



**KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ BAĞLAMINDA RECEP İVEDİK SERİSİNİN
DEĞERLENDİRİLMESİ**

RECEP SAMET IRMALI

OCAK 2019

**ÇANKAYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLARARASI İLİŞKİLER ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ BAĞLAMINDA RECEP İVEDİK SERİSİNİN
DEĞERLENDİRİLMESİ**

HAZIRLAYAN

RECEP SAMET IRMALI

OCAK 2019

Tezin Başlığı: **Kültür Endüstrisi Bağlamında Recep İvedik Serisinin Değerlendirilmesi**

Tezi Hazırlayan: **Recep Samet IRMALI**

Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı



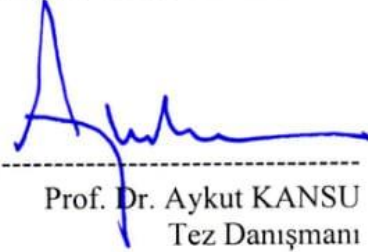
Prof. Dr. Mehmet YAZICI
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Bu tezin yüksek lisans derecesi elde etmek için gerekli koşulları sağladığımı onaylarım.



Prof. Dr. Hasan Bahadır TÜRK
Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı Başkanı

Bu tezi okuduğumuzu ve bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyoruz.



Prof. Dr. Aykut KANSU
Tez Danışmanı

Tez Jüri Tarihi: 21.01.2019

Tez Jüri Üyeleri:

Prof. Dr. Aykut KANSU (Çankaya Üniversitesi)

Doç. Dr. Mehmet OKYAYUZ (Orta Doğu Teknik Üniversitesi)

Dr. Gökhan AKŞEMSETTİNOĞLU (Çankaya Üniversitesi)



ÇANKAYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak tez çalışmamda bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları bilimsel etik kurallar gözeterek ifade ettiğimi ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.

Adı Soyadı: **Recep Samet IRMALI**

Tarih: 14.02.2019

İmza:



ÖZET

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ BAĞLAMINDA RECEP İVEDİK SERİSİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

IRMALI, Recep Samet

Yüksek Lisans Tezi

M.A. Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler

Tez Yöneticisi: Prof. Dr. Aykut KANSU

Ocak 2019, 257 Sayfa (Türkçe)

Bu çalışmanın amacı “kültür endüstrisi” kavramını merkeze alarak kitlelerin kültürel ürünler aracılığıyla yönlendirilebildiğini, böylelikle kültür ürünlerinin bir tahakküm aracına dönüştüğünü gösterebilmektir. Bunun için kültür endüstrisinin homojen bir kitleyi nasıl oluşturduğu ve endüstrinin işleyiş stratejileri gösterilmiştir. Buradan hareketle kültürel tahakkümün işlediği temel alanlardan biri olan sinema sektöründen Recep İvedik filmleri, elde edilen bilgiler çerçevesinde analiz edilmiştir. Sonuç olarak filmlerin anti-entelektüelizm, toplumsal cinsiyet, milliyetçilik, moda, ideal güzellik algısı gibi düzeni onaylayıcı özellikler barındırdığı tespit edilmiştir. Popüler kültür ürünleri, bir taraftan ikon kırıcı gibi görünürken bir yandan da sınıfsal farklılıkları anlamsızlaştırarak mevcut düzeni onaylamış olurlar. Dolayısıyla direniş gösterilirken aslında gerçek direnişin içi boşaltıldığından diyalojik bir yapıya sahiptirler.

Bu noktada ürünlere yüklenen strateji kadar tüketicinin ürünü nasıl anlamlandırdığı sorusu da önem kazanır. Film serisinin başarısının ardında kültürel muhafazakârlık metaforları ile geniş bir kitlenin bunu onaylaması yatmaktadır. Filmleri onaylama ya da olumsuz anlamda eleştirmek sınıfsal farklılıklar sebebiyle olabilmektedir. Gülme eylemi bir toplumun kolektif bilinçaltını yansıtır. Bu noktada

toplumsal değişme ile birlikte hem güldürü türünün hem de halkın gülme ediminin değiştiğini göstermeye çalıştım. Bu durumun sebebinin ise endüstrinin ve toplumun birbirlerini dönüştürücü güce sahip olmalarının etkisiyle gerçekleştiğini gösterdim.

Anahtar Kelimeler: Tahakküm, Direniş, Gülme, Beğeni Yargısı, Toplumsal Değişim, Recep İvedik



ABSTRACT

VALUATION OF RECEP İVEDİK SERIES IN THE CONTEXT OF THE CULTURAL INDUSTRY

IRMALI, Recep Samet

Master Thesis

M.A., Political Science and International Relations

Supervisor: Prof. Dr. Aykut KANSU

January 2019, 257 pages

The aim of this study is to show that the masses can be directed by manufacturing consent by means of cultural products and thus, cultural products are transformed into a means of domination by centering the concept of cultural industry. Therefore, it was firstly shown how it creates a homogeneous population and operating strategies of industry. Thus, Recep İvedik films were analyzed within the framework of the information obtained from movie sector, which is one of the main areas of cultural domination. As a result, it was determined that the films possesses such features as anti-intellectualism, gender, nationalism, fashion, and ideal beauty perception. Popular cultural products appear to be iconclastic on one hand, yet approve the existing order by rendering the class differences meaningless on the other. Hence, while resisting, they actually have a dialogic structure, since the meaning of real resistance is now emptied.

At this point, the question of how the consumer makes sense of the product becomes as important as the strategy loaded on the products. Behind the success of the film series lies the metaphors of cultural conservatism and the approval of a wide mass

of people of these. Approving or criticizing films may be due to class differences. The act of laughing reflects the collective unconscious of a society. Here, I tried to show that both the laughter type and laughing performance of people have changed along with the social change. I showed that this happens due to the fact that industry and society have the power to transform one another.

Keywords: Domination, Resistance, Laughter, Judgment of likings, Social Change, Recep İvedik



TEŞEKKÜR

Tez çalıőmam sűresince yardım ve katkılarıyla beni bilgilendiren, yűnlendiren tez danıőmanım Prof. Dr. Aykut KANSU baőta olmak űzere, bana hayatın her anı, insanların her hamlesi űzerinden siyasetin okunabileceęini űğreten bűlűműműzűn kıymetli hocalarına, incelemesini yaptığın kitapların satır aralarında bana bilmedięim birçok yazar ve eseri tanıma olanaęı saęlayan kitapların yazarlarına ve yayınevlerinin çalıőanlarına, zaman konusunda problem yaőamamam için bana her tűrlű imkânı saęlayan Onursal Yargıtay Ŭyesi Dilaver KAHVECİ'ye, bu uzun sűre zarfının her anında usanmadan yanımda olan ve moral veren annem Hafize IRMALI, babam Őahin IRMALI ve yol arkadaőım Fatma IRMALI'ya teőekkűrű bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL BULUNMADIĞINA DAİR BEYAN.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
TEŞEKKÜR SAYFASI.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
RESİMLER LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ.....	1

I. BÖLÜM

THEODOR ADORNO ÖZELİNDE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ KAVRAMI

1. Kültür Kavramı Genel Bir Bakış	7
2. Kültür Endüstrisi: Adorno'nun İzinde.....	10
2.1 Kitle Kültüründen Kültür Endüstrisine.....	14
2.2 Aydınlanma Düşüncesinin Eleştirisi	22
2.3 Adorno'nun Kurtuluş Önerisi: "Saf Sanat".....	26
3. Kültür Endüstrisi Dinamikleri.....	27
3.1 Sistemin Stratejileri.....	28
3.2 Ürünleri Yorumlamada Bireyin Etkenliği.....	42

II. BÖLÜM

RECEP İVEDİK FİLMLERİ

1. Recep İvedik Filmlerinin Hikâyeleri	48
1.1 Recep İvedik.....	48
1.2 Recep İvedik 2.....	49
1.3 Recep İvedik 3.....	50
1.4 Recep İvedik 4.....	51
1.5 Recep İvedik 5.....	52
2. Recep İvedik Filmlerinin Gişe Rakamları.....	53
3. Recep İvedik Filmlerinin Kültür Endüstrisi Bağlamında Değerlendirilmesi.....	57
3.1 Tanıdıklık Hissi ve Tekrar Mantığı.....	57
3.2 Recep İvedik’i Kahraman ve Süper Kahraman Olarak Konumlandırmak.....	67
3.3 Recep İvedik Miti.....	82
3.4 Kahramanın Ticareti.....	86
4. Elitler ve Entelektüellere Karşı Kullanılan Silah: “Recep İvedik”.....	92
4.1 Entelektüel Kavramına Genel Bir Bakış.....	93
4.2 Recep İvedik’in Ötekileri: “Enteller”.....	107
4.3 Recep İvedik Tartışmaları Üzerinden Sosyal Konumun Belirlenmesi....	122
4.4 Türkiye’de Toplumsal ve Kültürel Değişmenin Seyri.....	129
4.4.1 Anlamını Yitirmiş Bir Kelime: “Maganda”.....	140

III. BÖLÜM

ENDÜSTRİ OLARAK “GÜLME”

1. Gülme Ediminin Sınıfsallığı.....	151
2. Endüstri Olarak “Gülme”: Recep İvedik Filmleri.....	158
2.1 Bir Karşılaştırma Denemesi: Karagöz’den Recep İvedik’e Gülme	162
2.2 Cinsel Olana Gülmek ve İvedik’te Eril Kodlar.....	168
2.3 Güldürerek İdeal Bedeni ve Modayı İşaret Etmek	181
2.4 Güldüren Popüler Bir İdeoloji: “Milliyetçilik”.....	187
2.4.1 Milliyetçi Bir Komedi: “Recep İvedik 5”.....	193
SONUÇ	203
EKLER	211
Ek 1 Recep İvedik Filmlerinin Künyeleri	211
Ek 2 Recep İvedik Filmlerinin Afisleri	213
Ek 3: Çalışmada Adı Geçen Diğer Filmlerin Künyeleri	218
KAYNAKÇA	221

RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa No.
Resim 1: Recep İvedik Yoga Pozisyonuna İtiraz Ediyor.....	59
Resim 2: Recep İvedik Parter Pozisyonuna İtiraz Ediyor.....	59
Resim 3: Recep İvedik Kamyon Arkası Yazılarını Dillendiriyor.....	63
Resim 4: Şakir ve Abbas Minibüsçü Atışması Yapıyor.....	63
Resim 5: İvedik Karate Eğitmenine Tokat Atıyor.....	64
Resim 6: Domdom Ali Öğretmeni Badi Ekrem'e Yumruk Atıyor.....	65
Resim 7: Süper Kahraman Recep İvedik Animasyonu.....	73
Resim 8: Recep İvedik İçin Sıradan Bir Sürüş.....	76
Resim 9: Recep İvedik Baskılı Okul Ürünleri.....	88
Resim 10: Recep İvedik Baskılı Lisanssız Çoraplar.....	89
Resim 11: Şahan Gökbakar'ın Recep İvedik Baskılı Lisanslı Tişörtü.....	89
Resim 12: Recep İvedik Starbucks Müşterisi.....	91
Resim 13: Otel Lobisindeki Havuz Fıskiyesinden Su İçiyor.....	110
Resim 14: Büyük İş Adamları Derneği Toplantısı.....	113
Resim 15: İvedik Saygınlık Kazanıyor.....	114
Resim 16: İvedik'in Azarladığı Psikiyatr.....	116
Resim 17: İvedik'in Azarladığı Profesör.....	117
Resim 18: Tiyatro Salonunda Mısır Keyfi.....	118
Resim 19: Golf Sahasında Trafik Kavgası.....	147
Resim 20: İvedik'in İki Araçlık Yer İşgal Eden Minik Otomobili.....	148
Resim 21: Araç Hareket Halindeyken Sürücü Değişirme.....	148
Resim 22: İvedik Yellenerek Bira Şişesi Deviriyor.....	149
Resim 23: İvedik Yellenerek Ateş Yakıyor.....	149
Resim 24: Buz Tutan Vücudunu Çağ Kebabı Yöntemi İle Isıtıyorlar.....	165
Resim 25: Recep İvedik'in Aracının Değişen Plakaları (1).....	172
Resim 26: Recep İvedik'in Aracının Değişen Plakaları (2).....	172
Resim 27: Recep İvedik'in Değişen Dernek Kayıt Numarası (1).....	173

Resim 28: Recep İvedik'in Değişen Dernek Kayıt Numarası (2).....	173
Resim 29: Recep İvedik'in Sporcu Numarası.....	173
Resim 30: İvedik'in Pantolonu Düzeltme Hareketleri (1).....	175
Resim 31: İvedik'in Pantolonu Düzeltme Hareketleri (2).....	175
Resim 32: İvedik'in Pantolonu Düzeltme Hareketleri (3).....	175
Resim 33: Recep İvedik Otobüsü Sembollerle Donatıyor.....	196
Resim 34: Mehter Marşı İle Olimpiyat Açılış Törenine Katılıyorlar.....	201



GİRİŞ

Bireyin içinde bulunduğu ortamın koşulları, onun tefekkür ve tahayyülünün gidişatını belirlemede etkin rol oynarlar. Bu durumu bireyin meydana getirdiği ürünler üzerinden gözlemlemek mümkündür. Bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturan “kültür endüstrisi” kavramının tahakkümle olan ilişkisini ortaya koyan Theodor Adorno için de durumu örneklendirmek için ele alınan Recep İvedik filmlerinin yaratıcıları için de durum bu şekildedir.

Theodor W. Adorno, 1903-1969 yılları arasında yaşamış, felsefe, sosyoloji, müzik gibi farklı disiplinler üzerinde çalışmalar yürütmüştür. Müzikle iç içe olan bir aileden geliyor olması, onun kültür ve müzikle ilgili çalışmalar yapmasında ve kitleler üzerinde kültürel metalar aracılığıyla uygulandığını düşündüğünü tahakkümün engellenmesine çare olarak sanatı yol göstermesinde etkili olmuştur. Adorno sanatı tahakkümün engellenmesinde adeta bir reçete olarak düşünür. Adorno, çalışmalarında kitlelerin yönlendirilişi konusunda karamsar bir tavır sergiliyor gibi görünür. Bunun sebebi onun Yahudi kökenli bir aileden gelmesi ve Nasyonal Sosyalistlerin Almanya’da iktidarı ele geçirinca onun Avrupa’yı terk etmek zorunda kalması ile izah edilebilir. New York’a yerleşen Adorno, müzik ile ilgili çalışmalarını artırmış ve bunları da felsefe yazılarına aktarmıştır. Adorno müzik ile ilgilenirken Nazilerin ve diğer egemen grupların bunu nasıl bir propaganda aracına çevirebildiğini gözlemlemiştir. Adorno, kültür endüstrisinin temel dinamiklerini ele alırken kitle ve egemen(hâkim sınıf) arasındaki ilişkiyi bu döngü üzerinden eleştirmeye çalışır.

Adorno temelinde hazırladığım ilk bölümde Horkheimer’a da sıkça atıfla bulunmam, onun Sosyal Araştırmalar Enstitüsü’ne yönetici olması ile Frankfurt Okulu’nun eleştirel geleneğe kavuşmuş olmasındandır. Grünberg döneminin iktisatçı ve siyaset bilimci üye profili; Horkheimer döneminde iktisat, sanat, felsefe, sosyoloji, psikanalizm ve siyaset bilimi gibi her alandan entelektüel bir kadroya

kavuşmuştur.¹ Oluşturulan bu entelektüel kadro Frankfurt Okulu'nu disiplinler arası bir toplumsal teoriye kavuşturmuştur. Horkheimer ve Adorno'nun enstitüde yöneticilik yaptığı yılları; serbest kapitalizmin devlet kapitalizmine, Nasyonal Sosyalizmin totaliter bir çehreye bürünmesinin yaratmış olduğu değişimin iktisadî, içtimaî, siyasî, psikolojik ve düşünsel sonuçlarının incelendiği dönem olarak tanımlamak mümkündür.² Nitekim bu çalışma da bu disiplinlerin hepsiyle ilgilidir. Benim bu çalışmada yapmak istediğim Recep İvedik filmlerini Adorno temelli bir kültür endüstrisi kavramı bağlamında değerlendirmektir. Bunu yaparken de filmin beğeniliş ve eleştiriliş sebeplerini iktisadî, içtimaî, siyasî ve psikolojik sebepleri göz önünde bulundurarak izah edeceğim. Kültür endüstrisi kavramının zamana yenik düşmemesi için Adorno'nun görüşlerini destekleyen, daha yakın zamanlara ait kaynaklardan da yararlanacağım. Aksi halde değerlendirmem anakronik kalacaktır. Adorno'nun değerlendirmesini yaptığı yıllar, henüz televizyonun yeni yaygınlaşmaya başladığı zamanlardı. Adorno bu değerlendirmelerde bulunurken internet, sosyal medya, cep telefonu, canlı yayın gibi teknolojik gelişmeler henüz gerçekleşmemişti. Bizim değerlendireceğimiz film serisi ise tam da bu teknolojik gelişmelerin göbeğinde teşekkül etmektedir.

Kültür endüstrisi kavramını değerlendirmek için ele aldığım Recep İvedik filmlerinin yönetmeni Togan Gökbakar ve hem başrol oyuncusu hem de senaristlerinden Şahan Gökbakar ise Türkiye'deki toplumsal ve kültürel değişimin geçmişe nazaran çok daha hızlı yaşandığı 1980'li yıllarda dünyaya gelmiş, 90'lı

¹ Sezgin Kızılcelik, *Frankfurt Okulu*, s.90-91.

Okulun manifestosu olarak kabul edilen *Aydınlanmanın Diyalektiği* de olmak üzere beraber kaleme aldıkları çalışmalarda hangi bölümü kimin yazdığı net değildir. Bu sebeple ortak çalışmalardan yararlanırken her ikisine de atıfta bulundum. *Sosyolojik Açılımlar* adlı çalışmalarını Türkçeye tercüme eden M. Sezai Durgun ve Adnan Gümüş, Horkheimer'a ait gibi gözüken kısımların Adorno, Adorno'ya ait gibi gözüken kısımların Horkheimer tarafından dile getirilmiş olabileceğine değinirler.

² Seyla Benhabib, "Araçsal Aklın Eleştirisi", s.116.

Tom Bottomore ise Okulu dört döneme tasnif eder. İlki 1923-1933 yılları arasında Grünberg'in Marksçılık anlayışını toplum bilim olarak özetlediği dönem, ikincisi 1950'ye kadar süren Yeni-Hegelci eleştirel kuramın rehber edinildiği, Horkheimer ve Adorno'nun ön planda olduğu felsefi çalışmalara ağırlık verilen dönemdir. Üçüncü dönem 1970'lere kadar öğrenci hareketlerinin hızla yayılmasıyla beraber en fazla felsefi ve siyasi çalışmaların yapıldığı Marcuse'un ön planda olduğu dönemdir. Dördüncü dönem ise okulun etkisini yitirdiği, Marksçılıktan büyük bir kopuşun yaşandığı dönemdir. Bu dönemde Habermas, Marksçı tarih teorisinin yeniden değerlendirilmesine katkıda bulunmuştur. Bkz. Tom Bottomore, *Frankfurt Okulu ve Eleştirisi*, s.13-15.

yıllarda tüketim kültürünün kutsandığı ve özel televizyonların hayatımıza girdiği dönemde çocukluklarını geçirmişlerdir. 1980 doğumlu Şahan Gökbakar, ODTÜ Koleji ve Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları mezunudur. 1984 doğumlu Togan Gökbakar ise Ankara TED Koleji ve İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sinema Televizyon Bölümü mezunudur. Popüler kültürün ülkede yaygınlaştığı bir dönemde çocukluklarını geçiren kardeşler, televizyon kanallarının yaygınlaşması ile hem Yeşilçam filmlerine aşinalık kazanmışlar, hem de aldıkları eğitimin etkisi ile yabancı dilin sağladığı avantajları kullanarak Avrupa ve Amerika kültürlerini tanımışlardır. Filmlerde de bu kültürlerin izlerine rastlanmaktadır.

Gökbakar kardeşler dönem gençliğine uygun olarak doğrudan siyasi bir güldürü yapmaktan uzak dururlar. Genel kabul gören mizah tanımlaması; mizahın güldürürken sorgulamaya olanak sağlayan, geleneği, yönetimleri ve adaletsizliği eğlenceli ve satirik bir dille eleştiren bir tür olduğudur.³ Türk mizahının seyri ise 1990'lı yıllardan itibaren değişmiştir. Her sahnede konu bütünlüğünden yoksun birbiri ardına dizilmiş kısa skeçlerden oluşturulmuş yapı ile farklı bir olaya yoğunlaşma, zengin-fakir, avam-havas tezatlığı üzerinden komikliği kurma, söyleneni yanlış anlama ve jargon komiği, dil sürçmeleri, tekerlemeler, açık-saçıklık öğeleri ve abartılı klişe tiplerin kullanımı ile Türk halk tiyatrosunun kaynaklarından yararlanılmakla birlikte, siyasi eleştirelilik yitirilmiştir. Recep İvedik karakteri⁴, güldürüyü bu unsurların tamamından yararlanarak oluşturur. Ancak siyasi bir taşlama filmlerde bulunmamaktadır. Siyasi eleştireliliğin yitirilmesi ortaya sadece cinsellik ve argoya güldüren bir mizahın çıkmasına yol açmıştır. Yeni dönem mizahı güldürürken

³ Artun Avcı, “Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah Ve Gülmece”, <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/3891/toplumsal-elestiri-soylemi-olarak-mizah-ve-gulmece#.WezXqWcUldg>. (Erişim Tarihi:08.06.2017)

⁴ Bu noktada Recep İvedik'in bir “tip” mi? yoksa “karakter” mi? olduğu sorunuyla karşılaşırız. Tip kavramı “çoğaltma” anlamındaki Yunanca ‘typos’ kelimesinden gelmektedir. Tip, sanatsal ürünlerde bir sınıfın temsilcisi konumundadır. Temsil ettiği grubun kültürünü simgeler. Tavrı ve davranışları ortak kişilerin tek vücutta temsil edilmesidir denilebilir. Karakter ise Yunanca “basma, basım” kelimelerinin karşılığı olup, sanat ürünlerinde zaman, mekân, eşya ve insanlara karşı ferdi tutum geliştiren kişidir. Tip için benzeri çok olan kişi, karakter için ise nev-i şahsına münhasır denilebilir. Recep İvedik filmleri karakter komedisi kategorisinde ürünlerdir. Bu sebeple çalışma boyunca karakter tanımlamasını kullanacağım. Ayrıca Recep İvedik'in bir sınıfı temsil ettiği yargısından ziyade, bir sınıfın beğeni yargısına hitap ettiğini söylemek daha yerinde olacaktır. Tip ve Karakter kavramlarının daha detaylı incelenmesi için bkz. Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, s.149-162.

düşündürmeyi amaçlamaz. Amaç “sadece güldürü”dür. Yeni mizahın tarifini Cem Yılmaz: “Sen burada niye düşünesin ki? Gülmek için toplanmışız buraya (...) Diyorlar ki ‘yalnızca gülmek olmaz, güldürürken düşündürmek lazım!’ Oysa gülmek zaten çok zorlu bir aktivite, o yüzden neşene bakacaksın, güleceksin o kadar...” sözleriyle yapmaktadır.⁵ Recep İvedik filmleri de onu yaratanların yetiştikleri döneme uygun mizah anlayışıyla, politik angajmandan uzak, popüler anlatılardan yararlanan, yerleşik düzenin değerlerini barındıran, kolay anlaşılabilir filmlerdir.

Çalışmanın birinci bölümünde “yönetilen dünyada” ideolojilerin yönetenlerce nasıl sağlandığını ve modern dünyada tek tip düşünen kitlenin nasıl oluşturulduğunu inceledim. Kültürel metalar ve araçlar üzerinden kitleler üzerinde tahakkümün nasıl kurulduğunu örneklerle göstermeye çalıştım. Ardından bireyin sistem karşısında aktif konumda mı yoksa pasif konumda mı olduğu sorusunun peşine düştüm. Sistemin Adorno’nun belirttiği stratejilerle işlediğini, kültürel ürünlerin ideolojinin taşıyıcıları olduğunu, fakat bireyin Adorno’nun belirttiği gibi tam anlamıyla pasif konumda olmadığını bazı popüler kültür çalışmacılarının fikirlerini karşı tez olarak göstererek ulaştım.

İkinci bölümde Recep İvedik filmlerini kültür endüstrisi kavramıyla birlikte değerlendirdim. Sistemin stratejilerinin, film üzerinden ve filmin getirisinden yararlanmaya çalışan başka sektörler tarafından nasıl kullanıldığını gösterdim. Bu bölümde filmlerin gişe başarısını Türkiye’deki toplumsal değişme ve halk-aydın uzlaşmazlığı gibi sebeplerde aradım. Siyasi liderlerin söylemlerinin de bu duruma katkı sağladığını göstermeye çalıştım. Değişen toplum yapısı ile birlikte Recep İvedik karakterinin aslında 1970’li yıllar sinemasının “Şaban” tiplmesiyle benzerliklerinin olduğunu, aradaki farkın değişen toplumsal yapıya uygun karakter yaratılmasından kaynaklandığını göstermeye çalıştım. Değişen toplumla birlikte insanların beğeni yargısında da değişiklikler meydana gelmiştir. Karakterin daha çok alt sınıflara hitap ettiği, lümpen kültürün izlerini barındırdığı ve bu kültürü yücelttiği sonuçlarına vardım. Burada karakteri “kahraman” olarak görmekle “maganda” olarak görmenin

⁵ Tuncer Çetinkaya, “Editör’ün Seyir Defteri”, Ss.3-7.

sınıfsal bir ayırmadan kaynaklandığı düşündüğüm için insanların beğeni yargısının içinde bulunduğu sınıfa göre şekillendiğini de bu bölümde anlattım.

Recep İvedik filmleri üzerinden oluşturulan sınıfsal ayrışma, geçmişte “hor görülen” alt sınıfların, 2002 sonrası iktidarın da kendisini –söylemlerinde- bu sınıfla aynı yerde konumlandırmasının da sağladığı imkânlarla, alt sınıfların seslerini daha gür çıkarabilmelerine neden olmuştur. Recep İvedik filmleri de Ak Parti hükümeti de kendisini aydın ve elitin karşısında konumlandırır. Bu durumu çalışma içerisinde siyasilerin söylemleri ile Recep İvedik’in söylemlerini bir arada vererek gösterdim. Geçmişte hor görülen bazı durumlar artık Recep İvedik gibi bir karakterin bedeninde şova dönüştürülmektedir. Filmler bu kategorize edici yapıyı kullanmaktadır. Bunun için Türkiye’de entelektüel kavramının ne anlam ifade ettiğini göstermeye çalıştım. Direniş gibi görünen bu ürünler halk tarafından izlenilip beğenilirken aslında bir taraftan da gülme eylemiyle mevcut değerler pekiştirilmekte, yoksulluğun normal bir durum olduğu kanıksatılmaktadır. Bir taraftan da “öteki”nin tanımlaması yapılarak - entelektüel, zengin, yabancı, eşcinsel- kimlik oluşturma görevi gerçekleştirilmektedir.

Üçüncü bölümde gülmenin tarihi hakkında kısa bir bilgilendirme yaptıktan sonra, Recep İvedik filmlerinin kitleleri güldürmeyi nasıl başardığını bulmaya çalıştım. Gülme eyleminin de sınıfsal özelliklerden kaynaklandığını ve Recep İvedik filmlerinin herkesin anlayabileceği, alt düzey güdülere hitap eden konular üzerinden güldürüyü sağladığını gösterdim. Güldürü sağlanırken bir taraftan da patriarkal toplum desteklenmekte ve toplum siyasi olaylara kimi zaman istenilerek kimi zamansa farkında olmaksızın alıştırılmaktadır.

Kapitalist düzenin beğeni algısı, güzellik ve giyim anlayışı desteklenerek tüketime katkı sağlanmaktadır. Filmlerde bu destek ideal ölçülere ve modaya uygun olmayan karakterleri aşağılayarak sağlanmaktadır. Filmler, güldürü unsuru ile eril bir dilin oluşmasına da katkı sağlamaktadır. Üçüncü bölümde ayrıca güldürü ile şiddetin meşrulaştırıldığını göstermeye çalıştım. Son olarak kültür endüstrisinin kendisinin de toplumsal değişmelere ayak uydurduğunu, günümüz ideolojisine uygun olarak filmlerin geçmişle bugün arasında köprü kuran unsurlar barındırdığını gösterdim. Özellikle *Recep İvedik 5* filminin başarısının, filmin milliyetçi unsurlar barındırması

ile Türkiye’de yaşanan terör olayları arasında kurulan bağlantıdan kaynaklandığını, endüstrinin bu durumu göz önünde bulundurmuş olabileceğini anlattım.

Çalışma içerisinde “egemen görüş” tanımlamasını hem Türkiye’deki hâkim olan siyasi geleneği hem de küresel-kapitalizmi anlatan diyalojik bir kelime olarak kullandım. Çünkü çalışmada filmlerin siyasi sosyal bir durumu anlatırken, aynı zamanda ticari kaygılar gereği kapitalizme de hizmet ettiği gösterilmektedir.



I. BÖLÜM

THEODOR ADORNO ÖZELİNDE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ KAVRAMI

1. Kültür Kavramı: Genel Bir Bakış

Çalışmanın gövdesi konumunda olan kültür endüstrisinin geniş bir alanı işaret ediyor olmasından dolayı, kültür kavramını herhangi bir anlam kısıtlamasına tabi tutmadan en kapsayıcı anlamıyla ele alacağım. Ancak bu bölümdeki amaç kültür kavramına dair yaklaşım farklılıklarını ortaya koymak da değildir.

İnsan, doğaya karşı yaşam savaşını sürdürürken kendi yaşantı, deneyim ve birikimlerini toplayıp bir araya getirerek kendi varlık alanını yaratabilen tek canlıdır. İnsanın oluşturduğu bu varlık alanının adı “kültür”dür.⁶ Latince “cultura” kelimesinden gelen kavram;⁷ uygarlık, sanat, eğitim gibi kavramları ve zamanla gelenek haline alan bazı disiplinlerin anlamını karşılamak için kullanılmaktadır. Bu betimleyici tanım, kültürü hem toplumların yaşam tarzlarında hem de metalar üzerinde gözlemlenebilen bir kavram yapmaktadır. Söz gelimi Türklerin sosyal yaşamını konu edinen bir konuşmada veya bununla ilgili yapılacak bir çalışmada “Türk Kültürü” tanımı yapılırken, eğitim seviyesi düşük bir toplumun yaşadığı alanı anlatabilmek için “kültür seviyesi düşük bölge” ifadesi kullanılabilir. Kültürü “seviye” kelimesi ile birlikte kullanmak insanları ayrıştırmaktır. Oysaki Türk kültürü denildiğinde bir genelleme yapılmakta ve birey göz ardı edilerek davranışlar topluma mal edilmekte, farklılıklar göz ardı edilmektedir. Bu iki karşılaştırma ile kültür kavramının anlamının, kullanılacağı yere ve zamana göre farklı anlamları ifade edebileceği görülmektedir.

⁶ Bozkurt Güvenç, *Kültürün ABC'si*, s.16-17.

⁷ Kültür kelimesi ilk kullanımlarında hayvan ve ekinlerin yetiştirilmesi (İngilizce “cultivation”) ve dinî bir tapınma (İngilizce “cult”) anlamlarında kullanılmıştır. Bkz. Mahir Terzi, *Kültür Politikalarının Kuramsallaştırılması*, s.7.

İrfan Erdoğan, kültür bahsinin yapıldığı yerde çoğu kez sanat ve insan faaliyetlerinin naif yanlarının akla geldiğini ancak kültürün bu indirgemeci tavırdan ziyade insanın deneyimleri ve yarattıklarını kapsadığını, insanın kendisini üretme yolunun adının kültür olduğunu belirtir.⁸ Raymond Williams da kültürün estetik, ruhsal gelişim ve güzel sanatlar gibi anlamlara geldiği gibi gündelik faaliyet ve inançların tamamı olarak da tanımlanabileceğini belirtir.⁹

İnsanların yaşam pratiklerinin değişime uğraması zaman içinde kültürün anlamında da değişime yol açmıştır. İnsanların ihtiyaçlarını üretmeye başlayarak “Avcılık-Toplayıcılık” dönemini geride bırakması ile en büyük “kültür devrimi” gerçekleşmiştir. Bunun yanı sıra Endüstri Devrimi, Rönesans, Aydınlanma Hareketi ve bunların takipçisi olarak ulus-devletlerin kuruluşu da insanların yaşamını ve buna bağlı olarak kültürünü de değişikliğe uğratan gelişmelerdir.¹⁰ Kültür kelimesinin anlamının tarihsel değişimleri izlemiş olması, onu bazı felsefi konuların şifresi yapmaktadır.¹¹ Kültür, bu anlamların yanı sıra siyasi bir çatışma alanıdır.¹² İnsanın hayatını ikame ettirebilmesi için başka insanlarla ilişki içerisine girmesinin zorunluluğu, insanı zorunlu olarak siyasi alana dâhil eder. Kültür kelimesini siyasetin üzerine çıkarmak kelimeyi iyi mizaçlı, sorumluluk sahibi yurttaş üretme görevi ile anlamlandırmaktır.¹³ Adorno da kültürü toplumsal, felsefi ve siyasi bir alan olarak görmektedir.

Modernizm sonrası sosyal yaşam ve egemenin varoluş biçimi yalnızca ekonomik araçlarla ve gözlemlenebilen bir baskı ile şekillenmekten çıkmış, kültür ve yaşam üzerinden de şekillenmeye başlamıştır.¹⁴ Marksist anlayış Endüstri Devrimi ile birlikte, taşradan kent merkezlerine doğru gerçekleşen göçün ve emeklerini kapitalist patronlarına satmak zorunda kalan işçi sınıfının, toplumsal ilişkileri de değişikliğe uğrattığı yönündedir. Marksizm’in kültür anlayışı da bu yeni ekonomik sistemle birlikte şekillenir. Marksizm’e göre kültür, toplum içinde çıkarların etrafında organize

⁸ İrfan Erdoğan, “Popüler Kültürde Gasp ve Popüler Kültürün Gayri Meşruluğu”, s.73.

⁹ Raymond Williams, *Kültür*, s.10.

¹⁰ Bozkurt Güvenç, a.g.e., s.67.

¹¹ Terry Eagleton, *Kültür Yorumları*, s.11.

¹² Terry Eagleton, a.g.e., s.29.

¹³ Terry Eagleton, a.g.e., s.16.

¹⁴ Gözde Kartal, *Kültür Endüstrisinde Birey, Otorite ve Tahakküm İlişkisi*, s.51.

olur ve hâkim çıkarlar da iktidarın dışavurumudur. İktidar ise insanların bu durumu sorgulamadan kabul etmeleri işlevini, hiyerarşik sistemleri olağanmış gibi göstererek gerçekleştirir. İktidarın bu işlevi iktisadî ve ideolojik sömürünün aracı olarak kullanılan “gündelik kültür” ile sağlanmaktadır.¹⁵ Kültür yolu ile sağlanan tahakkümü kavramak için kültürün kapitalizmle birlikte toplumsal formasyonlarda yol açtığı değişikliklere bakmamız gerekmektedir.

