

**YAVUZ TURGUL SİNEMASINDA
MİZAH VE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ**

Veysel BATTAL

Yüksek Lisans Tezi

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Yrd. Doç. Dr. Abdulkadir ATİK

2015

Her Hakkı Saklıdır

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

Veysel BATTAL

YAVUZ TURGUL SİNEMASINDA
MİZAH VE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Dr. Abdulkadir ATİK

ERZURUM – 2015



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

27/03/2015

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Yavuz Turgul Sinemasında Mizah Ve Toplumsal Eleştiri " adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Veysel BATTAL



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd.Doç.Dr. Abdulkadir ATİK danışmanlığında, Veysel BATTAL tarafından hazırlanan bu çalışma 27/03/ 2015 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Radyo, Televizyon Ve Sinema Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Yrd. Doç. Dr. Abdulkadir ATİK

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Naci İSPİR

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Hasan ÇİÇEK

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 27 /03 / 2015

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	III
ABSTRACT	IV
KISALTMALAR DİZİNİ	V
ÖNSÖZ	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MİZAH VE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ

1.1. SANATSAL BAKIŞ AÇISI OLARAK MİZAH	4
1.2. TÜRKİYE'DE MİZAH VE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ	8

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA MİZAH VE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ

2.1. TÜRK SİNEMASINDA MİZAH.....	13
2.2. TÜRK SİNEMASINDA MİZAH VE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ.....	17
2.3. 1970 SONRASI TÜRKİYE'NİN DEĞİŞEN TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL ORTAMI	25
2.4. 1970 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA DEĞİŞEN MİZAH ANLAYIŞI	32

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YAVUZ TURGUL SİNEMASINDA MİZAH VE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ

3.1. YAVUZ TURGUL'UN MİZAH ANLAYIŞI	38
3.2. TOPLUMSAL DEĞİŞİMİN YAVUZ TURGUL SİNEMASINA ETKİLERİ.....	42
3.3. MİZAH VE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA YAVUZ TURGUL SİNEMASINA BAKIŞ	45
SONUÇ	53
KAYNAKÇA	56

EKLER	60
EK. 1. FİLMOGRAFYA	60
ÖZGEÇMİŞ	65

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

YAVUZ TURGUL SİNEMASINDA MİZAH VE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ

Veysel BATTAL

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Abdulkadir ATİK

2015, 65 Sayfa

Jüri: Yrd. Doç. Dr. Abdulkadir ATİK (Danışman)

Prof. Dr. Naci İSPİR

Doç. Dr. Hasan ÇİÇEK

Bu tezin amacı; Türk sineması denildiği zaman adının çokça anıldığı Yavuz Turgul sinemasını, dönemin içinde bulunduğu toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasal bağlam içinde incelemek, Yavuz Turgul filmlerinin toplumla olan ilişkisini, filmlerindeki mizah ve toplum eleştirisini analiz etmek ve açığa çıkarmaktır. Bu bağlamda mizah kavramı, mizah ve sanat ilişkisi, Türk toplumunun mizah anlayışı ve Türk sinemasının içinde bulunduğu 70'li yıllardan günümüze kadar olan süreç incelenerek, Yavuz Turgul filmlerine en derinlikli biçimde sızan mizah ve eleştiri unsuru aydınlatılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mizah, Eleştiri, Yavuz Turgul Sineması

ABSTRACT

**MASTER'S THESIS
THE HUMOR AND SOCIAL CRITICISM IN YAVUZ TURGUL'S CINEMA**

Veysel BATTAL

Advisor: Assist. Prof. Dr. Abdulkadir ATİK

2015, Page: 76

**Jury: Assist. Prof. Dr. Abdulkadir ATİK (Advisor)
Prof. Dr. Naci İSPİR
Assoc. Prof. Dr. Hasan ÇİÇEK**

This thesis aims to examine Yavuz Turgul's cinema which is mentioned frequently when talking about Turkish cinema in terms of social, cultural, economical and political context of Turkey in that period and to analyze and reveal the relationship of Yavuz Turgul's movies with society, humor and social criticism in his movies. In this sense, this thesis tries to enlighten the sense of humor and criticism which run deeply in Yavuz Turgul's movies by examining the concept of humor, the relationship of humor with art, the sense of humor of Turkish society and the process of Turkish cinema from 70s to the present.

Keywords: Humor, Criticism, Yavuz Turgul's Cinema

KISALTMALAR DİZİNİ

ANAP	: Anavatan Partisi
Bkz.	: Bakınız
M.Ö.	: Milattan Önce
SS.	: Sayfa Sayısı
VB.	: Ve Benzeri
VS.	: Vesaire
YY.	: Yüzyıl

ÖNSÖZ

Bu çalışmada; Yavuz Turgul filmleri özellikle 1980 sonrası Türkiye’de ve Türk sinemasında oluşan koşullar çerçevesinde, filmlerin temaları, anlatı yapısı ve bununla birlikte toplum eleştirisi yönü incelenmeye çalışılacaktır.

Türk filmi yapmak, Anadolu toplumunun davranış standartlarını iyi bilmek ve Türkiye’ye özgü bir öykü anlatmayı istemekle başlayan bir sürece karşılık gelir. Ancak bu süreç, bir mihenge vurularak gerçekleştirilebilir. Bu bağlamda; Türk sinemasının 1980 sonrası dönemini ve Yavuz Turgul’un bu döneme rastlayan film çalışmalarını analiz etmek için öncelikle Türkiye’nin 1980 sonrası toplumsal ve kültürel yapısını incelenecektir.

Yüksek lisans eğitimim boyunca ilminden faydalandığım, tecrübelerinden yararlanırken göstermiş olduğu sabırdan ötürü değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Abdulkadir ATİK’e, aldığım derslerdeki katkılarından dolayı Prof. Dr. Naci İSPİR’e, Yrd. Doç. Dr. Duygu ÖZSOY’a, Yrd. Doç. Dr. Ömer ALANKA’ya teşekkürlerimi sunarım.

Yüksek lisans eğitimim boyunca Erzurum’da evimde gibi hissettiren Yavuz KÜÇÜKALKAN ve Sait Sinan ATILGAN’a, tezin yazım aşamasında katkı sağlayan kardeşim Erol KARAKAYA’ya teşekkürler.

Hayatım boyunca her zaman yanımda olan ağabeyim Sadık BATTAL’a çok çok teşekkürler.

Hayatımda her zaman yanımda olan ve eğitimim boyunca göstermiş olduğu sabırdan ötürü kıymetli eşim, yol arkadaşım Melek BATTAL’a, Çocuklarım Veysel Ali BATTAL ve Kerem BATTAL’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Bu çalışmamı rahmetli babam Battal BATTAL ve annem Gürcü BATTAL’a adıyorum.

GİRİŞ

Kişisel dünyasıyla ve özgün sinemasıyla 1980 sonrasında Türk sinemasına yeniden itibar kazandıran, Eşkıya filmiyle seyirci kitlelerini, yolunu unuttuğu sinemaya çekmeyi başaran ve bu eylemi sanat sineması ve ticari sinemayı birleştiren bir sentez içerisinde sunan Türk Film yönetmeni Yavuz Turgul'dur. Hem geniş kitlelere hitap eden, hem de sinema sanatı bakımından yüksek seviyede filmler çekmek, Yavuz Turgul sinemasının en önemli özelliklerindedir.

Türk filmi yapmak, Anadolu toplumunun davranış standartlarını iyi bilmek ve Türkiye'ye özgü bir öykü anlatmayı istemekle başlayan bir sürece karşılık gelir. Ancak bu süreç, bir mihenge vurularak gerçekleştirilebilir. Mihenk ise derin gözlem yeteneği, bilgi birikimi, sanatsal yaratıcılık ve evrensel bakış açılarıdır. İnsan, içinde hareket etmekte olduğu gerçeklikten, hayattan emin olmak ve huzur duymak ister. Anadolu insanı ve giderek insan, izlediği film ortamında kendini güvende hissediyor ve huzur duyuyorsa, gerçekten bir Türk filmi ve aynı zamanda bir dünya filmi izliyor demektir. 80'lerden sonra Türk Film yönetmeni denince akla ilk gelen yönetmenlerden biri Yavuz Turgul'dur.

Türk sinemasının 1980 sonrası dönemini ve Yavuz Turgul'un bu döneme rastlayan film çalışmalarını analiz etmek için öncelikle Türkiye'nin 1980 sonrası toplumsal ve kültürel yapısını incelemek gerekmektedir. 80 sonrası aniden gerçekleşen toplumsal değişim, yaşamın birçok alanında olduğu gibi Türk sinemasını da etkilemiştir. Bu dönemde tüm dünyada hız kazanan liberalizm ve liberal politikaya uygun insan yetiştirme hedefi Türkiye'yi de etkisi altına almıştır. Türkiye Cumhuriyeti kuruluşundan itibaren süregelen geleneksel kültür – modern kültür ikiliğinin kültürel çoğulculuk bağlamında yeni bir söylem alanı kazanmasını sağlamıştır. Bu bağlamda böyle bir ortamdaki sinema Türkiye'nin geçirdiği çeşitli toplumsal, siyasal ve kültürel dönüşümlerin gözlemlenebildiği bir alan olarak belirir.

Yavuz Turgul sinemasını düşündüğümüzde karşımıza dikiliveren en belirgin tema, toplumsal değişim karşısındaki insandır. Filmlerinde mizah ile eleştiri, hüznün ile huzur aynı anda var olur. Neşe ve keder bir arada yaşanır. Filmlerindeki kahramanlar ve tiplerinin tümü, akılda kalıcı kişilerdir. Hem onları evvel ezelden tanıyormuşuz gibi hissederiz, hem de bize sunulmuşlarındaki ustalığın etkisiyle, onları unutamayız.

Çocukluk arkadaşımız, sırdaşımız, kapı komşumuz, akrabamız gibidirler. Sanki Muhsin Bey, Ali Nazik'i evimizin üst katında eğitip yetiştirmiştir. Eşkiya Baran, oturduğumuz apartmanın çatısında koşmaktadır. Sanki Şoför Şakir bizi çarşıya götüren minibüsün şoförüdür.

Turgul sinemasında ortaya çıkan toplumsal, ekonomik ve kültürel dönüşümler filmlerinin arka planını oluştururken, insan maddi ve manevi yaşam koşulları içinde bir bütün olarak ele alınır. Bu bağlamda Turgul karakterleri, sıradan film karakteri olmaktan çıkıp, temel insanlık durumlarını anlatan bir aracı haline geldiği görülür. Bu karakterler yerel tiplere dönüşmüştür.

Yavuz Turgul'un mizah anlayışının toplumsal bir eleştiri biçimine dönüşmesi bu çalışmanın temel sorunsalıdır. Arada -ya da arafta- kalmış Türk insanın absürd ontolojisi temel sorunsalı destekleyen alt sorunsallarından bir diğeridir. Politika yapmanın aynı zamanda insan ya da toplum mühendisliğine dönüştüğü Türkiye'de bir yanda sistemin kurguladığı insan tipi varken diğer yanda ise kendi köklerinden ayrılmak istemeyen ve bu yüzden sistemin görünmez kıldığı Anadolu insanı bulunmaktadır. Bu anlamda tezde incelenen Turgul sineması ve bu sinemanın mizahi yönünün Türk siyasal yaşamıyla koşut olduğunu söylemek mümkündür. Tezde ayrıca komedinin değişen anlamları incelenmekte ve tarihsel süreçte komedinin nasıl bir seyir izlediği araştırılmaktadır. Turgul, bu süreçte 80 sonrası Türk toplumunun bir manzarasını çıkarmakta ve bu manzaranın alt metninde yatan derin mizah ve toplumsal şaşkınlığın tiplerini perdeye taşımaktadır. Tezin analiz kısmında incelenen Züğürt Ağa Türk toplumsal dönüşüme ayak uyduramayan ve bu nedenle arafta kalan ve ne yapacağını bilemeyen Türk insanın bir yansımasına dönüşmektedir.

Çalışmanın ilk bölümünde mizah konusu incelenecektir. Günümüzde yaşayan sanat dallarının hemen hepsinde mizah olgusu işlenmektedir. Toplumların; gelenekleri, görenekleri, kültürel yaşam tarzları, geçmişleri ve manevi değerleri içerisinde mizah önemli bir yerde durmaktadır. Yavuz Turgul filmlerinde karşımıza çıkan mizah ve toplum eleştirisini daha iyi kavrayabilmek adına mizah kavramı, sanatla olan ilişkisi ve Türkiye'de mizah anlayışı ele alınacaktır.

İkinci bölümde, Türk sinemasında mizah kavramı, 70 ve 80 sonrası Türkiye'nin toplumsal ve kültürel ortamı, o dönemde Türk sinemasının içinde bulunduğu duruma

ilişkin bir saptama yapılması amaçlanmaktadır. Böylelikle Yavuz Turgul'un filmlerini ürettiği 80 sonrası Türk sineması içindeki yeri daha iyi kavranabilecek ve dönemin ele alınan temalar üzerindeki etkisi daha iyi görülecektir.

Üçüncü bölümde, Yavuz Turgul'un mizah anlayışı ve 80 sonrası hızlı bir biçimde ortaya çıkan toplumsal dönüşümün, Turgul sinemasını ne ölçüde etkilediği araştırılacaktır. Daha sonra mizah ve toplumsal eleştiri bağlamında *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni (1990)*, *Züğürt Ağa (1985)* filmleri analiz edilerek, filmlerinin temaları, içlerine sızan mizah dili ve toplum eleştirisi anlatılacaktır. Türk modernleşmesinin Tanrı Janus gibi iki yüzü bulunurken bu yüzlerden biri Batılılaşmayı göstermekte diğer yüz ise Doğululaşmayı işaret etmektedir. Bu durum hem siyasal bir karmaşayı hem de arada olmanın mizahi yönlerini dile getirmektedir. Arada olmak çoğu zaman mizahın ve komedinin ortaya çıktığı yer olmaktadır. Turgul'un sinemasının zengin ve çok katmanlı kahramanlarının oluşmasında etkili olan en önemli damarlardan birisi Doğu ve Batı arasında kalan tiplerinin kafa karışıklığı ve bu kafa karışıklığının yarattığı komik durumlardır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MİZAH VE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ

1.1. SANATSAL BAKIŞ AÇISI OLARAK MİZAH

Mizahın farklı türlerde oluşu, farklı toplumların değişik kültürlere sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Kültürel yapıları birbirine benzeyen toplumların bireyleri birbirlerinin mizahını daha kolay anlamaktadır. Örneğin; bir kişinin dalgın halde yürürken bir direğe çarpması kimilerini kahkaha atmasına sebep olurken kimilerini ise yalnızca gülümsetmekte, belki de hiç güldürmemektedir. Bunun nedeni insanların bir olay üzerinde aynı tepkiyi vermemeleridir. Mizah; biçimsel, işitsel, sözel ve görsel olarak ayrılabilir. Biçimsel elementler, komik kıyafetler, karikatürler, çizgi filmlerdir. Biçimleme olgusunda taşıdığı farklılığa karşın, çizgi filmler canlı aksiyon filmlerine göre, kullandığı teknik araçlar ile oluşturduğu görsel dili kullanarak benzerlikler gösterir. Gösteri sanatlarının önemli bir parçalarından biride dış görünüm yani kılık kıyafettir. Bir oyuncunun giydiği komik görünümlü bir kostüm oyun sahnelendiğinde izleyenleri güldürebilmektedir. En çok kullanılan mizah türü sözlü mizah türüdür. Günlük hayatta iki kişi bir araya geldiğinde konuşmalarında mizah yer almaktadır. Görsel mizah ise, beden diliyle yapılan komik hareketlerde, pandomimada ve taklitlerde görülmektedir.

“Mizah türleri, önemini; toplumdaki topluma aktarması ve o toplumun özelliklerini kullanmasından kaynaklanmaktadır. Mizah türleri, şiirin, resmin, tiyatroyun, hikâyenin, sinemanın, fotoğrafın ve gösteri sanatlarının olanaklarından da yararlanmaktadır (Öngören, 1993)”. Biçimlerde bir araya getirilen mizah öğeleri, bu parçalardan bir araya gelmiş yeni bir olayın ortaya çıkmasına neden olur. 18.yy. Avrupası'nın sosyo-tarihsel koşulunda ortaya çıkan kara mizah için Batur şu düşünceleri dile getirmektedir:

18. yy. sonlarına doğru Fransa'da ortaya çıkan edebiyatta farklı bir mizah türünden söz etmek olasıdır. Yeniçağın getirdiği tüm karamsar ve umutsuz tablonun yarattığı bu yeni mizah türü "kara mizah" diye adlandırılmıştır. Sanayileşme temposu, teknolojik gelişme, zenginliklerin paylaşılması yolunda gitgide gerginleşen

uluslararası gelişmeler, başta büyük kentlerde yaşayanları olmak üzere Avrupalı yazar, sanatçıyı, düşünce adamını derinden yaralamıştır. Birbirini izleyen savaşları, uç boyutlarına varan sömürgeciliği mantar gibi yerden biten fabrikalarda köle koşullarında çalıştırılan çocukları ve kadınları büyük aktoral sarsıntılar kuşatmıştır (Batur, 1987; 27).

Bu şartlar altında gelişen kara mizahın nükteden ve mizahtan ayrılan yanı çok daha sert ve vurucu bir dile sahip olmasıdır. Kara mizahı hiciv ve yergiden ayırmak zordur ancak kara mizahtaki yergi çok daha acımasızdır. Enis Batur'a göre “ ...vatoz gibi çarpıp geçer kara mizah deyişleri, ama değdikleri yerde durmadan hatırlanan bir acı kalır” (Batur, 1987; 27).

İnsanlar, içinde yaşadıkları zamana ve coğrafi koşullara göre sanat üzerine farklı tanımlamalar yapmışlardır. Bu yapılan farklı tanımlamalar sonucunda da birbirinden farklı kuramlar gelişmiştir. Bunun tarihsel serüveni Antik çağdan günümüze kadar uzanmaktadır. İnsanoğlu, her dönem bir önceki dönemin üzerine bir şeyler katarak sorunlarına cevaplar aramışlardır. Sanat ilk çağlardan itibaren mağaradaki resimlerden başlayarak kolektif yaşamın bir parçası olmuştur. İnsanoğlunun sanat eseri olarak kabul ettiği ilk sanat ürünlerinin 19. yy'dan sonra ortaya koyulduğu söylenebilir. Günümüzde sanat olarak kabul ettiğimiz bütün alanlarda mizah olgusu yer almaktadır denilebilir.

Mizah, başlangıcına doğru yol alındığı zaman araştırmacıları antik Yunan tiyatrosu geleneğine götürmektedir. Eski Yunan'da şarap tanrısı Dionysos, çok saygı duyulan bir tanrıdır. Öyle ki, Olympos'ta varsayılan diğer tanrılardan bağımsız bir şekilde çok sonra ortaya çıkmış ve tek başına uzun süre varlığını korumuştur. Şarap üretimi o dönemin en önemli ekonomik etkinliklerden biri olduğu için Yunan halkı her yıl bağ bozumundan sonra Dionysos adına "Pompe" adı verilen şenlikler düzenlemişlerdir. Tiyatronun bu şenliklerde yapılan etkinliklerden doğduğu bilinmektedir. Ancak tragedya, komedyadan çok daha önce MÖ.5.yy.da ortaya çıkmıştır. Komedyaya uzun süre önemsenmemiş hatta hor görülmüştür. Neredeyse üççeyrek yıl insanlar bu şenliklerde acı, kadere boyun eğme ve suçun cezasını

çekme gibi konuları izlemişler, kahramanın çelişkili yazgısı karşısında hem dehşet hem acıma duymuşlardır. Uzun süren bu dönemden sonra komedinin nasıl olup da belirgin bir tür haline geldiği konusunda kesin bir yargı yoktur. Sürekli bir keder, insan ruhunda yaratacağı neşe ihtiyacından kaynaklanmış olabileceği fikri ihtimaller arasındadır. Bilinen ilk komedi yarışması Atina'da M.Ö. 460'da düzenlenmiştir. Bu tarihten önce var olan Pompelerde yer alan taşkın, komedyaya benzeyen gösterilere "eski komedi", bu tarihten sonra komedyanın tiyatrodaki oyun olarak sergilenerek edebi bir türe dönüşmesine de "yeni komedi" adı verilmiştir. Halk tarafından çok benimsenen bu etkinlik zamanla gelişme göstermiştir (Yardımcı, 2010; 24, 25).

Tragedyaların katharsistik etkisi insanların toplumsal olarak rahatlamasına ve arınmasına yardımcı olmakta ve bu anlamda politik bir boyut eğme işlevini yerine getirmektedir. Komedi ise tragedyanın uyuşturma etkisinin tersine toplumsal muhalefeti dışa vurmaktadır. Örneğin Antik Yunan komedi yazarlarından Aristophanes'in Kuşlar komedyasında tanrılar alaya alınmakta ve kuşların tanrılardan daha güçlü ve özgür oldukları mizahi bir biçimde dile getirilmektedir. Sinemada mizah komedi adıyla karşımıza çıkar. Sinemanın doğuşundan günümüze sayısız örnekleri mevcuttur. "Makineleşen ve yabancılaşan insanı arıyorlardı nerede olduğunu keşfetme aracıydı güldürü. Sonra onlara kendi bakış açılarıyla Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton, Marx Kardeşler katılarak kendi güldürülerini, gag'larını oluşturdular" (Makal: 1993). Makal'ın belirttiği gibi Charlie Chaplin, Harold Lloyd ve Buster Keaton'u bu türün ilk ve önemli örnekleri arasında gösterebiliriz.

