



Yeni Bir "Janrın" Sosyolojik Oluşumu: Taşra Komedi

The Sociological Formation of a New "Genre": Country Comedy

MEHMET EMİN BALCI*

* Assoc. Prof., İstanbul University, Faculty of Letters, Department of Sociology, Laleli Campus, Fatih, İstanbul / Türkiye.
E-mail: mbalci@istanbul.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0003-2830-2329>

Öz: Bu çalışma, 2000 sonrası Türk sinemasında taşrada çekilen komedi filmlerini, mevcut sınıflamaların ötesinde, yeni ve özgün bir anlatı biçimi olarak ele almaktadır. Popüler bir güldürü üretmenin ötesinde, taşra komedilerinin merkez-çevre ilişkilerindeki dönüşümü ve yerel toplulukların merkezle kurduğu gerilimli ilişkiyi mizahi bir temsile dönüştürdüğü savunulmaktadır. Alfred Schutz'un fenomenolojik sosyolojisinden yararlanan çalışmada, komedi, öznel arası ilişkiler ve normatif yapılarla etkileşim içinde biçimlenen toplumsal bir deneyim olarak kavramsallaştırılmıştır. 2000–2023 yılları arasında çekilmiş 29 uzun metrajlı film, fenomenolojik analiz yöntemiyle incelenmiş; filmler, politik taşra komedisi, karakter komedisi ve topluluk komedisi olarak üç tematik grupta sınıflandırılmıştır. Analiz bulguları, taşra komedisinin yalnızca çatışmaları değil, aynı zamanda uzlaşma, karşılaşma ve kabulleniş süreçlerini de sahnelediğini ortaya koymaktadır. Bu noktada taşra, durağan değil; çelişkili ve dinamik bir topluluk formu olarak yeniden tanımlanmaktadır. Türk sinemasında taşra komedisinin, sosyolojik ve estetik anlamda gelişme vaat eden yeni bir janr olduğu ileri sürülmektedir.

Anahtar kelimeler: Merkez-çevre, Toplumsal değişim, Mizah, Sağ-duyu, Karakter

Abstract: This study examines comedy films set in the countryside in post-2000 Turkish cinema as an original narrative form that transcends conventional classifications. By their popularity, these films humorously depict shifting center-periphery relations and local tensions with the metropolitan center. Drawing on Alfred Schutz's phenomenological sociology, comedy is conceptualized as a social experience shaped through intersubjective relations and interactions with normative structures. A total of 29 feature-length films released between 2000 and 2023 are analyzed using phenomenological methods and categorized into three thematic types: political country comedies, character-based comedies, and community comedies. The findings reveal that country comedies not only portray social conflict but also depict processes of reconciliation and acceptance. In this framework, the countryside is redefined as a dynamic and contradictory social formation. The study argues that country comedy is an emerging genre in Turkish cinema with both sociological depth and aesthetic potential.

Keywords: Center-periphery, Social change, Humor, Common sense, Character

Gönderim 1 Nisan 2025
Düzeltilmiş Gönderim 23 Haziran 2025
Kabul 24 Haziran 2025

Received 1 April 2025
Received in revised form 23 June 2025
Accepted 24 June 2025

Giriş

Türk sineması, taşradan gelen karakterlerin büyükşehrin düzenine uyum sağlayamamasından doğan komedilere aşinadır. Bu filmlerde taşralı karakter ya geçici bir ziyaretle büyük şehre gelir ya da geçmişini geride bırakıp şehirde tutunmaya çalışan bir figür olarak resmedilir. Komedi, bu filmlerde ait olunamayan bir mekândaki eğretilikten doğar. Hedef topluluğun normlarını içselleştirmiş seyirci, dışarıdan gelenlerin kent yaşamındaki şaşkınlıklarına ve beceriksiz uyum çabalarına güler. Yeşilçam ve Yeni Türk Sineması’nda kasaba dramaları yapılmış olsa da, komedilerin genellikle büyükşehir ve şehirli karakterlerle sınırlı kalması dikkat çekicidir. Yerel topluluğun gündelik hayatını, alışkanlıklarını ve olağan çatışmalarını konu edinen komedi filmlerinin 2000’lere kadar ortaya çıkmaması, sektörel nedenlerle açıklanabilir ancak filmcilerin büyük ölçüde merkezde doğup büyümeleri, içlerinden bir bakış geliştirmeyi zorlaştırmıştır. Türkiye’nin 2000 sonrası toplumsal dönüşümüne paralel olarak ortaya çıkan yeni komedi tarzı, merkez-çevre ilişkilerinde çevrenin kazandığı sosyolojik ağırlığı sinemasal biçimde görünür kılmaktadır. Bu çalışmanın temel sorusu, 2000 sonrası Türk komedisinde taşranın özekliğini işleyen filmlerin nasıl bir türsel yapı sergilediği ve nasıl yeni temsiller ürettiğidir. Komik karakter ile yerel topluluk etkileşimini merkeze alan bu yaklaşımın, komediye sosyolojik bir açılım sunduğu ileri sürülmektedir. Bu bağlamda, söz konusu filmlerde komedinin hangi toplumsal kodlar üzerinden kurulduğu, hangi karakter tipleriyle işlendiği ve nasıl bir kültürel anlam üretimine aracılık ettiği analiz edilmektedir.

2000’li yıllarda ortaya çıkan taşra komedileri, genellikle popüler sinemanın bir uzantısı olarak ele alınmıştır. Gişe başarıları kitle kültürünün parçası olarak damgalanmalarına neden olmuş; ortalama çevre temsiline getirdikleri özgün açılımlar büyük ölçüde göz ardı edilmiştir. Söz konusu ihmalin yalnızca taşra komedisine özgü olduğunu söylemek indirgemeci bir yorum olur. Bu tutumu, komediye dair teorik yaklaşımların sınırlarıyla birlikte düşünmek gerekir. Komediye rasyonel aklı askıya alan zihinsel bir tepkime olarak tanımlayan Kantçı estetik, komedi literatürünün gelişiminde bir “kategorik emperatif” işlevi görmektedir. Hobbes’un üstünlük kuramı (Levine, 2005), Freud’un boşalım modeli (Freud, 2000) ve Kant’ın bilişsel uyumsuzluk estetiği (Kant, 2000) gibi klasik açıklamalar, komiği bireyin zihinsel ya da duygusal tepkileriyle sınırlamış; onun kültürel ve toplumsal bağlamla ilişkisini büyük ölçüde ihmal etmiştir. Özellikle kültürel mizah yaklaşımı komedinin yalnızca bireysel tepki ya da evrensel bilişsel mekanizmalarla açıklanamayacağını, mizahın sosyal sınıf, kültürel sermaye ve ait olunan toplumsal ağlarla sıkı sıkıya ilişkili olduğunu ileri sürer. Yerel olanın normatif yapısında yaşanan kısa devrelerle ortaya çıkan komedi, sadece bir temsil biçimi değil, aynı zamanda anlamın kültürel olarak yeniden kurulduğu bir sosyal pratiktir (Kuipers, 2006; Oring, 2003).

Türkçe akademik yazında komedi, uzun süre edebi bir form olarak ele alınmış, popüler komedi yapımlarına yönelik araştırmalar ise özellikle son on beş yılda dikkat çekici bir artış göstermiştir. Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi’nde “komedi” ve “mizah” anahtar kelimeleriyle yapılan taramada 620’den fazla lisansüstü tezin varlığı bu ilgiyi göstermektedir. Türk komedi yazınında iki temel yaklaşım öne çıkmaktadır. İlki, komedi filmlerini revaçtaki sosyolojik gündemler doğrultusunda okumaktır (Aydın ve Tunç, 2023; Karabağ, 2019). İkincisi ise söz konusu yapımların sinema kuramlarındaki değerine odaklanmaktır (Gön, 2016; Şulha, 2021).

Ancak her iki yaklaşımda da topluluğun mizah üretimindeki rolü ya ihmal edilmekte ya da tali konumda bırakılmaktadır. 2000 sonrası taşra komedilerine odaklanan nadir çalışmalardan olan Satır (2023) ve Değirmen ve Kirel (2021), bu janrı nostalji ekseninde ele almakta ve taşrayı kayıp bir geçmişin simgesel sahnesi olarak konumlandırmaktadır. Bu çalışma, taşra komedilerini nostaljik bir geri çekilme alanı olarak değil, hâlen canlı, çelişkili ve dönüşüm hâlindeki bir toplumsallığın estetik biçimde örgütlendiği anlatılar olarak değerlendirmektedir. Taşra komedisi yerel normlarla, gündelik hayat ve merkezle kurduğu özgün ilişki sayesinde, Türk sinemasında yeni ve ayırt edilebilir bir janr olarak konumlandırılmaktadır.

