

-Araştırma Makalesi-

Mihail Bahtin'in Karnavalesk Kavramının 12 Eylül Darbesi Bağlamında Temsili: *Deli Deli Küpeli* Filmi Üzerine Bir Çözümleme

Atıl Cem Çiçek*

Özet

"Karnavalesk bir dünya anlayışı, fikir ile serüvenin sanatsal imgesi arasındaki hareket milidir." (Bahtin, 2020, p. 239)

12 Eylül Askeri Darbesi, Türkiye'nin siyasal hayatındaki en önemli olaylardan birisidir. Darbe, ülke sinemasını olumsuz etkilemiş, 80'li yılların ortalarıyla birlikte de yerli filmlere konu olmaya başlamıştır. Bu filmlerden birisi de başrolünü Kemal Sunal'ın oynadığı *Deli Deli Küpeli* (1986) filmidir. Film, akıl hastanesinden kaçan iki delinin, kasabadaki bir diğer deliyi de yanlarına alarak kurdukları ütopyik düzeni konu edinmektedir. Kasabalıyı sömüren esnaf, eşkıya ve siyasilerden oluşan birliktelik, buzlar çözülene kadar bir süreliğine son bulmuş, kasaba sakinleri deli kaymakamın öncülüğünde yaşanan absürt coşkuya ortak olmuştur. Bu coşkulu, neşeli ve kahkaha dolu ütopyik düzen Rus düşünür Bahtin'in karnavalesk kavramını hatırlatmaktadır. Diyaloji, çokseslilik, kronotop gibi kavramları edebiyat dünyasına kazandıran Bahtin'in, tüm kavramlarının diğer sanat dallarına da katkı sunacağı düşünülmektedir. Kuşkusuz, sinema sanatına ve film anlatısına Bahtin'in kavramlarını dâhil etmek ise yeni gelişen bir durumdur. Bahtin'in film anlatısında faydalanılabilecek önemli kavramlarından birisi de karnavaldır. Sunal'ın gülüşü, Bahtin'in "Karnaval gülüşü tüm halkın gülüşüdür" söyleminin Türk sinemasındaki karşılığıdır. Bu çalışma *Deli Deli Küpeli* filminin Bahtinyen karnavalesk kavramına uygun olduğu sonucunu, filmin anlatısından hareketle ortaya koyma çabasıdır.

Anahtar Sözcükler: 12 Eylül Darbesi, Bahtin, Karnaval, Karnavalesk, Kemal Sunal

* Prof. Dr., Kafkas Üniversitesi, Türkiye
E-mail: atilcemcicek@yahoo.com
ORCID: 0000-0001-9859-182X
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1705567

Çiçek, A. C. (2026). Mihail Bahtin'in Karnavalesk Kuramının 12 Eylül Darbesi Bağlamında Temsili: *Deli Deli Küpeli* Filmi Üzerine Bir Çözümleme. *SineFilozofi*, (21), 86–98. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1705567>

Geliş Tarihi: 24.05.2025

Kabul Tarihi: 21.12.2025



-Research Article-

The Representation of Mikhail Bakhtin's Concept of Carnavalesque in the Context of the September 12 Coup: An Analysis of the Film Deli Deli Küpeli

Atıl Cem   ek*

Abstract

"The carnivalesque worldview functions as the dynamic axis mediating between conceptual thought and the artistic image of adventure" (Bahtin, 2020, p. 239)

The September 12 Military Coup is one of the most important events in the political life of Türkiye. The coup had a negative influence on the cinema sector of the country and started to be the subject of sdomestic movies in the mid-80s. One of these movies is "Deli Deli Küpeli" (1986), starring Kemal Sunal. The movie is about the utopian order established by two lunatics who escaped from the mental hospital by taking another lunatic in the town with them. The union of tradesmen, bandits, and politicians who exploited the townspeople ended for a while until the ice was broken, and the inhabitants of the town participated in the absurd enthusiasm under the leadership of the lunatic district governor. This exuberant and cheerful utopian order filled with laughter is reminiscent of the carnivalesque concept proposed by the Russian thinker Bakhtin. The concepts introduced by Bakhtin—such as dialogism, polyphony, and the chronotope—are increasingly recognized as valuable analytical tools not only in literature but also in film studies. There is no doubt that the application of Bakhtinian concepts to cinematic art and film narrative represents a relatively recent trend in film studies. Among the Bakhtinian concepts that offer valuable analytical potential for film narrative, the concept of the carnival holds particular significance. Sunal's smile is the counterpart of Bakhtin's discourse "The carnival smile is the smile of the whole people" in Turkish cinema. This study aims to demonstrate, through an analysis of the film's narrative, that Deli Deli Küpeli aligns with Bakhtinian carnivalesque concept.

Keywords: The September 12 Military Coup, Bakhtin, Carnival, Carnavalesque, Kemal Sunal

* Prof. Dr., Kafkas University, Türkiye
E-mail: atilcemcicek@yahoo.com
ORCID: 0000-0001-9859-182X
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1705567

  ek, A. C. (2026). Mihail Bahtin'in Karnavalesk Kuramının 12 Eylül Darbesi Ba lamında Temsili: Deli Deli Küpeli Filmi  zerine Bir     leme. *SineFilozofi*, (21), 33–45. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1705567>

Recieved: 24.05.2025
Accepted: 21.12.2025



Extended Abstract

*This study aims to analyze the film *Deli Deli Küpeli* (1986) in the context of the carnivalesque concept of Mikhail Bakhtin, an important literary theorist. While making this analysis, the environment created by the September 12, 1980 Military Coup, which affected all political, social and cultural life in Turkey, is also included in the analysis. Because it is thought that the carnivalesque narrative in the film is directly related to the political climate that emerged after the coup.*

Bakhtin introduced a range of conceptual tools for the analysis of the novel, emphasizing their significance in understanding texts within their historical, social, and cultural contexts. Concepts such as the carnival, dialogism, polyphony, and the chronotope have been widely recognized within literary scholarship and have played a critical role in the analysis of many novels. Among these, the concept of the carnivalesque—developed in conjunction with the concept of the carnival—has emerged as a particularly influential framework.

The carnival is a festive and collective event traditionally held at specific times of the year, during which local communities engage in celebratory practices while donning extraordinary costumes. It is characterized by the temporary suspension of hierarchical structures, social norms, and religious constraints, allowing individuals to express themselves on an equal footing. Drawing on these historical manifestations of carnival, Mikhail Bakhtin theorized the concept of the carnivalesque, foregrounding its subversive and transformative potential within literature and cultural production.

Bakhtin (2005, pp. 31–32) emphasizes that carnivals, comic spectacles, and their associated rituals held a significant place in the lives of medieval Europeans. These events represented a stark departure from the religious and political solemnity of official ceremonies orchestrated by the Church and feudal powers. As informal gatherings, they offered participants an alternative, symbolic “second world,” temporarily liberating them from the constraints of ecclesiastical and political authority. Within the carnival, a popular culture positioned in opposition to official culture emerges—one that celebrates laughter, the rhythms of nature and collective life, the vitality and functions of the body, and carries these elements into language and literature (Irzik, 2020, p. 24).