Dünyada genel olarak mizah ürünleri sözlü, yazılı ve görsel olarak üç ayrı başlıkta incelenebilir. Sözlü mizah "Eski Komedi" türü de dâhil olmak üzere kulaktan kulağa anlatılarak günümüze kadar ulaşan fıkralar, kıssadan hisseler, bilmeceler, mizahi özellikler taşıyan hikâyeleri ve taşlamaları kapsamaktadır. Daha sonra Atina'da "Yeni Komedi" ile oyunların ve piyeslerin yazıya geçirilmesiyle başlayan yazılı mizah içinde ise, öykü, roman, şiir, ortaoyunu vs. sayılabilmektedir. Atina'da gelişen "Yeni Komedi" türü mizah

edebiyatının temelini oluşturarak gelişmiş ve Roma sanatını da etkilemiştir. Yeni Komedyanın Atina'daki en önemli yazarı Aristophanes'tir. Roma'daki en ünlü komedyacı yazarları ise, Plautus ve Terentius'tur. Gülmeye ve mizaha ilişkin fikirlerin değişmesi ve gelişmesiyle Moliere, La Fontaine, Cervantes gibi önemli mizahçı yazarları dünya edebiyatında yerlerini almıştır. Shakespeare'in tragedya kadar komedileri de dünya mizah edebiyatında önemli yer tutmaktadır (Yardımcı, 2010; 26).

Sözlü ve yazılı mizah içinde yaşanan dönem ile paralel olarak gelişim gösterir. Görsel mizah ise hangi dönemde var ise o dönemin aynası gibidir denilebilir. Görsel mizah türlerinin içinde eskiden beri resim, heykel, grafik sanatlar, sinema ve karikatürü sayabiliriz. Karikatür bu türlerin içinde her zaman kesin koşul olarak mizahı merkezinde barındırmak zorundadır. Çizgi ile yapılan mizah türüne karikatür denir. Nasıl sanata ve mizaha ilişkin çeşitli tanımlamalar yapıldıysa bunun içinde yer alan karikatür içinde tanımlamalar yapılmıştır.

Görsel sanatların içinde en eski olan resim sanatı, kullandığı malzemeler bakımından çok çeşitliliğe sahiptir. İlk çağlarda insanların kutsallık amaçlı ya da bir iletişim aracı olarak mağara duvarlarına çizdikleri resimlerin günümüzde farklı yorumlandığı görülmektedir. Hıfzı Topuz Başlangıcından bugüne Dünya Karikatürü adlı kitabında bu dönemde yapılmış resimlerin günümüzde insanları güldürdüğüne dikkat çeker. Bunu da resimde mizaha örnek göstermiştir (Topuz, 1997).

Diğer görsel sanatlardan olan heykel sanatı, çeşitli malzemelerden üç boyutlu biçimler yaratma işidir. Heykelin üretim aşamasında yontma, oyma ve dökme gibi teknikler kullanılmaktadır. Kullanılan malzemelere baktığımızda bu sanatın üretiminde teknik yönden zorlanmayacağı anlaşılabilir. Heykel sanatındaki uygulamalarda, başlangıcından günümüze kadar mizahın unsurlarını içinde barındırdığını görebiliriz.

İnsanoğlu tarihler kendini ifade etmek için farklı anlatım yolları aramıştır. Sosyal ve kültürel durumunu, inançlarını, mutluluklarını, hüznelerini ifade edebilmek için bu arayış içine girmişlerdir. İçinde bulunduğu duygu yoğunluklarını, döneminde yaşayanlara ya da kendinden sonra gelecek olan nesillere aktarma sürecinde sanatın dallarını bu dili oluştururken kendilerine araç olarak seçmişlerdir. Bu bağlamda kendini

ifade etme aracı olarak sanatı seçenlerin sınırlandırılmalarına tepki olarak mizah yoluyla önce eğlendirme, sonra da düşündürürken iletmek istediği mesajı daha geniş kitlelere ulaştırmak için bu yolu seçmişlerdir. Mevcut otoritenin de sıradan toplulukların da anlatım dili olarak mizahı seçtikleri görülmektedir. Mizah, toplumların içinde bulunduğu gerilimlere göre toplulukların gazını almak için kullanılmıştır. Bu nedenledir ki mizah bazen bir kaya sertliğinde, bazen de toplumsal gerilimlerin gazını alıp toplumu rahatlatarak biçimlerde karşımıza çıkabilmektedir. Değişen bu süreci; onu algılayacak olan topluluklar ve bireylerin yaşam koşulları ve siyasal yapıları belirlemektedir. Farklı toplumların kendilerine ait mizah anlayışlarının olmasının yanı sıra, günümüzde dünya topluluklarının birbirleriyle olan bağlantıları sayesinde, dünyada yaşayan tüm topluluklar kendilerini ifade etmek için ortak ‘mizah’ı sanatlarında kullanmışlardır (*Yardımcı, 2010*).

1.2. TÜRKİYE’DE MİZAH VE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ

‘Komik, yaşamın her aşamasında vardır, çünkü nerede yaşam varsa orada karşıtlık vardır ve nerede karşıtlık varsa orada komik vardır’.

Kierkegard

Kelimenin etimolojik kökenine baktığımızda, mizah sözcüğü Arapçadan geldiği görülmektedir. Bütün eski sözlüklerde sözcüğün doğru söylenişinin ‘mizah’ değil, ‘müzah’ olduğu yazılı ve ‘mizah’ söyleyişinin galat olduğu belirtilmektedir (Galat: yanlış söylenen söz demektir).

Eskiler, ‘Galat-ı meşhur, lügat-i sahihten evlâdır’, yani ‘Bir sözün yanlış söylenişi yaygınsa doğrusuna yeğ tutulur.’ derlerdi. Bu kurala göre Arapçada doğru söylenişi olan ‘müzah’ yerine, yanlış söylenişi olan ‘mizah’ dilimize yerleşmiştir. Türkçe karşılığı ise ‘gülmedir’.

Bütün dillerde, sözcükler mizahı, birbirinden az çok ayrımlı olarak anlatsalar da, şu anlayışta hepsi birleşir: Mizahta gülme vardır; gülme olmayan şey mizah olamaz. Mizahın kökeninde gülmeden başka bir şey aramak doğru olmaz. Ancak bu gülmenin

oranı, kasıkları çatlayıncaya dek, katılırcasına gülmekten, bıyık altından gülmeye, gülümsemeye, belli belirsiz gülümsemeye, gözlerinin içi gülmeye, dıştan hiç belli edilmeden içten gülmeye dek değişir; ama hepsi de mizahın kapsamı içine giren, mizahın konusu olan gülmedir (Nesin, 1973).

Toplumların geçmişten getirerek biriktirdikleri, gelenek ve görenekler, yaşam tarzları, tarihleri ile manevi değerleri arasında mizah da vardır ve önemli bir yere sahiptir. Türk toplumu için, Karagözle Hacivat, Nasrettin Hoca gibi mizah ustaları ve mizah oyunları, yüzyıllardır değerini korumaya devam etmektedir. Bugüne kadar pek çok düşünür, mizahın ne olduğu konusunda açıklamalarda bulunmaya çalışmışlar, ancak kesin bir anlaşmaya varamamışlardır. Aziz Nesin'e göre mizah, toplumlara, sınıflara, uluslara hatta kişilere göre ayrılıklar gösteren bir kavramdır. Bu durum mizahın pek çok tanımının yapılmasını haklı çıkarmaktadır. Çünkü herkes kendi anlayacağı mizahı tanımlamaktadır. Bilim adamları, filozoflar ya da mizahçılar kafa karıştırıcı yönüne dikkat çekseler de mizah, beğeniye ve sorun çözmenin vereceği hazzı insanlara vermektedir. "Binlerce yıldır mizah insan hayatının önemli bir parçası olmuştur. Bu önemini geçmişte koruduğu kadar gelecekte de koruyacağı düşünülmektedir" (Fry, 1987: 70). Mizah, hayatın komik ve anlamsız taraflarına ilişkin değerlendirme yetisidir. Mizah, noksanlıklarda ve zayıflıklarda dahi gülmenin oluşmasını sağlayabilir. İyi geliştirilmiş bir mizah algısı için yaratıcı ustalığa sahip olunması gereklidir. Bazen karşıdaki kişinin eksik yönü anlatılmak istendiğinde de mizaha başvurulmaktadır. Burada karşılıklı hoşgörünün de olması gerekmektedir. Bir işçinin işverenine yaptığı espriler, komedyenlerin siyasetçileri hedef aldığı parodiler ya da karikatürler, karşı tarafın mizah anlayışına sığınarak yapılmaktadır (Yardımcı, 2010; 23).

Anadolu mizahında karşımıza çıkan en eski motifler Hitit dönemini işaret ediyor. Hititlerde Purilli ayinleri mizah içeren eğlencelerdir ve mizahın en eski biçimlerini sergiler. Bu çılğınca eğlenişler, içki içişler, her türlü bağısızlık, Anadolu mizahının en eski kaynakları sayılabilir. İnsanlık tarihi boyunca iyi ile kötü devamlı çatışma

içindedir. Bu çatışmada iyinin galip gelmesinden sonra, huzurlu ortam oluşmuş eğlenceler düzenlenmiştir. Kötünün mağlubiyetinden sonra korkuların ve tedirginliklerin yerini mizah almıştır. Mizah yapılırken, içinden çıkılmış durumdaki kötünün taklidi yapılarak, korkunun yerini neşenin alması sağlanmıştır. Örnek olarak, kötülüğün temsilcisi olan yılan, şişinceye kadar yedirilip içirilip inine girememesi komedi unsurunu oluşturdu. Daha sonra bu durumu anlatarak eğlenirler, kutlamalar yaparlar ve artık sorun ortadan kalktığı için huzur ve güven duyarlardı. ”Anadolu’da da buna benzer hikâyeler anlatılmış ve nesilden nesile aktarılmıştır. Farenin kilerde çok peynir yiyerek şişmanlaması ve deliğine girememesi, ev sahibinin onu yakalaması fikraya dönüşmüş, binlerce yıl unutulmamıştır” (Öngören, 1998; 17).

Çeşitli bölümlerde incelenebilecek olan mizahın, Türk toplumunda kökleri çok eskiye uzanmaktadır. Bu konuda farklı görüşler söylenmektedir (Özcan, 2002). Buna göre; Antik Anadolu dönemi mizahı, Selçuklu dönemi mizahı, Osmanlı dönemi mizahı ve Cumhuriyet dönemi öncesi Anadolu mizahıdır. Son dönemdeki en önemli mizahçılarımızdan; Aziz Nesin’e göre ise bu dönemler; Eski Türk mizahı dönemi, Nasrettin Hoca dönemi; Divan edebiyatı ve Halk edebiyatında mizah, 2. Meşrutiyet dönemi ve son dönem olarak ayrılmıştır. Mizahın, çeşitli dönemlere ayrılmasının nedeni Nesin’e göre; farklı siyasal, sosyal ve ekonomik gelişmelerdir. Bu bilgiler dikkate alındığında, toplumda mizah kültürünün gelişmesi otorite baskılarının bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Muktedirler kendilerini eleştiren mizahı ve mizahçıyı dikkate almasalar da nihayetinde yine mizah galip gelmiştir. Mizahın toplumsal bir tepki olarak ortaya çıkması ve gelişmesinin nedenleri; adaletsizlik, yozlaşma, zıt görüşler ve kimi zaman da otoritenin baskısıdır. (Kızıldaş, 2012).

Tarihsel süreç içinde değerlendirdiğimizde ünü tüm dünyayı salmış Anadolu da doğmuş Ezop masalları, batıya kaynaklık etmişlerdir.(Özcan; 2002,20). Antik Anadolu medeniyeti içinde bulunan Ezop masallarına daha sonra Selçuklular döneminde rastlanmamaktadır. Fakat batı mizahının temelini oluşturmuştur. Nasrettin Hoca mizahı ile Ezop mizah anlayışı arasında bir benzerlik yoktur. Çünkü toplumların Sosyo - Ekonomik yapısının gelişimine paralel olarak burada da etkileri görülmektedir. Antik Anadolu kültürü bağcılık ve çiftçilik yaparken; Selçuklu kültürü çobanlığa

dayanmakta idi. İşte; bu farklılıklar toplumlara yansıdığı için kültürel mizah da ona göre değişkenlik arz etmektedir. Selçuklu mizah anlayışı başka hiçbir toplumlardan etkilenmemiş ve kendi mizah kültürünü geliştirmiştir (Öngören.1998). Keloğlan masalları, Dede Korkut hikâyeleri ve Nasrettin Hoca fıkraları Selçuklu dönemi mizah örnekleridir. Keloğlanın padişahın kızını istemesi, Nasrettin Hoca'nın göle maya çalması, Karagöz ile Hacivat'ın saflığı ve dürüstlüğü Türk halkının dürüstlük, saflık ve mizah anlayışını belirler.

Osmanlı Dönemi Mizahı ise; durağan, değişmez bir yapı özelliği gösterir. Pişekâr, Kavuklu, Karagöz ve Hacivat Halk ve Divan Edebiyatı olarak bu dönemin içinde görülür.(Öngören, 1998). Biz Osmanlı'nın mizah konusunda İslam geleneğinin bir sonucu olarak; İslami estetiği ve tavrını esas aldıklarını görüyoruz. Mizah kelimesi içinde yer alan sözcüklerin çoğu Arap-Fars kökenlidir. 1830'larda matbaanın yaygınlaşması mizah türlerinin gelişmesinde etkili olmuştur. Bunun sonucunda; mizah yazılı olarak kendini göstermeye başlayınca da güçlü olmuştur.1908' de İkinci Meşrutiyetin ilanı ile çok sayıda mizah dergisi çıkmaya başlamıştır. Bunlar Cingöz, Boşboğaz, Karagöz ve Hacivat'tır. Bu yayınlar daha çok saraya Sultan Abdülhamit'in yaşadığı döneme ve önceki dönemlere ince sataşmalar şeklindedir(Kızıltaş, 2012; 4).

Cumhuriyet Döneminde; Serbest Fırkanın kurulmasıyla birlikte farklı bir mizah anlayışı ortaya çıkmıştır. Bununla beraber; II. Dünya savaşı yıllarında, egemen kesime karşıt bir hareket niteliğindedir (Nesin, 1973). Marko Paşa siyasal mizah gazetesi olarak 25 Kasım 1946' da çıkmıştır. Siyasal mizah türünün ilk temsilci gazetesi Makro Paşadır. Hatta o dönemlerden itibaren mizahi anlamda değer kazanan "Makro Paşa" sözcüğü halk tarafından kabul görmüş ve kullanılmaya başlamıştır. "Git derdini Marko Paşa'ya anlat". O dönemlerden kalma ve hala kullanılmakta olan bir mizah cümlesidir. Ardından ittihatçılar döneminde Kalem ve Cem adında iki mizah dergisi çıkar. Marko Paşa gazetesi mizahı bir araç olarak kullanarak Türkiye ile Amerika arasındaki siyasal ilişkileri eleştirmiştir(Kızıltaş, 2012).

Türkiye’de mizahın en durgun olduğu dönem 60’lı ve 70’li yıllardır. Bunun sebebi ise; askeri darbe ve anayasa değişiklikleri ile birlikte siyasal sarsıntıların yaşanması olarak söylenebilir. 1980–1990’lı yıllarda basının tüm araçlarının, teknolojik gelişmelere ayak uydurması ve televizyonun yaygın olarak kullanılmaya başlaması Türk mizahın olgunlaşmasını sağlamıştır. Bundan sonra televizyon kanallarının renklenmesi ve çoğalması mizahçıların etkilenmesine ve değişmesine yol açmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA MİZAH VE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ

2.1. TÜRK SİNEMASINDA MİZAH

Popüler kültür örneği olarak Türk Sineması özellikle 1960-1975 yılları arasında hem yıllık film üretimi, artan salon sayısı, çeşitlenen yaratıcı kadrosu ve seyircisiyle önemli bir ekonomik faaliyet alanı haline gelmiş, hem de ülkenin tek popüler kültür biçimi olarak belirleyici bir nitelik kazanmıştır. 1960'lı yıllara bakıldığında yıllar boyunca yerli filmlere seyircinin gösterdiği ilgi ile beraber Türkiye dünyanın en çok film yapan ülkeleri arasına girmiştir. 70'lere gelindiğinde izlenmesi ve anlaşılması kolay olan popüler yerli filmlerde yinelenen temalar; öyküye, karakterlere, çevre düzenlemesine vb. ilişkin formüller, seyirci için artık iyice tanıdık bir hal almış, beklentilerini belirlemeye başlamıştır. İlk ciddi rakip olan televizyonun Türkiye'ye girmesinden sonra sinema sektörü herhangi bir ciddi önlem planlayamadığı için yerli film sektörünü içinden çıkılması güç bir noktaya getirmiştir. Yerli filmlerin popüler olduğu bu dönem aynı zamanda, kültürel yaşamın her alanında karşılaşılan geleneksel, modern karşıtlığında kendini açık biçimde ortaya koyduğu; ekonomik yaşamda sınıfsal eşitsizliklerin gündeme geldiği dönemdir. Gerçekliğin toplumsal olarak üretilmesi gibi, onun bir parçası olan filmler de birer toplumsal üründür (*Abisel, 1997*).

Sinema tarihinde güldürü ilk türlerden biri olarak sayılmaktadır çünkü beyaz perdede görünen ilk aktörler vodvil ve müzikli tiyatrolardan transfer edilen komedyenlerdir. İlk filmler kısa metraj olarak karışık bir şov programı olarak vodvil tiyatrosu, müzikli eğlence yeri ya da çadırı bir panayırda bir sunucunun sunumuyla çekilmiştir. Güldürünün sessiz sinema dönemindeki biçimi gag temelli olup, ilk komik film Louis Lumiere'in 1895 yılında çektiği *Arroseur Arrose* filmidir. Daha sonra Charlie Chaplin, Buster Keaton ve Fatty Arbuckle gibi komik kahraman üzerine kurulu komedi filmleri sinema tarihindeki yerini almıştır. Sessiz film döneminde beden ve el hareketlerine dayalı komedi geleneği sesli sinemada yerini söze dayalı komediye bırakmıştır (*Haywar, 2001*). Dünya sinemasında olduğu gibi Türk Sinemasında güldürü filmlerinin tarihsel serüveni de Türk sinemasının ilk yıllarında ortaya çıkmıştır. Fransız Pathe şirketinin temsilcisi olarak Türkiye'ye gelen Romanya uyruklu Polonya Yahudi'si

Sigmund Weinberg'in 1916'da çekimine başlayıp, 1918 yılında ise Fuat Uzkınay'ın tamamladığı Himmet Ağa'nın İzdivacı ve çekimi yarım kalan Leblebici Horhor Ağa, Türk sinemasının ilk güldürü denemeleri olarak kabul edilmektedir. Şadi Fikret Karagözoğlu 1921 yılında Darülbedayi'de sahnelenen Hisse-i Şayia adlı oyunda küçük bir kompozisyonda görünmesine karşın, Bican Efendi tiplemesiyle öne çıkarak büyük bir başarı kazanmıştır. Seyircinin gösterdiği yoğun ilgi üzerine Karagözoğlu, aynı yıl aldığı bir teklifle Bican Efendi tiplemesini geliştirerek ve temel öyküyü kendi kahramanının üzerine kurup yeni bir senaryo yazmıştır. Yönetmenliğini yapıp başrolünü üstlendiği kısa öykülü Bican Efendi Vekilharç gerçekleştirilen ilk komedi filmi dizidir. Yine bu diziyle birlikte ilk güldürü tiplemesi de ortaya çıkmıştır. Sinemada Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılan dönemde, güldürü sineması ağırlıklı olarak, operet-müzikal türü filmlerde tiyatro oyunlarından uyarlanan komedilerden oluşmaktadır. Güldürü sineması; operetlerle, orta oyunlarıyla, müzikallerle, tarihsel öykülerle iç içe bulunmaktadır. 1960'lı yılların ortalarında ise çeşitli değişimler sonucu, güldürü olgusu, yeni bir kimlikle seyirci karşısına çıkmıştır. Bu yeni oluşum; salon güldürüleri, kasaba güldürüleri, seks güldürüleri, toplumsal içerikli güldürüler olarak sınıflanmaktadır (Özgülç, 2005). Güldürü türü, 1960'lı yılların en popüler türlerinden biri olarak bu yıllarda dikkat çekmektedir. Cilalı İbo (Feridun Karakaya) ve Turist Ömer (Öztürk Serengil) gibi tiplerin başlarından geçen olayları anlatan dizi güldürü filmlerde yıldız olgusunun ön plana çıktığı görülmektedir. 1964'te Tayfur tiplemesinin yıldızı sönünce seyirci yeni bir güldürü tipi olan Turist Ömer ile tanışır. 1964-1974 yılları arasında varlığını sürdüren bu tiplmeyi Sadri Alışık canlandırmıştır. İyi kalpli, duyarlı ve yalnız bir karakter olan Turist Ömer tiplemesi, Hulki Saner'in yönettiği serilerle devam eder: Turist Ömer Dümenciler Kralı (1965), Turist Ömer Almanya'da (1966), Turist Ömer Arabistan'da (1969), Turist Ömer Yamyamlar Arasında (1970), Turist Ömer Boğa Güreşçisi (1971) ve Turist Ömer Uzay Yolunda (1973). Vücut hareketlerine ve sözlere dayalı bir güldürme stratejisi benimseyen, Cilalı İbo ve Tayfur'a karşın; Turist Ömer daha derin çizilmiş, sınırları belli, gerçekliği daha kuvvetli bir karakterdir. Ayrıca kendisinden önceki iki benzeri gibi Lümpen, serseri bir karakter olsa da inceliği, duyarlılığı, iyi kalpliliği başarıyla vurgulanmıştır. Tüm bunların yanı sıra Alışık'ın bu başarısının özelliği dramla güldürüyü bir arada sergilemesidir. Turist Ömer, Tayfur ve Cilalı İbo tiplmelerinden başka bu dönemde yeni yüzler de oluşmaya başlamıştır.

