

KARTAL TİBET SİNEMASINDA KEMAL SUNAL VE ŞABAN TİPOLOJİSİ: UMUDUMUZ ŞABAN (1979), ŞABANIYE (1984) VE KATMA DEĞER ŞABAN (1985) FİLMLERİNE YÖNELİK BİR İNCELEME

Mustafa Özer ÖZKANTAR¹

Gönderilme Tarihi / Submission Date: 14.08.2025 - Kabul Tarihi / Acceptance Date: 09.10.2025

DOI: 10.55055/mekcad.1765169

Özkantar M. Ö. (2025). Kartal Tibet sinemasında Kemal Sunal ve Şaban tipolojisi: Umudumuz Şaban (1979), Şabaniye (1984) ve Katma Değer Şaban (1985) filmlerine yönelik bir inceleme. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi* 7 (2), 157-180. <https://doi.org/10.55055/mekcad.1765169>

ÖZ

Sinema kendine dair türler yaratabilen ve türlere dair birçok klişe imaj oluşturabilen bir sanattır. Ancak bu imajlar kimi zaman mevcut düzenin devamlılığını sağlama gayesi güderken kimi zaman da eleştirel mekanizmalar yaratabilmektedir. Sinemada tipolojiler de bu bağlamda benzer bir işlevsellik sunmaktadır. Bazı tipolojiler salt eğlence ya da korku aracı olarak işlev gösterirken kimi tipolojiler ise eleştirel ve muhalif bağlamlar ile sinemada kendine yer edinmektedir. Bu çerçevede Türk Sinemasında da bu durum benzer şekilde işlev göstermektedir. Sinemamızda bu bağlamda en bilinen tipolojilerden biri Kemal Sunal'ın canlandığı Şaban karakteridir. Özellikle Kartal Tibet sinemasında kendine oldukça güçlü bir alan açan Şaban tiplmesi, çok yönlü ve eleştirel bir karakter olarak Türk Sinemasında apayrı bir yere sahiptir.

Bu çerçevede bu çalışmanın amacı Kartal Tibet Sineması çerçevesinde Şaban tipolojisini Kemal Sunal bağlamında ortaya koymak ve bu karakterin çok yönlülüğünü ve farklı uzamlarını vurgulamaktır. Bu doğrultuda kasti örneklem yoluyla belirlenmiş olan *Umudumuz Şaban* (1979), *Şabaniye* (1984) ve *Katma Değer Şaban* (1985) filmleri betimsel analiz kapsamında ele alınmış ve belirli kategoriler çerçevesinde irdelenmiştir. Sonuç olarak, Kartal Tibet filmleri özelinde Şaban tipolojisi salt bir komedi ürünü olarak konumlandırılmamakta, Şaban hem bir halk kahramanı, hem bir direniş simgesi hem de toplumsal dönüşümün aynası olarak film ikliminde kendine yer edinmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Türk Sineması, Kartal Tibet, Kemal Sunal, Şaban Tipolojisi.

¹ Doç. Dr., Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı ve Yönetimi Bölümü, ozerozkantar@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9364-5606

KEMAL SUNAL AND THE ŞABAN ARCHETYPE IN KARTAL TİBET'S CINEMA: AN ANALYSIS OF UMUDUMUZ ŞABAN (1979), ŞABANIYE (1984), AND KATMA DEĞER ŞABAN (1985)

ABSTRACT

Cinema is an art that can create its own genres and many cliché images of genres. However, while these images sometimes aim to ensure the continuity of the existing order, at other times they may generate critical mechanisms. Typologies in cinema likewise exhibit a similar functionality in this context. While some typologies function purely as a means of entertainment or horror, some typologies take their place in cinema with critical and oppositional contexts. In this framework, this situation functions similarly in Turkish Cinema. One of the most well-known typologies in our cinema in this context is the character of Şaban played by Kemal Sunal. Especially in Kartal Tibet's cinema, the character of Şaban, who has opened a very strong space for himself, has a distinct place in Turkish Cinema as a versatile and critical character.

Within this framework, the aim of this study is to reveal the typology of Şaban in the context of Kemal Sunal through the lens of Kartal Tibet's cinema and to emphasize the versatility and multidimensionality of this character. Accordingly, the films *Umudumuz Şaban* (1979), *Şabaniye* (1984) and *Katma Değer Şaban* (1985), which have been selected through purposeful sampling method, have been analyzed within the scope of descriptive analysis and examined within the framework of certain categories. As a result, in the case of Kartal Tibet's films, the typology of Şaban is not positioned as a mere comedy product, but rather establishes its presence within the film narrative as a folk hero, a symbol of resistance, and a mirror of social transformation.

Keywords: Cinema, Turkish Cinema, Kartal Tibet, Kemal Sunal, Şaban Archetype.

GİRİŞ

Bir sanat olarak sinema sadece film yapım süreçlerinden ibaret değildir. Sinema oldukça kapsamlı ve katmanlı yapısı nedeniyle eleştirel bir alan, düşünsel bir pratik alanıdır. Sinemanın bu güçlü yönü hemen her janrda kendine yer bulabilmektedir. Gerek korku, gerek bilim kurgu gerekse komedi türünde ilgili janra ait temel dinamikler bulunmakla beraber sıklıkla felsefi bir alt yapı, sosyolojik bir çerçeve ve eleştirel bir mekanizma bulunabilmektedir. Bu noktada komedi türü özelinde de bu durum oldukça belirgindir. Komedinin izlerine tiyatro ve edebiyatta rastlamak gayet mümkündür. Her iki sanatta da abartılı söylemler, şakalar ya da parodiler günümüz komedi anlayışının ilk temellerini oluşturmuştur. Söz konusu sinema olduğunda da komedinin sinemanın ilk zamanlarından itibaren önemli bir tür olarak yer aldığını iddia etmek yanlış olmayacaktır (Kesici & Gültekin, 2025: 107). Komedi, sessiz sinemadan günümüze her zaman popüler bir türdür. (Tosun, 2023: 107). Ancak kendi içerisinde komedi türünün çeşitli alt türleri olduğunu ifade etmek mümkündür. Bunlar Slapstick (Abartılı, kaba komedi), Screwball (Garip olayları kendine konu edinen alt tür), Farce (Taşlama ve hiciv içeren absürt filmlerin olduğu alt tür), Dark Comedy (Kara Komedi), Satire (Hiciv), Spoof (Ünlü filmlerle alay eden alt tür), Absürt, Goofball (Aptal karakterler üzerinden yaratılan komedi

hikayelerini kendine konu edinen alt tür), Gross-Out (Mide bulandırıcı öyküler çerçevesinde oluşturulan komedi alt türü), Teen (Gençlik konulu komediler), Road (Yol hikayeleri ile şekillenen komediler), Mockumentary (Belgesel sinema formatında alaycı bir tarza sahip komediler) şeklinde sıralanabilir (Bishop, 2013).

Komedi, sinemanın doğuşundan itibaren anlatı evreninde kendine güçlü bir yer edinmiştir. 1895 yılında Lumière Kardeşler'in *L'arroseur arrosé* adlı kısa filmiyle başlayan bu eğilim, aynı dönemde ABD'de Edison'un öncülüğünde üretilen benzer yapımlarla pekişmiştir. Bu ilk örneklerde genellikle günlük yaşamın içinden alınan basit, fiziksel şakalar ön planda yer almakta; izleyiciyle doğrudan ve evrensel bir mizah düzleminde buluşulmaktadır. Komedinin zamanla yalnızca bir tür değil, çok katmanlı bir anlatı biçimi haline geldiği görülmektedir. Sessiz film döneminde ağırlıklı olarak fiziksel mizah ve slapstick öne çıkmakta, düşmeler, kazalar ve abartılı jestlerle kurulan mizah, dönemin önemli figürleri olan Charlie Chaplin ve Max Linder gibi sanatçılar tarafından temsil edilmektedir. Ancak bu dönemin ilerleyen evrelerinde, toplumsal ilişkiler ve görgü kuralları üzerine kurulu daha sofistike komedi biçimleri de gelişmeye başlamıştır. Bu doğrultuda Ernst Lubitsch gibi yönetmenler, yüksek sınıf yaşamı ve ilişkiler üzerine kurulu anlatılarla sinema dilini zenginleştirmiştir. Sinemaya sesin dahil olmasıyla birlikte komedinin odağı fiziksel temsilden sözlü mizaha kaymış; bu süreçte Broadway, vodvil ve radyo gibi alanlardan gelen performans sanatçıları sinema sahnesine entegre olmuştur. Bu dönemde hızlı konuşan, esprili karakterler ve cinsellik temalı diyaloglar aracılığıyla mizahın sınırları genişletilmiş; screwball komedi, hiciv ve parodi gibi alt türler gelişim göstermiştir. Komedinin toplumsal yansımaları da zaman içerisinde dönüşüm geçirmiştir. Başlangıçta kadın karakterler çoğunlukla mizahın hedefi konumundayken, ilerleyen yıllarda bağımsız ve güçlü kadın komedyenlerin sinema sahnesine çıktığı görülmektedir. Benzer şekilde, 20. yüzyılın başlarında olumsuz stereotiplere sıkışan etnik azınlık karakterler, zamanla kendi anlatılarını ve mizah tarzlarını geliştirerek öne çıkmaya başlamıştır. Eddie Murphy ve Woody Allen gibi figürler bu dönüşümün belirgin temsilcileri arasında yer almaktadır. Sinema tarihinin ilk dönemlerinde biçimlenen slapstick, parodi, hiciv ve romantik komedi gibi türler, günümüzde de canlılığını korumakta; komedi, hem anlatı çeşitliliği hem de kültürel temsiliyet bakımından uluslararası düzeyde etkisini sürdürmektedir (Horton, 1991).

Sinemada komedi; kaçma kovalama sahneleri, pandomim, yanlış anlaşılmalara, itiş kakış kaynaklı gülünç durumlar, absürt olaylar gibi olgular çevresinde gelişmiştir (Derse, 2019: 101). Her ne kadar ilgili tür zaman içinde dönüşse ve performans komedisi yerini durum komedisine bıraksa da, ilgili janr melez alt türleriyle ve sosyo-ekonomik, toplumsal ve ideolojik referanslarıyla fark yaratmaktadır. Söz konusu Türk Sineması olduğunda da komedi her zaman önde gelen türlerdendir. İlk zamanlar tiyatro odaklı, kaba mizahı kendine esas alan Türk güldürüsü, zamanla sinema dilini geliştirerek nitelikli ve katmanlı işleri kendine esas almıştır (Ünal, 2010: 70). Bu doğrultuda özellikle Türk Sineması özelinde komedi türünün daha güçlü hale gelmesinde iki önemli ismin ön plana çıktığını iddia etmek yanlış olmayacaktır. Bunlardan ilki ünlü oyuncu ve yönetmen Kartal Tibet, ikincisi ise Türk Sineması'nın komedi ustası Kemal Sunal'dır.

Bu çalışma Kartal Tibet Sineması çerçevesinde Kemal Sunal filmlerini Şaban tiplemesi üzerinden ele almayı amaçlamaktadır. Yönetmen olarak Kartal Tibet'in seçilmesindeki ana neden Şaban karakterini en fazla ele alan yönetmenin Kartal Tibet olmasından kaynaklanmaktadır. Şaban tipolojisini ele alan bir diğer yönetmen ise Osman Seden'dir ancak Seden bu filmlerde sıklıkla senarist olarak yer almaktadır. Kartal Tibet'in seçilmesindeki ikinci ana neden ilgili yönetmen ile alakalı yapılan çok sınırlı sayıda yayın olmasından ileri gelmektedir. Bu noktada Tibet ile ilgili yalnızca iki adet yüksek lisans tezi bulunmakta ve bu tezlerden üretilmiş sınırlı sayıda makalenin varlığı dikkat çekmektedir. Her ne kadar Sunal filmlerinin eleştirel yönünü ortaya koyan bazı makalelere rastlamak mümkün olsa da, Sunal ve Tibet birlikteliğinin yarattığı sinerji ve eleştirel dilin yarattığı güce ele alan bir akademik çalışmanın bulunmaması bu çalışmanın önemini ortaya koymaktadır.

