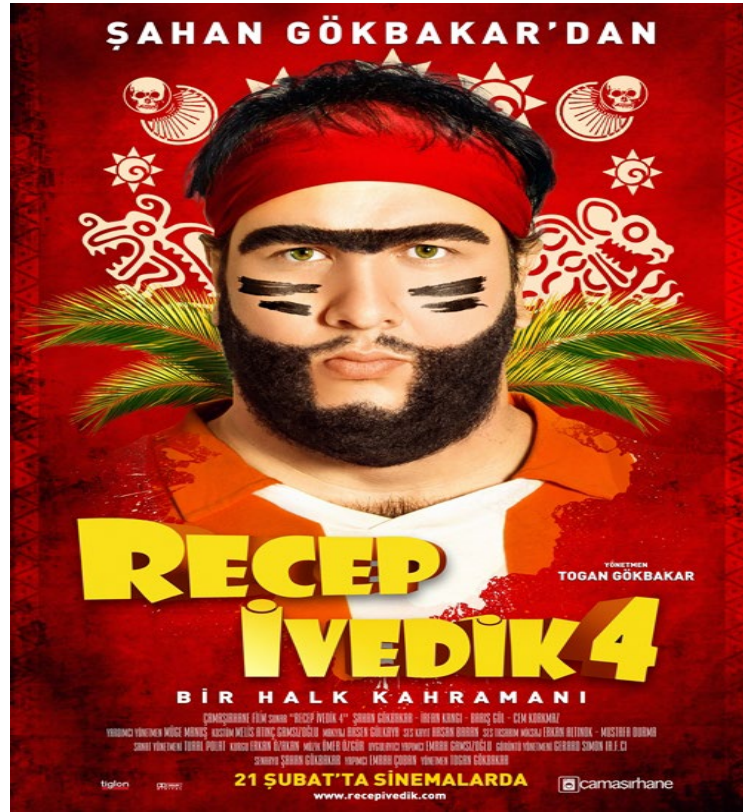
Hayal/hayalet eklektiğinde açığa fantasma'nın sınırları içerisinde Adana'lı bir halıcının uzay maceralarını konu edinen yapıtlarıyla Cem Yılmaz, *Dünyayı Kurtaran Adam* ve *Turist Ömer Uzay Yolunda* adlı geçmişte yapılan girişimlerin nostaljisinden<sup>3</sup> beslenir. ‘Bir Türk uzaya kaçırılsa ne yapar?’ sorusuna ‘Bir Türk nostaljiden ödünç aldığı dili kullanır’ şeklinde bir fantasma üretir Cem Yılmaz ve bunu beyazperdeye taşır. Arif, teknolojinin yeni olana ilişkin imkanlarını kullanır ancak, bunu nostaljik bir tavırla yapar. Bilim kurgunun sinemayla bu buluşması, “Ömer’in turist olması” (Aker, 2022a) gibi, sinemaya ‘dışarı’ (Hollywood)’dan yapılan bir müdahaledir. Yani ‘travel’ demeyi bilse de nihayetinde kendi halinde bir halıcı olan Arif, nostaljik olduğu kadar hayalperesttir. Hayal, insanoğluna ait bir yetidir. Bu yeti, doğrudan doğruya zamanla ilintilidir. Zira hayal kurma, geçmişe, bugüne ve geleceğe ilişkin potansiyellerin düşünümü doğrultusunda kendine malzeme yaratan bir melekedir. Hayal gücünün siyasal potansiyeli işte tam bu noktada, yani onun zamanla kurduğu ilişkide vücut bulur. Zira bir hayal kurma edimi yüzünü geçmişe dönebileceği gibi, geleceğe de çevirebilir. Hiç olmayacak bir şeyleri kurabileceği gibi, olabilecek ama hiç olmamış şeyleri de kurabilir. Özel zamanın tesisinde fantasma, nesnel zamanın sınırlarını öznel düzeyde yeniden çizdiği ve muğlaklaştırdığı ölçüde, iktidar ilişkilerinin inşa ettiği sınırların sorgulanmasına ve aşındırılmasına zemin hazırlar. Rasyonaliteye, realiteye ve ölçüye vurgu yapan iktidar ilişkileri akılsal olmayanı, gerçekleşmemiş olanı, aşırılığı dışlar; normalleştirmeye, disipline etmeye çalışırlar. Bu açıdan Arif’in şimdinin sınırları dışına yaptığı hayali yolculuklar hem kültürel savunma mekanizması hem de kaçış çizgisi olarak düşünülebilir. Ancak öte yandan karakterin adının (Arif), anlayışlı ve sezgileri yüksek anlamına gelmesi, kendisinin ise bu özellikleri taşımaması arasında açığa çıkan uyumsuzluk, her şeyden şikâyet eden ve her şeye *Kullanan Adamı*, gülünçleştiren bir nesneye dönüştürür. Bu yüzden Arif, bakan değil bakılındır.

### **“Kullanan” Ama “Kılı” Adam: Recep İvedik**

*Kullanan adamı* metaforik bağlamından kopararak metonimik düzlemde maddesel boyuta çekecek olan ise *Recep İvedik*'tir. Artık karşımızda varoluşunu maganda olarak kodlanan yapıya ve delikanlılık anlatısına değindiği iddia edilen bir tip vardır. Anlaşıldığı şekliyle bu tip, 90 öncesinden (Şaban) esinle 90'lara (Leman) bir tepki biçiminde açığa çıkmıştır. Şimşek'in ‘bakan-bakılan-bakan’ üçlemesi üzerinden tanımladığı dönüşüm, İvedik'in altsınıf temsilini bakılan konumundan tekrar bakan konumuna çıkarma çabasının adıdır. *Kullanan Adamın* ‘kıllarını’ sahiplenen İvedik, “Ben insan olma peşinde değilim” söylemiyle, yeniden halkın arasına inmeye ve halka dokunmaya çalışacaktır.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Nostalji Huyssen'e göre, küreselleşmeyle birlikte açığa çıkan istikrarsızlık ve endişe atmosferinde, kişinin hayata tutunma arzusuna karşılık gelen kültürel savunma mekanizmasına işaret eder (2003: 18).

<sup>4</sup> Ele aldığımız tiplerin yaratıcılarından farklı olarak Cem Yılmaz ve Şahan Gökbağar sırasıyla Boğaziçi ve Bilkent üniversitesinde eğitim görmüş, yoksulluk deneyimleri olmayan oyuncular. Bu anlamda tiplerin yaratılmasında deneyimlerinden çok gözlemleri etkili olmuştur. Türkiye’de yoksulluğun toplumsal görünümü başlığı altında da geniş şekilde Türkiye’de nöbetleşe yoksulluğun yerini müebbet yoksulluğa bıraktığı bir dönüşüm yaşanmaktadır. Gelinek noktada yoksulluğun dönüşümü, göz merkezli bir analize imkân tanıyacak kadar keskindir. Burada özellikle vurgulamak istediğimiz iki nokta var: İlki, Cem Yılmaz’ın Arif tiplerini tanımlarken sunduğumuz çerçeveyi destekleyecek şekilde oyuncunun tiplerle arasına koyduğu mesafeye ilgili: “Cem Yılmaz, Arif değil. ...ben uyum sağlamaktan hoşlanmam. Negatif bir şeyi avantajıma dönüştürmekten de. Kendi gerçekliğimin 180 derece tersi olduğu zaman bana komik geliyor” (Yılmaz, 2008). İkinci ise Şahan Gökbağar’ın kendisi ile yarattığı karakter arasına herhangi bir mesafe koymaktan kaçınmasıyla: “%60 Recep İvedik %40 Şahan’ım” ya da “İvedik benim” (Gökbağar, 2009a; 2009b). Görünen o ki, oyuncuların hayat verdiği tiplerle aralarına koydukları/koymadıkları mesafe, filmlerin bakılan/bakan ekseninde şekillendiği fikrini temellendirmektedir. Bununla birlikte Gökbağar’ın “İvedik benim” söylemi, tiplerde açığa çıkan görüngüleri salt altsınıfa özgü belirlenimler olarak değil, insana özgü değişkenler üzerinden düşünmemiz yönünde bir çağrı olarak okunabilir. Son olarak, İvedik/Şahan birlikteliği, (ileride de değinileceği üzere) mahalle/mektep buluşması için uygun bir zemin olasılığına işaret etmektedir.



