

1970'LERDEN GÜNÜMÜZE DEĞİŞEN TOPLUMSAL YAPININ TÜRK KOMEDİ FİLM KARAKTERLERİNE YANSIMASI¹

Ferhat ŞEN²

²İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Televizyon ve Sinema Programı, ferhat_sen (at) windowslive.com

Şen, Ferhat. "1970'lerden Günümüze Değişen Toplumsal Yapının Türk Komedi Film Karakterlerine Yansıması". ulakbilge, 41 (2019 Ekim): s. 711-725. doi: 10.7816/ulakbilge-07-41-03

Öz

Komedinin tarihsel serüveninin incelendiği kaynaklarda "komedy", "güldürü", "komedi" gibi çeşitli kavramların kullanıldığı görülmektedir. İzleyiciyi güldürmeyi amaçlayan komedi, sinemanın başlangıcından itibaren günümüze kadar büyük ilgi görmüş ve sinemanın temel türlerinden biri olmuştur. İnsanı toplumsal hayat içerisinde değerlendiren komedi, rasyonel ve nesnel yönelişi ile toplumu en gerçek görüntüsüyle aksettirebildiği gibi toplumun sorunlarına işaret ederek eleştiri getirmekte ve bu sayede toplumsal bilinçlenmeye katkıda bulunmaktadır. Bu duruma diyalektik açıdan bakıldığında bir anlamda komedi hayat; hayat da komedir. 1970'lerden günümüze kadar uzanan süreçte, Türkiye'de yaşanan siyasal, askerî ve teknolojik gelişmelerin sosyal, kültürel, ekonomi vb. alanları etkilediği gibi Türk sinemasını da etkilediği görülmektedir. Bu çalışmada, 1970'lerden günümüze kadar yaşanan toplumda meydana gelen değişimlerin doğrultusunda ve kültürel yapı ile etkileşim içerisinde olan Türk sinemasındaki komedi karakterlerinin toplumsal değişimlerini ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, komedi, karakter

Makale Bilgisi

Geliş: 16 Haziran 2019

Düzeltilme: 17 Temmuz 2019

Kabul: 20 Ağustos 2019

¹ Bu çalışma, yazarın 2019 yılında İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde kabul edilen "1970'lerden 2010'lara Türk Sinemasında Komedi Karakterlerinin Toplumsal Değişimi" başlıklı Yüksek Lisans tezinden oluşturulmuştur.

Giriş

Komedinin tarihsel serüveninin incelendiği kaynaklarda "komedy", "güldürü", "komedi" gibi çeşitli kavramların kullanıldığı görülmektedir. Komedi antikiteden günümüze kadar felsefeciler, düşünürler, yazarlar tarafından tanımlanmaya çalışılmıştır. Modern düşünceye göre komedy, entelektüel ve uygar bir bakış açısının hakim olduğu bir sanat türüdür. İnsanı toplumsal hayat içerisinde değerlendiren komedi, rasyonel ve nesnel yönelişi ile toplumu en gerçek görüntüsüyle aksettirebildiği gibi toplumun sorunlarına işaret ederek eleştiri getirmekte ve bu sayede toplumsal bilinçlenmeye katkıda bulunmaktadır. Bu durum diyalektik olarak değerlendirildiğinde bir anlamda komedi hayat, hayat da komedir. Bu çalışmada, 1970'lerden günümüze kadar olan süreçte Türk sinemasındaki komedi karakterlerinin toplumsal değişimi incelenmiştir. Bu inceleme yapılırken 1960 ve 70 kuşağının toplumsal politikaları yeniden üretme ve bunun mizahını oluşturma çerçevesinde ülkede yaşanan ekonomik, sosyal, siyasal gelişmeler ele alınarak komedi karakterlerine etkileri araştırılmıştır. 2000'li yılların Türkiye'sinde yaşanan küreselleşme ve neoliberal politikaların uygulanmasıyla değişen yaşam pratiklerinin komedi sinemasına etkisiyle komedi karakterlerinde yaşanan toplumsal değişimler ele alınmıştır. Bu çalışmada örneklem olarak belirlenen filmler çalışmanın araştırma kısmını oluşturmaktadır. Filmler anlatı analizi ve betimsel analiz yöntemleri kullanılarak incelenmiştir.

Amaç ve Yöntem

Geleneksel Türk seyirlik oyunlarından, mizah geleneğinden günümüze kadar gelen ve Türk sinemasında ortaya çıkan komedi karakterleri yaşanan toplumsal değişimlerden etkilenerek, her dönemde farklılık göstermektedir. 1970'lerden günümüze kadar uzanan süreçte, Türkiye'de yaşanan siyasal, askerî ve teknolojik gelişmelerin; sosyal, kültürel, ekonomi vb. alanları etkilediği gibi Türk sinemasını da etkilediği görülmektedir. Bu çalışmada, 1970'lerden günümüze kadar yaşanan toplumsal değişimlerin doğrultusunda, kültürel yapı ile etkileşim içerisinde olan Türk sinemasındaki komedi karakterlerinin toplumsal değişimlerini ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır.

Araştırmada nitel analiz türlerinden anlatı (narrative) analizi ve betimsel analiz yöntemleri kullanılmıştır. Edebiyat, tarih, sosyoloji, televizyon dizileri ve sinema filmleri gibi çok farklı alanlar, anlatı analizinin konusu/sorunu olarak ele alınabilir. Anlatı analizi, öyküyü anlatanın ve hikâyenin/anlatının yapısı, hikâyedeki karakterler, hikâye kodları ve metaforları gibi bir ya da birden çok ögenin çözümlenmesi ile gerçekleştirilen niteliksel bir araştırma yöntemidir (Erdoğan, 2012: 138-147). Anlatı analizi yapan araştırmacı, bir konuya veya duruma ilişkin anlam oluşturmak için öykü anlatanın deneyimlerini ve koşullarını birbirine nasıl bağladığına bakmaktadır (Şardağı, Yılmaz, 2017: 91). Anlatı araştırmalarında öncelikle araştırma amacının, bu araştırma kapsamında incelenecek olayın ve araştırma sorularının belirlenmesi gerekmektedir (Büyüköztürk vd., 2017: 284).

Çalışmada, Türk sinemasındaki komedi karakterlerinin toplumsal değişimleri incelenmiştir. Karakterler, edebiyat, dram ve sinemadaki bir diğer ortak inceleme konusudur. Karakterler anlatı üzerine olan veya olmayan tüm filmlerde rastladığımız bireylerdir. Bu bireyler ister ana karakter ister yan karakter olsun, filmin eyleminin yanı sıra, temalarını da oluşturmaktadır. Bir filmi incelerken genellikle yalnızca karakterlere ne olduğu ya da nasıl bir değişim gösterdikleri üzerine odaklanılmaktadır (Corrigan, 2008: 65). Çok katmanlı bir karakter dört öğeden meydana gelir: Kim (karakter kimdir?), Ne (karakterin istediği nedir?), Niçin (karakter onu niçin istemektedir?), Nasıl (karakter onu nasıl elde etmektedir?) (Seğ, 2015: 171). Betimsel analiz ise verilen bir durumu yapılabildiğince eksiksiz ve özenli bir biçimde tanımlayan (Büyüköztürk vd., 2017: 24), çeşitli veri toplama teknikleri ile elde edilmiş verilerin daha önceden belirlenmiş temalara göre özetlenmesi ve yorumlanmasını içeren bir nitel veri analiz türüdür (Özdemir, 2010: 336). Bu çalışma kapsamında yukarıda açıklanan iki analiz yöntemi kullanılarak Türk sinemasındaki komedi karakterlerinin toplumsal değişimleri açıklanmaya çalışılmıştır.

1970'lerden Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Değişimiyle Etkileşim Süreci Çerçevesinde Türk Komedi Sineması

Türkiye'de askerî ve siyasi nedenlerle, ekonomik, toplumsal ve sosyal açıdan birçok değişimin ve yeniliğin yaşandığı 1960 ve 1980 yılları arası, Türk sineması açısından da büyük önem taşımaktadır. 1970'li yıllar Türkiye'de iktidardaki Demirel hükümetine verilen askerî muhtırayla başlamıştır. 1970'li yıllar Türkiye'de paradokslar dönemidir. Bu yıllar, hak-özgürlük mücadeleleri ve ekonomik sıkıntılarla savaş yıllarıdır. Bir yanda kaos ve kargaşa diğer yanda umut vardır. Ortamın paradoksal yapısı, 1970'ler sinemasında da kendini gösterecektir (Esen, 2010: 130-131).

1960 ve 1970'li yıllarda toplumda yaşanan göç, sanayileşme ve kentleşme olguları sınıfsal farkların belirginlik kazanmasına neden olarak Türkiye'nin kültürel yapısında büyük bir değişim meydana getirmiştir. 1970'li yıllarda Türk sinemasını incelediğimizde iki zıt sinemasal yapının ağırlığı vardır. Bir tarafta toplumsal sorumluluklar sonucu üretilen "eleştirel siyasal filmler", tam karşı tarafta ise, "seks filmleri" üretilmiştir. Bu filmler dışındaki diğer filmleri anlamlı gruplara yerleştirmeye çalıştığımızda iki ağırlıklı tür olarak "komedi filmleri" ve "tarihsel kostüme avantür" filmleri karşımıza çıkmaktadır (Esen, 2010: 159-160). 1960'lı yılların toplumsal hareketlerinin özellikle 1970'lerin ilk yarısında hayatın her alanında etkisini göstererek, Türk sinemasının anlatım dilini ve içeriğini şekillendirdiğini belirtebiliriz. Bu dönem Türk komedi sineması, toplumsal sorunları perdeye taşır; seyirciyi, bilinçli ya da bilinçsiz olarak sınıfsal, ekonomik ve politik konular üzerine sorular yöneltmeye çağırır. 1970'li yıllarda Türk komedi sineması, Kemal Sunal-Şener Şen odağında, İlyas Salman, Zeki Alasya-Metin Akpınar ikilisi ve diğerleriyle birlikte "tematik" toplumcu eleştiri kaygısı taşımaktadır. Komedi türüne yenilikler getiren, halkın sevgisini kazanacak komedi karakterlerinin doğmasını sağlayacak filmler çeken Ertem Eğilmez, dönemin en önemli komedi filmlerinin yönetmenidir. Türk sinemasındaki hakim komedi anlayışına kendine özgü bir mizah üslubuyla katkıda bulunan Ertem Eğilmez, toplumsal realiteleri göz önünde tutarak, güncel toplum sorunlarını ele alan filmler üretmiştir. Bu anlayışı sinemaya yansıtırken kendisinin yetiştirmiş ya da yönlendirmiş olduğu üç usta isimle çalışmıştır: Kemal Sunal, Şener Şen ve İlyas Salman.