Kapitalizm, feodalizmin kapalı tarım ekonomisine dayanan üretim ilişkilerini değiştirmiştir.¹⁶ Dolayısıyla mübadele sistemi de değişikliğe uğramıştır. Kapitalizmle birlikte; “küresel piyasanın” istekleri, etnik ve dinsel çatışmalar, işsizlik ve kırsaldan kente göç gibi unsurlar kültürü coğrafi bağlantılarından koparmış, “bölgelendirmiştir.”¹⁷ Teknolojik gelişmeler ve ulus-devletlerin oluşması ile birlikte iktidarların yönetilenler üzerinde denetleme ve nüfuz etme kabiliyetleri bir taraftan artarken, küreselleşmenin etkileri ile birlikte iktidar hâkimiyet kabiliyetini sermaye sahipleri ile de paylaşmak durumunda kalmıştır. Küreselleşme, kültürün anlamını değişikliğe uğrattığı gibi devlet kavramının anlamını da aşındırmıştır. Max Weber’in devlet tanımı, baskı araçlarının merkezi yönetimin hâkim olduğu alanda tek elden yönetilmesi olarak tanımlanabilir.¹⁸ Zygmunt Bauman’ın tabiriyle küreselleşme, devletin hâkimiyet kabiliyetini devlet dışındaki başka sektörlerle de paylaşmak durumunda bıraktığı için daha başına buyruktur. Bu ortam denetim mekanizmasının bir idari bürodan yoksun oluşu olarak tarif edilebilir. Dolayısıyla küreselleşme, tahakküm alanında devletin bu tekeli ortadan kaldırmıştır. Günümüzde sermaye sahipleri bir mekâna ait olmadan da hüküm kabiliyetine erişmişlerdir.

Adorno, kapitalizmle birlikte kültürün özerkleştiğini, böylece insanların hükmedemediği sistemin bir parçası olduğunu ve insanların bu sistemin zorunlu tüketicileri durumuna geldiğini belirtir. Modern toplumun ürettikleri şeyler ona göre, ya yakıp yıkmaya aracı ya da insanların ihtiyaçları olmayan aşırı üretimin artıklarıdır. Kültürün teknik boyutu insanların hem bünyelerine hem de tinlerine sahip olmaktadır.

¹⁵ Andy Bennett, *Kültür ve Gündelik Hayat*, s.27-28.

¹⁶ Daha ayrıntılı bilgi için Bkz. Leo Huberman, *Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla*, s.338.

¹⁷ Sibel Özbudun, *Kültür Halleri*, s.266.

¹⁸ Zygmunt Bauman, *Küreselleşme- Toplumsal Sonuçları*, s.71.

İnsanlara iyi ve kötü gibi değer yargılarını benimsetmek ortamın sağladığı bu “teknolojik kamuflaj” ile gerçekleşmektedir.¹⁹

Adorno bir yerde kültür konu edinildiğinde, bilerek yahut bilmeyerek o bahis içinde yönetimden de bahsedildiğini belirtir. Böylece egemen ile kültür arasındaki bağın altını çizer.²⁰ Kültürel ritüellerin içerisinde, bireyi yönetici gücün hegemonyasına razı edecek ikna pratikleri mevcuttur. Dolayısıyla kültür, Louis Althusser ’in belirttiği eğitim, din, iletişim gibi devletin ideolojik aygıtları içerisinde yer edinmekte, egemen sınıfın ideolojisini korumak ve aşılacaktır.²¹ Bu ilişkilendirme kültürün içerisinde ideolojinin de aranabileceğine işaret etmektedir.

Birbirinin göstericisi durumunda olan kültür ve uygarlık kavramlarını birbirinden ayrı düşünmeyen Adorno, bütün kültür evrelerinin toplumun gerçek yaşamında anlamlandığını düşünmektedir. Dolayısıyla kültür, yalnızca insanın içsel özünün naif görüntüsünden ibaret değildir. Kavramın bu şekilde tanımlanması Freud’un kültür hakkındaki görüşleri ile paralellik gösterir. Freud, insanın doğaya egemen olması sonucunda elde ettiği bilgi ve nimetlerin paylaşımı için kurulan ilişkinin, güdülerinin doyurulmasına ve insanın “diğer kişi” ile ilişki kurmasının zaruriliğine işaret ederken, insansal kültür ile insanın hayvansal koşullardan uzaklaşmış olmadığını belirtir. Bu durumda kültür; barınma, yeme-içme, cinsellik gibi genel insani çıkarılara da denk düşer.²² Dolayısıyla kültür aynı zamanda politik bir çatışma alanıdır.

2. Kültür Endüstrisi: Adorno’nun İzinde

Bu çalışma Recep İvedik film serisinin hangi yolları kullanarak insan ve toplum üzerinde etki ettiğini göstermeyi hedeflemektedir. Bu noktada film serisini kültürün hangi alanına dâhil etmemiz gerektiği sorunu ile karşılaşırız. Kültürün tasnifi ile ilgili teorisyenlerin farklı yaklaşımları ve uzlaşa sağlayamamış olması -Yüksek

¹⁹ Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Sosyolojik Açılımlar*, s.113-115.

²⁰ Theodor W. Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, s.121.

²¹ Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, s.50-62.

²² T.Adorno ve M. Horkheimer, *Sosyolojik Açılımlar*, s.113.

kültür tanımını dışarıda bırakırsak- alt kültür, folk (halk) kültürü, kitle kültürü, popüler kültür olarak yapılan tasniflerin kimi zaman birbirinin yerine kullanılabilen kavramlar olması sebebiyle, bir ürün veya eylemi nerede konumlandırmak gerektiği konusunda zorluklar meydana getirmektedir.

Onu yaratanların nezdinde seçkin sınıfın kültürü olarak algılanan yüksek kültür; keşfedici, yaratıcı ve devrimci özellikler barındırması ile geleceğe yönelik bir kültürü ifade eder. Yüksek kültür, kendi tanımlamasını kendisini kitle kültürünün karşısında konumlandırarak tanımlar. Yüksek kültürün yaratıcıları, kitle kültürünü nüfus bakımından çoğunluğa ait olan, estetik düzeyi düşük ve kitle iletişim araçları yoluyla muhatabına ulaştırılan kültür olarak tanımlar.²³ Bu tanımlamadan anlaşıldığı üzere yüksek kültür kendisini statü ve sınıf farklılıklarıyla konumlandırmakta ve daha dar bir nüfusa hitap ederek elde edilebilirliğini sınırlandırmaktadır. Teknolojinin ürünlerin ulaşılabilirliğini kolaylaştırdığını göz önünde bulundurduğumuzda, yukarıdaki tanım geçerliliğini yitirir gibi görünmektedir. Erol Mutlu, yüksek kültürel biçimlerin de popüler olanın içerisinde yer edinebileceğini belirtir. Futbol stadyumlarında Beethoven'ın senfonilerinin tezahürat olarak kullanılmasını, Louvre Müzesi'nde her kesimden insanın *Mona Lisa*'nın resmini çekmek istemesini bu duruma örnek olarak gösterir.²⁴ Ancak bu kez de sermaye değeri belirlediği için “ne kadar ödersen o kadar kalite alırsın” mantığı ile yüksek kültürün sınıfsal konumu korunur. Erdoğan ve Alemdar seçkin sanatçıların eserlerinin kitlelerce tüketilmesinin eserin seçkinliğini ortadan kaldırmayacağını belirtirler.²⁵

Araştırmacıların yaklaşım farklılıkları sebebiyle kesin bir tanımın yapılamadığı diğer bir alan da popüler kültürdür. Popüler kültür kavramının muğlaklığı, onu ticarileşmenin bir ürünü olarak tanımlayanlar olduğu gibi, popülerin halkın sanatı olduğu anlayışının da kabul gören tanımlar arasında olmasından kaynaklanmaktadır. John Fiske, popüler kültürün egemen sınıfın dayatması olmadığını, aksine halkın içinden teşekkül ettiğini ancak endüstri haline gelerek kendi özü ile çeliştiğini belirtir. Bu çelişkinin sebebi, halkın çıkarları ile endüstrinin çıkarlarının paralellik

²³ İrfan Erdoğan ve Korkmaz Alemdar, *Popüler Kültür ve İletişim*, s.44.

²⁴ Erol Mutlu, “Popüler Kültürü Eleştirmek”, s.28.

²⁵ İrfan Erdoğan ve Korkmaz Alemdar, a.g.e., s.46.

göstermemesidir. Fiske, anlam ve hazları yaratanın egemen sınıf olmadığını, tabi olan sınıf olduğunu düşünür.²⁶ Popüler kültür hükmedenle direnenin karşı karşıya geldiği, birbirlerini şekillendirdiği bir mücadele alanıdır.²⁷

Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisi tanımı ise böyle bir direnişin olmadığını varsayar. Bu tanım günümüzde halk tabirinin ne anlam ifade ettiğini de düşünmeyi gerektirir. Değişen toplumsal ve siyasi koşullar halkın anlamını da değişikliğe uğratmıştır. Halkların değişime uğraması onların kimliklerini, yaşam pratiklerini, dolayısıyla kültürlerini de değişikliğe uğratar. Geleneksel toplumlarda kimlik sabit ve değişmezdi. İnsanın ne olduğu ve nasıl davranması gerektiği toplumsal görevler ve geleneksel mitlerle belirlenirdi. İnsan bir mekâna bağlı olarak doğar, o mekânın üyesi olarak hayatını devam ettirir ve ölürdü. Söz gelimi avcı bir kabilenin üyesiydi ve tüm kimlik tanımlaması bundan ibaretti. Modernite ile birlikte kimlik bu kapalı yapısını yitirerek değişime açık bir duruma geldi.²⁸ Kültür ve kimlik kavramlarının oluşmasında teknoloji, özellikle de medya önemli bir işleve sahip oldu. Bu durum da kültür ve kimliklerin bir mekâna bağlı olmaksızın hızla değişebilmelerine yol açmıştır.

Günümüzde halk tanımı, tıpkı popüler ürünlerin planlı olarak üretilmesi gibi planlı olarak, ihtiyaca göre anlamlandırılmakta, üretilmektedir. Bu da bireyin yaşantısında ve tüketim faaliyetlerinde karar vericinin kendisi olmadığını işaretlerini verir. Halk kültürünün içinde mücadele barındırıp barındırmadığı sorusuna yönelen İrfan Erdoğan, günümüzde halk kültürü denen şeyin gerçekten halka ait olmadığını tartışılması gerektiğini düşünür. Popüler kültürün ilk dönemleriyle günümüzdeki durumu arasında farklılıklar bulunmaktadır. Popüler kültür ilk dönemlerinde, hem köleliğe katılımın sağlandığı hem de buna karşı mücadelenin verildiği bir alandır. Günümüzde ise bu mücadele ve direniş vasfını kaybetmiş, popüler olan gaspa uğramıştır. Bu gasp gerçekleşmeden önce popüler olan, ezilenlerin umut ve direnişlerinin anlatısını da barındırmaktaydı. Destanlar, ağalık kurumuna karşı yürütülen mücadele, sendikalaşma, grevler, öğrenci hareketleri gibi anlatılar mevcuttu. Fakat bu muhalefet, kitle iletişim araçlarıyla yönetilen bir kitle kültürü içerisinde

²⁶ John Fiske, *Popüler Kültürü Anlamak*, s.36.

²⁷ Erol Mutlu, a.g.m., s. 42.

²⁸ Douglas Kellner, "Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası", s.191.

çökertilmiş, popüler kültürün içeriği egemen olan sınıf tarafından belirlenmeye başlamıştır. Egemen sınıf ürünlerin içeriğini folk kültürden alarak, fonksiyonel değişimlere uğratarak kendisine mal ederek oluşturur. Bu durumda folk kültür de özüne yabancılaşmıştır. Folk kültür, bir yaratma durumudur. Popüler kültür ise satın alınan ürünü ifade eder.²⁹

Recep İvedik film serisi özelinde yapılacak olan bu çalışmada en makul kavramın kültür endüstrisi olacağını düşünüyorum. Nitekim yapılacak inceleme ile kavramın çeliştiği nadir noktalardan birisi izleyici-dinleyici-okuyucu kitlenin edilgen olduğu görüşüdür. Bu durumun eleştirisi de ileriki bölümlerde yapılacaktır. Zaten endüstrinin Adorno'nun belirttiği stratejilerle hareket ettiği, ama kitlenin Adorno'nun belirttiği kadar edilgen olmadığı ve kitlenin vermiş olduğu tepkilerin de nihai bir çözüm olmadığının gösterilmesi hedeflenmektedir.

Kültür Endüstrisi kavramı bizatihi kültürün bir çatışma alanı olduğu varsayımına dayanır. Adorno'nun amacı, bu çatışma alanının hangi kurallar ve kodlar üzerinden işlediğini anlamaya ve açıklamaya çalışmaktır. Bu noktada iki husus Adorno'nun yaklaşımını anlamak için kritik bir görünüm arz eder. Birinci husus, kitle kültüründen kültür endüstrisine giden süreçte kitlenin nasıl konumlandığı sorunudur. İkincisi ise Aydınlanma düşüncesi ve bizatihi o düşüncenin mirası ile sözü edilen bağlamda nasıl bir ilişki kurulacağı meselesidir. Dolayısıyla tartışmaya bu hususlar üzerinden devam edecek, ardından Adorno'nun düşüncesinde son kertede nihai bir çözüme ulaşmamış bir soruyu ele alacağım: “Kültür endüstrisinin işleyiş biçimine karşı konumlandırılabilir bir alternatif, bir çözüm yahut bir başka deyişle bir çare mevcut mu?”

²⁹ İrfan Erdoğan ve Korkmaz Alemdar, a.g.e., s.39-49.

2.1. Kitle Kültüründen Kültür Endüstrisine

Cengiz Aytmatov *Gün Olur Asra Bedel* romanında bir “mankurt” efsanesine yer verir. Efsaneye göre Juan-Juanlar tutsaklarının hafızalarını yitirip, köle olmaları için saçlarını kazıyarak, kafalarına deve derisi sararlarmış. Güneşte gerilen deri ile birlikte saçlar da çıkmaya çalıştıkça, bu acıdan tutsak ya ölür ya da hafızasını yitirerek, itaatli bir hayvandan farksız, tehlike yaratmayan, robot bir köle olurmuş.³⁰ Adorno'nun kültür endüstrisi kavramı da adeta efsanede anlatılan Juan-Juanlar'ın işkence yönteminde kullandıkları tutsakların başına sarılan derinin işlevini üstlenmektedir. Endüstri, kendisine sadık, robot köleler üretmektedir.

Adorno ilk çalışmalarında “kitle kültürü” tanımını kullanır ancak kültürün uğramış olduğu değişimin, kitlenin kendisinden kaynaklanmadığını düşünerek bunu değiştirir. Bu değişikliğin gerekçesini; kitle kültürü tanımının kültürün, kitlenin kendi içinden yükselen bir halk sanatı anlamını çağrıştırmaması olarak belirtir. Bu kavramın yerine İlk olarak *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde “kültür endüstrisi” kavramını kullanır. Bu kavramı geliştirmesinin sebebi, tahakkümün artık doğrudan değil kültür ürünlerinin endüstrileştirilmesiyle sağlanıyor olmasıdır. Adorno, içinde bulunduğu yüzyılda tahakkümün basın, radyo, televizyon, spor ve sanat gibi alanlar aracılığıyla kurulduğunu düşünmektedir. Bu araçlar bireyi zorunlu olarak kapitalist ideolojinin izleyicisi-dinleyicisi haline getirmektedir. Kültür endüstrisi egemenin siyasi tezahürünün gizlendiği, egemen ideolojilerin işletildiği mekanizmadır. Modern devletlerin kurulmasından önce kilisenin yaptığı görevi, modern devletlerin ve kapitalizmin oluşması ile birlikte artık “ideoloji” mekanizması üstlenmiş olmaktadır. Bu noktada Michel Foucault'nun “egemen iktidar” tanımlamasını da göz önünde bulundurmanız gerekir. Foucault, iktidarın yalnızca devlet ile özdeşleştirilmesinin yanlış olacağını, iktidarın kişilerin tohumlarına kadar ulaştığını; bedenlere, davranış ve söylemlere kadar sindiğini belirtir.³¹

³⁰ Efsanenin tamamını yazarın yorumlamasıyla görmek için bkz. Nurullah Çetin, *Mankurtluk Külâhı*, s.5-16.

³¹ Michel Foucault, *İktidarın Gözü*, s.23.

Siyasal düzenin işleyişinin sağlanması için insanlara dâhil olabilecekleri aidiyetler oluşturulmalıdır. İktidarın amacı yalnızca cezalandırmak değil, düzenin aksamasına neden olabilecek suç potansiyellerinin ıslah edilmesini de sağlamaktır. Toplumun ve bireyin keyfiliklerini önlemek için de görünmez, dev kurumlar ortaya çıkmaktadır. Bu kurumlar birbirinden farklı toplulukları doğrudan şiddet ve baskı ile değil, ortak amaç ve görevler aracılığıyla “rıza” üreterek homojenleştirmekte böylece toplumu yönetmek daha kolay bir hal almaktadır.³² Kültür endüstrisi kavramının anlaşılabilmesi için Adorno’nun ideolojiye dair fikirlerini ve bireyin kitlenin bir parçası durumuna getirilerek kitlelerin yönlendirilişini tüm bunlar göz önünde bulundurularak incelemek gerekmektedir.

Adorno, ideolojiyi Karl Marx’ın ekonomi analizindeki *meta mübadelesi* kavramında görür. Marx, iki farklı kullanım değerlerine sahip ürünlerin onlara harcanan emek gücü ile değerlendirilerek eşit şekilde mübadele edilebileceğini belirtir. K. Marx’a göre emek de dâhil olmak üzere bütün metaların gerçek mübadele değerini belirleyen şey, meta üretmek için lazım olan *emek süresidir*. Bunu, *meta=nesnelleşmiş emek süresi*; *Metanın mübadele edilmesi= metada realize edilen emek miktarı* olarak formüleştirir. Ayrıca Marx’a göre her meta *kullanım-değeri* ve *değişim-değeri* olmak üzere iki yönlüdür. Değişim değerini belirleyen ise *eşit-emektir*. Emegın diğerlerinden ayrılışı ise *emek-zamanı* ile ölçülür. Aynı emek-zamanının maddileştiği değişim ve kullanım değerleri birbirleri karşısında eşittirler.³³ Adorno ise bu durumu metalar arasındaki farkı görmezden gelmek olarak değerlendirir. Adorno için ideoloji de tıpkı meta mübadelesinde gördüğü sorun gibi mukayese edilemez şeyler arasında gizli bir eşitlik yaratmaya çalışmaktadır. Adorno’nun kültür endüstrisi yoluyla bireylerin homojenleştirildiği görüşünden yola çıkarak, ona göre “ideolojinin tersinin heterojenlik” olduğunu söylemek mümkündür. İdeoloji örtük bir tahakküm ile tek sesli bir toplum yaratmayı amaçlamaktadır. Adorno’ya göre ideoloji, sınıfsal tahakkümü gizleme görevi yapar. İnsanları onlara verilen şeye mahkûm etmek, verilen şeyi olduğundan fazla bir şey olarak göstererek insanların gerçeği görmesini engellemek,

³² Özgür Taburoğlu, “Kitlesele ve Bireysel Disiplinler Nasıl Yaratılırlar?”, s.224-226.

³³ Karl Marx, *Grundrisse Ekonomi Politiğin Eleştirisi İçin Ön Çalışma*, s.174. bkz. Karl Marx, *Grundrisse Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*, s.43-47.

ideolojinin özdeşlik yöntemini kullanması ile gerçekleşmektedir.³⁴ Terry Eagleton da insanların yaşadıkları dünyayı gözlemleyerek anlamlandırdıklarını fakat insanların yalnızca ideoloji ile filtrelenmiş bir dünyayı görebildiklerini belirtir. Eagleton için de ideoloji, ekonomik açıdan egemen olan sınıfın elinde bulundurduğu gücü meşrulaştırma yeteneğidir. İdeoloji, gücü elinde bulunduran sınıfın gücünün dikkat çekmemesini, kimi zaman da bu gücün kamufle edilmesini sağlayan unsurdur.³⁵

Adorno için kültür endüstrisi, kendiliğinden var olan bir kültür olmayıp, planlı bir şekilde üretilen, kitlelerin neyi nasıl tüketeceğini belirleyen sistemin adıdır. Sistem, insanları birer müşteri olarak görmekte ve bilinçli olarak, tepeden yapılan bir hamle ile insanları düşünce faaliyeti ve tüketim alışkanlıkları gibi alanlarda aynı davranışlara yönlterek homojenleştirmektedir.

Bireysel bilincin varlığı, birçok farklı bilincin var olması demektir. Bu da sistemin herkes için ayrı ayrı tahakküm altına alma yöntemleri geliştirmesini gerektirir. Topluluk ruhu ise ilkel bilincin bir aşamasıdır. Bu aşamada bilinç, nesnelere ve evrene karşı pasif durumdadır.³⁶ Kültür endüstrisi, insanları tek tipleştirerek insanlığın ilkel zamanlardaki topluluk ruhuna döndürmeyi amaçlıyor gibidir.

Sigmund Freud, kitle içerisindeki bireyi “insan sürüsünün bir hayvanı, önder tarafından yönetilen sürünün bireyi” olarak tarif eder.³⁷ Kültür endüstrisinin müşterisi olan insanların kitle ruhuna kavuşması, itaat edilenin sorgulanmamasını sağlayacağından, sistemin işini kolaylaştırır. Bir Ukrayna atasözünde de belirtildiği gibi “Bayrak dalgalandığında akıl trompetin içine girer!” Adorno, bireyin kitlenin bir parçası oluşunun Freud’un araştırdığı “bağ maddesinin” yapay olarak yaratılmasıyla başarılı olduğunu düşünmektedir. İnsanların çıkarlarıyla uyuşmasa dahi kitle ile hareket etmesi, önceden var olan bir takım özelliklerin tekrar ortaya çıkarılması ile olmaktadır.³⁸ Gustave Le Bon, bireylerin birbiriyle benzerliklerinin ya da

³⁴ Terry Eagleton, *İdeoloji*, s.169-171. Eagleton ideolojiyi insanların birbirlerini tanrı ya da böcek katına koymalarına neden olan şey olarak tanımlar. Bkz. Terry Eagleton, a.g.e., s.14.

³⁵ Tansy E. Hoskins, *Foya Modanın Anti-Kapitalist Kitabı*, s.33,34.

³⁶ Carl Gustav Jung, *İnsan Ruhuna Yöneliş Bilinçaltı ve İşlevsel Yapısı*, s.46.

³⁷ Sigmund Freud, *Kitle Psikolojisi*, s.75.

³⁸ Metin Becermen, *Theodor W. Adorno ve Michel Foucault'da Hakikat ve İktidar İlişkisi*, s.91.

farklılıklarının kitleleşme sonucunda önemini yitireceğini düşünür. Kitleleşme sonucunda bireysel özellikler silinecek, bunun yerine irksal bilinçdışı açığa çıkacaktır. Kolektif bir ruh kazanan kitle içinde heterojenlik, homojenlik içerisinde erir. Birey; kalabalığın sirayeti, lider tarafından yapılan telkin ve kalabalık içinde kendisini güçlü hissetmesi ile iradesini yitirmiş bir otomat halini alır. Dolayısıyla endüstrisinin ilk olarak yapması gereken kitleyi kurabilmektedir. Bunun sebebi kitle ruhunun Freud'a göre, otoriteye inançla bağlı olması, güce saygı duyarak baskı altına alınmak ve efendisinden korkmak istemesinde aranmalıdır.³⁹

Kapitalizmin sağlamış olduğu teknolojik ilerleme, iktidarın kitle üzerinde itaat ve denetim altına alma yöntemlerinde de değişikliğe yol açmıştır. Endüstrileşme öncesi merkezden uzak yerlerde tarım ve hayvancılık gibi işlerle hayatını sürdüren insanları devlet çoğu kez vergisini tahsil edeceği zaman ya da asker ihtiyacının karşılanması gerektiğinde görüyordu. Endüstrileşme ile birlikte ise tarım işçilerinin yerini şehir merkezinde, fabrikalarda çalışan, mesai saatleri ve boş zamanları belli olan işçi sınıfı aldı. Dolayısıyla endüstrileşme ile birlikte siyasi erk ile yönetilen arasındaki temas da artmış oldu. Artık belli bir mesai saatine bağlı olarak çalışan işçi sınıfının boş zamanların biliniyor olması, yönetenlerin teknolojik araçlarla bu boş zamanları da denetim altına alabilmelerinin önünü açmıştır. Mesai saatleri dışında kalan zamanın nasıl değerlendirileceği, ideolojik araçlar vasıtasıyla insanlara aşılansak kitlenin ortak denetimi sağlanmaktadır. Bu denetim sağlanırken bir taraftan da tüketimin sürekliliği sağlanmış olur.

Modern devletler doğduklarında toplumu üreticiler ve askerler olarak katmanlaştırmıştır. Post-modern toplumda ise yine katmanlar olsa da endüstriyel işgücüne ve zorunlu askere olan ihtiyaç bir hayli azalmıştır. Artık toplum, üyelerini tüketiciler olarak görevlendirmektedir. Bunun sürekliliğinin sağlanması için de birtakım önlemler almaktadır. Tüketerek mutlu olunacağı inancının insanlara belletilmesinin arkasından, tüketicilerin hareketliliği; daima mutluluğu araması ancak tam olarak bulamaması sağlanmalıdır. Böyle bir toplumda hedef, mutluluğa erişmek değil yalnızca “mutluluğun vaadidir.” Bu sebepten dolayı tüketicilerin soluklanmaya,

³⁹ Sigmund Freud, a.g.e., s.12-18.

düşünmeye fırsatı olmamalıdır. Tüketicinin heyecanı daima diri tutulmalıdır. Böylesi bir sistemde lazım gelen müşteri potansiyeli, sürekli arzulayan ancak tatmin olmayan insanlardır. Bunun için piyasanın ihtiyacı olan şey, baştan çıkarılmayı isteyen gönüllü müşterilerdir. Tüketicinin ürünü alma, seçme, eleştirme hakkının olması ona hükmedenin kendisi olduğu hissini yaşatır. Böylece birey seçme zorunluluğunu terk edemez. Bu durumun sebebi kişinin toplumdaki dikey konumunu belirleyecek olan şeyin, seçtiği nesneye ve tüketmedeki hareketlilik derecesine bağlı olmasından kaynaklanmaktadır.⁴⁰

Kültür endüstrisinin insanlara aşlamaya çalıştığı “düzen” statükocu sistemin kavramıdır. Sistem doğrudan neye uyulacağını belirtmemiş olsa dahi insanları, herkesin uyduğu şeye uyum sağlamaya yöneltmektedir. Bu sistem bireysellik, özgürlük gibi kavramları geri plana iterek kafası karışıklara adeta yol gösterme iddiası taşımaktadır.⁴¹ Bu tanım çoğunluğun fikrinin “doğru” kabul edilmesini tavsiye etmesi yönüyle J.J.Rousseau’nun “genel istem” tanımını çağrıştırmaktadır. Buna göre yurttaşın “özel istemleri”, “genel istemlere” aykırı olmaz. Kim genel istemi reddederse toplum o kişiyi çoğunluğun fikrine saygı duymaya zorlamalıdır.⁴² Bu ifadeden hareketle liberaller Rousseau’yu demokratik tabana totaliter bir gövde yamamakla suçlamaktadırlar.⁴³ Adorno ise tıpkı genel iradenin yaptığı gibi sistemin de insanları çoğunluğa uymaya, sürüye dâhil olunması gerektiğine yönlendirdiğini düşünmektedir.

Kültür endüstrisi, tepeden bilinçli bir hamleyle ürün ve değer yargıları oluşturarak, egemen sınıfa olduğu kadar, varlığını sürdürmek ve korumak durumundaki sermaye sahiplerine de hizmet etmektedir.⁴⁴ Bu durum egemen sınıf ile sermaye sahiplerinin zorunlu olarak birbiri ile yakınlaşmasını gerekli kılar. Hem egemen sınıfın hem de sermaye sahiplerinin kendi varlıklarını sürdürmek adına toplumu kültür alanında baskı ve tahakküm altında tutmaları gereklidir.⁴⁵ Egemen sınıf endüstriyi bir yönetim sistemi olarak kullanırken sermaye sahipleri de ekonomik

⁴⁰ Zygmunt Bauman, a.g.e., s.92-99.

⁴¹ Theodor Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, s.82.

⁴² Jean-Jacques Rousseau, *Toplum Sözleşmesi*, s.17.

⁴³ Louis Dumont, “Bireycilik Üzerine Denemeler: Doğu 13.Yüzyıldan Başlayarak Siyaset Kategorisi ve Devlet”, s.163.

⁴⁴ Theodor Adorno, “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”, s.78.

⁴⁵ Ayşegül Yaman Kurt, *Adorno ve Horkheimer’in Kültür Endüstrisi Eleştirisi Üzerine Bir İnceleme*, s.1

canlılığın sürdürülmesi için endüstriyi kullanırlar. Adorno, kültür endüstrisini faşizmin siyasi baskı ile yaptığı birleştirme ve homojenleştirme görevinin liberal devletlerdeki muadili olarak görür.⁴⁶ Besim Dellaloğlu, Adorno'nun modern zamanlarla Ortaçağ arasında bir fark görmediğini, hatta eski iktidar biçimlerinin işkence ve köleliğe rağmen daha insancıl olduğunu düşündüğünü belirtir. Kadim zamanlarda iktidar daha görünürdür ancak modern zamanlarda ise birey, kendisini özgür sandığı noktada aslında tahakküm altındadır.⁴⁷ Bu noktada yönetim ile kitle arasındaki ilişkiyi bazı düşünürler ve disiplinler çerçevesinde izah etmek konuyu daha anlaşılır hale getirecektir.

Adorno'nun kültür endüstrisinin tahakküm yöntemini eleştirisi, sistemin insanları yönetmenin onların düşüncelerini yönetmekle gerçekleşeceği fikrinden hareket ediyor olmasınadır. *Sosyolojik Açılımlar* da Serge Tchakhotine'dan yapmış oldukları alıntı da bu fikri desteklemektedir. Tchakhotine, iktidarı gasp eden kesimin, kitleleri ellerinde çaldıkları bir enstrüman gibi kolaylıkla kullandıklarını ve yönettiklerini belirtir. İktidarı gasp edenler bir taraftan sezgisel ve psikolojik bilgilerle, bir taraftan da modern devletin teknik araçlarından istifade ederek bireylerin üzerinde "psişik ırza geçme" olarak tanımladığı baskıyı uygularlar.⁴⁸ Psişik ırza geçme durumu, kitleye karşı ama kitlenin yardımıyla kendini kabul ettiren büyük çıkarların temsilcilerinin faaliyetleridir.⁴⁹

Gaetano Mosca, yönetici sınıfının kitleleri hükmünde tutmak için; hukuk, şiddet, hile ve inandırma gibi yöntemleri kullandığını belirtir. Kültür endüstrisi de kandırarak inandırma işlevi görür. Totaliter rejimler, siyasi baskı ile insanlara gözle görülür bir şiddet ve yönlendirme yapar. Kültür endüstrisi ise daha çok insanların maruz kaldıkları baskıyı hissedemeyecekleri sembolik şiddet yollarını tercih eder. Böylece yönetimin insanların itaat etmesini istediği fikirler, hileli bir yolla benimsetilir. Dolayısıyla kültür endüstrisinin araçları, Mosca'nın üstün yetenekliler olarak tanımladığı yönetenlerin, yönetilenlere doğrulttuğu üstün araçlarıdır. Sistemin

⁴⁶ Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, s.13.

⁴⁷ Besim F. Dellaloğlu - Aslı Odman ve Sibel Yardımcı, "Walter Benjamin'le Olağanüstü Haller", s.27.

⁴⁸ Adorno ve Horkheimer, *Sosyolojik Açılımlar*, s.100.

⁴⁹ A.g.e., s.101.

ürünlerinin egemen sınıfın alt tabakaya sunmuş olduğu bir uyuşturucu olduğunu söyleyebiliriz. Ürünler yönetici ile yöneten arasında sınıfsal ayrışmayı sağlayarak adeta bir set görevi yapmaktadır. Mosca, idareci kesimin iktidarını inanç ve duygular üzerinden inşa ettiğini belirtir. Yönetilenlere gerçekten ya da görünüşte üstün yeteneklere sahip kişilerce yönetildiği hissini sağlanması da bu yöntemlerden biridir.⁵⁰

Mosca, Marx'ın aksine yönetici sınıfı yalnızca ekonomik temellerde görmez. Marx'ın sosyal grup anlayışı üretim araçlarının özel mülkiyetine dayanan, sosyal sınıflar arası geçişin mümkün olmadığı, kapalı bir sistemdir. Bu sistemde yönetenin de yeri sabit ve değişmezdir. Mosca ise alt tabakalardan üst tabakaya zamanla geçişlerin olacağını düşünür. Fakat yönetici sınıfın yapısındaki değişme, siyasal sistemin işlerliğinde bir değişikliğe neden olmayacak,⁵¹ toplumu yöneten bir “yönetici sınıf” daima bulunacaktır. Vilfredo Pareto da istisnai zamanlar haricinde insanların daima seçkin bir azınlıkça yönetildiğini, bu sebeple insanlığın tarihinin “seçkinlerin daima süren yer değiştirme tarihi” olduğunu belirtirken bu yer değiştirmeye de işaret etmektedir. Toplumun tabakaları arasında aşağıdan yukarıya doğru bir salınım vardır. Kültür endüstrisinin amacının bu salınımı engellemek olduğu düşünülebilir.⁵²

Marx ve Engels, insanların içinde buldukları durumun esiri olmadıklarını fakat bu durumdan bağımsız da olmadıklarını belirtirler. İnsanlar içinde buldukları koşulları değiştirmek için bu koşullara karşılık vermektedirler.⁵³ Marksizm'e göre üst yapıyı belirleyen unsur ekonomik temeldeki değişimlerle belirlenmektedir. Marksist anlayış kapitalist evrenin tamamlanmasının ardından alt sınıfın da daha refah bir yaşama yöneleceği sürecin geleceğini düşünür. Adorno ise Marksizm'in kapitalist üretim ilişkilerinde üretim güçlerinin özgür bir topluma götüreceği görüşünü yanlış bir tespit olarak değerlendirir. Ona göre kapitalist gelişme, özgürlük ve refah bir yaşamın

⁵⁰ Gaetano Mosca, *Siyaset Biliminin Temelleri*, s.311.

⁵¹ Münici Kapani, *Politika Bilimine Giriş*, s.125.

⁵² Vilfredo Pareto, *Seçkinlerin Yükselişi ve Düşüşü*, s.34-35.

⁵³ Erdoğan Başar, *Sosyalizm Sözlüğü*, s.7. Ayrıca, Marx ve Engels'in proletaryanın üretim araçlarını ele geçirme sürecini detaylı incelemek için bkz. K. Marx ve F. Engels, *Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri*, ss.131-143.

gelmesini sağlamak yerine aksine tahakküm ve bütünleşmeyi sağlamaktadır.⁵⁴ Adorno'nun Marksizm eleştirisi bu noktada belirlemektir. Marx'ın tarihsel materyalizm anlayışı, alt yapının üst yapıyı belirlediğini savunur. Yani ekonomik ilişkiler (alt yapı) gibi unsurlar toplumun siyasi, düşünsel yaşamını (üst yapı) belirler. Bu ilişki ağı üst yapının alt yapının bir yansıması olduğunu gösterir. Başka bir ifadeyle bir toplumdaki egemen görüş o toplumdaki yöneten sınıfın fikirleridir. Adorno ise egemen sınıfın kültür endüstrisi yoluyla toplumun alt sınıfına müdahale ederek alt sınıfı şekillendirdiğini, Marx'ın tarihsel materyalizm anlayışının tersine çevrildiğini düşünür. Kapitalizmin sağladığı ekonomik ilişkiler Adorno'ya göre toplumu daha çok baskı altında tutmaktadır. Mülkiyet ve üretim ilişkileri yukarıdan yapılan yönlendirme ile gerçekleşmektedir. Adorno bu durumu kendiliğinden gerçekleşen doğal bir süreç olarak görmez. Adorno yalnızca ekonominin üst yapının belirleyicisi olmadığını düşünür. Bu düşünce onu Max Weber'in tabakalaşma teorisindeki eğitim, meslek, kültür gibi faktörlerin sosyal sınıflandırmalarda belirleyici olduğu fikrine yaklaştırmaktadır. İnsanların statülerini sistem belirlemektedir.