With Bakhtin, the concept of the carnival evolved beyond literary criticism to become a frequently employed analytical tool in folkloric and cultural studies. Although the application of Bakhtin’s concepts to film analysis is relatively recent, it provides a valuable framework for narrative interpretation. Cinema, with its capacity for polyphonic and multilayered storytelling, its embrace of excess, exaggeration, and the grotesque, as well as its potential to convey social and political commentary, constitutes a particularly apt sergeantmedium for exploring the carnivalesque.

Deli Deli Küpeli (1986) recounts the story of two mentally ill patients who escape from a psychiatric institution shortly after the military coup of September 12, 1980. After traversing snow-covered roads, they arrive in a small town and, in a twist of absurdity, are suddenly appointed as bureaucrats within a desolate and disillusioned community. It is at this juncture that the film adopts a distinctly carnivalesque tone.

The film’s central protagonists—the “Crazy District Governor” [Deli Kaymakam] and the “Crazy Judge” [Deli Hakim]—join forces with the town’s war veteran, the “Crazy Sergeant” [Deli Çavuş], to establish a new carnivalesque order. The spirit of carnival becomes fully manifest in the enthusiastic crowd gathered in the cold outside the district governor’s office, accompanied by a marching band performing ceremonial tunes. The comic coronation ceremony, which Bakhtin (2005, p. 37) sees as the inverted world, that is, the folk culture itself, taking place in carnivals, took place with the introduction of two madmen as the district governor and the judge to the gathered crowd.

The protagonist’s acts of overturning bureaucratic norms—burning official documents, suspending codified law, and instituting a system in which the public experiences genuine contentment—align with the ephemeral nature of the carnivalesque. As Bakhtin notes, the carnival is inherently transient, a notion metaphorically rendered in the film through the motif of melting ice. This joyful and

liberated order comes to an end with the thaw; yet, the carnivalesque spirit endures, relocating to a new space still enveloped in snow and ice.

Bakhtin's concept of the carnivalesque, originally developed as a framework for literary analysis, is thought to have found a powerful form of expression in Turkish cinema through the laughter of Kemal Sunal. Sunal's laughter itself can be regarded as distinctly carnivalesque—subversive, liberating, and collective in its resonance. Deli Deli Küpeli constructs a grotesque reality through themes such as utopian order, the inversion of authority, and the motif of madness, making it one of the most significant examples of the carnivalesque in the history of Turkish cinema.

Giriş

1960'lı ve 1970'li yılların hareketli politik ve sokak ortamından sonra gerçekleşen 12 Eylül 1980 Darbesi, ilgili hareketliliği sert bir şekilde sonlandırmıştır. Darbe ile birlikte sertleşen rejim, neoliberal sisteme uyum bağlamında 24 Ocak Kararları eksenli bir ekonomi politikası yürütmeye gayret etmiştir. Tüm toplumsal kesim ve kurumların etkilendiği bu süreçten, sinema da üzerine düşen payı almıştır. Askeri yönetimin darbe sonrası giderek sertleştirdiği rejim, sinema ile uğraşanların geçirdiği adli süreçler ve sektörel ölçütte daralma ile birlikte yerli sinemayı derinden sarsmıştır.

Darbenin ilk yıllarında yerli sinemadaki “kontrollü” hareketlilik, 80'lerin ortalarıyla beraber görece özgürlüğe doğru bir seyir izlemiştir. Bu dönemle birlikte de ülkeyi derinden etkileyen 12 Eylül ile ilintili filmler yapılmaya başlanmıştır. Yapılan filmlerin hepsi darbe ile hesaplaşma niteliği taşımasa da daha darbe ve etkileri çok sıcakken, bazen doğrudan bazen de dolaylı olarak bunu konu edinen filmlerin varlığı, darbe hakkında fikir beyan edebilme açısından değerli olmuştur. Bu durum mizahın iyileştirici gücüyle beraber değerlendirildiğinde daha etkili ve değerli hale gelmektedir.

Mizahın Türk sinemasındaki en etkili isimlerinden birisi olan Kemal Sunal'ın başrolünü oynadığı *Deli Deli Küpeli* filmi de bu bağlamda dolaylı olarak 12 Eylül'ü ele alan bir filmidir. Rus düşün insanı Mihail Bahtin'in, romanları ve nihayetinde edebi eserleri çözümlemek için ortaya attığı karnaval kuramının, Sunal'ın gülüşüyle birlikte Türk sinemasında önemli bir temsil kazandığı düşünülmektedir. *Deli Deli Küpeli*; ütöpik düzen, tersyüz edilen otorite, delilik vurgusu gibi başlıklar dahilinde grotesk bir gerçeklikle izleyiciye aktarılmış ve Türk sinema tarihindeki karnavalesk filmlere en önemli örneklerden birini teşkil etmiştir.

Çalışma üç bölümden oluşmuştur. İlk bölümde 12 Eylül'ün sinemaya olan etkileri ve beyaz perdenin 12 Eylül'ü konu ediniş süreci ele alınmıştır. Sonrasında çalışmanın teorik temellerini oluşturan Bahtin ve karnaval kuramına ilişkin genel bir değerlendirme yapılmıştır. Değerlendirme yapılırken karnavalın, karnavaleske dönüşme süreci romandan sinemaya doğru ele alınmış, çalışmanın kavramsal çerçevesi de karnavalesk kavramı bağlamında temellendirilmiştir. Üçüncü bölümde ise karnavalesk bir film olarak değerlendirilmesi gerektiği düşünülen *Deli Deli Küpeli* filminin anlatısına yönelik çözümlemeler yapılmıştır. Çözümlemeler yapılırken, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan içerik analizi tercih edilmiştir. Sonuç kısmı çalışmanın genel bir değerlendirmesine yöneliktir.

12 Eylül Sonrası Türkiye'de Sinema

12 Eylül 1980 Darbesi Türkiye'nin siyasal, ekonomik ve kültürel yaşamındaki pek çok şeyi değiştirmiş ya da etkilemiştir. Darbe ile birlikte anayasa yürürlükten kaldırılmış, siyasi partilerin kapılarına kilit vurulmuş, siyasi parti liderleri zorunlu istirahatete ayrılmış, neoliberal ekonomi politikalarının uygulanması için tekçi ortam tesis edilmiş, sanatsal ve kültürel anlamdaki çeşitlilik sekteye uğramıştır.

Kuşkusuz darbe sonrası atmosferden sinema da payına düşeni almıştır. Sinemaya ilişkin meslek örgütlerinin faaliyetlerine son verilmiş, kimi sinemacılara yönelik yargılama ve tutuklama süreçleri başlamıştır. Devrimci İşçi Sendikalarına bağlı Sinema Emekçileri Sendikası kapatılmış, sendikaya mensup 25 yönetici idamla yargılanarak, haklarında 6 ay ile 2,5 yıl

arasında değişen cezalara hükmedilmiştir. Bu süreçte dönemin önemli yönetmenleri de cunta yönetiminden nasiplerini almışlardır (Hiçdurmaz, 1998, p. 118).

Oluşan sert atmosferle birlikte yapılan yeni yerli film sayısı ve yerli film seyircisi sayısında gözle görülür düşüşler yaşanmıştır. Darbeden önceki sene 1979'da 195 olan yeni çekilen film sayısı, 1980'de 68, 1981'de 72, 1982'de 72, 1983'te 78, 1984'te 124, 1985'te 127 ve 1986'da 185 şeklinde bir seyir izlemiştir (Scognamillo, 1988, p. 11). Yerli filmlerdeki seyirci sayısı gözlemlendiğinde de benzer bir düşüşün varlığı tespit edilmektedir. Darbeden önceki sene 52 milyonluk bir yerli film izleyici kitlesi varken, bu sayı; 1980'de 38 milyon, 1981'de 41 milyon, 1982'de 33 milyon, 1984'te 26 milyon, 1985'te 21 milyon ve 1986 yılına gelindiğinde 20 milyon civarındadır (Scognamillo, 2011, p. 274).