Bunlardan bazıları; Suphi Kaner'le Gol Kralı Cafer (1962); Necdet Tosun'la Yosun ile Tosun (1963); Vahi Öz'le Horoz Nuri (1965); Nejat Uygur'la Cafer Bey (1970); Rüştü Asyalı ile Keloğlan (1971). Bu dönemde durumlar üzerine yoğunlaştırılan durum komedisi ve karakterler üzerine kurulan karakter komedisi ortaya çıkmıştır. Salon güldürülerinin çoğaldığı bu dönem yerini 1974 yılında seks güldürülerine bırakacaktır. Bu yıllarda duygusal güldürü ya da salon güldürüleri de yoğun bir biçimde üretilmiştir. Bu güldürülerin dramatik yapısının merkezinde birbirine aşık olan bir çift vardır. Filmin güldürü unsurlarını ise çoğunlukla yardımcı oyuncuların canlandığı sevilen yan karakterler, tipler oluşturur. Mutlu sonla biten bu güldürülerde genellikle birbirine aşık çift evlenir. Duygusal güldürü diyebileceğimiz bu filmlerin bir başka özelliği ise farklı sosyal sınıflara ait karakterlerin yan yana getirilmesidir. Aslında olay örgüleri genellikle zenginler ile yoksullar arasında, birbirlerinin dünyalarına uzak iki ayrı uç arasında kurulmaktadır. *“Bu filmler zengin ile yoksulu barıştırmacı, kaynaştırıcı ve sınıflar arasındaki farkı kapatıcı sosyal ilişkiler kurduruyormuş gibi görünse de, aslında yaratılan filmsel dünya çoğu zaman herkesin dengi ile mutlu olacağını hatırlatan bir söyleme sahip bulunmaktadır”* (Kirel, 2005; 265, 267).

1960'lı ve 1970'li yıllarda Türk sineması yeni bir boyut kazanmış ve Hulki Saner, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Türker İnanoğlu, Ertem Eğilmez, Ergin Orbey, Zeki Ökten, Kartal Tibet, Zeki Alasya gibi birçok yönetmen ve yapımcı bu türde ürünler vermiştir. 1970'li yıllarda Türk sinemasında güldürü çok çeşitli değişimler göstermiş; bir yandan eskilerin uzantısı olan salon güldürüsü yönetmenlerce sürdürülürken diğer yandan 1960'lı yılların argolu Lümpen güldürüsü, 1970'lerin başında komedi avantürleri ile yeni bir kahraman kazanmıştır. Ayrıca Frank Capra'nın Amerikan sinemasında bir tür olarak çıkardığı, sıradan insanların kendilerinden beklenmedik şekilde bir gözü peklik göstererek kendilerini güçlü sanan kişileri alt etmesinden oluşan Amerikan Güldürüsünü Türkiye'de tam anlamıyla sinemaya getiren Ertem Eğilmez olmuştur. Zengin bir oyuncu kadrosuna dayanan, yıldız oyunculara küçük roller, karakter oyuncularına ve güldürücülere önemli roller verilmiş olarak çevrilen ve kıvrak, akıcı bir dille anlatılmış bu başarılı güldürülerde Eğilmez, zaman zaman toplum taşlamaları da yapmıştır (Onaran, 1994). Türk Sinemasında 1974 yılında güldürü yeni bir kimlikle ortaya çıkmış ve aileye seslenen salon güldürüleri yerini büyük bir patlama sonucu seks komedilerine bırakmıştır. Seks komedilerinin tırmanışa geçtiği dönem bir yana, gerçek anlamıyla

gülmeceyi oluşturan incelikli ve farklı bir düzeyde gelişen örnekler arasında Ertem Eğilmez'in yönetmenliğini yaptığı filmler ön sırada yer almaktadır. 1975 sonrasında ise Eğilmez, aile içi ilişkilerini ve okul, eğitim düzenini konu alan filmlere ağırlık vermiştir (*Özgülç, 2005*). Kemal Sunal ise sosyal içerikli filmlerin toplumun aksayan yönlerini, halkın da şikayetçi olduğu noktalara paralel olarak ele alıp işlemesi, yükselen değerlerin, köşe dönücülerin yergicisi, alaycısı, taşlamacısı olarak Türk Sinemasında yerini almıştır (*Sunal, 2001*). Zeki Alasya ve Metin Akpınar ikilisi bir çift olarak Türk sinemasının en yerine oturmuş ve en uzun soluklu komedyenleri olarak kabul edilmektedir. Tuluat tiyatrosunun geleneksel yapısına uygun bir biçimde modern Karagöz Hacivat misali, popüler bir sinema çifti oluşturmuşlardır. Adile Naşit ise Türk Sineması güldürü filmlerindeki erkek egemenliğini bir ölçüde kırmaya çalışan kadın oyuncularındır. İlyas Salman toplumun ezik kesimini, sömürülen saf sıra dışı insanını temsil etmekteydi. Saflığının yanı sıra bir özelliği de kaba saba ve çirkin yüz görüntüsünün altında dürüstlüğü simgelemesiydi. Daha sonraki yıllarda ortaya çıkan Çingene hayatını anlatan ve Sulukule Güldürüleri olarak tanımlanan filmlerde Müjdat Gezen öne çıkmıştır. Güldürü sinemasının 2000'li yıllara kadar olan döneminde Şener Şen ve Uğur Yücel son Starlar olarak tanımlanmaktadır. Şener Şen'in kara komedi filmlerde de oynamasının yanında oynadığı filmlerde konular özenle seçilmiştir ve her filmi toplumsal bir Türkiye panoraması çizmektedir (*Özgülç, 2005*).

1970 sonları ile 1980'li yıllarda güldürü filmlerinde çeşitli toplumsal sorunları konu edinen filmler yapılmış, toplumsal eleştiriye ağırlık verme eğilimleri belirlemiştir. Türkiye'de güldürü filmleri çoğunlukla en çok izlenen filmler arasında yer almaktadır. Böylesine ilgi gören güldürü filmlerinin ulusal bir dile sahip olup olmadığı, diğer bir deyişle Türk Güldürü Sineması'ndan söz edilip edilemeyeceği tartışmalı ise de; Ertem Eğilmez'in geliştirdiği, bir süre sinemadan ayrıldıktan sonra Şener Şen'e başrol oynattığı *Namuslu* ile yeniden sürdürdüğü tarz içinde bir Türk Güldürüsünden söz etmek mümkün bulunmaktadır (*Onaran, 1994*).

1990'lı yıllarda ise Türk Sineması'nda çok az film çekilmiş, bu nedenle de güldürü türünde çok az eser verilmiştir. Ancak güldürü ve mizah öğelerini barındıran filmlerin toplumsal yaşamdan soyut düşünülemediği, her toplumun gülme unsurlarının kendine özgü olduğu göz önünde bulundurulduğunda Türk Sineması'nda

güldürü türünün Yeşilçam döneminden bu yana değişerek var olduğu söylenebilmektedir.

2000’li yıllara gelindiğinde en çok izlenen güldürü türü film örneklerinin kahramanlar üzerinden durum komedisi anlatımlı bir yöne doğru gittiği görülmektedir. Toplumsal eleştiri yönü zayıf, kahramanların düştükleri komik durumlarla gündelik hayatlarına ışık tutulan ve çoğu zaman çağın gerisinde kalmış olan kahramanlarla çağa ayak uydurmuş kişiler arasındaki çatışmayı konu alan filmler çoğalmıştır.

2.2. TÜRK SİNEMASINDA MİZAH VE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ

Türk sinemasına ilişkin tarih çalışmaları, genellikle büyük ölçüde kabul görmüş belli kalıplar çerçevesinde sürdürülür. Nijat Özön’e ait sınıflandırmaya bağlı olarak şekillenen tarih kurgusu, Tiyatrocular Dönemi, Geçiş Dönemi, Sinemacılar Dönemi gibi evrelere ayrılmıştır (Özön, 1984). Evren’e göre bu sınıflandırma bilimsel bir temel ortaya koyma adına yapılmakla birlikte, betimleyici olmaktan öteye gidememekte ve kendi içinde birtakım tutarsızlıklar barındırmaktadır. Oysa bilimsel bir sınıflandırma, filmlerin içyapılarına ve anlatım özelliklerine dayanmalıdır (Evren, 2002). Türk sinema tarihine ilişkin çalışmaların önemli eksiklikler içerdiğini belirten Kurtuluş Kayalı da, kültür merkezli bir yaklaşımla daha gerçekçi bir tarihsel sınıflandırmanın ortaya konabileceğini vurgular (Kayalı, 1998). Rıza Kıraç ise Türk sinemasını dönemlere ayırırken “1-Sinemanın üretim, sermaye ve dağıtım biçimi 2-Yönetmenlerin nitelikleri ve sinemasal anlayışları 3-Kültürel, politik, ideolojik gelişim, değişim ve sanatsal kaygıların belirlediği filmlerin akım ya da dalgalarla ilişkisi” nin dikkate alınması gerektiğini ifade etmektedir (Kıraç, 2012).

Özön’ün kurgusuna göre 70’ler, sinemacılar döneminden sonra gelen genç kuşak yönetmenlerin ortaya çıktığı ve günümüze doğru uzanan süreci tanımlayan bir ayırım noktası olarak görülmekte ve Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi olarak adlandırılmaktadır. 70’li yılların Türk sineması açısından yeni bir dönem olarak nitelendirilmesi pek çok yazar tarafından da kabul görmüş; konu, tema ve anlatım tarzlarında değişikliklerin gündeme geldiği ve toplumsal sorunlara odaklanan filmlerde bir artış gözlemlendiği ileri sürülmüştür. Bu dönemde sinema üzerine yapılan tartışmalar ve anlatım tarzındaki yenilik çabaları ülkenin değişen toplumsal, siyasal ve ekonomik koşullarıyla yakından

ilişkilidir. Ülke genelinde yaşanan toplumsal çatışmalar, kültürel dönüşümler Türk sinemasında da yansımaları bulmuş; kırdan kente göçün yoğunlaşmasıyla birlikte ekonomik sorunlar ve kır/kent ikiliği ön plana çıkmıştır.

Türk sinemasını bu süreçte yönlendiren en önemli yönetmenlerden biri Yılmaz Güney olur. Özellikle Güney'in Umut (1969) filmi "toplumsal gerçekçilik" akımının doruk noktası olarak nitelendirilir ve Umut'u kendinden önceki toplumsal gerçekçi filmlerden ayıran önemli noktalara dikkat çekilir: Filmin yarattığı belgesel etki ve ana öykünün yan öykülerle desteklendiği dramatik yapı (*Güçhan, 1992*). Atilla Dorsay, bu dönemde Yılmaz Güney'in etkisini şu şekilde açıklamaktadır: "Güney 1970'lerin başlarında sanki tek başına bir üretici ekiptir, koca bir fabrikadır... 1970 yılında Umut sinemamız için başlı başına bir dönüm noktası, bir kilometre taşıdır. Türk Sineması kimilerinin geç kalmış bulacağı bir arı gerçekliği bir Türk usulü yeni gerçekçiliği yakalamıştır bu filmle" (*Dorsay, 1989*).

Toplumsal gerçekçiliğin, Türk sinemasında bir akım olarak değerlendirilemeyeceği vurgulansa da (*Nazik, 1999; Özen, 2001*), farklı temaların ve anlatım tarzlarının bu dönemde özellikle Yılmaz Güney ve Lütfi Ö. Akad gibi yönetmenler tarafından gündeme getirildiği genel kabul görmektedir. Kayalı, Akad'ın, kırsal kesimdeki ekonomik sorunları, kültürel sorunlarla bir bütünlük içinde gündeme getirirken, Gelin (1973), Düğün (1973), Diyet (1974) üçlemesinde kırdan kente göçün İstanbul'un gecekondu semtlerinde somutlaşan görünümünü, çözüm önerisi sunma gereksinimi duymadan anlattığını belirtir. Ünsal Oskay ise kırsal yörelerdeki sorunların, yerel bir çerçeveye yerine kırsal/kentsel bir bütünleşme içinde ve ülke genelini kapsayan siyasal bir çerçevede işlenmesinin Yılmaz Güney'le başlayan bir farklılık olduğuna değinir. Böylece basmakalıp öyküler yerine, geçiş halindeki toplumumuza ait sorunlar gündeme gelmeye başlar (*Oskay, 1996*). Esin Coşkun, Türk sinemasındaki akımları incelediği çalışmasında ise 70'li yılları Yılmaz Güney gibi yönetmenlerin sinemaya yeni yaklaşımlar getirmeye çalıştığı bir dönem olarak görür (*Coşkun, 2009*).

Kır/kent ikiliği ve modern/geleneksel çatışması, aslında popüler yerli melodramların yaygınlaştığı 50'lerden beri Türk Sineması içinde belirgin bir tema olma özelliğini korur, ancak geleneksel olanın değişip modern olana uyumlu hale gelebileceği düşüncesi bu çatışmayı yumuşatmıştır. Özellikle 50'lerin melodram sinemasında

masalsı bir havaya eşlik eden genel bir iyimserlik söz konusudur. Bu durum modernizmin yarattığı genel iyimserlik havasıyla da bağlantılıdır ve bu iyimserlik 70'lere kadar devam eder. 1970'ler ise 50'lerde başlayan göç hareketlerinin yoğunlaştığı ve buna bağlı etkilerin somut bir biçimde ortaya çıktığı yıllar olur. Toplumdaki bu hızlı değişim, kültürel sorunların yanı sıra gecekondulaşma, işsizlik gibi temel ekonomik ve toplumsal sorunların somut bir biçimde ortaya çıktığı bir sürece eşlik edecektir. Oğuz Işık, modernleşme geleneğinde kapitalizmi tanımlayan ilişkilerin temel mekânı olarak her zaman olumlanan ve sürecin kaçınılmaz bir gereği olarak görülen kent ve kent yaşantısının, 70'lerden itibaren ortaya çıkan yeni sorunlarla birlikte sorgulanmaya başladığına dikkat çeker. "Kentli olma" kavramı her şeyden önce tanımlanmış bir hayat tarzını anlatmaktadır. Bu nedenle kırdan kente göç, sadece modernleşmenin getirdiği mekânsal bir değişimi ifade etmez; çok yönlü ve karmaşık süreçleri de içinde barındırır (*Işık, 1996*). Bu süreçte ortaya çıkan filmler de geleneksel ve modern olanı temsil eden iki hayat tarzı ve dünya görüşünü karşı karşıya getirerek, ortaya çıkan sorunları daha gerçekçi bir dille anlatma yoluna gitmişlerdir.

Bu dönemde ekonomik/politik sorunların ve göçün yarattığı toplumsal karmaşanın kültürel alandaki yansımalarından biri de, arabesk kavramının yeni oluşan toplumsal yapının ihtiyaçları doğrultusunda gündeme gelmesidir. Önce bir müzik türünün adını tanımlamak için kullanılan arabesk kavramı, daha sonra kültürün başka alanlarını da kapsayacak biçimde genişlemiştir. Bu dönemde ortaya çıkan "arabesk filmler" terimi, bu müzik sektörüne dayalı olarak kurgulanan filmleri ifade etmektedir.

Arabesk filmlerin değişen toplumsal yapının istekleri doğrultusunda gündeme gelmesinin yanı sıra, film sektörünün yapısal sorunlarıyla da yakın ilişkisi vardır. Nilgün Abisel, Türk sinemasının iç pazara dönük, kapalı bir sinema olmasının yarattığı dezavantajların, 70'li yıllarla birlikte belirgin bir biçimde ortaya çıktığını belirtir. Ülkenin içinde bulunduğu genel ekonomik sıkıntı, renkli film yapımındaki maliyet artışıyla birlikte sinemaya yansımıştır. Yavaş yavaş kapanan semt salonları, yapımcıları ve işletmecileri olumsuz biçimde etkiler ve özellikle küçük firmalar maliyeti daha düşük filmlere yönelirler (*Abisel, 1994*). Böylece değişen toplumsal ve ekonomik koşullar, 70'li yılların ikinci yarısından itibaren arabesk müzik sektörüne dayalı filmleri gündeme getirir. Arabesk filmler gibi maliyeti düşük olan karate ve seks filmlerinde de bu dönemde belirgin bir artış yaşanır.

1960'lı yıllarda köyden kente göçün başlamasıyla sefil karakterlerin ortaya çıktığını görmekteyiz. Cilalı İbo (Feridun Karakaya), Adanalı Tayfur (Öztürk Serengil) ve Turist Ömer'in (Sadri Alışık) oynadıkları karakterlerin hepsi kendine özgü komik davranışlara sahip olan gariban ama sevimli, dürüst ama kurnaz ve serseri tiplerini canlandırır. Ancak bu furya, karakter komiği olarak kalır. Bir toplumsal eleştiri ya da taşlama seviyesine ulaşamaz. 1970'li yıllar Türkiye'de seks komedilerinin patladığı yıllardır. Bu dönemde seksin ve kadın bedeninin cinsel sömürü nesnesi olarak kullanıldığı, aşırı laubâli, basit esprilerle ve kaba unsurlarla dolu filmler yapılmıştır. Oyuncularının tiyatro çıkışlı olmaları da bu filmleri daha ileriye taşıyamamıştır. Belirli bir dönemde seks komedi filmlerinin çıkması ve kendi izleyicisini yaratması, sonra da sanki hiç olmamışlar gibi 1979 yılından sonra sinema salonlarından silinmeleri düşündürücüdür. Komedi izleyicisini ayrıştırıldığı, her türlü estetik ve incelikten uzak, kaba seks komedileri neden bir anda furya halinde patlamıştır? Hangi sosyal ihtiyacı tatmin etmiş ve sonra niye yok olmuşlardır? Şüphesiz, bu sorular başka bir tezin sorunsalını oluşturabilirler. Ancak, belirli bir dönemde bir anda ortaya çıkıp, furya halinde bir süre devam edip, daha sonra yok olmaları, o dönem için komedi anlayışının ve izleyicisinin değişmiş olduğunu göstermektedir. Kısa bir yorum yapmak gerekirse, dönemin politik baskıları, sağ sol çatışmaları o kadar keskin ve gerçektir ki, sokaklarda her gün bir sürü insan ölürken, kimse hayatın içinden şakalar yapmaya cesaret edemez. Bu durumda gülme ihtiyacı kılık değiştirecek ve ancak olabilecek en kaba haliyle açığa çıkabilecektir. Bu hal kültürel gülmeden oldukça uzaktır. Buradaki gülme biçimi, baskının bilinç dışından fırladığı ve cinsel dürtüyle birleşen bedensel gülmeden başka bir şey değildir. Seks komedileri bir yana, 70'li yıllar, karakter komedilerinin toplumsal güldürü filmlerine evirildiği bir tarih aralığıdır. Ertem Eğilmez yönetmenliğinde, aile içi sıcak ilişkilerin anlatıldığı, Tatlı Dillim (1972), Canım Kardeşim (1973) gibi filmler ortaya çıkmıştır. Tatlı Dillim filmindeki figüranlığı sayesinde, Kemal Sunal, Ertem Eğilmez tarafından keşfedilir. Kemal Sunal, Şaban karakteriyle Hababam Sınıfı serisinde hızla yıldızlaşır. Daha sonraları Şaban karakteri üzerine kurulu, Şaban oğlu Şaban (1977), Dokunmayın Şabanıma (1979) gibi birçok film çekilmiştir. Kemal Sunal farklı karakterleri canlandığı Salako(1974), Süt Kardeşler (1976), Hanzo (1974), gibi çok sayıda filmde başrol oynamıştır. Kemal Sunal'ın 70'lerin başında başladığı oyunculuk kariyerinde başta kaba komedi, daha sonraları toplumsal güldürüler ve

özellikle 80'lerde yer verdiği kara komedi filmleri mevcuttur. Filmlerinin ana temaları, iç-dış göç, sınıf farklılıkları, aile ilişkileri, geçim sıkıntısı, sahtekârlıklar gibi dönemin bireysel ve toplumsal konularından oluşur. Kemal Sunal'ın filmografisine baktığımızda, güldürü anlayışında dikkat çekici bir evrim görülmektedir. Erken dönem filmlerinde izleyiciyi güldüren mizacını basit espriler için kullanırken, film sayısı arttıkça, izleyiciye kültürel gülmenin hazzını yaşatacak, toplumsal sorunlara değinen filmler çekmiştir.

70'li yıllarda, İlyas Salman, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Ali Poyrazoğlu, Nejat Uygur, Müjdat Gezen gibi tiyatro kökenli birçok güldürü oyuncusu komedi sinemasına katkıda bulunmuştur. Özellikle, İlyas Salman'ın canlandırdığı Sefil Bilo karakteri, Kemal Sunal'ın Şaban'ına alternatif bir komedi karakteri oluşturdu. 70'li yıllar Türk komedi sinemasının hem güldürü oyuncularını bakımından hem de film konuları bakımından zenginleştiği ve çeşitlendiği bir dönem olarak kabul edilebilir. Ertem Eğilmez, Osman Seden, Atıf Yılmaz, Zeki Ökten gibi Yeşilçam'da önceki dönemin Lütfi Akad, Halit Refiğ gibi sinema ustalarının yanında yetişmiş sinema kökenli yönetmenlerin olmasının, şüphesiz komedi filmlerinin olgunlaşmasında önemli bir rolü vardır.

80'li yıllarda, Kemal Sunal, daha derin bir mizah içeren güldürü filmleri yapmaya başlamıştır. Düttürü Dünya (1988), Gurbetçi Şaban (1985), Polizei (1988) gibi filmler çekerken, Şener Şen'in öne çıktığı Namuslu (1984), Milyarder (1986), Arabesk (1988) gibi kara komedilerde Özal döneminin değişmekte olan Türkiye'sini ve bu değişimin bireylerde yaptığı tahrifatı konu edinir. 90'lara gelindiğinde Türk komedi sinemasının bir duraklama dönemine girdiğini görmekteyiz. Her sene film çeken Kemal Sunal bile televizyon dizilerine yönelmiş, 1991 yılından 1999 yılına kadar hiç film çekmemiştir. Şerif Gören'in yönettiği, Şener Şen'in başrolünü oynadığı Amerikalı (1993) ve ünlü oyuncularından oluşan kadrosuyla Altın Portakal alan dram ağırlıklı Güle Güle (1999) gibi ses getirmiş bir takım komedi filmleri vardır ancak komedi sinemasının bereketli günleri geride kalmıştır. Türkiye'de televizyonun 90'lı yıllarda yaygınlaşması, 80'li yılların gerilimli siyasi ortamı, ekonomik dönüşümler, 70 ve 80'lerdeki olgunlaşmanın 90'larda devam etmemesine verilebilecek genel örnekler olabilir.

