

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

**ANTI-ENTELEKTÜALİZM KAVRAMININ YAKIN DÖNEM
POPÜLER TÜRK SİNEMASI GÜLDÜRÜ FİLMLERİNDEKİ
TEMSİLİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Enes DİRİ

KOCAELİ 2019

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

**ANTİ-ENTELEKTÜALİZM KAVRAMININ YAKIN DÖNEM
POPÜLER TÜRK SİNEMASI GÜLDÜRÜ FİMLERİNDEKİ
TEMSİLİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Enes DİRİ

Dr. Öğr. Üyesi Özgür VELİOĞLU METİN

KOCAELİ 2019

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

**ANTI-ENTELEKTÜALİZM KAVRAMININ YAKIN DÖNEM
POPÜLER TÜRK SİNEMASI GÜLDÜRÜ FİLMLERİNDEKİ
TEMSİLİ
(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

Tezi Hazırlayan: Enes DİRİ

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 10.07.2019/19

Jüri Başkanı: Dr. Öğretim Üyesi Özgür VELİOĞLU METİN

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Gülin TEREK ÜNAL

Jüri Üyesi: Dr. Öğretim Üyesi Mert GÜRER

(Jüri, Yüksek Lisans için en az üç, Doktora için en az 5 öğretim üyesi ile oluşur)

ÖNSÖZ

Bu çalışma, özellikle popüler Türk sinemasının son dönemde yöneldiği aydın karışıklığına parmak basmayı amaçlamış ve filmler üzerinden söylem analizi yöntemiyle durumu ortaya koymuştur. Popüler öğelerden faydalanarak hazırlanan ticari filmlerin kendi çıkarları doğrultusunda hedefi aydınlara yöneltmeleri, sinemamızda bazı sorunlar ortaya çıkaracağı gibi toplumsal anlayışın da olumsuz şekilde gelişmesine neden olacaktır. Bu bağlamda popüler Türk sinemasının ilerleyen yıllarda sahip olduğu anlayıştan kurtulması, en büyük temennimdir.

Gerek lisans gerekse de yüksek lisans boyunca öğrettikleriyle bana büyük katkılar sunan, maddi ve manevi desteğini hiçbir zaman esirgemeyen kıymetli danışmanım, saygıdeğer hocam Dr. Öğretim Üyesi Özgür VELİOĞLU METİN'e çok teşekkür ederim. Ayrıca açtığı ufuk ve paylaştığı bilgilerle eğitim hayatımı aydınlatan Prof. Dr. Nigar PÖSTEKİ başta olmak üzere bütün hocalarıma sonsuz şükranlarımı sunarım.

Son olarak tez yazma sürecinde desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, motivasyonumu ve inancımı perçinleyen çocukluk arkadaşlarıma, aileme ve bütün sevdiğime minnet duyduğumu belirtmek isterim.

Kocaeli 2019

Enes DİRİ

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	i
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
RESİMLER LİSTESİ.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ENTELEKTÜEL ANLAYIŞ VE ANTI-ENTELEKTÜEL TUTUM	5
1.1. BİR KAVRAM OLARAK ENTELEKTÜEL	5
1.2. FİKİR ADAMLARINA GÖRE ENTELEKTÜEL	7
1.2.1. Antonio Gramsci ve Entelektüel Kavramına Yaklaşımı	7
1.2.2. Edward Said ve Entelektüel Kavramı	9
1.2.3. Michel Foucault'un Gözüyle Entelektüel	10
1.2.4. Jean Paul Sartre'm Entelektüel Anlayışı	12
1.2.5. Zygmunt Bauman ve Entelektüel	13
1.3. KÜLTÜR, SANAT VE İKTİDAR İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA ENTELEKTÜEL	14
1.3.1. Entelektüel ile Kültür Arasındaki Bağlantı	15
1.3.2. Entelektüel ve Entelektüelin Sanat Anlayışı	16
1.3.3. Entelektüel Kimlik ve İktidar İlişkisi	17
1.4. ENTELEKTÜELİN TAŞIDIĞI ÖZELLİKLER.....	19
1.5. ANTI-ENTELEKTÜALİZM KAVRAMININ TANIMI.....	20
1.5.1. Anti-Entelektüalizm ile Bağlantılı Kavramlar	24
1.5.1.1. Anti Entelektüalizm ve Faşizm	25
1.5.1.2. Anti Entelektüalizm ve Popülizm	26
1.5.1.3. Anti Entelektüalizm ve Bergsonculuk	28
1.5.1.4. Anti-Entelektüalizm ve Pragmatizm	30
1.5.2. Anti-Entelektüalizm, Otorite ve Sanat İlişkisi	32

İKİNCİ BÖLÜM

2. KİTLE KÜLTÜRÜ – POPÜLER KÜLTÜR BAĞLAMINDA POPÜLER TÜRK SİNEMASI VE GÜLDÜRÜ FİMLERİ	35
2.1. TECİMSEL VE SANATSAL AÇIDAN KİTLE KÜLTÜRÜ	35
2.2. BİR TÜKETİM ANLAYIŞI OLARAK POPÜLER KÜLTÜR.....	37
2.2.1. Popüler Kültür ve Sinema İlişkisi.....	40
2.3. POPÜLER BİR TÜR OLARAK TÜRK GÜLDÜRÜ SİNEMASI.....	43
2.4. POPÜLER TÜRK SİNEMASI: YEŞİLÇAM DÖNEMİ.....	46
2.4.1. Yeşilçam Sineması: Güldürü Filmleri	49
2.5. POPÜLER TÜRK SİNEMASI: 90’LI YILLAR.....	51
2.5.1. 1990’lı Yıllar: Güldürü Filmleri	53
2.6. 2000’Lİ YILLAR: POPÜLER TÜRK SİNEMASI.....	53
2.6.1. Yakın Dönem Türk Sinemasında Güldürü Filmleri	55
2.6.2. 2000’li Yıllar Popüler Türk Sineması ve Seyirci İlişkisi	58
2.6.3. Yakın Dönem Popüler Türk Sinemasında Televizyonun Rolü.....	59

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. RECEP İVEDİK 3, ENTELKÖY EFEKÖY’E KARŞI VE CUMALİ CEBER FİMLERİNİN SÖYLEM ANALİZİ İLE İNCELENMESİ.....	62
3.1. ARAŞTIRMA DETAYLARI.....	62
3.1.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi.....	62
3.1.2. Araştırmanın Problemi	63
3.1.3. Araştırma Soruları	63
3.1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları	63
3.1.5. Araştırmanın Evren ve Örneklemi.....	64
3.1.6. Araştırmanın Yöntemi	64
3.2. RECEP İVEDİK 3 FİLMİNİN ANTI-ENTELEKTÜALİZM EKSENİNDE SÖYLEM ANALİZİ	65
3.2.1. Filmin Künyesi	66
3.2.2. Filmin Konusu.....	66
3.2.3. Filmin Özeti.....	66
3.2.4. Filmin Karakterleri.....	67
3.2.5. Recep İvedik 3 Filminde Anti-Entelektüalizmin Temsili.....	68

3.2.5.1. Meslek Gruplarına Karşı Anti-Entelektüalizm.....	68
3.2.5.2. Sanat Eseri, Sanatçı ve Yazarlara Karşı Anti-Entelektüalizm.....	71
3.2.6. Recep İvedik 3: Genel Değerlendirme	75
3.3. ENTELKÖY EFEKÖY'E KARŞI FİLMİNİN ANTI-ENTELEKTÜALİZM EKSENİNDE SÖYLEM ANALİZİ.....	76
3.3.1. Filmin Künyesi	76
3.3.2. Filmin Konusu.....	76
3.3.3. Filmin Özeti	77
3.3.4. Filmin Karakterleri.....	78
3.3.5. Entelköy Efeköy'e Karşı Filminde Anti-Entelektüalizmin Temsili....	78
3.3.5.1. Entelektüel Kimlik Ekseninde Anti-Entelektüalizm.....	79
3.3.5.2. Entelektüel Sanatçıya Karşı Anti-Entelektüel Tutum	81
3.3.6. Entelköy Efeköy'e Karşı: Genel Değerlendirme	82
3.4. CUMALİ CEBER FİLMİNİN ANTI-ENTELEKTÜALİZM EKSENİNDE SÖYLEM ANALİZİ	82
3.4.1. Filmin Künyesi	82
3.4.2. Filmin Konusu.....	83
3.4.3. Filmin Özeti	83
3.4.4. Filmin Karakterleri.....	83
3.4.5. Cumali Ceber Filminde Anti-Entelektüalizmin Temsili.....	84
3.4.5.1. Eğitim ve Eğitim Kurumların Karşı Anti-Entelektüalizm	84
3.4.5.2. Meslek Gruplarına Karşı Anti-Entelektüalizm.....	86
3.4.6. Cumali Ceber: Genel Değerlendirme	87
SONUÇ.....	89
KAYNAKÇA.....	94
ÖZGEÇMİŞ.....	101

ÖZET

Popüler Türk sineması özellikle kitle kültürünün etkisiyle ticari çıkarları gözetmekte ve eğlence aracı olarak halkın istediklerini ortaya koymaktadır. Yeşilçam ile başlayan popüler sinema geleneği 2000’li yıllara geldiğinde konu olarak olmasa bile konuları ele alış bakımından bir dönüşüm yaşamıştır. Bilhassa son yıllarda popüler Türk sinemasında güldürü türünde anti-entelektüel karakterler ortaya çıkmış ya da yakın dönem komedilerinde anti-entelektüalizm üzerinden bir güldürü anlayışı gelişmiştir. Bu araştırmada 2010 yılından itibaren yakın dönem Türk sinemasında anti-entelektüalizmin nasıl tezahür ettiği ortaya konulmuştur. Araştırmanın amacı film örnekleri üzerinden anti-entelektüel anlayışın nasıl yansıtıldığını ve nerelerde karşımıza çıktığını ortaya koymaktır. Araştırmanın birinci bölümünde entelektüel kavramı açıklanmış ve anti-entelektüalizm detaylı şekilde irdelenmiştir. İkinci bölümde kitle kültürü ve popüler kültür bağlamında geçmişten günümüze Türk sineması ele alınmıştır. Araştırmanın üçüncü bölümünde *Recep İvedik 3* (Togan Gökbakar, 2010), *Entelköy Efeköy’e Karşı* (Yüksel Aksu, 2011) ve *Cumali Ceber* (Gökhan Gök, 2017) filmleri amaçlı örnekleme yöntemi ile seçilmiş ve anti-entelektüelin temsili bağlamında söylem analizi ile çözümlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yakın Dönem Türk Sineması, Anti-Entelektüalizm, Popüler Türk Sineması, Popüler Kültür

ABSTRACT

Popular Turkish cinema, especially under the influence of mass culture, oversees the commercial interests and reveals what the people want as a means of entertainment. The popular cinema tradition, which has started with Yeşilçam, rather than a change in subjects, experienced a transformation in terms of handling subjects in 2000's. Especially in recent years, anti-intellectual characters such as laughter have emerged in popular Turkish cinema, or a sense of humor comedy genre has developed in recent comedies through anti-intellectualism. In this study, it is revealed that how anti-intellectualism has been manifested in Turkish cinema since 2010. The aim of the study is to show how the anti-intellectual understanding is reflected and emerged through the film samples. In the first part of the research, the concept of intellectual is explained and anti-intellectualism is examined in detail. In the second part, Turkish cinema has been studied from the past to the present in the context of mass culture and popular culture. In the third part of the study, *Recep İvedik 3* (Togan Gökbakar, 2010), *Entelköy Efeköy'e Karşı* (Yüksel Aksu, 2011) and *Cumali Ceber* (Gökhan Gök, 2017) films were selected with purposive sampling method and analyzed by discourse analysis in the context of the representation of anti-intellectual.

Key Words: Turkish Cinema in Recent Years, Anti-Intellectualism, Popular Turkish Cinema, Popular Culture

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Recep'e laf atan doktor ve Recep'in tepkisi	69
Resim 2: Recep İvedik'in gittiği psikolog	69
Resim 3: Recep İvedik'in almayı düşündüğü film	72
Resim 4: Aşağılanan akademisyen ve Recep'i destekleyen öğrenciler	70
Resim 5: Recep İvedik kütüphanede yken.....	73
Resim 6: Recep İvedik müzik dersinde yken	73
Resim 7: Recep İvedik'in tiyatrodaki halleri	74
Resim 8: Termik santral için bilgilendirme toplantısı.....	80
Resim 9: Termik santrali protesto için pandomim gösterisi.....	80
Resim 10: Muhtarın küçümsediği sanatçı ve eseri.....	81
Resim 11: Cumali Ceber akademisyen ile tartışırken	85
Resim 12: Cumali Ceber ile tur rehberi akademisyen.....	86
Resim 13: Cumali'nin çalışma yapanlara müdahalesi	87

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 1: Recep İvedik'in Doktor, Psikolog ve Akademisyene Karşı Söylemleri	71
Tablo 2: Recep İvedik'in Sanatçı, Yazar ve Sanat Eserine Karşı Verdiği Anti-Entelektüel Tepkiler.....	75
Tablo 3: Filmde Köylülerin ve Termik Santral Yapmak İsteyenlerin Çevreci Entelektüel Tanımlaması.....	81
Tablo 4: Muhtar ve Köylülerin Sanatçıya Karşı Söylemleri	81
Tablo 5: Cumali Ceber'in Eğitim ve Eğitim Kurumlarına Karşı Düşünceleri	85
Tablo 6: Cumali Ceber'in Akademisyene ve Kazı Çalışmaları Yapanlara Dair Söylemleri	87

GİRİŞ

Sinema, sanatın bir dalı olmakla birlikte kitle kültürünün etkisi altında bulunan toplum tarafından eğlence aracı olarak görülmekte ve tecimsel çıkarların karşılandığı bir endüstri olarak ürünler ortaya koymaktadır. Bu şekilde değerlendirildiğinde sinemanın kitle kültüründen etkilendiği ve halkın isteklerinin karşılandığı popüler kültür ürünlerini ortaya çıkardığını ifade etmek mümkün hale gelmiştir. Aynı zamanda sanat sinemasının karşısında konumlanan popüler sinemanın ekonomik önceliklere sahip olduğu ve bu yüzden gişe başarısını hedeflediği değerlendirilebilmektedir. Dolayısıyla izleyicinin talep ettiği ve beklediği şeyleri gösterme görevini üstlenen popüler sinema toplumun bir yansıması olarak ortaya çıkmaktadır.

Türk sinemasında Yeşilçam döneminden beri popüler kültüre hizmet eden birçok film üretilmiş ve tüketicinin beğenisine sunulmuştur. Özellikle Türkiye’de sinema anlayışının yıllar içerisinde değişiklik göstermesi, filmlerin de kendi içerisinde bir dönüşüm yaşamasına sebep olmuş, bu bağlamda farklı yıllarda ortaya çıkan filmlerin dönemlerine has karakteristik özelliklere sahip olduğu görülmüştür. Popüler sinema izleyicisinin beklentileri kültürel değişiklik içerisinde farklılıklar gösterirken, filmler de buna uyum sağlamış ve halkın beklediği ürünler ortaya konulmuştur. Böylelikle sinema halkın tüketim anlayışına hizmet eden bir kitle iletişim aracı işlevi görmeye devam etmiştir.

1980’li yıllara kadar süren Yeşilçam hâkimiyeti dönüşümle birlikte kendisini yeni bir sinema anlayışına bırakmış ve farklı anlatı tarzına sahip olan filmler ortaya çıkmaya başlamıştır. Önceki yıllarda gerek melodram gerekse de güldürü türünde üretilen filmlerin konusu toplumsal iken, ilerleyen yıllarda Türk sinemasında bireysel bir dilin hakim olduğu görülmüştür. Özellikle internet çağının başlamasıyla birlikte tüketim kültürünün hız kazanması, aynı zamanda popüler kültür ürünlerinin de yaygınlık göstermesi sinemamızı da doğrudan etkilemiş ve bireylerin filmlerden beklendikleri şeylerde değişiklikler meydana gelmiştir. Güldürürken düşündüren, ağlatırken sorgulatan filmlerin etkisini yitirdiği bu dönemde politik göndermelerden uzak, gündelik dilin yaygın olduğu bir sinemanın tezahür ettiği fark edilmektedir. Bu bağlamda popüler Türk sineması da dönüşümden nasibini almış ve genellikle mesaj

vermeyen, güldürmek veya ağlatmak için her şeyi mubah gören bir anlayışı benimsemiştir.

Özellikle “Postmodern Çağ” olarak adlandırılan dönemde küreselleşmenin etkisini iyiden iyiye hissettirmesi, sınıfsal ayrımların ortadan kalkmasına ve modernizmin kurallarının ikinci plana atılmasına sebep olmuştur. Yaşanan dönüşümle birlikte 20. yüzyıl anti-entelektüel anlayışı beraberinde getirmiş ve yüksek kültür-kitle kültürü ayrımı terk edilmiştir. Sanat eserlerini bayağı olarak gören, sanatçıları gereksiz işlerle uğraşan kimseler olarak tanımlayan bu anlayışta akademisyenin ortaya koyduğu çalışmalar insanlığa faydasız olarak lanse edilirken, üst düzey meslek grubunun yaptığı iş küçümsenmekte ve herkesin yapabileceği bir seviyede kabul edilmektedir. Ayrıca düşünür ve fikir insanların görüşlerinin de yine anti-entelektüalizmle önemsizleştirildiği görülmektedir. Böylelikle yeni dönemde halkın entelektüellere karşı negatif bir bakış açısı benimsediğini söylemek mümkün hale gelmiştir.

Anti-entelektüel anlayış sadece sıradan halkın benimsediği bir tavır olarak nitelendirilmemelidir. İktidarlar ya da güç sahipleri de kendilerini entelektüellerin eleştirilerinden korumak adına bu tavrı sürdürmekte ve kendi politik çıkarlarını korumak maksadıyla anti-entelektüel anlayışı desteklemektedirler.

Dünyayı etkisi altına alan anti-entelektüalizm ya da düz ifadesiyle entelektüel karşıtlığı sanat alanında olduğu gibi sinemada da yer bulmaya başlamıştır. Yalnızca aydın, düşünür, filozof ya da fikir insanlarına değil, meslek gruplarına, bilgili ve kültürlü insanlara karşı takınılan bu tavrın bazı kesimler tarafından benimsendiği görülmektedir. Entelektüellere ya da fikir insanlarına saldırarak güldürü yapan popüler Türk filmleri de gişede başarı göstermiş ve bu filmlerde anti-entelektüel tavır takınan karakterler “halk kahramanı” olarak benimsenmişlerdir. Dolayısıyla yetkinliklere saldırarak kendisini ifade eden bir sinema anlayışının son yıllarda popüler Türk sinemasında etkisini artırmaya başladığı görülmektedir. Sıradan halkın temsilciliğini yaptığını iddia eden karakterler üzerinden ortaya çıkan anti-entelektüalizm bilhassa güldürü filmlerinde güldürü ögesi haline gelmiş ve entelektüel kişiler ‘entel’ konumunda değersizleştirilerek alaya alınmışlardır.

Sinemada anti-entelektüalizm yalnızca karakterler üzerinden ortaya çıkmamaktadır. Okumuş, bilgili, entelektüel insanlar karşısında sıradan halkın yer

aldığı filmler, bu iki grup arasında geçen çatışmayla anti-entelektüel bir zemine oturmuştur. Buradan hareketle entelektüellere olan karşıtlığın filmlerde değişik şekillerde vücut bulabildiğini söylemek mümkündür.

Bu araştırmanın temel amacı, özellikle 2000’li yılları doğrudan etkileyen anti-entelektüalizmin son dönem popüler Türk sineması güldürü filmlerinde kendisini nasıl gösterdiğini seçilen film örnekleri üzerinden saptamaktır. Çalışmada seçilen filmler, 2010’dan itibaren anti-entelektüalizmin nasıl temsil edildiğini kavrayabilmek için özel olarak tercih edilmiştir. Böylelikle çalışma amaçlı örnekleme yöntemiyle sınırlandırılmış ve anti-entelektüalizmin temsilini ortaya koyan filmler söylem analizi ile incelenmiştir. Araştırmanın problemi yakın dönem popüler Türk güldürü sinemasında anti-entelektüalizmin nasıl temsil edildiğidir. Araştırmanın temel hipotezi ise anti-entelektüalizmin güldürü filmleri başta olmak üzere kendini bir komedi dili olarak ortaya koyduğudur.

Araştırmanın birinci ve ikinci bölümleri kavramsal bağlantıyı oluşturabilmek ve anti-entelektüalizmin popüler Türk sineması güldürü filmlerinde nasıl işlendiğini kuramsal şekilde temellendirebilmek açısından literatür tarama yöntemiyle hazırlanmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde entelektüel kavramına değinilmiş, entelektüel anlayışın düşünürlerde nasıl karşılık bulduğu aktarılmış ve entelektüelin ortak özellikleri ortaya konulmuştur. Bununla birlikte anti-entelektüalizm kavramı açıklanarak entelektüel karşıtlığının hangi düşüncelerden beslendiği ya da ortaya çıktığı ifade edilmiştir. Aynı zamanda anti-entelektüalizmin otorite ve sanatla olan bağlantısı belirlenerek kendisini nasıl konumlandığı ortaya konulmuştur.

Araştırmanın ikinci bölümünde popüler Türk sinemasını daha iyi anlamak adına kitle kültürü ve popüler kültürden bahsedilmiştir. Ayrıca popüler kültür ile sinema ilişkisi irdelenmiş ve popüler Türk sineması güldürü türünün günümüze tarihsel olarak nasıl bir yol izlediği ortaya konulmuştur. Özellikle 2000’li yıllara gelindiğinde popüler sinemanın önemli bir kitle iletişim aracı olan televizyonla bağlantısı dikkate alınırken seyirci ilişkileri de açıklanmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın üçüncü bölümünde ise amaçlı örnekleme yöntemi ile seçilen *Recep İvedik 3* (Togan Gökbakar, 2010), *Entelköy Efeköy’e Karşı* (Yüksel Aksu, 2011) ve *Cumali Ceber* (Gökhan Gök, 2017) filmleri seçilmiş ve anti-entelektüalizm

bağlamında analiz edilmiştir. İncelenen popüler Türk filmlerinde özellikle entelektüel karşıtlığının gerek diyaloglarda gerekse de sahnelerde kendisini nasıl ortaya çıkardığı açıklanarak sonuçlandırılmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

1. ENTELEKTÜEL ANLAYIŞ VE ANTİ-ENTELEKTÜEL TUTUM

Entelektüel anlayışı kavramak ve değerlendirmek, anti-entelektüel tutumu doğru bir biçimde çözümlenmek adına önem arz etmektedir. Bu nedenle entelektüellik hakkında düşünürlerin yorum ve görüşlerini irdelemek, entelektüel karşıtlığının daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Bu bölümde entelektüel kavramı açıklandıktan sonra anti-entelektüalizme değinilecek ve ilişki ortaya konulacaktır.

1.1. BİR KAVRAM OLARAK ENTELEKTÜEL

Tanım olarak incelendiğinde, entelektüel kavramını açıklayanlar arasında kesin bir birlikteliğin sağlanamadığı görülmektedir. Düşünürlerin kendi hayat felsefeleri, toplumsal ve kitlesel olaylara karşı bakış açıları bu kavramın farklı yorumlanmasında temel etkindir. Bu söylemi genişleten Cemil Meriç, her ülkenin, farklı dönemlerin ve değişik ideolojilerin entelektüele bakış açısının aynı olamayacağını ifade etmiştir (Meriç, 2016: 238).

Entelektüel kelimesi, Latince'de bulunan "inter" ve "lect" köklerinden türemiş, kavramsal olarak ise "seçilmiş kişilerin arasında bulunmak" anlamında oluşturulmuştur (Aktaran: Karaaslan, 2010: 4). Ayrıca 1971 yılında basılan *Okyanus 20.yüzyıl Ansiklopedik Türkçe Sözlük* kitabında ise entelektüel kelimesinin karşılığı olarak "meraklı veya mesleği gereği fikir meseleleriyle uğraşan kimse" tanımı kullanılmıştır (Tuğlacı, 1985:721). Entelektüel kavramını oluşturan intellect kelimesi, Grek dilindeki *nous* sözcüğünün Latince'deki tercümesi olan intellectus'un Fransızcaya aktarılmış formudur. Intellectual'in kökü ise Türkçe 'de akıl, zihin manalarını taşıyan intellect kelimesidir (Özcan, 2006: 41). Bundan dolayı entelektüel kelimesi düşünen ve zihniyle hareket eden manalarını taşımaktadır.

Bu kavramın düşünmek eylemi ile alakalı olduğunu belirten çok fazla görüş bulunmaktadır. Ünlü Fransız tarihçi Jacques Le Goff, entelektüel kelimesinin mesleği düşünmek olan ve düşüncelerini yaymaya çalışan kimseleri nitelediğini belirtmiştir (Goff, 1994:16). Bodin ise, aklını ve zekasını yoğun olarak düşünmeye ayıran kişilerin entelektüel olabileceklerini tanımlamıştır (Bodin, 1984:9). Gordon Marshall, *Sosyoloji Sözlüğü* adlı eserinde entelektüelin geleneksel bağlamda düşünür ve bir hakikat arayıcısı rolü üstlendiğini aktarırken entelektüel yaşamın fikir alışverişi ile büyüyeceğini işaret etmiştir (Marshall, 1999:201-202). Oktay Taftalı ise, entelektüel kavramını bir sıfat ve bir niteleme olarak değerlendirmiş, entelektüel kişiyi ise bilgiyi akılda tasarlayan ve akılla temellendiren insan tipi olarak adlandırmıştır (Taftalı, 2006:181).

Frank Furedi, entelektüellerin ekseriyetle meslekleri baz alınarak değerlendirildiklerini söylemektedir. Ona göre eğitimciler, avukatlar ve bilimle uğraşan bütün bireylerin entelektüel olduğundan söz etmek mümkündür (Furedi, 2010:50). Sabri Ülgener ise aydın olarak özel ve ayrı bir sınıfın olmadığını ifade ederken entelektüeli kültürel değişimleri başlatan, bu kültürü yaygın hale getiren, halkın sosyal tercihlerine yön veren ve değişen anlayışın öncülüğünü üstlenen kişi olarak tanımlamıştır (Ülgener, 2012:9).

Entelektüel kelimesinin zihinlerde çağrıştırdığı ortak kavramların başında “aydınlık” anlayışı gelirken, Türk Dil Kurumu entelektüel sözcüğünü “aydın, fikir sorunlarıyla ilgili” tanımlamasıyla ifade etmiştir (TDK, 2018). Ancak bu tanımlamanın yerinde olmadığını belirten görüşler de bulunmaktadır. Çağan bu durumu şu cümleleriyle özetlemektedir;

“Entelektüel, kendisinden daha geniş bir anlama sahip aydın (münevver) kategorisiyle eş anlamlı değildir. Bunun bir sebebi aydın, bir ferdin bir düşüncesine verilen bir sıfatken, entelektüel bir ferdin çalışmasına verilen bir sıfatı oluşturmasıdır” (Çağan, 2003a:163).

Aydın ile entelektüel kavramları arasında kesin bir birlikteliğin bulunmadığını söyleyen düşünürlerden birisi de Ali Şeriatî’dir. Şeriatî, aydın sözcüğünün entelektüeli karşılamadığını ve entelektüelin beyin işleriyle ilgilendiğini belirtirken, aydın ile

entelektüelin iç içe olabileceğini, bir entelektüelin aydın ya da bir aydının entelektüel olma yetisine ulaşabileceğini ifade etmektedir (Şeriati, 2011:216-217).

Entelektüel kavramının kişinin direkt olarak uğraş alanını ve kişisel yeteneklerini yansıttığına dair görüşler de bulunmaktadır. Ertuğrul Günay, aydın tabirinin kişisel yetilerden çok eğitilmişlik seviyesini ve toplumsal fonksiyonu karşıladığını aktarırken, entelektüelin ise kişisel becerileriyle ön plana çıktığını belirtmektedir (Günay, 1995:507).

Münevver, aydın ve entelektüel gibi kavramların birbirlerini karşıladığını, ancak belirli zümre ve topluluklara göre kavramların tercih edildiğini varsayan görüşler de bulunmaktadır. Saybaşı, bu görüşe uygun olarak üç kavramın da birbirleri yerine pekâlâ kullanılabilirliğini ve Türkçe yazmak hususunda kaygısı olmayan kesimlerin tercih konusunda özgür olduğunu belirtmektedir (Saybaşı, 1995:157). Terminolojik olarak bakıldığında da pek çok kitap ve makalede aydın ile entelektüelin aynı anlamda kullanıldığı ve aradaki farkın önemsenmediği görülmektedir.

1.2. FİKİR ADAMLARINA GÖRE ENTELEKTÜEL

Entelektüel kavramına ilişkin birçok yazar ve düşünür görüş belirtmiş ve kavrama dair bazı tanımlamalarda bulunmuşlardır. Özellikle Gramsci, Said, Foucault Sartre ve Bauman'ın entelektüel kavramını farklı bir şekilde ele aldıkları ve yorumladıkları görülmektedir. Düşünürler, “entelektüel kimdir?” sorusuna yanıt ararken aynı zamanda entelektüelin nasıl olmaması noktasında da görüş belirtmektedirler. Dolayısıyla entelektüel kavramıyla alakalı fikir ve yaklaşımlar arasında kuvvetli bir birliktelik bulunmazken, her düşünür kendi penceresinden entelektüel kimliği inşa etmekte ve tasarlamaktadır.

1.2.1. Antonio Gramsci ve Entelektüel Kavramına Yaklaşımı

Entelektüel kişinin kim olduğu konusunda farklı düşünürler görüşlerini belirtirken Antonio Gramsci her bir bireyin aslında entelektüel karaktere sahip olduğunu ifade etmektedir. Burada önemli bir ayrımı da ortaya koyan Gramsci,

toplumdaki her bireyin entelektüel karakteri taşımasına rağmen o işlevi göremeyeceğini de dile getirmektedir (Gramsci, 1986: 314).

Yaşadığı dönemde gerçekleşen olaylar nedeniyle Gramsci'nin entelektüeller üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. Entelektüellerin bilhassa egemen kesim tarafından baskıya uğraması ve devletin giderek gücünü genişletmesi Gramsci'nin entelektüel hakkında daha fazla düşünmesine neden olmuştur (Yaralı Akkaya, 2014: 39). Gramsci'ye göre entelektüel bireyin toplumu yönlendirmek, bir araya getirmek ve eğitmek gibi işlevlere sahip olduğu söylenebilmektedir. Böylelikle entelektüeller toplumsal yapıyı değiştirecek ve dönüştürebileceklerdir (Forgas'tan aktaran: Yaralı Akkaya, 2014:40). Gramsci, entelektüel kuramını oluştururken kavramı organik ve geleneksel olarak iki gruba ayırmaktadır. Birincisi, bütün ilerici sınıfların yeni toplumsal yapıyı dizayn etmek için muhtaç oldukları organik entelektüellerdir. Gramsci, organik entelektüellerin en keskin özelliklerinin uzmanlık olduğunu belirtirken, uzmanlaşma sürecinde bir hiyerarşik katmanın olmadığını vurgulamaktadır. Bununla birlikte organik entelektüeller, geçmiş dönemdeki entelektüel fikrine mesafe koyarak oluşurlar. Geleneksel entelektüel ise kendisinden önce var olan ve tarihsel sürekliliği temsil eden entelektüel grubu nitelendirmektedir. Bu grubun en seçkin üyesi iyilik, adalet, ahlak, yeniçağ felsefesi, eğitim gibi unsurları tekelinde tutan kilise adamlarıdır. Sonraki süreçte edebiyatçılar, yazarlar, bilginler felsefeciler ve teorisyenler geleneksel entelektüel grubuna dahil olmuşlardır (Gramsci, 1986: 309-313). Gramsci'nin ortaya koyduğu geleneksel entelektüelin siyasi iktidar ya da egemen erk ile bir bağ kurması olası değilken, alışlageldik entelektüel anlayışının temsilcisidir. Organik entelektüel ise sınıf ihtiyaçlarına göre uzmanlaşmakta ve klasik entelektüel ile mesafeli olarak özel ihtiyaçlara yanıt vermeye çalışmaktadır (Gramsci, 1986: 313-315).

Entelektüelleri organik ve geleneksel entelektüeller olarak ayıran Gramsci, bu sınıflandırma ile mesleki gruplara göre bir tasvir yapar. Sanat ve bilimle profesyonel olarak uğraşan kişileri geleneksel entelektüel olarak tanımlayan Gramsci, organik entelektüelleri ise bağlı buldukları sınıfın düşüncelerini yönlendiren kimseler olarak ifade eder. Organik entelektüeller herhangi bir meslek sınıfında yer alabildikleri için önemli olan toplumla kurdukları bağıdır (Belge, 1983:125).

Gramsci, özellikle organik entelektüelin oluşum sürecinde toplumsal işlevin büyük yer tuttuğunu belirtmektedir. Geleneksel entelektüelin tersine toplumun beklentilerini karşılamak ve ihtiyaçlar gayesinde hareket etmek organik entelektüelin temel özelliğidir. Geleneksel entelektüel ise tarihsellikten ayrılmadan düşünen ve fikrini ortaya koyup toplumu yönlendirme görevinde olan sanatçılar, akademisyenler, yazarlar gibi grupları kapsamaktadır.

