

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI
RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON BİLİM DALI**

**KOMEDİ FİLMLERİNDE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ:
KEMAL SUNAL ÖRNEĞİ**

**Hazırlayan
Ümmügölsüm ÇETİN**

**Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Burak MEDİN**

Yüksek Lisans Tezi

**Ağustos 2019
KAYSERİ**

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI
RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON BİLİM DALI**

**KOMEDİ FİLMLERİNDE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ:
KEMAL SUNAL ÖRNEĞİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

**Hazırlayan
Ümmügülsüm ÇETİN**

**Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Burak MEDİN**

**Ağustos 2019
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Ümmügülsüm ÇETİN



T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
REKTÖRLÜĞÜ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



**Tez Başlığı: MOLERİ FİYLYENİHRE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ:
KEMAL SUNAL ÖRNEĞİ**

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Giriş, b) Ana bölümler ve c) Sonuç kısımlarından oluşan toplam sayfalık kısmına ilişkin, .../...../2019 tarihinde **Turnitin** intihal programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı: % dir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Giriş dahil
- 2- Ana Bölümler dahil
- 3- Sonuç dahil
- 4- Alıntılar dahil/hariç
- 5- Kapak hariç
- 6- Önsöz ve Teşekkür hariç
- 7- İçindekiler hariç
- 8- Kaynakça hariç
- 9- Özet hariç
- 10- Yedi (7) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez İntihal Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini, aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim./...../2019

Adı Soyadı : Ümmügülsüm ÇETİN
Öğrenci No :
Anabilim Dalı : Radyo, Sinema ve Televizyon
Bilim Dalı : Radyo, Sinema ve Televizyon
Program Adı : Yüksek Lisans

YÖNERGEYE UYGUNLUK

“Komedi Filmlerinde Toplumsal Eleştiri: Kemal Sunal Örneği” adlı Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan
Ümmügölsüm ÇETİN

Danışman
Dr. Öğretim Üyesi Burak MEDİN

Radyo, Sinema ve Televizyon ABD Başkanı
Doç. Dr. Vahit İLHAN

Dr. Öğretim Üyesi Burak MEDİN danışmanlığında **Ümmügülsüm ÇETİN** tarafından hazırlanan “**Komedi Filmlerinde Toplumsal Eleştiri: Kemal Sunal Örneği**” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü **Radyo, Sinema ve Televizyon** Anabilim Dalında **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

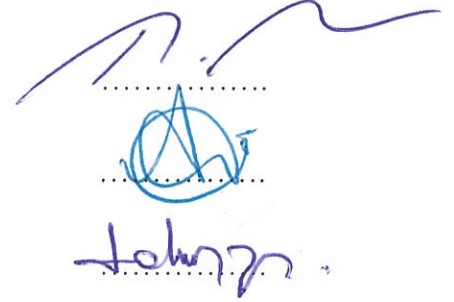
27/08/2019

JÜRİ:

Danışman : Dr. Öğretim Üyesi Burak MEDİN

Üye : Dr. Öğretim Üyesi Ahmet ÖZTEKİN

Üye : Dr. Öğretim Üyesi Lokman ZOR



ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 16/09/2019 tarih ve 38 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

16/09/2019

Doç. Dr. Kenan GÜLLÜ
Enstitü Müdürü


ÖNSÖZ

Eğitim hayatım boyunca kıymetli bilgileri ile yolumu aydınlatan, burada ismini tek tek sayamayacağım tüm hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim. Yüksek lisans ders döneminde dersime giren hocalarımdan; kıymetli bilgi birikimlerini büyük bir özveri ve incelikle bizlerle paylaşan, severek çalıştığım haber atölyesinde çalışmama vesile olarak deneyim kazanmamı sağlayan Rst Bölüm Başkanı Doç. Dr. Vahit İlhan'a, bu konuyu seçme sürecimde odasına her gittiğimde beni sabırla dinleyerek kafamdaki soru işaretlerini gideren ilk danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Hülya Öztekin'e, enerjisi ve bizlere karşı sevgisi ile ders döneminin hiç bitmemesini istememe vesile olan Ahmet Öztekin'e, Gazetecilik bölümünde bizleri ağırlayarak güler yüzleri ile ders dönemini çok rahat geçirmemizi sağlayan Gazetecilik bölümünden Doç. Dr. Mustafa Koçer ve Dr. Öğr. Üyesi Ebru Davulcu'ya teşekkürlerimi sunarım. 2018 yılında okulumuzda göreve başladıktan kısa süre sonra danışmanlığımıza verilen, tezimin tüm çatısının tam anlamıyla oturmasını sağlayan, tez ile ilgili endişelerimi gidermek ile kalmayıp bilgi ve deneyimlerini de benimle paylaşan danışmanım Burak Medin'e sonsuz teşekkür ediyorum. Ayrıca tez sürecimde ilgilerini belli ederek motive olmamı sağlayan Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesindeki dersime giren, girmeyen, Araştırma Görevlileri de dâhil tüm hocalarıma en içten duygularıyla teşekkür ederim.

Eğitim hayatım boyunca maddi ve manevi olarak her zaman yanımda olan aileme ve oldukça zorlu geçen tez dönemimde bütün kahrımı çekerek en az benim kadar yorulan canım Anneme ayrıca teşekkür ediyorum. Annemin desteği olmadan, psikolojik anlamda çok yorulduğum bu süreci atlatamazdım, Ona minnettarım...

İnternet teknolojisinin henüz hayatımıza girmediği, sinema ile bilgilerimin televizyonda yayınlanan filmlerden ibaret olduğu dönemlerde hayranlıkla birlikte büyük sevgi beslediğim Kemal Sunal filmlerini istediğim her zaman rahatça izleyebilmem için videokasetlere çekerek, farkında olmadan bu tezin temelini atan Babama ve çocukluğuma...

KOMEDİ FİMLERİNDE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ: KEMAL SUNAL ÖRNEĞİ

Ümmügülsüm ÇETİN

Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Yüksek Lisans Tezi, Temmuz 2019
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Burak MEDİN

ÖZET

Hollywood film endüstrisi içinde gelişen bir olgu olan tür kavramı, filmlerin ortak biçim ve içerik özelliklerine göre sınıflandırılması için kullanılan bir kategoridir. Endüstri, yönetmen, seyirci ve eleştirmenlerin ortak katılımlarıyla ortaya çıkan türler, geniş izleyici kitlelerini kendine çekmektedir. Türlerin geniş izleyici kitlelerini kendine çekebilme gücü, sinema endüstrisinde kazanç kapısı olarak kullanılmıştır. Ayrıca kayda alınmış görüntülerden oluşması sebebi ile okuryazar olan ya da olmayan bütün izleyiciye, diğer kitle iletişim araçlarından daha kolay seslenebilen ve insanlar üzerinde belli bir algı oluşturduğu genel kabul gören sinemada; türlerin yardımı ile kitleleri etkilemek, izleyiciye belli bir şeyi göstermek amacı ile iletilmek istenilen bir mesaj vardır. Belli bir türün içerisine yerleştirilen mesajlar ile izleyiciye bir konu ile ilgili bilgi ya da farkındalık verilmeye çalışılır. İnsanları güldürme ve onlara hoş vakit geçirtme aracı olarak görülen komedi türü, bu filmlerde kullanılan söylem ile bir toplumsal eleştiri aracı olarak kullanılmaktadır. Toplumsal aksaklıkların iletilmesinin birçok yönteminden sadece birisi olan mizahi bir dil ile eleştiri yapmaya, hem Türk hem de dünya sinemasında yer verilmiştir. Komedinin toplumsal sorunları aktarmada bir eleştiri aracı olarak kullanıldığı düşüncesi ile hazırlanan bu çalışmada; Türk sinemasında komedyen olarak çok sayıda filmde yer alan ve oynadığı filmler günümüzde dahi pek çok seyirci tarafından izlenen Kemal Sunal'ın rol aldığı komedi filmleri üzerinden, komedi filmlerindeki toplumsal eleştiri ele alındı. Kemal Sunal'ın başrol olarak bulunduğu filmlerde, örtük ya da açık olarak toplumsal sorunlara değinilen, eleştirel bir söylemin olduğu varsayıldı. Kapsam ve sınırlılık ekseninde, çekildiği dönemde toplumsal problem olan birçok konu ile ilgili toplumsal eleştiriye yönelik önemli veriler sunan *Kibar Feyzo* (1978) ile yaşanmış bir olaydan uyarlanan ve siyasi otoriteden kaynaklanan problemlerin eleştirisinin yapıldığı *Propaganda* (1999) filmleri, çalışmanın araştırma nesnesi olarak belirlendi. Teun van Dijk'ın eleştirel söylem analizi yöntemi ile filmlerde iletilmek istenilen toplumsal eleştiri unsuru olan mesajlar çözümlendi.

Anahtar Kelime: Sinema, Sinemada türler, Komedi, Toplumsal eleştiri, Kemal Sunal.

SOCIAL CRITICISM IN COMEDY FILMS: KEMAL SUNAL EXAMPLE

Ümmügülsüm ÇETİN

**Erciyes University, Social Sciences Institute,
Master Thesis, July 2019
Supervisor: Asst Prof. Ph. D. Burak MEDİN**

ABSTRACT

The concept of genre, a phenomenon evolving within the Hollywood film industry, is a category used to classify films according to common form and content characteristics. The genres that have emerged with the joint participation of industry, directors, spectators and critics attract a wide audience. The genre's ability to attract large audiences has been used as a gateway to the film industry. In addition, because it consists of recorded images to all the literate or non-audience, which can be called more easily than other mass media and create a certain perception on people in the generally accepted cinema, with the help of genres to influence the masses, the audience wanted to be communicated with the aim of showing a certain message. With messages placed in a certain genre, the audience tries to give information or awareness about a subject. The kind of comedy, which is seen as a means of making people laugh and making them enjoy themselves, is used as a means of social criticism with the discourse used in these films. Criticizing with humorous language, which is only one of many methods of communicating social problems, has been featured in both Turkish and world cinema. In this study prepared with the idea that comedy is used as a tool of criticism in conveying social problems; As a comedian in Turkish cinema, the films in which he has played and starred in many films have been watched by many audiences even today. In the films starring Kemal Sunal, it was assumed that there was a critical discourse that implicitly or explicitly addressed social problems. On the axis of scope and limitation, Propaganda (1999) films, which were adapted from an event experienced by Kibar Feyzo (1978), which provided important data on social criticism about many issues that were social problems at the time it was taken, were criticized as the research object of the study. Teun van Dijk's method of critical discourse analysis was used to analyze the messages that wanted to be conveyed in the films.

Keyword: Cinema, Genres in Cinema, Comedy, Social Criticism, Kemal Sunal.

İÇİNDEKİLER

KOMEDİ FİLMLERİNDE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ: KEMAL SUNAL ÖRNEĞİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK.....	i
TEZ İNTİHAL FORMU	ii
YÖNERGEYE UYGUNLUK.....	iii
ÖNSÖZ.....	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
ÖZET.....	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	xi
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

SİNEMADA TÜRLER VE KOMEDİ TÜRÜ

1.1. Tür Kavramı	13
1.2. Sinemada Türler	13
1.3. Sinemada Türlerin Oluşumu	17
1.4. Tür Filmlerinin Anlatı Yapısı Açısından Ortak Özellikleri	18
1.5. Komedi Türü	21
1.5.1. Sinemada Güldürü Çeşitleri	25
1.5.2. Dünya Sinemasında Komedi	27
1.5.2.1. Komedyenler.....	29
1.5.2.1.1. Max Linder	29
1.5.2.1.2. Mack Sennet	31
1.5.2.1.3. Charlie Chaplin	33
1.5.2.1.4. Buster Keaton	38
1.5.3. Türk Sinemasında Komedi	39

2. BÖLÜM

GÜLMECE, MİZAH VE KOMEDİ

2.1. Güldürü/Gülme Nedir?.....	49
2.1.1. İnsanın Gülmesine Sebep Olan Etmenler	54
2.1.2. Güldürünün İşlevleri.....	56

2.1.3. Güldürü Türleri.....	58
2.2. Mizah Nedir?.....	60
2.2.1. Mizah ve Toplumsal Eleştiri	62
1.1. Komedi Kavramı ve Komedinin Tarihsel Gelişimi	70
1.1.1. Komedinin İşlevi	73
1.1.2. Komedi Çeşitleri.....	76
1.1.2.1. Biçim açısından komedi çeşitleri	76
1.1.2.2. İçerik açısından komedi çeşitleri:	77

3. BÖLÜM

KİBAR FEYZO VE PROPAGANDA FİLMLERİNİN TOPLUMSAL ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

3.1. Araştırmanın Yöntemi - Söylem Analizi	78
3.2. Kemal Sunal	84
3.3. Kibar Feyzo ve Propaganda Filmlerinin Söylem Analizi	86
3.3.1. Kibar Feyzo Filminin Söylem Analizi	87
3.3.1.1. Filmin Künyesi	87
3.3.1.2. Makro Yapı:	87
3.3.1.2.1. Tematik yapı	87
a. Köylü ve Kentli Temsili.....	90
b. Ağılık Sisteminin Sunumu	90
c. Filmde İletilen İdeolojinin Sunumu	91
d. Karakterlerin Tasarımı	92
e. Mekân Tasarımı	94
3.3.1.2.2. Şematik Yapı	94
3.3.1.3. Mikro Yapı:	97
3.3.1.3.1. Sözdizimsel (Sentaktik)Yapı	97
a. Otoritenin Temsili Olarak Ağılık Sistemi ve Sosyal Sınıflar	99
b. Kadının Temsili	109
c. Karakterlerin Sunumu	116
d. Otoritenin Baskısı ve Ekonomik Koşullardan Kaynaklanan Çaresizliğin Sunumu	120
e. Köylü – Şehirli Sunumu.....	124
f. Sendikal Hareketler ve Grevler	124
g. Otoritenin Baskısına Maruz Kalan Karakterlerin Bilinçlenmesi.....	127
3.3.1.3.2. Ses ve Müzik	144

3.3.1.3.3. Filmin Retoriği	147
3.3.2. Propaganda Filminin Söylem Analizi	150
3.3.2.1. Filmin Künyesi	150
3.3.2.2. Makro Yapı.....	150
3.3.2.2.1. Tematik yapı	150
a. Vatandaş ve Devlet Memuru Temsili	153
b. Bürokratik Problemlerin ve İletilen İdeolojinin Sunumu	154
c. Karakterlerin Tasarımı	154
d. Mekân Tasarımı	156
3.3.2.2.2. Şematik Yapı.....	156
3.3.2.3. Mikro Yapı	160
3.3.2.3.1. Sözdizimsel (Sentaktik) Yapı	160
a. Devlet Otoritesi ve Bürokrasi	161
b. Kadının Temsili	201
c. Kişisel ilişkiler İle Görev Arasında Kalma	205
3.3.2.3.2. Ses ve Müzik.....	211
3.3.2.3.3. Filmin Retoriği.....	212
SONUÇ	216
EKLER.....	223
KAYNAKÇA	226
ÖZGEÇMİŞ	235

KISALTMALAR

TDK : Türk Dil Kurumu

DİA : Devletin İdeolojik Aygıtları

DBA : Devletin Baskı Aygıtları

TCK : Türk Ceza Kanunu



GİRİŞ

Yedinci sanat olarak kabul edilen sinema, ilk olarak 1895 yılında Lumiere Kardeşlerin Paris'teki gösterimiyle izleyici ile tanışıp, biçim ve içeriği birbirinden ayıran estetik uçurum olan ses ile birlikte tam anlamıyla “sinema” olmuş ve kendini sürekli geliştirerek varlığını devam ettirmiştir (Bazin, 2011, 39). Önceleri sadece hareketli görüntüleri kaydeden teknik bir buluş olarak görülen ancak zaman içerisinde kitleleri peşinden sürükleyen sinemanın; radyo ve televizyona göre, kurgusal olarak insanları etkileme gücünün daha fazla olduğu düşünülmektedir. Melies'in film hilelerini bulup kurduğu küçük stüdyosunda tiyatrocuları oynatarak kısa filmler çekmesi ile sinemanın eğlendirici tarafı da keşfedilmiştir. Kar elde etmek, insanları eğlendirmek ya da sanat icra etmek gibi çeşitli amaçları olan sinema endüstrisinde, alt metin olarak iletilmek istenilen bir mesaj vardır. Sinemada türler aracılığı ile kimi zaman verilmek istenilen mesaj doğrudan verilirken kimi zaman da dolaylı olarak verilir.

İlk başlarda Lumier'ler ve Melies'in çektikleri filmler ile belgesel ve kurmaca olarak iki türe ayrılan sinema, zaman içerisinde sinema ile ilgilenen yönetmenlerin uğraşları ile zenginleşmiş ve güldürü, tarihsel, korku, polisiye, dram, melodram, bilim kurgu, açık saçık filmler gibi türler ortaya çıkmıştır (Özön, 1985, 160). Ortak biçim ve içerik özelliklerinin kullanılmasına göre sınıflandırmayı belirtilen tür, belli bir seyirciyi kendine çekmede oldukça etkili bir şekilde kullanılmıştır. Bir kazanç kapısı olarak görülüp bu amaç doğrultusunda kullanılan sinemada, seyirciyi salonlara çekmek öncelikli hedeflerden birisidir ve ilk dönemlerde kurulan stüdyoların çoğu türlerin bu gücünden faydalanmak için sadece belli bir tür üzerinde odaklanmıştır. Zamanla rüştünü ispatlayan bu stüdyolar, belli bir tür ile anılmaya başlar. Aynı şekilde bazı ülkeler belli başlı türlere odaklanıp o tür ile ilgili nitelikli filmler oluşturmuştur. Birçok ülkede ise, bazı türlerle ilgili nitelikli filmler çekilememiştir. Esen'e (2000, 174) göre, Türk sinemasında eleştirel dile sahip siyasal film geleneği gelişmemiştir. Filmlerde siyaset ile ilgili keskin eleştiriler yoktur. Filmlerde bazı sorunlar sergilenip eleştiri

yapılsa da bu eleştiriler belirli bir dozu aşamaz. Bunun sebeplerinde birisi uygulanan sansür mekanizması olarak düşünülebilir. Aynı şekilde Dorsay da (1995, 114) sinemamızda siyasal içerikli konulara ciddi ya da taşlama düzeyinde değinme geleneği olmadığını belirtir. Dorsay, eleştirel içerikli filmlere uygulanan sansür anlayışının sinemada politik taşlamayı hoşgörmeyip olanaksız kıldığını, Zübük filminin ise bu çemberi kırdığını söyler. Her ne kadar uygulanan baskılardan dolayı siyasi konulara çok fazla yer verilemese bile ortaya çıkan sanat yapıtlarının, içinden çıktıkları toplumun ve yapıldıkları dönemin izlerini taşıdıkları da bir gerçektir. Esen (2000, 173); sanat yapıtlarının doğrudan yönetim ve siyasal konularla ilgili olmasa bile her eserin siyasal bir yanı olduğunu belirtir. Ona göre etkili bir anlatım dili olan sinema, geniş kitlelere ulaşabilme yetisi sayesinde politik mesajlarla kitleleri etkileyip kitlelerin ilgisini başka yöne çekerek onları pasif, eleştirisiz bir hale getirmek için kullanılan bir araçtır. Doğrudan siyasal ya da toplumsal eleştiri içeren filmler çekmek yerine, çeşitli türlerin içerisine yerleştirilen eleştirel mesajlar ile toplumda gözlemlenen aksaklıklar ile ilgili eleştiri yapılmaktadır. İçerisine mizah ve gülme unsuru katılarak şekillendirilen komedi filmlerinin görünürdeki en temel amacı izleyiciyi güldürmektir. Ayrıca komedi filmleri günlük hayatın sıkıntıları içerisinde sıkılmış olan izleyicilerin kaçış yollarından birisidir. Ancak komedi filmleri her zaman için sadece güldürü üzerine şekillenmemiştir. Eleştirinin en tehlikesiz ve etkili yollarından birisi olan film içerisinde eleştiri, komedi filmlerinde de sıklıkla kullanılmaktadır ve bu türün, kimi zaman toplumsal eleştiri de barındırdığı varsayılır.

Ağır eleştiriye kabul edip sindirebilen bir yapıya sahip olmadığı düşünülen bireyde ya da toplumda görülen aksaklıklar doğrudan dile getirildiği zaman karşılık olarak sert tepkiyle karşılaşılabılır. Eleştirinin en kabul edilebilir hali, mizah yolu ile yapılanıdır. Mizah, yapılmakta olan eleştiriye gülmece katarak, bireylerin ya da eleştirisi yapılan kurumların ağır tepki vermesinin önünü kapatır. Toplumdaki aksaklıklar mizahi bir dil ile eleştirilerek bir rahatlama gerçekleşirken diğer yandan da eleştiri yapılmasından dolayı gelecek olan tepki yumuşatılmış olur. Davulcu (2015, 21), *II. Meşrutiyet Dönemi Mizah Basınında Osmanlı Modernleşmesi Ve Eleştirel Kodlar* adlı doktora tez çalışmasında mizahı, toplumdaki aksaklıkları gözler önüne serme ve bu aksaklıkların rahatsızlığını dile getirmede kullanılan en etkili yollardan birisi olarak belirtir. Mizah toplumsal sorunlar karşısında ezilen kesimin elindeki en etkili savunma silahıdır. Ezilen

kesim otoriteye karşı sesini mizah yoluyla duyurur ve rahatlamaya kavuşur. Davulcu, mizahın bu şekilde kişi ya da toplumdaki gerilimi azaltıp toplumun sinirini giderdiğini belirterek toplumsal düzenin bozulup laçkalaştığı durumlarda mizahın, eleştirinin hedefe daha rahat yönlendirilmesinin bir aracı olduğunu söyler. Akıner ve Birol (2016, 118) ise mizahın; toplumsal sorunlara gülünç, eğlenceli, sıra dışı ve satirik¹ bir dil ile yaklaşım olduğunu vurgularlar. Örfler, adetler, töreler, toplumdan topluma farklılık gösterebilen gelenekler ve iktidarlarardan kaynaklanan haksızlıklar gibi sorunlar mizahın konusu ve temel eleştiri nesnesidir. Eleştirel bir yönü olan mizah; gülünç yolla da olsa bireylere direnebilme, özgürleşebilme yetisi veren, insan olma özlemini ayakta tutan eylemlerdendir.

Komedi filmlerindeki toplumsal eleştirinin incelendiği bu çalışmada, 1970ler ile 1990lar arası Türk sinemasında komedi oyuncusu olarak toplamda seksen iki filmde rol alan Kemal Sunal'ın oynadığı komedi filmleri baz alınıp, mizah ve ironiyle karışık olarak izleyiciye sunulan toplumsal eleştiri incelenmiş ve komedi filmleri yoluyla yapılan toplumsal eleştiri ele alınmıştır. Bu çalışmada, rol aldığı filmlerde halkın içinden bireyleri canlandırarak toplum tarafından özdeşleşilen Kemal Sunal'ın, Türk Sinema tarihinde belirli bir yer edinmiş olan komedi filmlerinin, içerisinde güldürünün yanı sıra eleştirel unsurları da barındırdığı varsayıldı. Toplumun geneli tarafından ezilen kesimlerin sesi olarak benimsenen Kemal Sunal, komedi filmleri ile toplumsal eleştiri yapma konusunda birçok yönetmen ya da yapımcı tarafından bir aracı olarak kullanılmıştır. Bu çalışmada komedi filmlerindeki toplumsal eleştiri yönetmen ya da senarist üzerinden değil, sinema tarihinde belirli bir yer edinen ve rol aldığı filmler geniş kitlelere ulaşarak izleyicide psikolojik bir rahatlama sağlayan Kemal Sunal özelinde ortaya koyuldu. Genel olarak bireylerin sadece güldürü unsuru olarak görüp, gülmek ve hoş vakit geçirmek amacıyla izledikleri komedi filmlerinin görünürdeki yüzeysel anlamı, gülme eylemidir. Derin anlamdaysa eleştirel unsurlar içeren komedi filmlerini inceleyerek, bu filmlerin alt metnindeki eleştirel yapıyı göstermek bu çalışmanın temel amacıdır.

Abalı (2015, 230-231) Türk komedi sineması içerisinde önemli bir yeri olan Kemal

¹ Toplumdaki bir olumsuzluğu ıgneleyici bir dille anlatan ya da bir kişinin kötü yönlerini, olumsuz tavır ve davranışlarını hicvederek gözler önüne seren metinlerdir. Bu sayılan özellikleri tasyan metinlere satirik denir (Karataş, 2001)

Sunal filmlerinin, çekildiği dönemin siyasal, sosyal, ekonomik ve birçok toplumsal olgunun izlerini taşımasının yanı sıra, halk kültürü unsurlarını içermesinin etkisiyle de Türk toplumu tarafından kabul gördüğünü ve bu filmlerde kendisine dair bir şeyler bulan Türk insanının bu filmleri unutamadığını belirtir. Bu filmler, sinemada gösterimlerinin sonrasında televizyonlarda yayınlanmaya başladığı andan itibaren Türk toplumunun en çok aradığı ve hala izlemeye devam ettiği filmler olarak anılmaktadır. Arık (2002, 116), Kemal Sunal'ın izleyici tarafından bu kadar benimsenmesi ve toplumun Kemal Sunal filmlerini büyük bir zevk ile defalarca kez izlemesinin nedenini; Sunal'ın halktan bir karakter olmasına, rol aldığı filmlerin günlük hayatı ve toplumun genelini ilgilendiren gündemi yansıtmaya, haksızlıklar karşısında iyiyi ve doğruyu savunup filmlerin sonunda kötülerini yenmesine ve bu sebepler ile kolayca Sunal ile özdeşlik kurulabilmesine bağlar. Sunal'ın ilk tanındığı yıllar olan 1970'lerden günümüze kadar Türk toplumu tarafından benimsenmesinin nedenlerinden biri de oynadığı her filmde halkın içinden bir karakteri canlandırmasıdır. Halkın içinden karakterler ile, çekildiği dönemin toplumsal şartlarını yansıtan Sunal'ın bu filmlerdeki komedi unsurları güncelliğini hala yitirmemiştir. Görünürde mizahi unsurlarla şekillendirilen ancak özünde toplumsal eleştiri barındırdığı düşünülen bu filmler, izleyiciyi rahatlatıp belli bir süre için gerçek dünyadan koparmakta ve her yaşta izleyiciyi içine çekebilmektedir. Günümüzde halen filmleri belli bir izleyici kitlesi tarafından seyredilen Kemal Sunal'ın filmlerinde, birçok konuda mizahi bir dil ile toplumsal eleştiri yapılmış olmasına karşın doğrudan Kemal Sunal özelinde, Kemal Sunal filmlerindeki toplumsal eleştiriye inceleleyen bir çalışma yapılmamıştır.

Yapılan literatür taramasına göre şimdiye kadar; Karakaya'nın "*Türk Sinemasında Güldürü ve Televizyon Çağında Kemal Sunal Olgusu*" (1997) adlı yüksek lisans tezinde; ticari bir kuruluş olan televizyon kanallarının varoluşları devam ettirebilmek için izlenme oranlarının yüksek olması gerektiği ve bu sebeple estetik, kültürel kaygılar öncelik taşımadan izleyicinin istediği içeriklerin yayınlandığını belirtilir. Çekildiği dönemde büyük ilgi gören Kemal Sunal filmleri, televizyon çağında hemen hergün kanallarda yayınlanarak izleyiciye sunulmuştur. Serdar Karakayanın bu tezinin temel sorunsalı bu izlenirliğin ve ilginin nedenlerini açıklamaktır. Kemal Sunal'ın kendi çalışması olan "*Tv ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*" (1998), adlı yüksek lisans tezinde, güldürü ve ardından Kemal Sunal güldürüsü ele alınmıştır. Sunal, sanat

hayatını dönemlere ayırarak aktardığı bu çalışmanın son bölümünde de başka sanatçıların kendisi ile ilgili görüşlerine ve röportajlara yer vermiştir. Teksoy'un *"Kemal Sunal'ın Şaban Tiplemesinde Charlie Chaplin ve Şarlo Tiplemesinin Etkileri"* (2015) adlı yüksek lisans tezinde; tüm dünyada tanınan bir komedyen olan Charli Chaplin'in Şarlo tiplemesinin, Kemal Sunal'ın Şaban tiplemesi üzerindeki etkisi örnek filmlerle karşılaştırılmıştır. Göktaş'ın *"Kemal Sunal'ın Başrol Oynadığı Filmlerdeki Türk Halk Kültürü Unsurlarının Tespiti ve İncelenmesi"* (2017) adlı yüksek lisans tezinde; Kemal Sunal'ın canlandığı karakterlerin, Türk kültüründe önemli bir yeri olan Nasreddin Hoca, Keloğlan ve Karagöz ile benzerliklerine değinilmiş ve filmde bulunan Türk halk kültürü unsurlarının tespit edilmesi ve bu unsurların kullanım şekillerinin belirtilmesi amaçlanmıştır. Aktaş'ın *"Kemal Sunal'ın Rol Aldığı Filmlerde Halk Kültürü Unsurlarının Kullanımı"* (2018) adlı yüksek lisans tezinde, Kemal Sunal'ın rol aldığı filmler içerisinde seçilen filmler üzerinden, kültürün kendini ne surette ve nitelikte ileriye taşıdığı veya kendine değişen hayat standartları, iletişim araçları etrafında ne şekilde yaşam alanı oluşturmuş olduğuna, bu filmlerde kendine yer bulmuş kültür öğelerinin tespiti yapılmıştır. Dinç'in *"Kemal Sunal Filmlerinde Folklor ve Mizah"* (2018) adlı doktora tezinde; geleneksel kültürel öğelerin işlendiği bir alan olan sinemanın kültürel kimliğe ait detayların da işlendiği düşüncesi doğrultusunda, Kemal Sunal filmlerindeki halk bilimsel öğelerin tespit, tahlil ve yorumu, ayrıca Kemal Sunal'ın mizahi söyleminin gülme ve mizah bakışlarına göre değerlendirilmesi yapılmıştır. Ulaşılan bu tez çalışmaları dışında Kemal Sunal özelinde toplumsal eleştiri içeren başka bir tez çalışması yapılmamıştır.

Literatür taramasında, tez çalışmaları dışında Arık'ın *"Kemal Sunal, Levent Kırca ve Cem Yılmaz'ın Mizahına Teorik Bir Bakış"* (2002), Sunal'ın *"Kemal Sunal Güldürülerinde Karakterlerin Temsili"* (2012), Abalı'nın *"Kemal Sunal Filmlerinin Folklorik İşlevleri"* (2015), Aktu'nun *"Levinson'un Kuramı Bağlamında Kemal Sunal'ın Psikobiyografisi"* (2018), Şarman Korkutan'ın *"Kemal Sunal Filmlerindeki Geleneksel Çocuk Oyunları, Ata Sporları ve Yarışlar"* (2018), Dinç'in *"İsyanın Mizahı: Hobsbawm'in Toplumsal Eşkiyalık Tanımı ve Kemal Sunal Filmleri"* (2018), adlı makalelere ulaşılmıştır. Sinematografik ve Sosyolojik olarak incelenmesi gereken bir figür olmasına rağmen yeterli çalışma olmaması bu konuyla ilgili bir eksikliktir. Bu çalışma Kemal Sunal'ın kendi tez çalışması olan *"Tv ve Sinemada Kemal Sunal"*

Güldürüsü” adlı tez çalışmasından sonra, doğrudan “Kemal Sunal” örneklem alınarak Kemal Sunal özelinde komedi filmlerinde toplumsal eleştiri üzerine yazılmış bir çalışma olmasından dolayı önemlidir.

Bu çalışma Kemal Sunal’ın rol aldığı komedi filmlerindeki toplumsal eleştiriye, komedi türünün sinemasal anlatısı çerçevesinde anlama üzerine temellenmiştir. Kemal Sunal’ın rol aldığı komedi filmlerindeki eleştirel söylemin ele alındığı bu çalışmadaki araştırma nesnesi Kemal Sunal’ın sinema kariyeri boyunca oynadığı filmler içerisinde seçilen *Kibar Feyzo* ve *Propaganda* filmleridir. Kemal Sunal’ın rol aldığı seksen iki film içerisinde seçilerek ele alınan *Kibar Feyzo* ve *Propaganda* filmleri, toplumsal eleştiri malzemeleriyle ilgili söylemsel açıdan önemli veriler sunmaktadırlar. Eleştirel olarak birçok konuya değinilen bu filmlerde, izleyici güldürülürken, alt metinde sorun olarak görülüp değinilen konular mizahi bir dil ile eleştirilmiştir. *Kibar Feyzo* filminde doğrulukları sorgulanmadan kabul edilen töreler, *Propaganda* filminde de aynı şekilde sorgulanmadan kabul edilen devlet otoritesinden gelen kuralların eleştirisi yapılmıştır. Bir tür olarak komedi türünün içinde barındırdığı toplumsal eleştiri, söylem analizi yöntemi ile incelenmiştir. Bu çalışmada araştırma nesnesi konumundaki film anlatısı, Teun van Dijk’in eleştirel söylem analizi ile çözümlenerek ele alınmaktadır. Sahne sahne ele alınan film anlatısında hem göstergeler hem de söylem ekseninde, iletilen toplumsal eleştiri irdelenmektedir. Üç bölümden oluşan bu çalışmanın ilk bölümde sinemada türler ve komedi türü ile ilgili kuramsal bilgiler verilmektedir. İkinci bölümde; gülmece, komedi ve mizah başlığı altında komedi ile ilgili kapsamlı bilgi verilerek, komedinin toplumsal sorunları aktarmak için kullanılan bir tür eleştiri yöntemi olduğu konusuna girilmiştir. Araştırmanın son bölümünde ise, *Kibar Feyzo* ve *Propaganda* filmlerinin komedi unsuruyla birlikte sunulan eleştirel dili, söylem analizi ile çözümlenmiştir.

Söylem analizinde araştırma için seçilen örneklem büyüklüğü, araştırmanın niteliği bakımından önemli bir unsur değildir. Söylem analizde asıl önemli olan unsur, yeterli sayıda kişi ya da örneklemde elde edilen kapsamlı bir dilsel malzemedir. Araştırma için seçilen yüksek sayıdaki kişilerden oluşan örneklem, analizin yapılmasını zorlaştırarak olanaksız kılmanın yanı sıra, araştırma sonuçlarına herhangi bir katkı sağlamaz. Söylem analizi birey sayısına odaklı bir yöntem olmanın ötesinde, dil, dil kullanım biçimleri ve amaçlarına yönelik yürütülen bir nitel araştırma yöntemidir.

Söylem analizinde araştırmanın amacı, örneklem büyüklüğünü belirleyen ana unsurdur (Elliot'dan aktaran Çelik ve Ekşi, 2008, 110). Bu tezin evrenini Kemal Sunal'ın toplumsal eleştiri içeren komedi filmleri oluşturmaktadır. Örneklem olarak ise *Kibar Feyzo* (1978) ve *Propaganda* (1999) filmleri seçilmiştir. Eleştirel söylemin çok detaylı olmasından ve sinema kariyerine 1970'li yıllarda başlayıp 1999 yılına kadar devam eden ve seksen iki sinema filmde rol alan Kemal Sunal'ın tüm filmlerinin tek bir tezde incelemenin olanaksızlığından dolayı iki film örneklem olarak seçilmiştir.

Kibar Feyzo ve *Propaganda* filmleri, çekildikleri dönemin şartlarını mizahi olarak yansıtmaları ve toplumsal eleştiri konusunda çalışmanın ilerlemesini sağlayabilecekleri için tercih edildiler. Esen (2000, 2), sinemanın insanları bir düş alemine sürükleyerek yaşadığı gerçeklikten uzaklaştırdığı bireylerin, toplum sorunları konusunda daha uyanık olmalarını sağlayacak güçte olduğunu söyler. Sinema, işlediği konular ile toplumu etkilemekte; toplumda yaşanan olaylardan ve toplumun geçirdiği değişimlerden de etkilenmektedir. Dönemin şartlarına göre hem salt komedi filmleri hem de eleştirel bir üslup içeren komedi filmleri çekilmiştir. Komedi filmlerinin içinde barındırdığı eleştirel tavrın dönemin koşullarını yansıttığı görülmektedir. Gülmeye ihtiyacı olan bir topluma, toplumsal aksaklıkları göstermenin en güzel yollarından birisi olan komedi içerisinde eleştiri, bir takım sinema filminde ustalıkla kullanılmıştır. Çekildiği dönemin şartlarını aktarmayı başaran *Kibar Feyzo*, toplumsal birçok konuya değinmiştir. Televizyonun evlere yavaş yavaş girmeye başladığı, siyasi olarak koalisyon hükümetinin olduğu, sağ-sol çatışmaları ile işçi hareketlerinin ve toplumsal kargaşanın yaşandığı 1970'li yıllarda, toplumsal anlamda da bir karmaşa hakimdir. İşçi hareketleri, grevler, duvar yazıları 1970'ler Türkiye'sinde sıklıkla gözlemlenen durumlardı. Domino etkisi ile birbirini etkileyen toplumsal hareketler, ülkenin gündemini etkileyerek toplumsal yaşamı da etkilemiştir. Karmaşanın hakim olduğu böyle bir dönemde, komedi filmleri, toplumda hakim olan aksaklıklara yönelik eleştirel tavrın bir şekli olmuştur ve *Kibar Feyzo'nun* böyle bir ortamda, birden fazla konuda eleştiri yapmış bir film olmasından dolayı bu tezin ilerlemesine katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı komedi filmlerinden birisi olan *Kibar Feyzo* filmi; ağılık düzeni, kitleleri yönlendirerek belirli bir kalıba sokmaya çalışan töreler, kadının metalaştırılması, işçi hareketleri, dinin suistimal edilmesi gibi birçok konuda eleştirel bir dile sahip olduğu için örneklem olarak seçilmiştir. Çekildiği dönemin içinde bulunduğu ekonomik,

toplusal ve kısmen de olsa siyasal yapısını yansıttığı düşünülmektedir. 1978 yılında çekilen *Kibar Feyzo*, eleştirel üslubundan dolayı sansüre takılarak yaklaşık 10 yıl boyunca yayınlanamamıştır. Örneklem olarak seçilen ikinci film, Kemal Sunal'ın rol aldığı son film olan *Propaganda* filmidir. *Propaganda* (1999), 1948 yılında yaşanmış gerçek bir olaydan uyarlanarak dönem filmi olarak çekilmiştir. Siyasi otoritenin yanlış uygulanan kararının anlatıldığı *Propaganda* ve *Kibar Feyzo* filminde toplumsal aksaklıklar, dönemin ekonomik koşulları, kültürel çarpıklıklar gibi konularda geniş bir eleştirel tavra sahip olduğunun düşünülmesi sebebi ile bu çalışmanın örneklemine oluşturmuşlardır.

Seçilen filmler, söylem analizi yöntemiyle incelenecektir. Filmlerdeki karakterlerin konuşmaları, davranışları, söylemleri, tavırları, olaylar karşısındaki tepkileri, söylem analizi yöntemi ile yorumlanacaktır. Çünkü filmde asıl söylenmek istenilen alt metin ancak yorumlamayla, söylem analiziyle anlaşılabilir. Bu tezde Teun van Dijk'ın eleştirel söylem analizi yöntemi dikkate alınarak, filmlerde verilen mesajların anlamının ne olduğu ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. İletilen mesajın anlaşılabilmesi için anlambilimsel, sözdizimsel ve göstergebilimsel olarak, filmlerin metninin okuması yapılacaktır. Hangi karakter hangi durumda ne söylüyor, nasıl tepki veriyor, hangi sözcükleri nasıl seçiyor bunları doğru çözümlemek için filmi sahne sahne izlemek gereklidir. Tüm veriler toplanıp gerekli incelemeler yapıldıktan sonra, filmler sahne sahne, kelime kelime yorumlanacaktır. Filmler tıpkı bir metin gibi okunacak ve filmin dili, karakterlerin söylemi ayrıntılı bir şekilde işlenecektir.

Günlük yaşamdaki konuşma ya da göstergeler kendi içerisinde bir niyet içerir ve bu noktadan hareketle anlam; iletişim sürecinin bir ürünü olarak değerlendirilir. Kelimelerin, sözlerin ya da sembollerin belirli bir söylemi aktardığını söylenilebilir. *Dolayısıyla, herhangi bir yerde söylenen herhangi bir şey, söylemsel bir süreç ortaya çıkarmakta ve her söylemin ortaya çıkardığı anlam, söylemin yapısal özelliğini taşımaktadır. Bu yönüyle, bir söylemin arka planında yatan anlamın ortaya çıkarılması o söylemin çözümlenmesine bağlıdır* (Zor, 2017, 878). Söylemi esas alan söylem analizi, günlük hayatta kullanılan cümlelerin veya metinlerin söylenme bağlamında incelenmesine dayanmaktadır. Yani, konuşma ya da metin biçiminde kullanılan dilin detaylı olarak analiz edilmesi olan söylem analizi; proje, söylem veya araştırma

metodunun arkasındaki ontolojik² ve epistemolojik³ çıkarımları elde etmeyi sağlayan bir araştırma yöntemidir. Probleme ilişkin kesin çözümler sunmayan bu yöntem, metnin görünen yüzünden çok onun alt metninin ne olduğunu ve esas olarak da o metnin yazarının niyetinin çözümlenme çabasıdır. Bu çaba sadece metnin yapısını ve temellerini açıklamakla sınırlı değildir, bir metnin ve onu oluşturan tüm öğeleri ondan bağımsız olarak da ele almayı gerektirir. Genel ifade ile söylem analizi satır aralarını okuma sanatıdır (Baş ve Akturan, 2008, 25-29). Asıl iletilmek istenen mesajın yorumlama ile elde edildiği söylem analizinde, van Dijk'a (2003, 93-94) göre söylemin büyük bölümü örtük kalır. Örtük olan bu mesajlara ortak bilgi ve tutumlardan ulaşılabilir.

Çelik ve Ekşi'ye (2008, 115) göre söylem analizi, cümleyi sadece söylenenler bazında temel alan, dar kapsamlı dil analizini içeren bir yöntem değildir. Dilin sosyal çevreyi, sosyal çevrenin dil kullanıcılarında dili nasıl yapılandığı üzerinde durarak tüm bunlara dayalı olarak geliştirilen anlam inşasının nasıl gerçekleştiğine dair üst düzey bir yorumlama imkânı sağlayan ve sosyal bilimler alanına geniş kapsamlı bir bakış açısı sunan bir nitel araştırma yöntemi olarak değerlendirilebilir. Söylem analizi pozitivist⁴ düşüncenin egemenliği altındaki bilim anlayışı ve dünya görüşüne alternatif yöntem olarak görülebilir. Pozitivist yaklaşımın, sosyal dünyanın karmaşık ilişkilerini açıklayabilecek mahiyette olmadığı iddia edildiğinden dolayı, içinde yaşanılan dünyanın açıklanması için sayısal verilerden elde edilen bilgilerden ziyade, derinlemesine yorumlamalara ihtiyaç duyulmaktadır. Teun van Dijk (2003, 58-60) söylemin anlamının sadece söylemde yer alan sözcüklerin ve tümcelerin anlamlarıyla sınırlı olmadığını söyler. Söylemin konular ya da temalar kapsamında küresel anlamları da vardır. Böyle konular ana fikri ya da söylemin en önemli bilgisini temsil ederler ve küresel olarak değerlendirilirse söylemin ne ile ilgili olduğu anlaşılır. Ayrıca van Dijk'a göre söylem üretme bir olay hakkında sahip olunulan zihinsel modellere dayalıdır. Birçok sebepten dolayı zihinsel modeldeki bilginin sadece bir kısmının ifade edilmesi gerekir. Eksik bilgi gerekli durumlarda dinleyicilerin sosyokültürel bilgilerinden ya da söylem için oluşturdukları modelden çıkarımda bulunulabilir.

² Varlıkbilimi / TDK

³ Bilginin kaynağı, doğası, doğruluğu ve sınırlarını inceleyen, bilgiyle ilgili sorunları araştıran felsefe dalı. / TDK

⁴ Olguculuk / TDK

Söylem analizinde yorumlanma, söylemde anlamın ortaya çıkarılması sonucunda başlayan bir süreçtir. Bu süreçte yorumu yapan kişi, söylemde açık bir şekilde ortaya konulmayanı, söylenmek isteneni, söylemin kendisinde oluşturduğu çağrışımları ve bu sürece kadar elde ettiği verileri kullanarak söylemi yeniden inşa eder. Yorumcunun öznel tutumu söylemi kişisel bir boyuta taşıyabilir. Bir söylemi doğru yorumlayabilmek için ayrıntıları gözden kaçırmadan büyük çerçeveyi görmek, yorum sürecinin önemli bir bölümü olarak değerlendirilebilir. Bu yüzden söylem analizinde dil içi ve dil dışı bağlamlar, anlamın ortaya çıkarılıp yorumlanmasında birer veri olarak nitelendirilirler. Bu bağlamda yorumlama, söylemin yeniden inşa edilmesiyle söylemde yatan gerçeği ortaya çıkarma süreci olarak değerlendirilebilir (Doyuran, 2018, 303). Söylemin içinde ideolojiyi barındırdığına değinen Karaduman (2017, 36), ideolojinin de söylem oluşumundaki çerçeve olarak görülebileceğini söyler. İdeolojilerin yeniden üretiminde ve günlük ifadelerde vazgeçilmez bir rol oynayan söylemde, ideolojilerin nasıl ifade edildiği ya da gizlendiği ve aynı zamanda toplumda nasıl yeniden üretilebileceği eleştirel araştırmalar bakımından önem taşımaktadır. Van Dijk'ın da (2003, 18) belirttiği gibi söylemlerin çoğu, özellikle de grupların üyeleri olarak konuşulduğunda, ideolojik temelli görüşleri ifade eder. İdeolojik fikirlerin çoğu ebeveynlerden ve akranlardan başlayarak diğer grup üyeleri dinlenerek ve okunarak öğrenilir. Daha sonra ideolojiler bir yığın konuşma ve metin biçimleri arasından televizyondan, okulda okutulan kitaplardan, reklamlardan, gazetelerden, romanlardan ya da iş arkadaşlarımız ve dostlarımızla yaptığımız günlük konuşmalardan öğrenilir. Söylemin çözümlemesi yazılı, sözlü ve görsel metinler içerisinde ifade edilen ideolojilerin ortaya konması için bir yol sağlamaktadır. Söylemin çözümlenmesi, sadece dilin ve temsilin anlamı nasıl ürettiğini değil, bunun yanında temsil, anlam ve iktidar arasındaki ilişkileri ve kimlikler ve öznelliklerin oluşumunu da inceler (Özer, 2009, 46). Medya çalışmaları açısından söylem kavramı, ideoloji ile birlikte ele alındığında, medya metinlerinin toplumsal iktidarın kurulmasındaki rolünü sergilemekte çıkış noktaları sağlar (Karaduman, 2017, 38-39).

Teun van Dijk ile anılan eleştirel söylem çözümlemesi günümüzde sosyal bilimler alanında çeşitli çalışmalarda kullanılmaktadır. Van Dijk, söylemin hem üretilmesinde hem de anlaşılmasında, ideolojilerin dolaylı olarak, toplumsal alanlarla ilgili tutumlar ve grup bilgisi yoluyla ve grup üyelerinin bireysel söylemleri düzeyinde ise, üyelerin

toplumsal olay ve durumlarla ilgili ideolojik olarak önyargılı zihinsel modelleri yoluyla işlediğini belirtir (van Dijk, 2003, 110). Zor'a (2017, 880) göre Teun Van Dijk'ın eleştirel söylem çözümlemesi; *“metnin ideolojik sunumunu ortaya çıkarması, ideoloji, söylem ve dil gibi kavramlar üzerine odaklanması, ideoloji ile söylem arasındaki ilişkiyi derinlemesine ele alması, bütün bunları toplumsal şartları ve süreçleri merkeze alarak çözümlemesi, metinlerin klasik dilbilim ve edebi metin çözümleme yöntemleri ile ortaya konulamayacak yönlerini çözümlemede başarılı olması bakımından öne çıkmaktadır.”* Eleştirel söylem çözümlemesi karşılıklı diyalog veya tek bir söylem ya da metin üzerinde anlamı, mesajı, sistematik bir çözümleme ile ortaya koyma çalışmasıdır. Söylem, genel itibarıyla tarihi, siyasi, ideolojik, toplumsal, sosyokültürel bir yapı arz eder. Bu nedenle de eleştirel söylem çözümlemesi söylemin dil dışı sosyal yapısına odaklanır. Eleştirel söylem analizi söylemde anlatılmak istenen, saklı olanı ortaya koymaya çalışır. Bu nedenledir ki söylemin dil içi özelliklerinden ziyade dil dışı bağlamlarını tespit etmek çözümlemenin temelini oluşturur. Çözümleme; söylem, anlam, bağlam, yorum, sonuç/sosyal çözümleme çerçevesinde gelişen bir süreçtir. Ayrıca eleştirel söylem çözümlemesi, elde edilen tüm veriler neticesinde ortaya konulan bir çözümleme olarak görülür. Çözümlemenin eleştirel olması söylemin sosyokültürel, toplumsal, siyasi, ideolojik bir yapı arz etmesindendir (Doyuran, 2018, 301-303). Özer (2009, 56) ise eleştirel söylem çözümlemesini, hem dili hem de göstergeleri içeren söylem ve diğer toplumsal pratiklerin diğer öğeleri arasındaki diyalektik ilişkinin çözümlemesi olarak tanımlar.

Baş ve Akturan (2008, 31) genel olarak eleştirel söylem analizinin özellikleri şu şekilde sıralar:

- *“Eleştirel söylem analizi diğer bütün marjinal araştırma yöntemlerinde olduğu gibi kabul görmek için daha iyi bir açıklama sunmalıdır.*
- *Eleştirel söylem analizi gündemde olanlarla değil, sosyal problemler ve politik konular ile ilgilenir.*
- *Eleştirel söylem analizinde terimlerin gösterdiği sosyal ilişki ve yapı açıklanmaya çalışılır.*
- *Eleştirel söylem analizi toplum içindeki güç ve hâkimiyet ilişkilerini ortaya çıkarmaya çalışır.*

- *Eleştirel söylem çözümlemesinde, en güçlü anlam kavramlarından biri imadır. Kelimeler, cümleler ve diğer metinsel açıklamalar, bilginin haberdeki gösteren kavramları ya da önermeleri ima etmektedir. İma ediş, ideolojik etki açısından çok önemlidir”* (Baş ve Akturan, 2008, 31).

Konuşma ve metinler aracılığıyla oluşan anlam ürünleri ile ilgilenen geniş kapsamlı sosyal ve kültürel araştırmalar içinde kullanılan bir araştırma yöntemi olan söylem analizinin teoriksel arka planında sosyal bilimlerdeki sosyoloji, psikoloji, dilbilim, medya, siyasal bilimler gibi pek çok farklı alan yer almaktadır (Çelik ve Ekşi, 2008, 99-100). Çoğunlukla haber incelemesi için kullanılan eleştirel söylem çözümlemesi, yalnızca haber çözümlemeleri ya da dilsel konulara yönelen bir çözümleme yöntemi olmanın dışında her tür söylemdeki ideolojik arka plan ve iktidar yapılarının analizi için de kullanılabilen bir araştırma ve inceleme yöntemidir (Zor, 2017, 879). Film ve toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi bir söylemsel şifreleme süreci olarak kavrandığını belirten Ryan ve Kellner (2010, 34-35) bu yaklaşımla, sinemada işlerlik gösteren temsillerle toplumsal hayatın yapısını ve biçimini belirleyen temsiller arasındaki bağlantıları vurgulamayı amaçlamaktadır. Toplumsal düzen, günlük hayatın biçimini belirleyen söylemlerden oluşur. Filmler de, toplumsal yaşamın söylemlerini şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu şekilde sinemanın kendisi de, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar. Söylem analizinin sinemada nasıl kullanıldığı ile ilgili olarak Doyuran (2018, 314) eleştirel söylem çözümlemelerinde bir filmde veya bir romanda geçen söylemlerle birlikte sekanslardaki görsel göstergeler, mekânlar, renk seçimleri, havanın sıcak veya soğuk olması, ya da güneşli, yağmurlu, karlı, rüzgârlı, sisli oluşu çözümlemeye yardımcı unsurlar olarak değerlendirme kapsamına alındığını belirtir.

1. BÖLÜM

SİNEMADA TÜRLER VE KOMEDİ TÜRÜ

1.1.Tür Kavramı

Türk Dil Kurumu (TDK) sözlüğünde içerik, biçim ve amaç yönünden özellik gösteren bir sanat çeşidi (BSTS / Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü 1983) olarak tanımlanan ve sanatsal bir kavramı ifade eden türü Abisel (1995, 14), Fransızca kökene sahip olan “genre” sözünün dilimizdeki karşılığı olarak tanımlar. Genellikle cins, aralarında benzer, ortak özellikler bulunan varlık ve nesnelerin topluluğu anlamında kullanılan genrenin, sanat alanına ilişkin bir terim olarak, tür şeklinde kullanılması daha doğrudur. Dolayısıyla tür, çeşitli sanat dallarındaki yapıtların gruplar halinde toplanmasının sonucu olarak, bu grupları belirtmek için kullanılan bir kavramdır ve öncelikle sınıflandırma çabalarıyla ilgilidir

Ryan’a (2012, 16) göre tür, belirli özellikleri paylaşan sanat eserleri grubuna verilen isimdir. Bir türe ait olan eserler, birbirlerine benzedikleri ve türe ait kurallar ve uylaşımların birer örnekleri oldukları için kolaylıkla ayırt edilebilir. Sinema türleri dendiğinde ise çeşitli yönlerden benzerlik gösteren, yapıları birbirini andıran, ortak nitelik, özellik ve öğeler taşıyan sinema yapıtlarının kümelenmesi anlaşılmaktadır. Sinemada filmler için bir gruplandırmaya, sınıflandırmaya gidilir ve bu sınıflandırmada, filmde anlatılan belli bir konuyu ele alış açısı, belli bir konuyu işlerken izlenilen tutum, belli bir konuyu aktarmada kullanılan gereç, filmin çeşitli öğelerinin kullanılış tarzı göz önüne alınır. Filmler buna göre kategorilendirildiğinde değişik sinema türleri ortaya çıkar (Özön, 2008, 191-192).

1.2.Sinemada Türler

Lumiere kardeşler tarafından elli beş saniye olarak kaydedilen ve 28 Aralık 1895 tarihinde Paris, Grand Cafe’de sinema tarihinin ilk filmi olan “Arrival of a Train at La Ciotat” (Trenin La Ciotat Garına Gelişi) ile hayatımıza giren sinema günümüze kadar

varlığını devam ettirebilmiştir. Trenin La Ciotat Garına Gelişi seyirci tarafından büyük bir ilgi görmüştür. Bu gösteriler sırasında üstlerine doğru gelen treni gören izleyicilerin sandalyelerin altına saklanmaya çalıştıkları, hatta kaçanların dahi olduğu söylenir. Abisel (2014, 25) “*Sessiz Sinema*” adlı kitabında 1900’lü yıllarla birlikte, dünyanın pek çok ülkesinde, pek çok kişinin sinema denilen bu yeniliğin meraklısı haline geldiğini söyler. Yaşanmış gerçek olayların, zaman geçtikten sonra bir perde üzerinde yeniden cereyan etmesi seyredenleri şaşkına çevirmiştir. Üstelik başka türlü görülemeyecek kişileri görmek ve gidilemeyecek mekânlara gitmiş gibi olmak da izleyiciye oldukça heyecan verici gelmiştir. Onaran (1999, 81), sinemanın 1908’e kadarki ilk döneminde kısa ve orta metrajlı (dram ve güldürü) filmleriyle, Pathé, Gaumont ve Lumieres kuruluşlarının, sonra da İngiltere’de Charles Urban’ın kameramanlarının dünyanın dört bucağına dağılarak çektikleri belge filmleri başlıca iki tür olarak ortaya çıktığını söyler. Bu türlerden yola çıkan yapımcılar, sessiz dönemde yeniden düzenlenmiş günceller, tarihsel-gösterisel filmler, gerçekçi yapıtlar, pericelik türü⁵, trüklü filmler, erotik yapıtlar, sinema romanı, güldürü, yazınsal ve tarihsel uyarlamalar ve trajik ya da toplumsal dramlar denen türleri geliştirmişlerdir (Onaran, 1999, 81). Tür kavramı sanat alanı için edebiyattan ödünç alınmıştır. Aristoteles (2017, 1) *Poetika* adlı kitabında tiyatroyu taklit nesnesine göre sınıflandırmıştır ve bu ayrım tür konusunda ilk adım olarak değerlendirilebilir ve bu bilgi doğrultusunda sanat olarak kökeni Aristoteles’e kadar dayandığı söylenebilir. Sinemada ise; sinemanın bir endüstri haline dönüşmesi ve zaman içerisinde film yapımcılarının seyircinin ilgisini çeken türleri keşfetmeleriyle birlikte, izleyiciyi çeken bir işleve bürünmüştür.

Tür bir terim olarak sinemanın ilk yıllarında dahi kullanılmış ve filmleri çeşitlerine uygun olarak düzenlemenin bir yolu olarak görülmüştür. Türün Anglosakson⁶ sinema kuramına temel bir kavram olarak girmesi, 1960’ların son yıllarına dek gerçekleşmemiştir (Hayward, 2012, 531). Türü, filmleri ortak biçim ve içerik özelliklerine göre sınıflandırmak üzere kullanılan bir kategori olarak tanımlayan

⁵ Pericelik Komedyası: Peri oyunu biçiminin kapsamına giren, cinler, periler içinde geçen ve çevre olarak bir düş dünyasını ele alan komedy. (Nutku, 2011, 257)

Pericelik Oyunu: Halk efsaneleri ile peri masallarının olağandışı dünyasını, göz kamaştırıcı ve büyüleyici donatımla sağlayan, gerçekliği yansıtmaya yönelik, imgesel öğelerle bezenmiş oyun biçimi. (Nutku, 2011, 257)

⁶ Türk dil kurumu sözlüğünde, V. ve VI. yüzyılda Büyük Britanya’yı ele geçiren Cermen ırkından oymaklar olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca İngiliz kültürünü ve onun ürünlerini ifade etmek için kullanılan Anglosakson kelimesi, bugün daha çok anadili İngilizce olan toplumları (İngiltere, Avustralya, Kanada ve Amerika) belirtmek için kullanılıyor.

Corrigan (2007, 130), izleyicinin filmleri izlerken, farkında olmadan, tür araştırmalarının ardında yatan sınıflandırmayı kullandığını söyler. Genellikle filmler western, müzikal, kara film, yol filmi, melodram ya da bilim kurgu filmi gibi başlıklar altında ilişkilendiren, bir dizi benzer tema, karakter, anlatı yapısı ve kamera tekniği ile ayırt edilir. Analitik yazımda tür değerlendirmesi, bir filmin öyküsünü nasıl düzenlediğini ve izleyicisinin beklentilerine nasıl yanıt verdiğini incelemeye başlamak için etkin bir yoldur. Özön (1985, 145), sinemanın en yalın, en somut, en belgeci çalışmalarından en soyut çalışmalarına doğru uzanan bir sıralama içinde sinema türlerini belgesel, tarihsel, yaşam öyküsel, destan, kovboy filmi, ağlatı, dram, melodram, güldürü, müzikli danslı film, serüven, polis filmi, korku filmi, önceleme, soyut film, salt film, canlandırma olarak belirlemiştir. Onaran (1999, 81) ise; sinemada türlerin kategorik ve tutarlı biçimde ayrışmasını sesin sinemada kullanılmasının ilk on yılında tamamladığını ve daha sonraki yıllarda oluşan bu türlerin farklılaşmasından doğan türevlerinin ortaya çıktığını söyler. Dünya seyircisini göz önünde tutarak standart ölçülere göre üretim yapma zorunluluğu olan Amerikan sineması, uyguladığı bu standartları her tür için başarılı bir şekilde saklı tutmasını bilmiştir. Sinemanın gelişme sürecinde oluşan türler; Film d'art, dizi filmler, güldürü filmleri, tarihsel filmler, savaş filmleri, kovboy filmleri, gangster filmleri, korku filmleri, trajedi, dram, melodram türü, müzikaller, belgeseller ve animasyon (çizgi ve kukla) filmleri olarak saptanmıştır.

Ersümer (2013, 174), sinema tarihi içinde tema, olay örgüsü, karakterler ve görsel betimleme stili açısından gelenekselleşmiş kalıplara dayanan ve her filmde bu anlatı kalıplarını tekrarlayan filmlerin bir tür adı altında sınıflandırıldığını belirterek, tür filmlerinin ortak özelliklerini şu şekilde sıralamıştır:

- a. *“Popüler ve ticari olmak*
 - b. *Olay örgüsü açısından benzer temaları ve entrika kalıplarını, benzer toplumsal veya psikolojik çatışmalar etrafında örmek*
 - c. *Temel, değişmez karakterler barındırmak*
 - d. *Zaman ve mekan açısından, belirli tarihsel dönem ve belirli mekânlarda geçen öyküler anlatmak*
 - e. *Görsel betimleme açısından, hemen tanınan görsel betimleme kalıplarına, türün kendine özgü aydınlatma stili veya türe özgü dekor, kostüm, aksesuar içermek”*
- (Oluk Ersümer, 2013, 174)

Zoooloji ve bitkibilimdeki tür ile ilgili sınıflamalar kesinlik gösterdiği halde, sinemada türler, yazındaki türlerde olduğu gibi, kesin değildir. Türler arasına kesin bir çizgi çizilemediği için herhangi bir film, çoğu zaman belli bir türün çerçevesine yerleştirilemez. Birtakım nitelik ve özelliklerinden dolayı belli bir türün içine sokulan bir film, başka bir türdeki nitelik ve özellikleri de taşıyabilir (Özön, 2008, 192). 1970’lerden itibaren sinemada melez türler ortaya çıkmaya başlamıştır. Yani sınırları hiçbir zaman net olmayan türler için tam olarak ideal, orijinal bir ilk örnek yoktur ve aynı dil ailesinden türeyen diller gibi türler de birbirlerinden türemektedir (Özarslan, 2013, 72-73). Bir film nadiren türsel olarak saftır. Eğer filmlerin, eğlencenin diğer biçimlerinden (vodvil, müzikhol, tiyatro, fotoğraf, roman vs.) devrıldıkları mirası göz önünde bulundurulursa, bu durum şaşırtıcı değildir. Her ne kadar bir tür bir dizi kodlar ve uzlaşımlar aracılığıyla tanımlanabilse de, bir filme hemen net bir türsel tanımlama yapılamaz. Çünkü türlerin kendileri durağan değildirler ve çeşitli ara metinlerden oluştuklarından dolayı doğal olarak değişkendirler. Bunun için bir türü bir kalıba sokmaya çalışmak neredeyse olanaksızdır. Tür, türsel kurallara ve tür metinleri de gerçek film yapımlarına işaret etmektedirler (Hayward, 2012, 532).

Özarslan (2013, 56-58), sinemada türler üzerine yapılan ilk kuramsal tartışmalarda temel sorunun türü tanımlamak ve tür filmi eleştirmenin izleyeceği yol için sistematik bir düşünce modelinin geliştirmesi olduğunu belirtir. Film eleştirmenleri ve kuramcıları türü, sıradan izleyiciden farklı bir şekilde tanımlamak zorundadır. Birçok kuramcı türü, içinde bulundukları tarihsel döneme ve sinemadaki gelişmelere göre farklı şekillerde tanımlama yoluna gitmekte ve türün sınırlarını genişletmektedir. Tür kuramında ilk kavramlardan biri uzlaşımdır ve genellikle bu konuda sosyo-kültürel bir bakış hâkimdir. Bu bakış, tür filmlerinin ideolojik boyutunu göz ardı etmektedir. Kırel (2011:267) ise tür kavramının tartışılmasında popüler sinemanın en önemli özelliği olarak düşünülebilecek olan “bastırılmışın geri dönüşü” kavramına değinmenin gerekliliğine değinir. Bunun dışında, korku türünde ve güldürü türünde “bastırılanın” ne olduğu üzerinde yoğunlaşarak film incelemelerinde kullanılabilecek bir bakış elde edilebilir. Bir tür filminde, bilinçaltına itilenlerin kendisine filmler yoluyla temsil olanağı bulabilmesi dikkatle gözden geçirilmelidir. Korkuların, kaygıların ve bilinçaltını meşgul eden bastırılanların neler olduğu takip edilerek kimi sorulara yanıtlar bulunabilir.

1.3.Sinemada Türlerin Oluşumu

Sinemada türler, sinema sanatından çok daha eskilere dayanan tiyatro ve edebiyat sanatlarındaki türlerin mirasçılarıdır. Yalnızca Western türü, köklerini edebiyat veya tiyatrodan olmayan bir tür olarak değerlendirilebilir. Müzikal, gangster, korku, bilim kurgu ve hemen hemen her tür filme yayılabilen melodram gibi türler, edebiyat ve tiyatrodan gelen birikim ile sinemada varlık bulmuşlardır (Oluk Ersümer, 2013, 174). Edebiyat ve tiyatrodan gelen deneyimler ile farklı filmlerde yapılan tekrarlar sinemada türleri ortaya çıkarmıştır. Filmin geçtiği mekânın özellikleri, giyilen kostümler, kullanılan aksesuarlar, çatışma konusu ve karakterlerin tipik özelliklerinin birbirine benzer olması birçok filmi aynı türün içine dâhil eder. Fakat olay örgüsü ve karakterlerin olay örgüsü içinde şekillenen özellikleri farklıdır. Tekrarlama yoluyla izleyici hem aşına olduğu olay örgüsünü izlemenin rahatlığı içerisinde; yapılan değişikliklerle de sürekli aynı filmi izliyormuş hissi ortadan kalkar ve izleyici filminden haz alır.

Kırel (2011:243), popüler sinema ve tür filmlerinin birbirinin içinde doğan, birbirini doğuran ve birbirini kapsayan kavramlar olarak ele alınmasının gerekliliğinden bahseder. Popüler sinemanın, içinde tür filmlerini de barındıran, türsel üretime dayanan bir yanı da olan bir sinema yapma pratiğini kastettiğini söyler. Ayrıca popüler sinema, seyircisinin beğenisine ve zevkine önem veren ve aslında gişe gelirini önemseyen bir üretim alanıdır. Sinema filmlerini türleştirme ve sınıflandırma eğilimi, sinemanın ilk yıllarından itibaren tamamen pazarlama stratejisine yönelik bir tutumdur ve gişe kaygısının ön planda olmasından kaynaklanan bir yaklaşım sonucu oluşmuştur. Sinemanın bir hobi olmaktan çıkıp bir kazanç ve sanat olarak kabul edilmesinin ardından sinemayla ilgilenen yapımcılar, Thomas Edison'a sinema konusundaki patentlerinden dolayı yüksek ücretler ödemekten kaçmışlardır. Bu kaçış şimdiki Hollywood'un temellerini atmıştır. Ağır şartlardan kaçan sinemacılar zamanla stüdyo sistemini geliştirmişlerdir. Hollywood stüdyo sistemi tıpkı bir endüstri gibi işliyordu. Stüdyo sisteminde, yönetmenler ve oyuncular sözleşmelerle stüdyolara bağlanmış ve belirli bir ekonomik sistem içerisinde çalışıyorlardı. Bu sistem içerisinde filmler üretiliyor ve temel amaç olan kâr elde etme gözetiliyordu. Stüdyo sistemi içerisinde izleyicinin ilgisini çeken unsurlar deniyor ve izlenme garantisi olan filmler bir şekilde tekrarlanıyordu. Hangi izleyici kesiminin, ne tür filmleri beğendiği göz önünde

tutuluyordu, çünkü bir filmin başarısının kıstası filmin getirdiği gişe geliriyle ölçülüyordu. Seyircinin oyuncu ve filmde beklentileri değerlendirilip filmler bu beklentiler doğrultusunda şekillendi. Bu şekilde, sinemada türlerin de temeli atılmış oldu. Beğenilen türler beğenilen oyuncularla tekrar tekrar çekildi. Böylece türler gelişirken bir yandan da yıldız sistemi oluşmaya başlamıştı. Zaman içerisinde kimi stüdyolar belli bir tür üzerinde uzmanlaştı ve sadece o türün filmlerini çekti. Thomas Harper İnce'in, Inceville olarak adlandırılan ve western filmlerine ağırlık veren stüdyoları gibi. Tür filmi, yapımcılar için olduğu kadar seyirci için de güven vericidir. Bir seyirci bir türe ait filmi izlemeye giderken ne ile karşılaşacağını az çok bilir, beklentilerini daha önceki deneyimlerine göre belirler ve hayal kırıklığı yaşamaz, izlediği filmde umduğunu bulur. Seyirci o türe dair edindiği tecrübeleri ile filmdeki karakterlere, filmin anlatısına, film diline hâkimdir ve kolaylıkla filmin içine girip özdeşleşme yaşayabilir.

Özön (2008, 193-194), sinema türlerini bilmenin ilk yararının filmleri bu türlerden birine yerleştirmeyi sağlaması, ikincinin ise filmin bu ortak nitelik ve özelliklerinden ne kadarını taşıdığını anlamak olduğunu söyler. Film bir türe ait olan özelliklerin tümünü mü taşıyor, yoksa sadece bir bölümünü mü taşıyor bunun cevabını verir. Ayrıca, bir filmi değerlendirirken, o filmin dünya sinema ve ulusal sinema tarihindeki ya da yönetmenin kendi yapıtları arasındaki yerini bilmek kadar, o filmin dâhil olduğu tür içindeki yerini de bilmek gerekir. Özön bir filmi incelerken; *“türün nitelik ve özelliklerini ne ölçüde taşıyor, türe ne gibi yeni katkılarda bulunmuş, türün sınırlarını genişletme gibi bir çabası var mı, bu çabalar başarılı olabilmüş mi, türün daha önce kullanılmış nitelik ve özelliklerine bir varsıllık katabilmiş mi, türün kendine özgü yöntemlerinden nasıl yararlanmış?”* gibi soruların cevabını arayarak tür içindeki yerini belirleneceğini belirtir.

1.4.Tür Filmlerinin Anlatı Yapısı Açısından Ortak Özellikleri

Tür filmlerinin anlatı yapısı açısından ortak özelliklerinin başında öykü gelir. Tür filmlerinin hepsinde klasik anlamda başı, ortası ve sonu olan bir gelişme çizgisi içeren bir öykü vardır. Tür filmleri klasik anlatı yapısının öykü inşaa süreci açısından temel özelliklerini taşırlar. Tür filmleri, klasik olarak var olan mevcut durumun devamına yönelik iyilerin ödüllendirilmesi, kötülerin cezalandırılmasına, eğitici olmaya ve ahlaki

ders vermeye dayalı bir olay örgüsüne dayanırlar. Öykü sürecinde başlangıçta var olan denge bozulur ve sonuçta toplumsal değerler lehine olacak şekilde yeniden kurulur (Oluk Ersümer, 2013, 177).

Hayward (2012, 538) türün; teknoloji, anlatı, ikonografi ve yıldızlar olmak üzere dört temel bileşen ilişkisi üzerinden açıklanabileceğini söyler. Türler sinemanın teknolojisini sergilerler. Türe bağlı olarak, sinema teknolojisinin farklı görünümüleri gösterime sunulur. Örneğin renk ve sinemaskop ya da geniş ekran, westernler için çok önemli teknolojik araçlardır; bilimkurgu özel efektlere ihtiyaç duyar. Bunların kullanılmaması izleyicileri beklentiler açısından hayal kırıklığına uğratabilir ve dolayısıyla izleyicilerin arzuları da kontrol edilmemiş olur. Anlam yapıları ve ikonografi izleyicilerin türleri ayırt etmelerini sağlayan iki özelliiktir. Böylece, yıldız oyuncular türsel ifade etmenin gerçekleştiği birer alan haline gelirler yani, yıldız oyuncular tür için birer araçtır. Bu durumda türler, yıldız oyuncuların özel bir türün taleplerini, kodlarını ve uzlaşımlarını karşılayabilmek ve belki de bunları aşabilmek için kendi potansiyellerini sergileyebildikleri söyleysel ya da anlatsal alanlardırlar. İzleyicilerin belleği, beklentileri ve arzuları anlatı ve ikonografi üzerinde harekete geçmektedir ve bunlar performans stratejileri tarafından kontrol edilmektedirler. İzleyici türleri ve yıldız oyuncuları hatırlar, onlardan belirli şeyleri bekler ve sonunda memnun kalır.

Film türlerinde uzlaşımlar önemlidir. Bir türe ait olan bir gösterge, o türde çekilen tüm filmlerde kullanılır ve izleyicinin zihninde hangi türe ait bir film izlediğine dair bilgiler yerine oturur. Örneğin bir western filminde bozkırlar, romantik filmlerde birbirine âşık çiftler, korku filmlerinde korku yaratacak karanlık ortam ya da yaratıklar vs. gibi. Ancak bu göstergelerin yanı sıra her filmde değişik bir öykü ve sürekli ilerleyen yenilikler ile izleyiciye her defasında aynı filmi izliyormuş hissi yaşatmaz. Hayward (2012, 533-534) türlerin, izleyicilerin de en az yönetmen kadar aşına oldukları kodlar ve uzlaşımlara sahip olduklarını belirtir. Bu nedenle bazı tür filmleri, izleyiciler onların türsel uzlaşımlara yeterince bağlı kalmadıklarını hissettiklerinden ya da artık kendi dönemleriyle bağlarının kopması yüzünden başarısız olurlar. Tam tersine, bir filmin türsel uzlaşımlara uymayı reddetmesi, onu izleyicilerin nezdinde kült film haline getirebilir. Bu yüzden film türü, ilk başta görüldüğü kadar tutucu bir kavram değildir; dönüşebilir, değişebilir, iç içe geçebilir ya da altüst edilebilir. Gerçekten de tür filmleri parodileştirilmekte, esnetilmekte ve bozulmaktadırlar. Bu da türsel değişim sürecinin bir

parçasıdır fakat aynı zamanda sinemanın egemen ideolojik söylemlere karşı gelmesinin de bir yoludur.

Türler zaman içerisinde değişebilir. Yıllar geçtikçe türler olgunlaştığından, bir filmin türsel formülleri kullanımında bir farkındalık duygusu hissedilebilir (Corrigan, 2007, 132). Özön (2008, 193), türlerin gelişimini ve dönüşümünü; her türün belli bir tarihi olduğu, bir tür doğduğu, emeklediği, serpildiği, geliştiği, büyüdüğü, bazen yozlaştığı, hatta kimi zaman da öldüğü şeklinde açıklar. Özarslan (2013, 75) ise teknoloji ve sinema ilişkisine değinerek, sinemadaki teknolojik gelişmelerin türlerin dönüşmesine ve yeni türlerin ortaya çıkmasına katkıda bulunduğunu söyler. Örneğin sesin gelmesiyle müzikal türün ortaya çıkışı ya da Yeni Hollywood ile bilim-kurgu türünün dönüşümü gibi.

İdeolojinin en etkili araçlarından birini oluşturan tür filmlerinde yinelenme ve aşinalık anlamı sunarak bir tür nesnel süreklilik duygusu yaratılır. Ancak farklı film türleri ile toplumsal ideoloji arasındaki ilişki, bu filmlerin toplumsal değişimden yara almaya en açık, en kırılgan biçimler arasında yer alması anlamına da gelir (Ryan and Kellner, 2010, 128). Corrigan'a (2007, 137-138) göre Baba II (The Godfather II; 1974) filmini heyecan verici ve iyi yapılmış bir gangster filmi olarak değerlendirilebilir. Ancak filmdeki ideolojik değerlere duyarlı bir yazar bu öğeleri farklı bir açıdan, kapitalizm yönünden ele alınabileceğine değinir:

“Baba II açıkça temel burjuva değerlerinin yıkımını ve/veya ulaşılmazlığını ele alır. Bu değerler uygun olmadıkları için yıkılmamışlardır: Aile bağları, toplumsal hareketlilik, güven arayışı, erkekler arasındaki yoldaşlık, hatta dinsel değerlerin tümü, cemaat, aşk, saygınlık, destek ve takdir edilmeye duyulan evrensel gereksinimle ilişkilendirilir ve bunlara tekabül eder. Coppola, Corleonelerin söz konusu değerleri kollamak ve korumak üzere dayandığı -Çekirdek aile, mafya ailesi, etnik cemaat ve kilise gibi- toplumsal kurumların, ana hedefi insan gereksinimlerinin karşılanması değil kâr olan kapitalizmin yıkıcı güçleri karşısında hükmü olmadığını gösterir.

Coppola dört farklı ailesel bağı (Çekirdek aile, mafya ailesi, etnik cemaat ve Katolik kilisesi) önce kurar, daha sonra birbiri ile ilişkilendirir, en sonunda ise yok eder. Özenli bir sıralama ile her bir bağın nasıl umarsızca ideal bir cemaat yaratmaya çalıştığını gösterir. Her koşulda, iş yaşamının gerekleri, bu bağların cemaate özgü her türlü niteliğini yok eder. İş yaşamı tarafından

çürütülen ve yıkıma uğratılan tam da bu aileleri koruma ve destekleme çabasıdır. Baba II insan ilişkileri düzeyinde Marx'ın kapitalizmin, en iyi koşullarda dahi insan yaşamını ve buna bağlı değerleri yok edeceği yolunda ki öngörüsünü haklı çıkarır. Bu nedenle, burjuva toplumu öngördüğü idealleri gerçekleştirmek için ne kadar güçlü çaba sarf ederse o kadar yıkıcı ve çürümüş duruma gelir. Bu çelişki, en açık ifadesini, Amerikan Kapitalizminin mikrokozmu sayılabilecek Amerikan Gangster dünyasında bulur.”
(Corrigan, 2007, 137-138)

Türler bir tür doğruluk hissi yaratıp harekete geçirerek, uygun duygu, düşünce ve davranış biçimlerini tayin eden ve ortak bir toplumsal gerçeklik inşa etmekte kullanılan bakış açılarını, kodları ve işaretleri belirleyen doğrucu sınırlar oluşturarak dünyayı yerli yerinde tutarlar. Sinemadaki türlerin bu sürece katılımı, toplumsal düzenin varlığını sürdürebilmesi için içselleştirilmesi gereken türlü değer ve idealleri seçip ayırmak biçiminde gerçekleşir (Ryan and Kellner, 2010, 129-130).