Çoğulcu toplum sisteminin yaygınlaşması ile birlikte insanları hukuki bir temelle sosyal bir sınıfa yerleştirmek zorlaşmıştır. İnsanlar hukukun önünde eşit haklara sahip fertler olarak anılırlar. Bu durum egemen sınıfın kararlarını zorla benimsetmesini zorlaştırmış ve “hâkim sınıf” kavramının anlamını zayıflatmıştır.⁵⁵ Kültür endüstrisinin gerekliliğini “hâkim sınıf” kavramının anlamının zayıflayışında aramak yerinde olur. Adorno, Tocqueville'nin yüzyıl önce yaptığı çözümlemenin doğruluğuna işaret eder ve sistemin “benim gibi düşün ya da yok ol.” demediğini “benim gibi düşünmemekte serbestsin ancak bu andan itibaren aramızda bir yabancısn.” dediğini belirterek özgürlük kisvesi altında tehdit ettiğine işaret eder. Tocqueville'de artık tiranlığın bedeni değil ruhu hedef alacağını işaret ediyordu.⁵⁶ Sistem herkesi kabulleniyor “-muş gibi” yapmaktadır. Buna direnenleri ayrı bir kategoriye yerleştirme tehdidi ile de “de facto” bir kast sistemi oluşturmaktadır.

⁵⁴ Adorno, *Kültür Endüstrisi*, s.12.

⁵⁵ Münci Kapani, a.g.e., s.120.

⁵⁶ Adorno, *Kültür Endüstrisi*, s.63.

Kültür endüstrisinin müşteri olarak gördüğü insanlarla olan ilişkisi efendi-köle ilişkisi olarak da tanımlanabilir. Ünsal Oskay, efendi ile köle arasında “kararsız denge” olduğunu belirtir. Köle fırsatını bulduğunda özgürleşmek ister. Kadim zamanlarda kölenin kaçması, zincir ve pranga gibi sert yöntemlerle engellenirdi. Gelişmiş yöntem ise bu ilişkiyi köleye meşru göstermektir. Efendisi, onun canını bağışlayan, hayranlık duyulacak bir kişi olarak sunulur. Köle bu ilişkinin meşru olduğuna inanınca ilişkiyi bozmaya yeltenmez.⁵⁷ Buradan hareketle zincir ve pranga gibi sert yöntemler faşizmle, ilişkiyi meşru göstererek kanıksatmayı ise kültür endüstrisiyle ilişkilendirebiliriz.⁵⁸ Bu noktada Adorno’nun bir kırılma noktası olarak gördüğü Aydınlanma düşüncesine dair eleştirilerini de değerlendirmek gerekmektedir.

2.2. Aydınlanma Düşüncesinin Eleştirisi

Teknolojik gelişmeler ile ekonomik gelişme paralel ilerlemiştir. Ekonominin dünyayı değiştirdiğine değinen Guy Debord, bu gelişmenin toplumları doğaya karşı üstün konuma getirdiğini, doğanın baskısından kurtardığını fakat bu kez de toplumların bu kurtarıcılardan kurtulamadığını belirtir.⁵⁹ Adorno da kültür endüstrisi eleştirisinin kalkış noktasını, Aydınlanma düşüncesinin amacından sapışı olarak değerlendirir. Frankfurt Okulu düşünürlerine göre teknolojik ilerleme ve Aydınlanma, fikrî özgürleşmeyi sağlamamış, kapitalizmin egemen aklı (araçsal akıl) insanın sömürülebileceği fikri ile hareket ederek kültürü bir tahakküm aracı olarak kullanmıştır.⁶⁰ Jürgen Habermas, Max Horkheimer ve Adorno’nun *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nde modernite anlayışlarından hareketle Aydınlanmayı radikal bir şekilde aydınlatmak istediklerini belirtir. Habermas, onların şüphecilikten şüphe etme

⁵⁷ Ünsal Oskay, “‘Efendi/ Köle’ İlişkisi Açısından Şiddet ve Görünümleri Üzerine”, s.186.

⁵⁸ Freire, içinde buldukları egemenlik yapısına teslim olan, bu yapıya uyum sağlayan ezilenlerin, kendilerini mücadele için gereken riskleri göze almaya yetersiz hissettikçe özgürlük mücadelesini yürütemeyeceklerini belirtir. Mücadele “ezilenler adına”, “ezilenler için” değil “ezilenlerle birlikte” yapılmalıdır. Bkz. Paulo Freire, *Ezilenlerin Pedagojisi*, s.30-31. Efendi köle ilişkisinin kanıksanması farkında olmaksızın içinde bulunulan yapıya teslimiyet anlamına gelir.

⁵⁹ Guy Debord, *Gösteri Toplumu*, s.51.

⁶⁰ Ayşegül Yaman Kurt, a.g.e., s.23.

zeminleri araştıracakları yerde, akla karşı sonsuz bir şüphecilik duyarak kurtuluş aradıklarına değinir.⁶¹

Adorno'nun Aydınlanma eleştirisini, yaşadığı dönemi göz önünde bulundurarak değerlendirmek gerekir. İnsanlığı, aklın özgürleşmesi ile ileriye götürme iddiasındaki Aydınlanma fikrinin, iki dünya savaşı, toplama kampları ve nükleer silahların geliştirilmesi ile insanlığı yok oluş tehlikesi ile karşı karşıya getirdiği görölmektedir. Bu hadiseler Aydınlanmanın kendi ideallerine yaptığı ihanetler olarak değerlendirilebilir. Aydınlanma düşüncesi, akıl ve teknolojik ilerleme ile insanın özgürleşeceğini varsayıyordu. İnsan özgürleşmediği gibi, özellikle nükleer silahlarla birlikte daha önce hiç olmadığı kadar büyük bir tahakküm altına da girmiş oldu. Adorno, teknolojik gelişmelerle insanlığın çöküşü arasındaki paralelliğe dikkat çekmektedir. Teknolojik ilerleme ile adaletli bir dünya görüntüsü oluşturulurken diğer taraftan üretim araçlarını elinde bulunduranların tahakküm gücü artmaktadır. Bu yönüyle Aydınlanma totaliterdir.⁶²

Aydınlanma düşüncesinin iktidar ile ilişkisine değinen Ahmet Çiğdem, toplum içindeki öznenin daima elindeki nesneyi denetleme ve yönlendirme isteğinde olduğunu belirtir.⁶³ Aydınlanmanın amacından sapmış olması bu tanımlamaya uygun gelecek şekilde yönetilenleri yönetenlerin elinde birer nesne haline dönüştürmüştür.

Marksizm, kapitalizmin sağladığı rekabet ortamıyla birlikte işçi sınıfının bu durumdan olumsuz etkilenerek devrimci patlamaya uygun koşulları hazırlayacağını, işçi sınıfı yoksullaşırken orta sınıfların da işçi sınıfına benzeyeceklerini öngörüyordu⁶⁴ oysa bu varsayım gerçektelemedi. Hatta işçi sınıfı, üst ve orta sınıfa benzemeye başladı. İnsanların refah düzeyleri eski zamanlara nazaran arttı. Adorno, bu refah düzeyindeki artışın insanların eleştirme ve örgütlenme kabiliyetlerini elinden aldığını, Aydınlanmanın aklının amacından saptığını düşünür.⁶⁵ Alt gelir grubunun refah

⁶¹ Jürgen Habermas, "Mitle Aydınlanmanın Kördüğümü: Max Horkheimer ve Theodor Adorno", s.106.

⁶² Ayşegül Yaman Kurt, a.g.e., s.37.

⁶³ Ahmet Çiğdem, *Akl ve Toplumun Özgürleşimi: Jürgen Habermas Üzerine Bir Çalışma*, s.19.

⁶⁴ A. Taner Kışlalı, *Siyaset Bilimi*, s.166-169.

⁶⁵ Ayşegül Yaman Kurt, a.g.e., s.40.

seviyesinin de nispeten artmış olması, zenginin daha çok zenginleşmesinin kamufle edilmesini sağlamaktadır. Adorno, modern kapitalist toplumun ekonomik örgütlenişinin, yani araçsal aklın gerçekleşmesini, Aydınlanmanın kendini yok edişine zemin hazırlaması olarak görmektedir.⁶⁶ Bu durum da kamuoyunun bir meta haline gelmesine ve dilin tüketilerek yalnızca metanın tanıtımını yapan bir araç olmasına yol açmaktadır.⁶⁷ Bu noktada Saussure ve Jung'un dil ve algı ile ilgili fikirleri kitlenin meta durumuna gelişini açıklamak için yol gösterici olacaktır.

F. Saussure'e göre dil, düşünce imleyebilmek için kendi aralarında bağ kurulmasını bekleyen tek tek kavramları önceden gerçekleştirmekten başka bir şey yapmaz.⁶⁸ Dilin işlevi gerçeği göstermek değil, bireyin gerçeğe ulaşmasını organize etmektir. Her dilin bunu farklı yollarla yapacağını belirten Saussure, aynı kelimenin farklı medeniyetlerde farklı algılar yaratacağına dikkat çekmektedir. Bu durum insanların dünyayı algılama ve kavrama biçiminin kullanmış oldukları dil ve kültürle ilişkili olduğunu gösterir.⁶⁹ Carl Gustav Jung ise, algıyı kişinin duyuvarı vasıtasıyla dışarıdan almış olduğu şeyler olarak tarif eder. Algının dış dünyaya gönderdikleri ise yansıtmadır. Yansıtmaya algıyı değiştirebilecek yıkıcı güce sahiptir ve bilinç dışında bulunur.⁷⁰ Bunlardan hareketle dilin tüketilmesi bireyin algılayacaklarını da kısıtlayacağından bireyin dış dünyaya yansıtacaklarını tahmin edilebilir eylemler haline getirmekte, dilin metalaşması düşüncenin açığa çıkmasını engelleyerek sistemin tahakkümünü kolaylıkla gerçekleştirebilmesini sağlamaktadır yargısına varılabilir. Böylesine işleyen bir sistemde akıl bireyin yönetiminden de çıkmış olmaktadır.

Adorno'nun Aydınlanma düşüncesine yönelttiği eleştiri, İmmanuel Kant'ın aklı ön plana çıkaran fikirlerine değil, aklın araçsal boyutunun ön plana çıkması ile Aydınlanmanın amacından sapmasına getirdiği eleştiridir.⁷¹ Kant, insanların özgürlüğe erişebilmeleri için dogmalara bağlı kalmamalarını ve akıllarını başkalarının kılavuzluğuna vermemeleri gerektiğini belirtir. "Aklını kendin kullanma cesareti

⁶⁶ Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, s.14.

⁶⁷ A.g.e., s.18.

⁶⁸ Ferdinand De Saussure, *Genel Dilbilim Yazıları*, s.271.

⁶⁹ John Storey, *Popüler Kültür Çalışmaları Kuramlar ve Metotlar*, s.67.

⁷⁰ Carl Gustav Jung, a.g.e., s.12.

⁷¹ Ayşegül Yaman Kurt, a.g.e., 34.

göster!” sözü de bu durumu ifade etmektedir.⁷² Bireyin aklını kendisinin kullanması “diğer kişiyi” de işaret eder. Bireyin aklını başkasının yönlendirmesi dogmalara yol açar. Dogmalar; geleneğin, otoritenin, ötekinin cümleleridir. Dolayısıyla Kant Aydınlanmayı tarif ettiği zaman tahakküm ve baskıyı da tarif etmektedir.⁷³ Ortega Gasset, toplum içerisinde yaşayan insanların fikirlerinin büyük çoğunluğunun, insanların bu fikirlerin “nasıl olduğuna dair” düşünmedikleri için aslında onların fikir değil, baskı yoluyla benimsetilen görenekler olduğunu belirtir. İnsanlar içinde buldukları topluma inançları ile bağlanmakta ve o inancı sorgulamamaktadırlar. Bu robotik yaşamdan kurtuluş yolu ise uğrunda savaşılan o fikirlerin saçma ve havada kalan şeyler olduğunun anlaşılması ile gerçekleşir.⁷⁴

Adorno ve Horkheimer da Aydınlanma düşüncesinin ilk amacının, insanlara korkmamayı öğretmek ve onları “efendi” konumuna getirmek olduğunu belirtirler. Amaç; dünyanın büyüsunü bozmak, bilgi yoluyla dogmaları yıkmaktır.⁷⁵ Bu düşünce Kant’ın görüşlerine sahip çıktıklarını göstermektedir. Aydınlanma düşüncesinin sağlamış olduğu bilgi, insanlara tabiat üzerinde hâkimiyet kurmalarını sağlamıştır. Tabiata hükmetme fikri yaşamın mutlak amacı haline gelince, tabiat üzerinde sağlanan hâkimiyet zamanla Aydınlanmayı amacından saptırmış ve insan üzerinde kurulan hâkimiyete neden olmuştur. Bu süreç öznenin bilincini silerek onu her türlü anlamdan yoksun bir aygıtı dönüştürmüştür. Akıl her şeye hâkimiyet sağlayan iktisat aygıtının yardımcısı konumuna gelmiştir.⁷⁶

Aydınlanmanın ilk amacından sapmış olması insanları özgürlüklerinden alıkoymaktadır. Aydınlanma, insanlığa değil yönetenlere hizmet etmektedir. Bu noktada, Aydınlanma düşüncesinin sağlamış olduğu araçların üzerinde yükseldiği temel dinamik olarak kitle ve tahakküm ilişkisinin nasıl gerçekleştirdiğine ve Adorno’nun bu duruma nasıl bir çözüm önerdiğine bakmak yerinde olacaktır.

⁷² Immanuel Kant, “Aydınlanma Nedir?” adlı çalışmasında “kendi aklını kullanma cesareti göster!” sözünün aydınlanmanın düsturu olduğunu belirtir. Bkz. www.libertedownload.com/LD/arsiv/38-39/17-immanuel-kant-aydinlanma-nedir.pdf. (Erişim tarihi: 21.11.2016).

⁷³ Ahmet Çiğdem, a.g.e., s.15.

⁷⁴ Ortega Gasset, *İnsan ve Herkes*, s.250.

⁷⁵ Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, s.19.

⁷⁶ Adorno ve Horkheimer, a.g.e., s.52-54.

2.3. Adorno'nun Kurtuluş Önerisi: "Saf Sanat"

Slavoj Žižek, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'ndeki amacın yönetilen dünyanın kaçınılmaz sonunu bir felaket olarak göstererek, bu sondan kurtuluşun sağlanması olduğunu belirtir. Bu sonu engellemenin tek yolu felaketin gösterilmesidir.⁷⁷ Dolayısıyla Adorno ve Horkheimer'in yalnızca durum tespiti yapmadıkları, sorunun çözümü için bir yol arayışında oldukları söylenebilir. Adorno anti-semitizm üzerine yaptığı araştırmalar neticesinde -broşür, radyo yayını ve filmlerin etkileri göz önünde bulundurularak- nedeni belirlendiğinde, totaliter tehdidin pratik olarak önlenilebileceği sonucuna ulaşır. Ajitatörlerin amaçlarını hesaplamak, onların peşine takılıp gitmeyi engelleyebilir.⁷⁸ Adorno, insanların kendi kaderlerini belirleyebileceklerinin mümkün olduğunu düşünür. Ona göre insan aklının sabit fikirliliği ve aklın yönlendirilebiliyor oluşu, kaderin ve doğanın boyun eğilecek bir gücü değildir. Aklın bu donukluk durumu ortadan kaldırılabilir.⁷⁹ Sistemin ürünlerinin amaçlarını insanlara göstermek, değişimde etki eden yöntemlerden bir tanesidir.⁸⁰

Bu fikirleri Adorno'nun hem faşizmden hem de kültür endüstrisinin saldırılarından kurtuluş yolunu gördüğünü söyleyebiliriz. Adorno kurtuluş yolunda bu saldırılara maruz kalan kitleye ise bir görev vermez. Adorno, radikal bir çıkış yolu olarak modernist sanatı gösterir. Ona göre hem siyasi hem de estetik bakımından tahakkümden kurtuluşun yeri saf sanattır. Adorno, modernist sanatın kapitalist sistemin yol açtığı gayri insani duruma karşı tam olarak teslim olmadığını, hatta ona karşı duran bir yanının olduğunu düşünür. Ona göre modernizmin hem yönetim karşısında gerçeği dile getiren ütopyacı ve ilerici bir yönü, hem de faşizmi de anımsatacak gerici ve nostaljik bir yönü mevcuttur. Adorno'nun eleştirisi ikinci yönedir. Kapitalist ekonominin "şeyleştirici" etkisine toplumsal ve entelektüel bakımdan direnecek olan şey ona göre modern sanattır.⁸¹

⁷⁷ Eric Dean Rasmussen, "Slavoj Žižek'le Söyleşi", s.86.

⁷⁸ Adorno ve Horkheimer, *Sosyolojik Açılımlar*, s.198.

⁷⁹ Theodor W. Adorno, *Toplum Üzerine Yazılar*, s.82.

⁸⁰ Theodor W. Adorno, a.g.e., s.100.

⁸¹ Geoff Boucher, *Yeni Bir Bakışla Adorno*, s.14-15.

Adorno, insanların kültür endüstrisi karşısında tavır aldıklarına, direndiklerine dair herhangi bir şey söylememektedir. Ona göre kültür endüstrisi yukarıdan bir hamle ile yüksek sanat ve düşük sanatı kaynaştırmaktadır.⁸² Bu kaynaşmanın önüne geçilmesi gerekmektedir. Adorno bu kaynaşmanın her iki türe de zarar verdiğini belirtir.⁸³ Bu durumu postmodernizm eleştirisi olarak okumak da mümkündür. Adorno sanat eserleri için “çileci ve utançsız” yorumunu yaparken; kültür endüstrisini ise “pornografik ama iffetli” olarak tanımlar. İffetli olması ise gerçeklik olmayıp endüstrinin kendi yakıştımasıdır.⁸⁴

İnsanların alım gücünün artması ve sanat diye sunulan melez bir yapının varlığı sanatı üst kesimin ayrıcalığı olmaktan çıkarmış gibi görünmektedir. Ancak saf sanat hala belli bir kesimin ulaşabildiği alan olma özelliğini korumaktadır. Adorno, sanatı yalnızca sanat olma özelliğinden ötürü değil, endüstrinin en zor ulaştığı, insanların ütopyalarını, umut ve düşlerini canlı tutabilecekleri bir alan olarak gördüğü için çıkış yolu olarak sunmaktadır.⁸⁵ Adorno’nun sanata yüklediği kurtarıcılık misyonunda Kant’ın etkisinin olduğu düşünülebilir. Nitekim Kant da üzerinde düşünce ve estetik olmayan ilkel, salt duygu yüklü hazları zorba olarak tanımlar. Ona göre de insanlar sadece estetik üzerine derin tefekkür ettikleri zaman özgür olabilirler.⁸⁶

Adorno’nun fikirlerinden günümüze değin geçen süre zarfında sanatın bu kurtarıcılık misyonunun etkili olduğunu söylemek doğru olmayacaktır. Liberal kapitalizmden neo-liberal politikalara doğru evrilen ve etki alanını daha da genişleten kapitalizmin bugünkü durumu göz önünde bulundurulduğunda, Adorno’nun sanata yüklemiş olduğu misyonun başarılı olamadığı görülmektedir.

3. Kültür Endüstrisi Dinamikleri

Buraya kadar çizilen çerçeve içinde adına kültür endüstrisi denilen şeyin neredeyse devasa bir fabrika gibi işleyerek kültür alanının manipülasyonu sürecine hizmet ettiğini vurgulamaya çalıştım. Bu noktadan itibaren “bir sistem olarak kültür

⁸² Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, s.110.

⁸³ A.g.e., s.33.

⁸⁴ A.g.e., s.72.

⁸⁵ Ayşegül Yaman Kurt, a.g.e., s.68-69.

⁸⁶ John Fiske, *Popüler Kültürü Anlamak*, s.70.

endüstrisinin başvurduğu ya da dolaşıma soktuğu stratejiler nelerdir ve nasıl işler?” sorusunun peşinden gidilecektir.

3.1. Sistemin Stratejileri

Horkheimer ve Adorno 1956 yılında yeni bir *Komünist Manifesto* yazma niyetiyle üç hafta boyunca yaptıkları tartışmaları banda kaydederler. İkili arasında geçen aşağıdaki diyalog kültür endüstrisinin işleyişi ve insanların ona karşı tutumları hakkında yol gösterici olacaktır. Teknolojinin kutsal bir tarafının olmadığını, Marx’ın yanlış bir toplumda teknolojinin de yanlış gelişeceğini belirttiğini konuşurlar. Ardından teknolojik gelişmeler neticesinde üretilen metaların “sözde tüketim malı” olduğundan, değerlerinin gereklilikleriyle değil mübadele değerleriyle belirlendiğinden bahsederler ve diyalog şu şekilde devam eder:

Horkheimer: - İnsanlar reklamlardan zevk alıyor. Reklamlar ne derse onu yapıyorlar ve bunun da farkındalar. Amerikan dergileri ve çizgi romanları.

Adorno: - Babama kitle kültürünün yalan yanlış olduğunu söyleseydim, “Ama benim hoşuma gidiyor,” derdi. Ütopyadan vazgeçmek, bir şeyin aldatmaca olduğunu bile bile, şu veya bu biçimde o şey lehine karar kılmak anlamına gelir. Bütün belalar buradan türüyor.⁸⁷

Bu bölümde yukarıdaki diyalogdan hareketle kültür endüstrisinin kitle üzerinde tahakküm sağlamadaki yöntemlerini inceleyeceğim. İkinci ve üçüncü bölümde inceleyeceğim Recep İvedik filmleri göz önünde bulundurulduğunda burada belirtilenlerle filmlerin ilişkisinin daha rahat kurulabileceğini düşünüyorum. Bu kısımda Adorno’nun kültür endüstrisi kavramıyla anlatmak istediklerini genel olarak ve kısa örneklerle aktaracağım. Kültür endüstrisi kavramını bu incelemeye gerekli olan yanlarıyla inceleyecek olursak;

⁸⁷ Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, *Teori ve Pratik Üzerine Bir Tartışma*, s.36.

Kültür endüstrisinin düzenini kurduğu sistemde tüketici, sunulanın sahteliğini bilir ancak bastırılması zor bir istekle oluşturulan metaları kullanmaya devam eder.⁸⁸ Bu duruma sebep olan şey, kâr amacı güden endüstrinin, mutluluğu sağlayacak reçete olarak tüketiciye sunmuş olduğu hazır paketlerin tercih edilmesini gösteriyor olmasıdır. Sistemin ürünleri birer sanat ürünü değil pazar metasıdır. Reklamlar endüstrinin tavsiyeleridir. Adorno'ya göre endüstrinin ürünlerinde övgü miktarı ile kalite ters orantılıdır.⁸⁹ Bu sebeple Adorno, başkalarının tavsiye ettiği her şeye kuşkuyla yaklaşılması gerektiğini düşünür. Reklam firmaları bu övgüyü genellikle halkın sevdiği starlar üzerinden yaparlar. Kalite değeri düşük bir ürünü reklamlarda bir starın kullanması o ürünü başkalaştırır. Bu starların halkın içinden yetişmiş kişiler olmasına dikkat edilir. Böylece insanlar reklam oyuncusuyla aralarında bir yakınlık hissederler.

Endüstri, insanların gerçekleştirmesini istedikleri hayallerinin ve arzu ettikleri mutluluğun gerçekleşmesi için gerekli olan şeylerin endüstrinin ürettiklerinin içerisinde bulunduğunu vaat etmektedir. Bu ürünler bir süre kullanılıp atıldıktan sonra hatırlamakta dahi zorlanacağımız ürünlerdir. Örneğin herhangi bir sanat değeri olmayan, birkaç yıl öncesinin plaj şarkılarını hatırlamakta zorlanırsınız. Bu ürünler bizlere anlık ihtiyaçlar olarak sunulmuşlardır. Ürünleri nerede ve nasıl kullanacağımızı da sistem belirlemiştir. Piyasaya çıkan ürünler “sabahları”, “yolculuk esnasında” ya da “coşmak istediğinizde” dinlenecek şarkılar olarak tanıtılırlar. Bunun için her yıl yaz aylarında *Turkish Pop Summer Beach Hits* adıyla piyasaya sürülen derleme müzik albümlerini örnek gösterebiliriz. Piyasaya sürülen bu ürün dinleyiciye sahte bir özgürlük sunar. Bunun sebebi endüstrinin albümdeki şarkıları plajda dinlemeyi önermesi ve şarkı seçimini dinleyiciye bırakmamış olmasından kaynaklanmaktadır.⁹⁰ Endüstri tüketicinin ne istediğini belirlemekle yetinmez. Ekonomi çarkı tüketimle

⁸⁸ Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, s.23. Adorno'nun tahayyülündeki sistem tıpkı George Orwell'in *1984* adlı romanındaki “İki Dakika Nefret” adlı televizyon programının yaptığı etki gibidir. Kitleleri kendi istediği yöne sürüklemektedir. Orwell da bu televizyon programının en korkunç yanının zorunlu katılım değil, insanın hiçbir zorlamaya gerek kalmaksızın kendisini ekranın başından alamıyor oluşu olarak belirtir. Program öylesine etkilidir ki izleyen herkes- içeriği gereği- kin, nefret, öldürme, işkence yapma gibi isteklere kapılabilmektedir. Bkz. George Orwell, *1984*, s.38.

⁸⁹ Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, s.340.

⁹⁰ <http://hafifmuzik.org/album/bu-yaz-plaj-cantanizda-bulunmasi-gereken-10-album/> (Erişim tarihi: 16.04.2016)

döndüğü için bu ürünün çabucak eskiyecek ve yenisi talep edilecek ürün olmasını da sağlar. Endüstri bu ürünün nasıl yüksek satış yapacağını hesaplayarak “yaz albümünün formülü” nü geliştirir. Albüm kapağı için, photoshoplu ama pürüzsüz bir cilt, denizden yeni çıkmış havası yaratan bir poz, standart coşkulu ritimler, dinleyeni coşkuya kaptıracak ara sözler ve standart bir güfte gereklidir.⁹¹ Adorno'nun sahtelik eleştirisi tam da bunu anlatır.

Adorno kültür endüstrisinin kasıtlı olarak kitleleri kendisine uydurduğunu, milyonların bilincini ve bilinçaltını kurduğunu, böylece onları birer tüketiciye çevirdiğini belirtir. Ona göre tüketici, endüstrinin ikna etmeye çalıştığı gibi hükmedici özne değil, nesne konumundadır.⁹² Endüstri insanlara birey olduğunu hissettirirken onları gizlice “herkesleştirmektedir.” Sistem tüketicinin iplerini elden bırakmama, direnişin mümkün olduğunu sezdirmeme üzerine kuruludur. Sistem insanları aldatmakla yetinmemekte, tüketiciye ne sunuluyorsa yetinmesi gerekenin o olduğu fikrine inandırarak insanlara onları gündelik yaşamdan uzaklaştırmayı vaat etmektedir. Özgürlük sunuluyormuş gibi yapılarak, insanlar toplumsal ve bireysel özgürlükten uzaklaştırılmakta ve yalnızca tüketme özgürlüğü -bir nesne satın alınarak yaşamın değişeceği önerisi- sağlanmaktadır.⁹³

Çağımızda bir malın üretilmiş olması endüstri için yeterli değildir. Eğer Adorno'nun belirttiği gibi birey endüstri karşısında gerçekten pasif konumdaysa tüketimin sağlanması için bireyin harekete geçirilmesi gerekir. Jean Baudrillard, günümüzde kitlelerin bir gönderen olma durumundan çıkarak tepkisiz bir güç haline geldiği için tüketimin kendiliğinden gerçekleşmediğini belirtir. Bir malın üretilmesinin yanı sıra anlam ve gerçeklik suni olarak üretilmediğinden, talep ve tüketici de üretilmektedir. Bu durum da anlam ve gerçekliğin kaybolmasına yol açmaktadır.⁹⁴

Kültür, bireyler arasında üretilip, toplum olarak sürdürülen, cemaat duygusu ve kimlik oluşumuna etki eden görüngülerdir. Fakat günümüzde popüler hazlara dayalı, parçalı ama küresel olan bir kültür oluşmaktadır.⁹⁵ Kültür endüstrisinin en önemli

⁹¹ <http://hafifmuzik.org/album/yaz-albumunun-formulu/> (Erişim tarihi: 16.04.2016)

⁹² Adorno, “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”, s.76.

⁹³ Ayşegül Yaman Kurt, a.g.e., s.49.

⁹⁴ Jean Baudrillard, *Sessiz Yiğınların Gölgesinde-Toplumsalın Sonu*, s.30-31.

⁹⁵ Nick Stevenson, *Medya Kültürleri- Sosyal Teori ve Kitle İletişimi*, s.85.

silahlı olan kitle iletişim araçları, iletilerin hızı, kamusal alana açıklığı ve üretilir üretilmez tüketilmeleri bakımından bu gücü elinde bulunduranlar için kitleyi istediği yöne götüren araçlardır. Teknolojik gelişmeler siyasi ve ekonomik bakımdan egemen sınıfın kitleleri yönlendirme konusunda ulusal sınırların ötesinde de kolaylıkla bu tahakkümü sağlamalarına olanak tanımıştır. Bu da internet, medya gibi araçları ellerinde bulunduranlar tarafından küresel bir tahakküm oluşturur. Wendy Brown, sermayenin başka ortaklık biçimlerinin yerine kendininkini geçirecek dünyadaki çeşitli halk ve kültürleri birbirine bağladığını belirtir.⁹⁶ Bu araçlar Adorno'nun belirttiği gibi kültürün alınır satılır bir meta haline gelmesine ve asıl işlevini yitirmesine neden olur.⁹⁷ Guy Debord da *Gösteri Toplumu*'nda kültürün bir meta halini aldığını belirtir. Modern kapitalizmin yarattığı yanılsamaların eleştirisini yaptığı çalışmasında, tüketim kültürünün yaygınlaşması ve değişen medyanın da etkisiyle artık gerçeklerin değil imgelerin dünyasında yaşandığına dikkat çeker. Gerçek ile gerçeğin imgesi arasındaki farkın gizlenmesi yani “gösteri hali” bu araçlarla sağlanmaktadır. Gösteri; propaganda, reklam, tüketim hangi biçimde olursa olsun toplumda hâkim olan yaşamın modelini kurar. Gösterinin görevi, var olan kural ve amaçları doğrulamaktır.⁹⁸

Adorno da medya tarafından sunulan gerçekliğin abartılı ve güvenilmez olduğunu düşünür. Tüketiciler birer “müşteri” oldukları için insanlar aptal yerine konularak haberlerin yalnızca bir bölümü verilmekte, reklamlar abartılmaktadır.⁹⁹ Televizyon yapımcıları anlatılan ya da gösterilen konunun inandırıcılığını artırmak ve seyirciyi ekran başında tutabilmek için türlü yöntemler geliştirmektedirler. Seslendirme, efekt ve dekorların özenle seçilişi bu sebeptedir. Rick Altman, Amerikan televizyon şirketlerinin kullandığı bazı teknikleri şöyle sıralar: Programın özetinin ve tekrarının olmadığına ısrarla duyurulması, sesin düz bir tonda kullanılmaması, böylelikle merak uyandırarak izleyiciyi işin içine katması, izleyicilere seslenerek diyalog hissi uyandırması, sevilen bir ünlünün sesinin de işe dâhil edilmesi. Böylece gözlerini ekrandan ayırmış olan izleyici hızla ekrana döndürülmektedir.¹⁰⁰

⁹⁶ Wendy Brown, *Yükselen Duvarlar Zayıflayan Egemenlik*, s.79-80.

⁹⁷ Ayşegül Yaman Kurt, a.g.e., s.56-57.

⁹⁸ Guy Debord, a.g.e., s.37.

⁹⁹ Deniz Sönmeyen, *Adorno ve Horkheimer'in 'Aydınlanmanın Diyalektiği' Eserinde Kültür Endüstrisi ve İktidar İlişkileri*, s.109.

¹⁰⁰ Rick Altman, “Televizyon/Seslendirme”, s.74-83.

Bu duruma Türkiye’de spor programlarını örnek göstermek mümkündür. Türkiye’de spor, özellikle de futbol daha çok erkeklerin ilgi alanıdır. Spor programlarında sunucuların kadınlar arasından da seçiliyor olması kadını erkek izleyici için bir meta haline dönüştürmenin bir yöntemidir. Erkeğin iki ilgi alanından olan kadın ve futbol tek bir programda bir araya getirilerek seyircinin kanal değiştirme ihtimali azaltılmaktadır. Gözde Tan’ın 90’lı yıllarda ülkede öncülüğünü yaptığı kadın spor sunuculuğu çizgisini, ilerleyen yıllarda Simge Fıstıkoğlu, Tuğba Dural, Sina Büyüka, Dilara Gönder, Burcu Esmersoy, Kübra Hera Aslan, Hande Karakadıoğlu gibi isimler üstlenerek kadın spor sunuculuğu televizyon kanallarında giderek yaygınlaşmıştır. Bu durum aslında program yapımcılarının izleyiciyi ekrana bağlamak için geliştirdikleri bir teknik olarak düşünülmelidir.

Adorno’nun sesli filmlerin kavranmalarının çabukluk ve beceri gerektirdiğini, ürünlerin düşünsel etkinliğe izin vermeyecek biçimde tasarlandıklarını ve sahnelerin hızla akıp geçmesinin de düşünsel etkinliği azaltmak için olduğunu belirtmesi¹⁰¹ ile bu durum arasında benzerlik vardır. İzleyici, program formatından daha farklı bir sebeple ekrana bağlanmakta ve izleyicinin düşünsel etkinliği engellenmeye çalışılmaktadır.

İzleyicinin neye, nasıl tepki vereceği de sistem tarafından belirlenmiştir. Alkış efektleri ve film müzikleri bu işlevi görürler. İzleyicinin acıyı ya da güldürüyü anlayamaması durumunda aslında ona “gül!, ağla!” gibi komutlar verirler. Bu komutların verilmesinin sebebi kitlenin anlam üretememesidir. İnsanlar gün geçtikçe daha fazla haber ve bilgiye maruz kalmaktadır ancak bir taraftan da anlam üretilmesi hızla azalmaktadır. İletişim araçlarının insanlara pompaladığı mesajların hızı anlamın yok olma hızına yetişememektedir.¹⁰² Verdiği komutlarla kitlenin gülme, ağlama eylemlerini de endüstri üretmek durumundadır.

Kullandığı bu tekniklerle endüstri insanları sokmak istediği kalıba yönlendirmekte ve egemen ideolojiyi aşılacaktır. İnsanların bilincini kuran endüstrinin ürünleri, bu araçların yöneticileri tarafından siyasi ve sosyal değişimlere de halkı alıştırmaya amacındadırlar. Günlük hayat tartışmalarının sosyal ve politik

¹⁰¹ Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, s.56.

¹⁰² Jean Baudrillard, *Simulakrlar ve Simülasyon*, s.114.

analizler içerisinde incelendiğini ve ideolojinin de bu tanımlama içerisinde olduğunu belirten John B. Thompson'ın ideoloji tanımı ve ideolojinin meşrulaştırılması sürecinde tespit ettiği stratejiler, Adorno'nun kültür endüstrisinin işleyişine dair yaptığı tanımlamalarla benzerlik göstermesi ile dikkat çekmektedir.