1.2.2. Edward Said ve Entelektüel Kavramı

Ünlü düşünür ve fikir adamı Edward Said, entelektüel kavramını farklı bir bakış açısıyla irdelemiştir. Evrensel değerler, toplumsal rol ve insani değerler üzerinden bir entelektüel kimlik tanımı yapan Said, aynı zamanda entelektüel kişinin herhangi bir yere bağlı olmadığını ifade etmektedir. Bunun yanı sıra Said, entelektüel düşünce yapısına sahip olan kişinin din, dil, ırk gibi ayrıştırıcı kavramları benimsemediğini belirtirken, entelektüelin muhalif kimliğini bir kenara bırakamayacağını belirtir. Said'e göre entelektüel, doğduğu ve yetiştiği topraklardaki sorunları önemseyen ve göz önünde bulunduran kişidir. Edward Said'in entelektüel tanımında kişi popüler olanın peşine düşmeyeceği gibi herhangi bir kazanç kaygısıyla da hareket edemez. O, amatör ruhu koruyarak ve çıkar odaklı düşünmeyerek entelektüel kimliğini oluşturacak kişidir (Girginer, 2018: 26).

Entelektüele toplumsal bir anlayışla yaklaşan Said, şu ifadeleri kullanmaktadır;

“Yani sonuçta temsil edici bir kişi olarak entelektüeldir önemli olan; şu ya da bu bakış açısını görünür olarak temsil eden, her türlü engele rağmen bu temsili muhatap aldığı kamu adına yapan kişidir. Savım şu ki entelektüeller temsil etme sanatını (ki bu konuşma, yazma, öğretmenlik, televizyona çıkma gibi biçimler alabilir) görev edinmiş bireylerdir. Ve bu görev kamunun gözleri önünde cereyan ettiği ve hem bağlanımı hem riski, hem cüreti hem de kırılabilirliği içerdiği ölçüde önemlidir...” (Said, 1995: 28).

Edward Said entelektüeli tanımlarken, entelektüelin iktidarla olan ilişkisine de değinmektedir. İktidara karşı ve iktidara rağmen hakikati söylemekle yükümlü olan

entelektüel, Said'e göre marjinal, sürgün ve aynı zamanda amatör olmalıdır. Edward Said, bu tanımlamanın dışında dünyada otoriteye emeğiyle hizmet eden ve bunun karşılığında para kazanan bir dolu entelektüelin olduğunu belirtmektedir (Said, 1995:14). Bu kişilerin topluma fayda sağlamayacağına inanan düşünür, hükümetin siyasi gayelerine ve bir topluluğa kendisini teslim etmiş kişinin gerçek entelektüel olamayacağını ifade etmektedir. (Said, 1995: 83).

Entelektüel, bir düşünceyi, felsefeyi, mesajı ya da tavrı halka aktarma misyonu olan bireydir. Toplumdaki bütün katı düşüncelere karşı yıkıcı sorular sorarak halkın irkilmesine neden olmalıdır. Her ne kadar iktidar sahipleri ve toplumsal yapı halkı kendisine bağlı bir birey yapmaya çalışsa da, entelektüel her insanı problemi haline getirmeli ve çözüm yolları aramalıdır. Ancak bunu başarabilmek için toplumu aydınlatacak rolü yüklenen kişinin entelektüel kimliği içselleştirmesi gerekmektedir. Entelektüelin halkı mutlu etmek gibi bir çabası olamayacağı gibi aksine söylenenin hangi sonuçları doğuracağını düşünmeden sadece hakikatleri belirtmeli ve yanlış bulduğu her şeye karşı çıkmalıdır (Said, 1995: 27-28).

Said, entelektüelin toplumsal bir işlevi olduğunu ifade ederken aynı zamanda entelektüel kişinin topluma hakikatleri söyleme rolüne sahip olması gerektiğinin altını çizer. İktidara ve tüm baskılara rağmen marjinal ve yabancı bir entelektüel tanımı yapan Said, siyasi gayelere hizmet edenlerin ise entelektüel olamayacağını belirtir.

1.2.3. Michel Foucault'un Gözüyle Entelektüel

Foucault, diğer düşünürlere nazaran entelektüel kavramına farklı bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Entelektüeli tanımlayan düşünür, sosyolojik olarak değil, siyasal anlamda bir entelektüel tanımlaması yapmaktadır. Ona göre entelektüel, tüm bilgisini ve uzmanlığını siyasi bir mücadele vermek için kullanan kişidir (Foucault, 2005: 79).

Entelektüeli bir hakikat elçisi olarak gören Foucault, hakikati her şeye rağmen göremeyen ve hakikati söyleyemeyen kişiler namına, hakikati haykıranın entelektüel olduğunu ifade etmektedir. Düşünür, aynı zamanda entelektüeli yansıyan bir vicdan ve bilinç olarak tanımlamaktadır. Foucault'a göre teknolojik ilerlemeler ve zamanla birlikte entelektüeller toplumun kendilerine ihtiyaçları olmadığını keşfetmişlerdir.

Kitleler entelektüellerden daha fazla bilseler dahi bunu açık bir şekilde engelleyen ve yasaklayan bir iktidar sistemi bulunmaktadır. Entelektüellerin ise toplumsal rolleri iktidar biçimlerine karşı hakikat, bilgi ve bilinç ile mücadele etmektir (Foucault, 2005: 32).

Entelektüeli sesini topluma duyurabilen ve enformasyon aygıtına bağlı bir kişi olarak tanımlayan Foucault, entelektüellerin gazetelerde yazarak bilgilerini aktarabileceklerini ve kendi bakış açılarını toplumla buluşturabileceklerini ifade etmektedir. Ayrıca Foucault, entelektüel ile işçi arasında bir bağ kurarak entelektüelin işçilerde bilinç oluşturma misyonunu taşımadığını söylemektedir. Foucault, bu bilincin işçilerde bulunduğunu belirtirken, entelektüelin rolünün bu bilincin işçinin enformasyon sistemine girmesini ve yayılmasını sağlamak olduğunu ifade eder. Böylelikle bilinçlenen işçi, yaşananların farkında olmayan diğer insanlara yardım edebilecektir (Foucault, 2005: 42-43).

Entelektüeli evrensel ve spesifik olarak ikiye ayıran düşünür, evrensel entelektüelin Aydınlanma dönemindeki evrensel akıl ile hareket ettiğini belirtir. Ona göre entelektüel kişi, eleştirisini evrensel akıl normlarıyla temellendirmektedir. Dolayısıyla evrensel entelektüel, eleştirisini bütünsel bir toplum teorisi üzerinden yapmaktadır (Keskin, 2005: 18-19).

Foucault, spesifik entelektüeli ise bilgin ve uzman olarak tanımlar. Evrensel değerlerin aksine bir noktada uzmanlaşmayı spesifik entelektüellik olarak açıklayan düşünür, bu entelektüel tipinin ise atom fiziği ile başladığını ifade eder (Foucault, 2005: 80).

Ferda Keskin, ünlü düşünür Foucault'un spesifik ve evrensel entelektüele karşı bakışını şu sözlerle ifade eder;

“Spesifik entelektüelin bilgisi bütünselleştirici bir bilgi, birleştirici bir toplum teorisi değil; spesifik, yerel bir alandaki uzmanlığı ve becerisidir. Foucault'a göre adalet ve yasa adamından doğan evrensel entelektüelden farklı olarak spesifik entelektüel başka bir tarihsel figürden doğmuştur: bilginden” (Keskin, 2005:25).

1.2.4. Jean Paul Sartre’ın Entelektüel Anlayışı

Sartre, entelektüeli tanımlarken “pratik bilgi teknisyeni” kavramından bahseder. Ona göre, toplumda zekâ işi ile ilgilenen herkes tüm insanlığa entelektüel bilgi ve birikim konusunda yardımcı olamaz. Mesleğin entelektüeli belirleyecek tek kıstas olamayacağını ifade eden düşünür, entelektüellerin ise pratik bilgi teknisyeni olarak tanımladığı grupların içinde yer alabileceğini belirtmektedir. Bu noktada bir yazar, felsefeci, profesör ya da doktor pratik bilgi teknisyeni olsalar dahi entelektüel olma zorunluluğunu taşımamaktadırlar (Sartre, 2010: 87).

Sartre, pratik bilgi teknisyeni ile entelektüel arasındaki farkı şu sözlerle ifade eder:

“Eğer, bu genel aydın kavramına bir örnek vermem istenirse, ben atom silahlarını mükemmelleştirmek için atomun parçalanması üstünde çalışan bilim adamlarına “aydın” denilemeyeceğini söyleyeceğim: onlar bilim adamıdır, işte o kadar. Ama yapılmasına göz yumdukları bu silahların yıkıcı gücü karşısında dehşete kapılan bilginler bir araya gelerek kamuoyunu atom bombasının kullanılmasına karşı uyarın bir manifesto imzaladıklarında artık birer aydınlardır.” (Sartre, 2010: 15-16).

Jean Paul Sartre, sözde entelektüeller ve gerçek entelektüeller şeklinde bir tanımlama yaparak gerçek entelektüelin nasıl olması gerektiğini ifade etmiştir. Sözde entelektüelin tıpkı gerçek entelektüel gibi pratik bilgi teknisyeni olabileceğini ve ideolojiyi sorgulayabileceğini belirtir. Ancak bu sorgulama son derece yapay ve düzmedir. Sözde aydınlar, bir şeye tam manasıyla hayır diyemeyecekleri gibi “ama” ve “fakat” gibi sözcükleri dillerine dolayarak evrensel cümleler kurarlar. Böylelikle sözde entelektüeller gücün karşısında gibi görünmekte ancak egemen kesimin izin verdiği ölçülerde eleştirilerini belirlemektedirler (Sartre, 2010: 44-46). Gerçek entelektüeli altı madde haline sıralayan Sartre, ayrıca entelektüelin asli rollerini de tanımlar. Ona göre gerçek entelektüel, halkın arasında ideolojinin yeniden doğuşuna karşı mücadele etmelidir. Egemen sınıfın bilgi sermayesini kullanarak halkın kültürlenmesini sağlamalı ve yeni kültürün temellerini atmalıdır. Ayrıca günümüz şartlarına uygun şekilde ezilen sınıfın içinden bilgi teknisyenlerinin çıkmasına katkı sağlamalıdır. Entelektüel, herkesin erişebileceği gerçekçi bir hedef belirlemeli ve bu

hedefe sahip çıkmalıdır. Bununla birlikte uzak hedefleri bir tarihsel hedef olarak görerek eylemleri radikallemeli ve her türlü iktidarın karşısında durmalıdır (Sartre, 2010: 56-57).

1.2.5. Zygmunt Bauman ve Entelektüel

Polonyalı fikir insanı ve düşünür Zygmunt Bauman, entelektüel kavramına bakış açısını *Yasa Koyucular İle Yorumcular* adlı yapıtında ifade etmiştir. Ona göre entelektüellik, yirminci yüzyıl ile birlikte Aydınlanma çağında bilginin yayılmasıyla bağlantılı olan toplumsal merkeziliği vurgulamak adına gerçekleştirilmiş bir girişimdir (Bauman, 2003:7).

O günlerde entelektüel kelimesinin ne anlama geldiğini açıklayan Bauman, şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Sözcük, ulusun zihnini etkileyip politik liderlerinin hareketlerine biçim vermek suretiyle siyasal sürece doğrudan müdahale etmeyi ahlaki sorumlulukları ve kolektif hakları olarak gören romancıların şairlerin, sanatçıların, gazetecilerin, toplumca bilinen başka kişilerin oluşturduğu karışık bir topluluğu kapsıyordu.” (Bauman, 2003:7).

Bauman, birçok düşünür tarafından açıklanmaya çalışılan “entelektüel kimdir?” sorusuna kesin bir yanıt verilemeyeceğini ifade etmiştir. Ona göre bu noktada bir nesnel ölçüt yoktur. Dolayısıyla şu kişiler entelektüeldir gibi bir çıkarım yapmak anlamlı değildir. Bauman ayrıca meslek gruplarına göre bir entelektüel sınıflandırmasının doğru olmadığını savunur. Bir meslekler listesi oluşturarak çizginin üstünde kalanları entelektüel olarak nitelendirmenin anlamsız olduğunu belirten düşünür, entelektüellerin gerçekte sanatta ya da kendi mesleklerinde çizginin üstüne çıkmaları gerektiğini ifade eder. Ayrıca ona göre entelektüeller, yaşadıkları dönemin beğeni ve hakikat gibi evrensel konularıyla doğrudan ilgilenmelidirler. Bununla birlikte entelektüel olanlar ve entelektüel olmayanlar arasındaki ayrımın faaliyetlere katılma yönünde verilecek kararlarla keskinleşeceğine değinen Bauman, entelektüellerin kendi faaliyet alanlarındaki aktiviteleriyle tanımlanabilecekleri yaklaşımını benimsemektedir (Bauman, 2003:8).

Zygmunt Bauman entelektüelleri “yasa koyucu” ve “yorumcu” olarak kategorize etmektedir. Modernite ve postmodernite üzerinden iki stratejiyi göstermek adına entelektüel tanımlaması yapan düşünür, modern stratejiyi benimseyen entelektüellerin “yasa koyucu” rolü üstlendiklerini belirtirken, postmodern stratejiye göre çalışmalar gerçekleştirenlerin “yorumcu” rol tanımlamasıyla değerlendirilebileceklerini ifade eder. Ona göre modern yasa koyucu entelektüeller, entelektüel olmayanlara göre sahip oldukları bilgilerle kendilerine toplumsal bir misyon üstlenir ve kendilerinde karar verme yetkisini görürler. Dolayısıyla modern entelektüeller yasa koyucu bir role sahiptirler. Postmodernitede entelektüelin sahip olduğu rolü yorumcu olarak tanımlayan Bauman, postmodern stratejide entelektüele bir topluluğa ait ifadelerin başka bir gelenekteki bilgi sistemine göre tercüme yetkisini verir. Yani postmodern entelektüel, aradaki anlam karmaşasını önleme ve mesajların çarpıtılmadan gönderilmesi misyonunu taşımaktadır (Bauman, 2003: 10-12).

İki stratejinin de önemine vurgu yapan Bauman, postmodern stratejinin oluşmasının modern stratejiyi yok etmeyeceğini belirtir. Bu noktada bazı değerlendirmeler yapan düşünür, şu ifadeleri kullanmıştır:

“Postmodern stratejinin, modern stratejinin ortadan kaldırılması anlamına gelmediği önemle vurgulanmalıdır; tam tersine, postmodern strateji, modern stratejinin sürekliliği olmaksızın anlaşılabilir.” (Bauman, 2003:12).

Bauman’ın bu söylemi, kendi geleneklerini benimseyen entelektüellerin görüş ayrılıkları yaşadıklarında karar verebilme ve aynı zamanda bağlayıcı ifadeler kullanmalarına imkan veren meslek üstü otoritelerini muhafaza etmeleri anlamını taşımaktadır (Bauman, 2003: 12).

1.3. KÜLTÜR, SANAT VE İKTİDAR İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA ENTELEKTÜEL

Entelektüeller toplumdan, yaşadıkları coğrafyadan, kültür ve yaşam biçiminden etkilenmektedirler. Dolayısıyla entelektüel kişiyi iktidar, kültür, sanat gibi olguların dışında tutmak mümkün değildir. Toplumları etkileyen ve toplumdan etkilenen bir kişi

olma konumunda bulunan entelektüelin belirli kavramlarla birlikte değerlendirilmesi, özellikle entelektüel tanımında çok daha açıklayıcı ve kapsayıcı olacaktır.

1.3.1. Entelektüel ile Kültür Arasındaki Bağlantı

Entelektüel, yaşadığı toplumun kültüründen doğrudan etkilenmekte ve bu maya ile yoğrulmaktadır. Ancak entelektüel kişinin kültürü tamamen içselleştirerek düşün yapısını oluşturduğunu ifade etmek isabetli bir söylem olmayacaktır. Entelektüellerin rolleri arasında kültürü dönüştürmek ve yeniden inşa etmek olduğu hem kültür entelektüeli hem de entelektüel kültürü etkilemektedir.

Kültür ile medeniyet arasında bir bağlantı kuran Ziya Gökalp, entelektüellerin halka doğru gitmelerini ve halk kültürünü benimsemeleri gerektiğini ifade etmektedir. Bununla birlikte halktan kültürü alan entelektüelin ise halka karşı sorumluluğu, medeniyet götürmek ve milli kültürü oluşturmaktır (Gökalp, 1976: 42).

Gökalp, kültürel bağlamda entelektüellerin nasıl hareket etmesi gerektiğini de şöyle özetlemektedir:

“...Ne yapmalıdırlar? Bir taraftan halkın içine girmek, halkla beraber yaşamak. Halkın kullandığı kelimelere, yaptığı cümlelere dikkat etmek. Söylediği darb-ı meselleri, an'anevî hikmetleri işitmek. Düşünüşündeki tarzı, duyusundaki üslubu zaptetmek. Şiirini, musikisini dinleyerek, raksını, oyunlarını seyretmek...” (Gökalp, 1976: 42).

Edward Said, *Entelektüel* adlı kitabında Matthew Arnold'un “kültür adamları” tanımlamasında entelektüellerden bahsettiğini ifade etmektedir (Arnold'dan aktaran: Said, 1995: 40). Ayrıca Said, kendi tanımlamasında entelektüelleri kültürü temsil eden ve yaymakla görevli bireyler olarak açıklamaktadır (Said, 1995: 40).

Genel olarak bakıldığında entelektüelin kültürel değişimlere öncülük etmesi, dönüşen zevk anlayışına katkıda bulunması ve halkın sosyal ve kültürel tercihlerini doğrudan etkilemesi gerekmektedir (Aydın, 2005: 58).

Lipset, entelektüel tanımını kültür merkezli olarak yapmıştır. Entelektüel kişiliği bir kültür üreticisi olarak aktaran Lipset'in kültür olarak adlandırabileceğimiz bilim,

inanç ve din gibi olguları yaratan, tatbik eden ve yaymaya çalışan herkesi entelektüel olarak tasavvur ettiği görülmektedir (Lipset'ten aktaran: Genç, 2006:97).

“‘Kültürün özü’ ya da ‘yaratıcıları’ -bilginler, sanatçılar, yazarlar ve bazı gazeteciler- ve ‘kültürü yayanlar’ -çeşitli sanatların uygulayıcıları, çoğu öğretmenler ve çoğu muhabirler-.... ‘kültürü uygulayanlar’ ise bir yan grup oluştururlar -hekim ve hukukçu gibi serbest meslek sahipleri-...”
(Lipset'ten aktaran: Genç, 2006:97).

Bütün olarak değerlendirildiğinde entelektüeller hem kültürel birikimlerden yararlanmakta hem de kültürün oluşmasına ve dönüşmesine katkı sağlamaktadırlar. Dolayısıyla entelektüel kişinin kültürü hem etkileyici hem de etkilenen rolünü üstlendiğini belirtmek gerekmektedir.

1.3.2. Entelektüel ve Entelektüelin Sanat Anlayışı

Entelektüel bireyler hakkında tanımlamalar yapılırken entelektüele atfedilen özellik muhalif ve oyunbozan olmasıdır. Ancak bu tanımlamayla birlikte entelektüelin insani değer ve kaidelerin savunucusu olduğu unutulmamalıdır. Entelektüel, kendi kişiliği, bilgi ve akıyla, insani manada doğru tespitler yapan kişidir. Yalnız eli kalem tutan her bireyin bir entelektüel olduğunu ifade etmek isabetli olmayacaktır. Ancak burada unutulmaması gereken husus, entelektüelin bilgisiz olamayacağıdır. Önemli olan, bilginin nasıl ve ne şekilde kullanıldığıdır. Entelektüel sanatçının da kendi kabiliyet ve özgün dilini kullanmak suretiyle yapıtlarında insani değerleri ön plana alması gereklidir. Böylelikle sanatçı entelektüel bir tavırla hareket etmiş olacaktır (Serdaroğlu, 2015: 98).

Ünlü düşünür Edward Said, entelektüel kişinin sanatla iç içe olduğunu pek çok örnek vererek ifade eder. Benda'nın entelektüel tanımlamasında sanata yer verdiğini belirten Said, onun gerçek entelektüel sanat yahut bilimle ilgilenmekten keyif alan kişiler olarak tanımladığını aktarır (Benda'dan aktaran: Said, 1995:23).

Entelektüel olmakla akademisyen yahut sanatçı olmanın arasında bir bağ bulunduğunu belirten Said, düşüncelerini şu sözlerle ifade eder:

“Ayrıca entelektüel olmak hiç de akademisyen olmakla ya da, sözgelimi, piyanist olmakla bağdaşmaz bir şey değildir. Olağanüstü Kanadalı piyanist Glenn Gould (1932-1982) meslek hayatı boyunca büyük şirketlerle sözleşme yapmış bir sanatçıydı; ama bu onun klasik müziğe putkırıcı denebilecek ölçüde sıradışı yorumlar getirmesini ve klasik müzik eserlerinin icra edilme ve değerlendirilme tarzları üzerinde muazzam bir etki yaratmasını engellemedi” (Said, 1995:73).

İcra edilen sanatın evrensel değerler taşıması ve toplumu bilinçlendirme rolü üstlenmesi entelektüel sanatçının bir özelliği olarak ifade edilebilmektedir. Sartre, entelektüel olan kişinin toplum yararına çalışması gerektiğini belirtirken, bir atom mühendisinin entelektüel olamayacağını hatırlatır. Bununla birlikte düşünür, atom bombası ile ilgilenen bir mühendisin yalnızca bilim insanı olarak adlandırılabileceğini söylemektedir. Ona göre atom bombasına karşı manifesto yayımlayan bir kişi entelektüel olabilmektedir (Sartre, 2010: 16). Buradan hareketle, bir Nazi olan belgesel yönetmeni Leni Riefenstahl’ı entelektüel kabul etmek mümkün değildir. Sanatçının entelektüel olup olmadığını belirleyen kriter, yapıtında neyi gösterdiği ve olaylara nasıl bir bakış açısıyla yaklaştığıdır (Serdaroğlu, 2015: 94).

1.3.3. Entelektüel Kimlik ve İktidar İlişkisi

Entelektüelin özgünlüğüne her defasında vurgu yapan Edward Said, entelektüelin hükümetlerin siyasi gayelerine, büyük şirket ya da loncaların emrine girecek bir memur olmadığını ifade etmektedir. Ona göre bu kişiler iktidara karşı direnmek ve iktidarın toplumsal baskısına muhalif güç oluşturmak zorundadırlar. Ayrıca entelektüelin eleştirel tutumunu asla bırakmaması ve devamlı sorgulayıcı olması gerekmektedir (Said, 1995: 83). İktidar ve siyasi erke karşı muhalif olma rolünü üstlenen entelektüel, hakkını aramaktan yoksun olan toplumun sözcüsü konumundadır ve iktidar-halk arasındaki dengeyi sağlamakla mükelleftir. Dolayısıyla hiçbir çıkar gözetmeyen öncü entelektüel ve iktidar arasında spesifik ve çok yönlü bir ilişki bulunmaktadır (Chomsky ve Yıldız’dan aktaran: Genç, 2006: 67).

Entelektüelin siyasi erk ile iyi ilişkiler geliştirmesini ihanet olarak adlandıran Julien Benda, günümüz entelektüellerinin güç ve iktidar sahibi olmayı önemli

bulduğunu belirtmektedir. Modern dönemde adil bir yönetim anlayışını savunan entelektüel kimselerin son zamanlarda otokratik ve keyfi yönetim biçimini savunmaları Benda'ya göre açıkça bir ihanettir (Benda, 2006:23). Ayrıca iletişim araçlarının gelişmesiyle birlikte ideolojik açıdan yakın kişilerin daha kolay örgütlenebildiği ve pragmatizmin ivme kazandığı dünyada kibrin entelektüellere de sirayet ettiği görülürken, iktidara sırf mevki uğruna hürmet gösteren bir aydın modelinin ortaya çıktığı anlaşılmaktadır (Serdaroğlu, 2015: 88).

Wallerstein'e göre entelektüel, her türlü iktidara karşı bağımsız olmalı ve tarafsızlık ilkesiyle hareket etmelidir. İktidar karşısında bağımsız kalabilen entelektüel, araştırma ve analizler sonucunda kendi politikalarına zarar verebilecek yahut kendisi gibi entelektüel olanların itibarlarını zedeleyecek olsa bile toplumsal faydayı gözetmelidir (Wallerstein, 2013:17). Foucault, kitlelerin bilgi sahibi olduklarını ancak iktidar tarafından engellendiklerini ifade etmektedir. Bu nedenle entelektüelin iktidara karşı nasıl bir tutum sergilemesi gerektiğini şu sözlerle belirtir:

“..Ama bu söylemi ve bu bilgiyi engelleyen, yasaklayan, geçersiz kılan bir iktidar sistemi vardır. Sadece yüksek sansür mercilerinde var olan bir iktidar değil; bütün toplumsal ağa çok derinlemesine, çok ustalıkla nüfuz eden bir iktidar. Entelektüeller de bu iktidar sisteminin parçasıdır, onların “bilincin” ve söylemin faileri oldukları düşüncesi de bu sistemin bir parçasıdır. Entelektüelin rolü, herkes hakkındaki ifade bulamamış hakikati söylemek için “biraz öne veya biraz yana” çıkmak değildir, entelektüelin rolü, daha çok iktidar biçimlerine karşı, bu biçimlerin hem nesnesi hem aracı olduğu yerde mücadele etmektir.”(Foucault, 2005:32).

İktidar ve siyasi erk sahipleri ile entelektüeller arasındaki ilişki üç farklı yönden ele alınabilmektedir. Birincisi, entelektüelin iktidarla uzlaşması ve siyasi erkin etki alanını genişletmeye çalışmasıdır. İkincisi, entelektüelin iktidarı hem meşruiyet hem de yönetim bakımından sorgulaması ve toplumun çıkarı için çalışmasıdır. Üçüncüsü ise toplumsallaşmayı öncelemeyen entelektüelin yalnızca uzmanlık alanına yönelmesi ve iktidar-halk arasında etkisiz davranmasıdır (Sabuncu, 2014:28).

1.4. ENTELEKTÜELİN TAŞIDIĞI ÖZELLİKLER

Entelektüel kavramı düşünür ve fikir insanları tarafından tartışılabilir kesin bir kanaat oluşmamış, hatta birçok farklı yaklaşım da ortaya çıkmıştır. Bu noktada entelektüelin tarihsel gelişimine göz atıldığında toplumsal şartlar ve ahval entelektüel kimliğin oluşmasında etken rol olarak dikkat çekmektedir. Dolayısıyla entelektüel kişinin aslında yaşadığı ve yetiştiği toplumdan ilham aldığını ve coğrafyayla şekillendiğini ifade etmek mümkündür.

Sartre, Said, Gramsci, Bauman ve Foucault ve daha nice düşünür, entelektüel kimliği kendi perspektifleriyle analiz etmiş ve incelemişlerdir. Dolayısıyla bir fikir birliğinin oluşmaması, aslında entelektüelin tarihsel ve kültürel nitelikleri bulunduğunu ortaya koymaktadır. Bu nedenle entelektüel, bir sanat adamı, felsefeci ya da bilim insanı olabileceği gibi, aklını kullanarak maddi gelir elde eden insanların arasından gelebilmektedir.

Ünlü düşünür Edward Said, entelektüelin bir özelliğinin düşünce özgürlüğü olduğunu ifade eder. Ona göre entelektüel, düşünce ve ifadelerinde tamamen özgür olmalıdır. Özgürlüğün dayandığı temellerin kurcalanmasına müsaade etmek, entelektüelin kendisine ve misyonuna ihanet etmesi anlamında gelmektedir (Said, 1995: 85).

Jean Paul Sartre, entelektüel kişinin hangi özellikleri taşıması gerektiğini altı madde ile ifade eder. O, entelektüelde bulunması gereken özellikleri şöyle tanımlamaktadır:

- 1) Halkın arasına katılarak ideolojinin yeniden doğuşuna karşı mücadele etmek;
- 2) Evrensel bir kültür temellendirmek için çabalamak ve halkın kültür düzeyini yükseltmek;
- 3) Ezilen halkın içerisinde pratik bilgi teknisyenlerinin çıkmasını sağlamak;
- 4) Evrensel bilgi ve düşünce özgürlüğüne sahip çıkmak;
- 5) Uzak hedef olan evrenselliği tarihsel bir hedef olarak göstermek;
- 6) Her türlü muktedir ve iktidara karşı çıkmak (Sartre, 2010: 56-57).

Temel özelliklerine bakıldığında entelektüel, hakikat ve gerçeği hiçbir şeyden çekinmeden dillendirmelidir. Ayrıca entelektüel her türlü baskı ve zorbalığa karşı dik durmak, güç odaklarının manipülasyonu ile mücadele etmek ve sorgulamak gibi işlemlere de sahiptir (Said'den aktaran: Çağan, 2003a:170).

Cemil Meriç, entelektüelin asıl vasfının tenkit olduğunu ifade etmektedir. Ona göre entelektüel, zamanının irfanına haiz olmalıdır. Ülkesinin edebiyatını, tarihi geçmişini ve edebiyatını bilmeli, dünyadaki fikir akımlarına yabancı olmamalıdır. Bununla birlikte peşin kanaatlere göre değil, olayları kendi akıl süzgecinden geçirip değerlendirmelidir. Entelektüelin başlıca vasfı ise dürüst, uyanık ve cesur olmaktır (Meriç, 2016:239).

Düşünür ve fikir insanların görüşleri de dikkate alındığında, entelektüelin genel ya da özel konularda bilgi sahibi olması gerekmektedir. Ayrıca bilgisini fikir süzgecinden geçirebilmesi ve sorgulayabilmesi, özgün olması, aynı zamanda fikrini tüm dürüstlüğüyle savunabilmesi gerekmektedir. Entelektüeller yazar, profesör, uzman ve felsefeci gibi meslek gruplarının içinden çıkabildikleri gibi mesleki bir sınırlandırma yapmak doğru değildir. Dolayısıyla toplumsal rol üstlenen ve entelektüel vasıfları taşıyan kişiler de bu entelektüel tanımlamasına dahil edilebilmektedirler.

1.5. ANTI-ENTELEKTÜALİZM KAVRAMININ TANIMI

Entelektüel karşıtlığı ya da aydın karşıtlığı olarak ifade edilebilen anti-entelektüalizm, Fransız Larousse sözlüğünde “zekanın önemini ve bilimin değerini kabul etmeyi reddetmek” olarak tanımlanmaktadır (Larousse, 2019). Barrington Moore, anti entelektüalizmi “düşün düşmanlığı” olarak tasvir ederken (Moore, 1989:382), Funda Gençoğlu, anti-entelektüalizmin “cehaletperverliği” çağrıştırdığını belirtmektedir (Gençoğlu, 2018). Bu bağlamda bakıldığında anti-entelektüalizm, düşüncelere, fikirlere ve yetkinliklere karşı açıkça bir karşıtlıktır.

Anti-entelektüalizm sanat, bilim ya da edebiyat gibi alanları aşağılık şekilde tanımlayanların bir dışavurumu olarak öne çıkarken, eğitim ve felsefe gibi alanların küçümsenmesi de yine anti-entelektüalizmin özellikleri arasında yer almaktadır. Hugh Holman'a göre anti-entelektüalizm düşüncesinin temellerini Bergsonculuk ve

pragmatizm oluşturmaktadır. Bu felsefi düşünüş biçimleri akılcılığı bir yana bırakarak hislerin fikirlere ve içgüdünün mantığa göre daha önemli olduğunu savunmaktadır. Nedensellikten ve eleştirel düşünceden ziyade ulaşılan sonucun değerli olduğu bu fikir akımları bir nevi anti-entelektüalizmin temellerini atmaktadır. Anti-entelektüalist düşünce yapısına sahip olan kişiler kendilerini halkın vakur savunucusu olarak tanıtırken, siyasi ve akademik elitizm karşıtı rol üstlenmektedirler. Ayrıca popülizm temsilciliği yapan anti-entelektüeller eğitilmiş bireyleri halkın düşünce ve duygularından kopuk, özel statüdeki bir sınıf olarak görürler. Yine Holman, 20. Yüzyıl ile birlikte yaygınlaşan bu anlayışın entelektüellerin eğitim ve siyaseti domine ettiğine inandığını belirtmektedir (Holman, 1972:32).

Hofstadter'e göre anti-entelektüalizm, eşitlikçi ve hümanist düşüncelerden beslenir. Buna da ilk ön ayak olanlar din adamlarıdır. Din adamlarının dogmatik düşünce yapısı yüzünden toplumda yayılmaya başlayan anti-entelektüalizm, eğitim sistemindeki eşitlikçi düşüncelerden dolayı kendine sağlam bir yer edinmiştir. Ancak bu fikir anlayışının toplumdan acilen sökülüp atılması gerekmektedir. Ayrıca Hofstadter, anti-entelektüalizmi toplumdan söküp atabilmek için entelektüel müdahalelere ihtiyaç olduğunu belirtmektedir (Hofstadter, 1963: 22-23).

Tanıl Bora, Anti-entelektüalizmi faşizmin bir belirtisi olarak tanımlamaktadır (Bora, 2011:8). Ayrıca Bora'ya göre anti-entelektüalizmi yalnızca sanata ve kültüre düşmanlık olarak sınırlamak doğru değildir. Her ne kadar sanat ve kültür alanının dokunulmazlığından kaybettiği şeyler olsa da ona göre anti-entelektüalizm bundan çok daha fazlasıdır. Yine Bora, "Neo-liberalizm çılgırının anti-entelektüalizmi, düşüncenin iktisadî aklın emrinde sınırsızca ve belirtik olarak araçsallaşması"dır ifadelerini kullanmaktadır (Bora, 2011:190-191).