12 Eylül döneminin yasakçı ve sansürcü uygulamaları da hem film yapımını hem de izleyici kitlesini önemli ölçüde etkilemiştir. 12 Eylül öncesi dönemde zaten var olan sansür, sert askeri rejim ve sonrasında da devam etmiştir. Buna ilaveten rejimin sertliğinin, otosansür mekanizmasının etkinliğini de artırdığını söylemek isabetli olacaktır. Cumhuriyetin ilanından sonra sinema sektörünün yavaş yavaş gelişimiyle birlikte, sektör üzerindeki denetim mekanizmalarının varlığı da görülmektedir. 30'lu yılların sert ve korumacı ikliminde, ilk kez 1932 tarihli Sinema Filmlerinin Kontrolüne Ait Talimatnâme yürürlüğe girmiş ve 1933 tarihli düzenlemelerle de yerli film senaryolarının filme çekilmeden evvel denetlenmesi esası getirilerek merkezi denetim dönemi başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı koşullarında, söz konusu talimatnâme, 1939 tarihli Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamnâme'nin kabulüyle yürürlükten kaldırılmıştır. Artık bu tarihten sonra bazı küçük düzenlemelerle birlikte, 1977 yılına kadar sansür sistemi ilgili nizamname bağlamında temellendirilmiştir. 1977'den 12 Eylül Darbesi'ne kadar da Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük ile sansürler uygulanmıştır (İçel, 1985, pp. 314-319). Darbe sonrasındaki sansür düzenlemesi 1983 tarihli Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzük ile devam ettirilmiştir. Filmlerin afişlerinden içeriklerine kadar pek çok başlıkta büyüyen sansür yetkisi, 12 Eylül'ün ruhuna uygun şekilde, özgürlükler aleyhinde bir gelişim göstermiştir (Doğan, 2010, p. 82).

Yasaklar ve otosansür etkisi, darbe sonrası bir süre politik filmlerin sayısını ve niteliğini azaltmıştır. Buna ek olarak darbe süreciyle birlikte enflasyonun artışı, kırdan kente göçlerin yoğunlaşması, kentli yeni bir orta sınıf palazlanırken eski orta sınıfın giderek yoksullaşması, televizyon ve radyo pazarının etkisiyle Yeşilçam'ın çöküşü gibi nedenlerle insanlar sinema salonlarından uzaklaşmak durumunda kalmışlardır. Darbenin ruhuyla birlikte apolitikleşme durumunda kalan toplumla birlikte, entelektüel sinemacıların daha çok erkek egemen zihniyetten sıyrılma olanağı bulabilen kentli "kadın filmlerine" yöneldikleri görülmektedir (Saydam, 2020, p. 417).

12 Eylül'ü doğrudan işleyen filmlerle tanışana kadar geçen sürede, sinemada yeni bir "delikanlı" tiplemesinin varlığı da dikkate değerdir. Kökü kırdan olan bu kahraman, kentteki kapitalist ilişkiler içinde var olup burada tutunabilmek için bilek ve silah gücüne yaslanmaktadır. Türkiye'de sermaye birikiminin temelini spekülasyon, kaçakçılık, karaborsa gibi yasa dışı yolların belirlediği dönemde, "kral gangster" ve "baba" imgesi, gösterdiği "mertlik" ve "yiğitlikle" pek çok "entele" taş çıkartacak ölçütte düşünsel temsilci olarak görülmüştür. Kaba kuvvetten beslenen bu cahilliğe kazandırılan yüceltme, 12 Eylül rejimin ruhuna da uygun görünmüştür. Kenan Evren kent meydanlarında yaptığı konuşmalarla aydınlara verip veriştirip o "delikanlı, baba" imajını cilalarken, sinema da benzer filmlerle kendini var etmeye çalışmıştır (Çubukçu, 1993, p. 28). Darbe öncesinin önemli sinema yüzlerinden Cüneyt Arkın'ın oyunculuğunda bile Adalet, Vatandaş, Örgüt, Rıza gibi filmlerde adaletsizliklere karşı isyan edip bunlarla mücadele eden bir görüntü çizen sinema, darbeden sonraki dönemde kahramanın mevcut düzeni korumasını kural ve koşul haline getirmiştir (Çubukçu, 1993, p. 28). Böylelikle yeni düzenin "makbul" saydığı tiyolojilerin sinemada kahramanlar olarak yer almaları sağlanmıştır.

Yeni anayasa ve 1983 seçimleri ile geçilen "sivil" hayat sonrası, sinemada 12 Eylül'ün doğrudan ele alındığı filmler için birkaç yıl daha "normalleşme" beklenmiştir. Cunta tarafından ekonominin başına getirildikten sonra, neoliberal politikaları kurtuluş reçetesi olarak sunan Turgut Özal'ın iki dönem tek başına iktidar oluşu, Amerikanvari bir "özgürlük" atmosferini de

beraberinde getirmiştir. Bu ekonomik ve politik atmosferde 12 Eylül'ü doğrudan konu alan filmler de sahnelenmeye başlanmıştır. Film denetiminin İçişleri Bakanlığı'ndan alınıp Kültür ve Turizm Bakanlığı'na devredildiği 1986 yılı, 12 Eylül konulu filmlerin de çekildiği yıl olarak dikkat çekmektedir (Keskinsoy, 2010, p. 61). Bu dönemde çekilen Zeki Ökten'in Ses (1986) ve Şerif Gören'in Sen Türkülerini Söyle (1986) adlı filmler, darbe sonrası doğrudan 12 Eylül'ü beyaz perdeye taşıyan ilk yerli filmlerdir. 1982 yılında Yılmaz Güney'in yönetmenliğini üstlendiği Yol adlı film, Türkiye'de ancak 1999 yılında gösterime girdiği için bu kategoride değerlendirilmemektedir.

"Normalleşme" ile birlikte 12 Eylül Darbesi, politik mizahın da konusu olmaya başlamıştır. Darbe ve getirdikleri, kimi zaman açık ama daha çok da üstü kapalı mizahi anlatımlarla eleştirilir olmuştur. Gazete ve dergi sütunlarıyla beraber, beyaz perde de bu akıma dahil olmuştur. Türk sinemasında mizahın en önemli temsilcilerinden kabul edilen Kemal Sunal da bu dönemde başrolünde yer aldığı *Deli Deli Küpeli* (1986) filmiyle 12 Eylül sonrası dönemi ironik bir şekilde yansıtmıştır. Sunal, 70'lerde yakaladığı ve özellikle gülüşüne borçlu olduğu şöhretini, 12 Eylül sonrası da katlayarak devam ettirmiştir. Sunal'ın bu gülüşü *Deli Deli Küpeli*'nin çekildiği zamanın politik atmosferiyle birleşince, Rus filozof ve dil bilimci Mihail Mihayloviç Bahtin'in¹ (1895-1975) "karnavalesk" kuramına uygun bir film ortaya çıkmıştır.