İdeolojinin görevinin egemen sınıfın tahakkümünü sürdürmesine hizmet etmek olduğunu belirten Thompson, meşrulaştırma sürecinin stratejilerini de belirtir. Bunlar; egemenin kendisine yakın olan değerlerin tutunmasını sağlamak, bu değerleri doğallaştırmak ve evrenselleştirmek, karşıt fikirleri karalamak, dışlamak ve toplumsal gerçekliği kendine uygun yollarla çapaşıklaştırmaktır.¹⁰³ Douglas Kellner, popüler kültür örneklerini hem yetişkinler hem de çocuklar bağlamında ele aldığı *Medya Kültürü*'nde değişen davranış biçimleri ve davranış farklılaşmasını ideoloji ve politika düzleminde aktarmaktadır. Kellner'a göre de medya, değişen davranış şekillerini baskı olmaksızın "rıza" ile üretmekte ve insanlara aşılacaktır.¹⁰⁴

Bu duruma iktidarın siyasi çizgisini insanlara siyaseti estetikleştirerek gösteren televizyon dizileri ve filmler örnek olabilir.¹⁰⁵ Medya üzerine yaptığı incelemelerinde faşizmle birlikte sosyalizm ve komünizm gibi hareketlere de dikkat çeken Walter Benjamin, gerçek işçi direnişi ile sinemada özne olarak sunulan işçi arasındaki bağlantıya işaret eder. Bireyin kendi imgesini seyrederek, kalabalığın kendisini bir kitle olarak göreceğini ve kalabalığın kolektif öznellekle sunulmasının kitle hareketlerinin oluşmasında merkezi bir önem taşıdığını belirtir.¹⁰⁶ Walter Benjamin medya eleştirisinde, medya araçlarının gelişen teknolojiye bağlı olarak siyasal olanla estetik deneyimlerin iç içe geçmesine ve liberal demokrasinin krizine yol açtığını belirtir. Medya araçları yönetenlerin görünür kılınması talebini doğurmuş böylece iletişim yerine görsel zevk ön plana çıkmıştır. Bunun yöneticinin de işlevini değiştirdiğini belirten Benjamin, bu durumun siyasi aktörle film aktörünü aynı

¹⁰³ John B. Thompson, *Ideology and Modern Culture*, Cambridge: Polity Press, 1990, s.17-20. (Aktaran: Terry Eagleton, *İdeoloji*, s.23.)

¹⁰⁴ Douglas Kellner, *Media Culture, Culture Studies, Identity and Politics Between The Modern And The Postmodern*, s.13-53.

¹⁰⁵ "Siyaseti estetikleştirme" tanımı Walter Benjamin'in Nazi gösterilerinin sloganlar, marşlar ve flamalarla siyasi bir katılım tiyatrosu oluşturduğunu anlatmak için kullandığı tanımlamadır. Bkz. Mahmut Mutman, "Yeni Kültür ve Aydınlar", s.19.

¹⁰⁶ Jaeho Kang, *Walter Benjamin ve Medya-Modernitenin Gösterisi*, s.140.

doğrultuya getirdiğini düşünür. Gösterinin siyasal alana nüfuz edişi yani siyasetle popüler kültürün işbirliği, politikacının kayıt araçlarıyla muhatabına ulaşması, siyasetçi tarafından önceliğin bu araçlarla sağlanan görselliğe verilmesine sebep olur. Bu da parlamenter demokrasiyi gerçeklikten uzak seyirlik bir alana çevirir. Bu araçlarla, seçmenle siyasetçinin birbirlerine ulaşılabilirliği artar fakat bu durum demokratikleşmekten ziyade teknolojik araçlarla yöneticinin temsilini manipüle etmeye yarar.¹⁰⁷ Medya araçlarıyla, yönetenin kitlelerle iletişimin artması kitlelere siyasal olanın gösterildiği anlamına gelmemelidir. Görselliğin ön planda oluşu, siyasilerce mahrem konuların teşhir edilmesi anlamına gelmez. Siyasiler genellikle kamuya açık alandaki gündelik yaşam pratiklerinin görselliklerini teşhir ederler.

Kapitalist sistemin egemen ideolojiyi benimsetmesi görsel araçlarla sınırlı değildir. Yazılı basını daha çok doğrudan hedeflerinin silahı olarak kullanan sistem, hem edebi metinleri hem de popüler metinleri dolaylı olarak toplumsal yönlendirme aracı olarak kullanır. Bu bağlamda “Bahadır”, “Tolga”, “Tarkan”, “Karaoğlan” gibi çizgi roman anlatıları üzerinde incelemelerde bulunan H. Bahadır Türk, bu ürünlerin tamamının bir biçimde popüler milliyetçilik anlatısı olduğuna işaret eder. Dikkat çeken diğer bir ortak nokta ise bu çizgi romanların kadını erotik bir nesne olarak sunmasıdır. Bu durum toplumsal cinsiyet tartışmaları ile ideolojinin birlikte düşünülmesini gerekli kılar. Türk; zeki, yetenekli, güçlü kadın figürünün cadı olarak karşımıza çıkmasının tesadüf olamayacağını belirtir.¹⁰⁸ Bu çizgi romanlar vasıtasıyla insanlara günlük eğlence metinleri sunulurken bir taraftan da yaratılan efsane kahramana duyulan sempati yoluyla, zaten hâkim görüş konumunda olan milliyetçilik ve erkek egemen toplum düzeninin meşruluğu okura aşılacaktır.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Jaeho Kang, a.g.e., s.131-138.

¹⁰⁸ Türklük vurgusu bu çizgi romanlarda kadın namusu üzerinden de gösterilir. Bahadır çizgi romanında şehvet sembolü olan kadınlar eğer başka milletin bireyi ise erkek ayırt etmezler, sadece cinsel açıdan erkeklerle birlikte olurlar. Eğer kadın Türk ise kendisini sadece Bahadır’a teslim eder. Amacı sadece cinsel birliktelik değil, süper kahraman Bahadır’a bir Türk kahramana ait olmaktır. Bkz. H. Bahadır Türk, *Hayali Kahramanlar Hakiki Erkekler, Çizgi Roman ve Fotoromanda Erkeklik Temsilleri Üzerine Denemeler*, s.55.

¹⁰⁹ Barthes, her yönetim şeklinin kendi yazısının bulunduğunu belirtir. Onun kastettiği şey siyasal yazılardaki söylemdir. Adorno’nun kültür endüstrisini yönetimle ilişkilendirmesi sebebiyle Barthes’in tanımının kültür endüstrisinin ürünleri için de geçerli olacağını düşünüyorum. Barthes şöyle der; “...yazı ince bir çift anlamlılıkla, iktidarın aynı zamanda hem özünü, hem görünüşünü, hem olduğu şeyi, hem olduğu sanılmasını istediği şeyi içerir...” Bkz. Roland Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*, s.32.

Adorno, endüstrinin bütün dünyayı süzgecinden geçirdiğini ve film endüstrisinin gündelik algı dünyasının aynısını yaratmayı amaçladığını belirtmektedir. Film ile gerçekliği özdeşleştiren insanın, filmi dışarıda az önce izlediği yaşamın devamı olarak algıladığını belirtir.¹¹⁰ Adorno'ya göre çizgi filmdeki Donald Duck'ın her gün dayak yemesi, gerçek hayattaki talihsizlikleri gösterip, insanları yaşadıkları kötü olaylara alıştırmak içindir.¹¹¹ Sistem bu araçları, insanları kapitalist yaşama alıştırmak, bireysel direnişi engellemek ve bunları kanıksatmak için kullanmaktadır. Dolayısıyla kültür endüstrisi hali hazırdaki yaşantıyı iyi yaşamın kendisi gibi göstererek, iyi yaşamın üstünü örtmek için kullanılan bir yöntemdir.¹¹²

Film sektörü bunun için Aristoteles'in "katharsis" kavramından yararlanmaktadır. Bu yararlanışın sebebi " trajedyanın ödevinin, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemesidir." Trajedyanın yaptığı işlevi kültür endüstrisi yapar. Trajedyaya insanların değil onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içindeki hayatlarının taklididir.¹¹³ Filmlerin amacı birey günlük yaşamından bıktığı, çaresiz kaldığı anda acımasız dünyanın hangi koşullarda sürdürülebildiğini göstererek kişiye varoluşunu sürdürebileceğini ve yenilgiyi kabul etmesi gerektiğini göstermektedir.¹¹⁴ Aldatma üzerine kurulan kültür, insana layık olduğu toplumda yaşadığını hissettirir. Maddi imkânları saklayarak, kişiyi rahatlatır ve uyuşturur. Böylece varoluşun kötü ekonomik belirleniminin sürüp gitmesine hizmet eder.¹¹⁵

Endüstrinin ürünlerinin bir talebe karşılık verdikleri için zararsız, hatta demokratik dahi sayılabileceği gibi görüşler mevcuttur. Ancak bu ürünlerden yayılan bilgi sınırlı ve vasattır.¹¹⁶ Adorno bu ürünlerin iddia edildiği gibi zararsız olmadıklarını belirtir. Bu ürünlerde entelektüel kişiler tipik karakterlerle temsil edilirler. Böylece filmler yoluyla antipropagandaya katkı sağlanmış olur. Adorno propaganda araçlarının kitledeki antidemokratik potansiyele yöneltildiğinde, kitlede psikolojik saldırganlığın

¹¹⁰ Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, s.55.

¹¹¹ Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, s.185.

¹¹² Adorno, "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken", s.81.

¹¹³ Aristoteles, *Poetika*, s.22-23.

¹¹⁴ Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, s.89.

¹¹⁵ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, s.47.

¹¹⁶ Adorno, "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken", s.80.

başlayabileceğini ve toplumsal nesnelere seçiminin çoğunlukla bu yönlendirme ile belirleneceğini düşünür.¹¹⁷

Sistem herkesi müşteri olarak gördüğü için ortalama bir zevk yaratmak, standart bir kültür oluşturmak durumundadır. Bu sebeple herkesin anlayıp zevk alabileceği sosyal, iktisadî, bölgesel, meslekî ve bireysel farklılıkların hissedilmeyeceği ortak bir payda yaratması gerekmektedir. Bu da aşk, intikam, seks ve eğlence gibi temalarla, yani bütün insanlığın ortak duygularının sunumu ile mümkün olabilmektedir.¹¹⁸

Wellek ve Warren insanların edebi eserden aldıkları zevkin yenilik duygusuyla tanıdıklık hissini karışımı olduğunu söylerler. Tamamen bilinen bir kalıp sıkıcı olacaktır, büsbütün yabancı olan bir kalıp ise anlaşılmaz, düşünülemez olacaktır. Adorno da sistemin hem yeniliği dışladığını hem de sürekli yeni(-ymiş) gibi ürünler meydana getirdiğini belirtir.¹¹⁹ Aristoteles, sanat ürünlerinin genelini “mimesis (taklit)” olarak tanımlar. Ürünleri birbirinden ayıran kullandıkları araçlar, taklit ettikleri nesnelere ve taklit yöntemidir.¹²⁰ Usta sanatçılar dahi bilindik türlerden daha farklı yöntemleri çoğu zaman denemezler. Kültür endüstrisi de sanatçıların dahi almadığı bu riski, müşterilerini kaybetmemek için almaz. Dünya genelinde izleyici kitlesine sahip olan *Big Brother*, *Who Wants Be A Millionaire?*, *Survivor*, *Deal Or No Deal* gibi program formatlarının farklı ülkelerde uyarlanmalarının bulunmasının sebebi de budur. Böylelikle sistem ortalama bir beğeni üzerinden yoluna devam etmiş olur.

Ana akım televizyon kanallarının yayın akışları takip edildiğinde neredeyse aynı saatlerde, aynı formatta, özel hayatı kamusal hayatın içerisine taşıyan, özel hayatın mahremiyetini ortadan kaldıran gündüz kuşağı evlendirme programlarının bulunması da ortalama beğeni yargısının oluşturulmuş olmasından kaynaklanmaktadır. *Kismetse Olur*, *Gelinim Sensin*, *Esra Erol'da*, *Evleneceksen Gel*,

¹¹⁷ Theodor W. Adorno, *Otoritaryen Kişilik Üzerine Niteliksel İdeoloji İncelemeleri*, s.234.

¹¹⁸ Korkmaz Alemdar ve İrfan Erdoğan, *Popüler Kültür ve İletişim*, Ankara: Ümit Yayıncılık, 1994, s.123, (Aktaran: Yusuf Adıgüzel, *Kültür Endüstrisi ve Kitle Toplumunun Paradoksları*, s.113.)

¹¹⁹ René Wellek ve Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, s.210.

¹²⁰ Aristoteles, a.g.e., s.9.

Zuhal Topal'la İzdivaç bunlardan birkaçıdır. Tahran ve Bekâr bu formattaki programlarda (“Biri Bizi Gözetliyor” programına eleştiri getirmektedirler.) iki özelliğe dikkat çekerler: İlki; seyirlik, pazarlanan, tüketilen ilişkilere gerçek aşk romantikliğinin eklemeli olduğu, ikincisi ise; samimiyet ve dürüstlük vurgusunun fazlaca yapıyor oluşu. Gerçek ile programlarda gösterilen birbirinin tersi durumundadır.¹²¹ Medya sektörü akşam saatlerinde aile fertlerinin tamamına hitap edecek programlarla yayına devam eder. *Var Mısın Yok Musun?* formatındaki evrensel yarışma programlarının toplum tarafından fazlaca izlenmesinin sebebi, bilgi gerektirmeyen, izlemesi kolay program olmalarının yanı sıra, bireyin maddi ve duygusal gereksinimlerine aynı anda cevap veriyor olmasıdır. İzleyici yarışmacıyla kendisini özdeşleştirmekte ve yarışmacının hem başarısına hem de başarısızlığına ortak olmaktadır.¹²²

Sinema, televizyon, tüketim malzemeleri gibi birçok alanın tüketicisine yön veren kültür endüstrisi, insanların ikamet ettikleri alanlarda dahi etkisini göstermektedir. Adorno ve Horkheimer, konutların dahi moda ile çabucak değiştirildiğini belirtirler. Uluslararası fuarlarda sağlam olmayan ürünler teknolojiye övgü ile pazarlanır. Bir süre sonra da bu ürünler, konserve kutusu gibi atılmaya davet edilirler.¹²³ Beton merkezlerin çevresindeki eski evler, pis semtler olarak gösterilir. Sistem, pis semtler olarak gördüğü alanların insanlarını bir taraftan kendisine müşteri yaparken, bir taraftan da göz önünde olmamalarını sağlar.

Batıda neo-liberal iktisat politikaları ile birlikte “toplumsal gelişme” yerine “mekânsal gelişme” hedeflenmiştir. Ankara-Karacaören TOKİ bloklarında sosyolojik incelemelerde bulunan Tahire Erman; hedeflenen projelerin arkasında zenginlik adacıklarının olduğunu aktarmaktadır. Şehirlerde fabrikaların yerini lüks, pahalı rezidanslar, butik oteller, şık restoranlar ve sanat galerileri almıştır. Böylelikle adına “soylulaştırma”, “asilleştirme” projesi denilerek işçi sınıfı şehir merkezinden

¹²¹ Belkıs Ayhan Tarhan ve Funda Bekâr, “Batı Dolayımıyla Aşk Temsilleri: Romantik ve Seyirlik Aşk Hikâyeleri”, s.244.

¹²² Hakan Ergül-Emre Gökâl ve İncilay Cangöz, “ ‘Medya Ne ki... Her Şey Yalan!’ Kent Yoksullarının Günlük Yaşamlarında Medya”, s.109.

¹²³ Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, s.162.

uzaklaştırılmaktadır.¹²⁴ Bu durum gecekondusu elinden alınarak yerine lüks bloklar inşa edilen kişilere onları borçlandırarak birer “mış gibi site” satılarak gerçekleştirilmektedir.¹²⁵ Burada yaşamaya yönlendirilen insanlar, hem şehir merkezinden uzaklaştırılmakta, hem borçlandırılmakta hem de üst sınıfın yaşadığı gibi yüksek katlı sitelerde yaşıyormuş gibi hissettirilerek kandırılmaktadır. Gecekondu yaşamından site yaşamına geçişte zorlanan site sakinleri bir kültür karmaşası yaşamaktadır. Adorno'nun belirttiği gibi endüstri yüksek ile düşük kültürü kaynaştırmakta bir sakınca görmemektedir. Bu durum ideal toplum düzenini oluşturamadığı gibi “kent yoksunu” ile “kentlin soylularının” arasına bir duvar örmektedir.¹²⁶

Kültür endüstrisi Adorno'ya göre hep aynı yerde dönüp durmakta ve yeniyi dışlamaktadır. Yenilik olarak sunulanlar aslında eskinin yeniden üretilmesinden ibarettir. Denenmemiş, tüketicisinin değer vermemiş olduğu ürünler riskli bulunur. Çok satanların arasına girememiş bir senaryo taslağına yapımcıların kuşkuyla yaklaşması bundandır. Yenilik, sürpriz, fikir vurgusu yapmalarının sebebi budur. Tempo ve dinamizm de buna katkı sağlamaktadır. Her şey akıp gitmeli, hareket halinde olmalıdır.¹²⁷ Ürünlerin muhtevasının aynı ambalajının farklı sunulduğu moda, yeninin sürekli tekrarlanması, sürekli bir değer düşürmedir.

Kültür endüstrisi kendisine sonradan dâhil olma potansiyeli olan insanlar için de ürünler imal eder. Bu ürünler ne yüksek kültüre aittir ne de hitap ettiği insanların gerçek kültürüne. Bu sebeple bu ürünleri kırma kültür ya da melez kültür olarak tanımlıyorum. Bu durumu köyden kente geçişin hızlanması ile şehrin çevresinde gecekondu tipi haneler oluşturarak yeni bir yaşam tarzı oluşturan insanların sisteme dâhil edilmesi ile örneklendirmek mümkündür. Geleneksel olanla modern değerlerin

¹²⁴ Tahire Erman, “*Mış Gibi Site*” *Ankara'da Bir TOKİ- Gecekondu Dönüşüm Sitesi*, s.25-26.

¹²⁵ Bu sitelerdeki yaşam için “kentsel tutsaklık”, “robotik yaşam” gibi ifadeler kullanılmaktadır. Bkz. Tahire Erman, a.g.e., s.73.

¹²⁶ Burak Aksak'ın senaristlik ve yönetmenliğini yaptığı 2015 yapımı *Bana Masal Anlatma* filminde “Rıza” karakterinin “Gökdelenler şehrin mezar taşları” repliği aslında bu projelerin şehrin dokusuna ve insan ilişkilerine verdiği zararın bir tanımlamasını yapmaktadır. Aksak, film vizyona girmeden üç yıl önce bu sözü Twitter’da paylaşmıştır. Bkz. <https://twitter.com/burakaksak/status/179146295578071041> (Erişim tarihi: 15.04.2016).

¹²⁷ Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, s.65.

kaynaşması sonucunda meydana “arabesk kültür” çıkmıştır. Doğuya ait müzik enstrümanlarının, batı müziğine dâhil edilmesi yeni bir müzik türünü meydana getirmiştir. Arabesk kültür, sistemin kendi oluşturduğu bir kültür olmasa da, sistem arabeski kâr amacıyla endüstrileştirerek içine katmıştır. Bir diğer örnek ise; Türkiye’de 2002 seçimleri sonrasında kurulan hükümetin aşamalı olarak başörtüsüne getirdiği serbestlik sonucunda geleneksel ve İslami bir simge olan başörtüsünün moda endüstrisinin ilgi odağı haline gelmesidir. 2011 yılında yayımlanmaya başlayan *Âlâ* Dergisi değişmeye başlayan toplum yapısına, endüstrinin kendisini uyarlamasının örneği gibi durmaktadır.¹²⁸

Kültür endüstrisinin sistemi kimse kaçamasın diye herkes için bir şeyler öngörmektedir ve ürünler çekici kılınmaktadır. Günümüzde bana göre “Outlet Center”lar endüstrinin kendisine dâhil olma potansiyeli olan insanlar için geliştirilen bir alternatif olarak tam da bu duruma örnektir. Boş zaman aktivitelerinin mekânı olarak değerlendirebileceğimiz AVM’ler orta ve üst gelir grubuna hitap ederken, alt gelir grubu da bu durumdan Outlet AVM’ler ile mahrum bırakılmamaktadır. Ufak hasarlı, seri sonu ürünler bu mekânlarda daha cazip fiyata sunularak müşterisine kavuşturulmaktadır.

Erken dönem kapitalizmde, yönetici sınıf işgücü ihtiyacına bağlı olarak işçiyi yalnızca proleter olarak görüyordu. Fakat ürün fazlasının ortaya çıkması ile bu durum değişikliğe uğramıştır. İşçi sınıfı, yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere üretim aşamasında bulunduğu gibi boş zamanlarında da tüketici kapsamına dâhil edilmiştir. Bu dönüşüm yönetenlerce işçi sınıfına insan gözüyle bakılmasını, boş vakitlerini birer tüketici olarak değerlendirmesini sağlamıştır.¹²⁹ Boş zaman aktiviteleri ile insanlar çalıştıkları günler emekleri ile sektöre hizmet ederken, izinli günlerinde de tüketici rolü ile sistemin çarkının bir başka dişlisi arasında -eğlence sektörü- hizmetlerini farkında olmaksızın sürdürürler. Bu durum kültür-eğlence kaynaşması ile kültürün

¹²⁸ Derginin yayıma başladığı tarihten günümüze kadar olan süreçteki kapak sayfaları gözlemlendiğinde modern kadın görüntüsüne geleneksel başörtüsünün, modern dizayn ile entegre edildiği görülmektedir. Derginin görsellerini incelemek için bkz. <https://www.google.com.tr/search?q=ala+dergisi&biw=1280&bih=705&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwjxf-D9dDPAhUJWxoKHUaRDJsQsAQIIQ&dpr=1> (Erişim tarihi: 10.09.2016).

¹²⁹ Guy Debord, a.g.e., s.53.

alçaltılması, eğlencenin de zorla entelektüelleştirilmesi ile kurulmaktadır. Eğlence sektörü reklamlardan daha sık tekrarlayarak insanların zihninden silinen değerlerin yerini almaktadır.¹³⁰ Birey kendini monoton yaşantısından uzaklaşmak isterken başka bir monoton hayatın içerisinde bulmaktadır. Sektör, insanları mesai saatlerinde ve boş zamanlarında ayakta tutmak, tüketici rolünü bırakmamalarını sağlamak için güldürü ve erotizmi kullanmaktadır. Böylece eğlence sektörü insanları yeniden üretme işini gerçekleştirmektedir.¹³¹ Bu yeniden üretme işlemi büyük bir kitleyi hedef belirlediği için kullandığı alanları da standartlaştırmakta ve böylelikle birçok alan bayağılaşmaktadır. Sanat ürünleri de bu duruma maruz kalmaktadırlar.

Adorno sanat dünyasına yapılmış bir tecavüz olarak gördüğü popüler müziğin bir dinleme becerisi gerektirmediğini, popüler müziğin özünün standartlaştırılmış bir format olduğunu düşünür.¹³² Tüketilmesi için herhangi bir beceri gerektirmeyen popüler müzik her kesime kolaylıkla ulaşabilir. Ancak Bernard Gendron, Adorno'nun popüler müzik eleştirisindeki asıl hedefin standartlaşma olmadığını, popüler müziğin sözde bireyselleşme sağlar gibi görünmesini ve parçaların birbirinin yerini tutabiliyor olmasını eleştirdiğini düşünür.¹³³ Pop şarkıları genel olarak duygusal ve cinsel çelişkileri olan gençlerin sorunlarını dile getirir. Bu müzik türünün kolektif ifadeleriyle gençler kendilerini özdeşleştirirler. Duygusallık ve cinsellik dışında kalan konularda; yaşanan, sevilen, çalışılan dünya hakkında bir şey söylemeyen popüler müzikte sözü edilenden çok sözü edilmeyen şeyler övülür.¹³⁴ Pop müzik güfteleri bu duygusallık ve cinselliğin konu edinildiği söz oyunları ile donatılmıştır.

Adorno'nun müzik hakkındaki karamsar görüşü müziğin ticarileşmesinin bir sonucudur. Kitle iletişiminin yaygınlaşması müziğin de dönüşümüne yol açmıştır. Gerçi Adorno böyle bir yargıda bulunmaz ama sanatın büyük dönüşümü Onsekizinci Yüzyıl sonlarında gerçekleşmiştir. Habermas, bu tarihe değin müziğin saray eğlencelerinde ve törensel mekânlarda saray ahalisine ve kiliseye hizmet ettiğini belirtir. Buradaki sanatçılar, hamîlerinin siparişleri üzerine iş yapıyorlardı. Özel müzik

¹³⁰ Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, s.77.

¹³¹ Adorno, a.g.e., s.56.

¹³² Andy Bennett, a.g.e., s.30-31.

¹³³ Bernard Gendron, "Theodor Adorno Cadillacs'la Tanışıyor", s.43-44.

¹³⁴ Bernard Gendron, a.g.m., s.121-127.

okullarının açılması ile birlikte müzik hem saray ve kilise dışında dinlenilebilecek bir mekâna kavuşmuş hem de sanatçılar bağımsız ürünler ortaya koyabilmiştir. Oluşan yeni müzik ortamında, konserlerin ücretli oluşu müziğin de dönüşümünü gerçekleştirmiştir. Sanata işin ehillerinin değil ücretini ödeyenlerin ulaşabilmesi sanatın onların zevkine göre belirlenmesine neden olmuş, böylece amaçsız bir tür ortaya çıkmıştır.¹³⁵

Buraya kadar kültürel ürünler aracılığıyla kitleler üzerinde tahakkümün nasıl sağlandığını Adorno'nun fikirleri doğrultusunda ele aldım. Adorno'nun örtük tahakkümü gördüğü ortam, kapitalist sistemin işlerliğini sürdürdüğü mekândır. Adorno kapitalist sistemin faşizm gibi görünür bir baskı ile tahakküm sağlamadığını ancak kültürü endüstrileştirerek insanlara etki ettiğini düşünmektedir. Adorno kültür endüstrisinin egemen düşüncelerin benimsetilmesi, var olan kötü koşulların olağan gösterilmesi gibi misyonları olduğunu düşünür. Kültür endüstrisi bu durumu yüksek sanat ile düşük sanatı kaynaştırıp daha büyük, homojen bir kitle oluşturarak yapmaktadır. Bunun için tüm insanlığın ortak, en bayağı hislerini kullanmaktadır. Adorno, tahakkümün yönetenler tarafından sağlandığını belirtir. Yöneten yalnızca ulusal sınırlar içerisindeki siyasi erkten ibaret değildir. Yönetim kapitalist sistemin küresel yöneticileridir. Tahakkümün yalnızca iktidarda aranıyor olması Adorno'nun anlayışıyla uyumsuz. Kültür endüstrisinin tahakkümünü yalnızca devletin tahakkümünde, yalnızca kamuya ait olanda aramamak gerekir. Televizyon kanallarını ele alırsak; kanallar devlet kanalı da olsa özel kuruluş da olsa denetimleri devletin sorumluluk alanındadır. Dolayısıyla devletin ideolojisinin dışına çıkmaları mümkün değildir. Televizyon kanalları ve diğer kitle iletişim araçları devletler için ikna gücü, kamuoyu oluşturma, reklam ve manipülasyon yöntemlerinin kullanılabilme özelliği ile hegemonyanın gerçekleşmesi için rızanın üretilmesi işlemini gerçekleştirirler.¹³⁶

Buraya kadar sistemin işleyişini Adorno'nun fikirleri ile göstermeye çalıştım. Adorno fiziki bir zorlamaya gerek kalmadan bireyin çaresizce bu duruma katılım sağladığını düşünmektedir. Peki birey Adorno'nun belirttiği gibi sistem karşısında

¹³⁵ Jürgen Habermas, *Kamusal Yaşamın Yapısal Dönüşümü*, s.110-111.

¹³⁶ Savaş Çoban, *Hegemonya Aracı ve İdeolojik Aygıt Olarak Medya*, s.141.

gerçekten pasif konumda mıdır? Buradan itibaren bu sorunun cevabını bulmaya çalışacağım.

3.2. Ürünleri Yorumlamada Bireyin Etkenliği

Yaşadığı dönem itibariyle Adorno'nun karşı kültürün gelişimine yeterince tanıklık edemediğini söyleyebiliriz. Frankfurt Okulu teorisyenlerinden Herbert Marcuse ilk olarak kitle kültürü konusunda Horkheimer ve Adorno ile aynı görüşleri paylaşmıştır. Marcuse, doğanın teknik dönüşümünü tasarlayan toplumun, tedrici olarak kişisel bağımlılığın yerine “şeylerin nesnel düzenine” bağımlılığı geçirdiğini, böylece egemenlik temelini de değiştiğini belirtir. Teknolojinin “şeyleşmenin” taşıyıcısı olduğunu düşünen Marcuse, dünyanın total yönetimin gereği olmaya doğru yönlendiğini ve bu yönetimin yöneticilerini bile kendi içinde erittiğini, toplumun da öldürücü bir biçimde egemenlik ağına dolaştığını belirtir.¹³⁷ Ancak Marcuse, 1960'lı yılların sonuna doğru “Hippi kültürü”nün ortaya çıkışı ile birlikte, karşı kültürün egemen kapitalist kurumlara isyan için kullanıldığına tanıklık etmiş ve Frankfurt Okulu'nun fikirlerinden epistemolojik bir kopuş gerçekleştirmiştir.¹³⁸

Adorno, kitleyi hareketsiz, bireyi maruz kaldığı tahakkümden habersiz insanlar olarak düşünür. Fakat birey ataerkil kapitalizmin prangaladığı insan değildir. Birey gündelik yaşantısında egemene karşı direniş taktikleri tasarlamaktadır. Egemen güç bu hamleler sebebiyle zafer kazandığı hissine kapılamaz. Direniş taktikleri buna olanak tanımayan bir güçtür.¹³⁹ Dolayısıyla popüler kültür her ne kadar amacına ulaşamayıp dönüşmüş olsa da çıkış itibariyle bir mücadele alanı olarak tanımlanmalıdır. Althusser, ideolojinin aşılmanaya çalışılmasının bile bu aygıtların işlevlerine karşı bir mücadele ve direniş olduğunun belirtisi olduğunu düşünür.¹⁴⁰ Bir direniş olmasa ikna edecek ve rıza üretecek aygıtlara da ihtiyaç kalmayacaktır.

¹³⁷ Herbert Marcuse, *Tek- Boyutlu İnsan İleri İşleyim Toplumunun İdeolojisi Üzerine İncelemeler*, s.126, 144.

¹³⁸ Andy Bennett, a.g.e., s.34.

¹³⁹ John Fiske, a.g.e., s.207.

¹⁴⁰ Louis Althusser, a.g.e., s.14

Birmingham Okulu araştırmacıları popöler kùltürü bireylerin kendi dünyalarında anlamlandırabildiği, düşünüp, üretebildiği bir alan olarak görmektedir.¹⁴¹ John B. Thompson, sembolik biçim ve anlamların toplumsal bağlamda kullanılması ve anlaşılabilirliği ölçüsünde ideolojik olduğunu düşünür. Tek başına semboller ideolojik değildirler. “Sembolik biçimlerin toplumsal kullanımları” ideolojinin gerçekteşmesini sağlar. Semboller nasıl ve hangi amaç doğrultusunda kullanıldığı, anlaşılabilirliği ölçüsünde tahakküm ilişkisini kurabilirler. Sembollerin amacı bu ilişkiyi kurabildiği gibi yıkıcılığa da uğratabilir.¹⁴²

Kùltürel formların kamusal söylemi düzenlediğini belirten Golding ve Murdock da söylemin kimin, nasıl ve hangi maksatla söylediğine göre değişik tesirler yapacağını belirtirler. Söz gelimi AIDS konusu pembe dizilerden gazetelere, TV programlarına kadar farklı birçok alanda ele alınabilir.¹⁴³ Aynı konu farklı formatlarda birinde bir sağlık problemi olarak gösterilebileceği gibi bir başka programda güldürü malzemesi haline getirilebilir. Burada izleyicinin anlamlandırma süreci devreye girer. Kişi sembolleri doğrudan ifade ettiği anlamla kabul edebileceği gibi yan anlamlarını da benimseyebilir. Bu anlamlandırma, tüketim faaliyetiyle ilgilidir. Sembollerin siyasi ve kamusal alan düzeyinde inceleneceği yer bu düzey değildir. İzleyici bu duvarı aşp sembollere bilişsel düzeyde kendisi anlam yükleyebiliyorsa ancak o zaman kamusal alan düzeyinde incelenebilir. İktidarın sembolik kullanımlarının gerçekteşeceği düzey ise kişinin tüm bunları aşarak belli görüşlerin meşrulaştırılması amacıyla verilen sembolleri, dünyayı ve toplumu eleştirmeden olduğu gibi kabul etmesi ile gerçekteşir. Anlamlandırmanın siyasi boyutu bu ideolojik düzeyde gerçekteşir.¹⁴⁴

Baudrillard’ın post-modernizm algısı ise toplumun anlam üretebileceğini görmezden gelir. Ona göre ideolojinin reddi kitlenin pasifliğinde değil sosyal düzeni reddetmesinde aranmalıdır. Yani kitleler verilmek istenen ideolojiyi anlamadan da

¹⁴¹ Ayşegül Yaman Kurt, a.g.e., s.84.

¹⁴² John B. Thompson, *İdeoloji ve Modern Kùltür- Kitle İletişim Çağında Eleştirel Toplum Kuramı*, s.18. Kitle iletişimi muhatabıyla ortak bir mekân ve zamana ihtiyaç duymaksızın iletişime geçebilir. Thompson buna “dolayımli-yarı etkileşim” adını verir. Belirli bir tepki ve bağın varlığı etkileşim; İletilerin tek yönlü oluşu yarı dolayımı ifade eder. Muhatabın tepkisi vardır ancak sınırlandırılmıştır. Bkz. a.g.e. s.27.

¹⁴³ Peter Golding ve Graham Murdock, “Kùltür, İletişim ve Ekonomi Politik”, s.67.

¹⁴⁴ Hans Verstraeten, “Medya ve Kamusal Alanın Dönüşümü”, s.262-263.

kullanabilir. Baudrillard'a göre toplumun gösterebileceği tek direnç “anlamın reddedilmesidir.”¹⁴⁵ Baudrillard, günümüzde kitlelerin bir gönderen olma durumundan çıkarak tepkisiz bir güç haline geldiğini düşünür. Bunun için de tüketim kendiliğinden gerçekleşmez. Bir malın üretilmesinin yanı sıra talep ve tüketicinin de üretilmesi gereklidir. Bu durumda da anlam ve gerçeklik suni olarak üretilmediği için kaybolur.¹⁴⁶ Hayatı yaşama düzeyi, ekranlar düzeyine indiği için gerçeklik anlamını yitirir. Örneğin *Holocauste* dizisi bir gerçeklik olan Yahudi katliamının yerine geçer.¹⁴⁷ Ancak popüler kültürün, izleyici buna katılmadıkça gerçekleşmeyeceği unutulmamalıdır. Fiske, Madison'daki evsiz Amerika yerlilerinin Western seyretmekten aşırı haz duyduğunu, Kızılderililerin zaferlerine zevkle katılım sağladıklarını ancak beyazların zafer kazanacağı sahnelerde televizyonların kapatıldığını belirtir. Bu durum onların ırkçı “beyaz” anlamını reddettiklerini, Kızılderililerle kendilerini özdeşleştirerek arka plana itilenlerin muhalefetlerini, güç gösterilerini zevkle izlediklerini gösterir. Aynı şekilde Avustralya yerlilerinin “Rambo”yu anlamlandırma süreçleri de benzerlik gösterir. Onlar Rambo’yu beyaz subay sınıfından intikam alan bir kahraman olarak görürler.¹⁴⁸ İletişim araçları toplumu, siyasal alanı, ekonomiyi, teknolojik olanı inşa eden, tanımlayan ve kültürel alana hükmeden aygıtlardır. Ancak bir taraftan da yukarıdaki örneklerden görüldüğü gibi insanın dünyasını anlamlandırdığı, ötekine karşı kendisini anlaşılır kıldığı, ötekinin kendisi hakkındaki görüşlerine karşı mücadele edebildiği ideolojik bir alandır.¹⁴⁹

Fiske, popüler kültürün finansal ve kültürel olmak üzere iki ekonomi üzerinden işlediğini, bunlardan ilkinin değişim değeri, ikincisinin ürünlerden alınan hazla ilgili olduğunu belirtir. Üreticinin birçok üründen beklediği kârı elde edememesi tüketicinin gücünü göstermektedir. Kültür endüstrisi, izleyicileri tüketici olarak içine almaya çalışırken, tüketici de endüstrinin ürünlerini kendi menfaatleri doğrultusunda tüketir.

¹⁴⁵ John Fiske, “Postmodernizm ve Televizyon”, s.38,46.