Görsel 2: Tiplemenin Bir Halk Kahramanı Olarak Yer Aldığı *Recep İvedik 4* Filminin Afışı

### Varoş(t)a Doğmak: Temelden İsyan

Filmin afişlerinde “Bir Halk Kahramanı” olarak tanıtılan İvedik, Şaban karakterinden farklı olarak köylü ya da kentin yabancıısı değildir. Şaban’ın varolma ve varkalma mücadelesi, kentin acımasız yüzüne yenik düşmüş; Dütdüt<sup>5</sup> ile tipleme çıkışsızlığını ilan etmiştir (Aker, 2021a). Ancak kentin yerlisi olan İvedik, kentte doğmuş, “varoş” olarak adlandırılan Güngören Senti’nde büyümüştür. Güngören, eski kent merkezinin bir uzantısıdır. Bu fiziki alan zaman içerisinde bilinmeyen tehlikelerle dolu, hayali imgelerin tasarlandığı çöküntü/uzak bir yere dönüşmüştür. Burada yaşayanlar, kent merkezinin hemen yanı başında olmalarına rağmen, merkezle ve bu merkezi kullananlarla kurdukları her tür ilişkide ciddi bir mesafeye/uzaklığa sahiptir. Bu mesafenin oluşmasında medyanın ürettiği ve üretirken tükettiği bir kavram olarak “varoş” etkili olmuştur. Ocak’ın (2011: 137) tartıştığı şekliyle varoş, mekân fiziksel olmaktan çok sosyal ve kültürel anlamda kurmakta, haritada işaretlenebilen alanlardan çok toplumun zihinsel haritasında anlam bulmaktadır Bu açıdan İvedik, göç ettiği kentte boyadığı ayakkabılarıyla mutlu olan Cilalı İbo (Aker, 2021b) ya da bu yeni mekânda tutunmaya/sınıf atlamaya çalışan Şaban’dan (Aker, 2021a) çok, hayatın ekonomik açıdan pek bir şey vadetmediği ve merkezin kültürel normlarıyla bütünleşme imkânının kalmadığı bir ortamda, bir posa bir safra gibi dışlananmanın, hiçleştirilmeye duyulan isyanın sesidir. “Bu ses, hiçleştirilmekle hiçleşmiş olmanın içe dönük öfkesinin birleşiminden türemiş bir nihilizmdir. Yaratıcılıktan yoksunluğu oranında öldürücü, yapıcılıktan yoksunluğu oranında imha edicidir” (Laçiner, 2011: 322).

Neoliberal politikalar ve küresel kapitalizmin yarattığı eşitsizliklerin kendini en net şekilde kentsel coğrafyada gösterdiğini hatırlayacak olursak, kent yoksulluğunu daha ilk elden deneyimleyen tiplemenin, kentle kırılğan değil saldırgan bir temasının söz konusu olduğunu, Şaban’a göre daha agresif, Gökbağkar’ın ifadesiyle “daha savaşçı” (2009a) olduğunu söyleyebiliriz. Burada zorunluluktan kasıt, yukarıda da ima edildiği üzere söz konusu temasın, küresel kentle bütünleşmiş olanlarla olmayanlar arasındaki farkın gittikçe açıldığı dünyada, küreselleşmenin getirdiği yeni iş tipleri, gelir düzeyleri ve toplumsal ilişki mekânlarından dışarıda kalma durumuyla baş etmenin bir yolu olarak görülmesiyle ilgili (Bayram, 2018:

<sup>5</sup> Dütdüt, Kemal Sunal’ın *Dütdürü Dünya* filminde hayat verdiği karakterin adıdır.

50). “Yeni çevresiyle bütünleşmek yerine, yeni çevresinde kendi çevresini” (Erman, 2004: 301) kurmaya yönelik bu çaba, farklı söylem ve kültürel pratiklerin eklektik bir kolajı olarak, Türk toplumunun son on yıldaki dönüşümüne özdeştir (Suner, 2011: 126, 142, 150). İvedik, Türk seçkinlerinin arketipsel ötekisidir. Türkiye’nin Batılılaşma, modernleşme ve AB üyesi olma girişiminde başarısızlığa uğrayışına, eleştirel bir yorum getirdiği düşünülen tiplere (Arslan, 2009: 26) ilişkin, Gürbilek’in toplumsal değişimi popüler müzik üzerinden düşünürken yaptığı çözümlemeden aldığı ilhamla Bayram şunu iddia edecektir: Turist Ömer “Batsın Bu Dünya”daki edepli isyanın, Şaban “Ben de İsterem”deki arzunun sinemadaki karşılığı olarak kabul edilirse, *Recep İvedik* “Allah Belanı Versin” diye bağırarak şarkıdaki ruh halinin karşılığıdır. Yazara göre, “ucube” olarak ele aldığı “yeni soytarıya yakışan da budur” (2018: 54-55).

### **Beş Film, On Bir Yıl**

*Recep İvedik* ilki 2008, sonuncusu ise 2017 yılında olmak üzere toplam beş filmle seyirciyle buluşmuştur. İlk film, bilyelerini yanından ayırmayan İvedik’in yolda bulduğu cüzdanı sahibine ulaştırma sürecinde, bilyelerin çağrışımsal muhatabı çocukluk aşkı Sibel ile karşılaşması ve ona ulaşmak adına yaptıklarını konu edinir. Bilyeler çağrışımsal işlevini yerine getirirse de çiftler arasında bir kavuşma gerçekleşmez. *Recep İvedik 2* (Togan Gökbakar, 2009)’de kaybın telafisi, ninenin ölmeden önce ondan evlenmesini, bir işe girmesini ve saygınlık kazanmasını istemesiyle giderilmeye çalışılacak; evcilleşmeye giden süreç başlayacaktır. Ancak filmin sonunda ninenin ölümü, bu süreci belirsiz bir sona havale edecektir. Yakın arkadaşının kızı olan ve evine alarak ona yardım ettiği Zeynep karakterinin, İvedik’i babaannesinin ölümüyle içine düştüğü iç sıkıntısından kurtarmak için kültürün içine dahil etme çabasına odaklanan *Recep İvedik 3* ise (Togan Gökbakar, 2010) bunun imkansızlığı, İvedik’in kapısına bırakılan koyun üzerinden bir sonla duyurulacaktır. *Recep İvedik 4* (Togan Gökbakar, 2014)’te kültürel boyuta sınıf eklenecek; tiplere mahallesindeki top sahasına yapılacak olan inşaatı önlemek için İssız Ada yarışmasına katılıp sermayedarların araziye ele geçirmelerine engel olacaktır. *Recep İvedik 5* (Togan Gökbakar, 2017)’de ise olimpiyatlara katılan kafilenin rahatsızlanması sonucu devreye İvedik girecek; Kara Ambar Kamyoncular Derneği üyelerini de yanına alarak Yunanistan’da yapılan olimpiyatlarda Türkiye’yi birinciliğe taşıyacaktır.

### **Karnaval Mevsimi, Şubat Günleri**

*Recep İvedik* filmlerinin tamamı şubat ayında gösterime girmiş, her defasında milyonlarca insanı karanlık odada buluşturmuştur. Ritüele dönüşen *Recep İvedik* serileri bu özelliğiyle karnavalları anımsatmaktadır. Karnavallarda dini, resmi ve aristokrasiye özgü olanla dalga geçme eğilimi üzerinden hiyerarşi ve eşitsizliklerin askıya alınması, *Recep İvedik* gösterimleri için de söz konusu edilebilir. Dilencilik, yoksulluk, işsizlik, dini duyguların sömürülmesi, çıkar ilişkileri, korsancılık, aşağılama, fiziksel şiddet, cinsellik, kadın erkek ilişkileri, eğitim sistemi, rüşvet, açlık, sözel şiddet ve psikolojik sorunların görünürlük kazandığı filmlerle tiplere, sözel olarak kişisel ve toplumsal ölçeri almış; bir karnaval havasında gerçekleşen karşılaşmalar, ciddi bir gişe başarısıyla sonuçlanmıştır. *Recep İvedik*, en çok izlenenler listesinin ilk iki sırasına adını yazdırmış; tiplere rekorunu egale eden yine kendisi olmuştur.<sup>6</sup> Bir bakıma günümüz Türkiye’si “sokağın kendisini temsil edecek bir yabancılığa kendi suretini; adalet dağıtan bir sestense özgürce çığırın bir [sesi]” (Gürbilek, 2018: 98-99) tercih etmiştir. Buna karşılık yoğun eleştirilere maruz kalmış; birçok metinde tartışılmıştır. “*Recep İvedik*’e neden bakıyoruz” sorusuna yanıt aramak bu çalışmanın nihai amacı değildir. Ancak bu karşılaşmalarda açığa çıkanın ne olduğuna yönelik bir sorgulamanın, İvedik’in gündelik direnme pratiklerine dair düşünme çabamız üzerine fırsatlar yaratacağı düşünülmektedir. John Berger’in *Hayvanlara Niçin Bakarız?* sorusuna yanıt ararken alıntılıdığı hikâye, “neden” sorusunu, “karşılaşma” boyutunda ele almak için bir başlangıç noktası olabilir.