2000’li yıllara gelindiğinde, komedi sinemasında bir hareketlenme başlar. Belli aralıklarla, “sulu komedi” diye tanımlanabilecek, önermesi zayıf, konusu yüzeysel olan komedi filmleri arka arkaya sinema salonlarında gösterime girmektedir. Kaba komedi denebilecek filmlere, Hababam Sınıfı serisinin yeniden çekimi gibi orijinal olandan kopuk reproduksiyonları da eklenir. Bu sırada, duygusal komedi Hokkabaz (2006), Vizontele (2001), Beynelmilel (2006) gibi trajikomik filmler de çekilmektedir. Ancak, bunlar dram yönü ağırlıklı, güldürme hedefi arka planda kalmış filmlerdir. Dolayısıyla izleyicinin genel olarak komedi filmlerinden beklentisini anlamak ve neye güldüğünü belirlemek için elverişli değildirler. Diğer taraftan, kaba komedi niteliğinde olan filmlerin çekilme frekansı diğerlerine göre çok daha fazladır. Bu yoğunluğun sinema salonlarında karşılığını bulması, genel izleyici kitlesinin gülme ihtiyacını bu filmler yoluyla giderdiğini düşünebiliriz.

Gişe yapan filmler arasında, Hababam Sınıfı Merhaba (2003), Hababam Sınıfı Askerde (2004), Hababam Sınıfı Üç Buçuk (2005), Gora (2004), Çılgın Dershane (2006), Çılgın Dershane Kampta (2006), Kutsal Damacana (2007), Kutsal Damacana İtmen (2009), Arog (2008), Maskeli Beşler, İntikam Peşinde (2005), Maskeli Beşler Irak (2006), Maskeli Beşler Kıbrıs (2007), Muro (2008), Recep İvedik (2008), Destere (2008), Osmanlı Cumhuriyeti (2008), Avanak Kuzenler (2008), Recep İvedik 2 (2009), Kolpaçino (2009), Yahşi Batı (2010), Recep İvedik 3 (2010) filmleri öne çıkmıştır. 2000’li yılların ilk on yılında ortaya çıkan bu filmlerde izleyiciyi güldüren unsurlar önceki dönem Türk komedi filmlerine göre farklılıklar göstermektedir. Gülmenin arkasında gizlenen üstünlük duygusu, nesnelere arası uyumsuzluklar ve rahatlama duyguları komedinin içine gömülmüş “gülme kışkırtıcıları” olan unsurlar değişmiştir. Gülünenin ne şekilde ve hangi bağlamda değiştiğini ortaya çıkarmak için yaptığım karşılaştırmalı analizde, temel amaç, insanların iki dönem filmlerinde neye güldüğünün saptanması ve bunların nasıl semptomlar yarattığını ortaya çıkartmaktır (*Şahinalp, 2010*).

Türk Komedi Sineması tarihine baktığımızda, 1920’lerden itibaren, çok çeşitli filmler çekilmiş olsa da, köklü bir komedi sineması geleneğinin oluşmadığını görüyoruz. Türkiye’nin ekonomik ve politik alanda istikrarsız bir şekilde ilerlemesi, kültürel ortama yansımış, inişli çıkışlı bir komedi sinemasına sahip olmamıza yol açmıştır. Ülkenin iç göçlerle şekillenen, dinamik bir nüfusunun olması sürekli olarak

yeni alt kültürler oluşturmuştur. Dolayısıyla, Türkiye’de komedi sinema izleyicisinin beğenileri ve beklentileri de sürekli değişmektedir. Her on yılda bir, komedi sinema konularında köklü değişikliklerin olması, ülkenin istikrarsız sosyal yapısına bağlanabilir. Diğer yandan, bu durum sinema sektörünün kurumsallaşamamasına ve dolayısıyla bir komedi sinema geleneğinin oluşturulamama nedenleri arasında gösterilebilir. Süreklilik arz eden bir komedi geleneği yerine, daha çok kişisel çabalarla yürütülen, oyuncu sineması öne çıkmıştır. Bu sebeple, o oyuncu sinema sahnesinden çekilince, komedi sineması alanında büyük bir boşluk oluşmaktadır. Kemal Sunal, Zeki Alasya, Metin Akpınar, İlyas Salman gibi 70’lere damgasını vurmuş komedi oyuncularını, bu on senelik dönemde, Türkiye’de bir komedi geleneğini başlatmayı başarmışlardır. Bu gelenek, her ne kadar oyuncu temelli olsa da, çoğunlukla ülke insanını yansıtan hikâyelerin anlatıldığı, hayat mücadelesinin verildiği, iyilerin kazandığı ve mutlu sonla biten filmlerdi. Daha iyi bir yaşam umuduyla kendini maceraya atan, saf, iyi niyetli, orta halli ya da fakir insanların güldürüleri, alt metinleriyle, izleyicilerine sorunlarını çözülebileceğini ve her zaman umut olduğunu anlatıyordu. Komiklerin konusu, kişilerin çelişkili hayatlarında, bir yerden bir yere varmaya çalışırken başından geçenlerdi. Bu komik unsurlar her zaman dürüstlük, sadakat, saflık gibi yüceltilen değerler etrafında gerçekleşmekteydi. Türkiye’nin siyasi ve ekonomik açıdan oldukça zor zamanlar geçirdiği 70’li yıllarda yol kat eden komedi sineması, 12 Eylül 1980 darbesiyle gelenekleşme vasfını yitirerek, yine başıboş kaldı. Yasakların hüküm sürdüğü bir kültürel iklimde, 80’li yıllarda Şener Şen ve Kemal Sunal’ın trajikomik filmleri, liberal ekonomiyle gelen büyük değişimleri hicvetti. Ancak, bütün bu iniş çıkışlı ülke iklimi, komedi sinemasında bir anlatım tekniğinin gelişmesine engel oldu. 80’li yıllarda televizyonun gelmesi, izleyici konumundaki halkın sert geçişlere adapte olmaya çalışması, ayrıca izleyici nezdinde bir komedi beğenisinin gelişmesini engellemiş olabilir (*Şahinalp, 2010*). Değişimin bu kadar hızlı ve sert bir şekilde gerçekleştiği bir ülkede, insanların üstünlük, uyumsuzluk algıları ve gülme yoluyla rahatlama ihtiyaçlarının da belli bir çizgide olmaması, farklı gülme biçimlerinin gelişmesini, anlatımı dışlayan komedi biçimlerinin hâkim olmasını açıklayabilir. Hızlı şekilde gerçekleşen toplumsal dönüşümler, hiç şüphesiz insanların yaşayış biçimlerini etkilediği gibi, neye güldüklerini de etkileyecektir. Gülme teorilerinin önerdiği, üstünlük hissi, uyumsuzluk algısı ve rahatlama açıklamaları, aslında insanların gülme yoluyla neye

karşı üstünlük duyduklarını, neyle neyi uyumsuz olarak gördüklerini, neye gülerек rahatladıklarını araştırma olanağı tanımaktadır. İzleyicilerin bütün bu algılarının değişmesi, komedi, mizah anlayışının değişmesiyle paraleldir. Dolayısıyla, izleyicinin komik bulduğu ve güldüğü şeyler de zamanla değişecektir (*Şahinalp, 2010*).

2000’lerde çekilen çoğu komedi filminde anlatım tekniğinin çok zayıf olduğunu görüyoruz. Oysaki 70’lerden gelen kökleşmemiş de olsa, bir komedi anlatım tekniğimizin olduğunu belirttik. Buradan hareketle, 1970’li yıllar komedi filmleri ve 2000’ler komedi filmleri arasındaki değişimi, gülme teorileri ve sinema dili yardımıyla inceleyerek, 2000’lerdeki komedi film içeriklerindeki kırılmayı aydınlayabiliriz. Toplumsal değişimler ülke sinemasına mutlaka yansımaktadır. Hangi değişim, ne şekilde bu filmlerde kendini göstermiş ve kitleleri güldürmeyi başarmıştır. Karşılaştırmalı analizde, yayınlandığı zaman popüler hale gelmiş, 1970’lerden üç, 2000’lerden üç tane film seçtim. Analizde kullanılan, 1970’li yılların filmleri, Hababam Sınıfı, Erkek Güzel Sefil Bilo ve İnek Şaban, hem oyuncularıyla hem tiplerleriyle hem de konularıyla, daha önce bahsettiğimiz komedi anlatım tekniğine sahip, aynı zamanda komedi alanında klasikleşerek kendini ispatlamış filmlerdir. Diğer taraftan, analizin ikinci kısmında 2000’lerde çekilmiş, zayıf anlatım tekniği olan diğer üç filmi, Hababam Sınıfı (yeni versiyon), yine bir seri filmi olan Maskeli Beşler İntikam Peşinde ve Türkiye’nin en çok seyredilen ve en çok tartışılan filmi Recep İvedik olarak belirledim. Bu filmlerin hepsi, Erkek Güzel Sefil Bilo ve İnek Şaban hariç, devamı olan seri filmlerdir. Ancak analiz ettiğim filmler, serilerin ilk filmi olma özelliği taşıyorlar. Serinin ilk filmi olmaları devamı çekildiği için, bu filmlere önemli oranda talep olduğunu göstermektedir. İkinci filmin başarısı şüpheli olsa bile, birinci film referans alındığı için ikinci film de talep görmektedir. Dolayısıyla, analiz için, referans özelliği taşıyan serilerin ilk filmleri seçildi. Erkek Güzel Sefil Bilo ve İnek Şaban, direkt olarak seri filmi olmasalar bile, “Şaban” ve “Bilo” karakterlerinin başrolde olduğu çok sayıda film çekilmiştir. Bu sebeple onlar da, seyirci gözünde referans güldürü karakteri olarak, seri film kategorisine girebilirler (*Şahinalp, 2010*).

Yavuz Turgul’un senarist olarak sinemaya adım attığı bu dönem, bir taraftan popüler melodramların azaldığı, toplumsal sorunların daha çok gündeme geldiği diğer taraftan ise arabesk filmlerin, seks filmlerinin yaygınlaştığı bir ortama işaret eder. Böyle bir ortamda, popüler melodramların belli uzlaşımına yaslanarak güldürü filmleri

yapan ve böylece seks ve karate filmlerinin sinemadan uzaklaştırdığı seyirciye alternatif oluşturmaya çalışan Arzu Film’de senaryo yazmaya başlayan Turgul, bu çizgiyi belli bir süre devam ettirecek, 80’lerle birlikte bu dönemden beslenen yeni bir çizgiye doğru yönelecektir.

2.3. 1970 SONRASI TÜRKİYE’NİN DEĞİŞEN TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL ORTAMI

1980’li yıllardaki dünyadaki ve Türkiye’deki siyasal hareketlenmeler Türk siyasal ve toplumsal hayatında değişimlerin başladığı dönem olarak belirtilebilir. Değişimin en önemli nedenlerini, 1980 askeri darbesi, diğeri ise mevcut siyasal otoritenin uyguladığı yeni ekonomik politikalar olarak sıralayabiliriz. 1980 darbesi ile birlikte Türk siyasal hayatında dönüşüm yaşanmış ve bu dönemdeki tüm dünyada ivme kazanan liberal eğilimler Türkiye’yi de etkilemiştir. Küreselleşme sürecinin hızlanmasıyla, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan itibaren gündemde olan geleneksel kültür – modern kültür ikiliğine ilişkin tartışmaların kültürel çoğulculuk bağlamında yeni bir söylem alanı oluşmasını sağlamıştır. Ekonomik ve siyasal alanda gerçekleşen dönüşme ve söylem mücadelesi kültürel alanla birlikte hareket ederken, sinema da bu mücadelenin önemli bileşenlerinden birini oluşturmuştur. Bu bağlamda 1980 sonrası yaşanan değişime duyarsız kalmayan yönetmenlerden biri olan Yavuz Turgul’da, filmlerinde geleneksel – modern, eski – yeni, Doğu – Batı, gibi karşıtlıkları ele alarak Türkiye’nin modernleşme süreciyle paralel bir gerilim alanı tanımlamaktadır.

Can Kozanoğlu’na göre Cumhuriyet tarihinden bu güne kadar 80’lerden 90’lara olan dönemdeki kadar hızlı bir değişim göstermemiştir. *“Bu dönemde tüketim alışkanlıklarının eğlence biçimlerine, dilden sanata kadar gündelik hayatın birçok alanında, birbirine eşlik eden bir değişme ve benzeşme süreci gündeme gelmiştir. Değişim, tüketim, çeşitlenme ve benzeşme 80’lerden 90’lara kadar gündelik hayatın seyrini belirleyen kavramlar olarak karşımıza çıkar”* (Kozanoğlu, 1996: 596).

Bu dönüşümlere yol açan en önemli unsurlardan biri 1980 askeri darbesi, diğeri ise ANAP iktidarı tarafından uygulanmaya başlanan yeni liberal ekonomik politikalar. Darbenin hayatın her alanında etkisini gösterdiği düşünülürse, değişimin toplumsal

yönlerinin darbenin toplumda yarattığı her türlü kültürel ve siyasal bileşenle birlikte ele alınması gerektiği ortaya çıkacaktır. Öte yandan 80 darbesinin Türk siyasal hayatında yarattığı kırılma, 80 sonrasında iktidarın uygulayacağı politikalar açısından bir hazırlık dönemi olarak nitelendirilmekte, darbe öncesi ve darbe sonrası iktidar tarzındaki ilişkiye dikkat çekilmektedir. Bu duruma ilişkin önemli saptamalarda bulunan Alev Özkazanç, 12 Eylül darbesini 80 öncesi iktidar tarzıyla sonrası arasında bir köprü olarak değerlendirirken, darbe öncesiyle yeni sağ arasında önemli bir süreklilik olduğunu ve darbenin yeni sağın kurucu öğelerinden biri olduğunu belirtir. Bu nedenle 80 döneminin kültürel ortamı, darbenin mantığı ve darbe sonrası iktidarın uyguladığı politikalarla biçimlenmiştir (Yüksel, 2013;283).

İlk başlarda sadece siyasal alanda ortaya çıkan bu dönüşümler, zaman içerisinde toplumun diğer alanlarında da kendini göstermiştir. Kozaklı ve Özkazanç, toplumun kültürel parçalanması sonucunda meydana gelen 1980 darbesinin Türkiye açısından önemli bir dönüm noktası olduğunu söylüyorlar. Siyasal alandaki otoriter düzenleme ve baskıların, ekonomik alanda da liberalizmin egemen olduğu bu dönemde, tüm Cumhuriyet döneminden radikal farklılaşma dinamikleri taşıyan kültürel dönüşümler olduğunu belirtirler. Buna göre, Cumhuriyetin kurucu kadrolarının halkı belli bir kültür seviyesine çıkarma girişiminden vazgeçilmiş, toplumu bir arada tutan ahlaki değerlerin yerini ticari kaygılarla körüklenen bir kültürel popülizm almıştır (Kozaklı ve Özkazanç, 1997).

Bu dönüşüm Nurdan Gürbilek tarafından iki farklı iktidar projesi çerçevesinde tanımlanmaktadır. Ona göre 80'ler iki farklı söz siyasetine ve iki farklı kültür stratejisine sahne olmuştur. Baskı ve yasakların yanı sıra, baskı altına alınan dönüştürmeyi ve içermeyi amaçlayan daha modern, daha kurucu ve daha kuşatıcı bir kültürel strateji söz konusudur. Red, inkâr ve bastırmaya dayalı dönem, aynı zamanda insanların arzularının kışkırtıldığı fırsatlar ve vaatler dönemidir. Söz hakkı engellenmiş, susturulmuş bir toplum aynı zamanda “konuşan Türkiye” sloganıyla nitelendirilmiş, baskının bu

kadar yoğun olduğu bir dönemde anlatma arzusu ilk kez bu kadar ön plana çıkmıştır. Bir taraftan söz hakkı engellenirken, diğer taraftan bireyselleşmeye ve çok sesliliğe yapılan vurgu, bu iki stratejinin uzlaşmaz çelişkilerini ortaya koymaktadır. Bu iki kültürel strateji, aralarındaki çatışmaya karşın 80'ler boyunca her zaman bir arada olmuş ve meşruluklarını sağlamak için birbirine ihtiyaç duymuştur. 80'lerin özgünlüğü bu karşıtlıkları bir araya getirmesinin yanı sıra, çatışmaya karşın birbirinden kopamamış iki ayrı kültürel stratejiyi birbiriyle uzlaştırarak var edebilmiş olmasında yatar (Yüksel,2013, 283-284).

1980 darbesi sonrasında yaşanan hızlı toplumsal değişim; daha önce de belirtildiği gibi, 80'lerden sonra uygulanan liberal ekonomik birikim modeliyle yakından ilişkilidir. Türkiye'de ikinci dünya savaşından sonra bir kitle kültürünün oluşumundan söz edilebilse de, radikal anlamda değişim 80'lerde yaşanmış, yeni kitle kültürüne uygun alışkanlıkların yerleştirilmesi gereği, kültürün neoliberal dönüşüm açısından önem kazanmasını sağlamıştır. Bu çerçevede neoliberalizmin en önemli temsilcilerinden Thatcher'ın savunduğu bireycilik anlayışı “yalnızca bir ekonomik ideoloji değil, aynı zamanda toplumun nasıl örgütlenmesi gerektiğine ilişkin ahlaki bir yaklaşım” olarak nitelendirilmelidir (Leadbeater, 1995). Bu açıdan bakıldığında, kültürün tanımlanmasında da önemli gelişmeler doğurur. Tüketim kültürünün bir sonucu olarak, özgürlüklerin kuralsızlıkla iç içe geçtiği bir süreçtir bu. Metropoller tüketim kültürünün taşıyıcısı olarak yeni bir anlam ve toplumsal bir güç kazanır ve kitle kültürü bütün yönleriyle toplumsal alana egemen olur(Yüksel, 2013).

Tüm dünyayı saran liberal ekonomik politikaların dünyadaki temsilcileri Thatcher-Reagan iken Türkiye'deki temsilcisi ise Özal'dır. Sol eğilimlerin gerilemesi ve Özal tarafından temsil edilen yeni sağın yükselişi, sadece Türkiye'deki değil dünyadaki siyasal konjonktür ile de ilişkilidir. Teknolojinin gelişmesiyle yeniden şekillenen küreselleşme, dünyadaki temel yapılanmaların dönüşüm ve değişimini hızlandırmış, kültürler arası etkileşim kaçınılmaz olmuştur. Böylece sosyalizmin çökmesiyle birlikte ağır bir yenilgiye uğrayan sol akımlar karşısında yeni sağ olarak adlandırılan, toplumsal ve ekonomik sorunlar karşısında yeni çözüm önerileri sunan ideoloji, tüm dünyayı olduğu gibi Türkiye'yi de etkisi altına almıştır. Bunun sonucu olarak dünya kapitalist

sistemiyle bütünleşme düşüncesiyle birlikte, devletin yeniden yapılandırılması görüşü gündeme gelir. İdeolojik söylem bireyselleşme, özgürleşme gibi kavramlar etrafında şekillenirken, bu kavramlar daha çok düzenle barışık bir şekilde ekonomik çıkar sağlamanın bir aracı olmaya başlamıştır (*Danely, 2002*). Bu çerçevede eşitlikçi bir düzen anlayışına dayalı olan idealist kavrayış, modası geçmiş bir anlayış olarak değerlendirilecek, çağdışı kalmak ve geri kafalılıkla özdeşleştirilecektir. Artık “çağ atlamak” gerekmektedir. Böylece iş hayatında başarı, köşe dönme, kolay yoldan zengin olma gibi anlayışlar gündeme gelmiş, toplum yerine bireyin çıkarlarına yönelik faydacı bir tutum benimsenmiştir. Kozaklı ve Özkazanç, ortaya çıkan rekabetçi kültür ortamının, her insanı kendi hayatına bir yatırımcı gözüyle bakmaya teşvik ettiğini ve böylece cumhuriyetin kuruluşundan 1980'lere kadar toplumsal kurtuluşa inanan insanların, herkesin kendini kurtarmaya çalıştığı bir ülkede yaşamak zorunda kaldıklarını vurgular. Türkiye bireyi keşfetmiş ve birey 80'ler boyunca piyasada iyi pazarlanan bir mal olmuştur (*Kozaklı ve Özkazanç, 1997*).

Döneme egemen olan tüketim ideolojisi ve pazar mekanizması, reklâmcılık sektöründe hızlı gelişmelere neden olacaktır. Reklâmcılığın birçok imgeyi dolaşıma sokmasıyla birlikte, 80'lerin ortaları bir çeşit söz, imge ve görüntü patlamasına sahne olur. Kültürün piyasaya tabi olması, reklâmcılık tarafından kurulan yeni bir dil ortaya çıkarmış; söz görüntünün hizmetine kullanılırken, kültürle olan ilişki “vitrin-seyir” ilişkisi haline gelmiştir (*Gürbilek, 2001*). Tüketim birey olmanın en önemli şartlarından biri olarak sunulmuş, birey kendini daha çok ve daha kaliteli tüketimle tanımlamaya, insanlar tükettikleri şeylerle farklılaştıkları, çağdaşlaştıkları ve kimlik edindikleri izlenimini edinmeye başlamışlardır (*Kozaklı ve Özkazanç, 1997*). İnsanların kendilerini bir fırsatlar ülkesinde hissetmeleri söz konusudur (*Özkazanç, 1998*). Reklamların sunduğu seçkin imgeler ve vitrinlerdeki bolluk, bir an, sanki bu ideal herkes için geçerli olabilecekmiş izlenimini doğurmayı başarmıştır ancak çoğullaşmanın sınırları tüketme özgürlüğünden ibarettir (*Gürbilek, 2001*) ve tüketime dayalı kitle kültürünün baskın hale gelmesiyle kültürel çeşitlilik yerine benzeşmenin yazılı ve görsel basın aracılığıyla gerçekleştiği görülecektir. 1980'lerde tüketimin nesnesi haline gelen şeylerden biri de cinselliktir. 70'lerde gündeme gelen cinsellik, 80 sonrasında başta yeni kentli kültür olmak üzere toplumun tüm kesimlerince ilgi çekici konulardan biri haline gelir. Özkazanç bu durumu siyasi ve ekonomik sıkıntılardan kaçışın göstergesi olarak

değerlendirmektedir. Bireyin kamusal yaşamdan ve siyasetten dışlanması özel alana yönelik ilgiyi arttırmış, kent kültürünün güçlenmesi de bu durumu desteklemiştir. Böylece cinsellik bireyin kendini gerçekleştirme arzusunun özel alandaki dışavurumu olarak ortaya çıkar (Özkazanç, 1998).