¹⁴⁶ Jean Baudrillard, *Sessiz Yığınların Gölgesinde*, s.30-31.

¹⁴⁷ Jean Baudrillard, *Simulakrlar ve Simülasyon*, s.80.

¹⁴⁸ John Fiske, “Postmodernizm ve Televizyon”, s.42-43.

¹⁴⁹ Stuart Hall, “İdeoloji ve İletişim Kuramı”, s.83,91.

Popüler kültür uzlaşma güçleri ile direniş güçlerinin savaştığı bir mücadele alanıdır.¹⁵⁰ Siyasi erk ya da kapitalist sistem tüketiciyi her zaman istediği gibi yönetememektedir.

Türkiye’de arabesk kültürün doğuşu bu duruma örnek olmaktadır. Arabesk müzik başlangıçta bütün siyasi akımlarca dışlanmış olsa da varlığını korumayı sürdürmektedir. Adorno’nun yukarıdan dayatma olarak tarif ettiği kültür endüstrisinin aksine arabesk müzik, aşağıdan yukarıya doğru gelişmiş ve yaygınlaşmıştır.¹⁵¹ Bu durum endüstrinin kültürel alanda daima başarılı olamayacağını göstermektedir. Kültür endüstrisi bu başarısızlığını arabesk kültürü de sektörün bir parçası haline getirerek ekonomik başarı ile telafi eder. Martin Stokes, arabeskin müzikal düzenlenişini müzik endüstrisinin oluşturduğunu fakat dinleme davranışı konusunda müzik şirketlerinin rolünün abartılmaması gerektiğini belirtir.¹⁵² Türkiye’de arabeskin durumu insanın yönlendirmelerle değişmeyeceğini göstermektedir. Tahakküme maruz kalanlar buna karşı taktik geliştirebilirler.

Güçlü karşısında zayıfın taktikler geliştirdiğini belirten De Carteu, bu taktiklerin (“gerilla savaşı”) ötekının mekânında ve düşman tarafından denetlenilerek gerçekleştirildiğine değinir. Zayıf olan “fırsat buldukça” hamle yaparak durumu değerlendirir. Egemenin denetim zafiyeti gösterdiği anda zayıfın bu durumu fırsata çevirmesi gerekmektedir. Egemenin zafiyeti zayıfın “kaçak avlanmasına” fırsat sunar. Kaçak avlanma: güçlünün kuralları ve mekânında zayıfın “çevirdiği dolaplar, hamle sanatları, avcılarının püf noktaları, manevraya dayalı, çok yüzlü hareketlilikler, coşku uyandıran, mücadelecı ve savaşçı buluntular” şeklinde görünür.¹⁵³ J.C. Scott, da egemen olan ile buna tabi olan arasındaki ilişkinin hem görünen “kamusal söylemi” hem de “sahne arkasında” iktidarın doğrudan gözlemleyemediği söyleminin olduğunu belirtir. Bu gözlemlenemeyen söylemi “gizli senaryo” olarak tanımlar. Fakat iktidarın gözlemleyemediği bu alanı tam bir özgürlük alanı olarak da tanımlamaz.¹⁵⁴

¹⁵⁰ John Storey, a.g.e., s.34-36.

¹⁵¹ Şenol Durgun, *Türkiye’de Devletçi Gelenek ve Müzik*, s.127-133.

¹⁵² Martin Stokes, *Türkiye’de Arabesk Olayı*, s.35.

¹⁵³ Michel De Certeau, *Gündelik Hayatın Keşfi-1 Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*, s. 113-117.

¹⁵⁴ James.C. Scott, *Tahakküm ve Direniş Sanatları Gizli Senaryolar*, s.30-31.

Sonuç olarak bireyler “Benim gibi düşünmemekte serbestsin ancak bu andan itibaren aramızda bir yabancısın.” diyen kültür endüstrisine karşı, sistemin dışında kalmamak için yöntemler türetmektedirler. Michel De Certeau'nun ifadesiyle bu yöntemler “kısa süreli zaferler”dir. De Certeau'a göre insanlar Adorno'nun belirttiği kadar itaatkâr değildirler. Maruz kaldıkları tahakkümü tümüyle ortadan kaldıramasalar da geliştirdikleri taktiklerle baskıyı azaltabilmektedirler. J. C. Scott da ezilenlerin sistem karşısında sisteme dâhil oluyormuş gibi yaptıklarını ancak iktidarın gözlemleyemediği alanda sisteme direniş gösterdiklerini belirtir. Ezilenler otoriteyi hem bir güç olarak tanımakta hem de ikiyüzlü bir davranışla ondan intikam almaktadırlar. Ancak bu taktiksel direnişler nihai bir çözüm değil geçici kurnazlık hamleleridir. Sisteme dâhil olanlar farkında olmaksızın celladına gülümserken, sisteme karşı taktik geliştirenler de yalnız ve yabancılaşmış olmamak adına sisteme uymaya başlamaktadırlar. Sisteme direnen ile sistemin arasında daima bir taktik savaşı bulunmaktadır.

Kısaca özetlersek; sistem tahakkümünü kültürel ve ekonomik olmak üzere iç içe geçmiş iki alanda sürdürmektedir. Sistemin kültürel alanda daima başarılı olduğu söylenemez. Birey, kısa süreli de olsa sisteme karşı direnebilmektedir. Kapitalizmin dünya üzerinde homojen bir insan topluluğu oluşturamamış olması, bireyin sisteme karşı gösterdiği direnişten kaynaklanmaktadır. Ancak endüstri ekonomik kâr sağlamak için kitlelerin yarattığı kültürel hazların içerisine de girmektedir.

Adorno ürünlerin benimsenmeme ihtimalini göz ardı eder. Onun tahakküme maruz kalan bireyi edilgen kabul edilişi sorunludur. Adorno'nun görüşlerini bu çalışmada değerli kılan şey kitle iletişiminin ideoloji ile olan ilişkisini göstermiş olmasıdır. Kültür endüstrisi kavramı tahakkümün, faşizm yerine insan doğasının itaate karşı çıkacağı fikrinden hareketle yeni bir kurgunun, yeni bir itaat mekanizması oluşturulduğunu gösterir. Adorno ve Horkheimer kültür endüstrisinin sonuçlarını toplum analizinden değil, ürünlerin kendisinden çıkarırlar. Bu da tahakküme maruz kalanların, yani iletiyi alıcıların, süreci ve ürünü nasıl yorumladıklarına yeterince yönelmediklerini gösterir. Hâlbuki Thompson, ürünlerin bazı hallerde bireyin

sosyalleşmesine ve kimlik oluşturma sürecine katkıda bulunabileceğini de belirtir.¹⁵⁵ Her ne kadar taktik geliştirme, alaya alma gibi yöntemlerle sisteme maruz kalan insanlar, gizli bir direniş gösteriyor gibi olsalar dahi Adorno'nun belirttiği kadar pasif olmasalar da sistem Adorno'nun tespitlerine paralel işlemektedir. Sisteme maruz kalanların yaptığı şey bir avunma ya da umursamama durumu da olabilmektedir. Nihai kerte de amacına ulaşan kısım yine egemen sınıf, amacına ulaşan sistemse yine kültür endüstrisidir. Böylece Adorno ile ayrılmış gibi görünen değerlendirilmelerimiz burada tekrar birleşmiş oluyor.

Bu çalışmada hem ürün hem de toplum analizi bir arada verilecektir. Böylece bir yandan endüstrinin ürünü olan film serisinin tahakküm yöntemleri gösterilecek bir taraftan da endüstri ve toplum arasındaki salınım açığa çıkarılarak birbirlerini nasıl dönüştürdükleri, karşılıklı belirleyici oldukları gösterilecektir. Recep İvedik film serisi kültür endüstrisinin işleyiş stratejileri bakımından değerlendirilirken, ürünlerin alıcılar tarafından anlamlandırma süreçleri de göz önünde bulundurulacaktır. Kültür ürünlerinin ülkede değişime uğramasını ve Recep İvedik serisine giden süreci anlamak için Türkiye'de toplumsal değişimin, iç göçün, kentleşmenin ve neo-liberal politikalara geçiş sürecinin de anlaşılması gerekir. Bunlardan bahsederken sıklıkla arabesk kültüre de değineceğim. Arabeskin hem "Projesiz Türk modernleşmesinde" hem de Recep İvedik film serisine giden süreçte anahtar bir rolü olduğunu düşünüyorum.

¹⁵⁵ John B. Thompson, *İdeoloji ve Modern Kültür*, s.119-133.

II. BÖLÜM

RECEP İVEDİK FİLMLERİ

1. Recep İvedik Filmlerinin Hikâyeleri

1.1. Recep İvedik

Recep İvedik karakterini sinemada ilk kez gördüğümüz bu filmde daha ilk sahnede nasıl bir karakteri seyredeceğimize dair ipuçlarının birçoğunu görürüz. Film başlar başlamaz İvedik'in trafik denetlemede alkol ölçümü yaptırmadığı için gözaltına alındığını öğreniriz. Sahne Polis Merkezinde geçmektedir. İvedik alkol ölçüm cihazına üflememesinin sebebini de burada belirterek maço bir karakteri seyredeceğimizi bizlere anlatır. Alkol metrenin çubuğuna üfleme onun delikanlılığına zarar vermektedir. Burada cinsel bir anımsatma da yapmış olur. Ancak delikanlılıktan söz eden İvedik'in kişisel eşyaları arasında cebinde taşıdığı misketleri de dikkat çeker. Böylece hem maço hem de duygusal bir karakterle muhatap olacağımızın sinyalleri verilmiş olur.

Serinin birinci filminin hikâyesi İstanbul'da yol üzerinde Antalyalı bir otel işletmecisinin cüzdanını düşürmesiyle başlar. Bunu sokakta bir dilenci ile Recep İvedik aynı anda fark ederler. Recep dilenciye korkutarak cüzdanı alır ve sahibine seslenir, fakat sesini duyuramaz. Televizyon seyrederken vergi rekortmenleri arasında gördüğü kişinin cüzdanın sahibi olduğunu öğrenir. Otel sahibinin dürüstlük temalı konuşmasından etkilenen Recep, cüzdanı sahibine teslim etmek üzere yola çıkar. Yol boyunca türlü maceralardan geçer. Yolda kalır, otostop çeker, Karaambar Kamyoncular Derneği'ne üye olarak yeni bir kimlik kazanır ve sonunda otele ulaşır. Otel sahibi bu iyiliğine karşılık olarak kendisini otelinde misafir etmek ister ancak Recep bunu kabul etmez. Tam otelden ayrılacakken, otele yeni giriş yapan kafilde çocukluk aşkı Sibel'i görerek kararını değiştirir ve otelde tatil yapmayı kabul eder.

Film buradan sonra Recep'in Sibel'in gönlünü kazanmak ve ona yakın olmak için otel aktivitelerine ve animasyonlarına katılması ile sürdürülür. Recep otelde kaldığı süre zarfında otelin sunmuş olduğu fitness, tüplü dalış, animasyon gösterileri gibi birçok aktiviteye katılır. Aktivitelerin hiç birinden geri kalmayan Recep bu aktivitelerin kurallarına ise riayet etmez. Oyunları kendi kurallarıyla oynamak ister, böylece hem kendisi hem de otelin diğer müşterileri komik duruma düşerler. Bunlardan dolayı Recep, otelin düzenini bozduğu için otel müdürü tarafından kovulur fakat Karaambar Kamyoncular Derneği'ndeki arkadaşlarını otele toplayarak müdürü tehdit eder ve sonuç alır. Otelde kalmaya devam eder.

Sibel'e duygularını açmak isteyen Recep, onun nişanlı olduğunu öğrenince bu durumun "delikanlılığa" yakışmayacağını düşünür. Hep yanında gezdirdiği çocukluk günlerinden hatıra olan misketleri Sibel'e teslim etmesi için otelin bellboyu Fadıl'a verir ve Antalya'dan ayrılır.

1.2. Recep İvedik 2

Serinin ikinci filminin ilk filmle olay örgüsü ve karakterler bakımından herhangi bir bağlantısı bulunmamaktadır. Filmleri seri olarak anmamızın sebebi Recep İvedik karakterinin aynı kostüm ve davranışlarla bu filmlerde başrolü canlandırıyor olmasıdır. Serinin diğer filmlerinde de olay örgüsü ve karakterler tamamen farklılık gösterecektir.

Serinin ikinci filminin hikâyesi Recep'in çok değer verdiği ninesinin, yaşı ilerleyen Recep'in düzenli bir hayat kurması için ona iş bulmasını, saygınlık kazanmasını ve evlenmesini salık vermesiyle başlar. Ninesi Recep'e bunlar gerçekleşmediği takdirde kendisine hakkını helal etmeyeceğini söyler. Filmin başında dikkat çeken bir detay ise ninesinin Recep'e evinde bulunan sandığın üzerine oturmamasını ve kendisi ölene kadar bu sandığa el dahi sürmemesini tekrarlamasıdır. Böylece sandık üzerinden bir merak uyandırılmaktadır.

Birinci görevi iş bulmak olan Recep bunun üzerine pizza kuryeliği, eczacı kalfalığı, kasiyerlik, hostluk gibi mesleklerde tutunmaya çalışır ancak uyumsuz

davranışları sonucunda hepsinden birer birer kovulur. Sonunda dedesinden miras kalan ve başında kuzeni Hakan'ın bulunduğu reklam ajansına kendisini zorla kabul ettirir. İvedik burada kendi yaşam tarzıyla uyuşmayan insanlarla karşılaşır. Kendi dünyasından farklı bulduğu bu insanlarla alay eder, onları komik duruma düşürür. Uyum sağlayamamış olsa dahi iş bulma evresini tamamlamıştır. Hatta Recep tesadüfler sonucu yılın başarılı iş adamları listesine girmeyi de başararak, ninesinin kendisinden ikinci isteği olan saygınlık kazanma evresini de tamamlamış olur. Recep'in yılın iş adamları toplantısında ne anlama geldiğini kimsenin bilmediği fakat ninesinin kendisine nasihat vermek için tekrarladığı “Ekinler baş vermeden kör buzağı topallamaz.” sözü bir hayat felsefesi gibi karşılanır ve büyük bir beğeni alır.

Tüm bu süreçte ninesinin üçüncü isteği olan evlilik için, “kız arkadaş” bulma çabasında olan İvedik, internet üzerinden randevular ayarlar ancak çabaları sonuç vermez. Partner bulabilmek için yoga kursu gibi türlü mekânlara giden, lüks restoranlarda ve franchising kafelerde uğraş veren İvedik, tüm çabaları sonuç vermeyince ölüm döşegindeki ninesini üzmemek için arkadaşı Ali Kerem'e kadın kostümü giydirerek onu ninesine sevgilisiymiş gibi tanıtır. Gelin adayını beğenmeyen nine hakaretler ederek son nefesini verir. Komşuların taziye ziyaretinden sonra, ninesinin kendisine öldükten sonra açmasını vasiyet ettiği sandıkla baş başa kalan İvedik, sandığı açtığında ninesinin kendisine uygunsuz bir el hareketi yaptığı fotoğrafı görür ve hüzünlenir. Bu sahneyle film sonlanır.

1.3. Recep İvedik 3

Üçüncü filmin bir önceki filmle tek ilişkisi ninesinin ölümünden sonra yalnız kalan İvedik'in depresyona girmiş olmasıdır. Serinin bu filmde olaylar, Recep'in depresyondan çıkmak için girdiği ortamlardaki davranışlarını konu edinir. Üçüncü filmde Recep üfürükçülerden de medet umar, psikiyatrdan da ancak geceleri gördüğü kâbuslardan ve can sıkıntısından bir türlü kurtulamaz.

Senaryonun seyri Recep'in arkadaşının kızı olan üniversite öğrencisi Zeynep'in kaldığı yurttan kovularak, Recep'in evine yerleşmeye başlamasıyla değişir. Recep, can sıkıntısını gidermek, depresyondan çıkmak için Zeynep'le birlikte vakit

geçirmek ister. Okulda derslere katılır, kütüphaneye gider, dans, karate, yemek yapma, müzik ve çömlekçilik kursu gibi aktivitelere katılır. Tiyatro izlemek, paint-ball oynamak gibi türlü aktivitelere de katılan Recep bu ortamlarda bunalımına çare bulamadığı gibi ortamların düzenini de bozar. Zeynep'in Recep'i depresyondan çıkarmak için götürdüğü ortamların yanı sıra, Recep de Zeynep'i kendi ortamlarına götürür. Kahvehanede maç izleyip, okey oynarlar. Fakat bunlar da Recep'in keyfini tam olarak yerine getirmez.

İnsanların giyim ve saç stili gibi imaj değişikliği yaptıklarında mutlu olabileceklerini düşünen Zeynep, Recep'in saç stilini de değiştirir ama yine sonuç elde edilemez. Zeynep son çare olarak evi terk etmeden önce, ona komşularıyla sürpriz bir doğum günü partisi hazırlar ve yalnız kalmaması için ona hediye olarak bir keçi yavrusu bırakır. Film Recep'in keçiyi evcil hayvan gibi gezintiye çıkardığı sırada bir kadınla tanışmasıyla son bulur.

1.4. Recep İvedik 4

Serinin dördüncü filminde Recep İvedik ikamet ettiği İstanbul Güngören'deki mahallesindeki mahalleli çocukların top oynadıkları boş bir arsanın bir müteahhit tarafından satın alındığını öğrenmesiyle başlar. Çocukların sosyal aktivite yapabilecekleri başka bir yer olmadığını düşünen İvedik arsayı müteahhitten senet karşılığında satın alır. Seneti ödeyecek parası olmayan İvedik banka kredisi alamaz. Para mahalleliler tarafından da temin edilemeyince son çare olarak dünya çapında bilinen ve geniş izleyici kitlesine sahip olan rekabet ve hayatta kalma mücadelesinin verildiği *-Survivor* formatı¹⁵⁶- İssiz Ada yarışmasına gitmeye karar verir. Hileli

¹⁵⁶ Survivor dünya genelinde birçok ülkede izlenen bir reality televizyon yarışmasıdır. İlk olarak 1992 yılında *Planet 24*'ün sahibi Charlie Persons tarafından geliştirilmiş ancak rağbet görmemiştir. Yarışmanın ilk sürümü 1997 yılında bir İsveç televizyon kanalında yayınlanmış ve bu tarihten itibaren ilgi uyandırmaya başlamıştır. Halen ülkemizde de Acun Medya yapımı olarak yayınlanan format, ülkemizde ilk olarak 2005 yılında Kanal D ve Pelin Akad yapımı olarak yayın hayatına dâhil olmuştur. Survivor ülkeden ülkeye ve sezonlara göre farklılıklar olsa da genel olarak tropik bir adada geçen hayatta kalma oyunudur. İki takım halindeki yarışmacılar, barınma ve yeme içme ihtiyaçlarını kendileri karşılarlar. Bu esnada güç, dayanıklılık ve kabiliyete dayalı oyunlarla takımlar puan biriktirmekte ve birbirlerini elemektedirler. Yarışmacı sayısı azaldığında iki takım birleştirilmekte ve yarışmacılar bireysel yarışmaktadırlar. Haftada bir gün iki takım toplanır ve elenecek kişiler yarışmacıların değerlendirmesiyle belirlenir. Ülkemizdeki formatında yarışmacıların belirlediği iki kişiden

yollarla jüri heyetinin önüne gelmeyi başarır ve mülakatta ıssız adaya gitmeye hak kazanır. İssız Ada yarışmasında başarılı olabilmek için fiziksel dayanıklılık ve mücadele ruhu gibi özellikler gereklidir. Recep de mücadelecı, kurnaz ve şiddete meyyal yapısıyla ada şartlarında zorlanmaz ancak adada hem kendi takım arkadaşlarıyla hem de rakip takımdaki yarışmacılarla anlaşamaz. Skeçler çoğunlukla bu tartışmalar üzerinden devam ettirilir. Adadaki yarışmacılar tarafından seilmeyen İvedik yarışmacıların onu elemelerine rağmen Halkoyları ile finale kadar gelmeyi başarır. İvedik yarışmayı kazanır ve mahallesinde coşku ile karşılanır. Tüm filmler boyunca bir halk kahramanı olarak gösterilen İvedik bu senaryoda alt gelire mensup insanların çocukları için fedakârlık yaparak yarışmaya katılmış, halk da oyları ile onu finale taşımıştır.

1.5. Recep İvedik 5

Mahalleden arkadaşı İsmet'in ölümünden sonra onun ailesine yardımcı olmak için İsmet'in ölmeden önce anlaştığı şoförlük işini üstlenen Recep'in bu filmdeki maceraları şoförlüğünü yapacağı spor kafilesinin, Ürgüp'e gideceğini zannederken, Türk Milli Takımının genç sporcularını Üsküp'te gerçekleşecek olan *Eurasia Olimpiyatlarına* götüreceğini öğrenmesiyle başlar. Recep kararından vazgeçmez ve yola çıkarlar. Yolda verilen yemek molasında, istemeden sporcuların zehirlenmesine sebep olan İvedik, sporcuların yarışmadan çekilmelerine razı gelmez. Sporcuların rahatsızlanmasına kendisinin sebep olmuştur ve milli bir gurur kaynağı olacak olan yarışmadan Türk sporcularının çekilmesine kendisi sebep olmuş olacaktır. Recep bu durumu hazmedemez. Bu yarışma milli bir temsildir ve üstesinden muhakkak gelinmelidir. Recep İvedik kafiye başkanının yarışmadan çekilme kararına sinirlenir ve başkanı alıkoyarak kafilenin başına geçer. Sporcuların yerine de Karaambar

biri halk oylarıyla yarışmaya devam ederken diğer yarışmacı elenir. Oyunun sonunda kazanan "hayatta kalan" olarak ilân edilir ve büyük ödülün sahibi olur. Kurallar ve format sezondan sezona farklılık gösterebilmektedir. Bkz. "Survivor formatı ilk ne zaman ortaya çıktı?" 21.02.2018, <http://www.milliyet.com.tr/Survivor-formati-ilk-ne-zaman-ortaya-cikti--molatik-297/> (Erişim tarihi: 09.10.2018) ayrıca yarışmaları izlemek, sezonları ve katılan oyuncular hakkında bilgi edinmek için bkz. <https://survivor.acunn.com/> (Erişim tarihi:09.10.2018) Survivor'da eleme gecesini ve yarışmacıların halktan sms ile destek bekledikleri bir örneği izlemek için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=X3PrTAZEro>, "Ünlüler takımı SMS oylaması sırasında tek tek söz aldı! - 54. Bölüm - Survivor 2018" (Erişim tarihi:16.10.2018)

Kamyoncular Derneği'nden -ülkeyi temsil etmek üzere- şoför arkadaşlarını hile ile sporcu olarak gösterir. Filmde İvedik ve kafilesi müsabakaların dışında kalan zamanlarda Rus ve Yunan ülkelerinin kafileleriyle çekişme halindedir. Bu ülkelerin sporcularıyla anlaşmakta zorluk yaşarlar. İvedik bazen kendisi de alay edilecek durumlara düşüp kendi tuzaklarına yakalansa da çoğunlukla bu ülkelerin sporcularını film boyunca alay edilesi duruma getirir. Gülle atma, koşu, halter, boks ve güreş gibi müsabakaların olduğu yarışmada Recep yerine göre hakemlere rüşvet teklif ederek, bazen de fiziksel gücü ve hileleri ile galip gelmeyi başarır ve ülkeye milli bir başarı kazandırmış olur.

2. Recep İvedik Filmlerinin Gişe Rakamları

Recep İvedik filmleri sanat gayesi taşımayan popüler ürünlerdir. Filmlerin amacı ekonomik getirisinden dolayı olabildiğince fazla seyirciye ulaşabilmektir. Nitekim filmlerin başarı kriteri olarak da gişe rakamları gösterilmektedir. Bu başarıyı elde edebilmek için filmin içeriğinin genele hitap etmesinin dışında da bazı yöntemler kullanılmaktadır. Recep İvedik filmlerinin tamamı şubat ayında vizyona girmiştir. Selin Tüzün, bu tarihleri okulların tatil olduğu, hava koşullarının açık hava aktivitesinden çok, kapalı alan aktivitelere müsait bir zaman olmasından dolayı bilinçli bir tercih olarak değerlendirir.¹⁵⁷ Böylelikle ortaöğretim çağına kadar olan öğrencilerin de filmin izleyicisi olması kolaylaştırılmış olur.

2008 yılında ilk kez sinema izleyicisiyle buluşan *Recep İvedik* filmi, 31 hafta gösterimde kalarak 4.301.641 izleyici sayısına ulaşmıştır. Yılın en çok izlenen filmi olan *Recep İvedik*'i 3.707.086 izleyici sayısı ile Cem Yılmaz'ın *A.R.O.G.* filmi izlemiştir.¹⁵⁸ 2008 yılında yerli ve yabancı filmlerin seyirci toplam sayısı 38.414.342'dir. Toplam seyircinin yüzde onundan fazlasını *Recep İvedik* filminin salonlara çektiği görülmektedir.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Selin Tüzün, *Küresel-Yerel Tartışmaları Bağlamında 'Recep İvedik'*, s.189.

¹⁵⁸ Bu bölümde Recep İvedik film serisini gişe rakamları bakımından birkaç filmle karşılaştırıyorum. Bahsi geçen filmlerin kısa künyelerini görmek için çalışmanın Ekler 3 kısmına bakınız.

¹⁵⁹ <https://boxofficeturkiye.com/yillik/?yil=2008&yilop=tum>. (Erişim tarihi: 22.10.2017)

Recep İvedik 2 filmi ise 2009 yılında 4.333.116 izleyiciye ulaşarak yine yılın en çok izlenen filmi olmayı başarmıştır. 36.904.345 sinema izleyicisini yüzde on ikiye yakın bir oranla tek başına izleyicisi yapmıştır.¹⁶⁰ İki filmin de yüksek izleyici rakamlarına ulaşması seriye ara verilmeden 2010 yılında *Recep İvedik 3* filminin çekilmesini sağlamıştır. *Recep İvedik 3* filmi bu sezonda *New York'ta Beş Minare* filminin gerisinde kalarak 3.325.457 izleyiciyle buluşmuştur. *New York'ta Beş Minare* filmiyse 148.617 kişilik bir seyirci fazlasına sahip olmuştur. *Recep İvedik 3* filmini 2.459.815 izleyici sayısı ile yine bir komedi filmi olan *Eyvah Eyvah* filmi takip ederek üçüncü olmuştur. 2010 yılının tüm dallardaki filmleri arasında ikinci olan *Recep İvedik 3* komedi dalında yılın en çok izlenen filmi olmuştur.¹⁶¹

2012 yılında Togan Gökbakar'ın yönetmenliği yaptığı, Şahan Gökbakar'ın senarist ve oyuncusu olduğu romantik komedi tarzındaki *Celal ile Ceren* filmi ile *Recep İvedik* serisine ara verilmiştir. 2013 yılında gösterime giren *Celal ile Ceren* tüm filmler arasında üçüncü olurken, yerli film dalında 2.853.628 izleyici ile ikinci olmuştur. 2013 yılının en çok izlenen filmi *Düğün Dernek* olmuştur.¹⁶²

Recep İvedik serisinin dördüncü filmi 2014 yılında vizyona girmiş, toplam seyircinin (35.777.989 kişi) yüzde yirmisini sinema salonuna çekmiştir. 7.369.098 izleyicisi olan film, yılın en çok izlenen filmi olmuştur. *Recep İvedik 4* filmini yine komedi dalında bir film olan Ata Demirel'in *Eyvah Eyvah 3* filmi takip etmiştir. Vizyon başarısında zirveyi komedi dalındaki iki film üstlenmiştir.¹⁶³

Recep İvedik 3 filminin ikinci olmasının ardından *Recep İvedik* karakterinin yüzünü eskitmeme stratejisini benimsemiş olma ihtimalleri yüksek olan Gökbakar Kardeşler, *Celal ile Ceren*'den sonra 2016 yılında da *Osman Pazarlama* filmini yapmışlardır. *Osman Pazarlama* 1.983.777 izleyici sayısı ile yılın en çok izlenen dördüncü filmi olmuştur. Komedi tarzındaki filmin karakteri Osman'ın, *Recep İvedik* karakteri ile aynı güldürü tekniklerini kullanması dikkat çekmektedir.¹⁶⁴

¹⁶⁰ <https://boxofficeturkiye.com/yillik/?yil=2009&yilop=tum>. (Erişim tarihi: 22.10.2017)

¹⁶¹ <https://boxofficeturkiye.com/yillik/?yil=2010&yilop=tum>. (Erişim tarihi: 22.10.2017)

¹⁶² <https://boxofficeturkiye.com/yillik/?yil=2013&yilop=tum>. (Erişim tarihi: 22.10.2017)

¹⁶³ <https://boxofficeturkiye.com/yillik/?yil=2014&yilop=tum>. (Erişim tarihi: 22.10.2017)

¹⁶⁴ <https://boxofficeturkiye.com/yillik/?yil=2016&yilop=tum>. (Erişim tarihi: 22.10.2017)

Recep İvedik 5 filmi ise 2017 yılında gösterime girmiştir. Film 7.437.050 izleyici sayısı ile rekoru elinde bulunduran *Recep İvedik 4* filminin seyirci sayısını aşmıştır. Zirvedeki *Recep İvedik* filmini yine bir *Recep İvedik* filmi serisi yerinden etmiştir. Şu ana kadar 2017 yılının en çok izleyici sayısına ulaşan filmi, hem komedi dalında hem de tüm zamanlar boyunca yerli ve yabancı filmler arasında en çok seyirci sayısına ulaşan film olma rekorunu elinde tutmaktadır.¹⁶⁵

Recep İvedik serisi dışında kalan filmlere bakıldığında Türk sinema izleyicilerinin yerli yapımlara rağbet ettiği görülmektedir. Ayrıca izleyici sayısının yüksek olduğu filmler genellikle komedi dalındaki yapımlardan oluşmaktadır. *Recep İvedik* filmlerinin vizyonda olduğu yıllarda gösterimde olan diğer filmlerin gişe rakamları incelendiğinde Türk izleyicisinin komedi türünden sonra gençlik filmleri ve Osmanlı tarihini konu edinen filmlerden hoşlandığı görülmektedir.¹⁶⁶

Recep İvedik filmleri 2008 sonrası komedi dalında yüksek gişe elde etmiş diğer filmlere bakıldığında Cem Yılmaz, Ata Demirel ve Ahmet Kural-Murat Cemcir ikilisinin başrol aldıkları filmlerle yarışmaktadır. Cem Yılmaz, *A.R.O.G*, *Yahşi Batı* gibi filmler göz önünde bulundurulduğunda parodi ve durum komedisi yapmaktadır. Fantastik ortamlarda (uzay, Yontma Taş Devri, Ondokuzuncu Yüzyıl Amerika'sı) "Türklük halleri" olarak sunulan davranışlara güldürmektedir. Ata Demirel ise *Eyvah Eyvah* film serisi göz önünde tutulduğunda komikliği yerel olan unsurlarla oluşturan durum komedisi yapmaktadır. *Eyvah Eyvah* filmlerinin başrol karakteri Hüseyin Badem, komikliği yöresel ağızla oluşturur. Badem, saf, iyi niyetli bir karakterdir. Bu filmlerde yerel olana gülünmektedir fakat bu gülüş bir aşağılama değil sempati düzeyindedir. Yerel olan övülür. Demirel'in *Osmanlı Cumhuriyeti* filmi ise Cem Yılmaz'ın fantastik komedi tarzına yakındır.¹⁶⁷ Ahmet Kural-Murat Cemcir ikilisinin rol aldıkları *Çalgı Çengi* ve *Çalgı Çengi İkimiz* filmleri yoksul, eğitimsiz ve sevimli tipleri ile *Recep İvedik* serisini andırır ancak *Recep İvedik* filmlerinin başarı kaynaklarından olan "öteki" olanın aşağılanarak küçük duruma düşürülmesi durumu

¹⁶⁵ <https://boxofficeturkiye.com/tumzaman/>. (Erişim tarihi: 22.10.2017)

¹⁶⁶ Türk sinema seyircisinin izlediği film türleri yıllara göre <https://boxofficeturkiye.com/yillik/> adresinden incelenebilir. (Erişim tarihi: 18.12.2018)

¹⁶⁷ Dilara Güryuva, *2000 Sonrası Türk Güldürü Sinemasında Bedensel Güzellik Ve Çirkinlik*, s.63-70.

bu filmlerde Recep İvedik serisindeki kadar belirgin değildir. *Düğün Dernek* ve *Düğün Dernek 2: Sünnet* filmleri ise *Eyvah Eyvah* filmlerine benzer komedi türündedir. Güldürü çoğunlukla oyuncuların Sivas yöresi ağzı ile konuşturulması ile sağlanmaya çalışılır. Bu filmlerde de yöresel olana karşı bir küçük düşürme durumu yoktur. İkilinin filmleri Zeki Alasya-Metin Akpınar filmleri nostaljisini yaşatmaktadır.

Recep İvedik filmlerini bu filmlerden ayıran başlıca özellik karakter komedisi oluşudur. Karakter komedisi insanların tamamında bulunan davranışları bir karakter üzerinden temsil ederek bu davranışları bir aksaklık olarak gösteren ve gülünçleştiren bir türdür.¹⁶⁸ İnsanlığın kusma, dışkılama gibi davranışlarının seyirciye iğrendirilerek sunulması ve filmler boyunca cinsellik, kusma, gaz çıkarma, dışkılama ve küfür gibi unsurlara sıklıkla başvurulması Recep İvedik filmlerinin komedinin gross-out tarzında olduğunu göstermektedir. Tiyatro türleri arasından bir bağlantı kurulacak olursa Recep İvedik filmlerinin “fars” türünde olduğu söylenebilir. Ortaçağ tiyatrosunun bir türü olan fars sıradan halkı güldürmeyi amaçladığı için marjinal tiplere, kaba davranış ve sözlere sıklıkla başvurur. Bu türde amaç sadece güldürü olduğu için senaryonun mantıksal sağlamlığı göz ardı edilebilmektedir.¹⁶⁹ Recep İvedik filmlerinde de bu durumun neden sonuç ilişkisini zorunlu kılmaması, senaryo bakımından onu diğer komedi filmlerine nazaran senaryo sağlamlığı bakımından daha güçsüz yapar.¹⁷⁰ Onu diğer filmlerden ayıran bir özellik de kent soylu-taşralı gerilimini, dolayısıyla da kültürel değişme ve kimlik bunalımını konu ediniyor oluşudur.¹⁷¹

Bu bölümde bahsi geçen komedi filmlerinin ortak özelliğinin ise filmlerin tamamının politik ve toplumsal bir yergiden uzak olmaları olduğu söylenebilir. Bu durum kültür endüstrisinin eğlence sektörünü oluşturan komedi filmlerinin tamamının risk almaktan uzak olduklarını göstermektedir. Ekonomik olarak kâr elde edebilmek

¹⁶⁸ “Komedi Çeşitleri Nedir”, <http://komedi-cesitleri.nedir.org/>, (Erişim tarihi: 17.12.2018)

¹⁶⁹ Şahamettin Kuzucular, “Fars(Komedi Türü)”, 16.10.2016, <https://edebiyatvesanatakademisi.com/edebiyat-terimleri-mazmunlar/fars-komedi-turu-14285.aspx>, (Erişim tarihi: 17.12.2018)

¹⁷⁰ Dilara Güryuva, a.g.e., s.50.

¹⁷¹ Cevdet Özdemir, İvedik karakterinin ortaya çıkış koşullarını küreselleşme, toplumsal değişme ve bunların sonucunda meydana gelen kimliksel bunalım ile ilişkilendirmektedir. Bkz. Cevdet Özdemir, “Bir Kimlik Bunalımının Yansımaları: Recep İvedik Filminin Sosyolojik Analizi”, Ss. 410-428. (Aktaran: Dilara Güryuva, s.65.)

için “sadece güldürü” prensibi benimsenmiştir. Bu da izleyiciye sunulan filmlerin politik ve toplumsal yergiden uzak oluşu ile izleyicinin seçim yapma şansını ortadan kaldırmıştır. İzleyici profilindeki değişime toplumsal değişim anlatılırken değinilecektir.