Bu çalışmanın bir diğer amacı ise Kemal Sunal filmlerini eleştirel bir biçimde analiz etmek ve bu doğrultuda Şaban kimliğine yüklenen rolleri düşünsel bir yaklaşım ile ele almaktır. Bu bağlamda bu çalışma üç ana ayaktan oluşacaktır. İlki Kartal Tibet Sinemasını anlamak, ikincisi Kemal Sunal'ı Tibet filmleri ile analiz etmek ve üçüncü olarak da Şaban tipolojisinin çok yönlülüğünü eleştirel bir dille ortaya koymaktır. İlgili çalışmanın temel araştırma problemi Kartal Tibet ve Kemal Sunal birlikteliğinin Şaban kimliğine ne tür katmanlar kattığı sorusuna yanıt aramaktır. Bu doğrultuda amaçlı örneklem yoluyla belirlenen *Umudumuz Şaban* (1979), *Şabaniye* (1984) ve *Katma Değer Şaban* (1985) filmleri Şaban tiplemesini kendine esas alarak betimsel analiz yöntemiyle çözümlenecektir. Bu çözümlenmeleri daha anlaşılır ve eleştirel bir düzleme oturtmak adına ismi geçen filmlerdeki Şaban kimliği; halk kahramanı Şaban, bir direniş ve eleştiri temsili olarak Şaban ve kültürel bir değişim imajı olarak Şaban tipolojisi şeklinde üç temel grup üzerinden analiz edilecektir. Fakat tüm film çözümlenmeleri öncesinde ilgili çalışmanın temel ilkelerinin daha anlaşılır bir şekilde kavranabilmesi adına, Yeşilçam Sinemasına dair genel bilgiler verilecek ve komedi türünün Türk Sinemasındaki gelişimi üzerine bir çerçeve çizilecektir. Ardından Kartal Tibet'in hem oyuncu hem de yönetmen kimliği ortaya konulacak ve son olarak da Kemal Sunal ve Şaban karakteri üzerine odaklanılacaktır. Böylelikle film çözümlenmeleri ve kavramsal çerçeve arasında bir uyum sağlanması mümkün olabilecektir.

Yeşilçam Sineması ve Yeşilçam'da Komedi Türüne Genel Bir Bakış

Türk Sineması 1960'lı yıllarda Türkiye'de yaşanmaya başlayan büyük toplumsal dönüşümden doğrudan etkilenmiştir. 1970'li yıllarda başlayan Yeşilçam rüzgârı da bu değişimi kendi potasında eritmiş, sinema dilini bu güçlü dönüşüm çerçevesinde ele almaya başlamıştır (Şen, 2019: 713). Yeşilçam, Türk Sinemasının en çok film ürettiği süreçlerden biri olarak bilinen 1960-1974 yıllarını kapsayan dönem olarak ifade edilebilir. Bu dönemde Hollywood, Bollywood ve Hong Kong Sinemasından sonra Türk Sineması en fazla film üreten ülke konumundaydı (Evren, 2006: 14). Star kimliklerini kendine esas alması ve melodrama klişeleri ile Yeşilçam sinemamızda büyük bir hâkimiyet kurmuştur (Pösteği, 2005: 9). Bu dönemde seks komedileri de yavaş yavaş güçlenmeye başlamıştır. 1974 yılından itibaren ise Yeşilçam gücünü yitirmeye başlamış, hem ekonomik hem de siyasi nedenlerle Türk Sineması ciddi bir kan kaybına uğramıştır (Hakan, 2014: 354-355). Yeşilçam, ana akım çizgisinde, kar odaklı, ticari kaygılarla yapılan filmleri incelemiştir. Dolayısıyla ilgili dönemde üretilen filmler bir yanıyla dönemin ideolojisine uyumlu işlev

göstermiştir. Bir başka deyişle, alternatif filmler Yeşilçam'da kendine çok yer bulamamıştır. Kısaca Yeşilçam, sinemayı sanat olarak görmektense bir iş olarak konumlandırmıştır (Gülçur, 2020: 8).

Yeşilçam filmleri halkın beklentileri ve ticari kaygılar çerçevesinde şekillenen yapımlardır. Dolayısıyla giriş-gelişme-sonuç üçgeninde klasik anlatının merkezde yer aldığı melodramalar bu dönemde ciddi rağbet görmüştür. Melodramalar dışında komedi filmleri ve kahramanlık filmleri de Yeşilçamın en çok rağbet gören türleri olmuştur (Özker, 2024: 516). Bu yapımların kendine has özellikleri vardır. Örneğin çoğu Yeşilçam filmi klasik anlatı üzerinden ilerlemekte, giriş, gelişme, sonuç formülü bu filmlerin genel yapısını teşkil etmektedir. Ayrıca bu yapımlarda ikili karşıtlıklar oldukça önemli yer tutmaktadır. İyi-kötü, fakir-zengin, kent-kırsal gibi zıtlıklar Yeşilçam filmlerinde sıklıkla ele alınmaktadır. Dahası nedensellik ilişkisi ve kader bu filmlerin genel çatısını teşkil etmekte, Yeşilçam filmlerindeki kahramanlar da bu döngü içerisinde hareket etmektedir (Özkantar & Çınar, 2024: 140).

1970'lerin ortasında Yeşilçam, televizyonun yükselişi ve erotik film furyası yüzünden zor bir döneme girmiştir. Büyük yapımcılar eskisi kadar film sektörüne destek vermez ve birçok usta yönetmen sektörden çekilmek durumunda kalır. Bu süreçte TRT, Lütfi Akad, Metin Erksan ve Halit Refiğ gibi yönetmenlere edebiyat uyarlamaları yapma imkânı sağlar. 1980 askeri darbesiyle birlikte siyasi, ekonomik ve toplumsal kriz derinleşmiştir. Bu nedenle sinema salonları boşalmış ve Yeşilçam çökmeye başlamıştır. 1980'lerde, arabesk şarkıcıların başrol oynadığı dramatik filmler ve kentli, özgürleşen kadın karakterlerin öne çıktığı "kadın filmleri" dikkat çeker. Türkan Şoray ve Müjde Ar, toplumsal dönüşümle birlikte kadınların aşk, cinsellik ve kimlik arayışını işleyen yapımlarda başrol oynar. Bu dönemde ayrıca 12 Eylül'ün yarattığı toplumsal travmayı işleyen filmler de çekilmiştir. Şerif Gören'in *Sen Türkülerini Söyle* (1986), Sinan Çetin'in *Prences* (1986), Zeki Alasya'nın *Dikenli Yol* (1986), Ali Özgentürk'ün *Su Da Yanar* (1987) ve Zülfü Livaneli'nin *Sis* (1988) gibi yapımlar, darbenin birey ve toplum üzerindeki etkilerini farklı açılardan ele alan önemli örneklerdir (Saydam, 2020: 417).

Komedi türü genelde Hollywood üzerinden şekillenmiş olsa da geçmişte İtalyan Yeni Gerçekçi sinema akımı çerçevesinde komedi bir propaganda aracı olarak yaygın kullanılmıştır. Ayrıca Bollywood'da mimiklerin ve jestlerin abartılı kullanıldığı komedi filmlerine rastlamak olasıdır (Kesici ve Gültekin, 2025: 109). Söz konusu Yeşilçam'da komedi olduğunda, bu geleneğin Karagöz, Dömbüllü ve Keloğlan kültürüne dayandığını ifade etmek mümkündür. Ayrıca Cilalı İbo serileri (Feridun Karakaya tarafından canlandırılmıştır) ve Turist Ömer serileri (Sadri Alışık tarafından canlandırılmıştır) ile Yeşilçam'da karakter odaklı komedi anlayışı güçlenmiştir. Kuruoğlu ve Boz'a göre (2016: 246-254) Türk Sinemasında komedi tiyatrocular dönemi (1917-1950), sinemacılar dönemi (1950-1970), toplumsal değişim odaklı komedi (1970-1990) ve son olarak absürtleşen ve içi boşalan komedi yapımlar (1990-2015) olarak sınıflandırılmaktadır. Bu kategoriler içerisinde özellikle toplumsal değişimi kendine esas alan yapımlar sayesinde Türk güldürü filmleri adeta altın çağını yaşamıştır. Ancak bu geleneğin güçlenmesinde ve günümüze ulaşmasındaki en önemli isimlerden birinin Kemal Sunal olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır (Sunall, 1998: 20). Kemal Sunal diğer komedi sanatçılarından ayrışır çünkü onun komedisi sadece güldürmez; eleştiri barındırır ve Sunal filmleri muhalif olmasının yanı sıra halkın yanında işlev gösterir. Bu çerçevede dolaylı da olsa bu yapımlar

ideolojik imajlar barındırır ve sistemi öncelemeyi değil sistemden sıyrılmayı arzular (Aydemir, 2018: 174). Sunal'ın bu şekilde yıldızının parlamasında ise Ertem Eğilmez, Osman Seden ve Kartal Tibet gibi rejisör ve senaristlerin etkisi olduğu söylenebilir. Özellikle İnek Şaban tipinin oluşması, şekillenmesi ve bir komedi ve eleştiri çerçevesine oturtulmasında Kartal Tibet oldukça büyük pay sahibidir.

Bir Aktör, Yönetmen ve Senarist Olarak Kartal Tibet

Kartal Tibet hem bir aktör hem de bir yönetmen olarak Türk Sinemasının en önemli isimlerinden biri olarak ifade edilebilir. 1938 Ankara doğumlu Tibet, üniversitede tiyatro eğitimi almış ancak kısa süre içerisinde sinemaya geçiş yapmış ve Türk Sinemasının en önemli yıldızlarından biri olmuştur. *Karaoğlan* (1965) ve hemen ardından 70'li yılların başlarında *Tarkan* serileri ile ününe ün katan Kartal Tibet, yaklaşık 10 senelik oyunculuk serüveninden sonra yönetmenlik kariyerine başlamıştır (Bayrakdar, 2015: 31). Toplamda 67 tane filmin yönetmenliğini yapan Tibet, son olarak 2007'de *Zoraki Koca* filmini çekmiştir. Aynı zamanda birçok dizide de yönetmenlik yapan Kartal Tibet, salt Yeşilçam ve Türk Sineması dinamiklerine değil aynı zamanda Türk dizi endüstrisine de önemli katkılarda bulunmuştur (Namaz ve Şahin, 2023: 429). 2021 yılında vefat eden Tibet, Altın Portakal Film Ödülleri de olmak üzere birçok film festivalinde sinema başarı ödülleri ve sinema onur ödülleri almıştır. Tibet'in en bilinen filmleri *Tosun Paşa* (1976), *Zübük* (1980), *Şabaniye* (1984), *Ortadirek Şaban* (1984), *Japon İş* (1987), *Gülen Adam* (1989), *Koltuk Belası* (1990) ve *Hababam Sınıfı Merhaba* (2003) olarak sıralanabilir. Film örneklerinden de anlaşılacağı üzere, Tibet komedi türünü kendine esas almış ve Şaban tiplemesini eleştirel bir mizah üzerine inşa etmiştir.