Bahtinyen Karnavalesk Kavramı ve Sinema

Mihail Bahtin, Rus biçimciliğini etkileyen önemli bir düşündürüdür. Yaşamı boyunca yargılanma, sansür, saklanma gibi olgularla içli dışlı olan yazar, Moskova'da öldükten sonra, takipçilerinin ona ilişkin çalışmaları derlemeleriyle daha da tanınır duruma gelmiştir. Kuşkusuz Bahtin'in düşün dünyasına yapmış olduğu en önemli katkılardan birisi, karnavallardan hareket ederek ortaya attığı karnavalesk kuramıdır.

Karnaval yaygın olarak Hristiyanlık ile ilişkilendirilse de farklı kaynaklarda bu kavramın semavi dinin öncesine kadar uzanan bir tarihi olduğu belirtilmektedir. Kimi kaynaklarda Jüpiter'in babası olan Tanrı Satürn'ün onuruna aralık ayının ortalarında kutlanan antik Roma'nın Saturnalia Festivallerine kadar götürülen karnavalın tarihi, bazı kaynaklarda ise Antik Mısır'a kadar dayandırılmaktadır (Djinis, 2024). Karnaval, yılın belirli dönemlerinde yöre halkının sıra dışı kılıklara bürünerek eğlendikleri, hiyerarşik ilişkilerin bir kenara bırakılarak herkesin eşit şekilde kendini temsil ettiği, görgü kuralları, dinsel kurallar gibi sınırlamaların bir süreliğine askıya alındığı coşkulu ve kolektif bir eğlence halidir (Danow, 1995, p. 3; Bahtin, 2020, pp. 97-98). Bahtin, eski çağlardan beri kutlanan karnavalların, edebiyat üzerindeki etkisini ele alarak karnaval kuramını temellendirmiştir. Bahtin'le birlikte karnaval sadece edebiyat eleştirisi anlamında değil, folklorik ve kültürel araştırmalarda da sıkça başvurulan bir kavrama dönüşmüştür (Sarı, 2020, pp. 231-232).

Bahtin (2005, pp. 31-32), karnaval, komik gösteriler ve bunlarla ilintili ritüellerin Ortaçağ Avrupa'sı insanının hayatında önemli bir yeri olduğunu belirtir. Bunlar, kilisenin ve feodal yönetimlerin dini ve siyasi "ciddiyet" taşıyan törenlerinden keskin bir ayrılık içermiştir. Resmîyet dışı gerçekleşen bu komik toplantılar, insanlara adeta ikinci bir dünya sunmuş ve kilise ile siyasetin ötesinde bir dünyanın varlığını mümkün kılmıştır. "Karnavalda, resmi kültüre karşıt olarak konumlanan bir halk kültürünün, kahkahayı, doğanın ve kolektif yaşamın ritimlerini, bedeninin direncini ve işlevlerini, dile ve edebiyata taşıması söz konusudur" (İrızık, 2020, p. 24). Çünkü sanat ve hayatı birbirinden ayrı görmek Bahtin'in felsefesine uygun düşmemektedir.

Sanat ve hayat karşıtlığı Bahtin'in kabullenmeyerek direndiği bir durumdur. Komünal üretime dayanan kültürel birliktelik, sınıflı toplumların ortaya çıkışı ile yok olmuştur. Bu noktada yüksek kültür ve aşağı kültür şeklinde ikili bir yapı ile karşı karşıya kalınmıştır. İşte karnaval olgusu da bu karşıtlığı incelemek için bir model sunmaktadır (İlim, 2017, p. 22). Tam da bu noktada karnaval, ötekinin sesidir. Bu yüzden monoloğun tam tersi olarak kabul edilen diyaloji, karnavalda gerçekleşir.

¹ Yazarın ad ve soyadı kimi kaynaklarda Mikhail Mihailoviç/Mikhailovich Bakhtin şeklinde geçmektedir. Türkçeye daha uygun olması açısından bu çalışma boyunca Mihail Mihayloviç Bahtin tercih edilmiştir.

Karnaval dönemlerinde bütün hiyerarşik önceliklerin ertelenmesi, egemen düzenin baskısından kurtularak, dönemsel bir özgürlüğü beraberinde getirmiştir. Resmi bayramlardaki rütbesel ilişkiler, karnaval ruhu ile eşitlenmiştir. Karnavaldaki özgür ve eşit ortam, kendine has doğal bir konuşma ve davranış biçimlerini yaratarak, insanlar arası mesafeyi yok etmiş ve zoraki görgü kuralları ile kibarlığı alaşağı etmiştir. İşte Bahtin (2005, pp. 36-37) bu zamanlarda adeta pazar meydanına özgü karnavalesk bir ifade biçiminin ortaya çıktığını belirtmiştir.

Karnavalesk ifade biçimi, yani karnavalın dili, egemen gerçeklerin ve otoritelerin aslında göreceli olduğu şeklinde bir neşe hissi ile dolu olmuştur. Bu dilin mantığı; bir "tersyüz" olma hali, sürekli "ters yöne dönme", yukarıdan aşağıya önden arkaya doğru kayma hali, sayısız parodiler, komik taklitler, hakaretler, zındıklıklar, komik taç giyme ve tacı geri alma törenleri şeklinde örneklerle doludur. Resmi ve sıkıcı hayatın karşısına konumlanan bu "ikinci hayat", "tersyüz olmuş dünya"nın, yani halk kültürünün ta kendisidir (Bahtin, 2005, p. 37). Karnaval esnasındaki bu eylemlerin hepsi karnavalesk gülüşleri de beraberinde getirir. Bahtin (2016, pp. 137-138), gülmeye yüklediği misyonu; "ciddiyet bizi umutsuz durumların altında ezer, ama kahkaha bizi onların üzerine çıkarır ve ellerinden kurtarır. Kahkaha insanı bağlamaz, özgürleştirir" şeklinde ele almaktadır. Zira karnaval seyirlik bir törenden çok, herkesin yaşadığı bir neşedir. Karnavalın içinde yer alan insanlar aynı anda hem oyuncu hem de seyircidirler. Yani kahkahayı atan insanlar kahkahanın hem öznesi hem de nesnesidirler (Lechte, 2006, p. 31). Karnavaleski gülmeden, kahkahadan ayrı düşünmek olanaklı değildir.

Karnaval, sadece egemen sınıfların izin verdiği ölçüde gerçekleşen ve bir oranda rahatlama sağlayarak sistemi yeniden üreten bir tören değildir. Özellikle gülmeden kaynaklı şekillenen direniş ve isyan gücü, yüksek kültür ile aşağı kültür arasındaki sınırlarda gedikler açar. Ancak bu gücün en yetkin anlatımını bulduğu alan edebiyattır. Toplumsal bir kurum olan karnaval, grotesk bir gerçekçilik şeklinde edebi alana taşınır. Bir sıfat olarak karnavalesk, bu özelliklerin barındırılmasını ifade eder. Karnaval coşkusunun karakteristik özelliklerini edebi alana aktaran yazar da edebiyatı bu bağlamda karnavallaştırabilir (Irzık, 2020, p. 25; Yörü & Öztürk, 2023, p. 93). Kuşkusuz bu durum, uyarılma olsun ya da olmasın sinema eserleri için de geçerlidir.