Ertem Eğilmez, *Canım Kardeşim* (1973) filmiyle olumlu bir çıkış yapmasından sonra tümüyle komedi türüne yönelerek 1975 yılında Rifat Ilgaz'dan uyarlanan *Hababam Sınıfı*'ni çekti. Filmin sinema izleyicileri tarafından çok beğenilmesinin ardından aynı yıl içinde Tarık Akan, Kemal Sunal, Şener Şen, Adile Naşit, Munir Özkul ve Ayşen Gruda gibi usta oyuncularla *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı*'yı yönetmiştir. Bu filmlerden sonra *Hababam Sınıfı Uyanıyor*, *Hababam Sınıfı Tatilde* ve 1981'de bu komedi serisini sona erdiren *Hababam Sınıfı Güle Güle* filmi çekmiştir (Scognamillo, 2010: 280).

Hababam Sınıfı filmlerindeki Kemal Sunal'ın canlandırdığı "Şaban" karakteri Türk sinema tarihinin en önemli komedi karakterlerindedir. "Hababam Sınıfı"nda halkın farklı temsilcileri ütöpk bir coğrafyada, kaybolmuş bir ittifakin, aslında hiç yapılmamış bir anlaşmanın topluluğunu oluştururlar. Sistemle (kurumlarla: burada resmi bir kurum olan özel okul) oynanan muzipçe oyunlar, ilk kuralsız çıkışların başlangıcı gibidir. Klişeleşmiş sistem temsilcileri bile bu ütöpk toplulukta ve coğrafyada sistemi temsil etmekten çok, otoriter bir yol göstericiliği ve koruyucu insan olma özelliğiyle bütünleşmiş kişilerdir. Otorite temsili, Cumhuriyet'in en büyük ideali eğitim adına olduğu için sert engellerle karşılaşmaz. Herkesin rahatlıkla insani özelliklere bürünebildiği bu küçük toplum modeli, sınıfsız, herkesin eşit olduğu bir "halk" söylemine ya da mitosa karşılık gelir. Burada karşımıza çıkan, Cumhuriyet Türkiye'sinin sınıflardan bahsetmeden sınıfları bir arada tutmayı amaçlayan toplum ütopyası gibi bir durumdur.

Hababam Sınıfı filmlerinde mekân olarak kullanılan okul, ütöpk ve kapalı bir dünyada izole sulara gezinen bir gemi gibidir. Mahalle okula, okul mahalleye dönüşmekle kalmamış, mekanın serüveni kapsadığı bir tiyatro sahnesine hatta tiyatronun kendisine dönüşmüştür. Mahallenin okul, okulun mahalle olarak belirlediği bu "ada"nın üzerinde yaşlanan fakat hiç büyümeyen çocuklar, dünyanın uzağında, dünya ile tanışmanın ilk antrenmanlarını da yapmaktadırlar. Okulun dışında yer alan dünya, kolay bertaraf edilecek bir dış olarak dondurulmuştur. Okulun dışındaki hayat hep çocukları bekler; çocukların da okulun kapısından çıkmaya hiç niyetleri yoktur. *Hababam Sınıfı* filmlerinde yer alan okulun klasik okul klişelerine uymamasını ve okul yaşlarını aşan insanların lisede okumaları seyircileri hiç rahatsız etmemiştir. Bu durum, hayatın artık neoliberal gelişmelere uygun olarak bir meta üretim ve tüketim toplumuna doğru hızlı değişimine hazırlanan ülke ve özellikle de göz alıcı bir panoramaya dönüşen İstanbul'dan duyulan korku ve endişe olarak açıklanabilir. Bir anlamda "Hababam Sınıfı", sanayi devrimine geç kalmış, burjuva-kapitalist yabancılaşmanın etkisindeki bir toplumun dışarıya hiç çıkmak istemediği bir kaledir. Ama bir taraftan da *Hababam Sınıfı*'nda, Cumhuriyet Türkiye'sinin eğitimi, büyük özveri ve dayanışmaların alanı olarak kavrayışının yansımaları bulunmaktadır. *Hababam Sınıfı*'ndaki okulun özel olması, filmlere serbestçe bir müsamere oluşturma, gösteriye dönüşme olanağı sunar. Buradaki "özel", "resmi olanın asık suratlılığına" da bir tepkidir (Atayman, 2011: 111-112).

Kemal Sunal'ın komedilerinde *Hababam Sınıfı* filmlerinin yeri ayrıdır. *Hababam Sınıfı* filmlerinde geleneksel Türk güldürüsü yerine, "Cumhuriyet sonrası ortaya çıkan ve gelişen yazınsal Türk mizahının canlı, mücadelecı, kıvrak yapısının izleri aranmalıdır. Türk eğitim sistemindeki aksaklıkları eleştiren ve yansıtan film, nostaljik yapısıyla da seyircide eski okul anılarını canlandırmaktadır. Karakterler de herkesin bildiği, yaşadığı, bilinen karakterlerdir". Farklı karakterlerin çatışmasıyla oluşturulan hikaye ve skeçler şeklinde esprilerin ön plana

çıkartılmasıyla ilerleyen Hababam Sınıfı'nda aslında otorite biçiminin ne olacağı sorunu ele alınmaktadır. Bu bağlamda bu komedi serisi, sosyolojik olanın eleştirisine veya değişim süreçlerine katkı sunan değil, sosyolojik olanın korunmasına ve güçlendirilmesine yardımcı olan filmler olarak karşımıza çıkmaktadır. Hababam Sınıfı'ndaki *Şaban* karakterinin vurgulanan saflığını, gözü açık karakterlerin sürekli kullanabiliyor olması, "bir açıdan 1970'lerin ortalarından başlayarak 1980'lerin büyük kentlerinde türeyecek olan 'iş bitirici, köşe dönücü' zihniyetin habercisidir" (Makal, 2017: 489). Hababam Sınıfı filmlerindeki Kemal Sunal'ın canlandırdığı "Şaban" karakteri Türk sinema tarihinin en önemli komedi karakterlerindedir.

Kemal Sunal'ın rol aldığı filmler farklı açılardan ele alınarak değerlendirilebilir. Kemal Sunal'ın ilk rol aldığı filmler salt komedilerdir. Sunal, ilerleyen yıllarda, 1970'lerin sonlarından itibaren, hızla değişen toplumsal yapıyı, dönemin toplumsal buhranlarını, kişilerin bireysel yoksunluklarını en iyi hicveden karakterlere hayat vermiştir.

Kemal Sunal yoksul insanlara kök söktüren, varlıklı-güçlü kötülere kıvrak zekâsıyla ve şansın da yardımıyla alt eden, onları gülünç duruma düşüren tiplmesiyle halkın sevgisini kazanmıştır (Esen, 2010: 160). Kemal Sunal filmlerinde canlandırdığı karakterlerin en önemli niteliği, sıradan hayatta karşılaşılan halktan kişiler olmasıdır. Bu durum seyircilerin toplumsal yaşamdaki özlemlerini yansıttığı için Kemal Sunal'ın rol aldığı filmlerde bu anlayış çerçevesinde çekilmiştir.

Bu dönemde komedi filmlerinin daimi ikilisi Zeki Alasya ve Metin Akpınar'dır. Zeki-Metin filmlerinde dayanışma geleneği dışarıya çıkar: bir sokağın, en başta da ikilinin dayanışması vardır. Zeki-Metin ikilisinin dayanışması mahalle tarafından desteklenmektedir. Zeki'nin, saflığı ve beceriksizliğiyle Metin olmadan toplumsal sistemin içinde tutunması zordur. Zeki'nin saflığı öteki akıllıyı ve dayanışmayı ön plana çıkarmaktadır.

Kişilerin becerilerine, yetkinliklerine ve yaşam şartlarına bakmadan kişilerden eşit yetkinlikler bekleyen, onların biricikliğine önem vermeyen ve standart isteklerini herkesten talep eden toplumsal sistem acımasızdır. Zeki, böyle bir sistem içerisinde uyur gezer gibidir. Saflığı ve beceriksizliğiyle bütün işleri birbirine karıştıran Zeki'nin yanında yer alan Metin, onun sistem içinde tutunmasını sağlayan bir karakterdir. Klasik komediler ve onların ardılları, asimetrik tiplerin çelişkisinden doğan enerjiyle meydana gelirler. Zeki-Metin ikilisinde ise, Laurel ve Hardy ikilisinin zıtlığı pek görülmez. Daha çok birbirini tamamlayan, uyumlu iki arkadaş, dost görünümü vardır.

Zeki Alasya ve Metin Akpınar ikilisi, küçük insanların dünyasında tutunabilmenin sadece dayanışma ile imkânli hale gelebileceğini gösteren bir direnç noktasıdır. Bu dayanışma sağlanmazsa sistem Zeki'yi yok edeceğinden, ikilinin filmlerinde özellikle emek/üretim olgusu öne çıkartılarak sistemin acımasızlığına ve standart isteklerinden oluşturulmuş bir basınca göndermeler yapmak mümkündür (Atayman, 2011: 115-116).

1980'lerde tarihimiz açısından sosyolojik ve siyasal açıdan etkisi büyük olan 12 Eylül 1980 askerî darbesi, 1980 sonrası yaşamın da, sinemanın da belirleyicisi ve biçimlendiricisidir (Esen, 2010: 185). 1980'ler, gelecek dönemler Türkiye'nin toplumsal yapısını, yaşam biçimini ve hayata bakışını doğrudan etkileyen ve oluşturan bir geçiş dönemi olarak görülebilir.

1980'li yıllarda arabesk filmler furyasının yaygınlaştığı görülmektedir. 12 Eylül darbesinin sonrasında getirilen yasakların sonucunda seks filmlerinin ortadan kalkmasıysa ticari sinemacılar durum değerlendirmesi yaparak, salonları dolduracak yeni bir tür bulmuşlardır. Seks filmlerinin yerini, köyden kente göçle gelen kitlenin duygularına seslenen "arabesk filmler" almıştır.

1980'li yıllarda üretilen komedi filmlerini incelediğimizde toplumsal sorunları konu eden komedilerin yoğunluğu görülmektedir. Bu dönemde daha önce bahsettiğimiz Kemal Sunal'ın yanı sıra Şener Şen, İlyas Salman, Aydemir Akbaş, Müjdat Gezen, Müjde Ar ve Perran Kutman'ın, komedi filmlerinde en çok rol alan oyuncular olduğu görülmektedir.