1.5.Komedi Türü

Geçmiş Antik Yunan'a kadar dayanan ve çok geniş bir anlatısal tür olan komedi, zaman içerisinde birçok alt dallara ayrılarak zenginleşmiştir. Sinemanın en eski ve yaygın türlerinden olan sinemada komedi türü ilk olarak Fransa'da ortaya çıkmış ve en parlak dönemini 1910 ile 1920'li yıllar arasında sessiz Amerikan filmleriyle yaşamıştır. Başlangıç olarak Lumiere Kardeşlerin çektiği *Bahçıvanın Sulanışı* “*L'arroseur Arrose*” (1906) sinema tarihinin ilk komedi filmi olarak kabul edilmektedir. Bir bahçıvan bahçeyi sulamaktadır ve bir çocuk ayağıyla hortuma basıp suyun kesilmesine sebep olur. Bahçıvan ne olduğunu anlamak için hortumun ucuna baktığı sırada çocuk ayağını çeker, hortumdan püsküren su bahçıvanı ıslatır. Ardından bahçıvan çocuğu kovalayıp yakaladıktan sonra çocuğu ıslatır. Böylece sinema tarihinin ilk gülütü ortaya çıkmıştır. İlk başlarda filmlerin sessiz olması, güldürü unsurunu harekette arayıp bulma zorunluluğu getirmiştir. Bahçıvanın Sulanışı filminde yaşanan bu hareketler de komedi de kullanılan gaglar için başlangıç olmuştur. Arnes (2011, 116), müzikal ve gangster filmlerinin sesli sinema ile birlikte ortaya çıkmasına rağmen komedinin henüz Hollywood'da doruk noktasına ulaşmadan, 1900'lü yılların başında Fransa'da geliştiğini belirtir. Komedi ilk çıktığı günden şimdiye kadar, kendine önemli bir yer edinmiş ve kendi pazarını kazanmıştır. Kazanılan bu payda izleyicilerin beklentileri oldukça önemlidir. İzleyici verdiği paranın karşılığını almak ve eğlenmek, hoş vakit

geçirmek istiyordu. İzleyiciyi kendine çeken bu filmlerin gişe başarısı yapımcıların gözünden kaçmamış ve sinema endüstrisinde kendi yerini edinmiştir. İlk başlarda sirk, tiyatro, müzikholler ve vodvillerde yer alan pek çok güldürü kalıbı komedi filmlerine aktarıldı ama bunlar zaman içerisinde sinemanın kendine ait olanaklarıyla zenginleşip özgün bir nitelik kazandılar. Komedi filmleri zamanla kendi anlatı çatısını oluşturmuş ve komik karakterleri yaratmıştır. Komedi sinemasının babası olarak sinema tarihine geçmiş olan Mack Sennet komedi filmlerinin gelişimi ve sinemaya kazandırdığı komedyenler bakımından önemli bir yere sahiptir. Komedinin beyaz perdeye uygun olan temel biçimleri sinemadan çok önce de kullanılmıştır ancak buna yeni bir derinlik katan kişi Max Linder'dir. 1914 öncesinde Pathe Şirketi için yaptığı dört yüz civarındaki filmde inceliği olan bir karakter yaratan Max Linder'in performansları, komedi oyunculuğunun esaslarına dair, izleyiciyi etkilemek için gereksiz aşırılıklara yer vermeden ve rolünü abartıya kaçmadan oynama yeteneği gerçek bir ipucu da sunmuştur.

Henüz ilk yıllardan başlayarak melodramın yanı başında güldürü filmlerinin halkın en çok aradığı tür olduğunun anlaşılması üzerine, sinema filmi üreten çeşitli ülkelerde bu türe özel bir önem verilmiştir. Sinemanın ilk yıllarından itibaren güldürü türü halk tarafından çok istenen türlerden olmuştur (Onaran, 1999, 86). 1900'den önce Melies, halkın aşına olduğu tiyatroya karşı kısa komedileri vasıtasıyla rekabet etmiştir. Lumierler ise hareketli görüntüyü bir komedi aracı olarak kullanmayı en başta akıllarından geçirmemiş; filmi bir eğlence, hoş vakit geçirme aracı olarak görmeye hiç de razı olmayan, filmi gerçekliğin yansıtıcısı olarak anlatan iki kardeş, sinema tarihine ilk komedi filmini armağan etmişlerdir (Atayman ve Çetinkaya, 2016, 40). Kimi kaynaklarda *Fred Ott'un Aksırığı* ilk gülünç kısa film olarak kabul edilmesine rağmen sinema tarihindeki genel eğilim; planlı bir davranışın sonuçlarını izleyen olayların gerilimine katılmayı sağlayan ve sıradan bir aksırığın irkiltici etkisinin ötesine geçen *Bahçıvanın Sulanışı*'nın bu alandaki ilkliliği hak ettiği yolundadır. Lumiere'lerin bu filmindeki şaka, uzun süre başkaları tarafından da yinelenmiştir. Islanma, acı vermediğinin anlaşılması halinde, insanın düştüğü güç durumların komik bir görsel öge olarak değerlendirilebileceğini kanıtlamış ve sessiz filmlerin ilk gülütü olarak kabul edilmiştir (Abisel, 2014, 89).

Tek makaralık kısa filmler olan ilk filmler, bir sunucu tarafından bir vodvil tiyatrosunda, bir müzikholde ya da bir fuar çadırında sunulan bir karma-medya gösterisi

içerisinde sunulmaktaydı. O dönemde ahlak kuralları içeren komediler ya da toplumsal komedinin aksine halk arasında yaygın tatları ve mizahı içeren popüler komediler verilmiştir. Gaglara dayalı olan komedinin eski sessiz geleneğini yansıtan Lumiere'lerin filmi bugünkü komediyi geliştirmiştir. Her şeyden önce jestlere dayanan bu gelenek, daha sonraki örneklerde, özellikle sesli sinemada farsla yakın ilişkiye girdi. Jestlere dayanan şakalar Marx kardeşler ve W.C Fields'in komedileriyle sözlü şakalara dönüşmüştür (Hayward, 2012, 256-257). Armes (2011, 24) ilk komedi filmi olan Bahçıvanın Sulanışıyla ilgili olarak, bahçıvanın çocuğun peşinde koşması ve onu cezalandırmasından dolayı klasik kovalama sekanslarının uzak atası olduğunu söyler. Abiselin de (2014, 33) belirttiği gibi klasik kovalama sekanslarının ardından zaman içerisinde kameranın öyküde yer alan takibe katılması, kameraya özgürlüğünü kazandırmıştır. İngiltere'de Gaumont şirketi hesabına çalışan Alfred Collins buradan yola çıkarak komik takibi geliştirmiştir. Collins'ın 1903 yapımı *Marriage by Motor* adlı filminde kullanılan kaydırmalar, kaçan ve kovalayan iki otomobilden yapılan "açı- karşı açılı" çekimlerle birlikte, hem gerilimi hem de dramatik ama neşeli bir havayı yaratan öğeler olmuştur. Komik takip ya da kovalamaca, birkaç yıl içinde Zecca aracılığıyla Fransa'da gelişmiş, daha sonra da Mack Sennett güldürülerinin ayrılmaz bir parçası olmuştur.

Dorsay (1995, 115-373), güldürüyü zor zamanların türü olarak açıklar. Toplumlarda büyük bunalımların yaşandığı, büyük sıkıntıların çekildiği, ortak paranoyalara giden dönemlerde güldürünün etkisi artar, varlığı doğrulanır. Toplumlar bunalımlı günlerinde güldürüye sığınmışlardır. Güldürü yoluyla önemli şeyler anlatılabileceği gibi, bunalımlı dönemlerde toplumun sinemada gülmek yoluyla boşalmasında, seyircinin dışarıya daha sağlam gevşemiş sınırlarla, yüreğinden gülümseyerek çıkışında küçümsenmeyecek bir toplumsal yarar vardır. Komedi, bastırılmış gerilimlerin güvenli bir şekilde boşaltıldığı bir alan olması ya da buna uygun bir alan sağlaması yönünden, yararlı bir toplumsal ve psikolojik işlev görüyormuş gibi algılanmıştır. Şakaya dayanan komik gelenekten farklı olarak, komedinin diğer baskın tarzı daha cilalı komik tiyatro geleneğinden gelir. Hikâye dizgesi eski vodvilesk geleneğe göre daha az anarşiktir ve bu yüzden karakterleştirme incelenene kadar görünüşte daha az saldırgandır. Stereotipler bu komedide daha fazla ön plandadır, toplumsal cinsiyet ile başlar ama ırk, ulusal önyargılar vb. de içerir (Hayward, 2012, 257). Oyuncunun bir maske altında olduğunu

söyleyen Makal (2017, 15), maskeler altında görünmesini istemeyen insana atılan gülünçleştirici bakışın iyi yanını, kişinin kendisinin de içinde olanı eleştirmesi, yergi adı verilen şeyi yapması olarak açıklar. Mizah oranı baskıların oranı ile ilgilidir, bunun için de mizah ile birlikte baskıya bir karşı duruş geliştirilir. Bu bakış filmlerde de bulunabilir. Tarihsel olarak filmlerde bu bakışın erken biçimi savruklamalarda (burlesque) ortaya çıkmıştır. Öncüler, Max Linder'den Mack Sennet'e çılgın bir kargaşa içinde yitip gitmeye başlayan, makineleşen, yabancılaşan insanı aramışlardır. Bir bakıma güldürü, kendilerinin nerede olduğunu keşfetme aracıdır. Ünal (2007) ise, bir güldürü filmi eleştirelliğinin dozu ve egemen düzen karşısındaki tutumu üzerinden ideolojik olarak değerlendirilebileceğine değinir. Güldürü; kaba güldürü, aile güldürüleri, romantik komediler gibi türler aracılığı ile bir yandan kaçış sineması yapmaya uygun bir zemin yaratırken diğer yandan toplumsal güldürü, siyasal taşlama, kara güldürü gibi türler aracılığı ile toplumdaki bastırılmışları, zıtlıkları, yanlışlıkları, haksızlıkları görünür hale getirebilir.

1920'li yıllar, toplumsal değişikliklerin etkisiyle komedinin alt türlerinin belirlenmesine sahne olmuştur. Bu dönemde, Buster Keaton, Harold Lloyd ve Charli Chaplin gibi sanatçılar, güldürü filmlerinin de üzerinde konuşulacak, saygı gösterilecek yapıtlar olarak değerlendirilmesinin yolunu açmıştır. Artık, adeta fantastik bir dünyadan geçen, itişip kakışmaya, düşüp kalkmaya, havada uçuşan pastalara, otomobil altında kalmaya, ıslanmaya, kaçıp kovalamacaya, kısacası fiziksel eylemlere dayanan ve sertlik, hatta şiddet içeren güldürüler geri planda kalmaya başlamıştır. Bunların yerini, gerçek dünyada olup bitenlere, tartışmalara dayalı, yalnızca kahkahaya değil bir şey söylemeyi de amaç edinen güldürüler almıştır. İlk gruba giren güldürüler, önce de belirtildiği gibi vodvil ve sirk gösterilerinden sinemaya aktarılmıştı. Nitekim bu filmler, bir vodvil aksesuarının adından esinlenerek kullanılan "slapstick" terimiyle sınıflandılar. Zamanla, kaba güldürülerin yanı sıra durum güldürüleri⁷ doğdu. Bunlar şaşırtıcı biçimde ortaya çıkan bir durumla ilgili olarak yaratılan şakalara dayanıyordu (Abisel, 2014, 91-92). Slapstick, nesnelerin ikinciliğinin dramatik bir şekilde ifade edilmesinin ilk ve en önemli yoludur. Keaton'ın ve Chaplin'in yaptığı şey, nesnelerin trajedilerini yaratmaktır.

⁷ "Durum Güldürüsü: Gülünç olanı karakterden değil, durumlardan çıkarıp geliştiren komedyacı biçimi. Toplumsal konular ele alındığında yoğun bir içeriğe sahip olabileceği gibi salt güldürmek amacıyla işlendiğinde daha çok düşülen durumları kurgulama ustalığıyla belirir.

*Satir: Toplumun ve o toplumu temsil eden kişilerin eksikliklerini, kötülüklerini ve sahtekârlıklarını alaya alarak sergileyen güldürü türü" (Abisel, 2014, 92).

Ancak filmleştirilmiş tiyatroların tarihinde komedi biçimleri yaratmak için özel problemlerle karşılaşıldığı da gerçektir. Bunun nedeni büyük bir ihtimalle gülünecek şeyin, izleyicilerin kendi varlıklarından haberdar olmalarına neden olmasıdır (Bazin, 2013, 115).

Komedyaya bugüne kadar tüm öğeleriyle yaşamış ve geçerliliğini korumuştur. Komedyaya sürekli bir tür olarak varlığını sürdürmüş ve hemen hemen tüm sanat dallarını etkilemiştir. Bunun yanı sıra komedi ülkelerin toplumsal ve siyasal yapısına bağlı olarak işlediği konuları değiştirmek zorunda kalmıştır (Uluyağcı, 2015:143). Korku ya da heyecan oldukça evrensel duygulardır. Dünyanın herhangi bir yerinde bir kişiyi korkutan şey başka bir yerdeki kişiyi de korkutabilir. Ancak komedi; korku, heyecan ya da öfkeden farklı olarak daha kişisel, dönemsel ve kültürel özellikler taşır. Bir kültürde komik olan bir durum başka bir kültür için can sıkıcı olabilir. Bu konuyla ilgili Abisel, seyirciyi heyecanlandırmanın, ürkütmenin ve ağlatmanın onu güldürmekten çok daha kolay olduğunu belirtmiştir. Kültürlerarası, toplumlar ve sınıflar arası farklar seyircilerin, homojen bir kitle gibi toptan etkilenmesini engellemektedir. Ancak güldürünün, insanlarla birlikte var olduğundan yine de bazı ortak temeller üzerine inşa edilebilir olduğunu belirtir (Abisel, 2014, 89).

1.5.1. Sinemada Güldürü Çeşitleri

Sinemadaki güldürü, yazındaki güldürü türünden geniş ölçüde yararlanmış, fakat onu daha varsıl, daha değişik kılıklara sokmuştur. Çünkü güldürü türü sinemaya en yakın türlerdendir. Bundan dolayı da sinemada güldürü türünün birçok çeşidi olduğunu belirten Özön sinemada komedi türlerini şu şekilde açıklamıştır: (Özön, 2008, 227)

- **“Savruklama (bürlesk):** Savruklama, güldürü filmlerinin en yalın, en ilkel ve özellikle sinemanın ilk yıllarından sessiz sinemanın sonuna dek büyük bir gelişme gösteren çeşididir. Savruklama 16. yüzyılda İtalya’da ortaya çıkan “commedia dell’arte” adındaki güldürü çeşidine, İngiliz müzikhollerindeki sözsüz oyun (pantomima) geleneğine dayanır; ortaçağdaki fars geleneğinin izlerini de taşır. Savruklamada, gülüt (gag) denilen gülünç buluşlar hızla birbirini izler; sopalama, kovalama, tekme atma, kremalı pasta fırlatma, beklenmedik rastlaşma gibi kaba güldürme öğeleri bol bol kullanılır. Bütün bunlar, sağlam bir mantık dizisi içinde, baş döndürücü bir hızla birbirini izler;

izleyiciye neredeyse soluk alma fırsatı verilmez. Savruklamada dramatik yapı çok yalındır, hatta hemen hemen yok gibidir, salt güldürüler dizisinden oluşmuştur.

- **Vodvil:** *Vodvil, yazındaki güldürü türünde de görüldüğü gibi, dolantı güldürüsü denilen çeşitte yer alır. Bütün özelliği de, çok çapraşık, iç içe geçmiş dolantılar dizisine dayanmasıdır. Kişiler bu dolantılara kendilerini kaptırarak birer kukla gibi davranırlar. Yanlış anlamalar, yanlışlarla sürüp giden, bir noktada arap saçına dönen durum, sonunda mutlu bir çözüme ulaşır. Salon güldürüsü, bulvar güldürüsü, hafif güldürü denilen çeşitler de gerçekte birer vodvilden başka şey değildir. Bunlar genellikle sinemaya çok kez bir tiyatro oyunundan aktarılır, bu yüzden de yine çok kez tiyatro uygulayımının etkisini, tiyatronun kokusunu taşır. Bu türde, oyundaki ustalık ağır basar.*
- **Amerikan Güldürüsü:** *Amerikan güldürüsü bir yandan savruklamaya bir yandan vodvile dayanır. Ayrıca töre güldürüsü çeşidine de yer verir; hatta kimi zaman toplumsal yergiye dek uzanır. Böylelikle Amerikan güldürüsü gerçekte değişik güldürü çeşitlerinin harmanlanmasından oluşmaktadır. Amerikan güldürüsünün başlıca özellikleri şöyle sıralanabilir: Yer yer gülütlerle, esprilerle bezenmiş hafif bir konu; zaman zaman duygusal ve ağır görünçlüklere de yer veren hızlı bir tartım; canlı bir oyun; çok kez tiyatrodakini andıran bir görünçlülük. Amerikan yaşamının çeşitli özelliklerinin çok kez alaylı, zaman zaman yergili anlatımı; yine çok kez yapmacık bir iyimserlik, her şeyi tatlıya bağlamak eğilimi.*
- **İngiliz güldürüsü:** *Güldürü filminin bu çeşidi, özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İngiltere'de büyük bir gelişme göstermiş ve kendine özgü nitelikleri olan bir film çeşidi olarak ortaya çıkmıştır. İngiliz güldürüsü, hangi yönden bakılırsa bakılsın inanılmayacak, alışılmadık, saçma gibi görünen bir durumu, olayı çıkış noktası olarak almaya, sonra bunun yol açtığı sonuçları büyük bir ağırbaşlılık, soğukkanlı bir gülmeceyle işlemeye dayanır. Ayrıca gelenek ve göreneklerin eleştirilmesi, toplumsal yergi, kişilerin ruhsal çözümlenmesi de ihmal edilmez.*
- **Müzikli güldürü, operet:** *Müzikli güldürünün, bir bakıma müzikli film türü içinde ele alınması gerekir. Fakat yapısı, kuruluşu bakımından Amerikan güldürüsüne çok benzer, hemen hemen Amerikan güldürüsünün müziklendirilmiş*

çeşididir. Yine müzikli film türü içinde yer alabilecek operetler de sinemada çok kez, müzikli güldürü özelliğiyle işlenmiştir.

- **Güldürü:** Asıl güldürü filmi, izleyicileri güldürmekle birlikte düşünmeye de yönelten, sonunda az çok ağlatısal (trajik) bir izlenim de bırakan yapıttır. Bütün büyük güldürü sanatçıları bu acı-tatlı gülmeceyi kullanırlar. Çünkü bunların yaptıkları iş, gerçekte insanlığın en önemli sorunlarını gülünç yönünden ele alarak işlemek, bu sorunları bu yoldan aydınlatmaktır. Güldürü filmi, toplumsal yaşayışla ilgili bütün aksaklıkları, toplumsal ilişkilerdeki düzensizlikleri, toplumda geçer akçe olan yanlış değerleri, kalıpları, insanların budalalıklarını alaycı, eleştirici bir tutumla yansıtır, bunların gülünç yanlarını gösterir. Güldürü sanatçısı bunu yaparken belli bir toplumdaki gelenek ve göreneklerin, törenin, bu belli toplumun insanların inceden inceye gözlenmesiyle sağlanan bilgilerden yola çıkar.
- **Toplumsal yergi:** Güldürü filminin bu çeşidi, sinemacının güldürüyü, gülmeceyi bir toplumsal aksaklığı düzeltmekte silah olarak kullanmasıyla ortaya çıkar. Sinemacı önemli gördüğü aksaklıkları ele alır, bunları keskin bir gülmeceyle yerer, bu aksaklıkların düzeltilmesi gerektiğine izleyicileri inandırır.
- **Özyapı (karakter) güldürüsü:** Toplumda yanlış, zararlı davranışlarıyla başkalarını rahatsız edici kimselerin özyapılarını sergileyen, vurgulayan film çeşidi. Bu tür güldürüler, olumsuz bir tipi örnek alarak, genellikle yergiye dek uzanan tutumuyla toplumu uyarıcı bir işlev üstlenir.
- **Töre güldürüsü:** Özyapı güldürüsünden daha geniş çapta, belirli bir dönemin, belirli bir toplumun dayandığı törelerin çağdışı, yanlış yönlerini güldürü çerçevesinde sergileyen güldürü çeşidi.
- **Durum güldürüsü:** Temel güldürü gücünü kişilerin içine düştükleri gülünç durumlardan alan güldürü çeşidi. Bu çeşit güldürülerin temel yapısı, birbirini hızla izleyen değişik durumlar yaratmaya, bu durumların iç içe geçerek girişik bir kılığa girmesini sağlamaya, sonunda da bu durumdan şu ya da bu yolla sıyrılmaya dayanır” (Özön, 2008, 228-231).

1.5.2. Dünya Sinemasında Komedi

Güldürü yapılması zor olan türlerden olmasına karşın büyük bir hızla girdiği sinemada kısa sürede geniş halk kitlelerinin ilgisini çekmeyi başlamıştır. Güldürü filmleri,

sinemayı tiyatronun etkisinden kurtarmış ve ortaya yalnız sinemada var olabilen tipler çıkarmıştır. Değişik güldürü tiplerini canlandıran yetenekli oyuncular, sinemaya daha yatkın bir oyun tarzını geliştirmişlerdir. Kaba güldürüden ruhsal, toplum bilimsel gözlemlere dayanan güldürüye doğru bir gelişme başlamış ve bu durum ulusal özellikler taşıyan güldürü okullarının ortaya çıkışını sağlamıştır. Fransa'da başlayan Fransız güldürü okulunu, Amerikan güldürü okulu izlemiştir (Özön, 1985, 163). Amerikan komedileri ile başlayıp sinemanın çeşitli sinematografik örneklerini içeren ve Broadway oyunlarından pek farklı olmadıkları gözlemlenen komedilerde, kurgu tekniği olarak çekim ve geri çekim tekniği kullanılmıştır. Sosyolojik gelişmelerin doğrultusunda parlak bir gelişme gösteren Amerikan komedisindeki etkin olan olgu, tiyatro ve sinemanın yapısal benzerlikleridir. Filmleştirilmiş tiyatrolar ses ile başlamaz, bu başlangıç için biraz daha gerideki Film d'art dönemi ele alınabilir. Bu dönem de, sinemayı tiyatronun arındırılması olarak gören Melies'in popüler olduğu dönemdir. Melies'e göre sinemada kullanılan özel efektler büyüünün ileri bir durumuydu. Dünya sinema tarihi açısından önemli bir yere sahip olan Fransız ve Amerikan komedilerinin büyük bölümü bulvar tiyatrolarından veya müzikhollerden esinlenerek üretilmişlerdir. Tiyatro ve müzikhollerden esinlenilerek üretilen bu filmlerdeki karakterlerin, durumların ve klasik fars oyunlarının tarihi incelendiğinde slapstick sinemanın yeniden doğumu gözlemlenebilir. O döneme kadar sadece sirklerde ve bazı müzikhollerde rastlanan on yedinci yüzyıla özgü hiciv artık sinemada yaşama olanağı bulmuştur (Bazin, 2013, 83-85).

Sessiz komedinin altın çağı olarak nitelendirilen ve yalnızca birkaç yıl süren dönemde çekilen; Chaplin'in *Yumurcak*, (*The Kid*, 1920) *Altına Hücum* (*The Gold Rush*) ve *Sirk* (*The Circus*, 1928) Keaton'ın *Gemici ve General*, *Langdon'ın Long Pants* (1927) ve Lloyd'un *Güven En Sonda* (*Safety Last*, 1923) filmleri, sekiz yıllık bir zaman dilimi içinde çekilmişlerdir. Bağımsız yönetmenlerin altın çağı olan 1920'li yıllarda nitelikli komedi filmleri ile isimleri duyulan bu dört yönetmen, dönem boyunca sadece kendi yeteneklerine değil, bir yandan da vodvilin sağlam temellerine de dayanarak, sinemadaki komedi olanaklarını kullanmışlardır. Kendi tarzlarını oluşturdukları zaman kendi stüdyolarını inşa eden bağımsız yönetmenler, düzenli bir teknisyen ve oyuncu ekibini kullanabilmişlerdir. Bu şekilde komedyenler için hayati öneme sahip olan ve yönetmenlerin de nadiren yararlanabildikleri bir serbestlik elde etmişlerdir. Sinemaya

sesin girmesiyle birlikte yeni bütçe yöntemleri ve yükselen maliyetlerin, yönetmenlerin özgürlüğünü kısıtlamasından dolayı, bu isimlerin üstün başarı gösterdikleri komedi türü, ölmüştür (Armes, 2011, 126). Günümüzde ise Avrupa’da, özellikle sinema endüstrisi ürünlerinin yarısının komedi olduğu Fransa’da komedi hala büyük bir gelenektir. Geçmişte kalsa bile hala İngiltere’de, içinde Ealing Komedi ve Carry-On filmlerinin olduğu güçlü bir gelenek vardır. İngiliz sinema endüstrisinin tamamında olduğu gibi komedi filmlerinde de yapım olarak başka ülkelerin ismi geçmektedir. Notting Hill ve Bridget Jones gibi nitelikli İngiliz komedi hikâyeleri dahi Amerikan yapımıdır. İngiliz sinemasına ait komedi filmlerinin başrollerinde İngiliz oyuncuların yer alması bu filmlerin İngiliz yapımı olduğunu hissettirse de para ya Miramax’tan ya da diğer büyük Amerikan şirketlerinden gelmekte ve çoğunlukla kadın başrolü Amerikalı bir yıldız oynamaktadır. Sinema izleyicisindeki demografik değişimlerden dolayı ABD’de komedi eskisi kadar çok seyirci çekememektedir. Genç izleyicileri hedefleme eğiliminde olan yapımlarda arsız diyaloglardan ziyade aksiyon dolu anlatılara başvurulmaktadır. Ama genel resim içinde komedi sadece bu kadar değildir. Küresel düzeyde, daha sofistike İngiliz yapımı komedileri çekici bulan yetişkinlerden oluşan geniş bir pazar vardır (Hayward, 2012, 258).

1.5.2.1.Komedyenler

Bu kısımda komedi sinemasına büyük katkı sağlamış ve isimleri hala dünya sinemasında anılan dört büyük komedyen olan Max Linder, Mack Sennet, Charlie Chaplin ve Buster Keaton’a değinilecektir.

1.5.2.1.1. Max Linder

1883 yılında Bordeaux’lu çiftçi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen ve Chaplin’in “Tek, biricik hocam Max” diye seslendiği Max Linder konservatuar eğitiminin ardından ünlü Pathe Stüdyoları’nda çalışmaya başlar. Asıl adı Gabric Louville olan Linder, dönemin ruhuna uygun olarak sinemaya girmesinin utancını, adını değiştirmekle hafifleteceğine inanmış ancak birkaç yıl sonra dünyaca ünlü bir star olmuştur (Duca, 1993, 32). İlk başlarda Bordeaux’daki Thearre des Arts’da küçük rollerde oynadıktan sonra *La Vie de Polichinelle* (Kuklanın Yaşamı, 1905) ile Pathe Yapımevi’nde sinemaya adım atmıştır. Filmlerinin yapımcılığını, senaryosunu ve yönetmenliğini de üstlenen; kalın kaşları, kara gür saçları, , ufak tefek zayıf yapısı, başından eksik olmayan hasır ya

da silindir şapkası, koyu renkli giysisinin içindeki beyaz yeleği, tozluklu ayakkabıları ve bastonuyla, Paris bulvarlarının “centilmen” erkeğini simgeleyen Linder’in bu centilmen karakteri, burjuva ortamında yaşadığı serüvenlerde beklenmedik durumlara düşer ve günlük yaşamın getirdiği zorluklara karşı koymaya çalışır. Çelişkili durumlara yol açan bu karşı koyuş ile durumlara çözüm bulma kaygısı, Linder’in filmlerindeki güldürüye kaynaklık eder (Tekinsoy, 2005, 44).

Linder, 1905 ve 1925 yılları arasında çevirdiği üç yüz kadar kısa filmde kibar, züppe, şık ve çapkın Parisli tipini yaratmıştır. Başlangıçta Pathe rejisörlerinin isteklerine uygun birkaç güldürüye evet diyen Linder’in bu güldürüleri izleyenlerin hoşuna gitse de Linder’e göre bu filmler hiçbir şeye benzememektedir. Linder önerilen rolleri oynamak istemeyince Pathe, “*Pekâlâ bildiğiniz gibi yapın Bay Max!*” demek zorunda kalmış ve bu şekilde Linder’in senaryosunu da bizzat yazdığı, yönettiği ve oynadığı filmler başmıştır. Çoğu kendi serüvenlerinden oluşan filmlerde Max tiyatrocü, fotoğrafçı, göz bağıcı, tango öğretmeni olur; evlenir, başına akıl almaz işler gelir. Linder çektiği filmlerde güldürünün öğelerinden ziyade, insan fitratının gözlemine dayanan bir güldürü geliştirmiştir (Makal, 2017, 27) Linder’in komik tipine inşaa etmeye çalıştığı figürlerde genellikle zamana uymayan, eskiden şimdiye sızmış izlenimi veren bir yan vardır. Max Linder filmleri, tuluat tiyatrosundan tanınan Kavuklu ile akrabalığı bulunan ve vodvil aksesuarının adından esinlenen slaptick’in birçok öğesini içerir. Linder’in oluşturduğu tiplerde, ahlak ilkelerini hiçe sayarak bu ilkeleri kendi çıkarları doğrultusunda istismar eden jigolo karakter, hırpalanır, aşağılanır, hepsini sineye çeker ve sonunda burjuva aile evliliğinin tarafı olarak dünya evine girer (Atayman ve Çetinkaya, 2016, 44). Çevirdiği filmlerden bazıları: “*Max’ın Evliliği*”, “*Max ve Kutlama Merasimi*”, “*Max Moda Yaratıcısı*”, “*Max Boğa Güreşçisi*”, “*Yedi Yıllık Mutsuzluk*”, “*Sirk Kralı*” ve bir Alexandre Dumas Pere parodisi olan “*L’Etroit Mousquetaire / Sıkışmış Silahşördür*” (Bıçakçıoğlu, 46, 2014).

Kahkahalar Kralı unvanına sahip olan Linder, 1907 yılından başlayarak, Fransa’da sonra da Orta Avrupa ve Amerika’da filmler çevirerek dünyaca tanınan bir sanatçı olmuştur. Fransa’da gerçek anlamıyla ilk güldürücü olan Max Linder olmasaydı, bir bakıma yalnız Şarlo değil, Harold Lloyd (Lui), Buster Keaton (Malek) gibi komedyenler de doğmayacaktı denebilir (Onaran, 1999, 87). Kahkahalar Kralı olan Linder, film çevirmeye ara verdiğinde de ününü yitirmemiş ve Fransa dışında da film

yaparak, Hollywood'da *Be My Wife* (1921), *Seven Years Bad Luck* (1921), Alexandre Dumas'nın *Üç Silahşörler*'inin güldürüye uyarlanarak eğlenceli biçime dönüştürüldüğü *The Three Must-Get-Theres* (1922) gibi filmlerle ün kazanmıştır (Makal, 2017, 27). Kahkahalar kralı olarak ünlenen Linder karısıyla birlikte intihar ederek hayatına trajik bir şekilde son vermiştir.

1.5.2.1.2. Mack Sennet

İrlandalı göçmen bir ailenin çocuğu olan Mack Sennet'in asıl adı Michael Sinnott'tur. Sennett 1910'da Griffith'in idaresinde aktörlükle işe başlayıp birçok komik filmde sonra 1917'de *Mickey*'i çevirmiştir. Bu filmde ince ve ahenkli bir mizah göze çarpmaktadır. Mack Sennett, Ben Turpin gibi bir şaşırı, Fatty gibi bir şişkoyu, Busten Keaton gibi hareketsiz bir komiği ve sinema âleminin en hakiki heyecanlarını tattıran Charlie Chaplin'i keşfetmiştir (Duca, 1993, 37).

Amerikan güldürüsünün babalığını yapan Sennet'in dünya sinema güldürü tarihi içinde önemli bir rolü olduğunu göz önünde tutulmalıdır. Avrupa güldürülerinden esinlenerek ortaya çıkan Amerikan güldürü filmleri kısa sürede kendine özgü bir nitelik kazanmıştır. Bu dönem güldürü geleneğinin yeni bir boyutu Amerika'da Griffith ile gerçekleşmiştir (Uluyağcı, 2015:145). Sennett de Amerikan sessiz sinemasının birçok ismi gibi bu mesleği, 1908'de Biograph şirketine giren ve zamanla dram sinemasının büyük ustası olan D. W. Griffith'ten öğrenmiştir. Aslında bir demir işçisi olan ve ünlü olmak ve talihini sahnede denemek için mesleğini bırakan Sennett, dikkate değer bir vodvil deneyimi olmasına rağmen sinemaya adım attığında fazla başarılı olamamıştır. O dönemde ABD'de hızla gelişen sinema, şöhret kazanmak isteyen hırslı insanlar için geniş bir fırsat alanı sunuyordu. Sennett üç yıl içinde, küçük rollerden kendi yönetmiş olduğu filmlerdeki başrol oyunculuğuna giden bir yol katetmiştir. Ardından 1912 yılında, finansal destek bulup kendi stüdyosunu kurarak, istediği türden filmler yapmak için ekonomik özgürlüğe sahip olduğu şanslı bir döneme girmiştir. Sennett'in sahnede geçirdiği yıllar, her gün sinemaya giden milyonlarca izleyicinin basit isteklerini karşılayan yalın filmler yapma koşulunu yerine getirmesini sağlamıştır (Armes, 2011, 117).

Sennet 1912'de, biri kameraman olmak üzere iki kişiyi güldürü filmleri çekmeye ikna ederek Kestone şirketini kurmuştur. Henüz stüdyosu olmayan Sennet, ilk filmlerini

çekmek için araçlarını çekim yerine götürmüş ve çekim giderlerini en aza indirmek için art arda üç güldürü çektikten sonra filmleri yıkatmış ancak hayal kırıklığına uğramıştır. Kameramanın yeterince hızlı çekememesinden dolayı filmdeki oyuncular normal biçimde hareket edememiştir. “Keystone Kops” adı verilen beceriksiz polisler ya da itfaiyeciler gösterilen sahnede oldukça hızlı bir şekilde görünüp kaybolur, düşer, kalkar, çarpışır, kovaya, bir merdivene, bahçe hortumuna ya da ipe bağlı bir hayvana kendini kaptırmıştır. Bu filmlerde polisi beceriksiz görmek ve düzen koruyucuların hicvedilmesi izleyicinin hoşuna gitmiştir (Makal, 2017, 43-45). Keystone Film, on beş yıl boyunca Keystone Comedy özelliklerini taşıyan binlerce güldürü filmi üretmiştir. Ünlü Keystone Cops (Keystone Polisleri) ve Bathing Beauties’in (Mayolu Güzeller) yanı sıra Mabel Normand, Ford Sterling, Al St. John, Chester Conklin (palabıyık), Roscoe Arbuckle (Fatty-şişko), Charlie Chase Ben Turpin (şaşı), Louise Fazenda gibi oyuncuların rol aldığı bu filmleri, Thomas Harper Ince’in sinemaya getirdiği anlayışı benimseyen ve bu filmleri genellikle başkalarına yönettiren Sennett, her filmi baştan sona denetleyerek, uygun gördüğü değişiklikleri yaptırmıştır (Teksoy, 2005, Cilt I, 86). Sennett, Keystone kurumu içinde Charlie Chaplin’le birlikte Ben Turpin, Roscoe Arbuckle (Fatty), Larry Simon, Harold Lloyd, Buster Keaton ve Harry Langdon’u üne kavuşturan kişi olduğu için kendisine “Güldürücüler Kralı” ünvanı verilmiştir. Onun oluşturduğu sinemada, güldürü ögesi olan kaçıp kovalamaca ve “burlesque” anlayışı hâkimdir (Onaran, 1999, 88).

Temel dayanağı ekip olan Mack Sennet komedileri, bir komedyenler grubu tarafından yazılmış ve genellikle isimleri hiç duyulmamış olan teknisyenler tarafından yönetilmiştir. Bu komedi filmleri etkileri açısından kalabalık bir komedyenler ekibinin ortak yeteneğine bağlıdır. Basit ancak etkili gagların olduğu filmlerde yüz tane Keystone polisi küçük bir arabadan inebilmektedir. Çatıların üstündeki, nehirlerdeki ve uçurumun kenarlarındaki kovalamacalar gündelik karmaşanın bir parçasıdır. Heyecan filmlerinde ekspres tren, raylara bağlanmış çaresiz durumdaki kadın kahramana bir metre kala büyük bir gürültü içinde durdurulur (Armes, 2011, 118). İlk başlarda doğaçlamaya yer vererek oyuncularına büyük bir serbestlik tanıyan Sennett, slapstick türünün yaratıcısı olarak bilinmektedir. Sennet, önceki yıllarda Fransız güldürü sinemasının kullandığı slapstick’i geliştirerek kendine özgü bir biçim yaratmıştır. Konunun öneminin olmadığı Sennett filmlerinde önemli olan birbirinden mantık dışı

gölünç durumların birbirini izlemesidir. Griffith'ten öğrendiği hızlı kurguyu biraz daha hızlandırarak filmi sonuca ulaştıran Sennet'in filmlerinde her şey oldukça hızlı ilerler. Seyircinin yeterince güldüğü kanısına varıldığında film bir anda sonlandırılır (Teksoy, 2005, Cilt I, 87).

Birçok açıdan filmlerindeki karakterlere benzeyen Sennett baskın bir kişiliktir. En iyi fikirlerin banyoda akla geldiği düşüncesinin somut örneği olarak Sennett, kendi ofisinde gerçekten bir banyo yaptıran ve çalışma gününün belirli saatlerini burada geçirerek başarılı olan belki de tek iş insanıdır. Stüdyosunda çekilen filmleri bizzat denetlemek için stüdyonun ortasına, ofisinden aşağıda çalışan işçilerini gözleyebileceği bir kule yaptırır. Bu türden baskıcı ve tuhaf davranışlar, Hollywood stüdyo yöneticileri arasında yaygın olmasına rağmen Sennett komedisi kendine özgüdür. Oyuncularının bireysel yeteneklerinden faydalanarak yeni komikler oluşturmak yerine, sert bir tutum ile oyuncularını önceden kararlaştırılmış rollere uygun hale getirip kendi stilini bütün Keystone filmlerine dayatmıştır. Sennet'in bu baskıcı tutumu neticesinde onun keşfettiği en yetenekli komedyenler Keystone'u terk etmiştir. Sinemada ilk çıkışını Sennett sayesinde yapan Chapline bir yıl sonrasında Keystone'dan ayrılırken, Harry Langdon ve Harold Lloyd da Keystone'da kaldıkları dönem boyunca kendilerini gösterememişlerdir (Armes, 2011, 117-118).

1.5.2.1.3. Charlie Chaplin

1889 yılında Londra'da doğan Charlie Chaplin sanatçı bir anne ve babanın çocuğudur. Henüz altı yaşında sahnelerle tanışmıştır. Chaplin'in, anne ve babası ayrıldıktan sonraki dönemde yoksulluk ve annesinin psikolojik sorunlarıyla uğraşmak zorunda kalması, zorlu bir yaşamı olmasına sebep olmuştur. Bu dönemde yaşadığı yoksulluk ve sıkıntılar Chaplin'de derin izler bırakmış ve ileriki yıllarda filmlerinde seçtiği mekân ve konularda sık sık kendini göstermiştir.

Müzikhollerde şarkı söyleyen Chaplin'in annesi Hannah'ın en büyük korkusu sahnede küçük düşürülmek ve her geçen gün sesi zorlanmaktadır. Bir gün Hannah'ın korktuğu şey başına gelir ve şarkıyı sürdürme çabaları, ısıklarla, yuhalarla kesilir. Sahneden kaçan Hannah'ın ardından gürültüyü duyup ve ne yapacağını şaşırarak müzikhol yöneticisi, hiçbir şey bulamamaktan iyi olduğunu düşünüp kenarda duran Charlie'yi elinden tutarak sahne ışıklarına çıkarmıştır. O sırada beş yaşında olan Charlie'nin

sahnede durup izleyiciye bakan bu hali, seyircileri güldürmeye başlamıştır. Profesyoneller tarafından büyütülen Charlie, ayaklarının üstüne sağlam basarak bir şarkı söylemeye başlar ve seyirciler tarafından oldukça beğenilir. Sahneye para fırlatarak, bir şarkı daha isteyen izleyiciye Charlie, paraları toplar toplamaz yeni bir şarkıya başlayacağını sakın bir sesle söyleyince, yeni bir alkış daha kopar. Yönetici de gülerek, paraları toplattıracağını söyleyince Charlie devam ederek hem şarkı söylemiş hem dans etmiş hem de taklit yapmıştır. Hannah, onu zorla sürükleyene dek sahneden inmek istemeyen Charlie, dünya çapında ün kazanacağı yeni bir yaşamın başlangıcına ilk adımını atmıştır (Brown, 1996, 8).

1910-1912 arasında gezici kumpanya ile ABD'ye turneye çıkan Chaplin turne sonunda, İngiltere'ye dönüşünden beş ay sonra Karno ile birlikte tekrardan 2 Ekim 1912'de bir kez daha ABD'ye gider. Bu turnede, daha sonra sinema tarihinde Laurel ve Hardy ikilisinden Stan Laurel'i canlandıracak olan Arthur Stanley Juefterson ile birlikte çalışır. Bir süre sonra Laurel İngiltere'ye döner ancak Chaplin ABD'de kalır ve turneye devam eder. 1913'deki bir gösteride Mack Sennet'in dikkatini çekip, Keystone Stüdyoları ile bir anlaşma yaparak ekibe katılır. Böylece 2 Şubat 1914'te Henry Lehrman yönetmeliğinde, Mabel Normant'la oynadığı *Making a Living (Ekmek Parası)* adlı filmle sinemaya adım atar (Atayman ve Çetinkaya, 2016, 52). *Making a Living*'ten sonra rol aldığı ikinci filmi *Kid Auto Races at Venice*'te (*Venedik'te Çocuk Otomobil Yarışı*, 1914) kendisini üne kavuşturacak olan tipe bürünür. Chaplin'in *Kid Auto Races at Venice*'te oluşturduğu bu kılığı, önceden tasarlamadan Keystone'daki diğer oyuncuların eşyalarını giyerek ortaya çıkardığı söylenir. Fatty Arbuckle'in bol pantolonu, Charles Avery'nin dar ceketi, Arbuckle'in kayınbabasının melon şapkası, Ford Sterling'in pabuçları ile oluşturduğu tipinde, Mack Swain'in bıyığından esinlenmiş ve Şarla tipi bu şekilde doğmuştur. Keystone'da çevirdiği 35 film, Chaplin için bir çiraklık dönemi olmuştur ve Chaplin on ikinci filminden sonra yönetmen yardımcılığı yapmaya, yirminci filmi *Laughing Gas*'den (*Kahkaha Gazı*, 1914) sonra filmlerini kendisi yönetmeye başlamıştır (Tekinsoy, 2005, 108)

1920'ler ile 1930'lu yıllarda Charlie Chaplin'den daha fazla alkışlanan bir komedyen yoktu. Keystone'dan ayrılmasından sonraki birkaç yıl içinde bir milyoner haline gelmiştir. Gittiği her yerde izdiham yaşanmış ve her ülkede sanatçılar ve entelektüeller tarafından övgülerle karşılanmıştır. Onun bu pop-star tarzı ününe kaçınılmaz olarak bir

tepki oluşmuştur. Bu tepki özellikle Keystone filmlerinin yeniden keşfedilip yaygın olarak gösterildiği ve Chaplin filmlerinin ulaşılmaz olduğu 1960'lı yıllarda daha açık hale gelmiştir. Yaklaşımlarında kusursuz bir profesyonel olan Chaplin yavan bir teknisyen değildir. O, şimdiki zamanda başka bir çağa değil de başka bir gezegene aitmiş gibi görünen Victoria Londra'sındaki çocukluk anılarından yararlanmıştır. Onun Londra'sı, kurtulmaya çalıştığı fakirliğin ve gecekondu mahallerinin Dickensvari dünyasıdır (Armes, 2011, 120-121). Chaplin'in birçok filminde anlattığı zor ve acı dolu sahneler, kendi ailesinin yaşadığı yoksulluk günlerinin anılarıyla yaratılmıştır. Böyle bir yoksulluk, Chaplin'e mazlumların başarıya ulaşabildiklerini ve dünyadaki haksızlığa karşı savaştığını görme isteği vermiştir. Bu istekler, sorunlar içindeki insanlara bile cesaretiyle kakhaha ve umut getiren bir Sersemi'de kişiliğini bulmuştur (Brown, 1996, 12). Yarattığı sersemi küçük adam karakteriyle, önce kaba güldürü yerine aldatmacaya dayalı görsel şakalar kullanmış, sonra da dönemin eleştirisini yapan satirlerini gerçekleştirip güldürünün bir tür olarak ciddiye alınmasını ve saygı görmesini sağlamıştır. Seyircinin anlık kakhahalar atmasına yönelik güldürü geleneğinin dışına çıkarak komediyi bir anlamda araç haline getirmeyi başarmıştır (Abisel, 2014, 98). The Tramp (Sersemi, 1915) ve The Bank'in (Banka, 1915) ardından çevirdiği Police'te (Şarla Hırsız, 1916) ilk kez toplumsal eleştiriye de yer vererek, The Kid (Yumurcak, 1921), The Pilgrim (Hacı, 1923) gibi filmlerinin ipuçlarını vermiştir. Bu dönem filmlerinde Chaplin'in Şarlo kimliği artık olgunlaşmaya başlar. Güldürü Şarlo'nun içinde bulunduğu durumdan kaynaklanırken, insancıl boyut artar ve Şarlo'nun yalnızlığı belirginleşir. Şarlo, acımasız toplumsal koşulların karşısına çıkardığı engelleri, kimsenin yardımı olmaksızın, aklını ve becerisini kullanarak ve biraz da talihinin rast gitmesiyle aşar. Güldürünün yanı başında, artık toplumun olumsuz yanlarına da değinmekten kaynaklanan hüznün de yer almaya başlamıştır (Tekinsoy, 2005, 108).

1918 yılı Ekim ayında, I. Dünya Savaşı'nın sonunu belirleyen ateşkesten bir ay önce sinemalarda oynamaya başlayan *Omuzdaki Silahlar*, evlerine dönen askerler tarafından beğeni ile karşılandı ve bu askerler kendilerine, "Fred Karno'nun Ordusu" adını koymuşlardır. Savaşın aptallığına gülmek, bu askerlerin ve halkın tek savunma yollarıydı (Brown, 1996, 40). Dönemin eleştirmenlerin öne sürdüğü "sessiz sinemada psikoloji anlatılamaz" görüşüne bir meydan okuma olan *Parisli Bir Kadın* (A Woman of Paris, 1923), Chaplin'in filmlerinde anlatımını bularak daha sonra Mösyö Verdoux ile

daha somutlaşacak toplumsal ve felsefi düşüncelerinin tepkiye uğradığı ilk filmi olmuştur. On beş eyalette ahlak dışı sayılıp yasaklanana film gelecekte Chapline yönelik suçlamalara gerekçe olmuştur. *New York'ta Bir Kral* (A King in New York 1957) filmi, kendisine edilen hakaretlere tepkisiz kalamayacağını gösteren Chaplin'in, Amerika'dan ve Amerika'nın ahlak anlayışından Chaplin tarzı öç alışının filmi olmuştur. Chaplin bu durumu Londra'daki basın toplantısında, "Bana hakaret edilmesine tepkisiz mi kalacaktım?" diye açıklamıştır (Makal, 2017, 79-86).

Hitler, bıyığı ile Şarlo'yu taklit etmekle, Chaplin'in asla unutmayacağı bir dolandırıcılığı başlatmış olur. Onun bıyığını çalmakla, Hitler ister istemez Şarlo'nun eline düşer ve O küçük Yahudi'nin dudağından çaldığı bir parça yaşam, Şarlo'ya bunun çok daha fazlasını geri alma, hatta Şarlo'dan bağımsız bir üçüncü kişi yararına Hitler'in biyografisinden tamamen koparma fırsatı vermiştir. İlk raundda Hitler, Şarlo'nun bıyığını çalar. İkinci raundda ise Şarlo, bıyığını geri alır ancak bu bıyık artık sadece Şarlo'ya özgü olmaktan çıkıp Hitler'e de özgü bir bıyık haline gelmiştir. Şarlo onu geri alırken Hitler'in yaşamı üzerine ipotek koymuş ve bıyıkla birlikte Onun varlığını da istediği gibi kullanmıştır (Bazin ve Rohmer, 2011, 34). Uluslararası serseri Charlie'nin Yahudi olduğu ve onu ezerek küçük düşüren kişisel olmayan güçlerin Hitlerin kişiliği içerisinde toplandığı *The Gerat Dictator*'da (*Büyük Diktatör*, 1940) Charlie, hem Yahudi berberi hem Hitler'i oynar. Chaplin'in takdim ettiği Hitler, sırası ile akılsız, çok zeki ve zalim olan Hitler'den başka bir Hitler değildir. Büyük Diktatörün Charlie'si tam anlamıyla Charlie değildir; çünkü konuşmaktadır. Charlie'nin artık sessiz kalan başka bir duygusudur; uyanıklığı, zekâsı, ilgisizliği, ara sıra gösterdiği acımasızlık belirtileri, Hitlerin karakterinin içine çekilmiştir. Geriye; biraz aptal, tamamen şaşkın ve baş eğmez zekâsı ve cesaretinden hiçbir şey kalmamış bastırılmış bir kişiliktir (Rotha and Griffith, 2001, 181). Büyük Diktatör filmi finaldeki ünlü konuşmasıyla ünlüdür. Charli Chaplin bu konuşmasında komedyen olmasının ötesinde yıllarca güncelliğini kaybetmeyecek olan bir toplumsal mesaj vermektedir:

"Üzgünüm ama ben imparator olmak istemiyorum. Bu benim işim değil. Kimseyi yönetmek ya da fethetmek de istemiyorum. Herkese yardım etmek istiyorum. Yahudi, Yahudi olmayan, zenci, beyaz. Hepimiz başkalarına yardım etmeliyiz. İnsanlık böyle başlar. Biz birbirimizin mutluluğu için yaşamayı isteriz, kötülüğü için değil. Bir başkasından nefret etmeyi istemeyiz. Bu dünyada herkese yetecek yer var. Yeryüzü zengindir ve bunu herkes

paylaşabilir. Yaşam tarzımız özgürlük ve güzellik olmalıdır. Ama biz yolumuzu kaybettik. Açgözlülük insan ruhunu zehirledi, dünyayı bir nefretle kuşattı, bazıları bizi üzüntü içinde bıraktı. Hızlı geliştik ama bu sırada kendimize de zarar verdik. İstediklerimizi elde etmek için makineleri kullandık. Bilgimizi olumsuz; zekâmızı sert ve kaba kullandık. Çok fazla düşündük ama çok az hissettik. Makinelerden çok insanlığa ihtiyacımız var. Zekâdan çok şefkat ve kibarlığa ihtiyacımız var. Bunlar olmadan yaşam şiddet dolu olur ve her şeyi kaybederiz. Uçaklar ve radyo bizi yakınlaştırıyor. Bu icatlar insanlığın erdemlerini etkileyecek ve insanlar arasındaki kardeşliği ve birliği gerçekleştirebilecek. Şu anda bile sesim milyonlarca insana, milyonlarca umutsuz erkek, kadın ve çocuğa erişiyor. Sistemin kurbanlarına ve işkence çeken kişilere ve hapisteki masum insanlara. Beni duyanlara şunu söyleyeceğim, umutsuzluğa kapılmayın. Umutsuzluk şu an üzerimizde ama bunu da atlatacağız. İnsanlığın ilerlemesinden korkanlar ezilip gidecekler. İnsanlığın nefreti geçecek, diktatörler ölecek ve onların gücü insanlığa geri dönecektir. Son insan ölene kadar özgürlük asla yok olmayacaktır. Askerler! Kendinizi bu zebanilere teslim etmeyin. Sizleri küçümseyen, sizleri köle yapan, yaşamlarınızı sistematikleştiren, ne düşüneceğinizi söyleyen, sizi terbiye eden, size sığır gibi davranıp, savaşa gönderen bu insanlara. Kendinizi makine kalpli, makine düşünceli bu makine insanlara teslim etmeyin. Siz makine değilsiniz, sizler sığır değilsiniz, sizler insansınız! Kalbinizde insanlık sevgisine sahipsiniz. Sevgisiz ve nefret dolu olmayın. Askerler! Kölelik için savaşmayın, özgürlük için savaşın! Aziz Luke der ki, “Tanrının krallığı insanın içindedir.” Sadece bir kişi ya da zümrenin değil, bütün insanların. Senin de. Makineleri yaratma gücüne sahipsin, mutluluk yaratma gücüne de. Bu yaşamı özgürleştirip, güzelleştirme, yaşamı harika bir macera yapma gücüne sahipsin. Demokrasi adına bu gücümüzü kullanalım. Birleşelim, yeni bir dünya için savaşalım. İnsana çalışma şansının verileceği, gençlere gelecek, yaşlılara güvence verilecek bir dünya. Zalimler yükselirken parlak vaatler verirler. Ama onlar yalancıdır! Sözlerini tutmazlar. Asla tutmazlar. Diktatörler kendileri özgürdür ama onlar insanları köle yapar. Şimdi bu sözleri tutmak için savaşalım. Özgür dünya için, ulusal engelleri kaldırmak için savaşalım. Açgözlülüğü, nefreti ve hoşgörüsüzlüğü kaldırmak için. Bilim ve ilerlemenin bize mutluluk getirdiği bir dünya için savaşalım. Askerler, demokrasi adına birleşelim! Hannah beni duyuyor musun? Her neredeyse yukarı bak Hannah. Bulutlar dağılıyor! Güneş aralarından ortaya çıkıyor! Karanlıktan kurtuluyoruz. Yeni bir dünyaya, müşfik bir dünyaya İnsanlığın nefretlerin, acımasızlıkların ve hırsların üstüne çıktığı bir yere doğru gidiyoruz. Yukarı bak Hannah! İnsanlığın ruhu kanatlanmış. Gökkuşağına, umut ışığına, geleceğe doğru uçuyor. Sana,

bana, hepimize ait olan görkemli bir geleceğe doğru. Yukarı bak Hannah!
Yukarı bak!" (Chaplin, *The Great Dictator*, 1940)

Chaplin'in varlığı, insanları gitmek istemedikleri hiçbir yere sürüklemeyen bir gerçek dünya eleştirisidir. Hiçbir yol önermeyen Chaplin, bir tarafı tutmak için diğerini kötülemeyip, ikisini de damgalamıştır. Chaplin bir anarşist gibi görünmüştür. Sosyo-ekonomik rahatsızlıklara verilen sosyo-ekonomik reçeteler, ona ait değildir (Rotha and Griffith, 2001, 182).

1.5.2.1.4. Buster Keaton

Lumiere Kardeşler'in halka açık sinematograf gösterisini yaptıkları yıl dünyaya gelen Buster Keaton (1895-1966) da, Chaplin gibi tiyatrocu bir ailenin çocuğudur. Asıl adı Joseph Francis Keaton'dır. Altı aylıkken bir merdivenden düştüğünde bir yerine bir şey olmayınca, ünlü gözbağcı Harry Houdini Joseph'e, "keaton" (cingöz) adını yakıştırmıştır. Keaton çocuk yaşta, anne ve babasıyla birlikte sahneye çıkmıştır. Tiyatroda yirmi yıl boyunca çalışarak, pantomim yeteneğini geliştirmiş ve sahnede duygularını dizginlemeyi öğrenmiştir. Babasının alkol sorunu yüzünden aile tiyatrosu batıp, Roscoe (Şişko) Arbuckle'ın yanında *The Butcher Boy* (*Kasap Çırağı* - 1917) adlı filmde sinemaya adım atmak zorunda kaldığında, köklü bir oyunculuk deneyimine ve usta bir pantomimci becerisine sahipti. Pantomim konusunda başarılı olan Keaton, sinema oyuncululuğunu, yönetmenliğini ve kurguculuğunu ise Arbuckle'dan öğrenmiştir (Tekinsoy, 2005, 113). İlk filmi sayılan *The Butcher Boy* filminde Keaton; ifadesiz, ölü yüzü ve yuvarlak kenarlı şapkası ile kendi tipini oluşturma yönünde önemli bir adım atar. Sinemaya adımını attığı gün sahne sözleşmesini iptal etmeyi kafasına koyan Keaton, 1917-1920 arasında iki makaralık, 20 25 dakikalık 15 filmde rol almıştır. İleride "poker-face" lakabı ile anılan Keaton'un bu dönemdeki filmlerinde, histerik gülme sekansları da vardır. Vodvil mirası olan ve ilk anda hemen algılanmayan, örtük mizah anlayışı, Arbuckle'ın filmlerine gittikçe daha fazla damgasını basar. Sonraki dönemde Keaton gag'ların büyük bir bölümünü tasarlamakla kalmayıp konuyu hazırlar ve Arbuckle ile birlikte filmlerin yönetmenliğini de paylaşır (Atayman ve Çetinkaya, 2016, 63).

Mesleğini beş yaşından itibaren tiyatro sahnelerinde oynayarak öğrenen ve ardından hemen hemen ayda bir tane kısa film yapan Keaton, zaman içerisinde tekniğini ve

karakterini oldukça geliştirmiştir. Farklı filmlerinde değişik rolleri canlandıran Keaton'un tüm rollerinde kesinlikle ortak yönleri vardır. Keaton figürü, bir hayalperest ve zor koşullarla karşı karşıya gelen uyumsuz bir karakterdir. Keaton kötülüğe başvurmadan başarılar kazanan inatçı kişiliği ile problemlerin üstesinden gelip sevgilisini elde etmeyi başarır. İzleyicilerini maskaralığa kaçmadan güldürmek isteyen Keaton, mümkün olduğunca gerçek görünen filmler yapmıştır. Dış mekânlarda gerçekleştirdiği filmlerinde oyuncularına otantik kostümler giydiren Keaton, cansız model ve manken kullanımına hemen hiç başvurmamıştır. *General* filminde yanan bir köprüden geçmeye çalışan trenin nehre uçtuğu sahnede, gerçek bir köprü ve gerçek bir tren kullanan Keaton'un bu tercihi ile *General*, sinema tarihinin en pahalı gaglarından birini olmuştur. Aynı şekilde *Steamboat Bill Jr* filmindeki kasırga sahnesinde, anayol üzerinde duran Keaton'un üzerine bir evin ön cephesi düşer. Keaton'un yaralanacağını düşünlüğü sahnede, Keaton'nun hesaplamaları ile evin düşen cephesinde açık olan bir pencereye Keaton'un durduğu yere denk gelir ve O zarar görmez. Gerçek bir ev, tren ve rayların vs. hesaplanarak kullanıldığı sahneler, Keaton'un kurguya başvurmayı reddetmesinin göstergesidir (Armes, 2011, 123-125). *The Cook* (Aşçı, 1918), *Back Stage* (Sahne Gerisi, 1919), *Neighbours* (Komşular, 1920), *The Garage* (Garaj, 1920) gibi kısa filmlerden sonra, Herbert Blache'in yönettiği *The Saphead* (Avanak, 1920) ilk uzun filmi olan Keaton, on yıla yakın bir süre içinde on iki uzun, yirmi kısa filmde rol aldığı bu filmlerin bir bölümünün yönetmenliğini de üstlenmiştir (Tekinsoy, 2005, 113).

1.5.3. Türk Sinemasında Komedi

Dünya Sinemasında olduğu gibi Türk Sineması da belge filmler ve belgesel film türü ile başlamıştır. Manaki Kardeşler'in sivil filmlerinin sonrasında Ordu Sinemasının askeri filmler döneminin başladığı Türk Sineması'nda, belgesel film türünde I. Dünya Savaşı ile Kurtuluş Savaşı dönemlerinde ordunun etkinliği söz konusudur. Bu dönemde çekilen filmler genellikle haber filmleri, askeri eğitimler ve cephelerden çekilmiş olan belge görüntülerin kurgulanması ile yapılan belgesel filmlerden oluşmaktadır (Demirkıran, 2015:10). Türkiye'de sinemanın başlangıcından şimdiye kadar değişik dönem ve aşamalardan geçtiğini söyleyen Esen (2000), ilk dönemi belge filmlerin çekildiği ve çok az sayıda konulu filme de yer veren bir dönem olarak açıklar. 1923 yılında başlayıp Muhsin Ertuğrul'un damgası taşıyan ikinci dönem, tiyatrocular dönemidir. Tiyatro oyuncular ve yönetmeni tarafından çok sayıda tiyatro oyununun, sinemaya uyarlandığı

bu dönem 1939'a kadar sürmüş ve 1950'ye kadar bir geçiş dönemi yaşanmıştır. 1950 yılından sonraki dönem, Türk sinemasının tamamıyla sinemacıların eline geçerek sinema dilinin oluştuğu sinemacılar dönem olarak sınıflandırılır.

Romanya uyruklu Sigmund Weinberg, sarayda ve paşa konaklarında film oynatan, ilk sürekli sinema salonunu açan, Merkez Ordu Sinema Dairesinin ilk yöneticiliğini yapan ve film çekerek Türkiye'de sinemanın öncülüğünü yapan kişidir (Tatlı, 2015, 209). Türkiye'de İlk film gösterimi, Fransız Bertrand'ın 1896 yılında II. Abdülhamit zamanında Saray'da yaptığı ilk gösterimler ile başlamıştır. Aynı yılda Fransız Pathe Filmin İstanbul temsilcisi Sigmund Weinberg'in çabaları neticesinde halka da, Beyoğlu ve İstanbul yakalarında film gösterimi yapılmıştır. O dönem yapılan gösterimler ile filmleri izleyen yazarların bıraktıkları belge ve anılardan bu filmlerin kısa metrajlı belge ve güldürü filmleri olduğu anlaşılmaktadır (Onaran, 1994, 11, cilt 1). Weinberg'in Harbiye Nezareti'nin iznini alarak başladığı *Leblebici Horhor* (1916) adlı film, oyuncuların birinin ölmesi üzerine tamamlanamaz. Ardından, Milli Operet Kumpanyası'nın repertuvarında yer alan ve Moliere'nin *Zor Nikâh (Le Mariage Force)* adlı oyunundan uyarlanan, ilk konulu Türk filmi olarak bilinen *Himmet Ağanın İzdivacı* filminin çekimlerine başlayan Weinberg, bu defa da filmin oyuncularını silahlı hale getirmesinden dolayı filmini tamamlayamaz ancak bu film 1918 yılında Fuat Uzkunay tarafından tamamlanır (Makal, 2017, 473).

Türk toplumunun kültüründe önemli bir ağırlığa sahip olan ve sinemanın kaynakları arasında yer alan “gölge oyunu”, İstanbul halkının sinemayı hemen benimsemesinin etkileri arasında gösterilebilir. XVI. yüzyılda Mısır yolu ile Türkiye'ye ulaşan gölge oyunu, hayal-i zıll⁸ olarak adlandırılmış ve zamanla gölge oyununun iki başkişisinden biri olan Karagöz'ün⁹ adıyla anılmaya başlamıştır. XVII. yüzyılda yaşayan Evliya Çelebi, Seyahatname'sinde Karagöz ve Hacivat ile ilgili bilgi verir ve bu isimlerin gerçekten yaşadıklarını öne sürer. İran'dan gelip Bursa'ya yerleşen ve gölge oyununun/Karagöz'ün oynatıldığı perdeye “Kuşteri Meydanı” adını veren Şeyh Kuşteri, ülke çapında büyük bir yaygınlığa kavuşarak ve geniş kitlelerin başlıca eğlencesi olan Karagöz oyununun ustası sayılır. Geleneğinde Karagöz oyunu bulunan bir toplumun sinemayı benimsemesi de zor olmamış hatta Yeşilçamın film anlayışı ile Karagöz

⁸ Zıll: Gölge

⁹ Öteki başkişi: Hacivat

arasında bağlantı kurmaya kalkanlar dahi olmuştur (Teksoy, 2005, 65). Birçok tipin dâhil olması ile toplumsal tarih içinde önemli bir yer edinen Karagöz oyunu, yalnızca salt güldürüye yönelmemiş, üst düzey devletin yöneticilerinin tutum ve davranışlarını da kapsayan toplumsal ve siyasal taşlamalar da yapmıştır. 1950’li yıllardan itibaren çok sayıda film çekilen Türk Sinemasında, güldürü türünde Karagöz’ün kimi özellikleri görülmektedir. Filmlerde kullanılan konular, benzer temalar, tipler ve kalıplaşmış mekân, yenilenen mizansen, halk ile aydın arasındaki zıtlıkların yanında diyaloglar, Yeşilçam filmleri ile güldürü filmlerinin temel öğeleri olmuşlardır. Türk komedi sinemasında yapı taşı olan Cilalı İbo, Adanalı Tayfur, Turist Ömer ve Şaban, belirgin şekilde Karagöz’ün karakterini, bu isimlerin olduğu komedi filmleri ise Karagöz oyununun üslup özelliklerini anımsatmaktadır (Makal, 2017, 462-464).

Sinemanın bulunuşundan bu yana izleyicinin ilgisini çekerek geniş kitleler tarafından en çok izlenen iki tür melodram ve güldürüdür. Ağlama ya da gülme yolu ile sağlanan katarsis¹⁰, Antik Yunan Döneminden beri mevcuttur (Onaran, 1994, 183, cilt 1). Genel olarak melodram ve güldürü ağırlıklı bir sinema anlayışı gözlemlenen Türk Sinemasında, Türk toplumunun sanat anlayışını yansıtmaktadır. Türlerin ortaya çıkmasında etkili olan, bir toplumda var olan sanat anlayışı Türk sinemasında da kendini göstermiştir. Her ne kadar melodram türü ağırlıklı olsa da Türk geleneksel sanatlarında güldürünün önemli bir yer tutmasından dolayı, ilk günden itibaren güldürüye daha fazla yer verilmiştir. Güldürü ve melodram ağırlıklı olan Türk Sinemasında western film geleneğinden söz etmek ise oldukça zordur (Uluyağcı, 2015:148). Yaşanan dönemi değerlendirmek için önemli bir araştırma eksenini olan güldürü türüne ait örneklerin Türkiye’de, western ve korkuya göre daha yoğunluklu olarak üretildiği bilinmektedir (Kırel, 2011:265) ve Türk sinemasının güldürü açısından en zengin olduğu dönemin 1970-80’li yıllar olduğu söylenebilir. Güldürü filmlerinin esin kaynağı olarak, gölge oyunlarının yanı sıra fıkralar, masallar, köy seyirlik oyunları, geleneksel Türk tiyatrosu, Divan edebiyatı sayılabilir (Makal, 2017, 453). Dorsay (1995, 366), yazıda büyük ustalar yetiştirmiş ve kendine özgü bir gülmece anlayışını tarih boyunca sürdürerek yergi, alay yoluyla toplumsal eleştiri yapmaya alışkın; Nasrettin Hoca, Neyzen Tevfik gibi yergicileri yetiştirmiş bir toplumda sinemanın da

¹⁰ Boşalma, rahatlama.

güldürü filmleriyle başlamasını ve bunalımlı dönemlerde dahi güldürüden vazgeçilmemiş olmasının oldukça doğal olduğunu belirtir.

Türk sineması tarihinde ilk komedi filmi denemesi, 1919'da dönemin güldürü oyuncusu İsmet Fahri Gülünç'ün tarafından yönetilen ve bazı sebeplerden dolayı yarım kalan *Tombul Aşığın Dört Sevgilisi* adlı filmidir. Yarım kalan bu güldürü denemesinin ardından 1921 yılında, o dönem ünlü olan güldürü sanatçısı Şadi Fikret Karagözoğlu tarafından çekilen yirmi iki dakikalık bir kısa film olan *Bican Efendi Vekilharç* adlı ilk güldürü tipi yaratılır. *Bican Efendi Vekilharç* gösterime girdikten sonra ilk defa bir sinema dizisine yol açar ve üçleme oluşturur. Türk Sinemasının ilk güldürü oyuncusu olan Şadi Fikret Karagözoğlu'nun yönettiği ve Bican Efendi'nin ortak kahraman olduğu bu üçlemenin aynı yıl çekilen diğer filmleri *Bican Efendi Mektep Hocası* ve *Bican Efendinin Rüyası*'dır (Özgüç, 1990, 24-25). Bican Efendi, İbnürrefik Ahmet Nuri'nin Fransız yazar Daniel Riche'in *Le Pretexte (Bahane)* adlı oyunundan uyarladığı Hisse-i Şayia oyunundaki bir güldürü tipidir. Bican Efendi karakterini sahnede canlandıran Şadi Fikret Karagözoğlu, üçlemenin ilk filmi olan *Bican Efendi Vekil Harç*'ta varlıklı bir köşkün beceriksiz vekilharcının başına gelenleri anlatmıştır. Fuat Uzkınay'ın kameramanlığını yaptığı bu filmde Şadi Fikret Karagözoğlu ile birlikte, Behzat Haki (Burak), İsmail Galip (Arcan), Nurettin Şefkati de rol almıştır (Teksoy, 2005, 68). Mizah anlayışı ile Chaplin ve 1910'ların bol gürültülü güldürülerine yakın kısa, kopuk ama hareketli sahneleri olan bu film diğer film denemeleri ile kıyasla, çok daha fazla sinematografik özellikler taşımaktadır. Türk sinemasında ilk kez sinema için bir öykü düşünülmüş ve ilk defa kameraya, oyuncunun (Karagözoğlu) eylemlerini izleyebilmek için canlılık kazandırılmıştır. Sinema bu filmde tiyatroya endişelerden ve durağan kompozisyonlardan uzaklaşıp ihtiyaca göre gerekli durumlarda boy çekimlerin dışına çıkarak oyuncunun yakınlarına gelmiştir (Scognamillo, 2010, 33).

Karagöz ile Hacivat, Meddah geleneği gibi tiplere dayalı bir gelenek olan Türk Geleneksel Tiyatrosu, Türk Sineması'nda güldürü türünü de etkilemiş ve ilk güldürü filmleri tiplere dayanarak varlığını göstermiştir. Cilalı İbo, Adanalı Tayfur, Turist Ömer ve Şaban tiplerinden çekilen bu tür güldürüler, söz komiği ile gelişen güldürülere örnektir. Türk güldürü sineması'nda tiyatrodan sinemaya geçerek önemli bir yer tutan İsmail Dümbüllü ile *Dümbüllü Sporcu* (1952), *Dümbüllü Tarzan* (1954) gibi dizi olarak nitelendirebilen güldürü filmlerini çekilmiştir. Sadri Alışık, garip şapkası,

pejmürde giysileri, kendine has üslubu ile selam verışı ve esprileriyle güldürü filmlerinin özgün tiplerinden birini yaratmış ve halk tipi güldürünün örnekleri ile izleyiciyle buluşmuştur. Açıkça toplumsal bir taşlamanın olmadığı bu filmlerde yine de toplumda var olan sınıfsal çatışmalar filmlerin ana güldürü temasını oluşturmuştur (Uluyağcı, 2015:149-150). 1960'lı yıllar, Öztürk Serengil'in canlandığı Adanalı Tayfur ve Sadri Alışık'ın canlandığı Turist Ömer karakterleri ile iki güldürü tipini ünlü kılmıştır. Serengil'in 1963'te Adanalı Tayfur ile başlayan güldürü filmleri dönemi, Aram Gülyüz'ün yönetmenliğini yaptığı filmlerde bol argolu, küfürlü, dilin yozlaştırıldığı “Temem, Bilâkis, Abidik, Gubidik, Helâl Adanalı Celâl” gibi kelimeler ile örülü bir seri filmle devam etmiştir. Hulki Saner'in filmlerinde Turist Ömer olarak görülen Alışık'ın, iyi kalpli bir serseriye özümseyen Turist Ömer tipi, oyun gücü ile geniş kitlelerin beğenisini kazanarak sinemada tutmuştur. Türk güldürü sinemasında yer edinen bu iki tip de toplumdaki yeri ve sınıfı belirsiz iki lümpeni¹¹ canlandırmışlardır (Onaran, 1994, 184, cilt 1). Turist Ömer bir kimlik ararken kimliksiz oluşunu keşfeden, kurallara uymak isterken kuralları yikan aylak, avare, dalgasına bakan, uyumsuz adamdır. Turist Ömer, filmlerinde söylediği şarkılar ile modern kapitalist döneme, toplumsal değişime karşı kendi tarzına göre bir serzenişte, sitemde bulunur: “*Amaney sokaklarda aylak aylak gezerim. İzmaritin kralını içerim. Trafikten çıkarın kıyak oto yıkarım. Hiçbir işte tutunmam hepsinden bıkarım amaney*” (Makal, 2017, 486). Anlatım zaman zaman düzensiz olan ve genellikle oturtulmuş bir öykü olmadan skeçlerin birbirini izlediği Turist Ömer filmlerinde argosu, esprileri ve hareketleriyle Turist Ömer bir dönem güldürü sinemasının kahramanı olmuştur. *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 Uzak Yolunda* (1973) Turist Ömer dizisinin başlıca filmleridir (Scognamillo, 2010, 289). Türk güldürü sinemasının diğer bir unsuru olan Cilalı İbo tipinin ise Osman F. Seden'in çektiği ve Zeki Müren'in de rol aldığı *Berduş* filminden çıktığı görülür. Cilalı İbo karakterini canlandıran Feridun Karakaya, doğaçlama olarak filmdeki tipinin önce konuşmasını peltekleştirir ve sonra komik olacağı düşüncesiyle şapkasının üzerine Cilalı İbo yazar. Yönetmenin başlangıçta bu yazıya kızıp silmesini istemesi üzerine Karakaya yazıyı siler gibi yapıp filme devam etmiştir. Cilalı İbo'nun gösterimde izleyici tarafından sevilmesi üzerine Osman Seden, Cilalı İbo karakterini benimsemiş ve

¹¹ Avare

üzerinde Cilalı İbo yazan şapkası, yamalı pantolonu, boyacı sandığı ve kendine özgü peltek konuşması ile ilgi gören yeni Cilalı İbo filmleri yapmış, ardından Nuri Ergün, Ömer Lütfi Akad ve Mehmet Dinler gibi yönetmenler de Cilalı İbo'dan yararlanmışlardır (Makal, 2017, 482). Peltek dilli, telaşlı, iyilik yapmayı isteyen ama iyi niyetine rağmen bazen işleri karıştıran, cin fikirli bir güldürü tipi olarak izleyicinin karşısına çıkan Cilâlî İbo karakteri ile Karakaya'nın oynadığı filmler arasında; *Cilâlî İbo Casuslar Peşinde*, *Cilâlî İbo Yıldızlar Arasında*, *Cilâlî İbo Perili Köşkte*, *Cilâlî İbo ve Tophane Gülü*, *Cilâlî İbo Zoraki Baba*, *Cilâlî İbo Kadın Avcısı* ve *Cilâlî İbo Avrupa'da* gibi filmleri sayılabilir (Onaran, 1994, 124, cilt 1).

Türk sineması, 1960'lı ve 1970'li yıllarda türler bazında yeni boyutlar kazanmıştır. 1960'ların ilk yarısında güldürüler çoğalmış ve birçok yönetmen güldürüyü denemiştir. Hulki Saner; *Kart Horoz*, *Cibali Karakolu*, *Demirel'e Söylerim* gibi filmler ile Amerikan salon güldürülerinden özendiği filmlerin yanı sıra tutunmuş oyunları da sinemalaştırmıştır. Billy Wilder'in Maryline Monroe ile çevirdiği *Bazıları Sıcak Sever* (*Some Like it Hot*) filmini, *Fıstık Gibi Maşallah* adıyla Türk sinemasına aktarır ve başrolde Türkân Şoray'ı, zoraki travesti olarak da İzzet Günay ile Sadri Alışık'ı oynatır. Bu dönemde Atıf Yılmaz'ın Sadri Alışık ve Ayla Algan ile çevirdiği *Ah Güzel İstanbul*'dan sonra Halid Refiğ birer polisiye güldürüsü olarak *Karakolda Ayna Var* ve *Kız Kolunda Damga Var* filmlerini çeker. Daha sonra yine Refiğ, 1970'lerde Amerikan Güldürüsüne benzeterek, Türk Güldürüsü biçiminde *Kızın Var mı Derdin Var* ve *Yedi Evlât İki Damat* filmlerini çekmiştir. *Dolandırıcılar Şahı* ile değişik bir güldürü türü deneyen Atıf Yılmaz, sonrasında *Allah Cezanı Versin Osman Bey* filmi ile Osman Seden'e çatar. Seden de kendisi değil ama birlikte çalıştığı Mehmet Dinler'e *Erkeklik öldü mü Atıf Bey?* adlı güldürü filmini yaptırtarak Yılmaz'a, kendisinin yaptığı gibi film yolu ile karşılık verir (Onaran, 1994, 183-184, cilt 1). Tüm bu filmler içerisinde, Sadri Alışık ve Ayla Algan'ın başrolünü oynadığı 1967 yapımı *Ah Güzel İstanbul*, Türk Sineması'nda farklı bir güldürü geleneğinin öncülüğünü yapmıştır. Toplumsal sorunları dile getiren bu film ayrıca trajikomik olarak nitelendirilebilen *Muhsin Bey* gibi filmlerin öncülüğünü yapmıştır (Uluyağcı, 2015:152).

Bir takım sözcük oyunları, beklenmedik durumlar karşısında beklenmedik biçimde davranma, imada bulunma gibi öğeler ile entelektüel bir güldürü, mizah anlayışı sürdüren İngiliz komedisi ve komedinin bütün öğelerini birden kullanıp özgün ve

evrensel düzeye ulaşan klasik Amerikan güldürüsünün yanında Türk güldürüsü, mümkün olduğunca geniş izleyici kitlelerini en kolay biçimde güldürme niyeti ile halka yönelik bir güldürü olarak gelişmiştir denilebilir (Dorsay, 1995, 366). Frank Capra'nın ortaya çıkardığı küçük insanların umulmadık bir cesaret göstererek kendisini güçlü sanan kişileri alt etmesi ile oluşan ve halkın beğenisine uygun olarak şekillenen Amerikan Güldürüsünün örneğini Türkiye'de sinemaya uyarlayan isim Ertem Eğilmez'dir. 1964 yılında Öztürk Serengil ve Fatma Girik'in rol aldığı *Fatoş'un Fendi Tayfur'u Yendi* filmi ile yönetmenliği başlayan Eğilmez, büyük başarılar kazandığı güldürü alanında zengin bir oyuncu kadrosu ile çalışmıştır. Star oyunculara küçük roller verdiği filmlerinde karakter oyuncularına ve komedyenlere önemli roller vermiştir. Eğilmez, akıcı bir dil ve kıvrak bir anlatım ile çektiği güldürülerde kimi zaman toplumsal eleştiri de yapmıştır. "Arzu Film" adı altında aileye seslenen güldürüler ile kendi tarzını ortaya çıkarmıştır (Onaran, 1994, 185, cilt 1). Mesleğini filmler çekerek öğrenen Eğilmez, 1973 yılında yönettiği *Canım Kardeşim* ile olumlu bir çıkış yaptıktan sonra tamamen güldürüye yönelerek yarattığı Arzu Film ekolünde, güçlü bir ekip çalışması uygulamış ve kalabalık bir oyuncu kadrosunu da Arzu Filme bağlamıştır. 1975'te Rıfat Ilgaz'ın kitabından uyarlanan *Hababam Sınıfı*'nı çeken Eğilmez, filmin izleyicileri tarafından büyük bir ilgi görmesi üzerine aynı yıl Kemal Sunal, Tarık Akan, Adile Naşit, Şener Şen, Münir Özkul ve Ayşen Gruda'nın da yer aldığı kalabalık bir oyuncu kadrosu ile *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı*'yı çeker. Daha sonra *Hababam Sınıfı Uyanıyor* (1976), *Hababam Sınıfı Tatilde* (1977) ve 1981'de diziyi sona erdiren *Hababam Sınıfı Güle Güle* filmleri izleyici karşısına çıkmıştır (Scognamillo, 2010, 280). Rıfat Ilgaz'ın okul hayatında yaşadığı ya da başka kişilerin anılarından derlediği, özel bir yatılı okulda okuyan komik tipleri anlattığı *Hababam Sınıfı* serisinde İnek Şaban rolünü canlandıran Kemal Sunal ve beden eğitimi hocası rolündeki Şener Şen bu seride kendilerini kanıtlayarak sonradan başrol olarak bulundukları filmler ile iyice ünlenmişlerdir (Onaran, 1994, 187, cilt 1). Eğilmez, bu seri ile üne kavuştuğu Kemal Sunal, Şener Şen ve İlyas Salman'a başrol oynatarak birçok güldürü ve toplumsal taşlama filmi çekmiştir. *Erkek Güzeli Sefil Bilo* ve devamı olan *Banker Bilo* (1981), *Namuslu* (1984), *Âşık Oldum* (1985) ve *Arabesk* (1990) bu filmler arasındadır (Onaran, 1995, 83, cilt 2). Bir dönemin ve dram türünün taşlaması niteliğinde olan *Arabesk*, Yeşilçam'ın popüler türlerini ve klişelerini, Eğilmez'in kendi sinemasını özgün, alaycı bir mizahı ile abartarak gözden geçirmesidir. Yönetmen bir dönemin anatomisini ve tür

kalıplarını derine inmeksizin eğlenerek kurnazca didiklemiş ve önceden ağılattığı türkülerle güldürmüştür. Bir dönemler Yeşilçam'da birçok yönetmenin ve kendisinin sıklıkla kullandığı melodram türünde kullanılan klişeleri alt üst etmenin yanı sıra, Amerikan sinemasına ve arabesk furyasına mizahi bir gönderme yapmıştır (Scognamillo, 2010, 381).