3. Recep İvedik Filmlerinin Kültür Endüstrisi Bağlamında Değerlendirilmesi

3.1. Tanıdıklık Hissi ve Tekrar Mantığı

Recep İvedik filmlerinin senaryolarının tamamı, filmlerin ana karakteri olan Recep İvedik’in geçirdiği maceralar üzerine kurgulanmıştır. Beş filmde de Recep İvedik karakterini başrolde görürüz. Farklı olan ise bütün filmler boyunca hem yardımcı karakterlerin değişmesi hem de filmlerin konu bütünlüğünden yoksun oluşudur. Aslında bu durum karakter komedisinin bir özelliğidir. Mühim olan karakterin alışıldık davranışlarını sergilemesine uygun ortamı hazırlayabilmektir. Recep İvedik filmlerinin senaryoları sağlam bir olay örgüsünün kurgulanmasından çok, kısa skeçlerin peş peşe montajından oluşturulmuştur. Filmin herhangi bir yerini kaçıran izleyici için anlatıyı kaybedeceği bir durum yaşanmaz. Filmler salt güldürmeyi amaç edindiğinden, izleyici kaçırdığı sahneden sonra hangi sahneyi yakalarsa yakalasin yine konu bütünlüğü olmaksızın gülebileceği bir skeçle karşılaşır ve kaldığı yerden gülme eylemini gerçekleştirmeye devam edebilir. Sahneler senaryodaki mantıksal sıralamanın önemsenmemesi sebebiyle izleyicinin önünden hızla akıp geçer. İzleyicinin düşünmesine fırsat bırakılmaz. İzleyici skeçe güler ve diğer sahnede gülünecek olan davranış beklenir.

Umberto Eco, popüler anlatıların belirleyici özelliğinin olaylar silsilesinin tekrarında gizli olduğunu anlatır. Bir olay öncekinden bağımsız olarak yeni bir başlangıçla devam eder.¹⁷² Bunun için Recep ve yardımcı karakterin dışındaki diğer karakterler filmlerde uzun sahnelerde yer almazlar. Skeçteki rollerini tamamlayıp filmin geri kalanından çekilirler. Araçları bozulan kadınları, Recep’i araçlarına alan

¹⁷² Umberto Eco, “Süperman Miti”, <http://www.agircekim.org/archives/489>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

punkçı gençleri, aerobik eğitmenini, karate ve yoga hocalarını, paint-ball oyunundaki takım arkadaşlarını, eczacıyı, hostesi, korsan CD satıcısını ve daha çoğaltabileceğimiz birçok karakteri film boyunca yalnızca bir kez görürüz.

Recep İvedik izleyicisi -filmlerin sırasına göre- karakterin Sibel'e kavuşup kavuşamayacağını, iş bulup bulamayacağını, kariyer yapıp yapamayacağını, depresyondan kurtulup kurtulamayacağını, yarışmayı kazanıp kazanamayacağını ve olimpiyatlarda madalya kazanıp kazanamayacağını değil, finale doğru giden süreçte onun alışıldık davranışlarını görmeyi talep eder. Filmin sonu izleyici tarafından merak edilmez. Filmlerden beklenen anlatı tarzı bir kez daha Eco'yu zikredersek: gelenek duygusunu, ortak toplumsal değerleri ve ahlaki ilkeleri tekrar tekrar seyredebilmektir.¹⁷³

Küfür ve cinsel içerikli anımsatmaların bolluğuyla avam üslubuna sahip olan Recep'in hiç değişmeyen gömleği, ayakkabıları, bira tüketmesi ve yere tükürmesi, "bööhöhöhö" sesi çıkararak gülmesi izleyicinin aşına olduğu görüntülerdir. Tokalaşır gibi yapıp sonra elini vermemek tüm filmlerde tekrar ettiği bir harekettir. Bazı replikler serinin birkaç filminde de aynen yinelenir. Bu da seyirciye eski filmi de hatırlattığından seyircinin gülme şiddeti artar. Örnek verecek olursak beşinci filmde yolculuğa çıkacak olan Recep, mahalle bakkalına uzaktan seslenir: "Salih abi bana bir yolluk yap." Burada seyircinin gülme dozunu artırmasının sebebi alışıldık bir davranışın yinelenmesidir. Recep ilk filmde de yolculuğa çıkacağı zaman evinin penceresinden bakkala aynı ton ve üslupla sesleniyordu: "Salih abi bana bir yolluk yap."

İkinci filmle beşinci film ve dördüncü filmle beşinci film arasındaki cinsel hatırlatmaların olduğu bazı sahneler de kullanılan diyaloglar ve jest mimikler açısından birbirlerine benzemektedir. İkinci filmde yoga eğitmenine "Şimdi işin rengi değişti hocam(...) schiwawa mivava diye milleti burda domaltmayın hocam." diyen İvedik, beşinci filmde de güreş müsabakasında hakeme "ama arkana adam geçecek dedin mi işin rengi değişti hocam(...) parter (par terre pozisyonu kastediliyor) marter

¹⁷³ Umberto Eco, "Süperman Miti", <http://www.agircekim.org/archives/489>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

ayağına milleti burda domaltıyorsunuz.” diyerek tepki gösterir. Dördüncü filmde limbo oyununda “Ben geçemeyeceğim bambunun altına yatmam koçum.” diyen İvedik beşinci filmde halterde kaldıracağı ağırlığın fazla olmadığını belirtmek için “Biz kaldıramayacağımız şeyin altına yatmayız koçum.” diyerek önceki filmlerde kullandığı sahneleri yineler.



Resim 1: Recep İvedik Yoga Pozisyonuna İtiraz Ediyor.

Kaynak: Yönetmen: Togan Gökbakar, Senaryo: Şahan Gökbakar, Serkan Altunışne, Togan Gökbakar, *Recep İvedik 2*, İstanbul, Özen Film/Aksoy Film, 2009.



Resim 2: Recep İvedik Parter Pozisyonuna İtiraz Ediyor.

Kaynak: Togan Gökbakar, Şahan Gökbakar, *Recep İvedik 5*, İstanbul, Çamaşırhane Film, 2017.

Onun olaylara karşı vereceği tepkiler de kendine has bir jargon geliştirdiği için seyirci tarafından tahmin edilebilir davranışlardır. Recep için “la, lan, oğlum” gibi sözler her cümlede rahatlıkla kullandığı hitap şekilleridir. Tüm filmler incelendiğinde Recep’in sinirlendiği zaman ve sevmediği bir insanla diyaloga girdiği zaman kullandığı kelimeler de aynıdır: “dingil, geri zekâlı, yavşak, şerefsiz, salak, artist, konuşma layn.” Eğer sinirinin boyutu artarsa bu kelimeleri seri şekilde peş peşe kullanır. Recep İvedik karşısındaki şahsı susturmak istediğinde: “Yürü git lan, bas git, geri bas, defol git”, hatta bazen “siktirgit” gibi ifadeler kullanır. Recep karşısındakine uygulayacağı şiddetin şeklini de hep aynı tariflerle verir: “Kafanı kırarım, ağzını burnunu kırarım, kafanı gözünü kırarım, elini kolunu kırarım, ağzını kırarım.” Recep’in rüyasında dahi jargonu değişmez. Rüyasına giren Ak Saçlı Dede’ye de “ağzını burnunu kırarım.” der. İnsanları “Efendi olun, adam olun lan!” diyerek uyarır. Cinnet getirebileceği hatırlatması yapar. “Allah bin belanı versin, Allah belanı versin, Allah kahretsin.” gibi hakaretleri de kullanan İvedik, kendisine aynı sözler yöneltildiği zaman bilindik tepkisini verir: “Bela okuma gündüz gündüz, bela okuma o koca bedenle.” Beğenmediği davranışlar ona göre “salak salak” ya da “abuk sabuk” hareketlerdir. Beğendiği bir şey ya da davranışla karşılaşırsa: “Vay koçum vay, vay koçum benim.” diyerek sevincini gösterir. Kilolu birisi ile karşılaştığında “dombili, camış, şişko” der. Recep için kardeş kelimesi “a” vokali uzatılarak “gardaş”tır. Kadın, ya “a” sı uzatılarak “bayaan”dır ya da “garı”dır. Karşısındakini meşhur birine benzettiği zaman çoğunlukla orijinallik vurgusu yapar. Karşısındaki aslının sahtesidir: “çakma”dır. Bu benzetmelerde popüler kültürden, dünya siyasetine ve edebiyata kadar uzanan geniş bir yelpaze sunar. Çakma olarak tanımladığı kişileri sanatçılara, film ve roman kahramanlarına benzetir. Quasimodo, Gandalf, Kayahan, Herkül, Barbar Conan, Leonardo DiCaprio benzetmeleri bunlardan birkaçıdır.¹⁷⁴

Recep bu argo üslubunun yanına İslam dininin günlük yaşamda kullanılmasını önerdiği bazı sözleri de ekleyerek İslami-geleneksel bir dil de oluşturur. Beddua etmek ve küfür etmek hemen her toplumda olduğu gibi İslam dinince de hoş karşılanmaz.

¹⁷⁴ *Ouasimodo*, Victor Hugo’nun *Notre Dame’in Kamburu* romanının sağır, aksak, kambur karakteridir. *Gandalf*, J.R.R. Tolkien’in *Yüzüklerin Efendisi* roman serisinin önemli karakterlerinden olan uzun boylu, uzun saçlı ve uzun sakallı yaşlı büyücüsüdür. Kayahan (d.1949-ö.2015) Türk pop müziği bestecisi, güfteci ve solistidir. Giyiminin vazgeçilmezi olmuş askılı pantolon kemeri ile de hatırlanır.

Recep hem bunları yapar hem de bir taraftan İslami pratikleri diri tutmaya çalışır gibi görünür. İzleyici Recep İvedik'in bir işe başlarken besmele çekeceğini, birisi iltifat ettiğinde: “Sağ ol Allah razı olsun diyeceğini”, bir ortama girdiğinde “Selamun Aleyküm” sözü ile selam vereceğini bilir. Bir yerden ayrılırken oradakileri “Allaha emanet” eder. “Tövbe Estağfurullah, Allahım Ya Rabbim, Ya Rasulallah, Hasbinallah” gibi sözleri bazen sinirini yatıştırmak için kullanır. “İnşallah” kelimesini ağzından düşürmez.

Recep İvedik filmleri izleyicinin filmin kurgusunu ve sonunu merak edecekleri bir yapıda sunulmaz. İzleyicinin perdede görmek istediği İvedik'in sonu ya da olaylara karşı geliştireceği tavır değildir. Tüm bunlar izleyici tarafından zaten tahmin edilir. İzleyici filmin sonunu merak etmez. İzleyici kültür endüstrisinin tekrar mantığına uygun düşecek şekilde kahramanın yinelemelerini beklemektedir. Yineleme olayın kendisinde değil kahramanın jest, mimik ve cümlelerindedir. İzleyici, kahramanın vazgeçilmez hareketlerinin tanıdıklık hissi yaratmasıyla olayın içine dâhil olur. Filmlerde ilgi çekici olan yaşanan gelişmeler değil, izleyicinin bildiği fakat yeniden görmek istediği jest, mimik ve argolarda gizlidir. Popüler anlatının yineleme mantığı “fuzuli olana duyulan bir gereksinimdir.”¹⁷⁵ Maksat eğitmek, direnç göstermek değil eğlendirerek oyalamaktır. Ürünün talep edilmesinin sebebi de budur. İzleyici bir önceki filmde eğlendiği için bir sonraki filmde de konunun ne olduğundan çok, eğleneceği garantisi ile filmi talep eder. Bu da tutmuş format üstünde risk almadan peş peşe filmlerin yapılmasının önünü açar.

Recep İvedik filminin senaristlerinden Serkan Altuniğne, filmin yapımcısı Faruk Aksoy'un senaryoya müdahale etmek istediğini anlatır. Altuniğne, Aksoy'un filme gişe rakamlarını artırmak için güzel, bikinili kızlar eklemek istediğini, birinin bikinisinin açıldığı, diğerinin göğüslerinin görüldüğü bir film olmasını istediğini belirtir. Faruk Aksoy'un senaryoya müdahale etmek istemesindeki amacı endüstrinin risk almadan, tutmuş formatlar üstünden filmlere devam edilmesi mantığının iyi bir örneğidir. Bu, yapımcı Faruk Aksoy için *Çılgın Dershane* filminde denenmiş ve

¹⁷⁵ Umberto Eco, “Süperman Miti”, <http://www.agircekim.org/archives/489>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

tutmuş bir formüldür. Aksoy yeni olanı dışlayarak risk almak istememektedir.¹⁷⁶ Faruk Aksoy *Çılgın Dersane* filmini sırasıyla 2008 yılında *Çılgın Dersane: Kampta*, 2014 yılında *Çılgın Dersane 3* ve 2014 yılında (gösterim yılı 2015) *Çılgın Dersane: Ada* filmleriyle seri haline getirmiştir.

Aynı yöntemi dördüncü filmin senaryosunda da gözlemleriz. Bu filmin senaryosu Türk televizyonlarında en çok reyting alan programlardan olan *Survivor* yarışmasının filme uyarlanmış halidir. Günümüz televizyonculuğu, özellikle yarışma programlarında izleyicinin yarışmaya dâhil olabildiği ve içeriğinde rekabet olgusunu barındıran, cinsiyet, ırk, yaş gibi unsurları ön plana çıkararak kimlik oluşturmaya etki eden formatlara yoğunlaşmıştır. *Survivor* yarışması cesaret ve belli bir stille ön plana çıkmayı, yarışma içindeki oyunları kazanmak ve hayatta kalmak üzere iki temel izlek üzerine inşa eder. M. Emre Köksalan, bu yarışmalarda takımların “ünlüler-gönüllüler” olarak ayrılmasının takım kimliği üzerinden bir aidiyet oluşturarak mikro etno-kültürel bir alan oluşturduğunu belirtir.¹⁷⁷ *Recep İvedik 4* filminde de aynı yarışmaları ve aynı kimlik oluşum süreçlerini gözlemleriz. Recep’in takımı karşı takıma göre bedensel olarak hem daha bakımsız hem de maddi olarak daha düşük gelirlidir. Recep’in takımına “varoş” denilebilir. Bu filmde televizyonda tutmuş bir format neredeyse aynı denilecek şekilde yinelenir.

¹⁷⁶ Selin Tüzün, a.g.e., s.175. Türk sinemasının 90’lı yıllardan itibaren seyirci profili değişmiştir. Amerikan filmlerinin etkisine girmiş olan genç kuşağı etkilemek için sinema da Ömer Kavur’un ifadesiyle “şartlanmış” seyirciye yönelik filmler yapmaya başlamıştır. 90’lı yılların sonunda kıpırdanmaya başlayan Türk sineması hedef kitlesini gençler olarak belirlemiştir. Bu durum 2000’li yıllarda da devam eder. Bunun bir sebebi Amerikan kültürünü benimsemiş, tüketim toplumuna ayak uydurmuş hazır bir neslin oluşmasından kaynaklanmaktadır. 60’lı yıllarda herkese hitap eden sinemamız 70’lerin ikinci yarısından itibaren erkek izleyiciyi hedef kitlesi olarak belirlemiş, 1980 sonrasında ise belirsiz bir izleyiciye yönelmiştir. 90’larda ise tüketim alışkanlığının yerleşmiş olması, toplumsal sorunlara yeterince yönelmeyen, bireyci ve tüketim odaklı yetişmiş genç kuşağa uygun filmleri getirmiştir. 2000’li yıllar popüler olan oyuncularla gençlere hitap eden filmlerin ağırlık kazandığı, magazin malzemesi olan kişilerin sinemaya oyuncu olarak çekildiği yıllardır. Sinema televizyonun oluşturduğu ortak beğeniye uymak zorunda kalmıştır. Televizyondan sinemaya geçen oyuncuların, manken ve sitcomcuların sayısındaki artış, gençliğin hedef kitle olarak belirlenmesinin sonucudur. Bkz. Nigar Pösteki, *1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2005)*, s. 30-37, 44-47

¹⁷⁷ M. Emre Köksalan, “Post- Televizyon ve Gündelik Hayat: Yeni Bir İzleyici Kimliği İnşası”, s.269-288.

Tekrar mantığını senaryoların Yeşilçam repliklerinden ve televizyondan akıllarda kalan repliklerinden yararlanırken de görürüz. Bu yöntemle zaten gülünen, hemen herkesin bildiği, hafızalara kazınan sahneler tekrar dolaşıma sokulmuş olur. İlk filmde Recep'in Karaambar Kamyoncular Derneği'nden ayrılırken kamyon arkası yazılarını kalabalığa coşkuyla söylemesi, İlyas Salman ile Şener Şen'in *Çiçek Abbas* filmindeki âşık atışmasına benzer söz düellosunu hatırlatır. Aşağıdaki görsellerde bu iki sahnede kamera açısı, oyuncuların konumu, coşkuyla bekleyen figüran kalabalığının neredeyse aynı olduğu görülür.



Resim 3: İvedik Kamyon Arkası Yazılarını Dillendiriyor

Kaynak: Togan Gökbakar, Şahan Göknaçar, Serkan Altuniğne, *Recep İvedik*, İstanbul, Aksoy Film/Özen Film, 2008.



Resim 4: Şakir ve Abbas Minibüsçü Atışması Yapıyor.

Kaynak: Sinan Çetin, Yavuz Turgul, *Çiçek Abbas*, İstanbul, Kök Film, 1982.

Üçüncü filmde karate salonunda karate eğitmeni ile arasında geçen diyalog da 1975 yapımı *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı*¹⁷⁸ filminde beden eğitimi öğretmeni “Badi Ekrem” (Şener Şen) ile öğrenci “Domdom Ali”nin (Feridun Şavlı) arasında geçen sahnenin bir benzeridir. Öğrencilere çelik gibi karın kasları olması gerektiğini söyleyen Badi Ekrem öğrencilerden iri yapılı olan Domdom Ali’ye kendisine yumruk atmasını ister. Ali, “hocaya el kalkmaz” der. Ancak hocasının “Yavrum korkma bir şey olmaz. Çelik gibidir. Vur sen vur.” sözleri üzerine tek yumrukla hocayı devirir. Müdür muavini “Kel Mahmut” (Münir Özkul) kaldırım hocanızı diyerek sınıfa seslenir. *Recep İvedik 3*’ te ise karate vuruş tekniklerini gösteren hoca, İvedik’e canının yanıp yanmadığını sorduğunda “Benim canım yanmaz gardaş.” cevabını alır. Hoca İvedik’in kendisine vurmasını ister. İvedik: “Ben vuramam, lütfen. Örf, adet, anane, kültür olarak bir büyüğe el kaldıramam.” diyerek cevap verir ancak hocanın ısrarları üzerine bir tokatla hocayı yere düşürür ve diğer öğrencilere “Hocanız bayıldı bir kantine götürün suratına su çalın.” der.



Resim 5: İvedik Karate Eğitmenine Tokat Atıyor

Kaynak: Togan Gökbakar, Şahan Gökbakar, Can A. Sabuncu, Togan Gökbakar, *Recep İvedik 3*, İstanbul, Aksoy Film/Özen Film, 2010.

¹⁷⁸ Hababam Sınıfı, Rifat Ilgaz’ın aynı adlı eserinden uyarlanmıştır. *Arzu Film* çatısı altında Ertem Eğilmez yönetmenliğinde 1975 yılında *Hababam Sınıfı*, aynı yıl *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı*, 1976 yılında *Hababam Sınıfı Uyanıyor* ve 1981 yılında *Hababam Sınıfı Güle Güle* filmleri çekilmiştir. Bkz. Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, s.280.



Resim 6: Domdom Ali Öğretmeni Badi Ekrem'e Yumruk Atıyor

Kaynak: Ertem Eğilmez, Sadık Şendil, *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı*, İstanbul, Arzu Film, 1975.

Üçüncü filmin paint-ball oyunu sahnesinde takım arkadaşlarına öğüt veren İvedik, aniden sözlerine İngilizce devam eder. Burada Fatih Terim'in bir basın toplantısında daha sonra sosyal medyada alay konusu olan İngilizce üslubunun taklidini yapar. "What can I do sometimes..." *Ekşi Sözlük*'te bu ifade için Fatih Terim'in "ne anlama geldiğini bilmediğimiz vecizesi" gibi yorumlar bulunmaktadır.¹⁷⁹ İvedik, Zeynep'in kendisine hediye ettiği oğlağın adını da "Behlül" koyar. Behlül (Kıvanç Tatlıtuğ) 2008-2010 yılları arasında Halid Ziya Uşaklıgil'in aynı adlı romanından uyarlanan *Aşk-ı Memnu* dizisinin karakterinin adıdır. Behlül karakteri dizi senaryosundaki yasak aşkın kahramanı olması sebebiyle o yıllarda ülkenin magazin gündeminde fazlaca yer tutmuş bir isimdir.

Dördüncü filmde ise manken ve sunucu Özge Ulusoy ile telefon görüşmesi yapar. Bu sahnede telefonda uzlaşamadığı Ulusoy'a "Bizimle değilsin. Telefona abini ver Çağatay Ulusoy'u." der. Gerçek hayatta Özge Ulusoy *Bugün Ne Giysem* adlı moda yarışmasının jüri üyelerindendir. İvedik'in "Bizimle değilsin." cümlesi bu moda yarışmasının jüri üyelerinden İvana Sert'in yarışmacıları elemek için sarf ettiği,

¹⁷⁹ Fatih Terim'in yukarıda adı geçen basın toplantısının videosunu izlemek için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=GE7bsD6TOZY> (Erişim tarihi: 16.10.2018)

meşhur olmuş bir sözdür.¹⁸⁰ Çağatay Ulusoy ise *Adını Feriha Koydum* ve *Medcezir* gibi dizilerin tanınmış başrol oyuncusudur.

Yine İssız Ada yarışmasının elemelerine giden İvedik, yarışmacı adayının başvuru formunu elinden alır ve “Şuraya git bak *Yetenek SizSiniz*’e gir şurdan.¹⁸¹ Geçen sene köpek kazandı bu sene de orangutan kazanır yani ne olacak.” diyerek yine zaten bilindik bir yarışmanın hatırlatmasını yapar. İssız Ada’da takımların belirlenmesi için yapılan kura çekimi sahnesinde de medyadan bilindik bir haberi gülünçleştirerek kullanır. Kendi takım arkadaşlarını beğenmeyen İvedik, yarışma sunucusuna toplarda hile olduğunu, topların titreşimli olduğunu söyler. Burada sunucunun adı ile (İrfan) bağlantı kurar. O dönem futbol basınında UEFA kura çekimlerinde hile yapıldığı iddiası gündeme gelmiş, kura toplarının titreşimli ya da ısıları birbirinden farklı tutularak bunun gerçekleştirildiği haberleri yapılmıştır.¹⁸² İvedik, İrfan ismi ile o dönem UEFA Genel Sekreteri olan Gianni Infantino arasındaki isim benzerliğinden yararlanarak UEFA kuralarına benzer bir sahneyi İssız Ada’da yaratmıştır. Aynı filmin eleme gecesi sahnesinde İvedik’in kullandığı “moralim sıfır, sıfır, sıfır” ifadesi de internet ortamında “Şırnaklı Aşıklar” adıyla fenomen olmuş, sosyal medyada capslerinin uyarlandığı, alay konusu olan bir telefon görüşmesinin içeriğindedir.¹⁸³ Filmin final sahnesinde Recep, yarışmadan kazandığı paraları senet

¹⁸⁰ İvana Sert’in bu sözü uzunca bir süre medya dünyasında ve halk arasında dillere pelesenk olmuştur. Mesela karikatür dergisi *Leman*, 2012 yılında MEB’in okullarda kıyafet serbestliği alma kararını eleştirmek için derginin kapağında okula gelen öğrencileri giyimlerine göre değerlendiren İvana Sert’i karikatürize etmiştir. Bu replik kullanılarak İvana Sert temizlik ürünleri firması Bingo ile bir de reklam filmi çekmiştir. Bkz. <http://www.ensonhaber.com/lemanin-kapaginda-ivana-sert-var-2012-12-05.html>, 05.12.2012. “Leman’ın kapağında İvana Sert var”, (Erişim Tarihi:16.10.2018)

Reklam filmini görüntülemek için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=F6ZXMk6RfoI>, “İvana Sert | Bingo Reklamı”, 31.08.2013, (Erişim tarihi:16.10.2018)

¹⁸¹ *Yetenek Sizsiniz* yarışma programı da *Survivor* gibi farklı formatlarda birden fazla ülke tarafından kullanılan bir yayın formatıdır. Yarışmacılar önce aday aday olarak bir jüri önünde marifetlerini sergilerler. Program formatı yetenekler konusunda bir sınırlandırma koymamıştır. Dans, hayvan eğitmenliği, şarkı söylemek, akrobasi ve illüzyon gibi birçok seçenek olabilir. Recep İvedik’in elinden başvuru kâğıdını aldığı aday adayına *Yetenek Sizsiniz*’e git demesinin sebebi ülkemizde her iki programın da Acun Medya tarafından yayınlanıyor olmasındandır.

¹⁸² UEFA kura çekimlerindeki hile olduğu iddiasındaki haberlerin bir örneği için bkz. [http://www.futbolingo.com/haber/72441/\(video\)-infantinodan-kura-cekimi-oncesinde-supheli-hazirlik](http://www.futbolingo.com/haber/72441/(video)-infantinodan-kura-cekimi-oncesinde-supheli-hazirlik). (Erişim tarihi: 11.08.2018)

¹⁸³ Bahsi geçen konuşmayı dinlemek için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=-c0-k6zCHIk>, “Şırnaklı aşıklar Şırnaklı 2 sevgilinin telefon konuşması”, 12.02.2016, (Erişim tarihi: 22.10.2018)

karşılığı aldığı arsanın bedeli olarak müteahhite çuval dolusu bozuk para ile öder. Bu sahne de 2012 yılında basında yer alan Samsung firmasının 1 milyon dolarlık tazminatın bedelini Apple firmasına 30 tır dolusu 5 centlerle ödediği haberinden yola çıkılarak kurgulanmış gibidir.¹⁸⁴ Örneklerden görüldüğü gibi yenilik diye sunulan bazı sahneler eskinin yeniden üretiminden ibarettir. Daha önce denenmiş ve başarı sağlanmış formatlardır. Film sahnelerinden örneklerin yanı sıra aslında karakter olarak Recep İvedik'in kendisi de *Who Wants Be A Millionaire?*¹⁸⁵ bilgi yarışmasının Türkiye formatının skeci ile televizyonda üne kavuşmuştur. Yarışmanın Türkiye sunucusu, tiyatrocu Kenan Işık'ın adına benzer şekilde bu skepte de yarışmayı “Konan Âşık” sunar. Komik sorular ve Recep'in özgün yorumlarıyla program taklit edilir.

3.2. Recep İvedik'i Kahraman ve Süper Kahraman Olarak Konumlandırmak

Kültür ürünleri ideolojilerden bağımsız olarak gelişmezler. İster estetik kaygıları olan ürünler olsun, ister halk zevkinin yarattığı ürünler olsunlar bu ürünlerin her biri ya egemen ideolojinin çeperlerinde ya da egemen ideolojiye rağmen, bir direniş biçimi olarak meydana gelirler. Zaten egemen sınıf, madun üzerinde emniyet supabı vazifesi görmesi, daha büyük bir direnişe geçilmemesi için kültürel ürünlerde bir miktar muhalefete izin verebilir. Egemen sınıfın ideolojisini benimsetmek ya da daha büyük tehlikelerin önünü almak için kullandığı bu ürünler endüstrileştikleri zaman birer tahakküm aracına dönüşürler. Kültür endüstrisi ise ürünleri hem kâr amaçlı hem de ideolojik aygıt olarak kullanır.

Bu bölüm Recep İvedik filmlerinin afişlerinde bulunan “Bir Halk Kahramanı” ibaresi üzerinden bir tartışma açarak kahramanlık olgusunu ve Yirminci Yüzyıl ile

¹⁸⁴ Bu haberin yalan olduğu daha sonra ortaya çıkmıştır. Bkz. <https://www.haberturk.com/ekonomi/teknoloji/haber/772038-samsungdan-applea-30-tir-para>, 29.08.2012, “Samsung'dan Apple'a 30 TIR para!”, (Erişim tarihi:16.10.2018)

¹⁸⁵ Yarışmanın Türkiye'deki ilk bölümü 2000 yılında *Kim 500 Milyar İster?* Adıyla yayınlanmış ve günümüzde ATV kanalında Murat Yıldırım tarafından *Kim Milyoner Olmak İster?* Adıyla halen yayınlanmaktadır. Yarışmanın gerçek bir örneği ile Şahan Gökbakar'ın skeci arasındaki benzerlikleri incelemek için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=BIu0cyMEoRo>, 24.04.2013, “Şahan - Recep İvedik Kim milyoner olmak ister 1”, (Erişim tarihi:17.10.2018) ve <https://www.youtube.com/watch?v=t1com40j-fo>, 19.02.2018, “Kenan Işık'la Kim Milyoner Olmak İster? Unutulmayan Bölümler TEK PARÇA”, (Erişim tarihi:17.10.2018)

beraber metropollere göç eden kahramanın süper kahramana dönüşümünü ele almaktadır. Bu dönüşümle birlikte İvedik'in bir halk kahramanı ya da süper kahraman vasıflarına sahip olup olmadığı, onu kimlerin ne için kahraman olarak gördükleri ve “kahraman” anlayışının zihinlere yerleştirilmesinin ticari getirileri değerlendirilecektir.

Recep İvedik beşinci filmin afişinde, elinde Türk Bayrağı, formasının armasında Türk Bayrağı ve boynundaki altın olimpiyat madalyaları ile milli bir kahraman görüntüsüyle de dikkat çekmektedir. Filmlerde halk kahramanı olarak sunulan İvedik'in internet ortamında ise süper kahraman olarak gösterildiği animasyonları, çizgi filmleri bulunmaktadır. Bu başlık altında bu animasyonları da resimli örnekleriyle inceleyeceğim.

Kahramanlık, halk kahramanlığı ve süper kahramanlık algıları hem içinde bulunan coğrafyaya ve toplumsal değişimlere hem de zamana bağlı olarak dönüşüm geçirir. Tarihten ilham alınarak yaratılan kahramanların ortaya çıkışları tesadüfi değildir. Kahramanların “kurtarıcılık” misyonu düşünüldüğünde, kahramanın teşekkülü için o toplumda bir şeylerin yolunda gitmiyor olması gerekir. “Mit, efsane, destan ve masal” gibi türlerden ilham alınarak şekillendirilen kahramanlar, dönemlerinin siyasi gelişmelerine paralel olarak meydana gelirler. Bu türlerden mit ve efsane, inanış ve kabul ediş tavrı açısından gerçek ve kutsal kabul edildiği için toplumu yönlendirme bakımından ideolojiyi kuran siyasi ürünlerdir. William R. Bascon, mitlerin “dogmanın temeli” olduğunu iddia eder. Efsanelerin de gerçek kabul edilmelerinden dolayı gelenek ve görenekleri korumak, toplumun üyelerinin neleri yapıp yapmayacağına dair kurallar koymak gibi yaptırımları bulunmaktadır.¹⁸⁶

Türler zaman içerisinde değişen sosyal şartlara bağlı olarak önemini yitirir ve şartlara uygun ürünler meydana gelir. Örneğin Pertev Naili Boratav, Halk Hikâyesi türünün meydana çıkışını destanî ananınin zayıflaması ile ilişkilendirir.¹⁸⁷ Bu hikâyelerde de tıpkı destan gibi aşk ve kahramanlık konu olarak anlatılmaktadır.

¹⁸⁶ Mehmet Aça-Aktan Müge Yılmaz ve Mustafa Sever, “Anonim Halk Edebiyatı”, s. 129-136.

¹⁸⁷ A.g.e., s. 151.

Koroğlu anlatıları ve Şah İsmail hikâyesi bunlara örnek olarak gösterilebilir. Tıpkı destan türünün yerini zamanla halk hikâyesine bırakması gibi, modern zamanlarda da kahramanın yerini gelişen teknoloji ve kırdan metropollere yaşanan göç ile bağlantılı olarak süper kahraman devralmıştır. Süper kahramanlar, günümüz teknolojisi ve tahayyül edilen teknoloji ile mitoloji kahramanlarından uyarlanmış gibidirler. Veysel Atayman, “Terminatör” örneğini ele alarak, onun western kahramanları misyonu taşıyan, western kahramanlarının teknolojik silahlarla donatılmış hali gibi durduğunu belirtir. Süper kahramanlar post-modern bir gösterge ile mitolojik bir kahraman arasında konumlanırlar.¹⁸⁸ İlk ortaya çıkışları çizgi romanlar olsa da değişen sosyal ve ekonomik şartlara bağlı olarak endüstrinin ulaşılabilirliğini arttırmak ve ürünü kâr odaklı kullanabilmek adına süper kahramanlar da sinema ve çizgi film gibi alanlara taşınmışlardır.

Kahramanlık miti içinde bulunulan coğrafyadan, toplumsal yaşamdan hatta kişinin kendisini konumlandığı statüden bağımsız değildir. Süper kahramanlar göz önünde bulundurulduğunda bu durumu daha iyi gözlemleyebilmekteyiz. 1920’li ve 1930’lu yıllarda beyaz erkeklerden oluşan süper kahramanlara, zamanla önce kadın kahramanlar ve siyahiler katılmış, 90’lı yıllardan itibaren ise eşcinsel, özürlü, işsiz, serseri kahramanlar da bu sınıfa dâhil olabilmişlerdir.¹⁸⁹ Bu noktada Recep İvedik film serisinin gişede rekorlar kırmasının sebebinin yalnızca güldürü unsuru olmadığı, kahraman addedilen bir film kişisi nezdinde sunî bir toplumsal başarı hissi uyandırıldığı da görülür.

TDK sözlüğünde Farsça kökenli bir sıfat olan kahraman kelimesi, savaşta ya da herhangi bir tehlikeli durumda yararlılık gösteren kişi olarak yer alır.¹⁹⁰ Dolayısıyla yaratılan kahramandan beklenen şey onun düşman olarak algılanan nesne ve kişiye karşı zafer kazanmasıdır. Kelimenin kullanım alanları ile İvedik’in “halk kahramanı” olarak anılması arasındaki bağ düşünüldüğünde İvedik’in karşısındaki düşman

¹⁸⁸ Veysel Atayman, *Postmodern Kurtarıcılar*, s.14.

¹⁸⁹ Tunç Pekmen, “Süperkahraman nedir? Bir Giriş Yazısı”, <http://www.kayipdunya.com/tunc-pekmen/super-kahraman-nedir-bir-giris-yazisi>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

¹⁹⁰ *Türkçe Sözlük*, Şükrü Haluk Akalın ve Recep Toparlı vd., (Haz.), s. 1035.

imgesinin kimler olduğu ya da onun hangi tehlikeli durum ya da önemli olayda fayda sağladığı sorusu ile karşılaşırız.