Entelektüellere karşı getirilen bazı eleştirileri ölçülü bulan Bora, anti-entelektüalizmin bundan yararlandığını ve eleştirileri kullandığını şöyle ifade eder:

"Entelektüel faaliyetin içinde bulunduğu bu toplumsal koşulu hatırlatmak elbette yanlış değil; fakat akli, muhakemeyi, istişareyi, doğal ve çözümsüz görünene seçenek düşünmeyi alaya alan, baskılayan anti-entelektüalizmi daha da fazla şımartmamaya dikkat etmek kaydıyla" (Bora, 2011:200).

Anti-entelektüalizm, herhangi bir eleştirel düşünceye, kuramsal yaklaşıma, akademik araştırmalara ve entelektüellere saygı duyulmaması anlamını taşımaktadır. Anti-entelektüalizmin en keskin özelliği, pratikliğe, çıkarıcılığa ve kullanışlılığa değer atfetmesidir. Dolayısıyla anti-entelektüalist düşüncede analiz ve eleştirelilik arka planda kalmaktadır (Günel, 2015). Bu bağlamda anti-entelektüalizmin pragmatist değerler taşıdığını ifade etmek yanlış olmayacaktır.

Funda Gençoğlu, anti-entelektüalizmi hegemonya ve popülizm kavramlarıyla ele almaktadır. Ona göre anti-entelektüalizm, siyasi zeminde neoliberal ve muhafazakar hegemonyanın temelini oluşturmaktadır (Gençoğlu, 2018: 66). Yine Gençoğlu, Daniel Rigney'in anti-entelektüalizmi dini anti-rasyonalizm, popülist anti-elitizm ve sorgulamayan araçsalcılık olarak üç başlık altında incelediğini ifade etmektedir. Bu başlıkların toplumsal ve siyasi yaşantıda nasıl ortaya çıktığını açıklayan Rigney, dini anti-rasyonalizmin otoritenin hiçbir şekilde sorgulanamayacağını savunduğunu belirtmektedir. Ayrıca dini anti-rasyonalistler akıl ve görecelilikten korkmaktadırlar. Dolayısıyla dini anti-rasyonalizm kendisini açık bir bilim karşıtlığıyla göstermektedir. Rigney'e göre popülist anti-elitizm, akademik çalışmaları ve nesnel bilgileri küçümsemek, akademik ölçütleri değersiz hale getirmek ve sıradan bireylerin hakkını savunmak maksadıyla entelektüellere saldırmak şeklinde ortaya çıkmaktadır. Sorgulamayan araçsalcılık ise pratik ve kolay olmayan hiçbir şeye sabır göstermemek, eğitim kurumlarına ve kurumların özerkliğini eleştirmek biçimde kendisini göstermektedir (Rigney'den aktaran: Gençoğlu, 2018:68).

Anti-entelektüalizmi açıklarken "philistinism" kavramından da bahsetmek gerekmektedir. Philistinism, anti-entelektüalizmden beslenen, akıllı, bilimi, sanat ve edebiyatı hoş görmeyen pespaye ve saldırgan bir tavrıdır. Bu bağlamda philistinism'in şekillenmesinde cehaletin ön planda olduğu söylenebilmektedir. Philistin düşüncesine sahip olan bir bireyin en tipik özelliği cahil olmasıdır. Akıl kavramına ve aklın dokunduğu her şeye düşmanlık bu bireylerde tezahür etmektedir. Onun karakterinde entelektüel tavra ve insanlığı ileri götürecek her şeye karşı düşmanlık yatar. Yine estetik haz ve sanat da philistinism'in düşman olduğu şeyler arasındadır (Sayın, 2016:13). Bu noktada philistinizmin anti-entelektüel tavrın kesin bir yansıması olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır.

Erkan Koca, anti-entelektüel bir tavrın tezahürü olan philistinism için şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Philistinism, artık gündelik. hayatımızın, zihinsel dünyamızın ve bir kelimeyle bütün yaşam alanımızın içine sinmiştir. Hemen her gün etrafımızda yaptığımız 'ciddi' ve 'düşünsel' işlerimize bir karşı çıkış olarak, 'peki ama bu yaptıkların ne işe yarayacak' ya da 'bunu niye yapıyorsun?' türü anlamsızlaştırmacı yaklaşımlar getiren insanlarla karşı karşıyayız” (Koca, 2010:9).

Philistinist olarak tanımlanabilen birey, ekseni dışında kalan hayatı kavramak ve idrak etmek konusunda istekli değildir. Çünkü o kendi anlayışıyla hayatı hiçbir tartışma kabul etmeyecek biçimde şekillendirmiştir. Philistinist anlayış maddi çıkarları uğruna, sanatın ve aklın olmadığı bütün düzenlere kolayca adapte olabilmektedir. Philistinistler ile entelektüeller arasında kesin bir zıtlık olsa da bu anlayış özünde yalnızca aklın karşısında değil, aynı zamanda sanatın karşısında da durmaktadır. Temelini maddi çıkarlara üzerine inşa eden philistinism, düşünceye, ürettiğini paylaşan yaşam biçimine ve yaratıcı yaşama tamamen düşmandır. Böylelikle philistin ortaya bir eğer koymadığı gibi kendi ekseni dışında kalan bütün değerleri aşağılayarak kendi varlığını oluşturmaktadır (Sayın, 2016:14). Dolayısıyla philistinism, anti-entelektüalizmin bütün niteliklerini taşımaktadır.

Anti-entelektüalizm, hümanist fikirlerden ve eşitlikçi anlayıştan güç almaktadır (Hofstadter, 1963:22). Ancak bu güç yapay bir özgürlük havasının oluşmasına hizmet ederken, entelektüellerin ve düşünürlerin fütursuzca eleştirilmelerine de sebebiyet vermektedir. Kendilerine lüzumsuz bir değer atfeden philistinistler, hayattaki önemli konuları, düşünceleri, idealleri ve bireyleri hiçbir dayanak olmadan alaya almakta ve bu küstahlıklarını eleştiri şemsiyesiyle gizlemektedirler (Sayın, 2016: 18).

“Oysa philistinism'in hüküm sürdüğü geri kalmış, devinimsiz, değişime kapalı, sanata, akla, bilime düşman yozlaşmış toplumlarda ise philistine'lerin işine gelen, istediğini olanca hoyratlığıyla söyleme tavrı, "demokratik" bir hakmış gibi yansıtılır ve demokrasi kavramından türemiş olan sözcükler, her türden cehalet ürününü meşru kılmak için en çok onların dillerinden düşmez” (Sayın, 2016:18).

Netice olarak entelektüellerin her seferinde küçümsenmesi ve toplum nezdinde değersizleştirilmesi; bilimsel, kültürel, sanatsal ya da felsefi üretimin önemsiz hale getirilmesi yahut mevcut iktidarın amaçlarına uygun biçimde şekillenmesi; belirli konularda uzman olan ya da kendisini bilime adanmış bireylerin hiçe sayılması ve düşüncelerin cehalet ile alaşağı edilmesi, anti-entelektüalizmin kendini gösteren özellikleridir.

1.5.1. Anti-Entelektüalizm ile Bağlantılı Kavramlar

Entelektüel düşmanlığı ya da kavramsal söylemiyle anti-entelektüalizm, birçok anlayış ve kavramla bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır. Siyasi gücün kendi iktidarını korumak için aydınlara saldırması da, bilimsel bilginin değerini örselemek isteyen sıradan halkın kendisini üst noktada konumlandırmak istemesi de aslında anti-entelektüalizmin bir göstergesidir. Daha çok siyasi zeminde kendisini gösteren bu anlayışın kültürel, sanatsal ve bilimsel değerleri sıradanlaştırması en belirgin özelliğidir.

Anti-entelektüalizm, özellikle entelektüelleri bir tehdit olarak gören faşizm ile sıkı bir bağlantı içerisindedir. Faşist ideolojinin sanata karşı tutumu, kendi iktidarını korumak için entelektüellere karşı aldığı tavır anti-entelektüeldir. Dolayısıyla faşizm, evrensel değerleri gözetemeyen, hakikati söyleyen ve toplumları doğru yönlendiren entelektüellere karşı anti-entelektüel tutum sergileyerek aydınları ve onların eserlerini değersizleştirmektedir.

Popülizm, anti-entelektüalizm ile iç içe olan kavramlardan biridir. Bu anlayışla sıradan halk yüceltilmektedir. Böylelikle entelektüeller halktan kopuk kişiler olarak addedilmekte halkın fikirleri esas kabul edilmektedir. Dolayısıyla bilgili ve kültürlü insanlara karşı sıradan halkın düşünceleri ön plana çıkmaktadır.

Anti-entelektüalizm ile bağlantılı kavramlardan birisi de pragmatizmdir. Yetkinlikler ve nesnel ölçütlerden ziyade başarıyı önceleyen, pratikliği esas alan ve işe yarar olanı kıymetli olarak benimseyen pragmatizm, bu anlayışıyla entelektüel düşüncenin karşısında yer almakta ve anti-entelektüalizm ile girift yapıda bulunmaktadır.

Bergsoncu anlayış da birçok yönden anti-entelektüalizm ile örtüşmektedir. Özellikle Bergsonculuk idealizmin gerçeklerine mesafeli yaklaşmakta ve sezgileri ön plana almaktadır. Bununla birlikte akıl ve zihnin mutlak güç olması reddedilirken sezgilerin bireyleri gerçeğe götüreceği, Bergsonculuğun temellerini oluşturmaktadır. Fikir ve düşüncelere daima öncelik veren entelektüellerin bu anlamda Bergsoncu anlayışın karşısında oldukları görülmektedir.

Sonuç olarak Pragmatizm ve Bergsonculuk gibi anlayışlarla iç içe olan anti-entelektüalizm (Holman, 1972:32), aynı zamanda popülizm ve faşizm kavramlarıyla da iç içe olma özelliğini taşımaktadır. Faşizmin entelektüelleri kendi ideolojisini muktedir kılmak için değersizleştirilmesi, popülizmin aydınlara karşı sıradan halkın temsilciliğini yapması, pragmatizmin nesnel doğrulardan ziyade çıkara önem vermesi ve Bergsonculuğun akıl ve gerçeklik yerine sezgileri ön plana alması nedeniyle anti-entelektüalizm ile bu kavramlar arasında bağlantı kurulmaktadır.

1.5.1.1. Anti Entelektüalizm ve Faşizm

Faşizm ile anti-entelektüalizm arasında sıkı bir bağ bulunmaktadır. Aydınların ve toplumu yönlendiren entelektüellerin faşizme karşı bir hareket oluşturma ihtimalleri, faşist anlayışın planlamış olduğu hedefe varma noktasında sekteye uğramasına neden olabilmektedir. Dolayısıyla faşizm, anti-entelektüel bir anlayışın temsilcisi olarak öne çıkmaktadır.

Murat Belge, tarihsel süreçte faşizmin bazı değişiklikler yaşayabileceğini ifade etmektedir. Bunu bir örnekle açıklayan Belge, faşizmin ilerleyen zamanlarda ırkçılığı ikinci plana alabileceğini ve ortak kültürü belirleyici bir özellik olarak konumlandırabileceğini belirtir. Belge'ye göre faşizmin değişmeyecek tek özelliği ise anti-entelektüalizmdir. Çünkü entelektüeller faşizm öğretisinin anlattığı her şeyi boşa çıkarabilecek düzeydedirler. Bu yüzden faşist anlayış entelektüelleri bir baş düşman olarak görecektir ve faşizmin anti-entelektüel tavrı hiç değişmeyecektir (Belge, 2019:73).

Macit, faşizmin anti-entelektüel anlayışa sahip çıktığını belirtmekte ve anti-entelektüel bir karaktere sahip olduğunu vurgulamaktadır. Macit'e göre faşizmin fikir

babalarından birisi olan Giovanni Gentile, aksiyondan düşüncenin, kalpten beynin, yaşamdan bilginin ve teorinin pratikten ayrıldığı bir entelektüel anlayışın karşısında olduğunu ortaya koymaktadır. Bir düşünce ve aksiyon hareketi olarak tanımlanan faşizm, bu bağlamda aydınların ve aklın düşmanlığını yapmakta ve anti-entelektüalist bir tavır sergilemektedir (Macit, 2013: 59).

Faşizmden beslenen Nazizm de anti-entelektüel bir tavır sergilemektedir. Her iki ideolojide de temel özellik aydın ve düşünceye karşı olan düşmanlıktır. Murat Belge, Nazizm ve faşizmin entelektüele karşı bakışını şu şekilde açıklamaktadır:

““Entelektüel” olmak, bir yanıyla kaçınılmaz olarak düzgün, mantıklı, disiplinli, tutarlı düşünceyi öne çıkarmak demek olduğu için, faşizmin veya Nazizmin, ulusal bencilliği temel alan, düşünce değil ilkel duygu ve tutkularından, tanımlanamaz olduğunu ileri sürdüğü “folk” değerlerinden kaynaklanan düşünce keşmekeşiyle çatışması kaçınılmaz bir durumdur. Ama bunun yanı sıra, entelektüel, hümanizm gibi değerlere, barışa, eşitliğe saygı duyan bir kişidir. Oysa bunların hepsi faşizmin ve Nazizmin “düşmanlar” listesinde ön sıralarda kayıtlı kavramlardır. Anti-entelektüalizm, entelektüellerin işten atılması, susturulması, öldürülmesi gibi bildik yöntemlerin yanı sıra Goebbels’in “Yoz Sanat” sergisi gibi eylemleriyle de, kitap yakma eylemleriyle de, bu akımın can damarlarından biri olduğunu ortaya koymuştur” (Belge, 2012:364).

1.5.1.2. Anti Entelektüalizm ve Popülizm

Popülizm, düşün ve aydın düşmanlığı gibi farklı şekilde ifade edilen anti-entelektüalizmle yakından bağlantılıdır. Popülizmin basit halk adamını yücelttiğini ifade eden Nergis Canefe, anti-entelektüalizm ile popülizm arasındaki bağlantıyı şu şekilde kurmaktadır:

“Popülizmin herhalde en yaygın motifi, aydın-halk kopukluğunu işleyerek, yozlaşmış şehirli/Batılılaşmış/kozmpolit seçkinler karşısında basit halk adamının yüceltilmesidir. Basit halk adamı, birçok fazileti yanında, dinî ve millî değerlerin koruyucusu sayılır. Köylülüğün ve taşralılığın

güzellemesi, bu çerçevede anlam kazanır. Taşralı halkın sadeliği, basitliği, yalınlığı, bozulmamış millî cevher olarak estetize edilir. Halk ağzının, yerel şivelerin, gereğinde argonun kullanımı, aydın zümrenin yapmacıklığına, halka yabancılaşmışlığına karşı millî-halkın sağlıklı otantisitesini temsil eder. Bu temsillerde değişik vurgular görebiliriz. En belirgin haliyle, “halk bilgeliği” olarak erkek cinsiyetçiliğinin şemalarını yansıtan, aydın-halk ayırımına ilişkin tutumunu açıkça anti-entelektüalizme vardıran bir yaklaşımdan bahsetmek mümkündür” (Canefe, 2007: 160).

Murat Belge’ye göre popülizm tutarlı bir kavram olarak adlandırılmamaktadır. İdeoloji ya da siyasi bir çizgi olarak tanımlanamayan popülizm, toplumdaki farklı olabileceği için bir siyasi tarz olarak değerlendirilebilmektedir. Ancak popülizmin tekrarlılık gösteren ortak özellikleri arasında Türkiye ve Amerika’da yaygın olan anti-entelektüalizm bulunmaktadır (Belge, 2019: 171). Yeni dönemde popülizmin anti-entelektüel bir tavrı yarattığını belirten Belge, durumu şu sözlerle ifade etmektedir:

“...“entelektüel” varsa, var olduğu sürece, faşizmin anlattığı her şeyin çöp olduğunu söyleyecektir. Onun için faşist de her zaman, bir yerde, onu baş düşman olarak görecektir. Yeni popülizm de hiç şaşmadan bunu yapıyor” (Belge, 2019: 73).

Anti-entelektüalizmin kökeninde popülist anlayışın olduğunu ifade etmek mümkündür. Bilgin ve entelektüellere karşı duyulan güvensizlik ve ulusal problemlere bulunan çözümlerin yetersizliğini iddia ederek ortaya atılan popülizm, Antik Roma’da Baba Cato örneğiyle desteklenebilmektedir. Antik Roma’da ünlü bir muhafazakar senatör olan Marcus Cato, dünya üzerinde bilinen ilk anti-entelektüel politikacılardan biridir. O günden bu yana gelen tarihi belgelerde, Cato’nun Sokrates gibi dönemin düşünür ve filozoflarına karşı nefret söylemi yarattığı görülürken Cato, Sokrates’i geveze bir kişilik olarak tanımlamıştır (Ezikoğlu, 2016).

Cato’nun görüşlerinin belirli kesimler tarafından benimsendiğini belirten Barrington Moore, bu fikirleri “Catonculuk” altında toplayarak şu ifadeleri kullanmıştır:

“Söz konusu söylemin, sertliğin erdemleri, militarizm, ahlakça "çürümüş" (dekadan) yabancıları aşağılama ve düşün düşmanlığı (antientellektüalizm) gibi anahtar öğeleri batıda en azından, kendi latifindium'unu köle emeği ile işleten Baba Caton (İÖ.234-149) zamanı gibi erken bir tarihte ortaya çıkmışlardır. Dolayısıyla bu düşünceler kümesine, onun adından esinlenilerek, "Catonculuk" demek yerinde olur”(Moore, 1989:382).

Moore'ye göre Catoncu görüşlerin temelini ahlakçılık oluşturmaktadır. Ancak Catonculuğun ahlaki anlayışının belirli bir hedefe ulaşma gayesi yoktur. Uygulanan politikaların bireyleri memnun etmek gibi bir hedefi olmadığı gibi insanları zenginleştirme amacı da bulunmamaktadır. Geçmişten gelen ahlaki ilkeler yaşam biçimine katkıda bulunduğu varsayılarak kabul edilmekte ve bu yüzden önemli addedilmektedir. Anti-entelektüalist bir bakış açısına sahip olan Catonculuk bu bakış açısının bir sonucu olarak çağdaş kent uygarlıklarının bireysel ilişkileri soğuklaştırdığını ve kişisellikten yoksun olduğunu ileri sürmektedir (Moore, 1989:383).

Catoncu anlayışta sanat, daha çok yöresel ve folk odaklıdır. Sanatın kolay kavranabilir ve geleneksel olması gerekmektedir. Eğitim almış bilgili ve kentli sınıfın yöresel gelenekleri dans ve kutlamaları uygulamaları esastır. Sonuç olarak kavramsallaştırmak gerekirse Catoncu kuramlar, kozmopolitliğe ve düşünceye düşmandır. Catonculuk felsefesinde bütün düşünceler, siyasi gücün muktedir olma amacına hizmet etmelidir. Bununla birlikte Catonculukta çoğulculuk anlayışı olmadığı gibi hiyerarşiyi dizginleme istenci de bulunmamaktadır (Moore, 1989: 384-385). Bu bağlamda incelendiğinde Moore'nin yaptığı Catonculuk kavramsallaştırması ile anti-entelektüalizm iç içe haldedir. Salt ahlak anlayışını direten ve aydın düşmanlığını körükleyen popülist anlayışın tezahürü Catonculuk, anti-entelektüalizmin köklerinden birisi olarak kabul edilebilmektedir.

1.5.1.3. Anti Entelektüalizm ve Bergsonculuk

Entelektüel fikir ve düşüncelerin yerini sezgi ve içgüdünün alması gerektiğini savunan Bergson, bu bağlamda anti-entelektüalizme yakın bir anlayış göstermiştir.

Alman felsefesinden ve idealizmden mümkün merteye uzak duran Bergson, akıl ve zihnin mutlak güç haline gelmesini reddederek bir nevi anti-rasyonel ve anti-entelektüel biçimde sezgiyi ön plana koymuştur. Akıl ve zihnin gerçek bilgiye götürmeyeceğini düşünen Bergson'un sezgisel bir metafizik ile bilgiyi tasavvur ettiği görülmektedir (Gündoğan, 2007:41).

Alsan'a göre 1907 yılında entelektüalizmden bahseden William James bu düşünceyi bir 'canavar' olarak tanımlamış ve Bergson'un onu yok ettiğini belirtmiştir. Pragmatist ve Bergsoncu anlayışın canavar olarak addettiği entelektüalizm, bilimsel düşünceyi ön plana çıkarmak ve gerçeği akılla kavramak anlamlarını taşımaktadır. Dolayısıyla Bergsoncu anlayışta bilimsel düşünce ile felsefe arasında bir bağ olmaması gerektiği savunulmakta ve anti-entelektüalist bir pragmatizm övgüsü yapılmaktadır (Alsan, 1969:25). Bergson, düşüncelerini oluştururken yalnızca felsefi bir perspektifte bulunmamış, aynı zamanda sanat alanında da bazı çıkarımlar yapmıştır. Bergson, anti-entelektüel bir düşünür olduğundan ötürü onun görüşünde sanat, sezgisel bir anlayışla fikirleri duygulaştırmalı ve hakikatin görüşünü alarak mutlak olana ulaşmalıdır (Aydoğdu, 2006:190).

Alsan, Bergson'un sezgileri ön plana çıkararak anlayışını şu sözlerle ifade etmektedir:

"Sezgi, önce bilinç anlamına gelir; ama salt bilinç, gördüğünden hemen hemen ayrı olmayan bir görüş; değinebilen, hatta değindiğiyle bir olabilen bilgi demektir." diyordu Bergson. Seziş, öyle bir biliştir ki diyordu Bergson, bilen, bilinenle bir olur, kaynaşır. İşte sezgi salt biliştir ve salt biliş olarak bilincimizin en salt, en güçlü, yani saltı bilmede en güçlü yönüdür. Salt var mıdır? Vardır diyordu Bergson. Fakat saltın varlığını sezme için, yola salt bir bilinçle çıkmalı. İşte sezgi, o salt bilinçtir" (Alsan, 1969:25).

Anti-entelektüel düşüncenin 19. Yüzyıl sonlarına doğru ortaya çıktığını belirten John Bernal, bu anlayışın Sorel ve Bergson'un felsefelerinde yer aldığını ifade etmektedir. Bernal'a göre içgüdü ve sezgi, akıl ve düşünceden daha önemli bir hale gelmiş ve bunun sonucunda anti-entelektüalizm ortaya çıkmıştır. Yine kaba güç

kullanımının etkin olduğu faşist ideolojilerin aklanmasında da anti-entelektüalizmden yararlandığı görölmektedir (Bernal, 2011:20).

Düşünceyi ve akli ikinci plana alarak sezgisel bilginin doğruluğunu savunan Bergsonculuk, bu bağlamda entelektüellerin bilgiye ulaşma mantalitesini eleştirmektedir. Dolayısıyla Bergson ve onun önderliğinde gelişen Bergsoncu düşüncenin anti-entelektüel bir tavır takındığı ve bilmeye farklı yönden yaklaştığı ifade edilebilmektedir.

1.5.1.4. Anti-Entelektüalizm ve Pragmatizm

Pragmatizm, temel ilke ve düşünce biçimiyle yöntemin değil sonucun değerli olduğunu savunan bir anlayış olarak ifade edilmektedir. Pragmatik düşünce biçiminde nasıl olduğu önemli olmasa bile gayeye ulaşma hedefi bulunmaktadır. Bu anlayışta hakikatin nesnel bir ölçütü olmadığı için tek ölçüt başarı olarak tanımlanmakta ve bireyi başarıya götüren her şey mübah görölmektedir. Dolayısıyla kişiyi amacına taşıyan bütün değerleri doğru kabul eden pragmatist anlayışta temel soru “benim işime yarıyor mu?” olmaktadır. Bu soruya verilecek evet cevabı hakikatin ortaya çıktığını gösterirken, pragmatist anlayışta işe yaramayan her şey kötü ve yanlıştır (Wells’ten aktaran: Bilgin, 2010:166).

Pragmatist düşüncenin öncülerinden olan William James, “ *faydacılık, bizim için en faydalı olan, yaşamın her alanına en uygun olan ve hiçbir şeyi dışta bırakmayacak ölçüde deneyimlerimizin kolektifliği ile örtüşen şeyi gerçek olarak addeder.*” ifadelerini kullanarak pragmatizmin perspektifini ortaya koymuştur (James, 2003:44).

Pragmatizm ile anti-entelektüalizm arasındaki bağı doğru anlaşılması için öncelikle entelektüelin misyon ve sorumluluklarını irdelemek gerekmektedir. Sartre, entelektüelin taşınması gerektiği özellikleri maddeler halinde sıralarken, entelektüel kişinin düşünce özgürlüğüne ve evrensel bilgiye sahip çıkması gerektiğini ifade etmektedir. Ayrıca Sartre’a göre entelektüel her türlü ideoloji ve iktidara da karşı durmalıdır (Sartre, 2010: 56-57). Entelektüelin sahip olduğu bu özelliklerin pragmatist anlayışla taban tabana zıt olduğu görölmektedir. Pragmatistlerin tek hedefi, doğru ve evrensel bilgidен ziyaden işe yarar düşüncelerle sonuca ulaşmaktır. Dolayısıyla

pragmatizmin temel bağlamda anti-entelektüel bir anlayışa sahip olduğunu belirtmek mümkündür.

Edward Said, entelektüeli, hakikati ve gerçeği korkusuzca dile getiren ve sorgulayan kişiler olarak tanımlamaktadır (Said'ten aktaran: Çağan, 2003a:170). Yine bu tanımlamanın Sartre'ın tahayyül ettiği entelektüel anlayışla örtüştüğünü ve pragmatizmle zıtlıklar barındırdığını ifade etmek gerekmektedir. William James ise entelektüeller ile pragmatistlerin ayrıldığı noktayı şu şekilde özetlemektedir:

“İlkeler üzerine yapılan entelektüel tartışmaları bir kenara bırakarak, soruna faydacı yöntemle yaklaşmanın zamanı gelmiştir. Madde gerçekte nedir? Dünyanın işleyişinin madde ya da ruh üzerinden şekillenmesi yaşamımızda neleri değiştirecektir?” (James, 2003: 51).

Entelektüel anlayışa ve entelektüellere karşı pratikliğin ön plana çıktığı pragmatizmin fikir babalarından birisi olarak kabul gören William James, özellikle Kant, Locke, Hume ve Hegel gibi düşünürlerin topluma ışık tutma noktasında zayıf kaldıklarını belirtmektedir. Ona göre adı geçen filozof ve nicelerinin buluş ya da keşif yaptığına rastlamak olası değilken bu düşünürlerin öğretileri pratik değil, yalnızca entelektüel boyuttadır (James, 2003:97).

Yine James, entelektüalizmin temelinde bulunan akılcı düşünce ile ters düşüklerini şu şekilde açıklamaktadır:

“Akılcıların bizim çorak topraklarımızdan kendi aydınlık entelektüel yurtlarına döndüklerinde vicdanlarında nasıl bir rahatlık hissediyorlarsa, bizim de sözünü ettiğimiz yaklaşımlardan gerçekliğin uçsuz bucaksız deryasına döndüğümüzde aynı hisleri paylaşmamız kaçınılmazdır.” (James, 2003: 212-213).

Pragmatizm öğretisinin bilimsel mantıçılık, idealizm ve rasyonalizm gibi değerleri açıktan eleştirdiği ve yeni bir yaklaşım getirdiği görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında pragmatizmin anti-entelektüel niteliklere sahip olduğu ve bilgiden ziyade yararın ön plana çıktığı anlaşılmaktadır.

1.5.2. Anti-Entelektüalizm, Otorite ve Sanat İlişkisi

Kendilerini sıradan halkın yılmaz savunucusu olarak nitelendiren anti-entelektüeller, sanatı ve edebiyatı her manada küçük düşürmektedirler (Holman, 1972:32). Anti-entelektüalizmde sanat basit, niteliksiz ve manasız bir uğraş olarak tezahür edebilmektedir. Bütün sanat eserleri olmasa bile bilhassa çağdaş sanat yapıtlarının değersizleştirilmesi, anti-entelektüalizmin keskin bir özelliğidir. Sanat eserlerine ve sanatçıya değer atfetmeyen bu anlayışta yapıtlar alay konusu edilirken, sanatçının toplumsal kimliği de sorgulanmaktadır. Özbek, topluma uyum sağlamakta problem yaşayan sanatçıların bu özelliklerini zayıflık olarak niteleyip alaya almanın aydınlıktan korkan güçlerin bir hamlesi olarak ifade ederken, aydın ve sanatçıları küçümseyip toplumsal olumsuzlukların müsebbibi göstermenin moda haline geldiğini belirtmektedir (Özbek, 1999:10).

Anti-entelektüalizmin bir alt kolu philistinist anlayışta da sanat düşmanlığı net biçimde gözükmektedir. Philistinist anlayışı benimseyen kişiler bütün kabalıklarıyla sanat ve akla düşman oldukları gibi entelektüel yaşama da nefret duymaktadırlar. Ancak bu nefrete rağmen bilgiyi aramaktan da geri durmayarak entelektüel ile yarışmak ve bilgiyi tekellerine almak istemektedirler. Böylelikle entelektüele kafa tutabilecek, onu alt edebilecektir. Bilim, felsefe, edebiyat ve sanat gibi bütün alanlarda söz sahibi olmaya çalışan philistinistler, kaynağı belirsiz olan her şeyi sahiplenir ve gerçek olduğuna emin bir şekilde benimserler. Evrim teorisi ya da bir edebiyat akımı hakkında kolay anlaşılabilir metinleri okur, bu bilgilerle yorumlarını oluştururlar. Lakin ana metinlere ulaşma gibi bir çaba içerisine girmezler. Bu noktada sanatla ilgili de konuşur ancak sanat ile alakalı yerleri ve müzeleri de banal bulurlar (Sayın, 2016:20).

Nabakov'a göre anti-entelektüalist bir yönelim olan philistine, "edebiyat da içinde olmak üzere sanatı ne bilir, ne de önemser –tabiatı esasen sanata karşıdır, ama enformasyon ister ve dergileri okumayı öğrenmiştir" (Nabokov'dan aktaran: Sayın, 2016:20).

Sanat, kendi öz estetik ve biçimsel nitelikleriyle kitleleri etkileme ve yönlendirme gücüne sahiptir. Sanatın hayatı sorgulama ve anlamlandırma özelliği,

sanat eserinin söylenemeyenleri dolaylı yoldan söyleme yetisini ortaya çıkarmaktadır (Sontag'dan aktaran: Serdaroğlu, 2015:92). Faşizm gibi totaliter anlayışlar ise sanatın ve sanatçının kendi ideolojik sınırlarının dışına çıkmamasını istemektedir. Dolayısıyla yukarıda da değinildiği üzere sanat, bilhassa siyasal güçler tarafından baskılanmakta ve yasaklanmaktadır. Sanatın bu eleştirel yaklaşımı totaliter rejimlerde sevimsiz karşılanırken toplumun bilinç düzeyinin yükselmesi ve halkın olanlar karşısında refleks göstermesi totaliter güçlerin sanatı aşağılamasına, aynı zamanda sanatçıları da engellemelerine yol açmaktadır. Kitlelerin uyanmasına sebebiyet verecek sanatın eleştirel bakışı, egemen güçleri korkutmakta ve emellerine sekte vurmaktadır. Bu sebeple egemen kişi ve kliklerin ilk uygulamaları hem entelektüelleri hem de sanatçıları devre dışı bırakmaktır. Totaliter rejimlerde etkinlikleri azalan entelektüel ve sanatçılar, toplumlara etkileyemeyecekleri gibi tutsak edilerek işlevlerini yapamaz duruma gelmektedirler. Baskılanan sanatçılar topluma uyum sağlayamayacakları için uyumsuzlukları halk tarafından çoğu zaman alay konusu haline gelmektedir (Özbek, 1999:9). Sanatın özgürleştirici ve aynı zamanda entelektüel bir tutum içerisinde olduğunu ifade eden Murat Gülsoy, anti-entelektüalizm ve sanat arasındaki bağlantıyı bu ifadelerle özetlemektedir:

“Özgürleştirici eylemler ve düşünceler totaliter düzenlerle her zaman çatışma içine girmişlerdir. Modernist sanatlar da totaliter ve baskıcı düzenlerin şiddetine maruz kalmışlardır. Bunun en çarpıcı örnekleri Nazi Almanya'sında yaşanmıştır. Alman ruhuna aykırı olduğu söylenen eserler ister sanat yapıtı olsun ister inceleme kitabı büyük bir kampanyayla yakılarak imha edilmiştir. Nazizmin modernist sanatı aşağılamak için uydurduğu bir de niteleme vardır: yoz sanat (dejenere sanat, entartete kunst). Bu türden sanatçıların sergi açmaları yasaklanmış, akademide olanları üniversitelerden atılmış ve eserleri aşağılanmıştır. Sadece resim ve diğer plastik sanatlarda değil edebiyatta, tiyatrodaki ve müzikte de yasaklamalar getirilmişti. Nazizmin doğru bulduğu resmî sanat anlayışının dışında kalan akımlar ve arayışlar yoz sanat olarak mahkûm ediliyordu” (Gülsoy, 2009: 38).