Türk Sinemasına absürt komedi sürecinde Natuk Bayhan ile beraber en fazla katkıda bulunan yönetmenlerden birinin Kartal Tibet olduğunu ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Yönetmen olarak muhalif bir tarzı benimseyen Tibet, gecekondular, sorunu, fakirlik, göç, toplumsal yozlaşma gibi konulara ağırlık vermiş, güldürü hariç dramdan da beslenmiştir. Kartal Tibet'in filmlerinde değindiği bir başka tema ise sınıfsal eşitsizliktir. Zengin-fakir karşıtlığı çerçevesinde bu olguya dikkat çeken filmler üreten Tibet bir yandan gelir adaletsizliğinin yarattığı toplumsal travmayı ortaya koymaya çalışmakta öte yandan ülkenin benimsediği yeni ekonomik politikaların yarattığı problemleri sinemanın sunduğu imkânlar ile gün yüzüne çıkarmaktadır (Scognamillo, 2014: 297-298). Tibet, öte yandan mahalle kültürü, kentleşme ve göç üçgeni içerisinde Türkiye'deki dönüşümü kendi film ikliminde güçlü bir tavırla ele almıştır. Bayrakdar (2015), Tibet'in filmlerini ve bu filmlerin konularını kategorize ederken beş temel başlığa odaklanmıştır. Bunlar sırasıyla toplumsal çürüme, yozlaşma ve emeksiz elde edilen değer, sınıf mücadeleleri ve sınıfsal farklılıklar, kent hayatının yarattığı modern problemler ve bunun doğurduğu fırsatçılık problemleri, dönüşen sosyoekonomik yapı ve apolitikleşme ve son olarak siyasi çürümedir. Görüldüğü üzere, Tibet filmlerinde komedi unsurunu neredeyse tamamen sistem eleştirisi odaklı oluşturmaktadır.

Kartal Tibet'in sosyolojik meselelere doğrudan odaklanması ancak bunu gerçekleştirirken oluşturduğu anlatı dili onu diğer yönetmenlerden ayırmaktadır. Dönemin baskıcı ortamına rağmen Tibet'in korkmadan birçok toplumsal meseleyi beyaz perdeye aktarma başarısı bu açıdan önemlidir. Sansür tehdidi, 1980'lerdeki büyük kültürel, sosyal ve ekonomik değişim bu noktada önemli kısıtlayıcı faktörlerdir. Dönemin

apolitikleşen yapısı içerisinde Kartal Tibet'in politik referanslar ile sinema yapma çabası aslında bu düzene yönelik sanatsal bir başkaldırının izdüşümleridir (Bayrakdar, 2015: 104). Tibet filmlerinde sıklıkla halk kahramanları üzerinden hikâyeler oluşturmaktadır. Özellikle Kemal Sunal ile yaptıkları iş birliklerinde Tibet, hem Şaban kimliğine bu rolü yüklemiş hem de diğer Sunal filmlerinde de halkın problemlerini saf Anadolu insanı üzerinden anlatma adına halk kahramanı kavramına birçok filminde değinmiştir.

Buna ek olarak, Tibet filmlerinde toplumsal cinsiyet teması da sıklıkla ele alınmaktadır. Değişen kadın ve erkeklik rolleri, yönetmenin filmlerinde mizah unsuruna dönüşerek yer almaktadır. Özellikle *Şabaniye* (1984) ve *Şen Dul Şaban* (1985) filmleri Türkiye'nin yeni dönem kültürel yapısını ortaya koyan filmler olarak örneklendirilebilir. Bunlara ek olarak, Kartal Tibet siyasi hicvi oldukça sert şekilde kullanan filmler de üretmiştir. *Zübük* (1980), *Deli Deli Küpeli*, (1986) *Öğretmen* (1988) ve *Koltuk Belası* (1990) bu yapımlara örnek olarak gösterilebilir (Namaz ve Şahin, 2023).

Kemal Sunal'ı Filmlerle Anlamak

Kemal Sunal Türk sineması için apayrı yerde konumlanan, adeta zamanla külte dönüşmüş en önemli isimlerinden biri olarak ifade edilebilir. 1944 Malatya doğumlu Sunal, Vefa Lisesinde tiyatro eğitimi almış, hemen ardından ise sinema ile tanışmıştır. Yönetmen Ertem Eğilmez'in kendini fark etmesi ile sinemada birden bire adını duyurmaya başlayan Ali Kemal Sunal, ilk olarak 1972 yılında vizyona giren *Tatlı Dillim* filminde yer almıştır. *Canım Kardeşim* (1973) ve *Yalancı Yarım* (1973) gibi filmlerde de boy gösteren Sunal, bu filmlerde genelde ikincil rollerde yer almıştır. Ancak Sunal sonrasında İnek Şaban rolü ile çok kısa süre içerisinde Türk Sinemasının en önemli komedi oyuncularından birine dönüşmüştür. *Hababam Sınıfı* (1974) ve *Mavi Boncuk* (1974) gibi yapımlarla ününe ün katan Kemal Sunal, zaman içerisinde Türk Sinemasının mizah anlayışının da farklılaşmasına önemli katkılarda bulunmuştur (Ünal, 2010: 71-72). Kemal Sunal ilk başrolünü 1974 yılında Atıf Yılmaz'ın çektiği *Salako* filmi ile oynamıştır (Sunal, 1998: 102). Sunal, 1990'lı yıllarla beraber televizyon dizilerinde de yer almıştır. *Saygılar Bizden*, *Şaban Askerde*, *Bay Kamber* ve *Şaban ile Şirin* isimli yapımlar Sunal'ın yer aldığı diziler olarak sıralanabilir (Sunal, 1998: 90-94). 1999 yılında Sinan Çetin çekilen *Propaganda* filmi ise Sunal'ın çektiği son filmidir. Sunal, 2000 yılında son filmi olan *Balalayka*'nın çekimlerine giderken kalp krizi geçirmiş ve 55 yaşında vefat etmiştir.

Sinema sosyal gerçekliği, işçi sınıfının sorunlarını ve dışlanmış bireyleri oldukça güçlü şekilde ele alabilen bir sanattır (Yılmaz, 2024: 1727). Bu hususta Sunal'ın komedi anlayışı da sinemanın bu özelliği ile doğrudan örtüşmektedir. Kemal Sunal halk sineması kavramının Türk Sinemasına kazandırılmasında en önemli isimlerden biri olarak ifade edilebilir. Ertem Eğilmez'in de katkılarıyla Sunal, komedi anlayışını halkın sorunları ile entegre etmiştir (Kayalı, 2015: 42). Kemal Sunal'ın sinemaya kazandırdığı özgün komedi tarzı, 1980'li yılların ilk yarısında da etkisini sürdürmüştü; ancak bu dönemden sonra, benzer temel özellikleri koruyarak daha çok toplumsal içeriklerle zenginleşmiş ve bu biçimiyle 1990'lara kadar devam etmiştir. TRT'nin 1980'lerin başında renkli yayına geçmesiyle birlikte, sinema filmleri yalnızca salonlarda değil, artık televizyon ekranlarından da izlenebilir hale gelmiş ve bu durum, Sunal'ın filmlerinin çok daha geniş bir kitleye ulaşmasını sağlamıştır. 1980'lerin sonu ve 1990'ların başlarında, özel televizyon kanallarının henüz yasal düzenlemeler ve teknik altyapı tamamlanmadan hızla

faaliyete geçmesi, genel olarak Türk filmlerine, özel olarak ise Kemal Sunal'ın mizah anlayışına olan ilgiyi büyük ölçüde artırmıştır. 1990'ların sonlarına gelindiğinde, Kemal Sunal'ın 25 yıl önce şekillendirdiği komedi anlayışı, yapım yıllarındaki kadar yoğun bir ilgiyle özel televizyonlarda yeniden izleyiciyle buluşmakta ve yüksek izlenme oranları elde etmektedir. Türk izleyicisinin bu tür komediye gösterdiği sürekli ilgi, Kemal Sunal güldürüsünün Türk sinemasındaki kalıcı yerini belirleyen temel etkenlerden biri olmuştur (Sunall, 1998: 104).

Kemal Sunal'ın filmlerine bakıldığında da aslında ünlü oyuncu hakkında birçok fikir elde etmek mümkündür. Sunal'ın filmlerinde birden fazla mesleğe ve temaya odaklanarak eleştirel bir dil geliştirdiği görülmektedir. Bu hususta Sunal kimi zaman şarkıcı, kimi zaman halk kahramanı, kimi zaman memur, kimi zaman işçidir. Ancak tüm bu karakterler halkla iç içe ya da halkla ilintili kimliklerdir (Bülbül Bahtiyar ve Yıldız, 2019: 2756). Sunal'ın ayrıca özellikle 80'lerden sonra çok daha eleştirel filmlerde yer aldığını belirtmek mümkündür. Örneğin Sunal'ın *Zübük* (1980) ve *Deli Deli Küpeli* (1986) filminde siyaset eleştirisi ve din eleştirisi oldukça net şekilde görülebilmektedir (İnce ve Yılmaz, 2020: 733). *Zübük* filmi aslında Sunal'ın karakter canlandırma sürecindeki en önemli dönüşümü gerçekleştirdiği filmlerden biridir. Sunal artık Şaban kimliğinden uzaklaşarak daha muhalif bir yaklaşımla karakter oyunculuğuna doğru bir adım atmıştır (Sunall, 2012: 524). Ancak yine de Kemal Sunal dendiğinde akla ilk Şaban karakteri gelmektedir. Şaban farklı yönetmenler tarafından her ne kadar çok yönlü ele alınmış olsa da genel olarak Sunal'ın oyunculuğu ile şekillenen genel bir çerçeveye sahip bir tiptir.

Kemal Sunal ve Şaban Tipolojisi

Kemal Sunal'ın komedi sinemasının altın çocuğu olmasını tetikleyen sürecin Şaban karakteri olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Sunal'ın jest ve mimikleri, Şaban tipi konuşma şekli ve abartılı hareketleri bu tipi kendine has kılmıştır. Şaban tipolojisinin çok sevilmesinin bazı nedenleri de olduğunu belirtmek mümkündür. Saf, sakar, enayi, iyi niyetli ve komik olan Şaban, aynı zamanda birçok filmde kahramandır. Şaban mutlu sonlu filmlerin iyi adamıdır ve bu durum sinema seyircisinin onu çok daha fazla sevmesine neden olmaktadır ancak temelde Sunal'ı komik kılan onun saf bir birey olarak filmlerde tasvir edilmesidir. Bu durum kişilerin Şaban'dan kendilerini üstün görmeleri ve daha iyi hissetmelerini mümkün kılmaktadır (Arık, 2012: 116). Kemal Sunal (1998) kendi yazmış olduğu tezde, Şaban karakteri ile ilgili oldukça cesur ifadeler kullanmaktadır. Şaban aslında bir anti-kahramandır ve sistem karşıtı bir yapıyı temsil etmektedir. Sunal'a (1998) göre, halkın en büyük motivasyonu Kemal Sunal filmleri ve Şaban'dır. Bu tip sayesinde insanlar yaşadıkları sorunları bir kenara bırakabilmekte ve az da olsa gülüp hayatın tadını çıkarabilmektedirler.