Bahtin romanın, çok çeşitli anlatı yapısına sahip özelliklerle yüklü olduğunu belirtir. Bu çeşitlilik hem biçim ve biçem hem de sözceleme bakımından görünür durumdadır. Bu özelliklerin sinemasal anlatılar için de geçerli olduğu yadsınamaz bir gerçektir (Sözen, 2009, p. 84). Sözen'in (2009, p. 74) de ifade ettiği gibi Bahtin'e (2020, p. 155) ait aşağıdaki satırlarda, roman sözcüğü yerine sinema sözcüğünün kullanımı anlamda herhangi bir bozulmaya sebebiyet vermemektedir:

Roman gelişmeyi sürdüren, yani henüz tamamlanmamış olan tek türdür. Romanı bir tür olarak tanımlayan güçler tam da gözümüzün önünde iş başındadır: Romanın bir tür olarak doğuşu ve gelişimi, yaşanmakta olan tarihsel dönemin aydınlığında gerçekleşir. Romanın bir tür olarak çatısı katılmış olmaktan hâlâ uzaktır ve esnek olanaklarının tümünü kestirebilmemiz mümkün değildir.

Aslında önemli olan karnaval ruhunun edebi herhangi bir esere tesir etmesidir. Karnaval, coşkulu kutlamaların yapıldığı, belirli bir kültürel ortamın genel kabul görmüş değerlerinin tersine çevrildiği, yönetilemez olanı "yönetmek" için yeni "devlet başkanlarının" seçildiği ve genel olarak kabul görmüş nezaket kurallarının geçici olarak hüküm süren karnaval ruhu lehine geçersiz kılındığı yerleşik bir zaman dilimini ifade etmektedir. Benzer bir ruh herhangi bir edebi esere etki ettiğinde ise karnavaleske katıldığı veya karnavaleski desteklediği öne sürülür. Yani, desteklenemez olan desteklenir, saldırılamaz olana saldırılır, zaman zaman doğaüstü olan doğal olarak kabul edilir, kurgu gerçek olarak kabul edilir ve olağanüstü veya "büyülü" olan, sıradan veya "gerçek" olan kadar olası bir olasılık haline getirilir (Danow, 1995, p. 3).

Karnavallar dünyanın birçok yerinde devam etmekle birlikte, Bahtin'in (2020, p. 234) de belirttiği gibi on yedinci yüzyılla birlikte folk-karnaval yaşamı giderek zayıflamış, komünal icraatla olan bağlantısı giderek kaybolmuş, insanların yaşamlarındaki spesifik ağırlığı giderek azalmış ve biçimleri sıradanlaşmıştır. Rönesansla birlikte saraya özgü festivalimsi bir maskeli balo kültürü başlamış ve bir dizi karnavalımsı biçim ve simgeyi bünyesine katarak yoluna devam etmiştir. Bu çizgi, karnavala özgü dünyaya bakışın özgürlüğünü ve cılız yansımalarını

muhafaza etse de pek çok folk temelden kopulmuş ve kamuya açık alandan, bugün bile sürdürülen kapalı alanın maskeli balosu çizgisine evrilmiştir. Böylelikle karnavalın, kamuya açık alanlarda ortaklaşarak icra edilen otantik anlamı yitip gitmiştir. Bahtin (2004, p. 195) bu yitişi, karnavalın; yerini karnavallaşmış edebiyatın etkisine bırakması ve karnavallaşmanın direkt kaynağı olmaktan neredeyse tamamen uzaklaşmasıyla, böylece de karnavallaşmanın salt edebi bir geleneğe dönüşmesiyle açıklamaktadır. Sinema ve edebiyat ilişkisi düşünüldüğünde, karnavallaşmanın beyaz perdeye yansması da kaçınılmaz görünmektedir.

Film semiyotiği üzerine çalışan bir film teorisyeni olan Stam (1992, pp. 110-111), Bahtin'in teorize ettiği karnaval kavramının, sinematik ifadeye geniş yelpazede etkisi olduğunu ve potansiyel olarak edebi-tarihselden, şiirsel-figüratife kadar aşağıdaki başlıklara denk düşen filmlere uygulanabileceğini belirtmiştir:

- Kelimenin tam anlamıyla çağdaş karnavalı açıkça temalaştıran filmler,
- Karnavalı tarihsel bir olgu olarak ele alan filmler,
- Karnavalesk veya Menippea türü edebi metinlerin uyarlandığı filmler,
- Kurumsal hiyerarşileri tersyüz etmek için mizahı kullanan filmler,
- “Alt bedensel bölgeyi” görsel ya da sözel olarak komik bir şekilde ayrıcalıklı kılan filmler,
- Biçimsel uyum ve iyi zevke dayalı klasik estetiği agresif bir şekilde altüst eden filmler,
- Toplumsal tersyüz etmeyi kutlayan filmler,
- Yüksek sanatın veya türlerin parodisini yapan filmler,
- “Antigramatikliği” teşvik ederek, tamamen biçimsel bir düzeyde karnavallaştıran filmler,
- Seyirci ile gösteri arasındaki engelleri ortadan kaldırmaya çalışan filmler veya filmle ilgili deneyimler.

Fuery (2000, p. 115) de film izleme eyleminin kendisinin, yani toplumsal kısıtlamaların ve inşa edilmiş düzenlerin, yerleşik yasaların ve hiyerarşilerin terk edildiği ve tersine dönme potansiyeline izin verildiği o anın, bir tür karnavaleske katılım olduğunu savunur. İnsanlar sinema salonunda ya da filmi izledikleri ortamda bu karnavalesk coşkunun öznesi olma durumuna gelirler.

Bir Karnavalesk Film Olarak Deli Deli Küpeli

Deli Deli Küpeli; senaryosunu, Cevat Fehmi Başkut'un *Buzlar Çözülmeden*² adlı tiyatro oyunundan esinlenerek, Osman F. Seden'in yazdığı, yönetmen koltuğunda Kartal Tibet'in oturduğu, müziklerini Cahit Berkay'ın yaptığı, oyunculuklarını ise Kemal Sunal (Deli Kaymakam), Melike Zobu (Hatice), İhsan Yüce (Deli Çavuş), Yaman Okay (Eşkiya Yılanoglu), Uluer Süer (Esnaflar Hacı Karamuratoglu), Reha Yurdakul (Avukat Şeref Haktanır), Sırrı Elitaş (Tefeci Mahmut Ağa), Fatoş Sezer (Çukurovalı Çengi Afet) ve Yavuzer Çetinkaya'nın (Deli Hakim) üstlendiği 1986 yapımı Türk filmidir. Filmde tımarhaneden kaçarak rastlantı sonucu bir kasabada kaymakam ve hakim olan iki delinin öyküsü anlatılmaktadır (Özgüç, 2012, p. 648).

² 1964 yılında kaleme alınan tiyatro oyununun aynı adıyla 1965 yılında çekilen, yönetmenliğini Nejat Saydam'ın, başrollerini ise Fikret Hakan ve Selda Alkor'un üstlendiği bir film de yapılmıştır. Filmin afişi incelendiğinde dram unsurları daha ağır basmaktadır (İnanoğlu, 2004, p. 239).



Görsel 1: Film Afişi (İnanoğlu, 2004, p. 848).