Modernist sanata olan düşmanlığı sadece Nazizm ile sınırlı değildir. Nazi Almanya'sında sistematik ve planlı bir şekilde sanat düşmanlığı yapılırsa da o

dönemlerde Sovyet Rusya'nın da politik olarak bu tutumda olduğunu söylemek mümkündür. Özellikle muhalif görüşleri sindiren ve modern sanata karşı olan Sovyet rejimi sosyalist gerçeklik dışında bir sanat anlayışı kabul etmemiş, bu tutum 1950'lerin sonuna kadar sürmüştür. O dönem Bolşevik lider Jdanov'un belirlediği sanat ilkeleri, bilimsellik iddiasıyla sanat yapıtının basit, ahlaki ve doğru olması gerektiğinin sınırlarını çizmektedir. Bu görüş Sovyet rejiminin resmi anlayışı haline gelmiş ve o coğrafyayı uzun bir süre etkilemiştir. Şehirlerde ikamet eden genç entelektüeller sürgün edilmiş, ideolojinin izin vermeyeceği kitaplar yakılmıştır (Gülsoy, 2009: 42).

Otoritelerin anti-entelektüel bir tavır takındığını ifade eden Gülsoy, şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Aslında tüm totaliter rejimlerin istediği aynı şeydir: Muhalif, eleştirel, farklı düşünceleri bastırmak ve hatta mümkünse yok etmek. Sadece kurulu düzenin nimetlerinden söz eden bir edebiyat, mevcut dünyanın tek seçenek olduğunu anlatan bir sanat... Farklılık, bireysellik ve deneyellik bu nedenle totaliter iktidarlarca ve muhafazakarlar tarafından her zaman lanetlenmiştir. Modernist sanat ve edebiyat ise radikal bireycilik demektir. Kendinden önceki geleneklere başkaldırmak, putları kıra kıra yeni bir dünyaya doğru yürümek demektir” (Gülsoy, 2009:42-43).

Anti-entelektüalizm yalnızca bireysel bir tutum değil, aynı zamanda çıkarlar uğruna otoriteler tarafından desteklenen ve uygulanan bir anlayışın göstergesidir. Sanat eserlerinin ve sanatçının ideolojik olarak yasaklanması anti-entelektüel bir tavır olarak nitelenebilecekken, philistini bireylerin şahsi olarak sanatı gereksiz ve basit görmeleri de yine anti-entelektüalizmin bir tezahürü şeklinde değerlendirilebilecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. KİTLE KÜLTÜRÜ – POPÜLER KÜLTÜR BAĞLAMINDA POPÜLER TÜRK SİNEMASI VE GÜLDÜRÜ FİLMLERİ

Bir kitle iletişim aracı olarak sinemayı bağlamından koparmak ve kitle kültüründen ayrı değerlendirmek doğru olmayacaktır. Kitle iletişim araçları kitle kültürünü yayarken tecimsel çıkarları ön planda tutmakta ve toplumları yönlendirmektedir. Popüler kültür ise insanları standartlaştırarak mal ve hizmetin daha kolay pazarlanmasına ön ayak olmaktadır. Bu noktada popüler sinema bir kültür endüstrisi ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla popüler Türk sineması güldürü filmlerini değerlendirirken hem kitle kültürünü hem de popüler kültürü bir arada açıklamak çalışmanın sağlıklı ilerlemesi açısından önemlidir.

2.1. TECİMSEL VE SANATSAL AÇIDAN KİTLE KÜLTÜRÜ

Düşünürlerin kitle kültürü kavramını farklı perspektiflerle ele aldığı görülmektedir. Sosyolojik olarak bayağılaşmayı ve sıradanlaşmayı çağrıştıran kitle kültürü ile ticari olarak kapitalizmin bir tezahürü olan kitle kültürü, bu anlayışın her zeminde karşılık bulduğunu göstermektedir. Kitle kültürü ve içine aldığı popüler kültür, kitle iletişim araçlarıyla egemenlerin bireyleri yönlendirme ve gütm prensibini karşılamaktadır.

Kitle kültüründe karmaşıklığa yer olmadığı için bayağılık yüceltilmiş ve sıradan halk gerçeklikten soyutlanmış tüketiciler pozisyonuna gelmiştir. Bununla birlikte kitle kültüründe insanların hayatlarını sürdürdükleri toplumdaki dışlanma korkuları bireyselliğin önünü kapatırken kişilik ihtiyacı idollerin özden yoksun imgeleriyle yerine konulmuştur. Bireylerin bu anlayış ile yönlendirilmeleri gerçeklik algısının kapanmasına ve standartlaşmasına sebep olmuştur (Aydoğan, 2003:16).

Ünsal Oskay, kitle kültürü hakkında şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Kitle kültürü, yöneten ile yönetileni, varlıklı ile yoksulu, özgür olan ile özgür olmayanı, mutsuz insan ile onu mutsuz kılan toplumsal realiteyi özdeş kılacak bir yanılsama oluşturma işleviyle üretilir (Oskay, 2001:152).

İrfan Erdoğan ve Korkmaz Alemdar’a göre, çağımızda kitle kültürünü değerlendirirken küresel pazarın ve kitle iletişim araçlarının yaydığı ideolojiler göz önünde bulundurulmalıdır (Alemdar ve Erdoğan, 2005:41). İkili, tecimsel bağlamda yaklaştıkları kitle kültürünü üst düzey zevkleri olmayan insanların kültürü şeklinde ifade etmektedirler. Onlara göre kitle kültürünün sarıldığı değerler önemli olmamakla birlikte bütün kültürel farklılıklar kitle kültürüyle birlikte yok olmaktadır. Dolayısıyla kitle kültürü ahlaktan yoksun, basit ve bayağı bir şekilde yüksek kültürü alenen tehdit etmektedir. Üretimin tek düze hale geldiği kitle kültüründe olabildiği kadar geniş kitleler için ürünler tasarlanırken estetik ölçüler dikkate alınmaz ve ürünün başarısı tamamen tecimsel değerlerle belirlenir (Alemdar ve Erdoğan, 2005:254-259).

Kitle kültürü, özellikle kitle iletişim araçlarıyla yaygınlaşmakta ve geniş kesimlere ulaşma gayesi taşımaktadır. Film ve dizi karakterleri, televizyon programları, film senaryoları ve haber metinlerinde bir standartlaştırma hamlesi yapıldığı görülmektedir. Dolayısıyla televizyon, sinema ve bütün kültürel sanayilerde kar anlayışı ve kitle beğenisi ana etken olarak göze çarpmaktadır. Kitle iletişimi temel alınarak üretilen kültürde en temel amaç tüketim sağlamak olduğu için ortaya çıkan ürünün düzeyi de düşük olurken beğeniye sunulan sanat eseri de ticari kaygıları seviyesinde değerlendirilecektir (Özkök’ten aktaran: Pösteki, 2001:109).

Frankfurt Okulu’nun temsilcileri olan Adorno ve Horkheimer, birbirinden bağımsız olan “kültür” ve “endüstri” kavramlarını birleştirerek aslında kitle kültürünü tanımlamışlardır. Daha önce yazmış oldukları müsveddelerde kitle kültüründen bahseden düşünürler, kitle kültürünün “halk sanatının bugünkü biçimi” ya da “kendiliğinden oluşmuş bir kültür” olarak ifade edilmemesi için kitle kültürünü “kültür endüstrisi” olarak adlandırmaya başlamışlardır (Adorno, 2011:109). Onların kültür endüstrisine karşı bakışlarında sanat ve eğlence zıt kavramlar olarak öne çıkmaktadır. Adorno ve Horkheimer, iki zıt öğrenin bütün haline getirilmesinin kültür endüstrisinin bir sonucu olarak belirtmektedir.

Adorno, kitle kültüründe sanatın öncelikli olarak eğlence anlayışını taşıdığını şu sözlerle ifade etmektedir:

“Nasıl bütüncül toplum insanların acısını ortadan kaldırmayıp, aksine onu planına dahil ediyorsa, kitle kültürü de trajik olanı benzer biçimde kullanır. Israrla sanattan bir şeyler ödünç alması bu yüzdendir. Sanat, saf eğlencenin kendi kendine yaratamadığı, ama gereksinimini duyduğu trajik tözü sağlar” (Adorno, 2011:87).

Bu bağlamda Hall ve Whannel’e göre kitle kültürü halk sanatının içini boşaltırken yüksek sanatı da açık bir şekilde tehdit etmektedir. Ayrıca kitle kültürü vasatlığı ve bayağılığı yüceltmekte, medya aygıtları da bireylerin duygularını sömürmektedir. Bununla birlikte kitle kültürüyle insanların aynılaştırırken bireyler başkaları tarafından üretilenlere karşı edilgen bir tüketici pozisyonuna konumlanmaktadır (Hall ve Whannel’den aktaran: Mutlu, 2005:308).

John Fiske, popüler kültür ile kitle kültürü kavramlarının aynı anlamı taşıdığını ifade etmektedir. Ona göre kitle kültürü durağan ve pasif halkın kültürüdür. Bu kültüre sahip olan halk toplum bilincinden habersiz, sınıf bilinci oluşturamayan, bu sebeplerle son derece güçsüz bireylerin bütünüdür (Fiske, 1999:33). Dolayısıyla kitle kültürü ile birlikte popüler kültürün de incelenmesi gerekmektedir.

2.2. BİR TÜKETİM ANLAYIŞI OLARAK POPÜLER KÜLTÜR

Birçok yazar ve sosyoloğa göre popüler kültür, kitle kültürünün devamı veya benzeri olarak ortaya çıkmıştır. Popüler kültür -diğer bir ifadeyle kitle kültürü- kendi anlayışı içerisinde yıkıcı bir konumda bulunmaktadır. Özellikle kitle iletişim araçlarıyla yayılan popüler kültür, bireyleri kalıplaştırarak aynı şekilde yaşamaya ve hareket etmeye zorlar. Toplumlar popüler kültürün etkisiyle bu yaşam alışkanlıklarını kazanmakta ve aynılaşılmaktadırlar (Şentürk, 2007: 30). Erdoğan ve Alemdar’a göre, popüler kültür bir kesime ya da topluluğa ait değildir. Popülerdir, herkes için herkes tarafından kullanılabilir. Ayrıca popüler kültür, kitle kültürü gibi alt grup kültürleriyle bir benzeşme içerisindedir (Alemdar ve Erdoğan, 2005:33).

İrfan Erdoğan, genel geçer tanımlamalarda popüler kültürü “halkın” kültürü olarak tanımlandığını belirtmektedir. Ancak halk adı verilen “serbest köleler”, hayatlarını kendi istek, arzu ve taleplerine göre şekillendirmemektedirler. Toplumda var olan birey, popüler kültürün bir öznesi olarak yaşamakta ancak özgür ifadesini asla ortaya koyamamaktadır. Popüler kültür kapitalist mal üretimi ve tüketimi çerçevesinde gelişirken hızlı tüketim, çabuk kullanım anlayışının bir karşılığıdır. Popüler kültür sayesinde meta üretimi ve sürekliliği de garanti altına alınmaktadır. Egemen şirketlerin ve güçlerin kontrolünde olan popüler kültür üzerinden sanatın, bilimin ve müziğin satışı yapılmaktadır (Erdoğan, 2004:7-10).

Storey’e göre popüler kültür, tüketiciye ulaşma amacını taşımaktadır. Çünkü tüketicinin artması aynı zamanda gelirin de yükselmesine sebebiyet vermektedir. Dolayısıyla popüler güçler kültür üzerinden tüketiciye ulaşmak amacıyla ürünler hazırlamakta, bu sayede elde ettiği geliri arttırmaktadır. Popüler kültür toplumun beklentileri ve ihtiyaçlarını gözetirken zevkleri çoğullaştırmakta ve ortaya koyduğu ürünleriyle toplumsal farklılıklar ortadan kaldırılmaktadır (Storey, 2000:36-37).

Adorno ve Horkheimer, popüler kültürü toplumdaki her bir bireyi aktif halden pasif hale getirmek için film, radyo programı vs. üreten bir fabrikaya benzetmektedir. Onlara göre popüler kültürün sunmuş olduğu zevkler kolayca tüketilirken, popüler kültür öznesi olan kitle iletişim araçları, bireyleri hangi şartlarda olurlarsa olsunlar uyutmakta ve popüler kültüre biat ettirmektedir (Adorno ve Horkheimer, 2010:107).

Popüler kültürün kitle iletişim araçlarıyla birlikte düşünülmesi gerektiğini belirten Kenan Çağan, bu kültürü yayan iletişim araçlarının yeni bir dünya yarattığını ifade etmektedir. Ayrıca ona göre medya ürünü olarak tanımlanabilen popüler kültür sayesinde gerçek değişmekte ve gerçeğin yerine geçecek imgeler üretilmektedir (Çağan, 2003b: 77).

Ekmel Geçer de popüler kültürün medya üzerinden yayıldığını düşünmektedir. Ona göre popüler kültür, toplumun kendi kültür elementlerini bir arada barındırmaktadır. Popüler kültürü toplumun en büyük paydası olarak tanımlayan Geçer, gündelik rutinden ve hayat mücadelesinden sıkılan bireylerin popüler kültür ile kendilerine yeni bir alan açarak gerçeklerden kaçtıklarını ifade etmektedir. Böylelikle popüler kültür, insanın eğlence ve heyecan gibi tatmin arayışlarını karşılamaktadır (Geçer, 2015: 32). Bu noktadan bakıldığında bireylerin haz ve eğlenme duyguları

popüler kültürü inşa etmektedir. Dolayısıyla popüler kültür bireylere vakit harcama özgürlüğü sunmaktadır. Popüler kültür ile bireyler gerçek hayattan soyutlanarak yaşantılarında sahip olamadıkları ihtiyaçlarını karşılamakta ve bu anlamda kendilerini doyuma ulaştırmaktadırlar (Arık, 2009: 27).

Popüler kültüre karşı eleştirel yaklaşımlar olduğu gibi olumlu yaklaşımlar da bulunmaktadır. Ticari anlamda kitleleri yönlendiren ve bireylere kendi sınırları içerisinde bir eğlence anlayışı çizen popüler kültüre karşılık, popüler kültürü halkın kendi istek ve taleplerinin oluşturduğunu düşünenler de bulunmaktadır.

Popüler kültürü olumlayan kişiler yaygın olan düşünce ve fikirlerin haklı olduğunu, bu sebeple çoğunluğun kültürde söz sahibi olması gerektiğini belirtmektedirler. Ayrıca “halk bunu istiyor” diyerek entelektüellerin bir uğraşı olarak gördükleri yüksek kültürü dışlamakta ve tükettikleri popüler kültürün hakimiyetine inanmaktadırlar (Fiske, 1999:56).

Popüler kültüre daha yakın bir duruş sergilemesine rağmen Herbert Gans, popüler kültürün yüksek kültür ürünlerini nasıl bayağılaştırdığını “*popüler kültür yüksek kültürden alıntı yapar, böylece onu ayağa düşürür; ayrıca geleceğin pek çok yüksek kültür yaratıcısını baştan çıkartır, böylece onun yetenek kaynağını tüketir*” sözleriyle dile getirmektedir (Gans, 2007:21). Bu bağlamda değerlendirildiğinde popüler kültür, halkın istediklerinin bir karşılığı olarak aktarılsa bile ticari ve sanatsal açıdan halka dayatılanlardan oluşmaktadır.

Popüler kültürün özelliklerini ortaya koyan George Lewis, popüler kültür ürünlerinin aktarımının teknoloji üzerinden yapıldığını belirtmektedir. Ayrıca üreticileri profesyonellerden oluşan popüler kültür, standartlaştırılmış ve çoklaştırılmış şekilde gösterime sunulmaktadır. Popüler kültürde ürün yalnızca tüketici temel alınarak hazırlanırken, aynı zamanda toplumun değer ve gelenekleri de kullanılmaktadır. Yine Lewis popüler kültür ürünlerini tüketen ve üretenlerin farklı sosyal sınıflara ait olduğunu belirtmektedir (Lewis’ten aktaran: Çiğdem, 2005:50). Nihayetinde bu kültüre ait olan ürünlerin belirli güçler tarafından yaratıldığını ve tecimsel bir amaçla ortaya çıktığını belirtmek isabetli olacaktır.

Popüler kültür İrfan Erdoğan’a göre popüler kültürün genel karakteri:

1- Formüle edilmiş ve standartlaştırılmıştır.

2- Sistemin çıkarına olan her şeyde (eğlence, meta vb.) kolektiflik vurgusu yaparken pazarın ve pazar ekonomisinin çıkarlarına ters düşen durumlarda (işsizlik, grev vb.) bireyselliği ön plana çıkarır.

3- Uygulanan sansür karşısında tepki göstermez ve risk almaz. Çünkü amacına giden yolda bu riski dışlaması gerekmektedir.

4- Popüler kültür toplum tarafından değil, egemenler tarafından üretilen kültürel kaynaklardan meydana gelir.

5- Popüler kültürde yalnızca ürün değil, bununla beraber insanın başkalarıyla kurduğu ilişkisel anlamlar da tüketilir. Ayrıca oluşturulan duyarlılıkla burjuva üretimi idealize edilir (İ. Erdoğan, 2001: 75).

Genel açıdan bakıldığında popüler kültür, ticari temellere dayanan, halkın beklenti ve taleplerini oluşturan, düzenleyen ve halkı tüketici konumuna getiren bir anlayışın izdüşümüdür. Özellikle kitle iletişim araçları üzerinden gerçeği yeniden şekillendiren popüler kültür, halka rahatlama ve eğlenme alanı açarken pazarlama ağını genişletmekte ve kitleleri aynılaştırmaktadır. Böylelikle meta daha fazla kişiye ulaşacak ve popüler kültürü oluşturan güçler toplumu istediği gibi yönlendirebileceklerdir.

2.2.1. Popüler Kültür ve Sinema İlişkisi

Popüler kültür, sermayenin elinde tuttuğu ve toplumları yönlendirdiği bir kültür olmakla birlikte sanat alanına da yayılmış ve burada ticari çıkarların birincil amaç haline gelmesine neden olmuştur. Sinema filmleri de özellikle kitleleri etkileme rolünü üstlendikten sonra tecimsel çıkarlara dayalı üretilmiş ve sermayenin beklentilerini karşılamak adına bir yatırım aracı olarak görülmüştür. Günümüzde popüler sinema filmleri, yapımcı, oyuncu, dağıtıcı ve sinema salonlarının para kazandığı bir endüstri haline gelmiştir. Kitle iletişim araçlarıyla yayılan popüler kültür için sinema, pazarlama açısından son derece elverişli bir saha görevi görmektedir.

Popüler sinemada ve bununla birlikte popüler kültür ürünlerinde eğlence en temel gaye olarak göze çarpmaktadır. Ayrıca zevk ve eğlencenin hedeflenmesi, toplumdaki sınıf, cinsiyet gibi ayrımları da soyutlamaktadır. Bu durum, popülerleşen

içeriklerin tür ve içerik anlamında birbirlerine benzemelerine neden olmaktadır. Ayrıca medyayı yönetenler de bu standartlaşma içerisinde seyircileri kendilerine çekmeye çalışmaktadırlar (Yaylagül, 2006:300).

Sinema, günümüzde kolay erişilebilen kültürel ürünlerden birisi haline gelmiştir. Sinema yapıtları dağıtım ve yapım şirketleri tarafından tescillenirken, ürünler belirli standartlarda lisanslanıp dağıtımı yapılmaktadır. Ayrıca sinema eserleri yalnızca salonlarda değil, televizyon, internet gibi mecralarda da dağıtılırken kitlelerin sinemaya ulaşmaları kolaylaşmaktadır. Bireylerin sinema filmlerini izlemeleri için sadece bir bilet almaları veya televizyona sahip olmaları yeterlidir. Popüler kültürün gücüyle ortaya çıkan sinema eserlerinde kar amacı bulunurken, eserler bir kazanç hedefiyle üretilmektedir (Evans'tan aktaran: Demir ve Çencen, 2015: 15).

Sinemanın ticari gücünün anlaşılmasından sonra kültürel değerler yeniden kullanılıp üretilmeye başlamıştır. Ayrıca profesyonel bir sektör halini alan sinemanın ürünleri yine profesyonel bir şekilde pazarlanmaktadır. Sinema ürünleri maddi açıdan güçlü yapım şirketleri tarafından hazırlansa bile filmler aslında orta ve düşük gelir grubuna hitap etmekte, toplumu kapsayıcı şekilde üretilmektedir. Halkın çoğunluğuna hitap eden popüler sinema filmleri kolay anlaşılabilir oldukları gibi toplumun farklı sınıfları tarafından okunabilmektedir (Demir ve Çencen, 2015: 15).

Mustafa Yağbasan da kolektif bir iş kolu olarak tanımladığı popüler sinemanın seyirci ile iç içe olduğunu belirtmektedir. Ona göre ticari filmlerin hedefi olabildiği kadar fazla izleyiciyi bir araya getirmek olduğu için filmlerde belirsizlik en aza indirgenmeli ve iletiler herkes tarafından anlaşılmalıdır (Yağbasan, 2007: 209-210).

John Fiske, gerek televizyon gerekse de sinemada popüler metinlerin çok fazla tercih edildiğini dile getirmektedir. Ona göre seyircilerin popüler metinlere karşı ilgi göstermeleri tamamen izleyicinin aldığı haz duygusu ile alakalıdır. Popüler film ve televizyon programlarının izleyicide uyandırdığı hazzın en temel sebebi, metinlerde yer alan egemen güçlere karşı direnç ve başkaldırıdır (Fiske, 1999:164). Bu bağlamda değerlendirildiğinde seyircinin kendi talep ve arzularını popüler film ve programlarda seyretmekten keyif aldığı görülmektedir. Ayrıca bireyin gerçekleştiremediği şeylerin popüler metinlerde sunulması hazzı daha da arttırırken seyircinin izlediğine karşı özdeşim kurmasını sağlamaktadır.

Nilgün Abisel'e göre popüler kültür ürünlerinin etkileşime dayalı tekrarlı yapısı kendisini en iyi şekilde filmlerde göstermektedir. Bundan dolayı tahmin edilebilirliğin getirdiği rahatlıkla farklılıkların tahmin edilemezliğinin çatışması, izleyicilerde heyecan, gerilim gibi duygular yaratmakta ve bu durum popüler filmlerden alınan hazzı ortaya çıkarmaktadır. Seyircinin duygusal katılımıyla birlikte oluşan rahatlatama, bireylerde bir "zevk iksiri" haline gelmektedir (Abisel, 1995:7-8). Ona göre popüler kültür özellikle toplumsal ve kültürel hareketlerle sıkı bir etkileşim halinde olduğu için dalgalanmalara karşı duyarlı davranmakta, bunun sonucunda film türlerinin değişmesine ve dönüşmesine neden olmaktadır. Yine Abisel, popüler kültür ile bazı film türlerinin yok olduğunun, bazılarının ise biçim değiştirdiğini ifade etmektedir (Abisel, 1995: 8-9).

Abisel'e göre sinema, bir popüler kültür biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kurmaca anlatılar olarak popüler filmlerin de bireylerin hayat ilişkilerini, çatışmaları, özetle dünyayı nasıl tasvir ettiğine bakmak gerekmektedir. Anlatılar hayat, bireysel ilişkiler, insan ve aşk gibi şeyleri açıklamanın yoluyken aynı zamanda da ideolojiktir. Dolayısıyla popüler anlatılar ve filmsel anlatılar toplumdaki çatışmaların belirleyiciliğini gizlemekte ve yansız bir bakış açısı imal etmektedirler (Abisel, 2005: 135).

Popüler kültürün etkisiyle ortaya çıkan sinemada seyirci beğenisi de ön plandadır. Yapımcılar ve film üreticileri, seyircileri manipüle edip yönlendirebildikleri gibi izleyicinin etkisiyle toplumun beklentilerini karşılamak adına film çekebilmektedirler. Dolayısıyla popüler sinemada bir dönem yıldızlaşan isimlerin aslında hangi dinamiklerle popüler hale geldiklerine ve hangi kültürel olaylardan yararlandıklarına bakmak gerekmektedir (Kırel, 2012: 63-64). Bu bağlamda popüler sinemanın toplumu hem etkileyen hem de toplumdan etkilenen bir durumda olduğunu belirtmek mümkündür. Böylelikle popüler kültürden yararlanan popüler sinemanın dönemin toplumsal yapısını da ortaya koyduğu da söylenebilir.

Okutan'a göre tecimsel amaçlara hizmet eden sinema sektörü kapitalist pazarın içerisinde endüstrileşmiş ve Hollywood'un öncülüğünde diğer ülkelerin sinemalarına da örnek olmuştur. Bu anlayışla çekilen filmlerde servet, güç gibi söylemler bol bol kullanılırken tematik olarak birbirine benzer filmler ortaya çıkmış ve ticari kaygılar göz önüne alınmıştır. Ayrıca popüler sinema filmleri ile sanatsal değerlerden

uzaklaşılırken seyircilerin kavrama yetileri körelmekte, izleyiciler seyrettiklerini gerçek dünyanın bir izdüşümü şeklinde algılamaktadırlar (Okutan, 2012:60).

Kısaca özetlemek gerekirse popüler sinema terimi, kitlelerin ilgisini çeken, basitçe anlaşılabilir ve birçok kişi tarafından tüketilen filmleri, bu filmlerin üretim ve gösteriminde hakim olan anlayışı, izleyicilerin tutum ve alışkanlıklarını, film starlarının magazin olan hayatlarını, film türlerini, sonuç olarak sinemanın medya kültürünün bir parçası kabul edilen tüm öğelerini ifade etmektedir (Bayram, 2009:90).

Ayrıca Bayram, popüler kültür bağlamında sinemayı şu sözlerle tanımlamaktadır:

“Sinema endüstrisinin çarklarını döndüren, büyük ölçüde, popüler filmlerle onların diğer kitle iletişim araçlarında ve eğlence pazarındaki uzantıdır. Popüler sinema kara yönelik, ticari bir sektörün ürünüdür. Bu nedenle aynı zamanda medya kültürünün tüketicisi olan büyük seyirci kitlelerini hedef alır. Film şirketleri olabildiğince çok seyirciyi sinema salonuna getirebilecek, vcd, dvd kopyaları, video oyunları, tişörtler, dergiler gibi yan ürünleri satın almaya güdüleyecek, eğlendirecek filmler üretmeye çalışırlar. Yüksek kâr beklentisi onları satış garantisi olan filmler yapmaya yöneltir. Tür filmleri ve anlatı kalıpları, yıldız oyuncular, gerçeklik izlenimi satışı belli ölçülerde garantilemenin başlıca yollarıdır” (Bayram, 2002: 90).

Popüler kültürün Türk sinemasındaki etkilerini daha iyi anlamak için Yeşilçam döneminden başlayarak tarihsel şekilde sinemaya bakmak, yakın dönem Türk sinemasını kavramak açısından önem taşımaktadır.

2.3. POPÜLER BİR TÜR OLARAK TÜRK GÜLDÜRÜ SİNEMASI

Güldürü türü, sinema tarihinin en eski film türü olarak ifade edilebilmektedir. Başlangıcından bu yana insanların sinemayı bir eğlence aracı şeklinde görmeleri nedeniyle sinemanın güldürme işlevi ön plana çıkmış ve ilk yıllardan beri güldürü filmleri dikkat çekmiştir.

Hem evrensel hem de yerel özellikler taşıyan güldürüler daha çok kişisel özelliklere sahiptir. Dolayısıyla insanlar kültürel, toplumsal ve sınıfsal farklardan dolayı farklı şeylere gülmektedirler. Ancak güldürü bu farklılıklara rağmen bazı ortak noktalar da barındırabilmektedir. Bunun yanı sıra güldürüler zaman içerisinde değişebildiği gibi güncelin içinden beslenmekte, geçen zamanda değer yargılarının, şartların ve durumun değişmesiyle birlikte komik etki ortadan kalkabilmektedir (Abisel'den aktaran: Ünal, 2018:24).

Özön'e göre sinemadaki güldürü filmleri tiyatrodaki güldürülerden büyük ölçüde yararlanmış, ancak ilerleyen dönemde tiyatrodan devralınan güldürü geliştirilerek tiyatrodaki birçok güldürü çeşidi yaratılmıştır. Özön güldürüleri on çeşide ayırmış ve müzikli güldürü, vodvil, Amerikan güldürüsü, güldürü, toplumsal yergi, karakter güldürüsü, İngiliz güldürüsü, töre güldürüsü, savrukrama ve durum güldürüsü olarak sınıflandırmıştır (Özön, 2008:227-228).

Bilinen ilk güldürü filmi Fransa'da Lumiere Kardeşler Tarafından 1895 yılında çekilmiştir. *Kendini Sulayan Bahçıvan* adlı film, bahçeyi sulayan bahçıvanın muzip bir çocuğun hortuma basmasıyla kesilen suya bakması ve sonrasında hortuma bakarken yüzünü ıslatmasını konu edinmektedir. Sinemanın ilk yıllarında ortaya çıkan güldürü filmleri ilerleyen dönemlerde farklılıklar göstermiş ve filmler gülünç olayları ele alış bakımından kendi içinde türlere ayrılmıştır (Onaran'dan aktaran: Sunal, 1998:11).

Fransa'da sinemanın başında ortaya çıkan güldürü filmleri Türk sinemasında da kendisini göstermiştir. Türkiye'ye gelen Sigmund Weinberg 1916 yılında çekimlerine başladığı ancak 1918 yılında Fuat Uzkınay'ın tamamladığı *Himmat Ağa'nın İzdivacı* ve bununla birlikte çekimleri tamamlanmayan *Leblebici Horhor Ağa* filmleri ilk Türk güldürü örnekleri olarak dikkat çekmektedir. 1921 yılında Hisse-i Şayia adlı tiyatro oyununda ufak bir rolü olmasına karşı Bican Efendi tiplmesiyle öne çıkan Şadi Karagözoğlu, bu tiplmeyi daha da geliştirmiş ve senaryolaştırarak *Bican Efendi Vekilharç* filmini çekmiştir. Bu film, aynı zamanda ilk komedi filmi dizisi olma özelliğini taşımaktadır. Bican Efendi tiplmesiyle hareketlenen Türk güldürü sineması 1940'lı yıllara kadar güldürü ağırlıklı yapıtlar ortaya koymuş ve filmler tiyatrodan uyarlanmıştır (Özgüç, 2005: 63-64).

Muhsin Ertuğrul dönemi olarak bilinen 1920-1950’li yıllar arasında ise güldürü filmleri daha çok Amerikan vodvil tarzı salon oyunlarını taklit etmiş ve izleyiciler bu şekilde eğlendirilmeye çalışılmıştır. Yine bu yıllarda Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen müzikal güldürülerin eleştirel özelliği olmamakla birlikte sadece güldürme amacı taşımaktadır (Çağan, 2009:2).

İkinci Dünya Savaşı ile birlikte gerek Türkiye gerekse de dünyada sinema anlamında bir gerileme yaşanmıştır. Türkiye’de 27 Mayıs 1960 darbesi ile birlikte anayasanın değişmesi ve özgürlüklerin genişletilmesi sinemada da yeni şeylerin denenmesine yardımcı olurken 1960’lı yıllarla beraber salon güldürüleri, toplumsal güldürüler ve seks güldürüleri seyircide karşılık bulmuştur (Scognamillo’dan aktaran: Çağan, 2009:12; Özgüç, 2005:65).

1960’lı yıllara kadar Türk sinemasına hakim olan karakter güldürüleri *Cilalı İbo* (Osman Seden, 1960), *Turist Ömer* (Hulki Saner, 1964) ve *Adanalı Tayfur* (Zafer Davutoğlu, 1964) ile seyirciyi salonlara çekerken 1970’li yıllarda karakter güldürüleri terk edilmiş, yeni bir güldürü anlayışı gelişmiş ve Türk mizahından etkin olarak yararlanılmıştır (Dikiciler, 2002: 19-20). 1970’li yılların ortalarıyla birlikte seks komedi filmleri ön plana çıkmış ve Türk sinemasında salon komedileri etkisini kaybetmeye başlamıştır. 1980’lere gelirken güldürü filmlerinde toplumsal problemler ele alınmış ve filmlerde güldürüden yararlanarak toplum eleştirisi yapılmıştır (Özgüç, 2005:71-78).

Canan Uluyağcı, Türk sinemasının güldürü filmlerinde nasıl bir anlayışı benimsediğini şu sözlerle dile getirmektedir:

“Türk sineması kuşkusuz, özellikle güldürü filmlerinin sunumunda geleneksel tiyatromun etkisi altında kalmıştır Türk seyirlik oyunlarında tip yaratma en önemli öğelerden biridir. Zenne adı verilen hafifmeşrep kadınlar, Çelebi gibi kadınların sırtından geçinenler, Tiryaki gibi sürekli afyon içenler, iyiler-kötüler, kabadayılar gibi...” (Uluyağcı, 1996:93).

Sonuç olarak Türk güldürü sinemasında 1950’li yıllardan sonra salon komedileri ve karakter komedileri seyircinin ilgisini çekerken, 70’li yıllarla birlikte seks komedileri öne çıkmış ve 80’li yılların sonuna dek toplumsal sorunları ele alan güldürü

filmleri üretilmeye başlanmıştır. Ayrıca Türk sineması tiyatro geleneğini devam ettirmiş ve hareketten çok söze dayalı bir güldürü anlayışını benimsemiştir.