Esen'e (2000, 165) göre 1961 Anayasası ile gelen özgürlük ortamı ile, toplumu ilgilendiren ve toplumsal sorunları dile getiren, toplumsal gerçeklik akımına örnek filmler çekilmeye başlanmıştır. 1970 sonları ile 1980'li yıllarda toplumsal eleştiriye ağırlık verme eğiliminin görüldüğü güldürü filmlerinde toplumsal sorunları konu edinen filmler çekilmiştir. *Zübük* (Kartal Tibet), *Devlet Kuşu* (Memduh Ün), *Talihli Amele* (Atıf Yılmaz), *Kapıcılar Kralı* (Zeki Ökten) gibi filmler, toplumsal eleştiri yapan komedi filmlerine örnek olarak verilebilir (Onaran, 1994, 188, cilt 1). Özellikle *Sultan* ve *Zübük* gibi güldürüler, toplumsal güldürü olarak adlandırılabilen yeni bir güldürü anlayışının habercisi olurlar. Göç ve çarpık kentleşme sonucu ortaya çıkan gecekondu sorunu, kadın ve aşk üzerinde güldürü unsurları kullanılarak aktarılmıştır (Uluyağcı, 2015:153). Ayrıca; *Talihli Amele* (Atıf Yılmaz 1980), *Çiçek Abbas* (Sinan Çetin 1982), *Faize Hücum* (Zeki Ökten 1982), *Namuslu* (Ertem Eğilmez 1984), *Çıplak Vatandaş* (Başar Sabuncu 1985), *Züğürt Ağa* (Nesli Çölgeçen 1985), *Deli Deli Küpeli* (Kartal Tibet 1986), *Bekçi* (Ali Özgentürk 1986), *Değirmen* (Atıf Yılmaz 1986), *Muhsin Bey* (Yavuz Turgul 1986), *Yoksul* (Zeki Ökten 1986), *Selamsız Badosu* (Nesli Çölgeçen 1987), *Düştürü Dünya* (Zeki Ökten 1988), *Kiracı* (Orhan Aksoy 1988), *Öğretmen* (Kartal Tibet 1988), *Zengin Mutfağı* (Başar Sabuncu 1988) gibi filmler, komedi türü ile yaşanan dönemin toplumsal eleştirisini yapmış olan filmlerdir (Ünal, 2018, 35). 1990'larda taşlamalı güldürü ile adını duyuran Ferhan Şensoy, *Dur Konuşma, Sus Söyleme* (1976) adlı oyunuda, yasaları gülünç bir şekilde dile getirmiştir. Ayrıca *Şahları da Vururlar* (1979) yapıtında siyasal bir taşlama örneği göstererek İran'da Pehlevi Saltanatı'nın yaşamını ve yıkılışını ele alır (Sunal, 1999:10-11). Son dönem Türk sinemasında, *GORA* (2003) ve *AROG* (2008) gibi güldürülerin ya da *Recep İvedik* (I. 2008, II. 2009, III. 2010, IV. 2014, V. 2017) gibi seri güldürülerin varlığı dikkat çeker. İlk günlerinden itibaren, bir tür olarak güldürünün varlığından söz edilebilen Türk Sinemasında, 1990'lı yıllarda yerli sinema sektörünün en sıkıntılı yıllarını yaşadığı zamanlarda, yerli komedi filmlerinin gişe gelirlerinin Hollywood yapımların geride

bıraktığı görülür (Kirel, 2011:267). Bu sebeplerden dolayı seri şeklinde olsun ya da olmasın, ilk döneminden bu yana komedi filmlerinin Türk sinemasında en çok tercih edilen türlerden birisi olduğu söylenilebilir.



2. BÖLÜM

GÜLMECE, MİZAH VE KOMEDİ

Komik ya da gülme insanlık tarihi kadar eski olmasına rağmen kapsamlı bir çalışmadan söz edilemediğinden dolayı komedi, gülme, mizah konularını açıklamak oldukça karmaşık ve güçtür. Detaylı akademik çalışmaların eksik oluşu ve net çerçevelere sahip olmadığı için; komedi, mizah ve gülmenin iç içe geçmiş olduğu kabul edilir. Cebeci (2008,11) komik türler konusunda yazmanın zorluklarını; komik, mizah, gülme gibi gündelik dilde yaygın biçimde kullanılan kavramların, akademik bir perspektiften ele alındıkları zaman sergiledikleri tanımlanma zorluğundan olduğunu söyler. Cebeci'ye göre hala komik ile gülme arasında bir bağlantının bulunup bulunmadığına dair tartışmalar sonuçlanamamıştır. Ayrıca, günlük hayatta birbiri içine geçmiş olduğu varsayılan bu kavramlar arasındaki bağlantının, düşünüldüğü kadar mutlak olmadığının öne sürülmesi de, komik ve gülme kavramlarının bir aradalığını örneklendiren birçok sanat yapıtıyla çatışma anlamına gelebilir. Avcı (2003) ise birçok kaynakta mizahın; gülme, gülmece, güldürü, gülünç, komik, komedi, komedya gibi kavramlar ile yakın anlamda kullanıldığını ve birçok açıdan gülme ve mizahın birbirinin yerine kullanılan anlamlar taşıdığını belirtir. Birleştirici ve kaynaştırıcı olan gülme eylemi, bireyin bir iletişim aracı olarak fiziksel boşalması iken; kişiye canlılık katan, uyarıcı bir etkisi olan mizah ise bireyde oluşan anlama ve kavrama değişiklikleri olarak tanımlanabilir. İçinde yaşanan reel yaşamın sınırlılığının dışına çıkılan gülme eyleminin de mizah eyleminin de başat özellikleri gerilim giderici ve özgürleştirici olmalarıdır.

Eğlence ile kök ilişkisi yönünden, mizah ile gülmenin birbirine karıştırılır durumda olduklarını belirten Öngören (1998, 15-16), akla gülme deyince mizah, mizah deyince gülme geldiğini söyler. Ancak her mizah ürünü güldürmediği gibi her gülme de mizahı ilgilendirmez. Kimi zaman siniri ya da bir takım hastalıkları da işaret edebilen gülmenin sağlığını eğlence belirler. Psikolojik bir görünüş olan gülme, mizah konusunda hiçbir bilgi getirmez. Boysan ise mizahın gülme ile sonuçlanabildiğini ama gülmenin, mizahın

şartı olmadığını belirtir. Durup dururken gülmeyi de mizah ile değil, tıp ile ilişkili olarak açıklar. Her soğuk alma hapşırma getirmediği gibi, her mizah da gülme getirmez ama getirmişse ruh hapşırdı demektir ve bu da bir tür boşalımdır. Ayrıca sırtmanın da mizah ile ilişkisi yoktur. Sırtma, sahtekârlıktır ve bir ihanetin planlanmasına dâhildir (Boysan, www.aymavisi.org).

2.1.Güldürü/Gülme Nedir?

“İnsanın özgürleşmesinin başlangıcı otoriteye gülme ve onunla alay etme yeteneğidir.”

Hermann Hesse

Henüz tam olarak anlaşılamamış son derece karmaşık bir kavram olan güldürü kavramı ve dolayısı ile gülme konusu üzerinde yeterince çalışılmamıştır. Gülmeye neden olan birden çok etmen olabilir. Nelerin gülünç bulunduğu konusunda herkes hemfikir olamayabilir, insan davranışları arasında nadir bir durum olarak güldürü yüksek ses, titreyen bir beden, artan nefes alma ve yüzün şeklinin değişmesi gibi genel fizyolojik tepki yaratmaktadır (Karademir, 2015:29).

Gülme konusunun üzerinde durulmamasına nedeni olan belirli etmenler söz konusudur. Şentürk (2016, 45), Antik Yunan döneminden şimdiye kadar geçen süre içinde gülme konusunun gereğince, en azından insanın diğer temel özellikleri kadar işlenmemiş olmasının, filozofların konuyu ciddiye almamaları gibi çeşitli sebepleri olabileceğini söyler. Ancak en önemli sebeplerinden biri gülmenin, hakkında tamamıyla net bir formül geliştirilemeyecek kadar girift¹², tanımlanmasının fazlasıyla karmaşık ve sanılandan daha zor olmasıdır. Zira gülmenin ve komikliğin ne olduğu sorusu, filozofların bile pek kolayca üstesinden gelemeyeceği, kısaca cevaplama veya adlandırmayla geçilemeyecek başka sorulara işaret etmektedir. Halis’e (2014:14-20) göre; gülme ve güldürme üzerine bugüne kadar yeterince inceleme yapılamamasının önde gelen diğer bir nedeni ise gülme ve güldürmenin “otorite sarsıcılığı” nedeniyle Antik Yunan düşünürlerinden beri tehlikeli görülmesi ve aşağılanmasıdır. Gülme ve güldürmenin hangi amaca hizmet ettiği meselesi tamamen politik dengelerce belirlenmektedir. İktidara karşı olan örgütlü güçlerin elinde olan mizah veya güldürü,

¹² Birbirinin içine girerek çözülemeyecek biçimde karışmış olan, iç içe geçmiş, çapraşık

egemenler açısından çok büyük tehlike oluşturduğu için her dönem baskı altında tutulmuştur. Young (2015, 486) ise Nietzsche'nin çoğu insan için zekâyı, biçimsiz, kasvetli, gıcırtılı ve çalıştırması zor bir makine olduğunu ve makineyi çalıştırmak istediklerinde buna “işci ciddiye almak” şeklinde tanımladığını belirtir. Young, kahkaha ve şenlenmenin olduğu yerde düşüncenin işe yaramadığını kabul eden ciddi hayvanın her türlü şen bilime karşı önyargısının sebebini, gülmenin bu yapı bozuculuğu ile açıklar.

Avcı (2003); gülme eyleminin Ortaçağ'da o zamana kadar belli bir mesafeden bakılan korkunun kaynağı olan kutsal nesneyi sıradanlaştırdığını ve baskı kaynağını askıya aldığını söyler. Saygı duyulan şeye gülmek, gülenin korku kaynağı olandan özgürleşmesini ve geçmişin baskıcı yükünden kurtulmasını sağlar ve bu şekilde otorite ilişkisinin yeniden üretimi kesintiye uğramaktadır. Kahkaha, otoritenin en büyük düşmanı ve onu zayıflatmanın en kesin yoludur ve gülme mevcut dünyanın olduğu gibi kabullenilmesini engelleyerek korkuyu ortadan kaldırır, hayatın yükünü ve baskısını hafifletir. Engelleri yıkan, boyun eğmeyen, asi, özgürleştirici, gerilim giderici ve en mahrem mekânlara bile sızabilen gülme, mizah ve komedi; tarih boyunca insanlığın özne olma bilincini ve mümkün insan olma özlemini ayakta tutmuş, mülksüz ve eğitim olanağından yoksun bırakılmış geniş halk yığınlarının siyasal özgürlük umutlarını beslemiştir. Kahkahayı devrimci bir eylem olarak belirten Scott (1995, 236) kilisede, sarayda, geçit töreninde, bölüm başkanının, polis memurunun, idarenin karşısında hiç kimse gülmediğine değinir. Ancak eşitler gülebildiğini söyleyen Scott, serflerin, toprak sahiplerinin huzurunda gülümseme hakkında yoksun olduğunu vurgular. Aşağıdakilere üstlerinin karşısında gülme izni verilseydi ve kahkahalarını bastıramasaydılar, bu saygıya veda anlamına gelirdi. Cebeci (2008, 129) ise burjuvazinin, rakibi olan ve gelişiminin önünde bir engel olarak gördüğü aristokrasiyi romansa yönelik eleştirileri üzerinden teşhir ettiğini söyler. Burjuvazinin bir aracı olan roman, parodinin taklit yeteneğini kullanarak aristokrat sınıfını gülünç düşürerek toplumsal pozisyonunu sarsmayı amaçlamaktadır.

Avcı (2003), MÖ 3. yüzyıl Mısır papirüsüne göre kâinatın gülme ile oluştuğunu ve Mısır Tanrısı'nın kaosu kahkahası ile uzaklaştırıp yerine sevinç dolu bir kâinat kuracağını söyler. *“Tanrı güldüğünde, dünyaya hükmedecek yedi tanrı dünyaya geldi... Kahkahaya boğulduğunda ışık oldu... İkinci kez kahkahaya boğulduğunda sular oluştu;*

yedinci kahkahasında ruh doğdu.” Avcı, Mısır Tanrısının Yahudilerin Tanrısı kadar ağırbaşlı olmadığını ve Tanrının Eski Ahitte neredeyse hiç gülmediğine değinir. Ona göre Tanrı, ağırbaşlı, ciddi, neşeli, gülmeden neredeyse yoksundur. Her şeyi bilen ve gücü sonsuz olan bir varlık için komik bir şey yoktur. Avcı, Mısır Tanrıları dışında, Tanrıların gülmeden yoksun ve ciddi olduklarını söylerken, Nietzsche (2001, 93) Tanrılar da felsefe yapıyor olsa, birçok akıl yürütmenin kendisine gösterdiği gibi Tanrıların da insanüstü ve yeni bir biçimde gülmeyi bütün ciddi şeylere rağmen bileceklerini söyler. O’na göre Tanrılar alaycıdır; dinsel ayinlerde bile tutamazlar kahkahalarını. Nietzsche felsefeciler arasında bir sıralanma düzeni önermeye kalkışacağını, bu sıralanmanın gülmelerine göre bir sıralama olacağını ve ta ki değerli kahkahayı becerebilenlere dek uzanacağını belirtir. Ayrıca Nietzsche’ye göre, kişi gazap ile değil kahkaha ile öldürür. Bu da daha yüce insanlarda Nietzsche’nin manevi yolculuğunun önceki evrelerinde bulunan ama artık aştığı yönlerinde sorunun ne olduğunu gösterir. Önceki evrelerde modern kültürün yozlaşmışlığına kudurmuşçasına bir öfke ile saldırmıştır. Ancak öfkesini yendiğinde, eski Tanrı’nın kötü değil gülünç olduğunu fark ettiğinde kişi sahiden ilerleyebilmiştir. İşte o anda kişi yeni tanrılar yaratma özgürlüğüne sahiden kavuşmuş biri olur (Young, 2015, 578).

Fizyolojik ve psikolojik süreçleri bir arada ifade eden gülme kavramı iki boyutlu açıklanabilir: Gülmenin doğasını fizyolojik olarak inceleyen araştırmacılara göre; gerilim uyandıran bir durumun ortadan kalkması, rahatlama ve yaygın sevinç halleri gülmeyi tetikler. Burada, varsayılan bir tehdit algısının aslında bulunmadığının kavranması ve buna bağlı olarak bedensel savunmanın gevşemesi söz konusudur ve gülme sırasında beden tamamen savunmasızdır. Gülmenin hemen öncesinde ve gülme sırasında, zihinde kişinin güvende olduğuna ilişkin bir duygu gelişir ve bu sayede savunmanın gevşemesi mümkün olur. Bebeklerdeki “patolojik gülme reaksiyonu” üzerinde yapılan çalışmalar, gülmenin doğuştan getirilen bir özellik olduğunu göstermektedir. Buna göre gülme sonradan kazanılan fiziksel bir yetenek değildir (Cebeci, 2008, 17-19). Koestler’a (1997:6-9) göre gülme bir tepkidir. Bir canlının davranışı, mekanik bir satış makinesinin hareketine benzediği ölçüde tepke demek doğrudur. Yani bir davranış ne denli kalıplaşmış, ne denli çabuk ve önceden kestirilebilirse o denli tepkedir. Gülme ile ilgili olarak bazı ruhbilimcilerin hoşlanmadığı, otomatik, istemeden yapılan vb gibi eş anlamlı sözcükler de kullanabilir.

Bir tepki olan gülmenin, biyolojik bir amaca yönelmemesi bakımından eşi benzeri yoktur. Lüks bir tepki denilebilen gülme, görüldüğü kadarıyla, tek yararlı işlevi bireyi yararlı baskılardan geçici bir süre için kurtarıp rahatlatmasıdır. Bergson'a (2014:58) göre ise gülünçlük; kişinin şeye benzerliğinin açığa çıktığı boyutu, insani olayların bireyde katıksız bir mekaniklik, otomatizm, yani cansız hareket izlenimi yaratan tarafıdır. Bu yüzden de düzeltilmeyi, ıslah edilmeyi bekleyen bireysel ya da kolektif bir kusuru ifade eden gülme, bu düzeltmenin ve ıslahın ta kendisidir. İnsanlar ve olaylardaki özel bir tür dalgınlığı öne çıkartan ve cezalandıran toplumsal bir jesttir.

Aristoteles (2012, 40) erdemli bir insan olmanın yollarından bahsettiği *Nikomakhas'a Etik* adlı eserinde, her konuda ve de güldürmede aşırıya kaçanları eleştirir ve bu konuda aşırıya kaçanları şaklaban olarak nitelendirir. Aristoteles her şeyde orta olmanın övülmesi, uçların ise yerilmeleri gerektiğini daha iyi görebilmek için aşırılıklardan söz etmiştir. Samimiyet konusunda orta olan insan bir tür samimidir, bu ortaya da samimiyet; kendini başka türlü gösterme aşırıya doğru olursa şarlatanlık, buna sahip olana da şarlatan, eksikliğe doğru olursa istihza¹³, buna sahip olana da müstehzi¹⁴; şakadaki hoş konusunda orta olana şakacı, tutumun adına şakacılık; eksiklik gösterene yabanıl bu huyu da yabanılık diye tanımlamıştır ve şaka yapma konusunda aşırılığı şaklabanlık, buna sahip olanları da şaklaban olarak belirtmiştir. Ortaçağ boyunca kilise; acı, sefalet ve yoksulluk dolu bir yaşam sonunda ebediyette neşeli kahkahalar vadetmiştir. Aşırı gülme dikkati dağıtıp kargaşaya yol açabileceği sebebi ile ağır başlı bir peygamber olarak bilinen İsa hiç gülmezdi çünkü İsa'nın gülmesi demek insanların Tanrının kelamından kopması demektir. Bu düşünceye rağmen Ortaçağ kilisesi, kutsal yortularda¹⁵ “deliler karnavalına” izin verir. Kısıtlamalardan bağımsız olarak gerçekleştirilen bu karnavallarda, tüm Hristiyanlığın kültürü ve ideolojisinin karşıtı olarak insanın ikinci doğası bedensel düzeyde özgürce varolur. Toplumsal ayrıcalıkları hedef alan Ortaçağ gülmesi resmî dünyaya karşı kendi dünyasını, resmî kiliseye karşı kendi kilisesini, resmî devlete karşı kendi devletini kurar. Bütün hiyerarşik yapıların ters yüz edildiği Ortaçağ gülmesinde, mutlak kategoriler ortadan kaldırılır; soytarı, kral olur; kral ise soytarı... Bütün bunların gerçekleştiği mekân karnaval meydanlarıdır ve

¹³ Gizli veya kinayeli bir biçimde alay / TDK

¹⁴ İstihza yapan kişi, alaycı

¹⁵ Yortu: Rumca kökenli bir kelime olan Yortu; Hz. İsa'nın yaşamını, ölümünü, dirilişini ve azizlerin yaşamlarına yansımış olan erdemlerini anmak üzere kilisenin belirlediği günler, Hristiyan dini bayramı anlamlarına gelir (Uyaniker, 2016, 5-6)

karnaval boyunca yaşam başaşağı edilir; tüm insanlar eşitlenir. Kısa bir süre için bile olsa hayatın ütöpik niteliğini ön plana çıkaran karnavallarda tıpkı Dionysos¹⁶ ayinlerindeki gibi insanlar Ortaçağ'ın asık suratlı, gülmeyen, mağrur, ağırbaşlı reel hayatından çıkarlar (Avcı, 2003). Scott (1995:239) kölece davranışların, sahte tavırların, dalkavukluğun ya da dolambaçlı sözlerin olmadığı, tahakküm altında olmayan söylemin hüküm sürdüğü tek yer olarak tanımladığı karnaval ve pazar yerinde küfürlerin ve lanetlerin hüküm sürmesinin nedenini, resmi söylemin gerektirdiği örtmecelerin gereksiz olması ile açıklar. Karnavalın büyük kısmının diğer memelilerle paylaşılan işlevleri -yeme ve içme, boşaltım, cinsel ilişki, gaz çıkarma- odak noktası olarak almasının nedeni; herkesin aynı olduğu ve kimsenin daha yüksek bir statü iddiasında

¹⁶ “Mitos’a göre Dionysos Yunan tanrılarının en büyüğü Zeus ile bir ölümlü olan Semele’nin oğludur. Semele ölüirken dünyaya gelen Dionysos satirler tarafından büyütüldü. Mitolojik bir şekilde parçalanarak öldürülen Dionysos, Zeus tarafından yeniden canlandırıldı. Bu şekilde iki kez doğmuş olan Yunan verimlilik ve şarap tanrısı Dionysos bir tanrı olarak verimlilik, şarap ve eğlence ile ortaklığı olmakla birlikte, yaşamında başından geçen olaylar onu daha önceki dinlerde bulunan yıl-ruhu, yani mevsimlerin döngüsü ve doğum, olgunluk, ölüm ve yeniden doğmanın yinelenen örüntüsü ile birleştirdi. Törenleri boyunca Dionysos’a tapınanlar, asıl yaratıcı dürtü ile gizemci bir birliğin peşinde oldular. Daha yararlı bir düzeyde, doğurganlığı canlandırmayı; baharın dönüşünü güvence altına almayı, hem insan varlıkların hem de toprağın ve büyük hasatların verimliliğini artırmayı gözetmişlerdi. Yunanlılar, tanrılarının her birini, yılda bir ya da birkaç kez düzenledikleri şenliklerle onurlandırdılar. Atina’nın başlıca kenti olan Attica’da her yıl Dionysos onuruna dört şenlik düzenlenirdi (Brockett, 2000, 28-29) Daha çok şarap ve coşkunu simgeleyen Dionysos’a tapınmada coşkun danslar, coşturucu musiki ve sarhoşluğa varan bir aşırılık yer alırdı. O, aynı zamanda ağaçların da tanrısıydı. Bunlardan başka buğday ve tarımla da ilintisi vardı. Bu amaçla bereketin de sembolüydü. Dionysos şenliklerini başlatan Atina tiranı Peisistratos’tu. Peisistratos’un etkisiyle MÖ VI. Yüzyılda başlayan şenlik ilkbaharda (9-13 Mart) düzenleniyordu. Antik tiyatronun doğuşu bu Büyük Dionysia Şenliği ile ortaya çıktı. Bu şenlikte söylenen Dithyrambos’u Midilli’li ozan Arion bulmuştu. Kısa bir süre sonra, bu şenlikte ozanlar arasında ödüllü bir yarışma düzenlenmiş ve tiyatro sanatı da bundan doğmuştu. Büyük Dionysia’da, Akropolis’in güney eteğine rastlayan yerdeki Dionysos tiyatrosuna önce tanrıyı simgeleyen bir heykel taşınırdı. Bu simge kutsal kişiler, rahipler tarafından getirilirdi. Geceleyin cıralar yakılır ve heykelin başında nöbet tutulurdu. Ertesi gün Dionysos adına düzenlenen danslar ve koroyla söylenen ezgiler başlardı. Bunlar yarışma içine sokulurdu. Bu yarışmada ayrı yerlerden seçilen beş erkek ile beş çocuk korosu vardı ve her koroda elli kişi bulunurdu. Yarışmalar, en önde din adamlarının oturduğu Dionysos tiyatrosunda olurdu. Dionysos acı çekme ve ölümün, sevinç ve yaşam ikileminin tanrısıydı; onun için de tragedya ve komedyanın yaratıcısıydı” (Green and Handley’dan aktaran Yücel, 2015, 151-152)

bulunamayacağı düzey olmasıdır. Belirli zamanlarda kutlanan karnavallardaki bu serbest bölgeler, bireyin bedeli yüksek bir yanlış adım atma konusunda endişe duymadan gevşeyebileceği ve rahat nefes alabileceği yerlerdir. Yaşamlarının büyük kısmını tabiyetin ve gözetimin yarattığı gerilim altında geçiren altsınıflar için, karnavallar bir rahatlama alanlarıdır.

2.1.1. İnsanın Gülmesine Sebep Olan Etmenler

“Bellidir ki insanlar deli fıkralarına diğerlerinden daha çok gülerler, çünkü o esnada kendilerini daha akıllı zannederler.”

Aydın Boysan

Gülmenin tam olarak ne olduğu ve nasıl meydana geldiği sorusunun net bir şekilde anlaşılabilmesi için izlenebilecek en güvenli yollardan biri, öncelikle insanın neye güldüğü yani neyin insanın gülmesine sebep olduğu veya olabileceği sorusunun irdelenmesidir. Gülme konusuna bu çerçevede yaklaşıldığında, insanın gülmesine sebep olan şeylerin veya durumların pek çok biçimde adlandırıldığı ve kavramsallaştırıldığı görülür. Gülme ile ilgili bu adlandırmaların çeşitliliği, gülünen şeyin durumu, ortamı, kendini ifade biçimi, zemini ve düzeyi, gerçeklik ve şuurla ilişkisinin çok farklı olabilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda insanın gülmesine sebep olan şey gülünç, şaka, nükte, satir, mizah, kara-mizah, ironi, grotesk, saçma, parodi, fıkra olabileceği gibi komik ve komedi olarak da adlandırılmaktadır (Şentürk, 2016, 15). İnsani olan şeyler için gülünçlükten bahsedilebileceğini belirten Bergson (2014:5), bir manzaranın güzel, zarif, görkemli, silik veya çirkin olabileceğini ancak asla gülünç olamayacağını söyler. Bir hayvana, onda insani bir tavır veya ifade yakalandığı için gülünebilir. Bir şapkaya, bir keçe veya hasır parçası alaya alındığı için değil insanların ona verdiği biçim, insan kaprisinin girdiği kalıptan dolayı gülünebilir. Kimileri tarafından insan “gülen hayvan” olarak ve aynı şekilde “güldüren hayvan” olarak da tanımlanır. Çünkü insan dışındaki hayvanlar ve nesneler güldürmeye neden olsalar da, bu ancak onların insanla olan benzerliklerine, insanın onlar üzerinde bıraktığı ize veya insanın kullanımına bağlı olarak gerçekleşir.

Özön (1985, 151) güldürüyü insanların, durumların gülünç yanlarını ele alan, insanları, olayları, durumları gülünç bir açıdan işleyen tür olarak tanımlar. Gülünçlük çoğunlukla, olması gereken ile olmaması gerekenin beklenmedik, şaşırtıcı biçimde yer değiştirmesinden, tersyüz edilmesinden kaynaklanır. Bergson (2014:63-36), tersine çevirme ve tekrarın gülünç gelen konulardan olduklarını söyler. Tesadüfi olarak gelişen olaylar ilkinde değilse bile ikincisi defa tekrar ettiğinde güldürür. Tiyatroda kullanılan güldürü unsurlarından olan tersine dönmüş dünyada hâkime nutuk çeken mahkûm gibi rollerin değişmesi de güldürüyü gerçekleştiren olaylardandır. Ayrıca Bergson bedenin talepleri ne kadar bayağı olursa, tekdüze bir biçimde ne kadar çok tekerrür ederse, gülünç etkinin de o kadar kuvvetli olacağını belirtir. Fakat bu sadece bir derece meselesidir ve bu tür olaylarla ilgili genel yasa şu şekilde ifade edilebilir: Kişinin manevi özellikleriyle ilgili olmasına karşın dikkatimizi onun fiziki özelliklerine çeken her vaka gülünçtür. Karademir (2015:31) ise fiziksel kusurlara ahlaki açıdan gülünçleşme dahi, bir sanat olan tiyatrodaki standart kabul edilen kalıpların dışındaki fiziksel özelliklere gülünçlüğü söyler ve ayrıca yalanla bağlantılı olarak cahillik ve aptallığın da gülünç durumlar olduğuna değinir. Çocukların davranışları ve konuşmaları da bir tür cehalet olduğu için güldürmektedir. Teorik konularda aklı çalışan fakat unutkan olan dalgın profesör veya pratik zekâdan yoksun olan karakterler de standart kabul edilen davranışlara uymadıkları için insanlar tarafından gülünç bulunur. Cimri, yalancı, ayyaş, tembel, dedikoducu, tırsak, döneke karakterlerin ahlaki kusurları da güldürünün standart objelerinden olarak her zaman güldürmeyi vaat eder. Koestler (1997:73) ise uygar insanların kekeme ya da yabancı aksanıyla konuşan kişilere karşı acımasız olmadığını, onlara gülmediğini ama kekeme ya da aksanlı taklidi yapanlara güldüğünü söyler. Bu durumu, taklitçinin kekemeyi ya da yanlış söyleyişleri bilerek yaptığının izleyici tarafından bilindiğini ve bu yüzden sevecen bir anlayış göstermenin hem gereksiz hem de olanak dışı oluşu ile açıklar. Böylece tertemiz bir vicdan ile taklitçiye çocukça bir katı yüreklilik gösterilebilir. Çocuklar aksayan ya da kekeleyenlere, garip telaffuzlu yabancılara, garip giysili insanlara yani alışılmış kurallardan ayrılan her türlü görünüşe ya da davranışa güler ya da bunlarla alay ederler. Genç olsun, ergin olsun, bir toplumsal grup ne denli kapalıysa normal kavramı da o denli katıdır ve normalden ayrılan kimseyi alaya almaya o ölçüde hazırdır.

Bergson (2014:30) yine insanda gülme isteği uyandıran kıyafet konusunu ise moda ile açıklar. Her tür modanın bir yönüyle gülünç olduğunu, yalnız güncel bir moda söz konusu olduğunda, ona olan aşinalıktan dolayı elbiselerin, onu giyenlerle yekvücut olmuş gibi görüldüğünü belirtmiştir. Kişinin hayal gücü bu ikisini birbirinden ayırmaz. Eski moda giyinmiş tuhaf biri düşünüldüğünde, dikkatimiz kıyafete çekilir, kıyafeti kişiden kesin biçimde ayırır ve bu kişinin tebdili kıyafet gezdiği söylenir ve böylece modanın gülünç tarafı karanlıktan aydınlığa çıkar. Koestler (1997:76) ise; alışılmış giyim eşyası, bir insanın bütün olarak görünüşünün bir parçası olduğunu belirtir. Ama komedyenin damalı pantolonu, Viktorya devri kadınlarının eteklerinin altına taktıkları kalça üstü desteği, bütünlüğü bozar, dikkati kendi başına var olan kumaşlara, kolalı eteklere çeker diyerek eski moda kıyafetlerin dikkat çekerek gülünç geldiklerini söyler. Ancak romantik bir havaya girildiğinde durum değişir ve sahnede gösterilen tarihsel bir kıyafet, giyenden ayrı bir şey olarak görülmez, tersine onu söz konusu devrin içine oturtulur.

Dölek (1996), *“Ölümün bilincinde olan tek canlı insandır diyen Bergson'du yanılmıyorsam. Görüp geçirdiklerini sorgulayan tek canlı da insandır. Neden güldüğünü pek kestiremediğimiz kimi maymun türlerini saymazsak, gülen tek canlı yine insandır. Ölümden sonra yaşam olduğunu kanıtlayabilen çıkmadı. Evrenin bile sonsuza dek varolmayacağını bilim bize gösteriyor. Kısacası bireyler olarak da, insanlık olarak da bizi bekleyen son, yokluk. Öyle görünüyor ki, olup bitenleri sorgulamamız gibi gülmemiz de, kaçınılmaz sonumuzun bilincinde olmamızdan kaynaklanıyor. Karanlık bir boşlukta anlık bir şimşek gibi çakıp sönen varlık süremize bir anlam kazandırabilme çabalarımızdan doğuyor.”* diyerek kaçınılmaz sona bir anlam kazandırmak amacıyla güldüğünü belirterek insanın gülmesini bu duruma bağlar.

2.1.2. Güldürünün İşlevleri

Gülme ve güldürmenin hangi amaca hizmet ettiği meselesi tamamen politik dengelerce belirlenmektedir. Örgütlü güçlerin elinde kuvvetli bir araç olarak iktidara karşı kullanılan mizah veya güldürü, egemen güçler için büyük tehlike olarak görüldüğü için her çağda baskı altında tutulmuştur. Bu durumun tersi olarak egemen güçler tarafından kullanılan güldürü veya mizah ise toplumsal çelişkilerin üstünü örtmenin ve toplumsal algıyı köreltmenin, iktidarın despotizmini örtbas etmenin en önemli aracı haline

gelebilmektedir (Halis, 2004:20-21). Davulcu (2015:24) ise gülmeyi, sonuçları oldukça etkin bir toplumsal eylem olarak tanımlar. Toplumda saygıdeğer insanlar, idareciler, Platon'nun deyimi ile bekçiler, gülme ile alaşağı edilebilir. Bu nedenle gülme, toplumsal ilişkiler bakımından sakıncalıdır. Bergson (2014:88), toplumun her bir üyesinin etrafına dikkat göstermesini, kendini çevresine göre ayarlamasını, kısacası bir fildişi kuledemişçesine kendi içine kapanmaktan kaçınması gerektiğini söyler. Bu yüzden gülme, toplumda bir ceza tehdidini değilse bile hafif ama yine de göz korkutucu olan bir küçük düşürme olasılığını her bireyin başına musallat eder. Gülme bir nevi konu olan kişiyi daima bir parça küçük düşüren bir tür toplumsal hizaya sokma biçimidir. Halis (2004:22) ise gülmeyi egemenlerin ve toplumun yaratmış olduğu normlara uymayan kişilere yönelik bir cezalandırma biçimi olarak açıklar. Toplumun yarattığı doğrulara veya normlara uymayan bireyin ortaya koyduğu anormal hareketler gülmeyi ortaya çıkaran nedenlerden biridir ve toplumun geri kalanı anormal hareketler yapan kişiye gülerek, bir anlamda onu cezalandırır ve toplumsal yapıya ters düşmemesi için gülerek onu uyarır. Gülme ve güldürme bu özelliği ile sistemin devamlılığını sekteye uğratacak bireylerin uyarılmasında bir araç olarak kullanılabilir. Bu fikirler doğrultusunda güldürünün kullanım amacının, gülmenin işlevini de belirlediği sonucuna ulaşılabilir. Güldürü eğer bir direnişi göstermek için kullanılıyorsa eleştirel/yıkıcı bir işleve hizmet ediyordur. Tam tersi egemen güçler tarafından, alt tabakayı sakinleştirmek, ehlileştirmek amacıyla kullanılıyorsa arındırıcı/uzlaştırıcı bir işlevi vardır.

Komedi, bireyin toplum normlarına karşı olan eğilimlerine işaret ederek onlara gülünmesini sağlar ve bu eğilimlerin düzeltilmeleri konusunda cesaret verir. Gülme, toplumda kusurları düzeltme işlevini, aşağılayıcı tavırla kusuru işleyeni korkutmak suretiyle yerine getirmektedir (Şentürk, 2016, 97-98). Sunal (1995:7) ise güldürünün en çok dikkat çeken “catharsis” ve güldürme yoluyla budalalığı ve kusurları gösterip cezalandırma, böylece toplumsal yaşamı rehabilite etmeye çalışan iki işlevine değinir. Koestler (1997:37-38), kahkahanın özgürleştirici, gerilim giderici işlevi üzerinde durur. İster açlıktan, ister cinsellikten, ister öfkeden, ister kaygıdan kaynaklansın gerilimden kurtulma her zaman zevk verici olmuştur. Olağan koşullar altında bu rahatlama, gerilimin niteliğine uygun, amaçlı bir eylemle giderilir. Oysa kahkahayla gülündüğünde, rahatlama, özel bir gereksinimi doyuran tüketici bir

eylemenden doğmaz. Tersine, kahkaha insanı biyolojik dürtülerini doyurmaktan alıkoyar; insanı eşit ölçüde öldüremeyecek ya da çiftleştiremeyecek duruma getirir: kahkaha öfkeyi de, endişeyi de, gururu da söndürüp yok eder. Gerilim doyurularak giderilmiş değildir. Görünüşte amaçsız bir refleks, yüz gerilmeleriyle birlikte, soluk alma mekanizmasının aşırı çalışması ve amaçsız beden hareketleriyle parça parça kopup dağılmıştır. Yani bu lüks refleksin tek işlevi, gereksizleşmiş, amaçlı bir davranışla giderilemeyecek heyecanı gidermektir.

Gülmenin en önemli işlevinin hakikati dile getirmesi olduğunu ve doğruları dile getiren kişinin toplum nazarında ya “deli” ya da “soytarı” olarak nitelendirildiğini ve soytarının, ironilerle meselleri, hakikati dile getiren bilge bir kişi olduğunu söyleyen Avcı (2003) bu konuya ilişkin olarak Shakespeare’in “Kral Lear” oyununu örnek olarak gösterir. Soytarı, ironik ve yergici bir dil ile kızına karşı haksızlık yapan Kral Lear’ı vicdanlı ve sağduyulu olmaya davet etmeye uğraşır. 16. yüzyılda yaşamış olan ve yaşamın çeşitliliğini yapıtlarında, evrensel gerçekçi bir tarzda eleştirel bir yaklaşımı olan Shakespeare soytarının toplumsal anlamını bilmektedir ve “Kral Lear” oyununda soytarıyı krala karşı şöyle seslendirir:

“Hiçbir dönemde modası geçmedi delilerin

Hergün aklı kaydı biraz daha akıllıların

Kafalarını nasıl kullanacaklarını bir türlü bilemediler

Yaptıkları her işte saçmalamayı seçtiler “

2.1.3. Güldürü Türleri

Güldürü üzerine yapılagelen araştırmalar, on ayrı başlıkta güldürü türü olduğu noktasında birleşir. Bu türler kısaca şu şekilde sıralanabilir:

- **“Güldürme Amaçlı Teatral Oyunlar:** Bu türün ilk örnekleri 1920-1921 yıllarında İngiltere’de ortaya çıktı. İkinci Dünya Savaşı’nın başladığı döneme kadar etkisini sürdürdü. Bu dönemin iki önemli özelliğinden ilki; oyun yazarlarının bir kısmı eleştirel güldürüye yönelmiştir. İkincisi; oyun yazarlarının çoğunluğu hiçbir sorunla ilgilenmeden doğrudan güldürmeyi yeğlemiştir.

- **Ciddi Güldürü:** “Ağlamaklı Güldürü” de denilen tür, Fransa’da XVIII. yüzyılın ilk yarısında Nivelles de La CHAUSSEE tarafından yaratıldı. Bu türde, burjuva çevresinden seçilen kişilerin anlatıldığı durumlar, heyecan ve acıma duygusu uyandırılarak anlatılır. Duygusallık ve ibret uyandırma temel özelliklerindendir.
- **Toplumsal Taşlama:** Bu türün de teorisyeni bir Fransız yazar Marcel Pagnol’dur. Toplumun çeşitli sınıflarına mensup insanlar, teatral yapıdan çok, sinematografik anlatıma yakın teknikle ve gerçek yaşamdaki gibi ele alınıyordu.
- **Kahramanlık Güldürüsü:** Bu türdeki oyun kişisi, oyundaki hareketi oluşturması ve sürüklemesi yanı sıra öykü kuruluşunun merkezinde yer alır. Ne var ki fazla kişiselleştirilir, abartılır. İnsanüstü kılınır ve ideal insan gibi gösterilir. Başına gelen kötülükleri inandırıcı olmayan bir üslupla ve kolayca savuşturur. Ruh sıkıntıları abartılı ve gösterişlidir.
- **Romantik Güldürü:** Konularını serüvenler ve serüven kişilerinden (şövalyeler, savaşçılar) alır. Olaylar gerçek yaşamda karşılaşılması zor olaylar olmasına karşın inandırıcı bir üslupla sunulur. Bu tür güldürünün öncüsü ve büyük ustası Shakespeare’dir. Bu türün kurallaşmış biçimleri sonraki yüzyıllarda Avrupa’daki tüm güldürü türlerini etkilemiştir.
- **Töre ve Karakter Güldürüsü:** İnsanı doğal haliyle betimleyen töre güldürüsünün Moliere’in yarattığı öne sürülür. Evrenselliğe yönelik olan karakter güldürüsünü; karakteri oluşturan belli bir dönemin törelerinden ayırt etmek olanaksızdır. En temel özelliği; doğrudan insani olan psikolojiye yönelerek ve onların kişisel yorumlarını da katarak göstermesidir.
- **Abartılı Güldürü:** Birinci ve İkinci Dünya Savaşları arasını kapsayan dönemde ortaya çıkıp yaygınlaştı. Trajik yanı daha belirgin olan bu türün oyuncularında fantezileri ve gerçek olanı vurgulamak için tutumdan ödün verdiği görülür.
- **İçli Güldürü:** Naif ve kalın çizgilerdir. Öykü kuruluşları genellikle birbirinin aynısıdır. Örneğin birbirini seven iki genç türlü engellerle karşılaşır, mücadele eder ve sonunda mutlu sona ulaşarak beraber olurlar.
- **Dolantı (Entrika!) Güldürüsü:** Bu türün en belirgin özelliği, komik öğenin, ustalıklı bir birine bağlanmış durumlardan ve hareketlerden sağlanmasıdır. Yüzeyde gelişen bu türün ahlaki ya da ruh çözümlemelerine yönelik kaygısı yoktur. Kişilerin değil, onların çevirdiği entrikalarda yoğunlaşılır. Güldürme de bu karmaşık yapı içinde yakalanır.

- **Hafif Güldürü:** Türlerin içinde dramatik yapısı ve içerik bakımından en boş ve yüzeysel olanıdır. Buna karşın oyun kişileri iyi işlenmiştir. Gevşek ve yorucu olmayan yapısıyla kolay tüketilir. Tek amacı güldürmek ve eğlendirmektir. Ne var ki bu özelliklerine karşı algılanması ince duyarlılıklar gerektirir” (Sunal, 1995: 4-6).

2.2. Mizah Nedir?

“Mizah sevgisi, zevk düşkünlüğü değildir. Ciddiyet eksikliği de değildir. Aksine, mizahı ciddiye alan, hayatı ciddiye alıyor demektir.”

Aydın Boysan

Farklı kaynaklarda farklı tanımları olan mizah kavramı, Meydan Larousse Ansiklopedisi’nde; gerçeğin güldürücü yanlarını ortaya koyan sanat türü; Türk Dil Kurumu’nun Türkçe sözlüğünde eğlendirmek, güldürmek ve birine, bir davranışa incitmeden dokunmak amacını günden ince alay şeklinde tanımlanmaktadır. (TDK)

Öngören’e (1998, 15) göre mizahın kökeninde eğlence ve hoşgörü yer almaktadır. Yeryüzünde, hemen bütün alanları içine alan mizah, eğlence ve hoşgörü boyutları ile kişilik kazanmış ve temel gelişimini sürdürebilmiştir. Mizah başlangıçta; şaka, taşlama fıkra, komedi, karikatür ve hikâye ile bu çağdaki şekli gibi var olmamıştır. Geriye doğru bakıldığında mizah ile ilgili olarak, eğlence ve hoşgörü ile karşılanılır. İnsanın en büyük manevi, ruhsal ayrıcalıklarından biri olan mizah bu yönü ile insanı diğer tüm varlıklardan ayırır. Fizyolojik, psikolojik, bilişsel ve sosyal olarak birçok yararının olduğu bilinen mizah, bu yararlarının yanı sıra yolsuzluklara, sömürüye, mantık dışı olan kurallara, kurulu düzene, körü körüne bağlanılan inançlara, kabalığa, işkenceye, baskıya karşı bir başkaldırı aracıdır. Antik Çağdan şimdiye kadar, yaşayan her kültürün üzerine bir şeyler katarak geliştirdiği mizah, içinde bulunduğu çağa, topluma, kültüre ve teknolojiye göre değişiklik göstermiştir. Her dönemin kendine özgü bir ruhu, bir felsefesi, bir mizah anlayışı vardır (Boz, 2014:146). Amacı ister toplumsal bir mesaj, ister yalnızca eğlendirmek olsun, uyumsuz kalıpların çarpıştırmasıyla oluşturulan zihinsel sarsıntılar sağlamak zorunda olan mizah duygusu zekânın ve yaratıcılığın yanı sıra insanın, imgelem gücüyle kendisinin içinde bulunduğu durumun dışına çıkmasını

gerektirir. Neşeli, gevşek, rahat durumlar insanda zaten gizli olarak bulunan mizah üretme yetisini harekete geçirebildiği gibi zorlu, baskılı, sıkıdenetimli ortamlar ve dönemler de mizahın şiddetle dışarıya fıskırmasına yol açabilir (Koestler, 1997:99).

Toplumsal problemlere ya da gerçeklere; eğlenceli, gülünç, sıradışı ve satirik bir dille yaklaşan mizahın ana karakteri eleştirel olmasıdır. Batı kültüründe “humour” olarak geçen mizah, toplumsal işlevi ile güldürürken sorgulamayı hattâ yıkıcılığı içerir. Gelenekler, töreler, iktidarların yarattığı adaletsizlikler, toplumsal sistem ve yönetimler mizahın konusu içine giren temel eleştiri nesnelerindendir. Mizah bu nedenle insanlığın özgürleşip özne olma bilincini ve bütünsel insan olma özlemini ayakta tutan unsurlardan biridir (Avcı, 2003). İnsanlık için en eski ve en yaygın eğlence olayları olarak kabul edilen, toplumun hep beraber eğlendiği ilkbaharda yeni ürünü karşılama törenleri, sonbaharda ürünü kaldırma törenlerinde mizahın ilk biçimlerinin belirlendiğini görülür. Eski Yunan’da Dionysos şenlikleri ve Hititler’de ki Purulli ayinleri bu törenlerin en ünlü örneklerdendir. Üretimin aile birimine indirgendiği Eski Yunan’da şölenler, aile reisinin önderliğinde bütün aile üyelerinin topluca bol ürünü kutladıkları ve kendilerini sınırsız eğlenceye bıraktıkları bir şekilde gerçekleşir. İyi ile kötünün tekliğini yitirdiği bu şenliklerde, bir aile için iyi olan diğer aileler için kötü olabilmektedir. Aileye indirgenen bu iyi-kötü çatışması, toplumda rejim konusunu ön plana çıkarmıştır. Bu sebep ile birlikte Eski Yunan’da, mizah ve komedi, soylular rejimi, cumhuriyet, demokrasi, monarşi, oligarşi, Eflatun’un Devlet’i gibi rejim tartışmalarının çevresinde gelişmiştir. Aristofanes Hititler’in kötü yılanını belirli bir insan ve yönetici olarak sunar. Yani mizahın kötü ve despot yöneticiler ile uğraşması, onun varlığı kadar eskidir (Öngören, 1998, 15-18).

İçinden çıktığı toplumu ve dönemin koşullarını resmeden mizah, eleştirel bir nitelik taşır. Mizah; siyasi, ekonomik, toplumsal sistemde daima her türlü iktidarın ve gücün karşısında, yapı bozucu, tabusu olmayan, değişken bir yapıya sahiptir. İktidar ve güç karşısında ezilen gruptan yana, ezilenin kendini ifade edebilme aracıdır. Bu işlevini yerine getirebilmesi özgür olmasına bağlı olan mizahın tek bir dünya görüşü yoktur. Belirli bir kesimi baskı altında tutan her türlü iktidara karşı olması tek dünya görüşüne sahip olmasını engeller. Bu sebeple ideoloji gibi katı değil değişkendir. Mizah, yanlış ve aldatıcı inançlar yerine komik ve eğlendirici gerçeklikler üretir. Kimsenin sözcüsü olmayan mizah için özgürlük son derece önemlidir. Mizah, iktidar ya da muhalif bir

sınıf ve grup tarafından şekillendirilirse, o sınıfın ideolojisi doğrultusunda hareket eder ve gerçeklikten uzaklaşıp eleştirel olma özelliğini kaybeder. Mizahın egemen siyasi yapıyı ve her türlü otoriteyi eleştirip sorgulayacak ve hatta yok edecek kadar güçlü olmasından dolayı siyasi erk mizahtan çekinmektedir (Davulcu, 2015:32-36). Siyasi otoritenin bu denli çekindiği düşünülen mizahın ortaya çıkabilmesi Öngören'e (1998, 16), hoşgörü ortamının var olmasına bağlıdır ve mizahın, niçin hoşgörüyü gerektirdiği sorusunu Öngören toplumsal kurallar ve çerçevelerle açıklayarak ortada hoşgörülecek bir durumun olduğunu belirtir. Sosyal, ekonomik, politik ve cinsiyet konularında toplumun koyduğu baskılar, toplumsal düzen olarak adlandırılır ve mizah, topluluk durumundaki insanların toplumsal düzen kalıpları ile yaşantıya koydukları sosyal, politik, ekonomik ve cinsiyet baskılarına dokunmaktadır. Bu düzenin bozulması insanlar tarafından sert bir tepki ile karşılanır ve mizahın harekete geçirdiği hoşgörü, bu noktada duraklar. Ürün eğlencelerinde; soylu ile halk arasında eşitlik ve arkadaşlık kurulur; sosyal ve politik baskı yerine, yönetici ile yöneten senli benli olurlar; ekonomik özgürlüğün olduğu ortamda herkes birbirinin ürününü yiyebilir; cinsiyet baskısı yerine çok özgür bir kadın-erkek ilişkisi, giyimlerde açık-saçıklık görülür. Buna, toplumsal hoşgörü denilebilir.

2.2.1. Mizah ve Toplumsal Eleştiri

Mizah toplumsal aksaklıklar karşısında en iyi savunma silahıdır. İktidar ve egemen güçler karşısında, halkın kızgınlığını dile getirip ruhsal boşalım sağlayıp gerilimi azaltmaktadır. Mizah bozulan toplumsal ve bireysel ilişkilerde, sorunu çok daha rahat iletebilen en etkili araçlardan birisidir. Mizah toplumsal aksaklıklara karşı halkın sesi ve ezilen kesimin kullanabileceği bir direniş aracıdır. İktidara karşı, ezilenin yanındadır. Ezilen kesimin çıkmayan sesidir; ezilen taraf mizah yolu ile eleştiri yaparak bu şekilde rahatlar, eleştirinin muhatabı olan tarafa da eleştiri yumuşatılarak iletildiği için gerilim azaltılmış olur. Büyük Diktatör filminde Chaplin, Nazizmi ve Adolf Hitler'i ustalıkla eleştirmiş ve bir Yahudi olarak Hitler'in zulmettiği diğer Yahudilerin de sesi olmuştur. Davulcu (2015:29-47), toplumsal dengenin egemen güçler lehine bozulduğu zamanlarda mizahın halka cesaret veren, otoriteyi protesto edip eleştiren, halkı da gerçeklikler ile yüz yüze getiren bir araç olduğunu söyler. Bu anlamda mizah, zayıfın güçlüye karşı kullandığı etkili bir silah, bir karşı duruş, isyan ve evrensel bir deşarj olma yöntemidir. Kurulu düzene, kurallara karşı özgürleştiren bir unsur olan mizah; kişilerin siyasi,

ekonomik, toplumsal güce karşı kendilerini savunamadıkları durumlarda, sorunlar karşısında gülerek rahatlatmalarını sağlamış ve bu şekilde toplumsal gerginliklerinden uzaklaşmıştır. Otoriteye karşı halkın sözcülüğünü yapan mizah bu özelliği ile Antik Yunan döneminde de ezilen ve sömürülen halk tarafından egemen gücü alt edebilmek amacı ile başkaldırma, boşalarak rahatlama, alay etme ve böylece üstün gelme duygusunu tatmin edebilmek için kullanılmıştır. Öngören de (1998, 21), sosyal, ekonomik, politik bakımdan çürümüş ve mantıksal olarak somut yaşantıya ters düşen Ortaçağ'ın hiciv ve yeni mizah tekniklerin gelişmesine sebep olduğunu belirtir. Bu dönemde mizah, geleneksel eğlence ve hoşgörü anlayışlarından uzaktır ve mizahçı bir beklenti içerisinde yöneticiden hoşgörü beklemek yerine, kesin bir hoşgörü için savaşılarak açıktan saldırıya geçmiştir. Ancak soylular sınıfına karşı mantık ve sosyal değerler için kavgasını sürdürürken, burjuva sınıfına, zenginlere ve halkın genel benimsemesine sığınan mizahçı; saldırılarını ekonomik ve politik yönden çekinmeden yöneltebilmek için, toplumda köklü değişmelerin gerçekleşmesini bekler. Mutlakıyet rejimleri yıkılıp, yerine Meşrutiyet ve Cumhuriyet yönetimleri kurulduktan sonra, mizah, toplumda büyük bir silah olabilmıştır. Politik yapıyı kuran partiler arasındaki çatışmada mizah kendi kök ilişkisini ve iyi ile kötünün kavgasını yeniden bulmuştur. Mizah bütün tarihinde toplumu tepeden tırnağa ancak demokratik düzenlerde eleştirebilmiştir. Bu bakımdan mizah, Cumhuriyet düzeni ile yakından ilgili olarak gelişme gösterebilmiştir. Rejim değişikliği beraberinde hoşgörü ve eğlence anlayışını da başkalaştırmış ve mizah, duygusal eğlence yerine, aklı temel alan bir eğlenceyi kullanmıştır.

Mizah dönemin şartlarından ve kültürden bağımsız düşünülemez. Çağın koşulları ve toplumların kültürleri toplumsal mizahın şekillenmesinde önemli bir paya sahiptir. İçinde bulunulan çağ, mizahı ne kadar etkiliyorsa kültürel farklılıklar da mizahı o kadar etkileyip şekillendirmektedir. Farklı toplumlar ve o toplumun içerisinde şekillenen kültürlerden gelen bireyler genellikle aynı şeyleri gülünç bulmamaktadır. Çünkü dünyaya karşı olan görüşleri ve algıları farklıdır. Kişiler bir kültüre ait olan güldürüyü komik bulmayabilirler ancak başka bir kültüre ait olan çok basit bir örf, adet, gelenek başka kültürden bir bireye komik gelebilir. Bir öykünün ya da bir fıkranın başka dile çevrilip anlatıldığında komik olmaması durumunu da bu farklılık ile açıklanmaktadır. Yine aynı şekilde belirli bir zaman diliminde komik, gülünç gelmeyen bir şey başka bir

zaman diliminde kişilere komik gelebilir. Bu durum tamamen kültürel ve zamansal farklılıklardan kaynaklanmaktadır. Gülünç şeylerin farklılık göstermesinde kültürel ya da zamansal farklılıklardan başka unsurlarda vardır. Belirli yaş gruplarının komik şeylere karşı dünya görüşleri ve algıları başkadır. Orta yaş insanlara komik gelen şeylerle çocuklara ya da gençlere komik gelen şeyler birdirinden farklıdır. Ayrıca; eğitim seviyesi, cinsiyet, sosyal sınıf, meslek grupları gibi unsurlar da komiklik konusunda birbirinden farklılık gösteren etmenlerdir. Boz (2014:146) bu konuda, Türk mizahı içinde bulunduğu döneme ve kültüre göre önemli değişiklikler göstererek uzun yıllar zengin bir çeşitliliğe eriştiğini belirtir. Cumhuriyet tarihi boyunca mizah dergileri; iktidarların, hükümetlerin, halk ile ilgili uygulamaların tartışılarak eleştirildiği ve hicveden bir üslup ile işlendiği yerlerin başında gelmiştir. Hükümet değişimlerinden, seçim dönemlerinden ve zamanında yaşanan darbelerden etkilenen mizah dergileri, tüm sosyal süreçlerin aynası olmuştur. Seyler ve Haggard (2015, 34-35), gülmeyi genel bir şey, insanların kendi insanlık erdemleriyle paylaştıkları fiziksel bir tepki olarak belirtir. Bu tepkinin değişik ırklarda değişik etkilerle uyandırılacağına inanan Seyler, ulusal mizahın bir başka ulusun insanlarınca anlaşılmayacak kadar değişik olabileceğini söyler. İngiliz mizahı özü bakımından sade ve zarif, Amerikalılarınki batıcı ve yaralayıcı, Fransızlarınki ise İngilizlere hoş gelmeyen, yüz kızartıcı ince bir alay olarak tanımlanır. Ayrıca Seyler konuyla ilgili şu anektodu da paylaşmıştır:

“Ulusal ince alayın ayrılığı konusunda bir zamanlar garip bir deney geçti başımdan. İngilizceye bir İtalyan piyesi çevrilmiştir (Maske ve Yüz). Bu, karısı tarafından aldatıldığı takdirde onu öldüreceğini âleme ilan eden, aksiyonun bir yerinde karısının aldattığı duruma düştüğü zaman da sözünü tutmaya, onu öldürmeye zorlanan adamın serüvenini anlatan bir piyesti. Adam, eli varıp da karısını bir türlü öldüremez. Tutar, onu başka bir kente yollar, eşine dostuna da öldürmüş gibi davranır. Derken, içi boş bir tabutla cenaze töreni düzenler. Kocasının bu garip davranışını sadece gülümseyerek izleyen kadın, kalın yas tüllerinin arasına gizlenmiş haliyle ve kendine yabancı süsü vererek döner geri gelir, kendi cenaze törenine katılır. Adam bir ara kalabalığın içerisinde karısını görür, hemen oradan uzaklaşması için yaptığı teklifleri kadın reddettikçe şaşkınlık da son haddini bulur. Nihayet, gösterdiği karakter sağlamlığı, dürüstlük, mertlik dolayısıyla evinde eşinin dostunun, kentteki resmi kişilerin övgülerini, kutlamalarını, hayranlıklarını kabul eden adam, aynı zamanda karısını da içerideki odalardan birisinde saklamak zorunda kalır. Biz bu piyesi hoşgörülü bir komedi anlayışı

çerçevesi içinde büyük başarıyla oynadık. Koca, gülünç bir kişi olarak gösteriş düşkünü, budala, kendini beğenmiş biri olarak canlandırıldı. Sonradan öğrendim ki, piyesin yazarı Londra'ya gelip de oyunu seyrettiğinde bizim yorumumuz karşısında dehşete kapılmış. Nedeni de, onun gözü önünde koca, içine düştüğü müşkül durumuyla gülünç olmaktan, alaya alınmaktan çok heyecan ve duygudaşlık uyandırması gereken, dikkate değer ciddi bir karaktermiş!” (Seyler and Haggard, 2015, 34-35)

Otoritenin ya da egemen güçlerin tahakkümü sonucu oluşan toplumsal aksaklıklar ve problemler beraberinde direnişi de getirmiştir. Komedi yolu ile yapılan toplumsal eleştirinin incelendiği bu çalışmada, seçilen filmlerin analizini yapma noktasında, toplumsal eleştiri ile birlikte direnişe de başvurulmuştur. Toplumsal eleştiri ve eleştirilen konuların beraberinde getirdiği direnişi açıklayabilmek için tahakküm kavramına da değinmek konunun anlaşılabilirliği açısından faydalı olacaktır.

Foucault (2014, 82) tahakkümü, anlamına ve sonuçlarına bazen toplumun en ince dokularında bile rastlanabilen küresel bir iktidar yapısı olarak açıklar. İktidarın olduğu yerde, her zaman direnişin olduğunu ve direniş ile iktidarın iç içe olduklarını söyleyen Foucault, bir iktidar ilişkisi olduğu andan itibaren, bir direniş olasılığının da olduğunu belirtir (Foucault, 2001:285). İktidar ilişkileri kaçınılmaz olarak direnişe yol açar, her an direniş çağrısı yapar, direnişe imkân tanır ve direniş imkânı olduğu için, tahakküm uygulayanın iktidarı çok daha fazla güçle, direniş ne kadar büyükse o kadar daha fazla kurnazlıkla tutunmaya çalışır. Foucault tek tipleştirici bir aygıtın donuk ve istikrarlı tahakkümünden çok, sürekli ve çok biçimli mücadeleden bahseder. Her yerde mücadele halinde olduğunu ve her an, isyandan tahakküme, tahakkümden isyana gidildiğini vurgular. Foucault'a göre direniş olmasaydı, iktidar ilişkileri olmazdı, çünkü her şey basitçe bir itaat sorunu olurdu. Birey istediği şeyi yapamaz durumda olduğu andan itibaren iktidar ilişkilerini kullanmak zorundadır. Öncelikle direniş gelir ve süreçteki tüm güçlerin üstünde kalır; onun etkisi altında, iktidar ilişkileri değişmek zorunda kalır. Foucault, bu sebeple direniş teriminin en önemli sözcük olduğunu, bu dinamiğin anahtar sözcüğü olduğunu düşündüğünü belirtir (Foucault, 2012, 177-283).

Foucault'un söylediği gibi tahakkümün olduğu her yerde bu tahakküme karşı direniş biçimleri de doğar diyen Çoban (2013:76), tahakküm ve direniş arasındaki bu karşılıklı politik arenayı bir alan tutma mücadelesine dönüştürür. Çoban'a göre, söz

konusu alan tutma mücadelesinin ise iki yüklemi vardır: zaman ve uzam. Bu doğrultuda, tahakküm mekanizmaları veya direniş biçimleri zamanın ve uzamın sınırlarını belirlemeye, çizmeye veya dönüştürmeye çalışırlar. Egemen iktidar ilişkileri, tesis edildikleri her tarihsel konjonktürde ve coğrafi bağlamda kendi açmazlarından türeyen direniş pratikleri üretirler. Bu direniş pratikleri, söz konusu egemen iktidar ilişkilerine bir itiraz oldukları ölçüde siyasal anlamlar üreten bir mücadele sürecinin konusu olurlar. Ritzer (2011, 197), Fransa’da yaygın bir ahlak bunalımı hissi olduğu zamanlarda Fransız Devriminin, kendisini çoğunlukla geleneksel otoriteye ve dini inançlara bir saldırı olarak ortaya koyan, bireyin hakları üzerine bir odaklanmanın öncüsü olduğunu belirtir. Ahlak bunalımı hissi, 1870’de Prusya’nın Fransa’yı ezici bir şekilde bozguna uğratmasıyla doruk noktasına çıkmış ve bunu, Paris Komünü olarak bilinen kısa ömürlü ve şiddete dayanan devrim izlemiştir. Fransız Devrimi’nin hedefi ve sonucu her şeyden önce yalnızca, devlet iktidarını feodal soyluluktan tüccar-kapitalist burjuvaziye geçirmek, devletin eski (baskı) aygıtını kısmen parçalayıp koymak olmamış, aynı zamanda bir numaralı devletin ideolojik aygıtı olan Kilise’ye saldırmak olmuştur. Ruhban sınıfın bünyesinin sivilleştirilmesi, Kilise servetlerine el konması ve dinî DİA’nın (Devletin İdeolojik Aygıtları) egemen rolünün yerini alacak yeni DİA’ların yaratılması bu hareketin sonuçları olmuştur (Althusser, 2002, 41). Benjamin (2014:11-45), *Son Bakışta Aşk* kitabındaki *Tarih Kavramı Üzerine* adlı yazısında dile getirdiği bir inançta; insanlık kurtulmadıkça, ezilenler ezenlerden intikam almadıkça, kültür de bir barbarlık belgesi olmaktan kutulamayacağını söyler. Toplumun kendi eğilimlerine bırakılamayacağı gibi tümüyle denetim altına da alınamayacağını belirten Ritzer, eleştirinin bastırılmaması gerektiğini ve tamamen bastırılmasının negatif sonuçları olabileceğini vurgular. Toplum, kendisini durağan hale getiren çok fazla denetim uygulamaktan sakınmak zorundadır (Ritzer, 2011:405). Scott (1995:137) ise aşağıdan gelen güç gösterilerinin çoğunun, protestoya yönelik olsalar bile, ortadan kaldırmayı hedefledikleri kuralları gözettiklerine değinir. Bu kurallara göndermede bulunmasının resmi senaryoya riayeti ima etmesi dışında, bu gösteriler çoğunlukla, pek az içtenlik ifade eden alışkanlığa dayalı ve taktik tavırlar olarak yorumlanabilir. Gözlemlenen toplumsal aksaklıklar ve sorunlar karşısında susulması konusunda Althusser (2002:88-90), bir yanlış üstünde susmanın, yanlış yapmış olmaktan daha vahim olduğunu söylediği zaman, Lenin’in ne demek istediğini iyice anlayabilmek için, yanlışlarını düzeltmesi sorununu ciddi bir şekilde ele almanın gerektiğini söyler. Yanlış

karşısında sergilenen suskunluk, yanlış düzeltilmiş olsa dahi çoğu zaman yanlışın suskunluğun gölgesinde sürüp gitmeye devam etmesi olarak açıklanabilir. Bu, yanlışın keyfi olarak sadece en çok göze batan veya en rahatsız edici kısımlarını, ayrıntıya giren veya yüzeysel öğelerini düzeltmeye mahkûm edecektir; kısacası, her şeyden önce bir sessizliğe ihtiyacı olan kurulu düzeni rahatsız etmeyecek ölçüde hesaplaşmaya gidilecektir. Bir ortamda yanlış karşısında susuluyorsa, bu o yanlışın devam ettiğinin bir kanıtıdır. Yanlışın, tedirgin etmeyecek ölçüde sürüp gitmesi için ne kadar gerekiyorsa o kadar düzeltilmiş olduğu da varsayılabilir.

Scott (1995:268) tahakküm ve direniş konusunu üç başlık altında şu şekilde aktarmıştır:

Tablo 1: Scott'ın Tahakküm ve Direniş tablosu

TAHAKKÜM VE DİRENİŞ			
	<i>Maddi Tahakküm</i>	<i>Statü Tahakkümü</i>	<i>İdeoloji Tahakkümü</i>
Tahakkümün Pratikleri	Tahıl, vergi, işgücü vb. Temellükü	Aşağılama, ayrıcalıksızlık, hakaretler, onura yönelik saldırılar	Hâkim grupların kölelik, serflik, kast ve ayrıcalığı gerekçelendirmeleri
Kamusal Olarak İlan Edilen Direniş Biçimleri	Dilekçeler, gösteriler, boykotlar, grevler, toprak istilaları ve açık ayaklanmalar	Jest, giyim, konuşma veya hâkim olanın statü simgesine açık saygısızlık yoluyla kamusal değer iddiası	Eşitlik, devrim ya da hâkim ideolojinin olumsuzlamasını yayan kamusal karşı ideolojiler
Kılık Değiştirmiş, Dikkat Çekmeyen, İlan Edilmemiş Direniş Biçimleri, ALTPOLİTİKA	Gündelik direniş biçimleri, örneğin kaçak avlanma, izinsiz yerleşme, firar, vergi kaçırma, ayak sürüme Kılık Değiştirmiş Direnişçilerin Doğrudan Direnişi, örneğin maskeli temellükler, tehditler, anonim tehditler	Öfke, saldırganlık ve kılık değiştirmiş itibar söylemlerinin gizli senaryosu, örneğin saldırganlık ritüelleri, intikam öyküleri, karnaval simgeciliğinin kullanımı, dedikodu, söylenti, itibar iddiası için özerk toplumsal alan yaratılması	Muhafif altkültürlerin gelişmesi, örneğin binyılcı dinler, köle “kameriyeleri”, halk dini, toplumsal eşkıyalık mitleri ve sınıf kahramanları, alt üst olmuş dünya imgelemi, “iyi” kral ya da “Norman Boyunduruğu” öncesi mitleri

Tahakküm ve direniş konuları işlenirken Althusser'in bahsettiği Devletin İdeolojik Aygıtları ve Devletin Baskı Aygıtları ile Gramsci'nin düşüncelerine dayanan Hegomanya konularına da değinmek gerekir. Devlet; yönetici sınıfların, değerini zorla elde edilmesi sürecine boyun eğmesi için, işçi sınıfı üzerindeki egemenliklerini güven altına

almalarını sağlayan bir baskı makinasıdır. Devlet böylece her şeyden önce, Marksist klasiklerin devlet aygıtı adını verdikleri şeydir. Proletaryaya karşı burjuvazi ve yandaşlarının yürüttüğü sınıf mücadelesinde, yönetici sınıfların hizmetinde baskı aracılığıyla müdahale ve yürütme gücü olarak devlet demek olan devlet aygıtı, gerçekten bütünüyle devleti ve gerçekten bütünüyle temel işlevini tanımlar (Althusser, 2002:27-28). Yaylagül (2014:118), Devletin İdeolojik Aygıtlarının; eğitim sistemi, dinsel örgütler, sendikalar, aile ve medya gibi kurumlar ve bu kurumların sürekli olarak propaganda aracılığıyla topluma aktardıkları değerlerden ve fikirlerden oluştuğunu söyler. İnsanlara bir şey olmanın ne anlama geldiği bu kurumlar tarafından öğretilir ve öğretilen o rolün gereği olan bir takım pratikler o bireyden beklenir. Yaylagül, devletin var olan sistemin yeniden üretimi için iki tip aygıt kullandığını belirtir. Bunlardan ilki kaba güce dayalı fiziksel şiddeti kullanan asker, polis, mahkeme ve hapishane gibi kurumlardan oluşan Devletin Baskı Aygıtıdır (DBA). Bunlar her türlü eylemin bastırılması ve denetim altına alınması için kullanılır. İkincisi ise egemen görüş ve düşüncelerin topluma yayılmasını sağlayan medya, eğitim öğretim kurumları, kilise, aile ve siyasal partiler gibi Devletin İdeolojik Aygıtlarından oluşur. Bu kurumların hepsi devletin örgütlenmesi içerisinde yer alırlar. Althusser'e (2002:33-74) göre Devletin İdeolojik Aygıtları, Devletin Baskı Aygıtıyla aynı şey değildirler. Baskı kelimesi, hiç olmazsa en son durumda söz konusu devlet aygıtının zor kullandığını belirtir. DİA'ları Devlet'in Baskı Aygıtından (DBA) ayıran temel fark, Devlet'in Baskı Aygıtı zor kullanarak işlerken, DİA'ların ideoloji kullanarak işlemeleridir. Sömürünün ve yeniden üretimin koşullarını güvence altına alan ve sınıfsal baskıyı sağlayan sınıf mücadelesi aygıtı olarak, devlet ve aygıtlarının, ancak sınıf mücadelesi açısından bir anlamı vardır. Fakat antagonist¹⁷ sınıflar olmaksızın sınıf mücadelesi olmaz. Egemen sınıfın sınıf mücadelesi diyen herkes ezilen sınıfın direnme, başkaldırı ve sınıf mücadelesini de söylemiş olur ve bir toplumsal formasyonda var olan ideolojiler ancak sınıflar, yani sınıf mücadelesi açısından anlaşılabilir.

Egemen sınıfın iktidarını kurmasında hem fiziksel güç hem de kültürel ve ideolojik aygıtlar kullanılır. Gramsci'nin 1920'lerde ve 30'larda yazdığı düşüncelerine dayanan

¹⁷ “Antagonist, kurguda ana karakteri (protagonist) engelemekle yükümlü olan kişidir. Karşı kişi ya da muhalif düşman olarak da bilinir. Asıl karakterin zıttıdır. “Antagonizm ile yaratmak, üretmek” biçiminde marksizmin kuramcısı Karl Marx'ın da kullandığı bir terimdir. Marx, kapitalizmin sömürüyü artırarak kendi antagonistlerini (karşıtlarını) ürettiğini ileri sürer. Ona göre bu süreç kapitalizmin aleyhine, sosyalizmin ise lehine işlemektedir.” (wikizeroo.org, Vikipedi)

Hegemonya kavramı; kültür, iktidar ve ideoloji kavramlarıyla bağlantılıdır. Gramsci'nin merak ettiği elit bir azınlığın toplumun geri kalanına nasıl hükmettiği ve çoğunluğun da hükmedilmeyi ve yönetilmeyi nasıl kabul ettiğidir. Gramsci elit bir azınlığın zora başvurmadan çoğunluğu nasıl kontrol edebildiği sorusunun cevabını hegemonya kavramında bulmaktadır. Gramsci, hegemonya kavramıyla toplumu yöneten elit bir azınlık grubun toplumun diğer kesimleri üzerindeki ideolojik ve kültürel kontrolünü anlar. Hâkim sınıf, kurulu düzeni egemen kılan sınıf çıkarlarını destekleyecek olan temel eğilimleri, inançları, ahlak kurallarını ve topluma egemen olmasını istediği tüm değerler sistemini aile, okullar, sendikalar ve kiliseler gibi tüm toplumsal kuruluşlara etki ederek yayar (Yaylagül, 2014:109-110). Gramsci'ye (1986:73-75) göre hegemonya, yönetici sınıf olarak proletarya üzerine Lenin tarafından geliştirilen teze ve bu yönetim pratiğine karşılık düşer. Hegemonya proletarya diktatorasını, yani egemen sınıfın karşıt gruplar üzerinde kaçınılmaz olarak uygulayacağı zorlamayı öngerektirir. Bu son deyimim özellikle zorlama uğrağını düşündürmesine karşın, birinci uğrak olmaksızın var olamayan hegemonya, yönetimin olumlu yönünü geliştirir. Gramsci, genellikle politik toplumun sivil toplumla dengelenmesi ya da toplumsal bir grubun tüm ulusal toplum üzerinde kilise, sendikalar, okullar, vb. gibi özel örgütler aracılığıyla uygulanan hegemonya olarak değil de, diktatora olarak anlaşılan devlet kavramını açıklığa kavuşturma yolunu tuttuğunu da söyler. Ayrıca bir toplumda sesi olmayan, kendilerini temsil edemeyen, toplumun işleyiş mekanizmaları içinde kendini ifade edemeyen işçiler, köylü kadınlar gibilerin klasik Marksist anlamdaki proleteriyadan başka bir durumda olduğunu belirtmek amacıyla Gramsci tarafından bu kişiler madun olarak ifade edilmiş ve madun kavramı geliştirilmiştir. Madun en geniş anlamıyla alt ve aşağı konumda olan dinamik farkın heterojenliğini ifade etmektedir (Yetişkin, 2013:2-4). Gramsci tarafından madun olarak tanımlanan aşağıdakiler, Scott'a (1995:26) göre aslında, potansiyel olarak tehditkâr olan iktidar sahibinin gerçek niyetini ve ruh halini sezmeye, anlamaya çalışırken, Jamaikalı kölelerin atasözünün dile getirdiği "Akıllıyı kafeslemek için aptalı oyna" mantığı ile görünürde bir hürmet ve rıza gösterisi yapar. Araştırmancının örneklemini seçilen filmlerde, otoritenin tahakkümüne maruz kalan madun konumundaki alt tabakadan insanların, bu baskı ve toplumsal problemler karşısında zaman içerisinde bilinçlenerek, eleştirel bir şekilde direnişe geçtikleri gözlemlenmektedir.

1.1.Komedi Kavramı ve Komedinin Tarihsel Gelişimi

Komik ve komedi kavramlarının sahne izlerini Epikharmos ve Phormis'in dışında Aristofanes, Eshilos ve Euripides'in satirik oyunlarına kadar takip etmek mümkün gözükmemektedir. İnsana özgü en belirgin özelliklerinden biri olarak kabul edilen gülmenin meydana gelmesine sebep olan komiğin veya tiyatro oyunu anlamında komedinin ne olduğu sorusu üzerine filozoflar, Aristoteles'ten bu yana düşünme gelmişlerdir. Fakat gülme konusunda olduğu gibi, en az dram ve tragedya kadar önemsenmeyi hak eden komedy hakkında filozoflar kendi yargılarını ifade eden birkaç cümlemin dışında gerektiği kadar durmamışlar, neyin insanı gülmeye sevk ettiği sorusu üzerine dikkate değer, derli toplu bir teori geliştirememişlerdir (Şentürk, 2016, 19). Komik kavramı, insan zihninde, oyun ve soytarılık fikirleri ile bağlantısı kurulan ve eğlendirici bir özellik taşıdığı genel kabul gören durumlara ve edebi eserlere yönelik bir tanımlamadır. Komik kavramının toplumsal kullanımına ilişkin bulgular aracılığı ile tanımlamaya çalışan kuramlar, genel olarak, toplumsal eleştiri barındıran satirin komik ile bağlantısı üzerine durur. Bu düşünceye göre komik, sosyal normlara uyulmasının sağlanması ya da tersine bu normların yeni normlar oluşturulmak amacı ile yıkılması için kullanılan bir yöntemdir. Komedi, kişinin kendi aptallığından ya da deliliğinden rahatsız olmaksızın bu aptallık ve delilik durumunun hayata olanak veren bir sanat dalı olarak görülmesini içerir. Ayrıca komedinin, insanın kendi sınırlılığını kabul etmesine yardımcı olduğu da söylenebilir. Başka kişilere rahatlıkla gülebilen insan, komedi aracılığıyla kendisine de gülebilir. Yani komedi, insanın kendi aptallığını bağışlaması olarak açıklanabilir (Cebeci, 2008, 32-50).