<sup>6</sup> *Recep İvedik 5*, (7.437.050) / *Recep İvedik 4*, (7.369.098)



## Bir Hikâye, İki Soru

Anlatıya göre adamın biri, her gün mutfaktaki ekmeğine dadanan fareleri kapana yakalamaya çalışır. Adam, mutfığa kurduğu kapana sıkışan fareleri öldürmeyip önce onları dikkatli bir şekilde inceledikten sonra evinden ötede bir tarlaya götürüp serbest bırakır. Berger'e göre adamla farenin bakışlarının buluşması sonucu adamın görme itkisi depreşir. Çünkü "çok az insan bir fareye bu kadar ender bakmıştır. Ya da fare bir insana..." Evdeki son fareyi de serbest bırakınca adam "yoğun bir hayal kırıklığı hisseder." Zira bakışının nesnesi olacak varlık/nesne artık yoktur. "Bir tutsağın uçup gitmesini, ...özgürlük düşünüyü gerçekleştirmesini hayatında bir kez daha görmeyi" (Berger, 2017: 7-17) istemektedir. Peksoy, insan ile hayvanın bu denli dramatik bakışmasını, insan-doğa mücadelesi olarak değil de karşısındaki varlığın içsel gizemini görme çabası olarak okuyabileceğimizi söyler ve şu soruyu yöneltir: "Normal şartlarda farenin ölümüyle sonuçlanacak bu karşılaşmada, insan hayvanın farklı bir yönünü görmüş olabilir mi?" (Peksoy, 2018: 97). Biz de bu soruyu *Recep İvedik* üzerinden sormak ve bunun üzerine düşünmek istiyoruz.<sup>7</sup> İvedik ile seyirciler arasında gerçekleşen karşılaşmalarda hangi sınırlar açığa çıkmış olabilir? Onu baştan çıkarıcı olduğu kadar kaçınılan/sakınılan/utanılan kılan nedir?

### *İvedik'in Bedeni: Sürgünün Dili*

İlk çıkarım şudur: Simgesel ilişkiler ağında belli bir tıkanma, bir pürüz. Zira tiplere tüm filmlerinde iğrenç olanı sahiplenen grotesk bedeniyle izleyici karşısına çıkmış, kıllı iri bedenini abartılı biçimde birleştirilmiş kaşları ve boynunun hemen altındaki kıllarıyla yoğunlaştırmıştır. Yağlı saçları ve üzerinden çıkarmadığı turuncu çizgili gömleği ile bu yoğunluğu yüzeye çıkarmış ve "hayvanım ama evcil değilim" (*Recep İvedik 2*) vurgusuyla bu yoğunluğun adını koymuştur. "Çelik beden tasavvurundan çok daha inandırıcı, görüldüğünden çok daha az akıl almaz/anlaşılabılır" (Özguven, 2012: 105) "simgeselleştirilemeyen bu artık"ın (Akdoğan, 2014: 108), modernizmin tüm beden kodlarını yok sayarak var olmaya eğilimli çabası, onu, ilk elden tahakküme direnen bir sınır hattında konumlamıştır. Pırıltılı, ışıltılı imajlara bir cevap olarak "biz buyuz"un altını çizen ve "egemenden habersiz bir çırpınmayı, bir çığılığı tahrik eden bu beden, sürgün edildiği yerden egemene meydan okumaktadır" (Kristeva, 2014: 14-15).

Kişinin kendi değişiminden duyduğu korkunun beden bulmuş hali olarak İvedik, bedeninin içini sürekli olarak bedenin dışında gösterme eğilimindedir. Yellenme, geçirme, kusma, dışkılama,<sup>8</sup> kendi cinsel organıyla oynama, başkasının cinsel organını elleme, kulak çöpünü arkadaşına koklatma gibi eylemleriyle İvedik, kamusal alanda uygun görülme ya da yasaklanan davranışları kamusal sokmakta, kültürel sınırları ve kısıtlamaları sınamaktadır. "Fiziksel olarak kendini bırakma hali, oburluk ve genel hayasızlık aracılığıyla bedenin kutsandığı bu figür, şişman, gülbüz bir yiyici ve içici olarak karnaval figürünü" (Scott, 2014: 260) anımsatır. İvedik filmlerinin büyük kısmının diğer memelilerle paylaştığımız işlevleri -yeme ve içme, boşaltım, cinsel ilişki, gaz çıkarma- odak noktası olarak almasının nedeni, "bunun, hepimizin aynı olduğu ve kimsenin daha yüksek bir statü iddiasında bulunamayacağı düzey olmasıdır" (Scott, 2014: 91). Her şeyden önce, bu serbest bölgeler, insanın bedeli yüksek bir yanlış adım atma konusunda endişe duymadan gevşeyebileceği ve rahat nefes alabileceği yerlerdir. Diğer bir deyişle, insanda iğrenme duygusu uyandıran, bedenin salgıları, sıvıları ve katı maddelerinin konu edilmesi ve gerçeklik duygusu güçlü görüntülerle yaratılan bu kasıtlı ihlaller, dışarıya atılan, yok sayarak yok olmasına çalışılan, böylelikle kişiyi çevreleyen yabancı girişimlerdir.<sup>9</sup> Yaşamlarının büyük kısmını tabiiyetin ve gözetimin yarattığı gerilim

<sup>7</sup> Burada özellikle bir noktanın altını çizmek gerek: Berger'den alıntıyla aktarılan hikâyeden esinle *Recep İvedik* üzerine düşünme çabamızı besleyen temel motivasyon, görme/görülme dinamiğidir. Her ne kadar İvedik hayvana özgü olanı sahiplendiğini dile getirmiş ve ilerleyen aşamada buna yer verilecek olsa da aktarılan hikâyede adam (ben) ile fare (öteki) arasında gerçekleşen karşılaşmanın, türlerin karşılaşması anlamında önemsediyini vurgulamak gerekir.

<sup>8</sup> İvedik, eczanede karşılaştığı kadına fitilin kullanımını ve kabızlık sonucunda göbekten dışkı aktığını anlatır. Ardından şöyle der: "Midende dokuz ton tezek biriktirmişsin." Uçakta ishal olduğunu tüm detaylarıyla aktaran tiplere (*Recep İvedik 2*), devam eden seride kabız olur ve on beş gündür tuvalette çıkmadığından yakını (*Recep İvedik 3*). Evinde bulundurduğu kedi kumu dolu leğene iki yıldır tuvaletini yaptığını anlatır (*Recep İvedik 4*).

<sup>9</sup> Bilindiği üzere hayvanın zaman ve mekân farkı gözetmeksizin gaz çıkarması doğal olan bir şeydir. Bu anlamda İvedik'in koşullardan bağımsız istediği anda istediği yerde (ihtiyaç halinde) gaz çıkarması her ne kadar hayvanlaşmaya dair bir özlemi imlese de özünde bir tepki





altında geçiren altsınıflar için bu girişimler (filmler), çirkinliği/iğrençliği insanın dışarıya olarak kuran yasa tarafından bastırılanın geri dönme arzusunun yansıtma eğilimindedir.