2.4. POPÜLER TÜRK SİNEMASI: YEŞİLÇAM DÖNEMİ

Türk sinemasında 1952 yılı ile birlikte “Tiyatrocular Dönemi” kapanmış ve “Sinemacılar Dönemi” başlamıştır (Onaran, 1994: 53). 1950’lerdeki ekonomik canlanma sinema salonu sayısının artmasına neden olurken bu yıllarda “Yeşilçam Sineması” tabiri kullanılmaya başlanmış ve sinema bir eğlence aracı olarak görülmüştür. 1950’lerdeki hareketlilikle birlikte salon güldürüleri, kan davası temalı taşra filmleri ile birlikte aşk, namus filmleri salonların dolmasına sebebiyet vermiştir. Ayrıca yine bu dönemde piyasa işi romanların da filme aktarıldıkları görülmektedir (Pösteki, 2001:183). Dolayısıyla 50’li yıllardan itibaren popüler Türk sinemasının gelişim gösterdiğini ifade etmek mümkündür.

Türk sineması özellikle 1950’li yıllarda kendi starlarını yaratmaya başlamıştır. Osman Seden’in öncülüğünde Türk star sistemi oluşturulurken Ayhan Işık, Belgin Doruk, Muhterem Nur ve Göksel Arsoy sinemanın Türk starları arasına girmişlerdir (Pösteki, 2001:184). Onaran’a göre o dönemlerde yıldız oyuncular film başına astronomik ücretler talep etmiş ve bu rakamlar film maliyetlerinin artmasında başlıca etken haline gelmiştir (Onaran, 1994:99). Bu noktada oluşturulan star sisteminin film şirketlerine maddi bir külfet getirdiğini söylemek gerekmektedir.

1950’li yılların sonundan itibaren filmciler işletmelerden almış oldukları borçları ödeyebilmek ve filmlerin ticari karşılığını görebilmek amacıyla seyircinin isteklerini yerine getirmek zorunda kalmışlardır. Bu anlayışla ortaya çıkan filmlerde halkın sevdiği konular, beğenilen starlar ve dönemin moda müzikleri yer almıştır (Refiğ’den aktaran: Pösteki, 2001:184).

Alim Şerif Onaran’a göre bu yıllarda toplumsal problemlere ve yurt sorunlarına ağırlık veren film sayısı düşük seviyelerde kalırken, fantezilerin yoğun olduğu salon filmleri, edebiyat eserlerinin uyarlamaları, güldürüler ve melodram filmleri ön plana çıkmıştır. Ayrıca Onaran, çekilen filmlerin ve ortaya çıkan sinema anlayışının sansürden kurtulmak sebebiyle oluşmadığını ifade etmektedir. Ona göre bu tür filmlere

yönelişin ardında yatan asıl neden, sinemaya belirli yatırım sağlayanların kazancı salon filmleri ya da halkçı filmlerde görmeleridir (Onaran, 1994: 102).

1960-1975 arasını Türk sinema tarihinin popüler dönemi olarak adlandırmak mümkündür. Bu yıllarda dikkat çeken popüler film türleri güldürü ve melodramlardır. Ayrıca 1960'lı yılların başından 1970'li yılların ortasına kadar olan zaman dilimini kapsayan süreçte film, salon ve seyirci sayısının arttığı görülürken Türk sineması bir endüstri haline gelmiştir. Bununla birlikte film üretimi noktasında Türkiye'nin ABD ve Hindistan gibi ülkelerle yarışmaya başladığı görülmektedir. Yine o yıllarda Türk sinemasının Hollywood yapımlarından esinlendiğini, anlatı bakımından ise popüler roman ve halk edebiyatından yararlandığını söylemek mümkündür. Ancak Türk filmlerinin belirli bir anlatım düzeyini yakalayamaması, sinemanın inişli çıkışlı grafik sergilemesine neden olmuş, 1970'li yıllarda konu, mekan, tema, öykü ve karakter olarak birbirine benzer popüler filmler çekilmiştir. Bu bağlamda Yeşilçam sineması popüler sinema olarak sözlü kültürden gelen halkın taleplerini karşılamaya çalışmaktadır (Abisel, 1997: 123-124; Arslantepe, 2002: 101-102; Pösteki, 2012: 33).

Özellikle Yeşilçam döneminde Türk sineması Hollywood'un hakim olduğu sinema anlayışından kopmamıştır. Bu dönemlerde Yeşilçam sineması, popüler, Hollywood filmlerini örnek alan, yıldız sistemini önemseyen ve üretim-dağıtım-gösterim zinciriyle birbirine bağlı olan bir sinemadır. O yıllarda melodram filmleriyle öne çıkan Yeşilçam, Hollywood'dan esintiler ile melez şekilde üretim yapmıştır (N. Erdoğan'dan aktaran: Dursun, 2017:40).

Engin Ayça, o dönemde Hollywood ve Avrupa sinemasından öykünen Yeşilçam için şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Yeşilçam döneminde Türkiye'ye gelen yabancı filmlerin düzeyi düşüktür. Çoğunluk kötü ABD ve Avrupa filmleridir, ikinci sınıf, B kategori ürünlerdir. Bunların taklitleri olan yerli ürünlerin düzeyi de kaçınılmaz olarak hem örnek alınan filmlerin düzeysizliğinden, hem de Yeşilçam kadrolarına sinemayı bu modellerden öğreniyor olmalarından, Yeşilçam'ın olanaklarının sınırlılığından dolayı pek parlak olmaz. Bu durum aydın çevrelerin, kültür çevrelerinin Yeşilçam sinemasını

yadsımına, onunla ilgilenmemesine, giderek ondan kurtulmak istemesine kadar varır” (Ayça, 1992: 122).

Yeşilçam, köyden kente göçün fenomen olduğu dönemlerde en parlak zamanını yaşamıştır. Ayrıca yine süreç içerisinde toplumsal sınıfların ortaya çıkışı da Yeşilçam filmlerinin bu konulardan beslenmesine sebebiyet vermiştir. O yıllarda melodram türündeki filmlerde işlenen zengin batılı erkek ile fakir köylü kız arasındaki aşk, bunun en tipik örneğidir (N. Erdoğan, 2001:113).

1960’lı yıllardan itibaren yükselişte olan popüler Yeşilçam sineması 70’li yılların sonlarına doğru çöküş sürecine girmiştir. Özellikle 12 Eylül 1980’de yaşanan askeri darbe öncesindeki terör ortamı, sinemayı kuşatan sansür, ekonomik problemler, yabancı film gösterimindeki artış ve televizyonun evlerde yaygınlaşması sinema seyircisini salonlardan uzaklaştırmıştır. Bununla birlikte 1950 ile 1960 arasında kapsayan dönemde sinema seyircilerinin büyük bir bölümü kırsal alanda yaşamakta veya şehirli orta sınıfta yer almaktadır. Yine bu dönemde sinema seyircilerinin genellikle ailelerden oluştuğu da bilinmektedir. Lakin 1970’li yıllardan sonra dönemin koşullarıyla birlikte seks filmlerinin ortaya çıkması ile seyirci kitlesi değişmiş, daha lümpen bir kitle sinemaya gitmeye başlamıştır. Bu yıllarda seyirci kitlesinin değişmesi filmlerdeki konuları da değiştirmiş ve arabesk içerikli filmler ön plana çıkmıştır. Sinemacılar da bu şartlar altında arabesk filmlerine ağırlık vermişlerdir. Ancak 80’li yılların ortalarından itibaren devletin liberal ekonomi politikalarını benimsemesi sinemaya doğrudan etki etmiş, reklamcılık sektörünün gelişmesiyle uluslararası ilişkiler kurulmuştur. Bunun yanı sıra Yeşilçam’ın göz ardı ettiği teknik altyapı hususunda adımlar atılmış ve belirli yatırımlar sağlanmıştır. Yine bu yıllarda sinema yönetmenleri reklam filmleri çekmiş ve buradan kazandıkları parayı yine sinemaya yatırmışlardır. Ayrıca 80’li yıllarda çıkarılan sinema kanunu da sektördeki bazı problemlerin çözümüne katkı sunmuştur (N. Erdoğan, 2001:113; Kırşavoğlu, 2016: 205-209; Scognamillo, 1998:427).

Sonuç olarak Türk sineması özellikle 50’li yıllarla birlikte gelişim göstermiştir. Sinema salonları, seyirci ve film sayılarındaki artışla birlikte ekonomik açıdan sektör haline gelen Türk sinemasının popüler kültürle sıkı bağları bulunmaktadır. 1950-1980 arasında kapsayan Yeşilçam dönemi daha çok melodram ve güldürü türlerindeki filmlerle öne çıkarken popüler kültürün karşılığını sinemada bulmak mümkün

olmuştur. Alim Şerif Onaran'ın ifade ettiği gibi bu yıllarda yapımcılar para kazanmak amacıyla salon filmlerini ya da halkın görmek istediği filmleri tercih etmişlerdir (Onaran, 1994:102). Bu bağlamda sinemanın ticari ilişkilerinin Yeşilçam dönemine dayandığını ifade etmek mümkündür.

2.4.1. Yeşilçam Sineması: Güldürü Filmleri

Özellikle 1960'lı yıllarla birlikte popüler Türk sineması hem güldürü hem de dram türlerinde yeni bir boyuta erişmiştir. Altmışlı yıllarda çekilen güldürü filmlerinin sayısı artarken bu dönemde film üreten yönetmenlerin büyük bir bölümü güldürü denemelerinde bulunmuşlardır (Onaran, 1994:183). Yine 60'lı yıllarda duygusal güldürüler ön plana çıkarken, filmlerde birbirlerine aşık olan çiftlerin başından geçen olaylar komik olarak seyirciye sunulmuştur. Ayrıca bu dönemde *Turist Ömer* (Hulki Saner, 1964), *Adanalı Tayfur* (Zafer Davutoğlu, 1964) gibi lümpen karakterlerin başını çektiği güldürü filmleri de izleyicinin ilgisiyle karşılaşmış ve kitlelerin sevgilisi haline gelmişlerdir. Ancak bu karakterlerin Türk güldürüsüne çok büyük bir katkı sağladıklarını söyleyememektedir (Kirel, 2005:265; Onaran, 1994:184). Oğuz Makal'a göre bu güldürü tipleri, farklı biçimde selam verişleri, argo konuşmaları ve ilginç esprileriyle kendi dönemlerinin kahramanı olmuşlardır (Makal, 2017:482).

1970'li yıllara gelindiğinde Türk güldürü sinemasında çeşitlilik artmaya başlamıştır. Salon komedileri eski yönetmenler tarafından tekrar sahiplenilmiş, lümpen güldürü komedi-avantürlerle yeni bir anlayışı benimsemiştir. Ayrıca 70'li yıllarda Türk güldürü anlayışına uygun olan Amerikan güldürüleri Ertem Eğilmez tarafından sinemamızda uygulanmaya başlamış, filmlerde küçük insanların güçlü insanları alt etmeleri önemli bir yer tutmuştur (Onaran, 1994:185). Bu yıllarda geleneksel halk gösteri sanatından farklı olarak *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* (Engin Orbey, 1973) ve *Hababam Sınıfı* (Ertem Eğilmez, 1975) dikkat çekmiştir. Ancak Ertem Eğilmez'in ortaoyunu geleneğindeki filmlerin başarılı olduğunu keşfetmesiyle birlikte *Tosun Paşa* (Kartal Tibet, 1976), *Süt Kardeşler* (Ertem Eğilmez, 1976), *Şaban Oğlu Şaban* (Ertem Eğilmez, 1977) ve *Şekerpare* (Atıf Yılmaz, 1983) filmleri bu yıllarda sinemada yer bulmuştur (Makal, 2017:489-490). Yine bu yıllarda Ertem Eğilmez'in *Tatlı Dillim* (1972) filmiyle sinemaya geçen Kemal Sunal, *Salako* (Atıf

Yılmaz, 1974) filmiyle ülke çapında tanınmaya başlamış ve *Hababam Sınıfı* (Ertem Eğilmez, 1975) filmindeki İnek Şaban karakteriyle seyircinin dikkatini çekmiştir. Hemen ardından *Hanzo* (Zeki Ökten, 1975), *Şaşkın Damat* (Zeki Ökten, 1975), *Tosun Paşa* (1976), *Kapıcılar Kralı* (Zeki Ökten, 1976) ve *Çöpçüler Kralı* (Zeki Ökten, 1977) gibi filmlerle Kemal Sunal, popüler komedinin yıldızı olmayı başarmıştır (Makal, 2017: 492-493).

1970’li yılların ortalarından sonra seks-komedi diye tabir edilen, genellikle Aydemir Akbaş, Bülent Kayabaş gibi oyuncuların filmleriyle birlikte sinemamızda yeni bir tür ortaya çıkmış, ancak bu oyuncuların sulu şakaları güldürünün uzağında kalmıştır (Onaran, 1994:185). Güldürü unsurları içeren seks filmleri bu yıllarda devam ederken yerini arabeske bırakmış ve güldürü filmlerinin sayısında bir azalma görülmüştür (Uluyağcı, 1996:92).

Oğuz Makal, bu yılları şöyle ifade etmektedir:

“Bir yanda argolu-küfürlü konuşmaların bol olduğu erotik güldürüler, bir yanda salon komedileri bir yanda çok az örneğiyle toplumsal göndermeleri olan ya da doğrudan geleneksel halk gösteri sanatından yararlanan güldürüler dönemin özelliğidir”(Makal, 2017:488).

1980’li yıllara gelindiğinde popüler Türk sinemasında güldürü daha çok toplumsal eleştiri ile birlikte karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal problemler mizahi bir dille izleyiciye aktarılmaya çalışılsa da bu dönemde çevrilen *Kibar Feyzo* (Atıf Yılmaz, 1978), *Zübük* (Kartal Tibet, 1980) gibi filmlerin daha çok kaba güldürü içerdiği görülmektedir. Aynı yıllarda güldürü türü, yine sinemada en çok rağbet edilen kategori olarak dikkat çekmiştir (Onaran, 1994:188).

Bu yıllarda Arzu Film’e katılmasıyla keşfedilen Şener Şen, dönemin önemli oyuncularını arasındadır. Yaptığı hareketler ve mimikleriyle öne çıkan Şener Şen, karakter oyuncusu olarak başladığı kariyerine başrol oyuncusu olarak devam etmiştir. *Hababam Sınıfı* (1975) filmindeki Badi Ekrem tiplmesiyle seyircinin ilgisini çeken oyuncu, *Süt Kardeşler* (1976), *Şaban Oğlu Şaban* (1977), *Banker Bilo* (1980, Ertem Eğilmez), *Davaro* (Kartal Tibet, 1981) ve *Namuslu* (Ertem Eğilmez, 1985) filmleriyle süreklilik kazanmıştır. Hiciv filmleriyle sinemada yer bulan oyuncu bazı filmlerinde

güldürü kahramanı olarak, bazılarında ise karakterin komik yönünü ortaya çıkarmış ve güldürü sinemasında yer edinmiştir (Makal, 2017:498-502).

2.5. POPÜLER TÜRK SİNEMASI: 90'LI YILLAR

1990'ların Türk sineması için iyi başladığını söylemek güçtür. Ancak 90'lı yılların ortalarına gelindiğinde hareketlenme yaşanmış ve bu hareketliliği yeni yönetmenlerin ilk filmleriyle umut vermeleri sağlamıştır. Bu yıllarda bazı yönetmenler filmlerinde kendi dünyalarını yaratırken popüler olmayı hedefleyen diğer yönetmenler ise toplumda tanınır hale gelmişlerdir. Özellikle 1990'ların sonlarına doğru ivme kazanan sinema-seyirci arasındaki ilişkinin başında *Berlin in Berlin* (Sinan Çetin, 1992) ve *Amerikalı* (Şerif Gören, 1993) filmleri görülmektedir. Ayrıca ilerleyen süreçte *İstanbul Kanatlarımın Altında* (Mustafa Altıoklar, 1995) ve *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996) filmleri de 1990'lı yıllarda sorunlarla boğuşan Türk sinemasında değişimin önünü açmıştır. Bu yıllarda Türk sineması özellikle Amerikan sinemasının uyguladığı tanıtım kampanyaları ve bu kampanyaların parlattığı oyuncular ile gişede karşılık bulabileceğini görmüştür. Yine Amerikan aksiyon filmlerini andıran *Karışık Pizza* (Umur Turagay, 1997) ve dönemin tanınır oyuncularını bir araya getiren *Bay E* (Sinan Çetin, 1994) dikkatleri toplarken, bu dönemde popüler Türk filmlerinin sinemaya en büyük faydaları izleyicide Türk filmlerine karşı ilgiyi arttırmasıdır. Ancak o yıllarda çekilen filmlerin toplumsal ve ülkesel sorunları irdelediklerini ifade etmek mümkün değildir (Pösteki, 2001:242).

Özellikle 90'lı yıllarda sinema seyircisinin Türk filmlerinden uzaklaşması sinemacıları farklı düşüncelere itmştir. Sinemacılar bu dönemde farklı yönelimlerle filmlerini çekmiş ve sinemamızın bugünkü temellerinin atılmasına ön ayak olmuşlardır. Hollywood benzeri filmlerin yapılmasında mutabık kalan Sinan Çetin, Mustafa Altıoklar gibi yönetmenler yöntem arayışına girerken anlatımda sadeliğini ön plana çıkarmış, derin meselelerden uzak durmuşlardır. Yine bu anlayışa göre oyuncular yetenekten ziyade popülerlikleriyle dikkat çekmeli, amaç ise seyirciyi yeniden salonlara çekmek ve eğlendirmek olmalıdır (Bostan, 2013: 104).

Türkşan Karatekin, 1990'lı yıllarda popüler olan filmler hakkında şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Bu filmler sinema adına söylenecek ciddi yanlışlar ve eksikler taşımalarına rağmen ortak dilden, ortak tarihten hareket eden ve seyircinin ortak beklentilerine az çok karşılık veren anlatımlarıyla dönemin “auteur” sinemacılarının filmlerinden ayrılırlar” (Karatekin, 1998: 86).

Türkiye’de 90’lı yılların ikinci yarısında ekonomik açıdan sınıfsal eşitsizliklerin yaşandığı dönemde filmler popülerlik kazanmıştır. Popüler sinema ise özellikle bu zaman diliminde toplumsal ayrışmaları ve çatışmaları hafifletmek, aynı zamanda ekonomik problemleri örtme görevini üstlenmiştir. O yıllarda çekilen filmlere bakıldığında ‘aile’ kavramı üzerinden popüler sinema metinlerinin oluşturulduğu görülmektedir. Bunun nedeni ise aile üzerinden otoritenin ve cinsiyetçi söylemlerin kendisini kamufle ederek işlemeye devam edecek olmasıdır (Abisel, 1997: 126-128). Ayrıca Abisel’e göre popüler Türk filmlerinde karakterler ana rol ya da yan rollerde olmaları fark etmeksizin ataerkil ideolojinin onay verdiği yahut onaylamadığı cinsiyet tiplerinin temsilinde kritik bir yer tutmaktadırlar (Abisel, 2005:146).

Kırşavoğlu’na göre *Eşkıya* filminin yarattığı etkiyle birçok tabu yıkılmış ve 90’lı yılların ikinci yarısıyla birlikte popüler sinema ivme kazanmıştır. Ayrıca 1996’dan sonra 2000’leri de etkileyecek olan güldürü filmleri eski dönemlerdeki gibi tekrardan sükse yapmış, medyatik isimler sinemaya transfer edilirken komedyen filmleri popüler hale gelmiştir. Yine bu yıllarda gişe filmi ile sanat filmi arasındaki kavga da artış göstererek devam etmiştir (Kırşavoğlu, 2016: 215).

Genel olarak bakıldığında 1990’lı yıllarda çekilen popüler Türk filmlerinin gişe başarısını önceleyen bir anlayışta olduğunu ifade etmek mümkündür. Aynı zamanda bu dönemdeki filmler popüler kültürün özelliklerini taşıyarak toplumsal kaygılardan uzak durmuş ve seyirciyi ortak paydada buluşturmayı hedeflemiştir. Ancak Türk sinemasının zorda kaldığı ve popüleritesini televizyona kaptırdığı dönemde ortaya çıkan popüler Türk filmleri izleyicinin yeniden sinema ile etkileşim kurmasına yardımcı olmuştur. Pösteği’ye göre ticari sinema popüler kültürü kullanarak seyircisine rahatlıkla ulaşabilmektedir. Ancak Türkiye’de ticari sinemanın geleceği, Amerikan filmi seyreden kitleyi popüler Türk filmi izlemeye ikna etmekten geçmektedir. Ona göre Amerikan sineması ile rekabet için Türk sinemasının yerel olana değer vermesi elzemdir. Çünkü Türkiye tam manasıyla batı ile

özdeşleşemeyeceği için sinemasında kendi değerleriyle bir sentez yaratması gerekmektedir. Bu noktada unutulmaması gereken şey, popüler kültür ile hikayelerin içinin boşaltılmasının haklı olamayacağıdır (Pösteki, 2012:42).

2.5.1. 1990'lı Yıllar: Güldürü Filmleri

1980'li yıllarda toplumsal olayları güldürü konusu haline getiren Türk sineması özellikle 90'lı yıllara girildiğinde duraksama yaşamıştır. Bu yıllarda genç kuşağın apolitik bir tavra sahip olduğu ve politik göndermeler içeren filmlerden çok mesaj verme kaygısı taşımayan filmlere yöneldikleri görülmüştür. Yine bu dönemde film-izleyici arasındaki ilişkinin ürün-tüketici ilişkisine dönüştüğü anlaşılmaktadır. 1980'lerin ünlü oyuncusu Kemal Sunal dahi televizyon dizilerine önem vererek 1999 yılına dek hiçbir filmde rol almamıştır. Bu yıllarda Şener Şen'in başrol oynadığı *Amerikalı* (Şerif Gören, 1993) ve Metin Akpınar'ın başrol oynadığı *Güle Güle* (Zeki Ökten, 1999) güldürü türünde dikkat çekse de bu yıllarda Türk sinemasında pek fazla güldürü filmi çekilmemiştir (Çağan, 2009:67-68; Şahinalp, 2010:82). İki kardeşin başından geçen olayları anlatan güldürü filmi *Her Şey Çok Güzel Olacak* (Ömer Vargı, 1998) ise hem gişe başarısıyla hem de farklı senaryosuyla 2000'li yıllara umut olmayı başarmıştır.

2.6. 2000'Lİ YILLAR: POPÜLER TÜRK SİNEMASI

Türk Sineması, özellikle 2000'li yıllarla birlikte toplumu etkileyen popüler kültürün karşılığı olan popüler sinemaya karşı yatkınlık göstermektedir. Yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarında çok fazla risk taşımayan ve neredeyse izleyici garantili olan popüler sinema 2000'li senelere gelindiğinde tırmanışa geçmiş ve zirve yapmıştır. Yine aynı dönemde televizyon dizilerinin de sayısı artarken seyircilerin popüler kültür ürünlerine karşı beklentileri paralel olarak yükselmiş ve bu noktada sinema, izler kitlenin beklenti yükselişinden nasibini almıştır. İzleyicinin bir televizyon dizisinden ya da popüler sinema filminden beklediği şey temelde eğlenmek, gülmek ve rahatlamaktır. Bu nedenle sinema seyircileri, günümüzün kültürel

ikliminden etkilenerek zihinsel bir düşünce süreci içerisine girmeyecekleri konulardaki filmleri tercih etmektedirler (Karakaya, 2007: 233-248).

Asuman Suner, yakın dönem Türk sinemasını tanımlarken ayrımını sanat filmleri ve popüler filmler üzerinden yapmıştır. Ona göre 2000’li yıllarda ortaya çıkan sinema ikiye ayrılmaktadır. Vizyon tarihinden evvel medyada çok ciddi reklamı yapılan, büyük bütçeli, dağıtım ve gösterim olanakları geniş, popüler dönemin yıldızlarını barındıran popüler sinema ile küçük bütçeli, amatör oyuncular kullanan, dağıtım konusunda zorluklar yaşayan ancak festivallerde adından söz ettiren sanat sineması iki farklı anlayışın karşılığıdır (Suner, 2006:33).

Türk sinemasının durgun dönemlerini geçirdiği 90’lı yıllarda “Eşkıya” filmi ile birlikte hareketlilik yaşanmış ve bu hareketlilik 2000’li yıllara da sirayet ederek varlığını korumayı başarmıştır. Sinemaya olan ilginin artış göstermesi özellikle sermayeyi de etkilemiş ve film yapımları sadece özel film şirketlerinin değil, aynı zamanda reklam alanının da ilgisini çekmiştir. Artan izleyici sayısı ve sinemanın hareketlik kazanmasıyla birlikte reklam sektöründe var olan şirketlerin sinemaya kaynak aktarımı yaptıkları görülmüştür (Meriç, 2010:42). Bununla birlikte 2000’li yıllarda Türkiye’de popüler sinemanın sıçrama yapması özellikle televizyonla büyümüş genç kitleyi sinema salonları ile buluşturmuş ve sinema AVM’ler üzerinden Anadolu’ya yayılmıştır (Erkılıç, 2009:152).

Türk sineması, bilhassa 2000’li yıllarla beraber biçimsel anlamda değişim sürecine girmiştir. Bu değişim aslında dünyayla paralel olarak gerçekleşmiş ve küreselleşme bağlamında pazar ekonomisinin dünya hakimiyeti sinemamızın değişimine sebebiyet vermiştir. 1990’lı yılların son bölümünde kendisini hissettirmeye başlayan dönüşüm asıl olarak 2000’lere geldiğimizde belirginleşirken, bu yıllarda Türk sinemasında gerçeklikten uzaklaşmış ve toplumsal olaylardan beslenen sanatçıların azaldığı görülmüştür (Önal, 2018:102).

Asuman Suner, 2000’li yıllarda etkisini iyice arttıran popüler Türk sinemasının ticari hedefler üzerine kurulu olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir:

“Yüksek gişe hasılatı yapan popüler bir sinemanın ortaya çıkışı, Türkiye’de güçlü bir sinema endüstrisinin oluşmaya başladığı anlamına gelmiyor. Gelişiminin başından beri film sektörünü tanımlayan iç

çelişkiler hala sürmektedir. Yeni popüler sinema, finansal çerçevesini film sektörünün kendi dinamikleriyle değil, kültür endüstrisinin televizyon, reklam, müzik gibi diğer kollarından sağladığı kaynaklarla oluşturmaktadır (Suner, 2006:36).

2000’li yıllarla birlikte vizyona giren filmlere göz atıldığında popüler Türk sinemasının tür olarak zenginleştiği görülmektedir. Tarihi dramalar, aksiyon-macera, güldürüler, dizi uyarlamaları ve korku filmleri bu türler arasında sayılabilmektedir. Bu süreç içerisinde Türk sinemasında film sayısı artarken seyirci sayısında da buna paralel olarak bir artış gözlenmiş ve Türk filmleri daha fazla tercih edilmeye başlanmıştır. Gerek gişe başarısı gerek de toplumsal etki ve seyirci sayısı bakımından bu dönemin en göze çarpan türü güldürüdür. Bu yıllarda güldürü filmleri art arda gişe rekoru kırmış ve karakterleri ile toplumsal bir fenomen haline gelmişlerdir (Bostan, 2013: 106).

Nur Onur, bu dönemde ortaya çıkan ticari sinema filmlerini iki kategoriye ayırarak A ve B şeklinde adlandırmıştır. Ona göre A kategorisinde yer alan filmlerin bütçeleri yüksek, sanatsal içerikleri zengin ve yıldız oyuncularını mevcuttur. B kategorisinde konumlandırılabilen filmler ise daha düşük bütçelerle büyük gelir sağlamak için çekilen, aynı zamanda geniş kitleleri kapsayan filmlerdir. Onur’a göre B filmleri ekseriyetle popüler sinema türlerine dayanarak komedi, korku, melodram gibi türleri kapsamaktadır (Onur, 2012:77-82).

Sonuç olarak 2000’li yıllar özellikle Türk sineması ve seyirci bağlamında tekrardan ele alınıp tanımlanmak durumundadır. Bu dönemde festivallerle dikkat çeken ve güçlenen “auteur” yönetmenlerle birlikte gişe başarısı elde etmiş popüler sinema örnekleri de mevcuttur. Bunun yanı sıra 2000’li yıllarla birlikte seyirciyi hiçbir koşulda yok saymayan popüler sinemanın anlatım özellikleri bağlamında Hollywood filmlerini taklit ettiğini ortaya atmak yanlış olmayacaktır (Kırel, 2012:119).

2.6.1. Yakın Dönem Türk Sinemasında Güldürü Filmleri

1990’lı yıllarla birlikte Sovyet Rusya’nın dağılması ve Soğuk Savaş’ın sona ermesi, Amerika Birleşik Devletlerinin çok uluslu şirketler üzerinden Türkiye’yi de kapsayan bölgeye hakim olma arzusunu pekiştirmiştir. Bu yıllarda “ılımlı İslam

modeli” ile parlatılan Türkiye, bölgesel güç olarak lanse edilmiş ve bu gelişmelerle beraber Türkiye’de sinemanın ilgi alanları ve konuları farklılaşmıştır. Yeni konu ve yeni anlatım ilk başta güldürü türünde kendisini gösterirken, yeni mizahçılar da bu dönemde ortaya çıkmışlardır. 2000’li yıllarla birlikte korku-komedi, romantik-komedi, dram-komedi, macera-komedi, bilimkurgu-komedi gibi çeşitlilikler görülürken etik değerleri gözeten, dostluğa değer veren karakterlerin yer aldığı güldürü filmleri artık eskide kalmıştır (Makal, 2017:503).

Gerek türlere gerekse de filmlerin gişe rakamlarına göz atıldığında 2000’li senelerde güldürü anlayışının değiştiği söylenebilmektedir. Özellikle 1980’den 2000’e kadar güldürü dendiğinde akıllara Kemal Sunal filmleri gelmiş ve Kemal Sunal’ın filmlerinde toplumsal yapıyı zıtlıklar üzerinden hicveden konular tercih edilmiştir. Yine bu dönemde toplumsal mesaj kaygısı da güldürü filmlerinde ön plana çıkmıştır. 2000’li yıllarla birlikte değişen güldürü anlayışı kendisini gösterirken gişede büyük başarı kazanan Recep İvedik, kural tanımaz ve sınırlarını yıkan bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Yeni dönemde halkın beğeni algısı ve güldürü anlayışı değişirken bireyler popüler kültürün etkisinde her şeyi meta olarak görmekte ve sinema algılarını da bu şekilde geliştirmektedirler. Bu durum, 2000’li yıllarda toplumsal mesaj kaygısı gütmeyen ve konusu olmayan absürt güldürü filmlerinin ön plana çıkmasına sebebiyet vermiştir (Sevinç, 2014:114).

Kırşavoğlu, özellikle bu dönemde gişe yapan güldürü filmleriyle alakalı şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Komediler gişede aradığını bulurken, minimal başyapıtlar festivallerde yüzümüzü güldürdü. Sektör o kadar hızlandı ve her konuda ve türde film yapar hale geldi ki, sosyal medya üzerinden meşhur olan bazı tiplerin filmleri bile yapıldı. Cem Yılmaz, Yılmaz Erdoğan ve Şahan Gökçek’in başını çektiği yükselen komedi sineması en çok film üreten tür olmanın yanısıra, en çok kötü filmi de sinemamıza armağan eden tür oldu” (Kırşavoğlu, 2016:215).

2000’lerde yükselişe geçen absürt komedi, *Recep İvedik 1* (Togan Gökçek, 2008) ile daha da ivme kazanmıştır. Türk sinemasının aşına olmadığı bu tip aracılığıyla yeni dönem sinemada kuralsız bir güldürü anlayışı gelişmiştir. Yine 2000’li yıllarda

bir güldürü türü olarak parodi de ön plana çıkmıştır. Bu türün en dikkat çeken örneği *G.O.R.A* (Faruk Sorak, 2004) olurken filmde teknolojik geri kalmışlık sorunsal hale getirilmiş ve güldürü öğeleriyle izleyiciye sunulmuştur (Sevinç, 2014:114).

2000’li yıllarda güldürü filmleri farklı şekilde izleyicinin karşısına çıkmıştır. Trajikomedi olarak nitelendirilebilecek *Pardon* (Mert Baykal, 2005), *Organize İşler* (Yılmaz Erdoğan, 2005), *Beynelmilel* (Sırrı Süreyya Önder, 2006), aksiyon-komedi olarak sınıflandırılabilen *Maskeli Beşler* (Murat Aslan, 2005), *Muro* (Zübeyr Şaşmaz, 2008) örnekler arasındadır. Yine korku-komedi olarak kategorize edilebilecek *Kutsal Damacana* (Kamil Aydın, 2007), *Destere* (Gürcan Yurt, 2008) ve *Hababam Sınıfı Üç Buçuk* (Ferdî Eğilmez ve Hasan Karacadağ, 2005) farklı güldürü türlerine örnek olarak verilebilecektir (Makal, 2017:504-505).

2000’li yıllarda dikkat çeken şeylerden birisi de köy güldürülerinin gişede başarılı olmasıdır. *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan, 2001), *Eyvah Eyvah* (Hakan Algül, 2010), *Ay Lav Yu* (Sermiyan Midyat, 2010), *Düğün Dernek* (Selçuk Aydemir, 2013) akıllara gelen ilk filmler olarak sıralanabilmektedir. Bu filmlerde köylüler arasında geçen komik diyaloglar ve köy insanının samimi yapısı seyirciyi çekmiş, köy filmleri bir tema olarak 2000’ler Türk sinemasındaki yerini almıştır.