Şener Şen'in keşfedilmesi Ertem Eğilmez'in Arzu Film ekibine katılıp Hababam Sınıfı serisinde rol almasıyla gerçekleşir. Arzu Film yapımlarında Kemal Sunal, İlyas Salman ile bir araya gelen Şener Şen, oyunculuk yeteneğini, komik olabilme başarısını ortaya koyan rollere kavuşurken eyleme dayalı ve yapay bir ciddiyeti alet olarak kullanan tarzını oluşturup, çizdiği karakterlere gerektiğinde trajikomik boyutlar kazandırmıştır. Şener Şen, Hababam Sınıfı serisinde ekibin bir parçasıydı, sonraki filmlerindeyse bazen ikililer kurup başroldeki oyuncunun antitezini ya da anti-kahramanını canlandırmıştır (Scognamillo, 2010: 389).

Hababam Sınıfı'ndaki Badi Ekrem karakteriyle her şeyden anladığını iddia eden bir beden eğitimi öğretmenini canlandıran Şen, parodiler halinde ilerleyen filmin hem komik hem de trajik figürüdür. Badi Ekrem rolünde komedi sinemamızda ender karşılaştığımız slapsticklerden örnekler verme imkanı bulacaktır. Burada slapstick, klasik komedinin stilizasyonunu kaybetmiş, biraz kaba bir sakarlığın gösterisine dönüşmüştür (Atayman, 2011:

132).

Şener Şen; neşelidir, gürültücüdür, henüz dramatik değildir, çünkü dramatik olmak için ne nedeni ve ne de fırsatı vardır. Hareketlidir, coştığında neredeyse cambazlık yapar, krize girer, cinnet geçirir, kendini yerden yere atar, hoplar, zıplar, koşuşturur, kavgaya tutuştuğunda onu bastırmak zordur ve kimi davranışları, tepkileri sürprizlerle doludur, aynı anda hem sevimli hem de cana yakın bir hinoğlu hindir, fırsatları yaratır ve yararlanmasını bilir (Scognamillo, 2005: 31).

Şener Şen'in, Kemal Sunal ve İlyas Salman ile birlikte "zıt ikili" oldukları filmlerde naif dürüstlükteki onları alt edebilmesi için olabildiğince olumsuz takılması gerekir. Bu kez saf, pot kıran özelliğinden uzaklaşır; aldatıcı, riyakâr, üç kağıtçı ve kötü çizdiği karakterlerle akıllarda yer eder. Aslında yaptığı kötülüğün mizaha dayalı bir eleştirisi, bir taşlamasıdır (Makal, 2017: 500). Şener Şen'in Kemal Sunal ve İlyas Salman'la zıt ikili olduğu filmlere örnek olarak, 1978 yılında Atıf Yılmaz yönetmenliğinde çekilen *Kıbar Feyzo* (1978) ve 1979 yılında Ertem Eğilmez tarafından çekilen *Erkek Güzeli Sefil Bilo* (1979) filmleri gösterilebilir. Şener Şen iki filmde de iktidarını paylaşmaya niyeti olmayan, kurnaz, güvenilmez Maho Ağa karakterini canlandırmıştır. Filmlerde yaratılan çıkarıcı, sahtekar ağa tasvirine öfke duyulması söz konusu değildir. Çünkü karşısında bu gerçeği uzun süre fark edemeyen köylülerin trajikomik cahilliği söz konusudur.

12 Eylül sonrasında yaşanan toplumsal değişimler Şener Şen'in canlandırdığı karakterlere de yansımıştır. Oynadığı filmler arasında *Banker Bilo*'da toplumsal değişimin kurnaz, dolandırıcı, namussuz "yeni düzen" insanını daha iyi simgeleyen, arkadaşı Bilo'yu defalarca dolandıran hatta sevdiği kızı bile elinden alan Maho karakterini başarıyla canlandırır. Ertem Eğilmez'in yönetmenliğini yaptığı *Namuslu* (1985) filmde senaryo Şener Şen üzerine kurulmuştur; çalıştığı kurumun maaşları çaldırmasından sonra bu işi onun yaptığı sanısı ile "namussuz" olarak itibar gören, hırsızların yakalanmasından sonra "Namusluymuş Namussuz" denilerek bir kez daha itibarını yitiren mutebet Ali Rıza Bey'i başarıyla yansıtmıştır (Makal, 2017: 499). Daha önceki filmlerindeki ikincil kahraman görüntüsü, para kazanmanın, köşeyi dönmenin onaylandığı, Atilla Dorsay'ın sözleriyle "yeni toplumsal değer dizgesinin iyiden iyiye kendini gösterdiği günümüz Türkiye'sinin de filmi" olan *Namuslu*'da çarpık düzene ayak uydurmayı başaran bir zamanların bu dürüst, naif, namuslu insanının değişimini başarıyla canlandırarak başrol oynamıştır (Aktaran Makal, 2017: 501).

Komedi sinemasında yeni bir mizah tarzının görüldüğü, senaryosunu Gani Müjde'nin yazdığı Ertem Eğilmez'in son filmi *Arabesk'te* (1988) Şener Şen'in yanında Müjde Ar ve Uğur Yücel de vardı. Yeşilçam kalıplarını alaya alan film, trajik olanı ironileştirmeyi hedefleyen 90'lı yılların post modern ortamını lanse etmesi bakımından önemlidir.

Canlandırdığı karakterlerle dönemin başarılı oyuncularından birisi de İlyas Salman'dır. Türk sinemasının toplumsal sorunlarını konulaştıran komedi filmlerinde saf, temiz, köylü, kendisiyle alay edilebilen Bilo karakterini canlandırmıştır. Filmlerinin ana temasını köyden kente göç eden insanların aldatılması ve toplumsal aksaklıklar oluşturur.

Bilo karakteriyle çok sayıda filmde rol alan Salman; saf, temiz, halk insanı imajının iyice belirginleştiği *Banker Bilo* (1980) filminde Şener Şen'le zıt karakterleri canlandırmışlardır. Filmde önemli olan Bilo karakterinin uğradığı değişimdir. Başlangıçta köyü, kenti, toplumu "iyiden yana" değiştirme mücadelesinde olan *Bilo* sistemin kurallarına göre hareket etmeyince her defasında kaybetmiştir. Kentteki modern yaşama uyum sağlayabilmek için değerlerinden uzaklaşarak, bireysel menfaatlerini her şeyin üstünde tutan Bilo süreç içerisinde kötü karakter olan Maho'ya benzemiştir. Maho'nun her defasında Bilo'yu aldatmasından sonra "yaptım ama bir sor, neden yaptım" söylemi, finalde ise Bilo'nun eline geçen ilk fırsatta "yaptım, yaptım ama niye yaptım, sorsana" söylemiyle son bulur. *Banker Bilo*, en önemli repliği ve onun devamı olan sahneleriyle, seyirlik anlamda modern bir Karagöz oyunu niteliğinde olarak güncelliğini korumaktadır.

1990'lı yıllar Sovyetler Birliği'nin dağılması sonucunda Amerika Birleşik Devletleri'nin dünyada süper güç haline geldiği bir dönemdir. Amerikan sinemasının ve Amerikan şirketlerinin etkisinin görüldüğü doksanlı yıllarda Türk sineması kriz içindedir. 1990'lardaki sinemamızın yaşadığı krizin nedeni olarak, Türkiye'ye gelen Amerikan majörleri denilen UIP (United International Pictures) ve Warner Bros gibi iki büyük film şirketinin sinema salonlarını, film dağıtımını ve gösterimini ele geçirmesi gösterilebilir.

1980 Sonrası Türk Sinemasını "Darbe Dönemi Sineması" olarak tanımlayan Şükran Esen, Amerikan Sinemasının bir anda piyasada hegemonya kurmasını ve tekelleşmesini ise "Hollywood Darbesi" olarak nitelendirmektedir (Esen, 2010: 184).

1990'lı yıllarda sadece filmlerin üretim ve pazarlama biçimleri değişmekle kalmamış, kültürel bir pratik olarak

sinemaya gitmenin anlamı da farklılaşmıştır. Bu dönemde majörlerin desteğiyle alışveriş merkezlerinde açılan, Hollywood *blockbuster*'lerinin gösterimine uygun teknik donanımına sahip, konforlu sinema salonları sinemada film izleme pratiğini de diğer tüketim pratikleri gibi toplumsal sınıflar arasındaki farkları yansıtan bir yaşam stili göstergesine dönüştürmüştür (Tüzün, 2011: 114).

1990'lı yılların sonlarına doğru yeniden hareketlenmeye başlayan Türk sineması, 2000'li yıllarda yeniden güçlenmiştir. 2000'lerde Türk sinemasını ekonomik anlamda iyileştiren, daha çok komedyen kimlikleriyle tanınan kişiler tarafından üretilen komedi filmleri Türk sinema endüstrisinin canlanmasında etkili olmuştur. Televizyon ya da sahne sayesinde komedyen kimliklerini oluşturarak başarılı ve tanınır olmayı başaran bu kişiler, 2000'li yıllarda Türk sineması adına her zamankinden daha fazla dikkat çekici hale gelen gişe kavramı dâhilindeki başarı kıstaslarını sürekli olarak güncellemeye tabi tutmaları nedeniyle 2000 yılı sonrası Türk sinemasının en önemli temsilcileri olmuşlardır. Bu dönemde Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz, Şahan Gökçek ve Ata Demirel öne çıkan isimlerdendir (Gencelli, 2014: 73).

2000'li yıllarda yaşanan Türk sinemasındaki değişim filmlerdeki tip ve karakterlerin farklılaşmasına neden olmuştur. Dayanışma, dostluk, vefa gibi etik değerlere sahip küçük insanların (Şabanların) ana aktör olduğu dönem artık geçmişte kalmıştır. Reklamda rol alması karşılığında kendisine bir ev, bir de araba öneren iş insanına ağız dolusu "eşşooooleşekk!" diye tepki gösteren *100 Numaralı Adam*'in değil, filmine sponsorluk yapan meşrubat ve GSM firmalarının olur olmaz reklamını yapan uzaylı Ariflerin, Aziz Vefa'ların (Makal, 2017: 503), Recep İvedik gibi karakterlerin dönemidir.

2000'li yıllarda Türk komedi sinemasında yaşanan değişim sonucunda; korku-komedi, romantik-komedi, macera-komedi, dram-komedi, bilimkurgu-komedi, gençlik komedisi ve Hollywood film parodileri gibi komedi alt türleri ortaya çıkmıştır (Makal, 2017: 503).