Yöntem

Çalışma, niteliksel çözümlemeye dayalıdır ve fenomenolojik bir yaklaşım benimsemektedir. Fenomenoloji, edebi ve sinemasal metinlerin çözümünde yaygın olarak kullanılan bir araştırma tekniğidir. Ancak bu çalışmada başvuru olan fenomenolojik yaklaşım, Husserlci anlamda aşkınlaşmış bir özne tasarımına dayanan indirgemeci bir yönelim değildir. Bu çalışma, Alfred Schutz'un gerçekliği aktörlerin sosyal dünyadaki doğal tutumları ve sağduyusal gerçekliği doğrultusunda değerlendiren sosyolojik fenomenolojisini temel almaktadır. Schutz'a göre bireysel bilinç, toplumsal gerçeklik içinde "ortak anlam ufukları" (Schutz, 1967) doğrultusunda şekillenir. Bu perspektif, komik unsurun yalnızca anlatıya içkin bir olay ya da karakter özelliği değil, yerel toplulukla kurulan karşılıklı etkileşim içinde beliren bağlamsal bir deneyim biçimi olarak değerlendirilmesini mümkün kılar. Taşra komedilerinde mizah, izleyiciyle karakter arasında kurulan karşılıklı anlam ilişkisinden doğar. Yerel toplulukların kendi iç normları, gelenekleri ve ortak deneyim alanları, komedinin alımlanmasında belirleyici olur. Schutz'un vurguladığı "referans çerçevesi" (frame of reference) ve "tipikleştirme" (typification) kavramları, film karakterlerinin ve komik olayların toplumsal olarak nasıl algılandığını analiz etmede yol göstericidir (Schutz ve Luckmann, 1973).

Bu çalışma, 2000 sonrası Türk sinemasında taşrada geçen ve komik unsurun yerel toplulukla kurulan etkileşimle biçimlendiği 29 uzun metrajlı komedi filmini incelemektedir. Söz konusu yapımlar, sinema salonlarında gösterilenler arasından seçilmiş, TV ve dijital mecrada üretilenler analize dahil edilmemiştir. Analiz sürecinde tüm filmler, benimsenen fenomenolojik yönelim doğrultusunda kodlanmış; biçimsel ve içeriksel açıdan öne çıkan sahneler sistematik biçimde kayıt altına alınmıştır. Komik unsurun oluşumuna göre filmler üç ana temada sınıflandırılmıştır: politik taşra komedisi, karakter komedisi ve topluluk komedisi. Politik taşra komedileri, komik unsurun yerele içkin bir "referans çerçevesine" kavuştuğu ve bu çerçevenin siyasal-toplumsal dönüşümlerle birlikte yeniden tanımlandığı yapımları içermektedir. Bu temada mizah, normatif düzenin kapsamı ve değişimi etrafında şekillenir. Toplumsal yapı ise üç temel gösterge üzerinden analiz edilir: değişim süreçleri, aktif kadın karakterler ve dinamik bir dinsel anlam çerçevesi. Karakter komedisi, konvansiyonel bir güldürü biçimi olan egzantrik bireyin yerel toplulukla etkileşimi üzerinden inşa edilir. Bu etkileşim, Alfred Schutz'un "tipikleştirme" (typification) kavramıyla uyumlu biçimde, karakterin yerel normlarca nasıl algılandığını ve komik olanın toplumsal olarak nasıl üretildiğini görünür kılar. Topluluk komedisi ise mizahın yalnızca bireysel karakterlere değil, tüm topluluğa yayıldığı; şaka formunda sunulmayan müşterek anlarda ortaya çıkan kolektif bir bilincin imkânını araştırır.

Tablo 1: 2000 Sonrası Taşra Komediilerinin Tematik Sınıflandırması

<i>Film</i>	<i>Yıl</i>	<i>Yönetmen</i>	<i>Tema</i>
Eyvah Eyvah	2010	Hakan Algül	Karakter Komediisi
Sümela'nın Şifresi: Temel	2011	Adem Kılıç	
Eyvah Eyvah 2	2011	Hakan Algül	
Oflu Hoca'nın Şifresi	2014	Adem Kılıç	
Moskova'nın Şifresi	2014	Adem Kılıç	
Eyvah Eyvah 3	2014	Hakan Algül	
Oflu Hoca'nın Şifresi 2	2016	Adem Kılıç	
Sümela'nın Şifresi 2: Moskova'nın Şifresi	2016	Adem Kılıç	
Sümela'nın Şifresi 3: Cünyor Temel	2017	Adem Kılıç	
Oflu Hoca'nın Şifresi 3	2018	Adem Kılıç	
Vizontele	2001	Yılmaz Erdoğan ve Ömer Faruk Sorak	Politik Taşra Komediisi
Vizontele Tuuba	2004	Yılmaz Erdoğan	
Beynelmilel	2006	Sırrı Süreyya Önder ve Muharrem Gülmez	
Dondurmam Gaymak	2006	Yüksel Aksu	
Entelköy Efeköy'e Karşı	2011	Yüksel Aksu	
Hükümet Kadın	2013	Sermiyan Midyat	
Hükümet Kadın 2	2013	Sermiyan Midyat	
İftarlık Gazoz	2016	Yüksel Aksu	
Vavien	2009	Yılmaz ve Durul Taylan	Topluluk Komediisi
Düğün Dernek	2013	Selçuk Aydemir	
Bizum Hoca	2014	Süleyman Acar	
Sürgün İnek	2014	Ayhan Özen	
Düğün Dernek 2: Sünnet	2015	Selçuk Aydemir	
Çarşı Pazar	2015	Muharrem Gülmez	
Arama Motoru	2016	Atalay Taşdiken	
Dedemin Fişi	2016	Meltem Bozoflu	
Kolonya Cumhuriyeti	2017	Sermiyan Midyat	
Cici Babam	2017	Meltem Bozoflu	
Fırıncının Karısı	2019	Murat Onbul	

Çalışmada incelenen 29 film, tematik yaklaşıma göre belirtilen ana başlık altında sınıflandırılmış ve bu sınıflama Tablo 1’de sunulmuştur. Ancak her film analiz sürecine eşit yoğunlukta dâhil edilmemiştir. Temsil gücü daha yüksek olan sahneler ön plana çıkarılmış; dolayısıyla çözümlemede niteliksel yoğunluğa göre seçici bir odak benimsenmiştir. Bu tercih, çalışmanın fenomenolojik yönelimine uygun biçimde, komedinin yalnızca içerikte değil, deneyimsel olarak nasıl üretildiği sorusuna odaklanmayı mümkün kılmıştır.

Merkez –Çevre İlişkisi ve Komedi

2000 sonrası komedi filmlerindeki gelişmeler, Türk modernleşmesinin güzergâhındaki değişimlerle paralellik göstermektedir. Mardin’e göre, merkezde siyasi ve kültürel değerleri elinde tutan seçkin grup, sistemin yeniden üretimi adına çevreyle periyodik olarak temas kurar; çevredeki insan kaynağı, sistemin hedefleri doğrultusunda içeri çekilir. Merkez, kendisini dönüştürmek için gerekli enerjiyi çevreden sağlarken, karşılığında çevredeki yetenekli bireylerin sınıf atlaması ve sistemle bütünleşmesi sağlanır. Böylece belirli bir grubun değerleri kurumsallaşarak tüm toplumun ortak değerleri haline gelir. Piyasa, bürokrasi ve kitle iletişiminin genişlemesi, toplulukların yerel özelliklerinin tasfiye edilip bir üst kimliği içselleştirmelerine zemin hazırlar (Mardin, 1990). Mardin’e göre, Türk modernleşmesi farklı yönetim kadrolarına ve dünya görüşlerine sahip olsa da, merkezin çevreyi siyasal, ekonomik ve sembolik olarak temellük etmesi sürecin ortak örüntüsüdür. Bu bağlamda merkeze dışarıdan gelen bireyin eğretiliğinin genellikle parti içi ya da sendikal eğitimle giderileceği normatif bir beklenti halini almıştır. 2000’li yıllara kadar çekilen pek çok komedi filminde bu beklenti, hikâyenin gülmeceyle başlayıp dramatik bir biçimde sonlandığı anlatı yapıları doğurmuştur. Geldiği yerdeki eğretilikleriyle güldüren, ardından eski kimliğini bırakan ya da bırakamamanın bedelini ödeyen köylü karakter, modernleşmenin çelişkilerini ideal tip olarak temsil eder.

Erken Cumhuriyet’in Osmanlı’dan devraldığı kent–köy ayrımının işlevsizleşmesi, kültürel düzeydeki doğal ayrımlara görünürlük kazandırırken, komedi için de zengin bir zemin yaratmıştır. Öte yandan 1950 ve 1960’larda Yeşilçam’ın genellikle dram ve melodramlara yoğunlaşması komiğin serseri ve sarsak bir tip olarak ikincil roller üstlenmesine neden olmuştur. 1970’lerde nüfusun köylerden kente yoğun göçle birlikte, köylü karakterin merkeze taşındığı bir komedi tarzı (*Köyden İndim Şehire* (1974), *Salak Milyoner* (1974), *Nereye Bakıyor Bu Adamlar?* (1976) vb.) yükselişe geçer. Bu filmlerde reaksiyon, karakterin büyük şehre uyumsuzluğu ve eski alışkanlıklarını sürdürmesine dayanır. 1980 ve 1990’lı yıllarda Türkiye’nin küresel piyasalara açılması ve ideolojik kutuplaşmaların zayıflaması, yerel olanın merkezdeki temsilini kolaylaştırırsa da komedi anlayışı halen büyük ölçüde kentli perspektifte bağlı kalmıştır. Kabareler ve televizyon programlarında eski kentsoylu mizah biçimi varlığını sürdürmüştür.