Türk sineması özellikle 2000’li yıllarla birlikte dram ve güldürü türleri arasında sıkışmış vaziyettedir. Ayrıca bu dönemde eğlenme amacıyla sinemaya giden izleyicilerin çok büyük bir çoğunluğu güldürü filmlerine yönelmektedir. 1970’lerdeki Yeşilçam geleneğiyle benzeş olarak güldürüyle birlikte dram ve melodram türleri de ön plana çıkmaktadır. Popüler sinemanın ve ticari filmlerin temel özellikleri irdelendiğinde son yıllarda güldürü filmlerinin uyumsuz durumlar üzerine geliştirilen aşk ilişkilerinden ve absürtlüklerden oluştuğu görülmektedir (Şentürk vd 2017: 96).

Oğuz Makal, 2010’lu yıllarla birlikte seyircinin iktidar/gerçeklik oyununa karşı bir boşalma alanı olarak belirlediği güldürüye yöneldiğini ifade etmektedir. Ona göre izleyici, gülme yardımıyla gerçekliğe gözlerini kapatmaktadır. Hikayesi yenilenen filmlerle güldürü, popüler Türk sinemasını temsil ederken onun zaferini de açıkça ortaya koymaktadır (Makal, 2017:531).

2.6.2. 2000'li Yıllar Popüler Türk Sineması ve Seyirci İlişkisi

Ticari amaçları önceleyen popüler sinemada filmlerin ilk başta izleyiciler için üretildiği ifade edilebilmektedir. Yapımcı ya da yönetmenler filme sahip olsalar da seyirci yapımın değerini belirlemekte ve seyircinin gişede ortaya koyduğu ekonomik güç filmlerin üretim sürecini doğrudan etkilemektedir. Dolayısıyla seyircinin popüler filmleri kendine göre dönüştürebileceği ekonomik bir güce sahip olduğunu dile getirmek mümkündür (Kirel, 2005: 138).

Popüler kültürün ortaya çıkardığı popüler Türk sinemasının seyirci sayısı özellikle düzenli bir şekilde ilerlemese de 2008-2017 yılları arasında yukarı yönlü ivme göstermiştir. 2009 yılında sinemaya giden kişi sayısı 18,85 milyon olarak ölçülürken 2017 yılına gelindiğinde bu sayı 40,32 milyonu bulmuştur. Ayrıca bu yıllar arasında seyircilerin Türk filmlerini tercih ettikleri görülmektedir. Bu bağlamda yakın dönem popüler Türk sinemasının yükselişi, yabancı yapım filmlere olan ilgiyi azaltmıştır. Sinema salonlarının Türk filmlerinin daha fazla tercih edilmeye başladığı son yıllarda yalnızca 2012 senesinde yabancı yapımların Türk filmlerinden biraz daha fazla izlendiği görülmektedir. İzleyicilerin bu yönelimi yabancı yapımlardaki çekim teknikleri, görsel efektler ve yaratıcı konularla alakalıdır (Becerikli, 2018: 277-278).

Son on yılda seyirci sayısının düzenli olarak artışı belirli filmleri izlemek isteyen kişilerin olduğu düşüncesini ortaya çıkarmaktadır. Bu düşünceye göre sinemaya gitmeyi pek fazla tercih etmeyen kişiler *Düğün Dernek*, Recep İvedik ya da Cem Yılmaz gibi hayranı oldukları film, karakter ya da oyuncunun yapımlarına yönelmektedirler (Becerikli, 2018: 279).

Özellikle 2008-2017 yılları arasında tercih edilme sıklığı açısından güldürü türü başı çekse de dram türünde çekilen filmler de yoğun olarak seyredilmiş ve izleyiciden değer görmüştür. Güldürü türünün daha fazla izlenmiş olması, film üreticilerinin güldürü türünde daha fazla eser ortaya koymalarıyla açıklanabilmektedir. Gişede beklediği geri dönüşü alan güldürü filmleri, yine bu türde hazırlanan yapımların çoğalmasına neden olmaktadır. Ayrıca dram türünde çekilen filmler de güldürüden sonra seyirci sayısı bakımından son derece başarılıdır (Becerikli, 2018: 283). Yine de son dönemde film ve izleyici sayısında bir artış gözlense de seyircilerin filmlere homojen şekilde dağılmadığını ifade etmek mümkündür. Bu yıllarda belirli filmler

gişede üstün başarı yakalamış ve kendi kitlelerini oluşturarak izleyici verilerinin yükselmesine sebebiyet vermişlerdir (Becerikli, 2018: 292).

Sonuç olarak popüler sinema seyirci bağlamında değerlendirilmek mecburiyetindedir. Ticari gayelerle hazırlanan sinema filmlerinin başarılı olup olmadıklarını belirleyebilecek tek kriter izleyen seyirci sayısıdır. Dolayısıyla yukarıda da ifade edildiği gibi 2000’li yılların Türk sinemasında güldürü türüne rağbet olduğu ve seyircilerin bu türün örneklerine ilgi gösterdiğini belirtmek mümkündür. Aynı şekilde dram filmleri de bu yıllarda öne çıkmış ve gişede diğer türlere nazaran daha fazla ilgi görmüştür.

2.6.3. Yakın Dönem Popüler Türk Sinemasında Televizyonun Rolü

2000’li yıllarla birlikte televizyon toplum hayatının merkezine oturmuş ve bütün kitle iletişim araçlarını etkileyerek popüler kültürün yayılmasına öncülük etmiştir. Ayrıca son yıllarda popüler sinema filmlerinin reklam, tanıtım ve fragmanları televizyonlarda gösterilmiş, filmlere ait ürünler pazarlanmaya başlanmıştır. Bu bağlamda son dönemde televizyonun popüler Türk sinemasına olan ticari katkısını irdelemek gerekmektedir. Aynı zamanda televizyonda yayınlanan dizilerin filminin yapılması ve TV karakterlerinin sinemada kendine hayat bulması, aradaki bağlantıyı net bir şekilde ortaya koymaktadır.

90’lı yıllarda televizyonun evlerde yaygınlaşması ve özel kanalların açılmasıyla birlikte sinema, popüleritesini televizyona kaptırmıştır (Abisel, 1995: 9). Ancak televizyon ve reklam sektöründeki patronlar 90’lı yılların ikinci yarısıyla birlikte sinemaya yatırım yapmaya başlamışlardır. 2000’li yıllara gelindiğinde ise popüler sinema, genellikle TV ya da reklam işiyle uğraşan oyuncu, yönetmen ve yapımcı kişilerin eli altına girmiştir (Erus Çetin, 2007:131).

Bu dönemde reklamcılığın katkısıyla film bütçeleri artarken popüler yapımlar gişede ciddi başarılar elde etmişlerdir. Ancak bağımsız sinema ve Eurimages’ten destek alan filmlerin büyük bir bölümü seyirciden beklediği ilgiyi görememiştir. Bu yıllarda reklamların katkısıyla büyüyen popüler sinemanın seyirci kitlesi gençleşirken,

filmleri evinde televizyondan seyretmeyi yeğleyenler eski dönem Türk filmlerini izlemeyi tercih etmişlerdir (Erkılıç, 2009: 147).

Yakın dönem popüler Türk sineması muhtaç olduğu finansal gücü kendi dinamikleriyle değil, popüler kültürün televizyon ve reklam gibi kollarından aldığı kaynakla yaratmıştır. Özellikle 90'lı yıllarla birlikte Türkiye'de radyo ve televizyon yayıncılığının özelleşmesi kültür endüstrisinin daha da büyümesine neden olmuştur. Bu süreci izleyen yıllarda reklamcılık, müzik gibi alanlarda işler yapan popüler sinema yönetmenleri sinema sektörünün dışında kazandıkları paralarla film yapımı için gerekli olan sermayeyi oluşturmuşlardır (Suner, 2006:36).

Popüler filmlerin daha fazla kitleye ulaşabilmeleri için yaptıkları reklam ve tanıtımlar aslında en büyük masraf kalemleri olarak göze çarpmaktadır. Bu amaçla filmlerin tanıtımları için kullanılacak en kolay pazarlama kanalı ise televizyonlardır. Gerek doğrudan gerekse de dolaylı olarak filmlerin tanıtımlarının yapıldığı televizyon reklamları ile popüler kültürün hedeflediği izleyici kitlesine ulaşmak mümkün olmaktadır. Bilhassa sinema filmi üretmek isteyen TV programı yapımcıları kanallar ile münasebetleri dolayısıyla reklamlarını çok daha kolay şekilde yaptırabilmektedirler (Erus Çetin, 2007:125).

Özellikle son yıllarda dizi sektöründe başarılı olan ya da olmayan yapım şirketleri, bu sektörün yıldız oyuncularının yer alacakları sinema filmleriyle başarılı olmayı planlayarak sinema sektörüne girebilmektedirler. Ayrıca yapım şirketlerinin düşüncesi dizileri aktif olarak takip eden seyirciyi sinemaya çekmek ve bu sayede gişede başarı yakalamaktır. Ancak dizi sektöründe yer alan yapımcı, yönetmen ve oyuncuların sinemaya geçiş yapmalarının düşündürücü yanları bulunurken sinema filmi formatı bu geçişten sonra dizi formatına dönüşebilmektedir (Şentürk vd 2017:100).

2000'li yıllarda Türk televizyonlarında gösterilen ve birçok kişi tarafından takip edilen *Kurtlar Vadisi*, *Asmalı Konak*, *Geniş Aile*, *Emret Komutanım*, *Deli Yürek* ve *Behzat Ç* gibi diziler televizyonda final yaptıktan sonra sinema filmi çekilmiş ve seyircinin beğenisine sunulmuştur. Bu noktadan bakıldığında kültür endüstrisinin gereği olarak televizyon ile sinema arasında ticari çıkara dayalı bir geçişin sağlandığı ifade edilebilmektedir.

Bu dönemde yalnızca diziler değil, aynı zamanda karakterler üzerine de filmler çekilmiştir. *Dikkat Şahan Çıkabilir* programındaki ‘Recep İvedik’, *Çocuklar Duymasın* dizisindeki ‘Mandıra Filozofu’, *Kurtlar Vadisi* dizisindeki ‘Muro’ ve *Oldu Teşekkürler* adlı mizah programındaki ‘Şevkat Yerimdar’ karakterleri bu duruma örnek olarak verilebilmektedir. Özellikle 2000’li yıllarda televizyondan sinemaya geçen karakterlerin güldürü türündeki filmlerde rol aldıkları ve gişede de başarılı oldukları görülmektedir.

Sonuç olarak 90’lı yıllarda etkisini yitiren ve televizyonun ardında kalan sinema (Abisel,1995:9), kültür endüstrisiyle büyüyen medya sektöründen güç alarak toparlanmış ve altın yıllarını yaşamaya başlamıştır (Dorsay, 2011:205). Popüler sinemanın bu kadar kısa bir sürede güçlü hale gelmesi, tanıtım ve reklam gibi problemlerin televizyon sayesinde aşılmasıyla açıklanabilmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. RECEP İVEDİK 3, ENTELKÖY EFEKÖY'E KARŞI VE CUMALİ CEBER FİLMLERİNİN SÖYLEM ANALİZİ İLE İNCELENMESİ

3.1. ARAŞTIRMA DETAYLARI

Bu araştırma ile 2010 yılından itibaren popüler Türk güldürü sinemasında anti-entelektüalizmin temsili ortaya konmaktadır. Araştırma seçili filmler ile sınırlandırılmış, filmler ise söylem analizi yöntemi ile incelenmiştir. Böylelikle popüler Türk güldürü filmlerinde etkisini hissettiren anti-entelektüalizmin filmlerdeki yansımaları ortaya konulmuştur.

3.1.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Popüler Türk sinemasındaki anlayış 1950'li yıllardan bu yana devam etmektedir. Güldürü ve melodram türlerinin baskın olduğu popüler Türk sinemasında özellikle son yıllarda anti-entelektüalist bir sinema dilinin oluştuğu görülmektedir. Yetkinliklere, mesleklere, uzmanlara, fikir insanlarına, akademisyenlere ya da sanatçılara olan bu anti-entelektüalist tavır, *Recep İvedik 3*, *Entelköy Efeköy'e Karşı* ve *Cumali Ceber* gibi filmlerle karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada seçili filmler üzerinden popüler Türk güldürü sinemasında anti-entelektüalizmin nasıl temsil edildiğini ortaya koymak amaçlanmaktadır. Filmlerde anti-entelektüalizmin kendisini nasıl gösterdiği, hangi temsille karşımıza çıktığı örneklem üzerinden irdelenmiştir.

Alanında ilk olan bu araştırma, yakın dönem popüler Türk sineması güldürü filmlerinin dönüşümü hakkında çıkarım yapabilmek ve anti-entelektüalizmin bu filmlerde nasıl temsil edildiğini ortaya koymak açısından önem arz etmektedir.

3.1.2. Araştırmanın Problemi

Sinema yaşadığı toplumdaki gerek dolaylı gerekse de doğrudan etkilenmiştir. 1900'li yıllarla birlikte dünya geneline yayılan anti-entelektüel anlayış son dönemde sinemada da karşılık bulmuş ve popüler Türk güldürü filmlerinde kendisini göstermiştir. Bu bağlamda araştırmanın problemi, son yıllarda bireylere yansıyan anti-entelektüel anlayışın yakın dönem popüler Türk sineması güldürü filmlerinde nasıl temsil edildiğidir. Araştırmada, 2010 yılından sonra seyirciyle buluşan *Recep İvedik 3*, *Entelköy Efeköy'e Karşı* ve *Cumali Ceber* filmlerinden örnekler verilerek anti-entelektüalizmin yakın dönem popüler Türk sineması güldürü filmlerinde nasıl temsil edildiğinin ortaya konması amaçlanmaktadır.

3.1.3. Araştırma Soruları

Araştırmada, yakın dönem popüler Türk sinemasının güldürü filmlerinde anti-entelektüalizmin nasıl temsil edildiği söylem analizi yöntemiyle incelenmiştir. İncelene esnasında aşağıda yer alan üç soru esas alınmıştır.

Araştırmada yanıt aranacak sorular şu şekildedir:

- Entelektüellere karşı bir duruşu ifade eden anti-entelektüalizm yakın dönem popüler Türk sineması güldürü filmlerine nasıl yansımıştır?
- Yakın dönem popüler Türk sineması güldürü filmlerinde anti-entelektüalizm nasıl gösterilmekte ve kimler aracılığıyla temsil edilmektedir?
- Yakın dönem popüler Türk sineması güldürü filmlerde karakterler anti-entelektüalizmi nasıl yansıtmakta ve entelektüellere karşı nasıl tepkiler vermektedirler?

3.1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, yakın dönem popüler Türk sineması güldürü filmlerinde anti-entelektüalizmin kendisini gösterdiği üç film ile sınırlandırılmıştır. Entelektüellere karşı net bir şekilde karşıtlık yapmayan veya bu bağlamda değerlendirilemeyecek

filmler kapsam dışında bırakılmıştır. Araştırmada ele alınan üç filmin anti-entelektüalizm bağlamında irdelenebilmesi mümkündür.

3.1.5. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Araştırmanın evrenini yakın dönem popüler Türk sineması güldürü filmlerinin tamamı oluşturmaktadır. 2010'dan bu yana popüler Türk güldürü filmlerinin tamamı izlenmiş ve anti-entelektüalizmin temsilini ortaya koyabilmek adına üç film tercih edilmiştir.

Araştırmanın örneklemini ise 2010-2018 yılları arasında gösterime giren popüler Türk güldürü filmleri arasından belirlenen *Recep İvedik 3* (Togan Gökbakar, 2010), *Entelköy Efeköy'e Karşı* (Yüksel Aksu, 2011) ve *Cumali Ceber* (Gökhan Gök, 2017) adlı üç film oluşturmaktadır. Ayrıca filmlerin üçü de birbirine benzer bazı özellikler taşımaktadır. Yakın dönem popüler Türk sineması güldürü filmlerinde anti-entelektüalizmin daha iyi anlaşılması adına 2010, 2011 ve 2017 yıllarında çekilen üç filmin incelemesi yapılmıştır. *Ali Kundilli* (Cem Gelinoğlu, 2015), *Deliha* (Hakan Algül, 2014), *Mandıra Filozofu* (Müfit Can Saçintı, 2014) gibi filmlerde de anti-entelektüalizm anlayışının karşılığı olsa da örnekleme belirlenen filmler analize tabi tutulmuştur. Bunun sebebi seçilen filmlerin anti-entelektüalizmi net bir biçimde yansıtması, bir sinema dili olarak kullanması ve entelektüel karşıtlığını farklı şekillerde göstermesidir.

3.1.6. Araştırmanın Yöntemi

Çalışmanın birinci bölümünde entelektüel ve anti-entelektüalizm arasındaki bağlantının açıklanması, ikinci bölümünde ise popüler kültür üzerinden yakın dönem Türk sinemasının ve güldürü filmlerinin bulunduğu durumun kavranması açısından Literatür Tarama yöntemi kullanılmıştır. Birinci bölümde entelektüelin kim olduğuna değinilerek anti-entelektüalizmin nelere ve kimlere karşı olduğu ortaya konulurken, ikinci bölümde kitle kültürü popüler kültür bağlamında yakın dönem popüler Türk sinemasına değinilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise anti-entelektüel dilin ortaya konulması açısından *Recep İvedik 3* (Togan Gökbakar, 2010), *Entelköy Efeköy'e Karşı* (Yüksel Aksu, 2011) ve *Cumali Ceber* (Gökhan Gök, 2017) filmleri söylem analizi yöntemiyle çözümlenmiştir.

Sözen'e göre söylem analizi, sadece metnin yapısını incelememekte, bununla birlikte metnin içindeki anlamı ya da fikirleri de ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır (Sözen, 2014:122). Söylem analiziyle yalnızca söylenenler değil, aynı zamanda dilin sosyal çevreyi nasıl etkilediği de önem taşımaktadır. Bu nedenle dar kapsamlı olmamakla beraber söylem analizi ileti ya da metnin üst düzey yorumlanmasına olanak tanımaktadır (Çelik ve Ekşi, 2008: 115).

Söylem analizinde hedeflenen, anlamın özüne ulaşmak ve özüne ulaşılan anlamın tam manasıyla yorumlanmasıdır. Söylemde anlatılan gizli ya da aleni olabileceği için yapılan yorum, metnin ortaya koymak istediği anlatımı değerlendirerek açığa çıkartmaktadır. Ayrıca eleştirel söylem analizi bütün alanları kapsamakla beraber politik ve ideolojik bir çözümlenme olarak öne çıkmaktadır. Ancak söylemle birlikte toplumsal problemler ve yine toplumsal olaylar da çözümlenebilmektedir (Fairclough'dan aktaran: Doyuran, 2018:315).

Söylem analizi metni esas almaktadır. Daha doğrusu sözlü ya da yazılı metinler, analizin temelini oluşturmaktadır. Bu bağlamda örnek olarak seçilen filmler anti-entelektüel söylemler barındırıp barındırmadıkları konusunda analiz edilmiş ve diyaloglardan çıkan anlamlar yorumlanmıştır. Gerek örtük gerekse de açık iletiler deşifre edilerek anlamın özü bulunmuş ve değerlendirilerek sonuca ulaştırılmıştır.

3.2. RECEP İVEDİK 3 FİLMİNİN ANTI-ENTELEKTÜALİZM EKSENİNDE SÖYLEM ANALİZİ

Recep İvedik ilk filmi 2008 yılında vizyona giren popüler karakter güldürüsüdür. Film özellikle popüler kültürün birçok özelliğini taşımakla birlikte güldürmek için entelleri kullanmakta ve alaya almaktadır. Bu bağlamda *Recep İvedik 3* filminde anti-entelektüalizmin yansımaları incelenecek ve ortaya konulacaktır.

3.2.1. Filmin Künyesi

Filmin Adı: Recep İvedik

Filmin Tarihi: 2010

Filmin Süresi: 97 dakika

Filmin Yönetmeni: Togan Gökbakar

Filmin Senaristi: Togan Gökbakar, Can Ali Sabuncu, Şahan Gökbakar

Filmin Oyuncuları: Şahan Gökbakar (Recep İvedik), Zeynep Çamcı (Zeynep)

Filmin Yapımcısı: Faruk Aksoy, Mehmet Soyarslan

3.2.2. Filmin Konusu

Ninesi öldükten sonra depresyona giren Recep İvedik'in bu depresyondan kurtulmak için verdiği uğraş konu edilmektedir.

3.2.3. Filmin Özeti

Ninesinin ölümüyle birlikte yalnız kalan Recep İvedik, depresyona girmiş ve hayattan hiçbir şekilde keyif alamaz hale gelmiştir. Bu depresyondan kurtulmak için önce üfürükçüye sonra da psikoloğa giden İvedik derdine bir türlü çare bulamaz. Bu süreçte Recep uyuyamamakta ve bir türlü huzur bulamamaktadır. Bir gün kapı çalar ve yurttan kovulduğu için evsiz kalan arkadaşının kızı Zeynep, Recep İvedik'in evinde geçici olarak kalmaya başlar. Zeynep ile arkadaş olan İvedik, onu dinleyerek depresyondan kurtulmanın yollarını arar. Hayatını renklendirmek ve sıkıntılarını atlatmak için Zeynep ile birlikte belirli aktiviteler yapmaya başlar. Zeynep'in fakültesine gider, onunla dans, müzik ve çömlekçilik gibi kurslara katılır, tiyatro oyununu seyreder. Ancak Recep İvedik girdiği ortamların hiçbirisine uyum sağlayamamakta ve depresyonundan bir türlü kurtulamamaktadır.

Recep, Zeynep'in önerdiği aktiviteler hoşuna gitmeyince Zeynep'i kendi ortamına sokar. Birlikte kahvehanede okey oynar, ma seyrederek. Ancak bunlar da Recep İvedik'e bir türlü iyi gelmez. Recep'in depresyondan kurtulması için yoğun çaba gösteren Zeynep en sonunda onu bir kuaföre götürür. Recep'in sa stili değişir ancak buradan da bir sonuç elde edilmez.

Zeynep evden ayrılacağı gün Recep İvedik'in komşularını çağırarak Recep'e sürpriz bir doğum günü partisi organize eder. Ayrıca Recep'e sorununun yalnızlıktan olduğunu düşünerek keçi yavrusu bırakır. Keçi yavrusunu çok seven İvedik, onu gezintiye çıkardığı sırada film son bulur.

3.2.4. Filmin Karakterleri

Ninesinin ölümüyle yalnız kalan Recep İvedik, ruhsal olarak belirli problemler yaşayan bir karakterdir. Bu problemleri aşmak için önce mahallesindeki kadınların tavsiye ettiği hocaya giden Recep, umduğunu bulamayınca psikoloğa gider ancak buradan da istediği sonucu alamaz. Topluma hiçbir şekilde uyum sağlayamayan, kaba ve doğal şekilde hareket eden karakter, insanlarla anlaşmamakta ve hayattan keyif alamamaktadır.

Recep İvedik'in arkadaşının kızı olan Zeynep, akıllı, kültürlü ve zeki bir karakterdir. Recep'in evine geçici olarak taşınan Zeynep, Recep İvedik'in ruhsal problemlerini atlatabilmesi için çabalama ve Recep'i belirli kültürel etkinliklere yönlendirmektedir. Üniversite öğrencisi olan Zeynep sempatik bir karakter olarak öne çıkarken Recep İvedik'e yardım etme gayretindedir.

Filmin ana kahramanı Recep İvedik, sosyoekonomik olarak alt gelir grubunda bulunan, iyi eğitim almamış, kaba bir karakter olarak dikkat çekmektedir. Karakter birçok özelliğiyle topluma uyum sağlayamazken bilgili, okumuş ve kültürlü insanlara karşı tavır takınmaktadır. Filmde doktor, psikolog ve akademisyen gibi meslek gruplarıyla anlaşamayan, onlara hakaret eden Recep İvedik, bunun yanı sıra modern sanata ve sanatçıya karşı da yıkıcı bir tutum içerisinde. Bu açıdan filmin ana kahramanı Recep İvedik, anti-entelektüel davranışlarıyla dikkat çekmektedir.

3.2.5. Recep İvedik 3 Filminde Anti-Entelektüalizmin Temsili

Anti-entelektüalizm özellikle toplumun bir kesimi tarafından benimsenmekle birlikte gitgide yaygınlaşmaya başlamış ve neredeyse bütün alanlarda kendisini göstermeyi başarmıştır. Özellikle sinema filmlerinde de anti-entelektüel karakterler aydın sınıfı, düşünürü, üst düzey meslek grubunu ya da sanat anlayışını alaya almakta, böylelikle kendisini üste çıkartmaktadır. Recep İvedik karakteri de anti-entelektüel bir kimlik sahibi olmanın yanı sıra değerleri alaşağı edecek bir anlayışı temsil etmektedir.

3.2.5.1. Meslek Gruplarına Karşı Anti-Entelektüalizm

Filmin daha ilk dakikalarından itibaren anti-entelektüalizm kendini göstermektedir. İçi sıkıldığı için mahalledeki bakkal ve onun arkadaşlarıyla birlikte ava giden Recep, yanlışlıkla vurulur. Kalçasına saçma isabet eden Recep İvedik soluğu doktora alır. Doktor, o sırada kalçasından saçmalar çıkartılan Recep İvedik'e, *"Geçmiş olsun Recep Bey. Aslında bu saçmalar dört bir yana dağılır böyle tek lopta birleşmez ama, tabi alan geniş olunca..."* şeklinde söylemde bulunur.

Recep İvedik bilgi ve zeka düzeyi yüksek kişilere doktor üzerinden nefretini; *"Çok komik. Dingil seni. Bunca yıl altı sene oku espri anlayışında en ufak bir değişiklik yok."* ifadeleriyle gösterir. Recep'e göre altı sene okumak ile espri anlayışı arasında bir bağlantı bulunmaktadır. Böylelikle kendisinden üstte gördüğü kişiye saldırmakta ve onu sözleriyle alaşağı etmeye çalışmaktadır.

Bununla da kalmayan Recep, doktor odadan çıkarken; *"Hadi lan, yürü git. Geldin abuk sabuk esprilerini yaptın zaten doktor musun nesin, hepinizin kafa yanık altı sene okuyunca kafalar yanıyor tabi"* söylemiyle anti-entelektüalist düşüncesini bir kez daha perçinler. Karaktere göre altı sene okumak, ruh sağlığına zarar veren bir eylemdir. Dolayısıyla Recep İvedik'e entelektüel karşıtı tutumunu burada da göstermekte ve tıp doktorlarının ruhsal problemleri olduğunu ima etmektedir.



Resim 1: Recep'e laf atan doktor ve Recep'in tepkisi

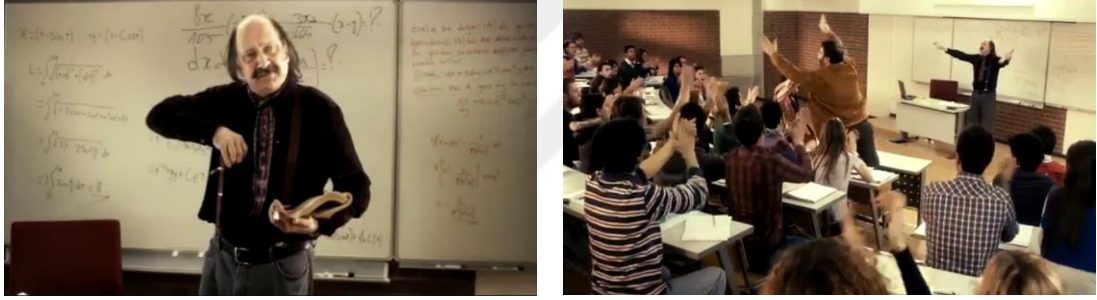
Filmin ilerleyen akışında Recep ruhsal problemlerini gidermek için bir psikoloğa gider. Psikolog sorunu çözebilmek için bazı testler uygular ancak karakter bu testlerin tamamıyla alay eder. Recep'in gittiği psikolog karakteri tamamen para delisi, burnu havada bir karakter olarak yansıtılmıştır. Filmin baş kahramanı ise psikoloğun tedaviyi uygulama süresi, seans ücreti, giydiği kıyafetlerden taktığı fularına kadar eleştiri getirir ve psikoloğun karakterini dalga konusu haline getirerek; *“Takmış yeşil askıyı, binlerce zerzevatı doldurmuş vücuduna, geçmiş bana burada ahkam kesiyor”* söyleminde bulunur. Bu söylemden de anlaşılacağı gibi filmde psikoloğun uyguladığı tedaviden anlattıklarına kadar her şey Recep İvedik'e “zırva” gelmiştir.



Resim 2: Recep İvedik'in gittiği psikolog

Recep İvedik 3 filminde anti-entelektüel tavra çok sık rastlanmaktadır. Özellikle baş karakter Recep, bilgili ve kültürlü insanlarla alay etmeyi düstur haline getirmiştir. Recep'in arkadaşının üniversitede okuyan kızı Zeynep eve yerleştikten sonra onun üniversitedeki dersine girmek ister. Derse Zeynep'le birlikte giren Recep, hocanın öğrencilere sorusu ve sonrasındaki azarlamalarına karşılık; *“Bir saniye hocam. Benim buna itirazım var hocam. Bu düzen böyle gitmez arkadaş. Böyle bir saçmalık var mı ya? Dünyanın her yerinde soruyu halk sorar, cevabını hoca verir ya.”* söyleminde bulunur. Bu söylemde de açıkça görüldüğü gibi Recep İvedik bir akademisyenin

tarzını sorgulamakta ve bu tarza sert bir eleştiri getirmektedir. Sözlerine devam eden Recep; *“Bu öğrenciler senin kişisel fantezilerini doyurmak zorunda mı lan? Profesör olmuşsun hoca olmuşsun ama adam olamamışsın.”* Diyerek akademik anlamda önemli çalışmalar yapmış kişilere duyduğu nefreti bir sefer daha ortaya koyar. Dersteki profesöre demediğini bırakmayan İvedik, sözlerinin devamını; *“Gel bu derse gir, hoca sana dayasın soruyu. Dayasın soruyu. Ondan sonra da her ay oturursun “profesör maaşı az efendim. Profesör maaşı az efendim” böyle adama maaş maaş vermeyeceksin”* şeklinde getirir. Özellikle akademisyenlerin aldıkları maaşa kadar dil uzatan Recep, anti-entelektüel anlayışını sonuna kadar göstermektedir. Sahnenin devamında hocanın Recep’i sınıftan kovmasıyla birlikte İvedik bir kez daha söze katılır ve öğrencilere dönerek; *“Siz de bence artık kendinizi bu adam ezdirmeyin ya. Bu adama bu kadar prim vermeyin ya”* ifadelerini kullanır ve öğrencilerden destek alır.



Resim 3: Aşağılanan akademisyen ve Recep'i destekleyen öğrenciler

Hugh Holman, anti-entelektüel anlayışa sahip olan bireylerin kendilerini halkın vakur savunucusu olarak tanıttıklarını ifade ederken, onların siyasi ve akademik elitizm karşıtı rol üstlendiklerini belirtir. Ayrıca popülizm temsilciliği yapan anti-entelektüeller eğitilmiş bireyleri halkın düşünce ve duygularından kopuk, özel statüdeki bir sınıf olarak görürler (Holman, 1972:32). Bu noktadan değerlendirildiğinde Recep İvedik, Holman’ın tanımıyla bire bir örtüşmektedir.

Recep İvedik, hedef aldığı meslek gruplarına karşı acımasız söylemlerle niyetini ortaya koymakta ve anti-entelektüel tutum sergilemektedir. Doktor, akademisyen ve psikolog gibi nitelikli meslek gruplarına saldırıda bulunan karakter, bu meslek gruplarını kendi düzeyine indirerek yermekte ve alay konusu haline getirmektedir.

Doktora Karşı	Akademisyene Karşı	Psikoloğa Karşı
Bunca yıl altı sene oku espri anlayışında en ufak bir değişiklik yok.	Takmış yeşil askıyı, binlerce zerzevatı doldurmuş vücuduna, geçmiş bana burada ahkam kesiyor.	Böyle bir saçmalık var mı ya? Dünyanın her yerinde soruyu halk sorar, cevabını hoca verir ya.
Doktor musun nesin, hepinizin kafa yanık altı sene okuyunca kafalar yanıyor tabi.		Bu öğrenciler senin kişisel fantezilerini doyurmak zorunda mı lan? Profesör olmuşun hoca olmuşun ama adam olamamışsın.
		Her ay oturursun “profesör maaşı az efendim. Profesör maaşı az efendim” böyle adama maaş maaş vermeyeceksin.