Filmin afişi incelendiğinde, absürt bir komedi filmi imajı çizmektedir. Zira güleç bir figür; tepesinde delilere özgü huni, boynunda saat ve çan, parmaklarında zil, omuzlarında apoletler, göğsünde madalya ve altı delik ayakkabısı ile dans etmektedir. Daha afişle birlikte “karnavalın ötekisi” ya da “delisi” görülmektedir. Arkadaki karlar ve evler, mevsimin kış ve mekanın kırsal olduğunu ortaya koymaktadır. Uyarlanan tiyatro oyununun 1960’lı yılların hareketli politik atmosferinde kaleme alındığı ve filmin 12 Eylül sonrasında çekildiği düşünüldüğünde salt absürt bir komedi filmi beklemek isabetli değildir. Toplumcu gerçekçiliğin popüler olduğu 1960’lı yıllara ilaveten, filmin çekildiği dönemin yavaş yavaş 12 Eylül temalı filmlerin çekilmeye başladığı döneme tekabül etmesi birlikte değerlendirildiğinde, filmde politik unsurların yer alması şaşırtıcı değildir. Dolayısıyla filmin melez bir tür olduğu söylenebilir. *Deli Deli Küpeli* toplumsal gerçekçi özellikler taşıyan bir politik taşlama filmi görünümündedir.

Film, kasabanın karlar altındaki görüntüsüyle başlayıp, kaymakamlık binasının içindeki deli kaymakamın “icraat raporu” yazarken, bir anda akıl hastanesindeki günlerini hatırlaması ile başlamaktadır. Akıl hastanesinde Preveze Deniz Savaşı’nı kazanmak üzere ordusunu komuta eden filmin başkahramanı, sağlık çalışanlarının iğne yapması sonucu sakinleşir ve hastaneden kaçma planları yapmaya başlar. Sonrasında kasabadan bir kesit sunulur. Karlar içerisinde yürüyen Deli Çavuş’a kartopu oynayan bütün çocuklar kartopu atarak, “Deli Çavuş, Deli Çavuş” diye bağırlar ve kasabanın kahvesine kadar onu kovalarlar. Kahvedeki televizyonda 1980’li yılların tek televizyon kanalı olan TRT açıktır ve TRT Haberler programında kar yağışı yüzünden yolların kapandığı, birçok ilçe ve köyle bağlantının kesildiği bildirilmektedir. Sonrasında televizyondan Milli Güvenlik Konseyi Başkanı Kenan Evren’in basın toplantısından özet verilir. Evren ekranlarda görününce kahvedekiler aynı anda alkışlayıp, pür dikkat konuşmayı dinlerler. Konuşma biterken de alkış tufanı kopar. Militarist ruh halka fazlasıyla sirayet etmiştir. Deli Çavuş’un “Allah’ım bu kar yolları kapamasaydı da 12 Eylül bu kasabaya da girseydi” şeklindeki ifadesi, filmdeki zamanın darbenin hemen sonrasındaki kış ayına tekabül ettiğini, kasabada sorunlar olduğunu ve bu sorunların çözümü için devletin beklendiğini vurgulamaktadır. Deli Çavuş’un “...ticaret serbest diyor malı satmıyor, sonra da karaborsa yapıyor” söylemi, dönemin neoliberal zenginleşmesini anlatır niteliktedir. Halk yolların açılıp kaymakamın gelmesini beklemektedir.

Yolların kapalı, telefonların bozuk olduğu kasabada; oduncu, fırıncı, tefeci ve bakkal kurdukları düzenle zenginleşirken, halk perişan haldedir. Yokluğa daha fazla dayanamayarak protestoya başlayan halktan biri bakkalın camını kırınca, kurulan düzenin diğer iki önemli ayağı da ortaya çıkar. Bakkal sahibi, avukatı (aynı zamanda kapatılan partilerden birinin

başkanı) arayarak durumu anlatınca, avukat “Şeref Haktanır” da “dağa, eşkıya Yılanoğlu’na haber salacağını” söyler. Kahveyi basan Yılanoğlu’nun, bakkalın camını kıran kişiyi darp ederken söylediği aşağıdaki ifadeler dikkate değerdir:

...Nasıl kırarsın Karamuratoğlu gibi bir efendi tüccarın camlarını? Anarşik misin sen be? İnsan namusu ile para kazanamayacak mı bu memlekette? Ulan senin gibi eşkıyalar bozuyor bu memleketi. Ey ehli din, ümmeti Müslimin anarşistin, eşkıyanın sesine kulak vermeyin. İşte bu memleketin namuslu tüccarının camını kıran cehenneme gideceği gibi bu dünyada da sayemizde cezasını bulur. Çünkü neden dersiniz bu kasabanın asayışı benden sorulur. Siz siz olun anarşiste, eşkıyaya kanmayın.

Adeta şok geçiren kahve ahalisinin içinden yükselen “Ne günlere kaldık ya Rabbim, asayiş eşkıya Yılanoğlu’ndan soruluyor. Ahh bir kaymakam gelsin” ifadeleri kasabalının kaymakamı tüm sorunların çözümü noktasında bir kurtarıcı gibi gördüğünü göstermektedir. Eşkıya Yılanoğlu’nun söylemleri, gerçeklikten kopuk tersyüz edilmiş bir dünya sunarken, ortada bir karnaval yoktur.

O sırada karnavalı başlatacak kişi akıl hastanesinden kaçmış, kasabaya ulaşmak üzeredir. Kasabaya ulaşan iki deli, kaymakamlık binasına sığınır ve uyurlar. Kaymakamlık binasına gelip onları görüp, kaymakam ve hakim zanneden Deli Çavuş, durumu coşku içinde kahvedeki halka haber verince, sevinç nidaları eşliğinde, buzlar çözülene kadar devam edecek olan karnaval başlamış olur.

Karnaval ruhu, soğukta, kaymakamlık binası önünde toplanan coşkulu kalabalık ve bando takımının çaldığı marşlarla devam eder hale gelmiştir. Bahtin’in (2005, p. 37) karnavallarda yer alan ve tersyüz olmuş dünyanın yani halk kültürünün kendisi olarak gördüğü komik taç giyme töreni, Deli Çavuş’un toplanan kalabalığa iki deliyi kaymakam ve hakim olarak tanıtmaları ile gerçekleşmiştir.

Kaymakamlık odasında soğuktan üşüyen ve yakacak olmadığını öğrenen kaymakam, katibine verdiği emirle bütün evrakları sobada yaktırır ve dilekçeyi kaldırdığını bildirerek herkesin kendisiyle görüşmesini ister. Karnavaleski oluşturan niteliklerden biri de sosyal bozulma temalı filmlerdir. Toplumsal yıkıcı bir olayın (devrim, savaş, siyasi istikrarsızlık) temsili kendi başına karnavalesk olmayabilir. Ama bu aktarım yerleşik pratiklere farklı, aşırı, grotesk bir meydan okuma içerirse karnavalesk olur (Fuery, 2000, pp. 118-119). Kaymakamın devlet bürokrasisine meydan okuyarak eğlenmesi, bu bağlamda dikkate değer bir karnavalesk örneğidir. Kaymakamlıkta hademelik yapan Deli Çavuş’un, birkaç saate kaymakam tarafından özel yaver olarak atanması da grotesk bir meydan okumadır.