Komedi ile ilgili çalışmalar Antik Yunan dönemine kadar gitmektedir. Aristoteles'in Poetika adlı kitabı, konuyla ilgili olarak referans eser niteliğindedir. Poetika'da, tragedyanın gelişim aşamaları ve bunların borçlu olduğu kişiler hakkında bilginin mevcut olduğu ama komedy ciddiye alınmadığı için baştan beri unutulduğundan bahsedilir. Aristoteles, daha önce gönüllüler tarafından yapılan komedyaya, sonraları Arkhon'un¹⁸ bir koro sokulmasına izin verdiğini söyler. Komedy ozanı denen kişiler ancak komedy belli bir biçim kazandıktan sonra hatırlanır oldu. Bununla birlikte, maskeleri ya da prolog'u komedyaya sokan, oyuncuların sayısını arttıran ve daha bu çeşit yenilikleri yapanlar kimlerdir bilinmiyor. Komedy için ilk kez öyküler yazarlar

¹⁸ Arkhon vali anlamına gelir; burada kastedilen, Atina'nın dokuz valisinden birincisidir

Epikharmos ve Phormis olup, bu yenilik onlarla birlikte Sicilya'dan çıkmıştır. Bunların etkisiyle taşlama biçiminden (jambik) vazgeçip genelde diyalogları ve öyküleri ilk kullanan Atinalı Krates'tir. Poetikada şiir, trajedi, komedi bunların birer taklit olduğu belirtilir. Trajedi ve komedi, taklit ettikleri konusunda ayrılırlar. Aristoteles'e göre komedya, günümüz insanlarından daha kötü karakterleri, tragedya ise daha iyi olan karakterleri taklit etmek isterler. Şiir, ozanların karakterlerine göre ikiye ayrıldı. Daha ağır başlı ozanlar, ahlakça iyi ve soylu kişilerin iyi ve soylu eylemlerini, daha sıradan ozanlar da bayağı yaradılıştaki insanların eylemlerini taklit ederler. Birinciler ilahiler ve övgü şiirleri söylediği gibi, ikinciler de yergi söylerdi. Homerostan önce ikinci türden yergili şiir yazan ozan ismi söyleyemeyiz. Ancak, Homeros'dan beri bu çeşit yapıtlar gösterilebilir. Örneğin Homeros'un "Margites"'i¹⁹ ve bunun benzerleri vardır. Uygun bir şekilde Jambik ölçü (taşlama ölçüsü de) bunlarla birlikte gelmiştir. Bu ölçüye taşlama denir çünkü karşılıklı taşlama yaparken bu ölçü kullanılır, bu da karşılıklı alay etmek anlamına gelir. Homeros, daha ziyade ağırlığı olan eylemlerin ozanı olduğu gibi, yergi düzmek yerine gülünç olanı dramatize ederek, komedyanın ana hatlarını ortaya koymuştur. Çünkü tragedyalar için İliada ile Odysseia neyse, komedyalar için de Margites odur. Komedya, ortalamadan daha bayağı olan insanların taklididir ama kötülüğün her türünü ele almaz, gülünç olanı, yani çirkinliğin belli bir kısmını ele alır. Çünkü gülünç olan, insana rahatsızlık ya da zarar vermeyen bir kusur ve çirkinliktir. (Aristoteles, 2017, 3-13)

Komedinin nerden geldiği konusundaysa kelimenin kökeni referans gösterilerek başka başka kesimler, kavramın kendilerinden çıktığını iddia etmişlerdir. Poetika'ya göre; Sophaknes bir anlamda Homeros ile aynı türden bir taklitçidir. İkisi de ağırlığı olan kişileri taklit ederler. Ayrıca Sophaknes, Aristophanes'le de aynı türden bir taklitçi sayılabilir. Zira ikisi de taklidi, eylem ve davranışlarda bulunan insanlarla gerçekleştirirler. Zaten kimilerine göre bu tür eserlere drama (dramata) denmesinin nedeni, davranışlarda bulunanları (drontas) taklit etmeleridir. Bundan ötürü Dorlar, tragedyayı da komedyayı da kendilerine mal ederler. Megera'daki Megaralılar ise, demokrasiyle yönetilirlerken²⁰ ortaya çıkmış diye, Sicilya'dan olanlar ise Khionides ve Magnes'den çok önce yaşayan, ozan Epikharmos kendi hemşerileriydi diye komedyayı

¹⁹ Bugün ortada olmayan, adını kahramanın adından alan uzun bir burleks mizah şiiri. Aristoteles tarafında Homeros'a atfedilmiştir ama eserin Homeros'a ait olmadığı biliniyor.

²⁰ Yani Atina'da komedyanın drama yarışmalarına dâhil edildiği tarihten daha önce, 6. yy. ortasında

sahiplenirler. Komedyaı bulmuş olduklarının göstergesi olarak, Megara'lılar bazı sözcüklere başvurmuşlardır: Kentleri çevreleyen yerleşimlere kendileri Kome derken, Atinalıların Demes dediğini, komedyen (komoidos) sözcüğünün de cümbüş yapmak (komazein) fiilinden değil, bu insanların aşağılanarak kentten kovulup bir Kome'den diğerine dolaşmalarından geldiğini söylerler (Aristoteles, 2017, 7-8). Komedyanın kökeninde bir yandan komoslardan gelen doğal büyüsel güdüler törensel bir havayla kutlanırken, öte yandan günlük yaşama ilişkin şakalar, taşlamalar, açık saçık göndermeler yer alır (Nutku, 1990, 58). Karnavallaşmış Antikitenin en önemli temsilcilerinden ve Dionysos şenliklerinin özelliklerini taşıyan komedyanın ustası Aristophanes, oyunlarında toplumsal her sorununu konu edinmiştir. Eleştirel komedyanın örnekleri olan oyunlarında sivri dilli bir üslup ve ince mizah anlayışı ile Yunanlı yönetici sınıflarını eleştirir. Pelepones savaşlarının sonuçlarını oyunlarının konusu yapan Aristophanes'in barışı savunan oyunlarının en önemli yanlarından birisi savaşın ve ölümün karşısına doğal yaşamı koyup onu kutsayan, yaşamın ölüm karşısındaki zaferini yücelten tarafıdır (Avcı, 2003).

Tiyatro sanatının başlangıçta kurban, dans, müzik, cinselliği, özellikle toplu cinsel ilişkileri öne çıkaran eğlencelerden oluşan Şarap Tanrısı Dionysos için yapılan kutlamalarının tarihi gelişim sürecinde meydana geldiği kabul edilmektedir. Fallus²¹ kültürünün ve simgesinin, Dionysos kültürünün ayrılmaz bir parçası olması, esasen dini bir ayin olan kutlamaların nasıl kitlesel zevk tatminini amaçladığını göstermektedir. Dionysos kutlamalarının, söz konusu olan ister dans, ister müzik ve cinsel ilişkiler, isterse tragedya (psşik katharsis) veya komedya (fallik katharsis) olsun, genel anlamda insanların zevk tatminine yönelik olarak enerji boşalmalarını amaçlayan bir tür tapınma biçimi ve mekânı olduğu anlaşılmaktadır. Resim, heykel ve tiyatronun; görsellik ve bedenselliğe düşkün plastik Antik Yunan kültürünün ve bu kültürü besleyen zevk ve şenlik ruhunun ürünleri olduğu söylenebilir. Ayinlerde ya da resim ve heykelde

²¹ “Uygurlık tarihinin başından bu yana hemen her kültürde kesintisiz bir şekilde var olagelmiş olan fallus, İnsan-doğa ve insan-kültür ilişkisinde cinselliğin olmazsa olmaz yansımasının baş ürünü olan fallus başlangıçta, feminist eleştirilerin aksine, erkek egemen bir düşünce yapısını işaret etmemektedir henüz. Güç ve iktidar yüklüdür ancak, buradaki güç henüz erkeğin gücü değildir. Erkeğin kadın üzerindeki egemenliğine işaret etmez. Fallus, insanın doğaya karşı varlık mücadelesinde ürettiği kültürün ve din düşüncesinin omurgasını oluşturur. Fallus sadece insanlığın özgürlüğünü engelleyen biyolojik yazgının sembolü değildir. Üreme, çoğalma, var olma... İnsan türünün devamının garantörüdür. Fallus, cinsel organdan kaynaklanan, cinsel olanı kontrolü altına alan, yasaklayan, ama aynı zamanda cinselliği yücelten semboldür” (<http://www.sabitfikir.com/fikrisabit/muhtesem-fallusun-golgesinde>). Şentürk burda Dionysos kutlamalarındaki zevk tatmini açıklamaktadır.

ifadesini bulan, budalalık ve soytarılığı besleyen görsel zevk ve şenlik kültürünün Yunan komedi sanatının oluşmasına zemin hazırladığı anlaşılmaktadır (Şentürk, 2016, 18). Antik Yunan döneminde gözlemlenen komedi ve fallus kültürü ilgili olarak Cebeci (2008, 48) şunlara değinir:

“Conford, eski Atina’da phallus alaylarını, komedinin kökeni olarak kabul eder. Buna göre, Aristophanes’in temsil ettiği eski komedi erkek cinsel organı maketlerinin törenle taşındığı phallus alaylarından doğmuştur. Söz konusu törenlerde sergilenen müstehcenlik, cinsel büyü fikriyle ve buna bağlı olarak, bereket törenleriyle ilişkiliydi. Conford, iki önemli komik türün, satir ve farsın da bu kaynaktan geldiği kanısındadır: Aristophanes’in komedilerinde, satir, ölüme ve kısırlığa yönelik bir kızgınlığı ifade ederken, fars müstehcenliğin ve cinsellikteki irrasyonel unsurun kutlanışını gösteriyordu.”

1.1.1. Komedinin İşlevi

Komedi ortaya çıktığı ve üzerine düşünölmeye başlandığı günden bu yana sınıfsal bir ayrıma tabi tutulmuştur. Egemen sınıfa yakın ve aristokrat kesimden olan düşünür ve sanatçılar tarafından güldürü veya mizah aşağılanıp, basit ve alt tabakanın işi olarak nitelendirilirken, halka daha yakın olan sanatçılar tarafından ise güldürü veya mizah egemenlere karşı bir savunma ya da saldırı aracı olarak kullanılmıştır. Alt tabaka ya da basit olarak nitelendirilen kesim tarafından ortaya çıkarılan ve iktidarı, otoriteyi, toplumsal aksaklıkları gün yüzüne çıkarıp gerçeklerin görölmesini sağlayan komedi tehlikeli ve uzak durulması gereken bir tür olarak görölmüştür. Şentürk (2016, 48-49), Orta Çağ boyunca gülmenin Katolik Kilisesi tarafından Aristotelesçi komedi anlayışına uygun biçimde, inancı yaralayan tehlikeli bir güç olarak göröldüğünü belirtir. Umberto Eco’nun (2012) bir manastırda gerçekleşen gizli öölmlerin araştırılması üzerinden, Orta Çağ’da Katolik Kilisesi’nin gülmeye karşı takındığı tavrı eleştiren *Gölün Adı* adlı kitabında gülme ile ilgili dini ve felsefi bilgilere yer verilmiştir. Aristoteles’in tragedyaya ağırlık verdiği Politika’sının ardından komedi ve gülme üzerine Poetika’nın ikinci cildini yazdığı ancak kimsenin bahsedilen bu ikinci kitaba ulaşamamasından dolayı aslında gülmenim kötü bir eylem olduğunu dile getiren manastırın kör kütüphanecisi Jorge, İsa’nın hiç gülmediğini, gülmenin delilik belirtisi olduğunu söyler ve kurallarda yüksek sesle gülünlerin deli olarak tanımlandığını belirtir. Manastırda gerçekleşen esrarengiz cinayetleri araştırmak için görevlendirilen sorgucuların

araştırmalarının ucu gülme konusuna dayanır. Aristoteles'in kimsenin okumadığı düşünülen kitabı cinayetin aydınlanması konusunda önem teşkil eder.

Komedyalar, tragedyanın seyirci üzerindeki gerilimini biraz olsun dağıtmak için yazılmaya başlandı. Başlarda yazılanlar seyirciyi gevşetmek için yazılmış konu dışı gülünç sahnelerden oluşuyordu. Komedyada ön planda olaylar ve durumlar olduğundan, yani vurgu kişilerden çok olaylar üzerinde bulunduğundan seyirci komedyaya kişilerini genel bir bakış içinde değerlendirir. Tragedya insanın nasıl yaşadığını gösterirken, komedyanın insanın nasıl davrandığını gösterir. Komedyanın öğretici yanı ağır basar. İnsanların yanlış ve gülünç yanlarını eleştirdiği için seyirciyi yumuşak bir yolda etkiler. İnsanların zayıf yanlarını güldürerek gösterdiğinden, eleştiriler seyirciye sevimli gelir. Hele seyirciyi kendiyle değil de başkalarıyla karşılaştırmaya itmesi yönü, eleştirilerin seyirci tarafından kabulünü kolaylaştırır (Nutku, 1990, 58-66). Cebeci (2008, 54), komedinin işlevini, toplumsal düzenle uyum içinde olmayan duyguların arındırılması olarak açıklar. Komedi, bu arınmayı, söz konusu duyguların suçluluk yaşanmadan ifade edilmesine olanak sağlayarak mümkün kılar. Burada şu da söylenebilir: Komedinin tek işlevi, bireyi, öfke ve düşmanlık duygularından arındırarak kontrol altına almak değildir. Komedinin asıl işlevi süper egoyu bir süreliğine tatile göndererek bireyin ferahlamasına imkân sağlamaktır. Bu ferahlama, daha tehlikeli yollarla ifade edilebilecek duyguların açığa çıkmasına olanak verdiği için, toplumsal açıdan da yararlı ve işlevseldir.

Komedi kullanan kişinin niyetine bağlı olarak; istendiğinde bir eleştiri aracı, istendiğinde kitleleri sakinleştirmek için etkili bir yol ya da bir silah olarak kullanılıp bu amaçlara hizmet eden bir işleve sahiptir. Gelenekçi ve statükocu olan Aristofanes, komedinin eleştirel ve asi yönünü fark edip komediyi eserlerinde etkili bir şekilde kullanmış, devlet yöneticilerinin ikiyüzlülüğünü alay konusu yapmasına karşın komedinin bu yönünü geleneksel kabullerin dışına çıkmaya çalışan sofistlere ve başta Sokrates'e karşı yöneltmiştir. *Hippeis/Atlılar*, *Sfakes/Eşek Arıları*, *Eirene/Bariş*, *Batrakhoi/Kurbağalar*, *Ornithes/Kuşlar*, *Ekklesiazusai/Kadınların Savaşı*, *Nefelai/Bulutlar* ve *Lisistrata* adlı oyunları ile dikkat çeken Aristofanes sivri dil, parodi, kaba şaka ve ironi karışımı komedilerde savaşı ve yöneten kesime siyasi tartışmalarda bulunmuş yargı sistemini ve kadın haklarını alaya almıştır. Tragedyaya nispeten küçümsenen komediyi halka kabul ettiren Aristofanes, komediye saygın bir mevki

kazandırmakla kalmamış, aynı zamanda, Nefelai adlı oyunuyla ispatladığı gibi, komedinin istendiğinde ne kadar tehlikeli olabileceğini de göstermiştir. Bu tehlike, komedinin zekâyâ hitap edebileceği kadar onu köreltebilmesinden kaynaklanmaktadır (Şentürk, 2016, 22-48). Demokrasiye, düşünce özgürlüğüne ve bu bağlamda da Sofistlere ve sofist olarak gördüğü Sokrates’e oyunlarında saldıran Aristophanes bunu ironik bir şekilde yapmıştır ama onun saldırısı aynı zamanda gerçekçi ve toplumu etkileyici bir rol da oynamıştır (Akyüz, 2015, 122). Aristofanes’in, Sokrates hakkında gerçeğe örtüşmeyen iddialar içeren *Nephelai* adlı oyununun 20 yıl sonra, Sokrates’in idam edilmesi ile sonuçlanan yargılamasında aleyhinde delil olarak kullanıldığı söylenir. Bu durum komedinin, yeri geldiğinde oldukça etkili ve tehlikeli bir silah olarak kullanılabileceğinin en büyük kanıtıdır.

Nutku (1990, 63) komedyayı yukarıdan aşağı doğru inen şu basamaklara göre ayırmıştır:

- 1) *“Düşünce ve kapalı mizahla gelişen komedyalar*
- 2) *Karakter özellikleri ve kara mizahla gelişen komedyalar*
- 3) *Söz komiğine dayandırılarak geliştirilen komedyalar*
- 4) *Dolantı ve gülünç durumlarla geliştirilen komedyalar*
- 5) *Patırtı, kütürtü, dayak, sopa ile geliştirilen dış hareketlere dayandırılan komedyalar*
- 6) *Gülünç öge olarak en çok açık saçıklığı kullanan kalın çizgili komedyalar”.*

Nutku’nun komedi ile açıkladığı bu basamaklarda en üstte, düşünce ve ince nüktelerle geliştirilen kapalı mizah olan komedyâ basamağı, en altta ise söylenecek bir düşüncenin yoksunluğundan dolayı halkın duygularını sömürüp gıcıklayarak açık saçık söz ve hareketlerle güldürmeye çalışan kalın çizgili komedyâ basamağı yer alır.

Yine Nutku komedyanın temel özelliklerini şöyle açıklamıştır:

- 1) *“Komedyanın gelişim çizgisindeki gerilim yumuşaktır.*
- 2) *Bunun içinde seyirciyi heyecanlandırmaktan çok meraklandırır.*
- 3) *Genelde ön planda olaylar ve durumlar olduğundan, yani vurgu, kişilerden çok olaylar üzerinde bulunduğundan seyirci komedyâ kişilerini genel bir bakış*

içinde değerlendirir. Ancak Moliere'in yapıtlarında görüldüğü gibi, kişilerin ön planda olduğu komedyalarda vardır.

- 4) *Tragedyada, seyirci kahramanın bazı yönlerini kendininkiyle karşılaştırırken, komedyada başkasıninkiyle karşılaştırır.*
- 5) *Böylece, seyircinin tragedyada heyecanlanmasının nedeni, kahramanı, kendiyle karşılaştırdığı için, komedyada ise merakının nedeni, kahramanı başkasıyla karşılaştırdığından dolayıdır.*
- 6) *Öyleyse seyirci tragedyada daha çok duygusal, derinlemesine bir yönelim içindeyken, komedyada daha çok akılcı ve çizgisel bir yönelim içindedir.*
- 7) *Tragedya insanın nasıl yaşadığını gösterirken, komedyada insanın nasıl davrandığını gösterir.*
- 8) *Bu davranış çoğu kez toplumsal ölçütlere, törelere, göreneklere ve eğilimlere bir tepki olduğundan, komedyada, içinde bulunduğu çağa ve topluma göre değişir.*
- 9) *Bunun için, belli bir dönemde gülünç olan şeyler, başka bir dönemde hiç de gülünç olmayabilir.*
- 10) *Komedyanın aksiyonu istendiği kadar uzatılıp kısaltılabilir; ancak bu, konu bütünlüğü bozulmadan yapılmalıdır. Bunun bir nedeni, oyun kişilerinin, tragedyada olduğu kadar aksiyonla kaynaşmamış olmalarıdır” (Nutku, 1990, 64).*

1.1.2. Komedi Çeşitleri

Şentürk, tarihi süreç içinde ortaya çıkan komedi çeşitlerini biçim ve içerik açısından şu şekilde ayırtmıştır:

1.1.2.1. Biçim açısından komedi çeşitleri

- **“Karakter komedisi:** *Bir karakterin ön planda olduğu karakter komedileri; Moliere'nin Cimri oyununda olduğu gibi.*
- **Tip komedisi:** *Tipleştirilmiş, tekrar eden maske, jest ve mimiklerle tanınabilir kılınmış rol dolayısıyla karakterize edilmiş tip komedileri; Commedia dell'arte ve orta oyunlarında olduğu gibi.*
- **Durum komedisi:** *Dramatik aksiyon süreçlerinin birbirine karışmasını, şaşırtıcı nedensellik ve entrikaların zincirleme ilişkisini öngören oyunlar; Kleist'in Kırık Testi oyunu gibi.*

- **Söyleşi komedisi:** Toplumun üst sınıf üyeleri arasında geçen nükteli söyleşiler etrafında gelişen oyunlar; Oscar Wilde'ın *Ciddi Olmanın Önemi* oyunu gibi.

1.1.2.2.İçerik açısından komedi çeşitleri:

- **Entrika komedisi:** Kurgunun bütünüyle entrikalar üzerinden yürütüldüğü oyunlardır; Shakespeare'in *Windsor'un Şen Kadınları* adlı oyunu gibi.
- **Hicivsel-toplumsal eleştiri yapılan komedi:** İçinde ince nükteler ve alaylar ile toplumsal ilişki biçimlerinin ve değerlerin eleştirildiği oyunlar; Octave Mirbeau'nun *İş İştir* adlı oyunu gibi.
- **Grotesk komedi:** Gülünç, saçma ve korkutucu etkiler uyandıran keyfice bozulmuş, abartılmış canlandırmaların yer aldığı oyunlardır. Toplumun alt kesimlerinde yer alan figürlerin tuhaf, korkunç şartlar içinde gülünç sergilendiği oyunlar; Friedrich Dürrenmatt'ın *Fizikçiler* ve *Yaşlı Kadının Ziyareti* oyunları gibi.
- **Bulvar komedisi:** XVIII. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan ve bütün Avrupa'ya yayılan komedi türü. Bu tür komediler dramaturginin sürprizlerle ve karışıklıklarla dokunmuş mekanik yapısının figürlerin gerçekçi canlandırmasından, toplum eleştirisinden veya eserin edebi içeriğinden çok daha önemli olduğu turne oyunlarıdır" (Şentürk, 2016:30-31).

Gülme, mizah ve komedi ile ilgili aktarılan tüm bu bilgiler gülme, mizah ve komedi konularının ortak noktasının insan olduğunu ve insan yapısının oldukça karmaşık olmasından dolayı gülmenin sebeplarının anlaşılması oldukça zor etkenlere dayandığını ortaya koymaktadır. İnsan neye niçin güler, farklı yaş grupları neden farklı şeyleri gülünç bulur, gülme insana ait bir olgu iken neden farklı kültürlerden, ayrı cinsiyetlerden, farklı yaşlardan insanlar aynı şeye gülmez? Bu sorunun tek cevabı yoktur ve bu konu başlı başına bir araştırma konusudur. Gülme, mizah, komik konuları hazırlanan bu tezin bir bölümünde değinilmesi gereken bu konular araştırmanın amacının dışına çıkmamak adına belirlenen ana hatlar çerçevesinde incelenmiştir.

3. BÖLÜM

KİBAR FEYZO VE PROPAGANDA FİMLERİNİN TOPLUMSAL ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

3.1.Araştırmanın Yöntemi - Söylem Analizi

Son yıllarda kitle iletişim araçlarının geniş halk kitlelerini etkisi altına alması ile giderek yaygınlaşan mesajlara, belirli göndermeler ile onların niteliksel, niceliksel ve göstergebilimsel (semyoloji) yazılı, sözlü ve görüntülü mesaj üzerinden çözümlenmesi gereksinimi doğmuştur. Bu kapsamda söylem analizinin; anlambilimsel, söz dizinsel ve göstergebilim olarak ayrılan temel kavramları Baş ve Akturan (2008:26-27) tarafında şu şekilde açıklanmıştır:

“Anlambilimsel (Semantik): Anlambilimsellik söylemleri, sözcük ve cümlelerin dilbilimsel anlamlarıyla ilişkilendirmek suretiyle açıklamayı içermektedir. Anlambilim, metnin veya söylemin içinde ve dışında yer alan bütün anlam ilişkilerini inceleyen bir bilim dalıdır. Anlambilimde bu inceleme yapılırken metin ile kullanıcı arasındaki ilişkiler de göz önünde tutulmaktadır.

Söz dizinsel (Sentaks): Söz dizinsellik, sözcükleri gerek cümle içinde gerekse ifadenin tamamında aldıkları yere göre anlamlandırmayı hedeflemektedir. Bir sözcüğün cümlenin başında veya sonunda yer alması veya bir cümlenin ifadenin ortasında veya sonunda bulunması o ifadenin anlamlandırılmasında farklılıklar ortaya çıkarmaktadır.

Göstergebilim (Semiyoloji): Göstergebilim söylemin analiz edilmesinde simgelerden yararlanmayı amaçlar. Anlaman saptanmasında sözü simgeyle ilişkilendirmenin mümkün olup olmadığını ele almaktadır. Söz konusu ilişkilendirme mümkün olduğunda bu ilişkinin nasıl kurulduğunu ve unsurlarını ortaya koymaktadır. Göstergebilim bir metni ya da söylemi

özümleyen, kendi içerisinde tutarlı, metnin anlam evrenine, yüzeysel ve derin düzeylerdeki yapısına açıklık getirmeye yönelik bir sistematik izlemekte, kullandığı çözümleme araçlarıyla belirlediklerini hep denetlemektedir.”

Doyuran’a göre bir iletinin, görsel göstergeler dışında sadece söylem olarak çözümlemek istendiğinde diğer bir ifadeyle sadece söylemlerin diğer unsurlar dışında bırakılarak özümlemesi de mümkündür. Örneğin bir film veya bir romanda veya siyasi bir söyleşide ya da siyasi, sosyal içerikli bir mitingde sadece diyaloglar, söylenenler de eleştirel bir yöntemle özümmlenebilir. Bu tür bir çözümlemede, söylemi gerektiren olay örgüsü, söylemdeki dilbilgisel yapı, söylemin içeriğindeki veya kendinden önceki söylemlerle olan sosyokültürel bağlam dikkate alınır. Eleştirel söylem özümlemesi genel olarak doğrudan ve dolaylı ifadelerin arkasında gizlenen mesaja odaklanır. Bu mesaj ise olay örgüsü çerçevesinde “kim, kime, nerede, ne maksatla, ne söylüyor?” soruları çerçevesinde açığa çıkar (Doyuran, 2018:315).

Ömer Özer, van Dijk’ın genel olarak haber çözümlemelerinde kullanılan söylem analizi modelini şu şekilde açıklamıştır (Özer, 2009, 92-93):

Tablo 2: Van Dijk'ın Söylem Analizi Modeli

A. Makro Yapı	
1. Tematik Yapı	
a.	Başlık/lar
b.	Habere Giriş
c.	Fotoğraf
2. Şematik Yapı	
a.	Durum
	1. Ana Olayın Sunumu
	2. Sonuçlar
	3. Ardaan Bilgisi (Önceki olay da dâhil)
	4. Bağlam Bilgisi
b.	Yorum
	1. Haber kaynakları
	2. Olay taraflarının olaya getirdikleri yorumlar
A. Mikro Yapı	
1. Sentaktik Çözümleme	
a.	Cümle yapılarının aktif ya da pasif olması
b.	Cümle yapılarının basit ya da karmaşık olması
2. Bölgesel Uyum	
a.	Nedensel ilişki
b.	İşlevsel ilişki
c.	Referansal ilişki
3. Kelime Seçimleri	
4. Haber Retoriği	
a.	Fotoğraf
b.	İnandırıcı bilgiler
c.	Görgü tanıklarının ifadeleri

Van Dijk, mikro düzeyde genellikle toplumsal aktörlerden ve bu toplumsal durumlarda bu aktörler arasındaki toplumsal etkileşimden söz edildiğini söyler. Van Dijk’a göre makro düzey ise daha soyuttur. Burada, toplumsal aktörlerin gruplarından, kurumlardan, örgütlerden, tüm devletler ya da toplumlardan ve onların örneğin iktidar ilişkilerinden söz edilir. İdeolojiler bir grup tarafından paylaşıldığında, toplumsal olarak konuşulursa, makro düzeyde tanım gerektirirler. Belirli bir anda bir toplumsal aktörün bireysel düşünceleri ise mikro düzeyde tanım gerektirir (van Dijk, 2003, 42). Durna ve Kubilay, van Dijk’ın makro ve mikro olmak üzere iki bölümden oluşan söylem çözümlemesinde makro yapıların, tematik ve şematik analiz olmak üzere iki boyuta sahip olduğunu belirtir. Mikro düzeyde ise sözcük seçimleri, cümle yapıları, cümleler arasında kurulan nedensellik ilişkileri ile retorik incelenir (Durna ve Kubilay, 2010:55-56). Devran (2010:65), tematik yapıda, metin içerisinde yer alan sebep sonuç ilişkisine ve metnin en baştaki konusundan en alta kadar ya da en üst düzey konudan en alt düzeydeki detay konulara kadar söz edilen hususlara değinildiğini söyler ve makro yapıda incelenen metnin paragrafları birer cümle şeklinde ifade edilerek sonrasında bu cümleler birkaç cümle ve nihayetinde tek cümle olarak metnin ifade etmek istediği asıl anlam çözümlenir. Mikro yapıda ise çözümlenen metnin ses, kelime, cümle yapısı ve bunların anlamlarını içeren stili ele alınarak aynı konunun başka bir şekilde nasıl iletildiği incelenir. Van Dijk (2003, 111), sözcük ve cümlelerin tonlama ve vurgusu, sayfa düzeni, genişliği ve yazı karakteri, renk, fotoğraflar veya film gibi görsel yapıların yaratabileceği etki gibi anlamları çarpıcı hale getirebileceğini söyler. Sözdizimsel yapılar tanımı gereği sözcükler, tümcecikler ve tümceler hiyerarşisi ve düzeniyle ilgilidir ve bu nedenle belirli eylemlerin failliği ve sorumluluğu gibi seçenekli değişime olanak tanıdıkları yerde anlamları vurgulayabilir ya da vurgulamayabilirler. Benzer yorumlar konuşmaların genel biçimleri, öyküler, haber bültenleri ya da bilimsel makaleler gibi küresel şematik yapılar için de kabul edilebilir. Bu yapıların geleneksel kategorileri öyle şekilde kurulabilir ki yapılandırdıkları ideolojik anlamları vurgular ya da vurgulamazlar.

Zor (2017:882), genel olarak haber çözümlemeleri için kullanılan Teun van Dijk’ın eleştirel söylem analizi yönteminin sinema filmlerinin ideolojik söylemlerini çözümleyebilmek için kullanılabileceğini ve bu anlamda bir takım çalışmalar yapıldığına değinmiştir. Bu çalışmalarda haber metnlerinin çözümlenmesi için sıklıkla

tercih edilen eleştirel söylem analizi yöntemi, sinema filmlerinin işitsel ve görsel yapısı dikkate alınarak film çözümlemeleri için uyarlanmıştır. Bu amaçla van Dijk'ın yöntemi sinema filmleri düşünülerek aşağıdaki şekile dönüştürülmüştür:

Tablo 3: Sinemada Söylem Analizi 1

a. Makro Yapı 1. Tematik Yapı 2. Şematik Yapı b. Mikro Yapı 1. Sözdizimsel (Sentaktik) Yapı 2. Ses ve Müzik 3. Filmin Retoriği

“Makro yapı kapsamında filmin tematik ve şematik yapısı ele alınmıştır. Tematik yapı alt başlığında filmin konusu ve tema, anlatı yapısı, karakterler, mekânların sunumu değerlendirilmiştir. Sekans ve sahne bağlamında olayların ilerleyişi içerdikleri söylemlere değinilerek aktarılmış, filmin ideolojik söyleminin sekans ve sahnelerdeki yansımaları üzerinde durulmuştur. Kişiler, kişilik özellikleri, aralarındaki ilişkiler, olayın/durumun içindeki rolleri, mekânların özellikleri, mekânlarla kişiler ve mekânlarla olay arasındaki bağlantı ve bütün bunların söyleme katkısı ortaya konulmuştur. Şematik yapı bağlamında ise, filmin olay örgüsü şematik bir anlayışla mümkün oldukça basite indirgenerek ele alınmış, olayların ilerleyişi filmsel anlatıdaki zincirleme sebep sonuç ilişkisi içerisinde ortaya konulmuştur. Aksiyonun gelişimi, filmsel anlatının ilerleyişine uygun şekilde genel hatlarıyla, maddeler halinde ifade edilmiştir. Mikro yapı kapsamında ise sözdizimsel (sentaktik) bağlamda filmin diyalogları, cümle yapıları ve kullanılan sözcüklerin biçimleri ve anlamları ele alınmış, bunların ideolojik söylemin oluşturulmasına sağladıkları katkı üzerinde durulmuştur. Filmin mesajı ve söylemi çoğunlukla konuşmalar aracılığıyla aktarıldığından konuşmaların da etkili bir unsur olarak içerisinde yer aldığı sentaktik yapı çözümleme açısından büyük önem taşımaktadır. Filmdeki ses, efekt ve müzik özellikleri, bunların kullanım amacı ve biçimi, anlatım içindeki yeri, ideolojik söyleme katkıları ses ve müzik bağlamında değerlendirilmiştir. Filmin

retoriği, hem formüllendirme hem de bağlam ile ilgilidir. Retorik, filmin etkileyiciliği ile birebir bağlantılı olan görüntü düzenlemesini ele almaktadır. Bu doğrultuda filmde kullanılan görüntü (durağan ya da hareketli, kısa ya da uzun), renk ve ışık özelliklerinin yanı sıra kamera açıları ve hareketleri incelenerek filmin anlatısına ve içerdiği ideolojik söyleme katkıları bakımından değerlendirilmiştir” (Zor, 2017:882).

Ekinci sinemada söylem analizinde kullanılan makro ve mikro yapıları şu şekilde açıklayarak tabloştırmıştır:

Tablo 4: Sinemada Söylem Analizi 2

Çözümleme Modeli	Kodlar, Anlamlar	Sinemasal Metinler
Mikro Yapılar	Sesler, sözcükler, cümle yapıları.	Filme ait görsel ve işitsel malzeme.(Giriş sekansı, Jenerik).
Makro Yapılar	Konu, Tema, Ana Tema	Filmin öyküsü, karakterler, mekânların sunumu ve mikro yapılarla ilişkili ideolojik temsiller.

Mikro Yapılar

- **“Söz dizimsel yapı:** Sesler, sözcükler ve cümle yapıları.
- **Filmin retoriği çözümlemesi:** Filmde kullanılan görüntülerin kısa ya da uzun olması, grafik, rakam ve sayısal verilerden oluşan filmin ideolojik yapısı. Giriş sekansı, jenerik ve sekansların kurgu yapısı”

Makro Yapılar

- **“Tematik Çözümleme:** Filmin konusu, anlatı yapısı, karakterler ve mekanların sunumu.
- **Şematik Çözümleme:** Mikro yapılarla ilişkiye giren asker, polis, hükümetler gibi makro yapılar ve ideolojiler” (Ekinci, 2014:56-57).

Söylem, sözlü ve yazılı her türlü metni kapsar. Hem sözel hem de imgesel/görsel bir metin olan film anlatıları da söylem ekseni içinde değerlendirilebilir. Bu minvalde

söylem analizi, film çalışmalarında da sıklıkla tercih edilen bir yöntemdir. Bir film metnini anlamlandırmada ve okumada önemli potansiyellere sahiptir (Medin, 2019:447). Bu tezde de filmlerin eleştirel alt metnini okumak için söylem analizi yöntemi tercih edilmiştir. Seçilen filmler makro ve mikro yapıda ele alınarak çözümlenmiştir.²²

3.2. Kemal Sunal

1944 yılında İstanbul'da doğan Ali Kemal Sunal'ın çocukluğu yoksulluk içinde geçmiştir. "Ben yoksul bir ailede büyüdüm ve yetiştim. Filmlerimdeki birçok karaktere benzer yanlarım oldu" diyen Sunal, lise yıllarında tiyatroya başlamıştır. Lise son sınıfta iken, 1966 yılında felsefe öğretmeni Belkıs Balkır sayesinde Müşfik Kenter ile tanışmış ve Kent Oyuncularında Profesyonel olmuştur. Üniversite hayatının ilk zamanlarında tiyatro ile okulu birlikte götürmeye çalışsa da daha sonra turneler nedeni ile eğitimine ara vermek zorunda kalmıştır. Kent Oyuncularından sonra sırasıyla Ulvi Uraz Tiyatrosu, Ayfer Feray Tiyatrosu ve en son Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nda oynayan Sunal, Devekuşu Kabare'de oynarken yönetmen Ertem Eğilmez'in dikkatini çekmiştir. 1972 yılında Eğilmez'in çektiği *Tatlı Dillim* filminde ilk rolünü almıştır. Bir süre tiyatro ile sinemayı birlikte götürüp daha sonra sadece sinema oyuncusu olarak kariyerine devam etmiştir. Toplam seksen iki sinema filminde rol alan Kemal Sunal, özel televizyonların yaygınlaşmasıyla beş tane televizyon dizisinde de yer almıştır. Bunca filmde oynayıp yıllarca popülerliğinden ve seyirci tarafından izlenmesinden bir şey kaybetmeyen Kemal Sunal filmleri, sonunda toplumsal vaka olarak bilimsel araştırma konusu oldu. Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Öğretim Üyesi Dr. Nazlı Kırmızı "Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısal Bir Çözümleme" başlıklı çalışmasında, Kemal Sunal filmlerini incelemiştir. Araştırmanın sonuçları Şaban'a rağbetin nedenlerini ortaya koymuştur. En temel neden 1960'larda başlayan, 70'lerde alevlenen ve halen de süren kırsal kesimden büyük kente göç hareketidir. Hababam Sınıfı öyküleri ile sinema uyarlamalarında oynadığı "İnek Şaban" tipiyle kazandığı ününü iyi iş yapan güldürü filmleriyle sürdüren Kemal Sunal daha sonra çevirdiği filmlerde bu tiplerden büyük ölçüde yararlanır. 1974-75 yıllarında çekilen ilk Hababam'larda seyirciye sunulan

²² Bu tez çalışmasında Zor'un, "*Van Dijk'ın Eleştirel Söylem Analizinin Sinema Filmlerine Uygulanması ve Kazakistan Sineması'ndan Örnek Bir Film Çözümlemesi: Stalin'e Hediye*" adlı makalesindeki van Dijk'ın eleştirel söylem analizi yöntemi dikkate alınarak oluşturulan model kullanıldı. Zor'un makalesinden farklı olarak özgün bir şekilde başlıklandırma yapıldı. Başlıklandırma yöntemi ile filmler daha detaylı bir şekilde çözümlendi ve konular başlıklar ile kategorilendirildi.

Şaban tipi 1977 yılından başlayarak Şaban filmlerinin öncüsü olmuştur. Şaban artık Hababam sınıfının öğrencisi değil, adını verdiği filmlerin kahramanıdır: Şabanoğlu Şaban (1977), En Büyük Şaban (1983), Şabaniye (1984), Orta Direk Şaban (1985), Atla Gel Şaban (1984), Katma Değer Şaban (1984). Filmlerdeki hemen bütün olaylar Onun çevresinde döner. Yalnızca Ona özgün sözler, mimikler vardır ve bu filmlerde belirli bir davranış biçimi sergiler. Kemal Sunal, kahramanı Postacı Adem, sahte Doktor Kemal ya da köylü Bayram olan filmlerde de Şaban'dan ayrı biri değildir. Adı farklı olan bu filmlerde de aynı kahramanın serüvenleri anlatılmaktadır. Şaban filmleri, köy kent arasındaki çatışmaya bağlı olarak, kırsal kesim insanının çelişkilerine dayanır (Sunall, 1995:95). Sunal, büyük bir ekonomik bunalım dönemine denk gelmiştir. İlginç yüzü, mimikleri, küfürleri kadar belki bunlardan da çok temsil ettiği halk çocuğu tipinin yaygınlığı ve bu tipin en soyut, genel ve iyimser biçimde de olsa toplumdaki kötülere karşı verdiği savaşı, gösterdiği direnişi, benzer durumları yaşayan geniş kitlelerin hergün yeni sıkıntıyı, güçlüğü göğüsleyenlerin ilgisini çekmiş, desteğini bulmuştur. Bir film süresi boyunca bile olsa, sokaktaki adamla alabildiğine özdeşleşen Şaban, seslendiği kitleler için ideal bir boşalma, rahatlama, arınma aracı ve yöntemi olmuştur. Kemal Sunal çok büyük fizik avantajı olan, halka çok yakın bir ilişki kurmuş bir güldürü oyuncusudur. Aslında aşırı saf olan, ama zaman zaman hinoğlu hin kesilen Sunal tiplemesinin gerçek akıl/zeka düzeyini anlamak kolay değildir (Dorsay, 1995, 367-374).

Giovanni Scognamillo (2010, 281), Kemal Sunal'ın popülerliğinin sebebinin yalnızca toplumbilimsel bir açıklama ile anlaşılabilceğini söyler. Türk Sinema tarihinde Sunal dışında komedyenler olmasına rağmen O, gülme ve güldürerek sevilme kavramını başka boyutlara getirerek toplumsal bilinçaltına seslenmiştir. Bunu da salt güldürü kabiliyetinin altında halkın sorunlarına seslenebilmesi ile yapar. Kemal Sunal her filminde otoriteye, güce başkaldıran bir karakteri canlandırır. Onun canlandığı karakterler, anarşiden nasibini almamış bir tek kurum bırakmayan, paşalıktan polisliğe, gangsterliğe, şarkıcılıktan travestiliğe her şeyi yıkıcı bir anarşinin hedefi haline getiren saf, sakar ve kurnaz bir kişidir (Makal, 2017, 494). Toplumsal eleştirel unsurları barındıran filmlerde oynayıp seyirciyi rahatlatan Sunal, özel hayatında mümkün olduğunca politik tartışmalara girmekten kaçınan birisidir. Gül Sunal, Kemal Sunal'ın her görüşe değer veren, her fikre saygı duyan birisi olduğunu belirtir. Bu tutumundan

dolayı çevresinden eleştiri alıp “renksiz” olmakla suçlansa da bu tavrından vazgezmeyip, yüksek ses ile yapılan politik tartışmalardan kaçınmıştır. Yalnızca güvendiği ve tartışmanın tırmanmayacağı, kırııcı olmayacağı ortamlarda fikrini belirtmiştir. (Sunal, 2017, 111)

Kemal Sunal oynadığı filmlerde farklı isimlerle farklı karakterleri canlandırırsa da Türk halkı için Şaban hatta name diğer “İnek Şaban”dır. Rol aldığı 82 filmin 21 tanesinde izleyici karşısına Şaban ismi ile çıkmıştır. Şaban ismi Kemal Sunal filmlerinde o kadar benimsenmiştir ki bu 21 filmin dışında Gerzek Şaban (Osman / Seyfi) ve Atla Gel Şaban (Niyazi) filmlerinde, film isimlerinde “Şaban” geçse de, rollerin isimleri Şaban değildir. Ancak bu durum izleyici tarafından olağan karşılanmıştır. Roller ya da filmlerinin ismi değişse bile o halkın içinden, halkın sorunlarını güldürü unsuru ile anlatan, saf ama filmin sonunda mutlaka izleyiciye rahatlama sağlayan Şabandır.

1977 yılında Kapıcılar Kralı filmi ile Altın Portakal Film Festivalinde, En İyi Erkek Oyuncu Ödülünü kazanan Kemal Sunal bir ilki gerçekleştirmiştir. O güne kadar hiçbir komedi oyuncusuna, En İyi Erkek Oyuncu ödülü verilmemiştir. Oyunculuğu ile yetinmeyip eğitimine de önem veren Sunal, Marmara Üniversitesi Radyo, Sinema ve Televizyon bölümünde yüksek lisans yapmıştır. Gül Sunal (2017, 30), eşinin tez konusu ile ilgili olarak; “*Kimse benim sinema ve Tv hayatımı incelemiyor. Galiba bu konuda iş bana düşüyor, bari ben ileriye bir belge bırakayım*” diyerek “Tv ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü” adlı tezi hazırladığını aktarır.

3.3.Kibar Feyzo ve Propaganda Filmlerinin Söylem Analizi

Araştırma nesnesi olarak seçilen *Kibar Feyzo* ve *Propaganda* filmleri eleştirel söylem analizi yöntemi ile ele alındı. Filmler bu bağlamda makro ve mikro yapıda incelendi. Makro yapıda filmler tematik ve şematik olarak iki başlık altında çözümlendi. Tematik yapıda, filmlerin konusu ve teması, anlatı yapısı, karakterler, mekânlar değerlendirildi. Olayların ilerleyişi sahne sahne incelenerek içerdikleri söylemler aktarıldı. Filmlerde eleştirisi yapılan ideolojik söylem sahneler üzerinden çözümlendi. Filmlerdeki karakterler, karakterlerin genel özellikleri, olaylar karşısındaki duruşları, filmlerin mekânları, mekân ve kişiler arasındaki farklılıkların söylemi şekillendirmesindeki etkisi üzerinde duruldu. Şematik yapıda ise, aksiyonun gelişimi, filmsel anlatının ilerleyişine

uygun şekilde genel hatlarıyla ifade edildi. Filmlerin olay örgüsü ele alındı ve olayların ilerleyişi sebep sonuç ilişkisi içerisinde ortaya konuldu.

Mikro yapı kapsamında sözdizimsel olarak filmlerin diyalogları, cümle yapıları ve cümlelerin anlamları ele alındı. Bu diyalogların eleştirel söylemin oluşturulmasına sağladıkları katkı üzerinde duruldu. Filmlerin aktarmak istediği mesaj ve söylem, genel olarak konuşmalar aracılığı ile aktarıldığı için bu konuşmalar sentaktik yapıda çözümlendi. Filmlerdeki müziğin kullanım amacı ve anlatım içindeki yeri, aktarılan söyleme katkıları değerlendirildi. Filmlerin retorik, filmlerin etkileyiciliği ile bağlantılı olan görüntü düzenlemesini ele almaktadır. Bu kapsamda filmlerde kullanılan görüntünün renk ve ışık özellikleri, kamera açıları ve hareketleri incelenerek filmin söylemine katkıları değerlendirildi.

3.3.1. Kibar Feyzo Filminin Söylem Analizi

3.3.1.1.Filmin Künyesi

Filmin Adı	Kibar Feyzo
Yönetmen	Atıf Yılmaz
Senaryo	İhsan Yüce
Yapımcı	Nahit Ataman
Eser	Osman Şahin
Vizyona Giriş Tarihi	01 Kasım 1978
Süre	82 dk
Oyuncu Kadrosu	Kemal Sunal: Feyzo, Müjde Ar: Gülo, Adile Naşit: Sakine, Şener Şen: Maho Ağa, İhsan Yüce: Hacı Hüso, İlyas Salman: Bilo, Erdal Özyağcılar: Zülfo

3.3.1.2.Makro Yapı:

3.3.1.2.1. Tematik yapı

1950 yılında Semih Evin'in asistanı olarak sinema hayatına başlayan ve 2005 yılında yönettiği son filmi Eğreti Gelin ile birlikte 119 film çeken Atıf Yılmaz'ın sinema kariyeri 3 döneme ayrılabilir. Melodram türünde filmler çektiği ilk dönem, köy

yaşamını ve toplumsal içerikli filmlere yöneldiği ikinci dönem ve kadın odaklı filmler çektiği üçüncü dönem. 1950’lerde yönettiği melodram ağırlıklı ilk dönem filmlerinden sonra genel olarak toplumsal içerikli filmler çekmiştir. Kadını merkeze alarak yönettiği filmlerde de, köy yaşamını ele aldığı filmlerde de içerik olarak toplumsal konulara değinmiştir. Komedi türünde yönettiği filmlerinde (Şekerpare, İbo ile Güllüşah, Salako vs.) dönemin toplumsal aksaklıkları ile ilgili eleştiri yapmıştır. Atıf Yılmaz’ın yönettiği *Kibar Feyzo* filmi de, kadına bakış açısı, ağılık düzeni, töreler gibi konular ile ilgili eleştirel bir dil ile çekilmiş filmlerden birisidir. Filmin çekildiği 1970’lerde görülen işçi hareketleri, grevler, sendikalar filmde değinilen konulardandır. Çekilen dönemin çarpıklıkları filmin başkarakteri Kibar Feyzo’nun yaşadıkları çerçevesinde onun anlatımından sunulur.

Yönetmenliğini Atıf Yılmaz’ın yaptığı; Kemal Sunal, Müjde Ar, Adile Naşit, Şener Şen, İhsan Yüce, İlyas Salman ve Erdal Özyağcılar’ın rol aldığı 1978 yapımı “*Kibar Feyzo*” filmi Hatay’ın Reyhanlı ilçesinin Harran köyünde geçiyor. Filmin başkarakteri Feyzo’nun hâkim karşısında savunmasını ile başlayan film, Feyzo’nun anlatımı ile ilerliyor. Filmin başkahramanı olan Feyzo’nun, sevdiği kadın olan Gülo ile evlenebilmek için yaşadıkları komedi üslubuyla anlatılır.

Film genel olarak Feyzo karakteri ekseninde ilerlemektedir. Askerden dönen Feyzo, yıllardır sevdiği Gülo ile evlenmek ister. Köyün ağası olan Maho Ağa’dan izin istedikten sonra Gülo’yu babasından ister ancak Feyzo’nun bu konuda bir rakibi vardır. Köylüsü Bilo da Gülo’yu istemektedir ve Gülo’nun babası Hacı Hüso, bu durumu kendi avantajına kullanarak Gülo için yüklü bir miktar başlık parası ister. Feyzo, Gülo için ödemesi gereken 20bin liralık başlık parasının yarısını peşin olarak verip yarısını da ödeyebilmek için Maho Ağa’nın kefil olması koşulu ile senet imzalayarak Gülo ile evlenir. “Köyün sahibi” olan Maho Ağa henüz düğün günü Feyzo’yu köyden kovar. Feyzo para kazanmak için İstanbul’a gider. Şehirde geçirdiği süre boyunca köydeki törelerden çok farklı şeylerin olduğunu gören Feyzo, köye her geldiğinde öğrendiklerini önce çevresindekilere ardından tüm köye öğretir. Feyzo ve Gülo’nun düğün gününde başlayan olaylar, Feyzo’nun köyden sürülmesi ve şehre gitmesi ile ilerler. Büyük bir direnişe vesile olan Feyzo, direniş esnasında da köylünün önüne engel olarak çıkıp, köylüyü tehdit eden Maho Ağa’yı öldürür.

1970ler Türkiye’inde Harran köyünde çekilen *Kibar Feyzo*’da köylülerin yaşamları evlilik ve başlık parası çerçevesinde sunulur. Filmde olayların odağında olan Feyzo, sevdiği kadına kavuşabilmek için elinden geleni yapan yoksul birisidir. Güneydoğu Anadolu’da yetişen Feyzo askerliğini Tekirdağ’da yapar ve köyde yaşayanlardan farklı olarak, batıda bir şehri görmüştür. Feyzo’nun evlenebilmek için ödemesi gereken başlık parası ve töreler çerçevesinde gelişen filmde, birçok konuya yer verilmiştir. 1970’lerde Türkiye’de yaşanan toplumsal aksaklıkları mizah kullanılarak aktaran eleştirel içerikli bir film olan *Kibar Feyzo* başlık parası çerçevesinde ilerlese de, filmin eleştirisi birçok konuyu kapsamaktadır. 1970’li yıllarda yaşanan işçi hareketleri, sendikalaşmalar, özellikle Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde görülen ağalık düzeni ve köylüleri zorlayan töreler, kadının metalaştırılması, çıkarları için dini konuları çarpıtılarak kullanmaktan çekinmeyen din adamlarına eleştirel bir dil ile değinilmiştir. Filmin başında hâkim karşısında ifade verirken gösterilen Feyzo’nun anlatımı ile bu konulardan dolayı, köylünün yaşadığı sıkıntılar aktarılır.

Siyasi ve askeri nedenlerle, sanayileşme ve şehirleşme gibi sosyal ve ekonomik etkenlerle, Türkiye’de Cumhuriyet ile birlikte toplumsal yapıda köklü değişimler olmuştur. Tüm bu değişimlerin sonucu olarak toplumu oluşturan bireylerinin statülerinin ve rollerinin de değiştiği ve bu değişimin özellikle kadınların toplumsal konumlarında daha hızlı bir şekilde etkili olduğu görülmektedir. 1960-70 döneminde çekilen filmlerde kadının değişen toplumsal konumu ortaya konulabilmiştir. Türk sinemasında toplumsal sorunları işleme eğiliminin arttığı bu dönemde işçi sorunlarını, göç ve yabancılaşıma olgusunu, grev ve sendikalaşıma konusunu anlatan filmler yapılmaktadır (Kaplan, 152-169). Toplumsal konuların ele alındığı filmlerde dönemin şartları toplumsal gerçekçi bir tarzda işlenmiştir. 1970’ler Türkiye’sinde yaşanan işçi hareketleri, grevler, kadının konumlanışı dönem filmlerinde çeşitli şekillerde gösterilmiştir. Özellikle Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde karşılaşılan aşiretler ve köy ağaları, sosyal sınıflar arasındaki farkı belirginleştirmektedir. Feodal bir düzen olan ağalık sisteminde, toprağın sahibi olan ağa, köylüden ayrıcalıklı bir konumdadır. Toplumdaki sınıf farkı ekonomik, politik ve cinsiyet üzerinden şekillenmektedir. *Kibar Feyzo* filminde de tüm bu konulara komedi türünün geleneksel çerçevesinde değinilmiştir.

Filmdeki olaylar, otorite tarafından uygulanan baskı ve tahakküme karşı sesini çıkarmadan yapılan haksızlıkları kabullenen insanlar çerçevesinde şekillenir. Filmde eleştirisi yapılan konular filmin başlarında çözülmeye çalışılmaz. Eleştiri malzemesi olan problemleri yaratanlar da, bu konudan mağdur olanlar da içinde bulundukları durumu kabullanmışlardır. Mizahi bir dil ile belli bir bölge üzerinden gösterilerek eleştirilen problemler gerçekte yaşanan sorunların filme yansıyan şeklidir. Kadına karşı bakış, toprak sahipliği, işçi hakları, dini kullanan din adamları filmde üzerinde durulan ve gerçek hayatta da karşılaşılan durumlardır. Aktarılan bu sorunlar beraberinde direnişi de getirmektedir ve bu filmde Kibar Feyzo, hem mağdur olan halkın hem de direnişin sembolüdür. Ağa tarafından sürgün cezasına çarptırılan Feyzo şehre her gidişinde doğru olanı gördüğü için yanlışları fark eder ve gücünün yettiği kadar yanlışlara başkaldırmaya çalışır. Ancak köklü bir çözüm getirilemeyen problemlerin bireysel çaba ile çözülemeyeceği de özellikle filmin sonunda Feyzo'nun hâkime yaptığı savunmada aktarılır.

a. Köylü ve Kentli Temsili

Filmde köylü ve şehirli insanların konuşmalarındaki şive ve dünya görüşlerindeki farklılıklar gösterilmektedir. Bir tarafta törelere uymak zorunda bırakılan köylüler bir tarafta birey olarak haklarının bilincinde olan şehirli insanlar vardır. Haklarının bilincinde olan şehirli karakterler Feyzo'nun aydınlanmasını temsil etmektedir. Hayatları boyunca kaynağı belli olmayan törelere uymak zorunda bırakılan, ekonomik özgürlükleri olmayan köylüler kişisel haklarının bilincinden yoksun olarak resmedilmektedir. Tarım dışında yapabilecekleri iş olmayan köylüler, köyün sahibi olan Maho Ağa'ya karşı çıkmaya dahi korkarlar. İçinde bulundukları koşullara boyun eğen köylüler Ağa'nın zulmü karşısında seslerini çıkarmazlar. Çekildiği dönemdeki toplumsal koşulların eleştirel bir dil ile yansıtıldığı filmde, sorunlar karşısında birlik olup kökten bir çözüm yoluna gidilemeyeşi resmedilmiştir. 1970'lerde görülen işçi hareketleri filmde ustaca kullanılarak, birlik olunarak sorunların dillendirilişi gösterilerek köylünün pasifliği karşılaştırılmıştır.

b. Ağalık Sisteminin Sunumu

Feodalizmin Anadolu'daki karşılığı olarak görülen ağalık sistemi köydeki iktidarın temsidir. Toprak sahibi olan ağa yönetici, köylü ise yönetilen konumundadır. Başlık

parası ve kadının metalaştırılması üzerinden ilerleyen filmde ağalık ile ilgili eleştirel bir tavır vardır. Köylüler, toprak sahibi olduğu için Maho Ağa'ya karşı sesini çıkaramaz. Köy halkı Maho Ağa'dan korkup Onun zulmünden çekinmektedir. Maho Ağa'nın köylü üzerindeki baskısı filmin başından sonuna kadar hissedilmektedir. Maho Ağa köylü üzerindeki baskısını ya tehdit yolu ile ya da ceza yöntemi ile uygular. Devletin baskı aygıtının temsili olan Maho Ağa, köydeki tek otorite olarak köylü üzerinde istediği tahakkümü uygular. Maho Ağa'nın otoritesinin kaynağı ekonomik sebeptir ve köylünün ekonomik olarak kendisine muhtaç olduğunu sık sık dile getirerek köylüyü sindirmektedir. Tek otorite olan Maho Ağa'ya karşı gelmek töreleri de çiğnemek demektir ve bu büyük suç olarak gösterilir. Kendisine yapılan saygısızlığı törelere yapılmış saygısızlık olarak gösteren Maho Ağa törelerin ve parasının gücünü kullanmaktadır.

c. Filmde İletilen İdeolojinin Sunumu

Filmin ilk ve son sahnesinde Feyzo'nun savunması aslında filmin ideolojik söylemini gösterir. Alt tabakadan bireylerin çaresizliği ilk sahnede verilirken filmin konusuna genel olarak bir giriş yapılmıştır. Feyzo'nun ve diğer köylülerin yaşadığı problemler törelerden ve maddi açıdan çok iyi olmamalarından kaynaklanmaktadır. Olaylar, zincirin halkaları gibi birbiri ile bağlantılıdır. Sorgulanmadan kabul edilen töreler, gelenekler ve ağaya bağımlı olmalarına sebep olan ekonomik durum, evlilik ekseninde sunulmuştur. Filmin son sahnesindeki son konuşma ise filmde asıl sunulan söylemdir. Problemi kökten çözmedikçe sorunun bitirilemeyeceği belirtilir.

Feyzo'nun son sahnede hâkime verdiği savunmada iki eleştiri mevcuttur. Birincisi ağalığın getirdiği feodal yapı eleştirisi, ikincisi kadına olan bakışın eleştirisi. Tdk'ya göre, Orta Çağda özellikle Batı Avrupa'da toprağı ve üzerinde yaşayan köylüleri tek bir kimsenin malı sayan siyasal düzen olarak tanımlanan ve derebeylik olarak da bilinen feodalite'nin filmdeki karşılığı ağalık sistemidir. Köylü her ne kadar çalışırsa çalışsın, borçlanıp öküz de alsın emeklerinin karşılığını yüzde yüz alamaz. Geçim kaynakları olan tarımdan yıl sonunda ne elde ederlerse, çıkarılan mahsulün dörtte üçü ağaya kalan birlik pay kendilerine düşer. Üst seviyede olan gelir dengesizliği ve ağanın sorgulanamayan tahakkümü Feyzo'nun savunmalarında dile getirilir.

d. Karakterlerin Tasarımı

Filmdeki karakterler, olay örgüsünün ilerleyişini destekleyici şekilde oluşturulmuştur. Feyzo; karakteristik ve masum yüz ifadesi ile iyi bir karakter çağrışımı yapar. Masum bir karakter olan Feyzo, aslında oldukça açıkgozlüdür. Olaylar karşısında iyi niyetli olmasına rağmen hakkını aramayı da bilmektedir. Sevdığı kadına ulaşabilmek için elinden geleni yapan Feyzo, zorluklar karşısında pes etmeyen bir yapıdadır. Bilo, filmde Feyzo'nun karşısındaki, öykünün gelişimini sağlayan karakterdir. Gülo'ya olan ilgisi ile Feyzo'nun rakibidir. Toplumda egemen gücün yanındaki, kraldan çok kralcı olan karakterleri temsil eden Bilo'nun, Gülo'yu alamadığı için Feyzo'ya karşı bir kini vardır ama bunu dile getirip Feyzo'ya hiçbir şey yapamaz. Ağayı doldurarak Feyzo'ya kötülük yapar. Bilo'nun, Feyzo'ya kendi gücü yetmez ama köyün tek karar merkezi olan ağayı kışkırtarak Feyzo'dan kendince intikam alır. Bilo film boyunca, otorite yanında olup egemenlerin gücünden faydalanan ve para için etik değerleri görmezden gelen yancı kişilerin göstergesi olarak sunulur. Maho Ağa, köyde otoritenin temsilidir. Zalim ve zorba bir karakter olan Maho Ağa çıkarları için köylüye zulmeden bir karakterdir. Köy dışından gelen misafirlerine karşı kendini olduğundan farklı olarak, hoşgörülü bir ağa gibi göstermeye çalışır. Köylü üzerinde tahakküm kurar ve baskı ile köylüyü susturur. Gülo, filmdeki çatışma nesnesidir. Feyzo da Bilo da, Gülo ile evlenebilmek için rekabete girer. Nesneleştirilen kadını temsil eden Gülo, töreler karşısında sessiz kalsa da içinde bulunduğu durumdan rahatsızdır. Evleneceği erkeği seçmesi konusunda kendisine söz hakkı verilmemesine rağmen Feyzo'yu istediğini söylemekten de çekinmez. Bulduğu ilk fırsatta mal olmadığını dile getiren Gülo, direnişe geçen kadını simgeler. Hacı Hüso, kısa boylu, tıknaz, çarpık dişleri ile eğreti bir görüntü çizen tipi ile karakteri benzerlik gösteren bir kişidir. Film boyunca baba olmanın ötesinde, mal sahibi gibi davranır. Maddiyata önem veren kişileri temsil eder. Gülo'nun ağabeyi olan Zülfo kırklı yaşlarda bekâr bir karakterdir. Başlık parasını ödeyemediği için evlenemeyen Zülfo'nun tek isteği evlenmektir. Kız kardeşi için alınacak başlık parasını evlenebilmesi için tek umut olarak gören Zülfo, maddi olarak babasına muhtaç olmasından dolayı babasını her söylediğini yapar. Feyzo'nun annesi Sakine, klasik Anadolu kayınvalidesinin filmdeki karşılığıdır. Gülo'nun babasının çok yüksek tuttuğu başlık parası yüzünden Gülo'yu gelini olarak istemez. Gülo için verilecek para ile öküz almak isteyen Sakine'nin hayattaki en büyük amacı toprağı işlemeye yardımcı olacak bir

öküzünün daha olmasıdır. Gülo ile aralarında yaşanan çekişme, Anadolu’da sıklıkla karşılaşılan gelin-kaynana tartışmasını temsil eder.

Film kişileri bağlamında köylü üzerinde de durmak gerekir. Toplu olarak ele alındıklarında genel olarak yansıttıkları izlenim, kendilerine ya da köyden birisine yapılan haksızlık karşısında sessiz kalmalarıdır. Ekonomik olarak ağaya bağımlı olan köylüler karın tokluğuna köyde kalıp hayatlarını devam ettirmektedir. Otorite olarak kabul ettikleri Maho Ağa’nın yaptırımlarını sorgulamayan köylü, hak bilincinden yoksun olarak sunulur. Filmde alt tabaka olarak temsil edilen köylüler arasında dayanışma yok denilecek kadar azdır. Otorite olan Maho Ağa’nın yanlışlarına karşı boyun eğen köylü, otoriteye itaat ederek, olası bir yaptırımdan kaçmaktadır. Filmdeki karakterler genel itibariyle üçe ayrılabilir: Maho Ağa’nın tahakkümüne sesiz kalan köylü, otoritenin yanında olarak gücünden faydalanmak isteyen grup ve Feyzo’nun temsil ettiği bilince ulaşmış haksızlıklardan rahatsız olan kişiler. Törelerin sorgulanmamasının yanında maddi açıdan alt tabakada olan insanlar aslında kendilerini sessizliğe mahkûm etmişlerdir. Köylülerin karşısında otoriteyi temsil eden Maho Ağa oldukça zalim ve karakter olarak problemli birisi olarak sunulmuştur. Geçim sıkıntısı ve töreler yüzünden Maho Ağa’nın yaptıkları kabullenilmektedir. Karakterlerin olaylar karşısındaki tavırları ile çarpık düzene yönelik bir eleştiri yapılır. Filmin sonlarına doğru köylü birlikte hareket ettiği zaman Maho Ağa’nın yaşadığı korku, otoritenin de yeri geldiği zaman sorgulanabileceğini gösterir.

Filmde kadın karakterler eril söylem tarafından metalaştırılmaktadır. Kadına karşı bakış filmin başında tamamen eril söylemin tahakkümü ile şekillenmektedir. Kadına karşı olan bakış açısının eleştirisi mizahi bir dil ile sunulmaktadır. Feyzo’nun şehre her gidişinde yaşadığı aydınlanmalardan birisi de kadın ile ilgilidir. Köyde “mal” olarak alınıp satılan kadının mal olmadığı bilincine varan Feyzo, bu bilgiyi köylülere de yayar.

Dinin çıkarlar için kullanılması ve sahte din adamlarına duyulan sorgusuz sualsiz itimatın eleştirisi, Topal Hoca karakteri ekseninde yapılır. Topal Hoca karakteri sahte din adamları konusunda bir eleştiridir. Topal Hoca manevi duygulara zarar veren aykırı bir din adamı karakteridir. Dogmatik olan dinin sorgulanmaması, Hoca tarafından işine geldiği gibi kullanılmasına olanak sağlar.

e. Mekân Tasarımı

Filmin fiziksel çevresini Güneydoğu Anadolu ve İstanbul'dan seçilen mekânlar oluşturmaktadır. Hatay'ın Reyhanlı ilçesine bağlı Harran köyünün arazileri ve köy evlerinin ana mekânı oluşturduğu filmde, mekân filmin konusunu başarılı bir şekilde destekler. Kişiler ve olayların birbiri ile olan ilişkisinde belirli bir anlam taşıyan mekân, toplumların sosyokültürel göstergesi olarak birçok anlam barındırır. *Kibar Feyzo* filminde oluşturulan uzam, dönemin şartlarını ve Güneydoğu Anadolu bölgesinin gerçekliğini yansıtarak konunun aktarılışını desteklemektedir. Ancak Feyzo'nun kendisini atma bahanesi ile çıktığı minare dekor olarak film için oluşturulmuştur ve Feyzo hareket ettikçe minare de hareket eder. Gerçek bir köyde gerçek mekânlarda çekilen filmde minarenin dekor olarak oluşturulması ve minarenin sallanmasından dolayı yaşanan teknik aksaklık filmin gerçekçiliğini sekteye uğratan bir detaydır.

Harran köyünün ortamı ve köylüler ile İstanbul'daki mekânlar ve kişiler arasındaki fark Feyzo karakterinin anlatımı ile karşılaştırılmaktadır. Feyzo kendi köyünde gördüğü şalvarlı, başları örtülü genellikle tarlada çalışan ya da subaşıda duran köylü kızları ile şehirde havuz başında bikini ile güneşlenen kızları kıyaslar. Kendi köyünün mekânlarında şalvarı ve kasketi ile göze batmayan Feyzo, şehirde çalışırken oranın mekânlarına göre daha farklı giyinmiş kişiler arasında eğreti durur. Mekân ve kişilerin sunumu filmde başarılı bir şekilde gösterilmiştir.

3.3.1.2.2. Şematik Yapı

- Boş bir duvar önündeki jandarma görüntüsü ile başlayan filmde ilk önce “Sana söylüyorum oğlum” sesi duyulur. Ses ile birlikte Feyzo karakteri ayağa kalkar. “Bana mı hekim beyim” diye karşılık veren Feyzo'nun cevabı ile sesin sahibinin hâkim olduğunu anlaşılır. Feyzo kendini tanıtarak yaşadıklarını kendi şivesi ile anlatmaya başlar.
- Askerden dönen Feyzo, kendisi gibi askerden dönen köylüsü Bilo ile yolda karşılaşır. Kısa bir konuşmanın ardından her ikisi de ilk iş olarak köyün ağasına koşarlar.
- Feyzo ve Bilo hem askerden döndüklerini haber vererek Maho Ağa'nın elini öperler hem de evlenmek için Maho Ağa'dan izin isterler.

- Maho Ağa'dan izin alan Feyzo ve Bilo aynı kız ile evlenmek isterler. Feyzo ve Bilo'nun aynı kişiyi istemeleri, olay örgüsündeki çatışma unsurudur. İkisinin rakip olması filmin ilerlemesini sağlar.
- Feyzo ve Bilo, Hacı Hüso'yu köyde yakalayıp ayaküstü kızını isterler. Hacı Hüso her ikisine de olumlu ya da olumsuz bir cevap vermeyip büyükleri ile istemeye gelmelerini söyler.
- Köyün adetleri gereği evlenmek isteyen erkek, istediği kız için kızın babasına başlık parası vermek zorundadır. Gülo, Feyzo ve Bilo tarafından aynı anda istenildiği için Gülo'nun babası bu durumu fırsata çevirerek Gülo'yu açık artırma ile satmaya çalışır ve her iki tarafı da aynı gün evine kabul eder.
- Gülo için köyün diğer kızlarına istenilenden çok daha fazla başlık istenmesi karşısında, kız isteme ortamında bulunan herkes tepkisini gösterir ama paragöz bir karakter olan Hacı Hüso, köylünün tepkisini umursamaz. Feyzo'nun annesi Sakine o kadar başlık parasını Gülo'ya vermek yerine öküz almak ister ve sinirlenerek Gülo'yu istemekten vazgeçer.
- Gülo'yu seven Feyzo ise annesinden kaçarak Hacı Hüso ile pazarlık yapar. Başlık için istenilen 20binin 10binini peşin verip geri kalan borcu için senet imzalayarak Gülo'yu babasından alır.
- Hacı Hüso senetler için Maho Ağa'nın kefil olması şartını koşar. Köylü için herhangi bir iyilik yapmayan, çıkarıcı bir insan olan Maho Ağa senetleri imzalamak istemese de, o an yanında olan misafirlerine karşı kendisini iyi bir ağa gibi gösterdiği için senetleri imzalar.
- Feyzo düğün günü, köyde sadece Maho Ağa'nın taktığı şapkadan takar. Maho Ağa, ağalığın ve törelerin kendisine verdiği sınırsız yetkiyi kullanarak kendisi ile aynı şapkayı takma cesareti gösteren Feyzo'yu cezalandırarak köyden sürgün eder.
- Düğün günü köyden kovulup sürgün edilen Feyzo köyden ayrılmadan önce köyün çıkışında Gülo ile birlikte olur ve İstanbul'a çalışmaya gider. İstanbul'da bir süre çalışan

Feyzo, senetlerin ödenmesine yakın Maho Ağa tarafından affedilir ve tekrar köyüne döner.

- Feyzo senet için gerekli parayı denkleştiremeyince, Gülo babası tarafından alıkonulur ve paranın ödenmesi için birgün süre verilir. Eksik kalan parayı tamamlamak için köy meydanına umumi tuvalet kuran Feyzo, Bilo'nun kışkırtmaları ile Maho Ağa tarafından tekrar köyden kovulur.

- İkinci kez köyden sürülen Feyzo, Maho Ağa'ya bu sefer diğer kovulduğundan daha fazla sinirlenir. İlk defa Maho Ağa'nın kendilerine uyguladığı yaptırımı kendi kendine de olsa sorgular. Tekrar İstanbul'a çalışmaya gider ve inşaatlarda çalışıp para biriktirir. İkinci senetin ödenme zamanı gelince yine Maho Ağa tarafından affedilerek köye çağırılır.

- Köye dönen Feyzo senet için gerekli parayı yine denkleştiremediği için eksik kalan paranın yerine tek ineklerini Hacı Hüso'ya verir. İneği giden Sakine sinirlenir ve Feyzo'yu öküz gibi sabana bağlayarak çifte sürer.

- Ankara'dan gelen ve Maho Ağa ile birlikte köyü gezen müdür Feyzo'nun bu halini görüp Maho Ağa'ya kızar. Müdürün yanında köylüye yardım eden bir ağa imajı çizmeye çalışan Maho Ağa, müdür gittikten sonra Feyzo'yu falakaya²³ yatırır ve ardından tekrar köyden kovar.

- Maho Ağa'ya siniri giderek artan Feyzo bu defa düzeni de sorgulayarak yine İstanbul'a çalışmaya gider. Bu gidişinde işçi hareketlerine, grevlere, sendikalaşmaya, duvar yazılarına tanık olan Feyzo köylüler ile şehirdeki işçileri kıyaslar. Direniş ve hak arama konusunda bilince ulaşan Feyzo şehirde kadınların para ile alınıp satılmadığını da görünce gizlice köyüne dönüp, köylüye şehirde gördüklerini anlatarak onları ayaklandırır.

²³ “Yaklaşık 1 m. boyunda, uçları arasına, başlarından itibaren iki elle tutulacak kadar birer kabza kısmı bırakıldıktan sonra 50-60 cm. uzunluğunda bir urgan parçası tesbit edilmiş kalın bir sopadan ibarettir. Sırt üstü yatırılan şahsın ayak bileklerine geçirilip iki kişi tarafından tutularak kendi eksenini etrafında çevrildiğinde urgan ayaklara sarılır ve onları hareket edemez hale getirir; üçüncü kişi de (bazan iki kişi birden) genellikle kızılık dalından yapılmış değnekle ayak tabanlarına vurur. Bu cezaya “falaka cezası” veya kısaca “falaka”, uygulanmasına da “falakaya yatırmak, falakaya yıkmak” denilir” <https://islamansiklopedisi.org.tr/>

- Başlık parasının kalkması için örgütlenen köylü, ilk önce Feyzo'dan öğrendikleri gibi duvarlara yazılar yazarak sorunlarını dile getirir. İlk defa başkaldıran köylüler Maho Ağa'yı korkutur. Köyde yürüyüş yapan köylü Maho Ağa tarafından baskı yolu ile durdurulur. Feyzo, Zülfo, Gülo ve Sakine falakaya yatırılır.

- Şehre her gittiğinde birşeyler öğrenerek dönen Feyzo'yu tehdit olarak gören Maho Ağa artık Feyzo'yu köyden kovmaz ve gözünün önünde durmasını sağlar. Senet için olan borçlarını ödemek için Gülo'yu ve Feyzo'yu tarlada çalıştırır ve başlarına da Bilo'yu koyar.

- Tarlada çalışarak borcunu ödeyemeyeceğini anlayan Feyzo şehre gidip para kazanmak ister. Maho Ağa'nın kendisini kovması için her şeyi yapar ama her defasında cezalandırılan Feyzo köyden kovulmaz ve sonunda kendini kovdurmaya çalışmaktan vaz geçer.

- Gülo'yu Maho Ağa'nın emrinde çalışmaktan kurtarmak için para kazanması gereken Feyzo, Zülfo ve diğer köylüler ile Çukurova'da çalışmaya gitmek ister ama Maho Ağa buna da izin vermez.

- Filmin sonunda Gülo'yu Bilo'dan alan Feyzo, tüm köylü ile birlikte ayaklanıp köyden ayrılmak ister. Maho Ağa köylünün yolunu keserek yine onları sustup durdurmaya çalışır. Bu sefer köylü geri adım atmaz. Feyzo'yu cezalandırmak için adamlarına tutturan Maho Ağa, tehdit ve hakaret etmeye devam eder. Feyzo Maho Ağa'nın adamlarından aldığı silah ile önce Bilo ve Hacı Hüso'yu tehdit eder sonra da Maho Ağa'yı öldürür.

3.3.1.3. Mikro Yapı:

3.3.1.3.1. Sözdizimsel (Sentaktik)Yapı

Birbiri ile bağlantılı birden çok konuya mizahi bir dil ile değinen *Kibar Feyzo* filmi, mesaj ve söylem açısından eleştirel bir yapıya sahiptir. Görüntü bakımından dönemin şartları gereği teknik aksaklıkların görüldüğü filmde, anlam yaratmak için oyunculuk, mekânlar, tercih edilen açılar ve diyaloglardan faydalanılmış ve filmin konusu ile ilgili mesaj ve söylemlerin çoğu eleştiri amaçlı konuşmalar aracılığı ile aktarılmıştır.

Filmde başkarakter olan Feyzo'nun anlatımı ile öyküleyici bir dil kullanılmıştır. Film sondan başlayarak geçmiş zaman ile şimdiki zaman arasında gidiş gelişlerle ilerlemektedir. Mahkemede savunmasını yapan Feyzo başından geçenleri anlatmaktadır. Anlatıcı konumundaki Feyzo, hâkime hitap ederek doğrudan kameraya bakarak konuşur. Böylece izleyici hâkimin yerine geçirilmiş olunur. Geçmiş zaman ile şimdiki zaman arasında gidiş gelişler ile ilerleyen filmdeki akış, Feyzo'nun anlatımı ile olaylar birbirine bağlanarak aksiyonun ilerlemesi ile sağlanmaktadır. Eleştirel bir söyleme sahip olan filmin içeriğindeki mesajlar, ilk sahnede Feyzo'nun sözleri ile verilmektedir. Feyzo'nun yöresel özellikler barındıran şivesi ile ilerleyen film dili, izleyicide gerçekçi bir etki bırakır. Filmin ilk sahnesinde hâkim karşısında savunmasını yapan bir mahkûm olarak görünen Feyzo, hâkime cevap olarak film ile ilgili genel bilgileri verir. İki jandarmanın arkada görüldüğü planda savunmasını yapan Feyzo, aslında hâkim konumundaki izleyiciye filmi anlatır. Feyzo doğrudan kameraya bakarak konuşur, böylece izleyici ile doğrudan bir iletişim haline geçer. Hâkim ve Feyzo'nun kullandıkları şive, filmin en başında izleyiciye dil ile ilgili bilgi verir. İstanbul Tükçesi ve otoriter bir ses tonuyla konuşan hâkime, Feyzo Doğu ve Güneydoğu yöresinin dil özelliklerine göre ve daha uysal bir tonda cevap verir. “Ama biz bilirik günah kimdedir. Fukaralıktır herbişeyin başı hekim bey” sözleriyle, içinde bulunduğu durumu özetlemektedir. Hâkim karşısında ifade vermesine sebep olacak şeylerin sorumluluğunun ana sebebinin fakirlik olduğunu düşünür ve bunu kendine has üslubu ile belirtir. İlk sahnedeki bu diyalog sayesinde filmin konusu ve karakterlerin ekonomik durumu ile ilgili genel bilgi verilir.

Hakim: *Sana söylüyorum oğlum.*

Feyzo: *Bana mı hekim beyim (hâkim bey)? Benim adım Feyzo. Kibar Feyzo diyiler köyde. Bu hayat bizde can ciğer komadı. Ama biz bilirik günah kimdedir. Fukaralıktır her bişeyin başı hekim bey. Bunu geç anlamışık. Bizim orda gursağımuza bir topak ekmek girdi mi ayranımız gabarır, (deforme olmuş, tam olarak anlaşılamayan bir kelime var.) uçayak olup ortalık yerde dolanmaya başliyik. Gel gör ki başlık için para yetirip avrat edinmeye kimsenin gücü yetmiyi.*

a. Otoritenin Temsili Olarak Ağalık Sistemi ve Sosyal Sınıflar

Filmde ilk olarak köylünün tek otorite olarak kabul ettiği ağaya karşı olan tutumu üzerinde durulmaktadır. Feyzo ve Bilo'nun karşılaşmaları ile yaşanan konuşmanın ardından karakterler direk köyün ağası Maho'ya giderler. Ailelerini bile görmeden önce Maho ağayı görmeye gitmeleri önemlidir. Çünkü köyün de köylülerinde sahibi Maho Ağadır ve ona karşı yapılan bir saygısızlık affedilemez. Köyün sahibi olan Maho Ağa köydeki mutlak otoritedir. Otoritenin sorgulanamayan gücünün her şeyden önce geliyor oluşu aşağıdaki sahne ile verilmiştir. Feyzo ile Maho Ağa arasında geçen konuşma, filmin sosyal sınıflar arasındaki farkın aktarıldığı söyleminin ilk örneğidir:

Feyzo: *Feyzo kulun teskere almıştır sayende Maho ağam. Öpem Ağam.*

Maho Ağa: *Vayy Kibar Feyzo gel bakıyım. Çok aradık bu yıl seni haa*

Feyzo: *Sana layık değil ama ağam... (hediye getirmiştir)*

Maho Ağa: *Bu nedir la?*

Feyzo: *Yelpaze diyiler sayende ağam. Aha bele*

Maho Ağa: *Ver bakım ver. Beni de kibay yapıcan namıssız... Gabız eşşek gibi ne gıvransın, bir şey mi istiyisin?*

Feyzo: *He ağam. Evlenmek istiyim sayende.*

Maho Ağa: *Kimi istiyisen?*

Feyzo: *Sayende sevdalanmışam ağam.*

Maho Ağa: *De git belanı bul hadi.*

Feyzo: *Sayende bulurum ağam.*

Maho Ağa ve Bilo arasında da bu konuşmanın benzeri yaşanır. Konuşma boyunca her şeyin ağaları sayesinde olduğunu dile getirirler. Askerden tezkerelerini almaları, yelpazeye verilen isim, evlenme istekleri ve hatta sevdalanmaları da buna dâhildir.