Tablo 1: Recep İvedik’in Doktor, Psikolog ve Akademisyene Karşı Söylemleri

3.2.5.2. Sanat Eseri, Sanatçı ve Yazarlara Karşı Anti-Entelektüalizm

Doktor, akademisyen ve psikolog gibi mesleklere saldırıda bulunan Recep İvedik, sanata ve sanatçıya karşı da benzer tutumları sergileyerek mahalledeki korsan CD satıcısına uğrar ve yerli film ister. Satıcı; *“Maymun 3 abi, bizim Nuri Abi’nin. Ödüllü bir filmidir. Çok sağlam bir film abi”* diyerek Recep İvedik’e *“Maymun 3”* parodi ismi altında Nuri Bilge Ceylan’ın *“Üç Maymun”* filmini önerir. Recep ise *“Nuri Bilge Ceylan, çok severim. Önceki filmi var ya “Uzak”, izledim koydum, adam yürümeye başladı, yürümesinden bıraktım, gittim elektriği suyu yattırdım her şeyi temizledim baktım adam hala yürüyor”* diyerek sanat filmlerine taş atar. Sanat sinemasının ve entelektüel anlayışın nüvelerine saldırmayı görev bilen Recep İvedik bir kez daha anti-entelektüel olduğunu bu sahneyle ortaya koymuştur. Ayrıca satıcı film için; *“Bu “Starwars” gibi abi. Üçten geriye doğru gidiyor. 3-2-1 eksiye doğru böyle gider.”* sözlerine Recep; *“o zaman büyük bütçeli film bu”* diyerek sanat sinemasıyla bir kez daha alay etmektedir. Karakterin kıstaslarına göre iyi bir film, büyük bütçe ile ortaya çıkmaktadır. Sanat filmini popüler kültür filmleriyle kıyaslayan karakter, böylelikle kendini gerçekleştirmiş ve entelektüeli temsil eden sanat eserlerini önemsizleştirmeyi bilmiştir.



Resim 4: Recep İvedik'in almayı düşündüğü film

Filmin devamında Zeynep ile kütüphaneye giden Recep İvedik, oradaki yetkiliye bir kitap istediğini belirtir. Yetkilinin *“ne tarz bir kitap istiyorsunuz, mesela beğendiğiniz bir tür var mı?”* sorusuna Recep; *“Daha çok günümüz yazarlarından değil de, dünya klasiklerinden, Cin Ali, Akıllı pireler, Kaya ile Ayşe okula gitti gibisinden...”* cevabını vermektedir. Bu noktadan bakıldığında Recep İvedik’in dünya klasiği anlayışı Cin Ali’den öteye geçememektedir. Söylemde klasikler değersizleştirilirken, eserlerin bu tarz çocuk kitaplarıyla bir tutulduğu görülmektedir. Entelektüel karşıtlarının sınıflamaları ortadan kaldıran bağınaz bakışları, Recep İvedik’te vücut bulmaktadır.

Recep İvedik’in yetkiliden kitap istediği sırada bir okur yetkiliye kitabı bırakmaya gelir. Aralarında seviyeli bir konuşma geçtikten sonra Recep, kitabı bırakan gözlüklü kişiye dönerek *“bak hele optik, bu kitap ne lan?”* sorusunu yöneltir. Aldığı *“Hugo”* cevabı karşısında yetkiliden o kitabı talep eden İvedik; *“Zaten çok bayılırız ya Hugo’ya, hepimiz, bütün Türkiye olarak Hugo’yu çok seviyoruz. Kısa boylu, kulakları böyle şey. Tolga abiyi de olsun...”* diyerek eski bir televizyon programına atıfta bulunur. Bu sahnede Victor Hugo’nun Sefiller adlı romanı üzerinden dünya klasikleri ile alay etme durumu söz konusudur. Ancak bununla da yetinmeyen karakter, yetkiliyle tartışmaları esnasında; *“Ben beş yaşındaydım hanımefendi, Goethe, Goethe diye ağlardım”* diyerek bu tavrını bir kez daha ortaya koyar.

Bu sahnede ortaya çıkan söylemlerle dünyaya mal olmuş önemli eserlerin içi boşaltılırken, eserler sıradan bir kitap olarak sergilenmektedir. Anti-entelektüalizmin toplumda kendisini en iyi şekilde gösterme yöntemi değersizleştirmedi. Recep İvedik

karakteri de bunu layıkıyla yerine getirerek “halk adına” bu eserlerden öcünü almaktadır.



Resim 5: Recep İvedik kütüphanedeyken

Filmde güldürü konusu olan bir başka şey ise klasik müzik olmuştur. Recep İvedik, arkadaşının kızı Zeynep’in tavsiyesiyle müzik dersi almaya başlar. Öğrenciler, derste Beethoven’ın 9.Senfoni’ni flütle çalırken Recep İvedik flütü burnuna sokarak abidik gubidik sesler çıkarır. Hocanın tepkisi karşısında sessiz kalmayan İvedik; *“Ya başka şarkı çalalım hocam 9.Senfoni gına getirdi. Başka şarkı çalalım. Çıkalım şu Ortaçağ’ın karanlığından”* söyleminde bulunur. Recep, daha sonra hocanın *“Ne çalacaksın?”* sorusuna flütüyle yanıt veren karakter, popüler Türk müziği olan “Hadi Yine İyisin” şarkısını çalarak cevap verir. Burada da görüldüğü gibi Recep’e göre önemli bir klasik müzik eseri “Ortaçağ’ın karanlığı” olarak nitelenmiştir. Kısacası anti-entelektüel tavrı sürekli ortaya koyan karakterin toplumlara yön veren eserlere karşı en ufak bir saygısı dahi bulunmamaktadır. Karakterin anlayışına göre “Hadi Yine İyisin”, 9.Senfoni’ye göre çok daha başarılı bir “sanat” eseridir.



Resim 6: Recep İvedik müzik dersindeyken

Filmde entelektüel sanat eserlerine, kişilere ve her türlü entelektüel faaliyete karşı aleni bir düşmanlık gözlenmektedir. Zeynep’le birlikte tiyatro gösterimine giden Recep İvedik, mısıryla gösterim saatini beklemektedir. Zeynep’e “*Niye buraya geldik ki ya!*” diye söylenen İvedik, arkadaşından; “*Tiyatro işte, izle de biraz kültürün artsın*” yanıtını alır. Ayrıca Zeynep’in; “*Mısır mısır diye tutturdun, burada gürültü çıkarıyor tiyatrodan yenmez ki*” söylemi karşısında Recep; “*Bana akıl verme. Ben ortaoyunundan gelmeyim. Karagöz Hacivat kültürünü bilirim ben*” sözlerini sarf eder. Bu söylemle birlikte karakterin tiyatroya karşı saygısızca tutumu “popcorn” yiyerek ortaya konurken karakter, tiyatrodan endüstrinin simgesel yiyeceklerinden birini tüketerek ait olduğu popüler kültüre selam çakar.

Recep İvedik’in seyrettiği tiyatro, modern tiyatro örneklerinden bir bölümdür. Sahnedeki oyuncunun “*Şu dünyada bu kahpe düzeni düzeltebilecek bir yüce ruh yok mu?*” repliği üzerine Recep İvedik sahneye atlar ve oyunu kendi düzenine göre dizayn eder. Çünkü filmde “kahpe düzeni yüceltecek yüce yuh”, Recep İvedik’in ta kendisidir.



Resim 7: Recep İvedik’in tiyatrodaki halleri

Sahnenin devamında Recep sahnedeki oyunculara kızar, bağırıp çağırıp konuşur ve onları azarlar. Oyuncular durumu kurtarmak için Recep İvedik’in edilgen bir şekilde yer aldığı mizansenin kısa sürede doğaçlarlar. Perde kapanır. Bu sırada oyuncular tam İvedik’e kızmaya başlamışken salonda alkış kopar ve Recep; “*Ama bak bak seyirci ne kadar memnun. Görüyor musun alkış sesini?*” söyleminde bulunur. Onun için sanat eserinin bir değeri ya da kıymeti yoktur. Kıymetli olan tek şey halkın beğenisidir.

Karakterin Verdiği Tepkiler	9. Senfoni	Dünya Klasikleri	Goethe	Victor Hugo	Modern Tiyatro Örneği	Sanat Filmi
Sözel	Ortaçağ'ın karanlığına benzetme	Cin Ali, Akıllı Pireler, Kaya ile Ayşe Okula Gitti kitaplarına benzetme	Yazarın ismi ile dalga geçme	Hugo ve Tolga Abi adlı TV programına benzetme		Filmin adı ve senaryosu ile dalga geçme
Davranışsal	Karakterin flüt ile popüler bir şarkıyı çalması				Sahneye atlayıp tiyatro eserine müdahale etme	

Tablo 2: Recep İvedik'in Sanatçı, Yazar ve Sanat Eserine Karşı Verdiği Tepkiler

3.2.6. Recep İvedik 3: Genel Değerlendirme

Recep İvedik 3 filmi, popüler kitle güldürüsü olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle kendisini halkın temsilcisi olarak lanse eden kahramanın anti-entelektüel tutum ve davranışları filmde göze çarpmaktadır. *Recep İvedik 3* anti-entelektüalizmi bir güldürü unsuru olarak kullanmakta ve sanatın, edebiyatın ve birçok alanın değerlerine saldırmaktadır. Ayrıca yine akademisyenlik gibi entelektüel meslek grupları da kahramanın hedef tahtasına oturmaktadır.

Filmde entelektüel karakterler önce 'entel'e dönüştürülmektedir. Böylelikle entelektüel bağlamından koparılmakta, içi boş ve bilgisiz bir insan haline getirilmektedir. Burnu havada, züppe, kibirli, halktan kopuk olarak lanse edilen enteller de ana karakter Recep İvedik tarafından alaya alınmaktadır.

Filmde sadece kişiler üzerinden değil, sanat üzerinden de anti-entelektüalizm söz konusudur. Karakter tiyatroya gidip popcorn yerken, müzik kursunda Beethoven'ın 9.Senfoni'sini Ortaçağ'ın karanlığı olarak betimler. Edebi metinleri de araya sıkıştırarak İvedik, önemli yazarlar arasında kabul edilen Victor Hugo ve Goethe'yi de alay konusu yapar.

Sonuç olarak *Recep İvedik 3* filmi anti-entelektüalizmi en iyi yansıtan popüler filmlerden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yetkinliklere ve yüksek kültüre saldırarak yaratılan güldürü, filmin lokomotifini olarak göze çarparken senaryoyu da taşımaktadır.

3.3. ENTELKÖY EFEKÖY'E KARŞI FİLMİNİN ANTI-ENTELEKTÜALİZM EKSENİNDE SÖYLEM ANALİZİ

Entelköy Efeköy'e Karşı (Yüksel Aksu, 2011) anti-entelektüel karakterlerin bulunduğu filmlerden birisidir. Özellikle çevre sorunlarına karşı duyarlı davranan entelektüellerin otorite ve köydekiler tarafından aşağılanması, filmin genel çerçevesini oluşturmaktadır. Bu bağlamda araştırmanın anti-entelektüalizmin sinemadaki yansımalarını daha iyi ortaya koyabilmesi için film, iyi bir örnek teşkil etmektedir.

3.3.1. Filmin Künyesi

Filmin Adı: Entelköy Efeköy'e Karşı

Filmin Tarihi: 2011

Filmin Süresi: 117 dakika

Filmin Yönetmeni: Yüksel Aksu

Filmin Senaristi: Yüksel Aksu

Filmin Oyuncuları: Şahin Irmak, Emin Gürsoy, Ayşe Bosse

Filmin Yapımcısı: Muharrem Gülmez, Taha Altaylı

3.3.2. Filmin Konusu

Filmde Efeköy'e yerleşen bir grup çevreci entelektüel ile köye termik santral yapılmasını isteyen köylü arasında geçen mücadele konu edilmektedir.

3.3.3. Filmin Özeti

Şehir hayatından bunalan bir grup çevreci entelektüel, Efeköy’de toprak alarak oraya yerleşirler. Köylü ve köyün muhtarı bu entelektüel kitleyi çok iyi bir şekilde karşılarlar. Köylüler onlara pahalıdan ürün satarak çok para kazanmayı ummakta ve buna göre planlar yapmaktadırlar. Kendilerini “ekolojik anarşist” olarak tanıtan entelektüeller köylü tarafından yadırgansalar da onlara pek ses eden olmaz. Ancak ilerleyen süreçte köye termik santral yapılacağı haberi, köylü ile entelektüelleri ikiye ayırır. Entelektüeller hemen kendi aralarında bir toplantı yaparak hukuki mücadeleye başlarlar. Termik santrali yapacak olan kişiler köyün muhtarını entelektüellere karşı doldurur. Köylüler termik santralin inşa edilmesini isterken muhtara yüklenmekte ve bu çevreci topluluğun neden toprak sahibi yapıldığını sorgulamaktadırlar. Her şeyden sıkılan muhtar, “Entelköy” olarak adlandırılan, çevrecilerin yaşadığı yeri basarak onları tehdit eder.

Entelektüeller seslerini duyurmak için belirli eylemlere başlarlar. Konser verir, pandomim gösterisi düzenlerler. Ancak halk bu eylemlere son derece yabancı kalmaktadır. Bu sırada mahkeme termik santral projesine iptal kararı verir. Köylü ile çevreciler arasında arbede çıkar. Ancak çevreci entelektüeller her şeye rağmen ekolojik tarım için uğraşmakta ve köylüye durumu izah etmeye çalışmaktadırlar.

Belirli fonlardan destek alan çevrecilerin bu yardımları nasıl kullandıklarına dair bir araştırma için kaymakam köye gelir. Köyün muhtarını da yanına alarak Entelköy’e girer. Yapılan şeyleri yerinde inceler ve bakana haber verir. Bakan ise köyü kendi gelip ziyaret etmek ister. Bu sırada Efeköy’de yaşayan arkadaşı Aşırı’ya uğrar ve onunla sohbet eder. Entelköy’de yapılanlarda bir problem olmadığını ifade eder.

Bakan tarafından kurulan olumlu cümleler karşısında köylü, termik santralin kurulmayacağını görmüş, devleti bile “anarşik” olarak adlandırmaya başlamıştır. Bu arada ne yapacağını bilemeyen köylü Aşırı ile konuşmayı düşünür ve onun evine giderler. Aşırı da onlara ekolojik tarımın aslında ne kadar iyi bir şey olduğunu anlatır ve köylüyü ikna eder. Bunun üzerine köylü Entelköy’e bir ziyarette bulunur ve film sona erer.

3.3.4. Filmin Karakterleri

Efeköy'ün muhtarı olan Ali, köye yerleşmek ve doğal tarımla uğraşmak isteyen kişileri çok iyi karşılayarak onları ağırlar ve köye yerleşmeleri için gereken yardımı yapar. Yardımsever ve cana yakın gözükten Muhtar Ali, köye kurulacak termik santral için gereken girişimi başlatırken köye sonradan yerleşenlerin tepkisiyle karşılaşır. Bu tepkiden sonra doğal tarımla uğraşmak isteyenlere karşı cephe alan Ali, aynı zamanda onları ikna etmeye uğraşırken köylünün termik santral yapılması konusundaki talebini de yerine getirmeye çalışmaktadır. Bu sırada köyün delisi kabul edilen üniversite eğitimi almış Aşırı Mustafa da Muhtar Ali'yi termik santral fikrinden vazgeçirmeye çalışan ve köylüye akıl veren bilge bir karakterdir. Köye çevreci ekiple birlikte gelen ve Muhtar Ali'nin kendisine aşık olduğu Katrin ise dürüst, zeki ve çevreci olarak termik santrale karşı mücadele vermektedir.

Filmin ana karakteri Muhtar Ali, termik santralin olumsuz etkilerini kavrayamayan, saf ve istenildiği gibi yönlendirilebilen bir karakter olarak dikkat çekmektedir. Karakter, çevreci grubun termik santrale olan tepkisi karşısında grubu entel olarak tanımlamış ve termik santral karşıtlarını vatana ihanetle itham etmiştir. Bu tavrıyla karakter fikir insanlarına karşı aldığı tavrı ortaya koymuştur. Yine köy ahali ve termik santrali yapacak olan firma yetkilileri de köye yerleşip organik tarımla uğraşan çevreci entelektüellere karşı durmuş, onları iş bozan anarşistler olarak tanımlamışlardır.

3.3.5. Entelköy Efeköy'e Karşı Filminde Anti-Entelektüalizmin Temsili

Anti-entelektüalizm genellikle sosyoekonomik olarak halkın alt kesimlerinde vücut bulmakta ve sergilenmektedir. *Entelköy Efeköy'e Karşı* filmindeki halkın entelektüellere olan tavrı da bunu net bir şekilde ortaya koymaktadır. Film tema olarak anti-entelektüel kabul edilmese de filmin karakterleri bu anlayışı temsil etmekte ve sinemada ortaya koymaktadır.

3.3.5.1. Entelektüel Kimlik Ekseninde Anti-Entelektüalizm

Filmde anti-entelektüel tutumu ilk olarak kaymakam sergiler. Muhtar termik santral için görüşmeye çağıran kaymakam, santralle ilgili muhtara; *“Sizin köye yerleşen bu entel-dantel takımı var. Bunlar başımıza dert açmasın sonra”* şeklinde soru sorar. Bu söylemle hem çevreci entelektüeller küçümsenmiş hem de termik santrale karşı engel olarak lanse edilmişlerdir.

Jean Paul Sartre, entelektüel tanımında atom bombasını yapan değil, atom bombasına karşı direnen ve bir manifesto yayımlayan kişilerin entelektüel olabileceğini belirtmektedir (Sartre, 2010:16). Bu filmde de Sartre’ın tanımıyla uyumlu olarak entelektüeller çevreye zararlı olan termik santrale karşı durmakta ve halkı bilinçlendirmeye çalışmaktadırlar. Ancak otorite, onları “başına dert açacak” topluluk olarak nitelemektedir.

Filmin ilerleyen kısmında entelektüeller köyde termik santral istemediklerini muhtara belirtirler. Ayrıca ağaçların zarar göreceğini söyleyerek muhtarın ikna etmeye çalışırlar. Muhtar ise *“Zeytin ağacının yekûnunu satsanız bir milyar yapmaz. Affedersiniz kilosunu bir milyondan alan satan yok”* diyerek çevreci grubun tepkisini çeker. Bu tepkiden sonra köylünün biri muhtara; *“Onlar devlete otoriteye karşı durup dururlar ya hani, devlete otoriteye karşı yapılmış bir hareket bu. Senin şahsına yapılmış bir şey yok muhtarım”* söyleminde bulunur. Köylüye göre entelektüellerin yaptığı şey otoriteye karşı gelmektir. Anti-entelektüel anlayışın otorite ile iç içe olduğu düşünüldüğünde, filmdeki evrende maksatlı olarak yayılan anti-entelektüel ideolojinin halka da sirayet ettiği görülmektedir.

Filmde, termik santral için yapılan bilgilendirme toplantısında konuşan yetkililer, halkı ikna etmek için birçok şey söylerler. Entelektüellerin duruma müdahale edip toplantıyı basmalarının ardından yetkililer köylülere hitaben; *“İnanmayın siz onlara. Bunlar Türkiye’nin refahını istemeyen bir grup çapulcu. Bozguncu arkadaşlar bozguncu bunlar”* söyleminde bulunurlar. Yine filmin bir bölümünde kaymakam muhtara; *“Sen koskoca muhtarsın, iki tane entele dantele pabuç mu bırakacaksın?”* diyerek entelektüelleri muhtar karşısında küçümser. Anti-entelektüalizm özellikle otoritenin kullandığı bir silah olarak burada da devreye girmiştir. Böylelikle halk gözünde entelektüeller küçük düşürülmüş, söylemleri boşa

çıkarılmıştır. Amaca giden yolda entelektüelin muhalefeti, otorite açısından sadece geçilmesi gereken bir engeldir.



Resim 8: Termik santral için bilgilendirme toplantısı

Çevreci entelektüeller termik santrali protesto etmek için bir pandomim gösterisi hazırlarlar. Bu sırada köyün muhtarı ve köyün hocası gösterinin yapıldığı alana gelir. Hoca, pandomim gösterisi esnasında dua etmeye başlar ve şu ifadeleri kullanır:

“Milli sınaî hamlemizi istemeyenlerin, din, diyanet bilmeyenlerin, ana, baba, ecdat sevgisi olmayan bu tam tamcı anarşistlerin şerrinden sen bizi koru yarabbi. Bu yerde kıvrım kıvrım kıvranan anarşistlere sen akıl, fikir, izan, din, iman nasip eyle ya rabbi”



Resim 9: Termik santrali protesto için pandomim gösterisi

Hofstadter, din adamlarının dogmatik düşüncelerinden dolayı anti-entelektüalizmin toplumda yayıldığını ifade etmektedir (Hofstadter, 1963:22). Filmde hocanın ettiği dua, aslında entelektüellerin düşünce ve fikirlerinin ne kadar “sapkın” olduğunu vurgulamaktadır. Bu açıdan metinde açık bir anti-entelektüel tavrın olduğu söylenebilmektedir.

Köylülere Göre Entelektüeller	Termik Santral Yapmak İsteyenlere Göre Entelektüeller
Devlete ve otoriteye karşı duran, milli kalkınma hamlesini hazmedemeyen tipler	Türkiye'nin refahını istemeyen bir grup çapulcu, bozguncu.

Tablo 3: Filmde Köylülerin ve Termik Santral Yapmak İsteyenlerin Çevreci Entelektüel Tanımlaması

3.3.5.2. Entelektüel Sanatçıya Karşı Anti-Entelektüel Tutum

Filmde anti-entelektüalizm kendisini sanat ve sanatçı üzerinden de göstermektedir. Köylüler kendilerine göre müstehcen olan heykeli eleştirmekte ve muhtar heykel sanatçısına dönerek; *“Bir de sanatçı olacak. Saçından sakalından utan be”* ifadelerini kullanmaktadır. Muhtara göre ortaya konan sanat eseri gayri ahlaki olmakla birlikte sanatçı da utanmazın tekidir.



Resim 10: Muhtarın küçümsediği sanatçı ve eseri

Heykeller Avrupa'dan gelen bir milletvekiline gösterilmek için sergilenirken muhtar, heykeller hakkında yine benzer sözler sarf ederek; *“Ne anlama geliyor? Amacınız ne ya? Bunlar kesin Türkiye'nin imajını sarsmak için yapıyorlar kesin”* ifadelerini kullanmıştır. Yani ona göre sanatçının eseri, ülkenin itibarını zedeleme anlamında bir sabotaj malzemesidir.

Köylünün Tepkisi	Muhtarın Tepkisi
Bir de sanatçı olacak. Saçından sakalından utan be!	Amacınız ne ya? Bunlar kesin Türkiye'nin imajını sarsmak için yapıyorlar kesin.

Tablo 4: Muhtar ve Köylülerin Sanatçıya Karşı Söylemleri

3.3.6. Entelköy Efeköy'e Karşı: Genel Değerlendirme

Termik santralin yapımına karşı çıkan entelektüeller ile maddi beklentiler uğruna termik santralin yapılmasını isteyen köylüler arasındaki çatışma filmde anti-entelektüel bir anlayışın kendisini göstermesine yardımcı olmuştur. Özellikle gerek kaymakamın gerekse de köylülerin çevreci bu gruptan “entel dantel” olarak bahsetmeleri, iktidar-halk koalisyonunun anti-entelektüel tavrını göstermek için iyi bir örnek teşkil etmektedir. Bu filmde de avam sınıf entelektüeli önce “entel” yaftası ile hafifletirilmekte, sonrasında alay konusu haline getirmektedir. Çevreye duyarlı olan, ekolojik dengeyi korumak isteyen, sanatı özümsemiş ve değer vermiş kişiler köylülere göre entelden öteye gidememektedir.

Film entel üzerinden güldürmeyi amaç hale getirmese de köylülerin anti-entelektüel pragmatist anlayışını yansıtmakta ve egemenlerin anti-entelektüel tavırlarını ortaya sermektedir. Ayrıca film çevreci anlayışı desteklese de ekolojik tarımı savunan karakterlerin silik ve korkak tasvir edilişleri, durumun güldürüye indirgenmesine zemin hazırlamıştır. Yine de *Entelköy Efeköy'e Karşı* filmi entelektüel ve anti-entelektüel arasındaki çatışmanın iyi bir örneğini ortaya koymaktadır.

3.4. CUMALİ CEBER FİLMİNİN ANTI-ENTELEKTÜALİZM EKSENİNDE SÖYLEM ANALİZİ

Cumali Ceber, 2017 yılında vizyona giren popüler güldürü sinema örneğidir. Araştırmanın neticeye ulaşması açısından incelenecek ve anti-entelektüalizmin yansımaları filmde söylem analizi ile ortaya konulacaktır.

3.4.1. Filmin Künyesi

Filmin Adı: Cumali Ceber

Filmin Tarihi: 2017

Filmin Süresi: 100 dakika

Filmin Yönetmeni: Gökhan Gök

Filmin Senaristi: Gökhan Gök, Cihan Berk Berkeban

Filmin Oyuncuları: Halil Söyletmez, Ceyda Saltadal, Tanser Yılmaztürk

Filmin Yapımcısı: Özgür Akbaş, Volkan Akbaş

3.4.2. Filmin Konusu

Film, işten atılan ve çocuklarının kumar borcunu öğrenen Cumali'nin, şanslı bir tatil ile kendisini otelde bulmasını ve bu oteldeki maceralarını konu edinir.

3.4.3. Filmin Özeti

Bir inşaat ustası olan Cumali Ceber, emekliliğine yalnızca bir gün kala patronun oğlunu dövünce işten kovulur. İki oğlu olan Ceber eve geldikten sonra çocuklarının kumar borcu yaptıklarını öğrenir. Cumali bu durumun üzerine çocuklarının özel üniversitedeki kayıtlarını sildirmek için okula gider. Okulda karmaşa çıkaran karakter tesadüf eseri okulun sahibi ile karşılaşır. Daha önce inşaatlarda çalışmış ve Cumali Ceber'in çıraklığını yapmış bu kişi Ceber'i tanıyarak odasına davet eder. Ayrıca çocuklarıyla birlikte güzel bir tatil yapması için sahibi olduğu otelde yer ayırır. Bunun üzerine aile kendilerini beş yıldızlı bir otelde tatilde bulurlar.

Tatilde ortama uyumsuz tavırlar sergileyen Cumali, denetimden geçen otelin müfettişinin gözüne batar. Bu sırada otelde konaklayan Başak'a karşı bazı duygular beslemeye başlamıştır. Şiir dinletilerine, spor faaliyetlerine, trekkinge ve antik kalıntı gezilerine katılan Cumali aykırı hareketler sergilerken Başak'ın dikkatini çekmiştir. Ancak bir çocuk sahibi Başak'ın kocasıyla arasını düzeltmesi, Cumali'nin bütün planlarını alt üst eder ve Başak'a bir mektup bırakarak evine geri döner. Film ise Cumali'nin televizyonda Başak'ı görmesiyle sona erer.

3.4.4. Filmin Karakterleri

Filmin ana karakteri Cumali Ceber, yaşını almış bir inşaat ustasıdır. İki oğlu bulunan Cumali, emekli olmak için gün saymakta ve inşaatta çalışmaya devam

etmektedir. Ancak inşaatın sahibinin oğlu ile girdiği münakaşa sonrasında işten kovulan Ceber, kendisine çıkış yolu aramakta ve çocuklarının kumar problemini çözmeye çalışmaktadır. Karakter kaba ve patavatsız tavırlarıyla dikkat çekerken kendine has tarzıyla topluma bir türlü ayak uyduramamaktadır. Cumali Ceber'in oğulları Cevher ve Cüneyt filmin yan karakterleri arasındadır. Babalarından tamamen farklı olan bu karakterler özel üniversiteye giden züppe kişilikler olarak görünmektedirler. Cumali Ceber'in tatile gittiği otelde tanışarak hoşlanmaya başladığı Başak görgülü, eğitilmiş ve sempatik bir olarak tasvir edilirken oteli teftiş eden Cavit Bey ise kibirli, saygısız ancak bilgi birikimi yüksek bir karakterdir.

Filmin ana kahramanı Cumali Ceber, uzun yıllardır inşaat işlerinde çalışan, iyi eğitim almamış, kaba bir karakter olarak öne çıkmaktadır. Karakter çocuklarının gittiği üniversitedeki akademisyenle tartışır, arkeolojik kazılar yapanlarla alay eder ve tur rehberliği yapan akademisyeni halkı kandıran yalancı olarak suçlar. Film boyunca anti-entelektüel tavrını sürekli gösteren karakterin yetkinliklere karşı alaycı tutumu da filmde güldürü unsuru olarak dikkat çekmektedir.

3.4.5. Cumali Ceber Filminde Anti-Entelektüalizmin Temsili

Anti-entelektüalizm, sıradan halkın son dönemde benimsediği bir anlayış haline gelmiştir. Bu anlayışın sinema filmlerinde de karşılığını bulmak mümkündür. Güldürü filmlerindeki karakterlerin eğlendirmek amacıyla anti-entelektüel tavra sahip olmaları bunun en tipik örneğidir. Film başlı başına anti-entelektüel temeller üzerine kurulmasa bile sıradan halkın benimseyeceği, yüksek kültürdeki kişilere saldırı anti-entelektüalizmin kendisini ifade etme biçimidir. Cumali Ceber filminde de karakter tavrını ortaya koyarak kendi kitlesine oynamakta ve tavırlarıyla yüksek kültür kişilerini yerme gayreti içine girmektedir.

3.4.5.1. Eğitim ve Eğitim Kurumlarının Karşı Anti-Entelektüalizm

Filmde çocuklarının okuluna giden ve onlarla derse giren Cumali Ceber, öncelikle oğluna sınıf hakkında “*Cino, bura ne kadar büyüktür yav. Tiyatro salonu mudur stadyum mudur?*” diyerek önce ortama yabancı olduğunu ortaya koyar. Daha

önce hiç üniversiteye girmemiş karakter kendince bağlantılar kurarak sınıfı bir salona benzetmeye çalışmaktadır. Ceber sahnenin ilerleyen bölümünde dersin konusunu anlamayarak yine oğluna döner ve “*lan Cino, ne diyor bu poligon moligon*” şeklindeki söylemiyle ders hakkında bir fikri olmadığını da gösterir. Ancak hemen akabinde hocaya soru sorarak bilgiliymişçesine söylemlerde bulunur. Cumali'nin saçmalamaları karşısında hocanın tepki vermesi, karakterin; “*Markete gittiğin zaman çocuk; ya bana 0.78 tane ekmek mi ver diyecek? Milleti kandırmayın ya. Bu çocukların vaktini çaldığın yeter, tahtaya ben geçiyorum*” şeklinde sözler sarf etmesine neden olur. Cumali Ceber filmdeki anti-entelektüel tavrını bu şekilde ortaya koymuştur. Ona göre formel bilimler mantıksız ve gündelik hayata uygun değildir. Aslında anti-entelektüalizmin pragmatist ve popülist anlayışının karşılığı da böylelikle ortaya çıkmaktadır.



Resim 11: Cumali Ceber akademisyen ile tartışırken

Anti-entelektüalizmin değersizleştirme anlayışı filmin birçok yerinde vuku bulmaktadır. Tatile gitmek için bindiği otobüsün terminalde durmasını fırsat bilen Cumali Ceber, terminal içerisinde bir odaya girer ve odadan mikrofonla bazı şeyler söylemeye başlar. Özellikle; “*Buradan bütün damarcı gönül dostlarına selam olsun. Biz damarda yüksek lisans yaptık*” söylemiyle anlayışını da belli eder. Ona göre arabesk ya da “damar” şarkıları çok iyi bilmek ile yüksek lisans seviyesinde bir bilgiye sahip olmak arasında bağ bulunmaktadır.

Formel Bilimler	Üniversite Dersliği	Yüksek Lisans
Markete gittiğinde işe yaramayacak şeyler	Stadyuma benzeyen bir yer	Arabesk şarkılardaki bilgiyi tanımlayan yetkinlik

Tablo 5: Cumali Ceber'in Eğitim ve Eğitim Kurumlarına Karşı Düşünceleri

3.4.5.2. Meslek Gruplarına Karşı Anti-Entelektüalizm

Eğitim değerlerine saldırmak Cumali Ceber filminde karşımıza çıkan bir durumdur. Özellikle bilgili ve okumuş insanlara karşı bu sorgulayıcı tavrın iyi niyetli olmadığı son derece açıktır. Oğlunun okuluna gittiğinde ders veren akademisyenin milleti kandırdığını söyleyen Cumali, tatile gittiğinde karşılaştığı akademisyeni de aynı şekilde yermektedir. Tatili esnasında antik kalıntı gezisine katılan Cumali, tur rehberi akademisyenin aktardıklarını alaycı bir şekilde dinler. Rehberin kalıntılardaki yazılar hakkında konuştuğu sırada söz giren Cumali, akademisyene; *“lan, orda o mu yazıyor?”* şeklinde söylemde bulunur. Akademisyen ise; *“Cumali Bey size çok teessüf ederim, ben bu konu üzerine iki tane tez yazmış bir insanım”* diyerek bu konudaki yetkinliğini dile getirir. Ceber ise her zamanki gibi anti-entelektüel tavrını takınarak *“ben de girişteki kolona adımı soyadımı yazdım”* diyerek alaycı bir söylemde bulunur. Cumali Ceber karakterinin bu tavrı aslında yetkinliklerin sınırlarını ortadan kaldırırken akademik çalışmalarını küçümsemekte ve değersizleştirmektedir. Sahne içerisinde sözlerine devam eden karakter rehberin anlattıklarına karşılık; *“Yok 89.yüzyılın üçüncü ayında mart ayında... Burada milleti kandır. Hepsi kanacak zaten”* söylemiyle düşüncesini pekiştirir. Cumali’ye göre akademisyenin anlattıkları manasız ve yalandır. Bu bağlamda bakıldığında Cumali Ceber’in anti-entelektüel karakter yapısıyla karşımıza çıktığını söylemek gerekmektedir.