Agâh Özgüç, *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü* adlı eserinde mizah yazarı Gani Müjde'nin ilk uzun metrajlı sinema filmi olduğu belirtilen 2000 yılı yapımı *Kahpe Bizans* filmi (Özgüç, 2012: 842), bu dönemin başlangıç noktası olarak kabul edilirse, dönemin değişen mizah tarzını ve karakterlerini sinemaya taşıması açısından önemlidir.

Metin Akpınar'ın başrol oynadığı *Abuzer Kadayıf* (2000) filmi, popüler kültür eleştirisini araç olarak kullanarak bu dönemde toplumun kültürel, siyasal, sosyal açıdan dejenere oluşunu sinemaya taşır. Ayrıca dönemin değişen mizah anlayışı filmin fragmanında da kendini gösterir: "Bu güne kadar Türkiye'de böyle film yapılmadı. Amerika'da, Avrupa'da, Afrika'da da yapılmadı, çünkü yapılamaz. Böyle rezalet olamaz. Dünya'nın en kötü filmi." Film, bize saçma gelmesi muhtemel olan anlatım tarzıyla bizim onu absürt olarak nitelememize fırsat vermiyor. Bu yüzden de filmi izlerken eleştiremiyoruz çünkü o hak elimizden bizzat film tarafından alınmış oluyor (Çevik, 2011: 6).

Hüseyin Rahmi Gürpınar romanlarındaki güldürü öğelerinden, televizyondaki yerli dizilere, Suphi Kaner'li, İzzet Günay'lı Yeşilçam komedi filmlerinden günün mizah dergilerine kadar ağırlıklı olarak küçük insanın küçük insan gözünde alay konusu haline getiren bir komedi anlayışımız var. Chaplin'in Şarlo tiplmesi de küçük insandır ama sevimli yüzündeki gülünç ıstırabıyla neredeyse bir Shakespeare tipi gibi yaşamın görünür ihtişamının ardındaki anlamsızlığa gülebilen bir bilincin ürünüdür. Şarlo, hayatın bütünü hakkında ortaya koyduğu bilgiyle tüm bir insanlığın imgesidir. Bizdeki komedi ve mizah alanında karşımıza çıkan Kürt hamal, laz kapıcı, yoksul memur ve ayyaş şoför gibi parodileştirilmiş "yurdum insanı" tiplmelerinin gülünçlüğünü, onların gündelik yaşamdaki küçüklükleriyle sınırlı tutmayıp bu gülünçlüğün sorumluluğunu, yaşadıkları hayatın bütününe aktarmış olabilsedik toplumsal hayatın bilgisini estetik olarak dolayımlayan gelişkin bir komedi geleneği oluşturabilirdik. Sonuç olarak, o bütünün büyük etiğine bağlayan bir İtalyan, bir Fransız komedi geleneği bizde gerçekleşemedi. Cem Yılmaz, böyle bir gelenek içinde ilerlemiş olan Türk mizahının günümüzdeki temsilcisidir (Aymaz, 2018: 151-156).

Yılmaz'ın kendi yazıp yönettiği filmlerde ve *stand-up*'lerinde yarattığı çağdaş meddah karakteri Yeşilçam'daki ikonik figürlerle benzerlikler taşımaktadır. *G.O.R.A.* (2003), *A.R.O.G.* (2008) ve son olarak *Arif v 216* (2018) filminde gördüğümüz Arif karakteri, Turist Ömer serisinden Sadri Alışık ve Cilalı İbo'dan Feridun Karakaya benzeri bir karakterdir. Arif, hem kodları Yeşilçam karakterleri ve filmleriyle oluşturulan hem de tek kişilik gösteri yapan bir forma bürünmektedir (Saydam, 2018).

Üç filmde de Arif karakteri, çağdaş bir meddah olarak film sahnesinde diğer karakterlerden rol çalarak tek kişilik gösterisini gerçekleştirir. Modern kent yaşamının çıkmazlarını, insanın ikiyüzlülüğünü, hırsını, cehaletini, yozlaşmışlığını ama her şeye karşın içinde barındırdığı çocuksu esprî anlayışı ve taklitleriyle perdeye taşır.

Şehirde yaşayan ama hâlâ taşralı kimliğinden ve alışkanlıklarından kurtulamamış, sınıf atlamasına rağmen küçük esnaf zihniyetine tutunarak yaşamını sürdüren insanların düştükleri trajikomik durumlar üzerinden, temelde bireyin modernizmle yaşadığı çatışmalara dikkat çekmektedir (Saydam, 2018).

2000'li yıllarda yönetmen, senarist ve başrol olduğu, gişe rekorları kıran filmlerle komedi sinemasında adından söz ettiren bir isim Yılmaz Erdoğan'dır. 2001 yılında filmin iki yönetmeninden biri olan, senaryosunu kendi yazdığı ve başrol olduğu *Vizontele* (2001), ilk uzun metraj filmidir. Anadolu'nun bir kasabasına ilk televizyonun gelişi filmin ana öyküsüdür.

Vizontele'de iletişim imkanları kısıtlı, televizyondan yoksun, kendi içine kapalı bir sosyal-kültürel bir Anadolu coğrafyasıyla karşılaşırız. Var olduklarına, ülkenin bir köşesinde unutulmuş olmamalarına inanabilmeleri için büyük bütünde olup biteni izlemek şarttır; çünkü bu zamanda sadece izlemek bile katılım yanılması yaratabilmektedir. Kendi hayatlarının kararlarının "büyük merkezde", kimler tarafından ve nasıl alındığını bilemeyen ve ancak merkezin temsilcileriyle karşılaşmış duran (muhtar, kaymakam, emniyet amiri vb.) Anadolu insanının geçen yüzyılın ikinci çeyreğindeki "bilme-katılma" özleminden esinler taşıyan *Vizontele*, birey olarak kişinin de kasaba ile merkez ve dünya arasındaki iletişimi sağlama ihtiyacını öne çıkarmaktadır. Televizyonu kasabaya getirmek, varoluşa konmuş engelleri aşmanın bir aracı olduğu kadar, Yılmaz Erdoğan'ın canlandırdığı köyün "delisi" Emin karakterinin kendini gerçekleştirme ve büyük bir olayda pay sahibi olma güdüsüyle de "insana özgü" anlaşılır bir amaç olmaktadır. Filmde merkez çevre ilişkisi yozluk-saflik karşıtlığı üzerine kuruludur. Filmin diğer oyuncularından Cem Yılmaz'ın canlandırdığı Fikri karakteri; saf, inanan, güvenen ve bekleyen öbeğin karşısındaki "bireyci egoları" temsil etmektedir (Atayman, 2011: 193).

Yılmaz Erdoğan'ın *Organize İşler* (2005) filmi 2000'li yıllarda İstanbul'da yaşanan toplumsal değişimlerin izlerini yansıtan karakterleriyle önemlidir. Bu dönemde megakent İstanbul, neoliberal gelişmelere uygun biçimde göz alıcı bir panoramaya dönüşen Türkiye'nin vitrinidir. Bu megakent lüks, kitsch ve farklı yaşam tarzlarının bir arada bulunduğu hem iyimserliği hem kötümserliği bir arada barındırmaktadır. Filmin jeneriğinde İstanbul'un güzellikleri turistik fonlarla gösterildikten sonra arka sokaklardaki illegal dünyaya geçilmiştir.

2000'li yıllarda suç oranları diğer yıllara oranla artış göstermektedir. Çarpık kentleşme, çeşitli dejenerasyon olguları, işsizlik, ekonomik ve sosyal güvencesizlikler, gelir dağılımındaki adaletsizlikler, kişileri suça yöneltebilmektedir (Türkkahraman, 2007: 12). *Organize İşler* (2005) filmi, suç oranlarının önceki yıllara göre artış gösterdiği zamanda çekilmiş ve gösterime girmiştir.

2000'li yıllarda Türk komedi sinemasında yakaladığı rekor gişe başarısıyla adından söz ettiren bir isimde Şahan Gökbakar'dır. Gökbakar'ın *Dikkat Şahan Çıkabilir* (2005-2006) adlı televizyon programında ortaya çıkan "kitsch güldürüler" olarak adlandırılan güldürülerdekine benzer bir karakter olan *Recep İvedik*, 2008 yılında sinemaya aktararak gişe, izlenilirlik ve kamuoyunda yarattığı tartışmalarla sürekli gündemde kalarak fenomen olmuştur (Makal, 2017: 518). Recep İvedik bir komedi filmidir, oyuncu Şahan Gökbakar'ın canlandırdığı bir karakterdir.

Türkiye'de yeni liberal politikaların toplumsal yaşamdaki etkisi 1990'lı yıllarda belirginleşmeye başlamıştır. Dönemin kültürel atmosferi 1990'lı yıllarda 1970'lerin mizah anlayışından önemli bir kopuşun gerçekleşmesine neden olmuştur. Gırgır'ın temsil ettiği mizah anlayışı, yerini Leman vb. karikatür dergilerinde doğup, televizyona ve sinemaya taşınan, yeni bir mizah anlayışına bırakmıştır (Tüzün, 2011: 192). Artık "küçük insan"ın "bakan" ana aktör olduğu dayanışma, dostluk, vefa gibi etik değerlerden yola çıkan bazen bir "sınıfsızlık" ütopyasına da sahip anlayış, yerle bir olmuş; alt sınıflar başkasının gözünden mizah ve ironi nesnesine dönüşmüş, "bakılan" haline gelmiştir (Çetinkaya, 2018). Recep İvedik filmleri temsil stratejileri açısından, 1970'lerde çok geniş bir kitleye ulaşmayı başaran "küçük insan"ın dünyaya bakışını merkeze koyan Kemal Sunal filmleriyle benzerlikler göstermektedir (Tüzün, 2011: 192). Fakat Recep İvedik ona biçilen "küçük adam" rolüne uygun davranmamaktadır. Toplumsal sorun öncülü olan Kemal Sunal, İlyas Salman tiplmelerinde olduğu gibi boynu bükük, saf biri değil tam tersine olur olmadık yer ve zamanlarda aşırı tepki gösteren, hiç altta kalmayan, kimi zaman zeka ve bilgi içeren repliklerini, argoyle, el kol hareketleriyle, bağırıp çağırarak ortaya koyan bir karakterdir. Bu bakımdan, nadiren küfreden, hemen sonrasında da başını sallayıp masumane gülümsemesiyle unutturan güler yüzlü Kemal Sunal gibi değildir (Elasu, 2017).