Şaban tiplemesinin en çok hafızalara kazınan örneği, *Hababam Sınıfı* film serisinde canlandırılan "İnek Şaban" karakteridir. Rifat Ilgaz'ın kaleme aldığı eserden uyarlanan bu yapımda Kemal Sunal, İnek Şaban rolüyle öylesine etkileyici bir performans sergilemiştir ki zamanla bu karakter, oyuncunun kişiliğiyle özdeşleştirilmiş ve halk arasında neredeyse ayrılmaz bir bütün olarak görülmüştür. İnek Şaban, varlıklı ailelerin çocuklarının devam ettiği bir özel lisede eğitim gören, fakat tembellikleri, afacanlıkları ve saflığı ile dikkat çeken "Hababam Sınıfı"nın en masum üyelerinden biridir. Arkadaşları, onun bu saflığını

alaya alarak kendisine "inek" lakabını takmışlardır. Bu karakterin başarısı, Kemal Sunal'ın sinema dünyasında "Şaban" adıyla anılmasına ve farklı roller üstlendiği birçok filmde dahi bu ismin afişlerde kullanılmasına yol açmıştır. Ne var ki, Sunal'ın oyunculuğu yalnızca Şaban karakteriyle sınırlı kalmamıştır. Genç yaşlarında güldürüye uygun yüz hatlarına sahip olan sanatçı, ilerleyen yıllarda daha ciddi rollerle karşımıza çıkmış ve dramatik derinliği yüksek karakterleri de başarıyla canlandırmıştır. Şaban figürü, yüzeyde komik ve saf bir karakter gibi görünse de, aslında toplumsal yapıya dair eleştiriler barındıran bir anti-kahramandır. Fiziksel görünümü, geleneksel kahraman algısından uzaktır; kaslı, yakışıklı ya da mükemmel olmaktan ziyade halktan biridir. Ancak bu mütevazı görünümünün altında olağanüstü bir sahne karizması ve sezgisel bir zekâ gizlidir (Aker, 2021: 947). Sunal, Şaban karakterine sadece komik öğeler değil, yer yer bilgece sözler, etik duruşlar ve toplumsal eleştiri barındıran davranışlar da katmıştır. Şaban, lüksü reddedebilen, ikiyüzlü toplum düzenini hicveden, bazen kendiyle dalga geçen ama sonunda çoğu zaman haklı çıkan bir figürdür. Kimi zaman trajikomik durumlara düşse de, genellikle düzenin temsilcilerini küçük düşürmeyi başarmıştır. Kemal Sunal, bu tiplere yalnızca gülmece değil, derin bir toplumsal bilinç de kazandırmıştır. Şaban karakterinin ötesinde ise hiciv, kara mizah ve politik eleştiri içeren yapımlarda da güçlü oyunculuğuyla dikkat çekmiş, Türk sinemasında sadece güldüren değil, düşündüren bir figür olarak da yerini almıştır (Kalkandelen, 2022: 30-31).

Yöntem

Bu çalışmada yöntem olarak nitel bir araştırma yöntemi olan betimsel analizden yararlanılacaktır. Bu çerçevede Kartal Tibet filmlerinde Kemal Sunal'ın Şaban tipolojisi 3 ortak bağlamda ancak üç farklı film temel alınarak analiz edilecektir. Böylelikle Kartal Tibet filmlerinde Kemal Sunal merkezli Şaban tipolojisinin farklı uzantıları ortaya konulacaktır. Betimsel analiz, sosyal bilimlerde kullanılan nitel araştırma yöntemlerinden biri olarak, verilerin belirli temalar çerçevesinde düzenlenmesi, açıklanması ve yorumlanması esasına dayanmaktadır. Bu yöntemde araştırmacı, elde ettiği bilgileri yalnızca aktarmakla kalmamakta, aynı zamanda bu verilerin anlamını açığa çıkarmayı ve okuyucuya anlaşılır bir biçimde sunmayı amaçlamaktadır. Betimsel analiz, özellikle kavramsal çerçevenin önceden belirlendiği çalışmalarda verilerin daha sistematik biçimde işlenmesini sağlamaktadır. Bu yönüyle içerik analizine kıyasla daha yüzeysel bir yaklaşım sergilemekte, ancak verilerin doğrudan aktarılması ve ardından anlamlı bir bütün hâline getirilmesi bakımından işlevsel olmaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2008).

Betimsel analiz süreci üç temel aşamayı kapsamaktadır: betimleme, analiz ve yorumlama. Betimleme aşamasında araştırmacı, "ne" sorusuna yanıt arayarak gözlemlerini veya görüşmelerden elde ettiği bilgileri açıkça ortaya koymaktadır. Analiz aşamasında, veriler arasındaki ilişkiler açığa çıkarılmakta; "neden" ve "nasıl" soruları bu noktada öne çıkmaktadır. Yorumlama sürecinde ise araştırmacı öznel katkısını ortaya koymakta, verileri farklı bağlamlarda anlamlandırmakta ve okuyucuya yeni bakış açıları sunmaktadır (Serttaş, 2018). Böylece veriler, yalnızca yüzeysel bir tasvir olmaktan çıkmakta ve daha derinlikli bir anlamlandırma çabası hâline gelmektedir.

Literatürde Wolcott, Miles ve Huberman ile Dey gibi araştırmacılar, betimsel analiz sürecini farklı aşamalarla tanımlamaktadır. Ortak noktaları, verilerin temalara ayrılarak incelenmesi, ilişkilerin kurulması ve elde edilen bulguların sistematik biçimde

aktarılmasıdır. Wolcott, araştırmacının sürece yorumlarını katmasının önemini vurgulamakta; Miles ve Huberman, verilerin işlenmesi, görselleştirilmesi ve sonuçların teyit edilmesi aşamalarını öne çıkarmaktadır. Dey ise betimleme, sınıflama ve ilişkilendirme adımlarını belirtmektedir. Bu farklı yaklaşımlar, araştırmacıya kendi çalışmasının yapısına uygun bir yol haritası sunmaktadır (Aktaran Karadem & Ongun, 2020: 2846). Betimsel analiz, sinema araştırmalarında da sıkça başvurulan bir yöntem olarak öne çıkmaktadır. Filmlerin anlatı yapıları, karakter kurguları, mekân kullanımları ve tematik öğeleri bu yöntem aracılığıyla sistematik biçimde çözümlenmektedir. Örneğin, bir filmde toplumsal cinsiyet temsillerini inceleyen araştırmacı, önce gözlemlerini betimsel olarak aktarmakta, ardından bu temsilleri belirli başlıklar altında sınıflandırmakta ve toplumsal bağlamla ilişkilendirmektedir. Böylelikle film, yalnızca estetik bir yapı olarak kalmamakta, aynı zamanda sosyal ve kültürel gerçekliklerle etkileşim hâlinde bir olgu olarak değerlendirilmektedir. Betimsel analiz, bu yönüyle sinemada hem içerik çözümlemesi hem de bağlamsal yorumlamalar için işlevsel bir araç sunabilmektedir. Bu da sinemanın salt sanatsal yönü ile değil toplumsal yönüyle de yorumlanmasını olanaklı kılabilir.

Film Analizleri ve Bulgular

Çalışmanın bu bölümünde Kartal Tibet'in çekmiş olduğu üç farklı filmde oluşturulan 3 temel Şaban tiplmesi sırasıyla *Umudumuz Şaban* (1979), *Şabaniye* (1984) ve *Katma Değer Şaban* (1985) filmleri özelinde ele alınacaktır. Bu analizlerde ana odak noktası Kartal Tibet'in Şaban karakterine yüklediği çoklu anlamların sinema içerisine nasıl eklemlendiğini ortaya çıkarmaktır. Ayrıca Şaban tipolojisinin sıradan bir komedi karakteri olmadığının ortaya konulması adına da film analizleri önem taşımaktadır. Bu çerçevede Şaban karakteri her üç filmde de halk kahramanı, direniş temsili ve kültürel ve toplumsal açıdan değişimin temsilcisi kategorileri çerçevesinde irdelenecektir.

Umudumuz Şaban (1979) Filminde Şaban Tipolojisi



Görsel 1. *Umudumuz Şaban* Film Afişi <https://www.beyazperde.com/filmler/film-274083/>

Filmin Künyesi

Yönetmen: Kartal Tibet
Yapımcı: Memduh Ün
Senaryo: Reha Yurdakul
Oyuncular: Kemal Sunal, Serpil Nur, Turgut Özatay
Süre: 83 dakika

Filmin Özeti: *Umudumuz Şaban* (1979) Şaban'ın western türüne olan düşkünlüğünü gösteren bir sahne ile açılmaktadır. Şaban gerçek hayatta da kendini gerçek bir kovboy sanmaktadır. Ancak aslında Düzce'de bir kiraathanede çaycı olarak çalışan Şaban patronu tarafından sürekli işten kovulan sakar bir karakterdir. Takma adı Ringo olan Şaban'a patronuyla arasının bir hayli açık olduğu bir anda bir telgraf gelir. Gelen mesajda Ringo Şaban'ın amcasının vefat ettiği ve amcanın İstanbul'daki kahvehaneyi Şaban'a miras bıraktığı yazmaktadır. Bunun üzerine kahramanımız Ringo Şaban İstanbul'a gitmek için yola koyulur. Bu esnada otobüste insanlarla tartışan Şaban otobüsten atılır. Şaban'a miras kalan kahvehane ise bir gecekondu mahallesindedir ve bölge müteahhitler tarafından adeta kuşatılmıştır. Müteahhitler mahalleliyi mafyalar aracılığıyla sürekli tehdit etmekte bu süreçte de mahallenin muhtarını koz olarak kullanmaktadır. Bu süreçte mahallede Yedi Bela Recep isimli bir kabadayı baş gösterir ve bu kabadayı da Müteahhit Muhteşem Halkakul'un (Turgut Özatay) mahalle üzerindeki planlarına zarar vermektedir. Yedi Bela Recep'e mahallede bir suikast düzenleyen Muhteşem Bey'in planları altüst olur. Çünkü Yedi Bela, müteahhittin tüm adamlarını öldürmüştür. Bu esnada Şaban da bir şekilde zor da olsa amcasından kalan kiraatheneyi bulmuş ve tüm bu olaylara tanık

olmuştur. Cinayet mahalinde tabanca bulan Şaban bir kovboy edasıyla silahla çeşitli şovlar yapar ve köy halkı Yedi Bela Recep tarafından öldürülen insanların Ringo tarafından öldürüldüğünü düşünür. Tam bu esnada mahalleye polis gelir ve Şaban masum olmasına rağmen hapse atılır. Hapiste de Yedi Bela'nın adamları tarafından öldürülmek istense de Şaban biraz da şansının yardımıyla olaylardan sıyrılır. Olay yerindeki tanıklardan birinin ifadesi sayesinde hapisten kurtulan Şaban artık mahallenin kahramanı olmuştur.

Şaban gerek kovboy vari hareketleri gerekse bir siyasetçi gibi konuşmalarıyla çok kısa sürede gecekondü bölgesinin tek umudu olmuştur. Mahalle halkı onun muhtar adayı olmasını ve Muhteşem Bey'in oyunlarını bozmasını istemektedir. Ringo Şaban bu teklifi kabul eder ve genç kahraman muhtarlık seçimlerini ezici bir üstünlük ile kazanır. Bu esnada Muhteşem Bey'in kızı Canan (Serpil Nur) ile tanışan Ringo, Canan'dan etkilenir. Muhteşem Bey tarafından türlü türlü oyunlara maruz kalan Şaban, hiçbir şekilde tuzağa düşmez ve her seferinde halkın desteğini almayı başarır. Filmin finalinde Canan ile evlenen Ringo'nun karşısına Yedi Bela Recep son kez çıkar. Yedi Bela, Ringo'yu öldürüp namını geri almak istemektedir ancak Şaban biraz da şansının yardımıyla Yedi Bela'yı da alt eder ve film son bulur. Özetle, Ringo Şaban halkın sevgilisi olarak filmin merkezinde konumlanmış bir kimlik olarak filmde birçok role sahiptir.