Resim 12: Cumali Ceber ile tur rehberi akademisyen

Filmin ilerleyen bölümünde Cumali Ceber arkeolojik çalışmalar yapılan alana girer. Bu alanda yabancı bir ekip kalıntıları incelemektedir. Filmin ana karakteri Cumali ise çalışmalara anlam verememiştir. Oradakilere hitaben; *“Mermercisi misiniz nesiniz siz? Hee. Gömü arıyorsunuz”* diyerek çalışmalara karşı en ufak bir fikrinin olmadığını gösterir. Daha sonra çalışma yapanlara bazı akıllar veren Ceber;

“anlamazlar anlamazlar, kafa tın tın teneke” diyerek bu grubu aşağılamakta ve kendisini bilgili şekilde konumlandırmaktadır.



Resim 13: Cumali'nin çalışma yapanlara müdahalesi

Cumali Ceber, entelektüeli temsil eden meslek gruplarını alaya alırken yetkinliklerin sınırlarını ortadan kaldırmakta ve söylemleriyle bilgili kimseleri aşağılamaktadır. Anti-entelektüel tavır film boyunca ortaya çıkarken Cumali Ceber karakteri anti-entelektüalizmi iyi bir şekilde temsil etmektedir.

Akademisyenlere Karşı Söylemleri	Arkeolojik Kazı Çalışmaları Yapan Gruba Karşı Söylemleri
Markete gittiğin zaman çocuk; ya bana 0.78 tane ekmek mi ver diyecek? Milleti kandırmayın ya. Bu çocukların vaktini çaldığın yeter, tahtaya ben geçiyorum.	Mermerci misiniz nesiniz siz? Hee. Gömü arıyorsunuz.
Yok 89.yüzyılın üçüncü ayında mart ayında... Burada milleti kandır. Hepsi kanacak zaten.	Anlamazlar anlamazlar, kafa tın tın teneke.

Tablo 6: Cumali Ceber'in Akademisyene ve Kazı Çalışmaları Yapanlara Dair Söylemleri

3.4.6. Cumali Ceber: Genel Değerlendirme

Cumali Ceber, entelektüellere karşı saldırının vücut bulduğu filmlerden diğeridir. Özellikle karakter tarafından bilgi ve yetkinlikler sorgulanarak entelektüel meslek grupları değersiz hale getirilmektedir. Cumali Ceber karakteri popülizmin yarattığı bir “halk adamı” olarak formel bilimlerin mantığını sorgulamakta, alanında uzmanlaşmış akademisyenin yetkinliğiyle alay etmektedir.

Bu filmde ve anti-entelektüel anlayışın yer aldığı bütün filmlerde temel düşünce anti-entelektüalizm yaratmak değildir. Ancak entelektüelin ve onun değerlerinin halk

diliyle alaya alınması, bu tarz filmlerdeki ortak güldürü unsurlarından birisi olarak dikkat çekmektedir. Cumali Ceber de güldürüsünü garip davranışları üzerine kurmakta ve bilgisizliğiyle perçinleyerek yetkinliğe karşı tavrı almaktadır.

Sonuç olarak, son on yılın popüler Türk sinemasında gişe başarısı elde etmiş filmlerden birisi olan *Cumali Ceber*, kitle kültüründen gelen ana karakteriyle üst sınıfa olan tavrı bir güldürü ögesi haline getirmektedir. Uyumsuz pijaması, kalın kaşları ve ilginç hareketleriyle Cumali, anti-entelektüel anlayışını sıradan halkla özdeşleştirmeye çalışmaktadır.



SONUÇ

Sinema, tıpkı toplumlar gibi zaman içerisinde kendisini değiştirmekte ve dönüştürmektedir. Bu dönüşüm olumlu anlamda yaşanabildiği gibi olumsuz anlamda da ortaya çıkabilmektedir. Özellikle dönemin siyasi koşulları, kültürel iklimi ve toplumun yönelimleri sinemanın dilini oluşturan faktörler arasında sıralanabilmektedir.

Türk sinemasında tiyatrocuların etkinliğini yitirmesiyle birlikte ortaya çıkan popüler sinema anlayışı, 1980'li yılların sonuna kadar Yeşilçam ile gelişmeye devam etmiştir. Özellikle 1950 ile 1990 yılları arasını kapsayan Yeşilçam döneminde melodram ve güldürü türleri başarı kazanmış, bu türde çekilen filmler toplum tarafından rağbet görmüştür. Bilhassa güldürü, Türk sinemasının başlangıcından günümüze kadar etkinliğini hiçbir zaman yitirmemiş ve seyirci karşısında umduğunu bulabilmiştir.

Toplumun dönüşümüyle birlikte hareket eden popüler sinema zaman içerisinde kendisini yenilemiş ve halkın isteklerini temel alan anlayışı öncelemiştir. Toplumun gülme ve ağlama reflekslerindeki değişiklik filmlere de yansımış ve halk tabanının tepkilerine göre filmler üretilmeye başlanmıştır. 1960-1980 yılları arasında Türk sinemasında toplumsal konular ön plana çıkarken bu durum 1990'lı yıllardan itibaren yerini bireysel konulara bırakmıştır. Özellikle 2000'li yıllara gelindiğinde kitle iletişim araçlarının etkisini iyiden iyiye hissettirmesi, bununla birlikte televizyonun kitle kültürünü yayan ve her yere ulaşabilen bir araç olması sinemada da bazı dönüşümlerin yaşanmasına sebebiyet vermiştir. Bu yıllarda sinema televizyondan çok fazla etkilenmiş ve televizyona iş yapan oyuncu, yönetmen, senarist ve yapımcılar zaman içerisinde sinema sektörüne geçiş yapmış, her iki alanda da ürünler ortaya koymuşlardır. Popüler kültürün beslediği filmler televizyonlarda tanıtılmış, reklamları yapılmış ve ticari etkinlikleri arttırılmıştır. Bunun sonucunda da 2000'li yıllarla birlikte filmlerin izleyici sayısı artış göstermiş ve popüler kültür ürünleri sinemada beklediği karşılığı bulabilmiştir.

Yakın dönem popüler Türk sineması önceki dönemlerde olduğu gibi yine dram ve güldürü türlerine ağırlık vermiştir. Yapımcıların gişede istedikleri başarıyı yakalamalarına ve 2000'lerle birlikte film türlerinin çoğalmasına rağmen popüler film

dili kısırlaşmaya devam etmiştir. Televizyon programları, reklamlar ve diğer kitle iletişim araçlarıyla yapılan tanıtımlar sayesinde seyirci yönlendirilmiş, AVM'lere taşınan sinema salonlarında hareketlilik artmaya devam etmiştir.

2000'li yıllarda popüler kültürün etkisini daha fazla hissettirmesiyle birlikte yalnızca eğlenme maksadı güden filmlerde artış sürmüştür, seyircilerin tercihleri bu filmler üzerine olmuştur. 2000'li yılların sonuna gelindiğinde televizyon karakterleri kendilerini beyaz perdede göstermeye başlamış ve halkın ilgisini çekerek gişede başarı elde etmesini bilmişlerdir.

Entelektüel, münevver ya da aydın, özellikle bir ya da birden fazla konuda bilgi sahibi olan, konuyla ilgili düşünen ve sorgulayan kimseleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Baskılara karşı hakikati söyleme misyonu bulunan entelektüeller bunun yanı sıra bir üst düzey meslek grubuna da ait olabilmektedirler. Bazı hususlarda ihtisas yapmış ve alanında uzmanlaşmış bireyler entelektüel kabul edilmekle birlikte sanat adamı, fikir insanı ya da düşünürler de entelektüel olarak sınıflandırılabilirler. Ancak başta Amerika olmak üzere birçok ülkede gitgide yaygınlaşan anti-entelektüel düşünce, 20. yüzyılın ortalarında patlama yapmış ve 21. yüzyıla da sirayet etmiştir. Günümüzde kültürel değişimlerin yaşanmasıyla birlikte pragmatist ve popülist bir anti-entelektüel anlayışın vuku bulduğu görülmektedir. Sanat eserleri değersizleştirilirken sanatçılar anti-entelektüel tavrı takınan kişiler tarafından aşağılanmakta, anti-entelektüel anlayışı benimseyen iktidarlar eliyle de yasaklanmaktadır. Ayrıca toplumun üstünde yer alan meslek grupları, düşünürler ve fikir adamları da yine anti-entelektüellerin hedefi olmuşlardır. Popülizm, pragmatizm ve faşizm ile bağlantılı olan bu anlayış sıradan halk tarafından benimsenmekte ve bilgili kişilere karşı bir silah olarak kullanılmaktadır. Otoriteler de kendilerinin hoşuna gitmeyen şeyleri baskılamak ve iktidarlarına zarar verecek entelektüelleri sindirmek amacıyla anti-entelektüel tavrı desteklemektedirler.

Aydınlara, sanatçılara, fikir insanlarına ya da eğitilmiş kimselere olan bu düşmanlık bütün alanlarda olduğu gibi sinemada da karşılık bulmaya başlamıştır. Karakterler üzerinden bilgili kişilerin alaya alınması ya da ötekileştirilmesi, sinemada anti-entelektüalizmin örneği olmaktadır. Özellikle bu çalışmanın amacı, yakın dönem popüler Türk sineması güldürü filmlerinde anti-entelektüalizmin temsilini göstermek ve karakterler üzerinden sinemada nasıl tezahür ettiğini ortaya koymaktır.

Araştırmanın birinci bölümünde anti-entelektüalizmi daha iyi kavramak adına entelektüel kişinin kim olduğuna değinilmiş, entelektüel kişilerin görüşlerinden yararlanılmış ve belirli ortak özellikler sınırlandırılarak ortaya konulmuştur. Daha sonra anti-entelektüalizm kavramına değinilerek anti-entelektüel düşüncenin hangi anlayışlardan beslendiği açıklanmış ve anti-entelektüalizmin kendisini nasıl gösterdiği belirtilmiştir.

Araştırmanın ikinci bölümünde popüler kültürden yararlanan Türk güldürü sinemasını daha iyi anlamak adına kitle kültürü ve popüler kültür kavramları açıklanmıştır. Ardından popüler Türk sinemasının başlangıcı kabul edilen Yeşilçam'dan günümüze Türk sinemasına tarihi bir bakış atılmıştır. Dönemler incelenerek 2000'li yılların altyapısı oluşturulmuştur. Üçüncü bölümde ise içinde anti-entelektüalizmin yansımalarının görülebileceği *Recep İvedik 3* (Gökbakar, 2010), *Entelköy Efeköy'e Karşı* (Aksu, 2011) ve *Cumali Ceber* (Gök, 2017) filmleriyle örneklem oluşturulmuş ve söylem analizi ile incelemesi yapılmıştır. Filmlerde anti-entelektüalizmin nasıl temsil edildiği ortaya konularak değerlendirmesi yapılmış ve araştırma sonuçlandırılmıştır.

İnceleme kapsamında değerlendirilen ilk film *Recep İvedik 3* olmuştur. Film, İstanbul Güngören'de ikamet eden Recep İvedik'in ninesinin ölmesiyle birlikte depresyona girmesini ve kendine çıkış yolu aramasını konu edinmektedir. Recep, film boyunca arkadaşının kızıyla birlikte farklı sosyal ortamlara girerek sorununu çözmeye ve ruhsal problemlerinden kurtulmaya çalışmaktadır. Ancak Recep İvedik girdiği bütün ortamlarda uyumsuz ve asi tavırlar sergileyerek sorununu aşamamakta ve daha farklı alanlara yönelmektedir. Filmde Recep İvedik karakteri anti-entelektüel bir anlayışı tasvir etmektedir. Girdiği bütün ortamlarda kendisinden üst konumda bulunan akademisyen, yetkin, psikolog, sanatçı ve doktora karşı alaycı bir tavır takınmaktadır. Ayrıca karakter sanat eserlerini, edebiyat yapıtlarını ve tiyatro gibi ritmik sanatları değersizleştirerek bayağı bir hale getirmektedir. Bu noktadan bakıldığında, filmin ana karakteri Recep İvedik kitle kültürünü benimseyen bir anti-entelektüeldir. *Recep İvedik 3* filminde entelektüellere karşı olan bu tutum güldürü unsuru olarak ortaya çıkmış ve karakter üzerinden anti-entelektüel anlayış vücut bulmuştur.

İnceleme kapsamında değerlendirilen ikinci film *Entelköy Efeköy'e Karşı* olmuştur. Filmde köye yerleşen bir grup entelektüel çevrecinin hem termik santralle

hem de termik santrali destekleyen köylülerle olan mücadelesi konu edilmektedir. Köyde yaşamaya başlayan bu grup köylüler tarafından ilk başta iyi karşılanırsa da sonrasında termik santral meselesinin ortaya çıkması, köylü-entelektüel arasındaki bağları kopartmıştır. Köylüler bu grubu “entel” olarak yaftalamakta ve bütün değerleriyle alay etmektedirler. Ayrıca termik santrali yapmak isteyen güçlerin bu gruba olan bakışları da anti-entelektüalizm ve otorite dayanışmasını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda filmde anti-entelektüalizmin örnekleri net bir biçimde görülmektedir.

İncelemenin son filmi 2017 yılında vizyona giren *Cumali Ceber* olmuştur. Film, bir inşaat işçisi olan Cumali'nin çocuklarıyla olan hayatını ve tatile gittiğinde başından geçen olayları anlatmaktadır. Anti-entelektüalizmin temsili açısından incelenen filmde kesin bulgular ortaya konulmuştur. Filmin ana karakteri Cumali sınıftaki hocayı rencide etmiş, yetkin olan tur rehberi akademisyeni “bilgisiz, yalancı” olarak suçlamıştır. Yine ritmik ve görsel sanatlar filmde alay konusu olmuş, yetkin kişiler değersizleştirilerek dalga geçilecek hale getirilmiştir. Bu filmde de alanında yetkin kişilere saldırı izleyiciyi güldürmek için kullanılmış ve ana karakter halk kahramanı şeklinde lanse edilmiştir.

2010'dan günümüze Türk sinemasının son dokuz yılını kapsayan süreçte ortaya çıkan üç film de net bir biçimde anti-entelektüel anlayışı taşımaktadır. *Recep İvedik 3* ve *Cumali Ceber* filmlerinde ana karakterler halk adına popülizmin temsilciliğini yaparak entelektüellere saldırırken, *Entelköy Efeköy'e Karşı* filminde bir karakter üzerinden değil, köylü grubu aracılığıyla entelektüel kişiler hedef alınmışlardır. Her üç filmde de “entel” olarak değersizleştirilen kişiler görülmekte, sanat eserleri, edebi yapıtlar ve kültürel faaliyetler alaya alınmaktadır. Bu noktadan bakıldığında incelemesi yapılan popüler Türk filmlerinde anti-entelektüalizmin karakterler ve konu üzerinden temsil edildiği ortaya konmaktadır.

Çalışma sonucunda son yıllarda anti-entelektüalizmin yakın dönem popüler Türk sineması güldürü filmlerinde bir güldürü ögesi olarak sinemaya yansıdığı görülmüştür. Entelektüellere saldırmak ya da yetkinlikleri değersizleştirmek bu filmlerde temel hedef olmasa da, entelektüeli “entel” diye aşağılamak ve onun bilgisiyle dalga geçmek, bir güldürü unsuru olarak ortaya çıkmaktadır. Filmlerde sıradan halk eliyle yapılan bu değersizleştirme, entelektüellerin yetkinliklerinin

silikleşmesine neden olmaktadır. Üç filmde de anti-entelektüalizm kendisini farklı şekillerde göstermiş, entelektüeli temsili alay konusu haline gelmiştir. *Recep İvedik 3* filminde entelektüeli temsil eden meslek grupları, sanat eserleri, sanatçılar ve yazarlara karşı anti-entelektüel tutum net bir şekilde görülmektedir. *Entelköy Efeköy'e Karşı* filminde entelektüel kimliğe ve entelektüel sanatçıya karşı tutum bulunurken *Cumali Ceber* filminde entelektüel meslek grupları ve eğitim kurumları hedef alınmıştır.

Araştırma, anti-entelektüalizmin yakın dönem popüler Türk sieması güldürü filmlerinde karakterler üzerinden ortaya konduğunu göstermiştir. Filmlerin teması entelektüel karşıtlığı olmasa bile gerek karakterlerin tavrı gerekse de filmlerde yaşanan olaylar, anti-entelektüalizmin bir güldürü unsuru olarak kullanıldığını göstermektedir. Filmlerde karakterlerin daha çok aşağılayıcı, kaba ve sert bir üslupla entelektüeli hedef aldığı, söylemleriyle bu tutuma sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Bu çalışma, yakın dönem popüler Türk sineması güldürü filmlerinde kendisini gösteren anti-entelektüalizmin ilerleyen süreçte sinemamızda nasıl karşılık bulacağı ile alakalı gerçekleştirilecek araştırmalara katkı sunacaktır. Sonraki çalışmalarda entelektüel karşıtlığının diğer film türlerindeki yansımalarının incelenmesi, anti-entelektüalizmin popüler Türk sinemasında bulunduğu karşılığın daha iyi anlaşılmasına fayda sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Abisel, Nilgün (1995). Popüler Sinema ve Türler. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, Nilgün (1997). “Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine.” Şu Kitapta: Ed. Seçil Büker. Sinema Yazıları. Ankara: Doruk Yayıncılık, 115-131.
- Abisel, Nilgün (2005). Türk Sineması Üzerine Yazılar. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Adorno, Theodor ve Horkheimer, Max (2010). Aydınlanmanın Diyalektiği (Çev. N. Ülner ve E. Öztarhan Karadoğan). İstanbul: Kabcı Yayınevi.
- Adorno, Theodor (2011). Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi. (Çev. N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alsan, Necip (1969). Eylem ve düşünce açısından çağımız: 20. Yüzyıl. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Aydın, Mustafa (2005). “Aydınlar ve Günümüzdeki İşlevleri.” Şu kitapta: Ed Kenan Çağan. Entelektüel ve İktidar. Ankara: Hece Yayınları, 45-73.
- Arık, Bilal (2009). “İnsan ve Toplumunu Bir Arada Düşünmedikçe Popüler Kültürü Tartışamayız.” Şu kitapta: Ed. Enderhan Karakoç. Medya ve Popüler Kültür. İstanbul: Literatürk Yayınları, 1-30.
- Bauman, Zygmunt (2003). Yasa Koyucular İle Yorumcular (Çev. K. Atakay), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bayram, Nazlı (2012). “Düş mü, Gerçek mi?: Sinema.” Şu Kitapta: Ed. Nazlı Bayram. Toplum ve İletişim. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 75-103.
- Belge, Murat (1983). “Tarihsel Gelişme Süreci İçinde Aydınlar.” Şu kitapta: Ed. Murat Belge. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi I. İstanbul: İletişim yayınları, 122-130.
- Belge, Murat (2012). Militarist Modernleşme: Almanya, Japonya ve Türkiye. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, Murat (2019). Siz İsterseniz: Popülizm Üzerine Yazılar. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benda, Julien (2006). Aydınların İhaneti. (Çev. Cem Soydemir), İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Bodin, Louis (1984). Aydınlar. (Çev. Mehmet Dünder), Ankara: Ayko Yayınları.
- Bernal, John (2011). Bilimin Toplumsal İşlevi (Çev. T. Ok). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Canefe, Nergis (2007). Anavatandan Yavruvatana Milliyetçilik, Bellek ve Aidiyet (Çev. D. Boyraz). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Chomsky, Noam (2011) Entelektüellerin Sorumluluğu. İstanbul: BGST.
- Çağan, Kenan (2003b). Popüler Kültür ve Sanat. Ankara: Altinküre Yayınları.
- Dikiciler, Osman (2002). Arzu Film Ekolü. Ankara: Antalya Kültür Sanat Vakfı Kültür Yayını.
- Dorsay, Atilla (2011). Sinemamızda Değişim Rüzgarları Türk Sineması 2005-2010. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erdoğan, İrfan ve Alemdar, Korkmaz (2005). Popüler Kültür ve İletişim. Ankara: Erk Yayınları.
- Fiske, John (1999). Popüler Kültürü Anlamak (Çev. S. İrvan). Ankara: Ark Yayıncılık.
- Foucault, Michel (2005). Entelektüelin Siyasi İşlevi (Çev. O. Akınhay, I. Ergüden, F. Keskin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gans, Herbert (2005). Popüler Kültür ve Yüksek Kültür (Çev. E. İncirlioğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Geçer, Ekmel (2015). Medya ve Popüler Kültür: Diziler, Televizyon ve Toplum. İstanbul: Metamorfoz Yayıncılık.
- Goff, Jacques Le (1994). Ortaçağda Entelektüeller. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gökalp, Ziya (1976). Türkçülüğün Esasları. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gramsci, Antonio (1967). Aydınlar Ve Toplum. (Çev. V. Günyol, F. Edgü ve B. Onaran) İstanbul: Çan Yayınları.
- Gramsci, Antonio (1986). Hapishane Defterleri Seçmeler. (çev. Kenan Somer). İstanbul: Onur Yayınları.
- Gülsoy, Murat (2009). 602.Gece: Kendini Fark Eden Hikaye. İstanbul: Can Yayınları.
- Günay, Ertuğrul (1995). “Aydın, Devlet ve Demokrasi” Türk Entelektüeli ve Kimlik Şu kitapta: Derleyen Sebahattin Şen. Türk Entelektüeli ve Kimlik Sorunu. İstanbul: Bağlam Yayınları, 507-514.
- Gündoğan, Ali Osman (2007). Bergson. İstanbul: Say Yayınları.
- Holman, Hugh (1972). A Handbook to Literature. New York: The Odyssey Press.
- James, William (2003). Faydacılık. Ankara: Yeryüzü Yayınevi.
- Keskin, Ferda (2005). “İktidar, Hakikat Ve Entelektüelin Siyasi İşlevi.” Şu kitapta: Haz. Ferda Keskin. Entelektüelin Siyasi İşlevi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 13-30.
- Kırel, Serpil (2005). Yeşilçam Öykü Sineması. İstanbul: Babil Yayınları.
- Kırel, Serpil (2012). Kültürel Çalışmalar ve Sinema. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Koca, Erkan (2010). “Çevirmenin Önsözü.” Şu Kitapta: Nereye Gitti Bu Entelektüeller?. Ankara: Birleşik Yayınevi, 5-11.

- Makal, Oğuz (2017). Yönetmenleri ve Filmleriyle Gülmenin Sineması. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Marshall, Gordon (1999). Sosyoloji Sözlüğü. (Çev. O. Akınhay, D. Kömürcü) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Meriç, Cemil (2016). Mağaradakiler. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moore, Barrington (1989). Diktatörlüğün ve Demokrasinin Toplumsal Kökenleri. Ankara: Verso Yayıncılık.
- Mutlu, Erol (2005). Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya. Ankara: Ütopya Yayıncılık.
- Sartre, Jean Paul (2010). Aydınlar Üzerine. (Çev. A. Bora), İstanbul: Can Yayınları.
- Scognamillo, Giovanni (1998). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Onaran, Alim Şerif (1994). Türk Sineması (I. Cilt). Ankara: Kitle Yayınları.
- Onur, Nur (2012). Kitle Kültürü Sineması ve B Filmi. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Oskay Ünsal, (2001). Kitle Kültürü Popüler Kültürü Kuşatırken Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özgüç, Ağâh (2005). Türlerle Türk Sineması. İstanbul: Dünya Kitapları.
- Pösteki, Nigar (2012). 1990 Sonrası Türk Sineması. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Saybaşı, Kemali (1995). “Münevver, Aydın, Entelektüel.” Şu kitapta: Derleyen Sebahattin Şen. Türk Entelektüeli ve Kimlik Sorunu. İstanbul: Bağlam Yayınları, 157-173.
- Sözen, Edibe (2014). Söylem Belirsizlik, Mübadele, Bilgi/Güç ve Refleksivite. Ankara: Birleşik Yayınevi.
- Storey, John (2000). Popüler Kültür Çalışmaları (Çev. K. Karaşahin), İstanbul: Babil Yayınları.
- Suner, Asuman (2006). Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Şentürk, Rıdvan, Ala Sivas Gülçur, İhsan Eken (2017). Türkiye’de Film Endüstrisi (2011-2015). İstanbul: İTO/İDA Yayınları.
- Şeriatı, Ali (2011). Ne Yapmalı. (Çev. H. Kırlangıç, M. Demirkol) Ankara: Fecr Yayınları.
- Tuğlacı, Pars (1985). Okyanus 20.yüzyıl Ansiklopedik Türkçe Sözlük. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Wallerstein, Immanuel (2013). Bilginin Belirsizlikleri. (Çev. B. Alataş). İstanbul: Sümer Yayınları.
- Yaylagül, Levent (2006). “Kapitalizm, Medya, Popüler Kültür ve İdeoloji.” Şu Kitapta: Derleyen Levent Yaylagül. Kitle İletişiminin Ekonomi Politikası. Ankara: Dalbaz Yayıncılık, 289-326.

Makaleler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar

- Arslantepe, Mehmet (2002). "Türk Sinemasının Kökeni Üzerine." *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, 1(2), 87-103.
- Ayça, Engin (1992). "Türk Sineması Seyirci İlişkileri." *Kurgu Dergisi*, (11), 117-133.
- Aydoğdu, Hüseyin (2006). "Bergson'un Hakikat Araştırmasında Sanatın Fonksiyonu." *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(1), 179-191.
- Aydoğan, Filiz (2003). "Kitle Kültürü ve Sirk Kültürü." *Selçuk İletişim*, 2(4), 13-20.
- Becerikli, Rıfat (2018). "Türk Sinemasının Seyirci Temelinde 2008-2017 Yılları Arası Genel Görünümü." *Researcher: Social Science Studies*, 6(4), 275-296.
- Bostan, Emrah (2013). Yeni Türk Sineması (2000'li Yıllar). Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çağan, Kenan (2003). "Entelektüel İmgesi Üzerine." *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 5(1), 161-170.
- Çağan, Oylum (2009). 1980'den Günümüze Türkiye'de Güldürü Sinemasının Değişimi. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çelik, H, Halil Ekşi (2008). "Söylem Analizi". *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, (27), 99-117.
- Çiğdem, A. Pınar (2005). "Popüler Kültür ve Popüler Tiyatro." *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 0 (8), 47-62.
- Doyuran, Levent (2018). "Medyatik Bir Çalışma Alanı Olarak Eleştirel Söylem Çözümlemesi (Televizyon Dizileri Örneğinde)." *Erciyes İletişim Dergisi*, 5(4), 301-323.
- Dursun, Oğuzhan (2017). "Bütünden Bir Parça: Karagözlüm." *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*, (6), 39-51..
- Erdoğan, İrfan (2001). "Popüler Kültürde Gasp ve Popülerin Gayri Meşruluğu." *Doğu Batı Dergisi* (15), 67-96.
- Erdoğan, İrfan (2004). "Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine." *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi* (57), 7-19.
- Erdoğan, Nezih (2001). "Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alınlanması Üzerine Notlar." *Doğu Batı Dergisi* (15), 109-120.
- Erkılıç, Hakan (2009). "Düş Şatolarından Çoklu Salonlara Değişen Seyir Kültürü ve Sinema." *Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, (28), 143-162.
- Erus Çetin, Zeynep (2007). "Son On Yılın Popüler Türk Sinemasında Televizyon Sektörünün Rolü." *Marmara İletişim Dergisi* 1(12), 123-133.

- Genç, Ernur (2006). Sosyolojik Açıdan Entelektüel Kavramlaştırmaları. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Gençoğlu, Funda (2018). “Üzerimizdeki Kara Bulut: Anti-Entelektüalizm Ya Da Cehaletperverlik.” *Birikim Dergisi*, (347), 64-72.
- Girginer, İlayda (2018). Yeni Medyada Medya Entelektüelinin Temsili. Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Hanifi, Macit (2013). “Faşizmin Resmi Düşünürü: Giovanni Gentile.” *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(50), 55-64.
- Karatekin, Türkşan (1998). Başlangıcından Günümüze Türk Sineması’na Genel Bir Bakış. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kırşavoğlu, Onur (2016). “Türk Sinemasında Çöküş ve Yükseliş Dönemleri.” *Doğu Batı Dergisi*, (75), 205-216.
- Meriç, Menekşe (2010). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Dönüşüm Ve “Uzak İhtimal” Filminin Göstergibilimsel Analizi. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Okutan, Birsan Banu (2012). Türkiye’de Popüler Kültür Ve Din İlişkisi: Kadın Üzerine Bir Araştırma. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Önal, Görkem (2018). 2000 Sonrası Türkiye Sinemasında Türler Arası Etkileşim. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Özcan, Zeki (2006). “Sosyo-Kültürel Bir Fenomen Olarak Entelektüeller.” *Doğu Batı Dergisi*, (36), 35-62.
- Pösteği, Nigar (2001). Toplumsal Değişim Süreci Bir Etkileme Aracı Olarak Sinema ve 90’lar Türkiye’si Sineması. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sabuncu, Halil (2014). Entelektüelin İşlevi ve Bir Entelektüel Olarak Edward Wadie Said. Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Sayın, Burak (2016). “Cehalete Övgü: Philistinizm’in Bir Kaynağı olarak Ressentiment.” *Doğu Batı Dergisi*, (77), 11-24.
- Şahinalp, Saliha (2010). Türkiye’de Gülmenin Dönüşümü: 1970 ve 2000’li Yıllarda Komedi Filmlerinin Karşılaştırmalı Bir Analizi. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şentürk, Ünal (2009). “Popüler Bir Kültür Örneği Olarak Futbol” *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31(1), 25-41.
- Sevinç, Zeynep (2014). “2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme” *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (40), 97-116.
- Sunal, Kemal (1998). TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Taftalı, Oktay (2006). “Batı Medeniyetinin Mutsuz Çocuğu Entelektüel.” *Doğu Batı Dergisi*, (35), 163-174.
- Uluyağcı, Canan (1996). "Türk Sinemasında Güldürü." *Kurgu Dergisi*, (14), 89-95.
- Ünal, Murat (2018). “1960-1990 Yılları Arasında Toplumsal Eleştiri Perspektifinden Türk Güldürü Sineması.” *Sosyoloji Dergisi*, (37), 21-39.
- Yağbasan, Mustafa (2007). “Film Okumalarında Alımlama Estetiği Bir Filmi Yeniden Okumak.” *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (6), 201-221.
- Yaralı Akkaya, Aysun (2014). “Antonio Gramsci’de Entelektüelin Bir Eleştirisi Olarak Praksis Düşüncesi.” *Celal Bayar Üniversitesi İ.İ.B.F Yönetim ve Ekonomi Dergisi*, 1(1), 35-46.

Elektronik Kaynaklar

- Demir Özcan ve Çencen, Namık (2015). “Tarih Sinema Etkileşiminin Popüler Kültürdeki Yeri”. E- Kafkas Eğitim Araştırmaları Dergisi, 2(1), 13-18. <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/kafkasegt/article/view/5000162056> Erişim Tarihi: 13.05.2019.
- Ezikoğlu, Çağlar (2016). Anti-Entelektüalizmin Zaferi: Antik Roma’dan Ankara ve Washington’a Uzanan bir Serüven. <https://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/8037/anti-entelektualizmin-zaferi-antik-roma-dan-ankara-ve-washington-a-uzanan-bir-seruven> Erişim Tarihi: 16.03.2019.
- Günel, İzge (2015). Anti-entelektüalizm. <http://haber.sol.org.tr/blog/bilimin-izleri/izge-gunal/anti-entelektualizm-116862> Erişim Tarihi: 13.03.2019.
- Hofstadter, Richard (1963). Anti-intellectualism In American Life [Elektronik Sürüm]. New York: Alfred A. Knopf. <https://archive.org/details/antiintellectual000187mbp/page/n9> Erişim Tarihi: 14.02.2019.
- Karakaya, Serdar (2007). “Son Dönem Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Ve Çözümlemeli/ Karşılaştırmalı Üç Örnek: “Okul”, “Hababam Sınıfı Merhaba”, “O Şimdi Asker”. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 19(19), 233-249. <https://dergipark.org.tr/download/article-file/69930> Erişim Tarihi: 27.03.2019.
- Larousse, (2019). <https://larousse.fr/dictionnaires/francais/anti-intellectualisme/4113?q=Anti-intellectualisme#4102> Erişim Tarihi: 12.03.2019.
- Özbek, Yılmaz (1999). “Toplumsal Uzlaşmada Sanatın İşlevi” [Elektronik Sürüm]. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 0(1), 9-10. <http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/view/1025003062> Erişim Tarihi: 13.02.2019.
- Serdaroğlu, Fatma (2015). “Entelektüel Sanatçı İlişkisi ve Türkiye’de Entelektüelin Konumu” [Elektronik Sürüm]. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 1(41), 85-101. <http://iletisimdergisi.gazi.edu.tr/site/index.php/IKAD/article/download/180/162> Erişim Tarihi: 13.02.2019.

Ülgener, Sabri (2012). “Aydınlar Sosyolojisi ve Çağımız Aydını” [Elektronik Sürüm].
İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası, 35(1-4), 5-39.
<http://dergipark.org.tr/iuifm/issue/849/9407> Erişim Tarihi: 10.01.2019.



ÖZGEÇMİŞ

Enes Diri, 1994 İstanbul doğumludur. İlköğretim ve lise eğitimini İstanbul Beykoz'da tamamlamıştır. Lisans eğitimine 2012 yılında Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Sinema ve Televizyon bölümünde başlamıştır. Bu süreçte TRT Müzik kanalında staj yapmış ve özel bir yapım şirketinde yönetmen yardımcısı olarak çalışmıştır. Lisans eğitimini 2016 yılında tamamlayarak mezun olmuş, aynı sene Kocaeli Üniversitesi Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı'nda yüksek lisans eğitimine başlamıştır.