Bastırılan şey, kişiyi özdeşleştirdiği, idealleştirdiği “imgeyi, o imgenin aksi oluşuyla ‘o’ imge yapan bir [sırdır. Bu sırda] kendini her daim dışarıda aramış, bulduğu ile özdeşleşmiş ve kendini [dışarıdan] aldıkları ile kurmuş özne, içinin dışarıda olduğunu [görecek] ve karşısındaki dışsallığın asli içselliği olduğunu, dahası bu dış-içselliğin kendine ilk yabancılaşmasından, [simgesel] düzene kaydolarak kaybolmasından önce, kendi öz gerçekliği olarak var” (Keskin, 2009: 406) olduğunun ayırdına varacak; “eksik” olduğunu kabullenenecektir. Ancak bu kabulün itirafı pek de kolay değildir: Yakın zamanda yapılan bir alımlama çalışmasında doktora öğrencisi (E) C, İvedik ile ilgili şu notu düşmüştür: “...etrafımdaki insanlara filmi izlediğimi söyleyemiyorum. Çünkü düşük kaliteli görüyorum. Benim gibi bir insan bu filme gitmemeli diye düşünüyorum (gülerek). ...Bu filmi kendi iç dünyamda yaşarım ve biter. Başkalarının izlediğimi bilmesini istemem. Karşımdaki insan beni farklı olarak yorumlayabilir” (Gide, 2019: 104). Çalışmayı yürüten Gide, *Recep İvedik* filmlerinin hepsini defalarca izlemiş bu kişinin görüşme sırasında ses kaydı alınmasını istemediğini ve filmlerden bahsederken dahi güldüğünü gözlemlediğini paranteze almıştır. Söz konusu paylaşımlarda dile gelen ima, eksikliği kabullenme sürecinin sınırlarıdır. Tiplemenin yaratıcısı ve filmlerin yönetmenine göre de İvedik’i en net anlayanların ve tepkilerini sakınmadan dile getirenlerin çocuklar olması, bu durumu açıklayabilir. “İnsanlar Recep’i seviyor. ...en çok çocukları cezbediyor. İçi dışı bir Recep’in. Bunu çocuklar anlıyor” (Gökbakar, 2010a). “Bence de *Recep İvedik*’in en önemli özelliklerinden biri çocuk gibi olması. Toplumsal perdeleri yok, aklından geçeni pat diye söylüyor. Bu pervasızlık çocukluğumuzda sahip olduğumuz ama büyüyünce yitirdiğimiz bir özellik” (Gökbakar, 2010a). İki kardeşe göre, özgürleştirici ihlalleriyle tiplleme, çocukça davranış kalıplarına dönmeyi içeren bir savunma mekanizması geliştirmiştir. Bu anlamda simgesel düzeyde travmatik bir “şey” olarak görülen İvedik, simgesel ile henüz temas etmemiş bir çocuk nazarında değer kaybı/yitimi/yozlaşması olarak görülmeyecektir.

Bauman’ın modern akışkan toplumda bağımsız insan/niteliksiz adam dediği (2012b: 7-8) bu “şey”, mekanik dönemden dijital döneme geçişte; her şeyin imaj üzerinden üst belirlendiği akışkan modern dünyada kendisini, “birlikte ve ayrı ayrı yaşamının risk ve kaygılarına” adanmış görünmektedir. Oyunun kurallarını kabul etmiyor gibi görünen ve resmi işleyişi yapıçözümüne uğratan bu oyunbozan, ezberlenmiş belirlenimlerden sıyrılarak belirsizliğe ve çokluğa ulaşmaya çalışıyor izlenimi vermektedir. Özgüven’in sinemada *Tombulların Belirşi* adlı yazısının kapanışında “belki” diye başlayan cümlesinde vurguladığı gibi, “...ısrarla kendisine işaret edilmesini isteyen bir sendrom olarak tombulların belirşi, belki de buna ve ötesine dair bir şeyler söylüyor” (2012: 105). Bu da bize ikinci çıkarımı yapmak için bir olanak sunuyor: Kompleks ve asabiyet.

### ***Kompleksli ve Asabi: Sinik ve Kinli***

*Recep İvedik* kendi deyişiyle kompleksli ve asabidir. Tiplemenin yaratıcısına göre bu, kıllı ve iri cüssesinden duyduğu rahatsızlıkla ilgili değildir. O daha çok, statü tahakkümüne maruziyetin bir neticesi olarak hıncını dile getirmektedir (Gökbakar, 2010b). Üstten bakış, İvedik’i bir tarafıyla sinik bir kompleksin taşıyıcısı bir tarafıyla da kinik bir asabiyetin savunucusu olmaya zorlamıştır. Kendi deyişiyle o, sevdiğine karşı son derece verici, sevmediğine karşı son derece alıcıdır. “İmiğini sömürürüm. Yaradılış” (*Recep İvedik 4*). Ancak diğer yandan bu “toplumsal yasa ihlalcisi” (Sanders, 2001: 288) genetik yapısının bozuk olması dolayısıyla anasına babasına kızacak; dert, çile ve kederle boğuştuğunu dillendirerek, kıllı bedeninin sorumlusu olarak onlardan aldığı kromozomları sorumlu tutacaktır (*Recep İvedik 3*). Gökbakar’ın asabiyet ve kompleks ile “üstten bakış”ın nesnesi olma durumu arasında kurduğu eklettik bağ, İvedik tarafından yanlışlanıyor gibi görünse de esasında tamamlayıcı bir içeriktir. Onun genetik kodlarına olan çıkışı, simgesel iktidarla açığa çıkan simgesel şiddetle ilgili görünmektedir. İvedik, “Ben mecbur muyum senin kromozomunun pisliğini temizlemeye ömür boyu”, “...bütün arkadaşlarım babamla fotoğraf çekti, ”

---

anlamına gelir. Çünkü hayvan bunu tepki amacıyla yapmaz. Diğer bir ifadeyle, hayvanın doğasına yönelik bir sahiplenme, insanı hayvan yapmaz. İnsansal olana müdahale anlamına gelir.



orangutan diye” (*Recep İvedik 3*) yakınırken, ona yönelen simgesel şiddeti içselleştirmiş, toplumdan ödünç aldığı bu söylemle (pislik) genetik mirasını hiçleştirmiştir. Bu, Sennet’in (2005: 146, 164) deyişiyle “yönünden sapmış bir faillik hissi”dir. Çünkü perdelerini kaldırıncı kedi gibi olduğunu anlayacak çok az insan vardır. Üçüncü çıkarımın kökü de buraya dayanır.

### “Kötü Çocuk”: Sokağın Sesi

Hatırlanacağı üzere insanın “kendi” olabilmesini düşmanını sevmekle ilişkilendiren Nietzsche, hınc duygusunu “öteki” olmanın istemi üzerinden açıklamıştı. Düşünürü göre hıncılı insan bir bakıma hasta, kızgın ve öçalma isteği ile donatılmıştı. İvedik’e baktığımızda “ideal” sunuya olan hıncını, ideal olana benzemek (öteki olmayı istemek) formunda bir istencin tutsağı olarak biriktirmedeğini, ideal olanı reddetmek, ona asaletini kaybettirmek ya da onu sıradanlaştırmakla akıttığını görürüz. Çünkü tiplere, hürmet ve ritüel kurallarını hiçleştirerek, hiyerarşik zeminin altını oymaya çalışmış, insanların rol yapma zorunluluklarının üstünü çizerek gerçek benliklerini görünür kılmaya davet etmiştir. Tutkuyla saplanmış düşüncelere meydan okuyarak görece bağımsızlığını ilan etmiş; tahakküm kurucu pratiklerin karşısında sessiz kalmayarak tepkisini sahne önünde dile getirmiştir. Patronuna küfredemeyen işçinin sözcüsü olmuş, sermaye karşısında çalışanın yanında bir portre çizmiştir (*Recep İvedik 4*).