Danow (1995, p. 3), karnaval süresince yönetilemez olanı yönetmek için yeni devlet başkanlarının seçildiği coşkulu karnavallara vurgu yapar. Bunun edebi bir eserde uygulanışı ya da ona etkisi karnavalesktir. Deli kaymakamın, mevcut kasabayı ellerinde tutarak, adeta bir yönetici sınıfı gibi hareket eden kişilerin çarkına çomak sokarak yetkiyi elinde toplaması, yeni “devlet başkanının” yönetilemezleri yönetme hamlesidir. Oduncunun odunları ile fırıncının ekmeklerinin fiyatlarının düşürülerek, hali hazırda ellerinde olanların da kasaba halkına bedava dağıtılması ve halkın müthiş bir coşkuyla bu işi sahiplenmesi karnavalın ruhuna uygundur. Müvekkillerinin haklarını savunmak için kaymakamın karşına çıkan avukata, kaymakamın verdiği “kanunu da mahkemeyi de kaldırıyorum” ve katibe söylediği “devlet de hükümet de benim” söylemleri, buzlar çözülene yani karnaval bitene kadar “deliler hukukunun” geçerli olacağını bizzat “devlet başkanı” tarafından beyanıdır. Halkın bu “deliler hukuku” ve yeni “devlet başkanı”na verdikleri meşruiyeti de kahkahalarından, coşkularından, ısrarsız yaptıkları angaryalardan ve dualardan anlamak mümkündür.

12 Eylül yargılamaları ve idamlarına ilişkin gönderme de filmde göze çarpmaktadır. Hacı Karamuratoğlu’nun halka zulmettiği için idam edilmesini isteyen kaymakama, hakimın verdiği “...canım sıkılıyor, bir mahkeme kuralım, sen istedikten sonra ben gene asarım” cevabı, hukuk düzeni ile dalga geçer bir durumu ortaya koymaktadır. Buna yargılama esnasında yapılan absürtlükler de eklenebilir. Yargılanan Hacı Karamuratoğlu’nun her fırsatta Allah’a gönderme yapması ve kaymakamın da halka yaşattıklarından ötürü bunu eleştirerek kimi zaman öfkeli kimi zaman eğlenip gülerek cevaplar vermesi, karnavalın yıkıcılığının özünde olan gülme ve kahkahayı hatırlatmaktadır. Karnaval esnasında hemen her şey keyifli bir acayıplığa

evrilmeaktadır. Karnaval sırasında yüce, tinsel, ideal, soyut olan yeryüzüne ve beden alanına indirgenerek “bozuluma” uğramaktadır (Mutlu, 2005, p. 321; Nayar, 2009, p. 23).

Sanders (2001, pp. 178-179), karnavalların özellikle kır insanlarına belirli zamanlarda bir anlamda çılgınca ve vahşice davranarak kutlamalar yaptığı ve hükümetlerin de bunu rahatlıkla denetlediği organizasyonlara dönüşebileceğini belirtir. Ama daha iyimser bir bakış açısıyla, karnaval insanlara özgürlüğün baş döndürücü havasını tattırdığı için devrimi de öğretebilir. Eğer bu gerçekleşirse kırdakiler, dünyanın altüst oluşunu yaşadından sonra nasıl olur da aynı şekilde yönetilir? Bahtin ikinci senaryonun ılımlı biçiminden ya da iki senaryonun ortasından yanadır. Kaymakam karnaval esnasında yaşamı katlanabilir yaparak, kasaba insanına bunu tattırmıştır. Film boyunca verilen bu mesaj, filmin son sekansında da devam etmiştir. Filmin sonunda başlangıçta yer alan icraatları yazma sahnesine geri dönülür. Karnavalın bitişinin habercisi olarak buzların erimesi gösterilir. Deli kaymakam ve deli hakimın kasabayı terk etme zamanı gelmiştir. Zira gerçek kaymakamla birlikte, 12 Eylül de kasabaya gelmiştir. Bu durum kasabada delilerin hukuku ile tesis edilen karnavalesk dünyanın sonu demektir. Kaymakamın Hatice’ye “...buzlar çözüldü, bizim de bu kasabada işimiz bitti...” diyerek, yeni adresini “buzla kaplı başka bir kasaba” olarak lanse etmesi, karnavalın başka bir yerde devam edeceğine işaret etmektedir. Aşk ilişkisinin ötesinde de kaymakamı bir yönetici olarak beğenen Hatice, kaymakama “...Keşke her deli senin gibi olsa kasabanın bütün dertlerini hallettin” diyerek, kasaba yaşamının katlanılabilir olduğunu düşünerek, karnavalesk gerçekliğin sürekli hale gelmesini ister görünmektedir.

Davis (2014, p. 1), Bahtinyen karnavalesk kavramının sinemadaki on işaretini; parodi, ölüm, grotesk gösteri, hicivli mizah, küfürbazlık, metafor, korkusuzluk, delilik, maske ve içsel sonsuzluk şeklinde sıralamıştır. Filmde, “ciddi olması gereken” kaymakamın absürtlükleri baştan aşağı bir parodidir. Bir suikastla hayatını kaybeden Deli Çavuş, ölüme işaretir. Deli kaymakam, kaymakamın esnafın ürünlerini kamuya dağıtması, kurulan darağacı ve mahkeme gibi sahneler grotesk gösteri örnekleridir. Toplumsal eleştirilerin, ironi ve mizahın, sürrealizmin groteskte önemli olduğu göz ardı edilmemelidir. Siyaset kurumunun kokuşmuşluğu, avukatın ve aynı zamanda kapatılan partinin başkanının adı olan “Şeref Haktanır” ile eleştirilirken, tek bir kişiden (kaymakam) kurtarıcı rolü beklenerek sistem eleştirisi yapılmıştır. Böylece film boyu hicivli mizahtan örnekler verilmiştir. Deli kaymakamın her fırsatta düzenbaz kasaba esnafı ile hakarete varan konuşmaları, küfürbazlığı göstermektedir. Kurtarıcı görülen kaymakam, iyiliğin deli olmakta yatması, kar ve buzun temiz bir düzeni temsil etmesi önemli metaforlar olarak belirtilebilir. Kaymakamın hem gelir gelmez, “silahsız eşkıya” ile hem de filmin sonuna doğru da “silahlı eşkıya” ile olan korkusuz mücadelesi film boyu işlenmiştir. Delilik filmin adı, kendisi ve ruhudur. İçsel sonsuzluk ise “deliliğe övgü” ile sürekli olarak yeniden üretilmiştir. Deli kaymakamla birlikte kasabayı yaşanılır kılan deli hakime zaten kasabalı olan Deli Çavuş eklenmiştir. Diğer temiz karakter Hatice de filmin sonunda “deli” olmayı hak etmiştir. “Deliliğe övgü” yü deli kaymakamın ilk geldiği gün, tören sonrasında korkan arkadaşlarına avukatın “biz kimleri atlattık be, bu vızılta demesi” de göstermektedir. Zira buradan, önceki devlet görevlileriyle de iş tutulduğu ya da ilgili görevlilerin işlerini iyi yapmadıkları çıkarımı yapılmaktadır. Çözüm deli kaymakamda yani deliliktedir.