Mardin’in işaret ettiği gibi, modernleşme süreçleri toplumsal yapıyı yalnızca merkezden çevreye doğru dikey bir yayılma ile değil, aynı zamanda mevcut topluluk biçimlerini çözerek yeni toplumsal bileşimler üretmiştir. Bu çözülme, bireysel atomizasyon kadar, “geleneksel kültürün bazı öğelerini içeren” (Mardin, 1990, s. 62) yeni topluluk biçimlerinin oluşmasına da zemin hazırlamıştır. Ancak bu yeni

topluluk biçimleri yalnızca büyükşehirlerin anonim ve kozmopolit ortamlarında değil, taşra ve kasaba ölçeğinde de kendini göstermektedir. Özellikle modernleşmenin mekânsal merkezi olarak görülen büyükşehir, artık tek yönlü bir kültürel yayılımın kaynağı değil; çevreyle müzakere içinde olan çoklu merkezlerden biri hâline gelmiştir (Keyder, 2000). Bu bağlamda, merkezin kendi içinde parçalanması ve çevreden gelen unsurların merkeze dair konumlanma biçimleri, komedide uzun süre etkili olan kentli bakışı sorunlu hâle getirmiştir. Kentli bakışın çözülüşüyle birlikte, taşranın modernliğe yalnızca tepkisel veya nostaljik bir zemin sunmadığı; aksine kendi iç çelişkileri, değer sistemleri ve gündelik pratikleriyle özgün bir anlatı alanına dönüştüğü gözlemlenmektedir (Kale, 2018). Böylece taşra sosyal ilişkilerin yeniden biçimlendiği, değişimin farklı biçimlerde deneyimlendiği ve bu sürecin mizah yoluyla ifade edildiği bir anlatı mekânına dönüşmektedir. Özellikle kasaba ölçeğindeki yerleşimlerde mizah, hem geleneksel normlara karşı geliştirilen yerel eleştiriye hem de modernliğe dair beklenmedik uyum ve uyumsuzlukları görünür kılan bir ifade biçimi olarak işlev görmektedir.

Politik Taşra Komedi

İktidar söylemlerini bağlamından koparmak ya da çarpıtmak yoluyla mizaha malzeme etmek, komedinin muhalif yönünü görünür kılar (Gray, Jones ve Thompson, 2009). Türkiye'nin modernleşme sürecinde politik gerilimlerin mizah konusu yapılması, ilk mizah dergisi Diyojen'den itibaren izlenebilir (Cantek ve Gönenç, 2017). Sinemada ise komedinin toplumsal içerik kazanması 1970'li yıllara kadar götürülebilir. Popüler sinemanın politik göndermelerden kaçınan yapısına rağmen hayat pahalılığı, işsizlik, kara borsa gibi güncel sorunlar dolaylı yollarla hicvedilmiştir (Suner, 2010). 1980 sonrası apolitikleşen kültürel ortamda bireysel kimlik ve aidiyet temaları öne çıkmış, bu durum hem komedi filmleri sayısında azalmaya hem de politik göndermelerin zayıflamasına yol açmıştır. Bu dönemde politik taşlamalar skeç programları ve kabare tiyatrosunda varlığını sürdürmüş (Metin, 2008), 1990'larla birlikte özel televizyon kanalları aracılığıyla ekranlara taşınmıştır. Ancak bu anlatılar, çoğunlukla kentli orta sınıfın sosyolojisine hitap eden, merkezin şekillendirdiği kalıplar içinde kalmıştır.

2000 sonrası taşra komedisi, merkeze bağlı anlatı yapısını değiştirmiştir. Taşra, artık yalnızca geçmişin tortularını değil, güncel eğilimleri de içeren çok katmanlı bir temsil alanına dönüşür. Beşiktaş Kültür Merkezi (BKM) yapımları janrın hem ilk hem de en popüler örneklerini oluşturarak bu yeni komedi biçiminin lokomotif olmuştur. Özellikle *Vizontele*, *Vizontele Tuuba*, *Beynelmilel* ve *Hükümet Kadın I-II*, ciddi gişe başarıları kazanmış politik komedileridir. *Dondurmam Gaymak*, *Entelköy Efeköye Karşı* ve *İftarlık Gazoz* gibi yapımlarda ise hikâyenin coğrafyası doğudan Ege'ye kayması taşra temsilini bölgesel olarak çeşitlenir. Bu filmlerde, dışarıdan gelen bir unsurun yerel topluluğun dengesini bozmasıyla başlayan iç çatışmalar anlatılır. Otobiyografik bir yönelime sahip bu filmlerde yaratıcılarının çocukluk anılarının toplumsal tarihle iç içe olduğu hikaye için çıkış noktası teşkil eder. Fakat bu detaylar sadece tatmin edilmemiş bir arzunun geri dönüşünü anlatan bireysel anılarla ilgili değildir (Değirmen ve Kirel, 2021, s. 418). Siyasal merkezin kendini gösterdiğinde yerel gündelik hayatın durmasına ve çözülmesine neden olan kolektif anıların komedi formunda canlandırılması hem duygusal bir

rahatlama hem de iktidarla hesaplaşma işlevi görür. *Vizontele*, Yılmaz Erdoğan'ın Hakkâri'de geçen çocukluk anılarına dayanırken, *Hükümet Kadın*, Sermiyan Midyat'ın Midyat'ta belediye başkanlığı yapan babaannesinden esinlenir. Bu bağlamda taşra komedileri, Gürbilek'in "çocukluğun bizzat taşra olduğu" (Gürbilek, 1994, s.34) tespitini doğrular. *Vizontele Tuuba*'da anlatı Reis Bey'in torunu Yılmaz'ın gözünden kurulur; *Hükümet Kadın*'da anlatıcı sırtı dönük bir şekilde sahneye girer. *Beynelmilel*'in son sahnesinde izlenilen filmin Gülizar'a has bir hatırlama anı olduğu açığa çıkar. *İftarlık Gazoz*'da ise anlatı, ölüm orucundaki Adem'in ilk oruç deneyimini hatırlamasıyla yapılandırılır. Bu filmlerde geçmiş, yalnızca nostaljik bir özlem alanı değil; geçmiş ve geleceğin birbirini felç ettiği göstergesel bir araf hâline gelir.

Taşra komedileri, köy filmlerindeki epik mücadele anlatılarının yüceltilmiş kahramanlığından ve taşra dramlarındaki kinik mesafeden uzak durarak, ironik bir kabullenişin ve topluluğa yayılmış kolektif bir mizahın izini sürer. Deli Emin, Kaçakçı Faruk ya da Dondurmacı Ali gibi karakterler bireysel tuhaflıklarıyla güldürse de, bu mizah asıl gücünü yerel toplulukla bağından alır. Komik olan, yalnızca bireysel sapmalarda değil, bu sapmaların topluluk normlarıyla etkileşime girdiği bağlamda ortaya çıkar. Taşra komedileri, Türkiye'deki merkez-çevre ilişkilerine egemen olan edebî ve sinemasal söylemlerin dışında, içeriden konuşan ve kendi "referans çerçevesine" sahip anlatılar olarak öne çıkar. Bireyler dünyayı, önceden tipleştirilmiş durumlar, ortak sağduyu bilgisi ve paylaşılan deneyimler üzerinden anlamlandırır (Schutz, 1967). Taşra komedilerinin inandırıcılığı ve komik gücü, tam da bu yerel referans çerçevesi içinde kolektif olarak müzakere edilen normlardan beslenir. Politik taşra komedilerinde bu çerçeve, yerel normatif düzenin yeniden inşasına imkân tanır. Değişim olgusuna verilen tepkiler, aktif kadın karakterlerin gündelik yaşama katılımı ve dinsel anlamın sabit otoriteler yerine yaratıcı biçimlerde yeniden üretimi, bu normatif yapının üç temel göstergesi olarak belirir.

Değişim Sorunu

Politik taşra komedilerinde hikayenin başlangıcını merkezin kendini yeniden hatırlatması oluşturur. Tüm iyi hikayelerin dışardan gelen veya dışarıya giden ile başladığı önermesi halen geçerlidir fakat kasabadaki yeni durumu yaratan gayr-ı şahsi bir uygulamadır. *Vizontele*'de Hakkâri'ye gelen televizyon kasabalıların tanımadığı bir dünyanın kapılarını açar. *Beynelmilel*'de askeri darbenin nizami hayatı gündelik akışı bozar. *Dondurmacı Gaymak*'ta köy köy dolaşp dondurma satan Ali Usta'nın işlerini küresel şirketler (Pandacılar) baltalar. Politik taşra filmlerinin hikayelerinde serim bölümü, köy filmlerinde olduğu gibi, kamusal bir sorunla bağlantılıdır. Köy filmlerinde topluluğun direndiği yenilik ancak dışardan gelenin trajik öncülüğünde kabul edilirken, taşra filmlerinde yeni sorunlar bireyleri kendiliğinden bir yaratıcı eylemliliğe iter. Bu noktada komiğin anormalliliği değişime uyarlanmakta zinde bir güç haline gelir. Ayakkabıdan radyo yapan Deli Emin, "radyonun resimlisi" bu aleti kurabilecek tek kişidir. *Entel Köy Efe Köye Karşı*'da kızgın köylüler şehirli sosyetelerin ekolojik tarımının aslında atalarından kalma bir yöntem olduğunu Aşırı Mustafa'nın sözleri ile fark eder.