Bu dönemde canlandırdığı komedi karakterleriyle adından söz ettiren oyuncu, Şafak Sezer'dir. Şafak Sezer'in Fikret karakterini canlandırdığı *Kutsal Damacana* (2007), sahte bir papazın, zengin ve güzel bir kadın tarafından, içine şeytan girmiş bir kızı kurtarmak üzere tutulması üzerine gelişen hikâye ünlü korku klasiği *Şeytan* (1973)'in parodisi olarak başlamaktadır. *Kutsal Damacana* (2007), popüler kültürün intertextualitesinden (metinlerarasılık)

alınma bir klişeyi ilk bakışta sosyal bir hiyerarşi içine yerleştirerek işletmeye çalışırken daha önce bahsettiğimiz "politik angajmanlığın" yitimi ile bu yeni "komedi" arasındaki ilişkiyi yansıtan filmlerden biri olarak öne çıkmaktadır.

Kutsal Damacana'da alt sınıfın kendi içindeki mülkiyet üstünlüğüne dayanmayan hiyerarşi (akıllı-salak; kurnaz-saf) modeli, popüler sinemanın özellikle sessiz sinema döneminden ve Marx Brohers'tan tanıdığımız absürt, anarşist komedi tarzında hareket eder. Şafak Sezer'in canlandırdığı alt sınıfı temsil eden Fikret, papaz kılığıyla görevini başarıp üst sınıfa kabul edilmesiyle filmin sonunda üst sınıfı temsil eden burjuva kadınıyla eşitlenir. Filmdeki hiyerarşik yapılanma, ufki (horizontal) bir yapı olarak kavranmakta; rastlantılar her yönde hareketi ve gidilen yerde kalmayı olası kılmaktadır. Yeşilçam klasik sinemasındaki arabulucu bu filmde "şeytandır" (şeytana yuva olmuş kız buluşmayı sağlamaktadır). Sınıfsız toplum mitosu tekrarlanır.

Kutsal Damaca, Hıristiyanlığın (dinsel) simgelerini karikatürize ederek ciddiye almayı toplumsal yapının hiyerarşik gerçekliği karşısında (bir tür happy-end adına) sürdürmemiştir. Fikret, yalnızca tartıştığı geminin kaptanının temsil ettiği iktidara değil, gidişine sadece "eyvallah" diyen iş arkadaşlarına da tepki göstererek, yükseliş fırsatı yakalamak için çalışanı olduğu gemiden doğrudan denize atlayarak simgesel bir kopuş gerçekleştirmektedir. Ne var ki sınıf atlama için, içinde kabul görmeye çalıştığı "burjuva mekanı" villanın camından havuza atlayıp geriye dönmemiş, kabul görmeyi başararak katharsis yaşatmış, böylelikle sınıfsal gelişkiyi ortadan kaldırmıştır (Atayman, 2011: 196).

Ata Demirer, *Eyvah Eyvah* komedi serisinde hayatta çok büyük hedefleri olmayan milyonlarca küçük insandan herhangi biri olan, şivesi ve sakarlıklarını birleştirdiğimizde içerik olarak değil ama biçimsel olarak karikatür bir tarz olan klarnetçi Hüseyin karakterini canlandırmıştır (Makal, 2017: 526). Ata Demirer *Eyvah Eyvah* serisinde köylerinden kopup kente gelenlerin bir gün yeniden köylerinde yaşama rüyalarını ve aynı zamanda modern kentli insanların emekli olunca küçük bir sahil kasabasına yerleşme hayallerini canlandıran, Yeşilçam aile komedisinde karşımıza rahatlıkla çıkabilecek bir karakter olarak geçmişle güçlü bağlar kurmaktadır. Ancak bu nostaljinin geçmişle bir farkı bulunmaktadır. Yeşilçam aile komedilerinde dönemin siyasal atmosferinin etkisiyle dayanışma, emek, ahlâk gibi kavramları öne çıkartırken bunlar aynı zamanda toplumun bir çok kesimi tarafından da istenilen gerçek taleplerdi. Bugün ise bir gerçeği ifade etmekten çok, bir özlemi ifade ediyorlar. Var olan değerler değil, geçmişten günümüze kaybolan değerler anlam kazanıyor.

2000'li yıllarda kadın komedi oyuncularının da ön plana çıktığı görülmektedir. Örnek olarak Demet Akbağ'ın Ata Demirer'le başrolü paylaştığı *Eyvah Eyvah* serisinde Demet Akalın, Seda Sayan gibi şarkıcıların ortalaması olan Firuzan karakterini canlandırmıştır. Ayrıca, *Hükümet Kadın* (2013), *Hükümet Kadın 2* (2013), *Nadide Hayat* (2015) filmlerinde başrol oynamıştır.

Bu dönemde adından söz ettiren bir diğer kadın komedi oyuncusu olan Gupse Özay, *Deliha* (2014), *Deliha 2* (2018) ve *Görümce* (2016) filmlerinin senaristliğini ve başrolünü üstlenerek gişede toplamda 5.616.472 kişiye ulaşmıştır (Box Office Türkiye, 4.08.2019). Özay'ın *Deliha* filminde canlandırdığı Zeliha karakteri kişisel menfaatleri için bencil davranan, kaba hareketleriyle toplumda uyumsuz görünen, aşırılıklarıyla çevresindeki insanları rahatsız eden Recep İvedik karakterinin tüm niteliklerini barındırmaktadır. İstanbul'a göç eden ama kente entegre olamayan, kentin modernitesine uyum sağlayamayan kitlenin kentte kalıcılığıyla köy-kent arası çelişkili bir kültür olarak ortaya çıkan arabeskin günümüzdeki temsilcisi olan Zeliha karakterinin problemleri bir kadın temsili olduğunu belirtmek gerekmektedir.

2000'li yılların Türkiye'sinde küreselleşme ve neoliberal politikaların etkisiyle toplumsal ve kültürel alanda birçok değişimler yaşanmaktadır. Günlük yaşamdaki değişen tüketim pratikleri film izleme kültürünün üzerinde de etkili olmaktadır. İzleyici filmleri okumaktan çok tüketmeyi tercih etmektedir. Üretilen filmlerin büyük bir bölümü ticari hedefler doğrultusunda yapılan sinemasal kaygıların arka planında kaldığı, içerik, estetik, değerler vb. açısından tartışma konusu olmaktadır.

2000'li yılların Türk sineması, kendi oluşturduğu olanaklarıyla ilerleyerek gişede yakalayacağı başarıya odaklanmıştır. Bu dönemde üretilen komedi filmlerinin gişede yakaladığı başarı sonucunda seri filmleri çekilmiştir. Televizyon ya da sahne sayesinde tanınmış komedyenlerin filmleri bu dönemde etkili olmuştur. Komedyenlerin yaptığı bu filmlerde karaktere odaklanan olay örgüsünün bir düzen ve yapı içerisinde olmaması, sinemasal kurgudan uzak, skeçlerin birleştirilmesinden oluşuyormuş gibi stand-up tarzı bir anlatı stili kullanılması bakımından eleştirilebilmektedir. Ayrıca bu dönemde ortaya çıkan yeni medya araçlarının (YouTube, Twitter, Instagram, Snapchat, Vine vb.) yarattığı toplumsal değişimin komedi film dünyasını da etkilediği görülmektedir.

1970'lerden Günümüze Türk Sinemasındaki Komedi Karakterlerinin Toplumsal Değişimleri

Çalışmanın bu bölümünde, 1970'lerden günümüze Türk sinemasındaki komedi karakterlerinin toplumsal değişimlerini incelemek amacıyla, anlatısında çekildikleri dönemin en popüler komedi karakterinin içinde bulunduğu *Yüz Numaralı Adam* (1978) ve *Recep İvedik 2* (2009) filmi seçilmiştir. Amaçlı örneklem yöntemi doğrultusunda seçilen bu filmler, araştırmaya konu olan yıl aralığında olup, karşılaştırma analizi yaparken tutarlılık sağlanması açısından konu olarak birbirine benzerlik göstermesi dikkate alınan unsurlardandır.

Yüz Numaralı Adam (1978) Filminin İncelenmesi

Kemal Sunal rol aldığı filmlerde Şaban karakteri ile ağırlıklı olarak dürüst, saf, iyi niyetli ve halkın adamı imajı ile toplumsal tabakalaşmanın en zıt kutuplarına mensup bireyleri dahi ortak paydada buluşturabilmeyi başararak Türk sinemasında yer edinmiştir. Kemal Sunal ve Fatma Girik tarafından 1978 yılında yapıyı gerçekleştiren, senaryosunu ve yönetmenliğini Osman F. Seden'in üstlendiği *Yüz Numaralı Adam* Kemal Sunal'ın canlandığı Şaban karakterinin temel değerlerini yansıtan bir filmidir.

Komedi filmlerinin en dikkat çekici özelliklerinden biri komedi filminin adıdır. Komedi filmlerinin içeriği ve nitelikleri hakkında fikir oluşturulmasında filmin adı önem taşımaktadır. Bu bağlamda *Yüz Numaralı Adam* filminin adını incelediğimizde "*Yüz Numara*"nın hikayesi Fransız kültüründen gelmektedir. Modern tuvaletlerin yeni yeni yaygınlaşmaya başladığı eski zamanlarda Fransa'da bulunan otellerin her odasında tuvalet bulunmamakta, otelin katlarındaki koridorun sonunda sadece bir tuvalet bulunmaktadır. Bu durum karşısında otellerdeki odalara numara verilirken oda numaralarının tuvaletlerle karıştırılmaması için tuvaletler "numarasız" anlamına gelen "00" olarak adlandırılmıştır. Fransızca'da "numarasız" anlamına gelen "sans numéro" ile "yüz numara" anlamına gelen "cent numéro" okunuşlarının benzer olmasından dolayı Türkçe argosuna yanlış anlama sonucunda "yüz numara" olarak girmiştir. Bu durumda Fransa'da numarasız olan tuvalet, Türkçede tercüme hatası nedeniyle yüz numara olarak tuvaletin argodaki karşılığıdır.

Film, annesi, babası ve kardeşleriyle beraber aynı evde yaşayan Şaban karakterinin reklam dünyasında bir anda yükselişini ve düşüşünü konu edinir. Reklam sektörünün etkisizleşmeye başladığı bir dönemde reklamlarda oynayan tanınmış, ünlü kişiler, halkın üzerinde herhangi bir etki yaratmamaktadır. Bunun üzerine reklam ajansı, halkın arasından sıradan bir kişinin reklamlarda oynatılması üzerine yeni bir reklam projesi oluşturur. Alt gelir düzeyine sahip, halkın içinden, sıradan birisi olan Şaban bu projeye uygundur.