Ağanın izni olmadan evlilik kararı alamıyorlar. Önce Maho Ağanın izni alınıp ardından evliliğe adım atılıyor. Çünkü köydeki söz sahibi, iktidar ve kural koyucu Maho Ağadır.

Feodal düzenden kaynaklı sosyal sınıflar arasındaki farkın artması ve sınıflar arasındaki ilişkiler filmde sıklıkla değinilen konulardandır. Toprak sahibi olarak edindiği hakları bireyler üzerinde kullanan Maho Ağa'nın otoriter gücü film içindeki diyaloglarla verilir. Feyzo ile Maho Ağa arasında geçen söylem tamamen sahiplik, ait olma üzerinden ilerliyor. Konuşma, bir mala sahip olmanın normallliği gibi insana sahip olma da normalmiş gibi sürüyor. Feyzo konuşmaya doğrudan ağaya hürmetini gösteren kelimeler kullanarak başlıyor ve Maho "Sahaplık Allah'a mahsus" sözleri ile yanında misafirleri olduğu için alçak gönüllü bir imaj çiziyor. Maho her ne kadar alçak gönüllü gibi davranırsa da kısa sürede özüne dönüyor. Çünkü borcu için Feyzo'ya kefil olmaktan hoşnut değildir, Feyzo borcunu ödeyemezse borç kendisine kalacaktır. "Ulan gapımda beslediğim yetmir mi?" diye aslında köylüleri, kapısında beslediği köpek ile eş tutuyor. Konuşma şakacı bir üslup ile tehdit şeklinde ilerliyor, bir nevi aba altından sopa gösteriliyor. "Ula ödeyemezsen garini alırım vermem ha" şeklinde şaka yaparken aslında, parayı ödeyemezse bunun sorumluluğu olacağını belli ediyor. Feyzo "hepimiz gulunuk zaten" diyerek tekrardan Maho Ağanın sahipliğini belirtiyor.

Feyzo: Ağam senden başka sahabımız yok.

Maho Ağa: Sahaplık Allah'a mahsus. Derdin ne namıssız?

Feyzo: Hacı Hüso başlık parası için senetlere ağan kefil olsun deyi.

Maho Ağa: Ulan gapımda beslediğim yetmir mi? Bi de garıyı goynunuza ben mi sokim it oğlu.

Feyzo: Ayağının altına keçe olam ağam. Gülo'yu almazsam iflah olmam vallah.

Maho Ağanın misafiri: Ağalık vermekle olur.

Maho Ağa: Hep veririk zati. Hiç aldığımız yokdir hah. Ulan benim malımı çalmadan nasıl ödersin deyyus?

Feyzo: Sayende çalışıp öderik ağam.

Maho Ağa: Ula ödeyemzsen garini alırım vermem ha.

Feyzo: Hey Allah'ım ne şakacı. Hepimiz gulunuk zaten ağam. Düğüne bekliyorum ha.

Ağalık sisteminin, ağaya verdiği otoriteyi sarsmaya sebep olacak her türlü girişimin mutlaka bir yaptırımının olduğu, bireyler üzerinde tahakküm uygulayan baskıcı otorite filmde eleştirel bir dil ile sunulmuştur. Görüntüden ziyade daha çok diyaloglar aracılığı ile yansıtılan baskı, ağaya sınırsız bir ayrıcalık tanırken, köylü üzerinde caydırıcı yaptırımlara sebep olmaktadır. Düğün günü Feyzo'nun taktığı fötür şapka bir gösterge olarak kullanılmıştır. Köyden bir marabanın fötür şapka takması ağaya özenmek ve otoriteye karşı bir tehdit olarak algılanmıştır. Feyzo'nun taktığı şapka üzerinden ağayı kıskırtan Bilo, Feyzo'nun ağa ile aynı şapkayı takmaya hakkının olmayışını ve bu durumun yanlışlığını dillendirir. "Sen daha iyi bilirsin amma agam, maraba gısmı agalığa özenir mi? Düzeni bozmi mi?" sözlerinden ağaya özenmenin bile düzeni bozmaya yönelik bir girişim olduğu çıkarımına varır. Ağanın izni ve onayı olmadan atılacak olan her adımın sonuçları vardır. Maho Ağa "marabamdan kime nasip etmişem..." sözleri ile hem iyelik eki kullanarak tüm köylünün kendisine ait olduğunu belirtir hem de nasip etme sözünü kullanarak onay vermediği bir şeyi kimsenin yapamayacağını vurgular. Feyzo, Maho Ağanın iznini almaksızın ağaya mahsus olması gereken şapkayı takmanın bedelini köyden sürülmekle öder. Maho Ağa bir hakim gibi cezayı kesmiştir, süre olarak ise Feyzo'nun yaptığı yanlıştan(!) ötürü aklını başına toplamasına yetecek kadar ucu belli olmayan bir süre vermiştir.

Hacı Hüso: Safalar getirmişeen

Maho Ağa: Nerde o it ogli?

Bilo: Aha agam. Başındaki fotiri görmisen mi? Sen daha iyi bilirsin amma agam, maraba gısmı agalığa özenir mi? Düzeni bozmi mi?

Feyzo: Vay sen hoş helmişsin Maho Agam. Ver elini öpem.

Maho Ağa: Çık. Bu ne la?

Feyzo: *Lengeli fôtür şapka Maho ağam*

Maho Ağa: *Ya bu ne la?*

Feyzo: *O da lengeli fôtür. Seniki biraz eskimiş ağam.*

Maho Ağa: *Benimki eskimiş haa! It oğlu it.*

Bilo: *Sen yorulma agam. Ben çiynerem.*

Maho Ağa: *Ulan marabamdan kime nasip etmişem garşımda benim fotürümden giymeyi. Puşt oğlu.*

Feyzo: *Bağışla bilmemişem ağam.*

Maho Ağa: *Defol ulan. Ve de arkana bakim deme benim köyüm var diye. Aklını başına devşirene gadar sürildin.*

Maho Ağa toprak sahibi olmanın ötesinde köydeki kanun koyucu ve tek karar mercidir. Karar mekanizması olarak, otoriteye karşı yapılan saygısızlıklar cezalandırılır. Bu durumun göstergesi olarak, Maho Ağa'nın Feyzo'nun sürgün kararını alması gösterilir. Köyün mutlak sahibi ve otoritesi olarak sunulan Maho Ağa yaptıklarını törelere dayandırır. Köy ve toprak Maho Ağa'ya aittir ve bunu dillendirerek Feyzo ve köylü üzerindeki tahakkümünü devam ettirir. Feyzo ile ilgili karar alıp "Sürüldün" diyerek yaptırımını bildirir. Kendini ağanın marabası ve kulu olarak gören köylü ise bu kararı sorgulamaya cesaret dahi edemez. Başlık parasının eksik kısmını toplamak için köyün ortasına, şehirde öğrendiği umumi tuvaleti kuran ve iş için bir tarife belirleyen Feyzo, Maho Ağa'yı görünce hemen tuvaletin üzerine "ağaya beleş" yazar. Feyzo'nun yazıda kullandığı harfler ve dilbilgisi kurallarına aykırı yazı karakterinden, eğitim seviyesi ile ilgili bilgi edinilir. Kendi düşüncesine göre incelik yapan Feyzo bir kez daha ağanın takakkümüne uğrar ve köyden sürülür. Daha önce şapka yüzünden problem yaşayan Feyzo bu kez de tuvalet meselesinde sorun yaşar. Maho Ağa, köylü ile aynı tuvaleti kullanmayı kendisine yapılmış bir hakaret sayar, köyün ve tüm köylünün sahibi olan ağaya böyle bir şeyin teklif dahi edilmesini kabul edemez. Maho Ağa'nın söylemi, insana verdiği değeri de gösterir. Maho Ağa tüm köylünün "sahibi" olarak, köy halkına değer vermez. Kendini köydeki herkesten üstün gören Maho Ağa, üstün görmeyi daha

da ilerletir ve insani ihtiyaçlarında dahi üstünlüğünü vurgular. “Ula ağa pokunun üstüne pok olur mu laa! Hangi aklın kitabında yazıyı bu?” diyerek üstünlüğünü vurgularken “maraba” ile aynı tuvalete girebileceğini düşündüğü için Feyzo ve köylüleri akılsızlıkla suçlayan Maho Ağa’nın mantık kurallarına uymayan sözleri ironiktir. Maho Ağa haklılığını törelere dayandırır. Törelere Ona göre dogmatiktir ve sorgulanamaz, zaten şimdiye kadar köylüler de törelerini sorgulamamıştır. Törelere aklı, bilime, insan haklarına uygunluğunu sorgulamadan, sadece bu kuralları uymakla mükelleftir köy halkı. Köyden her kovulmasında sevdiği kadından uzak kaldığı ve şehirde köyden çok farklı bir hayatı gördüğü için sadece Feyzo rahatsız olmaya ve bunu kendi kendine de olsa dillendirmeye başlar.

Feyzo: *Buyur sana beleş ağam.*

Maho Ağa: *Beleş hemî? Ulan aklınız da yok sizin muhanetler. Yani şimdi ben girip s.çacam, sonra sen girip benim pokunun üstüne s.çasın öyle mi? Ulan benimle eğleniy misin? Ula ağa pokunun üstüne pok olur mu laa! Hangi aklın kitabında yazıyı bu? Töremizin içine edisiniz namissizler. Yıkın ulan gözüüm görmesin.*

Feyzo: *Dur Bilo... Dur.*

Maho Ağa: *Ve dee asalaklı Feyzo, defol köyümden.*

Feyzo: *Ağam elini ayağını öpem. Tövbe valla. Kimsenin pokuna garişmam, affet.*

Maho Ağa: *Sürüldün ula. Hemen terket torpamı. Puşt oğli*

Filmin birçok yerinde ağalık rejimi ve ağanın otoritesi filmin karakterleri tarafından normalleştirilmektedir. Alt tabakanın üstteki kişilerin zorbalıklarına yönelik tutumları ile ilgili mesajlar ileten filmde, köle efendi ilişkisi sunulmaktadır. Maho Ağa’nın kendisini affettiğini ve tekrar köye dönebileceğini bildiren mektubu alan Feyzo, Maho ile ilgili olumsuz çoğu vasfı söyler ama ağalıkta eşi benzeri olmadığını da belirtir. Medeniyetsiz, zalim, köylünün hakkını kollamayan gaddar bir karakter olmasına rağmen ağalıkta eşi benzerinin olmaması, diğer ağaların çok daha kötü olduklarını

düşündürür. Bu kadar kötü olan Maho'nun ağalığı eşsiz olarak nitelendiriliyorsa diğer ağaların baskı konusunda çok daha acımasız ve zalim olduklarının alt mesajı verilir. Maho kötünün iyisi olarak kabullenilip uyguladığı tahakküm normalleştiriliyor ya da zorunluluktan ötürü kabulleniliyor. Feyzo, Maho Ağa'nın zalimliğine ses çıkaramayıp kabullense de filmin ilk başındaki saf Feyzo değildir. Maho Ağa'nın kendini neden affedip köye çağırdığının farkındadır. Maho Ağa'nın kendini yüce gönüllülükle affetmediğini, tamamen maddi sebeplerden dolayı köye çağırıldığını “Biraz da kefil olduğu senedi düşünür pezevenk” sözüyle açıklar. Kefil olduğu senetlerin süresi gelen Maho Ağa, borcu ödememek için Feyzo'yu affetmiştir.

***Feyzo:** Oğlum iki ayına basmış. Ağam da beni affetmiş. Biraz medeniyetsizdir, zalımdır, kendi yer bizi aç gor ama bizim Maho'nun ağalıkta eşi yoktur ha. Biraz da kefil olduğu senedi düşünür pezevenk.*

Alt tabaka ile üst tabaka arasındaki farklılıklar köy ağası ile köylü arasında ki ilişki üzerinden gösterilen filmde, otoriteye karşı yapılan en ufak bir aykırılığın dahi, otorite tarafından yaptırıma uğrayacağı hem görsel olarak hem de söylemler ile sunulmaktadır. Köydeki mutlak otorite olan Maho Ağa'nın baskısı karşısında alttan bir direniş gösteren Feyzo, Maho Ağa tarafından yaptırıma uğrar ve falakaya yatırılır. Köyün sahibi olan ağaya yapılan en ufak bir saygısızlığın bile bir bedeli vardır, bu bedel insanlık dışı olsa dahi. Köyün meydanında verilen falaka cezası tüm köylüye verilen bir gözdağıdır. Bir yandan Feyzo'ya, bir yandan köylüye hakaretler ederek bağırın Maho Ağa'ya kimse karşılık veremez. Feyzo'ya verilen cezaya ve hakaretlere sessiz kalıp, aynı şeyler kendi başlarına gelmemesi için olanları sadece izlerler. Maho Ağa, Feyzo'nun küçük direnişini kendisine yönelik bir tehdit ve ihanet olarak görür. “Ula yediğiniz ekmeğe hıyanatlık edersiz haa! Ula ocağıma işersiz haa! Ula it oğlu, itibarımı düşürmek istersin haa!” sözleri ile hem yapılan saygısızlığı dile getirir hem de olası bir baş kaldırının önünü keser. Falaka cezası herkesin içinde verilerek, eğer böyle bir saygısızlık(!) yaparlarsa başlarına neler geleceği gösterilir. Maho Ağa kendisine karşı en ufak bir eleştirinin imasında nankörlükle suçladığı köylüye; “Ula hepinizi ben doyurim. Avradınızı ben alim. Öküzünüzü, sabanınızı ben verim. Hepinizi ben beslim” söylemi ile bu kadar iyiliğine karşılık köylüden koşulsuz itaat istemektedir. Maho Ağa aslında iyilik yapan bir ağa olmamasına karşın kimse bu durumu sorgulamaz, sorgulama

cesareti gösteremez. Potansiyel tehlike olarak görülen Feyzo ise cezalandırılır ve tekrardan köyden sürülür.

Maho Ağa'nın "Ula şurda 141, 142 başsınız" söylemi iki türlü ele alınabilir. Öncelikle, büyük/küçük baş hayvanlar (koyun, keçi, inek, öküz vs.) için kullanılan bu tabir köy halkı için kullanılmıştır. İnsan olarak değer görmeyen köylü, ağanın gözünde beslediği hayvandan farksızlardır. Her söyleminde kendi üstünlüğünü dile getiren Maho Ağa, yaptığı hakaretlerle köylüyü sindirmektedir. Hakaret içeren bu cümlelerin diğer boyutu ise; 1936 tarihli Türk Ceza Kanunu değişikliği ile Türkiye gündemine girip 1991 yılında kaldırılan ve sınıf siyaseti ile düşünce özgürlüğü önünde engel olduğu gerekçesi ile eleştirilene sebep olan 141. ve 142. maddelere göndermedir. Bu maddeler, filmin çekildi dönem içerisinde oldukça başarılı bir şekilde, mizahi bir dil ile eleştirilerek kullanılmıştır. Maho Ağa, toprak sahibi olmasının ötesinde, gücünün kaynağını yasalarla da destekler. Yasalar, Maho Ağa'ya varlığını sorgulatmadan devam ettirebilme kudretini sunar. İlgili maddeler ise şu şekildedir.²⁴

Madde 141 – "Sosyal bir sınıfın diğer sosyal sınıflar üzerinde tahakkümünü tesis etmeye veya sosyal bir sınıfı ortadan kaldırmaya veya memleket içinde müesses iktisadi veya sosyal temel nizamlardan her hangi birini devinmeye matuf cemiyetleri her ne suret ve nam altında olursa olsun kurmaya tevessül edenler veya kuranlar veya bunların faaliyetlerini tanzim veya sevk ve idare edenler veya bu hususlarda yol gösterenler sekiz yıldan on beş yıla kadar ağır hapis cezası ile cezalandırılırlar."

Madde 142 – "Sosyal bir sınıfın diğer sosyal sınıflar üzerinde tahakkümünü tesis etmek veya sosyal bir sınıfı ortadan kaldırmak yahut memleket içinde müesses iktisadi veya sosyal temel nizamlardan her hangi birini devinmek veya Devlet siyasi ve hukuki nizamlarını topyekûn yoketmek için, her ne suretle olursa olsun propaganda yapan kimse beş yıldan on yıla kadar ağır hapis cezası ile cezalandırılır." (Resmî Gazete, 11 Aralık 1951)

Maho Ağa: *Ula yediğiniz ekmeğe hiyanatlık edersiz haa!*

Feyzo: *Off yandım off ayy*

²⁴ 11 Aralık 1951 tarihli Resmî Gazetede yayınlanan Türk Ceza Kanununun 141 ve 142. maddelerinin değiştirilmesi hakkındaki Kanundan alınmıştır.

Maho Ağa: Ula ocağıma işersiz haa!

Feyzo: Ahh, yapma ağam

Maho Ağa: Ula it oğlu, itibarımı düşürmek istersin haa!

Feyzo: Ağam yapma, üff

Maho Ağa: Kovuldun ulan. S.ktir git torpamdan.

Feyzo: Ayağımyı çöz de gidem ağam, off ahh ahh.

Maho Ağa: Ula gözüünüz önünüze aka da hapan galasınız nankör itler. Ula hepinizi ben doyurim. Avradınızı ben alim. Öküzünüzü, sabanınızı ben verim. Puşt oğulları. Ula şurda 141, 142 başsınız. Hepinizi ben beslim. Vallaha sataram köyü ha. Bakam o zaman ne yapacaksınız. Alacak gavat hanginizin k.çına don alacak? Ulan hepiniz açsınız o zaman aç!

Köy içinde sosyal sınıflar arasındaki farklar oldukça belirgin bir şekilde sunulmuştur. Otoritesine koşulsuz itaat edilen ağalık sisteminin kişilere verdiği korkunun sebebi hem fiziksel hem de psikolojiktir. Fiziksel olarak istediği zaman köylüye falaka cezası uygulayan Maho Ağa karakteri, köylüye korku psikolojisini aşılamıştır. Feyzo’nun, tüm köylüye boyun eğdiren ağa korkusunu anlattığı sözleri köylüye uygulanan baskının sonuçlarını özetler. Feyzo, ayaklanıp yürüyüş yapan ancak ağa karşısında seslerini çıkaramadıklarını şimdiye kadar bilinçlerine işleyen korkuları ile açıklar. “Yüreğimizdeki ağa gorkusunu nasıl silek, nasıl atak bilmiyem” diyen Feyzo’nun sözleri, korkunun Maho Ağa’dan değil bilinçaltlarındaki “ağa korkusundan” ya da “ağalık korkusundan” geldiği şeklinde yorumlanabilir.

Feyzo: Sen ne diysin kurban? Ağanın yüzüne garşı gelince hepimizin eli ayağı kesilmiştir. Bakarsın o da bizim gibi bi insan tükürsek boğarız. Ama gapıda gözükünçe boğazımızdaki tükürük bilem gurumuştur. Yüreğimizdeki ağa gorkusunu nasıl silek, nasıl atak bilmiyem.

Filmde ağalık sistemini temsil eden Maho Ağa, köylüyü maddi ve manevi olarak sömüren feodal beyin Anadolu topraklarındaki karşılığıdır. Ağalık sistemi üzerinden

feodal düzende, işçi hakkının verilmeyişi ve alt tabakanın bastırılmasının eleştirisi sergilenir. Köylünün iyiliği için hiçbir şey yapmayan Maho Ağa, fazlası ile iyi bir ağa olduğunu savunur. Tarlada günlükçü olarak çalışan Feyzo ve diğer köylüler, başka yörelerdeki çalışanların daha fazla kazandığını söyleyip hakları olanı talep ettikleri zaman nankörlükle suçlanıyor. Köylünün hakkını vermeyen Maho Ağa “Yav bunca mahsulatın ikisi benimse biri sizin k.çınızdan çıkıyı” diyerek yüce gönüllülük yapıyormuş gibi bir imajı çizer. Köylü, mahsülün üçte birini hak ettiği için değil de Maho Ağa yüce gönüllülüğü ile bahşetmiş gibi töhmet altında bırakılmaya çalışılır. Bu dünyadaki eksikleri ağaları tarafından düşünülen(!) köylülerin ahiretteki mutlulukları da ağaları tarafından düşünülüp cami yaptırılır. Köylünün rahat bir hayat sürebilmesi için gerekli olan ihtiyaçları görmezden gelinip cami olmasına rağmen yeniden cami yaptırılmasının gereksiz olduğu dile getirildiğinde, çıkan sesler tehditlerle susturulur. Maho Ağa tarafından köylünün ahireti düşünülüp cami yaptırılır ancak yine Maho Ağa’nın “yarından tezi yok namaza bile duracak vaktiniz yok, herkes tarlaya” emri ile köylü namazdan bir süre için men edilir. Maho Ağa kendi emirlerinin, tüm emirlerden üstün olduğunu belirten bir söylem içerisindedir. Burda Maho Ağa, dini bir karakter olmamasına rağmen; dini çıkarları için istediği gibi kullanan yozlaşmış insanların göstergesidir.

Feyzo: Çukurova ’da yüz lira yövmiye verilermiş pamuk ırgatlarına.

Maho Ağa: Ayda mı?

Feyzo: Yok ağam, günde.

Maho Ağa: Ula nankör itler. Ben sizi bunca yıldır niye besliyorum?

Feyzo: Ağam!

Maho Ağa: S.çtırma ağana! Yav bunca mahsulatın ikisi benimse biri sizin k.çınızdan çıkıyı. Ula bütün bu şeytanlıklar senin kafanın altından çıkıyı it oğli itt! Yahu bu dünyalığınız yetmimiş gibi, öteki dünyalığınızı da düşünüp yeni cami yaptırırim. Daha ne istisiz vicdansızlar?

Zülfo: Camimiz var, garımız yok ağam.

Köylü: *Toprağımız yok.*

Maho Ağa: *Sus ula! Nerde görülmüştür kulunun ağasına laf ettiği? Yarından tezi yok namaza bile duracak vaktiniz yok, herkes tarlaya. Kafamı kızdırmayın, Vallaha sataram bu köyü ha!*

...

Feyzo: *Pok satarsın!*

Askerden gelen Feyzo ve arkadaşı Bilo'nun karşılaştıkları sahnede aralarında geçen diyalogda Bilo rütbesini göstererek Feyzo'dan üstünlüğünü vurgular. Bilo, otorite tarafından kendisine verilen onbaşı rütbesinin kendisine bir statü kazandırdığını ve bu statünün Ona adamlık vasfı verdiğini belirtir. Askerliğini er olarak tamamlayan Feyzo'ya karşı duruşu oldukça mağrurdur. Kendi deyimi ile “adam” çıkmayan köyden kendisi çıkmış ve köyünün itibarını yükseltmiştir. Bilo devlet tarafından kendisine verilen onbaşı rütbesinin gücünü kullanır. Burdaki söylem, devlet kurumlarının ve çalışanlarının halktan üstün görüldüğünün eleştirisidir. Feyzo ve Bilo'nun karşılıklı durdukları sahnede, Bilo'nun omzundaki Onbaşılık rütbesini gösteren sembolü göze sokmak istercesine tutması ardından ikili arasında geçen bu konuşmada Bilo, Feyzo'yu kendince küçük görür. Ancak Feyzo fiziksel ve karakteristik özellikleriyle kendisini küçük görmez ve Bilo'ya üstten bakarak bunu belli eder.



Feyzo: *Bakıyom Onbaşı olmuşsun Kıro*

Bilo: *Köyün itibarını yükselttem dedim. Hiç adam çıkmıy*

b. Kadının Temsili

Filmde ağılık düzeninden başka eleştirilen bir diğer konu kadının metalaştırılması durumudur. Eril söylemin hâkim olduğu filmde kadın kişilik haklarından soyutlanmış olarak sunulmaktadır. Kendi kararları ve bedeni ile ilgili söz hakkı bulunmayan kadın filmin birçok yerinde, diyaloglar aracılığı ile alınıp satılacak bir mal olarak betimlenmiştir. Kadın alınıp satılacak bir mal, bir metadır. Evliliği üzerinde söz hakkı dahi yoktur. Parası olan birisi talip olur, babası istediği parayı alabilirse kızını satar ve aldığı o parayla, oğlu için başka bir kadın alabilir. Kadının rızası göz önünde tutulmaz. Tek onay merkezi, evdeki otorite olan babadır. Köyün geleneği olan başlık parası, evlenmek isteyen gençler üzerinde tahakküm kurar. Bilo ile Gülo'nun ağabeyi arasında geçen konuşmada kadın koyundan farksızdır. Gülo'nun birisiyle evlenebilmesi babasının istediği başlık parasına, Zülfo'nun evlenmesi de Gülo için verilecek paraya bağlıdır. Kardeşi ile evlenmek istediğini söyleyen Bilo'ya, Zülfo tek soru sorar, “paran var mı?”. Bilo'nun karakteri ya da kardeşinin isteğinin olup olmamasını sorgulamaz çünkü O da bu çarkın içindedir, kendi evliliği gelecek bu paraya bağlıdır. Zülfo karakteri de aslında köyde süregelen bu adetlerin kurbanıdır. Eril tahakkümün baskısının kadın üzerinde olan etkisinin dışında, törelerin de erkek üzerinde tahakküm kurduğu görülmektedir.

Bilo: Babo nerde?

Zülfo: Ulan napacaksın baboyu?

Bilo: Baciya talip olmuşam Zülfo. Allah isterse

Zülfo: Paray var mı?

Bilo: Var var

Zülfo: Ulan ne duruysun goş. Goş goş goyunları hasapdara satacak.

Bilo: Hasapdara mı?

Zülfo: Goş yetiş gurban. Gülo 'yu satarsa beni everecek söz verdi.

Evlilik; karşı cinsten iki kişi arasında, karşılıklı rızaya dayalı olarak müşterek bir hayat kurma isteğinin resmi bir nitelik kazandırılması yolu ile gerçekleşen bir durumdur. Kanunlar yolu ile belirli şartların sağlanması ile gerçekleşen evlilik *Kibar Feyzo* filminde törelerin gerekleri ile gerçekleşmektedir. Etik ilkeler ya da evlilik için gerekli görülen rızanın öneminin olmadığı bu filmde, kadının hiçbir söz hakkı yokken erkeğin maddi durumu ölçüsünde söz hakkı vardır. Gülo ile evlenmek isteyen Bilo ve Feyzo, Gülo’yu babası Hacı Hüso’dan isterler. Gülo aslında Feyzo ile evlenmeye gönüllüdür ama evliliği ile ilgili söz hakkına sahip değildir. Babasının istediği parayı kim verirse evlenme hakkını elde edecektir. Rekabet ortamı içerisinde geçen kız istemede, Bilo Feyzo’ya kızar ve önce kendisinin istediğini söyler. Gülo’nun babasına ilk sözü o söylediği için Feyzo’nun haksız rekabete girdiğini belirtir ama Feyzo cevap olarak “parayla değil mi” der. Parayı veren Gülo’yu elde edebilecektir.

Bİlo: *Hüso emmi, Allah’ın emir...*

Feyzo: *De s*ktir lan. Peygamberin kavliyle Gülo’yu istiyem senden.*

Bİlo: *Önce ben istemişem ulan*

Feyzo: *Ula parayla degil mi oglum*

Eril söylemin hakim olduğu filmde, içinde bulunduğu durum ile ilgili olarak kadının görüşüne de yer verilmiştir. Erkekler tarafından hayatları yönlendirilen kadın, düzeni değiştirecek bir adım atmaz ancak zaman zaman içinde bulunduğu şartlar karşısındaki hoşnutsuzluğunu dillendirir. Gülo annesine Bilo ile evlenmek istemediğini söylediğinde annesi onu susturmak ister. Kızların evlenecekleri kişiyi seçmeleri adetlerinde yoktur ve bu konudaki tek onay merkezi babadır. Evlenip hayatını sürdüreceği kişiyi seçmek kadının iradesine bırakılmaz. Gülo bu durumdan hoşnut değildir, mal gibi satılmaya boyun eğmek istemez ama bunu annesine dile getirmekten başka bir şey de yapmaz. Annesi “düzen” deyip boyun eğerken, Gülo hoşnutsuzluğunu dile getirir, evin küçük kızı ise mizahi bir dille “Ben sevdiğime kaçırım” diyebilmektedir. Farklı yaşlardaki üç kadının aynı olaya karşı yaklaşımı birbirinden farklıdır. Ayşe bu üç kadın arasındaki en cesur olan karakter olarak sunulmaktadır. Düzen, kader, babasının onayı gibi şeyleri düşünmek yerine kendi hayatı için bir adım atacağını belirtir. Aslında “sevdiğine kaçma” düzene karşı olan bir direniştir. Ayşe töreler ve düzen tarafından annesi ve

ablası kadar tahakküme uğramadığı için bu kadar cesurdur ancak zamanla törelerin baskısı ile anne ve ablası gibi boyun eğen bir kadın olacaktır.

Gülo: *Ölürüm de o Bilo uyuzuna varmam haberiyez olsun.*

Gülo'nun annesi: *Kız ocaı bata. Ne zamandır adet olmuştur kızların koca seçmesi? Baban kimi münasip görürse o olur.*

Gülo: *Babam parayı münasip görüy. Beni mal gibin haraç mezat satıy.*

Gülo'nun annesi: *Ahh bu töreler. Anan öle kızım. Bu düzen durdukça hiç davul dengi dengine çalar mı?*

Ayşe (Gülo'nun kız kardeşi): *Çalmaz aney. Ben dengime kaçaram.*

Erkek egemen otoritenin toplumdaki kadına yönelik baskıcı anlayışı ve kadını metalaştırması ile ilgili durumlar filmdeki diyaloglar aracılığı ile yansıtılmaktadır. Filmin genel çerçevesini oluşturan “başlık parası” ile ilgili söylemlerin bulunduğu diyaloglar aynı zamanda kadına karşı olan bakışa da açıklama getirir. Başlık parası kadının satılıp alınmasını meşrulaştıran bir olgu olarak kullanılmaktadır. Hacı Hüso, Sakine ve köylüler arasında geçen konuşmada kadına yönelik bakış açısı gösterilir. Eğer kadın belli bir yaşa kadar evlenmemişse kadın için “kart” yakıştırması yapılıyor ancak Gülo’yu isteyen Feyzo ve Bilo için kart tabiri kullanılmıyor. Ayrıca muhtarın söylediği söz de bu bakışı destekler. “Fiyatı artırırsan köyün bütün kızları evde galacak” derken, çiftler arasında evlilik gerçekleşmezse kızlar “evde kalma” tehlikesi(!) yaşarlar. Toplumsal cinsiyet kalıpları, evlenmeyen kadına evde kalmış yakıştırmasını yaparken; evlenmeyen erkeğe bekar demeyi uygun görür. Bu konuşmada geçen söylem cinsiyet eşitsizliğini gösterir.

Hacı Hüso: *Onbin peşinden aşığı olmaz.*

Sakine: *Tamamı noliyki? Gart gızının turşusunu gurarsın inşallah.*

Muhtar: *Fiyatı artırırsan köyün bütün kızları evde galacak.*

Topal Hoca: *Muhtar dorgu söyliy.*

Köylü: *Ya oğlanlar? Yakında köyde gan gövdeyi götüreceak.*

Filmde karşılaştırmalı olarak gösterilen iki tip kadın vardır. Birincisi şehirdeki “birey” olarak değer gören ve filmde çok kısa bir süre gösterilen kadın; ikincisi ise köydeki anne ve eş olarak sunulan ve film boyunca metalaştırılan kadın. Feyzo’nun sözlerinde, kadın eril söylem ve kendi hemcinsleri tarafından hem metalaştırılmakta hem de değersizleştirilmektedir. Sakine Gülo’ya verecekleri para yerine öküz almayı tercih etmektedir, Ona göre öküz Gülo’dan daha önemlidir. Feyzo ise sevdiği kadın ile tarla arasında kıyaslama yapmıştır. Tarladan elde ettiği mahsüle tamamını elde edemeyişi ve emeğinin karşılığını alamamasıyla ilgili söz hakkının olmamasına karşın bu durum Gülo’da tamamen farklıdır. Feyzo’nun söylediği “Ömür boyu sür ha sür. Afatta bassa, guraklıkta olsa heç şaşmaz, dokkuz ayda bir gunlar” sözleri, erkeğin kadın üzerinde kullanım hakkının olduğu belirtiliyor. Ayrıca kadın eşine sürekli çocuk yapmakla mükellefmiş gibi sunuluyor.

Feyzo: *Öküz diye tutturdu. Öküzü alırsak kimin tarlasını sürüciyik? Maho Ağanın. Mahsulatın üç payı onun, bir payı bizim. Ama Gülo’yu alırsak Gülo’nun tümü bizim. Tepe tepe gullan. Ömür boyu sür ha sür. Afatta bassa, guraklıkta olsa heç şaşmaz, dokkuz ayda bir gunlar. Yani anlayacan tarla da bizim mahsulatta bizim. Ama gel de anam gariya anlat bunu. Öküz öküz diyi de başka bişey demiyi.*

Mal, mülkiyet hakkı, kullanım hakkı gibi kelimelerin zihinde çağrıştırdığı karşılık, cansız bir nesne ya da geçim için beslenen hayvanlar ile ilgilidir. Filmde ise diyaloglar aracılığı ile kadın sürekli eril söylem tarafından nesneleştirilmekte ve mal olarak sunulmaktadır. Kadın için “mal” kelimesi kullanılıp, mülkiyet ya da kullanım hakkı erkekler tarafından belirleniyor. Kadın birey olmaktan, özne olmaktan sıyrılıyor. Yapılan konuşmaların bir kısmı abartılı içerse dahi, kadının durumunu aktarmada dikkat çekici ifadelerdir. Kadının babası onu bir “mal” olarak satıyor, eşi olmak isteyen kişi onu satın alıyor ve parasını verdiği için kullanım hakkına sahip olabiliyor. Kadın ise erkek egemen bakışta birey dahi olmadığı için kendi hayatı ile ilgili fikri sorulma gereği duyulmuyor. Gülo için yapılan senetleri düzenleyen arzuhalcinin “*Senetlerin hepsi ödenene kadar malın mülkiyeti babasına, kullanma hakkı kocasına aittir*” şeklinde oluşturduğu yazısında; kadına atfedilen sıfatlar ve kadının toplum içerisindeki konumu

senet arcılığı ile resmileştirilir. Kadının mal olarak görülmesinin ve kadının toplum içindeki vasfının sunuş biçimini örnekleyen bu ifadeler aracılığı ile kadına karşı bakış açısına karşı bir eleştiri sergilenmiştir. Ayrıca Hacı Hüso, ağa seneti imzalamazsa Gülo'yu vermeyeceğini de belirtiyor. Köyde tek varlık sahibi ağa olduğu için onun imzası oldukça önemlidir, Feyzo'nun sözünün ya da imzaladığı senetin ise hiç bir değeri yok.

Hacı Hüso: *Senetler gününde ödenmezse gızı geri alaram bilmiş olasan hah.*

Arzuhalci: *Senetlerin hepsi ödenene kadar malın mülkiyeti babasına, kullanma hakkı kocasına aittir.*

Feyzo: *Malı da ben gullamıcam ama.*

Hacı Hüso: *Aha bunları Maho Ağaya götür arkasına möhür basın.*

Feyzo: *O niye ki?*

Hacı Hüso: *Ulan cıbılın birisen. Malın yok, mülkün yok. Maho Ağa kefil olmazsa Gülo'yu vermem haberin ola.*

Filmde ikinci sınıf insan muamalesi görmesinin dışında sürekli “mal” olarak dillendirilen kadının bekareti de erkek otoritesinin koruyuculuğu altında sunulmaktadır. Filmde sıklıkla yer verilen kadının alınıp satılan bir mal olduğunu vurgulayan türden konuşmlarla, kadının değersizleştirilmesi ve kadının cinsel hayatına müdehale özellikle Hacı Hüso karakteri üzerinden eleştirel bir yaklaşım ile sergilenmektedir. Köyden kovulan Feyzo ve Gülo'yu kovalayan Zülfö ile Hacı Hüso arasında geçen konuşmada hem kadının cinselliği ile ilgili olan söylem hem de Hacı Hüso'nun etik anlayıştan tamamen uzak olan söylemi mevcut. İlk başta “kendini düşüneceğine bacını düşün” sözü kızının iyiliğini düşünen, kızı için endişelenen bir babanın sözü gibi algılanacak gibi olsa da sonrasında söylediği “ya bozarsa” sözü Hacı Hüso karakterinin asıl amacını açıklar. Tek amacı Gülo'nun bekaretinin “bozulmaması”dır. Gülo'nun Feyzo ile evlenmiş olması onun için önemli değildir. Ona göre “malı” olan kızının cinsel hayatına bile müdehale hakkı vardır. Senetlerin hepsi ödenene kadar Gülo'nun mülkiyet hakkını

istediği gibi kullanacaktır ama kendisine ait olan malın bekareti malın değeri için gereklidir. Eğer Gülo'nun bekareti korunursa, parasını veren başka bir alıcıya satabilir. Gülo'nun artık evli bir kadın olması, Onu satmasına engel oluşturmaz, Hacı Hüso için bu durum ahlak dışı değildir. Gülo onun kızı olmasının ötesinde malıdır.

Zülfo: *Baba, başlığı alınca seni everecem dediydin. De hadi başlığı aldın. Gidek gızı isteyek ha.*

Hacı Hüso: *Ula it oğli. Kendini düşüneceğine bacını düşün. Ya bozarsa?*

Zülfo: *Bacım evlenmiştir artık. Feyzo gocası degil mi?*

Hacı Hüso: *Ula gerdege girmeden gocası mı olur? Mal benim, taksidini ödemezse başkasına sataram. Gız oğlan gızı kim almaz hırbo.*

Filmin içerdiği ideolojik söylem açısından oldukça önem taşıyan kadına bakışı yansıtan tüm konuşmalar, kadının güçlü bir karakter olsa bile erkek baskısına maruz kaldığı yönündedir. Kadın ile ilgili karar verme yetkisine sahip gibi sunulan erkek, kadın üzerinde her türlü takakkümü kurmaktadır. Kadına karşı fiziksel olarak bir şiddet gösterilmese de kadın sıklıkla sözel şiddete uğrar. Kadına sözel şiddet uygulayan aile bireyi olan baba, ağabey ve kocadır. Filmde kadına karşı baskının en büyük örneği Hacı Hüso karakteridir ve konuşmalarında sıklıkla kadını ezmektedir ve kadın (Gülo) Hacı Hüso'nun söylemi ile eril tahakküme maruz kalmıştır. Gülo evli bir kadın olmasına rağmen Hacı Hüso, hamile olduğu için kızına kızmaktan ve cinsel hayatını sorgulamaktan çekinmez. Erkek egemen bir üslup ile kocası ile birlikteliğini sorgulayıp Gülo'ya aşağılayıcı kelimeler kullanır. Ancak Gülo pısrık bir karakter değildir. Eril tahakküm tarafından sürekli baskı altına alınılmaya çalışılan Gülo, kadın olarak kendi isteklerinin arkasındadır ve cinsel hayatı ile ilgili bilince sahiptir. Resmi olarak Feyzo ile evli olduğu için, kocası ile istediği gibi cinselliğini yaşayabileceği görüşündedir ve boyun eğmeden Hacı Hüso'ya cevap verir. Kadına yönelik söylemin baştan sona devam ettiği filmde kadın hala bir mal olarak görülür. Para ile alınıp satılan ve kullanım hakkı elde edilen kadın nesne konumundadır. Babasına karşı bir takım haklarını savunup dik durduğu zaman kendini özne konumuna getiren Gülo, yine de nesne olarak konumlandırılmaktan hala kurtulamamıştır. Kadın kullanım-mülkiyet hakkı elde edilen bir maldır ve babasına ya da kayınvalidesine hizmet etmekle sorumludur. Gülo, Feyzo

köydeyse kadınlık görevini yerine getirmeli, eğer Feyzo yoksa babasına ya da kayınvalidesine hizmet etmelidir. Kadına yönelik bakış bu şekilde sunulmaktadır.

Gülo: *Sen önce paraya kıyda ağamı ever. Beni boşuna beklemeye kimse. Altı aylık gebeyem.*

Hacı Hüso: *Gız senin dilin ne söyli? Ne zaman altına yattın orispi?*

Gülo: *Düğün günü yol kenarında. Nikahlı kocam degil mi?*

...

Gülo: *Yürü gidek gurban.*

Hacı Hüso: *Durun hele.*

Feyzo: *Tahsidi ödemişem, gullanma hakkı benimdir.*

Hacı Hüso: *Sürülmüşsen it oğli. Hemen terkedecaksan köyü.*

Feyzo: *Olsun, sana edeceğine anama yardım eder. Yürü gız.*

Filmde kadın-erkek ilişkilerinin merkezine oturtulan başlık parası, hem kadın hem de erkek karakterler tarafından kabullenilen en büyük problemlerden birisidir. Kadının bir mal olarak satılmasını meşrulaştıran başlık parası ile ilgili sorunlar kökten çözülmek yerine alternatif yollara başvurulmaktadır. Gülo henüz iki aylık oğlunun evliliğini ve evlenebilmesi için ödenecek başlık parasını düşünür. Başlık parası yüzünden kendileri ve köyün gençleri evlenmekte problem yaşamış ve yaşamaya devam etmektedir. Bu konudan müzdarip olsalar bile probleme kalıcı bir çözüm bulmak için bir adım atmayı düşünmezler. “Başlık parasını nerden denkleştireceyik? Evde kalır Zülfo gibi. Gız olaydı satardık” diyerek endişesini dile getiren Gülo, kendisi de satılmış bir kadın olarak bu durumu normal görmektedir. Kendi satılmasını ve olası kız evladının satılmasını dert etmek yerine, oğlunun başlık parasını nasıl denkleştireceğini dert eder. Köyden her kovuluşunda bazı konulardaki rahatsızlığını dile getiren Feyzo ise henüz başlık parası konusunda eleştirel bir söyleme sahip değil. Çözümü diğer çocuklarının kız olma

ihtimalinde arar. Bir sonraki çocukları kız olursa “alış veriş” gibi görülen evlilik için gerekli olan takas malzemesi elde edilecektir.

Feyzo: *Ne kadar da bana benzir. Gafaya bak.*

Gülo: *Keşkim kız olaydı.*

Feyzo: *O niye ki kız?*

Gülo: *Başlık parasını nerden denkleştireceyik? Evde kahr Zülfo gibi. Kız olaydı satardık.*

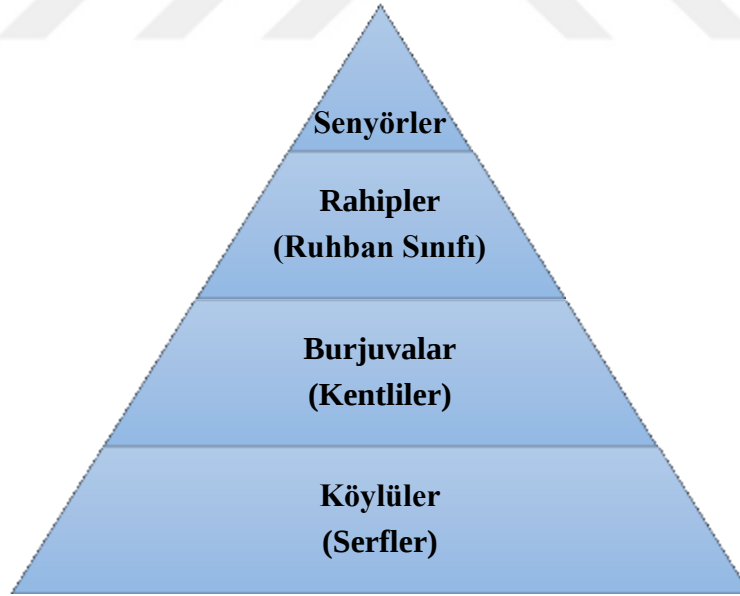
Feyzo: *Bu seferki bakarsın kız olur. Ula bi bacın olursa gorkma, takas ederiz olur biter.*

c. Karakterlerin Sunumu

Toplum içinde sıklıkla karşılaşılan, çıkarları için etik ilkeleri hiçe sayıp manevi değerleri önemsemeyen karakterlere yönelik eleştirel bir dil vardır. Filmdeki karakterler üzerinden yapılan kişilerin eleştirisi, Hacı Hüso karakteri odak noktasına koyularak yapılmaktadır. Feyzo’nun söyleminde ilk olarak dikkat çeken “hacı” sıfatıdır. Hacı, İslam inancına göre Hac vazifesini yerine getiren kişiler için kullanılan bir sıfattır. Kullanımı olumlu bir çağrışım uyandırır. Ancak burda ironik bir hal almıştır. Hüso, hacı sıfatını almış kişilerin karakterinden farklı olarak oldukça açık göz ve hin bir kişidir. Manevi değerlerden ve etik olarak ahlak kurallarından çok uzak olan Hüso karakterine, Hacı sıfatının verilmesi bu konudaki ironidir. Kız isteme esnasında Sakine’nin kullandığı “Gavur Hacı”da Hüso’nun karakterini anlatan ironik bir sıfattır. “Gavur” ve “Hacı” birbirinden çok farklı anlamları karşılasalar da birlikte kullanıldıkları zaman asıl anlamlarının tamamen dışına çıkmaktadır. Dikkat çeken diğer husus ise, kız isteme merasimi ve pazarlığın iç içe olmasıdır. Alışveriş için kullanılan pazarlık kız isteme ile bir araya geldiği zaman, kız istemeyi bir tür alışverişe çeviriyor. Erkek tarafı alıcı, kız tarafı satıcı, kadın ise satılması çok normal görünen bir mal olarak sunulmaktadır.

Feyzo: *Aha bu benim hacı babam. Tilkiyi bilem suya götürür de susuz getirir. Kız isteme gününde Bilo’ya da haber salmış. İki tarafı da aynı güne denk getirmiş ki pazarlığı gızıştır.*

Feodal bir yapının görüldüğü köyde ağadan hemen sonra gelen ve sözü dinlenen Topal Hoca, Feodalizm Güç Pramidinde görülen Rahiplerin (Ruhban Sınıfı) bu filmdeki karşılığıdır. Althusser'in bir DİA olarak gösterdiği kilisenin bu filmdeki karşılığı olan Topal Hoca, Gülo ile evlenebilmek için annesini ikna etmeye çalışan Feyzo ile anlaşp dini ideolojileri kullanarak Sakine'yi manüpile eder. Feyzo, Gülo için akıl sağlığını kaybetmiş gibi numara yapar. Sakine, Feyzo'nun kara sevdaya tutulduğu korkusuyla komşusuna koşar. Komşusu da tek çarenin Topal Hocaya okutmakta olduğunu söyler. Oyununa devam eden Feyzo ise Topal Hoca ile iş birliği yapar. Köyün itibar ettiği, güvendiği, nefesinden(!) medet umduğu Hoca karakteri aslında köylünün iyi niyetini, dini kullanarak istismar etmektedir. Sakine hocanın okuması ile Feyzo'nun kara sevdadan kurtulacağına inanmaktadır. Feyzo, Gülo'ya kavuşmak için her yola başvuracak durumdadır. Hoca ise kendisine bu konuda muhtaç olunduğunun farkında olduğu için dini bir unsur olan dua okumayı ticaret gibi kullanmaktan çekinmez ve pazarlık dahi yapar.



Resim: Feodalizm Güç Piramidi

Feyzo: Bismillehirrahmanirrahim. Hoca effendi anam sana gelecek.

Topal Hoca: Ne ki ananın derdi?

Feyzo: Dert bende, deva sende. Bismillaaah... (Feyzo, hocayla konuşmasını dinleyen Bilo 'ya bakış atar ve yüzünden itekler)

Bilo: Ne itip duriysen ulan!

Feyzo: Sus günah! Abdest alıyorsun eşoleşsek. Euzubillaaah... Beni okutacak sana. Gara sevda olmuşam çünkü.

Topal Hoca: Hiç öyle bi hal görmiyem sende.

Feyzo: Bi yüzlük var sana helalinden. Çarem de şu Güloyla evlenmem. Anamı razı et.

Topal Hoca: Çok az. İki yüzlük bi de horoz. Hemi de iri.

Feyzo: Nerden bulam horozu! 150 gayme verem sulh olak.

Topal Hoca: Gurtarmaz. Bi de tavuk.

Feyzo: Anlaşdık.

Sahnenin akabinde annesini ikna etmek için minareden atlama numarası yapan Feyzo'nun oyununa destek çıkan Topal Hoca, Sakine'yi sözleri ile baskı altına almaktadır. Oğluna endişelenen Sakine'ye psikolojik baskı yaparken, dini amacına alet ederek vebal, günah gibi manevi kavramları kulanıp Sakine'nin ikna olmasını kolaylaştırır.

Topal Hoca: Aha ben demişem bütün vebali, günahı senin boynunadır kadın.

Töreler, adetler, ağanın buyrukları, din ile ilgili uydurma bilgiler ile köylü üzerinde sürekli bir tahakküm ve baskı kurulurken, köylünün başkaldırması karşısında; din ile ilgili konuları çıkarları için kullanmaktan çekinmeyen Topal Hoca karakteri kızların ayaklanmasını dinin elden gitmesi ile bağdaştırıyor. Gücün ve otoritenin sarsılması olarak yorumlanan bu sözler ile ayrıca kadının özne konumuna gelmesi de bir tehlike olarak görülüyor. Kızlar mal olmadıklarını ve satılmak istemediklerini söyledikleri için, Topal Hoca tarafından dini sarsmış olmak ile suçlanıyor. Kadına yönelik bakış açısının

her fırsatta, sürekli gösterildiği filmde, feodal yapının ya da sahte din adamlarının eleştirisinde dahi kadın ile ilgili yozlaşmış fikirler sunulmaktadır. Topal Hoca dini kullanarak toplumun manevi inançlarını istismar eden ve dini kafasına göre yorumlayarak bireyler üzerinde tahakküm kuran sahte hocaların temsilidir.

Topal Hoca: *Eğuzubillah. Din elden gitti ağam. Gızlar azdı.*



Çıkarları için otoritenin yanında olan ve rüşvet ile iş yapmaktan çekinmeyen kişilerin eleştirisinin de yapıldığı filmde, otoritenin ayrıcalıklarını sonunan kadar kullanan karakter olarak Bilo sunulmaktadır. Feyzo ve Gülo ceza olarak borçları bitene kadar ağaya ait tarlada çalışmaktır. Cezanın denetimi için Feyzo'nun rakibi olarak Maho Ağa'yı sıklıkla manüpile eden Bilo seçilir. Otoritesinin sarsıldığı gerekçesi ile Maho Ağa'yı sürekli yönlendiren Bilo karakteri, kendi çıkarları için otoritenin bir takım buyruklarına göz yumabilmektedir. Gülo'ya baktığı için Feyzo'dan para isteyip tehdit eden Bilo, rüşvet ile iş yapan kişilerin temsilidir. Ağaya (otoriteye) bağlı olan Bilo, Feyzo'yu tehdit ederek para alır ve "görmemiş olam" diyerek Feyzo'nun Gülo'ya bakmasını, kendisi için meşru hale getirir. Bilo'nun görevi, Feyzo ve Gülo'nun birbirlerine bakmalarını engellemek iken Bilo, Feyzo'dan aldığı para karşılığında bu duruma göz yumar. Ayrıca filmde, otoritenin varlığının sarsılması durumunda ceza sisteminin değiştiği de gösterilmektedir. Önemli olan feodal yapının varlığını korumaktır. Ceza olarak sürekli Maho Ağa tarafından köyden sürülen Feyzo, otoritenin korunması için artık şehre gönderilmemektedir. Şehir Feyzo'nun aydınlanmasını, haklarının bilincine varmasını sağlarken, Maho Ağa için bu bilinç başına dert açılmasıdır. Köylünün bilinçlenip direnişe geçmesi Maho Ağa'nın feodal düzeni için

büyük bir derttir ve şehirde öğrendikleri ile sorunun kaynağı olan Feyzo'ya şehir gitmek yasaklanarak otorite için problem yaratan bu tehdit ortadan kaldırılır.

Feyzo: *Ağa borcumuzu ödeyene kadar Gülo'yu da beni de kendi hizmetinde çalıştırmaya başlamıştır. Şehre gitmek yasak. Her gidişimde başına bi dert açıyımışım. Gülomu rehin tutmuştur, yanına gitmek yasak. Başımıza da Bilo pezevengini dikmiştir. Baksak...*

Bilo: *Bakmak yasak ula.*

Feyzo: *Ula it oğli. Bakmanın de yasağı mi olur?*

Bilo: *Yasaktır. Ağam emir vermiştir. Bugün üç kere bakmışsan. Üç lira vermezsen ağaya söyleyem.*

Feyzo: *Aha sana peşin beş gayme. İki liralık doya doya bakacam avradıma.*

Bilo: *Ben görmemiş olam.*

d. Otoritenin Baskısı ve Ekonomik Koşullardan Kaynaklanan Çaresizliğinin Sunumu

İnsan haklarının ekonomik sebeplerden dolayı hiçe sayılıyor oluşu trajik komik bir şekilde hem görüntüler hem de söylem ile vurgulanmıştır. Genel olarak kadının nesneleştirilmesi üzerinden ilerleyen filmde kimi sahnelerde erkekler de nesneleştirilmiştir. Başlık parasının ikinci taksidini tamamlayamayıp eksik kalan beşyüz lira için ineğini veren Feyzo, Sakine tarafından öküz niyetine çifte bağlanır. Komik bir sahne olarak izlenilen bu olay aslında hem Feyzo'ya verilen cezayı hem de çaresizliği gösterir. Feyzo'nun, tarlanın sürülmesi ve geçimlerinin sağlanması için çok önemli olan, sahip oldukları tek ineklerini Hacı Hüso'ya vermesinin cezası hayvan gibi çifte koşmaktır. Sakine, yapılan hata karşısında insan olarak değersizleştirdiği Feyzo'ya hayvan muamelesi yapar. Sakine'nin kullandığı sözler de bu durumu destekler. “Yürü öküz oğlu öküz. Deheeehh” diyerek, at ya da öküze söylenen “deh” kelimesini tüm siniri ile Feyzo'ya kullanır. Diğer yandan ise yoksulluktan gelen çaresizlik vardır. Maddi olarak belli bir seviyenin üzerinde olsalar ne Sakine bu kadar öfkelenip

aşağılayıcı bir yaptırım uygular ne de Feyzo kendini öküz niyetine, eşek ile birlikte çifte sürdürür.

Sakine: *Yürü öküz oğlu öküz. Deheeehh*

Feyzo: *Sana ittirme diyim ana. Valla bırakırım çifti haa.*



Kadının alınıp satılan bir mal olduğunun sıklıkla vurgulandığı filmin genel olarak insana yönelik bakış açısı değersizleştirme üzerinedir. Bir insan satılacak bir “mal”, başka bir insan ise onu satın alıp kullanım hakkını elde edebilecek bir “müşteri” olarak sunulmaktadır. İnsana verilen kıymetin yok denilecek kadar az olduğu sürekli kadın üzerinden gösterilirken, filmin başkarakteri Feyzo’nun söylemi ile erkeklerin de değersizleştirildiği görülmektedir. Ancak bu kez insanın değersizleştirilmesi cinsiyet ile ilgili olan bir durum değildir. Bu sefer ekonomik etkenler ve işçi-işveren durumundan dolayı bir değersizleştirilme sunulur. Feyzo “gasabanın hayvan pazarında daha bi itibar göriyi hayvanlar” sözü ile, işveren tarafından, hayvan kadar bile değer görmeyen insanları anlatıyor. Önceki sahnelerde Gülo’dan “mal” diye bahseden Feyzo karakteri; insanların, daha özele indirgenirse erkeklerin bu şekilde değersizleştirilmesinden hoşnut olmayışını aktarıyor. İşçi pazarında iş için bekleyen işçiler, hayvan pazarında alıcısını bekleyen hayvanlar gibi sadece bir yığından ibaret olarak gösteriliyor. Satın alınan bir hayvanın seçilmesi gibi, işveren de işçiler arasından seçim yapıyor. Feyzo’nun işçi pazarında “hayvan kadar” değer görmemesi zoruna gidiyor. Anlatımının devamında semer kiralayıp hamallık yapmaya başladığını söylüyor. Hamallık yapmasının sebebini de şehir yerinde önüne gelene kulluk etmenin ağır gelişi olarak açıklıyor. Daha önce Maho Ağaya “senin kulunuz” diyen Feyzo artık birileri tarafından ezilmekten dolayı

rahatsız. Köyden kovulması ile içinde bulunduğu koşulların hoşnutsuzluğunun bilincine varan Feyzo'ya, kula kulluk etmek ağır geliyor ve artık rahatsızlığını dile getiriyor.

Feyzo: *Yola çıkmışken İstanbul'a gadar bi uzanalım dedim. Eğer parayı vadesinde denkleştiremezsem bu gavur Hüsso'nun, Gülomu satılığa çıkaracağını ismim gibi biliyem. Müşterisi de hazır, deyyus Bilo. Bura şehrin işçi pazarıymış. Valla hekim Beyim gasabanın hayvan pazarında daha bi itibar göriyi hayvanlar.*

İçinde bulunulan çarpık düzenin kabullenilişi de Feyzo'nun hâkime verdiği savunmasında dillendirilmektedir. Şartların çaresizce kabullenilişini söylemler ile aktaran filmde, kalıcı çözüm ile ilgili bir yol gösterilmeden sadece içinde bulunulan durum anlatılır. Maraba olarak doğup, maraba olarak hayatına devam eden köylüler için hak arama olağan üstü bir durumdur. Neden başkaldırmadıklarını sorgulayan Feyzo “Hakkımızı aramayı unutmuşuk” diyerek, cevabı yine kendisi verir. Ağa ve töreler karşısında sürekli bir kabulleniş ve boyun eğme yüzünden bu durum normalleştirilmiş, köylünün –onların deyimi ile marabaların- haklarının olduğu da, haklarını savunabilecekleri de unutulmuştur.

Feyzo: *Biz maraba doğmuşuk hekim beyim. Hakkımızı aramayı unutmuşuk.*

Feyzo rahatsız olduğu düzenin kabul edilişini çaresizlik ile açıklar. Anlatıcı konumunda olan Feyzo karakteri, çaresizlik ve yoksulluk yüzünden seslerini çıkaramadıklarının bilincindedir ve bunu kendine has üslubu ile anlatır. Geçinebilmeleri için Maho Ağa'ya muhtaçtırlar ve bu muhtaçlık Maho Ağa'ya sınırsız yetki verir. Köydeki mutlak otorite olan Maho Ağa; köyün hem sahibi, hem köylünün işvereni hem de yargı koyucudur. Feyzo, Maho Ağa'nın sorgulanamayan otoritesinden kaynaklanan bu durumu “Rızığımız Onun eliyle dili arasında” cümlesi ile anlatıyor. Maho Ağa tek kelimesi ile ceza verip sonra tek cümlesi ile affedebiliyor. Adaletten ve vicdandan yoksun olan Maho Ağa, ağalık makamının sahibi olmasından dolayı, ataların söylediğine göre doğrudur çünkü tek gerekçe ile “O” ağadır. Ağanın hiçbir doğru işi görülme de atalar, “mademki ağadır doğrudur” demişlerse bu olduğu gibi kabul edilmiştir. Bu söylem ile ağalığın ve törelerin dogmatikliği, tartışmaya açık olmadığı anlaşılmaktadır. Köy içerisinde

direnişin sembolü olan Feyzo, safça gördüğümüz davranışları ile Maho Ağa'nın sorgulanamaz varlığını sarsmaktadır ve her dafasında sürgün cezasına çarptılır.

Feyzo: *Biz napak hekim bey. Başımız eğik, çaresizik. Nizamımız bu beyim. Bu nizam hiç mi değişmez ben bilmem. Atalarımız ne demiş? Mademki ağadır doğrudur. Hiç bi doğru işini de bilmezik ya. Rızkımız Onun eliyle dili arasında. İşin pok yanı da bu ya.*

Şehirde gördükleri ile bilince ulaşıp direnişin sembolü olan Feyzo, izleyicide rahatlık hissi oluşturur. Çarpıklıkların sorgulanması kısa süreli de olsa izleyiciyi tatmin eder. Ancak sorunlara kalıcı çözümler sunamayan Feyzo'nun direnişi çok uzun sürmez. Başlık parasının kalkması ve kadının mal olarak satılmaması gerektiğini söyleyip köyü ayaklandırıp ağaya karşı çıkmaya çalışan Feyzo, ağadan Gülo'yu alabilmek için henüz yaşına basmamış olan bebeğini satmaya çalışır. Kısa süre önce kadının mal olmadığını öğrenen Feyzo, kızını "kelepir mal" olarak satışa sunar. Düzene direnmeye çalışırken yine düzenin içine düşen Feyzo, Gülo'yu kurtarmak çabası ile direndiği düzene uyar. Son olarak eril bir söylem kullanarak, para etemediği için bebeğine kızar. Feyzo'nun bebeğe kızması, kadının doğduğu andan itibaren bir şekilde eril tahakküme maruz kaldığını gösterir. Feyzo'nun Zülfo'ya söylediği "canım acele etme, belki düşebilir" sözü ise, din ile ilgili yasakları, kendi çıkarlarına göre yorumlayıp değiştirenlere yönelik bir eleştiridir.

Feyzo: *Ohh, maşallah. Gaşları gara, saçları sırma, gözleri eladır. Yok mu talibi?*

Köylü: *Deli misen be?*

Feyzo: *Ucuz verecem vallah. Ödemede golaylık da düşünürüz. Çok değil, on üç on dördüne bastı mı köyün en güzel gızıdır. Anasına bak gızını al demişler. Köyün en güzel gızının gızı. Bi de benim güzelliğim eklenince görün ne affat bir şey çıkmış ortaya. Hadi beş bine gidir bu kelepir mal. Yok mu arttıran? Peki canım, dört bin oldi. Ben Hacı Hüso gibi fiyat yükseltmem ha. Ge buraya bakim. Üç bin oldi. Hadi iki bin oldi. Valla pişman olursuz ha! Bin beş yüze yok mu?*

Köylü 2: *Boşuna nefes tüketiyisen Feyzo, kimse almaz o bebeyi.*

Feyzo: *Peki Zülfo kardaş, sen beş yüz kayme vermiy misin?*

Zülfo: *Ben verirdim ama dayısı oluyam Cemo'nun. Nikah düşmez.*

Feyzo: *Canım acele etme, belki düşebilir. Hocaefendi, nikah düşmez mi?*

Topal Hoca: *Düşmeez, düşmeez!*

Feyzo: *Ağzına s.ıçtığımın orispisi, para da etmiysin ula!*

e. Köylü – Şehirli Sunumu

Şehir ile köy arasındaki farkların hem söylem hem de görüntüler ile aktarıldığı filmde, şehir insan haklarına saygı duyulan ve insani değerlerin simgesidir. Köyde ise sınıf sistemi en uç noktalarına kadar aktarılır. Bu sistem içerisinde insan hakları gözardı edilirken kadın tamamen metalaştırılmaktadır. Şehirde insan haklarına saygı duyulmasına rağmen bir kaç sahnede ise şehirli insanların köylüler ile ilgili bakış açısı eleştirel bir dil ile aktarmaktadır. Köylüleri cahil ve medeniyetten uzakmış gibi düşünen şehirli karakterlerin eleştirisinin yer aldığı sahnede, giyimi ve konuşması ile şehirli insanı temsil eden karakter, tuvalet ihtiyacını karşılamak için dışarıda duvar kenarını tercih eden Feyzo'ya tepkisini gösteriyor. Oldukça mantıklı bir tepki gösteren karakterin seçtiği kelimeler tezatlık içerisinde bir ironi barındırıyor. “Medeniyet öğrenin” biraz diye Feyzo'yu azarlayan karakterin seçtiği hitap şekli ise medeniyetten uzaktır. “Çüş, ayıya bak” diye kaba ve argo kelimeler kullanan karakter, medeni olmadığını düşündüğü Feyzo'nun medeniyet öğrenmesini emreder. “Burası dağ başı değil, medeniyet öğrenin biraz” söylemi ile şehirli olmayanları genel olarak “medeniyetten uzak, dağdan inme” olarak gördüğünü belli eder. “Ayı” diye hitap etmesi de bunun göstergesidir.

Karakter: *Çüş, ayıya bak. Hela dururken duvara işenir mi? Yürü! Burası dağ başı değil, medeniyet öğrenin biraz.*

f. Sendikal Hareketler ve Grevler

19. yüzyılın başlarından itibaren işçilerin hak ve menfaatlerinin korunması ve çalışma

şartlarının iyileştirilmesi için işçilerin bir araya gelerek kurmaya çalıştıkları örgütler/kuruluşlar olan ve Türkiye’de ancak 1940’ların ortalarında hayat bulan sendikalar 1950 hatta 1960 tan sonra daha çok faaliyet alanı bulabilmişlerdir (Taş, 2012, 62). Filmin çekildiği yıl olan 1978’den yıllar önce faaliyet alanı bulan sendikalaşma ile ilgili Feyzo’nun pek bir fikri yoktur. Sendikalı olmayı saf bir bilinç ile hemşerilik gibi bir bağ olduğunu düşünen Feyzo, hakları ile ilgili bilinçten yoksundur. Hak, eşitlik, adalet, işçi dayanışması gibi kavramlara yabancı olan Feyzo için sendika bir şehir isminden farklı değildir. İşçi haklarını koruyan sendikalar Feyzo için iş verenin memleketidir ve bu sebeple hemşerisini korumaktadır. Doğup büyüdüğü köyünde “eşitlik” ya da “hak”tan mahrum olan Feyzo’nun bu kavramlara yabancı olması ise olağan bir durumdur. Şapka takma gibi küçük bir eyleminde dahi ağanın iznini almadığı için köyünden kovulmuştur ve hakkını arayamamıştır. Feyzo’nun henüz yeni yeni öğrendiği bu unsurlar, filmin gidişatına göre Onu harekete geçirecek şeyler olması bakımından önemlidir.

İş ücretini dağıtan karakter: Üçyüz, üçyüz, yüz.

Feyzo: Hepsi bu kadar mı kurban?

İş ücretini dağıtan karakter: Evet.

Feyzo: Benimki niye ötekilerden eskik?

İş ücretini dağıtan karakter: Onlar sendikalı.

Feyzo: Ben de Harranlıyam.

İş ücretini dağıtan karakter: Git ulan işine.

Feyzo: Patron da sendikalı herhal. Hemşerisini goriy.

Birçok toplumsal soruna değinilen filmde işçi eylemlerine de yer verilmiştir. Filmin çekildiği dönem olan 1970’ler sendikaların, sendikal hareketlerin, devrimci mücadelelerin baskı ve şiddetle bastırılmaya çalışıldığı yıllar olarak bilinmektedir. Bu dönemde işçiler tüm bu baskılara rağmen mücadelelerinin arkasında durup, işçi sınıfı olmaya çabalamışlardır. İşçi eylemleri ve sınıf mücadelelerinin görüldüğü 70’lerde

sınıflar arasındaki farklar daha da belirginleşmiştir. İşçi sınıfları, sendikaların işçi lehine olan haklarını en verimli şekilde kullanıp önemli başarılar kazanmışlardır. Dönem dönem işçilerin devrimci eylemleri sendikaların bile önüne geçerek rüştünü ispatlamıştır. Sendika ile ilgili bir diyalogun geçtiği sahnede, sendikayı bilmeyen ve safça cevaplar veren Feyzo, ikinci kez sürgün edilidiğinde sendikanın ne demek olduğunu öğrenir. Feyzo işçi hareketlerini ve sendikaları öğrendiği İstanbul'daki işverenleri ağalar, işçileri ise köydeki marabalar ile özdeşleştirir. “Burada da şehir ağaları var” diyen Feyzo'ya göre ağa ve maraba her yerde mutlaka vardır. Ama şehirdeki marabalar köydekiler gibi haksızlık karşısında susan marabalardan değildir. Şimdiye kadar yavaş yavaş kendi halinde bireysel olarak direniş göstermeye çalışan Feyzo, bireysel direnişin dışında toplu direnişin varlığını ve sonuçlarını da öğrenir. Şehirdeki marabalar tek başlarına değil, hep birlikte el ele verip direndikleri zaman haklarını elde ediyorlar. Feyzo tek başına olduğu için hak elde edemediği gibi, sürekli köyünden sürülmüştür. Feyzo'nun sözlerinden, toplu direniş ve hak arama konusunda aydınlandığı mesajı da verilir. “Grev. Ekmek. Özgürlük. İşçiler gardeş, patron galleş. Faşizm” bu kelimeler 70'ler Türkiye'sinde, işçi hareketlerinde sıklıkla karşılaşılan kelimelerdir ve Feyzo'nun aydınlanması için öğrenmesi gerekli olan kavramlardır. İtalyan lider Benitto Mussolini tarafından ortaya çıkarılan ve Adolf Hitler ile anılan, siyasi bir ideoloji olan faşizm, filmde Maho Ağa için kullanılmıştır. Maho Ağa karakteri, dudağının tam ortasındaki bıyığı ile özdeşleşen faşist diktatör Adolf Hitler ile fiziksel olarak da benzetilmiştir. Dikkat çeken bu gösteren, Maho Ağa ile Adolf Hitler'in diktatörlük açısından benzerliklerini vurgular.

Feyzo: *Bu İstanbul acayip bi şehir. Çok şey öğrenmişem. Sendikayı da öğrenmişem. Burada da şehir ağaları var. Ama buranın marabası parayı az gördü mü el ele verip hakkını bi tamam ariyi. Grev. Ekmek. Özgürlük. İşçiler gardeş, patron galleş. Faşizim, ula bu da neki? Sen faşo neye diyiler bilin mi hekim bey? Aha bizim Maho vallah faşodur.*



Dönemin toplumsal sorunları duvar yazıları ile verilmiştir. Grev, ağalık, faşizm, sendikalar gibi konularla ilgili olan duvar yazıları, toplumsal sorunların dile getirilişinin bir şeklidir. Para karşılığında bu yazıların üzerini boyayan Feyzo, duvarlardaki yazıları boyarken hem toplumsal sorunlarla ilgili fikir sahibi olur hem de eleştirisi yapılan konulara karşı durabilmek için bir direniş yöntemi öğrenir. Bu duvar yazılarının boyanması, toplumsal sorunların çözülmek yerine üzerlerinin kapatıldığını gösterir. Yazıların üzerini kapatmak için kullanılan boyalar, duvarda eğreti durur ama yine de yazıların (sorunların) üzeri kapatılmıştır. Çözüm kavuşturmak yerine üzeri örtülen problemler, buldukları ilk açıktan tekrar gün yüzüne çıkma gücüne sahiptir.

g. Otoritenin Baskısına Maruz Kalan Karakterlerin Bilinçlenmesi

Eleştirel bir söylem ile toplumsal birçok konuya değinen filmde, madun konumundaki ezilen karakterlerin, problemler ile ilgili bilinçlenmesine de yer verilmiştir. Toplumsal aksaklıklar beraberinde bilinçlenme ve direnişi de doğurmuştur. Feyzo, köyden ilk kovulmasındaki söyleminde hem kendine kızmaktadır haddini bilmediğini düşünerek hem de ağaya. Fakir bir maraba olduğu için ağanın kullandığı şapkayı takmaması gerektiğini belirtir “lengeli fötür neyine” derken. Bir taraftan da düğün günü köyden kovulduğu için ağaya kızar. Bu kısım Feyzo’nun ilk aydınlanması olarak görülebilir. Direnişe geçip eyleme dökmese dahi düşünce olarak bir şeylerin farkına varıyor. “Bi ağa giyermiş. Şeerde herkes giyiyo bu poku” diyerek ilk isyanını gerçekleştiriyor.

Şimdiye kadar sürekli ağaya koşulsuz şartsız bir itaat söz konusu iken, Feyzo tarafından ilk defa ağanın sözü sorgulanmaya başlanıyor. Şehirde herkesin giymesi ve bu şekilde bir soruna sebep olmaması, ağanın ise şapkayı sadece kendinin kullanabileceği birşey gibi sahiplenip bir de ceza uygulaması Feyzo tarafından sorgulanıyor ve hata yaptığı ilk defa dile getiriliyor. Söz konusu olan Maho Ağa'nın şapkası iki şekilde değerlendirilebilir. İlk olarak Maho Ağa karakterinde sürekli gördüğümüz bu şapka Maho Ağa'nın iktidarının sembolüdür. Köylüden birisinin takıyor oluşu ise, ağanın iktidarına karşı bir tehdittir. Feyzo açısından şapkanın anlamı ise, Maho Ağa'nın tahakkümünü ilk sorgulamasının sembolüdür.

Feyzo: *Cenderme oldun da ne oldu? Ağa mı oldun eşşoleşsek. Sen fakir bi marabasin, lengeli fötür neyine! Maho Ağaminkide pok yemek ama. Düğün günü olur mu böyle densizlik. Dadına bakamadım Gülo'nun. Bi ağa giyermiş. Şeerde herkes giyiyo bu poku.*

Köyden kovulmaları Feyzo'nun isyana geçmesinin fitilini çeken eylemlerdir. Koşulsuz bir bağlılık örneği olan Feyzo'nun sevdiği kadından uzaklaştırılmasının siniri ile; eksik olsa bile direniş için gerekli olan ilk fikirlere ulaşması olay örgüsünün ilerleyişi açısından önemlidir. Filmin ilk başındaki itaatkar Feyzo ile sonlara doğru direnişin temsili olan Feyzo'nun söylemi arasında belirgin bir fark vardır. Filmin başında ağanın kulu olduğunu söyleyen, atacağı her adımda izin isteyen Feyzo artık ağadan ve yaptırımlarından rahatsız olmaktadır. Feyzo'nun söylemi, koşulsuz bir itaatten direnişe doğru evrilmektedir. Geçersiz sebeplerden dolayı köyden kovulan, evinden ve sevdiklerinden uzak kalmakla cezalandırılan Feyzo henüz direniş açısından bir eylem gerçekleştirirse bile Feyzo'da direniş bilinci oluşmaya başlar ve neden direnmediklerini sorgular. Bu sorgulama, filmde bir kırılma noktasıdır.

Feyzo: *Pohunun üstüne poh olmazmış, poh oğli. Ağa olmuş da ne olmuş yani. Kibarlıktan anlami ki. Medeniyetlikten habarı yok. Biz niye başkaldırmıyok peki?*

Sıkı baskı ve cezalar karşısında alt tabaka çeşitli şekillerde direnişe geçerek bir rahatlama sağlar. Eleştirilen konular filmin gidişatına göre direniş ile dile getirilir ve hem karakterde hem de izleyicide rahatlama sağlar. Otoritenin tahakkümü karşısında

direnişe geçmenin örnekleri Feyzo karakteri üzerinden sunulur. Ankara'dan gelen müdüre olumlu bir imaj çizmeye çalışan Maho Ağa'nın çabası Feyzo yüzünden alt üst olur. Feyzo'nun çifte süren haline oldukça sinirlenen müdür, Maho Ağa'nın sözlerini sorgular. Feyzo'nun tüm söylemi Maho Ağa'nın yalanlarını ortaya çıkarır. Feyzo ağır başlı ve mağdur bir üslupla müdürün sorularını cevaplarken alttan alttan Maho Ağa'dan öç alır. Maho Ağa'ya karşı boyun eğiş ile hörmet gösteren bir tavır sergileyen Feyzo, safça verdiği cevaplarla Maho Ağayı yerin dibine sokar. Köylünün kendine ait olmayan toprakta Maho Ağa için çalışmasına rağmen para kazanamamasına sitem etmek yerine, minnetle karınlarının doyduğunu söylemesinin hemen akabinde "Allah agama zeval vermiye. Gursamıza giren bi lokma ekmek varsa onu da ağamız veri" diye cevap verir. Feyzo'nun bu söylemi ironi içerir. "Allah agama zeval vermesin" diye iyi dilekte bulunup yedikleri bir lokmanın bile Onun sayesinde olduğunu söylerken, kazançlarının ancak karın doyuracak seviyede olduğunu da belirtmiş olur. Feyzo, Scoot'ın Direniş ve Takakkümü açıkladığı tablosunda belirttiği "Kılık Değiştirmiş, Dikkat Çekmeyen, İlan Edilmemiş Direniş Biçimleri, Altpolitika" olarak söylediği direniş biçimini gösterir. Feyzo görünürde bir hürmet gösterirken Jamaikalı kölelerin "Akıllıyı kafeslemek için aptalı oyna" atasözünü yaşar. "Akıllı köle, Büyük Efendi'nin önünde yerlere kadar eğilirken sessizce osurur" diyen Etiyopya atasözü de Feyzo'nun bu direniş biçimini açıklar. Filmde komik bir diyalog olarak sunulan bu konuşmanın alt metni, hürmetin arkasına gizlenmiş bir direniştir.

Müdür: *Bu ne rezalet ağa?*

Maho Ağa: *Ne oldu müdür bey?*

Müdür: *Bu devirde sabana insan koşulur mu? Hani sabanından öküzüne kadar veriyordun? Bu mu bey gibi yaşamak?*

Maho Ağa: *Valla haberim yoktur müdür beyim.*

Bilo: *Ağam bu it oğlu mahsus yapıyo Allahıma.*

Maho Ağa: *Ula git bak, bunlar nidiler delllenmişler mi yoksa la*

Bilo: *Ula Feyzo, hele goş Maho Ağam çağırıyi*

Feyzo: *Dur aney ağam geldi.*

Sakine: *Ula çabuk gel. Öteki tarlayı da süreceksin, öküz.*

Bilo: *Ula ne pok yiyin?*

Feyzo: *De s.ktir lan. Buyur ağam hoşgelmişsin.*

Maho Ağa: *Ula Feyzo napirsin oğlum? Öküz kimin kendini çifte sürmüşsen.*

Feyzo: *He. Öküzü Hacı Hüso elimden almıştır Maho Ağa.*

Müdür: *Neden aldı elinden?*

Feyzo: *Başlık parasının taksidi eksikti de beyim.*

Müdür: *Hani başlık paralarını da sen ödüyordun ağa? Toprağın var mı?*

Feyzo: *Marabanın toprağı mı olur beyim? Biz Maho Ağamızın topranı işlirik.*

Müdür: *Kaç para kazanırsın yılda?*

Feyzo: *Para da nedir? Ağamız garnımızı doyuruy ya.*

Müdür: *Sahiden doyuyor mu karnınız?*

Feyzo: *Allah ağama zeval vermiye. Gursamıza giren bi lokma ekmek varsa onu da ağamız veri.*

Maho Ağa: *Ula gel buraya. Allah belayı versin. Gullarımın halını sorarım; eydir eydir. Bak şu zavallı Feyzo'nun haline. Niye bana haber vermisin oğlum? Git benim evden iki tane öküz al.*

Maho Ağa'nın ağır yaptırımlarına uğrayan Feyzo artık durumu sorgulamaya başlar. Şimdiye kadar herkes ağalık makamına sorgusuz saygı göstermiş ve kimse ağanın yaptıklarını eleştirmemiştir. Ağalık makamı törelerle desteklenip yapılanlar normal görülmüştür. Köylü üzerinde her türlü tahakküm kuran Maho Ağa'nın yetkisinin

nereden geldiği düşünülmemiştir. Adım adım direniş bilincine ulaşan Feyzo bu sefer de “Kim ağa yaptı bu pezevengi” derken, Maho’ya bu yetkinin kim tarafından verildiğini ilk kez sorgular. Demokratik bir seçimle köyün başına gelmeyen Maho Ağa’nın gücünün verdiği rahatsızlık, Feyzo’nun bu sözü ile belirtilir. Ağanın, toprak sahibi olmakla köylüyü ezme hakkını elde etmesi direniş için gerekli bir unsurdur ancak hemen direnişe geçmeyerek sadece eleştiri yapabilen Feyzo küfredip “Eşşoleşsek” diyerek kendince bir rahatlama sağlar.