Magandalığın erkçi söylemini kendi içinde bozuma uğratmış; magandadan yardımsever, dürüst, yufka yürekli, doğal bir karakter yaratmıştır. Yolda bulduğu cüzdanı sahibine ulaştırmak için İstanbul-Antalya arası mekik dokumuş; yolda aküsü biten sürücülere kendi aküsünü vererek yoluna yaya devam etmiştir. Duygusal takılmadığını, erkek adamın ağlamayacağını, en son annesi memeden kestiğinde iki yaşında ağladığını söylese de *İssiz Adam* filmi izlerken gözyaşlarını tutamamıştır (*Recep İvedik 3*). Otel odasının mini barındaki içkileri “neyime yeter bunlar” diyerek beğenmeyen İvedik, körkütük sarhoş olmuştur (*Recep İvedik*). Çoğu seks işçiliği yapan eşcinsel temsillerinin aksine ilk bakışta son derece “delikanlı” görünen tır şoförü eşcinsel çıkmış; İvedik bütün kadınları bacısı saymıştır. Otelin sahibini “oğlum Muhsin sen çocuk musun?” diye azarlamış, otel müdürünü otel sahibine yalaka olmakla suçlamıştır (*Recep İvedik*). Üniversite hocasına çıkmış; eğitim sisteminin çıkmazlarından yakınmıştır. Öğrencilere “kendinizi ezdirmeyin” diyerek, zayıf olana cesaret aşılamış; otoriteyle uyumsuzluğunu her ortamda dile getirmiştir (*Recep İvedik 3*). Girdiği hiçbir işte tutunamamış; işverenlere tabi olmamıştır. Yoga hocasıyla dalga geçmiş, karate hocasına küfretmiştir. Ödül töreninde sahneye çıkıp saçmalamış; iş adamlarına yönelerek “ensesi kalın kodamanlar, efendi olun, adam olun” diye azarlamıştır (*Recep İvedik 2*). İş adamlarına ulaşmak için TÜBİTAK’ı aramış; yetkilileri biraz girişken, üretken olmaya davet etmiştir. Mahallenin top sahasını kurtarmak için mahallelinin desteğine başvurmuş, tüm mahalleliden çıkan para 50 tl’yi geçmemiştir. Böbreğini satmak istemiş, alan olmamıştır. Kimliğinde T.C. numarası yoktur: “Ben 37 yıllık TC’yim, kimlik numarası diye bir saçmalığı sizden duydum.” Banka müdürüne “Sen de kazanacan ben de kazanacam bacı gardaş” diyerek rüşvet teklif etmiş, “seni kurumsal kimlikten kurtaracam cibil” diyerek kurumsal düzeni eğretilmiştir. “Kendim için istediysem bütün o yabani hayvanlar beni kemir kemir kemirsin” diyerek seslenmiş, karşılık alamayınca banka müdürünü yabanilikle, tacizle suçlamıştır (*Recep İvedik 4*). Japon restoranında garsondan ekmek istemiş; ilk kez gittiği tiyatrodan olup bitenleri gerçek sanarak kendini sahneye atmıştır. Oyunun mahvolduğunu düşünen ve toparlamak için ellerinden geleni yapan oyuncuların aksine, (bunu oyunun bir parçası zanneden) tiyatro izleyicileri oyunun İvedikli yeni versiyonunu çok beğenip, ayakta alkışlamışlardır. Yoga lotus hareketini “bas baya bağdaş bu” diye tanımlamış; Starbucks’a gidip oralet, salep, mıra istemiştir. Origami kâğıdına burnunu silmiş; “sushi benim için bir yaşam stili bir felsefe” dese de sushinin çiğ balık, hardalın balık yumurtası olduğunu öğrenince kusmuştur (*Recep İvedik 3*). Görüldüğü üzere İvedik, tüm kurallara, düzenlemelere ve hiyerarşilere karşı isyankardır. İktidar farkı gözetmeksizin aynı sertlikle mütecavizdir. “Adada zorlanacağımı düşünmüyorum. Sonuçta orda da ne bulsak onu yiyecez değil mi. Yani adada yemek verilmiyor. İstanbul’da da öyle. Ne bulsak onu yiyoruz” (*Recep İvedik 4*). Vardan’ın (2009) ifadesiyle “halkın nefretini kazanan ne varsa taarruza uğratmıştır.” Ancak onun saldırılarından en fazla nasibini alan “orta sınıf”tır. Görünen o ki mücadele artık “sınıf olmayan sınıf” ile “sınıf”lar arasındadır.

## Tek Kişilik Karnaval

*Recep İvedik* filmlerinde orta sınıf yaşam tarzının mizah vasıtasıyla altüst edilmesi Bakhtin'in resmi kültüre meydan okuyan, yerleşik normları altüst ederek toplumsal düzeni tepetaklak eden karnaval kültürüne dair saptamalarını akla getirmektedir. Kölece davranış, sahte tavır, dalkavukluk ya da dolambaçlı sözlerin olmadığı ya da tahakküm altında olmayan söylemin hüküm sürdüğü filmlerde İvedik, mevcut hiyerarşileri abartarak, alaya alarak ve gülünç duruma düşürerek altüst etmeye koyulmuş izlenimi vermektedir. İvedik filmlerinde küfürlerin ve lanetlerin hüküm sürmesinin nedeni, örtmecelerin gereksiz olmasıdır. Hatırlanacağı üzere Bakhtin karnaval konuşmasını, tahakküm tarafından yaratılan çarpıtmaların olmadığı bir gölge toplum gibi ele almamızı istemişti. Scott ise gerçek asilerin politik taleplerde bulunurken maske takmalarını, armağan isteyen kalabalıklar gibi nakit ve iş imtiyazları istemelerini, niyetlerini gizlemek için karnavala özgü ritüel planlama ve toplantı tarzlarını kullanmalarını karnavalların taklidi üzerinden okumuştur. Bir bakıma Scott'a göre, rol/samimiyet ekseninde karnavallarda açığa çıkan muğlaklık, elverişli bir kullanım alanı sunmaktaydı (2014: 91-92). Ancak *Recep İvedik*'e bakıldığında, tek kişilik bir karnaval ortamı yaratıldığı görülmektedir. Hababam Sınıfı'nda olduğu gibi kolektif bir "çokluk"tan ve kolektif bir "gülüş"ten bahsetmek güçtür. Tam tersine söz konusu edilen şey, seyirci ile oyuncu seyreden ile seyredilen arasında, sahnede gerçekleşir. Yani İvedik'in tek kişilik karnaval gösterisi, bir karnaval havasında (çokluk ve gülüş) seyredilir.

### *Acı Karnaval, Aşâğılık Kahraman*

Gürbilek'in Bernstein'in *Acı Karnaval* adlı çalışmasından esinle söylediğine göre, söz konusu dönüşüm burjuvazi sonrası döneme denk gelmektedir. Acı karnavalın kahramanı/figürü, "alçak/aşâğılık"tır. Bu tip, Gürbilek'in ifadesiyle;

... olumlu ve kurtarıcı gücün karşı kutbu, şenlikle ilgili varsayımların antitezidir. Şenlikte olduğu varsayılan pozitif enerji onda yıkıcı, negatif bir enerjiye dönüşmüştür. Tembel ve obur uşak tipi ile soytarının karışımı bu tip, aydınlanmanın temel değerlerini (vatan sevgisi, dostluk, toplumsal görev, erdem) boş laf olarak alaya alır. Vicdanın sesinin boş midenin feryatları yanında daima zayıf kaldığını söyleyerek, yarı açık duran ağza bir iki lokma atmaya her şeyden çok önemseyen ve erdem savunucuları karşısında esas sorunun akşam rahat rahat helaya gidebilmek olduğunda diretir. ...kişiliğinde, midesi guruldayan köleyle hüznü soytarıyı, arsızlıkla doğruculuğu birleştiren aşâğılık kahraman, bir yandan toplumun erdem ve çıkarlarıyla dalga geçer ancak öbür yandan da alay ettiği toplumun en niteliksiz değerlerini benimser (2012: 76-78).

Söz konusu saptamaları Türkiye'nin 2000 sonrası görünürlük kazanan kahraman miti üzerinden düşünebileceğimize ilişkin Gürbilekçi kavrayıştan hareketle, İvedik'in temel meselesinin sıradanlıkla ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Bu açıdan her ne kadar serseri olsa da İvedik, olağan/alışılmış biri değildir. İvedik'in çizdiği resmi, sıradışı olmaya kendini adadığı anda gerçeklikten yoksun olmasını farketmesiyle ilişkilendirebilmek mümkündür. İvedik'in yaptığı da dahası İvedik'i İvedik yapan da bu yüzleşmeyi yaşadığı anda soytarı elbisesini çıkarıp, gerçek bir sövgüye koyulması; diğerlerini kötü olduğuna ikna etmek için değer yıkımını kamusal bir gösteriye dönüştürmeye başlamasıyla ilgilidir. Ama bu yönlü bir çaba Gürbilek'e göre, "ne yaparsa yapsın, yalnızca toplumsal parazit değil, kendinden önce yazılmış metinlerin sırtından geçinen kültürel bir parazit olmaktan kurtulamaz. Çünkü öfkeyle sövüp sayarken bile fazlasıyla gecikmiş, fazlasıyla ikincil, fazlasıyla teatraldır" (2012: 78). Böylece Bayram'ın "günümüz soytarısı" dediği İvedik, Gürbilek'in kavramsallaştırmasında karşılığını "alçak kahraman" olarak alacaktır.