Gürbilek'e göre cinsellik, özgürleşme ve bireyselleşme söylemi altında o güne kadar hiç olmadığı kadar söze dökülmüş, bir itiraf ve iç dökme dönemi yaşamaya başlamıştır. Özel hayatın ve cinselliğin, kendilerine yeni haber alanları yaratmak isteyen gazete ve dergiler tarafından gündeme getirilmesi de bu gelişmeyi destekleyen olaylardır (Gürbilek, 2001). Cinselliğin keşfiyle birlikte özgürleşme ve bireyselleşme adına, daha önce mahrem kabul edilen her şey gündeme gelir, cinsellik, basının haberdar etme görevi içinde tanımlanarak meşru bir alana çekilir ve çeşitli araştırma dosyaları basın aracılığıyla kamuoyuna sunulur. Bu durumun yansımalarından biri bu dönemde popüler hale gelen Tan Gazetesi çerçevesinde gözlenebilir. Özkazanç, Tan'ı diğer gazetelerden ayıran özelliklere değinirken, birinci ve üçüncü sayfanın yer değiştirmesiyle siyaset ve ekonominin yerini magazin almış olduğunu belirtir. "Cinselliği evcilleştirerek ailenin içine giren *Tan*, aynı zamanda homofobik yaklaşımı, ekonomik popülizmi ile de mazlum erkek kimliğine seslenir." (Özkazanç, 1998). *Tempo*, *Aktüel*, *Nokta* gibi haber/magazin karışımı yayın organları da cinsellik, aile içi ilişkiler, cezaevinden çıkanlar, eski tüfekler, 68'liler gibi konuları işleyerek gündelik yaşamla siyaseti iç içe geçirmiş ve genel anlamda bir magazinleşme süreci başlamıştır (Kozaklı ve Özkazanç, 1997). Piyasanın görünmez baskısı, bastırılmış arzular üzerindeki etkinliğini sürdürmekte (Gürbilek, 2001) ve bu durum yeni çıkan haber dergilerinin oluşturduğu haber diliyle desteklenmektedir.

80'lerin kültürel yapısından söz ederken değinilmesi gereken bir diğer unsur, arabeskin kültürel ve toplumsal yapı üzerindeki etkisinin giderek belirgin hale gelmesidir. 70'lerde doğan arabesk, 80'lerle birlikte kitleselleşerek farklı bir yöne doğru kayar ve pazar koşulları içinde yeniden tanımlanır. Arabeskin temelinde yatan şeyin tüketim olduğunu unutmamak gerekir. Bu tüketimin ekonomik bir kavram olmasından çok toplumbilimsel bir kavram olarak karşımıza çıkar. Arabeskin ortaya çıkışı ve anlamı üzerine yapılan yorumlar da genellikle arabeskin toplumbilimsel anlamı üzerinde yoğunlaşmıştır.

Gürbilek'e göre; "80'lerde arabesk, büyük şehre sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, görüntüler piyasasında kendine bir yer edinme, girdiği yabancı kültür içinde bir yön bulma, onu bozma ve kendine benzetme isteğinin adı olduğu kadar, büyük şehrin asıl sahipleri olan bu yabancılar akınına geri püskürtme, öncelikle de adlandırma çabasının" adıdır. Bu açıdan değerlendirildiğinde arabesk bir uyumsuzluk kültürü olmaktan çok, kente uyum çabası olarak görülmelidir. Özbek de arabeskin geleneksel ortamı kente taşıyan ya da kent kültürüne sırt çeviren bir uyumsuzluk kültürü olarak değerlendirilmesine karşı çıkar. Ona göre arabesk, "kent dinamiğiyle belirlenen, bir anlam problemi olduğunu kabul eden, ona yanıt getiren ve bu yanıtıyla da bir yandan uyum, bir yandan direnme taşıyan bir pratiktir" (Özbek 2002: 111). Kente ve kentin temsil ettiği değerlere yönelik bir eleştiri taşımakla birlikte arabeskin temelde bir kent kültürü olduğu gözden kaçırılmamalı (Kozaklı ve Özkazanç 1997: 47); şehirdeki yabancıya, şehre yabancı olana seslenen arabesk kent dinamiği çerçevesinde örülmüş bir kent kültürü, belki de Cumhuriyet'in özgün kitle kültürü olarak değerlendirilmelidir (Yüksel, 2013, 284).

Öte yandan Nuri Bilgin, arabesk müziği içerik analiziyle incelediği araştırmasında, arabesk müzik başta olmak üzere, arabeskin entelektüel bir karalamaya muhatap kaldığını ancak arabeskin bu karalamaların vazettiği pasiflikle değerlendirilemeyeceğini söyler. Bu müzikteki ölüm istenci başkaldırınının bir başka ifadesi olarak değerlendirilir (Bilgin, 2000).

Arabeskin bir söylem nesnesi haline gelmesi de 80'li yıllara rastlar. Gecekondulaşmanın daha önce başlamış olmasına karşın, İstanbul'un elden gitmesi yönündeki yakınmalar en çok 80'lerde dile getirilmiştir (Gürbilek, 2001). Bu durum arabeskin gecekondu sınırlarını aşarak daha geniş kitlelere ulaşmasıyla da ilişkilidir. Meral Özbek, arabeskin toplumsal anlamının 80 sonrasında yeni muhafazakâr siyasal ideolojiye eklenmesiyle birlikte kısmen değiştiğini savunurken; başlangıçta bir alt kültür niteliği gösteren arabeskin yaygınlaşmasıyla orta sınıfın genişlemesi arasında ilişki kurar. Bu ilişki biçimi, arabeskin Anavatan Partisi'yle özdeşleştirilmeye

başlamasıyla daha belirgin hale gelmiştir (Özbek, 2002). Özellikle 80'li yıllarda ANAP, arabesk kültürü bir politika malzemesi ve yönlendirme aracı olarak kullanmış ve arabesk, bir söylem ve çatışma inşa edilerek kültürel arenadan siyasi arenaya çekilmiştir (Özbek, 2002).

Gürbilek, 80 sonrası ortaya çıkan bu dönüşümleri “aşağı kültür patlaması” olarak değerlendirmektedir. 80’lerde sadece kitle kültüründen değil, bunu yanında o güne kadar modern olan karşısında bastırılan ve taşra denilen yaşantının geri dönüşünden bahsetmek gerekir. Taşra kavramı; sadece coğrafi olarak metropolün dışını değil, modern olabilmek adına o güne kadar dışarıda bırakılmış olan her şeyi ifade etmektedir. 80’ler artık taşralı kültür için, o güne kadar dışlanmış, modern kültürel kodların dışına itilmiş piyasada ona da bir yer olabileceği umudu taşır. *Kısaca “bastırılmışın geri dönüşü” olarak nitelendirilebilecek bu durum, o güne kadar bastırılmış, ifade imkânı bulamamış kültürel içeriklerin, büyük şehrin ve modern kültürün imkânlarını kullanarak, kendi simgesel dilini piyasada dolaşıma soktuğu ve parayla buluşma fırsatı kazandığı bir duruma işaret eder (Gürbilek, 2001: 104).* Ancak bastırılmış isteklerin sırf bastırılmış olduğu için yıkıcı ya da özgürleştirici olmayabileceği dikkatlerden kaçmamalıdır

...80’lerin bize sunduğu verilerle şunu bir kez daha vurgulamakta yarar var. Bastırılmış olan hiçbir zaman bastırıldığı şey olarak, orada öylece keşfedilmeyi bekleyen saf ve sahici bir içerik olarak, gasp edilmiş payını talep eden saf bir yıkıcı enerji olarak geri dönmez. Tersine geri döndüğü yerin ihtiyaçlarıyla şekillenen, başka biçimler altında hep yeniden inşa edilen, yeni kurgulara olduğu kadar politik manevralara ve kışkırtmalara da açık bir şey olarak geri döner. Bu yüzden de geçmişte bastırılmış olan bugün için daima bir mücadele konusudur. Bir başka deyişle bastırılmış olan ne sadece bastırılmıştır ne de tam anlamıyla geri dönmüştür (Gürbilek, 2001: 11).

Toplumsal ve kültürel alanda ortaya çıkan bu değişimlerin Türk sinemasına da yansması kaçınılmaz olur ve bastırılmış olan Türk sinemasında da giderek daha çok temsil imkânı bulur. Türk sineması bu dönemden içerik yönünden olduğu kadar, ticari

açıdan da etkilenir; eskiden popüler bir tüketim aracı olarak da görülen sinemanın yerini, yeni tüketim nesnelere almasıyla birlikte sinemanın krize girdiği yeni bir dönem ortaya çıkar.

2.4. 1970 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA DEĞİŞEN MİZAH ANLAYIŞI

1970'lerin sonlarından günümüze dek uzanan süreçte, sadece Yeşilçam sistemi olarak anılan biçimiyle yerli yapımcılık değil, yerli filmlerin dolaşımına dayalı geleneksel üretim-dağıtım-gösterim zinciri de zayıflayıp çözülmüştür. Bu süreci, iç içe geçmiş iki gelişme olarak kavramak mümkündür. 1970'lerin sonlarından yaklaşık olarak 1980'li yılların sonuna kadar uzanan dönem, yerli yapımcılık kadar yabancı filmleri de etkileyen genel bir kriz dönemidir. En geç 1990'dan itibaren ise devam eden kriz koşullarında yabancı dağıtım firmalarının artan müdahaleleriyle gelişen bir yeniden yapılanma gerçekleşmiştir. Yeniden yapılanma sürecinde, dengeleri yabancı filmlerin lehine çeviren, diğer bir deyişle, yerli filmler için krizi derinleştiren bir sektörel dönüşüm etkisini göstermeye başlamıştır. Yerli filmlerin dolaşımına dayalı üretim, dağıtım, gösterim zincirindeki zayıflamanın çözülme ile sonuçlanmasında bu sektörel dönüşüm önemli bir hızlandırıcı etken olmuştur (*İ. Altuğ Işığan, Film 2003*).

1980'li yıllarla birlikte değişen toplumsal, kültürel ve ekonomik koşullar, Türk sinemasında da içerik ve sinema anlayışı bakımından birtakım değişimlere yol açar. 1980 darbesi toplumun hemen hemen her alanında kendisini gösterir ve 12 Eylül'ün yarattığı yeni kültürel yapı şiirden romana, müzikten sinemaya birçok alanda etkili olur. Bu dönemdeki politik gelişmeler tematik anlamda sinemaya belli bir ölçüde yansırken, zaman zaman eserlerin sanat değerlerinden çok fikri ve ideolojik yanlarının ön planda tutulduğu, tekniğe ve anlatıma ilişkin sorunların ikinci planda kaldığı görülür. Politik filmlerin yanı sıra, değişen toplumsal yapıyı gözler önüne seren farklı yapıtlar da gündeme gelir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, değişen koşullar çerçevesinde toplumsaldan bireysele geçişin en açık biçimde gözlemlendiği yerlerden biri de sinema olur. Bu dönemde yoğunlaşan kadın filmleri ve aydın üzerine odaklanan politik filmler, en önemli göstergelerdendir. Burçak Evren'e göre Türkiye Sinemasında 80'lerden itibaren senaryo yazımında da bir yetkinleşme görülür. *"1980lere gelene kadar sinemada kişiler Yeşilçam'ın klasikleşmiş tekniğiyle anlatılırdı. Kötüler tam olarak kötü, iyiler iyi tam olarak iyi. Ama 80lerle birlikte yazarların senaryo yapım sürecinde olmasının bir*

sonucu olarak kişiler gerçeğe daha yakın bir karaktere büründü. Gerçek hayattaki bireyin ikilemleri ve karmaşasıyla donanmış bu bireyler seyircilerin de, filmi seyredirken daha fazla düşünmesine neden oldu” (Evren, 1990: 21).

Hilmi Maktav’a göre 12 Eylül’ün Türk sinemasında iki açıdan önemi vardır: Öncelikle depolitizasyon süreciyle birlikte toplumda oluşan zihniyet değişimi sinemayı da etkilemiş ve sinemada “80 sonrası” olarak adlandırılan bir süreç başlamıştır. İkincisi ise bir siyasi dönem, dolaylı bir anlatımla da olsa ilk kez bu kadar yoğun bir biçimde sinemaya yansımıştır (*Maktav, 2000*). Bireylerin kişisel çatışmalarını ve çelişkilerini ele alan filmlerin bir bölümü aydın üzerine odaklanır, toplum bireyin yalnızlaşmasının ve yabancılaşmasının önündeki en büyük engel olarak görülür. Aydının yalnızlığı, çevresiyle ilişkileri, iletişimsizliği, yaşadığı düşünsel değişimler ve hayal kırıklıkları sık sık gündeme gelir. Ancak bu filmler toplumu harekete geçirmeye, değiştirmeye yönelik filmler değil, toplumsal olanın yenilgisini kabul etmeye yönelik filmlerdir (*Maktav, 2000*). Toplumsal sorunlara ilişkin çözüm arayışları giderek azalmış, bunun yerine yeni düzenin getirdiklerine ilişkin durum tespiti yapılması gündeme gelmiştir. Senaristler, bireyin yalnızlığını ve toplumla kurduğu mutsuz zaruri ilişkilerini kaleme almıştır. Öte yandan “sinemaya ticari yaklaşmayan yönetmenlerin bireye yönelmesi, karakterlerin daha ayrıntılı çizilebilmesini sağlamıştır. Türk sinemasının tip kalıplarının kırılması, özellikle de kadın filmlerinde, kalıp-tiplerin yerine, olumlu ve olumsuz özellikleri aynı insanda toplayarak karakterler yaratılabilmesi başarılmıştır (*Esen, 2010*).

Kayalı’nın “psikoloji eksenli filmler” olarak da nitelendirdiği bu filmler, seyirciyle bağ kuramamış ve seyircinin 80 sonrasında sinema salonlarından uzaklaşmasının nedenlerinden birini oluşturmuştur (*Kayalı, 2001*). Söz konusu filmlerde “aydın insan”ın nasıl tanımlandığı dönemin toplumsal, siyasal ve kültürel koşulları açısından ipuçları taşımaktadır. Genel olarak çizilen aydın tipi toplumdan kopuk, boğucu ve çözümsüz bir kişiliktir (*Danely, 2002*). Bu durum aydını tanımlayan fiziksel özelliklere de yansımıştır; kitap, daktilo ve gözlük, aydını tanımlayan ve ikonlaşan nesnelere olarak karşımıza çıkar (*Abisel, 1994*). Aydın, geçmişe yönelik bir hesaplaşmaya girişmiştir ancak bu hesaplaşma toplumla yapılan bir hesaplaşma değil, kahramanın kendisiyle yaptığı bir hesaplaşmadır. Gürbilek’e göre aydınlar ilk kez bu dönemde kendileri adına bu kadar çok konuşurlar fakat aynı zamanda varlık koşullarını

yitirirler. Uğrunda mücadele edilen değerler anlamını yitirmiş (*Maktav, 2000*), kalabalıklara ve aydınlara yeni imkânlar vaat edilmiştir (*Gürbilek, 2001*).

80 sonrasında Türk sinemasında görülen yeni eğilimlerden bir diğeri, kadın filmleri olarak adlandırılan kategorinin belirgin hale gelmesidir. Bu filmler yeni oluşan liberal ekonomik sürecin, toplumsal ve kültürel yapıya yansımalarının bir ürünü olarak nitelendirilebilir. Kadın filmlerinin belirgin bir kategori olarak ortaya çıkışı, en çok da yeni bir kadın tipinin filmlere egemen olmasıyla ilişkilidir. Kadının değişen toplumsal yaşama birlikte kamusal ve özel alanda farklılaşan rolü üzerinde duran bu filmler, kadını aile ve iş yaşamında ele alırlar. Nuray Sancar'a göre bu değişim, klasik Yeşilçam filmlerindeki klasik iyi kadın-kötü kadın ikiliğinin yerini, geleneksel kadınla modern kadın arasındaki çelişkinin alması şeklinde yorumlanmalıdır (*Sancar, 1993*).

Bu dönemde gündeme gelen kadın filmlerinde en çok vurgulanan noktalardan biri, kadının cinselliğini keşfedişidir. Cinsellik, bireyin kimlik iddiasını ortaya koymasının bir aracıdır (*Leadbeater, 1995*) ve bu durum en çok yeni kadın kimliği tanımlandığında ortaya çıkar. 80 Darbesinin neden olduğu politik baskılar, kadın hareketiyle kendini ifade edecek bir kaynak yaratmıştır. Cinselliğin bir özgürleşme alanı olarak kadın filmlerine girmesi, oluşmaya başlayan yeni kent kültürüyle de yakından ilişkilidir. Daha önce sözü edilen haber/magazin dergilerinin yaygınlaşması, bu gelişmeyi desteklerken, kadın dergilerinin gündeme gelmesiyle birlikte kadınlar, kentsel yaşamda daha etkin olarak tanımlanmaya başlamıştır. Buna paralel olarak, sinemada da daha etkin bir biçimde temsil edilmeye başlayan yeni kadın karakterler, cinsel nesne yerine cinsel özneye dönüşmüşlerdir. Bu yeni kadın tipinin sinemadaki en belirgin temsilcisi ise Müjde Ar olur (*Dorsay, 1995*). Şükran Esen Yurdakul 1980'lere kadar Türkiye Sinemasındaki kadın karakterlerin ev ve sokak arasına sıkıştırılarak, tek boyutlu anlatıldığını şu sözlerle ifade etmektedir:

“1980’li yıllara kadar, Türk sinemasında kadın tipleri incelendiğinde, başlıca iki tip kadın görünmektedir. Kadınlar ya namuslu, evinin kadını, çocuklarının anası, cinselliği olmayan (kendi cinsel tercihleri olmayan) sevgi dolu, sürekli bağışlayan, ezildiğini hissetse de gözyaşlarını içine akıtip evin mutluluğunu bozmayan kadınlardır. Ya da cinselliğinden

başka bir şeyi olmayan, kötü, mutlu yuvalara düşman, erkekleri kötü yollara sürükleyen vamp kadınlar” (Esen, 1996: 12).

Oysa 1980’lerden sonra kadın karakterler iki boyutlu olmaktan kurtulmuştur. 80’lerde Türk sinemasında görülen bu yeni eğilimlerin yanı sıra, Türk sinemasının yapım ve dağıtımına ilişkin sorunlardan kaynaklanan arabesk filmler de gündemdeki yerini korumaktadır. 70 sonrası gündeme gelen arabesk filmler, 80’lerde de varlığını koruyarak bu sorunun geçici çözüm yollarını oluşturur. Türk sineması televizyonla rekabet edebilmek için ekranda gösterilemeyecek gösterme anlayışını benimsemiş ve televizyonda yayınlanması yasak olan tabu konulara yönelmiştir (Evren, 1990).

Bu dönemde arabeskin sadece kentin gecekondu bölgelerinde yaşayan kitlelere değil, tüm toplum kesimine seslendiği ve giderek popüler hale geldiği görülür. Sinemanın üretim biçimini önemli ölçüde yönlendiren video film yapımcıları da arabesk filmlere yönelerek, popüler hale gelen ve ticari açıdan kazanç sağlayan bu türün yaygınlaşmasına hizmet ederler. 1980 yılında üretilen filmlerin %40’ı arabesk filmlerden oluşmaktayken, 1981’de bu sayı %46’lara kadar çıkar (Evren, 1985). Bu filmlerin özellikle, Almanya’da yaşayan gurbetçilere yöneldiği görülür.

80’lerde arabesk filmlerin 70’lere oranla sayıca artmasının yanı sıra nitelik olarak da bazı farklılıklar barındırdığı görülür. Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses’le simgelenen bu iki dönem arasındaki fark, arabeskin toplumsal anlamının değişmeye başlaması olarak yorumlanmaktadır. Gürbilek’e göre, 1970’lerin yıldızı Orhan Gencebay’ken, 80’lerde İbrahim Tatlıses’in popüler olması, aslında önemli bir değişimin göstergesidir. Gencebay haksızlığa uğramışları, mazlumları temsil ederken Tatlıses adalet değil özgürlük isteyenlerin temsilcisidir. Gencebay bu dünyanın sunabileceklerinden vazgeçip, haddansa arzusunun kendisini mutlak kılan, çileci bir tutum benimserken, Tatlıses yabancı topraklarda kafa tutmayı öğrenmiş, taşranın büyük şehrin imkanlarıyla karşılaştığında ve parayla buluştuğunda neler yapabileceğini göstermiştir (Gürbilek, 2001). Gencebay daha kadercî bir tutum sergilerken, Tatlıses’te arzusunun gerçekleşmesi isteği belirgin hale gelmiştir. Suner, 70’lerde ve 80’lerde görülen arabesk filmlerin benzerliklerini ve farklılıklarını şöyle yorumlar:

70’lerin Gencebay ve 80’lerin Tatlıses filmlerinin ortak noktası, İstanbul’a yabancı bir gözle, ‘kentin yeni sakinlerinin’, yeni

göçmenlerin gözüyle bakılmasıdır. Her iki durumda da İstanbul, sürekli 'ihtiras pompalayan, arzuyu kıskırtan, yeni göçmenler açısından erişilemeyecek vaatler ve imkanlarla dolu bir çekim alanıdır. Her iki durumda da İstanbul, arzulanan kadınla, sevgiliyle özdeşleştirilir. Ancak kentle/kadınla girilen ilişkinin terimleri 70'lerden 80'lere önemli bir dönüşüme uğrar. 70'lerin Gencebay filmlerinde bu ilişkinin terimleri bir tür onurlu yeniklik, vazgeçiş, feragat söylemi içinde şekillenmektedir. 80'lerin Tatlıses filmlerindeyse, taşra kökenli göçmenler kente/kadına artık doğrudan ve açıkça ifade edilen bir ihtirasla, elde etme kararlılığıyla yaklaşmakta, kentin/kadının kıskırttığı arzuların bir an önce doyumunu talep etmektedir. Gencebay sineması taşranın İstanbul'la mücadelesinin ve onurlu geri çekilişinin ifadesiyse, Tatlıses sineması, taşranın İstanbul'u ele geçişi, kendini İstanbul'a dayatışını dramatize etmektedir(Suner, 2002: 88).