Feyzo: *Ben senin ağa kimin, ahh... Yedi ceddinin, uyy uyy... Zürriyetini, off anaamm... Kim ağa yaptı bu pezevengi uff? Kim verdi bu topra? Ula Allahtan reva mıdır ahh? Eşşoleşsek.*

Kadına karşı olan bakış açısı şehirdeki karşılaşılan kişilerin görüşleri sayesinde değişir. Aslında kadın hakları ile ilgili olmaktan ziyade maddi olarak rahatlama sağlanacağı için kadının mal olmadığı öncelikle Feyzo tarafından kabullenilir. Feyzo şehirde karşılaştığı nikâh salonundan çıkan damada, karısı için ne kadar para verdiğini sorar çünkü Feyzo’nun bildiği normal evlenme şekli kadının alınıp satıldığı şekilde olmalıdır. Feyzo, damadın para vermemiş olmasına, üstelik gelinin babasının para istememesine oldukça şaşırır. Kendi köylerinde alınıp satılan kadın burda para ödenmeden, istediği kişi ile kendi iradesi ile evlenmektedir. Feyzo damadın “kadın parayla alınır mı” sözüne şaşırır ve bilginin doğruluğunu teyit etmek için bir de kızın babasına sorar. Kendi köyünde kızını para ile satan, başlık parasının taksidi ödenmezse evli olan kızını başkasına satma planları yapan babalardan farklı olarak şehirdeki baba, kızının “mal” olmadığını söyler. Kadının “mal” olmadığı, “mal” gibi alınıp satılmadığı bilgisi Feyzo için oldukça şaşırtıcıdır. Şehirli babalar için kızının, birisi ile anlaşması ve Onu istemesi kızının evliliğine onay vermesi için yeterlidir. Başlık parası gibi adetlerin, göreneklerin kalktığını öğrenen Feyzo bu bilgiyi tekrardan son kez damada da teyit ettirir. Kadının satılacak bir mal olmadığını öğrenen Feyzo, Hacı Hüso tarafından kandırıldığını öğrenir. Hacı Hüso burada sadece bir gösterendir ve çarpık töreleri, adetleri temsil eder. Mantık dışı olan ve kişileri zorlamaktan başka bir şeye yaramayan başlık parası âdeti, Hacı Hüso tarafından kendi çıkarları için kullanılmıştır.

Feyzo: Hayırlı olsun kardaşım

Damat: Teşekkür ederim.

Feyzo: Şşş, gaça aldın hemşerim.

Damat: Neyi?

Feyzo: Avradı

Damat: Ne diyosun kardeşim sen, kadın parayla alınır mı?

Gelinin Babası: Çekilsene be adam.

Feyzo: Gelini gaça aldığını soriyem.

Gelinin Babası: Ben gelinin babasıyım. Benim kızım mal değildir anladın mı? Anlaştılar, evlendiler.

Feyzo: Başlık istemedin mi kızına?

Gelinin Babası: Ne başlığı be oğlum. Öyle adet yok artık.

Feyzo: Allahını seversen doğru söyle gardaşım. Beleş mi aldın gariyi, beleş mi ula?

Damat: Beleş, beleş.

Feyzo: Aaa, vıy! Vay namussuz Hüso.

Feyzo içinde yetiştiği ortamda öğrendiği değerlere göre kadına “mal” gözü ile bakan bir karakterdi. Gülo’yu çok seviyor olmasına rağmen, öğrendiği adetlere göre kadını babasından alınıp mülkiyet hakkı elde edilebilen bir mal olarak gören Feyzo, ilk kez kadına karşı farklı bir düşüncenin olduğunu görür ve kadının mal olmadığını öğrenir. Başlık parası vermeden evlenildiğini gören Feyzo artık kendinden başka kişilerin de bir şeyler öğrenmesini ister. Feyzo köye gidip, başka türlü bir hayatın olduğunu anlatıp köylünün köhne törelerden kurtulmasını sağlamayı planlar ama ağanın izninin olmayışı Onu yine de düşündürür. Şehirde çok fazla şey öğrenen Feyzo, ağadan korksa bile yine

de köyüne gidip, öğrendiklerini köylüye de öğretme taraftarıdır. Bundan önceki köye dönüşlerinde başlık parası için ödenecek senetlerin zamanı geldiğinde Maho Ağa tarafından affedilip çağrılan Feyzo, bu defa ağanın onayını beklemeden, kaçak şekilde köyüne döner. Şehir ağalarına dediklerini yaptırabilmek için topluca hareket edip hakları olanı alan şehirdeki “marabalar”, Feyzo’ya birlikte hareket etmenin gücünü göstermiştir. Feyzo kendince kamufle olup köye gelir ama Feyzo’nun kamufleliği, başını toprağa gömen devekuşunu andırır. Feyzo birkaç dalın yardımı ile ön tarafını gizler, arka tarafı komple açık olarak köye girer. Bu şekilde gizlendiğini düşünecek kadar saf olan Feyzo, ne pahasına olursa olsun köylüyü bilinçlendirmeye kararlıdır.

Feyzo: *Gadının mal olmadığını öğrenmişim hekim beyim. Başlık parası çoktan galkmıştı bizim habarımız yok. Varıp köylüme anlatam dedim ağamın izni yok... Buna gamuflaj diyiler. Cendermelikte öğrenmişim, gizlenmek için bire birdir.*

Yaşanılan toplumsal problemler ile ilgili eleştirinin yapıldığı filmde Feyzo, eleştirilen durumlar doğrultusunda direniş bilincine ulaşp başkaldırarak sorunların düzeltilmesini planlar. Feyzo başkaldırıya, yakın çevresini örgütleyerek başlar. Feyzo, Gülo ve Zülfo’ya şehirde öğrendikleri ile ilgili bilgi verdikten sonra onların yardımı ile daha fazla kişiye sesini duyurmayı planlar ve köyün gençlerini ayaklandıracak direniş için ilk adım atılır. Scott’ın maddi tahakküm başlığının altında “dilekçeler, gösteriler, boykotlar, grevler, toprak istilaları ve açık ayaklanmalar” şeklinde sınıflandırdığı direniş türü; Feyzo, Gülo ve Zülfo’nun başlık parası konusunda yapmayı planladıkları direniş biçimidir. Gülo, başlık parasının kanunen cezası olduğunu belirtip haklı isteklerini; köydeki baskı aygıtı olarak gösterilen ağa ve ileri gelenlere duyurmadan gençlere yaymaları gerektiğini söyler. Bu şekilde gizlice örgütlenip ardından direnişe geçilme planı yapılır.

Feyzo: *Ula Zülfo. Başlık parası kalkmış artık şehirde, öğrenmişem ha.*

Zülfo: *Senin dilin ne söyli Feyzo gardaş?*

Gülo: *Hemi de ganunda cezası varmış.*

Zülfo: *Essah mı diyisen? Yani istediğin kızı parasız aliysen ha?*

Gülo: *Önce habarı köye gizlice yaymalı. Herkes yapçeni bilmeli.*

Feyzo: *Garı mal miki alınıp satıla diceksiz. Herkes sevdiğini ala diceksiz.*

Başlık parasını ödemeye güçleri yetmediği için evlenemeyen köyün genç kadınları ve erkekleri, öğrendikleri başlık parasının kaltığı bilgisi ile ayaklanmak için hemen başkaldırmaya razı olurlar. En genel şekli ile “evde kalmışlık” yüzünden bu bilgiyi kabullenmiş gibi görünmelerinin alt metni daha derindir. Başlık parası üzerinden gösterilen bu ayaklanmaya hemen onay verme, aslında şimdiye kadar bastırılmış olmaktan sıkılmanın bir tür patlamasıdır. Haklılıklarının çoğunlukla farkında olmayan ya da Feyzo gibi yaptırıma uğrayıp ağa tarafından sürgün edilmemek için her şeye boyun eğen insanlar buldukları ilk imkânda başkaldırmaya hazırdır. Köyde şimdiye kadar alınıp satılacak mal olarak görülen kadınların, şehirde mal olarak görülmediklerini öğrendikten sonra kadınlar da erkekler de kadının alınıp satılmasının ve mal olarak görülmesinin yanlışlığını kabul ederler. Yapılan evliliklerin alışveriş değil, kadın ve erkek arasındaki sevgi ile oluşturulması bilinci yerleşir. Bu şekilde ilk kez topluca bir direnişe geçilir. Bu direniş ilk olmanın dışında kadına bakış açısının değişmesi bakımından da önemlidir. Mal olarak görülen kadın, eril tahakkümün kendisine yüklediği bu durumdan sıyrılıp direnişin bir parçası olur. Sadece cinsel nesne ve alınıp satılacak bir mal olarak konumlandırılan metalaştırılmış kadın, direniş için atak yapan bir özne olur.

Gülo: *Bi şeer gilini Feyzo'ya demiş ki “ben mal mıyım ki satılam, gönlümün sevdiğine varıyam”.*

Kızlar: *Çok dogri demiş bacım. Biz mal mıyık ki satılak? Koşun kızlara yayak, gönlümüzün sevdiğine varak.*

Zülfo: *Bi damat demiş ki “başlık parası da noliyi? Biz birbirimizi sevmişik, evlenmişik. Kim garışır? Pazardan hayvan mı satın alıyık?*

Erkekler: *Hee. Pazardan hayvan mı satın alıyık? Gidip gönlümüzün sevdiğini alak. Hadi yürüyün hadi.*

Birçok direniş yönteminin gösterildiği filmde, şehirde siyasal ve ekonomik sebepler ile kullanılan duvar yazıları köyde töreler ile ilgili olan problemleri dile getirmek için kullanılmıştır. Kim tarafından yazıldığı tam olarak belli olmayan duvar yazıları otoriteye karşı atılan etkili bir adımdır. Bir komedi filmi olarak şekillenen filmde eleştiri ve mizah bir arada kullanılarak toplumsal aksaklıklar sergilenmiştir. Feyzo, şehirde öğrendiği duvar yazısı ile sorunları dile getiren direniş biçimini köye getirmiştir. Şehirde emek, işçi hakkı, sendikalar vs. konularda olan duvar yazıları burda köylü tarafından kendi sorunlarının aktarıldığı şekle dönüşür. Ağalık düzeni, töreler, başlık parası, kadının metalaştırılması gibi problemler ile ilgili konularda yazılan duvar yazıları, Maho Ağa'yı Topal Hoca'dan daha fazla endişelendirir. İlk defa törelere ve ağalığa doğrudan bir başkaldırı sözkusudur. Köylünün kazancı ve yediği ekmek dahi Maho Ağa'nın "dili ile eli arasında" iken bu sefer Maho Ağa'nın geniş yetkilere sahip olan otoritesi sarsılır. Maho Ağa'nın bu durum karşısında yaşadığı korku, terleyen ve kızaran yüz ifadesi ile verilir. Otritesini ve gücünü kullanarak köylü üzerinde yarattığı korkunun kırıldığını farkedene Maho Ağa, sığınağı olan çiftliğine koşarak gider.

Duvar Yazısı 1: Gız anasii gız babası, kalksın başlık parası

Mal değilik satılak. Başlık parası kalkacak. EKK²⁵

Duvar Yazısı 2: Hem töresi, hem ağası. Kahrola başlık parası.

Bu düzen değişecek.



²⁵ Evde Kalmış Kızlar



İşçi hareketlerinden ve yürüyüşlerinden esinlenilerek gerçekleştirilen ve topluca yürüyüşe geçilen sahnede ilk olarak Sakine'nin pankartı görülür. Feyzo'nun şehirdeki grevlerde gördüğü çeşitli pankartlar, Sakine tarafından isteğini anlatmak için kullanılır. Sakine için en büyük problem öküzünün olmamasıdır. Erkeklerin en büyük sorunu başlık parası yüzünden evlenemeyişi, kadınların ise satılıyor oluşlarıdır. Tek tek kendi sorunlarını dile getirseler de aslında genel olarak içinde bulundukları toplumun çarpıklıklarına bir eleştiri yürüyüşüdür yaptıkları. Sakine ağa tarafından sömürülüp, hakkını kazanamayan yoksul bir kadındır. Ağanın toprağında karın tokluğuna çalışan Sakine, tarlada çalışabilmek için öküze ihtiyaç duyar. Ayrıca öküz, sahip olabileceği tek mal varlığıdır. Burada istekler; elde edilebilecek tek mal varlığı öküz, kadın olarak değer görmek, özgürce evlenebilmek olarak çeşitli şekillerde sunulsa da aslında hepsi, feodal ağalık düzeni içerisinde insanca yaşayabilmeyi istemektedirler. Ağalık düzeni ve töreler, sistemin en alt kısmındaki bu insanların ekonomik özgürlüklerini ve tüm kişilik haklarını kısıtlar, baskı altında tutar.

Sakine'nin Pankartı: "Kızlar alsın kocayı. Öküze ver parayı."

Feyzo: Gızlar bizim hakkımız, söke söke alırlık.

Gülo: Kadınık, anayık, mal olmaya karşıyık.

Zülfo: Başlık yaktı başımı... Artık garı istiyem

Sakine: Ben öküz istiyem. Öküz!



Yürüyüş yapanlar Maho Ağa tarafından cezaya çarptırılır ve falakaya yatırılır. Ayaklanmanın başını çektikleri için; Feyzo, Gülo, Zülfo ve Sakine cezalandırılır. Maho Ağa'nın bildiği en etkili yöntem ceza vermektir. Köyün sahibi olduğunu her fırsatta dile getiren Maho Ağa, köyde yaşanan problemlerin çözüm yolu olarak, problemin kaynağını cezalandırıp üzerini kapatmayı seçer; ancak Maho Ağa'yı oldukça korkutan bu seferki sorun, ceza ile bastırılıp kapatılacak gibi değildir. Cezalandırılan dört karakterin sırası ile tepkilerinin verildiği sahnede, ayaklanmanın öncüsü olan Feyzo cezanın sonlanması için geri adım atan bir söylem tercih eder. Zülfo; isteğini farklı bir şekilde olsa da dile getirmeye devam eder. “Ha karısız galımışam ha ölmüşem” diyen Zülfo, bu düzen değişmediği sürece verilen cezanın çok önemli olmadığını belirtir. Çünkü Zülfo'nun evlenememesinin sebebi törelerdir. Verilen falaka cezası, artık isyan ettiren töreler ile yaşamaktan daha fazla can yakıcı değildir. Gülo ve Sakine arasındaki diyalog ise, toplu direnişlerinin devamı niteliğindedir. Gülo ağanın bir iki kişiye ceza verebileceğini, herkesi susturamayacağını mesajını verirken Sakine, Maho Ağa'nın korkusunun devam etmesini sağlayan bir söylem içindedir. Falaka cezasını çeken Sakine “o sopa bizim elimize geçmez mi?” diyerek düzenin değişeceğini kasteder. Cezaya çarptırılanların bir gün ceza keseceklerini, boyun eğmeyeceklerini belirtir. Ekonomik olarak ağaya bağımlı olunan köyde, her şeye boyun eğmeye alışmış, sessiz kalan kerkese “korkaksınız” diyerek sesini yükselten Sakine “ula fakirsek adam değilmiz?” sözleri ile hem ağaya, hem düzene hem de sessiz kalınmasına isyan eder.

Feyzo: *Off, tövbe ağam. Ayy ayy, başlık parası galsın. Off off off, hem de yüz bine çıksın ovvvv!*

Zülfo: Ahhhhh! Vur vur, daha vur! Vur vur ahhh! Ha karısız galmışam ha ölmüşem aaahhhh!

Gülo: Uy aneyyyyy! Hepimizi öldüremez ya bu ayy!

Sakine: Vur ula it oğlu, o sopa bizim elimize geçmez mi? Uy anamm, viyyy, uff. Öküz de gitti, vay anam. Suratına s.çtığım, uyyy. Ula ne korkaksınız. Ula fakirsek adam değilmiz? Uyy anamm uyy!

Korkaklara karşı siniri devam eden Sakine, çocuklarını susturamayıp onlarla birlikte ağlayan Feyzo'ya sert bir dille çıkışır. Feyzo'ya korkak olduğu için bu ağlamasının müstehak olduğunu söyler. Sakine sinirli bir ses tonu ile Feyzo ve diğerleri korkak olmayıp ağa ve düzen karşısında direnebilselerdi bunların yaşanmayacağını belirtir. Sakine'ye göre Feyzo'nun ağlaması, korkaklığının bedelidir. Feyzo'yu korkaklıkla suçlayıp kızan Sakinen'nin "bekle on beş yıl, kucağındaki büyüün onu satar avradını geri alırsız" sözünden, bu şekilde korkakça devam edip düzeni değiştiremezlerse, onbeş yıl geçse bile başlık parasının devam edeceği mesajı çıkarılır. Korkup boyun eğdikleri sürece, kendi yaşadıkları sorunları, zorlukları çocukları ve gelecek nesiller de yaşayacaktır.

Sakine: Ula nolisiniz? Üçünüz birden zırlırsız, enikler gibi.

Feyzo: Artık dayanamıyım aney.

Sakine: Sizin gibi korkaklara müstehak. Ağla ağla, açılırsız!

Feyzo: N'apam aney?

Sakine: Bekle on beş yıl, kucağındaki büyüün onu satar avradını geri alırsız.

Filmin başlarında Feyzo'ya, caydırıcı bir etkisi olduğu için sürgün cezası verilmektedir. Köyünden sürülerek şehre giden Feyzo için şehir, cezasını çektiği mekân olmanın ötesinde ayrıca aydınlandığı yerdir. Ceza olarak sunulan sürgün, filmin sonlarına doğru şekil değiştirmiş ve artık köydeki otoritenin tahakkümünden kurtuluşun sembolü olmuştur. Köyden kovulup şehre gitmek için her yolu deneyen Feyzo, Maho Ağa

havuzda yüzerken havuza işer. Sinirlenip ne yaptığını soran Maho Ağa'ya “suyun esansı eksik aғam” diye cevap veren Feyzo, Maho Ağanın sürekli itibarından bahsetmesine gönderme yaparak “itibarına gölge düşiyi” diyerek dalga geçer. Grev, duvar yazısı, toplu yürüyüşler nasıl birer direniş ise; otorite ile dalga geçmek de bir tür direniştir. Çeşitli direniş örnekleri gösteren Feyzo bu defa da bu yöntemi kullanır.

Maho Ağa: *O ne? Ula dur! Napirsın ula dellendin mi? Heyvan oğlu heyvan!*

Feyzo: *Bu suyun esansı eksik aғam. İtibarına gölge düşiyi.*

Maho Ağa: *Ula, puşt oğlu senii...*

Feyzo: *Kovdun mu aғam?*

Maho Ağa: *Kovmirim ula, kovmirimm dürzi. kovmirimmm!*

Şehirde öğrendiği işçi direnişini hatırlayan Feyzo, son çare olarak tekrar köylüyü örgütleyip, topluca direnişe geçirerek daha rahat şartlarda hak ettikleri gibi yaşamak için bir adım atar. Tarlada geçen diyalogda Sakine'nin söylediği “biz eşek olduktan sonra, semer vuran çok olur” sözü, köylünün boyun eğmesinin sebep ve sonuçlarını özetler. Çalışmaktan kaçmayan köylü, hakkını alamayışından şikâyetçidir ama korkularından dolayı içinde bulunduğu koşulları düzeltmek için her hangi bir eyleme geçemezler. Şartları zor olmasına rağmen iktidarın yanında kalıp onun gücünden faydalanarak hayatını devam ettiren insanları temsil eden karakter “Söylemedi demeyin, Maho Ağa köyü satar. Hepimiz Çukurova'da geberirik” diyerek köylüyü korkutarak içinde bulunulan şartlara başkaldırmamaları gerektiğini belirtir. Ezilmekten bıkan Sakine, köle gibi yaşamaktansa özgürce ölmeyi tercih eder ve bunu dile getirir. Birlikte hareket etmenin önemini bilen Feyzo, köylü olmadığı sürece Maho Ağa'nın da toprakların da bir hükmü olmadığını söyleyerek köylüyü yüreklendirir. Feyzo önderliğinde ayaklanma kararı alan köylünün, haklı direnişinin zamanı gelmiştir.

Feyzo: *Yav gardaşlar, toplanın hele şöyle, ne diyecem size. Bu Maho Ağa, bizi beleş çalıştırıy.*

Sakine: *Biz eşek olduktan sonra, semer vuran çok olur.*

Feyzo: Ben de onu diyim.

Sakine: He!

Feyzo: Yövmiye yüz kayme diyiler. Gidek Çukurova 'ya orda çalışak.

Sakine: Gidek!

Zülfö: Doğru diyisen Feyzo can, gidek. Çukurova 'da evlenirem belki de.

Köylü: Söylemedi demeyin, Maho ağa köyü satar. Hepimiz Çukurova 'da geberirik.

Sakine: Tuh senin sıfatiye! Ula burda sürüneceğine orda geber daha iyi, meymenetsiz.

Feyzo: Aklınızı başınıza devşirin gardaşlar. El birliği edersek ağa bi b.k yiyemez. Biz olmasak toprağı kim sürer, kim işler gardaşlar?

Tehdit ve baskı ile köylüyü susturmak, köylünün direnişi ile etkisini kaybetmiştir. Köylüyü sürekli, köyü satmakla tehdit eden Maho Ağa'nın tehditinin artık geçersiz olduğu konuşmalarda verilmiştir. İşçinin, köylünün ya da meta olarak nesneleştirilen kadının; tehdit ya da zor kullanılarak sonsuza kadar susturulamayacağı gerçeği köylünün direnişi ile sunulur. Maho Ağa, köydeki düzenin sarsılmadan ilerleyeceğinden oldukça emin olduğu için köylünün yürüme ihtimaline bile inanmaz. Duyduğu davul zurna sesini, kendi izni alınmadan kurulma cürreti gösterilmiş bir düğünden geldiğini düşünür. Gelen bu ses düğün sesi değil aslında köylünün ayaklanışının sesidir ve Bilo bu ayaklanmayı cenk (savaş) olarak yorumlar.

Bilo: Köyü istedigine satsın dedi, gedilermiş.

Maho Ağa: Ula dellendin mi sen? Kim gidiy, nere gidiy?

Bilo: Köy gidiyi ağam!

Maho Ağa: Sen ne diyersen oğlum? Köyün nerde görülmüştür yürüdüğü?
Bu davul da nolar lo? Köyde düğün mü kurdular benden habersiz?

Bilo: *Düğün havası değil, cenk havası bu aғam.*

Köyden gitmek için ayaklanan köylüyü Maho Ağa ve yandaşları durdurmaya çalışır. Marabanın ayaklanarak, Maho Ağa'nın izni olmaksızın köyden gitmesi demek Maho Ağa'nın sarsılmaz otoritesinin sarsılması demektir. Kendi izni olmadan yapılan hiçbir şeye müseade etmeyen Maho Ağa için bu direniş kabul edilemez bir saygısızlıktır ve kendine koşulsuz şartsız boyun eğmiş bunca insanı kaybetmeyi göze alamaz. Köyü satma tehditinin de işe yaramayacağını gören Maho Ağa Baskı Aygıtı olarak güç kullanmayı seçer. Silahlı adamları ile köylünün yolunu kesen Maho Ağa, tüm köylüyü cezalandırmanın zorluğundan dolayı Feyzo'yu suçlu olarak seçer. Her zamanki gibi Feyzo'yu cezalandırıp köylüye de korku salacak, direnişi bastıracaktır. Artık filmin sonuçlandığı noktada Feyzo, Bilo'nun elindeki silahı alarak kendini vurmak ister çünkü ağır baskıdan bunalan Feyzo'nun tüm yolları kapanmıştır. “Fur ula kendini, fur! Elimi pis kanıyla bulaştırmıyam” diyen Maho Ağa'nın sözünden sonra Feyzo silahı kendisinden çeker. Problemlerin kaynağı Feyzo değildir ve Feyzo kendini öldürse de değişen bir şey olmayacaktır. Hem aғalık hem töreler devam edecek, geride kalanlar köleden farksız olan hayatlarına devam edecektir. Feyzo “kimin kanı pis gardaşlar” diyerek silahı karşısına doğrultur. Pis kanlı olduklarını söyleyerek silahını sırası ile önce Bilo'ya, Hacı Hüso'ya ve en sonunda Maho Ağa'ya doğrultur. Silahı doğrulttuğu bu kişiler; töreler, düzen, otorite ve güç çatısı altında köylü üzerinde sürekli tahakküm kuran kişilerdir. İnsan olarak değer görmeyen Feyzo, tüm köylü adına Maho Ağa'yı öldürür. Sakin ileryen müzik, Maho Ağa vurulup yere düştüğü anda değişip daha tempolu bir hal alır. Gürleşen müzik ile sevinç nidaları atan köylünün mutluluğu bir insanın ölmesinden değil, sürekli baskısına ve tahakkümüne maruz kaldıkları otoritenin devrilmesinden dolayıdır.

Maho Ağa: *Durun ulan! Nere gidirsiniz puşt oğulları? Nankör itler, dönün geri! Feyzo puştunu getirin öğüme.*

Gülo: *Getme Feyzo!*

Feyzo: *Elveda Gülo, sütünü helal et aney.*

Sakine: *Ula Maho puştı, bırak yakamızı. Yetti iliğimizi emdiğin, it oğlu*

Gülo: Feyzo, getme!

Feyzo: Gitmiyem değil mi?

Maho Ağa: Ula it bilem sahabına hıyanatlık etmez, çakal dölleri.

Bilo: Aha yılanın başı budur ağam.

Feyzo: Bırakın lan, bırakın, bırakın! Bırakın kendimi vuram da, vuram da kurtulam.

Maho Ağa: Bırakın fursun!

Gülo: Feyzo, dellenme kurban!

Maho Ağa: Fur ula kendini, fur! Elimi pis kanıyla bulaştırmıyam.

Sakine: Onun kanı seninkinden temizdir Maho ağa!

Feyzo: Kimin kanı pis, gardaşlar? Seninki pis, biliyem.

Bilo: Feyzo gardaş. Pohuyu yiyem kıyma canıma!

Feyzo: Senin kanın Hüso babo?

Hacı Hüso: Aha, bağa hiç borcun yoktur Feyzo, kıyma bağa, gurbann!

Feyzo: En pis seninki Maho ağam. Ben biliyem.

Maho Ağa: Ula, şakayı bırak it oğlu. Çevir şunu. Kendini fur, kurtul.

Feyzo: Yok... Seni vuracağam.

Filmin son sahnesindeki Feyzo'nun söylemi genel olarak filmi özetler niteliktedir. Maho Ağa'nın ölmesi sorunları bitirmemiştir. Sorun aslında Maho Ağa'da değil, ağalık sisteminde, köhneleşmiş düzende, çoğu mantık dışı olan törelerdedir. Bu sahnede "baştaki" kişilerin değişebileceği ama kurumlar, töreler, otorite değişmediği sürece, halk için kurtuluşun olmayacağı anlatılır. Ağalık kökten kaldırılmadığı için gelen gideni

aratmıştır. Feyzo kameraya bakarak yaptığı savunmasında aslında ekran karşısında kendini izleyen seyirciye anlatır derdini. Son sözlerinde Feyzo yargı cümlesi kullanmaz, düşündüklerini olduğu gibi aktarır. Sorunun cevabını vererek ders vermeye soyunmaz, “Sen devletsin, sen bilirsin” diyerek devam ettirdiği söyleminde hâkim konumundaki izleyiciye yöneltir sorusunu, “Suç Kimde?”

Filmin en önemli söylemi filmin son sahnesindeki Feyzo’nun konuşmasıdır. Birçok eleştirel söyleme yer veren filmde aktarılan en net mesaj bu konuşma ile verilmektedir. Sorunların kişi kaynaklı olmaktan öte, sorgulanmadan kabul edilip uyulmadığı zaman yaptırma uğramasına sebep olan törelerde, düzende olduğu belirtilir. Mevcut düzen değiştirilmeden kişiler değiştirilerek, sorunların çözülemeyeceği vurgulanır. Feyzo karakteri doğrudan yargıya varmıyor. Hâkim konumundaki izleyiciye olanları anlattıktan sonra çıkarım yapmadan sorusunu yönlendiriyor. Filmde, toplumsal aksaklıklar ile ilgili söze dayalı eleştirel yaklaşım sadece genel olarak Feyzo karakteri üzerinden ortaya koyulmuştur.

Feyzo: *Yalanım yok. Bütün işler bu minval üzere olmuştur hekim beyim. Maho ağa ölmüştür. O ölmüştür, başka ağa gelmiştir köyümüzün başına. Habar almışım, herkes Maho ağayı arar olmuştur. Bu işin sonu neye varır, ben bilmirim. Sen devletsin, sen bilirsin. Gayri hükmü sen ver, gurban. Suç kimde?*



3.3.1.3.2. Ses ve Müzik

1978 yılında çekilen *Kıbar Feyzo* filmi günümüz teknolojisi ile kıyaslandığı zaman, görüntü kalitesinde bir takım eksikler içerdiği gözlemlenebilir. Filmin anlatımı, diyaloglar ve müzikler ile ilerlemektedir. Konuşmalar ve filmin içerisinde kullanılan müzikler birbirini destekleyecek nitelikte şekillendirilmiştir. Filmin atmosferi diyaloglar, müzikler ve şarkılar aracılığı ile desteklenmiştir. Filmin sesi ve müziği ile filmin hem duygusal etkisi artırılmış hem de iletilmek istenilen mesaj, dikkat çekici bir şekilde izleyiciye sunulmuştur. Bu açıdan, filmde kullanılan ses ve müzik, anlatıda özel anlamlar yaratmaya yardımcı olmuştur.

Filmin aksiyonu, anlatıcı konumundaki Feyzo'nun anlattığı olaylar ve köyün gençlerinin söylediği şarkılar ile sağlanır. Feyzo'nun savunma yaparak anlattığı olayda, sabit bir görüntü aracılığı ile sadece Feyzo'ya odaklanılırken, Feyzo'nun bu savunması filmin ses bütünlüğünü de oluşturmaktadır. Gerekli yerlerde devreye girerek savunma yolu ile olayları anlatan Feyzo'nun sözleri yer yer kesmeler ile görüntü üzerine bindirilerek aktarılmaktadır. Böylece filme dinamizm katılmaktadır. Feyzo savunmasında, olaylar ile ilgili yorumlar yapıp olanları özetleyerek öyküyü birbirine bağlar. Yaşanacak olan olaylar ile ilgili seyirciye bilgi veren Feyzo, seyirciyi olacıklara hazırlayarak öykünün ilerlemesine katkı sağlamaktadır.

Filmde ses ile ilgili dikkat çeken konulardan birisi, karakterlerin konuşmalarındaki ses tonları arasındaki farklılıklardır. Film boyunca görülmeyen ve sesi filmin ilk sahnesinde sadece bir kez duyulan hâkimin ses tonu, sanık konumundaki Feyzo'nun sesinden oldukça gürdür. Devletin verdiği güç ile otoriter bir ses tonu ile karşısındaki kişiler üzerinde psikolojik bir baskı yaratan hâkimin sesi karşısında Feyzo'nun sesi daha alçak bir tondadır. Alt tabakadaki insanların temsili olan Feyzo'nun ses tonu ve seçtiği kelimeler karakterini yansıtmaktadır. Aynı şekilde köyün tek otoritesi olan Maho Ağa'nın sesi de her zaman köylüden daha gür çıkmaktadır. Ağa'nın ses tonu ve seçtiği kelimeler de otoritesini destekler niteliktedir.

Harran köyü ve İstanbul'da çekilen filmin, mekanlarına ait atmosfer özelliklerini desteklemekte kullanılan sesler güçlü bir etkiye sahiptir. Özellikle köyde çekilen sahnelerin pek çoğunda doğal sesler dip ses olarak kullanılarak, filmin gerçekçi olmasına katkı sağlamıştır. Köyde çekilen sahnelerde, arka plandan duyulan ve fazla

yüksek desibele sahip olmayan kuş sesleri filmin doğallığını desteklemektedir. Aynı şekilde köyde gece çekilen sahnelerde dip sestən gelen cırcır böceklerinin sesi de doğallığa etki ederken sahneye canlılık katmıştır. Düğün sahnesindeki davul-zurna sesi ve söylenen şarkılar görüntü ile birlikte öykünün gelişimi için önemli unsurlar olarak kullanılmıştır. Köyde çekilen sahnelerdeki görüntülere, zurna sesi ile birlikte Anadolu ezgilerini anımsatan müzikler eşlik etmektedir. Müzik, filmin duygu durumuna katkı sağlayacak şekilde hareketli ya da daha dramatik olarak sahnenin ruh halini yansıtmaya yardımcı olmaktadır. İstanbul’da çekilen sahnelerde ise dip ses olarak genellikle araç ya da iş yerlerindeki makine sesleri kullanılmıştır. Ayrıca filmin temposunu artırmak için kullanılan müzikler akışı hızlandırırken, efektler anlatının desteklenmesini sağlamıştır.

Filmin ilerleyişine göre sahneler arasında gösterilen köyün kızları ve erkeklerinden oluşan ve sorunlarını şarkı ile dile getiren gençlerin söyledikleri şarkılar filmin söylemini desteklemeye yöneliktir. Köylü gençlerin söyledikleri bu şarkılar aracılığı ile tahakküm aracı olan otoriteye eleştirel bir dil ile vurgu yapılmaktadır. İlk olarak köyün deresinde çamaşır yıkarken karşılaşılın kızlar ve onları izleyen erkeklerden oluşan gençler, dertlerini şarkı ile dillendiriyorlar. Her satın alınılabilir metanın maddi bir değeri gibi kızların da babaları tarafından belirlenen bir fiyatı vardır. Sevdığı kızla evlenmek, Ona sahip olmak ile eş değeri olarak sunulan filmde, kadın evlenene kadar da babasının malıdır. Erkekler şarkılarında kızları istediklerini belirtirken, kızlar da evlenmek istediklerini ancak babalarından korktukları için sevseler bile babalarının izni olmadan kimseyle evlenemediklerini belirtiyorlar. Baba, evdeki tek söz sahibi olduğu için evlilikleri ile ilgili söz hakkı da Ona aittir.

Erkekler: *Arabayı saldıkd düze mahkemeyi aldıkd güze*

Şu kızlar bizim olsa acımadıkd binbeşyüze

Kızlar: *Vay neresi vay neresi burası gelin deresi*

Biz de kızışmışız ama babamız öldürür bizi.

Gülo’nun istenme sahnesinde araya girilerek söylenen dörtlükte, ağalık ve törelerden bezmişlik anlatılır. Bu şarkıda erkekler, düzen ve ağalık olmasa problemin çözüleceğini belirtir. Gençlerin o an için en büyük sorunları sevdiklerine kavuşamamalarıdır ve

düzenin gereği olan başlık parası olmasa istedikleri gibi evlilik yapabileceklerdir. Kızlar da soruna kendilerince cevap bulmaya çalışıyorlar ancak her iki tarafta problemi dillendirmekten başka bir şey yapamıyor. Bu sahnede kullanılan müzik ile anlatıma dinamizm eklenmiştir.

Erkekler: *Bu düzen kazan karası, ağılık Allah belası*

İkisini birden alası, kızlar bize kalası

Kızlar: *Bu düzeni netmeli, merdivenden itmeli*

Tıngır mungır düşerken içine de göbek atmalı

Feyzo'nun sabana bağlandığı sahnede, içinde bulunduğu durum şarkılar eşliğinde dillendirilmiştir. Filmde yer yer gösterilen gelin kaynana çekişmesi arasında kalan Feyzo'nun dilinden, annesi tarafından daha çok yıpratıldığı mesajı verilir. Bu çekişme mizahi bir üslup ile aktarılır. Bir tarafta anne bir tarafta eş, bir yanda anne tarafından eşekle birlikte çitte sürülmek bir yanda eşinin rahat yatağı ve Feyzo'nun memnuniyeti karşılaştırılır. Günümüzde hala yaşanan gelin kaynana gerginliği ve iki taraf arasında kalan erkeğin durumunu anlatan söylem, müzik ve şarkı ile birlikte dikkat çekici bir şekilde sunulur.

Kızlar: *Ananın oğlu, uşağı, karının pamuk döşeği*

Olmuşsan saban eşeği. Ulan Feyzo ne haldesin?

Erkekler: *Yandım iki karı elinden.*

İlle anamın elinden, ille anamın elimden.

Köyün kızları ve erkekleri arasında geçen şarkıda bu defa, düzeni değiştirmeye yönelik bir söylem vardır. Köydeki kural koyucu olan ağanın hükmünün bitmek üzere olduğu verilir. Ferman artık ağadan değil Feyzo'dandır. Şimdiye kadar ağaya ve düzene boyun eğen Feyzo (köylüler), artık geleneğin bizzat yürütücü haline gelir. Uyulmak zorunda kalınan yozlaşmış töreleri artık köylü düzeltecektir. Feyzo ve Gülo üzerinden aktarılan

bu dörtlükte Feyzo ve Glo köydeki bütün kadınların ve erkeklerin temsilidir. Bu olayın şarkı ile aktarılması filmin ilerleyişine tempo katmıştır.

Erkekler: *Bayırda harman olmaz, ağadan ferman olmaz*

Ben sevdiğim almışam Glom, garışan iflah olmaz.

Kızlar: *Bayırda harmanım var, Feyzo'dan fermanım var.*

Yiğit isen gel bana Feyzom, derdine dermanım var.

3.3.1.3.3. Filmin Retoriği

Kibar Feyzo, anlatı genel olarak diyaloglara dayalı olarak ilerleyen bir filmidir. İdeolojik söylemi diyaloglar, duvar yazıları ve görüntüler ile aktaran film, vermek istediği mesajı iletmeyi başarabilmiştir. Büyük çoğunluğu Güneydoğu Anadolu bölgesindeki Reyhanlı köyünde çekilen filmde, köy ile ilgili bilgiler genel çekimler aracılığı ile izleyiciye sunulmuş ve izleyicinin köyde çekilen bu filmin içine girebilmesi sağlanmıştır.

İç mekânların da kullanıldığı film çoğunlukla dış mekânlarda çekilmiştir. Dış mekânlardaki çekimlerde genel olarak kullanılan geniş açı ve detay çekimler ile sahneler seyirciye anlatılarak filmin mekânsal özellikleri ve uzamı verilmeye çalışılmıştır. Kimi yerlerde hareketsiz olan kamera, bazı sahnelerde kaydırma hareketi yaparak filmin aksiyonuna katkı sağlamıştır. Kaydırma hareketi ile mekân tek planda seyirciye tanıtılmıştır.

Estetik anlamda bir başarıdan söz edilemeyen filmde birtakım çekim hataları da gözlemlenmektedir. Gerçek mekânların kullanıldığı filmde Feyzo'nun minareye çıktığı sahnede, genel çekimin yapıldığı planlarda gerçek minare kullanılırken, detay çekimin yapıldığı planda dekor olarak bir minare kullanılmıştır. Dekor ile yaratılmaya çalışılan film uzamı, dekorun sallanması ile filmde yapaylık hissi uyandırmıştır.

Filmin ideolojisi diyaloglar ile aktarılmıştır. Genel olarak eleştirel bir söylem ile ileryen filmin birkaç sahnesinde görüntüler ile de ideoloji aktarılmaya çalışılmıştır. Feyzo'nun şehirli bir çiftin evlendiğini gördüğü sahneden hemen sonra gelen çekimler bu duruma örnektir. Şehirde öğrendiği ve kendi köyünde çok daha farklı olan gerçeklerin etkisi ile

artık tam anlamı ile direniş için gerekli olan aydınlanmaya kavuşan Feyzo'nun bu konuda yaptığı ilk atak duvar yazılarını silmekten vazgeçişidir. Duvar yazılarını silmekten vazgeçerek aslında doğru olanın üzerini örtmekten, yanlışlar karşısında boyun eğmekten, törelerin sorgulanmaksızın kabul edilişinden vazgeçiş, çekim açıları ile aktarılmıştır. Üç planda görselleştirilen bu sahnede ilk planda Feyzo'nun göğüs çekiminden bir yere bakışı gösterilir. İkinci planda detay çekim ile yerde duran boya tenekesi ve boya fırçası gösterilir. Son planda ise ilk önce göğüs çekim ile Feyzo'nun boyları yerden almayarak işine devam etmekten vazgeçiş ve plan kesilmeden kamera hareketi ile Feyzo'nun uzaklaşması gösterilir. Film boyunca seyirciyi rahatsız edecek gereksiz planlar ya da çekim açıları kullanılmamıştır.

Feyzo'nun savunması ile başlayan *Kibar Feyzo'da*, mahkeme sahnesinden hemen sonra Bilo ve Feyzo'nun askerden geldikleri sahne verilir. Feyzo ve Bilo'nun ilk karşılaştıkları bu sahnedeki konuşmalarında, filmin ideolojisi ile ilgili genel bilgi sunulmaktadır. Sosyal sınıflar arasındaki farkın oldukça belirgin olarak gösterildiği filmde, Bilo'nun söyledikleri ve askeriye tarafından kendisine verilen rütbeyi gösterme çabası filmin eleştirel yapısını destekler niteliktedir. Ardından Feyzo ve Bilo'nun koşarak ağaya gittikleri sahnede, bir yandan karakterlerin hareketleri gösterilirken bir yandan da köy tanıtılmış olunur. Ağaya gidip izin istemeleri ve sergiledikleri olağandışı saygı gösterisi ağalık ile ilgili genel bilgiyi sunar. Ağa'nın giyim kuşamı ve evi ile köylünün giyim kuşamları ve evleri arasındaki fark, köylünün tarlalarda çalışırken ağanın keyf içinde bir hayat sürmesi ve tüm köyün ağaya karşı olan itaatkâr tutumu ile ilgili görüntülere yer verilmesi, filmin ağalık sistemi üzerinden eleştirdiği feodalite ile ilgili söylemi açısından büyük önem taşımaktadır.

Ağanın halka yönelik acımasız yönetim anlayışı ve baskısı, söylem ve görüntüler aracılığı ile sıklıkla vurgulanmaktadır. Yapılan yanlışlar karşısında alınan sürgün kararı, falaka ile yapılan insan onurunu kırıcı ceza anlayışı, köylünün fakir oluşu ve bu yüzden cezalara karşı gelemeyişi, ağanın adamlarının köylüye karşı tutumu, ekonomik olarak özgür olunamamasının sonuçlarının gösterildiği görüntüler feodal yapının köylü üzerindeki tahakkümünü yansıtmaktadır. Eleştirel bir bakış açısıyla filmde kullanılan bunun gibi birçok görüntü, filmin ideolojik söylemine katkı sağlamaktadır.

Feyzo'nun sürgün edildiği ve köyden ayrıldığı sahnelerde hareketsiz kamera ve genel çekim ile köy gösterilir. Bu çekimlerde köy manzara fotoğraflarını anımsatır. Çaresizce köyden ayrılan Feyzo, bu sahnelerde önce arkasından gösterilir. Köyden her sürgün edildiğinde gösterilen bu sahne, izleyiciye Feyzo'nun köyünden zorla ayrılışını aktarır. Hareketsiz olan bu çekimlerde duyulan müzik sesi sahnenin duygusunu destekler. Köyün kızları ve erkeklerinin olduğu sahnelerde, arka planda köyün belirli mekânları gösterilerek öykü desteklenir. Şehirdeki duvar yazılarının ve pankartların olduğu sahnelerde kullanılan detay çekim ile de filmin ideolojisi vurgulanır.

Filmdeki gelin kaynana çekişmesi hem söylem hem de görüntü aracılığı ile gösterilir. Düğün sahnesinde Gülo oynarken yakın çekim ile gösterilir. Gülo'nun bakışları ve hareketleri Sakine'ye karşıdır. Gülo'nun diyalogsuz olarak sadece hareketlerinin gösterildiği bu plan "Sen istemesen de oğlun ile evlendim" anlamındadır. Gülo'nun yakın plan çekiminin hemen ardından, başlık parası olarak verdikleri para ile Gülo yerine öküz almayı yeğleyen Sakine de yakın çekim ile gösterilir. Sakine, surat ifadesi ile bütün duygularını gösterir. Toplumdaki gelin kaynana çekişmesini bu sahnede yansıtılmıştır.



Olay örgüsü dâhilinde sıklıkla savunma yaparken gösterilen ya da görüntüler üzerine kesme ile sesi verilen Feyzo'nun savunması, filmin anlatısını destekleyerek eleştirel söyleme katkı sağlar. Gerçek mekânlarda çekilen filmde kullanılan görüntüler ve oyuncuların öyküyü güçlendirecek şiveli konuşmaları, seyirciye iletilmek istenilen ideolojik söylemi aktarmayı kolaylaştırmıştır.

3.3.2. Propaganda Filminin Söylem Analizi

3.3.2.1. Filmin Künyesi

Filmin Adı	Propaganda
Yönetmen	Sinan Çetin
Senaryo	Gülin Tokat, Sinan Çetin
Yapımcı	Cemil Çetin, Sinan Çetin , Susa Kohlstedt
Yapım Şirketi	Plato Film
Vizyona Giriş Tarihi	5 Mart 1999
Süre	104 dk
Oyuncu Kadrosu	Kemal Sunal: Mehdi, Metin Akpınar: Rahim, Meltem Cumbul: Filiz, Rafet El Roman: Adem, Ali Sunal: Gümrük Memuru Mahmut, Nail Kırmızıgül: Kopuk Yaşar, Meral Orhonsay: Şahane, Nazmiye Oral: Azamet

3.3.2.2. Makro Yapı

3.3.2.2.1. Tematik yapı

İstanbul’da eğitimini sürdürdüğü dönemlerde bir arkadaşı vasıtası ile Atıf Yılmaz ile tanışan Sinan Çetin, 1975 yılında çekilen *Hanzo* filminde Zeki Ötken’e asistanlık yaparak sinema hayatına başlamıştır. Sonraları Şerif Gören ve Atıf Yılmaz ile çalışan Çetin, 1980 yılında ilk uzun metrajlı filmi olan *Bir Günü’nün Hikâyesi*’ni çekerek 1982 yılında Antalya Film Festivali’nde en iyi yönetmen ödülünü aldı. 1987’de kurduğu Plato Film ile ismi özdeşleşen yönetmen; yapımcı ve yönetmen olarak birçok filmlere imza attı. 53 filmin yapımcılığını üstlenen Çetin, 20 filmin yönetmenliğini yapmıştır. Liberalist bir yönetmen olan ve dünya görüşünü son dönem filmlerinde net bir şekilde gösteren Çetin, 1995 yılında çektiği *Bay E*’den sonra bireysel eleştirilere yer verdiği *Propaganda* ve *Komiser Şekspir*’i çekmiştir. *Propaganda* filminde, üstünkörü yerine getirilen bürokratik emirlerin bireylerin hayatlarını mahvedebileceği gösterilmektedir. 1948 yılına ait gerçek bir olaydan esinlenilerek çekilen *Propaganda*, dönem filmi

özelliği taşır. 1948 yılına ait şartları da gösteren film, komedi türünde eleştirel bir dil ile çekilmiştir.

Yönetmenliğini Sinan Çetin'in yaptığı; Kemal Sunal, Metin Akpınar, Meltem Cumbul, Rafet El Roman, Ali Sunal, Nail Kırmızıgül, Meral Orhonsay, Nazmiye Oral'ın rol aldığı 1999 yapımı "*Propaganda*" filmi Aksaray'ın Yalman Köyü'nde çekilmiştir. Çekimleri Aksaray'da yapılan filmde izleyiciye gösterilen film uzamı ise, Doğu Anadolu bölgesine ait Hisli Hisar köyüdür. Filmin başkarakteri Mehdi'nin, doğup büyüdüğü Hisli Hisar köyüne Gümrük Muhafaza Memuru olarak dönmesi ile başlayan olaylar trajikomik bir üslup ile anlatılır. Mehdi karakterini canlandıran Kemal Sunal, izleyicinin alışkın olduğu, 1970 ve 1980'li yıllarda izleyiciye sunulan *Şaban* tiplemesinden farklıdır. İzleyiciye *Şaban* olarak sunulan, saf ve alt tabakadan gelip otoriteye ya da kötülüğe karşı duran Sunal, bu filmde otoriteyi temsil eden bir karakterdir. Halkın içinden bir karakter olarak komedi filmlerinde eleştirel bir tavırla gösterilen Sunal son dönem filmlerinde *Şaban* olmadan da, farklı karakterlerle aynı etkiyi verebileceğini kanıtlamıştır. *Propaganda* filminde canlandırdığı Mehdi karakteri bu duruma örnektir.

Film, başkarakter olan Mehdi ve yakın çevresi ekseninde ilerlemektedir. Doğup büyüdüğü Hisli Hisar köyüne Gümrük Muhafaza Memuru olarak dönen Mehdi, Ankara'dan gelirken yanında dikenli telleri de getirmiştir. Ankara'nın emri ile sınırın belirlenmesi için çekilen tel, köyü ikiye ayırır. Birden çok hanenin sınırın diğer tarafında kalması ile ilerleyen filmde teller sadece köyü değil, yıllarca huzur içerisinde yaşayan Hisli Hisarlıların ilişkilerini de bölmüştür. Mehdi'nin oğlu Adem ve en yakın arkadaşı Rahim'in kızı Filiz arasındaki gönül ilişkisi de çekilen sınır yüzünden imkansız bir hâl alır ve Mehdi'nin ailesi, içinde bulundukları durumun çıkmazından dolayı duruma isyan edip başkaldırırlar. İşi ile sevdiği insanlar arasında kalan Mehdi ise işinden vazgeçip ailesini seçer ve Rahim ile birlikte sınırı yıkar.

1940'ların sonunda Doğu Anadolu sınırında gerçekleştiği izlenimi veren *Propaganda*, Hisli Hisar köyünde yaşanan sorunu bürokratik engel çerçevesinde sunar. Filmde olayların odağında olan Mehdi, saygı duyduğu işinin gerekliliklerini eksiksiz olarak yerine getirmek ile ailesi ve sevdiği insanların arasında kalan birisidir. Hisli Hisar

köyünde yetişip, arkadaşı sıhhiyeci²⁶ Rahim ile beraber Kurtuluş Savaşına da katılan Mehdi, Gümrük Muhafaza Memuru olmak için Ankara'ya gider ve tain işleri gerçekleşikten sonra Hisli Hisar'a Gümrük Koruma Memuru olarak döner. Filmde sürekli dile getirilen “Ankara” adı altında siyasi otoriteden gelen bürokratik emirleri yerine getiren mumurların, halkın durumunu görmezden gelerek hayatlarını zorlaştırmalarının eleştirisi yapılmaktadır.

Filmde anlatılan dönem olan 1940'lar, Türkiye'de sosyal, ekonomik ve siyasalsal açıdan birçok toplumsal gelişmenin yaşandığı hareketli yıllardır. 1938'de Atatürk'ün ölümü, çok partili hayata geçiş denemeleri, 1940'ların ikinci yarısına tekabül eden II. Dünya Savaşının etkileri Türkiye'de siyasal, iktisadi ve ekonomik olarak zorlu yılların geçmesine neden olan etmenlerdir. Türkiye, II. Dünya Savaşına girmemesine rağmen, tüm dünyayı etkileyen savaşın olumsuz sonuçlarından etkilenmiştir. Ekonomik problemlerin başgösterdiği ve kıtlığın yaşandığı bu dönemde halkın temel ihtiyaçları karneye²⁷ bağlanmıştır. Savaşın etkisi olarak iç ve dış göçlerin görüldüğü dönemde, bu göçlerden dolayı toplumsal yapıda da değişimler yaşanmıştır. Dönem filmi olarak çekilen *Propaganda*'da, küçük bir yerleşim yeri olan Hisli Hisar halkı üzerinden 1940'lı yılların içindeki koşullar detaylarda boğulmadan izleyiciye aktarılmıştır.

Propaganda 1940'lı yıllar Türkiye'si üzerinden, devlet otoritesinden gelen bürokratik sorunların mizahi ve trajikomik bir üslupla eleştirildiği bir filmidir. Filmde sorunlu bürokrasi üzerinden bireyin yokluğu, bireyin haklarının görmezden gelinişi, devlet otoritesinin sorgulanmayışı eleştirilmiştir. Sinan Çetin'in liberalist düşüncelerini yansıtan filmde bürokrasinin, aile ve arkadaşlık ilişkilerini mahvetmesi anlatılmaktadır. Filmin başında “*a film by Sinan Çetin, Propaganda*” yazısı görüldüğü andan itibaren izleyici nasıl bir eleştirel üslup ile ne tür bir film izleyeceği ile ilgili bir fikre varıyor. Sinan Çetin'in pekçok filminde karşılaşılan bürokrasi eleştirisi *Propaganda*'da izleyiciye sunuluyor.

Filmde eleştirisi yapılan bürokratik engel, Mehdi de dâhil tüm köylüyü rahatsız etse bile devlet emri olduğu için rahatsızlık yaratan bu problem çözülmeye çalışılmaz. Mehdi

²⁶ Arapça kökenli olan “Sıhhiye” kelimesi sağlık işlerinin tümünü kapsar. Sıhhiyeci ise sağlık görevlisidir. Sıhhiye günümüzde sağlık hizmetleri konusunda hizmet veren askeri birim olarak kullanılmaktadır.

²⁷ Karne uygulaması Türkiye'de tek parti iktidarı döneminde ve II. Dünya Savaşı sırasında yapılan bir uygulamadır. Temel ihtiyaçlardan olan ekmek alımı dahi bu uygulama ile gerçekleştirilmiştir.

sınırın çekildiği konum ile ilgili olarak bir yanlışlık olduğunu düşünür ama memur Mahmut'un herhangi bir yanlışlık olmadığını söylemesi üzerine durumu kabullenip köylüye de sorun olmadığını anlatmaya çalışır. Devleti temsil eden Mehdi ve diğer memurlar, sınır telinden rahatsız olup yasağı çiğnemeye çalışanlara önce uyarıda bulunup ardından fiziksel yaptırım uygulamaktan çekinmezler. Otorite karşısında, eleştirisi yapılan konular ile ilgili güçlü bir direniş sergilenmez. Mehdi'nin ailesinin gösterdiği tek direniş, sorunu çözmek için herhangi bir şey yapmamakla suçladıkları Mehdi'yi terkedip sınırın diğer tarafına geçmektir. Mizahi bir dil ile gerekçesi anlatılmaya çalışılan ve Ankara'nın emri ile köyü ikiye bölen teller, tüm ilişkileri de böler.

a. Vatandaş ve Devlet Memuru Temsili

Filmde köylüler ve siyasi otoriteyi temsil eden devlet memurları, şiveleri, olaylar karşısındaki tutumları ve kıyafetlerindeki farklılıklar ile gösterilmektedir. Olaylara anlam veremeyen ancak içinde bulundukları durumun rahatsızlığını yaşayan köylülere karşı, siyasi olarak bürokratik emirlere koşulsuz şartsız uyan gümrük memurları vardır. Gümrük memurları siyasi otoriteyi temsil etmektedir ve yasaların uygulanması için kaba güce başvurmaktan çekinmezler. Köylüler ise devleti temsilen köylerinde bulunan gümrük memurlarına karşı itaat göstermektedirler. Sıhhiyeci Rahim, Mehdi ile yakın arkadaş olduğu için, sınır telleri konusunda Mehdi'yi memur olarak değil arkadaşı olarak sorgular. Sınır teli tarafınan zarar gören arkadaşlık bağlarından dolayı rahatsızdır ve bunu sıklıkla dile getirir.

Devlet memurları ve köylüler arasındaki ilk olarak dikkat çeken ayrım kıyafetleridir. Görevlerinden dolayı üniforma giyen memurlar ve gümrük askerleri her zaman temiz ve şık bir görünüm içerisindedir. Köylüler ise yöresel kıyafetleri içerisindedirler. Şalvar ve kasket giyen köy erkeklerinin karşıtı olarak üniforma ve resmi şapka takan memurlar vardır. Şive farkı da filmde sunulan farklılıklardan birisidir. Gümrük memurları düzgün ve anlaşılır bir Türkçe ile konuşurken, Rahim yöresel dil özelliklerine göre şiveli konuşur. Figüran olarak filmin ilerlemesini sağlayan köylü karakterler ise kendi aralarında Arapça konuşmaktadırlar. Ne konuştukları anlaşılmayan bu karakterler Mehdi'yi gördükleri zaman öğrendikleri Türkçe şiiri okurlar.

b. Bürokratik Problemlerin ve İletilen İdeolojinin Sunumu

Bireylerin varlığının görmezden gelindiği ve hayatlarının sınır teli ile ikiye bölündüğü filmde sorunlu devlet işlerinin eleştirisi yapılmaktadır. Halkın refahını korumakla mükellef olan devlet otoritesinin, alınan yanlış kararlar ile halkın hayatını mahfedebilme gücüne sahip oluşu gösterilir. Doğruluğu sorgulanmadan köyün ortasından çekilen dikenli teller ile telin her iki tarafında kalan halk madur edilmiştir. Sınırın iki tarafı arasındaki geçiş ise bürokrasinin göstergesi olan pasaporta bağlanmıştır.

Hayatları boyunca pasaport kullanmak zorunda kalmayan köy halkı, sınır telleri ile getirilen bürokratik engeli aşabilmek için pasaporta tabi tutulur. Hergün rutin olarak yaptıkları tüm işleri sınır yüzünden engellenen köylülerin maduriyeti iki taraflı olarak sunulur. Köyün öğretmeni olan Azamet sınırın bir tarafında, eğitim alması gereken öğrenciler ve okul ise diğer tarafta kalmıştır. Yanlışlığı sorgulanmadan kabul edilip köylüye dikte edilen devletin koyduğu sınır, devletin öğretmenini dahi engellemektedir. Başta eğitim olamak üzere pekçok konuyu engelleyen bürokratik engeller sınır teli ve pasaport ile gösterilmektedir. İnsan hayatının hiçe sayılışı, madur olan insanlar ve koşulsuz şartsız yerine getirilmeye çalışılan bürokratik konuların eleştirisinin yapıldığı filmde iletilen en genel ifade, devletin de yanılabilirliğidir.

c. Karakterlerin Tasarımı

Propaganda filmdeki karakterler, olay örgüsünün ilerleyişini destekleyici şekilde tasarlanmıştır. Filmin başkarakteri olan Mehdi, otoritenin temsilidir. Kıyafetleri ile devleti temsil eden Mehdi, söylemleri ile siyasi otoritenin ve bürokrasinin gerekliliğini destekler. Mehdi köylülere sınırın gerekli olduğunu savunsa da aslında sınırın büyük bir yanlış olduğunun bilincindedir. Devlet tarafından kendisine verilen görevin eksiksiz olarak yerine getirilmesi ile sevdiklerini üzmemek arasında sıkışıp kalan Mehdi, bu süreçten dolayı psikolojik olarak en çok yıpranan kişidir. Bir yanda Gümrük Muhafaza Memuru Mehdi kimliği, bir yanda da eş, baba ve arkadaş olarak Mehdi kimliği vardır. Mehdi hangi kimliğini seçerse diğer kimliğinin zarar göreceğinin farkındadır. Filmin diğer başkarakteri olan Rahim bir sıhhiyecidir. Aile ilişkilerine ve dostluk bağlarına değer veren Rahim, Mehdi'nin en yakın arkadaşıdır. Mehdi ile olan geçmişten gelen dostluğuna sıkı sıkıya bağlı olan Rahim, sınıra rağmen dostluğunu korumaya çalışır ama işlerin içinden çıkmaz bir hal almasından sonra tavrını koyar. Yöresel özellikleri

kıyafetleri ve şivesi ile gösteren Rahim, klasik Anadolu babasından farklıdır. Bekâr kızı hamile olan Rahim, Doğu Anadolu bölgesindeki herhangi bir babanın vermesi beklenen tepkiyi vermez. Rahim karakterinde, bu araştırmanın diğer filmi olarak incelenen *Kibar Feyzo* filmindeki Hacı Hüso karakterinden tamamen farklı bir baba profili sunulur. Hacı Hüso evli olan kızının hamileliğini bile sert bir dil ile sorgularken Rahim, sınır yüzünden sevdiği kişi ile evliliği imkânsızlaşan kızının mutluluğu için çabalar ve kızına hamileliği ile ilgili baskı uygulamaz. Arkadaşı Mehdi'yi çok seven Rahim, Mehdi'nin sınır telleri konusundaki hatası yüzünden yıpranan kızının ve ailesinin yanında durur ve söylemleri ile sınırı sürekli sorgular. Rahim, eleştirilen sınır telleri konusunda direnen ilk kişidir. Rahim'in kızı Filiz, Hisli Hisar'da yetişmiş ve hayattaki en büyük dileği sevdiği kişi olan Adem ile evlenmek olan bir karakterdir. Adem'e aşık olan Filiz, uzun süre evlilikleri için gerekli olan şartların yerine gelmesini beklemiştir. Sevgisinin arkasında duran Filiz, cinselliğini istediği zaman yaşayan ve isteklerini Adem'e karşı dile getiren bir kadın olarak sunulur. *Kibar Feyzo* filminde metalaştırılan kadınlardan farklı olarak bu filmde Filiz (ve diğer kadınlar) özne konumundadır ve isteklerinin bilincindedirler. Özne konumunda olan Filiz, hamile oluşunu babasından gizlemezken köyde hamileliğinin duyulmasını istemez. Mehdi'nin oğlu Adem, ne iş yaptığı belli olmayan babasının işinden dolayı gurur duyan bir karakterdir. Filiz ile evlilik planları yapan Adem, sınır telleri yüzünden evliliği imkansızlaşınca kendince çözüm yolları arar. Filiz ile evlenebilmek için babası tarafından korunan sınırı aşamayan Adem, Filiz ile Amerika'ya kaçma planları yapar. Filiz ve Adem'in sınır yüzünden bürokratik engelle takılan sevgileri filmin olay örgüsünün düğümlendiği noktadır ve filmin ilerlemesi açısından önemlidir. Gümrük memuru Mahmut, filmde olayların çıkmaza girmesini sağlayan kişidir. Siyasi otoritenin buyruklarını her şeyden üstün gören Mahmut, bireyi yok saymaktadır. Görevine bağlı olan Mahmut için bürokrasi, köylünün sekteye uğrayan hayatından daha önemlidir. Otoriteden gelen emirlerin önceliğini savunan Mahmut için her şey kanuna uygun olmalıdır. Mahmut kanun dışı bulduğu her olayı "Ankara'ya" raporlayan mekanik bir karakterdir. Kopuk Yaşar, üst mevkideki tanıdıkları vasıtası ile kendini köylünün gözünde yüceltmeye çalışan bir karakterdir. Her işini üst mevkideki tanıdıkları aracılığı ile yapan ve bu durumla övünen bir karakter olan Kopuk Yaşar, tanıdıklarının varlığı ile çevresindeki kişileri tehdit eder. Filiz ile evlenmek isteyen Kopuk Yaşar bu durumdan dolayı Adem ile çatışma yaşar.

Diğer karakterler olan köylüler filmin ilerlemesini sağlayacak şekilde tasarlanmışlardır. Doğu Anadolu’da geçtiği izlenimi verilen filmde köylüler şiveli konuşmaları ve kıyafetleri ile filme katkı sağlarlar. Filmin bazı sahnelerinde kendi aralarında anlaşılmayan bir dil²⁸ ile konuşan köylüler gümrük memurlarını gördükleri her yerde Türkçe şiir okurlar. Sınırın iç tarafında kalan köylüler önceleri olan biteni bir tiyatro sahnesi izler gibi izlemektedirler. Gümrük kapısı onlar için küçük bir oyun gibidir. Ancak sınırın diğer tarafında kalanlar bu durumdan hoşnut değildir. Doğdukları andan itibaren özürce yaşadıkları köylerinde, bürokratik engele takılmaktan dolayı rahatsız olurlar. Film ilerledikçe durumun ciddiyetini kavrayan diğer köylüler de filmin sonunda sınırın yıkılmasını coşku ile karşılarlar.

d. Mekân Tasarımı

Film fiziksel olarak tek bir mekânda geçer. Çekimleri Aksaray’da gerçekleşen *Propaganda* da sunulan filmik mekân Doğu Anadolu bölgesinde bir sınır köyü olan Hisli Hisar köyüdür. Tek bir köyde geçen filmde seçilen mekânlar filmin konusunu destekler nitelikte tasarlanmıştır. Filmde oluşturulan uzam, filmin gerçekten Doğu Anadolu bölgesinde geçtiği izlenimi vermektedir ve konunun aktarılışını sağlar. Karakterler ile mekânın tasarımı birdirini destekler niteliktedir.

Gerçek bir köyde, gerçek köy evlerinden oluşan film mekânında, film için sonradan gümrük sınır kapısı ve sınır telleri ile bir set kurulmuştur. Sonradan film için kurulan sınır kapısı, filmin öyküsünü ilerleten dekordur ancak film mekânının gerçekçiliğini sağlayan en önemli unsurlardandır. Film için kurulan bu dekorlar filmin öyküsü için oldukça gerekli olan ana unsurdur. Köyün ortadan ayrılmasını sağlayan sınır telleri ve gümrük kapısı, filmin mekânını ve öyküsünü destekler.

3.3.2.2.2. Şematik Yapı

- Siyah ekran üzerinde İngilizce olarak “Eastern Turkey 1948”²⁹ yazısı ile başlayan filmde bu yazı ile filmin 1948 yılında geçtiği bilgisi verilir. Hemen ardından “Plato Film

²⁸ Filmde kullanılan ve anlamsız kelimelerden oluşan dil Arapçadır. Aksaray’ın Yalman köyünde çekilen filmde figüran olarak köylüler kullanılmıştır. Doğu Anadolunun sınır bölgesinde geçtiği izlenimi verilen filmde Arapça konuşuyormuş izlenimi verilen köylülerin anlamsız kelimeler kullanması, figüranların Arapça bilmemeleri ile açıklanabilir.

²⁹ Doğu Türkiye 1948

Presents”³⁰ yazısı çıkar. Sinan Çetin’e ait yapım şirketi olan Plato Film yazısı ile birlikte filmin yapımcılığı ile ilgili bilgi de verilir.

- Geniş açıda kadrāja giren bir trenin ardından detay çekim ile birlikte bir kişiye ait olan görüntü verilir ve bu görüntünün üzerine “babam için...” yazısı girer. Bu yazı ile Sinan Çetin’in, gümrük memuru olan babası Mehdi Çetin’in hayatından esinlenerek çektiği bu filmi babasına ithaf ettiği anlaşılır.

- Köylüler tren garında treni beklemektedir. Trenden ve gardan verilen detay ve geniş açılı çekimler ile trendeki beklenen kişiye ait bilgi verilir.

- Doğup büyüdüğü köye Gümrük Muhafaza Müdürü olarak dönen Mehdi; ailesi, en yakın arkadaşı Rahim ve köylüler tarafından büyük coşku ile karşılanır. Ekranda “a film by SİNAN ÇETİN PROPAGANDA”³¹ yazısı çıkar. Bu yazı ile birlikte izleyiciye nasıl bir film izleyeceği ile ilgili ipucu verilir.



- Ankara’dan dönen Mehdi, yanında gümrük memurları, askerler ve sınır teli getirmiştir.

- Mehdi’nin oğlu ile Rahim’in kızı birbirini sevmektedir. Filiz’in istenmesi için Mehdi’nin dönmesini bekleyen çift Mehdi’nin dönmesinden dolayı mutludur.

- Ankara’dan gelen memurların yaptıkları ölçümler ile köyün tam ortasından sınır teli geçer. Çekilen sınırda bir problem olduğunu düşünen memurlar sonrasında Ankara’dan gelen emirlerde yanlışlık olmayacağını söyleyip bu düşüncelerinden vazgeçerler.

³⁰ Plato Filmi Sunar

³¹ Bir Sinan Çetin Filmi Propaganda

- Çekilen sınır teli ile kurulan gümrük kapısı için devlet erkânından kişilerin ve köylülerin katıldığı bir açılış töreni yapılır.
- Açılış töreninden sonra gümrükten giriş çıkışlar resmi bir nitelik kazanır. Sınırın diğer tarafına geçebilmek için her iki tarafta pasaport kullanmak zorundadır.
- Rahim'in karısı ve köyün öğretmeni olan Azamet, açılışın ertesi günü ders vermek için okula gitmek ister. Gümrükte nöbet tutan askerler tarafından sınırın diğer tarafına geçmesi engellenen Azamet sınır engeline takılan ilk kişidir.
- Derse giremeyip evine dönen Azamet sınırdan geçemediğini söyler. Ne olduğunu anlamak için gümrük kapısına giden Rahim de sınırdan geçemez ve olanlara anlam yüklemeye çalışır. Sınırın iki tarafında oturup nargile içen Mehdi ve Rahim'in arasındaki arkadaşlık bağı da sınır tarafından engellenmektedir.
- Evlilikleri için uzun süre Mehdi'nin tain işlerinin bitmesini bekleyen Filiz ve Adem sınır yüzünden bir araya gelemezler.
- Pasaport sahibi olmayan köylü için sınır kapısının varlığı ve sınırdan geçmenin yasak oluşu köylü tarafından tam olarak anlaşılamaz. Sınır ihlali yapmaya çalışan köyün delisi Deli Selami, Mehdi'nin emri ile bacağından vurulur. Tahta bir direk ve dikenli tellerden oluşan sınır bu olay ile köylü tarafından caydırıcı bir hâl alır.
- Pasaportu olmadan Adem ile evlenmesinin imkansız olduğunu anlayan Filiz hamile olduğunu açıklar. Hem kızının hamile olduğunu öğrenen hem de Deli Selami'nin vurulmasına sinirlenen Rahim, Mehdi ile tartışır.
- Filiz ve Adem'in durumuna üzülen ve sınırın diğer tarafında kalan arkadaşları ile görüşemeyen Mehdi'nin karısı Şahane, sınır tellerinin sorumlusu olarak gördüğü Mehdi ile sürekli tartışır ve bu durumu düzeltmesini ister.
- Köyde pasaporta sahip tek kişi olan Kopuk Yaşar istediği gibi iki sınır arasında gidip gelir. Kopuk Yaşar sınırdan geçmeyi oyuna çevirince Mehdi sinirlenir ve saat beşten sonra Kopuk Yaşar'ı sınır diğer tarafında bırakır.

- Filiz ve Adem'in durumlarının çözüme kavuşturulması gerektiğini düşünen Mehdi, Rahim'i buluşup konuşmaya davet eder. Her iki ailenin de pasaportu olmadığı için sınır tellerinin kesiştiği yerde buluşurlar. Duruma bir çözüm bulamayan Rahim ve Mehdi kavga ederler ve Filiz ile Adem'in içinde bulundukları durumu daha da çıkmaza sürüklerler.

- Mehdi'ye sinirlenen Rahim, köyde pasaportu olan tek kişiyi, Kopuk Yaşar'ı evine davet eder ve Filiz'i Ona vereceğini söyler. Filiz ile evlenmek isteyen Kopuk Yaşar bu teklifi kabul eder ve Filiz'i istemeye gider.

- Adem'den hamile olan ve Kopuk Yaşar ile evlenmek istemeyen Filiz sınırı aşarak Adem'e kaçar. Sınır ihlali yapan Filiz jandarmalar ve gümrük memuru Mahmut tarafından Mehdi'nin evinde yakalanıp gümrük ofisinde gözaltına alınır.

- Filiz'in tutuklanması filmin doruk noktasıdır. Olanları düzeltmediği için Mehdi'ye kızan Şahane evi terkedip Sarıkamış'a kız kardeşinin yanına gitmek ister. Ancak Mehdi treni durdurarak Şahane ve kızlarını tekrar köye getirir. İsteğinde kararlı olan Şahane sınırı geçerek Rahim'in evine yerleşir. Şahane ve kızlarının pasaportları olmadığı için Mehdi Onları tekrar sınırın diğer tarafına geçiremez.

- Filiz'in tutuklanmasına kadar sınırdan kaynaklanan problemlere sabreden Rahim artık isyan eder. Silah zoru ile Filiz'i kurtaran Rahim köyü terkedip başka bir memlekete yerleşme kararı alır.

- Sınır yüzünden tüm hayatları mahvolan ve Filiz'den ayrılmak istemeyen Adem de sınırın diğer tarafına geçmeye çalışır. Sevdiği tüm insanları kaybeden Mehdi oğlunu da kaybetmek istemez ve gitmemesi için yalvarır. Adem'i ikna edemeyen Mehdi Adem'i kolundan vurur.

- Tıbbi olarak Adem'e müdahale edebilecek tek kişi Rahim'dir ve O da sınırın diğer tarafındadır. Oğlunun sağlığı ile görevi arasında seçim yapmak zorunda kalan Mehdi, Rahim'in sınırı geçmesi için gerekli olan raporun yazılmasını beklemeden Rahim'in sınırdan geçip Adem'e müdahale etmesine göz yumar.

- Psikolojik olarak bir çıkmaza giren Mehdi, sevdiklerini kaybetmeyi göze alamayıp görevinden vazgeçer ve memur Mahmut'u hücreye kilitleyip Adem'i de alarak sınırı geçer.
- Sınırı geçtikten sonra ailesini tekrar kazanan Mehdi, köyü terkeden Rahim'e kendisini bu şekilde bırakmaması için yalvarır ve Rahim ile de arasını düzeltir.
- Köyü terkettikleri düşünülen Rahim ve Mehdi kamyonetin yönünü köye doğru çevirirler. Hücreden kurtulan memur Mahmut'un verdiği emirleri dinlemeyen askerler Rahim ve Mehdi'ye kurşun sıkmazlar. Kamyonet ile sınır kapısını yıkıp geçen Mehdi ve Rahim köyü ve dostluklarını parçalayan sorunu ortadan kaldırır.

3.3.2.3.Mikro Yapı

3.3.2.3.1. Sözdizimsel (Sentaktik) Yapı

Siyasi otoritenin emirleri ile uygulanan yanlış bürokrasi eleştirisinin yapıldığı *Propaganda* filmi, ilettiği mesaj ve söylem açısından eleştirel yapıya sahip bir filmidir. Hem diyaloglar hem de görüntüler ile anlam yaratılan filmde seçilen mekânlar, oyuncular, çekim açıları ve diyaloglar birbirini destekleyecek şekilde tasarlanmıştır. Eleştirel bir yapıya sahip olan *Propaganda*'da, mizahi bir üslup kullanılarak verilmek istenilen mesaj iletilmiştir.

Klasik anlatı ile ilerleyen film giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşmaktadır. Düz bir sıralama ile ilerleyen filmde zamanlar arasında gidiş gelişler yoktur. Olaylar belli bir sıralama ile ilerlemektedir. Filmin öyküsü tamamen şimdiki zaman içerisinde geçer, bu durum filmin gerçekçiliğini sağlamıştır. Film, kadrāja giren tren görüntüsü ile başlar. Garda trenin gelmesini bekleyen köylülerin genel çekim ile gösterildiği bu sahnede beklenen kişi olan Mehdi doğrudan gösterilmez. Öncelikle detay çekim ile Mehdi'nin kıyafetinin parçaları gösterilir. Tren penceresine dayadığı kolu ve üniforma olduğu anlaşılan ceket, üniformanın yakasındaki apolet, düğme, kemer, silah kuşağı, şapka ve şapkanın üzerindeki "Gümrük Muhafaza" yazısının bulunduğu metal arma tek tek detay çekim ile gösterilir ve gelen kişinin devleti temsil ettiği bilgisi verilir. Trenin gara gelmesi ile milli bir bayram kutlaması gibi büyük bir coşku ile gümrük memurları karşılanır. Tren merdivenine adım atan Mehdi ayaklarından başlanılarak kaydırma hareketi ile alt açıdan gösterilir. Tam olarak ilk kez gösterilen Mehdi'ye bu çekim ile

yücelik katılır. Aslında yüce olarak gösterilen Mehdi karakteri üzerinden devlet otoritesidir.



Bireyin ve toplumun üstünde sınırsız ve mutlak güçle donatılmış siyasal iktidar görüşünü reddeden liberalizm, devlet anlayışı için bireysel özgürlüklerin ve toplumsal rızanın temel alınması gerektiğine savunur. İktidarın bozucu olduğunu savunan ve sınırlanması gerektiğine inanan liberalizmin (Çetin, 2001, 228) tam karşıtı olarak devlet otoritesinin ve bürokrosanın her şeyden önce geldiği düşüncesinin eleştirildiği *Propaganda*'da bu fikrin bireylerin hayatını ne hale getirdiği gösterilir.

a. Devlet Otoritesi ve Bürokrasi

Filmin ilk dakikalarında görsel olarak sunulan devlet otoritesinin yüceltilmesi, diyaloglar ile de desteklenmektedir. Köylünün; devletin varlığı ve otoritesine karşı olan tutumları, ototitenin temsili olarak sunulan kişilere karşı olan bakış açıları ile gösterilmektedir. Filmin ilk dakikalarında Adem ve Filiz arasında geçen diyalog, film karakterlerinin devlet erkine karşı olan bakış açılarının göstergesi ve ilk örneğidir. Adem, Gümrük Muhafaza Müdürünün ne demek olduğunu tam olarak bilmez ancak devlet işi olduğu için önemli bir iş olduğunu düşünür ve babasının görevinden dolayı gurur duyar. Köyde yetişmiş olan Filiz de Gümrük Muhafaza Müdürü ile ilgili bilgiye sahip değildir ve ne olduğunu sorgular. “Çok büyük bir şey” olduğunu öğrendiği Gümrük Muhafaza Müdürlüğünü kendi dünyasında büyük olarak nitelendirdiği muhtar,

Jandarma ve Kopuk Yaşar ile kıyaslar ve ne denli önemli olduğunu kavrar. Filiz’in dünyasındaki tanıdığı en büyük kişiler bu saydığı kişilerdir. Adem’in verdiği cevap filmin olay örgüsü açısından önemlidir. “Devlet gibi bir şey. Her şeyin üzerinde” cevabını veren Adem, bu cevabı ile devletin yüceliğini vurgular. Bireyin varlığının değersizliği ve en önemli şeyin devlet olduğu bilgisi bu diyalog ile verilir.