Ancak öte yandan Nietzsche, hıncı besleyen dinamiğin unutamama dürtüsüyle şekillendiğine, biriktirilmiş her anının irin toplamış bir yaraya dönüşeceğine de dikkatimizi çekmişti (2012: 21). Bu bakıma İvedik'in serzenişleri, bu yaranın varlığına dair önemli ipuçları olarak da kodlanabilir. Zira eksik olduğunu kabul eden İvedik, ideal olanla kendiliği arasında kalmıştır. Tipleme ne zaman ufukta görünen ideale doğru bir adım atsa, kendiliğinin soğuk nefesini üzerinde hissetmiştir. İdealde gördükleri, kendindeliği ile sürekli değişmiş, filmlerin olay örgüleri bu değişimler ile gelişmiştir. Varoluşunu onu olumsuzlayarak tanımlayanlara karşı gövde gösterisine (agresifliğine) borçlu olan tiplere, kendi bölgesine çekildiğinde gizli yaralarından dem vurmıştır: "Şu ayı bedenimde, şu hayvansı bedenimde hapsolmuş sıkışmış kalmış incecik bir ruh gibiyim." O anlarda tiplere perdelerini kaldırmış, kendi deyimiyle "bir kedi gibi



miyavlamaktadır”. Duygusallığı bir hayvanla özdeş kılan bu metaforik dil, tipten yaratıcısı aracılığıyla metonimik düzleme taşınır: “Ben herkesin içindeki çok iyi kalpli bir öküz; kıllı, kocaman, iyi kalpli bir ayıyım” (Gökbakar, 2010a). Burada iki nokta dikkat çekicidir: İlki, tipten gizil dünyasını hayvani bir temsil üzerinden kurgulaması. İkincisi, dışarıya sunduğu “yabani” yanını insanların içindeki hayvanla özdeş kılması. Paradoksal gibi görünen bu yapıyı birbirine eklediğimizde, tipten “iç”iyle ve “dış”ıyla hayvana özgü olanı sahiplenme çabasını görebilir; bu görüşle, dördüncü çıkarımı yapma olanağı bulabiliriz.

### ***Aynaya Yansımayanın Ardındaki Sır***

O, Kafka'nın romanında olduğu gibi bir böceğe dönüşmemiştir.<sup>10</sup> Ya da Deleuze'ün üzerine yazı kaleme aldığı bir kurt adam da değildir. Ancak insani olanı hayvani olana ekleyen bu “tip”, Descartes'ın düşünen-insan/makine-hayvan ayrımını bulanıklaştırmıştır. Bir insanın dünyasıyla bir kedinin ya da bir orangutanın dünyasının ayrı olmadığını göstermek istercesine kendini yatay bir modelde inşa etmiştir. “Taşı dünya, hayvanı dünya-yoksulu, insanı dünya-kurucu” olarak tanımlayan Heidegger'in (2010: 261) gözünden çevresine gömülmüş/tutulmuş dünya yoksulu bir esir olan İvedik, Agambenci düşünle, “günümüzde arıza vermiş antropolojik makinenin bu arızayı gidermek için taklit etmesi gereken” (2012: 38), şeye (hayvana özgü olana) dokunmuş görünmektedir. Yazarın da dediği gibi “belki de bizim bu aşırı insanlığımızı biraz törpülememiz, biraz hayvanlaşmamız gerekmektedir” (Agamben, 2012: 74). Spinoza'nın ahlakı, insansal değer bağlamında değil, etkilenme/etkileme kudretlerinin bileşimi olarak düşünmesinde olduğu gibi, Gökbakar da izleyicide karşılık bulan bu “buluşmaları” ahlaki açıdan bir değer yitimi olarak görmemekte; duygulanımların varlığına dikkat çekmektedir.

*Aslında herkesin içinde Recep İvedik var, herkes dünyaya Recep İvedik'in duygularıyla geliyor. Sonra onları kaybediyor veya nedense çoğu kişi onu özellikle saklıyor. Hatta öldürmek isteyenler bile var. Düşünün en güzel yanlarını öldürmek isteyenlerin girdiği girdabın derinliğini. Haydi, bir kampanya başlatalım, herkes içindeki Recep İvedik'i çıkaralım!* (Gökbakar, 2008).

Bu perspektiften bakıldığında İvedik, “katı simgesel düzeyde hiçbir biçimde var olmayan ama aynı zamanda filmde gerçekten var olan tek şeydir. Karşısında bütün gerçekliğin tamamen savunmasız olduğu bu erkek, simgesellikten kaçan bir aşırılık olduğu için Lacancı anlamda Gerçek'tir” (Akdoğan, 2014: 109). Ne taklit (molar), ne de taklit edilebilirdir (moleküler). Grotesk biçimlenimiyle abartılmış bu figür, arada, aralıkta, boşlukta olan; konumlanamayan, adlandırılmayandır. “Kendi” toprağına yabancı, “başka”nın alanında sürgündür. “Dışarıya atılmışlığından en ufak bir rahatsızlık duymayan, ait olduğu yer kavramına sahip olmayan, orada öylece ve sadece var olan bir atıktır. Asla keyif verici, arzu edilir değildir. Arzuya karşı tiksinnmeyi çağıran, sürekli uzak durulan, kaçınılan, kaçıldır” (Keskin, 2009: 407). Diğer bir deyişle,

...öznenin ilksel gerçekliğinin, aynaya baktığında kendini tanıyabilir olmanın olmazsa olmazı olan bir bulantıdır. Özneye ilksel parçalanmışlığını anımsatan, öznenin tamlığına musallat olan bölünmüş bir benliktir. Nihayetinde İvedik'e baktığında ardındaki sır ile birlikte kendi imgesini gören özne şöyle söyler: Aynaya yansımayan ardındaki sırda var olan da benim! (Keskin, 2009: 408).

### ***Karşılaşma***

Dönüşü olmayan tekrarlarıyla ihlalkar olan tipten, ne bilinçli hümanist öznenin nüvesini tekrar eden bir tarzı içselleştirmiş, ne de herkes ve her şeydeki çoklu farklılıkları senkronize eden bir imalatı koruyabilmiştir. Eş deyişle, toplumsala içkin bir düzeyin sınırlarını aşındırırken, ona dışsal duramamıştır. Ancak vurgulamak gerekir ki söz konusu düzeyi aşma çabası dahi değişimlere neden olabilecek potansiyeli içinde barındırır. Tipten bu yolla, türler arası buluşmalara imkân tanıyacak bir eşikte durmaktadır. “Onun 2000'li yılların karmaşık kültürel-siyasal-sosyal zihniyet ortamında kabul gören bir halk kahramanı” (Tüzün, 2011: 242) olmasının da türler arası bu buluşmaya tanıdığı imkânla ilgili olduğu düşünülmektedir.

<sup>10</sup>Gregor Samsa, yaşadığı bilinçlenme sonrası toplumdaki sınırları aşmak için ötekileştirilmişti. Ancak İvedik, açığa çıktığı şekliyle başından beri öteki. Onun sosyalin dışında konumlanması, daha çok bu konumlandırılmaya karşı çıkışı ile ilgili. Diğer bir ifadeyle İvedik, öteki olmaya direndiği için toplum tarafından dışlanmıştır.



Berger'in aktardığı hikâyeden yola çıkarak sorduğumuz sorunun yanıtını da böylece vermiş oluyoruz. Adam ile fare arasında göz merkezli kurulan ilişkinin türlerin karşılaşması anlamında yarattığı duygulanım, İvedik aracılığıyla kent/varoş, insan/hayvan, yetişkin/çocuk vb. arasında yaşanmıştır. Altta olanı kendi habitusuna yabancılaştıran, üstte olanın ise bastırıldığı duygularını açığa çıkaran İvedik, “modern kent yaşamının gereklilikleri içerisinde yapması gerekenlerden bunalan bireylerin huzursuzluklarını aşmada işlevsel bir rol üstlenmiştir” (Kılıç, 2018: 322).