Kahraman ve süper kahramandan okuyucu ya da izleyicinin beklentileri aynıdır. Bu iki türün arasındaki fark zamansaldır. Recep İvedik'in "halk kahramanı" olarak sunulmasının yanına Recep İvedik ikonunu kâra çevirmeye çalışan sektörlerin "süper kahraman" olgusunu da eklemiş olmaları iki türü birlikte değerlendirmemizi gerektirir. Zaten süper kahramanlık algısının farklı yorumlanabilmesi de iç içe geçmiş bir kahraman-süper kahraman türü oluşturur. Steven White, Amerika'da bir okulda yaptığı araştırmada öğrencilerin Arnold Schwarzenegger'i de süper kahraman olarak gördüklerini tespit etmiştir.¹⁹¹ Bu durum süper kahramanda doğüstü özelliklerin bulunmasının bir zorunluluk olmadığını göstermektedir. Okuyucu ya da izleyici için mühim olan ortak düşmanın alt edilmesidir. Bu tespiti izleyerek zaman ve coğrafyaya bağımlı olarak Mao Zedong, Mustafa Kemal Atatürk, Battal Gazi de birer süper kahraman olarak algılanabilmektedirler.¹⁹²

Olağanüstü güçlerin bulunması bir zorunluluk olmasa da süper kahramanlar genellikle sıradan insanlarda olmayan özelliklerle donatılmışlardır. Bu özellikler bazen doğüstü güçler olarak bazen de uzmanlık kazanılmış yetenekler olarak karşımıza çıkarlar. "Süperman", "Spider Man", "X-Men", "İron Man", "Hulk" gibi kahramanların doğüstü yetenekleri vardır. "Batman", "Blade", ve 90'lı yılların çizgi filmi "Ninja Kaplumbağalar" ise doğüstü güçleri olmamasına karşın belli bir alanda uzmanlaşmışlardır. Batman özel kostümü sayesinde geceleri yarasa gibi uçar; "Blade" iyi bıçak kullanır; "Ninja Kaplumbağalar" ise döğüş sanatlarında uzmandırlar. Dolayısıyla süper kahramanlığın yalnızca doğüstü güçlere sahip olma durumu ile özdeşleştirilmesi yanlış bir tespit olacaktır. Tunç Pekmen, "Red Kit" ve "Asterix" örneklerini göstererek gölgesinden hızlı silah çekebilen, bir yumruk darbesi ile iri yarı

¹⁹¹ The Journal of Moral Education. Taylor - Francis Online, Steven H. White (Der.), 3 Agustus 2010, "What Is a Hero? An Exploratory Study of Students Conceptions of Heroes1, 06 Mart 2013, <http://www.tandfonline.com/loi/cjme20>>, (Aktaran: E. Ahmet Seçmen, s.22.)

¹⁹² Engin Yılmaz, "Süper Kahramanların Anlamı Nedir?" <http://blog.radikal.com.tr-Sayfa/super-kahramanlarin-anlami-nedir-2194>,

adamları alt edebilen insanlara günlük yaşamda rastlanılmadığı için bunların da süper kahraman olduğunu düşünür.¹⁹³

Recep İvedik'e baktığımızda ise onun doğüstü güçlerini göremeyiz. Üstün yetenekleri de yoktur. İvedik'i diğer insanlardan ayıran şey Hamdi Alkan'ın "Gazman"¹⁹⁴ tiplemesini hatırlatacak şekilde güçlü yellenerek şişe devirmesi, yellenerek ateş yakabilmesi, sporcu olmamasına rağmen antrenmansız katıldığı olimpiyatlarda halter kaldırabilmesi, güreş, boks ve bayrak yarışı gibi alanlarda altın madalya kazanabilmesidir. Bir diğer özellik ise zaman, mekân ve statüleri göz önünde bulundurmaksızın sinirlenip sözlü ya da fiili saldırıya geçmesidir. O belki de insanların yapmak isteyip de başaramadığı şeyi gerçekleştirmektedir. Umberto Eco, endüstrileşmiş toplumlarda bireyin karar alma yetisine sahip olmadığını, kahramanlar nezdinde kişinin gerçekleştiremediği güç isteklerine eriştiğini, böylelikle tatmin olduğunu belirtir.¹⁹⁵

Süper kahramanlar Büyük Buhran yıllarının ardından insanların kilise haricinde yeni bir umuda tutunmaları gerektiği anlayışından yola çıkılarak meydana getirilmişlerdir. Bu kahramanlar sayesinde Amerikalılar hiç olmazsa hayal dünyalarında başarı elde edebilmişlerdir. Süper kahramanların ilk ortaya çıktığı yılların da bu yıllar olması tesadüfi değildir. 1931 yılında "Shade" ve 1936 da "Phantom (Kızıl Maske)" gibi süper kahramanları 1938 yılında Süperman takip etmiş ve sonraki yıllarda süper kahramanların en bilineni ve atası olarak Süperman kabul edilmiştir.¹⁹⁶ Eco, Clark Kent'in Süperman oluşu ile kendini özdeşleştiren

¹⁹³ Tunç Pekmen, "Süperkahraman Nedir? Bir Giriş Yazısı", <http://www.kayipdunya.com/tunc-pekmen/super-kahraman-nedir-bir-giris-yazisi>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

¹⁹⁴ Tiyatro ve Sinema yönetmeni, yapımcısı ve oyuncusu olan Hamdi Alkan 1995-2007 yılları arasında çeşitli kanallarda farklı isimlerle olsa da akıllarda *Reyting Hamdi* adıyla bilinen komedi programı ile tanınmaktadır. Kısa skeçler halinde sunulan programın en bilindik tiplemelerinden biri ise insanların yardımına koşan, Süperman benzeri bir pelerine sahip olan ve gaz çıkararak(yellenerek) uçabilen *Gazman* tiplemesidir. Bkz. <http://www.sinematurk.com/kisi/4090-hamdi-alkan/> (Erişim tarihi: 16.10.2018)

Gazman tiplemesinin Reyting Hamdi programından bir örneğini seyretmek için bkz. https://www.youtube.com/watch?v=aP_Ss3wdzqU, "Reyting Hamdi- Gazman Avrupa Birliğini Tokatlıyor", (Erişim tarihi:16.10.2018)

¹⁹⁵ Umberto Eco, a.g.m.

¹⁹⁶ Emre Ahmet Seçmen, *Sinemada Süper-Kahramanlık İmgesi ve Indiana Jones Filmleri Örneği*, s.22.

Amerikalıların içten içe kendi içlerinden çıkacak bir Süperman'ın sıkıntılı dönemlerden onları kurtaracağı umudunu besledikleri gibi bir anlam ifade ettiğini belirtir.¹⁹⁷ Tunç Pekmen ise Süperman'ın anlamının “kötülerle savaşmak için mutlaka süper güçlere gerek yoktur. ‘Her Amerikalı bunu yapabilir.’” anlayışını sağladığını belirtir. II. Dünya Savaşı yıllarında Amerika menşeli süper kahramanların Nazilerle mücadele edişi de bu durumu gösterir. Bu kahramanlar kriz dönemlerinde bir taraftan propaganda yaparak halkı yönlendirirken bir yandan da endüstri bunlar üzerinden ekonomik kâr elde etmektedir. Adolf Hitler ile savaşan “Kaptan Amerika” bu durumun iyi bir örneğidir.¹⁹⁸

Türkiye’de de 27 Mayıs Darbesi sonrası tarihi çizgi roman karakterlerinin aynı görevi üstlendiği görülmektedir. “Karaoğlan”, “Tarkan”, “Bahadır” gibi çizgi romanlar bir yandan özcü bir Türkçülük propagandası yaparken bir taraftan da erotik kurgular da sunarak daha geniş bir erkek okuyucu kitlesini hedef alırlar. Burada 27 Mayıs Darbesi’nin ve arkasından gelen 1961 Anayasası’nın, Demokrat Parti iktidarı ile sarsıldığı düşünülen Atatürk ilkelerini berkittiğini de hatırlatmakta yarar var. Bu çizgi romanlarda kurgulanan tarih; İslam ve Osmanlı değerlerinden uzak, Orta Asya Türklüğü vurgusu ile kurgulanırlar. Bu çizgi romanlar üstüne yaptığı çalışmasında H. Bahadır Türk, “Tarkan” karakterinin Türklük ve erkeklik halleri ile yerli bir “Tarzan” olduğunu, “Bahadır”ın Türk imgesini yücelttiğini belirtir.¹⁹⁹ Bana göre bu yönleri ile bu kahramanlar bir anlamda popüler kültürün Dede Korkut’u olarak görev yaparlar.

Video paylaşım sitesi *YouTube*’da “Recep İvedik süper kahraman” başlığıyla yapılan aramalarda birçok animasyon bulunmaktadır. Bu animasyonlarda İvedik “Süperman”, “Örümcek Adam”, “Hulk”, “Şimşek Mcqueen” ve “Deadpool” gibi süper kahramanlarla maceralara atılır. Bir animasyonda Recep İvedik süper kahraman olmak için “sonsuz merdivene” götürülür. Süper kahramanlar bu testlere gerek olmadığını, onun zaten başlı başına bir süper kahraman olduğunu dile getirirler. Maceraların birinde Recep, gizemli 51. Bölgeyi basarak Amerikalıların üzerlerinde test çalışmaları yaptıkları uzaylıları kurtarır. Başka bir animasyonda bütün süper

¹⁹⁷ Umberto Eco, a.g.m.

¹⁹⁸ Tunç Pekmen, a.g.m.

¹⁹⁹ H. Bahadır Türk, *Hayali Kahramanlar Hakiki Erkekler*, s.58, 93.

kahramanlar kaçırılmak istenir ve Örümcek Adam kaçırılır. Onu kurtarma görevi İvedik'e düşer. Süper kahraman Batman'in düşmanı "Joker" karakteri bu animasyonlarda İvedik'in de "başının belası" olarak gösterilir. İvedik, süper kahraman olarak bu animasyonlarda olağanüstü güçlere sahip değildir. Şimşek Mcqueen onu "vurduğunu deviren" biri olarak tanımlar. İvedik'in kendisi de "Osmanlı tokadı" hatırlatması yapar. Yine kendi söylemleriyle onun gücü "ay yıldızlı formasından" kaynaklanmaktadır. Süperman ona ağabey diye hitap etmektedir. Animasyonlarda İvedik'in üzerine vurgu yapıldığı bir diğer özelliği ise hileci oluşudur. Örümcek Adam bizim dahi başaramadıklarımızı o hile ile başarıyor diyerek hayıflanır.²⁰⁰



Resim 7: Süper Kahraman Recep İvedik Animasyonu

Kaynak: "Şimşek Mcqueen ve Örümcek Adam Recep İvedik'i Sonsuz Merdivene Götürüyor (Çizgi Film Gibi İzle)", <https://www.youtube.com/watch?v=KzB3dSEQfAQ>, (Erişim tarihi:15.10.2017)

Joseph Campbell, kahramanların yerel ya da evrensel misyonlarının olduğuna değinir. Kahramanların dünyayı kurtarmak gibi amaçları olabileceği gibi, sadece mensubu bulunduğu topluluğa adalet getirmek gibi yerel amaçları da

²⁰⁰ Videolardan birkaçını incelemek için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=xGdMITZgeuA>, <https://www.youtube.com/watch?v=Yme0MUKJbZc>, <https://www.youtube.com/watch?v=5xk3gic15uE>, (Erişim Tarihi:09.07.2017)

olabilmektedir.²⁰¹ Recep İvedik'in ise -animasyon v çizgi filmlerde- ait olduğu sınıfın toplumsal sorunlarını çözmek ya da sistem eleştirisi yapmak gibi bir vazifesi yoktur. İvedik'in ona verilen kutsal görevleri yoktur. İnsanlığa ya da ülkeye fayda sağlamayı amaç edinmez. Bu duruma bireyciliğin yükselişinin katkı sağladığı düşünülebilir. Veysel Atayman, 11 Eylül saldırısı sonrası ABD'de II. Dünya Savaşı'nda vatanseverlik misyonuyla donatılmış kahramanlar gibi görev yapacak kahramanların çıkmamış olmasının sebebini, süper kahramanların yıllar içinde "yurtsever makine" durumlarının dönüşüm geçirerek onların da insanlaşmış olmasına bağlar.²⁰² Levent Cantek de çizgi roman karakteri "Conan"ın yalnızlığını, fırsatçılığını, başarmak için her yolu mübah saymasını göz önünde bulundurarak onu "voliyi vurmak, köşeyi dönmek" amacındaki 80'lerin insanına benzetir.²⁰³

1980'ler Soğuk Savaş'ın bitimine yaklaştığı, dünyada liberal demokrat politikacıların güç sahibi olduğu yıllardır. Türkiye de Turgut Özal liderliğinde bu dönüşümün içinde yer alır. Bu örnekler kahramanların sosyoekonomik şartlara bağlı olarak ortaya çıktıklarını göstermektedir. Bu açıdan değerlendirdiğimizde İvedik'in evrensel bir idealinin olmadığı görülmektedir. Milli bir kahraman olma durumunu ise Türkiye'nin siyasi şartlarına bağlı olarak beşinci filmde ortaya koymaya çalışır. Beşinci filmin senaryosunda olimpiyatlarda ülkeye birincilik kazandırması, milliyetçilik ethosunu devreye sokarak onu milli bir amaca erişmiş gibi göstermektedir. Dördüncü film ile (Şubat 2014) beşinci film arasında (Şubat 2017) Türkiye'de hem güvenlik güçlerine hem de sivil vatandaşlara karşı gerçekleştirilen terör saldırıları ile beraberlik duygusu güçlenen insanların, ekranda İvedik'in milli başarısına önceki yıllardan daha fazla değer verecekleri düşünülmüş olmalıdır. Bu sebeple beşinci filmdeki İvedik'in önceki filmlerdeki kadar bireyci olmadığı görülür. Karakter, toplumdaki değişmeye ayak uydurmuştur. Beşinci filmin çekileceği daha önceden duyurulduğu için senaryoda değişiklik yapıp yapılmadığı belirsiz olsa da, film 15 Temmuz Darbe girişiminin sonrasında vizyona girmiştir. Bana göre bu tarihsel süreçle filmdeki milliyetçilik, birlik ve beraberlik gibi kavramların kullanılışı gişe başarısına etki eden sebeplerden biri olmuştur.

²⁰¹ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (Sabri Gürses, Çev.), İstanbul: Kabalca Yayınevi, 2010, (Aktaran: E. Ahmet Seçmen, s.16.)

²⁰² Veysel Atayman, *Postmodern Kurtarıcılar*, s.188.

²⁰³ Levent Cantek, *Türkiye'de Çizgi Roman*, s.242.

İvedik'in kahraman olarak sunumunun diğerk bir göstergesi ise bütün filmler boyunca İvedik'in yanından ayrılmayan yardımcı oyuncuların onun devasallığına, fiziksel gücüne vurgu yapmak için kurgulanmış olmalarıdır. Birinci filmde İvedik'in en yakınındaki oyuncu otelde bellboyluk yapan Fadıl karakteridir. İkinci filmde reklam ajansındaki Ali Kerem karakteri, Üçüncü filmde İvedik'in arkadaşının kızı Zeynep, dördüncü filmde İvedik'in "Cep Herkülü" olarak tanımladığı Halil İbrahim (Halil İbo), beşinci filmde ise Türk Milli takımının kafile başkanının asistanı rolünü üstlenen Akif karakteri yardımcı oyunculardır. Bu karakterlerin hepsi minyon olarak tabir edilebilecek fiziksel ölçülere sahiptir. Film boyunca İvedik ile bu yardımcı oyuncuların yan yana gösterimi İvedik'e bir dev görünümü kazandırmaktadır. Bu noktada İvedik'in Fiat marka 126 model (Bis) otomobilinden de bahsedelim. Araç onun cüssesine göre bir hayli küçüktür. Araç ile onun yan yana gösterimi de komik bir dev görüntüsü sunar. İvedik'in aracı bir taraftan da tıpkı süper kahramanların kendi yokluklarında kahramanı temsil edecek olan işaret ve eşyaları gibi görev yapar. Mesela popüler kültürün en akılda kalıcı simgelerinden biri olan "Z", "Zorro"nun düşmanlarına, haksızlığa karşı gösterdiği mücadelenin imzası olarak kazanır.²⁰⁴ İvedik'in yokluğunda ise onun yerine otomobili mesaj verir. Otomobili, otoparkta uzunlamasına park etmiş araçların arasında, iki araçlık yer işgal edecek biçimde, çapraz park halinde görürüz. Reklam ajansına ilk girdiği sahnede yine ters istikametten binanın önüne park ettiği anlaşılmaktadır. Bu düzensiz park hali aykırılığı, bilerek ayak uydurmama durumunu simgeler gibi görünmektedir. Otomobili onun kolunu kafasını camdan çıkardığı, sinyal vermediği, kural ihlali yaptığı bir nesnedir.

²⁰⁴ Veysel Atayman, a.g.e., s.53.



Resim 8: Recep İvedik İçin Sıradan Bir Sürüş

Kaynak: Togan Gökbakar, Şahan Göknaçar, Serkan Altuniğne, *Recep İvedik*, İstanbul, Aksoy Film/Özen Film, 2008.

Abdurrahman Saygılı, süper kahramanların hukuk ve adaletle olan ilişkisine dikkat çeker. Süper kahramanlar sürrealist bir ortamda suç ve suçlularla savaşıyor, legal olan ile illegal arasındaki çizgi üzerinde yer alarak hukukun yerine getirmesi gereken adaleti kendi güçleri ile gerçekleştirirler. Bu güç çoğunlukla şiddettir. Süper kahramanlar toplumun savundukları değerlerin koruyucusudurlar. Bu nedenle kaba güçlerinin yanında ahlaki değerlerinin de güçlü olduğu görülür. Kamu yararı için iş görür, gerektiğinde bu yarar uğruna kendi menfaatlerinden vazgeçebilirler. Dolayısıyla onların konumları ezilmişlerin yanına ve suçluların karşısına denk düşer.²⁰⁵ İvedik ise bu durumda tutarlı bir çizgi üzerinde yürümez. İvedik'i ilk filmde orta ve üst sınıfın alışkanlıklarını eleştirirken görürüz. İkinci filmde patron olması ile bu durum değişir. Eleştirdiği ortamlara aynı anda uymaya da çalışmaya başlar. Kültürel anlamda bir değişme yaşamaz ancak daha reklam şirketine girer girmez çalışanlara muamelesi insafsız patron tavrıdır: "Siz yokken biz vardık." Üst sınıfın halka tepeden bakışına karşı tepkilidir ancak fırsatlar kendi eline geçtiğinde o da insanları hor görmekten kaçınmaz. Bazen mağdur olup kendisini "halkın adamı", kahramanı olarak gösterirken bazen de kendi toplumsal sınıfını da alaya aldığı,

²⁰⁵ Abdurrahman Saygılı, "Bir Başlangıç: Süper-Kahramanlar Evreni ve Adaletin Gözleri Bağlı Kahramanı Daredevil", s.4-5.

aşağıladığını, hileler ile onlara zarar verdiğini görürüz.²⁰⁶ İlk filmde Ankara istikametinin neresi olduğunu soran sürücüyü kandırarak yolunu değiştirir ve kendisini Antalya'ya otele bıraktırır. Otele girer girmez resepsiyondaki çalışanı azarlar, tatile uygun kıyafet almak için gittikleri mağazadaki kadın çalışanla tartışır. “Ben bir de vip'im. (very important person)” diyerek tekme savurur. Kasada açık çıkıp, çalışanın kovulması için mağazadan kıyafet çalar. İkinci filmde, host olarak girdiği işte yolcuların “business class” olup olmadıklarını teyit eder. Bir yolcuyla “Business’in yerini işgal ediyor, işi gücü yok.” diyerek arka koltuklara gönderir. Kuzenin reklam şirketinde göreve başlamasının ardından diğer çalışanlara bağırarak bir konuşma yapar. Bağırmasının sebebinin “ilk patronaj günü” olmasına bağlar. Recep İvedik'i çalışanları iteklerken, tokatlarken seyrederek. Dördüncü filmde İssız Ada yarışmasına katılmak için gittiği ön elemelerde başka birisinin bilgileri ile yarışmaya katılır ve asıl katılması gerekeni engeller. Adaya vardıklarında kendisini “adanın kralı” ilân eder: “Demokrasi var herkes istediğini dile getirebilir ama benim dediğim olur.” demeyi ihmal etmez. Görüldüğü gibi güç eline geçtiğinde sınıf ayrımı yapmadan kendi sınıfına karşı da güç kullanmaktadır.

Saygılı, Yirminci Yüzyılda kırdan metropollere gerçekleşen göç neticesinde şehirlerde kır-kent karışımı bir yapı oluştuğunu, toplumsal yapının değişerek gelir dağılımında dengesizliğin arttığını ve bu durumun kent içinde adaletsizliği artırdığını belirtir. Süper kahramanlar bu durumla mücadele ederek -kent'in suçluları ile- hukuk ile adaletin aynı şey olduğuna insanları inandırma işlevi görmektedir.²⁰⁷ İvedik ise hukuk ile adalet savunusu yapmaktan daha çok şiddetin, kaba sabalığın meşruiyetini sağlamaktadır. İvedik yalnızca kötülere, suçlulara karşı şiddet kullanmaz, o kendi sınıfından insanlar da dâhil olmak üzere hemen herkese karşı hoyrat, kaba saba, sinirli ve agresiftir. Bu durum ise olağanlaştırılarak şehirde şiddete meşruluk kazandırmaktadır. İvedik'in kahraman ya da süper kahraman olarak addedilmesi, alt sınıf tarafından şehirde gücü kendi ellerinde bulundurduklarını sanmalarına neden olmaktadır. Süper kahraman “He-Man”'in “I have the power!” (Türkçe dublajda “Güç bende artık!”) repliği misali İvedik'in bizatihi kendisi lümpenler tarafından “Güç bizde

²⁰⁶ Olkan Özyurt, “Peki kim bu Recep İvedik?”, <http://www.sabah.com.tr/cumartesi/2014/02/22/peki-kim-bu-recep-ivedik->, (Erişim tarihi:08.07.2017)

²⁰⁷ Abdurrahman Saygılı, a.g.m., s.6.

artık!” mesajı olarak algılabılır. Bu nedenlerden dolayı bir kesim tarafından kahraman olarak görülmekte ve sevilmektedir. Kahramanların davranışlarının sebebi onların ait oldukları kimlik ve geçmişleri ile alakalıdır. “Batman”ın gangsterlerle mücadele etmesinin altında ailesinin gangsterler tarafından katledilmesi yatar.²⁰⁸ İvedik’in de saldırganlığının altında ait olduğu sınıfın üst sınıf tarafından hor görülmesi yatmaktadır.

Sevgi ya da nefret duygularının kişi bunu izah edemese dahi nedenleri vardır. Hugh LaFollette, birini sevebilmenin, sevilecek olan kişinin karakter özelliklerine dayandığını belirtir. Bu özellikler ideal olmak zorunda değildir. Zekâ, hoşgörü, saldırganlık gibi özellikler kimliğin merkezini oluşturduğu sürece sevginin temel nedeni olabilirler. Merhametsizlik, medeni olmamak, saldırganlık gibi durumlar iyi nedenler olmasa dahi sevmek için birer nedendirler.²⁰⁹

İnsani ilişkiler “içrek ve araçsal” olarak tasnif edilebilir. İçrek değerler, dostluk gibi başka bir amaca yönelik olmayan değerlerdir. Dışsal değerler ise başka şeylere giden yolu açtıkları için değerlidirler. Para örneğini verecek olursak barınma, yiyecek gibi başka amaçların yolunu açtığı için araçsal yani dışsal bir değerdir. Bunlardan hareketle İvedik için onu beğenen izleyici için araçsal bir değere sahiptir denilebilir. Onun vasıtasıyla kendisine hor gözle bakılanlar, hor gözle bakan sınıftan intikam almakta ve rahatlama sağlamaktadır. Bu dışsal değer içrek olan hislerin önünü açmaktadır. Mutluluk, öz değer duygusunu artırma gibi faydalar sağlamaktadır. LaFollette, her içrek değer arzu edilip edilmeyeceğini tartışmalı bulur. Şartlara göre insanlar içrek olanı ya da iyi olanı reddedebilirler. Kronik hasta kölelere, sağlıklı kölelerden daha iyi bakıldığı bir ortamda kölenin sağlıklı olmayı tercih etmeyebileceği örneğini verir.²¹⁰

İvedik özelinde ise mevcut toplumsal ortamda rağbet edilenin ne olduğunun insanların davranışlarını şekillendirdiğini ve İvedik’i sevmek için nedenler ortaya çıkardığını belirtebiliriz. Saldırganlığın, kural tanımazlığın ve adâb-ı muâşeret

²⁰⁸ Veysel Atayman, a.g.e., s.58.

²⁰⁹ Hugh LaFollette, *Kişisel İlişkiler Sevgi, Kimlik ve Ahlak*, s.115-116.

²¹⁰ Hugh LaFollette, a.g.e., s.119.

kurallarının reddinin çoğaldığı bir ortamda, İvedik'in kahraman addedilmesi normal görünmektedir. Bu nedenler sevmek için iyi nedenler olmasa dahi toplumsal karakterle uyduğunda geçerli neden haline gelirler. Bu duruma bir de sevmek için en geçerli sebeplerden olan samimiyet duygusunun eklenmesi İvedik'e bir artı daha kazandırır. İvedik, maskeleri olmayan, samimi, dürüst birisi olarak sunulur. İnsanların incinip incinmeyeceğini umursamadan sözler sarf eder. Tüm filmler boyunca onu insanların giyimleri ve fazla kilolarıyla alay ederken görürüz. Bu tarz bir dürüstlük insani ilişkilerde samimiyeti zedeleyen çıplak bir dürüstlüktür. Fakat izleyici buna doğrudan maruz kalmadığı için bu durumdan rahatsızlık duymaz.

Recep İvedik ilk filmde yolda cüzdanını düşüren adamı uyarmak için seslenir ancak sesini duyuramaz. Televizyonda tesadüfen cüzdanın sahibinin vergi rekortmeni bir iş adamı olduğunu görür ve onun dürüstlüğüne dair sözlerinden etkilenerek cüzdanı teslim etmek için Antalya'ya yola çıkar. Yolda otomobilleri arıza yapan kadınlara kendi aracının aküsünü verir. Yol üzerinde gördüğü jandarma aracına asker selamı vererek devlete bağlılığını gösterir. İş adamı, cüzdanını getirdiği için kendisine hediye vermek (para) istediğinde "Ben bunu insanlık için yaptım sonuçta insanlık ölmedi." der. İvedik otelin önünde bulduğu yavru kediye sahip çıkacak kadar da hayvan severdir. Üçüncü filmde kalacak yeri olmayan Zeynep: "Ne biçim insansın sen ya kız başıma sokakta mı bırakıyorsun beni gecenin bir vakti." dediğinde "Beynim error verdi en can alıcı yerimden yakaladın beni." diyerek onu evinde misafir eder. Dördüncü filmde mahallesindeki çocukların top sahasına inşaat yapılmasını diye İssız Ada yarışmasına katılan Recep, yarışmayı kendisinin kazanacağından emin olduğu için ödül alamayacak olan "Halil İbo"ya yarışmadan kazandığı parayla onun düğününü de yapacağını söyler: "Tamam ulan eğer kazanırsam, sana mütevazisinden düğünü ağabeyin yapacak, ben yapacam vallaha oğlum söz veriyom yapacam. Söz işte." der. Yarışmayı kazandığında mahallesinde bir kahraman gibi karşılanır. Beşinci filmde ölen şoför arkadaşının yerine onun son aldığı işi, arkadaşının eşine yardımcı olmak için devralır. Taşındığı kafiledaki sporcuların zehirlenmesinden kendisi sorumlu olduğundan dolayı vicdanı rahat etmez. Bunun milli bir görev olduğunu düşünerek takımı yarışmadan çekmek isteyen kafile başkanını alıkoyar ve kendisini kafile başkanı ilân eder. Bu gibi sebeplerle LaFollette'nin tespitini birlikte düşünerek

özetlersek sevginin kaynaklarından olan karakter özellikleri ve ortak toplumsal karakterin imtizacının izleyiciye onu kahraman olarak algılattığı görülür.²¹¹

İvedik'in saf, temiz birisi olarak sunulması onun kabalıklarını örtbas etmek için kullanılan bir hile gibidir.²¹² İvedik lümpenliğinden taviz vermeden, şehirde yeri olduğunu göstermek, merkezli olmadan merkezde var olunabileceğini kanıtlamak ve buna karşı gelenlere bir direniş mesajı vermektedir. Onu kahraman olarak hissettiren şey ötekinin mekânında taktik geliştirerek galip gelmiş gibi görünmesidir. Bu mekâna yani merkeze yerleşebilmesidir. Bu durum özdeşleştirme yapan izleyici kitlesinin gözüne hoş görünmektedir. John Storey, izleyicinin özdeşleştirme sürecinde kendisinin film yıldızı olmadığını farkında olduğunu, seyir esnasında film yıldızı ile seyirci arasında geçici bir değişkenlik durumunun ortaya çıktığını belirtir. Bu durum çoğu kez giyim, saç stili, konuşma üslubu gibi benzerliklerden doğmaktadır.²¹³ Recep İvedik izleyicisi için bu durumun geçerli olduğunu söyleyemeyiz. Modanın her ekonomik sınıfa göre ayrı stiller geliştirdiği çağımızda kimse İvedik gibi giyinmeye özen göstermez. İvedik'i izleyici ile yakınlaştıran pratik, izleyiciyi arzuların tatminine doğru götürüyor olmasıdır. Reel yaşamda dile getirmek isteyip de başaramadığı cümleleri izleyicini yerine adeta İvedik konuşmaktadır. İvedik'e verilen değer Türkiye'de iç göçün başladığı yıllardan bu güne değin geçen süreçte merkezde yaşayan ile çevreden merkeze göçerek burada kendisine bir yaşam alanı oluşturmaya çalışan çevrelinin yaşadığı geriliminin, çevreli tarafından gösterilen refleksidir. Filmler izleyicinin kolektif özlemlerinin tatminini sağlamaktadır.

Kahraman ve süper kahramanlar neredeyse kusurları olmayan, mükemmel yaratıklar olarak inşa edilirler. Bu durumu göz önünde bulundurarak hata ve zaafları ile İvedik'in bir anti-kahraman olarak değerlendirilmesi mümkün müdür? Seçmen, anti-kahramanların; gaddar, bağınaz, bencil ve toplumsal değerleri küçük gören özellikleri barındırdığını, kötü adam olarak değerlendiremeyeceğimiz anti-

²¹¹ Hugh LaFollette, a.g.e., s.130.

²¹² İlk filmin galasının ardından basında "Halk Kahramanı Recep İvedik Sinemada" başlığıyla haber yer almış, "Recep İvedik adlı dürüst karakterin tatil maceralarının anlatıldığı film" olarak tanıtılmıştır. Bkz. Öner Öngün, *Sabah*, 20.02.2008, <http://arsiv.sabah.com.tr/2008/02/20/gny/haber,2F815750075D40EE80C2068D68A10927.html>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

²¹³ John Storey, *Popüler Kültür Çalışmaları*, s.84.

kahramanların, toplumun onayı ve ona kimlik kazandırması gibi işlemlerden tecrit edildiği için kendi tanımlamasını ve varoluşunu kendisi gerçekleştiren kahramanlar olduğunu belirtir. Seçmen, anti-kahramanların gönülsüz kurtarıcılar olarak karşımıza çıktığını belirtir. Bu nedenle kendi çıkarları için hareket edebilir, acımasız ve nobran olabilirler. Ancak sempatik bir görünümle de karşımıza çıkabilirler. Dikkat edilmesi gereken nokta anti-kahramanların da toplumun değerlerini gösterici nitelikte olduğudur.²¹⁴ İvedik'in gaddar ya da bağınaz olduğunu söyleyemeyiz. Toplumsal değerlere de uygulamasa dahi söylem bazında saygılıdır. Örf, adet ve ananelere bağlı olduğunu dile getirir. Onu kötü olarak değerlendirebileceğimiz noktalar hileci ve nobran olması, medeniyet kurallarını bazen hiçe sayıyor oluşudur. Bu sebeplerden dolayı İvedik anti-kahraman kategorisine de yerleştirilemez.

Carl Gustav Jung masallar üzerine yaptığı incelemesinde asıl kahramanın yanında bulunan hilebaz figüründen bahseder. Bu figür hiyerarşik düzeni kurnaz oyunları ile tersine çevirme görevini üstlenir. Jung'un anti-kahraman olarak konumlandığı bu tip diğer herkesin emekleriyle başaramadığı şeyi "aptallıklarıyla" başaran bir figürdür. Jung, bunun için Keloğlan örneğini kullanır.²¹⁵ İvedik'in de bazen şiddet yoluyla bazen yaptığı hilelerle halk kahramanı ya da süper kahramandan ziyade -tam bir anti kahraman olmamakla birlikte- Keloğlan (aptal oğlan) figürüne daha yakın olduğu söylenebilir. İvedik'in konumlandırılması, yargıyı yapan insanın içinde bulunduğu sınıfa göre değişiklik göstermektedir. Scott, tabi grupların en bilinen kahramanlarının, düşmanı ve otoriteyi alt edip bundan zarar görmeden işin içinden çıkan hilebaz figürü olduğunu belirtir.²¹⁶ İvedik filmleri onu seyreden tabi gruplar için "bedduanın tuttuğunu gördüğü yerdir." Film serilerinin tamamında egemen olduğu varsayılanlar rezil edilirler. Nitekim Michel De Certeau'da masal türünde yalan, sinsilik gibi durumlara fazlaca yer verildiğini belirtir. Böylece güç ilişkileri ters yüz edilmiş olur. Ezilen gruplar, hiç olmazsa masalların içinde toplumsal sınıflandırmalardan gizlenmiş, zafer kazanmış olurlar. Masal ve efsaneler gündelik yaşamdan tecrit edilmiş bir mekânda gerçekleşirler. Burada gerçekler değil zayıfların

²¹⁴ Emre Ahmet Seçmen, a.g.e., s.48-50.

²¹⁵ Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, s.122.

²¹⁶ James.C. Scott, a.g.e., s.79.

hamleleri anlatılır.²¹⁷ Recep İvedik filmleri de bu işlevi yerine getirebildiği için modern zamanların masalı olarak değerlendirilmelidir.

3.3. Recep İvedik Miti

Bu bölümde Recep İvedik karakterinin hem sinemadan bildiğimiz hallerinin hem de bir süper kahraman olarak gösterilen hallerinin gündelik hayatımızın içine sızmadaki başarısı anlatılacaktır. Bana göre karakter ticaretten siyasete kadar birçok farklı disipline sızmayı değişmeyen halleri ve bu hallerin sık sık gösterimde oluşu ile sağlamaktadır. Bu duruma katkı yapan bir diğer şey ise karakterin bir kutuplaşmayı sağlıyor oluşudur. Burada bahsettiğim kutuplaşma hem birbirinden farklı sınıfları hem de bu sınıfların beğeni yargılarının kutuplaşmasıdır. Böylelikle karakter kimi zaman bir halk kahramanı olarak bazen de pejoratif bir tanımlama olarak da olsa mutlaka hafızalarda canlı kalmayı başarmaktadır.

Süper kahramanların onları diğer insanlardan ayıran kostümleri vardır. İvedik'in değişmeyen kostümü ise turuncu gömleğidir. Karakterin yaratıcıları bu gömleği onun karizmasını arttırmak için değil, iğrenç bir görüntü sunmak için seçtiklerini belirtmişlerdir. Şahan Gökbakar, ilk olarak yeşil bir gömlek beğendiklerini ancak Togan Gökbakar'ın turuncu rengin daha iğrenç olacağını belirtmesi ile Eminönü'nden bu gömleği aldıklarını belirtir. İkinci filmde bu gömleği üretimi durduğu için temin edememişler ve özel olarak diktirmişlerdir.²¹⁸ Böylece filmin tüm serilerinde aynı gömlek İvedik imajının ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Beşinci filmde İvedik senaryo gereği çoğunlukla Türk Bayraklı forma giymesine rağmen filmin afişinde İvedik'in vücudunun bir yarısı forma ile gösterilerken, diğer yarısının yine aynı gömlekle gösterilmesi yaratılan imajın gücünden vazgeçmek istenmediğini, bir ikon yaratma gayretini gösterir.

Levent Cantek, hâlihazırdaki düzen içindeki insanların, düzeni değiştiremediği koşulların ikonoloji yaratmaya uygun ortamlar olduğunu belirtir. İkon, insanların yaşam ve zevklerini göz önüne alarak insanları ortama uyum sağlamaya ya da ortama

²¹⁷ Michel De Certeau, a.g.e., s.95-96.