Taşra komedilerinde, yeniliği getirenin kayıtsızlığı karşısında değişimi tanımlamak tüm topluluğa düşer. Bulunulan konuma göre değişimin sonuçları iyi ya da kötü olarak değerlendirilir. *Vizontele'de* TV'nin kasabaya girişi oğlunun ölmesine sebep olduğunu düşünen bir anne için kötü ya da aynısını düşünüp de yapamayan bir radyo tamircisi için heyecan verici olabilir. *Hükümet Kadın'da* anaçlığı ve kadınsı bilgeliği ile ilçenin yönetimine dokunan başkan, esnafa kan kustururken sahipsiz kızlara ümit aşılayabilir. Geleneksel ve modernin gece ve gündüz kadar karşıt görüldüğü ilerlemeci zaman algısının aksine bu yapımlarda zaman bir alacakaranlıkta akar. Değişmek ve gitmek seçenekleri arasında kalan yerel topluluk atalarının hiç düşünmediği bir soruyu cevaplamak zorundadır: Doğduğum yere ait miyim? Merkezle yeni bir ilişki kurarken değişmek ancak değişirken orada kalmak politik taşra komedilerin hikayelerine ahlaki bir ikilem katar. Yol, elektrik, su, okul ve hastane gibi hizmetler aynı zamanda metropolün yerel bağları atomize eden çeşitliliğini taşraya taşır ancak merkeze benzedikçe taşra yerinden edilir. Oraları bilmeyen yabancılar (merkez) yollarını kaybedip komik duruma düşseler de er geç gücü ellerine alırlar. *Vizontele Tuuba'da* tehlikeli şeyler düşünüp hiçbirini gerçekleştirmeyen gençlerin veya askeri darbe ile faaliyetleri yarım kalan Xate Hanım'ın fark ettiği gibi memleketi sevmenin bedeli bazen dışarda bırakılmaktır ve bu durum taşra komedisine trajik bir boyut katar.

Aktif Kadın Karakterler

Politik taşra komedilerinde kadın karakter üstlendiği rolle dikkat çeker. Köy filmlerinde erkekler arası mücadelenin nesnesi olan kadın, bir anlamda topluluktaki mülkiyet kavgasını yansıtır. *Bataklı Damın Kızı Aysel* (1935) filminden bu yana köy filmlerinde kadın karakter genellikle edilgen bir rol üstlenmiştir. Söz konusu edilgenlik, bazı filmlerde erkeğin ölümünün ardından hane geçimini üstlenen kadının ön plana çıkmasıyla kırılır. “Ana”, “abla” ya da “bacı” kimliğiyle erkeğin boşluğunu doldurmaya çalışan kadın karakterler, zamanla aile koruma mücadelesinde erkeğin epik rolünü devralır (Kozan, 2019).

Politik taşra komedilerinde kadın karakter, hareket alanı aile ve yakın çevresi ile sınırlı kalmasına rağmen hikayede etkindir. Yerel topluluk içinde sahip olduğu nüfuz halen geleneksel statüsünden kaynaklanır ancak varlık alanının etkilenmesi onu dışarıdaki hadiselerle katılmaya iter. Oğlunun gidişi ile *Vizontele'nin* gelişinde lanetli bir bağ olduğuna inanan Siti Ana iktidar alanına meydan okuduğundan sihirli kutuyu saklamaya çalışır. Bu muhafazakâr tutum, *Hükümet Kadın'da* reformist bir boyuta evrilir. Evindeki anaç hakimiyeti, birkaç acemice hatanın ardından, ilçenin sokaklarına yayılır. Yıllardır çözülmeyen su sorununu ise ilçenin sahipsiz bırakılmış ve evlenmeye zorlanmış kızlarının yardımı ile çözer. Kaçakçı Faruk'un bağ evinin altından geçen tünel sahnesi filmde güçlü bir metafor işlevi görür. Erkeklerin eğlendiği bağ evine yeraltından kazma kürekle ulaşan genç kızlar, geleneksel düzene görünmez bir başkaldırı sergilerken suyun kasabaya gelişi kamusal ve özel alanı yeniden birleştirir. 1980 askeri darbesinin küçük bir kasabada yol açtığı rol bölünmesini anlatan *Beynelmilel* filminde Gülizar'ın hikayesi diğer iki karakterden farklı bir noktayı öne çıkarır. Babasının uslu kızı olmak ile platonik aşkının ideolojik düşlerini paylaşmak arasında kalan Gülizar'ın kadınlığını keşfetme süreci hayatındaki iki erkeği de kaybetmesi ile sonuçlanır. Komedi topluluğun katmanlarına ve farklı karşılaşmalara yayıldıkça yan kadın karakterler kimi sahnelerdeki güldürü kaynağı haline gelir. *Dondurmam* Gaymak'ta karısının

Ali'nin ihtirashlı davranışlarına verdiği tepkiler ya da *İftarlık Gazoz*'da oruç tutan küçük çocuğu sürekli yemeye çağıran yaşlı teyze, tasarlanmamış ancak yine de reaksiyon alan anonim bir komedinin ortaya çıkmasını sağlar. *Hükümet Kadını 2*'de Kaçakçı Faruk'un tuhaf karısı Fehime verdiği oy ile ilçenin belediye başkanına karar verirken toplumsal hiyerarşide doğal gibi gözüken ayrımların olumsal ve tersine çevrilebilir olduğunu kanıtlar.

Kutsal ile Profan Arasında

Türk filmlerinde din fenomeni de kadın fenomeni gibi topluluğun geri kalmışlığını teyit eden olumsuz bir anlam yüklenir. Özellikle köy filmlerinde ilerici öğretmene duyulan rahatsızlık topluluğun karikatürize edilmiş imam veya şeyhleri ile aktarılır. Toplumsal gerçekçi filmlerde din adamları, yerel iktidar çevresine yakın duran, halkın ihtiyaç ve taleplerini savuşturmaya çalışan pratik ideologlar olarak resmedilmiştir (Karataş, 2022). Taşra komedilerinde ise dinsel olan buyurgan ve tutucu gönderiminden farklı bir işleve sahiptir. Din fenomeninin topluluğun kültürel kodları ve bireylerin iç dünyasına uzanan mistik varlığı bu filmlerde daha rahat gözlenebilir. Bu noktada köy temalı filmlerde bağnazlıkla özledeleşmiş imam temsili de farklılaşır. Halen saygın ancak cemaati ile eşit mesafede bulunan, sadece korkutan değil aynı zamanda sevdiren ve çözüm üreten bir din adamı figürü bu filmlerde karşımıza çıkar. *İftarlık Gazoz*'da çocuklara ve yetişkinlere tatlı sert üslubu ile hitap eden imam figürü, karikatürize seleflerinden daha farklı ve gerçekçi bir temsil sunar.

Bu filmlerde dikkat çeken en önemli unsurlardan biri, dinsel olanın toplumsal hayatın ritüelistik yapısını yansıtmasıdır. Doğumdan ölüme uzanan pek çok sahnede din, kısıtlayıcı olmaktan çok, hayatı anlamlandıran ve renklendiren bir sosyolojik olgu olarak karşımıza çıkar. *Vizontele*'de kekeme imamın dersinden kaçan çocukların cüzlerini öperek kenara koymaları ya da oğlunun ölüm haberini alan Siti Ana'nın damda namaza durması, yerel toplumda ihlal ve imtihanın geçişliliğini gösteren kısa ama etkili sahnelerdir. *Dondurmam Gaymak*'ta motorunu kaybeden Ali'nin sabah namazında komşusuyla birlikte rahatlama arayışı, *Beynelmilel*'de cenazeye marşla başlayan ve salavatla devam eden müzikal eşlik, dinsel olanın toplumsal yaşamla iç içeliğini örnekler. Kayıp ve ölümün dinsel imgelerle sarıldığı bir kültürde, komedinin dinle kurduğu bu yapısal ilişki şaşırtıcı değildir. Komedi burada, uyum ve ihlalin eşzamanlılığı içinde dinsel olana karnavalesk bir katman (Bahtin, 1984) ekler. Bu filmlerde dinsel öğreti doğrudan hedef alınmaz; ancak onun gündelik hayattaki görünüm biçimleri, rutinleşmiş uygulamaları mizahla yeniden yorumlanır. *İftarlık Gazoz*'da cemaatin Teravih namazı ile Dünya Kupası finali arasında denge kurmaya çalışması dinsel olana saygıyı yitirmeden gündelik etkinliklerini yürütmeye çalışan içsel bir zaman anlayışını görünür kılar. Benzer şekilde *Hükümet Kadın*'da Xate Hanım ile dindar gelini arasındaki diyaloglar, dinsel farklılıkların yerel bağlamda nasıl ehlileştirildiğini gösterir. Torunun her fırsatta muzır bir oyun gibi "El Fatiha" diyerek dua başlatması ya da aynı duaları okumaktan sıkılan Faruk'un alternatif dualar önermesi, kutsallaşmış rutinin bozulduğu ve toplumun bu bozulmaya gülerek yanıt verdiği anlardır. Bu tür sahneler, komedinin yalnızca eğlence değil, aynı zamanda kültürel normlara dair geçici bir sorgulama alanı sunduğunu ortaya koyar.