Sonuç

Türkiye’deki siyasal hayatın en önemli olaylarından birisi olan 12 Eylül Darbesi sinemayı da olumsuz yönde etkilemiştir. Artan maliyetler, sansür, televizyonun yaygınlaşması gibi gerekçelerle sinema sektöründeki nicelik ve niteliğin düşüş yaşadığı bu dönemde, kademe kademe bir “normalleşme” sürecinin yaşandığı söylenebilir. Bu noktada da karşımıza ülkenin en önemli siyasal ve toplumsal olaylarından biri olan 12 Eylül Darbesi’nin beyaz perdeye yansımaları çıkmaktadır. Kimi filmler doğrudan konu olarak darbeyi ele alırken, bazı filmler de darbeye değinmişlerdir. Bu süreç 1980’li yılların ikinci yarısı ile başlamış, ancak tüm filmler darbe ile hesaplaşma eksenli çekilmemiştir.

12 Eylül Darbesi’ne temas eden filmlerden birisi de güldürüp düşündüren tarzıyla *Deli Deli Küpeli*’dir. Toplumsal gerçekçi özellikleri bünyesinde barındıran politik bir taşlama

görünümündeki bu film, deliliğe olan vurgusu ve Sunal'ın kendine özgü gülüşüyle karnavalesk bir niteliğe bürünmüştür. Bahtin'in romanların çözümlenmesi için ortaya attığı karnaval kuramı, zaman içinde tüm edebi türlere uygulanma fırsatı bulmuş, böylelikle çalışmaya konu olan filmdeki karnaval ortamı, 12 Eylül sonrası Türk sinemasındaki en berrak karnavalesk örneklerinden birini oluşturmuştur. Filmin, bir tiyatro oyunu uyarlaması oluşu da karnavalesk yönünü güçlendirmiştir.

Bahtin'in felsefesinde önemli bir yer tutan diyaloji kavramının karnavallardaki karşılığının, ötekinin özgür sesi olduğu düşünüldüğünde *Deli Deli Küpeli* "ötekinin iktidarı" olarak değerlendirilebilir. Kasabadaki bu iktidar ile mevcut hiyerarşik yapı tersyüz edilmiş, toplumsal otoriteyle en önemli ötekilerden olan deliler lehine adeta alay edilmiştir. Ötekinin sesinin gür çıktığı bu ses, anlatının eşliğinde karnavalın sesi olmuştur.

12 Eylül'ün hemen öncesinde ve sonrasında kolayca zenginleşmenin yolunu bulan kasaba esnafının ve onlarla beraber iş tutan ağa, eşkıya ve siyasilerin elinde gittikçe mahvolan kasaba halkının, kurtarıcı olarak beklediği devletin yerine gelen delilerin, kurtarıcı ve kahraman olmaları, kurumsal hiyerarşinin mizahla muazzam bir alt edilişidir. Bir süper kahraman yerine, tımarhaneden kaçan iki delinin kurulu düzeni karnaval ruhuyla yıkışı, Sunal'ın "halka ait" gülüşleriyle daha bir anlamlı hale getirilmiştir.

Son olarak, karnavalesk filmlerin en belirgin özelliklerinden birinin de seyirci ile gösteri arasındaki engellerin ortadan kaldırılması olduğu gözden kaçmamalıdır. *Deli Deli Küpeli* de zamanın ruhuna uygun bir şekilde, çekildiği dönemde 12 Eylül'ün ekonomik, siyasal ve toplumsal etkilerini iliklerine kadar hissedenden halkın, kendini karlarla kaplı bir kasabada karnavala eşlik ederken bulmasını temin edecek kadar malzemeyi bünyesinde barındıran önemli bir karnavalesk filmidir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Bahtin, M. (2004). *Dostoyevski poetikasının sorunları* (C. Soydemir, Çev.). Metis Yayınları.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelias ve diünyası* (Ç. Öztekin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Bahtin, M. (2016). *Söylem türleri ve başka yazılar* (O. N. Çiftçi, Çev.). Metis Yayınları.
- Bahtin, M. (2020). *Karnavaldan romana edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar – Mihail Bahtin* (C. Soydemir, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Başkut, C. F. (1965). *Buzlar çözülmeyen. İnkılap ve Aka Kitabevleri*.
- Çubukçu, A. (1993, Eylül). Çöküş romantizmi. *Evrensel Kültür*, (21), 26-29.
- Danow, D. K. (1995). *The spirit of carnival: Magical realism and the grotesque*. The University Press of Kentucky.
- Davis, R. K. (2014). *Bakhtin's carnivalesque: A gauge of dialogism in Soviet and Post-Soviet cinema* [Doktora tezi, Virginia Commonwealth University]. <https://core.ac.uk/download/pdf/51290315.pdf>
- Djinis, E. (2024). A brief history of how carnival is celebrated around the world. *Smithsonian Magazine*. <https://www.smithsonianmag.com/history/a-brief-history-of-how-carnival-is-celebrated-around-the-world-180983771/>
- Doğan, D. Ç. (2010, Bahar). Sinemanın toplum hayatındaki yeri ve denetimi. *Hukuk Gündemi*, 77-86.

Fuery, P. (2000). *New developments in film theory*. Macmillan Press.

Hiçdurmaz, M. (1998, Kış). Türk sinemasının gelişimi sürecinde sinema emekçilerinin örgütlenme sorunları. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, (4), 117-119.

İrzık, S. (2020). Önsöz. S. İrzık (Der.) ve M. Küçük (Yay. Haz.) içinde, *Karnaval'dan romana edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar – Mihail Bahtin* (C. Soydemir, Çev., ss. 9-32). Ayrıntı Yayınları.

İçel, K. (1985). *Kitle haberleşme hukuku*. İstanbul Üniversitesi Yayınları.

İlim, F. (2017). *Bahtin diyaloji, karnaval ve politika*. Ayrıntı Yayınları.

İnanoğlu, T. (2004). *5555 afişle Türk sineması*. Kabalcı Yayınevi.

Keskinsoy, E. (2010, Eylül). Bir ceza istemek. *Altyazı*, (98), 60-63.

Lechte, J. (2006). *Yapısalcılıktan postmoderniteye elli çağdaş düşünür* (B. Yıldırım, Çev.). Açılım Kitap.

Mutlu, E. (2005). *Globalleşme, popüler kültür ve medya*. Ütopya Yayınevi.

Nayar, P. K. (2009). *Contemporary literary and cultural theory: From structuralism to ecocriticism*. Pearson.

Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk filmleri sözlüğü*. Horizon International.

Sanders, B. (2001). *Kahkahanın zaferi: Yıkıcı tarih olarak gülme* (K. Atakay, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Sarı, M. (2020). Bahtinyen karnavalesk bağlamında kült film kavramı. *Akdeniz İletişim Dergisi*, (33), 230-250.

Saydam, B. (2020). Türk sineması'nın tarihine genel bir bakış. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), 401-424.

Scognamillo, G. (1988). *Türk sinema tarihi* (Cilt 2: 1960-1986). Metis Yayınları.

Scognamillo, G. (2011). *Giovanni Scognamillo'nun gözüyle Yeşilçam*. Küre Yayınları.

Sözen, M. F. (2009). Bakhtin'in romanda "karnavalesk" kavramı ve sinema. *Akdeniz Sanat*, 2(4), 65-86.

Stam, R. (1992). *Subversive pleasures: Bakhtin, cultural criticism, and film*. The Johns Hopkins University Press.

Tibet, K. (Yönetmen). (1986). *Deli deli küpeli* [Film]. Uğur Film.

Yörü, G., & Öztürk, Z. (2023). Tiamat romanındaki karnavalesk unsurlar. *Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 4(1), 92-108.