Böylece Türk sinemasının klasikleşmiş yıldız oyuncuları yerlerini arabeskin yıldızlarına bırakır. Bunun yanı sıra 80 sonrası popüler hale gelen komedi filmleri de kendi yıldızlarını yaratır. Yeni dönemin yıldızları Kemal Sunal, İlyas Salman ve Şener Şen gibi oyunculardır. Bu dönemin komedi filmlerini, 60'ların salon güldürülerinden ve 70'lerin aile komedilerinden ayıran şey, toplumsal ve ekonomik sorunların daha belirgin bir biçimde dile getirilmiş olmasıdır. Daha çok ortadirek mensubu olan film kahramanları haksızlığa uğradıkça yıldızlaşır. Ancak bu filmler zamanla birbirini tekrar eden bir çizgiye yönelir.

1980 sonrası sinema ortamını etkileyen en önemli gelişmelerden biri de, Amerikan şirketlerinin Türkiye'de yatırım yapmasına olanak tanıyan yasal düzenlemelerdir. Özellikle 1980'lerin ikinci yarısından sonra belli bir piyasa araştırması yaparak Türk sineması pazarına girmeye başlayan Amerikan şirketleri, küçük film şirketlerinin yok olmasına ve yerli filmlerin salon sorunlarıyla karşılaşmasına neden olur. Başlangıçta bu yatırımlar, izleyicileri sinemaya çekmek ve sinemanın alt yapısını güçlendirmek gibi düşüncelerle desteklenmiş, ancak Amerikan filmlerinin yerli filmler karşısındaki üstünlüğü, Türk sinemasının geleceğine ve izleyicinin sosyo-kültürel yapısında ortaya çıkan değişimlere ilişkin tartışmalara yol açmıştır. Artık teknik

anlamda önemli bir üstünlüğe sahip Amerikan filmleriyle rekabet edebilmek zorlaşmış, ulusal pazarın %80'i Amerikan filmleri tarafından ele geçirilmiştir (*Işığın, 1997*). Bu noktada 80'li yılların ortalarından itibaren devlet yardımı gündeme gelir; *Eurimages*'ın desteği ve yabancı yapım şirketleriyle kurulan ortaklıklar da sinemaya bir ölçüde yansır.

Amerikan şirketlerinin ulusal pazara girmesinin sonuçlarından biri de yeni bir sinema anlayışının ve bu sinema anlayışına yönelik bir beklentinin ortaya çıkmasıdır. Amerikan filmlerinin ağırlığı artarak devam ederken, çekilen yerli film sayısı giderek azalır; bu filmler kimi zaman sinemalarda gösterime giremezler. Alım gücünün azalması, buna karşılık sinema bilet fiyatlarının artması, ailenin sinemadan uzaklaşmasına, seyirci sayısının düşmesine neden olmuş, özel televizyonların 90'lardan itibaren ortaya çıkışı da bu süreci hızlandırmıştır. Bu süreçte Türk sinemasını canlandırmaya yönelik tartışmalar devam ederken, Amerikalı (1993), İstanbul Kanatlarımın Altında (1995), Eşkıya gibi filmlerin daha geniş yatırım olanaklarının da desteğiyle elde ettikleri ticari başarı, Türk sineması açısından umut ışığı olarak yorumlanmıştır. Yatırım olanaklarındaki genişlemenin en önemli unsurlarından biri, 80 sonrası gelişmeye başlayan reklam sektörünün, 90'larla birlikte sinemayla olan işbirliğinin artırmasıdır. Böylece Filma-Cass, Plato, Aksiyon, Coprodüksiyon gibi firmalar, reklamdan elde ettikleri gelirlerin bir kısmını sinemaya aktarırlar (*Kıraç, 2000*). Yerli yapımcılar ise pazarlama ve tanıtım biçimindeki değişikliklerle birlikte daha popüler bir çizgiye doğru kayarak Amerikan filmleriyle ticari açıdan rekabet edebilmenin yollarını ararlar.

90'larda Türk sinemasında ortaya çıkan bir başka eğilim, özellikle yeni kuşak yönetmenlerin daha minimalist bir çizgiye doğru yönelmeleridir. Bu çabalar zaman zaman sonuç vermiş, yeni dil arayışlarına yönelen, ulusal ve uluslararası alanda çeşitli başarılar elde eden filmler ortaya çıkmıştır. Bu filmlerin bir kısmı ele aldıkları konular ve işledikleri temalar bakımından da yenilikler taşımaktadır. Marjinal olarak nitelenen toplum kesimleri sinemada temsil olanağı bulmuş, anti kahramanların ve kaybedenlerin hikâyeleri gündeme gelmiştir (*Kıraç, 2000*). Böylece 90'larla birlikte özellikle genç kuşak yönetmenlerin başı çektiği ve yeni arayışların egemen olduğu bir döneme girilmiş; ancak Türk sineması bu dönemde de istediği atılımı gerçekleştirememiş ve belli filmler dışında istenen seyirci oranına ulaşamamıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YAVUZ TURGUL SİNEMASINDA MİZAH VE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ

Yavuz Turgul'un "Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni" ve "Züğürt Ağa" filmlerindeki mizah anlayışı bağlamında toplumsal eleştiri yapma biçimleri kavramsal çözümleme yöntemiyle incelenmektedir. Kavramsal çözümleme yapılırken mizah ve toplumsal eleştiri parametreleri olarak kimlik arayışındaki insan, arafta kalan insan, yaşadığı yeri değil geldiği yeri düşünen insan, aile yapısının çöküşüne dönük eleştiri, geleneksel değerlerin dönüşümüne getirilen eleştiri kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra Turgul'un karakterleri arasındaki dostluk ilişkilerinin ihanetle sonuçlanması, eskiye duyulan özlemin en önemli nedenlerinden biridir.

Belirlenen bu parametrelerin hepsi benzer bir kaynaktan doğmakta ve melankolik bir geçmişe düşümlenmektedir. Kimlik arayışındaki insan olgusu kimi zaman köy kent gerilimiyle, kimi zaman geçmiş şimdi karşıtlığıyla, kimi zamansa dostluk ve ihanet çatışmasıyla benzer melankolik bir nostalji duygusuna oturmaktadır. Turgul, nostalji duygusunu, Eşkiya filminde Baran karakterinin İstanbul apartmanlarının çatılarında Cudi Dağını, Züğürt Ağa'nın büyük şehirde şaşaalı köyünü, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni filminde Haşmet Asilkan'ın içine düştüğü yeni ortamda eski Yeşilçam'ını görmesi biçimlerinde dışa vurmaktadır. Turgul'un bu melankolik karakterleri böylelikle derin bir mizah, çelişki ve nostalji denkleminde toplumsal eleştiriye yansıtmaktadır.

3.1. YAVUZ TURGUL'UN MİZAH ANLAYIŞI

1970'li yıllar Türk sineması için yeni bir dönemin başlangıcını ifade etmektedir. Tamda bu yıllarda sinemaya Tosun Paşa filminin senaryosu ile dahil olan Yavuz Turgul için mizahın vazgeçilmez bir unsur olduğunu görmekteyiz. Turgul içinde yaşadığı toplumu sinematografik dille anlamaya ve anlatmaya çalışırken yarattığı karakterlerin genel sorunları; ailesini yitirmiş, kimlik arayışında olan ve arafta kalan insanlardır. Bu kimlik arama serüveninde ne geldiği yerde kendine yer bulabilmiş, ne de içinde olmayı istediği yerde kendine yer bulabilmiştir. Turgul karakterlerin bu durumlarını filmsel

anlatı yoluyla aktarmaya çalışırken mizahi bir dille toplumsal eleştirilerini ortaya koymuştur. Toplumla kendini anlatmanın en kolay yolu şüphesiz onları güldürmektir.

Yılmaz Güney'in Umut'la (1970) yakaladığı rüzgar bir önceki Sinemacılar Kuşağı'nın film dili yaratma çabalarına "peki ama bu film diliyle ne anlatalım?" sorusunu da ekleyen, Genç/Yeni sinemacılar olarak adlandırılan yeni bir kuşağın doğuşuna yol açtı. Özön, Genç/Yeni sinemanın özelliklerini şöyle sıralar: Çoğu 1945 sularında doğmuş, iyi eğitim almış yönetmenlerdir. Birçoğu televizyonda ya da gelişen reklam sektöründe çalışmış, deneyim kazanmıştı ve söz konusu yıllarda ilk ya da ikinci filmlerini çekmekteydi. Yeşilçam'ın dışından kaynaklarla kendi yapım şirketlerini kurarak ya da yabancı ortaklarla birlikte filmlerini üretmelerine karşın, filmlerini iyi tanımakta, işleyişi, olası tuzakları bilmekteydiler. Tema olarak çoğunluk Doğu, Güneydoğu sorununu; göçü, feodaliteyi, töreyi kadın sorunlarını işlemekte, toplumsal, ekonomik ve siyasal bir bakış açısını öne çıkarmaktaydılar. Konuları ele alırken gözlemci, saptayıcı bir bakış açıları vardı ve bireyi içinde bulunduğu ortamla birlikte ele alıp incelemek, betimlemek öne çıkmaktaydı. Masa başı çalışmayı önemsiyor, ön hazırlıkları titizlikle yapıyorlardı (Özön, 1995). Bu kuşağın sinemacıları dendiğinde ilk sıralarda Zeki Ökten, Erden Kıral, Şerif Gören, Yavuz Özkan gibi isimler yer alsa da Özön'ün de hakkını teslim ettiği gibi Yavuz Turgul'da pek çok niteliğiyle bu kuşağın temsilcilerinden biridir (Özön, 1995). Üstelik içlerinde günümüzde hala düzenli olarak film çeken tek isimdir.

1946 yılında doğan Yavuz Turgul, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Gazetecilik Enstitüsü mezunudur. Mezuniyet sonrası Ses dergisinde beş senelik muhabirlik deneyimi, Ertem Eğilmez ile olan sıkı bağı, onun Yeşilçam'ı yakından tanımasını sağlamıştır. "Ses dergisinde çalışırken çok meraklıydım sinemaya, yapılan hiçbir şeyi beğenmiyordum. Sinemayı kurtarmak gibi düşüncelerim vardı. Bunlar beceremiyor, ben çok iyi beceririm diye düşünüyordum" der Yavuz Turgul (Videosinema Aralık 1984'ten aktaran Bayburtluoğlu, 2005: 59). Yeşilçam dönemi, tamamen ticari kaygılarla film yapılan ve filmin başarısının kaç seyirciye hitap ettiğiyle ölçülen bir dönem olarak tanımlayan Turgul, bu ortamda kendi filmini yapmaya çalışırken sürekli kendini 'düzeltmeye' çalıştığını belirtmektedir (Asuman, 2002). Yeşilçam'ı doğrularından çok yanlışları olan bir sinema olarak tanımlar ve 1975'ten itibaren bilfiil içinde olduğu bu sinemaya ilişkin gözlemlerinin onu mutlu etmediğini

dillendirir. Ona göre, yönetmen sineması denilen dönemin başlamış olması gözlemediği bu yanlışların yavaş yavaş düzelmesine olanak sağlamıştır (*Battal, 2006*). Yeşilçam'ın tamamen ticari kaygılarla film yapılan ortamından gelen bir sinemacı olarak Yavuz Turgul, o dönemde ticari sinemanın da seyirciden uzaklaşmadan sanat sinemasını var eden öğeleri barındırabildiğini düşünmektedir. Yönetmenin seyirciyle arasında var olan bağı koparmadan, ona sırtını dönmeden, sanatsal filmlerinde gerçekleştirilebileceğini savunan Yavuz Turgul'un filmlerinde bu kaygıyı görmek mümkündür. Yavuz Turgul için sinema, kişisel olduğu kadar seyirciyle de ilerleyen bir sanattır. Bu noktada şunu da belirtmek gerekir ki Yavuz Turgul'a göre bir seyirci tek başına filmin değerini ya da değersizliğini belirleyemez. *Gölge Oyunu*'nu az kişinin seyretmiş olması o filmin kötü bir film olduğunu göstermemektedir (*Asuman, 2002*). Bunun yanı sıra yönetmen, sinemanın ayakta kalabilmesinin, film üretmesinin seyirciye bağlı olduğunu da kabul etmektedir. Seyircinin sinemadan uzaklaşmasının sonucunda sanat filminin de üretilmeyeceğini düşünen Yavuz Turgul, ticari filmlerin üretiminin gerekli olduğunu savunur (*Asuman, 2002*).

Yavuz Turgul 1976 yılında kaleme aldığı ilk senaryo olan *Tosun Paşa*'dan (*Kartal Tibet, 1976*) 1984'te hem senaryosunu yazdığı, hem de yönetmenliğe adım attığı *Fahriye Abla*'ya kadar kariyerini senaryo yazarı olarak sürdürür. Öte yandan, çeşitli reklam ajanslarında metin yazarlığı da yapar. Bu dönemde yazdığı güldürü türündeki senaryolarda bile toplumsal bakış açısını metne yedirir.

Senaristlikten gelen bir yönetmen olan Yavuz Turgul, karakterlerin üzerine örülen filmler gerçekleştirmektedir. Onun karakterlerini gerçek hayatta her an her yerde, sokakta ya da bir otobüste görebiliriz. *Ertem Eğilmez*' in 1973 yılında çektiği *Canım Kardeşim* filminin senaryosuna katkıda bulunan Turgul' un ilk senaryosu bir güldürü olan *Tosun Paşa*'dır. İki düşman aile arasında geçen çekişmeleri komedi diliyle alan bu filmin ardından Turgul, 1978 yılında *Kartal Tibet* tarafından çekilen *Sultan* filminin senaryosunu yazmıştır. Bu film gecekondu mahallesinde yaşayan çocuklu ve dul bir kadının hikâyesini anlatmaktadır. Bu filmde Turgul, filmin ritmini canlı tutmak için gülmecedan yararlanırken, gecekondu yaşantısını toplumsal bir bakış açısıyla ele almıştır.

Seksenli yıllara gelindiğinde, Türkiye’de yaşanan kültürel değişim Yavuz Turgul’un senaryolarına da yansımıştır. Erkek Güzeli Sefil Bilo (Ertem Eğilmez, 1979), Sadık Şendil ile birlikte yazdığı Banker Bilo (Ertem Eğilmez, 1980), yeni düzeni, değişen ekonomik yapıyla beraber kolay yoldan para kazanma merakını, köşe dönemciliği anlatan filmlerdir. Anadolu’dan İstanbul’a gelen saf ve iyi niyetli Bilo, sonuçta değişen koşullara ayak uydurmadan var olamayacağını anlamıştır. Yavuz Turgul’un senaryolarının, 1980 yılında ayrılana kadar bünyesinde çalıştığı Arzu Film’in güldürü temelli sinema anlayışından ayrı bir yerde durduğunu söylemek mümkündür. Karakterlerin yaratılışı, ana hikâyeyi destekleyen yan hikayelerin işlenişi, değişen koşullar altında birey – toplum ilişkisinin göz ardı edilmemesi gibi noktalar Turgul’un senaryolarını farklı kılar. Turgul’un bir sonraki senaryosu olan Davaro (Kartal Tibet, 1981) ekonomik yapıdaki değişimlerin kırsal kesimdeki yansımalarının ele alındığı, köylülerin de kurnazlığı, köşe dönmeyi öğrendiği düşüncesini içinde barındırmaktadır. Davaro’nun ardından gelen Hababam Sınıfı Güle Güle (Ertem Eğilmez, 1981) Hababam Sınıfı serisinin son filmidir. Bu film genel olarak serinin diğer filmlerinin özelliklerini taşımaktadır. Ertem Eğilmez’in fikri olan Doğulu karakteri Yavuz Turgul senaryoda ele almıştır (*Bayburtluoğlu, 2005*). Ancak o karakter anılan filmle sınırlı kalmamış, Turgul Doğulu karakterlere sonraki filmlerinde de yer vermiştir.

Yavuz Turgul’un sonraki senaryosu Çiçek Abbas (Sinan Çetin, 1982), kente göçle oluşan gecekondu yaşamını ve arabesk kültürünü konu alan bir filmidir. Bu filmde, dürüst bir dolmuş muavini olan Abbas’ın çıkarıcı, düzenbaz patronu ile yaşadığı çekişmeler, ekonomik sorunlarla birlikte anlatılmaktadır. Çiçek Abbas’tan sonra gelen senaryo çalışması ise İffet (Kartal Tibet, 1982) olmuştur. Bu filmde bir kadın öyküsü anlatılmaktadır. Bir yıl sonra gerçekleştirilen Aile Kadını (Kartal Tibet, 1983) filmi de ailesini korumaya çalışan bir kadının öyküsünü anlatmaktadır. Tosun Paşa’ya benzer özellikler taşıyan bir komedi olan Şekerpare (Kartal Tibet) de 1983 yılında çekilmiştir. Yavuz Turgul’un senaryoları arasında öne çıkan ve kendisi çekmediği halde onun sinemasının özelliklerini taşıyan Züğürt Ağa (Nesli Çölgeçen, 1985) filminde toplumsal değişim unsuru diğer filmlerdeki güldürünün önünde yer almaktadır. Bu film, aynı zamanda Muhsin Bey (1986) ve Eşkuya (1996) ile birlikte Turgul filmleri içinde bir bütünlük oluşturmaktadır. Ağalık sisteminin çöküşü, köylünün kurnazlaşması ve ağanın önüne geçmesi, kente göç temaları bu filmde anlatılmaktadır. Bu filmde de kullanılan

güldürü unsuru öne çıkmakla birlikte, ağanın içine düştüğü durumu trajikomik bir hale getirmektedir.

Arzu Film'in 1980 sonrasında yaşadığı krizden sonra Man Ajans'a gecen Turgul, burada metin yazarı olarak çalışmaya başlamıştır. 1993'e kadar Man Ajans'ta çalışan yönetmen, reklamcılık ve sinemayı bir arada yürütmüştür. 1993'te Man Ajans'tan ayrılıp Medina – Turgul reklam ajansını kuran Turgul, reklamcılığı ile ilgili şunları söylemektedir: “Özellikle reklam sektörüne girdikten sonra estetik anlamda, sinema dili anlamında çok şey öğrendim ve bunları uygulamak istiyorum. Özellikle ışık konusunda çok şey öğrenmişim. Biliyorsunuz Türk sinemasının ışığı çok geç yerli yerine oturmuştur...” (Asuman, 2002: 142)

Yavuz Turgul, kişisel dünyasıyla ve özgün sinemasıyla 1980 sonrasında Türk sinemasına yeniden itibar kazandıran, Eşkıya filmiyle seyirci kitlesini, yolunu unuttuğu sinemaya çekmeyi başaran ve bu eylemi sanat sineması ve ticari sinemayı birleştiren bir sentez içerisinde sunan Türk Film yönetmenimiz Yavuz Turgul'dur. Hem geniş kitlelere hitap eden, hem de sinema sanatı bakımından yüksek seviyede filmler çekmek, Yavuz Turgul sinemasının en önemli özelliklerindedir (*Battal, ‘Yavuz Turgul’un Dünyası’ Belgesel: 2008*).

3.2. TOPLUMSAL DEĞİŞİMİN YAVUZ TURGUL SİNEMASINA ETKİLERİ

Bu bölüm incelemesinde kullanılan parametreler, *kimlik arayışındaki insan, arafta kalmış insan* olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda Türk filmi yapmak, Anadolu insanının davranış standartlarını iyi bilmek ve Türkiye'ye özgü bir öykü anlatmayı istemekle başlayan bir süreç karşılık gelir. Ancak bu süreç bir mihenge vurularak gerçekleştirilebilir. Mihenk ise derin gözlem yeteneği, bilgi birikimi, sanatsal yaratıcılık ve evrensel bakış açısıdır. Turgul, 1980 sonrası Türkiye'sini, dönemin siyasal ve kültürel ikliminden hareketle kadın sorunundan arabeske, etnik kimlikten Cumhuriyet ideolojisine, sinemada üretim sorunundan eşkıyalığa kadar farklı bağlamlarda irdeler. Toplumun/dönemin temel sorunlarından beslenen hikâyelerini, doğu/batı, geçmiş/gelecek, modern/geleneksel, ikilikleri üzerinde kurar ve temelde insan ilişkilerinde yaşanan değişime ve değişen zamana karşı durmaya çalışan karakterleri mizahi bir dille anlatır. Bu karakterler toplumsal değişimin dayatmalarına rağmen sanki

bir yazgı gibi erdemlerinden kopmayan kahramanlardır. Bu açıdan Turgul sinemasının tutumunu nostalji olarak değil, toplumsal eleştirel yorum olarak değerlendirmek mümkündür. Mardin'in (*Kıraç, 2000*) Türk modernleşmesinin açıklanmasında, modernleşme faaliyetleri sonucunda Türk kültürünün bu zamana kadar takip ettiği yolların öğrenilmesinde az kullanılan kaynak olarak gösterdiği Türk romanı yerine, Türk sineması konabilir. Bu bağlamda Turgul sineması, özellikle 1980 sonrası süreci anlamak açısından önemlidir. Turgul sinemasını ve dolayısıyla kahramanlarını, modernleşme sürecinin topluma batılılaşma olarak benimsetilmiş olmasının ve toplumu bu bağlamda tartışmanın bir yolu olarak okumak mümkündür (*Sivas, 2011*).