Halk Kahramanı Şaban: *Umudumuz Şaban* (1979), Şaban tiplemesini olumlayan birçok katmana sahip bir filmidir. Ancak bu yapılar içerisinde en fazla öne çıkan özelliklerinden biri, şabanın bir tür halk kahramanına dönüşmesidir. Ringo Şaban, aslında sıradan bir kahvehane çalışanıdır. Genç adam sakar, beceriksiz ve de insanlar tarafından alay edilen bir karakterdir. Ancak onun bu saf hali aynı zamanda hemen herkes tarafından sevilmetedir. Üstüne Ringo'nun kendini bir kovboy sanması ve hayal âleminde yaşaması onu daha eğlenceli, komik ve sıra dışı kılmaktadır. Film bu açıdan bakıldığında, Şaban'ın dönüşümünü kendine merkeze almaktadır. Dolayısıyla film boyunca Ringo Şaban saf hallerinden sıyrılarak sorumluluk alan bir kahramana dönüşmektedir. İlgili yapımlar ise bu dönüşümü ilmi ilmi işlemekte ve Şaban karakterinin özelliklerini çok yönlü şekilde vurgulamaktadır. Bu aşamada ise kimi zaman Şaban'a şansı yardım etmekte kimi zaman ise insanların sevgisi ve desteği Ringo Şaban'ın birçok zorluktan sıyrılmasına olanak sağlamaktadır. Filmin başlangıcından itibaren Ringo şansının yardımıyla gerçek bir kahraman olma yolunda adım adım ilerlemektedir. İlk olarak amcasının kahvehanesini devralmaya giderken tesadüfen birtakım olaylara tanık olan Şaban, birdenbire mahalleli tarafından kahraman ilan edilir. Olaylardan habersiz Ringo Şaban ise başta suçsuz olduğunu belirtse de hapisanede ve sonrasında mahallede ona gösterilen saygı ve hayranlıktan büyük keyif almış ve bu kahraman rolünü hızlıca kabullenmiştir. Tam bu noktada Kartal Tibet'in Şaban tiplemesine kattığı muhalif dokunuşlar ve Kemal Sunal'ın Şaban karakterine yönelik yarattığı eleştirel dil devreye girmektedir. Filmin ilk bölümündeki saf Şaban tipi birden bire halkın sorunlarını anlayan ve çözmeye çalışan ama yine halktan bir karaktere doğru evrilmektedir. Tibet'in dönemin toplumsal sorunlara yönelik dikkat çekme çabasına Kemal Sunal'ın güçlü, eğlenceli ama bir o kadar sert oyunculuğu eklenince *Umudumuz Şaban* (1979) sıradan bir komedi filminden sıyrılarak yeni bir kimlik kazanmaktadır.

Filmin devamında Ringo Şaban mahalleli desteğiyle kısa süre içerisinde daha da popüler bir karaktere dönüşür. Hatta bu sayede mahalle muhtarı olan Şaban, gecekondu bölgesinde ne kadar aksaklık varsa sırasıyla çözmeye başlar. Ancak en büyük sorun mahalleye dadanan müteahhit Muhteşem Bey'dir. Filmin bu safhasında Şaban lehine güçlü bir kırılım yaşanmaktadır. Ringo, Muhteşem Bey tarafından yüklü bir rüşvet teklifi alır fakat bu parayı alıp mahalleli lehine kullanır. Belki de Ringo Şaban'ı gerçek bir halk dostuna dönüştüren bu hamle olarak yorumlanabilir. Çünkü mahallelinin beklediği şey onun ne kabadayıları öldürmesi ne de başkasına zarar vermesidir. Halkın tek beklentisi kendilerine zulmeden mafya ve müteahhit çetesinin çökertilmesi ve daha iyi şartlarda yaşama arzusudur. Bu hususta halkın tam içinden gelen Şaban için bu problemi anlamak ve bu sorunu tamamen çözmek tek görev haline dönüşmüştür. Fakat bu süreçte Ringo'nun karşısına büyük bir tehdit çıkacaktır. Bu tehdit özet bölümünde de belirtildiği üzere Yedi Bela'dır. Yedi Bela, filmdeki mafya rolünü üstlenen kimliktir. Muhteşem Bey ise birdenbire zengin olan, gözünü para hırsı bürümüş, bu sebeple her türlü kötülüğü yapabilecek bir karakter olarak filme eklenmiştir. Ringo Şaban ise Anadolu insanının saflığını ve kıvrak zekâsını birleştiren bir karakter olarak her iki tehditin de üstesinden gelmeyi başaracaktır. Bu hususta kahramanımıza yardım eden kişi ise Muhteşem Bey'in kızı Canan olacaktır. Filmin finaline doğru Ringo Şaban, Canan ile evlenmiştir. Ancak Yedi Bela namını sürdürmek için Ringo'yu öldürmeye gelmiştir. Ringo, kovboy filmlerinden öğrendiği silah numaraları ile Yedi Bela'nın üstesinden geleceğinden emindir. Her ne kadar işler pek yolunda gitmese de şansı yaver giden Ringo Şaban, Yedi Bela'yı alt eder. Filmin finalinde ise polisler olay yerine gelir ve Yedi Bela tutuklanır. Şaban, gerçek anlamda kahramanlığın zirvesine ulaşır ve film sonlanır. Kısaca, Şaban karakteri bu film özelinde mizahi unsurlarla donatılmış alternatif bir halk kahramanı olarak ilgili yapıma güçlü ve net bir biçimde eklenmiştir.

Bir Direniş ve Eleştiri Temsili Olarak Şaban: *Umudumuz Şaban* isimli yapımda (1979), Tibet ve Sunal işbirliği, Şaban tipolojisini sıradan bir komedi karakterinin çok ötesine taşımıştır. Ülkenin sorunlarının farkında, bunun için çaba sarf eden hatta kendine feda eden kahraman Ringo Şaban, Şaban kimliğinin çok yönlülüğünü ortaya koymada oldukça başarılı bir iş çıkarmaktadır. Bu noktada Kemal Sunal komedi oyunculuğunu bir üst seviyeye taşıyan bir işe imza atarken Kartal Tibet ise gündelik problemlere ve toplumsal meselelere duyarsız olmadığını eleştirel ve direkt bir yolla ifade etmektedir. Dolayısıyla Şaban karakteri bu açıdan Tibet için dolaylı da olsa bir direniş ve eleştiri alanı yaratmaktadır. Şaban film boyunca toplumdaki kemikleşmiş ve çürümüş düzene adeta baş kaldırmakta, bu aşamada ise halkı da arkasına almaktadır. Filmin en dikkat çekici yönlerinden biri, güldürünün ardına gizlenmiş güçlü bir toplumsal eleştirinin varlığıdır. Seyirci ilk bakışta sıradan bir halk kahramanı ile karşılaştığını düşünse de, Ringo Şaban'ın hikâyesi sistemin ürettiği adaletsizliklere karşı verilen bir mücadelenin temsiline dönüşmektedir. Özellikle yoksulluk, fırsat eşitsizliği, sömürü düzeni ve yozlaşmış otoriteler karşısında Şaban'ın ortaya koyduğu tavır, dönemin sosyo-politik atmosferinde ciddi bir anlam kazanmaktadır. Burada Kartal Tibet'in katkısı daha belirleyici hale gelmektedir; zira Tibet, Yeşilçam'ın geleneksel komedi kodlarını korurken aynı zamanda bu kodları dönemin güncel sorunlarını hedef alan bir eleştiri aracına dönüştürdüğünü iddia etmek yanlış olmayacaktır. Bir başka deyişle, yönetmenin bilinçli tercihleri, mizahi unsurları bastırmadan politik göndermeleri güçlü bir biçimde öne çıkarmaktadır. Bu nedenle film, yalnızca bir halk kahramanlığı anlatısı değil, aynı zamanda 1970'lerin Türkiye'sindeki toplumsal ve siyasal gerilimlerin sinemasal bir yansıması olarak okunmaya uygundur.

Tibet'in sinemasal vizyonu, Şaban karakterini sadece bir komedi figürü olmaktan çıkarıp, dönemin muhalif söylemlerini taşıyan bir simgeye dönüştürmüştür. Buna ek olarak, ilgili yapım dönemin Türkiye'sinin değişimine de güçlü şekilde ayna tutmaktadır.

Kültürel Bir Değişim İmajı Olarak Şaban: *Umudumuz Şaban* (1979) Tibet Sunal birlikteliğinin çok yönlülüğünü ortaya koyarken toplumsal ve kültürel değişimlere de güçlü bir biçimde değinmektedir. Filmde mafya, toplumsal çürüme, gecekondu problemi, fakirlik ve hukuk sorunları filmin arka planında güçlü bir dille ele alınmakta ve Şaban kimliği değişim kavramı açısından güçlü bir katalizör olarak işlev göstermektedir. Kartal Tibet'in yönetmenlik yaklaşımı burada belirleyici hale gelmektedir. Tibet, Yeşilçam'ın geleneksel komedi kalıplarını tekrar etmek yerine onları dönemin güncel sorunlarını tartışmaya açan bir araç haline dönüştürmektedir. Örneğin, mafya düzeniyle hesaplaşma sahnelerinde Şaban'ın bireysel cesareti, yalnızca kişisel bir kahramanlık olarak değil; yozlaşmış sistemin karşısında sıradan yurttaşın temsil ettiği adalet arayışı olarak da okunmaya uygun bir yapı sunmaktadır. Bu noktada Tibet'in mizahi öğeleri baskılamadan, aksine eleştiriyi daha görünür kılacak biçimde öne çıkarması dikkat çekicidir. Gecekondu mahallelerinde geçen sahneler ise kentsel dönüşümün yarattığı eşitsizliklere işaret etmektedir. Şaban'ın saf ve masum kimliği, bu mekânlarda halkın sözcüsü haline dönüşmüştür. Yoksulluğu, adaletsizliği ve toplumsal çaresizliği seyirciye acıtıcı bir gerçekçilikle değil; mizahın koruyucu diliyle aktaran Tibet, böylece seyirciyi güldürürken düşündürmeyi başarmaktadır. Fakirlik karşısında Şaban'ın umut verici duruşu, aslında dönemin politik atmosferinde sıradan yurttaşın yönelik bir moral kaynağı işlevi görmektedir. Tibet'in sinematografisi de bu toplumsal eleştiriyi desteklemektedir. Örneğin filmde geçen kalabalık meydan sahnelerinde, Şaban'ın yalnız başına kalsa da giderek halkın desteğini arkasına aldığı planlar, bireysel direniş ile kolektif dayanışmanın aynı anda temsil edilmesini mümkün kılmaktadır. Özellikle filmin finaline doğru Ringo Şaban'ın düzenle hesaplaşmaya giriştiği anlar, bireysel mücadelenin toplumsal karşılığını gözler önüne sermektedir.

Şabaniye (1984) Filminde Şaban Tipolojisi



Görsel 2. Şabaniye Film Afişi <https://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eabaniye>

Filmin Künyesi

Yönetmen: Kartal Tibet

Yapımcı: Kartal Tibet

Senaryo: Kartal Tibet

Oyuncular: Kemal Sunal, Çiğdem Tunç, Adile Naşit, Erdal Özyağcılar, Reha Yurdakul

Süre: 92 dakika

Filmin Özeti: Şabaniye (1984) kan davası yüzünden çocuğunun ölümüne engel olmak için Şanlıurfa'dan İstanbul'a kaçarak kendine yeni bir hayat kurmaya çalışan bir kadının (Adile Naşit) hikâyesine odaklanan bir filmidir. Hatice Hanım biricik oğlu Şaban'ı yıllarca kanlılarından saklamış, bir gazinoda hem kendine hem de oğluna iş bulmuştur. Şaban ise oldukça saf, genç bir delikanlıdır ve kan davasının ne anlama geldiğini bir türlü kavrayamamaktadır. Günün birinde Şanlıurfa'daki aile Şaban'ın izini bulur ve evin hanımağası Ayşe Hanım (Aliye Rona) ve evin kızı Nazlı (Çiğdem Tunç) büyük bir intikam arzusuyla bu durumu hemen evin oğlu Şeyhmus'a (Erdal Özyağcılar) iletir. Bir kumar bağımlısı olan Şeyhmus ise haberi duyar duymaz İstanbul'a gider. Bir şekilde Şaban ve annesine ulaşan Şeyhmus, Şaban'ı tanımadığı için onu ilk etapta yakalayamaz. Şaban ve annesi hızlıca çalıştıkları gaziinoda gider ve kara kara bu zor durumdan nasıl sıyrılacaklarını düşünür. O esnada Hatice Hanım'ın aklına Şaban'ın kılık değiştirerek bu durumdan kurtulabileceği gelir. Şaban hızlıca kadın kılığına girer ve Şaban'ın yeni adı Şabaniye olur. Şaban böylelikle Şeyhmus'un intikamından geçici de olsa kurtulmuştur. Hatice Hanım, Şaban'ın yurt dışında olduğunu ve ne zaman döneceğini bilmediğini söylemiş, böylelikle oğlunu bir süreliğine de olsa koruyabilmiştir.