### **Karar Verilemeyen...**

İvedik ehlileştirilmemiş bir dürtünün, hıncın ve yıkıcı bir kızgınlığın dile gelişidir. O, hiçbir zaman yeterince doğal, yeterince dürtüsel ya da yeterince özgün ya da yeterince kötü olamamıştır. Çatlak ve pürüzlü bir bilince sahip tiplleme, bu dünyanın ne tümüyle içinde ne de tümüyle dışındadır. Bu dünyayı ne tümüyle kabul edebilmiş ne de tümüyle reddedebilmiştir. Varoшта büyümüş, bedeniyle ötekinin bakışının nesnesi olmuştur. Statü tahakkümünün ön planda olduğu görülen filmlerinde tiplleme, sahne önünde gerçekleştirdiği saldırılarla tahakküme direnmiştir. Günümüzde madunların konuşamayan, konuştuğunda da dinlenmeye layık görülmeyenler olduğuna ilişkin mevcut sorunsal, İvedik tipllemesinde tersyüz edilmiştir. Onun dışlayıcı pratiklere karşı saldırgan tavrı, madunların suskunluğunu bozan bir işlev üstlenmiştir. Duygularını silahlar gibi dışarı fırlatmış, hislerini ise aletler gibi içeri almıştır. DNA'sında çalışmak olmadığını söyleyen tipllemeye göre, bu zamana kadar yaşamış olması bir mucizedir (*Recep İvedik 3*). Belki de bu yüzden, her yıl şubat ayında bir karnaval havasında gerçekleşen süreklilikler, *Recep İvedik 6*'nın Kasım ayında vizyona girmesiyle kırılmaya uğramıştır. Bu kırılmayı, filmin afişinde (serinin beş filminde bel ölçeğiyle tüm afişi kaplayan *Recep İvedik*'in yerine) bir orangutanın almış olması da desteklemektedir. Üstelik film Türkiye'de değil, Afrika'da, orangutanların mekânında geçmektedir. Hayvana özgü olanı sahiplenen İvedik'in, son filmiyle hayvana özgü olanın mekânına yolculuğa çıktığı görülmektedir. Bu yolculuk bize, moleküler sürece atılmış molar bir adım olarak düşünme imkânı sunmakla birlikte, İvedik'in hayvanlarla temasının boyutuna dair çıkarımda bulunmayı mümkün kılmaktadır. İçine doğduğu kültürün yabancıları olan ve hayvana özgü olanı sahiplenme çabasında olduğunu söyleyen İvedik'in, hayvanlarla karşılaşmasında açığa çıkan sırlar ile İvedik, “ölüm”ünü<sup>11</sup> ilan etmiştir.

### **Sonuç**

*Recep İvedik* temsilinde genel cepheden açığa çıkan sonuç, iktidarın tahakküm edici pratiklerinin maddi ve ideolojik olduğu kadar, cezalandırıcı, dışlayıcı ve suçlulaştırıcı pratiklerden oluştuğudur. Aşağılama, hakaret ve onura yönelik saldırılarla kendini belli eden bu yapı içerisinde, yönetimselliğin dışlayıcı dili, “acaip kılıklı”, “teke”, “hayvan”, “maganda” vb. ifadelerle kendini göstermiştir. *Recep İvedik* temsilinde ayrıntılı ve sistematik toplumsal tabiyet biçimlerine tabi olan yoksullardan beklenen kamusal davranış tarzları ise hürmet, çalışma disiplini, koşulsuz itaat ve olumlama. Şaban tipllemesi için kullanılan “bir halk kahramanı” temasını kullanan ancak Şaban'dan farklı olan *Recep İvedik*'in gizli senaryosu yoktur. O siyasetini daha çok sesli tecavüzler üzerinden yürütmüştür. İnsanın içindeki “hayvan” a odaklandığını söyleyen karakterin yaratıcısı, grotesk unsurlarla yarattığı tipllemeyle ele aldığı her durumu itibarsızlaştırarak, şeklini ve asaletini kaybettirmiştir. *Recep İvedik* filmlerinde, kimlik ve kültüre dair kaygıların arttığı günümüzde, kültürel kimliğe, gelenekselliğe yapılan vurgu ön plandadır. İvedik, yerel olan üzerinden lümpen bir kamusal dil yaratarak, majör olanı sarsmak ve yerinden oynatmak istemiştir. Ortalama olana verilmiş bir tepki olarak İvedik, ehlileştirilmemiş bir dürtünün dile gelişidir. Bu dünyayı ne tümüyle kabul edebilmiş ne de tümüyle reddedebilmiştir. Varoшта büyümüş, bedeniyle ötekinin bakışının nesnesi olmuştur. Statü tahakkümünün ön planda olduğu görülen filmlerinde tiplleme, sahne önünde gerçekleştirdiği saldırılarla (açık saygısızlık) tahakküme direnmiştir. Günümüzde madunların konuşamayan, konuştuğunda da dinlenmeye layık görülmeyenler olduğuna ilişkin mevcut sorunsal, İvedik tipllemesinde tersyüz edilmiştir. Diğer bir ifadeyle, günümüzde geniş tartışma alanı bulan sosyal dışlanma,

<sup>11</sup> Şubat ayında bir karnaval ortamında vizyona sokan *Recep İvedik Serisi*'nin altıncısı (*Recep İvedik 6*) Kasım ayınca vizyona girmiş ve 12 haftada toplam 3.986.797 izlenme elde etmiştir. *Recep İvedik 7* ise 9 Aralık'ta Disney+’ta izleyicisiyle buluşmuştur. İfadede geçen “ölüm”den kasıt, serinin izlenme oranlarında yaşadığı düşüşe ilişkindir.



İvedik filmlerinde sosyalin dışlanması şeklinde işlerlik kazanmıştır. Ters yüz edilen şey, yoksul-maduna yönelen üstten bakıştır. Onun dışlayıcı pratiklere karşı saldırgan tavrı, madunların suskunluğunu bozan bir işlev üstlenmiştir.

*Recep İvedik* üzerine yapılacak çalışmalarda benzer bulguların ortaya çıkması durumunda, bizim bulgularımız, bu araştırmalar için destekleyici bir dayanak noktası sağlayabilir. Filmleri metin analizi yöntemi ile ele alan bu çalışma, izleyicilerin filmleri nasıl anlamlandırdığını kapsam dışı tutmuştur. İzleyici odaklı analizlerle yapılacak değerlendirmelerin alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

### Kaynakça

Agamben, G. (2012). Açıklık (2. Baskı), Meryem Mine Çilingiroğlu (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Akdoğan, G. Ö. (2014). Popüler Türkiye Sinemasında Gülünçleştirilen Erkeklik, Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Aker, H. (2021a). “Şaban”ın Derdi ya da Dertli “Şaban”: “İnek” ama “Kral” Adam. *SineFilozofi*, 6(11), 928-951. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.865087>.

Aker, H. (2021b). Cıralı İbo: Yoksulluğun “Peltek” Hali. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 12(2), 231-258. <https://doi.org/10.32001/sinecine.869168>

Aker, H. (2022a). Gri Alanlarda “Sanki Gibi Birşey”: *Turist Ömer*. *Art Vision*, 28(48), 33-42. <https://doi.org/10.54614/ArtVis.2022.1033007>

Aker, H. (2022b). Deconstruction in Film Analyses: Poststructuralism, Derrida and Cinema. *Kaygı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 21(1), 333-353. <https://doi.org/10.20981/kaygi.1051530>

Aslan, S. (2009). The New Cinema of Turkey”, *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*. 7 (11), 83-97.

Bauman, Z. (2012b). Akışkan Modern Dünyadan 44, Pelin Siral (çev.), İstanbul: Habitus Kitap.

Bayram, N. K. (1990). Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı Bir Çözümleme, Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Bayram, N. K. (2018). Örtük Alaydan Edepsiz İhlale: Türk Sinemasının Yeni Soyтарыsı, Semire Ruken Öztürk ve Hasan Akbulut (der.), *Perdeyi Aralamak*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.39-56.

Berger, J. (2017). Hayvanlara Niçin Bakarız? Cevat Çapan (çev.), Ankara: Delidolu Yayınları.

Cantek, L. (2002). Türkiye’de Çizgi Roman (2. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Çetin, A. (2017). Türk Sinemasında Yoksulluk Temsilleri: 1960-1975 Dönemi, Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.

Demirtepe, İ. (2003). Türk Komedi Filmlerinde Zengin ve Yoksul Stereotip Temsilleri, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Erbil, E. F. (2010). 1980’lerden Günümüze Yoksulluğun Türk Sinemasındaki Sunumu, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Erman, T. (2004). Gecekondu Çalışmalarında ‘Öteki’ Olarak Gecekondu Kurguları, *European Journal of Turkish Studies*. <https://journals.openedition.org/ejts/85>, Erişim Tarihi: 17.05.2018.

Gide, Z. N. (2019). Sinema - Seyirci İlişkisi: *Recep İvedik* Filmleri Üzerine Bir Alan Araştırması, Yüksek Lisans Tezi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.

Gökbakar, Ş. (2008). Kampanya Başlattım, Herkes İçindeki Recep’i Çıkartsın, Röportaj: Mehmet Çalışkan, Günaydın, Sabah, 11.12.2008.



<http://arsiv.sabah.com.tr/2008/12/12/gny/haber,7158A9B8154647F498C4F665744EAC2B.html>. Erişim tarihi: 15.04. 2019.

Gökbakar, Ş. (2009a). Yüzde 60 İvedik Yüzde 40 Şahan'ım, Röportaj: Ayşe Arman. 15 Mart 2009. <http://www.hurriyet.com.tr/yuzde-60-ivedik-yuzde-40-sahan-im-11211049>. *Hürriyet*. Erişim Tarihi: 15.04. 2019.