Politik komedilerde bariz şekilde görülen bu üç unsur, türün diğer kategorilerinde seyreltilmiş bir şekilde karşımıza çıkar ancak türün kendisine özgü hikaye yapısı karakter ve topluluk komedisinde farklı unsurlarla kaynaşmıştır.

Karakter Komedi

Karakter komedi temel güldürme tekniklerinden biridir. Aristoteles'e göre varlığın kusurlu ve çirkin yüzünü temsil eden komik (Aristoteles, 2017, s.35) seyircide bir özdeşlik uyandırmaz. Asimetrik yüzü, paspal kıyafetleri, dengesiz hareketleri seyirci ile arasındaki mesafeyi açarken komik gayri şahsi bir kişiliği yansıtır. Ona gülmemize neden olan şey, davranışlarının içsel bir akıştan değil, tekrara dayalı, otomatik bir işleyişten kaynaklanmasıdır; yani Bergson'un deyişiyle, "mekanikliğin canlıya zorla giydirilmesidir." Dışsallığı sayesinde sebep olduğu her kısa devrede olağan yaşamlarımızın olması gerektiği gibi olduğu inancı perçinlenir. Düşündüğümüz gibi olmadığımız ihtimalini komiğe aktarmak yani gülmek, gerçekliğin istenmeyen, karanlık tarafını sansürlemenin bir yoludur (Bergson, 1989, s. 127).

Taşra komedilerinde komik karakter, klasik güldürü kuramlarında olduğu gibi dışlanmaz ya da sürekli aşağı konumda sunulmaz; aksine, yerel topluluğun içine çekilir ve belli sınırlar içinde kabul görür. Karakterin eksiklikleri ya da "tuhaf" davranışları, marjinalleştirilmektense topluluğun mizahi repertuarını genişleten bir unsur olarak işlev görür. Bu durum, karakterin yalnızca bireysel niteliklerine değil, aynı zamanda topluluğun sahip olduğu tipik beklenti ve kalıplara da dayanır. Schutz'a göre sosyal dünyada bireyler, karşılaştıkları kişileri daha önceki deneyimlerinden ve kültürel şemalarından türettikleri "tipler" üzerinden algılar (Schutz, 1976, s. 47) Taşra komedisinde bu tipler, yalnızca sabit karakter kalıpları değil; aynı zamanda topluluğun kendi normlarını esnetmesine, yeniden üretmesine ve zaman zaman sorgulamasına izin veren etkileşim araçlarıdır. Gündelik normları askıya alan komik, hem topluluğun kendini yeniden tanımasına vesile olur hem de aidiyetin sınırlarını esnekleştirir. Böylece taşra komedi, tiplendirmenin dışlayıcı değil, kapsayıcı bir işlev kazandığı bir tür haline gelir. 4 milyona yaklaşan izleyici sayısı ile *Eyyvah Eyyvah* serisi, skeç komedisini uzun metraj bir olay örgüsü ile birleştiren *Sümela'nın Şifresi* ve *Oflu Hoca'nın Şifresi* serileri etkileşimsel bir karakter komedisinin popüler örneklerdir.

Ciddi Bir Komik

Eyyvah Eyyvah serisi Çanakkale'nin Geyikli kasabasında yaşayan Hüseyin Badem'in başına gelen olaylar silsilesini beyaz perdeye taşır. Filmin yaratıcısı ve fahri Bozcaadalı Ata Demirel'in canlandırdığı Hüseyin, bir düğün çalgıcısıdır. Ayrıca insan ve hayvan anatomisine son derece meraklıdır. İlk filmde, yıllar sonra babasını hayatta olduğunu öğrenen kahramanımız İstanbul'a gelir. Eski bir fotoğrafla babasını bulmaya çalışırken en büyük yardımcısı bar şarkıcısı Firuzan olur. İkinci filmde yarım bıraktığı aşk hikayesini tamamlamaya çalışan karakterin hemşire Müjgan'a açılma sürecine tanıklık ederiz. Üçüncü filmde ise evli ve çocuklu Hüseyin'in klarneti bir arbedede kırıldıktan sonra ailesini geçindirmek için verdiği mücadeleyi izleriz. Çıkış noktası itibarıyla "normal" bir hayata sahip karakterin istemsizce veya tesadüfen karıştığı olaylar yüksek tempolu bir kovalamacanın her filmde yer bulmasına neden olur. Babasını ararken kendini bir mafya hesaplaşmasının ortasında bulur veya bir festival organize etmeye çalışırken insan kaçakçılarının eline düşer.

Her geçen dakika komiğin işleri biraz daha karıştırması ve finalde her şeyin düzene girmesiyle *Eyvah Eyvah*, yüzeyde karakter komedisinin yapısal şemasına uyar. Ancak Hüseyin Badem, bu şemanın alışıldık figüründen ayrılır. Varlığı yalnızca toplumsal normların kısıtlayıcılığına değil, aynı zamanda topluluğun esneyebilen, karşılıklı tanımaya açık örüntülerine dikkat çeker. Hüseyin, kasabanın konvansiyonel anlam haritalarına tam yerleşmeyen ama buradan dışlanmak yerine onlarla müzakereye giren bir figürdür. Birçok komik karakter gibi saftır ancak bu saflık farkındalıktan yoksun değildir. Gece yarısı çift daireli bir apartmanın ziline basılamayacağına da, müstakbel kayınpederinin aşkına neden engel olduğunu da anlayacak düzeyde bir sezgiye sahiptir.

Ciddi bir müzisyen olarak seri boyunca neredeyse hiç gülmez. Seleflerindeki lümpenliği taşımayan karakter fazlasıyla sorumluluk sahibi ve vicdanlı bir görüntü çizer. Ciddiyeti, onu geleneksel komik temsildeki “toplum dışı ihlal figürü” olmaktan uzaklaştırır ve komikliğin doğduğu zemini kaydırır. Hüseyin’in komikliği, kendi yanlış okumalarından değil, yerleşik anlam kalıplarının onun etrafında tökezlemesinden doğar. Sarhoşken sapıtması, aşkını dile getirirken kekelemesi, ya da işini yaparken başına gelen aksilikler, onu toplum dışına fırlatmaz. Tersine olağan dünyada herkesin başına gelebilecek sapmalar bulunduğuna işaret eder. Bu anlamda Hüseyin, kasabanın bilinç dışı ifrazatının üzerine döküldüğü bir kurban değildir; tipleştirmenin dışlayıcı gücünü askıya alarak, ortak yaşam dünyasında anlam kuran bir özne olarak belirir. Babasızlığı ya da çalgıcılığı, kolektif bir anomali değil, gündelik etkileşim içinde yeniden anlamlandırılan özelliklerdir. *Eyvah Eyvah*’da komedi bizzat topluluğun aslında kırılğan normalliklere sahip olduğunun açığa çıkarılmasından doğar. Karakterin içkin ciddiyeti ile başına gelenlerin yarattığı hafifletici absürtlük, komik olanı sadece durumdan değil, temsilin kendisinden üretir.

Şive Komedisinin Ötesi

Komiğin anonim bir tipe indirgenerek topluluğa dahil olması, erken biçimlerinden biri olan halk fıkralarında karşımıza çıkar. Yerel topluluk için kendine çok benzeyen komşularının gülünç hikâyelerini dinlemek, etnosentrik bir tatmin uyandırır. Topluluklar arası sürtüşmelerin fıkralara hayat kaynağı olması her coğrafyada görülür: İngiltere’de İskoçlar, Fransa’da Belçikalılar, Meksika’da Yukadanlar, İran’da Rashtijler üzerine gülünen kimseler haline gelirken, dinleyen grup kendini bu komşulardan ayırıştırır. Bir bakıma gülmek, böyle bir ayrışmanın sağladığı geçici rahatlamayı ifade eder ancak bu anlatılar, sadece ezeli bir çatışmaya değil, aynı zamanda ebedi bir birlikteliğe de işaret eder. Davies’in ifadesiyle, “tümsek aynalardan oluşan bir koridorda kendi yansımamıza güleriz”; en yakın komşunun kusurlarına gülmek de bu benzerliğin komik ifadesidir (Davies, 1998, s.13). Modernleşme süreciyle birlikte yerel topluluklar daha büyük kimlikler altında toplandığından, yerel fıkraların etnik göndermeleri somut figürlerden, daha soyut stereotiplere aktarılmıştır. Bu dönüşümle birlikte fıkralar, tanıdık simaların hikâyesi olmaktan çıkarak, anonimleşmiş figürler üzerinden toplumsal uzaklığı ve yabancılığı anlatan temsillere dönüşmüştür. Bu noktada komik karakter, iki eşit topluluğun çatışmasına değil, toplulukların sistem içindeki yerinin söylemsel olarak yeniden üretilmesine hizmet eder. Türkiye’de bu figürün en tanınanı kuşkusuz Temel’dir.