Adem: *Biliyor musun bundan sonra Gümrük Muhafaza Müdürün oğluyum*

Filiz: *Neyin oğlusan?*

Adem: *Gümrük Muhafaza Müdürü*

Filiz: *O ney?*

Adem: *Polis gibi bir şey. Her şey ondan soruluyor.*

Filiz: *Çok büyük bir şey ha!*

Adem: *Çok büyük bir şey.*

Filiz: *Muhtardan da mı büyük?*

Adem: *Büyük*

Filiz: *Jandarmadan da mı büyük?*

Adem: *Jandarmadan da büyük*

Filiz: *Kopuk Yaşardan?*

Adem: *Kopuk Yaşardan da büyük. Devlet gibi bir şey. Her şeyin üzerinde.*

Bireyin yok sayılıp önemsizleştirilmesinin vurgulandığı birçok sahnede devlet yüceltilmektedir. Devlet; her şeyin üzerinde olan, her şeyi bilen, yanılmayan, eksiği olmayan yüce bir varlıktır. Devlet tarafından nesneleştirilen bireyin kimlikleri de varlıkları da devlet tarafından koyulmalıdır. Mehdi’ye yetişkin bir at hediye eden Rahim o zamana kadar ata bir isim koymamıştır ve atın ismini soran Mehdi’ye “Adı yoktur. Adını sen koy” der. O zamana kadar adı koyulmamış olan atın adı, devletin temsilcisi

olan Mehdi tarafından koyulmalıdır. Aslında ismi koyamayan Rahim değil sıradan birey, ismi koyan Mehdi değil Mehdi'nin temsil ettiği devlet, ismi olmayan da at değil toplumdaki bireydir. Bireye kimliğinin devlet tarafından verildiğinin göstergesi olarak sunulan bu sahnede Mehdi'nin at için seçtiği isim önemlidir³². Ata Fransa imparatoru Napolyon'un ismini koyan Mehdi'ye sarılıp “sen de bir Napolyonsun” diyen Rahim, Mehdi'ye attettikleri değeri bu sözler ile belirtir.

Rahim: *Bu sana armagandır Mehdi.*

Mehdi: *Adı ne?*

Rahim: *Adı yoktur. Adını sen koy.*

Mehdi: *Napolyon.*

Rahim: *Canım kardeşim, canım kardeşim. Sen de bir Napolyonsun.*

Aşkın bir güç olarak yüceltilen Ankara'nın köylüden uzak olduğu, köylü tarafından sürekli beklendiği Filiz ve Adem'in konuşmasında verilir. Filiz'in “Ankara treni” sözleri ile aslında Ankara merkezli olan siyasi otorite belirtilmektedir. Bu diyalogda, bir sınır köyü olan Hisli Hisar'a ve onu bekleyen Hisli Hisarlılara Ankara'nın hep geciktiği vurgulanır.

Adem: *Filiz hadi geç kaldık. Babam gelecek.*

Filiz: *Ankara treni zaten hep geç kalır.*

Adem: *Olsun istasyonda bekliyorlar.*

Mehdi atı ile önde, köylüler yayan olarak arkasında köye dönerler. Büyük bir sevinç ile Mehdi ve memurları karşılayan köylü, memurlar ile birlikte Ankara'dan gelen ortası delikli büyük şeylerin ne olduğunu anlayamaz. Makaranın içindekini göremedikleri için köylüler meraklı bir şekilde gelen bu makaraları inceler. Küçük bir çocuk bir makaranın

³² Fransız devrimini destekleyip Fransa ve Avrupa'da liberal reformlar uygulayan Napolyon, yönetimi sırasında feodalizmin kırıntılarını ortadan kaldırmış, orta sınıfın yasalar önünde eşitliğini sağlamış, Yahudileri ve diğer azınlıkları özgürleştirmiştir. At için böyle bir tarihi kişiliğin isminin seçilmesi ironiktir.

üzerinde oturmuş ve makaradaki bir çatlaktan çıkardığı teli sallamaktadır. Köyü ve bireylerin tüm ilişkilerini ortadan bölecek olan dikenli tel ilk defa yetişkin bireyler tarafından değil bir çocuk tarafından bulunmuştur. Henüz ne olacağını anlamasalar bile dikenli teller Rahim'i tedirgin etmiştir.

Köylü: *Burda ne görüyorsun Rahim Efendi?*

Rahim: *Delik.*

Köylüler: *Delik, delik, delik...*

Köylü: *Ha bu nedir Rahim Efendi?*

Rahim: *Yaziyo ya abi. TC. Gümrük Muhafaza Müdürlüğüdür.*

...

Rahim: *Teeell. Aç bakım lan şunu. Tikenli tel. Ne olucak ki bu? Hayırdır.*

Doğu Anadolu'da çekildiği izlenimi verilen filmde, köydeki karakterler kendi aralarında kullandıkları şive ile konuşurlar. Mehdi köyde devlet otoritesinin temsilidir. Devlet olarak gördükleri Mehdi'ye karşı sınırsız saygı göseren köylü kendi yöntemleri ile saygılarını iletirler. Anlaşılmayan bir şekile konuşan köylüler atı ile köy meydanında gezen Mehdi'yi görünce ayağa kalkıp Türkçe olarak bildikleri tek şiiri okurlar. Köylülerin saygı içerisinde okudukları şiiri Mehdi asker selamı ile karşılar. Okunan şiir böylece şiir olmanın ötesinde, askeri bir marş izlenimi verir. Köylülerin söylediği şiir siyasi otoriteye saygı için seçilmiştir. Türkçe bilmeyen köylüler için söyledikleri bu şiir otoriteye gösterdikleri saygı için yeterlidir.

Köylüler: *Jlgjlejbja škroilpgi aoekşiojblijoi jpşojeşrb jşoejbs (Köylülerin aralarındaki konuşma anlaşılmıyor. Bu nedenle diyalogda anlamsız harf yığınları kullanıldı.)*

(Mehdi'yi gördükten sonra)

Ankara Ankara güzel Ankara

Seni görmek ister her bahtı kara

Devlet tarafından verilen görevini her şeyin üzerinde gören Mehdi için hayatındaki önceliği işidir. Gümrük Muhafaza Müdürü rütbesini kazanmak için bir buçuk yıl Ankara'da kalan Mehdi bu süreçte köyünden, ailesinden ve dostlarından ayrı kalmıştır. Tainini Hisli Hisar'a aldirmek için uğraştığı sürede babasının cenazesini dahi kaçırmıştır. Mehdi devlet otoritesi tarafından kendisine verilen görevin gereklilikleri ile gönül bağları arasında sıkışıp kalan ama sonunda vazifesini seçen bir karakterdir.

Mehdi: *Tain işleriyle uğraştım, babamın cenazesine gelemedim. Dargın mı gitti?*

Rahim: *Dargın değildi de çok sevdiği için üzüldü. Hatta tabancayı verirken de gözleri böyle dolu dolu oldu. Ahh Mehdi, nurda yatsın.*

Mehdi: *Onu sana mı verdi?*

Rahim: *Hee, bana verdi. Verirken de dedi ki: Rahim oğlum! Mehdi Ankara'dayken senin bize çok emegin geçti. Benim en kıymetli hazinem aa bu silahımdır. Bunu dedi, sana veriyorum dedi. Gözleri böyle dolu dolu oldu. Eşhedüenleilaheillallahveeşhedüenlemuhammedenabduhuveresuluh dedi kı kı kikk etti getti. Allah rahmet eylesin.*

Filmde siyasi otorite ve bürokrasiye en bağlı olan kişi memur Mahmut karakteridir. Memur Mahmut'a göre Ankara'dan gelen emirler oldukça gereklidir ve uyulması gerekir. Ölçümü yapan memura, birkaç tane evin sınır dışında kalmasından dolayı bir yanlışlık olabileceğini soran Mahmut ölçüm memurunun cevabından sonra yanlışlık olduğu düşüncesini hemen bırakır. Zaten Mahmut ilk önce memurun yanlış ölçüm yapabileceğini düşündüğü için memuru teyit etmek ister. Dönemin mumurlarının ve bireylerinin zihniyetinin temsili olan Mahmut, Ankara'nın yanılma payı olabileceğini düşünmez ve Mahmut'a göre Ankara'nın söylediği her şey kesin doğrudur. Siyasi otoritenin emirlerini tartışmaksızın kabul eden Mahmut, kendisinin otoriteye itaat ettiği gibi herkesin itaat etmesini sağlamayı görev saymaktadır.

Mahmut: *Yav memur bey. Doğru mu ölçtük sınırı, burdan mı geçiyor?*

Ölçüm Memuru: *Doğru ölçtük*

Mahmut: *E bazı evler dışarda kaldı.*

Ölçüm Memuru: *Ölçüm Ankara'dan geliyor, ona göre ölçüyoruz.*

Mahmut: *Haa! E eski taşlar da bu sınırı gösteriyor. Koskoca başşehir yanlış yapacak değil ya.*

Memurlar ve askerler tarafından çekilen sınır telleri birkaç evi sınır dışında bırakır. Sınırdışında bırakılan ve Mahmut tarafından ev diye nitelendirilirken o evlerde yaşayan bireyler yok sayılmaktadır. Çekilen sınırdaki bir problem olduğu ilk baştan belli olmasına rağmen ölçümlerin Ankara'dan geliyor oluşu yanlışın görmezden gelinmesine sebep olmaktadır. Filmde siyasi otoritenin emri ile çekilen sınır tellerinin yarattığı problem özellikle Mahmut karakteri tarafından normalleştirilmektedir. Mehdi, çekilen tel yüzünden, köylü için önemli olarak nitelendirdiği kişilerin sınırın diğer tarafında kaldığını söylese de, siyasi otoriteyi her şeyden üstün gören Mahmut bu durumu umursamaz. Sınırın diğer tarafında kalanlara birey olarak değer göstermeyen Mahmut, sınırın ötesinde kalanları “iki üç ev” diyerek geçiştirir. Mehdi, çekilen sınırdaki bir problem olduğunu Mahmut gibi sorgulasa bile Ankara'dan gelen emre boyun eğer.

Mehdi: *Maamut, nedir bu?*

Mahmut: *Sınır, müdürüm.*

Mehdi: *Ne sınırı? Sınır burdan mı geçiyor? Böyle sınır mı olur? Ölçümlerine baktın mı?*

Mahmut: *Baktım son hali bu. Eski taşlarla uyuyo.*

Mehdi: *Uyuyo hee!*

Mahmut: *Evet*

Mehdi: *Birbirini tutuyo?*

Mahmut: Üç kere ölçtük sayın müdürüm. Eski taşlarla olan sınır, yeni taşlarla uyuyor.

Mehdi: Mahmut, mutlaka bi yanlışlık vardır bi bak bakıyım.

Mahmut: Valla müdürüm sınır bu!

Mehdi: Yahu nasıl olur? Gasabanın sıhhiyecisi, öğretmen oruspusu aman... Bütün önemli kişileri bu tarafta galdı.

Mahmut: İki üç tane ev için koca sınırın yeri değişmez müdürüm.

Mehdi: Allah Allah, Allah Allah.

Sınırın çekilmesinin ardından neler yaşanacağını bilen tek kişi Mehdi'dir ve henüz gümrük açılmadan bir çıkmazın içine düşmüştür. Asıl görevi sınırı korumak olan Mehdi, otorite tarafından belirlenip çekilen sınırdan sonra aile ve arkadaşlık ilişkilerinin yıpranacağını bilincindedir. "Tel örgü bi çekilsin, gümrük muhafaza gurulsun. Bakalım neler olacak" derken, sınır çekildikten sonra şartların değişeceği ve değişen şartlar doğrultusunda neler olabileceği ile ilgili ilk düşüncelerini dile getirir.

Şahane: Filiz'in gelinliğini görecektin, öyle bi yakıştı ki. Bizim zamanımızda böyle gelinlikler yoktu. Duvara mı söylüyom Mehdi?

Mehdi: Yav, işi biraz aceleye getirmiyo musunuz?

Şahane: Ne diyosun Mehdi? Gızcağaz iki sene Adem'in askerden dönmesini bekledi. Bi buçık yıl da senin dönmeni bekledi. E daha ne bekliyelim?

Mehdi: Yaa du bi dakika. Acele etme. Tel örgü bi çekilsin, gümrük muhafaza gurulsun. Bakalım neler olacak...

Teller çekilip gümrük kapısı kurulan köyde, köylüler için sınırın ya da gümrüğün anlamı tam olarak oturmamıştır. Memur ve askerlerin beklediği gümrük kapısından geçiş henüz resmi olarak pasaport engeline takılmadığı için kimse sınırı problem olarak görmez. Oldukça safça "giriş çıkışımız bi mana kazandı" diyen Rahim'e, Mahmut üstü kapalı olarak henüz gümrüğün anlamını bilmediklerini söyler. Resmi olarak gümrük

açıldığı zaman her şeyin değişeceğini bilen sadece memurlar ve Mehdi'dir. Henüz resmi olarak açılmasa bile gümrüğün bürokratik engeline takılan ilk kişi, iki sınır arasında koşturan bir çocuktur. Mahmut'un bahsettiği "girişin çıkışın ehemmiyeti" bu sahnede direğe takılıp düşen çocuk ile görselleştirilmiştir. Görevinin gerekliliklerini hayatının her alanına empoze eden Mahmut, dostluk ilişkisi ile Rahim tarafından Mehdi'ye hediye edilen lokumu bile rüşvet olarak yorumlar. Prosedürler insani ilişkilerin önüne geçer ve hediye edilen lokum rüşvet sayılıp sorun yaratmaması için atılır.



Rahim: *Selamün aleyküm Mahmutçuguumm.*

Mahmut: *Aleyküm selam.*

Rahim: *Yav ne kadar iyi oldu bu sınır böyle. Giriş çıkışımız bi mana kazandı.*

Mahmut: *Eee giriş çıkışın tam ehemmiyetini anladığınızda daha bi manalı olacak.*

Rahim: *Ha öyledir de mi? İnşallah. Ohooo Mehdiciğim ne var ne yok nasılsın?*

Mehdi: Sağolasın sen nasılsın?

Rahim: Allah'a şükür. Ramazan'ın oğlunu kesmeye gidiyorum da. E sen Cemil'in sünnetini ne zaman yapacagak. Bu hafta içinde yapak mı?

Mehdi: İnşallah bakalım bi mâni çıkmazsa.

Rahim: Yav ne mâni olacak evel Allah Mehdiciğim. Yoksa müdür oldun diye artık sıhhiyecinin sünnetini beğenmiyor musun? Doktora mı kestirecaksan?

Mehdi: Yok canım doktor meselesi değil. Bak Rahimciğim gümrük resmen açılınca sana pass... Sana nasıl anlatıyım dünyanın bin türlü hali var.

Rahim: Hehh. Sana lokum getirdiydim bu tarafın lokumu. Afiyetle yiyin inşallah.

Mehdi: Sağol

Rahim: Hadi bakalım geç bakalım hatun. Sağlıcakla galuunn

Mehdi: Hadi sen de sen de.

Mahmut: Müdürüm!

Mehdi: Hehh

Mahmut: Gümrük faaliyete geçtiğinde bu rüşvet sayılır haa.

Mehdi: Yok yaa!

Mahmut: Valla. Dikkat etmemiz lazım.

Devlet otoritesinin ve bürokrasinin gerekli olduğu ile ilgili fikirler gümrük açılışında Rahim'in oğlunun söylediği şiir ile somutlaştırılmıştır. Adam Smith'in Fransızca "Laissez Faire Laissez Passer" olarak söylediği, Türkçe'ye "bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler" şeklinde çevrilen Liberal düşüncenin temel söylemi olan sözünün tam karşıtı olan görüş, bir çocuğun okuduğu şiir ile aktarılmaktadır ve halkın kontrol

altında olması gerektiği belirtilir. Türkleri, babasız yaşayamayacak bir çocuk, memleketi de korunması gereken bir yer olarak anlatan şiirde “Bu memleket daim gitmez ileri, ilk sırayı aristokratlar dolunca” sözleri ile Osmanlı’ya gönderme yapılmaktadır. Osmanlı zamanındaki devlet yöneticilerini aristokratlar olarak gösteren şiirde ülkenin bu koşullarda ilerlemeyeceği aktarılır. Rahim’in oğlunun söylediği şiir, ülkenin artık bir çiftlik ya da malikane değil bir memleket olmasının sebebini, başında kahramanların oluşu olarak belirtilir. Korunması gereken bir çocuk olarak sunulan halkın tepesindeki kahramanın, klavuzunun, babasının ve aydınlatıcısının devlet olduğu vurgulanır. Çocuğun büyük bir coşku ile okuduğu şiirde Rahim oğlu ile gurur duyar. Ancak çocuğun “Tutun kızlar tutun birleşsin eller. Çalın sazlar çalın kırılın teller. Dönün kızlar dönün kıvrılın beller. Uzun siyah saçlar tel tel dökülsün” dördlüğünü okumaya başlaması ile Rahim oğluna sinirlenir ve durdurmaya çalışır. Rahim’in oğlunun devletin varlığını övdüğü şiirin sonunda, şiirin akışı ile alakasız olan bu dördlüğü söylemesi; bireyin yok sayılışına ve koyun gibi güdülmesi gerektiği düşüncesine, saiyasi tahakküme yetişkin bireyler gibi boyun eğmeyen bir çocuk tarafından yapılan ironik bir eleştiri olarak değerlendirilebilir.

Türk çocuktur, yaşamaz babasız

Karanlıkta kılavuzsuz, lambasız

Artık çiftlik değil, bir memleket

Malikane yazılmaz taşında

Tepesinde kahramanlar olunca

Bu memleket daim gitmez ileri

İlk sırayı aristokratlar dolunca

Paslı kalmış kalbindeki cevheri

Tutun kızlar tutun birleşsin eller

Çalın sazlar çalın kırılın teller

Dönün kızlar dönün kıvrılsın beller

Uzun siyah saçlar tel tel dökülsün

Gümrük açılışında devlet protokolüne uygun bir dil ile konuşma yapan Mehdi, Gümrük Koruma Memuriyetinin ne için gerekli olduğunu köylülere anlatmaya çalışır. Büyük bir sevinç ile gümrüğün açılışına gelen köylülere, bundan sonra sınırlar arasında istedikleri gibi gidip gelemeyeceklerini tam olarak anlatamaz. Mehdi, sınır tellerini güzelleştirmek ve köylülerin gözünde sempatik hale getirmek için sınır tellerini memleketin kenar süsü olarak nitelendirir. Seçtiği kelimeler aslında çok anlamlı değildir ama sınırın gerçek anlamını açıklayamayan Mehdi, köylülerin kendisini anlamasını bekler.

Mehdi: Çok sayın kaymakamım, sayın şehreminim,³³ değerli komutanlarım, sevgili meslektaşlarım, pek değerli hemşerilerim! Bugün burada toplanmamızın önemli bi sebebi vardır. Bu sebep nedir? Çünkü bu sebep ıı, Gümrük Muhafaza Müdürlüğünün tesis edilmesidir. Biz burda Gümrük Muhafaza Müdürlüğünü açacaz, kuracaz ve yaşatacaz. Gümrük muhafaza nedir? Adı üstünde benim izah etmeme gerek var mı?

Köylüler: Var, var, vardır, vardır.

Mehdi: Demek var! Şimdi gümrük muhafaza, gümrüğü muhafaza eder. Gümrük muhafaza olmasaydı mazallah gümrüğü kim muhafaza edecekti? Peki gümrük nedir? Gümrük, muhafaza edildiğine göre önemli bi şeydir. Dikenli tel vatanın kenar süsüdür. Kenar süs deyip geçmeyin. Kenar süs neye yarıyor? Haritada böyle bakınca ülkeni memleketini hemen görüveriyorsun. Sevgili Hisli Hisarlılar, hem hisli hem zekisiniz. Ve söylediklerimi anlıyorsunuz değil mi?

Köylüler: (Ses çıkarmazlar, sadece bakarlar)

Mehdi: E bittiii. (Alkışlamalar) Şimdi açılışı yapmak üzere sayın kaymakamımızı sıra davet ediyorum

³³ Belediye Başkanı

Gümrük açılışından bir gün sonra resmi olarak göreve başlayan gümrük askerleri ve gümrük memurları, bürokratik engel olarak köylünün karşısına çıkarlar. Şimdiye kadar sorunsuz bir şekilde okuluna gidip gelen, köylünün sevdiği öğretmen Azamet, bürokratik engele takılır ve devlet tarafından kendisine verilen görevini yerine getirmesi engellenir. Masumane duygular ile saygı duyduğu Türk askerine kurabiye getiren Azamet, Mahmut tarafından rüşvet vermekle suçlanır ve ‐Türk askeri rüşvet almaz‐ sözleri ile sınırın öbür tarafında olduğu için ötekileştirilir. Sınırdan geçebilmesi için pasaport şartı koşulan Azamet’in verdiği cevap, sınır ile yabancılaştırılmış olmalarının anlamsızlığını sorgular niteliktedir. ‐Pasaport yabancılar içindir, ben yabancı değilim ki. Burası benim köyüm‐ diyen Azamet’in sözleri yanlış kararlar ile çekilen sınır teline ve zorba bürokrasiye yapılan bir eleştiridir.

Azamet: *Size kurabiye getirdim*

Hamdi: *Sağolasın öğretmen hanım. Bunlar da çok lezzetliymiş.*

Azamet: *Eee size beslemicikte kimi beslicik, bizi düşmanlardan koruyan gahraman Türk askeri. Gardeş sunu bi açta geçeyim yav. Bu gapı çok iyi oldu ama aç gapa aç gapa zor olacak. Hadi size yormiyim ben geçerim.*

Hamdi: *Dur, dur, dur.*

Azamet: *Noluyo yaa? A aa geçecem yav.*

Hamdi: *Yasak.*

Mahmut: *Noluyo burda yaa?*

Azamet: *Asıl ben soruyorum noluyo diye!*

Mahmut: *Ver bakıyım. Ne bu, kurabiye. Ne yiyosun lan kurabiye? Hanfendi Türk askeri rüşvet almaz.*

Azamet: *Ee ben kötü bişe yapmadım ki okuluma gidicem hem size kahvaltı getirdim.*

Mahmut: *Siz artık bu sınırdan geçemezsiniz.*

Azamet: *Ne demek geçemezmişim?*

Mahmut: *Pasaport var mı?*

Azamet: *Yoo*

Mahmut: *E o zaman geçemezsiniz hadi kardeşim.*

Azamet: *Ama pasaport yabancılar için, ben yabancı değilim ki. Burası benim köyüm*

Mahmut: *Hadi evinize. Pasaport yoksa geçiş de yok. Hadi bakıyım*

Azamet: *Yaa önceden söyleseydiniz ne demektir yaa nasıl pasaport yok*

Mehdi'nin getirdiği sınır yüzünden istediği zaman sınırın diğer tarafına geçemeyeceğini ve bir buçuk yıl Ankara'dan dönmesini beklediği dostu ile birbirlerine gelip gidemeyeceğini öğrenen Rahim, Mehdi ile arasındaki samimiyete güvenerek durumu sorgular. Doğdukları günden beri herhangi bir engele takılmadan rahatça yaşadıkları köylerinde birden bire bürokratik engele takılan köylü için pasaport oldukça anlamsızdır. Siyasi otorite tarafından zorla dikte edilen pasaport ile ilgili doğru düzgün bilgisi olmayan köylünün hayatının alt üst olması, sınırdan geri çevrilen kişiler ile yaşanan diyaloglar ile verilmektedir. Yetmiş yıldır alıştığı düzenine devam etmek isteyen Mustafa karakteri, devletin temsilcilerinin vatandaşları bu şekilde bürokratik engeller ile zorlamalarını yol kesme olarak yorumlar.

Rahim: *Yav Mehdi, ne kaddar güzel bir gümrük muhafaza binası yaptın yaa ve ne kaddar güzel bir sınır çizgisi çizdin böyle dümdüz ve ne kaddar güzel bir dikenli tel koydun ve ne kaddar güzel geçemeyecağız öyle mi?"*

Mehdi: *He geçemeyeceksin. Sok şu ayanı da içeri*

Rahim: *Yani ben istediğimde sana gelemeyeceğim, sen istediğinde bana gelemeyecaksın öyle mi?*

Mehdi: *Öyle. Ama şartlar elverişli olursa geçebilirsin.*

Rahim: *Aaa bak şimdi Mustafa emmi geliyor. Mustafa emmi şimdi burdan geçemeyecek mı?*

Mehdi: *Bu nedir?*

Rahim: *Marpuç*

Mehdi: *İçeriye!*

Hamdi: *Dur baba! Pasaport?*

Mustafa: *Noloyo yavv*

Hamdi: *Pasaport?*

Mustafa: *Paşaport? Paşaport yok, evelden beri ben paşaport tanımam. Ben çocuklara ekmek götürüyom, her zaman yolum bura benim.*

Rahim: *Benim anladığım gadarıyla şartlar Mustafa emmi için pek elverişli değildir.*

Mehdi: *Ne kadar güzel anlıyorsun.*

Mustafa: *Nerden geldin sen buraya?*

Hamdi: *Pasaport baba*

Mustafa: *Paşaport bilmem ben. Paşaport bilmiyom, hiç görmedim paşaportu. Yini mi çıktı bu ganun?*

Hamdi: *Yasak baba yasak*

Mustafa: *Yasasa benim yolum bu. 70 yaşındaki adamım, burdan küçüklükten beri geçerim ben. Yolumu mu kesiyon sen? Mehdi efendi şuna bişe de yav.*

Mehdi: *Mustafa emmi yasak yasak*

Mustafa: *Burdan geçecam ben*

Hamdi: *Yasak baba*

Mustafa: *Geçemez olun mu yav sen napıyon, yol mu kesiyon sen*

Mehdi: *Mustafa emmi, pasaportun olmadan geçemezsin.*

Mustafa: *Paşaport yok çıkartmadım bişey duymadım paşaport için duymadım ben.*

Sınır engeline takılan birçok köylü gibi Filiz de engele takılıp Adem ile görüşemez. Her zaman Adem ile buluştukları yere gidebilmek için çabalayan Filiz, sınırı geçebilmesi için şart koşulan pasaportun ne olduğunu bile anlayamaz. Pasaport ile ilgili kimsenin yapmadığı yorumu köyün delisi şarkı ile yapar. Avcı'nın belirttiği doğruları dile getirenlerin deliler ya da soytarılar olduğu ile ilgili görüş, Deli Selami karakteri ile gösterilir. Filiz ile Adem'in arasındaki engeli, sonradan icat edildiğini düşündüğü pasaport olarak anlatır.

Deli Selami

Galdı kapıda gelini

Tutamadı elini

Icat oldu pasaport

Saramadı belini

Halkın, siyasi otoritenin engellemesine ve zorbaca tutumlarına maruz kalmasına yönelik mesajlar ileten filmde, halk ve siyasi erk ilişkisi sunulmaktadır. Siyasi otoritenin temsilcisi olarak köyde bulunan ve sınır güvenliğini sağlamak ile mükellef olan gümrük çalışanları çektikleri sınır ile köylünün hayatını mahfetmektedir. Köylü tarafından büyük bir saygı ile karşılanan ve hürmet gösterilen gümrük memurları, devletin kendilerine vermiş olduğu yetki ile köylü üzerinde tahakküm kurarak sınırı kabul ettirmeye çalışırlar. Filmde eleştirel bir dil ile sunulan asıl konu; devlet otoritesini sarsmaya sebep olacak tüm eylemlerin, bireyler üzerinde tahakküm uygulayan baskıcı

otoritenin temsilcileri tarafından mutlaka yaptırıma maruz bırakılmalarıdır. Görevi ile ilgili sürekli Mahmut tarafından yönlendirilen Mehdi de durumu kendince köylüye açıklamaya ve onları ikna etmeye çalışır ancak köyün tam ortasından geçen sınır teli bireylerin haklarını yok saymaktadır. Köyün meczubu olan Deli Selami, sınır telinin koyduğu engeli kendi direniş yöntemi ile boykot eder. Devletin koyduğu gümrük engelini yok sayan ve “Aha be bacamı gümrüksüz sokuyorum” diyen Deli Selami’nin meczup olmasını görmezden gelen Mahmut, Deli Selami’nin davranışlarını tehdit olarak algılar. Gümrüğe ve kendilerine yapılan saygısızlığı devlete yapılan bir saygısızlık olarak gören Mahmut, Deli Selami’yi cezalandırarak olası saygısızlıkların önünü kesmek ister. “Öyle bişey yapmalıyız ki köylü bundan ibret alsın” diyerek Mehdi’yi yönlendirir ve Deli Selami özelinde tüm köylüye gözdağı verilir. Ayrıca bu diyalogda Mehdi ve Adem arasında geçen konuşmada önemlidir. Sevdığı kadın ile arasına giren engel ile ilgili babasına başvuran Adem “pasaportu yok ama Filiz de senin kızın sayılır” diyerek Gümrük Memuru Mehdi’den değil babası olan Mehdi’den yardım bekler. Ancak devleti aşkın bir güç olarak görüp her şeyin üzerinde gören Mehdi “devlette hepimizin babası” diyerek, görevi ile ilgili olarak evlatlarına bile imtiyaz göstermeyeceğini belli eder.

Deli Selami: Arka ayamı bile sokayım bee

Mehdi: Deli Selami oğlum. Herkesin baca (bacağı) kendine lan. Çek o tarafa

Deli Selami: Mehdi bak ayam bi bu tarafta bi bu tarafta. Benim bacam senin gümrüne giriyor, çıkıyor

Adem: Filiz! Babamla konuşucam Filiz bekle... Baba!

Mehdi: Ha

Adem: Mahmut memur Filiz’i köye sokmuyor.

Mehdi: Pasaportu var mı?

Adem: Yoktur. Ama Filiz de senin kızın sayılır baba

Mehdi: İyi ama devlet hepimizin babası. Onun için son sözü devlet söyler. Geç bakım. Filiz kızım sen de kenara çekil.

Deli Selami: Mehdi bak sınıra arka ayamı soktum. Devlet geldi benim bacama gümrük koydu, ben bacamı gümrükten sokuyorum çıkarıyorum

Mahmut: Görüyo musunuz müdürüm bakın bizi hiçe sayıyor.

Mehdi: Evet haklısın

Deli Selami: Davulumu sokarım bee

Mahmut: Deli Selami bile gelip bizle dalga geçiyor

Hamdi: Yasak gardaşım sınırı ihlal etme. Gardaşım yasak.

Deli Selami: Arka ayamı sokarım. Sonuna gadar sokarım bırak

Hamdi: Dur gardaşım yasak.

Mehdi: Hala sallıyor

Deli Selami: Bak Mehdi, Mehdi

Mahmut: Öyle bişey yapmalıyız ki köylü bundan ibret alsın

Mehdi: Ne yapabiliriz?

Mahmut: Yapacak bişey yok vuracaz

Mehdi: Yok yaa

Mahmut: Evet, vuracaz.

Mehdi: Selami dikkat et oğlum, ayarı içeriye sok bak sonu kötü olacak

Deli Selami: Davulu bile sokarım içeri bee

Mehdi: Selami ayarı sok, kendini...

Mahmut: Köylü bakıyor köylü

Deli Selami: Girsin çıksın. Aha be bacamı gümrüksüz sokuyorum

Hamdi: Git Selami

Mahmut: Kahveden bakıyorlar

Deli Selami: Mehdi geyunlar sana ne etti. Bak g.tümü de soktum ben

Mehdi: Selami dikkat et oğlum vuracam haa.

Deli Selami: Mehdi de Mehdi

Mehdi: Benden günah gitti. Nişan al

Deli Selami: Geçecem bırak yav

Filiz: Baban Onu essahtan vurduracak mı?

Deli Selami: Mehdi! Bak arka ayamı soktum sınıra

Adem: Vurdurmaz

Mehdi: Lan sok bacanı o tarafa

Deli Selami: Bi bu tarafta, bi bu tarafta

Mehdi: Hamdi, hazır ol. Nişan all

Deli Selami: Devlet Deli Selami'ye gümrük koydu, bacam devletin malı oldu

Mahmut: Hadi vurun

Hamdi: Müdürüm ateş ediyim mi müdürüm?

Deli Selami: Mehdi, Mehdi

Mahmut: Vursun vursun

Filiz: Neyi yokmuş?

Adem: Pasaportu yokmuş

Deli Selami: Devletin malını sokuyorum çıkarıyorum, sokuyorum çıkarıyorum

Mahmut: Çekmiyor vurun artık. Vurun, vurun!

Filiz: Ondan olmayanı vuruyolar mı?

Adem: Yok canım

Mahmut: Vur de, vurun

Mehdi: Ateş!

II. Dünya Şavaşı sonrası, Soğuk savaşı yıllarının anlatıldığı filmde, dönem koşulları gereği tek iletişim aracı olan radyo yayınları ile o yılların önemli olayları ile ilgili bilgiler alınmaktadır. II. Dünya Savaşına katılmayan Türkiye, savaşı katılmamış olmasına rağmen savaştan etkilenmiştir. Almanya ve Sovyetler Birliği arasında süren çekişmeler ile ilgili bilgilerin verildiği bu sahnede anlatılan soğuk savaşın etkilerinin Hisli Hisar'da devlet eliyle halka yaşatıldığı mesajı verilmektedir. "Sovyetler Birliği, Berlin'e giriş çıkışı kontrol altına aldı. Bu gelişmenin Berlin'de Doğu Batı ayrımına sebebiyet vereceğinden endişeleniliyor" sözleri filmde eleştirisi yapılan devlet otoritesinin bireylerin hayatına müdahalesine ironik bir göndermedir. Sovyetler Birliğinin, Berlin'e giriş çıkışı kontrol altına almasının olası sonuçlarının yarattığı tedirginliğin, devlet radyosundan verilmesi, devletin kendi halkını yok sayıyor oluşuna bir göndermedir. Sınır koyularak giriş çıkışları kontrol altına alınmış Hisli Hisarlılar için ilk ayırım, Deli Selami'nin devletin temsilcileri tarafından vurulması ile yaşanmıştır.

Radyo sesi: Ajans haberlerini sunuyoruz. Soğuk harp bütün şiddetiyle sürüyor. Sovyetler Birliği, Berlin'e giriş çıkışı kontrol altına aldı. Bu gelişmenin Berlin'de Doğu Batı ayrımına sebebiyet vereceğinden

endişeleniliyor. Sovyet (...) başkanı Molotov yaptığı açıklamada şanlı Sovyet ordusunun, Sosyalist hududun bekçisi olacağını söyledi. Batıdan gelen kapitalist rüzgarın Marshall yardımı altında hunharca sosyalist topraklara giremeyeceğini de ekleyen Sovyet lider, müttefiklerden gelen Berlin'in serbest bırakılması tavsiyelerini reddetti...

Türkiye topraklarında, Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlarının bürokratik engele takılarak pasaporta tabii tutulmalarının eleştirisinin yapıldığı filmde bu durum Rahim karakteri tarafından sorgulanır. Rahim, Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olmalarına rağmen saçma bir şekilde çekilen teller yüzünden ellerinden alınan hakkının arkasındadır ancak en yakın arkadaşı olan Mehdi kuralları herkese uygulamakta kararlıdır. Rahim'in, teller ve tahta bir kapı ile ortadan ayrılan köyün diğer tarafına geçişlerinin kim tarafından engelleneceğini sorduğu Mehdi kendisinin engelleyeceğini söyler. Rahim için Mehdi o ana kadar Gümrük Koruma Memuru değil arkadaşıdır ve bunu dile getirir ama Mehdi için arkadaşlık ikinci plandadır. “Ben Ankara'nın kararlarını uygulayan bi memurum Rahim” diyen Mehdi öncelikli kimliğini belirtir. Siyasi otorite tarafından gelen emirler ile ilgili, öncelikle tüm kararları sorgulamaksızın yerine getiren bir memur sonrasında eş, baba ve arkadaştır. Çekilen teller ile Türk toprağı olarak görülmeyen sınırın diğer tarafında kalan Rahim sinirlendiği Mehdi'ye “Yabancı bi memlekette gayrimeşru bi torunun olacak” diye kızar. Rahim'in “Yabancı memleket” söylemi, sınırın dışında kalan toprakların teller yüzünden bir anda yabancı memleket görülmesinin mantıksızlığına bir göndermedir. Mehdi ise hala görevini düşünüp bu olay yüzünden sürüleceği endişesine kapılır.

Rahim: *Bu sınır tam buradan mı geçecek Mehdi?*

Mehdi: *Evet.*

Rahim: *Peki ben bi Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olarak garşıya hiç geçemeyacak mıyam?*

Mehdi: *Geçemezsin.*

Rahim: *Yav bunu kim engelleyebilir? Kim ne der buna yaa?*

Mehdi: *Beeen*

Rahim: *Sen kimsin? Mehdi sen benim arkadaşımsın*

Mehdi: *Ben Ankara'nın kararlarını uygulayan bi memurum Rahim*

Rahim: *Peki mesela benim kızım hamie olsa, dogum için garşıya sağlık ocagina geıemeyacak mı?*

Mehdi: *Yav Rahim ne laf anlamaz adamsın? Ben diyorum Ankara, sen diyosun g*tüm kara.*

Rahim: *Senin de göziün aydın. Yabancı bi memlekette gayrımeşru bi torunun olacak*

...

Mehdi: *Torunum olacak. Gayrımeşru. Yabancı bi memlekette. Valla beni sürerler*

Bireyin yok sayıldığı, siyasi otoritenin ve devletin yüceltildiğı *Propaganda* filminde, devletin temsilcisi olarak sunulan memurların da birey olarak yok sayıldıkları anlatılmaktadır. Mehdi saygı duyulan bir devlet görevinde olmasına rağmen, yanlış bile olsa devletten gelen tüm emirleri uygulamak zorundadır. Çekilen sınır yüzünden arkadaşları ile görüşemeyen ve bu duruma üzülen Şahane, Mehdi'yi suçlar ve devletin çektiğı teli kabul etmemesi gerektiğini söyler. "Ben kabul etmesem başkası kabul edecek" diyen Mehdi, kişilerin ve fikirlerinin değeri olmadığını, bir memurun yerine kolaylıkla başka bir memurun geçebileceğini, devletten gelen emirlerin koşulsuz şartсын yerine getirileceğini belirtir. Siyasi otoritenin varlının devam etmesi ve düzenin korunması, bürokratik gereklilikleri yerine getirmek ile sağlanmaktadır. Gerekli bir devlet görevi olarak kabul edilen sınırın, memleket sınırlarını koruduğı fikrine karşın Şahane, memleket sınırlarının korunduğı kişileri sayarak uygulamanın mantıksızlığını eleştirmektedir.

Şahane: *Geldin kırk yıllık Hisli Hisar'ın ortasına tel çektin*

Mehdi: *Ben çekmedim, devlet çekti.*

Şahane: *Sen gosgoca müdürsün gabul etmeseydin*

Mehdi: *E ben gabul etmesem başka birisi gabul edecek. Devlet görevi bu haa. Memleketin sınırlarını korumak için çektik.*

Şahane: *Ne güzel goruyosun zavallı Deli Selami'den, Rahim'den. Arkadaşlarımı göremiyorum.*

Liberalizmi savunan ve filmlerinde genel olarak bürokratik engelleri eleştiren Sinan Çetin, *Propaganda* filminde kısa bir rol almıştır. Filmde bir çobanı canlandıran Çetin de bürokratik engele takılır ve devletin köydeki temsilcileri olan gümrük memurlarına hesap sorar. Çetin'in diyalogu çoğu anlaşılmayan kelimelerden oluşmaktadır. Bu sahnedeki çobanın konuşması anlaşılmaya da sınırdan şikayet ettiği anlaşılmaktadır. Çobanın söylediği kelimeleri anlamaya çalışan Mehdi ve Mahmut, çobanın devlet ile ilgili kötü birşey söyleme ihtimalinden çekinirler. Çetin'in canlandırdığı çobanın ısrarla anlaşılmayan kelimeler ile konuşması önemlidir. Kendi aralarında anlaşılmayan şekilde konuşan diğer köylüler Mehdi'yi gördükleri yerde devlete olan saygılarını göstermek için öğrendikleri Türkçe marşı okur ancak sınırın diğer tarafında kalan çoban, kendisine sınır koyan devlete karşı saygı gösterisine girmez ve ısrarla anlaşılmayan şekilde konuşur. Devletin temsilcisi tarafından “Serbestlik neymiş? Serbestlikle olmaz, biz serbest bırakmayız arkadaş” cevabını alan çoban bu sefer İngilizce kelimeleri de konuşmasına serpiştirir. Bireyin özgürlüğünü savunan Çetin, çoban karakteri altında vatandaşları sınırlayan bürokrasiye küfrederek otoriteye kafa tutar ve arkadaşına da korkmamasını söyler. Sınır kapısından geçemeyen çoban arkadaşına sessizce “bizde kaçak gireriz” diyerek siyasi otoritenin zorla koyduğu yasakların, vatandaşları illegal yollara ittiği mesajını verir.

Çoban: *Şlşksştr srşkohtşrokh ejjjoto*

Mahmut: *Müdürüm ne diyo yaa?*

Mehdi: *Du bakıym ben anlarım*

Çoban: *Hjjbjşb pşokbşşış ileufhw*

Mehdi: *Ne diyo bu bee?*

Mahmut: *Hiç anlamadım*

Çoban: *Kajejb pokşetjab şaoeijrgşej dfsb fbebt*

Mahmut: *Yav bu kötü bişey diyo olmasın devlet falan hakkında?*

Mehdi: *Olabilir*

Çoban: *lrgjwl peorgkşwıjş şırgej earfr erger*

Mehdi: *Her isteyen elini golunu sallayarak böyle geçip gidip, geçip gidip, gelecek mi buraya? Mallar böyle girecek, böyle çıkacak. Biz neciyiz ulan! Gümrük neci? Öyle serbest serbest dolaşamazsın. Bir serbestliktir tutturmuşlar. Gümrük çok önemlidir, gümrük milletlerarası iktisadı korur. Serbestlik neymiş? Serbestlikle olmaz, biz serbest bırakmayız arkadaş!*

Çoban: *Do you speak English? How many times fvk hjbh open the fucking door. Lvkmkmm şoakeşş şeşkeş .flbşrk ipwrl*

Mehdi: *Yav hadi gardeşim gak git gak hadi. Yürü.*

Çoban: *Muzaffer! Şışsikp ispkikoi isiok. Lan Mehdi! Senin gümrüne sokuyum lan. Hah gel gel sok sok sen de bişey söyle lan gorkma lan gorkma. Kfşşr şjrgşijş şaerijşoe. Bida odran geçmicaz, ha ordan geçecaz he. Biz de kaçak gireriz lan gorkma.*

Sınırdan geçmek için pasaport sahibi olması gereken köylüler arasında, sadece devlet dairelerinde tanıdıkları olan ve sürekli bu ayrıcalığını dillendiren Kopuk Yaşar'ın pasaportu vardır. Sınırdan geçmek isteyen köylüye sürekli pasaport soran gümrük memurları pasaport gördükleri zaman duraksarlar. Devletin otoritesini sorgulamadan yerine getiren ve pasaportun gerekliliğini savunan Gümrük Muhafaza Müdürü olan Mehdi, Kopuk Yaşar'ın getirdi belgenin pasaport olup olmadığını bile anlamaz. Bireylerin önüne bürokratik engel olarak koydukları pasaportun nasıl bir şey olduğunu dahi bilmeyen Mehdi, pasaport sahibi olan Kopuk Yaşar'ın geçmesine onay verir.

Kopuk Yaşar'ın kısa süre içerisinde birden çok defa sınırdan girip çıkması, şimdiye kadar sınırdan geçirilmeyen köylülerin intikamı olarak da değerlendirilebilir. Türk vatandaşı olmalarına rağmen sınırdan geçmelerine onay verilmeyen köylülere “pasaportun yok” diyen gümrük memurlarına, sürekli geçtiği için kızdıkları Kopuk Yaşar “pasaportum var geçeceğim” diyerek karşılık verir. Kopuk Yaşar'ın istediği gibi girip çıkmasını engelleyemeyen Mehdi, saat beşten sonra mesai bitti diyerek Kopuk Yaşar'ın sınırdan tekrar geçmesine engel olur. Bu diyalogda, saat beşten sonra mesaisi bittiği için en küçük bir işi bile yapmayan devlet memurlarına bir gönderme vardır. Ne yapacağını soran Kopuk Yaşar'a Mehdi'nin verdiği cevap, vatandaşı önemsemeyen ve onların problemlerini görmezden gelen memur zihniyetini yansıtır. Sınırın diğer tarafında kalan Kopuk Yaşar, bürokrasi tarafından sıkı bir tahakküme uğrayan vatandaşlar gibi gizli saklı olarak sınırdan arkadaşına mal vererek kaçakçılık yapar.

Mehdi: Ne var?

Kopuk Yaşar: Aç geçeceğim.

Mehdi: Neyle geçecen?

Kopuk Yaşar: Aha pasaport.

Köylüler: Çeçemez yaa geçemez, geçemez.

Mehdi: Mahmut bu pasaport mu?

Mahmut: Evet müdürüm

Mehdi: Evet pasaport. Ne güzel pasaportun var. Al bakıyım. Aç oğlum

Alkışlar

Kopuk yaşar: Aç kapıyı

Mehdi: Aç oğlum aç aç. Geç hagi geç. Bakın ne güzel geçiyor. Gapat ulan.

Kopuk yaşar: Bir dakika Mehdi

Mehdi: Ne var?

Kopuk Yaşar: Gene geçeceğam

Mehdi: Ulan bu zırt birt geçilir mi böyle?

Kopuk Yaşar: Olsin. Pasaportum vardır geçeceğam

Mehdi: Aç oğlum aç. Yav Mahmut bu nedir? Zıtr birt geçebilir mi böyle yav

Mahmut: Olmaması lazım

Mehdi: Biz devletin memuru olarak neciyiz yav

Kopuk Yaşar: Mehdi. Gene geçeceğam

Mehdi: Mahmut, saat kaç?

Mahmut: Beştir sayın müdürüm.

Mehdi: Mesai bittir geçemezsin. Galdın orda.

Kopuk Yaşar: yav ben ne yapacağam yabancı memlekette?

Mehdi: Banane ulan ne bok yersen ye! Yürü Mahmut

Rahim, söylemlerinde dalga geçme ve ironi ile bir direniş yöntemi gerçekleştirir. Sınırı geçen bir koyunun peşinden koşup yakalatan ve gümrük askerine “götürün gümrük ambarına goyun, zabıta tutun” diyen Mehdi ile dalga geçerek gümrüğün yaptığı gereksiz işleri eleştirmektedir. Türk topraklarının ortasına tel çekip ardından yerli halktan pasaport isteyerek hayatlarını mahfeden, devletin temsilcisi olarak köyde bulunan Mehdi üzerinden gümrük işi ile köyü parçalayan siyasi otoriteye ve yanlış bulduğu gümrük uygulamasına “Eyki sen varsın da devletler de birbirleriyle gardeş gardeş geçiniyorlar” diyerek eleştiri getirmektedir. Devleti yüce bir güç olarak gören Mehdi, devlet olmasaydı ne olurdu diyerek Rahim’i azarlar ancak devlet olmasa ne olacağının cevabını verememektedir. Mehdi karakteri üzerinden, sorgulanmaksızın devletin kabul ettirilmiş kudreti ve devletin asla yanlış yapmayacağı düşündürülen

bireylerin sorgulamadan kabul ettikleri otoritenin eleştirisi Rahim ve Mehdi'nin arasında geçen diyalog ile verilir. Vatandaşlarının haklarını, can ve mal güvenliğini koruması gereken devletin, sıkı sıkıya bağlı olduğu bürokrasi ve mevzuatlar ile vatandaş madur edebileceğinin göz önünde bulunmaması durumu yine Rahim'in söylemleri ile eleştirilmektedir. "Devlet" olarak köyde bulunan Mehdi'nin tek icraatı olan "dikenli telin" gereksizliği ilk defa bu kadar açık bir şekilde sorgulanmaktadır.

Rahim: *Seni tebrik ederim Mehdiğim. Sen olmasan kim yakalayacaktı bu zararlı mahlukatı! Eyki sen varsın da devletler de birbirleriyle gardeş gardeş geçiniyorlar.*

Mehdi: *Devlet benim Rahim. Beni bana mı şikayet edecen? Eeet*

Rahim: *Doğru, olabilir. İnsan hata edebilir. Devlet sensin. Allah Gaffur ve Rahimdir. Allah seni affeder inşallah.*

Mehdi: *Şimdi bi düşün bakalım, devlet olmasaydı ne olurdu?*

Rahim: *Nolurdu!*

Mehdi: *?...*

Rahim: *Nolurdu?*

Mehdi: *Nolurduu? ...?*

Rahim: *Yalan mı Mehdi effendi yalan mı? Gosgoca müdür olmuşsun, yaptığın işlere bak. İki tane tikenli tel! Ne işe yarıyor oramıza buramıza batmaktan başka? Bunu yapmak için Ankaralara gidip okumak mı lazımdı Allah aşkına yav!*

Mehdi: *Seni baban mektebe gönderdi, sen bitiremedin ben bitirdim gıskanıyosun tabi. Cahil geldin cahil gideceksin. Devleti anlamak kim sen kim!*

Rahim: *Niye anlamayacağam, ben sen miyim?*

Mehdi: *Nohut gafalı, salak. Sen de önüne bak! Devlet bi insanın malını, mülkünü, ırzını, namusunu koruyan benim gibi bişeydir.*

Rahim: *Ama senin devletin benim ırzımı, namusumu gorumadı. Senin oğlunun tohumları benim kızımın sınırını geçti.*

Arkadaşlığana ve insani değerlere verdiği önem ile uzun süre aradaki sınıra rağmen Mehdi ile olan arkadaşlıklarını koruyan Rahim, gümrük mevzuatını ailesine ve sevdiklerine de uygulayan ve bu durumu düzeltmeyen Mehdi ile dostluğunu kesmiştir. Rahim, Mehdi'ye “müdür bey” diye hitap ederek artık arkadaşlıklarına sınır koyduğunu belli etmektedir. Dostlukları yıprandığı için Rahim'in hediye ettiği atı geri iade etmek isteyen Mehdi, atın demirbaş olarak kaydedilmesinden dolayı bu isteğini gerçekleştiremez. Köyü ikiye bölen, seven insanları ayıran, halkı madur eden, arkadaşlıkları bitiren devlet otoritesinin emirleri yavaş yavaş hayatlarının her alanına yayılmakta ve bireyleri tamamen yok saymaktadır. Kendisine hediye olarak verilen atı bile emirler gereği geri iade edemeyen Mehdi ilk defa siyasi otoritenin ve bürokrasinin kendilerini ne hale getirdiğini sorgular. Yaptığı görevden gurur duyan ve kendisini “devlet” olarak niteleyen Mehdi, devletin bireyi nasıl yok saydığını “Napolyon devletin. Ben benim değilim, ben de devletim. E geriye ne kaldı? Hiç...” sözleri ile dile getirir. Mehdi'nin bu sözü, filmde eleştirisi yapılan konuyu özetlemektedir.

Mehdi: *Rahim! Gelele gel.*

Rahim: *Buyur müdür bey*

Mehdi: *Madem artık arkadaş değiliz Napolyon'u al götür. Verin şunun atını*

Mahmut: *Sayın müdürüm, emriniz üzerine atı...*

Mehdi: *Napolyon*

Mahmut: *Ha Napolyon'u müdürlüğün demir başına kaydettik. Napolyon artık devletin bir atıdır, veremezsiniz.*

Mehdi: *Öyle mii?*

Mahmut: Öyle, götür atı yerine

...

Mehdi: Napolyon devletin. Ben benim değilim, ben de devletinim. E geriye ne kaldı? Hiç...

Devletin izni olmadan hiçbir şey yapılmayışı ve vatandaşların korkutulmasının eleştirisi Filiz'in söylemi ile verilmiştir. Otoritenin temsilcileri olan gümrük çalışanlarının köye gelmesi ile birlikte günlük hayatlarındaki her şeyin Ankara'nın emirlerine göre belirlenmesi köylünün tüm düzenini bozmuştur. Adem ile evlenme planları da bürokratik engelle takılan Filiz koşulsuz kabul edilen emirlere karşı ilk isyanını gerçekleştirip sınırı geçmiş ve hayatı ile ilgili önemli bir karar olan Adem'e kaçma eylemi için devletin emirlerini çiğnemiştir.

Adem: Gız Filiz! Gız sen naptın? Gız sen niye kaçtın? Jandarma gördü mü? Bırak şunu hele. Allah kahretsin her şey mahvuldu kız. Ben seni zaten kaçıracaktım, bugün babamla konuştum. Benim Ankara'ya gitmem lazım. Başka geçit yolu yok. Pasaport almam lazım. Sen şimdi niye kaçtın.

Filiz: Ankara'nın emrini mi bekliyicikti bu çocuk doğmak için? Aha garım olacaktı bu kadar, gasabaya rezil olacaktım

Siyasi otoritenin emrinin aile ilişkilerinin önüne geçmesi ile ilgili yapılan göndermelerin bulunduğu filmde, görevine oldukça bağlı olan Mehdi aile ilişkileri ile görevi arasında seçim yapmak zorunda kalmaktadır. Sınırı çiğneyip Adem'e kaçan Filiz'in yasalara aykırı olarak sınırdan geçmesi, Mehdi'yi sicili konusunda endişelendirir. Devletin temsilcisi olarak bulunduğu köydeki kaçağın kendi evinden çıkması, devlet otoritesinin sarsılması şeklinde yorumlanmaktadır. Sınırı korumak ile görevli olan Gümrük Koruma Müdürünün evinde bir kaçağın bulunmasının yaptırımının olacağı Mehdi'nin endişesi ile aktarılmaktadır.

Mehdi: Gitti, sicilim gitti

Şahane: Noldu, noldu Mehdi?

Mehdi: *Nolacak Ankara'ya ben ne dicem?*

Şahane: *Nolduki?*

Mehdi: *Filiz Adem'in yanında*

Devlet tarafından çekilen sınır ile bir anda ülke toprağı olarak sayılmayan ve sınırın diğer tarafında kalan Hisli Hisar toprakları, başka bir ülke olarak değerlendirilmektedir. Devlet'in çektiğı tel ile artık Hisli Hisar toprağı olmaktan çıkan sınırın diğer tarafında kalan Hisli Hisarlıların nereye ya da hangi ülkeye ait olduğı belli değildir ve Kopuk Yaşar tarafından "kardeş ülkenin vatandaşları" olarak hitap edilmektedirler. Çekilen sınır ile sınır dışı bırakılmadan önce Hisli Hisarlı Türk vatandaşı olan kişiler, siyasi otoritenin emrinin sonucu olan sınır ile kimliksizleştirilmişlerdir. Gümrük kapısı ve dikenli teller ile ayrılan Hisli Hisar toprakları arasında gidip gelen Kopuk Yaşar, birkaç adım ile gidip geldiğı sınırdan geçtikten sonra eğilip toprağı öpüp "yav insanın memleketi gibi yok" diyerek bu durumu pekiştirmektedir. 1948 yılındaki bir olayın anlatıldığı filmde o dönem Cumhurbaşkanı olan İsmet İnönü, Kopuk Yaşar tarafından sıklıkla dillendirilmekte ve istediğı şeyleri yapılması için İsmet İnönü'nün ismi bir tehdit olarak sunulmaktadır. Cumhurbaşkanı İsmet İnönü ile yakın olduğunu vurgulayarak gümrük memurlarına bile istediğini yaptırmak isteyen Kopuk Yaşar'ın bu tehditleri işe yaramaz.

Kopuk Yaşar: *Ooo merhaba kardeş ülkenin vatandaşları. Nasılsınız, ey misiniz? Baba gurban oluyum. Filiz sen heç gafana takma, baba sen de takma. Ben gidip İsmet Paşaynan görüşeceğam. Belki paşa kendi gelir buraya haa. Mehdi de morarır. Heç gorkma, arkanda gapı gibi Yaşar Mertoğlu var. Ben şimdi gidip Mehdiynen bi çift laf ececağam. Haydi hoşçakalın.*

Rahim: *Gidişin ola da dönüşün olmaya senin.*

Kopuk Yaşar: *Hadi eyvallah ben kendi memleketime gidiyorum. Bismillah. Yav insanın kendi memleketi gibi yok. Pek Sayın Gümrük ve Muhafaza Müdürü Mehdi Bey. Mehdi beeeyy! Elim bi yanlışlık yaptınız. Gaflet ve delalet içindesiniz hatta.*

Mehdi: Neymiş bu?

Kopuk Yaşar: *E Hisli Hisar'ın müstesna şahsiyeti Yaşar Mertoğlu'nun nişanlısını tutuklamış bulunmaktasınız.*

Mehdi: Seni de tutuklatmadan defol git.

Kopuk Yaşar: *Bakın İsmet Paşa bunları duymadan derhal Filiz'i memleketine gönderin. Söz veriyorum aramızda galacak.*

Mehdi: Askerler! Götürün.

Günümüzde yürürlükte olan Türk Ceza Kanununun 301. maddesi 1926 tarihli Türk Ceza Kanunu'nun 159. maddesinin tekrarı gibidir. “*Türklüğü, Cumhuriyeti, Büyük Millet Meclisini, Hükümetin manevi şahsiyetini, Bakanlıkları, Devletin askeri veya emniyet muhafaza kuvvetlerini veya Adliyenin manevi şahsiyetini alenen tahkir ve tezyif edenler altı aydan üç seneye kadar hapis cezası ile cezalandırılırlar*”³⁴ şeklinde olan TCK'nın eski 159. maddesi; 1946 yılında “*Türklüğü, Cumhuriyeti, Büyük Millet Meclisini, Hükümetin manevî şahsiyetini, Bakanlıkları, Devletin askerî veya emniyet veya muhafaza kuvvetlerini veya adliyenin manevî şahsiyetini alenen tahkir ve tezyif edenler veya Büyük Millet Meclisinin meşruiyeti hakkında suizannı davet edecek şekilde alenen mütecavizane fiil ve hareketlerde bulunanlar bir seneden altı seneye kadar ağır hapis cezasıyla cezalandırılır*”³⁵ olarak değiştirilmiştir. Kelimeler üzerinde oynanılarak kapsamı değiştirilen bu kanun, özgürlükçü ceza hukukunu savunanlar tarafından devletin kurum ve organlarının kutsallaştırılması tehlikesine dikkat çekilir. Sancar (2003, 95), bu kanunun devleti kutsallaştırarak onun çıkarlarını koruma kaygısı ile bireyi ve bireyin özgürlüklerini göz ardı ederek, ceza hukukunu baskıcı ve tehlikeli bir araca dönüştürebileceği üzerinde durur. Totoliter devletin bir özelliği olan, devleti oluşturan kurumların ve bu kurumlarda görev alan kişilerin kutsal, yanılmaz ve dolayısıyla eleştirilmez olduğu anlayışına karşın demokratik hukuk devleti, devletin bütün kurum ve organlarıyla vatandaşların

³⁴ Türk Ceza Kanunu (Mülga), <http://www.ceza-bb.adalet.gov.tr/mevzuat/765.htm>

³⁵ Türk Ceza Kanununun 140 ve 159 ncu maddelerinin değiştirilmesi hakkında kanun tasarısı ve Adalet Komisyonu raporu (1/13) Sayı: 71-628, 6/2104

eleştiri ve denetimine tabi oluşu ve onların haklarına saygı gösterip bu konuda bir teminat sağlar. Özgürlükleri koruma işlevine sahip olması gereken ceza hukuku, bir baskı aracına, özgürlükleri yok etme ve toplumu sindirme aracına da dönüşebilir. Anayasada güvence altına alınmış olan düşünce özgürlüğü, eleştirilerin serbestçe dile getirilmesine imkân sağlamaktır. Devlet kurum ve organlarının eylem ve işlemlerine yönelik eleştiriler sürekli ceza tehdidi altında olursa, düşünce özgürlüğü anlamını yitireceği gibi, demokratik hukuk devletinin gerekleri de ihlal edilmiş olur. Bu kanunla da yasal olarak devleti ve devlet kurumlarını kutsallaştırarak düşünce özgürlüğünün sınırlandırılması ile ilgili eleştiri, Adem ile Mehdi arasındaki diyalog ile verilmiştir.

Adem: *Baba, beni de tutukla*

Mehdi: *Neden?*

Adem: *Fikir suçu işledim.*

Mehdi: *Ne demek fikir suçu?*

Adem: *Devlet ve gümrük muhafaza hakkında kötü şeyler düşünüyorum.*

Gümrük memurları ve askerlerinin izni olmaksızın yapılan her eylemin kanun dışı ve gümrük mevzuatına aykırı olduğunu düşünen Mahmut, devlet otoritesinin varlığını korumak için sürekli tetikte bekleyen bir memurdur ve bürokrasiye sıkı sıkıya bağlıdır. Gözaltında olan Filiz'e erzak getiren Rahim ve ailesini kaçakçılık yapmakla suçlar ve mevzuatta yazılı olan kuralları uygulamak için olayları istediği gibi yorumlar. Korku ve baskı yolu ile devlet otoritesini güçlendirmeye çalışan Mahmut'un tehditlerine karşı boyun eğmeyen Rahim, ailesinin ikna etmesi ile geri adım atar. Sınırın dışında kalan ve Türk vatandaşı olmasına rağmen çekilen sınır ile birlikte ötekileştirilen Mustafa, uygulanan yanlış bürokrasinin sınır dışındakilere yabancı muamelesi yapsa bile kendilerinin de Türk vatandaşı olduğunu vurgular.

Mahmut: *Müdürüm baksanıza sınır ihlali yapıyor yaa. Az önce bunların elinde bişeyler vardı şimdi yok. Tutuklu aracılığıyla kaçakçılık yapmasınlar?*

Mehdi: *Git bak bakalım içerden.*

Mahmut: *Müdürüm tam düşündüğüm gibi. İçerisi Devlet Malzeme Ofisi gibi.*

Mehdi: *Yok yaa?*

Mahmut: *Hem mevzuata baktım. Her cama bi nöbetçi ve yaklaştı vurdurma selayetimiz var.*

Mehdi: *O zaman gerekeni yap*

Mahmut: *Askerler! ... Nolu lan burda, çekilin, dağılın lan. Rahim efendi, al yanındakileri uzaklaş burdan! Sınıra yaklaşmayın.*

Rahim: *Gitmezsek nolocak?*

Mehdi: *Ateş emri veririm bak. Dikkat!*

Rehim: *Ahaa ver*

Mahmut: *Nişan al!*

Filiz: *Baba, çekilin. Merak etmeyin ben eyiyim.*

Azamet: *Çek şu namluyu gardeşim. Hadi Rahim gidelim nolur*

Rahim: *Bırak vursun. Alınacak bi canım galdı onu da alsınlar.*

Adnan: *Gidelim baba*

Mustafa: *Türk askerisiniz. Türk askeri Türk'e silah çekmez. Ayarsızlık budur. Türk askeri Türk'ü vuramaz! Hiç bi ganunda görülmemiştir. Bu nedir lan s*kerim böyle işi. La havle vela guvvete illa billa aliyyül azim ya resullullah. Yaptığınız iş doğru mu?*

Problemler karşısında dalga geçerek gösterilen direniş yöntemi Rahim tarafından gerçekleştirilmektedir. Rahim, vatandaşlar üzerinde sürekli mevzuatlara dayanarak

yapılan baskıyı ve vatandaşların çaresizliğini Mehdi ile dalga geçerek gösterir. Sevdiği kişi ile beraber olabilmek için sınır ihlali yapan Filiz mevzuatlar gereğince tutuklanır, Filiz'e yemesi için erzak getiren Rahim ve ailesi kaçakçılık yapma tehlikeleri göz önünde bulundurularak, gümrük mevzuatlarına göre silah zoru ile uzaklaştırılırlar. Mevzuatlar ve siyasi otorite kutsallaştırılarak birey sürekli yok sayılmaktadır. Bu durum devletin temsilcisi olarak görülen Mehdi üzerinden, alaylı bir dil ile Rahim tarafından eleştirilmektedir. Siyasi otoritenin köydeki temsilcilerine en cesur şekilde karşılık veren Mustafa, Mehdi'ye de sitemini dillendirir. Kurtuluş savaşı dönemini görmüş ve savaşa katılmış kişilerin devlet emir ile Türk topraklarında rahatça hareket edememelerini eleştiren Mustafa, olanları "propaganda yapmak" olarak değerlendirir ve kendi kurtardıkları vatanda bu muameleye maruz kalmaktan dolayı Mehdi üzerinden devleti eleştirir.

Cemil: Babaaa, annem kaçtı.

Mehdi: Nereye kaçtı?

Cemil: Sarıkamış'a teyzemlerin yanına.

Mehdi: Neyle kaçtı lan?

Rahim: Mehdi. Bak bakalım gümrük ganununa. Garısı kaçan memurlar ne yapıyormuş?

Mustafa: Mehdi bey! Türk Türk'e porpoğanda yapmaz. Vatan bizim vatanımız. Biz gurtardık şimdi de sen burda geçirmiyon. Porpoğanda yapıyon bana. Ne diyon bu işe, söylesene, cevap versene

Propaganda'da uygulanan yanlış bürokrasinin ve devlet dairelerindeki çarpık işleyişin eleştirisine de yer verilmiştir. Pasaport sahibi olabilmek için gereken evrakların tamamlanması ve şartların yerine getirilmesi yetersiz olarak görülmektedir. Devlet dairelerindeki çarpık işleyişe atıfta bulunularak, devlet dairesinden bir belge alabilmenin en önemli şartı üst mevkide bir tanıdık olarak gösterilmektedir. Tanıdıklar vasıtası ile işlerin halledilmesinin eleştirisine yer verilen filmde bürokratik engellere takılan vatandaşların işlerinin yapılmayışı dillendirilmektedir. Tanıdıklara göre muamele gören

vatandaşların durumu “devletin kağıdını herkese vermezler öyle” sözleri ile aktarılmaktadır.

Kopuk Yaşar: *Yaa Adem effendi! Bir pasaportun olsa bunlar gelmiyacaktı başına. Öyle pasaportu da herkese vermezler haa. Ankara’da tanıdıkların olacak, yüksek mevkilerde dostların olacak. Öyle değil mi loo? Yani devletin kağıdını herkese vermezler öyle.*

Siyasi otoritenin emirleri ve görevinin gerekliliklerini kişisel ilişkilerinin önünde tutan Mehdi, en yakın arkadaşı Rahim’den sonra yavaş yavaş aile bireylerini de kaybetmeye başlar. İçinde bulundukları çıkmazdan dolayı Şahane, Mehdi’den uzaklaşır ve problem çözülmeden tekrar dönmeyeceğini belirtir. Problemin çözümü olarak da gümrük emrinin geldiği yer olan Ankara’yı gösterir. Daha önce köy meydanında Mehdi’yi gördükleri zaman, devlete karşı saygı göstergesi olarak marş okuyan köylüler yine aynı şekilde marş okuyarak saygılarını gösterirler. Ancak bu kez, Mehdi ve Şahane’nin içinde bulundukları durum ve aralarında geçen diyalog üzerine, köylülerin söyledikleri bu marş anlam kazanır. Şahane’nin, köyü ve ilişkileri bölen sınır probleminin çözüm yolu olarak Mehdi’ye Ankaya’yı gösterip teli kaldırtmasını söylemesinin akabinde yaşanan sessizliği bitiren marşta geçen “Ankara Ankara güzel Ankara. Senden yardım umar her düşen dara” sözleri oldukça ironiktir. Köylüyü dara düşüren Ankara’dan gelen emirler iken, köylü sorunun çözümü için yine kutsallaştırdıkları devlete-Ankara’ya sığınmaktadırlar.

Mehdi: *Şahane, in trenden kız, in! ... Ne bakıyorsunuz? ... Ona da bakmayın o benim karım! ... Bana da bakmayın önünüze bakın!*

Şahane: *Karısıydım ama beni gümrüğe tercih etmeden önce. Gümrük geldi hepimizi unuttu. Git Ankara’ya köyün ortasından bu teli kaldırt.*

Trendeki yolcu köylüler:

Ankara Ankara güzel Ankara

Seni görmek ister her bahtı kara

Ankara Ankara güzel Ankara

Seni görmek ister her bahtı kara

...

Ankara Ankara güzel Ankara

Senden yardım umar her düşen dara

Şahane, sınır ihlali yapıp kızları ile sınırın diğer tarafına geçerek Mehdi'yi sınırı düzeltmeye mecbur bırakır. Mehdi, Ankara'ya gidip sınırı düzeltmezse karısı ve kızlarını yasal olarak tekrar evine alamayacaktır ama görevi ile ilgili imtiyaz kullanan Mehdi, sınır ihlali yaparak suç işlemelerine ve pasaportları olmamasına rağmen tekrar Şahane ve kızlarının sınırdan geçmelerini ister. Devletin temsilcisi olarak bürokratik gereklilikleri yerine getirip en yakın arkadaşı da dahil kimseyi pasaportsuz sınırdan geçirmeyen Mehdi, ilk defa yetkisini kullanıp ailesini kaybetmemek için bürokrasiyi görmezden gelir. Şimdiye kadar birey olarak yok sayılıp sınırdan geçirilmeyen, bürokratik engellere takılan ve sınır ihlali yaptığı gerekçesi ile kızı gümrük noktasında tutuklu bulunan Rahim bu kez bürokrasiyi, siyasi otoritenin temsilcisi olan Mehdi'ye uygular ve pasaportu olmadığı için Mehdi'nin kendi tarafına geçmesine mücadele etmez. Mehdi ve gümrük memurlarının kendisine ve tüm köylüye engel olarak kullandığı bürokrasiyi uygulayan Rahim, eleştirilen bu konu ile ilgili intikam olarak bir tür direniş sergiler. Bu sahnede, devletin temsilcisi, devletin koyduğu engele takılmıştır.

Mehdi: *Bana bak Şahane, sınırı geçtin suç işledin ama gene seni affediyorum geç bu tarafa.*

Mahmut: *Ama müdürüm pasaportu var mı?*

Rahim: *Mehdi sınırı geçme, tecavüz ediyosun bu tarafa. Yasak!*

Mehdi: *Yav sen ne gariştyosun?*

Rahim: *Pasaport?*

Mehdi: *Gız gel buraya deli etme*

Rahim: *Pasaportun yok, geçemezsin müdürüm, geçemezsin*

Mehdi: *Rahim!*

Rahim: *Sınırı ihlal etme*

Mehdi: *Yav sen ne garişıyorsun? Yav Mahmut ne diyo bu?*

Rahim: *Sen de bi pasaport edin buyur gel kahvemi iç. Ama Şahane bacım ancak istediği zaman bu tarafa geçer. O bemim misafirimdir, Onu benden zorla alamazsın vermem. Ama al pasaportunu gel. De hadi gidak.*

Filmin olay örgüsü ile karakterler açısından doruk ve kırılma notası Adem'in de sınırdan geçme teşebbüsünde bulunduğu sahnedir. Koyulan sınır ile birlikte, özellikle Mehdi bakımından dostlukların yanı sıra aile ilişkileri de sarsılmış ve kopma durumuna gelmiştir. Filiz'i bırakmak istemeyen ancak Filiz ile olan birliktelikleri bürokrasiye takılan Adem de sınırın diğer tarafına geçmek ister ve Mehdi ile yüzleşir. Mehdi'nin köye gelmesi sınır tellerinin de köye gelmesidir ve Adem bu konu ile ilgili olarak "geldiğin günden beri hiç mutlu gün görmedim baba. Bana babalık mı yaptın?" sözleri ile Mehdi'nin, yani sınırın gelmesinin kimseye mutluluk getirmediğini belirtir. Sürekli olarak siyasi otoritenin Gümrük Koruma mevzuatını uygulayan ve bu konuda kimseye tolerans göstermeyen Mehdi, oğlu tarafından "Geleli beri hiç bir gün babalığını görmedik. Benim için ne yaptın" sözleri ile suçlanır. Bu suçlama aslında salt Mehdi'ye yapılmış bir suçlama değildir. Milli duygular ile birlikte "Devlet Baba" diye hitap edilen devlet, Türk toprakları üzerinde, Türk vatandaşları arasına sınır koymuş ve hayatlarını zorlaştırmıştır. Adem "Geleli beri hiç bir gün babalığını görmedik. Benim için ne yaptın" diyerek hem mevzuatlar ve görevi uğruna ailesini bile görmeyen babasına hem de "devlet baba" sıfatını taşıyan devlet otoritesine isyan eder. Ailesinin parçalanmasına sebep olduğu için Mehdi, vatandaşların parçalanmasını sebep olduğu için siyasi otorite ve bürokrasi sevilmemektedir. Psikolojik olarak zor durumda olan Mehdi, Adem'in de kendisini terk etmesine dayanamayacağı için Adem'i kolundan vurarak yaralar.

Adem: *Ne var? Gidecam baba. Buralarda artık yaşanmıyor. Anam, kardeşim hepsi orada. Yakında bütün köy gidecek. Geleli beri hiç bir gün babalığını görmedik. Benim için ne yaptın?*

Filiz: *Adem sus!*

Adem: Silahınla beni korkutamazsın.

Mehdi: Beni terk etme Adem.

Adem: Burda kalıp ne yapacam? Sevdiğim herkes orada. Seni sevmiyorum baba.

Rahim: Mehdi! Mehdi, Mehdi yapma!

Adem: Geldiğin günden beri hiç mutlu gün görmedim baba. Bana babalık mı yaptın?

Rahim: Mehdi kendine gel Mehdi

Adem: Bütün sevdiklerim o tarafta. Seni sevmiyorum baba.

Babalık duyguları ile yaralı oğlunun bakımı için Rahim'i sınırdan geçirtmek isteyen Mehdi, otorite ve mevzuatları bütün insani değerlerinin üzerinde gören Mahmut tarafından durdurulur. Gümrük kanunları gereği Rahim'in sınırdan geçip yaralı olan Adem'e müdahale edebilmesi için geçiş izninin yazılması gerektiğini söyleyen Mahmut, Adem'in mevzuatlar gereği vurulduğunu dillendirir ve geçiş evrakı yazarak bu vurulmayı anlamlı kılmak ister. Adem'in kan kaybediyor oluşunu görmezden gelen Mahmut, her konuda olduğu gibi yaralı bir insanın tedavisinin bile gümrük kurallarını uygun yapılmasını ister. Mehdi, "Oğlum sen de beni terk etme diye vurdum" diyerek aslında Adem'i Gümrük Koruma Müdürü Mehdi olarak değil, oğlunun kendisini bırakıp gitmesinden korkan bir baba olarak vurduğunu açıklar.

Mehdi: Acıyo mu oğlum, acıyo mu haa? Doktor çağar doktor, doktor.

Hamdi: Bizim tarafta doktor yok sayın müdürüm

Mehdi: Yav Rahim'i çağar Rahim. Rahim'i çağar. ... Ne oldu?

Mahmut: Rahim nasıl geçecek müdürüm. O öbür tarafta.

...

Mahmut: Geçiş için evrak yazmamız lazım.

Mehdi: Ne evrakı?

Mahmut: Geçiş izin vesikası. O olmadan geçemez. O zaman oğlunuzu vurmanızın ne anlamı kalır?

Mehdi: Oğlum sen de beni terk etme diye vurdum.

Adem: Ben seni zaten terk etmezdim baba.

Adem’e müdehale edebilmek için geçiş izninin yazılması beklenirken bu duruma daha fazla dayanamayan Hamdi, izin yazısı bitmeden Rahim’in geçmesini sağlar ve Mehdi de buna göz yumar. Adem’in kolundaki kurşun çıktıktan sonra Rahim Mehdi’yi “Memuriyet senin aklını almış” diyerek suçlar ve Mehdi’ye kızar. Mehdi, Rahim’e verdiği cevap ile şimdiye kadar yaptıklarının gerekçesini de açıklar. Rahim, Adem’in kolundan çıkardığı kurşunu Mehdi’nin elindeki kaseye “Aha sana pasaport!” diyerek koyar. Rahim’in, pasaport diyerek Mehdi’ye verdiği kurşun, zorbalık ile uygulanan bürokrasinin köylüyü ve kendilerini ne hale getirdiklerinin göstergesidir. Kutsallaştırılarak uygulanan kurallar bir babayı oğlunu vurabilecek konuma getirmiştir.

Rahim: Seni anlayamıyorum Mehdi. Oğlum burda gan gaybediyor, sen orda evrak yazdırıyosun. Memuriyet senin aklını almış aklını.

Mehdi: Memuriyet değil Rahim vazife aşkı. Bak evrak daha bitmeden seni içeri aldurdım. Hem de pasaportsuz.

Rahim: Aha sana pasaport!

Yetişkin bireyler tarafından kutsallaştırılan ve bütün emirleri yerine getirilen devlet otoritesi, çocuklar tarafından anlamlandırılmaz. Oldukça safça istekler ile sadece kardeşleri ile oyun oynamak ve eğitimlerine devam etmek isteyen çocukların bu istekleri bile bürokrasiye takılır. Babaları tarafından getirilen tel yüzünden şimdiye kadar huzur içinde yaşadıkları köyleri ortadan ayrılmış ve çocukluklarını dahi yaşamalarına engel olmuştur. Devletin temsilcisi olan babasından izin isteyen Cemil, babalarının niçin annesi ve kız kardeşlerine izin vermediğini sorgular. Evlerine,

köylerine, kardeşlerinin yanına geçebilmeleri için Ankara'dan cevap beklendiği cevabını alan Cemil, bu durumu da anlamlandıramaz ve tek bir soru sorar: “Neden?”. Köydeki vatandaşları duygusal anlamda yaralayan ve ilişkilerini çıkmaza sokan telin, bireyleri sadece psikolojik olarak etkilemediği vurulan Deli Selami ve Adem ile gösterilmiştir. Anlam vermedikleri tel yüzünden ayrı kalan çocuklar da sınır telleri yüzünden fiziksel acı çekmektedir. Sınır tellerinde elleri çizilen Şadiye'ye üzülen Cemil bu durumdan kurtulmak ister. Mehdi ile birlikte gelen sınırın, yetişkinler kadar çocukları da madur ettiği Şadiye ve Cemil arasında geçen bu diyalog ile verilir.

Cemil: *Şadiye, bu tarafa ne zaman geçeceksiniz?*

Şadiye: *Babam izin verdiğinde*

Cemil: *Babam neden izin vermiyor?*

Şadiye: *Ankara'ya kağıt yazmış, cevap geldiği zaman izin verecek.*

Cemil: *Neden?*

Şadiye: *...*

Cemil: *Keşke babam geçirseydi oynardık.*

Şadiye: *İyi olurdu*

Cemil: *Benim öğretmen de orda galdı. Ben bu sene okulda galırım. Eline noldu?*

Şadiye: *Cızıldı*

Cemil: *Burda? ... Babam tiller çekti diye... Keşke cevap gelse de siz de gurtulsanız bizde.*

Herhangi bir yeteneği olmadığı için memur olmaktan başka alternatifi olmayan Mehdi, aile büyüklerinden dolayı aşına olduğu ve yapabileceği tek meslek olarak memur olmayı seçmiştir. Tek umudu Ankara olan Mehdi, memuriyeti için çabalamış ve Ankara'nın kendisine tanıdığı bu hakkı gereğince yerine getirmek için uğraşmıştır. Çevresinde

tanıdığı pekçok vatandaş gibi devlete ve siyasi otoriteye bağılı olan Mehdi kutsallaştırdığı devletin emirlerinden vazgeçer. Şimdiye kadar saygı duyduğu ve kendini güvende hissettiği Ankara tarafından verilen görevinden vazgeçen Mehdi, dostu Rahim olmadan kendini çaresiz hisseder. Ailesi ve doslarından başka hiçbir güvencesi kalmayan Mehdi hissettiklerini “Devletsiz, hükümete, amirsiz, memursuz ortada kaldım Rahim. Bana bir yol göster Rahim” sözleri ile açıklar. İş kıyafetlerini çıkarıp sadece fanilasını ile kalan Mehdi’ye ceketini saran Rahim, Mehdi’ye ortada kalmadığını gösterir. Siyasi otoritenin kıyafetleri ile birlikte bireysel olarak yok sayılmaktan da sıyrılan Mehdi’ye Rahim’in sarmaladığı ceket, hem bürokrasi tarafından yok sayılan Mehdi’nin tekrardan birey olarak var oluşunun hem de Rahim ve Mehdi arasındaki ilişkinin düzelttiğinin göstergesidir.