Gökbakar, Ş. (2009b). Şahan Gökbakar: Bana İvedikleştin Diyorlar, Röportaj: Serdar Akbıyık. *CineDergi*, 19 Mart 2009. <http://www.cinedergi.com/2009/03/18/sahan-gokbakar-bana-ivediklestin-diyorlar/> Erişim Tarihi: 15.04. 2019.

Gökbakar, Ş. (2010a). Recep Seviliyor Çünkü O İyi Kalpli Bir Öküz, Röportaj: Pelin Çini, *Milliyet Pazar*, 06.02.2010. <http://www.milliyet.com.tr/-recep-seviliyor-cunku-o-iyi-kalpli-bir-okuz-/pazar/haberdetay/07.02.2010/1195653/default.htm>. Erişim Tarihi: 15.04. 2019.

Gökbakar, Ş. (2010b). Şahan'a mı Yoksa Recep'e mi İnanalım! *Sabah Gazetesi*, [https://www.sabah.com.tr/pazar/2010/02/14/sahana\\_mi\\_yoksa\\_recepe\\_mi\\_inanalim](https://www.sabah.com.tr/pazar/2010/02/14/sahana_mi_yoksa_recepe_mi_inanalim). Erişim Tarihi: 15.04. 2019.

Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak-1980'lerin Kültürel İklimi* (3. Baskı), İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2012). *Kötü Çocuk Türk* (4. Baskı), İstanbul: Metis Yayınları.

Heidegger, M. (2010). *Die Grundbegriffe der Metaphysik Welt-Endlichkeit-Einsamkeit*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH.

Huysen, A. (2003). *Presents Past: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Standford: Standford University Press

Karakaya, S. (1997). *Türk Sinemasında Güldürü ve Televizyon Çağında Kemal Sunal Olgusu, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.*

Keskin, Y. (2009). Öznenin serüveni, bedeninin trajedisi. *Ichspaltung MonoKL-Lacan Seçkisi*. 3/VI-VII, 399-409.

Kılıç, Ö. I. (2018). Seyirci Deneyiminde Film Tercihini Etkileyen Motivasyonlar ve Filmlerin Alınlanması: *Recep İvedik Örneği*, TRT Akademi, 3/5, 322-343.

Kırel, S. (1999). *Bir Sinemasal Tür Olarak Güldürü ve 1980 Sonrası Türk Sinemasında Güldürünün İncelenmesi, Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.*

Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri – İğrençlik Üzerine Deneme* (2. Baskı). Nilgün Tütal (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Laçiner, Ö. (2011). *Bir Süreç ve Durum Olarak Yoksullaşmayı Sorgulamak* (2. Baskı). Necmi Erdoğan (Ed.), *Yoksulluk Halleri/Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.313-324.

Maktav, H. (2001). *Türk Sinemasında Yoksulluk ve Yoksul Kahramanlar, Toplum ve Bilim Dergisi*, 89, İstanbul: Birikim Yayınları.

Nazik, Y. (2007). *Zeki Ökten Sineması ve 60'lardan Günümüze Türk Sineması Değerlendirmesi: Nereden Nereye?* Ali Karadoğan (der.), *Yoksul*, Ankara: Dipnot Yayınları, s.59-90.

Nietzsche, F. (2012). *Ecce Homo-İnsan Nasıl Kendi Olur*, Emir Aktan (çev.), Ankara: Alter Yayıncılık.

Ocak, E. (2011). *Yoksulun Evi* (2. Baskı). Necmi Erdoğan (Ed.), *Yoksulluk Halleri/Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.133-174.



Özgüven, F. (2012). Tombulların Belirliği, Umut Tümay Arslan (der.), Bir Kapıdan Gireceksin- Türk Sineması Üzerine Denemeler. İstanbul: Metis Yayınları, s.99-106.

Öztürk, E.(2013). 2000 Sonrası Türk Sineması'nda Yoksulluk, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Öztürk, M. (2005) Türk Sinemasında Gecekonular, European Journal of Turkish Studies, no.1, <http://www.ejts.org>.

Peksoy, E.(2018). İnsan, Hayvan, Taş: Nesne, Nesne, Nesne- Hayvan Haklarına Yeni Bir Bakış: Nesne Yönelimli Ontoloji, Doğu Batı-Faunaya Ağıt: Hayvan, 20:82, 97-108.

Sanders, B. (2001). Kahkahanın Zaferi-Yıkıcı Tarih Olarak Gülme, Kemal Atakay (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Scott, J. C. (2014). Tahakküm ve Direniş Sanatları - Gizli Senaryolar (2. Baskı), Alev Türker (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sennett, R. (2005). Otorite (2. Baskı). Kamil Durand (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Suner, A. (2006). Hayalet Ev, İstanbul: Metis Yayınları.

Şimşek, A. (2012). Mahallenin Mizahından Mahallelinin Mizahına, Tuncer Çetinkaya (der.), Mizah, Muhalefet ve Demokrasi Ekseninde Komedinin Öyküsü, Antalya: AKSAV, s.175-221.

Tüzün, S. (2011). Küresel-Yerel Tartışmaları Bağlamında 'Recep İvedik"', Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Uysal, Y. (2015). Reflections of Urban Poor in Social Realist Films in Turkey, Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Vardan, U. (2009). Bu 'Recep'e Daha da Gelmem, Radikal, 13.02.2009, <http://www.radikal.com.tr/kultur/bu-recepe-daha-da-gelmem-921432/> Erişim Tarihi: 15.04. 2019.

Yılmaz, C. (2008). Cem Yılmaz mı Komik Arif mi?, Pazar Vatan, 14.12.2008, <http://pazarvatan.gazetevatan.com/haberdetay.asp?hkat=51&hid=13271>. Erişim Tarihi: 15.04. 2019.

### Görsel-İşitsel Kaynaklar/Filmler

Akdilek, M.ve Yılmaz, C.(Yapımcı) & Baltacı, Ali Taner ve Yılmaz, Cem (Yönetmen). (2008). *A.R.O.G.* [Sinema Filmi], Türkiye: CMYLMZ Fikir Sanat.

Akpınar, N. (Yapımcı) & Sorak, Ömer Faruk (Yönetmen). (2004). *G.O.R.A.* [Sinema Filmi], Türkiye: BKM Film.

Aksoy, F. (Yapımcı) & Gökbakar, T. (Yönetmen). (2010). *Recep İvedik 3* [Sinema Filmi], Türkiye: Fida Film.

Aksoy, F.ve Soyarslan, M.(Yapımcı) & Gökbakar, Togan (Yönetmen). (2007). *Recep İvedik* [Sinema Filmi], Türkiye: Özen Film.

Aksoy, F. ve Soyarslan, M. (Yapımcı) & Gökbakar, Togan (Yönetmen). (2008). *Recep İvedik 2* [Sinema Filmi], Türkiye: Aksoy Film.

Çoban, E.(Yapımcı) & Gökbakar, Ş.ve Gökbakar, T. (Yönetmen). (2014). *Recep İvedik 4* [Sinema Filmi], Türkiye: Çamaşırhane.

Gökbakar, Ş. ve Gökbakar, T. (Yapımcı) & Gökbakar, T. (Yönetmen). (2019). *Recep İvedik 6* [Sinema Filmi], Türkiye: Çamaşırhane.

Karahafız, M. (Yapımcı) & İnanç, Ç. (Yönetmen). (1982). *Dünyayı Kurtaran Adam* [Sinema Filmi], Türkiye: Anıt Film.





Karahafız, M.(Yapımcı) & İnanç, Ç. (Yönetmen). (1982). *Dünyayı Kurtaran Adam* [Sinema Filmi], Türkiye: Anıt Film.

Özeren, Ç.(Yapımcı) & Gökbakar, Ş. ve Gökbakar, T. (Yönetmen). (2017). *Recep İvedik 5* [Sinema Filmi], Türkiye: Çamaşırhane.

Saner, H. (Yapımcı) ve Saner, H. (Yönetmen). (1973). *Turist Ömer Uzay Yolunda* [Film]. Türkiye: Saner Film.

Sunal, K. ve Girik, F. (Yapımcı), & Seden, O. S. (Yönetmen). (1979). *Yüz Numaralı Adam* [Sinema Filmi]Türkiye: Can Film.

Toktamışoğlu, M. (Yapımcı) & Mestçi, A. (Yönetmen). (2005). *Dikkat Şahan Çıkabilir* [Tv Programı], Türkiye: Dada Film.