Temel, düşünce ve davranışlarındaki tuhaflığın ulusal tahayyülce tescillendiği bir karakterdir. Bu tuhaflık komedi yapımlarında genellikle ikincil bir unsur olarak işlenmiştir. Karadenizli tipi (Laz) şehirlilerin hikayesindeki gülünç bir arıza olarak yer almış; düşünce yapısının anlaşılabilirliği olay örgüsünde bir şaşırtma unsuru olarak kullanılmıştır. Karakterin opaklığı ile seyircinin kendine ondan ayrı hatta üstün hissetmesi hedeflenmiştir. 2000'li yıllarda Karadeniz'de geçen dizilerin popülerleşmesi Laz stereotipini total bir dram ve komedi formatında ekrana taşımıştır. Taşra komedilerinin bu stereotipi belli ölçüde devraldığı söylenebilir ancak hikayede karakterin merkeze gelmesi ve yerel toplulukla yoğun bir etkileşim içinde olması farklı bir temsili ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Hikaye bakımından özgünlük taşımayan bu filmlerde, olay örgüsü odadaki komik karakterin yaşadığı sıra dışı hadiseler ve tesadüflerle şekillenir. *Sümela'nın Şifresi'nde* platonik aşkının önündeki sınıfsal bariyerleri aşmak adına Temel, Sümela'daki gizli hazineyi bulmaya çalışır. Rus mafyasının dahil oluşu ile iyice karışan olaylar neticesinde Temel, hem sevdiğine kavuşur hem de filmin devamının geleceği anlaşılır. *Oflu Hoca'nın Şifresi* ise yerel bir efsanenin yeniden yorumlanmasına dayanır. Cemaatine küsmüş bir Hoca'nın mahallelinin ısrarı ile yerel takımının başkanlık seçimi sürecinde yaşadıkları anlatılır. İkinci filmde başkanlığı kazanan Hoca'nın hakkındaki kara propaganda ile mücadelesine tanık oluruz. Temel, aylaklığı ve yaramaz icatları ile topluluğun geleneksel yaşamı ile çatışırken Ofllu Hoca, kolay öfkelenen, cemaatinin yersiz sorulardan ve alışkanlıklarından bıkmış anti-sosyal bir kişiliğe sahiptir ancak ikisinin de topluluğun kendi aptallık ve kusurlarını üzerine çeken marjinal figürler oldukları söylenemez. Alışılmadık tepkileri gündelik akış içinde küçük şoklara sebep olsa da karakterler finalde yeniden toplulukla bütünleşir. Bu noktada komedi basit bir taşlamadan değil topluluğa özgü düşünme yapısının yansıtılmasından doğar.

Merkezdeki komiğin aslında bir büyüteç işlevi gördüğü bu filmler bir bakıma topluluğun sinemasal bir fenomenolojisini sunar. Yaygın Karadenizli stereotipinde yöre insanı coğrafyadan ve topluluk sağ-duyusundan ayıklanarak sunulduğundan bir eğretilik taşıırken kast seçimi, rejisi ve detayları ile bu filmler yöre insanının kendi ürettiği komediyi daha doğrusu ancak dışarıdan gelenlere tuhaf gelecek "doğal tutumlarını" yansıtır. Çetin doğa koşulları ile baş etmekten gelen bir özgüven topluluğun her koşulda ve karşılaşmada kendi bildiği gibi davranmasını sağlar. En doğru yolun doğrudan hedefe gitmek olduğu, imkansızın biraz zaman aldığı bir sosyal karakterin, yabancılarca inatçılık (Laz damarı) olarak algılanması olağandır. Ortaya meyve tabağı istendiğinde boş bir tabağın gelmesi gibi gag'lar yörenin bilişsel haritasını göstermesi açısından kıymetlidir. Diyalog şakalarının yoğunluğu filmlere dramatize edilmiş fıkra zinciri görünümü verir. Böyle bir kurgu hikâye bütünlüğünü zedelese de, filmlere etnik bir antoloji kimliği yükler. Topluluk sağ-duyusu sinemasal olarak temsil edilirken dışarıdakiler için bu temsil bir komedi şeklinde canlanır.

Topluluk Komedi

Merkezin çevreye müdahalesinin doğurduğu olağan üstü olaylar ya da gülünç bir karakterin sürüklendiği maceralar yerel topluluğun yavaş ve sıradan hayatında bir gedik açar. Komedi de normal hayatın örtbas ettiği şeylerin buradan çıkışı ile meydana gelir. Öte yandan taşra komedilerinde dışarıdan bir müdahale olmadan veya

komik bir tip merkeze alınmadan olay akışının bütünüyle topluluğun kendi kaynakları ile gerçekleştiği bir kategoriden bahsedilebilir. Yerel topluluğun ritüelleri, iç hesapları ve kabullenilmiş aşırılıkları sıradan karakterleri mizah malzemesi yapar. Topluluk komedisinin en çok seyredilen iki örneği olarak *Dedemin Fişi* ve *Düğün Dernek* filmleri özgün bir durum komedisinin kitlesel örnekleridir.

Bir Hane Komedi

Topluluk komedisinin lokomotif yapımlarında, türün diğer kategorilerinde olduğu gibi BKM'nin imzası vardır. BKM'nin yapımcılığını üstlendiği on bir yıldır seyirci ile buluşan komedi programı Güldür Güldür programının yaratıcı ekibi ve oyuncu kadrosu, *Dedemin Fişi* (2016), *Kolonya Cumhuriyeti* (2017), *Cici Babam* (2018) taşra komedilerine imza atmıştır. Güldür Güldür, büyükşehre taşradan gelmiş, orta veya orta alt sınıf ailelerin merkeze alındığı bir skeç programıdır. Büyükşehrin televizyonda pek fazla temsil edilmeyen ilçelerinin başlıca olay yeri olduğu skeçlerde komedi aslen taşralı karakterin güncel meselelere tepkisi ve farklı toplumsal gruplarla karşılaşmasından doğar. Tiyatro sahnesinde çekilen ve seyircinin doğrudan tepki alındığı programda karakter komedi önemli bir yer tutar. Ortalama bir anne ve baba tipinin istisnai durumlara ve abartılı kişiliklere verdiği tepkiler birer espri malzemesi yapılır. Herkesçe bilinen ancak kitlesel bir ifade formuna dönüşmemiş detayların bir şakaya çevrilmesi bu komedi anlayışının özgün yanıdır.

Hikayesi Yılmaz Erdoğan'a ait *Dedemin Fişi* Güldür Güldür'deki skeç komedisinin uzun metraja aktarıldığı ilk filmidir. Film, farklı yerlere dağılmış kardeşlerin beyin ölümü gerçekleşen babaların hayatına ve mal paylaşımına karar vermek için yeniden bir araya gelişini konu alır. Türkiye'de hemen her hanede yaşanan mal paylaşımından doğan gerilimler filmde komedi formunda karşımıza çıkar. 1980'li yıllardan itibaren Türkiye'nin radikal bir kentleşme sürecine girmesi ve kırsaldan kopup gelen bir kitleyle kentlerin nüfusunun katlanması bilindik bir sosyolojik gerçektir. Taşraya dair aidiyet, yalnızca geçmişin nostaljik bir kalıntısı değil, büyükşehirde aktif olarak sürdürülen sosyal ve kültürel bir ilişkidir. Hemşehri dernekleri, yerel mutfak pratikleri, köy vakıfları ve yaz tatillerinde yapılan ziyaretler, taşranın mekânsal olarak geride kalmadığını; bilakis kentte yeniden kurularak yaşatıldığını gösterir (Erder, 1996). Öte yandan taşra ile ilişki süreklilikler yanında kopuşlarla yeniden üretilmektedir. İstatiksel olarak kanıtlanmamış olsa da her ailede, kazandığı paralar sayesinde öz kardeşlerinin hakkına el uzatan ve küsülen bir yakın akraba veya tüm kardeşler dağılıp giderken ata toprağına sahip çıktığı için en çok payı hak ettiğini savunan bir "vefalı evlat" bulunur.

Dedemin Fişi ölüm gibi ağır bir gerçekliğin bir araya getirdiği farklı karakterlerdeki dört kardeşin bilinen ama açıktan ifade edilmesi ayıp kabul edilen bu sosyolojik durumundan yola çıkar. Kardeşler arasındaki mal kavgası şiddetlendikçe komadaki babanın ömrü uzar. Her bir kardeşin kendini avantajlı kılan hesabı aynı zamanda diğer kardeşlerle dolaylı bir hesaplaşmaya dönüşür. Tartışmalar büyüdükçe hem sınırlar açığa çıkar hem de geçmişteki günahlar yeniden hatırlanır. Film iki katmanlı bir komedi sunar. Birinci katmanı Güldür Güldür'den alışık olduğumuz, aile fertlerinin karikatürize kişiliklerine ve abartılı tepkilerine dayanan karakter komedi oluşturur. Filmin ikinci katmanını ise gündelik hayatta bilinen ancak espri

yapılmamış gülünç durumlar oluşturur. Özenle sakladığı çeyiz tabaklarını misafirlerinin dikkatsizliğine kurban veren yengenin ruh hali, bildikleri usulle cilveleşen karı-kocanın akşam ezanı ile toparlanması ya da yıllar önce takılan takıların halen bir sıcak savaş konusu olması şakaya çevrilmemiş ancak gerçekten komik durumlardır. Yerel deyişler ve gerçekçi bir fiziksel ortam ile sıradan bir ailenin tarihindeki kapanmamış yaraları perdeye taşıyan film, seyircide taşranın genellikle özdeşlendiği nostalji duygusunu tetikler. İlk defa gördükleri yeğenlerinin ölümün eşiğine gelmesi kardeşlere babalarının fişini çekmek için geçerli bir neden verirken yeğenlerinin iyileşmesi kardeşler arasındaki bağları da iyileştirir.