Bu süreçte Şaban'ın müzik yeteneği ön plana çıkmış ve çalıştığı gazinoda çaycıyken birden bire Şabaniye olduktan sonra assolisliğe yükselmiştir. Şabaniye kadife gibi sesiyle bir anda bütün ülkenin gündeminde adeta bir star olarak yer almaya başlamıştır. Her ne kadar çok güzel bir kadın profili çizmese de hem kanlısı Şeyhmus hem de çalıştığı gazinonun sahibi, Şabaniye'ye âşık olmuştur. Bu esnada Şaban kadın olma rolünden sıkılmış olsa da kan davasından kurtulmasının başka yolu olmadığını fark etmektedir. Bu esnada Şaban, Şeyhmus'un kız kardeşi Nazlı ile tanışır. Nazlı oldukça sert mizaçlı bir kadındır ve tek arzusu babasının intikamını almaktır. Ancak Şaban içten içe Nazlı'dan hoşlanmaya başlamıştır ancak gerçek kimliğini açıklaması imkânsızdır. Bu süreçte özellikle Şeyhmus'un kendisine aşırı ilgisi işleri iyice karmaşık bir hale getirecektir. Filmin ilerleyen bölümlerinde Şaban bir şekilde erkek kimliği ile Nazlı'nın karşısına çıkar ve ikili arasında duygusal bir yakınlaşma gerçekleşir ancak Nazlı, Şaban'ın aslında kanlısı olduğunu bilmemektedir. Filmin finalinde Şaban artık her şeyi açıklamaya karar verir. Şabaniye olarak çıktığı sahnede bir anda peruğunu çıkaran ve gerçek kimliğini Nazlı'ya ve Şeyhmus'a açıklayan Şaban ölüme razı gelmiştir. Ancak Nazlı aşkına yenilmiş ve Şaban'ı öldürememiştir. Filmin finalinde ikili barışır, roller dönüşür ve film son bulur. Görüldüğü üzere ilgili film, toplumsal ve kültürel birçok konuyu ele almada oldukça cesur ancak esnek bir bağlam barındırmaktadır.

Halk Kahramanı Şaban: Şabaniye (1984) kendi içerisinde yarattığı katmanlar açısından doğrudan bir halk kahramanı yaratmamaktadır. Sunal, filmin ilk çeyreğinde Şaban'ı saf, iyi niyetli bir Anadolu delikanlısı olarak resmetmektedir. Bu başlangıç, seyircinin alışık olduğu "naif ve mazlum" Şaban tipolojisinin devamı niteliğindedir. Fakat filmin ilerleyen safhalarında Şaban Şabaniye'ye dönüştüğünde, bu sefer Şaban bir halk kahramanına değil ancak müzisyen kimliği sebebiyle bir halk starına dönüşmektedir. Şaban erkek kimliğiyle pasif bir bireyken, Şabaniye dişi rolüyle bir halk yıldızıdır. Bu dönüşüm, sadece görünüşteki bir cinsiyet değişimi değil, aynı zamanda gücün, direnişin ve toplumsal söylemin yeniden dağılımıdır. Şabaniye halkın sevgisini arkasına alarak ülkede dönemin en büyük problemlerinden biri olarak görülen kan davasına güçlü bir duruş sergilemekte, konu ile ilgili özellikle filmin finalinde büyük bir farkındalık yaratmaktadır. Böylece, halkın gözünde yalnızca bir eğlence unsuru veya bir parodi figürü değil, toplumsal bir sorunun çözümüne dikkat çeken simgesel bir karaktere dönüşmektedir. Filmin finalindeki çözüm önerisi ve mesajları, Şabaniye'nin sahne üzerindeki performansını aşarak, doğrudan seyircinin gündelik yaşamına hitap eden bir toplumsal eleştiri niteliği taşır. Bu noktada yönetmen Kartal Tibet, Şabaniye karakteriyle alışılmış kahramanlık olgusunun dışında kendine dair bir "süper star" yaratarak hem Şaban tipolojisini hem de Türk sinemasındaki cinsiyet, star ve kahramanlık algılarını yeniden tartışmaya açmıştır. Şabaniye üzerinden oluşturulan bu perspektif, bir yandan Yeşilçam melodramlarının geleneksel kalıplarını ve güldürü sinemasının kodlarını tersyüz ederken, diğer yandan halkın gerçek sorunlarına değinen bir "anti-kahraman" figürünün nasıl yıldızlaştırılabileceğini de gösterir. Böylelikle, film yalnızca bir komedi ya da parodi olarak değil, Türkiye'nin 1980'lerindeki toplumsal yapısını, kadın-erkek rollerini, şiddet ve gelenek ilişkisini ele alan, katmanlı ve politik göndermelerle örülü bir yapım hâline gelmektedir.

Bir Direniş ve Eleştiri Temsili Olarak Şaban: Tibet ve Sunal birlikteliği, bu film özelinde Şaban tiplemesini toplumda alışılmış cinsiyet rollerine farklı bir gözle bakılmasını sağlamakta, bunu gerçekleştirirken de yine ülkedeki problemlere değinmeyi ihmal

etmeyen bir alan yaratmaktadır. Dolayısıyla Şaban hem bir kültürel dönüşümün temsilcisidir hem de sistem eleştirisinin baş aktörüdür. Özetle, *Şabaniye* (1984) komedinin toplumsal gerçeklerle harmanlanan güçlü bir eleştirisi olarak sinema evreninde yer almakta, Şaban tipolojisi ise bu eleştirel yaklaşımın izdüşümü olarak bu yapımda kendine yer edinmektedir. Sunal, hem usta oyunculğunun getirdiği avantajla hem de gözlemci yönüyle Şabaniye'yi dişil ve eril rolleri bir araya getirerek canlandırmakta, bu durum bir yandan filmin eğlenceli yönünü arttırmakta öte yandan ise bir erkeğin kadın kılığında hareketler sergilemesi toplumsal cinsiyete dair kodları adeta yapı bozuma uğratmaktadır. Şaban, bu filmdeki adıyla Şabaniye tiplemesi bu açıdan bakıldığında dolaylı da olsa bir meydan okuma olarak yorumlanmaya uygundur. Kartal Tibet, komedi unsurunu toplumsal cinsiyet ile birleştirerek insanların bu tipolojiye yönelik eleştirilerini hatta olası ön yargılarını Sunal aracılığıyla yok etmektedir. Bu bağlamda, ilgili yapıım Şaban'ı bir üst seviyeye çıkartan, Şaban'ın çok yönlü bir tipleme olduğunu kanıtlayan birçok done barındırmaktadır. Buna ek olarak, filmdeki iki güçlü kadın karakter ise alışılmış kadınlık rollerinin dışında resmedilmektedir. Aliye Rona'nın canlandırdığı Ayşe Hanım intikam hırsı ile yanıp tutuşan bir anne rolü sergilerken toplumsal anlamda baba kimliğinin rolünü de benimsemiş eril bir tavır ile filmde betimlenmektedir. Çiğdem Tunç'un canlandırdığı Nazlı da duygularını gizleyen, içine kapanık, kan davasını merkezine koyan eril bir tavırla filmde tasvir edilmektedir. Filmdeki diğer erkek karakterlerden Şeyhmus ise Şabaniye'nin aşkıyla yanıp tutuşan kumar bağımlısı bir ağabey rolündedir. Ancak bu roller de filmde esnekleşmekte ve dönüşmektedir. Özellikle Nazlı, Şaban ile tanıştıktan ve ona âşık olduktan sonra kan davasını ikinci plana atan, duygusal ve alımlı bir genç kadına dönüşmüştür. Ayşe Hanım ise Şanlıurfa adetlerini bir kenara bırakmak zorunda kalmıştır çünkü oğlu Şeyhmus, Şabaniye ile evlenmek için her türlü toplumsal kuralı yıkmaya hazırdır. Bu açıdan bakıldığında, filmdeki aşk ve sevgi teması eleştiri ve baş kaldırı teması ile iç içe geçmektedir.

Kültürel Bir Değişim İmajı Olarak Şaban: Şaban tiplemesi, *Şabaniye* (1984) filmi özelinde birden çok konuyu ele almaktadır. Öncelikle kan davası, göç ve toplumsal cinsiyet bu filmin işlediği üç temel tema olarak ifade edilebilir. Ancak hemen her tema Türkiye'nin değişen ve dönüşen yapısına dolaylı da olsa ayna tutmaktadır. Bu noktada işlenen ilk konu kan davasıdır. Kartal Tibet, kan davası sorununu filmin içerisine eklemleyerek bu meselenin yarattığı tehditlerin altını çizmektedir. Ancak bunu yaparken yarattığı öykü bir dram değil aksine bir komedidir. Yani *Şabaniye* (1984) ilgili konuyu komedinin dinamikleri ile ele alarak yorumlamakta ve bu probleme yönelik insancıl çözümler önermektedir. Bu hususta ise Kemal Sunal salt bir oyuncu olarak yer almamakta adeta bir akıl insan olarak konumlandırılmaktadır. Bu bağlam dikkate alındığında, Şaban karakteri önemli bir işlev göstermektedir. Film boyunca kan davasının gereksizliği Şaban tarafından birçok kere hicvedilmektedir. Böylelikle Tibet ve Sunal toplumsal bir yara olan kan davasının sonlanmasına yönelik bir çaba içerisinde Şaban kimliğini filmde farklı bir biçimde konumlandırmaktadır.

Filmde ele alınan bir diğer mesele ise kan davasının tetiklediği köyden kente göçtür. Göçün yarattığı kültür şoku, işsizlik ve yaşam mücadelesi dolaylı olarak Şaban ve annesi üzerinden filmde kendine yer edinmektedir. Buna ek olarak, kan davası güden iki aile arasında da sosyo-ekonomik açıdan büyük bir farklılık olduğu görülmektedir. Şanlıurfa'daki hanımağa ve ailesi oldukça zengin bir toprak ağasıyken, Şaban oldukça

fakir bir ailenin çocuğudur. Bu yaratılan ikili karşıtlık sınıfsal farklılıklara yönelik bir tür gönderme olarak da yorumlanmaya uygundur. Ancak *Şabaniye* (1984) filmi tüm bu temalardan farklı olarak toplumsal cinsiyet olgusunu ters düz eden, rolleri dönüştüren, yeni dönem Türkiye'nin dinamikleri çerçevesinde ele alan bir yapımdır. Çünkü Şaban birden bire bir kadına dönüşmektedir. Ancak bu kimliğin de tam olarak bir kadınlık imajına sahip olduğunu ifade etmek doğru olmaz. Şabaniye belki de Türk Sinemasındaki ilk crossdresser kimlik olarak film ikliminde kendine yer edinmektedir. Merriam Webster Sözlüğü'ne göre, crossdresser "karşı cins için tasarlanmış kıyafetleri giyen kimsedir". Bu açıdan bakıldığında bu film alışılmış erkeklik rollerini güçlü bir şekilde yapı bozuma uğratmaktadır. Filmin çekildiği 1984 yılı hesaba katıldığında, Türkiye her ne kadar büyük bir dönüşüm içerisinde olsa da, crossdresser bir kimliğin komedi unsuru ile bu şekilde güçlü bir bağlamla harmanlanması bu yapıyı farklı bir yere taşımaktadır. Bu nedenle, Şaban kültürel ve toplumsal anlamda yaşanan değişimi ortaya koymada güçlü bir imaj olarak filmin tam ortasında yer almaktadır.