Mehdi: Ben senin gibi on parmağında on marifet birisi değilim. Çocukları sünnet bile edemem. Şöförlik bile yapamam. Elimden hiçbir şey gelmez, daktilo bile yazamam. Napıyım? Yapacak başka işim yoktu memur olmaya garar verdim. Benim babam da memurdu onun babası da memurdu ben de memur oldum. Bütün umudumuz Ankara’ydı. Ankara’ya gidip memur olmak için uğraştım. Artık memur da değilim. Bak halime, ne yapacağımı bilmiyorum. Devletsiz, hükümete, amirsiz, memursuz ortada kaldım Rahim. Bana bir yol göster Rahim! Yol göster Rahim! Rahim, dur... Rahim... Beni de götür.

Rahim: Beyle üşütecahsın lan...



Sınır güvenliğini korumak için gümrük noktasında bulunan askerler devletin baskı aygıtı olarak köylünün sınır ihlali yapmasına engel olmaktadır. Filmin başlarında Azamet’in söylediği “bizi düşmanlardan koruyan gahraman Türk askeri” vasfının

dışında yalnızca bürokratik emirleri yerine getiren askerler, Mehdi ve Mahmut'tan aldıkları emirler doğrultusunda vatandaşlara silah çekmekte hatta ateş etmektedirler. İnsani ve vicdani değerlerini gözdardı ederek verilen emirleri istemeseler bile yerine getiren askerler, silah doğrulttukları kişilere baktıklarında verilen emirlerin yanlışlığını sorgulamaya başlarlar. Kendi vatandaşlarına ateş etmek istemeyen askerler, Hamdi karakteri öncülüğünde direnişe geçerler. Ankara'dan gelen emirler ve bürokrasi gerektirdiği için, Türk bayrağı taşıyan Türk vatandaşlarına ateş etmeyeceğini söyleyen Hamdi, kutsallaştırılan otoritenin emirlerinin yanlışlığını “Memur Mahmut, Ankara'ya söyle de o kağıtları g*tune soksun” sözleri ile belirtir.

Hamdi: *Ateş emrini durdur!*

Mahmut: *Ben vazifemi yapıyorum*

Hamdi: *Türk askeri Türk bayrağına ateş etmez.*

Mahmut: *O kamyon bu sınırı geçemez!*

Hamdi: *Bize vatandaşlarımızı vurduramazsın. Memur Mahmut, Ankara'ya söyle de o kağıtları g*tune soksun.*

b. Kadının Temsili

Devlet otoritesi ve bürokratik engeller üzenden ileryenen filmin birkaç sahnesinde kadın üzerinden de söylem gerçekleşmiştir. Araştırmanın diğer örnekleme olan *Kıbar Feyzo* filmi ile kıyaslandığında *Propaganda* filmindeki kadınların daha özgür oldukları gözlemlenmiştir. Birey olarak varlıkları kabul edilen kadınlar özne konumundadır. Filiz, Şahene, Azamet ve Nazmiye üzerinden kadının gösterildiği filmde Nazmiye hariç diğer kadınlar isteklerini dile getiren karakterlerdir. Dansözlük yapan Nazmiye küçük bir bölgede yaptığı işine rağmen köylü tarafından benimsenen ve işinden dolayı dışlanmayan birisidir. Adem'e aşık olan ve yıllarca Adem'i bekleyen Filiz küçük bir yerleşim yerinde olmalarına rağmen gizli saklı da olsa cinselliğini yaşamaktan çekinmez. İsteddiği zaman Adem'i durduran Filiz isteklerinin farkında olan ve isteklerini dile getiren bir kadındır.

Filiz: *Dur, dur, dur, dur, dur. Daha beni istetmedin bile.*

Adem: *Bugün daha babam geliyor.*

Filiz: *Ee gelsin o zaman*

Azamet hem eş hem de meslek sahibi bir karakter olarak sunulur. 1948 yılının anlatıldığı filmde, Azamet hem meslek sahibi hem de belli başlı hobileri olan bir kadın olarak sunulur. Azamet’e düğün hediyesi olarak keman hediye eden Mehdi, izleyiciye Azamet’in hobileri ile ilgili bilgiyi verir. Ayrıca Mehdi’nin “Şahane mektupta yazdı” sözleri de filmde aktarılmak istenilen dönemin iletişim ile ilgili olan şartlarını açıklar.

Rahim: *Mehdi, Azamet senin dördüncü yengen oluyor.*

Mehdi: *Ooo. Demek ki köyün muaiilimi³⁶ yengemiz oldu ha.*

Rahim: *Hee*

Mehdi: *Tebrik ederim.*

Azamet: *Hoşgeldiniz.*

Mehdi: *Düğününüze geledim ama hediyenizi unutmadım.*

Azamet: *A aaa. Siz nirden biyordunuz benim keman çaldığımı?*

Mehdi: *Şahane mektupta yazdı.*

Rahim: *Zahmet etmişin Mehdiğim yaa.*

Azamet çalışan ve o yıllarda köy ortamında kimsenin sahip olmadığı hobileri olan bir kadındır ancak kendinden yaşça büyük bir erkeğin dördüncü karısıdır. Metalaştırılmadan özne olarak sunulan Azamet, bu durumdan dolayı köyün diğer kadınlarının eleştirisini almaktadır. Kendi hemcinsleri tarafından eleştirilse bile eleştirinin dozu kaçmaya başladığı anda yine kadınlar tarafından savunulan ve tüm köylüler gibi bürokratik engele takılan Azamet, film boyunca eril tahakküme maruz kalmaz.

³⁶ Öğretmen

Köylü kadın 1: Bak bak muallim hanımı geçirmiyiler.

Köylü kadın 2: Geçirmezlerse geçirmesinler zaten bi hayrı yoktur çocuklara

Köylü kadın 1: İyi oldu bu sınır onlara. Ne işi ver o taze gelinin o adamın yanında? Belki de, belki de o evlatlık Adnan'dadır gözü.

Köylü kadın 2: O kadar da değil atmayın.

Filmde sesi hiç çıkmayan tek karakter olan Nazmiye'nin neden sessizliğe büründüğü Şahane tarafından açıklanır. Filiz'i gelinlik ile gören Nazmiye duygulanıp ağlar ama üzüntüsüne rağmen kimseyi rahatsız etmez. Nazmiye yaşadığı travmadan sonra sessizliği tercih edip kimseyi rahatsız etmeden yaşamına devam etmiştir. Köyün ileri gelen isimlerinden olan Rahim ve ailesi ise Nazmiye üzerinde baskı uygulamadan, Onu kendi hayatlarına dâhil etmişlerdir.

Azamet: A aa buna noluyo böyle?

Şahane: Bu Nazmiye'nin düğününde gocasını öldürdüler. Gözümüzün önünde sekiz gürşun sıktılar. Bu garibim taa İzmir'den peşi sıra geldi, gözünün önünde vurdular. O gün bu gündür konuşamıyor.

Filiz: Gözünün önünde öldürdüler haa? Adem'imi de öldürseler ben de böyle ağlardım.

Hem evin reisi hem de köydeki en önemli insan olan Mehdi, aile bireyleri tarafından büyük bir saygı görmektedir. Kibar Feyzo filmindeki eril söyleme yer verilmeyen filmde kadın ya da çocuklar tahakküm altında değildir. Gümrük Muhafaza Müdürü olmasının dışında iyi bir eş ve ilgili bir baba olarak sunulan Mehdi, aile bireylerinin gösterdiği saygıyı zorla elde etmez. Mehdi'nin karısı ve çocukları Mehdi'yi sevdikleri için gönüllü olarak saygı gösterirler.

Şahane: Mehdi, öğlene sana nohut yapıyorum.

Mehdi: Haa, bol et goy.

Şahane: Olur.

Mehdi: Adem uyuyor mu?

Şahane: Uyuyor. Akşama geç geldi.

Mehdi: Şadiye, matemetiğe dikkat et Cemil'i de çalıştır ha. Hadi bakıyım.

Melek: Hayırlı işler bubacuğum.

Devlet otoritesinin uyguladığı tahakkümün sebebi olarak görülen Mehdi, zor kullanmadan elde ettiği aile bireylerinin sevgisini kaybeder. Kendi rızaları ile Mehdi'ye saygı gösteren aile bireyleri (özellikle Mehdi'nin karısı ve kızları) istedikleri zaman tepkilerini göstermekten çekinmezler. Köyün içine düştüğü çıkmazdan dolayı suçladıkları Mehdi'ye şimdiye kadar gösterdikleri sevgi ve saygılarını geri çekerek, yapabildikleri ölçüde Mehdi'yi cezalandırmakta ve tahakküme boyun eğmek istemediklerini göstermektedirler.

Mehdi: Öğleye bol etli bi nohut ...

Şahane: Et mi var!

Mehdi: Şadiye matematik nasıl?

Şadiye: Öğretmen mi var ki?

Mehdi: Cemil...

Şahane: Sınırı çek, goyunlar orda galsın, et iste

Kibar Feyzo filminde; evlat, gelin, anne ve eş olarak sunulan ve filmde eril tahakküm tarafında nesneleştirilen kadın, bu filmde özne konumundadır. Mehdi'ye karşı beslediği sevgisi ve saygısını kendi rızası ile gösteren Şahane karakteri, zorlama ile sevgi ve saygı göstermez. Yatakları üzerinden evliliklerine sınır koyan Şahane'ye, Mehdi resmi belge olarak evlilik cüzdanlarını gösterir. Resmi olarak kocası olan Mehdi'ye, sırf eş ve aile reisi vasfından dolayı sessiz kalmayı tercih etmeyen Şahane, resmi evrak olan evlilik cüzdanını caydırıcı bir etken olarak kabul etmez. Şahane koyduğu sınırı korumakta kararlıdır ve eş olarak kendini Mehdi'ye boyun eğmek zorunda hissetmez ve isteğinde ısrarcı olduğunu gösterir.

Şahane: Mehdi, gözün aydın bi sınırın daha oldu.

Mehdi: Nerde?

Şahane: Burda! Ben goydum o sınırı. Burdan buraya geçemicen

Mehdi: Niye geçemicem. Gapı gibi pasaportum var, evlilik cüzdanı

Şahane: Bu pasaport geçersiz. Ankaraya git o işleri hallet ya da beni unut tamam mı? Hallet öyle gel

Siyasi otorite ve bürokrasi eleştirisi ekseninde ilerleyen ve kadın ile ilgili olumsuz bir söylemin olmadığı filmde yalnızca tek bir sahnede toplumsal cinsiyetin kadına atfettiği bir kelime kullanılmıştır. Toplumsal cinsiyet kalıplarına göre kadın korkak olarak betimlenmiştir. Pısırik olan erkekler için aşağılayıcı bir kelime olarak kullanılan “kadın gibi korkak” sözü Rahim tarafından kullanılmıştır. Muhattabı bir kadın değil Mehdi olan Rahim bu sözü Rahim’i rencide etmek için kullanır. Ancak özünde erkekleri küçük düşürmek için söylenen “kadın gibi” sözü, kadını küçük düşürücü bir anlamı da barındırır. “Erkek gibi kadın” sözünün bir kadını övmek için kullanılması kadın için ne kadar yanlış bir durum ise bir erkeği aşağılamak için kullanılan “kadın gibi” sözü de yine kadın açısından yanlış bir durumdur.

Rahim: Mehdi beey, müdür beey. İçerde olduğunu biliyorum. Söylediklerimi duydu, niye çıkıp bişey söylemiyorsun? Avrat gibi saklanmışsın oraya içeriye, çıkıp konuşmıyorsun. Gorkak!

c. Kişisel ilişkiler İle Görev Arasında Kalma

Gümrük Muhafaza Müdürü olarak köydeki güvenliği de sağlamak ile görevli olan Mehdi, sürekli görevi ile sevdikleri arasında kalmaktadır. Yasal olamayan yollardan silah taşımamanın kanuni olarak cezai yaptırımını olduğunu bilen Mehdi, Rahim’de silah olduğunu farkedince Rahim’e silah taşıyıp taşımadığını sorar. Silahın babasının hediyesi olduğunu öğrenince Gümrük Muhafaza Memurluğundan sıyrılıp dost kimliği ön plana çıkan Mehdi, silaha normal bir alet gibi bakar. En yakın dostunun gelmesinden dolayı yaşadığı mutluluğu ateş ederek kutlayan Rahim de karşısındakini memur olarak değil dost olarak görür.

Mehdi: Bu ne?

Rahim: Silahtır.

Mehdi: Silah mı taşıyosun?

Rahim: Hee. Bana babanın armaganıdır.

Mehdi: Bi bakıyım

Rahim: Çok kıymetli altın kaplı

Mehdi: Çok güzel yaa.

Rahim: Senin için sıkıyorum Mehdi.

Mehdi gümrüğün açıldığı gün görevinin gereklerinden dolayı bundan sonra hiçbir şeyin eskisi olmayacağını bilincindedir ama bu durumu kimseye anlatamaz. Görevi ile Rahim'e olan sevgisi arasında kalarak duygusal ikilem yaşayan Mehdi, coşku ile açılan gümrüğün arkadaşlığını engelleyeceğini, istediği zaman Rahim ile bir araya gelemeyeceğini bildiği için dostu ile son kez sarılır ve kendince Rahim ile vedalaşır. Mehdi, devlet otoritesinin gereklerini yerine getirmeyi seçerek dostunu kaybetmiştir. Ayrıca açılış günü Türk bayrakları ile donatılan gümrük kapısının, aynı bayrağa inanan insanları ayırması görsel olarak sunulan bir eleştiridir. Türk bayrakları ile süslenen gümrük kapısının inmesi ile Mehdi'nin dostluğu da, Filiz ve Adem'in sevgisi de bölünmüştür.

Mehdi: Rahim!

Rahim: Efendim

Mehdi: Hele gel gel.

Rahim: Ne oldu Mehdi?

Mehdi: Gel seni bi Öpüyüm

Rahim: Ahh canım. İçinden mi geldi Mehdi?

Mehdi: İçimden geldi

Rahim: Sağolasan



Çekilen sınırın sadece köyü değil, köylüler arasındaki ilişkileri de parçaladığı birçok sahnede hem görüntüler hem söylemler aracılığı ile gösterilmektedir. Sınırı getirmekle suçlanan Mehdi, bu süreçte psikolojik olarak en çok yıpranan karakter olarak gösterilebilir. Ailesi ve en yakın arkadaşı tarafından suçlanan Mehdi, görevinin gerekliliklerini yerine getirdiği için sevdiklerini kaybeder. Siyasi otoritenin emirleri ile dostu arasında sıkışıp kalan Mehdi, çevresinde dert anlatabileceği tek bir insan bile kalmadığı için artık işinden de yaptıklarından da memnun değildir. Rahim ve ailesi için izin kağıdı çıkarmak istese de bürokratik olarak bu durum imkansız olduğu için bir şey yapamaz. Rahim ile ayrı düşmelerini ise kadere bağlar ancak siyasi otoritenin yanlışlık yapmış olabileceğini hala sorgulamaz. Duyguları dosluğu, Rahim'i seçmek istese de mantığı, “biz memur doğduk, memur ölücez” diyen Mahmut’a hak verir.

Mahmut: Hayrola sayın müdürüm gecenin bu saatinde? Yoksa bi kusur mu işledik?

Mehdi: Yok Mahmut. Ya bizim hanımla biraz tartıştık da. Bana şey diyo yani

...

Mahmut: Kusura bakmayın. Hususiymiş, özür dilerim.

Mehdi: Mahmut! Bu Rahim ve ailesi için mücadele kağıdı veremez miyiz?

Mahmut: Ama biliyorsunuz müdürüm. Mevzuatımız müsait değil.

Mehdi: Rahim benim en eski arkadaşımdır. Çocukluktan beri arkadaşım. Kaderin bizi böyle ayıracağını bilseydim bu görevi Kabul etmezdim. İstifa etmeyi düşünüyorum.

Mahmut: Yapmayın sayın müdürüm. Koskoca Gümrük Muhafaza Müdürüsünüz. Bu mevkii bırakılır mı hiç? Hem hayatta iki insanı emsal alıyorum ben. Biri babam biri siz. Biz memur doğduk, memur ölücez sayın müdürüm.

Mehdi: Evet evet...

Görevine tutku ile bağlı olan Mehdi, kutsallaştırdığı siyasi otorite ve uyguladığı bürokrasi yüzünden çevresindeki insanları kaybetmektedir. Rahim ile aralarında olan sağlam dostluk bağlarının çektiği sınır yüzünden koptuğunu “sen aramıza sınır koydun” sözleri ile Rahim’in ağzından duyan Mehdi, Gümrük Koruma Memurluğunun kendisine birşey kazandırmadığını, bilakis arkadaşını da kaybettiğini anlar. Film boyunca ailesi ve dostları ile görevi arasında kalarak sürekli siyasi otoritenin emirlerini yerine getirmeyi seçen Mehdi, Filiz’i kurtarmak için baba kimliği ile kendisine silah doğrultan Rahim ile kopan ilişkileri için bu defa dostluğunu tercih eder. Mehdi’nin bu seçimi, silah zoru ile görülmesine rağmen aslında kendi rızası ile yaptığı seçim olması bakımından önemlidir. Şimdiye kadar yemez, içmez, hata yapmaz olarak kutsallaştırdıkları devlet ve otoritesinin bireyi yok sayarak insani ilişkilerini tüketmesi bu sahnede net bir şekilde gösterilmiştir.

Rahim: Baban bu silahı sen hak etmedigin için bana verdiydi. Ama senin gözünün kaldığını biliyorum. Gitmeden vereyim dedim.

Mehdi: Nereye gidiyorsun ki?

Rahim: Vatanıma giremediğime göre başka bi vatan bulacağam.

Mehdi: *E kızını almadan mı gidiyorsun? Filiz nolacak?*

Rahim: *Tabancanın karşılığında kızımı vereceksan*

Mehdi: *Buna yetkim yok Rahim*

Rahim: *Evet biliyorum. Ama benim bunu gullanmağa yetkim var. Baban verirken darda kaldığında gullan dediydi*

Mehdi: *Napıyorsun Rahim? Beni öldürecek misin? ... Biz arkadaş değil miydik?*

Rahim: *Öyleydi. Ama sen aramıza sınır goydun*

Mehdi: *E ben vazifemi yapıyorum*

Rahim: *Ben de babalık vazifemi yapıyorum. Şimdi emir ver gızı getirsinler. Vermezsen silahı çektim mi gullanırım bilirsin*

Mehdi: *Bunu yapamazsın Rahim.*

Rahim: *Yaparım! İçerde senin oğlunun bebesini taşıyan bi kız var. O benim kızım. Onu da alıp buralardan çok uzaklara gidecağam. Hadi emir ver getirsinler gızı*

Mehdi: *Mamut getirin kızı*

Mahmut: *Noluyo burda?*

Mehdi: *Mamut Filiz'i getirin.*

Mahmut: *Ama sayın müdürüm*

Mehdi: *Görmüyo musun silah tehditi altındayım! Emri verdim Rahim. Ama bilesin ki senden veya ölümden korktuğum için değil. Bunu sahiden istediğim için...*

Rahim: *Hee, farkındayım*

Mahmut 1940'lı yıllarındaki memur zihniyetini temsil etmektedir. Mahmut'a göre devletin hata yapma ihtimali yoktur. Devlet otoritesi korunmalı ve devlet tarafından verilen görevlerin buyrukları sorgulanmaksızın yerine getirilmelidir. Mehdi'yi mevzuatlar ile ilgili olarak sürekli yönlendiren Mahmut, yine Mehdi'ye kuralları hatırlatarak oğluna bile imtiyaz tanıyamayacağını belirtir. Vazifesine bağlı bir memur olan Mehdi, sorgulamaksızın uyguladığı mevzuatlar yüzünden baba, eş ve dost kimliklerini kaybetmeye başlamıştır. Emek vererek kazandığı memuriyetine verdiği değer ve görev bilinci ile kişisel ilişkileri arasında seçim yapmak zorunda kalan Mehdi, “gitti, sicilim gitti” endişesini yaşadığı günlerden, “benim için oğlum sicilimden çok daha önemlidir” noktasına gelmiş ve siyasi otorite tarafından yok sayılıyor olmayı reddetmiştir. Mahmut'un yönlendirmelerini dinlemeden Onu ambar odasına kilitleyip oğlu ile sınırın diğer tarafına geçen Mehdi ailesini ve aile içerisindeki kimliğini tekrar kazanır. Ailesi kadar değer verdiği ancak bürokratik engeller yüzünden problemler yaşadığı Rahim'i de kazanmak isteyen Mehdi, Gümrük Muhafaza Müdürü kimliği ve kıyafetlerinden sıyrılmış, sadece arkadaş Mehdi olarak Rahim ile de yüzleşir ve dostluklarının, kendi deyimi ile “Ankara'nın kâğıtlarına” yani bürokrasiye yenilemeyeceğini söyler.

Mahmut: *Ama sayın müdürüm, oğlunuz bile olsa pasaportsuz sınırı geçmeye teşebbüsten suçludur.*

Mehdi: *Eee?*

Mahmut: *Yani bırakmayı düşünüyorsanız büyük suçtur... Demek istemiştin.*

Mehdi: *Haklısın. Gel oğlum. Şu ambarın anahtarını getir. Aç kapıyı.*

Mahmut: *Ama sayın müdürüm! Siciliniz nolucak?*

Mehdi: *Benim için oğlum sicilimden çok daha önemlidir.*

...

Mehdi: *Beni bırakıp nerye gidiyorsun, haa? Şu halime bak. Şu halime bak, soyunup sana geldim. Memuriyeti, müdürlüğü bıraktım, hepsini bıraktım.*

Biz eski arkadaşız. Ankara'nın kâğıtlarına mı yenilecez? Bunlar ne bak? Biz İstiklal Savaşına katıldık birlikte.

3.3.2.3.2. Ses ve Müzik

Propaganda filmindeki sesler, müzikler, karakterlerin konuşmaları ve efektler filmin anlatımını destekleyecek şekilde seçilip kullanılmıştır. Filmin anlatımı görüntülerin yanı sıra diyaloglar ve sahneyi destekleyici müzikler ile ilerlemektedir. Karakterler arasındaki diyaloglar, sahnelerde kullanılan görüntüler ve seçilen müzikler birbirini desteklemektedir. Filmde iletilmek istenilen mesaj ve filmin atmosferi, diyaloglar, müzikler ve görseller ile sunulmuştur. Filmde kullanılan müzik ve diyaloglar aracılığı ile filmin duygusal etkisi artırılmıştır. Radyo aracılığı ile duyulan ses, filme gerçekçilik katan en önemli malzemelerden birisi olarak kullanılmıştır. Filmde kullanılan sesler filmin gerçekçiliğini sağlarken, müzikler filmin duygusal etkisini artırmıştır.

Filmin aksiyonu karakterler arasındaki diyaloglar ve belirli bir bütünlük içerisinde ilerleyen olaylar ile sağlanır. Olaylar bir anlatıcı aracılığı ile değil doğrudan karakterler aracılığı ile birebir izlenir. Böylece seyirci bir öykü dinliyor izlenimine kapılmadan olayları izler. Üçüncü bir şahıs tarafından anlatılmadan doğrudan aktararak ilerleyen filmde, seyircinin gösterilmeyen şeyleri öğrenip olayları birbirine bağlayabilmesi için diyaloglar oldukça önemlidir.

Filmde gerçekçiliği sağlamak için karakterlerin konuşmalarında şive kullanılmıştır. Gümrük memuru olarak Hisli Hisar'a gelen Mahmut İstanbul Türkçesi ve resmi bir üslup ile konuşmaktadır. Mahmut'un resmiyet içeren konuşmasına karşın köylüler Doğu Anadolu'da bir köy olarak sunulan Hisli Hisar köyünün şivesi ile daha samimi kelimeler ile konuşurlar. Karakterlerin konuşmalarında kullandıkları üslup ve şive, filme gerçekçilik katar. Ayrıca haberlerin radyodan dinlenildiği sahnede, radyodaki spikerin sesi ve sunulan haberin içeriği de filmin gerçekçiliğini sağlayan diğer bir unsurdur. Mekanik bir İstanbul Türkçesi ile konuşan spikerin duyulan sesi, devlet radyosu dinlenildiği bilgisini vermektedir. Sunulan haber 1940'ların ikinci yarısından sonra yaşanan Soğuk Savaş ile ilgilidir. 1999 yılında çekilen ve 1948 yılına ait bir öykünün anlatıldığı filmde kullanılan bu ayrıntı, filmde izleyiciye anlatılmak istenen dönemi desteklemektedir.

Filmde kullanılan efektler, film atmosferinin yaratılmasını sağlayan unsurlardandır. Bir tren görüntüsü ile başlayan filmde ilk efekt olarak tren sesi kullanılmıştır. Trenin uzaktan gelen duman ve yakın çekiminde duyulan ray sesleri filmin ilk sahnesinin atmosferini destekleyen efektlerdir. Tek bir mekanda çekilen filmde, dış çekimin olduğu sahnelerdeki sesler, köye ve anlatılan döneme uygun şekilde dip ses olarak kullanılmıştır. Kısık sesle gelen konuşmalar, koyunların, köpeklerin, kuşların sesleri, ateş hışırtısı, rüzgar uğultusu, bando takımının çaldığı marşlar ve alkışlamalar gibi efektler sahnelere hem canlılık hem de gerçeklik katmıştır.

Filmin pek çok sahnesinde sözsüz olarak kullanılan müzikler, filmin söylemine yönelik olarak sahnenin iletmek istediği duygusal etkiyi destekler nitelikte seçilmiştir. Filmde siyasal otorite tarafından tahakküme maruz kalan köylülerin yaşadıkları ile ilgili olarak duyguları aktarmada, dramatik etki yaratmak için dingin müzikler kullanılırken komik ve hareketli sahnelerde coşkulu müzik seçilmiştir. Tercih edilen bu müzikler filmde eleştirilen konular ile ilgili olarak diyaloglar kadar etkili olan unsurlardır.

Filmin iki sahnesinde iç müzik kullanılmıştır. Köylülerin devlet otoritesi olarak gördükleri Mehdi'yi gördükleri yerde söyledikleri marş, filmin ideolojisini vurgulamaktadır. Bireyi yok sayarak siyasi otoritenin kutsallaştırılmasının eleştirildiği filmin söylemi, köylülerin mekanik bir şekilde söyledikleri “Ankara, Ankara güzel Ankara. Seni görmek ister her bahtı kara” dizeleri ile desteklenmektedir. Aynı şekilde Rahim'in oğlunun gümrük açılışında söylediği şiir de, filmin ilettiği mesajın göze batırılmadan aktarılması noktasında anlatıya katkı sağlar.

3.3.2.3.3. Filmin Retoriği

Propaganda, anlatının görüntüler ve diyaloglar ile paralel şekilde aktarıldığı bir filmidir. Filmin ideolojik söylemi, diyalogları destekleyen görüntü ve çekim açıları ile iletilmiştir. Aksaray'ın Yalman Köyü'nde çekilen; ancak filmik mekân olarak Hisli Hisar köyü olarak sunulan *Propaganda*'da, film mekânı olan köy ile ilgili bilgiler filmin ilk sahnesinde genel çekim ile verilmiştir. Filmin büyük çoğunluğunun çekildiği gümrük noktası ve aynı zamanda köy meydanı olarak gösterilen mekândaki çekimler sayesinde köy yaşamı ile ilgili bilgiler de aktarılır.

Filmin anlatısına katkı sağlamak için birçok çekim açısı kullanılan filmde, izleyiciye Hisli Hisar olarak sunulan köyü ve film kişilerinin yaşadıkları bölgeyi tanıtmak için genel çekim kullanılmıştır. Detay çekimlerin de kullanıldığı dış çekimlerde, film uzamı ve Hisli Hisar'ın mekânsal özellikleri seyirciye aktarılmıştır. Sınırın diğer tarafında kalan Rahim'in de evinin olduğu ve ötekileştirilen bölge, her iki tarafın yaşamı, karakterlerin gözünden öznel bakış açısı ile çekilerek, sahneye dramatik etki katması sağlanmıştır.

Araştırmanın diğer örneklem filmi olan *Kibar Feyzo* ile kıyaslandığı zaman estetik açıdan oldukça başarılı görüntüleri olan *Propaganda'da*, filmin ideolojik söylemi görüntüler aracılığı ile aktarılmıştır. Eleştirilen unsurların salt diyaloglar ile anlatılmadığı filmde, kullanılan görüntülere belli bir anlam ve işlev yüklenerek, görüntülerle de filmin söylemi desteklenmiştir. Mehdi görevi uğruna oğlunu vurmuştur. Başarılı bir Gümrük Koruma Müdürü olduğu için de devlet tarafından takdir edilip bir kâğıt parçası ile ödüllendirilmiştir. Mehdi elinde tuttuğu, siyasi otorite tarafından başarılı çalışmalarının karşılığı olarak kendisine verilen belge ve Adem'in koluna sıkıdığı kurşunun olduğu kâseyi çevirir. Bir elinde verilen belge diğerinde oğluna sıkıdığı kurşun vardır. Bir elinde babalığı ve kaybettiği insanları temsil eden ve Rahim'in "pasaport" dediği kurşun, diğer elinde ise koşulsuz şartsız emirlerini yerine getirdiği otoritenin temsil ettiği belge vardır. Kaybettiği dost, eş ve baba kimliği ile oğluna sıkıdığı kurşunun bedeli, devlet tarafından teşekkür niyetine verilen bir belgedir. Onlara bakar ardından kafasını kaldırıp Türk bayrağına bakar. En son olarak diğer tarafa dönüp, gümrüğü korumak için kulede nöbet tutan askere bakar. Bu görseller ile Türk bayrağı altında kimi kimden koruduklarını sorgular. Filmin ilk sahnelerinde detay çekim ile gösterilen tüm kıyafetlerinden tek tek kurtulur. Kutsallaştırılan görevi, Mehdi'nin tükenmesini sağlamıştır. Görev kıyafetlerinden sıyrılarak bu durumdan kurtulur. Sadece fanilasını ile kalarak siyasi otoritenin emirlerinden sıyrılan Mehdi, fanillasının üzerine sadece Kurtuluş Savaşı'nda kazandığı madalyasını takar. Madalya takışları Rahim ile paralel olarak ardı ardına gösterilir. Bu iki plan Mehdi ve Rahim'in dostluklarının henüz bitmediğinin de göstergesidir.



Siyasi otorite ve devletin kutsallaştırıldığı, bireylerin yok sayıldığı filmdeki bu ideoloji görüntüler ile desteklenmiştir. Filmin ilk sahnesinde genel çekim ile gösterilen treni bekleyen köylüler gösterilir. Ankara'dan Hisli Hisar'a Gümrük Muhafaza Müdürü olarak gelen Mehdi ilk başta tam olarak gösterilmez. Detay çekimler ile parça parça gösterilen Mehdi, birey olarak tanıtılmanın ötesinde devletin temsilcisi olarak tanıtılmaktadır. Kesmeler ile çekilen ve garda bekleyen köylüler ile trenin içindeki Mehdi'nin görüntüleri ardı ardına sırası ile verilir. Köylüler genel çekim ile bir yığın şeklinde gösterilirken, devleti temsil eden Mehdi'nin üniformasının her parçasının detay çekimi ile gösterilerek siyasi otorite vurgulanmakta ve yüceltilmektedir. Mehdi'nin trenden inişinde kullanılan çekim açıları da özellikle seçilmiştir. Tren merdiveninin basamağına adım atan Mehdi'nin çizmelerinden başlayarak yukarı doğru kaydırma hareketi yapılması ve ardından Mehdi ve Mahmut'un trenden inmelerinde de aynı şekilde alt açı kullanılması ile devleti temsil eden bu iki karakter üzerinden devlet yüceltilmektedir. Bu ve bunun gibi sahnelerde kullanılan alt açı ile yüceltilen devlet otoritesi ile birlikte eleştirel dile sahip olan filmin ideolojik söylemine katkı sağlar.

Gümrük memurlarının giyim kuşamı ile köylülerin giyim kuşamları arasındaki fark ile köylülerin gümrük memurlarına gösterdikleri saygı görüntüler ile verilerek filmin, kutsallaştırılan devlet ve yok sayılan birey eleştirisi ile ilgili söylemi desteklenmektedir. Mehdi'nin atı Napolyon ile köy meydanından geçtiği sahnede kendi aralarında sohbet eden köylüler Mehdi'yi görür görmez ayağa kalkarak marş söylemeye başlarlar. Devlet olarak gördükleri Mehdi'ye saygı gösteren köylülere, atının üzerinde yukarıdan bakan Mehdi, onları resmi bir şekilde asker selamı ile selamlar. Bu sahnede hem köylülerin ayağa kalkıp marş söylemeleri hem de Mehdi'nin at üzerinde onlardan yukarıda konumlandırılması ile devlet otoritesi yüceltilmiştir.

Devlet otoritesinin emri ile köyü ortadan ikiye bölen telin bireyleri de ayırdığı hem söylemler hem de görüntüler ile verilmiştir. Metrelerce uzunluktaki tellerin ayrı taraflarında kalarak birleşemeyen Filiz ve Adem'in buluşabilmek için çabaladıkları sahnede bürokratik engeller gösterilmiştir. Gümrük açılışının yapıldığı sahnede açılışın ardından evlerine dönen Rahim ve ailesi ile o tarafta kalan birkaç kişinin sınırdan geçtikten hemen sonra alt açılı ile çekilen kapının kapandığı sahnede ki bu çekim, verilmek istenen dramatik etkiyi artırmıştır. Tellerin ardından çekilen geniş açıda kaydırma hareketi ile taranak gösterilen uçuz bucaksız toprakların hissettirdiği özgürlüğün, sınır telleri ile parçalanılışı sergilenir.

Başarılı görseller ile anlama katkı sağlayan filmde devamlılık ile ilgili eksiklikler de vardır. Kopuk Yaşar'ın Filiz'i istemeye geldiği sahnede evinin balkonunda görülen Filiz'in üzerinde siyah bir elbise vardır. Adem'i seven ve Kopuk Yaşar ile evlenmek istemeyen Filiz, hamileliği daha fazla ilerlemeden hemen o akşam evden kaçar. Siyah elbise ve beyaz bir baş örtüsü ile evden kaçan Filiz Adem'in evine kırmızı bir elbise ile gelir. Beyaz başörtüsü ile kaçan Filiz'i gümrük memurlarına yakalatan ayrıntı tellere takılan bu başörtüsüdür. Ancak gümrük memurlarının tellerde buldukları başörtüsü kırmızı renklidir. Devamlılığın takip edilmemesinden kaynaklanan bu hata, filmin teknik kusurlarından birisidir.



SONUÇ

“Komedi Filmlerinde Toplumsal Eleştiri: Kemal Sunal Örneği” adlı bu çalışmada komedi filmlerindeki eleştirel dil söylem analizi yöntemi ile incelenmiştir. Komedi filmlerindeki toplumsal eleştirinin Kemal Sunal örneği üzerinden incelendiği çalışmada, çalışmanın ilerlemesine katkıda bulunan ve eleştirel bir dile sahip olan, Kemal Sunal’ın rol aldığı iki film araştırma nesnesi olarak seçilmiştir. Sinemanın belirli amaçlar doğrultusunda türlerden faydalandığı ve komedi türünün salt eğlendirme işlevi haricinde, ezilen kesimin çıkmayan sesi olarak kullanıldığı düşüncesinden yola çıkılarak hazırlanan bu çalışmada Teun van Dijk’in eleştirel söylem analizi yöntemi ile seçilen bu iki örneklem film, sahne sahne incelenerek çözümlenmiştir. Bu tez, bir türün görünen anlamı dışında başka bir amaç için kullanıldığı fikriyle yola çıkılarak Kemal Sunal özeline indirgenerek çözümlenen bir çalışma özelliği göstermektedir.

Türk Sinemasında bütün kesimler tarafından bir komedyen olarak kabul edilen Kemal Sunal’ın rol aldığı komedi filmlerindeki eleştirel dilin nasıl kurgulandığı, diyalog ve görüntülerin film anlatısında nasıl inşa edildiği seçilen söylem analizi yöntemi ile detaylı olarak incelenmiştir. Antik dönemden bu yana mizah belirli kesimler tarafından, belirli amaçlar doğrultusunda kullanılmıştır. Aristoteles, *Poetika* ve *Nikomakhos’a Etik* adlı referans eser niteliğindeki kitaplarında güldürüyü bayağı bir tür olarak nitelendirip alt tabakaya indirgemıştır. Tiyatronun iki taklit nesnesinden birisi olarak nitelendirdiği komediyi kötü karakterlerin taklidi, trajediyi ise iyi insanların taklidi olarak yorumlar ve komediyi alt tabakadaki vasıfsız ozanların işi olarak basitleştirir. Üzerinde çalışılmaya başlandığı ilk andan itibaren aristokrat kesim tarafından aşağılanan ve basitleştirilen komedi, halka yakın olan aydınlar tarafından egemen sınıf ve otoriteye karşı bir savunma aracı olarak görülmüş ve bu şekilde sınıfsal bir ayrıma tabi tutulmuştur. Komedi, alt tabaka tarafından toplumsal problemleri, iktidarların yanlışlarını, otoritenin baskısını ve toplumsal eleştiriye aktarmanın yöntemlerinden biri olarak varsayılmıştır.

Bu varsayımından hareketle, Kemal Sunal'ın rol aldığı komedi filmlerinden seçilerek incelenen *Kibar Feyzo* ve *Propaganda* filmlerinde şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Çalışma kapsamında örneklem olarak seçilip incelenen *Kibar Feyzo* ve *Propaganda* adlı komedi filmleri, sinemanın geleneksel anlatı özelliklerine göre işlenmiş filmlerdir. İncelenen bu filmler klasik bir biçimde giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşmaktadır. Filmin başkarakteri ve onun çevresindeki yan karakterler etrafında şekillenen film kurgusu, tek bir öykü üzerinden kurulmuştur. Komedi türünün film anlatısını barındıran bu filmler belirli bir nedensellik etrafında neden sonuç ilişkisi ile ilerlemektedir. Karakterlerin bir olay karşısındaki tutumları başka bir olayın sonucu olarak filmin öyküsünü desteklemektedir. Örneğin, *Propaganda*'da Kopuk Yaşar ile evlenmek istemeyen Filiz sınırı ihlal ederek Adem'e kaçar. Filiz'in Adem'e kaçması ile otoritenin baskısı somut bir şekilde gösterilir. Filiz'i kurtarmak için arkadaşı Mehdi'ye silah çeken Rahim'in bu davranışı siyasi otoriteye karşı ilk başkaldırı ve filmin kırılma noktalarından birisi olarak değerlendirilir.

Toplumsal eleştirinin ele alındığı ve Kemal Sunal'ın rol aldığı komedi filmlerinin çeşitli konularda toplumsal eleştiri aracı olarak kullanıldığı varsayımı ile yola çıkılan çalışmada, araştırma örneklemini olan filmlerde eleştirilen konuların başında baskıcı otorite gelmektedir. *Kibar Feyzo*'da, köyde otoritenin temsili olarak bulunan ağalık makamının sahibi Maho Ağa'nın köylü üzerindeki baskısı, komedi özelinde eleştirel bir dil ile sunulmaktadır. Maho Ağa, ağalık makamının kendisine verdiği otoriter gücünü köylü üzerinde kullanır. Maho Ağa köylü üzerinde uyguladığı baskıcı tahakkümünü, töreler ile destekler ve bir dayanak olarak törelerin arkasına sığınır. *Propaganda* filminde ise siyasi otoritenin baskıcı tutumu gözlemlenmektedir. Bu filmde siyasi otoritenin verdiği yetki ile köyde bulunan ve otoritenin köydeki temsilcisi konumunda olan gümrük memurlarının tahakkümü verilmiştir. Siyasi otoritenin ve bürokrasinin emirlerini yerine getirmek için köylü üzerinde baskı uygulayan gümrük memurları bu eylemlerini kanunlara dayandırmaktadır. Alt tabaka olan insanlar üzerindeki otoriter baskının anlatıldığı bu iki filmde, otoriter gücün kaynağı farklıdır. *Kibar Feyzo*'da yazılı olamayan kurallar bütününden oluşan törelerin verdiği yetki göz önünde bulundurulurken, *Propaganda* filminde yetkinin kaynağı yazılı olan kanunlar ve siyasi otoritedir. Ortak paydada ise her iki baskıcı otoritede de alt tabaka ezilmektedir.

Anlatının ilerlemesine katkı sağlayan evlilik konusu her iki filmde de farklı olarak kadın karakterlere bakış açısını destekleyecek şekilde verilmiştir. Kibar Feyzo’da birbirini seven Feyzo ve Gülo’nun evlilikleri başlık parası yüzünden sekteye uğrasa da gerçekleşir. Törelere gereği kızın babasına ödenmesi zorunlu olan başlık parası, köydeki bekâr insanların ortak problemidir ve filmde, evliliğin önündeki en önemli engeldir. Burada önemli olan başlık parası üzerinden kadının nasıl konumlandırıldığıdır. Evlenebilmenin ilk ölçütü olan başlık parası, kadını metalaştırmakta ve alım/satım değeri olan bir mal olarak sunmaktadır. Kendi hayatı ile ilgili karar verme yetkisi olmayan kadın karakterler eril tahakküme maruz kalmaktadır. Araştırmanın diğer filmi Propaganda’da sunulan kadınlar ise Kibar Feyzo’daki kadınlara nispeten ayakları yere daha sağlam basan karakterlerdir. Ne istediğini bilen kadınlar eril tahakküm tarafından baskı altına alınmaz. Özellikle Filiz, Şahane ve Azamet karakteri üzerinden gösterilen kadınlar erkeklere karşı fikirlerini ve isteklerini çekinmeden dile getirirler. Adem ile evlenmek isteyen Filiz, babasından da ağabeyinden de çekinmez. Filiz’in bu isteği herkes tarafından bilinmekte ve saygı duyulmaktadır. Başlık parası gibi bir engel ile karşılaşılmayan bu filmde, Adem ve Filiz’in evlilikleri bürokrasiye takılır. Sınırın iki ayrı tarafında olan Filiz ve Adem, yasal olarak bir araya gelemedikleri için evlenemezler. Evlilik isteğinin arkasında olan Filiz, toplumsal cinsiyet kalıplarının dışına çıkarak Adem’in kendisini kaçırmamasını beklemeyi ve kendisi Adem’e kaçar. Örneklem olarak incelenen iki filmde, farklı sebepler ile evlenmeleri konusunda problemler yaşayan kadın karakterlerin olaylar karşısındaki duruşları da birbirinden farklıdır. Kibar Feyzo filmi, kadının nesne olarak konumlandırılması sebebi ile bu konuda eleştirel bir dile sahiptir. Kadına yönelik olan bu farklılık, yönetmenlerin üslup farklılığı ile ilgilidir. Sinan Çetin, liberal görüşe sahip bir yönetmen olduğu için Propaganda filminde, genel olarak bireylerin özgürlüğünü ele almış ve bu durumu cinsiyete indirgememiştir. Atıf Yılmaz ise kadın ile ilgili çalışmalar yaptığından dolayı, filmlerinin genelinde olduğu gibi Kibar Feyzo filminde de kadını feminist bakış açısı ile ele almış ve bu durumu eleştirmiştir.

Araştırma için seçilen her iki filmde de karakterler üzerinden sunulan eleştirel bir dil gözlemlenmiştir. Baskıcı otoritenin eleştirisinin yapıldığı her iki filmde de karakterlerin sunumu ile otoriteye yöneltilen eleştiri desteklenmiş ve anlatıda bütünlük sağlanmıştır. Otoritenin yanında olan ve otoritenin imkânlarından faydalanmak isteyen küçük

insanların eleştirisi Propaganda’da Kopuk Yaşar, Kibar Feyzo’da Bilo karakteri özelinde gösterilmektedir. İki ayrı filmde iki ayrı tipi canlandıran Kopuk Yaşar ve Bilo, siyasi otoritenin ya da otoritenin temsili olan ağanın yanında olarak kendi işlerini kolaylıkla yaptırmaktadırlar. Otoritenin yanlışlığını görmezden gelerek elde ettikleri faydaya odaklanan bu iki karakter üzerinden, haksızlıkları görmezden gelerek problemleri dillendirmeyen kişilerin eleştirisi gözlemlenmiştir. Ayrıca Kopuk Yaşar üst mevkide ki tanındıklarının ismini öne sürerek toplum içerisinde kendisine itibar kazandırmaya çalışan kişilerin temsili olarak bu konudaki eleştiriye desteklemektedir. Kibar Feyzo filminde daha fazla dikkat çeken karakter eleştirisi; toplumun itibar ettiği, kişilerin manevi duygularını ve iyi niyetini kullanarak dini kendi çıkarlarına göre yorumlamanın filmdeki vücut bulmuş hali olan Topal Hoca ve kadının mal olarak gören erkek karakterler ile de sunulmaktadır. Araştırmada incelenen filmlerde otoritenin temsili olarak sunulan karakterlerin, olaylar karşısındaki tepkileri ise birbirinden farklıdır. Kibar Feyzo’da otoriteyi temsil eden Maho Ağa, törelerin kendisine verdiği yetki ile elde ettiği otoriter durumu sonuna kadar kullanmayı tercih eder. Otoritesini korumak için baskı uygulamaktan çekinmeyen Maho Ağa için mevkiini korumak öncelikli amaçtır. Propaganda’da otoriteyi temsil eden Mehdi ise kendi çıkarları için baskı yapmak isteyen bir karakter değildir. Mehdi yalnızca görevinin gereklerine yerine getirmek istediği için köylü üzerinde baskı kurar.

Komedi filmi anlatı kalıpları ile işlenen her iki filmde de öykünün ilerlemesini ve izleyicinin özdeşleşmesini sağlayan başkarakterlerdir. Araştırmanın örneklemi olarak ele alınan, Kemal Sunal’ın başrol olarak farklı karakterleri canlandığı bu filmlerde Feyzo ve Mehdi’nin farklı şekillerde olsa da aydınlanma yaşadığı gözlemlenmiştir. İzleyicinin özdeşlik kurduğu karakter olan Feyzo ve Mehdi karakterleri, farklı şekillerde de olsa belli bir aydınlanma yaşayarak direnişe geçmektedir. Kemal Sunal’ın can verdiği Feyzo ve Mehdi karakterleri anlatın sonuna doğru eksik olan bilinçten yavaş yavaş kurtularak belirli bir aydınlanmaya kavuşup ardından izleyicinin katharsis yaşamasını sağlayan bir direnişe geçer. Kibar Feyzo filminde otoritenin temsili olan köyün ağası tarafından sürekli baskı altında tutulan Feyzo, aydınlanmasını sağlayan İstanbul’a gidiş gelişlerinde öğrendiği bilgiler doğrultusunda başkaldırmayı öğrenir. Yakın çevresi ile başlayarak etrafındakileri de belirli bir bilince ulaştıran Feyzo karakteri, “töre” adı altında köylüye uygulanan ve eleştiri nesnesi olan unsurlardan

kurtulmak için öğrendiği tüm direniş yöntemlerini dener ancak önüne geçemediği otoritenin baskısını kaba kuvvet ile durdurmayı seçer. Ancak probleme kökten bir çözüm sunamayan bu yöntem köylü için bir kurtuluş getirmez. Propaganda filminde otoritenin temsili olarak bulunan Mehdi ise ilk başlarda görevi gereği siyasi otoritenin emirlerini uygulasa dahi, ailesi ve yakın çevresi tarafından terkedilip yalnız kaldığı zaman, bürokrasinin yanlış ve baskıcı olduğu bilincine erişerek öncelikle devletin kendisine verdiği yetkiden sayılır ve ardından da sınırın temsili olan giriş kapısını yıkarak direnişi uygular. Mehdi'nin uyguladığı bu direniş yöntemi Feyzo'nun uyguladığı direnişten biraz daha farklıdır. Feyzo, eleştirilen problemlere kişi üzerinden bir kurtuluş yöntemine başvururken Mehdi, siyasi otoritenin emirlerinin temsili olarak orada bulunan sınır kapısını yıkarak bir direniş yöntemi gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bireyler için sorun yaratan gümrüğün varlığının, elinde Türk bayrağı taşıyan Mehdi ve Rahim tarafından yıkılması etkili bir yöntemdir.

Kemal Sunal özelinde komedi filmlerindeki toplumsal eleştirinin ele alındığı bu tezde, araştırmanın örnekleme olarak incelenen filmlerde başkahramanı olan Sunal, izleyicinin özdeşlik kurduğu kişi olarak sunulur. İzleyici başkahramanın eleştirilen konular karşısında aldığı tavır ile birlikte bir katharsise ulaşır. Film boyunca eleştirilen toplumsal aksaklıklara karşı bir başkaldırı öznesi olarak sunulan Kemal Sunal'ın direniş yöntemi üzerinden problemler çözüme ulaştırılmaya çalışılır. Kibar Feyzo filminde köklü bir kurtuluş olmasa dahi Feyzo karakterinin attığı cesur adım filmin sonucu açısından önemli bir durumdur. İzleyicinin “Şaban” olarak benimsediği ve kolaylıkla özdeşleşebildiği Sunal, otoriteye karşı çıkarak o an için izleyicinin rahatlamasını sağlar. Feyzo'nun başkaldırısı köklü bir gelişmeye sebep olmamıştır çünkü Feyzo problemin kendisini çözmek yerine problemin görünür yüzü olan ağayı öldürmüştür. Yine de Feyzo'nun bu adımı, kutsallaştırılarak dokunulmaz bir güç olarak görülen ağanın hükmünün sonsuz olmadığını göstermesi bakımında önemlidir. Propaganda filminde ise Sunal izleyicinin alıştığı “Şaban”dan farklı bir rolde, otoritenin temsili olarak köyde bulunmaktadır. Mehdi karakterini canlandıran Sunal, otoriteyi temsilen Hisli Hisar'da olmasına rağmen problemlerin farkındadır ve sonunda izleyicinin rahatlamasını sağlayacak hareketi yaparak sınırı yıkar. Mehdi karakterinin bu başkaldırısı Feyzo'nun başkaldırısından daha sağlamdır. Mehdi, filmde eleştirisi yapılan durumu kişiler bazında çözmeye çalışmaz, doğrudan problemin kendisini yıkarak direnişini gerçekleştirir.

Örneklem olarak seçilen filmlerdeki sonuç, çalışmayı destekleyecek şekilde tezin ilerlemesine katkı sağlamıştır.

Toplumsal eleştirinin komedi filmleri aracılığı ile yapıldığı varsayımı ile yapılan bu çalışmada asıl amaç, problemlerin eleştirisini göstermektir ancak örneklem olarak ele alınan iki filmde de, eleştirilen konular direnişi de beraberinde getirmiştir. Sunal'ın eleştirilen konular ile ilgili attığı adımlar bir direniş şekline bürünmüştür. Filmlerde eleştirisi yapılan sistem ve konular anlatının başında sorgulanmaksızın kabul edilmektedir. Sonsuz bir itaat ve kabulleniş var gibi algılansa da, eleştirisi yapılan ve toplumun hemen her kesiminde var olan sorunlar kahramanların -özellikle başkahramanın- bilinçlenmesinin gerçekleşmesi ile birlikte sorunların çözümüne odaklanılarak köklü ya da yüzeysel olarak üretilmeye çalışılan çözümler, kendi direnişini doğurmuştur. Derinlemesine incelenen araştırmanın iki filminde de, başkarakter olan Sunal'ın öncülüğünde gerçekleşen başkaldırıları, eleştirilen konuları desteklemiştir. Bu sebepten dolayı “toplumsal eleştiri”nin komedi bazında incelendiği bu araştırmada direniş konusuna da yer verilmiştir.

Toplumda var olan egemen ideolojilerin ve problemlerin eleştirisinin yapıldığı bu filmlerde dikkat çeken bir diğer husus ise eleştirilen konunun yönetmenin uslubu ile bağlantılı olduğu konusudur. Yönetmen hangi ideolojik görüşe sahip ise eleştirdiği konular da bu doğrultuda şekillenmektedir. Örneklem olarak seçilen iki film üzerinden ilerleyen çalışmada, Çetin ve Yılmaz'ın ideolojilerini ve üsluplarını yönetmenliğini yaptıkları filmlerde yansıttıkları görülmektedir. Toplumsal eleştiri yaptığı kabul edilen Sunal'ın rol aldığı komedi filmlerinde aslında eleştirinin sahibinin Sunal değil yönetmen olduğu söylenilebilir. “Şaban” olarak Türk izleyicisi tarafından benimsenen Sunal ise izleyicinin rahatlıkla özdeşlik kurarak katharsis yaşayabildiği bir karakter olduğu için eleştirilen konular Kemal Sunal özelinde verilmiştir.

Sonuç olarak ele alınan komedi filmleri, Türk sineması içinde geleneksel anlatı kodları ile inşa edilmişlerdir. Filmlerin başkahramanı olan Kemal Sunal, toplumdaki alt tabakanın sözcülüğünü yaparak izleyicilere bir kaçış, rahatlama imkânı sunmaktadır. Her yaştan izleyiciye hitap edebilme potansiyeli olan bu komedi filmlerinde, izleyiciye aktarılmak istenilen mesaj hem diyaloglar hem de görsel unsurlar ile iletilmektedir. Bu çalışmada, tezin araştırma nesneleri olan Kibar Feyzo ve Propaganda filmleri üzerinden

yapılan toplumsal eleştiriye ortaya çıkarabilmek için Teun van Dijk’ın söylem analizi yöntemi ile seçilen filmler incelenmiş ve derinlemesine çözümlenmiştir. Kemal Sunal’ın başkahraman olarak rol aldığı komedi filmlerindeki alt metin olarak verilen toplumsal eleştiriye odaklanan bu çalışma komedi filmlerinin istenildiğinde bir eleştiri aracı olarak kullanılabildiğini ve yıldız oyuncunun özne konumunda bu amacı destekleyeceği ile ilgili bir bakış açısı sunmaktadır. Geniş bir komedi film evreni içerisinde kapsam ve sınırlılık da dikkate alınarak, komedi filmlerindeki toplumsal eleştirinin bir komedyen üzerinden incelendiği bu çalışma Türk sinemasında belirli bir yer edinmiş olan Kemal Sunal’ın rol aldığı filmlerde genel olarak eleştirel bir dil olduğunun ortaya çıkarılması bakımından önem taşımaktadır. Komedi filmlerinde toplumsal eleştirinin yapıldığı varsayımı ile hazırlanan bu çalışmayı sonlandırırken şu konuyu belirtmek de önem taşımaktadır. Sinema tarihi içerisinde çekilmiş olan bütün komedi filmlerinin anlatısının kodlanmasında, eleştirel bir üslup benimsemiştir demek aşırı genelleme içeren yanlış bir yaklaşım olacaktır. Yapılan bu çalışmada, komedi türü içerisinde çekilen filmlerde eleştirel bir duruş olduğu ve Kemal Sunal’ın rol aldığı filmlerin de alt metninde toplumsal eleştiri barındırdığı düşüncesi ile Sunal’ın rol aldığı iki film incelenmiş ve çözümlenmiştir. Eleştirel söylem analizi yöntemi ile yorumlanarak ulaşılan sonuçlar yalnızca Kemal Sunal’ın rol aldığı ve benzeri üslup ile çekilen komedi filmleri için geçerlidir. Bundan sonra yapılacak olan çalışmalarda, sinema endüstrisinde kâr elde etmek için garanti bir yöntem olarak görülen “türlerin” farklı amaçlar için de kullanılıp kullanılmadığı, bir türün görünürdeki yüzünün dışında bir alt metne sahip olabileceği ve egemen ideoloji karşısında durabilme güçleri ayrıntılı bir şekilde ortaya konabilir.

EKLER

Filmin Adı	Yönetmeni	Yapım Yılı	Rolü
Tatlı Dillim	Ertem Eğilmez	1972	Basketbolcu
Oh Olsun	Ertem Eğilmez	1973	Fazıl Haznedar
Güllü Geliyor Güllü	Atıf Yılmaz	1973	Kıralık katil
Canım Kardeşim	Ertem Eğilmez	1973	Yolcu
Yalancı Yârim	Ertem Eğilmez	1973	Kemal
Salak Milyoner	Ertem Eğilmez	1974	Saffet
Köyden İndim Şehire	Ertem Eğilmez	1974	Saffet
Mavi Boncuk	Ertem Eğilmez	1974	Kaymakam Cafer
Hasret	Zeki Ökten	1974	Sahne ışıkçısı Yanık
Salako	Atıf Yılmaz	1974	Salako
Şaşkın Damat	Zeki Ökten	1975	Apti
Hanzo	Zeki Ökten	1975	Hanzo / Cabbar
Hababam Sınıfı	Ertem Eğilmez	1975	İnek Şaban
Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı	Ertem Eğilmez	1975	İnek Şaban
Tosun Paşa	Kartal Tibet	1976	Şaban / Tosun Paşa
Süt Kardeşler	Ertem Eğilmez	1976	Şaban
Sahte Kabadayı	Natuk Baytan	1976	Kemal
Meraklı Köfteci	Ergin Orbey	1976	Zühtü Karışan
Kapıcılar Kralı	Zeki Ökten	1976	Seyit
Hababam Sınıfı Uyanıyor	Ertem Eğilmez	1976	İnek Şaban
Sakar Şakir	Natuk Baytan	1977	Şakir / Hasan emmi
Şabanoglu Şaban	Ertem Eğilmez	1977	Şaban
İbo ile Güllüşah	Atıf Yılmaz	1977	İbo
Hababam Sınıfı Tatilde	Ertem Eğilmez	1977	İnek Şaban
Çöpçüler Kralı	Zeki Ökten	1977	Apti Şakrak
Yüz Numaralı Adam	Osman F. Seden	1978	Şaban Erkök
Köşeyi Dönen Adam	Atıf Yılmaz	1978	Adem Zengin
Kibar Feyzo	Atıf Yılmaz	1978	Feyzo
İyi Aile Çocuğu	Osman F. Seden	1978	Kemal / Cemal
İnek Şaban	Osman F. Seden	1978	Şaban / Kaleci Bülent
Avanak Apti	Natuk Baytan	1978	Apti
Umudumuz Şaban	Kartal Tibet	1979	Şaban
Şark Bülbulü	Kartal Tibet	1979	Şaban Ballises
Korkusuz Korkak	Natuk Baytan	1979	Mülayim Sert

Dokunmayın Şabanıma	Osman F. Seden	1979	Şaban
Bekçiler Kralı	Osman F. Seden	1979	Şaban Özgüneş
Zübük	Kartal Tibet	1980	İbrahim Zübükzade
Gol Kralı	Kartal Tibet	1980	Sait Sarioğlu
Gerzek Şaban	Natuk Baytan	1980	Osman / Seyfi
Devlet Kuşu	Memduh Ün	1980	Mustafa
Üç Kâğıtçı	Natuk Baytan	1981	Rıfki
Kanlı Nigar	Memduh Ün	1981	Abdi / Narçın
Davaro	Kartal Tibet	1981	Memo / Davaro
Yedi Bela Hüsnü	Natuk Baytan	1982	Hüsnü
Doktor Civanım	Kartal Tibet	1982	Kemal
Tokatçı	Natuk Baytan	1983	Osman
Kılıbık	Uğur İnan	1983	Kamil
En Büyük Şaban	Kartal Tibet	1983	Şaban
Çarıklı Milyoner	Kartal Tibet	1983	Bayram
Şabaniye	Kartal Tibet	1984	Şaban / Şabaniye
Postacı	Memduh Ün	1984	Adem Keskin
Ortadirek Şaban	Kartal Tibet	1984	Şaban
Atla Gel Şaban	Natuk Baytan	1984	Niyazi
Sosyete Şaban	Kartal Tibet	1985	Şaban Ağa / Dilaver Bey
Şendul Şaban	Kartal Tibet	1985	Şaban
Şaban Pabucu Yarım	Kartal Tibet	1985	Şaban
Keriz	Kartal Tibet	1985	Zülfü
Katma Değer Şaban	Kartal Tibet	1985	Şaban
Gurbetçi Şaban	Kartal Tibet	1985	Şaban Yıldız
Yoksul	Zeki Ökten	1986	Yoksul
Tarzan Rıfki	Natuk Baytan	1986	Rıfki
Garip	Memduh Ün	1986	Kemal
Deli Deli Küpeli	Kartal Tibet	1986	Deli Kaymakam
Davacı	Zeki Ökten	1986	Yunus
Yakışıklı	Orhan Aksoy	1987	Selim
Kiracı	Orhan Aksoy	1987	Kerim
Japon İşi	Kartal Tibet	1987	Veysel
Uyanık Gazeteci	Kartal Tibet	1988	Ali
Sevimli Hırsız	Kartal Tibet	1988	Metin Mertoğlu
Polizei	Şerif Gören	1988	Ali Ekber
Öğretmen	Kartal Tibet	1988	Hüsnü
İnatçı	Kartal Tibet	1988	Bayram

Düttürü Dünya	Zeki Ötken	1988	Dütdüt Mehmet
Bıçkın	Orhan Aksoy	1988	Ali / Kemal
Zehir Hafiye	Orhan Aksoy	1989	Cemal
Talih Kuşu	Kartal Tibet	1989	Osman Abalı
Gülen Adam	Kartal Tibet	1989	Yusuf Şaplak
Koltuk Belası	Kartal Tibet	1990	Zühtü Kaya
Boynu Bükük Küheylan	Erdoğan Tokatlı	1990	İbrahim Küheylan
Abuk Sabuk Bir Film	Şerif Gören	1990	Ademoğlu Ali
Varyemez	Orhan Aksoy	1991	Ragıp Elibol
Propaganda	Sinan Çetin	1999	Mehdi

Ek 1: Kemal Sunal'ın Rol Aldığı Filmler

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Abisel, Nilgün (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık

Abisel, Nilgün (2014). *Sessiz Sinema*. Ankara: Deki Yayınları

Althusser, Louis (2002). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları (Ideology and Ideological State Apparatus)*. (Çev. Yusuf Alp, Mahmut Özışık) İstanbul: İletişim Yayınları

Aristoteles (2012). *Nikomakhos'a Etik*. (Çev. Saffet Babür) Ankara: BilgeSu Yayıncılık

Aristoteles (2016). *Poetika*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Armes, Roy (2011). *Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme*. (Çev. Zeynep Özen Barkot) İstanbul: Doruk Yayıncılık

Atayman, V. ve T. Çetinkaya (2016). *Popüler Sinemanın Mitolojisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Baş, T. ve U. Akturan (2008). *Nitel Araştırma Yöntemleri NVivo 7.0 ile Nitel Veri Analizi*. Ankara: Seçkin Yayıncılık

Bazin, A. and R. Eric (2011). *Bir Charli Chaplin Kitabı*. (Çev. İlkey Kurdak) İstanbul: Es Yayınları

Bazin, Andre (2011). *Sinema Nedir*. (Çev. İbrahim Şener) İstanbul: Doruk Yayıncılık

Benjamin, Walter (2014). *Son Bakışta Aşk*. (Çev. Nurdan Gürbilek) İstanbul: Metis Yayınları

Bergson, Henri (2014). *Gülme Gülücün Anlamı Üzerine Deneme*. (Çev. Devrim Çetinkasap) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Brockett, Oscar G. (2000) *Tiyatro Tarihi*. (Çev. İnönü Bayramoğlu). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

- Brown, Pam (1996). *Charlie Chaplin - Dünyaya Umut ve Neşe Veren Sessiz Film Yıldızı*. (Çev. Leyla Onat) Ankara: İlkaynak Kültür ve Sanat Ürünleri
- Cebeci, Oğuz (2008), *Komik Edebi Türler - Parodi, Satir ve İroni*. İstanbul: İthaki Yayınları
- Corriigan, Thomothy (2000). *Film Eleştirisi El Kitabı*. (Çev. Ahmet Gürata) Ankara: Dipnot Yayınları
- Davulcu Akbaba, Ebru (2015). *II. Meşrutiyet Dönemi Mizah Basınında Osmanlı Modernleşmesi Ve Eleştirel Kodlar*. Konya: Palet Yayınları
- Demirkıran, C. (2015). Ana Hatlarıyla Türk Belgesel Sineması, 5-50. *İN: Özkoçak, Yelda. Türlerle Türk Sineması*. (C. Demirkıran, Y. Özkoçak, Y. Lüleci, T. Elmacı, G. Parlayandemir, C. Uluyağcı, A. Acar Yurdugil – İ.E. Zinderen, O. Akyol, Ü. Sarı, M. Aytekin) Derin Yayınları, İstanbul
- Devran, Yusuf (2010). *Haber, Söylem, İdeoloji*. İstanbul: Başlık Yayın Grubu
- Dijk, T.A., (2003). Söylem ve İdeoloji: Çok Alanlı Bir Yaklaşım, 13-112. (Çev. Nurcan Ateş) *İN: Çoban, B. ve Z. Özarslan. Söylem Ve İdeoloji Mitoloji - Din – İdeoloji*. (Eds: T. Van Dijk, S. Milis, J. Wilson, N. Fairclough, P. Graham, M. Camargo Heek, S. Hall, L. Ilgın, B. Çoban) (Çev. Nurcan Ateş, Zeynep Özarslan, Barış Çoban) Su Yayınevi, İstanbul
- Dorsay, Atilla (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız 160 Filmle 1980- 90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılap Kitapevi
- Eco, Umberto (2012). *Gülün Adı*. (Çev. Şadan Karadeniz) İstanbul: Can Yayınları
- Esen, Şükran (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş.
- Foucault, Michel (2001). *Toplumu Savunmak Gerekir*. (Çev. Şehsuvar Aktaş) Yapı Kredi Yayınları

- Foucault, Michel (2007). *Cinselliğin Tarihi*. (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Foucault, Michel (2012). *İktidarın Gözü, (Dits Et Écrits)*. (Çev. Işık Ergüden) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Foucault, Michel (2014). *Özne ve İktidar (Dits et écrits)*. (Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Gramsci, Antonio (1986). *Hapishane Defterleri - Tarih, Politika, Felsefe ve Kültür Sorunları Üzerine Seçme Metinler*. (Çev. Kenan Somer) İstanbul: Onur Yayınları
- Hayward, Susan (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (Çev. Uğur Kutay, Metin Çavuş) İstanbul: Es Yayınları
- Kirel, S. (2011). Sinemada Tür Kavramı Ve Popüler Türleri Anlamak Üzere Bir Yol Haritası, 243-286, *İN: İri, Murat Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. (Murat. İri, G. Terek Ünal, N. Abisel, - T. Eryılmaz, A.D. Morva Kablamacı, Z.T. Akbal Sualp, P. Behçetoğulları, N. Türkoğlu, N.Timisi, B. Yanıkkaya, H.E. Arcan, E.A. Uncu, M.B. Dede, S. Kirel, M. Sarı, J. Gripsrude) Derin Yayınları, İstanbul
- Koestler, Arthur (1997). *Mizah Yaratma Eylimi*. (Çev. Sevinç Kabakçıoğlu, Özcan Kabakçıoğlu) İstanbul: İris Yayıncılık
- Lo Duca (1993). *Sinema Tarihi*. (Çev. Nuri Sarıdoğan) İstanbul: Remzi Kitabevi
- Makal, Oğuz (2017). *Yönetmenleri ve Filmleriyle Gülmenin Sineması*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Nutku, Özdemir (1990). *Dram Sanatı (Tiyatroya Giriş)*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Nutku, Özdemir (2001). (Genişletilmiş). *Dram Sanatı (Tiyatroya Giriş)*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Oluk Ersümer, Ayşen (2013). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayal Perest Yayınevi

- Onaran, Alim Şerif (1994). *Türk Sineması – Cilt I*. İstanbul: Kitle Yayınları
- Onaran, Alim Şerif (1995). *Türk Sineması – Cilt II*. İstanbul: Kitle Yayınları
- Onaran, Alim Şerif (1999). *Sinemaya Giriş* (2. Baskı). İstanbul: Maltepe Üniversitesi Yayınları
- Öngören, Ferit (1998). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Özarslan, Z. (2013). Sinemada Tür Kavramı, 51-76, *İN: Sinema Kuramları II*. (O. Adanır, Ş. Kuyucak Esen, Z. Özarslan, C.O. Yalın – A. Güngör, Z. Çetin Erus, B. Bakır, F. Saygılıgil, Ö. Yaren, Y.G. Topçu, S.A. Duruel Erkılıç, H. Erkılıç, M. Özçınar Eşli) Su Yayınevi, İstanbul
- Özer, Ömer (2009). *Eleştirel Haber Çözümlemeleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, T.C Anadolu Üniversitesi Yayınları; İletişim Bilimleri Yayınları
- Özgüç, Agah (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları
- Özön, Nijat (1985). *Sinema Uygulayımı - Sanatı – Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları
- Özön, Nijat (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Ritzer, George (2011). *Klasik Sosyoloji Kuramları*. (Çev. Himmet Hülür) Ankara: De Ki Basım Yayım
- Rotha, P. and R. Griffith (2001). *Sinema Yazıları*. (Çev. Ayzer Ovatman) İstanbul: İzdüşüm Yayınları
- Ryan, M. and D. Kellner (2010). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (Çev. Elif Özsayar) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Ryan, Michael (2012). *Eleştiriye Giriş - Edebiyat / Sinema / Kültür*. (Çev. Emrah Suat Onat) Ankara: DeKi Yayınevi

- Scognamillo, Giovanni (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Scott, James C. (1995). *Tahakküm Ve Direniş Sanatları Gizli Senaryolar*. (Çev. Alev Türker) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Seyler, Antene and Haggard, Stephen (2015). *Komedi Sanatı*. (Çev. Suat Taşer) İstanbul: Pegasus Yayınları
- Sunal, Gül (2017). *Kemal Hadi Gel, Bi Kahve İçelim*. İstanbul: Doğan Kitap
- Şentürk, Rıdvan (2016). *Gülme Teorileri*. İstanbul: Küre Yayınları
- Tatlı, Osman (2015). *Türkiye Sineması ve Sinemada Algı*. İstanbul: Akis Kitap
- Teksoy, Rekin (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt I*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık
- Uluyağcı, C. (2015). Türk Sineması Güldürüyor, 143-158, *İN: Özkoçak, Yelda. Türlerle Türk Sineması*. (C. Demirkıran, Y. Özkoçak, Y. Lüleci, T. Elmacı, G. Parlayandemir, C. Uluyağcı, A. Acar Yurdugil – İ.E. Zinderen, O. Akyol, Ü. Sarı, M. Aytekin) Derin Yayınları, İstanbul
- Yaylagül, Levent (2014). *Kitle İletişim Kuramları – Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar*. Ankara: Dipnot Yayınları
- Young, Julian (2015). *Nietzsche Bir Filozofun ve Felsefenin Biyografisi* (I. Basım). (Çev. Bülent O. Doğan) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Karataş, T. (2001). “Satirik”. *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü* içinde. İstanbul: Yedi Gece Kitapları

TEZLER

- Bıçakçioğlu, Ö. (2014) *Türk Sineması'nda Bir Tür Olarak Güldürü: Ertem Eğilmez Filmleri*. Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Sinema Televizyon Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Halis, Ş.A. (2014). *Sinemada Bir Tür Olarak Güldürünün İktidar Ve Muhalefet İle İlişkisi: Arzu Film Örneği*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir.

Karademir, E.Ö. (2015). *Türk Sinemasında Güldürü: İlyas Salman Örneği*. Lefke Avrupa Üniversitesi Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. Lefke.

Sunal, A.K. (1998). *Tv ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Radyo Televizyon Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

MAKALELER

Abalı, İ. (2015). “Kemal Sunal Filmlerinin Folklorik İşlevleri”. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Uluslararası Hakemli Dergi, 38, 227-237.

Akner, N. ve M. Birol (2016). “Türk Eğlence Endüstrisinde Toplumsal Kimlik Temsilleri: “Yalan Dünya” Dizisi”. TRT Akademi, 1 (1), 112-135

Akyüz, Y. (2015). “Aristophanes’in Eserlerinde Siyasal İroni Ve Barış”. Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi, 2, 118-137

Arık, M.B. (2002). “Kemal Sunal, Levent Kırca ve Cem Yılmaz’ın Mizahına Teorik Bir Bakış”. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 14, 111-129

Boz, U. (2014). “Toplumsal Eleştiri Yöntemi Olarak Mizah ve Türk Mizahı: Yeni Medyadan Bahattin Örneği”. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 21, 143-159

Çelik, H. ve H. Ekşi. (2008). “Söylem Analizi”. DergiPark Akademi Eğitim Bilimleri Dergisi, 27 (27) 99-117.

Çetin, H. (2001). “Liberalizmin Temel İlkeleri”. Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, 2 (1), 219-237.

- Çoban, F. (2013). “*(Riot Is Not Diet): Berlin Örnek Alanında Kadın Grafiticiler*”. Fe Dergi, Feminist Eleştiri 5 (1), 76-87, <http://cins.ankara.edu.tr/>.
- Doyuran, L. (2018). “*Medyatik Bir Çalışma Alanı Olarak Eleştirel Söylem Çözümlemesi (Televizyon Dizileri Örneğinde)*”. Erciyes İletişim Dergisi, 5 (4), 301-323
- Durna, T. ve Ç. Kubilay. (2010). “*Basının Şiddeti: Siyasal Gösterilerde “Polise Taş Atan Çocuklar” Örneği*”. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, 3 (65), 51-85
- Ekinci, B.T. (2014). “*Argo Filmi Bağlamında Hollywood Sinemasında Söylem ve Yeni Oryantalizm*”. Atatürk İletişim Dergisi, 6, 51-66.
- Kaplan, F.N. (2003). “*Toplumsal Konumu ve Bu Konumunun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın*”. İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi, 2 (4), 149-173.
- Karaduman, S. (2017). “*Eleştirel Söylem Çözümlemesinin Eleştirel Haber Araştırmalarına Katkısı ve Sunduğu Perspektif*”. Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 4 (2), 31-46.
- Medin, B. (2019). “*15 Temmuz Darbe Girişimi Ekseninde Türk Sinemasında Oksidental Söylem: Kurtlar Vadisi Vatan Örneği*”. Selçuk İletişim, 12 (1), 444-464.
- Taş, H.Y. (2012). “*Toplumsal Sınıfların Değişim Sürecinde, Sendikalar ve Sendikaların Geleceği*”. Hak-İş Uluslararası Emek ve Toplum Dergisi, 1 (1), 60-80.
- Uyaniker, N. (2016). “*Dinler Coğrafyası Bağlamında Büyükada / Aya Yorgi (Ayios Yeorgius) Yortu Günü ve Kutlamaları*”. Uluslararası Hakemli İletişim Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, Nisan / Mayıs / Haziran – İlkbahar Dönemi, 11, 5-6
- Ünal, M. (2018). “*1960-1990 Yılları Arasında Toplumsal Eleştiri Perspektifinden Türk Güldürü Sineması*”. Sosyoloji Dergisi, 37, 21-39 Derleme Makale

- Yalçın Sancar, T. (2003). “*Türk Ceza Kanunu'nun 159. ve 312. Maddelerinde Yapılan Değişikliklerin Anlamı*”. Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, 1 (52), 88-100
- Yetişkin, E. (2013). “*Postkolonyal Düşünce ve Madun Çalışmaları'ndan Neler Öğrenebiliriz?*”. İstanbul Teknik Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü, 13. Ulusal Sosyal Bilimler Kongresi, Ankara 4-6 Aralık, Türk Sosyal Bilimler Derneği.
- Yücel, Ç. (2015). “*Dionysos Bayramları ve Şenlikleri*”. Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 4, 151-164
- Zor, L. (2017). “*Van Dijk'ın Eleştirel Söylem Analizinin Sinema Filmlerine Uygulanması ve Kazakistan Sineması'ndan Örnek Bir Film Çözümlemesi: Stalin'e Hediye*”. Akademik Bakış Dergisi, 61, 877-899. Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi, İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası Kırgız-Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Celalabat-Kırgızistan, <http://www.akademikbakis.org>

ELEKTRONİK DERGİ VE İNTERNET SİTELERİ

- Avcı, A. (2003). Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece, Birikim Dergisi, Sayı 166, <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/3891/toplumsal-elestiri-soylemi-olarak-mizah-ve-gulmece#.XQT7jYgzbIU> (Erişim Tarihi: Aralık, 2018)
- Boysan, A. Mizah ve Düşünenlerin Dünyası <https://www.aymavisi.org/Edebiyat/Mizah,%20Dusunenlerin%20Dunyasi%20%20Aydi n%20Boysan.html> (Erişim Tarihi: Temmuz, 2019)
- Dölek, S. (1996). Gülmece ve Öykü, <http://www.sulhidolek.com/index.php?kat=12&id=19> (Erişim Tarihi: Eylül, 2018)
- Resmi Gazete, 11 Aralık 1991 Salı, Sayı: 7979 <http://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/21078.pdf> ((Erişim Tarihi: Nisan, 2019)

Ünal, M. (2010) *Türk Güldürü Sinemasının Sosyo-Politik Evrim*, <https://underwaterimaging.wordpress.com/2010/05/07/turk-gulduru-sinemasinin-sosyo-politik-evrimi> (15-17 Kasım 2007 tarihinde yapılan Uluslararası Medya ve Siyaset Sempozyumu'nda sunulurak, sempozyum kitabında basılmıştır.) (Erişim Tarihi: Nisan 2018)

<https://islamansiklopedisi.org.tr> (Erişim Tarihi: Mayıs, 2019)

<http://www.tdk.gov.tr> (Erişim Tarihi: Mayıs, 2018)

<http://www.ceza-bb.adalet.gov.tr/mevzuat/765.htm> (Erişim Tarihi: Nisan, 2019)

<http://www.sabitfikir.com/fikrisabit/muhtesem-fallusun-golgesinde> (Erişim Tarihi: Şubat, 2018)

<https://www.wikizero.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQW50YWdvdmlzdzF8odGVyaW0p> (Erişim Tarihi: Nisan, 2019)

FİLMLER

Ataman, N. (Yapımcı), Yılmaz, A. (Yönetmen). (1978). Kibar Feyzo [Film]. Türkiye

Chaplin, C. (Yapımcı ve Yönetmen). (1940). The Great Dictator (Büyük Diktatör) [Film]. ABD: United Artists

Collins, A. (Yapımcı ve Yönetmen). (1903). Marriage by Motor [Film]. İngiltere: Gaumont British Picture Corporation

Çetin, C., Çetin, S., Kohlstedt, S. (Yapımcı) Çetin, S. (Yönetmen). (1999). Propaganda [Film]. Türkiye: Plato Film

Lumiere, L. and Lumiere, A. (Yapımcı ve Yönetmen). (1895). L'arroseur Arrose (Bir Bahçıvanın Sulanışı) [Film].

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı: Ümmügülsüm ÇETİN

Doğum Tarihi ve Yeri: 03.07.1989 - Develi

e-mail: ummugulsumcetin@outlook.com

EĞİTİM

Yüksek Lisans: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Sinema ve Televizyon

Lisans: Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü

Ön Lisans: Erciyes Üniversitesi Kayseri Meslek Yüksek Okulu Radyo ve Televizyon Yayıncılığı

İŞ DENEYİMLERİ:

2017- 2019 / Erciyes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Haber Atölyesi, Editör (Öğrenci kadrosu)

YABANCI DİL:

İngilizce