Olağan Bir İstisna

Topluluk komedisi arasındaki en özgün yapımların başında yine bir BKM yapımı olan *Düğün Dernek* film serisi gelmektedir. Taşradaki bir düğünün hazırlık sürecini konu alan ilk film en çok izlenen filmler arasında üçüncü sıradadır. Seyirci sayısı filmin kitle komedisine ait olduğunun kanıtı olarak gösterilse de *Düğün Dernek* ortalama komedi anlayışını aşan biçimsel bir değere sahiptir. Gerçekçi bir fiziksel ortamın abartılı karakterlerle birleştiği film boyunca tempo nerdeyse hiç düşmez. Tempoyu düşüren hareketlerin kurguda hızlandırılması filmin yaratıcısı Selçuk Aydemir'in tür içindeki imzasıdır. Aydemir bu seride orta-alt sınıfsal bir arka planda küçük yaşamlarında büyük arzular taşıyan karakterler resmeder. Karakterlerin kimi durumlar karşındaki abartılı tepkileri, gündelik kullanımı zorlayan kelime şakaları ve dramatik geçişleri genelde komiğin aptallıkla tanımlanıp, geçiştirilen düşünme biçimini açığa çıkaran anlar yaratır. Aydemir'in dönemine göre deneysel kalan önceki eserleri yanında *Düğün Dernek* sıradan yaşamın tesadüfle aşırılaştığı bir olay örgüsü sunar.

Topluluk içinde hanenin diğer hanelerle açıktan bir dayanışma ve gizli bir rekabet içinde olduğu düğünler, taşkınlığın olağanlaştığı bir istisna halidir. Düğün, küçük kasabalarda abartı ve gösterişin meşru kabul edildiği yerlerin başında gelir (Burch, 2019). Kadın ve erkekler arasındaki konvansiyonel mesafenin aşılmasına göz yumulur (Bourdieu, 2010). Aslında düğün ortamı, ihlal ve adaptasyonun, abartı ile sadeliğin birbirine geçtiği komedi için doğal bir set işlevi görür. Bu nedenle TV dizileri ve sinema filmlerinde birçok yapımda bir düğün sahnesine sık sık yer verilir. Genellikle yaşanan maceraların düğünle mutlu/acı bir finale bağlandığı bu *total* hikayelerin aksine *Düğün Dernek* bizzat düğün sürecine yoğunlaşır. Maddi imkânsızlık ve toplumsal beklenti ("Bizde bir baba oğlunu okutur, askere gönderir, evdirir") arasındaki gerilim serinin birinci filminde mizahi çatışma eksenini kullanarak kullanılmıştır. Letonya'dan yanındaki kız arkadaşı ile beklenmedik bir anda çıkıp gelen Tarık, babası İsmail'e acilen evlenmeleri gerektiğini söylediğinde İsmail babalık görevlerini yerine getirmek adına dört tuhaf karakterden oluşan "ekibi" bir araya getirir: Tüplerini evlatları gibi sahiplenilen Tüpçü Fikret, tövbekâr boks hocası Çetin, kendini mesleğine adanmış Öğretmen Saffet ve kurnaz emekli İsmail. Kamuoyunda Ahmet Kural-Murat Cemcir ikilisi filmin starları olarak lanse edilmesine rağmen *Düğün Dernek*, anlatısal anlamda bir star filmi değildir. Yan karakter ve ilişkilerin silikleşip tüm komedi odağının temel karakterlerde toplandığı bir yapıya dayanmaz. Gülme tepkisi film boyunca demokratik bir dağılım sergiler. Kimi sahnelerde odadaki komik pasör rolü üstlenirken şaka komiğin ortamına girdiği yan karakterden gelir. Öte yandan karikatürize görünümüne rağmen merkezdeki karakterler de ortalama bir komik profili çizmez. Tuhaflıkları, anti-sosyal

konumlarını göstermez. Topluluğun doğal üyeleri olarak zaten kabul edildikleri için karşılaşmalarının tesadüfi bir boyutu yoktur.

Filmlerdeki aksiyon zincirinin, tüm karakterlerin hazır bulunduğu düğün sahnelerine bağlanması, topluluğun bir hâlden diğerine geçişinde kolektif bir eşik anını temsil eder. Basit bir karakter komedisinin ötesine geçen filmin ana aksı, düğün hazırlıklarının gerginliği içinde ortaya çıkabilecek talihsiz durumlardır. Gelini bindiği devenin kaçırması, düğün pastasının davetlileri zehirlemesi veya aileler arasındaki gerilimin her şeyi rayından çıkarabilmesi bilindik olasılıklardır. Her şeye rağmen “düğünün devam etmesi” gerektiği fikri, topluluğun geçici olarak birçok şeyi askıya almasına, hatta kimi zaman yanlış ya da suç teşkil eden eylemlere göz yummasına neden olur. Bu noktada kapasitesini aşan bir amaç için kirli işler yapan Yılmaz’dan yardım istenmesi ile dahil olan kriminal öğeler normların gerektiğinde nasıl esneyebildiğini gösterir. *Düğün Dernek*’in birinci filminde kız tarafının mafyayla ilişkisi, ikinci filmde ise Fikret’in tesadüfen yakalattığı soyguncuların düğünü basması gibi olaylar filmlerde ikincil bir değere sahiptir. Birçok komedi filminde anlatıyı taşıyan bu tür kriminal olaylar burada yalnızca katalizör işlevi görür; filmin yüksek temposunun zirve yapmasını sağlar, ancak sonrasında devreden çıkar. Filmlerdeki esas aksiyon, bu krizlerin topluluk tarafından nasıl anlamlandırıldığıdır. Komedi bu noktada yalnızca yapısal bir çözümleme ile değil, izleyicinin ve karakterlerin eş zamanlı olarak deneyimlediği bir anlam boşluğu üzerinden okunmalıdır. Liz Sills’in (2020) belirttiği üzere, “komik olan” yalnızca bir yapı ya da etki değil, bireysel bir yorum bağlamında gerçekleşen fenomenolojik bir deneyimdir. Komediye anlamak, bu yüzden yalnızca neden güldüğümüzü değil, tam olarak ne zaman güldüğümüzü de anlamaktan geçer. Bu “tuhaf karmaşa” (funny), anlatının estetik örgüsünden kopan ve izleyiciyi bilinçli anlam üretimi ile duygusal tepki arasında askıya alan bir geçiş yaratır. Bu anlamda serideki düğün sahneleri yalnızca bir anlatı düğümü değil, aynı zamanda komik olanın kolektif ve öznel olarak aynı anda belirlediği fenomenolojik eşiklerdir. *Düğün Dernek* ölümcül yavaşlığı ve her şeyin her zaman aynı görüldüğü bir yer kabul edilen taşradaki içkin dinamizmin abartılı ama absürt olmayan bir komedi biçimi ile açığa çıkarılabileceğini kanıtlar.

Sonuç

Türkiye’nin modernleşme sürecinde çevre genellikle nostaljik, geri kalmış ya da sorunlu bir alan olarak temsil edilmiş; merkezle ilişkisi ise ya kurtarılması gereken bir dışarıya ya da merkezin kimliğine karşıt bir unsur olarak kurgulanmıştır. Ancak 2000’li yıllarla birlikte, çevrenin yalnızca merkeze bağımlı bir varlık olmadığı, aksine merkezle yaşadığı gerilimin çevrenin kendi dönüşümünü tetikleyen bir unsur haline geldiği görülmüştür. Taşra komedisi bu bağlamda, merkez-çevre karşıtlığını yeniden üretmenin ötesine geçerek, taşımayı toplumsal ve kültürel bir özne olarak temsil etme imkânı sunar. Bu çalışma, 2000 sonrası Türk sinemasında taşra mekânında geçen 29 komedi filmini inceleyerek, komedinin bireysel patolojilere ya da evrensel bilişsel kalıplara indirgenemeyecek ölçüde toplulukla iç içe biçimlendiğini ortaya koymuştur. Özellikle büyükşehir dışındaki yerleşimlerde geçen anlatılarda, mizahın yalnızca bireyler arası gerilimlerden değil, yerel normlar, topluluk yapıları ve mekânsal aidiyetlerden doğduğu görülmüştür. Bu bağlamda, fenomenolojik bir bakışla komedinin nasıl deneyimlendiğine odaklanılmış;

karakter-topluluk etkileşimi komik olanın oluşumundaki temel yapı taşlarından biri olarak ele alınmıştır.