Reklamlarda tercih edilen yüzler, pürüzsüz, alımlı olmalarının yanı sıra donuk, yapay yüzlerdir. Reklamlarda yer alan insan yüzlerinin, temel duygularının yüz ifadesi biçiminde dışavurumlarına göre içerik çözümlemesini yapan Serpil Aygün Cengiz, reklamlarda yer alan yüzlerin haz alan/mutlu yüz ile yüzdeki bütün duyguların kontrol altına alındığı stoik bakış en çok tercih edilen yüz ifadelerinin olduğunu belirtmiştir. Mutlu yüz ifadesinin en yüzeysel türüne örnek olarak; günlük yaşamda, özellikle hizmet sektöründe çokça rastlanılan yalnızca dudak uçlarının hafifçe yukarıya doğru kıvrılmasıyla oluşturulan yapay gülümseme biçimi olan sosyal gülümsemedir. Ayrıca modern çağda beden gibi yüz de disiplin altına alınarak denetlenmekte ve reklamlarda mutlu yüz ifadesinden sonra en çok nötr, ifadesiz, duygularını, heyecanlarını, acılarını belli etmeyen stoik bir yüz ifadesi belirmektedir. Buna karşın insan yaşamı için elzem olan şaşkınlık, korku, üzüntü, küçümseme, tiksinti gibi diğer duyguların neredeyse hiç temsil edilmediği görülmektedir (Aygün Cengiz, 2009: 336). Şaban'ı kendisinden önceki reklam yıldızlarından ayıran özelliği de karakteristik bir yüze sahip olmasıdır. Şaban, toplumun standartlaştıramadığı hayatıyla birlikte, sistemin de denetleyemediği doğal, karakteristik bir yüze sahiptir.

Kemal Sunal'ın canlandığı Şaban karakteri nasıl Türk komedi sinemasında bir halk kahramanı olarak algılanıyorsa, *Yüz Numaralı Adam* filmindeki halk kahramanı yakıştırmaları da bundan ayrı düşünülemez. Şaban'ın bir halk kahramanı olarak tanıtıldığı televizyon programındaki sahnelerde, halkla kurduğu samimi ve dürüst diyalog filmin mesajına dair fikir vermektedir. Süte su katan babası dahil olmak üzere mahalle esnafının üçkağıtlıklarını doğal bir şekilde anlatarak kimsenin dürüst olmadığını ve vatandaşın sürekli aldatıldığını belirtmiştir. Sunal'ın diğer Şaban filmlerinde olduğu gibi toplumsal sorunlara duyarlılık, sömüren-sömürülen karşıtlığı bu filmde de görülmektedir.

Daha önceki reklamlarda oynayan, üst sınıflı temsil eden reklam yıldızlarının yerini Şaban'ın alması insanlara daha sahici ve samimi gelmektedir. Reklam dünyasının ikiyüzlülüğü karşısında, sıradan insanın dürüstlüğüne yüceltilmesi kendisini sıradan insana yakın hissedilen izleyiciye üstünlük duygusunu hissetmesini sağlayan bir durum oluşturur. Alt sınıftan insanlarında şans verilince bir şeyleri başarabileceğini kanıtlayan Şaban, üst sınıfa karşı kendini üstün hissetmesini sağladığı izleyiciyi cesaretlendirir ve keyiflendirir.

Reklam ajansının anlaştığı markaların reklamında oynayan Şaban, markaların satışlarını önemli ölçüde

arttırmıştır. Filmde yer alan reklamlar gerçek hayattaki markaların parodisi niteliğindedir. Beymen markasının parodisi sayılabilecek Seymen markasının reklamını yapan Şaban, "Seymen'le fark edirsiniz" reklam sloganıyla akan trafiğin ortasında, elektrik direğinde, bir binanın çatısı gibi uygunsuz yerlerde görünerek takım elbisenin seçkin yerlerde giyilen, saygınlık, statü sağlayıcı fikrine göndermede bulunur. Bir sonraki reklamında boks maçında görülen Şaban, rakiplerini nakavt ettikten sonra boks eldivenleriyle tuttuğu Ülker markasının parodisi olabilecek Üfler bisküvilerinin reklamını yapar. Reklamda gücünü Üfler bisküvilerinden aldığını belirten Şaban, "Üfler besler, Üfler güçlendirir, Üfler üfler" reklam sloganıyla, reklamlarda sunulan bisküvilerin özellikle çocukların tüketmeleri halinde güçlü olacakları mitine karşı ironik bir açıdan yaklaşmaktadır.

Şaban'ın yer aldığı reklamlardaki ürünler kalitesiz ve kötü durumdadır. Tanıttığı buzdolabının kapağı elinde kalır, giydiği pantolon yırtılır, konserveler bayattır. Şaban her seferinde bunlara itiraz eder ama ajans çalışanı Ayşe tarafından ikna edilir. Ürünlerin kalitesiz olduğunu zamanla fark eden halk, Şaban'a tepki gösterir. Reklamını yaptığı ürünlerin kalitesiz olduğunu yırtılan kumaşlarla anlamaya başlayan Şaban, en son reklamını yapacağı ev projesinin inşaatı çökmesi sonucu yaralanan insanları görünce projeden çekilmek ister. Şirket sahibi Can Bey, önce kibarca Şaban'ı para ve vaatlerle reklam kampanyasını bırakmaması üzerine teklifler yapar. Şaban, patronun her teklifine "eşsoleşek" diyerek karşılık verir. Şaban'ın zenginlik ve statü karşısında kendi dürüst ve saf karakterini koruması onu izleyici gözünde üstün konuma getirir. İzleyici üstünlük hissi ile güler. Bu gülüş sınıfsaldır.

Filmin sonunda Şaban, ajans çalışanı Ayşe'nin organize ettiği televizyon canlı yayınında, her şeyin ajansın kurgusu olduğunu belirterek, gerçekleri açıklamasıyla yeniden halkın güvenini kazanır. Şaban'ın buradaki konuşması aynı zamanda filmin mesajının verildiği sahnelerdir. Buradaki olay akışında gülme, duygusal sahnelerin araya girmesiyle kesintili olarak bedensel ve alaycı esprilerle sınırlandırılmıştır. Ancak duygusal ve komik sahnelerin iç içe geçmesi gülmeyi engellemez.

Şaban'ın kardeşleriyle olan diyalogu dramatik yapıyı güçlendirir. Filmin senaryosu karakterlerin değişimine ve farkındalık yaratmalarına olanak tanımaktadır. Filmin başlarında işsiz olan Şaban'a karşı babasının tutumu olumsuzdur ancak reklam yıldızı olunca tutumu değişmiştir. Filmin başında Şaban karakterinin saflığına gülerken daha sonra olayların akışı neticesinde karakterin saflıktan kahramanlık mertebesine erişmesine güleriz.

Filmde yaratılan mizansen, toplumsal hayattaki gerçekliklerle uyumludur. Kullanılan mekanlar anlatıyı güçlendiren reel hayatın içinden seçilmiş yerlerdir. Doğal mekan olarak kullanılan mahalle, dayanışma, sevgi, beraberlik gibi filmin vermek istediği mesaja katkı yapar. Karakterler görünüşleriyle ve üsluplarıyla toplumsal yapının bir parçası olarak resmedilmişlerdir. Kurgu, karakter komiği olarak ilerlerken toplumsal yaşamı konu almaktadır. *Yüz Numaralı Adam*, salt komedi filminden sıyrılıp toplumsal olgulara eleştiri getiren bir komedi filmi olarak görülmektedir.

Recep İvedik 2 (2009) Filminin İncelenmesi

Türk sinemasının son dönemindeki komedi filmleri arasında en çok rağbet gören filmlerin başında Recep İvedik filmleri gelmektedir.

Recep İvedik 2 (2009), filminde olay örgüsü, hikayenin merkezinde olan Recep İvedik karakterinin çevresinde gelişmektedir. Recep İvedik'in amacı, Playstation'da sürekli futbol oynayan, kendi gibi ağız bozuk, çok değer verdiği ninesinin isteklerini yerine getirmektir.

"Halk kahramanı" olarak lanse edilen Recep İvedik karakterinin kim olduğuna dair bilgiler ön plana çıkartılmamıştır. Ne iş yaptığı belli olmayan Recep İvedik'in, mesleği, siyasi görüşü, ailesi hakkında detaylara yer verilmemiştir. Karakterin kendi ağzından ya da başkaları tarafından "hayvan ve maganda" tanımlamaları yapılmıştır. Recep İvedik karakteri, filmdeki tutum ve davranışlarıyla "halk kahramanı" imajıyla çelişmektedir. Recep İvedik'e yapılan *maganda* tanımlaması ise, köyden kente göçün sonucunda ortaya çıkmış bir stereotiptir. Ayıplanmayı, dışlanmayı önemsemeyerek başkalarını rahatsız eden davranışlarıyla toplumsal normlara aykırı hareket eden Recep İvedik, ninesinden aldığı öğütlerle kendisini sosyal yaşama ve kente adapte etmeye çalışan kaba ve görgsüz bir karakterdir. Sahip olduğu değerleri için mücadele eder, haksız ve yapay bulduklarından tepkisini esirgemez. Recep İvedik, daha çok modern yaşam tarzı pratikleri olarak sunulan her türlü elitist dayatmaya karşı çıkar. Gittiği yoga kursundaki eğitime, golf oynayan sporculara, popüler bir kahve markasının jargonuna, reklamcıların iş ortamına ve tarzlarına, kısacası modern kent yaşamına özgü değerlere tepki göstermektedir. Daha çok orta ve üst yaşam tarzlarını hedef alarak elitizm karşısında kendini konumlandırmaktadır. Elit olarak sayılan birçok ortama girer ama bu ortamların dokusuna uyum sağlayamaz. Filmde kullanılan mekanlar gerçek hayatla uyumludur. Recep İvedik'in bu mekanlardaki uygunsuz davranışları

izleyiciyi güldürmeyi amaçlar.