1980 sonrasında oluşan toplumsal yapı ve sinema ortamı Yavuz Turgul filmlerinin tematik yapısını ve anlatısını oldukça etkiler. 1980'lerin Turgul filmlerinin anlatı yapısına ve tematik özelliklerine etkisi, film anlatısının ve temaların, değişen toplumsal yapıya paralel olarak şekillenmesi çerçevesinde değerlendirilmelidir. Senaryo yazarlığına başladığı ilk dönemde, daha çok duygusal aile komedilerine dayalı Eğilmez geleneğinden beslenen Turgul, 80'lerle birlikte daha çok karakter üzerine yoğunlaşan, Türkiye'nin geçirdiği değişimleri anlamaya ve anlatmaya çalışan, bunu yaparken de mizahla hüznü bir arada barındıran bir çizgiye doğru yönelmiştir. Bu çerçevede ekonomik istikrarsızlık, toplumsal alanda ortaya çıkan kültürel çatışmalar, ataerkil ailenin yaşadığı dönüşümler, 80 sonrasında yükselişe geçen yeni muhafazakâr sağ ideolojiye ait değerler sistemi, filmlerde sıkça dile getirilen unsurlar olur. Modernizmin yol açtığı toplumsal çelişkilere bir çözüm önerisi sunma iddiasıyla iktidara gelen yeni sağ, yeni çelişkilere yol açmış ve toplumsal katmanlar arasındaki uçurum giderek derinleşmiştir. 1980'lerde ortaya çıkan, toplumsal yapı üzerinde önemli izler bırakan ve daha çok aşağı kültür patlaması olarak nitelendirilen gelişmeler, Turgul filmlerinde önemli ölçüde gözlenebilir. Özellikle Muhsin Bey bu konuya odaklanarak değişen toplumsal ilişkilere dair önemli saptamalarda bulunur. "*Muhsin Bey bir çöküşün, değerlerdeki ve zevkteki gerilemenin öyküsüdür (...) Kibar ve zarif İstanbulluların kültürüdür Muhsin Bey'in özlemini duyduğu günlerin kültürü. Köyden kasabadan insanların akın akın İstanbul'a gelmeye başlamadığı, İstanbul'un henüz taşralaşmamış olduğu günlerdir bunlar*" (*Demiralp, 2009: 92, 93*). Film değişen değerlerin, zevklerin ve gündelik hayata bakışın, sanatçı duyarlılığındaki karşılığını anlatır.

Yaşanan toplumsal değişimden en fazla etkilenen kesimlerden biri de kadınlar olur. Kadınların toplumsal yaşamdaki sorunları ve kentsel yaşamda giderek güçlenen konumları, kadın karakterlere dayalı filmler aracılığıyla vurgulanırken, Turgul' da 80 sonrasında yazdığı bazı senaryoları ve kadın karaktere dayalı filmi Fahriye Abla aracılığıyla bu etkiyi taşır. Ancak Turgul filmlerinin daha çok erkek karakterlere dayalı olduğu gözden kaçmamalıdır. Fahriye Abla'da toplumsal değişimin taşıyıcısı olan kadın karakter, yerini bu toplumsal değişimden olumsuz biçimde etkilenen erkek karakterlere bırakmıştır. Bu filmde emek ve bilincin toplumsal değişim açısından yarattığı umut yerini kolay yoldan zengin olmanın ve maddi değerlerin ön planda olduğu umutsuzluğa bırakır. Ataerkil toplumsal yapı içinde, bu durumdan en çok etkilenen kesimin erkekler olduğu görülür ve böylece, toplumda ortaya çıkan liberal ekonomik koşullar ve yeni iktidar biçimleri çerçevesinde güç kaybına uğrayan erkek karakterler ön plana çıkar. Toplumsal değişimin yönü olumsuzdur ve değişen zamanla birlikte ortaya çıkan yeni değerler ve yozlaşan ilişkiler özellikle Muhsin Bey, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni ve Eşkiya filmleri aracılığıyla dile getirilir.

1980 sonrasında Türk sinemasında ortaya çıkan bir başka eğilim ise aydın üzerine odaklanan ve “toplumsal içerikli filmler” ya da “entelektüel filmler” olarak nitelendirilen filmlerde bir artış olmasıdır. Turgul bu türe dahil olmasa da, sinema sektörünün işleyişi üzerine eğilen ve bu süreci eleştiren filmi Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni'yle bu konuya duyarsız kalmamıştır. Toplumdan kopuk aydın tipine yönelik eleştiri, “toplumsal içerikli filmler”e yönelik eleştiriyle iç içe geçmiştir. Türk sinemasında çekilen film sayısının azalmış olması ve Yeşilçam filmlerindeki saflığın, yerini bir tür yapaylığa bırakmış olması, toplumsal değişimin sinema sektöründeki izleri üzerine bir fikir vermektedir.

80'lerin Turgul filmlerinin sinematografik yapısına yönelik etkileri ise, daha çok reklam sektörüyle sinema sektörü arasında teknik anlamda kurulan işbirliği ve Amerikan filmlerinin Türk sineması üzerindeki etkisi çerçevesinde ele alınabilir. Reklam sektörünün Türkiye'deki gelişimine paralel olarak, bu sektöre adım atan yönetmenlerden biri olan Turgul, bu sektörün sahip olduğu teknik avantajları sinemaya aktararak, sinematografik açıdan daha nitelikli filmler ortaya koymuştur. Bu durum Amerikan şirketlerinin Türk film piyasasına girmesiyle daha da önem kazanmış ve

oluşan rekabet ortamı, Türk yönetmenleri ve yapımcıları teknik anlamda daha nitelikli yapımlar üretmeye zorlamıştır.

3.3. MİZAH VE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA YAVUZ TURGUL SİNEMASINA BAKIŞ

Bu bölümde, *yaşadığı yeri değil geldiği yeri düşünen insan ve dostluk-ihanet ikilemi içindeki insan* parametreleri belirlenmiştir. Turgul'un sinemasındaki kahramanlar, tarihsel olarak hep bir toplumsal değişimin ve dönüşümün eşiğindedirler. Muhsin Bey'de 1980'li yıllardaki toplumsal dönüşüm, kültürel temelde yükselen bir çatışmada ele alınır. Muhsin Bey ile Ali Nazik arasında somutlaşan çatışma, temelde arabesk müzik ile Türk sanat müziği, eski ile yeni, geleneksel ile modern arasında ve tüm değerler sistemi eksenindedir. Ali Nazik tercihiyle "yeni kent kültürü"nün temsilcisidir. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, 1980'lerin başında sinema sektöründeki değişimi, Eşkîya, bir zamanlar toplumsal başkaldırının sembolü olan eşkıyanın, 90'ların kent yaşamında naif ve savunmasız kalacak kadar kurtlarla çevrelendiğini anlatır. Gönül Yarası ise Kürtçe bilen bir Cumhuriyet öğretmenin İstanbul'da artık Kürtçe türküler söylenen türkü barlara gittiği yıllardan söz edilmektedir. Dünya kürtçe bilmez, ama Nazım öğretmen bilir. İdealist öğretmen Nazım'ın değişim karşısındaki trajedisi katmanlıdır. Yüce bir değer olan öğretmenlik 2000'lerde artık anlamını yitirmiştir. Öğretmen Nazım, kendi çocukları dahil kimseye bir şey öğretmez. Öğrenir. Filmin başından beri yüceltilen öğretmenlik, Dünya'nın ağzından anlam değiştirir; toplumun günümüzdeki çift anlamlı bakışını yansıtır. Taksi şoförlüğü yapan Nazım'la ilk karşılaşmasında Dünya, ona gerçek işini sorar. Nazım başlangıçta taksicilik dese de daha sonra Dünya'nın külyutmaz tavrı karşısında öğretmen olduğunu itiraf eder. Dünya'nın ilk tepkisi ise "estağfurullah"tır. Filmin sonlarında ise Dünya, "kaderimiz kendi elimizde, seçimlerimizi yaşarız" sözleriyle kendisine ders veren Nazım'a karşı çıkarken kullandığı "öğretmen" sözcüğü bu kez bir hakarete dönüşür (*Sivas, 2011*).

"Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni" Haşmet Asilkan aşk filmleri çekmekten bıkmış ve toplumsal içerikli filmler çekmeye karar vermiştir. Kendi biçimsel görünümünü de bu doğrultuda değiştirmiştir. Anlamasa da sergilere gider sanatçıların takıldığı barlara takılmaya başlar. Onların arasında kendisine yer arar (*Ünal, 2005*).

Haşmet'in evinin içini görürüz, duvarda eski Yeşilçam artist ve aktörlerinin siyah-beyaz fotoğrafları vardır. Öykünün ilk sözleri geleneksel bir Yeşilçam yapımcısı olan Abdülkadir tarafından Haşmet Asilkan'a söylenir:

Yahu kardeşim nedir bu? Biz seninle şarkıcı filmi yapmayacak mıydık, nereden çıktı bu hikaye? Yok teröristler, yok 12 eylül?

Haşmet itiraz eder:

Abi ben artık şarkıcı filmi çekmek istemiyorum. Yeter bıktım, dünya başka gerçekleri yaşıyor.

Haşmet, kızgınlıkla odayı terk edip çıktığında Abdülkadir kendi kendine söylenir:

Sakal koyuvermekle olsa bu işler!

Daha sonra Haşmet yapımcı Abdülkadir'i *bu film sana büyük itibar ve para getirecek* diyerek ikna eder. Abdülkadir ile film için gerekli ekip ve ekipman üzerinde konuşurlar. Abdülkadir en ucuz malzemeleri seçer. Filmin kameramanı da gözleri iyi görmeyen Hakkı olacaktır. Haşmet çaresizce bu durumu kabullenir.

Kahveye eski Yeşilçam oyuncusu Nihat gelir. Haşmet saygı ve sevinç ifadesi içinde ayağa kalkar. *"Kitaplar bitti, rakı da. Ev sahibi evden atıyor. Para lazım"*. Diyen Nihat, Haşmet'ten kendisine göre bir rol olup olmadığını sorar. Haşmet, filmin en önemli rollerinden birini ona verir.

Film seti çok da profesyonel olmayan görüntülere sahiptir. Çekim esnasında sete Haşmet'in eski eşi Hilkat gelir ve Haşmet'e beddualar yağdırarak çocukları alır gider. Haşmet *sis makinesi geldi mi?* diye sorar. Latif (yapımcının adamı), kirası pahalı olduğu için yapımcının sis makinesini veto ettiğini söyler. Nihat çekime geç kalır. Haşmet kızar, *"alkolikle iş yapılır mı?"* der. Nihat filmin bir sahnesinde kalp krizi geçirerek yere düşer ve ölür. Nihat'ın cenazesinde yalnızca eski Yeşilçam figüranları vardır.

Yapımcının adamı Latif aceleyle sete girer. Yapımcı Abdülkadir'in piyasayı yüklüce dolandırıp kaçtığını haber verir. Haşmet ekiptekilere bakarak sakince *paydos* der. Daha sonra Haşmet tanıdık bir yapımcıya gider borç karşılığında ham film ister. Olumsuz yanıt alır. Yapımcının yanından ayrılırken bir kenarda dizili film kutularını görür ve gizlice iki tanesini çantasına atar. Bin bir zahmetle filmi bitirir. Haşmet filmi yıkatmak ve gösterim kopyasını bastırmak için laboratuara götürür. Ancak parası yine

yoktur. Şirket sahibi filmi basacağını ancak parasını ödemezse vermeyeceğini belirtir. Haşmet'te galanın yapılmasına bir gün kala kendi filmini gizlice çalar.

Filmi izlemeye beş yüz kişi davet edildiği halde sadece yirmi kadar kişi gelmiştir. Filmin gösterimi başlar. Film başladıktan sonra gençlerden bazıları protesto maksadıyla filmi alkışlayıp çıkarlar. Haşmet karanlıkta oturduğu yerde mutsuzdur. Haşmet galadan sonra yemek masasından kalkıp hava almak için terasa çıkar. Arkasından Jeyan da gelir ve aralarında diyalog başlar:

Jeyan: Sen sigara içiyor musun?

Haşmet: Arada bir canım çektikçe

Jeyan: Boş ver

Haşmet: Boş mu vereyim? Dalgamı geçiyorsun boş vermiş

Jeyan: Yapıcak bişey yok oldubitti

Haşmet: Oldubitti ne kolay nerdeydi seninkiler? Uğraş didin parçalan bu kadar emek. Bu film için yaptıklarına sen şahitsin. Peki nerdeydi seninkiler

Jeyan: Kim benimkiler?

Haşmet: Seninkiler, çok iyi tanırsın, onların gözüne girebilmem için daha ne yapmam lazımdı? Aaa evet hapishaneye girmem lazımdı, işkenceden geçmem lazımdı, en azından gözaltında olmam lazımdı

Jeyan: Gerek yoktu iyi bi film yapsan yeterdi

Haşmet: Ben iyi bi film yaptım

Jeyan: Hayır yapamadın

Haşmet: Ben taş gibi bir film yaptım.

Jeyan: yapamadın keşke yapabilseydin zaten bu koşullarda nasıl iyi bir film yapabilirdin ki?

Haşmet: Niye oynadın o zaman?

Jeyan: Benim senden ne farkım var ki? Çaresiz oradan oraya saldırıp duruyorum bir umut bi yerlerden yırtmak aslında hepimiz birbirimize benziyoruz. Niye aşk filmlerinin yönetmeni olarak kalmadın sanki?

Haşmet: Saçlarım beyazlaşıyordu, saçlarım beyazladıktan sonra içimi bir korku aldı. Ölüm korkusu. Düşünebiliyo musun yüzden fazla film çektim ben ama kimse ne aradı ne sordu. Tek bir satır yazan olmadı. Adam yerine koymadılar beni, yok farz ettiler. Onlar için böyle bir adam yaşamadı, yaşamıyor. Bir kere bile ödül vermediler Kiraz Festivali ödülüne bile razıyım. İstedim ki ben öldükten sonra bile haa o mu filanca filmin yönetmeniydi desinler ama yine gelmediler. Gelenler güldü dalga geçti.

Jeyan: Sen aşk filmlerinin yönetmenini aşmak için elinden geleni yaptın, hiç olmazsa değişmeye çalıştın. Zaten herkes bir şeyleri aşmaya çalışıyor ama kimi kıvırıyor.

Haşmet: Kimi kıvıramıyor.

Jeyan: Kimi kıvıramıyor önemli olan bunu anlamak.

Haşmet: Ama kıvıramayan başkalarının yaptıkları göklere çıkarılıyor, alkışlanıyor, el veriliyor. O el bana niye uzanmadı?

Jeyan: Sen dışarıdasın.

Der ve arkasını döner gider. Jeyan aslında Haşmet'e durumunu hatırlatmıştır. Sen ötekisin demiştir. Haşmet geleneksel- modern arasına sıkışmış bir karakterdir. Ne geleneksel kalabilmiş, ne de modern olmayı başarabilmiştir.

“Züğürt Ağa”, ağanın güreş merakı sebebiyle verdiği davet görüntüleriyle başlar. Bu görüntülerle açılmasının sebebi içinde oldukları yerleşik düzendir. Veren el alan elden üstündür mantığıyla hareket eden ağa veren eldir. Bu bağlamda 80 sonrası liberal ekonomi ile oluşan küresel kültüre dahil olma içerisinde, ”Züğürt Ağa” yerel unsur olarak verilmiştir. Züğürt Ağa, 80’lerden sonra değer yargılarının değişmesi karşısında kendi değer yargılarıyla var olmak isteyen bir karakterdir. Züğürt Ağa’nın elinde kalan tek şey, İstanbul’a göç ettikten sonra bakkalına verdiği köyünün adı olan Haraptar ismidir. Yavuz Turgul köyün ve bakkalın ismi ile Harap olma kavramına mizahi bir gönderme yapmaktadır. Türkiye’nin 80’li yıllardan sonra liberalleşme düzeninde yitirilen değer yargılarının yeni adını, dağılma (haraplık) olarak belirlemiştir. Ya yeni düzene ayak uyduracaksın ya da yok olacaksın, başka seçimin yok.

Film, simgesel olarak ağalığı temsil eden çizmelerini giymesiyile başlar. Başta zenginliği ve gücü temsil eden çizmeler, sonra haraplığı temsil eden seyyar satıcılık (iğ köfte malzemeleri) yapmak için satılır.

Türkiye’de oluşan yeni ekonomi anlayışına uygun bir gönderme ile başlayan filmde, maraba Züğürt Ağayı kazandığı güreş sonrasında omuzlarında taşır. Fakat maraban için zaferin önemi yoktur. Maraba zafer sonrasında yapılacak yemekli kutlamayla ilgilenmektedir. Züğürt Ağa siz buyurun yemeğe dediği andan itibaren çevresinde maraba kalmamış hepsi sofranın başına geçmişlerdir. Artık içinde bulunulan dönemde asıl olan sadece karın doyurmaktır. Bu bağlamda ağada ikramda bulunduğu sürece güçlüdür.

Filmde, Züğürt Ağa karakteri geleneksel yapıya çok derinden bağlıdır. Yaşam tarzını; duyguları, hissettikleri ve gelenekleri belirlemektedir. Kapitalizmin belirlediğinin aksine serbest zamanları içten bile önemlidir. Züğürt Ağa’ya göre her şey Allah’tandır ve sadece Allah’tan istenir. Fakat Türkiye’de yeni oluşan liberal ekonomik dönüşüm Ağayı da tahakküm altına girmeye zorlamaktadır. Züğürt Ağa ne kadar güçlü olsa da yağmur yağmamaktadır..

“ Başını gkyzine çevirerek, Niçin hiçbir şey eskisi gibi değil. Kurban olduğum ver şu rahmeti. Muhtaç etme beni şih pezevenğine ben el mel pmem çok ağırırma gidiyor yav”

Filmde Ağa, buradaki diyaloguyla hem yeni oluşan düzene hem de geleneklerine karşı çıkararak araftaki durumunu ortaya koymaktadır.

Abuzer Ağa zallı yıllar sonrası değişime hemen ayak uydurmuştur. Yeni düzende iş beklemez her şeyden önemlidir. Fırsatçı olacaksın, düşene bir tekmede sen vuracaksın kendin kurtulmak için, menfaatlerin her şeyden önce gelecek ve gerekirse değerlerinden vazgeçeceksin bunların hepsini değerşen toplumsal yapıda öğrenmiştir.

Züğürt Ağa geleneksellikten kurtulup modernleşmeye çalışanların değerşime ayak uydurmasını anlatmaktadır. Değerşim sürecinde değer yargılarından vazgeçenlerin kazandığı görülmektedir. Değerlerinden vazgeçmeyen Züğürt Ağa kaybedendir. Züğürt Ağa kazanılanların kaybettikleri değerlere değmeyeceğini söyler.

Züğürt Ağa: Ne oldu.

Kâhya: Kızacaksın.

Züğürt Ağa: Yok kızmam. Yok, ulan yok.

Kâhya: Seçimler var ya.

Züğürt Ağa: Ne olmuştur seçimlere.

Kâhya: Senin parti boku yemiştir. Bir oy çıktı.

Züğürt Ağa: Ne! Ne diyisin sen lan. Kaç kişi vardır benim köyde.

Kâhya: Vallah bir oy çıkmıştır.

Kekeş Salman: Vallah benim oyumdur Aşam.

Kâhya: Benim oyumdur Aşam.

Züğürt Ağa: Ulan kavatlar bir oyu ikiniz verdiniz de benim oyum nere gitti.

Türkiye'nin yeni girdiği dönemde geleneksel olan her şey yavaş yavaş yok olmaktadır. Ekonominin yol açtığı bu değişikliğe ayak uyduramayanlar, parası olmayanlar siyasetin içinde de kendine yer bulamazlar. Siyasette düşüncelere göre oy atma dönemi yerine ekonomik fayda vaat edenlere oy verilmeye başlanmıştır. Artık karşıtlıklar gitmiş onun yerine düzen taraftarlığı olan grilik gelmiştir.

Film Türkiye'de ki bu değişimi desteklemeyen, Züğürt Ağa'yı iyi olarak göstermektedir. Ama içinde bulunulan bu dönemde direnen ağanın yalnız kalması kaçınılmazdır. Film söyleminde bu nedenle Züğürt Ağanın yenilgisi direnişi nedeniyle olağan olarak verilmektedir. Bu değişimi onaylamayan iyi kaybetmeye mahkûmdur.

Kekeş Salman, hâkim olmaya başlayan değersizlik düzenine ayak uydurmuş bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Ağa'nın buğdayını çalarken onu bu eylemden alıkoyan değerler yerine, toplumun değişen yapısındaki oportünistlik yatmaktadır. Buna karşın geleneksel değerlerin temsilcisi Züğürt Ağa'nın çiğ köfte yoğurduğu bir davette:

Abuzer: Nedir bu viski?

Garson: Balastines Aşam.

Abuzer: Kuvantinen yok miydi?

Garson: Bu daha hasso bir viskidir Aşam.

Abuzer: De hadi dök dök.

“Halk hiyerarşik ilişkilerin olmadığı meyhanelerde, alkolün cesaret kattığı bir özgürlük atmosferinde buluşarak rahatlar. Yasak olan oyunları oynar, küfürler savurur, iktidarı protesto eder. Kısacası meyhaneler, popüler kültürün direnişçi tarafının en çok hissedildiği yerlerdir. Diğer taraftan, rahatlamaya yönelik her eylem bu eğlence mekânlarıyla sınırlı olduğu ve buradan dışarıya taşmadığı için, otoriteler, halkın bu eğlenme biçimlerini, kendi iktidarları adına kullanmakta ve halkın bu tip aktivitelerle rahatlamasına destek olmaktadır” (Arık, 2006: 19).

Artık popüler kültür, toplumun alışkanlıklarını kendi çıkarları doğrultusunda belirlemektedir. Yeni düzen, rakı içen ağaları yok etmiş, yerine viski seçen ağalar üretmiştir. Serbest zamanlar, kapitalizmin mutluluk vaadinde önemli uygulama alanları olarak karşımıza çıkmaktadır. Abuzer Ağa eskiden rakıdan başka içki bilmezken artık viski seçer hale gelmiştir.

Züğürt Ağa köyünü sattıktan sonra şehre gideceken; Atı şahinle konuşur. *“Şahin. Bilesen ki sen soylu bir atsin. Ama gittiğim yerde sana yer yoktur. Onun için seni götüremiyem. Bakma bana öyle elden bir şey gelmiyor”*. Burada da yeni düzen karşısında eskinin çaresizliği tekrar gösteriliyor. Züğürt Ağa şehirde atlara yer olmadığını ve onlarla kurulacak bağa da yer olmadığını görmüştür. Züğürt Ağa'nın bilmediği şeyse gelenek sahibi kişilerinde şehir hayatında yeri yoktur.