Belirlenen üç ana tema – politik taşra komedisi, karakter komedisi ve topluluk komedisi – yalnızca anlatısal yapıların değil, taşra temsiline dair sosyokültürel katmanların da çözümlemesini mümkün kılmıştır. Politik taşra komedilerinde, dışardan gelen siyasal veya ideolojik müdahalelerin yerel düzende yarattığı kırılma, topluluğun normatif yapısını görünür kılarken; karakter komedilerinde, komiğin toplulukla kurduğu etkileşim üzerinden yeniden anlamlandığı ve dışlama değil aidiyet içinde üretildiği savunulmuştur. Topluluk komedisinde ise, mizahın merkezi bir karakter etrafında değil, tüm topluluğa yayılan bir yapıda üretildiği gözlemlenmiştir. Bu bulgular, mevcut mizah kuramlarının bireyselci doğasını sorgulamakta ve komedinin kültürel bağlamlarda nasıl yeniden biçimlendiğini göstermektedir. Taşra komedisinin yalnızca metinsel değil, seyir deneyimi, bölgesel dağıtım yapıları ve izleyici tepkileri gibi yönleriyle ele alacak çalışmalar taşra söyleminin yeniden üretim sürecine ışık tutacaktır. Ayrıca janrın sınıfsal, toplumsal cinsiyet temsilleri ve politik tahayyül üretimi açısından daha derinlikli karşılaştırmalı çalışmalara konu edilmesi, taşra sineması literatürüne önemli katkılar sağlayacaktır.

Kaynakça

- Aksu, Y. (Director). (2006). *Dondurmam Gaymak* [Film]. Yağmur Ajans.
- Aksu, Y. (Director). (2011). *Entelköy Efeköy'e Karşı* [Film]. Kuzey Film.
- Aksu, Y. (Director). (2016). *İftarlık Gazoz* [Film]. EfLATun Film.
- Algül, H. (Director). (2010). *Eyvah Eyvah* [Film]. BKM Film.
- Algül, H. (Director). (2011). *Eyvah Eyvah 2* [Film]. BKM Film.
- Algül, H. (Director). (2014). *Eyvah Eyvah 3* [Film]. BKM Film.
- Aristoteles. (2017). *Poetika*. (A. Çokona, Çev.). İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aydemir, S. (Director). (2013). *Düğün Dernek* [Film]. BKM Film.
- Aydemir, S. (Director). (2015). *Düğün Dernek 2: Sünnet* [Film]. BKM Film.
- Aydın, İ. ve Tunç, Z. E. (2023). Kültürel iktidar ve sinema: Vizontele filmi serisinde kültürel iktidar fragmanları. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(1), 244–257. <https://doi.org/10.33437/ksusbd.1142269>
- Bahtin, M. M. (1984). *Rabelais and his world*. H. Iswolsky (Trans.). Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Bergson, H. (1989). *Gülme*. (M. Ş. Tunç, Çev.). MEB Yayınları.
- Bourdieu, P. (2010). *Bekarlar balosu*. (G. Çevik, Çev.). Dost Yayınları.
- Bozoflu, M. (Director). (2016). *Dedemin Fişi* [Film]. BKM Film.
- Bozoflu, M. (Director). (2017). *Cici Babam* [Film]. BKM Film.
- Burch, R. L. (2019). The wedding as a reproductive ritual. *Review of General Psychology*, 23(3), 382–398. <https://doi.org/10.1177/1089268019832848>
- Cantek, L. ve Gönenç, L. (2017). *Muhalefet defteri: Türkiye'de mizah dergileri ve karikatür*. Yapı Kredi Yayınları.
- Davies, C. (1998). *Jokes and their relation to society*. Mouton de Gruyter.
- Değirmen, F. ve Kirel, S. (2021). Komik tekrar: Türkiye'de 2000 sonrası üretilen komedi filmlerinde nostaljik taşra semptomu. *SineFilozofi*, 6(11), 472–490. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.869200>

- Eğilmez, E. (Director). (1974). *Köyden İndim Şehire* [Film]. Arzu Film.
- Eğilmez, E. (Director). (1974). *Salak Milyoner* [Film]. Arzu Film.
- Erder, S. (1996). *İstanbul'a bir kent kondu: Ümraniye*. İletişim Yayınları.
- Erdoğan, Y. (Director). (2004). *Vizontele Tuuba* [Film]. BKM Film.
- Erdoğan, Y. ve Sorak, Ö. F. (Directors). (2001). *Vizontele* [Film]. BKM Film.
- Freud, S. (2000). *Espriler ve bilinçdışı ile ilişkileri*. (E. Kapkın, Çev.). Payel Yayınları. (Orijinal eser 1905)
- Gön, A. (2016). Kurmacaya hükmetmek: Komedi ve sanat filmlerinde (öz) düşünümSELLİK. *Moment Dergi*, 3(2), 339–368. <https://doi.org/10.17572/mj2016.2.339368>
- Gray, J., Jones, J. P. ve Thompson, E. (Eds.). (2009). *Satire TV: Politics and comedy in the post-network era*. NYU Press.
- Gülmez, M. (Director). (2015). *Çarşı Pazar* [Film]. BKM Film.
- Gürbilek, N. (1994). Taşra sıkıntısı. *Notlar*, 22, 75–92.
- Kale, E. (2018). Yeni Türk Sinemasında anlatı bağlamında sinemasal bir mekân olarak taşra: “Bir Zamanlar Anadolu’da” örneği. *Journal of Turkish Studies*, 13(28), 857–874. <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.13720>
- Kant, I. (2000). *Critique of the power of judgment*. P. (Guyer ve E. Matthews, Çev.). P. Guyer (Ed.). Cambridge University Press.
- Karabağ Sarı, Ç. (2019). 12 Eylül filmleri ve üniversite gençliği: Politik söylemler bağlamında 12 Eylül filmlerinin alımlanması. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 9–39.
- Karataş, M. (2022). Türk sinemasında din adamı temsili. *Düşünce Dünyasında Türkiz*, 5(28), 33–60.
- Keyder, Ç. (Ed.). (2000). *İstanbul: Küresel ile yerel arasında*. (S. Kılınç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kılıç, A. (Director). (2011). *Sümela'nın Şifresi: Temel* [Film]. Sinefekt.
- Kılıç, A. (Director). (2014). *Moskova'nın Şifresi: Temel* [Film]. Sinefekt.
- Kılıç, A. (Director). (2014). *Oflu Hoca'nın Şifresi* [Film]. Sinefekt.
- Kılıç, A. (Director). (2016). *Oflu Hoca'nın Şifresi 2* [Film]. Sinefekt.
- Kılıç, A. (Director). (2016). *Sümela'nın Şifresi 2: Moskova'nın Şifresi* [Film]. Sinefekt.
- Kılıç, A. (Director). (2017). *Sümela'nın Şifresi 3: Cünyor Temel* [Film]. Sinefekt.
- Kılıç, A. (Director). (2018). *Oflu Hoca'nın Şifresi 3* [Film]. Sinefekt.
- Kozan, T. (2019). *Türk sinemasında toplumsal gerçekçi filmlerde kadın temsilleri: Gelin, Düğün, Diyet üçlemesi* [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Kuipers, G. (2006). *Good humor, bad taste: A sociology of the joke*. Mouton de Gruyter.
- Levine, J. (2005). The Philosophy of Laughter. İçinde N. Carroll (Ed.), *The Philosophy of Humor and Laughter* (ss. 48–60). Albany: SUNY Press.
- Mardin, Ş. (1990). Türk siyasetini açıklayabilecek bir anahtar: Merkez-çevre ilişkisi. İçinde M. Türküne ve T. Önder (Eds.), *Türkiye'de toplum ve siyaset: Makaleler 1* (ss. 30–67). İletişim Yayınları.

- Metin, E. (2008). *Kent kültürünün geleneği yansıtan mizahi eleştirisi: Devekuşu Kabare / Humorous criticism of urban culture which reflects tradition* [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Midyat, S. (Director). (2013). *Hükümet Kadın* [Film]. BKM Film.
- Midyat, S. (Director). (2013). *Hükümet Kadın 2* [Film]. BKM Film.
- Midyat, S. (Director). (2017). *Kolonya Cumhuriyeti* [Film]. BKM Film.
- Oring, E. (2003). *Engaging humor*. University of Illinois Press.
- Önder, S. S. ve Gülmez, M. (Directors). (2006). *Beynelmilel* [Film]. Gümüşlük Akademisi Sanat Derneği.
- Satır, M. E. (2023). Yeni Türk sinemasında taşra nostaljisi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 61, 1–19. <https://doi.org/10.47998/ikad.1129448>
- Schutz, A. (1967). *The phenomenology of the social world*. G. Walsh ve F. Lehnert (Çev.). Northwestern University Press.
- Schutz, A. (1976). The world of contemporaries as a structure of typifications. İçinde A. Brodersen (Ed.), *Collected papers II: Studies in social theory* (ss. 37–55). Martinus Nijhoff.
- Schutz, A. ve Luckmann, T. (1973). *The structures of the life-world*. (R. M. Zaner ve H. T. Engelhardt, Çev.). Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Seden, O. (Director). (1976). *Nereye Bakıyor Bu Adamlar?* [Film]. Erman Film.
- Sills, L. (2020). The trumping of the funny: Classroom joking in a polarized public sphere. *Comedy Studies*, 11(2), 253–264. <https://doi.org/10.1080/2040610X.2020.1729494>
- Suner, A. (2010). *New Turkish cinema: Belonging, identity and memory*. I.B. Tauris.
- Şulha, P. (2021). Türk komedi filmlerinin bağıntı kuramı bağlamında sesli betimlenmesi: *Neşeli Günler*. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (22), 991-1004. <https://doi.org/10.29000/rumelide.897310>