Recep İvedik karakteri sadece alt sınıfın oluşturduğu şehrin çevresini temsil etmemekte; şehrin merkezindeki özellikle gençler tarafından da benimsenmektedir. Küreselleşen ekonomi ve modernleşme sürecinde kentin varoşlarında yaşayanlarda tüketiciye dönüşmüş bireylerdir. Bu konuda Tekelioğlu İvedik'in melez bir karakter olduğunu belirtmiştir: "*Recep İvedik, görüntüsünün aksine, asla şehrin varoşunu temsil etmiyor. Şehrin merkezi ile çevresini aynı anda temsil edebilen bir karakterdir. Bu ikiz-karakter, efsanedeki gibi, doğdukları anda herhangi bir sebeple birbirinden ayrı düşmüş ve ancak yıllar sonra birbirine kavuşmuş iki ruhu önce birbiriyle tanıştırır, sonra kaynaştırır ve melez yapar.*" (Tekelioğlu, 2009).

Recep İvedik'in şehrin merkezindekiler tarafından da sevilmesinin şehir merkezinin melezleşmiş yapısından kaynaklandığını belirten Tekelioğlu, mizahın şehir merkezinde oluştuğunu belirtmektedir: "*Bu mizah, şehrin çevresinde falan oluşmuyor, aksine bizzat şehrin merkezinde, yeni şehrin 'melezleri' tarafından yazılıyor ve sahneye konuyor. Nasıl artık arabesk Türk pop müziği ile ruhen bütünleşmiş, şehrin merkezi beğenisini ele geçirmişse, yükselen yeni mizah da 'çevre kültürü aşığılama' ruh halini çoktan terk edip hedefini merkezi elitlere doğru çevirmiş durumda*" (Tekelioğlu, 2009).

Recep İvedik'in dış görünüşü, bakımsız saç ve sakal stili ile giyim tarzı, modanın çok gerisindedir. Modanın, her ekonomik sınıfa göre farklı tarzlar ürettiği günümüzde kimse Recep İvedik'in tarzı gibi giyinmek istemez. Recep İvedik bu dış görünüşünün yanında toplum içinde aykırı fiziki davranışlarda bulunarak toplumdaki egemen normlara aykırı hareket etmektedir. Yoga kursundaki absürt davranışları, eczane kalfalığı içindeki konuşma üslubu ve Japon restoranında bulunduğu kadının yüzüne kusması vb. hareketleri, toplumsal realitede kabul görmeyen hayvani davranışlardır. Norbert Elias'ın "medenileşme süreci" diye adlandırdığı süreçten geçememiştir.

Arus Yumul'un, çalışmasında ele aldığı, Nobert Elias'ın "*medenileşme süreci*" diye tanımladığı süreç, Avrupa'nın medenileşme sürecinde Ortaçağ'da kural olan gündelik hayatta aşırılığın yerini yavaş yavaş ölçülülüğe, ılımlılığa bırakmasıdır. Elias'ın Avrupa medenileşme süreçleri çözümlemesi aynı zamanda "medeni bedenler" kuramını da içermektedir. Batı toplumlarında "medeni" ve "biçimsiz" (grotesque) bedenler arasında ayırım yapılmakta, "medeni beden" kavramı, davranış ve görünüşü açısından toplumdaki egemen normlara uyan beden olarak kurgulanırken; "biçimsiz beden" ise denetlenmesi zor, toplumsal ve ahlâki normlara uymayan ve bu nedenle de "hayvani" olarak nitelenen beden olarak sunulmaktadır. Medeni beden toplumsallaşma, rasyonelleşme ve bireyselleşme süreçlerinden geçen bedendir. Medeni beden, doğa/kültür kavram çifti arasındaki diyalektik kültür kutbunda yer alır (Yumul, 2000: 37-39). Bu bağlamda değerlendirildiğinde Recep İvedik karakterinin toplum içinde tükürmesi, geçirmesi, gaz çıkarması, kusması vb. gibi toplumsal normlara uymayan davranışlarda bulunması, medenileşme sürecinden geçemediğinin göstergesidir.

Recep İvedik karakteri grotesk güldürü tarzı özellikleri taşımaktadır. Kaba gülünçlüklerden, tuhaf ve aşırı şakalaşmalardan sıklıkla faydalanan, bağdaşmaz durumları ilginç bir şekilde birleştiren bu karakter, modern bir Gargantua'yı andıran grotesk bir figürdür. Sevinç Sokullu "grotesk" kavramını; "*başka soylardan gelen öğelerin karışımından ötürü uyumsuz, doğüstü görüntüleriyle korkutucu, bilinçaltı isteklerinin açığa vurulmasıyla iğrenç ve kaba komik, hayal öğelerinin aşırı ve taşkın kullanışıyla garip ve doğadışı içeren bir anlatım biçimi*" olarak tanımlamıştır (Sokullu, 1993: 30). Gerçek ve normal ile uzlaşmayan anlamına gelen grotesk, korkutucu olanı da kapsamaktadır. Böylece hayattaki acayip ve korku verici öge grotesk türü ile estetik alanda ifade edilebilmektedir.

Grotesk maddesel aşırılıkları temsil etmektedir. Bunu, yasak kabul etmeyen bir anlayış çerçevesinde cüretli, saldırgan fakat eğlenceli bir biçimde göstermektedir. Sıradan insanlar fiziksel türden açık saçık taşkınlara kendilerini özgür bırakırlar. Bu popüler groteskin, gelenek eski satyr oyunlarından "Commedia dell'Arte"ye uzanan çizgide izlendiği belirtilebilir.

Modern çağda grotesk, dünyada moral birliğini yitiren kişilerin parçalanmış dünyasını yansıtmaktadır. İnsanın kontrolünde olmayan biyolojik yapıyı, metafizik ve toplumsal güçleri simgeler. Değerlerin alt üst olduğu, "yabancılaşan" dünyamızın tüm kopmuşluğunu, anlamsızlığı, duygusuzluğu ve saçmalığı ile anlatan grotesk "Absürt Sanat"ın aracı olmaktadır (Sokullu, 1993: 30-31). Recep İvedik karakteri yeme içme edimleri, tükürme, kusma vb. bedensel aktiviteleri ve fiziksel yapısı ile seyirciyi daha çok güldürmek için groteske başvurur. Canlandırılmalarındaki içerik ve biçim arasındaki çatışmayı öylesine aşırılık ve taşkınlıkla gerçekleştirir ki grotesk bir görünüm yaratır. Recep İvedik'in elindeki grotesk, karakterin saldırgan amacına hizmet eden çarpıcı bir araçtır.

Recep İvedik 2 karakter komedisi türünde bir film olduğu için olay örgüsü de karakter merkezli ilerlemektedir.

Dolayısıyla karakterin değişimi ve dönüşümü söz konusu değildir. Filmde sınıfsal meseleler ve toplum sorunlarına yer verilmemiştir. Sınıfsal ve kültürel çatışmalar yaşam tarzı çerçevesinde ele alınmıştır. Reklam ajansında çalışan Recep İvedik, eleştirilerini reklam dünyasına değil çalışanların yaşam tarzlarına, üsluplarına, giyim stillerine ve çalışma şekillerine yönelmektedir.

Recep İvedik toplumun işsizlik, geçim derdi gibi gündelik sorunlarına karşı duyarsızdır. Kendisi de işsiz olduğu için kuzeni Hakan'ın şirketine giden İvedik: "*Çeşitli sektörlerde şansımı denedim ama biliyorsun ülkenin halini, herkes bir çeşmenin başını tutmuş, kadrolaşıkça kadrolaşmış*" sözleriyle ülkede işsizlik sorununun olduğundan bahseder ama işsizlik toplumsal bir sorun olarak ele alınmaz. Kendisini patron yarısı olarak işe aldırarak Recep İvedik, aylık 200 TL ve full akbil isteyip metrobüse bineceğini belirtmesi durumu gülünçleştirmektedir.

Recep İvedik 2 filminde gülme; rahatlama, üstünlük ve uyuşmazlık kuramları üzerinden bir çok şekilde gerçekleşmektedir. Recep İvedik toplumda aristokrat, entelektüel, seçkin vb. gibi nitelendirilen insanlara karşı küçük düşürücü, saldırgan bir tavır takınmaktadır. Recep İvedik'e göre bu tipler sıradan insanı küçük gören, aşağılayan tipler olarak kodlanmıştır. İvedik kendisini küçük gören bu tiplere karşı alaycı gülümsemesiyle üstünlük kurmaya ve kaba saba el kol hareketleri kullanarak intikam almaya çalışır. Bu medeniyet dışı hareketleri olmasına rağmen toplumun bir kesimi tarafından yine de sevilmektedir. Bu durum, toplumun alt sınıfında yer alan insanların karakterle kendilerini özdeşleştirerek üstünlük duygusu hissetmesi ile açıklanabilir. Ayrıca Recep İvedik'in birçok mekan, durum ve olay karşısında uyumsuzluk sergilemesi de, gülmeye neden olan uyuşmazlık kuramıyla açıklanabilir.

Recep İvedik'in kullandığı üslup kaba ve yıkıcıdır. Karşısında kim olursa olsun sınıf ve iktidar gözetmeden aynı üslubu kullanır. Hiçbir otoriteyi tanımaz. Kadınlara karşı bile argo konuşmaktan çekinmez. Kendisine karşı bir tepkide bulunanlara "gonuşma layn" şeklinde bir refleksle karşılık verir. Recep İvedik bedensel şakalar, küfür ve argo sözcük oyunları ile alternatif bir dil yaratarak kendisini ifade eder. Filmin sonunda iş dünyasında saygınlık kazanması sonucunda dergilere kapak olur. Bu durum Bahtin'in karnavalesk kuramında bahsettiği Ortaçağ karnavallarındaki soytarının kral olması ve toplumsal hiyerarşinin askıya alınması, sinemasal anlatıyla gösterilmiştir.

Film burlesk (savruklama) güldürü türünün özelliklerini taşımaktadır. Burlesk güldürü art arda sıralanmış gag'lar olduğundan dolayı filmin sinemasal yapısı içerisinde değerlendirildiğinde dramatik öğelerin az kullanılmasına neden olmuştur.

Sonuç

1970'lerden günümüze uzanan süreç içerisinde Türk sinemasının toplumsal olaylardan ve gelişmelerden etkilendiği görülmektedir. 1970'li yıllarda sınıf bilincinin yerleşmeye başlamasıyla komedi karakterlerinin de kendi sınıfsal (alt sınıfsal) aidiyetleri ön plana çıkarılmıştır. Kemal Sunal, Şener Şen, İlyas Salman, Zeki Alasya ve Metin Akpınar gibi komedi oyuncularını her türden sorunun sevgi ve dayanışma ile çözülebileceğini gösteren, sinemada toplumsal eleştirinin görevini üstlenmişlerdir.