Züğürt Ağa, başına gelen bunca şeyden sonra da umudunu yitirmeyerek olayları kader kısmet olarak adlandırmaktadır. Düzenin içindeki tüm yoksulların beslediği umudu gösterircesine, yanan domates arabası sonrasında, *“bizi mahveden kamyonetin telefidir. Şimdi kafamda çok iyi bir iş vardır.”*

Kâhya: Sen Ağa'nın uzattığı ciğarayı nasıl alırsın lo.

Mahmut: Ağalık beylik köyde kaldı kâhya. Burada ağalık başka türlü olur öğrenin gayrı ha.

Düzenin değiştiğini Mahmut, kâhyanın yüzüne söylemektedir. Artık değişenler güçlüdür. Değişime ayak uyduramayan Züğürt Ağa'ya ise söyleyecek şu sözler kalmıştır.

-Yav bu dünya nasıl dünya olmuş. Kazıkladılar beni.

-Abdest alırken ceketimi çaldılar. Vay dinsizler imansızlar.

-Kekeş Salman sen kimsin lan bana iş verecek!

-Kız bu Ağa Züğürt Ağa'dır.

Ağa, filmin başında giydiği zenginliğin ve gücün göstergesi olan çizmelerini, yeni düzenin içinde ayakta kalabilmek adına satmak zorunda kalmıştır. Zenginliğin ve gücün göstergesi olan çizmelerin gitmesiyle, bütün dostları, arkadaşları ve marabaları onu yalnız bırakarak ona ihanet etmiştir. Bu süreçte yanında sadece Kiraz kız kalmıştır. Takunya terliklerle kalan ağanın itirafı acıdır:

Züğürt Ağa: Kız bu Ağa Züğürt Ağa'dır.

Kiraz Kız: Olsun senin insanlığın güzeldir. Onun için Ağa'lığı beceremisen olmuştur.

Yavuz Turgul 1980 sonrası değişen toplumsal yapı üzerine, mizah yoluyla karşı duruşunu Züğürt Ağa filmiyle ortaya koymuştur. Züğürt Ağa, Türkiye'nin yaşadığı hızlı dönüşümle birlikte, insanlardaki biçimsel yönden değil de, yaşam standartları ve tüketim alışkanlıklarının dönüşümüne eleştirel bakışıdır. İçine düştüğü yeni düzenin içinde, geldiği yerin arayışı içinde olan Züğürt Ağanın trajikomik hikâyesi anlatılmaktadır. Turgul, Züğürt Ağanın yeni düzende geleneksel yapısını bozmadan, popüler kültürün içine dahil olma serüvenine bakışıdır.

SONUÇ

Bu çalışmada Yavuz Turgul filmleri özellikle 1980 sonrası Türkiye’de ve Türk sinemasında oluşan koşullar çerçevesinde, filmlerin temaları, anlatı yapısı ve bununla birlikte toplum eleştirisi yönü incelenmeye çalışılmıştır.

Çalışmada mizah kavramından sonra, Turgul’un senaryo yazarı olarak sektöre girdiği 70’li yıllarla ilgili genel bir çerçeve çizmeyi amaçlamış ve Turgul senaryoları bu dönemde, Türk sinemasında görülen eğilimler ve Arzu Film, Ertem Eğilmez ekolüne de değinilmiştir. Bu dönemde Türk sinemasında bir yandan popüler melodramların azaldığı, toplumsal sorunların daha çok gündeme geldiği, diğer taraftan ise arabesk ve seks filmlerinin çoğaldığı bir ortamı işaret eder. Turgul böyle bir ortamda, güldürü filmleri yapan Arzu Film’de çalışmaya başlamış ve bu dönem Turgul’un sinemaya bakış açısında önemli etkiler yaratmıştır.

Turgul’un sinemacı kimliğinin oluşmasında Ertem Eğilmez ekolünün etkisinin önemli olduğu görülmüştür. Bu geleneğin önemli özelliklerinden biri olan izleyiciyi güldürme ve eğlendirme amacı, Yavuz Turgul’un filmlerindeki mizahi unsuru besleyen önemli kaynaklardan biri olmuştur. Bu dönem güldürü kaynağını daha çok Ortaoyunu, Meddah ve Karagöz gibi Geleneksel Türk Gösteri Sanatları’ndan alan iki kahramana dayalı anlatı yapısı, Turgul’un filmlerinde de mizah ve toplum eleştirisi anlayışının kurulmasında etkili olmuştur.

Çalışmada Turgul filmlerinin anlatı yapısı, öne çıkan temalar, dönemin toplumsal ve kültürel ortamı arasında bir bağ olup olmadığını daha iyi kavrayabilmek adına filmlerin üretildiği 70’ler ve 80 sonrası döneme ilişkin genel bir çerçeve oluşturulmaya çalışılmıştır.

Turgul filmleri arasındaki tematik bağlantı özellikle toplumsal değişim noktasında göze çarpmaktadır. Mizahi bir dille, toplumsal dönüşüme odaklanan bu filmlerde, değişimin kaçınılmazlığına yönelik vurgu belirgindir.

Sonuç olarak 1960’lı yıllardan sonra Türkiye’de ve dünyadaki siyasal, kültürel dönüşümler Yavuz Turgul’un sinemasını da etkilemiştir. 60’lı yıllardan sonra her on yılda bir toplumun kültürel yapısı değiştikçe Turgul da bu değişimi filmlerine taşıyarak mizahi bir dille toplumu eleştirmiştir. Feodal yapının güçlü olduğu dönemlerde *Züğürt*

Ağa ile bu duruma mizah merkezli derin bir eleştiri getirmiştir. Daha sonra *Muhsin Bey*, karakteri ise dönemin geçerli olan kültürel yapısına yani arabesk kültürüne bakışını ortaya koymuştur. 80'li yıllardan sonra entelektüellerin toplumsal içerikli filmler yapmaya çalışmasını, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminde *Haşmet Asilkan* karakteriyle sinemacıların içine düştüğü duruma eleştirisini koymuştur. *Eşkîya Baran*, çok eskilerden gelen toplumsal başkaldırının temsilcisinin herkesin birer kurt olduğu zamanda ne kadar çaresizleştiğini göstererek döneme eleştirisini yapmıştır. *Gönül Yarası*'nda *Nazım* ise Kürtçe bilen Cumhuriyet öğretmenidir. Artık İstanbul'da da barlarda Kürtçe türküler söyleniyordur. Turgul bu toplumsal değişime de duyarsız kalmadığını göstermiştir.

Bu çağın önemli özelliği, maddi değerlerin değil, manevi değerlerin ön planda olmasıdır. İnsanların maddi değerler peşinde olmaları, ahlaki değerlerini yitirmelerine neden olmuş ve mutsuz bir toplum yapısı ortaya çıkmıştır. Turgul karakterleri, kaybolmanın eşiğine gelmiş ahlak anlayışlarıyla, giderek ortadan kaybolmakta olan bir kuşağın temsilcileridir. Bu bağlamda çoğu zaman yaşadıkları toplum tarafından anlaşılmaz ve alay konusu olurlar. Filmlerinde kara mizahı, değişime yönelik eleştirel tutumu belirginleştirmek amacıyla kullanmıştır. Filmlerinin trajikomik yapısı, bütün filmlerinde anlatıyı ve filmsel ritmi ilerleten bir unsur olarak karşımıza çıkar. Yavuz Turgul, trajedi ile komedinin bir ikili olduğunu bize gösteriyor. Yaptığı filmlerle Yavuz Turgul, içinde yaşadığı toplumun sorunlarının ne olduğunu tespit edip reçete yazmayarak toplumu ne kadar iyi tanıdığını ortaya koyuyor.

İnsan içinde hareket etmekte olduğu gerçeklikten, hayattan emin olmak ve huzur duymak ister. Anadolu insanı ve giderek insan, izlediği film ortamında kendini güvende hissediyor ve huzur duyuyorsa, gerçekten bir Türk filmi ve aynı zamanda bir dünya filmi izliyor demektir. Türk film yönetmeni deyince 1980'lerden sonra akla ilk gelen yönetmenlerden biri Yavuz Turgul'dur. Yavuz Turgul filmlerinde insan kendini evinde ve güvende hissediyor. Anadolu insanı gibi, Turgul da az konuşur ve öz konuşur. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* Yavuz Turgul, en güzel Türk filmlerini yaratmış bir bilgedir. Sınıf düşme korkusu yüzünden kültürel şizofreninin dibini bularak, Batılı görünmek uğruna kendinden utanan sahte Türk aydınının ve sinemacının tam karşısında bir yerdedir. Anadolu'da duran, bununla birlikte kapalı devre bir yerelliğe asla düşmeyip evrensel bir bakış açısını yakalamış olan Yavuz Turgul, usta bir sinema adamı

olmasının yanı sıra her an dokunup kendinizi görebileceğiniz gerçek sanatçı ve sahici bir insandır. 60'lardaki filmlerdeki gibi; dostluk, arkadaşlık, ihanet, aşk, intikam, toplumsal beraberlik ve manevi değerlerin hatırlandığı duygular Yavuz Turgul sineması formunda geri geliyor. Yavuz Turgul filmleri yekparedir, yamalık yoktur, dikiş yoktur. Olağanüstü yalınlığa karşın her filminde derin bir mistifikasyon vardır. Olay ile karakter dengesini en iyi ayarlayan yönetmendir. Yavuz Turgul sıradan insanlardan kahramanlar yaratır. Filmlerinde mizah ve eleştiri, hüznün ile huzur aynı anda var olur.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Yayınevi
- Abisel, N. (1997). *Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine*. Sinema Yazıları, Ankara: Doruk Yayıncılık
- Arık, M. B. (2006). *Bir Demet Tiyatro Dizisi Bağlamında Popüler Kültürde Sistemiçi Direniş Olanakları*. Konya: Selçuk İletişim (ss. 121-130).
- Batur, E. (1987). *Kara Mizah Antolojisi* (ss. 27). İstanbul: Hil Yayınları.
- Battal, S. (2006). *Asıl Film Şimdi Başlıyor*. Ankara: Vadi Yayınları
- Battal, S. (2008). *Yavuz Turgul'un Dünyası*. Yönetmen: Sadık Battal, Belgesel, İstanbul.
- Bilgin, N. (2000). *İçerik Analizi*. İzmir: Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması* (ss. 80,87). Ankara: Phoenix Yayınları.
- Danaly, M. (2002). *70'lerden 80'lere Türk Sinemasında Politik Söylem*. www.okyanus.com.tr
- Demiralp, O. (2009). *Sinemasının Aynasında Türkiye*. İstanbul: Yky Yayınları.
- Dorsay, A. (1988). *Muhsin Bey'in Önlenebilir Biçimde Yıkılan Dünyası*. Cumhuriyet, 27 Nisan 1988
- Dorsay, A. (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız: 160 Filmle 1980 – 90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları, 1970 – 1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1.Baskı,
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Evren, B. (1985). "Bu da Geçer mi? Arabesk Olayı ve Sinema". *Gelişim Sinema*, Sayı:4, 9-14.
- Evren, B. (1990). *Türk Sinemasında Yeni Konumlar*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Evren, B. (2002). *Ö.Lütfi Akad: Ustasız Bir Usta* Altyazı, sayı:4, ss.66-69.

- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması: Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili*. Ankara: İmge Kitabevi
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak:1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Haywar, S. (2001). *Cinema Studies: The Key Concepts* (ss. 72,73). New York, Loutledge Yayınevi.
- Işığın, A. (1997). "Dağıtım Alanındaki Değişim ve Türk Sinemasının Yeniden Yapılanması". *Mürekkep*, sayı:8, 100–106.
- Işık, O. (1996). *1980 Sonrası Türkiye'de Kent ve Kentleşme, Cumhuriyet Türkiye Ansiklopedisi/Yüzyıl Biterken*. İstanbul: İletişim Yayımevi
- Kayalı, K. (1998). *Sinema Bir Kültürdür* (ss. 67,68). Ankara: Alaz Yayıncılık,
- Kayalı, K. (2001). "Türk Sineması Yeniden mi Yapılanıyor Yoksa Temel Mecrasında Seyretmeye Devam mı Ediyor?". *Yıllık 1999/Sinema ve Televizyon Özel Sayısı*
- Kıraç, R. (1997). "Yavuz Turgul'un Sinemasında Geçiş Dönemi İnsanları". *Klaket*, sayı:5, 50-52.
- Kıraç, R. (2000). "90'lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış Bölüm-1". *25. Kare*, sayı:30, 12-17.
- Kıraç, R. (2012). *Sinemanın ABC'si* (ss. 66). İstanbul: Say Yayınları.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması* (ss. 265,267). İstanbul: Babil Yayınları.
- Kızıldaş, C. (2012). *Mizah Nedir, Mizahın Tarihçesi, Türk Toplumunda Mizah ve Geçirdiği Süreçler, Mizahın Türleri*. www.sanatalemi.net
- Kuyucak, Ş. (1996). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, Eskişehir: Etam Baskı Tesisleri.
- Kozaklı, S.T. ve Özkazanç, A. (1997). "1980'lerde Gündelik Yaşam". *Mürekkep*, sayı: 8, 41, 49.
- Kozanoğlu, C. (1996). "80'lerde Gündelik Hayat", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi/Yüzyıl Biterken*. İstanbul: İletişim, cilt:3, 596, 600.
- Leadbeater, C. (1995). *İktidar Kişiyse, Yeni Zamanlar: 1990'larda Politikanın Değişen Çehresi* (ss. 127,141). S. Hall ve M. Jacques (der), Çev., A. Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Maktav, H. (2000). "Türk Sinemasında 12 Eylül". *Birikim*, Ekim 2009, Sayı: 138, 79, 84.
- Makal, O. (1993). *Türk Sinema Tarihi* (ss. 8). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayını.
- Nazik, Y. (1999). "Türk Sinemasında Akımlar Aldatmacası", 25. *Kare*, sayı: 28
- Nesin, A. (1973). *Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı* (ss.15, 16, 44). İstanbul: Akbaba Yayınları
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması: I* (ss. 183, 185). Ankara: Kitle Yayınları.
- Oskay, Ü. (1996). *Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entelektüellik Tartışması, Türk Sineması Üzerine Düşünceler* (ss. 93, 109). S. Murat Dinçer (der), Ankara: Doruk Yayınları.
- Önk, Y. Ü. (2011). *Türk Sinemasında Türler Üzerine Bir İnceleme (1970 – 1980)*. İzmir: Yaşar Üniversitesi.
- Öngören, F. (1983). *Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı ve Hicvi* (ss. 61, 65) Ankara; İş Bankası Yayınları.
- Öngören, F. (1998). *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi (17, 61)* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özbek, M. (2002). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özcan, Ö. (2002). *Başlangıcından Günümüze Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah* (ss. 21). İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Özcan, T. (2015). *Züğürt Ağa Söylem Analizi*. Erişim Tarihi; 02.01.2015,16:35. <http://teias.gov.tr/eBulten/zugurtaga.htm>
- Özen, E. (2001). "Türk Sinemasında 'Akım – Hareket' Değerlendirmelerinde 'Toplumsal Gerçekçilik' Akımı Özelinde Eleştirel Bir Bakış ve Bir Model Önerisi". *Yıllık 1999/ Sinema ve Televizyon Özel Sayısı*, 147, 166.
- Özkazanç, A. (1998). *Türkiye'de Siyasi İktidar ve Meşruiyet Sorunu: 1980'li Yıllarda Yeni Sağ*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi, Anabilim Dalı.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması: Dönemler, Modalar, Tipler*. İstanbul: Dünya Kitapları.

- Özön, N. (1984). “Türk Sineması”. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, Cilt:7, 1878, 1907.
- Sancar, N. (1993). “Kadın Filmleri ya da Meryem’den Aygül’e Bir Arpa Boyu Yol”. *Evrensel Kültür*, sayı: 21, Eylül 1993,. 30, 33.
- Sunal, K. (2001). *TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Suner, A. (2002). “1990’larda Türk Sinemasından Taşra Görüntüleri: Tabutta Röveşata’da Agorafobik Kent, Açık Alana Kapatılmışlık ve Dehşet”. *Toplum ve Bilim*, sayı: 94, 86, 108.
- Sivas, A. (2011). *Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayın Evi, 2011, ss. 94, 106.
- Şahinalp, D. S. (2010). *Türkiye’de Gülmenin Dönüşümü 1970 ve 2000’li Yıllarda Komedi Filmlerinin Karşılaştırmalı Bir Analizi*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Kültürel İncelemeler.
- Topuz, H. (1997). *Başlangıcından Bugüne Dünya Karikatürü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi. Bkz. Resim 10, 15.
- Ünal, M. (2005). *Türk Güldürü Sinemasında Eleştirel Bakış: Yavuz Turgul Sineması*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-Televizyon Anabilim Dalı.
- Videosinema (1984). *Senaryo Yazarlığından Yönetmenliğe Yavuz Turgul*. Videosinema, sayı: 6, Aralık, 1984, ss.91, 93.
- Yardımcı, İ. (2010). “Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri”. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2010, 3/2, 1, 41.
- Yüksel, S. E. (2013). “Yavuz Turgul Sinemasında Toplumsal Değişim ve Kriz Anlatısı”. *Selçuk İletişim*, 8(1)

EKLER

EK. 1. FİLMOGRAFYA

TOSUN PAŞA (1976)

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: Kemal Sunal, Müjde Ar, Şener Şen, Ayşen Gruda

SULTAN (1978)

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: Türkan Şoray, Bulut Aras, Adile Naşit, Şener Şen, İhsan Yüce

ERKEK GÜZELİ SEFİL BİLO (1979)

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: İlyas Salman, Şener Şen, Münir Özkul, Adile Naşit

BANKER BİLO (1980)

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: İlyas Salman, Şener Şen, Meral Zeren, Ahu Tuğba, Münir Özkul

DAVARO (1981)

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: Kemal Sunal, Pembe Mutlu, Şener Şen, Adile Naşit, Ayşen Gruda,

HABABAM SINIFI GÜLE GÜLE (1981)

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: İlyas Salman, Mehmet Ali Erbil, Adile Naşit, Ayşen Gruda

ÇİÇEK ABBAS (1981)

Yönetmen: Sinan Çetin

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: İlyas Salman, Pembe Mutlu, Şener Şen, Ayşen Gruda, Ahmet Mekin

İFFET (1982)

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: Müjde Ar, Faruk Peker, Savaş Başar

ŞEKERPARE (1983)

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: İlyas Salman, Şener Şen, Yaprak Özdemiroğlu, Şevket Altuğ, Nazan Ayas

AİLE KADINI (1983)

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: Müjde Ar, Sönmez Atasoy, Gökhan Mete, Asuman Arsan, Orhan Çağman.

ZÜĞÜRT AĞA (1986)

Yönetmen: Nesli Çölgeçen

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: Şener Şen, Erdal Özyağcılar, Füsün Demirel, Can Kolukısa, Ayla Arslançan.

KABADAYI (2007)

Yönetmen: Ömer Vargı

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: Şener Şen, İsmail Hacıoğlu, Kenan İmirzalıoğlu, Rasim Öztekin, Aslı Tandoğan.

FAHRİYE ABLA (1984)

Yönetmen-Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Müzik: Attila Özdemiroğlu

Oyuncular: Müjde Ar, Tarık Tarcan, Mesut Çakarlı, Haldun Ergüvenç, İhsan

Devrim, Kadir Savun, Zihni Göktaş

Kök Film Yapımı

MUHSİN BEY (1986)

Yönetmen-Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Aytekin Çakmakçı

Müzik: Attila Özdemiroğlu

Oyuncular: Şener Şen, Uğur Yücel, Sermin Hürmeriç, Osman Cavcı, Erdoğan Sıcak,

Erdoğan Üstün

Umut Film Yapımı

AŞK FİLMLERİNİN UNUTULMAZ YÖNETMENİ (1990)

Yönetmen-Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Müzik: Attila Özdemiroğlu

Oyuncular: Şener Şen, Pıtırık Akkerman, Aytaç Yörükaslan, Yavuzer Çetinkaya,

Gül Onat, Nubar Terziyan, Cevat Kurtuluş, Sami Hazinses, Naki Turan Tekinsav

Erler Film Yapımı

GÖLGE OYUNU (1992)

Yönetmen-Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Müzik: Attila Özdemiroğlu

Oyuncular: Şener Şen, Şevket Altuğ, Larissa Litichevskaya, Ülkü Duru

Erler Film Yapımı

EŞKIYA (1996)

Yönetmen-Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Müzik: Erkan Oğur

Oyuncular: Şener Şen, Uğur Yücel, Sermin Hürmeriç, Kamuran Usluer, Kayhan

Yıldızoğlu, Necdet Mahfi Ayrat, Özkan Uğur, Yeőim Salkım, Güven Hokna, Ülkü

Duru

Filma-Cass Yapım

GÖNÜL YARASI (2005)

Yönetmen – Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Soykut Turan

Müzik: Tamer Çıray

Oyuncular: Şener Şen, Meltem Cumbul, Güven Kıraç, Sümer Tilmaç

Erdal Tosun, Timuçin Esen.

Filmacass ve Most Prodüksiyon Yapım.

AV MEVSİMİ (2010)

Yönetmen – Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Müzik: Tamer Çıray

Oyuncular: Şener Şen, Cem Yılmaz, Çetin Tekindor, Melisa Sözen, Okan Yalabık.

Fida Film, Pana Film Yapımı.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Veysal BATTAL
Doğum Yeri ve Tarihi	Manisa 19.11.1972
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	Belgesellerde Yönetmen Yardımcılığı
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	Çek Bir Film adlı Seri Belgeselde Yönetmen Yardımcılığı (2011), Kültür Bakanlığı Destekli Tahta Köprü Adlı Film Senaryosu (2008)
Çalıştığı Kurumlar	Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Akademisyen
İletişim	
E-Posta Adresi	veysalbattal@gmail.com
Tarih	20.03.2015