Katma Değer Şaban (1985) Filminde Eleştirel Şaban Tipolojisi



Görsel 3. Katma Değer Şaban Film Afişi <https://www.beyazperde.com/filmler/film-274275/>

Filmin Künyesi

Yönetmen: Kartal Tibet

Yapımcı: Memduh Ün

Senaryo: Osman Seden

Oyuncular: Kemal Sunal, Reha Yurdakul, Sevdâ Aktolga, Dinçer Çekmez

Süre: 99 dakika

Filmin Özeti: Şaban, küçük yaşta annesini kaybetmiş ve babası (Reha Yurdakul) Şaban'a bakmakta zorlandığı için onu Almanya'ya dayısının yanına göndermiştir. Almanya'da

birçok özel eğitimden geçen Şaban başarılı bir gizli polis olmuştur ancak bu kimliğini babası dâhil hemen herkesten gizleyen Şaban babasına kendini başarılı bir sporcu olarak tanıtır ve 20 yıldır görüşmediği babası da kendisini Türk kültürü ile yetişen bir halter ve tekvando sporcusu olarak tanımaktadır. Ancak Şaban'ın babası çalıştığı iş yerinde bir dolandırıcılık suçundan dolayı iftiraya uğrar ve bu durumda kendisine yardım etmesi için oğlu Şaban'ı Almanya'dan dönmesi için çağırır. Fakat Şaban kimliğini gizlemek adına bir punk müzisyeni olarak anavatanına döner. Deri elbiseleri, küpesi ve farklı saç modeli ile alışılmış Türk kodlarından epey farklı bir imajla ülkeye dönen Şaban babasında ve yakın çevresinde büyük bir hayal kırıklığı yaratmıştır. Fakat Şaban gizli bir polis olarak büyük işler başarmaya çoktan hazırdır. Şaban film boyunca birçok sahnede şarkı söylemekte ve beste yapmaktadır. Bu şarkıların büyük kısmı ise katma değer vergisi ve onun toplumda yarattığı etkiler üzerinedir. Filmin genel yapısı da zaten bu etki üzerine kurulmuştur.

Şaban ilk olarak babasının çalıştığı şirketteki Halil ve damadının peşine düşer ve onların şirkette yapacakları diğer hırsızlık girişimlerinin önüne geçmek için planlar yapar. Bu esnada Halil'in kızıyla yakınlaşan Şaban aslında babasının yakın komşusunun kızı Tülin'den (Filiz Ersürer) hoşlanmaktadır. Buna karşın, Tülin, Şaban'ı ve tarzını hiç sevmemektedir. Bu süreçte Şaban hem babasına hem de Tülin'e kendini kanıtlamak için birçok girişimde bulunur. Önce asker kılığında Halil ve adamlarının hırsızlık girişimlerine engel olan Şaban sonrasında ise polis kılığında büyük bir soygunun önüne geçer. Bu esnada Şaban punk müzisyeni olarak bir gazino ile anlaşır ve buradan aldığı para ile de mahalledeki insanlara destek olmaya başlar. Bunu gören Tülin, Şaban'dan etkilenmeye başlamıştır. Filmin finalinde Şaban Halil ve ekibini bir gazino konserinde köşeye sıkıştırır ve dinamit ile tehdit ederek onlara tüm suçlarını itiraf ettirir. Suçlular polis tarafından yakalanır, Şaban'ın babası aklanır ve Şaban hem babasının hem de Tülin'in sevgisini kazanır ve film bu sahnelerle son bulur.

Halk Kahramanı Şaban: *Katma Değer Şaban* (1985) filmi Sunal'ın ve Tibet'in muhalif yönünü ortaya koymasıyla diğer yapımlardan belli ölçüde ayrılan, politik göndermelerin ve eleştirel bir çerçevenin belirgin olduğu bir yapım olarak sınıflandırılabilir. İlgili yapım Türkiye'de KDV kanunun çıkmasından hemen sonra çekilmiştir. Bu yönüyle bu yapım devlet vergilendirme sistemine yönelik sert göndermeler barındırmaktadır (Yaman ve Başçı, 2020: 236). Buna ek olarak, toplumsal yozlaşma *Katma Değer Şaban* filminde en çok ele alınan konulardan biridir. Ayrıca bu filmde Şaban ajan kimliği ile bir varoluş mücadelesi içerisine girmektedir. Dolayısıyla bu yapım özelinde şaban tipolojisi direnişin temsildir ve bu durum onu bir halk kahramanına da dönüştürmektedir. Kartal Tibet yönetmen olarak toplumdaki vergilendirme sistemine yönelik eleştirileri, hayali ihracat ile köşeyi dönenleri, gurbetçilere yönelik ön yargıları ortaya koymak adına oldukça cesur bir film çekmiş, Sunal ise özellikle melodilerin arasına sıkıştırdığı şarkı sözleriyle açık açık dönemin hükümetini ve yönetim biçimini eleştirmiştir. Şaban bu filmde politik güldürünün içinden çıkan bir halk kahramanı figürü olarak birçok bağlamda kendine yer bulmuştur. Öncelikle Şaban filmde her ne kadar ilk etapta punkçı bir gurbetçi olarak alışılmış Türl halkının değerlerine aksi bir imaj çizse de filmin ilerleyen aşamalarından halkı soyan gruplara karşı başlatmış olduğu mücadele ile dolaylı olarak bir kahramana dönüşmektedir. Ancak bu durumun filmde açıkça betimlendiği sahnelerden biri Şaban'ın fırında insanlara ücretsiz ekmek dağıttığı sahnedir. Şaban müzikten elde ettiği geliri kendisi için kullanmak yerine fakir mahalleli ile bölüşmeyi tercih etmiş ve birden bire olumsuz imajı tamamen silinmiştir. Şaban artık mahallelinin sevgilisi olmuştur. Yönetmen

Tibet, Şaban'a yüklediği kahraman imajını mizah unsuru ile birleştirerek daha derinleştirmektedir. Ancak Şaban salt bir kahraman olarak da filmde tasvir edilmemektedir.

Bir Direniş ve Eleştiri Temsili Olarak Şaban: *Katma Değer Şaban* (1985), Kemal Sunal filmografisinde ve Kartal Tibet sinemasında politik alt metnin en yoğun biçimde hissedildiği yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir. Film, yalnızca KDV kanununun yürürlüğe girmesinden hemen sonra üretilmiş olmasının sağladığı güncel politik referanslarla değil, aynı zamanda dönemin sosyo-ekonomik dönüşümlerine dair bütüncül eleştirileriyle de öne çıkmaktadır. 1980'lerin ortasında Türkiye, 24 Ocak Kararları ve ardından gelen ekonomik liberalleşme politikaları ile birlikte piyasa odaklı bir dönüşüm sürecine girmiş, bu süreçte gelir dağılımındaki eşitsizlikler derinleşmiş, hayali ihracat ve yolsuzluk vakaları gündelik yaşamın parçası haline gelmiştir. Tibet, bu tarihsel bağlamı filmin diyaloglarına, mizansenine ve karakter inşasına yerleştirerek, popüler komedi türü aracılığıyla politik bir söylem üretmiştir.

Filmin yapısında, doğrudan diyaloglar ve şarkı sözlerine gizlenmiş metaforlar aracılığıyla, dönemin hükümet politikalarına ve vergi sistemine yönelik sert eleştiriler yapılmaktadır. Sansür mekanizmalarının etkili olduğu bir dönemde, bu tür dolaylı eleştiri stratejileri, hem politik mesajın seyirciye ulaşmasını sağlar hem de komedi türünün koruyucu kalkanından yararlanır. Burada Kemal Sunal'ın oyunculuk pratiği, yalnızca güldürü üretme amacı taşımamakta; aynı zamanda politik mizah geleneğinin bir devamı olarak işlev görmektedir. Yan karakterler de filmin sosyopolitik panoramasını tamamlamaktadır. Hayali ihracat yapan fırsatçılar, çıkar ilişkilerine dayalı bürokrasi, gurbetçilere yönelik önyargılar ve devlet ve vatandaş arasındaki güven bunalımı, filmin mikro düzeydeki toplumsal eleştirilerini teşkil etmektedir. Böylece *Katma Değer Şaban*, popüler sinema estetiği içinde "direnişin temsilcisi" olan bir Şaban tipolojisini inşa etmektedir. Bu tipoloji, yalnızca bireysel adalet arayışını değil, aynı zamanda 1980'ler Türkiye'sinin ekonomik ve kültürel dönüşümüne karşı geliştirilen toplumsal tepkilerin sinemasal ifadesini somutlaştırmaktadır. Kısaca, *Katma Değer Şaban* (1985) Kemal Sunal'ın üst düzey oyunculuğu ve Kartal Tibet'in cesur yönetmenliğiyle bir araya gelen, siyasi ve kültürel eleştirinin dozunu oldukça yüksek seviyede tutabilmiş, komedinin birçok olanağından faydalanan bir direnişin sonucu olarak ifade edilebilir.

Kültürel Bir Değişim İmajı Olarak Şaban: Filmin ilk sahnesinden itibaren Şaban iki ayrı kimlikle resmedilmektedir. İlk kimliği Almanya'dan diğer gelen gurbetçi Şaban'dır. Şaban, bu yönüyle benliğini yitirmiş, kültürel anlamda yozlaşmış, kendi toplumsal gerçeklerinden kopmuş bir birey olarak tasvir edilmektedir. Ancak diğer kimliği aslında Şaban'ın gerçek kimliğidir. Şaban bir Türk ajanıdır ve görevi babasının da karışmış olduğu suç örgütünü çökertmektir. Şaban, görevini yerine getirirken birçok göndermede bulunmaktadır. Kimi zaman şarkı sözlerinin arasına sızan muhalif söylemler kimi zaman ise doğrudan diyaloglar aracılığıyla ortaya konmaktadır. Şaban karakterinin iki kimlikli kurgusu, filmin politik okumasında anahtar bir unsur olarak konumlanmaktadır. Gurbetçi Şaban figürü, kültürel yabancılaşma, kimlik kaybı ve tüketim kültürünün birey üzerindeki dönüştürücü etkisinin bir parodisi olarak sunulmaktadır. Ajan Şaban ise, yerel değerleri ve toplumsal adalet talebini temsil eden bir karşı figür olarak, yozlaşmaya karşı direnç gösteren aktif faillik modelinin somut bir örneği olarak yer almaktadır. Bu iki kimlik arasındaki geçişler, aslında modernleşme ve küreselleşme süreçleri içerisinde Türkiye'nin

yaşadığı kimlik krizini alegorik bir düzlemde temsil eden bir Şaban tipolojisi belki de bu filmin en güçlü sacayaklarından biri olarak ifade edilebilir. Dolayısıyla Şaban, Türk toplumundaki gurbetçi meselesini dolaylı şekilde ele almakta, Türk imajının değişen kültürel dokusunu mizahın imkanları ile ilgili yapıma yansıtmaktadır. Bunu gerçekleştirirken ise vergi politikaları, dönüşen Türkiye'nin kültürel izdüşümleri filmde Şaban'ın eylemleri ile bir arada konumlandırılmaktadır. Böylelikle Kartal Tibet, Şaban'a yüklediği bu altyapısı güçlü anlamlarla dönüştürmekte ve sinemanın imkanlarından yararlanarak çok daha güçlü bir çerçevede tasvir etmektedir.