Sosyolojik ve siyasal açıdan etkisi büyük olan 12 Eylül 1980 askerî darbesi, toplumsal hayatın ve sinemanın yeniden dizayn edilmesinde etkili olmuştur. Bu yıllarda üretilen komedi filmleri, siyasal sorumluluklar yüklenmeye çalışan filmlerdir. 1970'lerin politik ortamına karşılık 1980'ler aşırı depolitizasyon ortamı yaratmıştır. Yeniden şekillenen ekonomi politikaları, insanlar arasındaki dayanışma ağlarını ortadan kaldırmaktaydı. Komedi karakterlerinin üst sınıf ya da yönetici sınıfla girdiği gerilimli mücadeleler, filmlerin ana komedi unsurunu oluşturuyordu.

2000'li yıllarda Türkiye'de küreselleşme ve neoliberal politikaların etkisiyle ekonomik, toplumsal ve kültürel alanda bir çok değişimler yaşanmıştır. 1980'lerde uygulanan kültürel ve ekonomik politikaların bu değişimlerin yaşanmasındaki etkisi göz ardı edilemez. 1980 döneminden sonra toplumsal çıkar anlayışının, yerini bireysel çıkarlara bırakması sonucunda değişen toplumsal yapı, komedi karakterinin de değişimine yol açmıştır. Popüler kültürün etkisi sonucunda yaşanan kültür dejenerasyonu, ahlâk erozyonu ve deformasyonu, toplumun değerlerinde düşüşe neden olmuştur.

Bütün bu denklem içerisinde geçmiş dönemlerin halk kahramanlarından farklı olarak Recep İvedik, modernlikle gelenekselin, köy ile kentin, işçi ile patron arasındaki mesafenin flulaştığı bir zamanda kendisi dışındaki herkese öfkesini gösteren saldıran "kime", "niçin", "neden" hakaret ettiği anlaşılmasın bir karakter olarak ortaya çıkmıştır. Bu karakterin halk kahramanı olarak kabul edilmesiyle magandalığın zaferi onaylanmaktadır.

Recep İvedik görüntüde alt sınıfı temsil eden bir halk kahramanı olarak lanse edilmesi kamuoyunda Şaban-Recep İvedik karşılaştırmasının yapılmasına neden olmuştur. Köyden kente göç eden Şaban değerlerinden kopmuş ama endüstriyel değerleri de benimseyememiş değerler sisteminin arasında kalmış kent yaşamına uyum sağlamaya çalışan bir karakterdir. Kente uyum sağlama sürecinde yaşadığı gülünçlükleri aktarırken bir diğer taraftan da dürüstlüğü, güzelliği, aşkı, saflığı, dayanışmayı ve güvenilirliği aramaktan vazgeçmemektedir. Şaban 1950'lerden bu yana Türkiye'de yaşanan toplumsal değişimin ve değerler bunalımının bir simgesidir. Recep İvedik-Şaban karşılaştırılmasına dair Recep İvedik karakterinin "Ben insan olma peşinde değilim, ben bir hayvanım!" demesiyle yanıtı yine kendisinin verdiği söylenebilir.

Recep İvedik, Şaban karakterinden farklı olarak ona biçilen "küçük adam" rolüne uygun davranışlar sergilemez. 1970'lerin Türkiye'sindeki köyden kente göçle tanıdığımız çekingen "küçük adam" 2010'ların kent merkezlerinde, varoşlarında yerleşik kentli kültüre tam adapte olamamış ama kendi mahallesindeki yabancılığını atmış, özgüveni daha yüksek, küfürle, el kol hareketleriyle olup olmadık yerlerde aşırı tepki gösteren, kentli kızlara laf atarak onları aşağılayan, yüzünden insani gülümsemesi gitmiş, kendini kentin yeni efendisi ilan eden karakterlere yerini bırakmıştı. Günümüzde Şaban'lar "ivedilikle" azalarak Recep'leşiyordu.

Şaban'ın "ivedilikle" Recep'leşmesi, bir toplumun kültürünün değişimidir. Recep İvedik karakteri bir popüler kültür fenomeni olarak sinemada yerini almıştır.

Recep İvedik filmleri karakter incelemesi ve anlatsal özellikleriyle toplumda yaşanan sosyal, kültürel vb. değişimlerle ilgili okuma imkanı sunmaktadır. Türkiye'nin modernleşme süreci kapsamında siyasal politikalar ve uygulamalarla "cumhuriyet ideallerinin" hayatın pratiğinde benimsenmesi sonucunda ortaya çıkacak *yüksek kültür*'e ulaşmak hedeflenmiştir. Ancak yanlış uygulanan siyasal, sosyal ve ekonomik politikalar sonucunda endüstriyel tüketim kültürünün toplumsal hayatta etkisini arttırması, toplumun değerlerini alt üst etmiştir. Tüketim kültürü dengesiz bir sosyal, siyasal, kültürel ortam yaratmasıyla bulanık bir zihniyet oluşturmuştur. Bu bağlamda Recep İvedik filmleri toplumdaki düşüşün simgesi olarak değerlendirilmektedir. Sonuç olarak günümüzde sinemamızın geldiği noktada, üretilen "komedi filmleri" primitif sanatın modern sanatla harmanlandığı bir pratiğe işaret etmektedir.

Kaynakça

- Atayman, Veysel. (2011). *Sinemamızın Komediyle İmtihanı: Veysel Atayman'ın Kaleminden*. Antalya: AKSAV Yayınları.
- Aygün Cengiz, Serpil. (2009). "Duygulanım Sarkacının Haz ile Aleksitimi Arasındaki Salınımı: Reklamlarda Kamusal Yüz", *Medya, Tüketim Kültürü ve Yaşam Tarzları-Türk Medyasından Örüntüler*, Ankara: Ütopya Yayınevi s.305-336.
- Aymaz, Göksel. (2018). *Bilebilmenin Mutluluğu*, İstanbul: Manos Kitap.
- Büyüköztürk, Ş. Kılıç, Çakmak E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2017). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, 23. Baskı, Ankara: Pegem Akademi.
- Box Office Türkiye. (2019). "Seyirci Rekortmeni Komedi Filmleri", <https://boxofficeturkiye.com/tumzaman/komedi-filmleri>, Erişim Tarihi: 4 Ağustos 2019.
- Çetinkaya, Tuncer. (2018). "Komedi Sinemamıza Dair Tezler-2", 11 Ocak 2018 <https://antalyakorfez.com/haber/14180-komed-snemamza-dar-tezler---2>, Erişim Tarihi: 2 Mayıs 2019.
- Corrigan, Timothy. (2008). *Film Eleştirisi El Kitabı*, (Çev. Ahmet Gürata), Ankara: Dipnot Yayınları.
- Çevik, Deniz Özlem. (2011). *Abuzer Kadayıf, Sinefil*, İstanbul, BÜ Mithat Alan Film Merkezi, 28 Mart -18 Mayıs 2011, s.6.
- Erdoğan, İrfan. (2012). *Pozitivist Metodoloji ve Ötesi Araştırma Tasarımları Niteliksel ve İstatiksel Yöntemler*, 3.Baskı, Ankara: Erk Yayınları.
- Elasu, Filiz. (2017) "Recep İvedik: Temsilen", 3 Eylül 2017 <http://www.ekdergi.com/recep-ivedik-temsilen/>, Erişim Tarihi: 2 Mayıs 2019.
- Esen, Kuyucak Şükran. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Gencelli, Emre. (2014). *2000 Sonrası Türkiye'de Komedyen Sineması*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı.
- Makal, Oğuz. (2017). *Gülmenin Sineması*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Özdemir, Murat. (2010). "Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilimi Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma", Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, cilt 11, sayı 1, s.323-343.

Özgüç, Agah. Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü, İstanbul: Horizon International Yayınları.

Saydam, Barış. (2018). "ArifV216: Arif'in Yeşilçam'la İmtihani" 8 Ocak 2018 <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/389/arifv216--arif%E2%80%99in-yesilcam%E2%80%99la-imtihani> Erişim Tarihi: 07 Ağustos 2019

Scognamillo, Giovanni. (2005). Türk Sinemasında Şener Şen, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi. Scognamillo, Giovanni. (2010). Türk Sinema Tarihi, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

Seger, Linda. (2015). İleri Senaryo Yazma Teknikleri, (Çev. Osman Akınhay), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Sokullu, Sevinç. (1993). Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2.Baskı.

Şardağı, Emine ve Yılmaz, Ayhan. (2017). "Anlatı Kuramı ve Reklamda Kullanımı: Anlatı Analizi Çerçevesinde Bir İnceleme", Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, cilt 4, sayı 2, s.88-133.

Tekelioğlu, Orhan. (2009). "Melezleşmiş Bir Mizaha Doğru", 1 Mart 2009, <http://www.radikal.com.tr/radikal2/melezlesmis-bir-mizaha-dogru-924203/>, Erişim Tarihi: 18 Mayıs 2019.

Türkkahraman, Mimar. (2007). "Sosyal Yapı ve Kapkaç Terörü Üzerine Sosyolojik Bir Tahlil", İstanbul Üniversitesi Sosyolojik Konferansları Dergisi, sayı 35,s.1-27.

Tüzün, Selin. (2011). "Küresel-Yerel Tartışmaları Bağlamında "Recep İvedik", Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı Radyo TV Bilim Dalı.

Yumul, Arus. (2000). "Bitmemiş Bir Proje Olarak Beden", Toplum ve Bilim, İstanbul: Birikim Yayınları, sayı 84, s.37-49.

THE REFLECTION OF SOCIAL STRUCTURE CHANGING FROM 1970'S TO TODAY A TURKISH COMEDY FILM CHARACTER

Ferhat ŞEN

Abstract

In the sources where comedy historical adventure is examined, it is seen that various concepts such as "farce" and "comedy" are used. The comedy, which aims to make the audience laugh, has attracted great attention since the beginning of the cinema and has become one of the basic genres of cinema. The comedy, which evaluates human beings in social life, can reflect the society with its most realistic appearance with its rational and objective orientation, as well as criticizing the problems of the society and thus contributing to the social awareness. From a dialectical point of view, comedy is life in a sense and life is comedy. In the process extending from the 1970s until today, Turkey has experienced political, military, technological, social, cultural and economic advances in Turkish cinema. Turning characters like Şaban "immediatly" into Recep is a change in society culture. In this study, it is aimed to reveal the social changes of comedy characters in Turkish cinema which are in interaction with cultural structure and in line with the changes occurred in our society since the 1970s.

Keywords: Turkish Cinema, comedy, character