SONUÇ

Sinema tüm türleri ile toplumsal değişimleri ve dönüşümleri dolaylı ya da doğrudan kendine esas alan bir sanattır. Bu durum, sinemanın toplum içerisinde kendine yer edinen mikro ve makro ölçekli sorunları ifşa etme yetkinliğini arttırmaktadır. Her ne kadar çoğu film ideolojik ve ekonomik faktörler sebebiyle kısıtlı bir alan da aksiyon almak durumunda kalsa da hakikatin ifade edilmesi noktasında sinema her zaman güçlü adımlar atabilen bir sanattır. Bu hususta sinemanın gücünü muhalif bir yapıya dönüştüren ve onun bu eleştirel gücünü kullanan birçok yönetmen olduğunu iddia etmek mümkündür. Sansür ve diğer kısıtlayıcı engellere rağmen sinemanın imkânları ile muhalif bağlamları bir araya getiren, tüm bunları gerçekleştirirken de sinemada yeni karakterler, yeni anlatılar hatta yeni alt türler geliştiren sinemacıların varlığında da bahsedilmesi mümkündür. Bu noktada, sinema tüm olumsuzlukların içerisinde filizlenen ve gücüne güç katarak yeni bir direniş alanı açabilen bir yapıda işlev gösterebilmektedir. Bu hususta bu yapıyı Türk Sinemasında ve güldürü türünde de görebilmek olasıdır. Bu nedenle bu çalışma özelinde Kartal Tibet bahsi geçen eleştirel bağlam özelinde ele alınmıştır. Tibet, jön kimliğini bir kenara bırakarak sinemanın eleştirel yapısını muhalif bir tavırla şekillendirmiş önemli sinemacılarından biri olarak gösterilebilir. Tibet'in bu tavır içerisinde en fazla beslendiği karakter ise Kemal Sunal'ın canlandığı Şaban tipolojisidir. İlk bakışta her ne kadar Şaban, saf, aptal, kandırılması kolay bir karakter olarak resmedilse de gerek Sunal'ın politik duruşu gerekse Tibet'in muhalif sinema dili bir araya geldiğinde, Şaban Türk toplumunun gerçekliğini hicveden kültürel bir külte dönüşmüştür. Bu bağlamda bu çalışma Tibet ve Sunal iş birliğinin yarattığı bu güçlü sistem eleştirisini ortaya koyma çabası içerisinde üç filmi kendine örneklem olarak belirlemiştir.

Bu çalışmada incelenen ilk film *Umudumuz Şaban* (1979) isimli yapımdır. Bu filmde Şaban tiplmesi bir kahraman olarak ele alınmıştır. Bir kahveci çırağıyken birdenbire halkın sevgilisine dönüşen Şaban, filmde adeta büyük bir dönüşüm yaşamıştır. Filmde hayalperest, saf bir kovboy filmi meraklısı şansının da yardımıyla birçok sorunu kendi yöntemleri ile çözen bir yıldıza doğru evrilmiştir. Bu noktada Kartal Tibet, Şaban tipolojisini salt saf bir genç adam olarak tasvir etmemekte, ona çok daha derin ve güçlü anlamlar yüklemekte, böylelikle hem Şaban tipolojisinin yönünü değiştirmekte hem de kendi sinema anlayışı ve Sunal'ın oyunculuk becerilerini daha üst düzeye doğru taşımaktadır. Öte yandan Şaban aynı zamanda tahakkümün dinamiklerine yönelik bir baş kaldırının da aktörüdür. Dahası değişen Türkiye'nin dinamikleri ve kültürel değişim de ismi geçen film özelinde Şaban tipolojisi üzerinden ifade edilmektedir. Bu çalışmada ikinci ele alınan film ise 1984 yapımı *Şabaniye*'dir. İlgili filmin analizinde de altı çizildiği üzere, *Şabaniye* (1984) Türkiye'nin toplumsal dönüşümünü eski ve yeni dönem çatışmalar üzerinden ele almakta öte yandan kadınlık ve erkeklik rollerini toplumsal

kabullerin dışında betimlemektedir. Hatta Şaban karakterini bir crossdressera dönüştüren Tibet, toplumsal cinsiyet rollerine yönelik keskin bir değişim yaratmıştır. Böylece Şaban karakterinin çok yönlülüğünü ortaya koyan yönetmen klişe imajların ve gelenekselleşen ve kemikleşen rollerin dışına çıkmış bir tipolojinin oluşumuna ön ayak olmuştur. Böylelikle halk kahramanı Şaban tipolojisi de kendi içerisinde halkın sevgilisi Şaban'a dönüşmüştür. Bu çalışma özelinde ele alınan son film ise *Katma Değer Şaban* (1985) isimli yapımdır. Bu film belki de Sunal ve Tibet'in devletin ideolojik yapısını, hükümet uygulamalarını, vergilendirme sistemlerini, hukuki yapıyı ve toplumsal yozlaşmayı açık açık eleştirdikleri ilk şaban filmlerinden biri olarak ifade edilebilir. Öyle ki gurbetçi rolünde filme eklenilen ama sonrasında bir ajan olduğu ortaya çıkan Şaban filmin hemen her sahnesinde ekonomik ya da politik bir göndermede bulunmakta ya da toplumun aksayan yönlerini iğneler cümleler sarf etmektedir. Bu yönüyle Sunal muhalif bir Şaban imajı yaratırken Kartal Tibet de yönetmen olarak kendi eleştirel dilini bu karakter ile birleştirmiştir. Aynı zamanda bir kahraman olarak da konumlana Şaban, Türk toplumunun geçirdiği dönüşüme verdiği kolektif tepkinin izdüşümü olarak ilgili yapımda yer almaktadır. Sonuç olarak, bu çalışma ele alınan bu üç film dikkate alındığında Sunal ve Tibet işbirliğinin Şaban tipolojisinin çok yönlü bir karaktere evrilmesinde önemli rol oynadığını ortaya koymaktadır. Ayrıca her iki sanatçının politik duruşları ve eleştirel kimlikleri Şaban karakterini salt bir güldürü unsuru olmaktan çıkarmış ve ülke gerçeklerine uyumlu bir kült karakterin oluşması mümkün olmuştur. Zaten günümüzde Kemal Sunal ve Kartal Tibet'in bir araya gelerek ürettikleri filmlerin hala bu derece popüler yapımlar olması Şaban tiplemesinin sıradan bir güldürü kimliği olmadığını kanıtlar niteliktedir. Özetle, bu makale Kartal Tibet Sinemasını politik eleştiri, toplumsal dönüşümün yansıtılması ve karakter tipolojisinin evrimiyönlerinden yeni bir bakışla ele alarak Türk sinema tarihi yazımına katkı sunmakta ve Kemal Sunal'ın çok yönlü oyunculuğunu ismi geçen yönetmen özelinde Şaban tipolojisi ile tekrar ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Aker, H. (2021). "Şaban"ın derdi ya da dertli "şaban": "İnek" ama "kral" adam. *SineFilozofi*, 6(11): 928-951. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.865087>
- Arık, B. (2012). Kemal Sunal, Levent Kırca ve Cem Yılmaz'ın mizahına teorik bir bakış. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (14). <https://doi.org/10.17064/iüifhd.93711>
- Aydemir, M. (2018). Türk komedi filmlerinde gerçeğin keşfi ve bir anlatı ögesi olarak baht dönüşü "Kemal Sunal" örneği. *Kesit Akademi Dergisi* (15): 154-177.
- Bayrakdar, M. (2015). 1980'lerde Türkiye'de sosyoekonomik sorunların türk güldürü sinemasına yansımaları: Kartal Tibet sineması örneği. Ankara: Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Siyaset Bilimi Bilim Dalı
- Bishop, R. (2013). *Comedy and cultural critique in American film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bülbül Bahtiyar, T. & Yıldız, E. (2019). Kemal Sunal filmlerinden Şaşkın Damat (1975) filminin mekânsal özelliklerinin sinema ve mimarlık ara kesitinde değerlendirilmesi. *JournalOf Social and Humanities Sciences Research*, 6 (42): 2753-2767
- Derse, S. (2019). *Türk sinemasında mizah*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Evren, B. (2006). *Türk sineması/Turkish cinema*. Antalya: 42. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayınları.

- Gülçur, A. (2020). Türk sinemasında Yeşilçam dönemi. İstanbul Ticaret Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, 1-13.
- Hakan, F. (2014). Türk sinema tarihi. İstanbul: İnkilap Kitapevi
- Horton, A. (1991) Comedy/cinema/theory. Berkeley: University of California Press.
- İnce, M. & Yılmaz, M. (2020). Türk sinemasında din adamlarının sunumu: Kemal Sunal filmlerindeki dini karakterler üzerine bir inceleme. Journal of Humanities and Tourism Research, 10 (3): 726-741.
- Kalkandelen, F. (2022). Kemal Sunal filmlerine ve karakterlerine bugünden bakmak: bir nitel analiz örneği. Yüksek Lisans Tezi. Antalya: Doğu Akdeniz Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitüsü, İletişim ve Medya Çalışmaları
- Karadem, Z. G. & Ongun, M. Y. (2020). Türkiye’de düşünme becerileri konusunda yapılan doktora tezlerinin betimsel analizi (2001 -2019). International Social Sciences Studies Journal, (65): 2844-2857. doi: <http://dx.doi.org/10.26449/sss.233>
- Kayalı, K. (2015). Yönetmenler çerçevesinde Türk sineması. İstanbul: Tezkire Yayıncılık.
- Kesici, Ö., & Gültekin, G. (2025). Toplumsal değişimin türk komedi filmlerine yansıması: 1960’tan günümüze örnek filmler üzerinden gülünç olanın dönüşümü. İnsan ve İnsan, 12 (40): 105-122. <https://doi.org/10.29224/insanveinsan.1662656>
- Kuruoğlu, H. & Boz, M. (2016). Türk sinemasında değişen komedi anlayışı. H. Kuruoğlu ve M. Boz (Ed.) içinde Medya ve Mizah, ss. 243-296. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Merriam-Webster. Crossdresser Kimdir? (n.d) 12 Temmuz 2025. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/cross-dressing>
- Namaz, Y. & Şahin, A. (2023). Kartal Tibet sinemasında toplumsal meselelerin Zübük (1980) filmi üzerinden incelenmesi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 33, 1: (427-441).
- Özkantar, M. Ö., & Çinar, P. (2024). Yeşilçam ve Hollywood klişeleri çerçevesinde Arabesk (1988) ve Amerikalı (1993) filmlerine dair betimsel bir analiz. Simetrik İletişim Araştırmaları Dergisi, 3 (3): 135-158.
- Özker, S. (2024). Yeşilçam sinemasında anlatısal yapının mekân kullanımına etkisi: Yüksek Yeşilçam dönemi (1960-1975). Sanat ve Tasarım Dergisi, 14(1): 512-532. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1506472>
- Pöstek, N. (2005). Türk sinemasına yeni bakış: Yönetmen sineması. İstanbul: Es Yayınları
- Saydam, B. (2020). Türk sineması’nın tarihine genel bir bakış. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 18 (36): 401-424.
- Serttaş, A. (2018). Nitel araştırma yöntemleri üzerine bir değerlendirme. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6 (82): 349-360.
- Scognamillo, G. (2014). Türk sinema tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sunal, A. K. (1998). TV ve sinemada Kemal Sunal güldürüsü. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı.
- Sunal, G. (2012). Kemal Sunal güldürülerinde karakterlerin temsili. İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 11(21): 519-526.

Şen, F. (2019). 1970'lerden günümüze değişen toplumsal yapının Türk komedi film karakterlerine yansıması. *Ulakbilge*, (41): 711-725. doi: 10.7816/ulakbilge-07-41-03

Tosun, A. F. (2023). Bir melez alt tür olarak yol komedileri: Sağ Salim film örneği. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları*, 2 (1): 104-123. <https://doi.org/10.32955/neuissar202321680>

Ünal, M. (2010). Türk sinemasında Kemal Sunal. *Yeni Düşünceler*, 5, 69-78.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (6. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yaman, Y. Ş., & Başçı, E. (2020). "Katma Değer Şaban" ve "Orta Direk Şaban" filmleri üzerinden Türkiye ekonomik sistemine yönelik eleştirel bir inceleme. *İletişim Çalışmaları Dergisi*, 6(2), 223-243.

Yılmaz, E. (2024). Kitchen Sink gerçekçiliği bağlamında Üçüncü Sayfa (Demirkubuz, 1999) filminin tematik analizi. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 11(111), 1725-1738. <https://doi.org/10.5281/zenodo.13864083>