²¹⁸ “Tek Gömlekle 5’inci Sezon: Recep İvedik 5 Sinemaya Geliyor”, <https://www.kupurhaber.com/haber/2166/tek-gomlekle-5inci-sezon-recep-ivedik-5-sinemaya-geliyor.html>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

karşı duruyormuş hissi yaratmaya yaramaktadır. İkon olarak yaratılan karakter, insanlara onların kendi düşsel cennetini kurma imkânı sağlar. Cantek, 1940’larda gösterimde olan *Tarzan ve Gordon* gibi filmlerin insanları gündelik problemlerden uzaklaştırdığını ve Nazilerin de bu filmlere tepki göstermediğini, hatta düzenin sürekliliğini sağlamakta faydalı ürünler olarak değerlendirdiklerini belirtir.²¹⁹ Recep İvedik’in de ikon olmayı başardığı görülmektedir. Fakat başarı yalnızca ikon yaratma gayretinde olanlara mâl edilmemelidir. İzlenen karakterin mite dönüşmesi, izleyicinin karakteri günlük yaşam içerisine dâhil etmesine bağlıdır çünkü popüler gösteri izleyici buna katılmadıkça gerçekleşmez. Mite dönüşen kahraman Linda Seger’e göre “Bir hortlak gibi bizi sık sık ziyarete gelir.”²²⁰ Bu işlevi yalnızca sinema alanında değil tıpkı süper kahramanlar gibi örneğin tişört baskılarına da dâhil olarak mevcut gündelik yaşam içerisinde de sürdürür.

İvedik bu açıdan değerlendirildiğinde gündelik yaşam içerisine dâhil olan bir fenomen olarak mite dönüşmeyi başarmıştır. Film bittikten sonra da insanlar ona dair sözler sarf etmekte, onu taklit edip, bazen övgü bazen de hakaretimiz bir sıfat olarak karşısındaki kişilere “İvedik” benzetmesinde bulunmaktadır. Şahan Gökbakar bir çocuğun okul ödevine Recep İvedik’i konu almasını kendi instagram hesabı üzerinden beğeni ile karşılamış ve “Super kahramanları çizdik biz çocukken. Şimdiki çocuklar da Recep İvedik çiziyor.” yorumu yapmıştır.²²¹ Bu durum karakterin mite dönüştüğünü ve Gökbakar’ın başarı algısını karakterin gündelik yaşama sızmasıyla ilişkilendirdiğini gösteren bir örnektir. Tüzün, *Ekşi Sözlük*’te “ivedikleşmek” teriminin “hödük” anlamında kullanıldığına, filmler sonrasında argoya bu kelimenin dâhil edilmesine işaret eder. İvedik, bir sembol olarak kaba davranışlı, lümpen, hödük, kimi zaman da delikanlı gibi anlamları ifade eden bir kelime olmuştur. Tüzün, sosyal medyada güncel olaylarla İvedik’i ilişkilendiren gruplar ve hayran sayfalarının varlığına dikkat çeker. Bu gruplardan bazılarının isimleri şöyledir: “Recep İvedik Bir

²¹⁹ Levent Cantek, *Türkiye’de Çizgi Roman*, s.18-19.

²²⁰ Linda Seger, *Creating Unforgettable Characters*, New York: An Owl Book, 1990, s.185, (Aktaran, Seçil Büker, “Kurtlar Vadisi Irak’da Eksiği Kahraman Dolduruyor”, s.143.)

²²¹ Şahan Gökbakar’ın instagram hesabından yorum yaptığı fotoğrafı görmek için bkz. https://www.instagram.com/p/BZa_O7shfKz/ (Erişim tarihi: 10.08.2018)

Halk Kahramanı”, “ Recep İvedik’in İsrail’e gitmesini isteyenler”, “Recep İvedik Fatih Terim’den daha iyi antrenörlük yapar”, “Seneye Davos’a Recep İvedik gitsin.”²²²

Günlük yaşam içerisinde konuşması, sert tavırları ve yanaklarını şişirerek abartılı gülüşü ile taklit edilen İvedik, siyasiler tarafından da benzetme amaçlı kullanılan bir simge haline almıştır. 2009 yılı yerel seçimlerinde CHP Genel Başkanı Deniz Baykal, Recep Tayyip Erdoğan’ın siyasi üslubunu “maganda üslubu” olarak nitelendirmiş ve bu olay yargıya taşınmıştır. Ardından Şahan Gökbakar ise Başbakanı övme maksatlı “Recep İvedik gibi” benzetmesinde bulunmuştur. Deniz Baykal ise Gökbakar’ın benzetmesine “cuk diye oturmuş” yorumunda bulunmuştur.²²³ Burada dikkat edilmesi gereken nokta Baykal ile Gökbakar’ın benzetme maksatlarının birbirinden farklı oluşudur. Biri hakaret anlamı taşıırken diğeri övgü ve kahramanlık maksadıyladır. Gökbakar, Erdoğan’ın Davos Zirvesi’ndeki çıkışının ardından *Tempo* Dergisine verdiği röportajda Erdoğan’ın Davos çıkışının²²⁴ haklılığına değinmiş, Başbakan’ın yerinde İvedik olsaydı moderatörün kolunu kırardı!” yorumunda bulunarak Erdoğan’ın İvedik’e benzediğini belirtmiştir.²²⁵ Buna benzer bir tartışma basın camiasında da yaşanmış Ahmet Hakan *Sabah* Gazetesi yazarı Emre Aköz’ü “Türk düşünce hayatının Recep İvedik’i olarak tanımlamıştır.”²²⁶

Seğer’in yorumunu akılda tutarak karakterin film dışında da ne denli önem atfedilen bir mite dönüştüğünün diğeri örneği olarak, beşinci filmin fragmanında Azerbaycan ile Türkiye arasında geçen boks maçı sahnesinin akabinde yaşanan tartışmaları gösterebiliriz. Bu sahnede İvedik, Azerbaycanlı sporcuyla tek yumrukla

²²² Selin Tüzün, a.g.e., s.204-206.

²²³ “Baykal’dan ‘Recep İvedik’ Benzetmesi”, <http://www.ntv.com.tr/turkiye/baykaldan-recep-ivedik-benzetmesi.sxyXTDnGRkyoFVIhecGkDQ>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

²²⁴ Dünya Ekonomik Forumu’nun düzenlediği 2009 yılı Davos Zirvesi’nde “Gazze: Orta Doğu’da Barış Modeli” panelinde Gazze’ye yapılan ateşli saldırıların haklılığını savunan İsrail Cumhurbaşkanı Şimon Peres’in Başbakan Recep Tayyip Erdoğan’ın sözlerini kesmesi üzerine Erdoğan sinirlenmiş ve sert bir konuşma yaptıktan sonra salonu terk etmiştir. Bkz. http://www.bbc.co.uk/turkish/news/story/2009/01/090129_erdogan_perez_davos.shtml, 30.01.2009, “Davos’ta Gazze gerginliği”, (Erişim tarihi: 17.10.2018)

²²⁵ “Şahan Gökbakar Recep İvedik Karakterini Başbakan Recep Tayyip Erdoğan’a Benzetti”, <http://ucankus.com/detay/50089/sahan-gokbakar-recep-ivedik-karakterini-basbakan-recep-tayyip-erdogana-benzetti>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

²²⁶ Ahmet Hakan, “Sen Giderken Ben Geliyordum”, <http://www.hurriyet.com.tr/sen-giderken-ben-geliyordum-10268241>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

devirmektedir. Fragmanın yayınlanmasının hemen ardından bu sahnede toplumsal hassasiyetlerin göz önünde bulundurulmadığı, Azerbaycan vatandaşlarını inciteceği yorumları yapılmıştır. Azeri kökenli akademisyen Aygün Attar filmde iki ülke adına talihsiz sahnelere yer verildiğini, bunun bir küçük düşürme olduğunu, Azerbaycan'ın üçüncü sınıf bir filmde hakarete uğramasının yenilir yutulur cinsten olmadığını belirtmiştir. Ticari kaygılar nedeniyle iki ülkenin kardeşliğine zarar vermenin dahi göze alındığını belirten Aygün “Özel sektör de olsa bunu Türkiye yapmış olarak kabul ederler.” demiştir.²²⁷ Türkiye-Azerbaycan Parlamentolar Arası Dostluk Grubu Başkanı Ak Parti Milletvekili Necdet Ünüvar da sahneden rahatsızlığını dile getirerek Gökbakar ve filmin yapımcısına mektup yazarak sahnenin çıkartılmasını isteyeceğini belirtmiştir.²²⁸ MHP Genel Başkanı Devlet Bahçeli, iki millet evlatlarının da filmdeki bir sahneden ötürü iki ülke arasındaki bağların zedelenmesine fırsat vermeyeceğini belirtmiştir.²²⁹ Bu olanların arkasından basında Gençlik ve Spor Bakanlığı'nın *Recep İvedik 5* filminde boks sahnelerinin çekildiği salonların izinsiz kullanıldığı gerekçesiyle soruşturma başlattığı haberlerinin yer alması da manidardır.²³⁰ Gökbakar ise sahnenin manipüle edilmek istendiğini, buna fırsat vermemek için sahneyi çıkarma kararı aldıklarını belirtmiştir.²³¹

Türkiye Güreş Federasyonu da beşinci filmin bir sahnesinde güreş müsabakasına katılan İvedik'i güreş sporunu ve güreşçileri küçük düşürdüğü gerekçesiyle eleştirerek, sahne kaldırılmazsa hukuksal sürecin başlatılacağını belirten

²²⁷ “Recep İvedik 5 Fragmanına Azeri Akademisyenden Tepki”, <http://www.hurriyet.com.tr/recep-ivedik-5-filminin-fragmanindaki-boks-sahnesine-azeri-akademisyenden-tepki-40337263>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

²²⁸ “Ak Parti’li Necdet Ünüvar ‘Recep İvedik 5’ Filmine Tepki Gösterdi”, <http://www.haberturk.com/gundem/haber/1355029-ak-partili-necdet-unuvar-dan-recep-ivedik-5-filmine-tepki>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

²²⁹ “Bahçeli’den Recep İvedik Filmindeki Tartışılan Sahne Paylaşımı”, <http://www.hurriyet.com.tr/bahceliden-recep-ivedik-filmindeki-tartisilan-sahne-paylasimi-40341903>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

²³⁰ “Gençlik ve Spor Bakanlığı Recep İvedik 5 Filmi İçin Soruşturma Başlattı”, <http://spor.mynet.com/gundem/105805-genclik-ve-spor-bakanligi-recep-ivedik-5-filmi-icin-sorusturma-baslatti.html>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

²³¹ “Şahan Gökbakar: O Sahne Manipüle Edilmek İstendi”, <http://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/sahan-gokbakar-o-sahne-manipule-edilmek-istendi.utcCYDAKYE2gZsiRYUoKhA/3t5ZIIQtF0Ohqb3-ylsRZQ>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

bir kınama yazısı yayınlamıştır.²³² Buna benzer bir tartışma da İvedik'in GÜngörenli olduğunu söylemesi ile üçüncü filmde yaşanmıştır. GÜngören Belediyesi Gençlik Meclisi İvedik'le aynı semtte yaşayan insanlar olarak anılmak istemediklerini beyan etmiştir. GÜngören Spor taraftarları ise onun GÜngörenli olmasından gurur duyduklarını belirtmişlerdir.²³³ Bunların ardından beşinci filmin galasına GÜngören Spor Başkanı Hakan Cengiz davet edilmiş ve Gökbakar'a "Recep İvedik 5" yazılı beş numaralı GÜngören Spor forması armağan etmiştir.²³⁴

3.4. Kahramanın Ticareti

Recep İvedik'in görüntüsünün çelişkili bir yapısı vardır. Karakteri yaratanlar onun "iğrenç" bir görüntüye sahip olduğunu belirtmektedirler. Şahan Gökbakar onun kılık kıyafetini "zevksiz bir gömlek, iğrenç ayakkabılar" olarak tanımlar. Ancak bir taraftan da hem onu yaratanlar hem de onun ekonomik getirisinden faydalanmak isteyenler "iğrenç" olarak tanımladıkları İvedik'i pazar metası olarak farklı sektörlerde "kahraman" olarak göstererek Recep İvedik üzerinden gelir elde etmektedirler. Bu ürünler alt sınıfa hitap ederek herkesin müşteri olabilmesi için bir şeyler öngören kültür endüstrisinin mantığının izlerini taşımaktadır.

Piyasada İvedik'in kostümünün bulunduğu lisanssız kıyafetler, biblolar²³⁵, oyuncaklar ve bilgisayar oyunları bulunmaktadır. İnternet ortamında ücretsiz oynanabilen Recep İvedik adlı oyunlar ilgi çekerek siteye yapılan giriş sayısını artırmak içindir. Bu sayede sitelerin reklam gelirleri artmaktadır.²³⁶ "Recep İvedik Kaçış", "Recep İvedik ve Sibel", "Recep İvedik Araba Yarışı", "Recep İvedik Soru

²³² "Güreş Federasyonu'ndan 'Recep İvedik 5'Filmine Kınama", <http://www.milliyet.com.tr/gures-federasyonu-ndan-recep--2381905-skorerhaber/>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

²³³ "Recep İvedik GÜngören'i İkiye Böldü", <http://www.milliyet.com.tr/recep-ivedik-gungoren-i-ikiye-boldu-magazin-1203675/>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

²³⁴ "Galaya Damga Vuran Recep İvedik 5 Yazılı Forma Oldu", <http://www.gungoreninsesi.com/galaya-damga-vuran-recep-ivedik-5-yazili-forma-odu/5813/>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

²³⁵ Recep İvedik adıyla satışa sunulan bibloyu görmek için bkz. https://www.turkuazhediyelik.net/RECEP_IVEDIK

²³⁶ Selin Tüzün, a.g.e., s.207.

Sor Cevaplasın”, “Recep İvedik Koruma Oyunu” gibi oyunlar bunlardan bir kısmıdır.²³⁷

Recep İvedik’in 2014 yılına kadar filmlerinin DVD ve VCD ‘leri dışında lisanslı ürünleri piyasada yer almamıştır.²³⁸ Hatta Şahan Gökbakar, markasının izinsiz kullanıldığı gerekçesiyle dava yoluna da gitmiştir. Filmlerin gişe başarısının başka sektörlerdeki başarıyı da getirmesinin ardından Şahan Gökbakar baskılarında filmlerden repliklerin yer aldığı Recep İvedik tişörtlerini markalaştırma yoluna gitmiştir. Sosyal medya hesabından bu ürünlerin sınırlı sayıda üretildiğini ve sadece “sekiz.com” alışveriş sitesinden temin edilebileceğini duyurmuştur.²³⁹ Bunun yanı sıra piyasada lisanssız ürünlerin satışı halen devam etmektedir. Halk pazarlarında Recep İvedik baskılı çoraplar dahi bulunmaktadır. Bu ürünlerin varlığı basında İvedik’in dünyaca ünlü kahramanlar gibi çocukların kahramanları arasında yer aldığı şeklinde yorumlanmıştır. Bunun farkında olan Şahan Gökbakar beşinci filmin gösterime sunulmasıyla birlikte instagram hesabından çocuklar için sürpriz okul ürünleri (sırt çantası, defter...) yaptırdığını belirtmiştir. Bu durum basında sırt çantasına atıf yapılarak “Recep İvedik Sırtlarda” başlığıyla yer almıştır.

²³⁷ Oyunlardan bazılarını görmek için bkz. <http://www.oyunskor.com/ivedikosuruk.htm> , <http://www.oyunkolu.com/komik-oyunlar/recep-ivedik-koruma.html> , <http://www.robotoyun.com/karisik-oyunlar/akilli-recep-ivedik.html>

²³⁸ Cem Pekman ve Selin Tüzün, “Recep İvedik: ‘Kahraman’dan ‘Ürün’e”, s.21, <http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/download/article-file/82678>, (Erişim Tarihi:04.05.2017)

²³⁹ “Şahan İşi İyice Ticarete Döktü”, http://www.tvyazar.com/sahan-isi-iyice-ticarete-doktu_2511.htm, (Erişim Tarihi:09.07.2017)

08.08.2018 tarihinde yaptığım incelemede “sekiz.com”da ürünün satışına rastlanmamıştır. Siteyi incelemek için bkz. <http://www.sekiz.com/erkek-tisort-kategorisi-1>.



Resim 9: Recep İvedik Baskılı Okul Ürünleri

Kaynak: “Recep İvedik, Sırtlarda!”, Akşam, 04.02.2017,

<http://www.aksam.com.tr/magazin/recep-ivedik-sirtlarda-c2/haber-592799>, (Erişim tarihi:09.07.2017)

Recep İvedik oyuncakları ise hem internet üzerinden hem de halk pazarlarında satışa sunulmaktadır. Erdal Bektaş, ağzı laf yapan, küfürlü konuşan bu karakterin insanlarda yarattığı sempati ile hiçbir zaman sinemaya gitmemiş insanları dahi sinemayla buluşturduğuna değinir.²⁴⁰ Bunun devamlılığını sağlayan ise ürünün her alana sızmayı başarmış olmasından kaynaklanır. İnternet üzerinden satışı yapılan oyuncaklar, internet kullanmayan insanlar için de pazarlarda sunulmaktadır. Fiyatları arasında fark olması da birden çok gelir grubunun hedeflendiğini göstermektedir. İnternet ortamında 79.90 TL’ye satılan ürün Ankara Kızılay’da işportacılar tarafından 25 TL’ye satılmaktadır.²⁴¹ İvedik oyuncaklarında kullanılan malzeme kalitesi de ürünün hitap ettiği kesimin düşük gelirli kişilerden oluştuğunu göstermektedir.

Bu noktada geçmişteki oyuncaklar ile kapitalist pazarın oyuncakları arasındaki farka da değinilmelidir. İvedik oyuncakları, pedagojik bir amaç güdülerek üretilmemiştir. Amaç yalnızca hizmet pazarında çocuklar yoluyla endüstrinin kâr elde etmesidir. Çocukların ekranda insanları güldürürken gördükleri bu karakterin oyuncaklarını talep edeceği endüstri tarafından öngörülmüştür. Roland Barthes,

²⁴⁰ Erdal Bektaş, *Kültür Endüstrisinin Alt Gelir Grubu Üzerindeki Dönüştürücü Etkisi*, s.9-10.

²⁴¹ Oyuncakçı incelemek için bkz. <https://www.mellstore.com/recep-ivedik-5-filmi-oyuncagi>, (Erişim tarihi:09.07.2017)

oyuncakların insanların ve nesnelere küçük kopyaları olduğunu, bunun da çocuğun toplum nezdinde kendi ebatlarına uygun eşyaları kullanan bir insan olduğu algısına dayandığını belirtir. Oyuncaklar yaratıcılık ürünü olmaktan ziyade mesaj yüklü toplumsallaşmış ideolojilerdir. Çocuklar yaratıcılıktan ziyade “asker, postacı, doktor” gibi görevler ile donatılırlar.²⁴² İvedik oyuncuğu da bir taraftan yaratıcı çocuklar değil kullanıcı çocuklar meydana getirerek kapitalist pazara hizmet etmekte bir taraftan da gelecek nesilleri İvedik’e benzer bireyler olarak yetiştirmeye hizmet etmektedir. Burada hatırlanması gereken diğer bir ürün ise “Recep İvedik Cumhuriyeti” yazılı kupon amaçlı kullanılan paralardır. Bu ürünler de daha çok alt gelir grubunun ikamet ettiği semtlerin marketlerinde alışveriş çeki olarak kullanılmaktadır.²⁴³ Dünyadaki paraların üzerindeki tarihi şahsiyetler düşünülürse çocuklar tarafından İvedik’in de bu insanlar kadar değerli birisi olarak anılması muhtemeldir.



Resim 10-11: Recep İvedik Baskılı Lisanssız Çoraplar ve Şahan Gökbakar'ın Recep İvedik Baskılı Lisanslı Tişörtü

Kaynak: “Recep İvedik ‘ayağa’ Düştü”, Mynet, 04.05.2010, <https://www.mynet.com/recep-ivedik-ayaga-dustu-2727-mymagazin>, (Erişim tarihi:09.07.2017)

Yukarıda farklı sektörlerin İvedik’i ticari açıdan değerlendirilişine değindim. Buradan itibaren öncelikle Recep İvedik karakterinin yaratıcılarının ticari kaygılar

²⁴² Roland Barthes, *Çağdaş Söylenler*, s.54.

²⁴³ Şahan Gökbakar bu kupon paraların varlığını Uğur Dündar’ın Star TV’deki haber programına katıldığında öğrenmiş ve şaşkınlıkla karşılamıştır. Programı görüntülemek için bkz. <http://www.dailymotion.com/video/x2pg75b>, (Erişim Tarihi:10.07.2017)

gereği değişmek zorunda kalmış olmalarına değinerek medyanın dönüştürücü gücünü göstermeye çalışacağım.

İvedik karakteri ilk olarak 2005 yılında TV8 kanalında *Dikkat şahan çıkabilir* adlı “anti-medya skeç şov” olarak ekranla buluşmuştur. Program, televizyonlarda gördüğümüz kişiler ve televizyonun yayın mantığıyla alay eden yönüyle bilinmektedir. Programın izlenilirliğinin artması, kısa zamanda onu ATV gibi büyük bir kanala taşımıştır. Beklediği reyting oranını yakalayamayan kanal yöneticileri programın formatında değişikliğe gidilmesini önermişlerdir. Bunun zerine Gökbakar, ATV ile yollarını ayırmıştır. Fakat bunun ardından NTV kanalında kendisi de formatını değiştirerek, eleştirisini yaptığı programlara dâhil olmuş, *Leyt Nayt şov: Kime Diyorum Ben* isimli bir talk-show programı yapmıştır.²⁴⁴ Bu durum ticari açıdan ayakta kalabilmek adına şahan Gökbakar’ın da dönüşüme mecbur kaldığını göstermektedir. Bu süreçler takip edilip medyanın dönüştürücü gücü de göz önünde bulundurulduğunda Recep İvedik için halk kahramanı ve süper kahraman tanımlamalarından çok, bu kisveler altında sunulan endüstrinin ticari kahramanı demek daha yerinde olacaktır.

Recep İvedik’in popülerliğini kullananlar arasında Turkcell gibi büyük telekomünikasyon şirketleri de bulunmaktadır. Bu durum kültür endüstrisinin risk almamak adına aynı karakterleri kullanarak kr elde etme mantığı ile uyuşmaktadır. Eco’nun da belirttiği gibi popüler kültürün yineleme mantığı olayın kendisinde değil, kahramanın jest ve mimiklerinde, vazgeçilmez hareketlerinde ve cümlelerinde gerçekleşir.²⁴⁵ Bu durum tanıdıklık hissi yaratarak tüketimi kolaylaştırır. Turkcell firması da büyük bir kitleye hitap eden karakter aracılığıyla kampanyalarını duyurmayı hedeflemiştir. Turkcell’in CEO’su Süreyya Ciliv’in ifadeleri de bunu doğrulamaktadır. Reklam filminin Turkcell’in itibarını zedelediği gibi tartışmaların yaşanılasının ardından Recep İvedik’ten memnun olduklarını söyleyerek, şirketin felsefesinin “Gel Kim Olursan Gel!” olduğunu belirtmiştir. Turkcell’in fatura tarife bedelleri, rakip firmalar ile kıyaslandırıldığında cretlendirme açısından diğer GSM şirketlerinden daha pahalıdır. Bu da insanların gözünde Turkcell’e “elit ve zenginlere

²⁴⁴ Selin Tüzün ve Cem Pekman, a.g.m., s.12-14.

²⁴⁵ Umberto Eco, a.g.m.

mahsus” bir firma imajı kazandırmaktadır. Reklam filminde halk kahramanı olarak ün yapmış bir karakter ile bu imajın “halka aitiz” anlayışı ile yer değiştirmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Böylelikle daha geniş bir kitlenin şirketin müşterisi olması hedeflenmiştir.²⁴⁶

Hedef kitlenin büyütülmesi mantığının bir örneği de dünyanın en büyük kahve firmalarından olan Starbucks Coffee Company’nin *Recep İvedik 2* filminde markalarının, logo ve ismiyle kullanılmasına müsaade etmesidir. Filmde İvedik, sosyal medya üzerinden tanıştığı bir kadınla Starbucks’ta buluşmak için anlaşır. Gerçi Recep bu ortama ayak uyduramaz ama her kesimden insanın bu mekânın müşterisi olabileceğini de göstermiş olur.



Resim 12: Recep İvedik Starbucks Müşterisi

Kaynak: Togan Gökbakar, Şahan Gökbakar, Serkan Altuniğne, Togan Gökbakar, *Recep İvedik 2*, İstanbul, Aksoy Film/Özen Film, 2009.

²⁴⁶ Gazeteci Ahmet Hakan 2008 yılı temmuz ayında kaleme aldığı köşe yazısında düşük beğeni düzeyi ve kalitesiz mizah anlayışını problem etmeyen Turkcell şirketinin müşteri kitlesinin içerisinde yer almayacağını belirtmiştir. Bkz. Ahmet Hakan, “Raportör ‘matrak’ Çıktı”, <http://www.hurriyet.com.tr/raportor-matrak-cikti-9524786>, (Erişim Tarihi:11.07.2017) Ağustos ayında ise Turkcell yöneticileri ile görüşüğünü reklamın farkındalık eğrisi ve beğeni eğrisinin yüksek olduğunu söylediklerini belirtmiştir. Hakan, Gökbakar’ın kendisi gibileri ikna etmek yerine doğal müşteri kitlesi ile yetinmesi gerektiğini yazmıştır. Bkz. Ahmet Hakan, “Turkcell Yönetimiyle Recep İvedik Zirvesi”, <http://www.hurriyet.com.tr/turkcell-yonetimiyle-recep-ivedik-zirvesi-9628693>, (Erişim Tarihi:11.07.2017)

Geçmiş zamanlarda halk kendi ürününü, adetlerini, kültürünü kendisi geliştiriyordu. Kültür, halkın kendi yaşamı içerisindeki doğallıkla meydana çıkıyordu. Dolayısıyla halkın kahramanı da halkın kendi içinden ve kendi doğallığıyla çıkıyordu. Bu gün ise ona ulaşmak için bir ücret ödenmesi gereklidir. Dolayısıyla günümüzde bir ürün halka aitmiş gibi görünse de onu ayırt edici olan şey emtialaşmış olmasıdır. Bu da ürünü egemen pratiklere dâhil eder. Popüler kültür ürünlerinin meşrulaştırılması ürünün halka mâl edilmesi ile sağlanır. Bu da insanlara “halka ait olan ürün” yanılması yaşatır.²⁴⁷ Bu açıdan İvedik, bir halk kahramanı ya da süper kahraman değildir. Ticari kaygılarla alt sınıf insanın yaşam biçimiyle benzerliği kurulmaya zorlanan, bunun için de abartılı bir sunumla karşımıza çıkan gösteri kültürünün ticari kahramanıdır.

4. Elitler ve Entelektüellere Karşı Kullanılan Silah: “Recep İvedik”

Recep İvedik filmleri hem halkın hem de sinema eleştirmenlerinin bir kısmı tarafından alaya alma, komikleştirme yoluyla alt sınıfın üst sınıftan²⁴⁸ aldığı intikam olarak değerlendirilmektedir.²⁴⁹ Filmlerde komik duruma düşürülen tipler çoğunlukla halkın alay ettiği ve halk ile aralarında karşılıklı bir ötekileştirmenin söz konusu olduğu, halkın alay ettiği tabirle “entel” tiplerdir. Adorno’nun kültür endüstrisinin

²⁴⁷ İrfan Erdoğan ve Korkmaz Alemdar, a.g.e., s.28-33.

²⁴⁸ Toplumsal sınıf kavramlarını Korkut Boratav’ın kullandığı anlamda ele alıyorum. Toplumsal sınıf çözümlemeleri “farklılaşma” esas alınarak tanımlanabilir. Bu durumda sınıf farklılıkları “eşitsizlik” sorunu ile tanımlanmış olur. Bu gevşek bir tanımlamadır. Söz gelimi “orta sınıfın” kim olduğu muğlaklaşır. Tarihsel maddeci yaklaşım ise sınıf çözümlemelerini sınıf yapılarının üretim ilişkileriyle belirlendiği, artı ürüne el koyma yönteminin sınıf oluşumunun belirleyicisi olduğu görüşünden yola çıkar. Dolayısıyla “sömürü” sorunsalı üzerinden bir çözümleme yapılmasını gerektirir. Burada “orta sınıf” yani “küçük burjuva” gibi mefhumlar daha nettir. Bürokrasi ve serbest meslek sahipleri orta sınıfa dâhil edilir. Alt sınıfı yalnızca işçiler ve tarımla uğraşanlar olarak belirlemiyoruz. Kırsal nitelikli işçiler, Hizmet sektörünün beyaz yakalı düşük ücretli çalışanları hatta bazı durumlarda küçük burjuva gibi üçlü bir nüfus bloğu buna dâhildir.

Kapitalizmin ulusal sınırları aşan, geleneksel sınıflandırmaları geçersiz kılan bir kültür meydana getirmiş olmasından dolayı üretim ilişkilerinin yanında tüketim davranışlarının ve günlük yaşamın da göz önünde bulundurulması gerekir Türkiye’de sınıflandırma klasik bir toplumsal sınıf piramidinden çok kentten eskisi-yenisi olmakla ilişkilidir.

Bkz. Korkut Boratav, *1980’li Yıllarda Türkiye’de Sosyal Sınıflar ve Bölüşüm*, s.16-18.

Artı ürüne el koyma biçimi “farklılaşmayı” önce ekonomik temelde ve buna bağlı olarak tüketim alışkanlığı ve kültürel değerlerde de hissettirecektir. A.g.e. s.113-117

²⁴⁹ Film serisini intikam hissi olarak değerlendiren bir yazı için bkz. Emre Er, “Recep İvedik: Halkın Elitlerden İntikamı”, <http://www.derindüsünce.org/2009/02/20/recep-ivedik-halkin-elitlerden-intikami/>, (Erişim tarihi:08.03.2017)

ürünlerinin aydınları tipik karakterlerle temsil ettiğini ve bu yolla propaganda yaptığını düşündüğünü daha önce belirtmiştik.²⁵⁰ Ürünler tipik temsiller aracılığıyla, kitleleri anti-demokratik yönelişlere doğru harekete geçirebiliyordu. Bu durum ürünlerde muhaliflerin yeteri kadar temsil edilmemesiyle gerçekleşir. Muhalif olanın aslına sadık kalınmaz; ya ehlileştirilir ya da marjinalleştirilerek gösterilir.²⁵¹ Bu noktada halk ile halkı küçük gören kesimler arasındaki gerilime neyin sebep olduğunun anlaşılması gereklidir. Entelektüelin “entel”e dönüşmesindeki sosyolojik sürecin seyrini anlamak halkın entelektüele, entelektüelin de halka bakışını anlamamızı sağlayacaktır. Bu durumu anlamak Recep İvedik filmlerinin gişede yüksek seyirci sayısına ulaşmasındaki sebeplerden bir tanesinin de alt sınıfın üst sınıftan aldığı intikam hissi olduğunu gösterecektir.

4.1.Elit ve Entelektüel Kavramlarına Genel Bir Bakış

TDK sözlüğünde “entel” kelimesi entelektüel kelimesinden ayrı “entelektüel olma meraklısı, sahte aydın” olarak yer bulur. Entelektüel kelimesi Batı kaynaklıdır. Türkçede aydın kavramıyla da aynı anlamda düşünülür.²⁵² Birbirinin eş anlamlısı olarak kullanılabilen kelimeler kabaca insanın düşünce üretebilme gücünü ifade eder.²⁵³ Bu da insanı kol gücünden ayrı, düşünce gücü ile iş yapan bir birey haline getirir.²⁵⁴ Söz konusu iki kelimenin etimolojisi, kavramların birbirinden farklı olduğunu göstermektedir. Osmanlı aydın sınıfı, münevver olarak anılan ulemâ ve enderûn sınıflarının oluşturduğu kesimdir. Arapça’da münevver, “nur” kökünden türetilmiş, tenvir edilmiş yani aydınlatılmış anlamına gelmektedir. Nur sahibi olan

²⁵⁰ Bu çalışmada s.35.

²⁵¹ Levent Cantek, *Şehre Göçen Eşek*, s.290.

²⁵² TDK sözlüğünde entelektüel kelimesi aydın ve münevver kelimeleri ile eş anlamlı olarak verilir. Bkz TDK Türkçe Sözlük, s.640.

²⁵³ Işık Ergüden, “Akademi, Sermaye ve İktidar Politikaları Kısacasında, Gerçekle Ütopya Arasında Entelektüel”, s.139.

²⁵⁴ Gramsci, her beden gücünün altında da mutlaka az da olsa, düşünce gücü olduğundan dolayı aslında her insanın aydın olduğunu fakat bütün insanların aydının görmesi gereken işi görmediklerini belirtir. Aydını belirleyen şey salt düşünceden ziyade bu yetisi ile bazı ilişkileri düzenleyebilmesidir. “Düşünce” yalnızca bir sınır belli etmek için yapılmış bir benzetmedir. Bkz. Antonio Gramsci, *Aydınlar ve Toplum*, s.25.

tanrıdır. Bu sebeple Osmanlı münevveri İslam teolojisiyle de ilişkilendirilebilecek bir anlamı ifade eder.²⁵⁵

Münevver, Osmanlının Batı medeniyetine yüzünü döndüğü Tanzimat dönemine kadar seküler değil uhrevi yönü ağırlıkta olan bir ilim sınıfı olarak görülür. Aydınlatan değil aydınlanan olduğu için “etkin” değil “edilgin” bir anlamı barındırır. Osmanlı’da Tanzimat dönemine kadar etkin olan yalnızca Allah ve onun yeryüzünde gölgesi telakki edilen sultandır. Ahmet Hamdi Tanpınar Osmanlı’da Tanzimat dönemine kadar her şeyin sultanın etrafında döndüğünü, hayatın da bu anlayışla düzenlendiğini belirtir. Tanpınar bu durumun edebiyatımızdaki yansımalarına dikkat çeker. Divan şiirinde tahayyül edilen sevgilinin davranışları tıpkı sultan gibidir. Şair onun karşısında “edilgin” konumdadır. Şiirdeki sevgili; sevmez, sevmeyi vergi gibi kabul eder, isterse iltifat eder, isterse cevr eder.²⁵⁶ Bu atmosferdeki bir uhrevi hayatın içinde hem seküler yaşantının hem de aydın sınıfın oluşması muhakkak gecikecektir. Batı kökenli entelektüel kelimesi ise aydınlanmadan (“enlightenment”) değil akıl anlamını karşılayan “intellect”ten gelir.²⁵⁷ Bu da düşünme gücünü ve özne olma durumunu gösterir.

Entelektüelin konumlandırılması yani entelektüelliğin bir meslek olup olmadığı ya da bir sınıfı ifade edip etmediği tartışmalı bir konudur. Bu durum Türkiye’ye has bir sorun olmamakla birlikte Türk entelektüelini diğerlerinden farklı kılan şey öncelikle kendi dönüşümünün onun üzerinde yarattığı bocalamadır.

Osmanlı’da sosyal yapı avam-havas olarak, idarecilerle idare edilenlerin ayrıldığı bir gruplaşma görüntüsündedir. Bu ayrım çoban-sürü ilişkisini anımsatmaktadır. Bir tarafta yetenekli, eğitilmiş bir grup varken diğer tarafta ise ne istediğini bilmeyen bir kitle vardır.²⁵⁸ Nitekim bu gruplaşma dünyada ulus devletlerin teşekkülü ile birlikte yerini aydın-halk ikiliğine bırakmıştır.

²⁵⁵ Mete Kaynar, “Türkiye’de ‘Aydın’ı Tanımlama Sorunu: Bazı Kavramlar Üzerine Bir Deneme”, s.153-155.

²⁵⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s.6.

²⁵⁷ Murat Belge, *Step ve Bozkır-Rusça ve Türkçe Edebiyatı Doğu-Batı Sorunu ve Kültür*, s.53.

²⁵⁸ Kemal H. Karpat, *Osmanlı’dan Günümüze Kimlik ve İdeoloji*, s.51.

Osmanlıda Onaltıncı Yüzyıldan itibaren ulemânın özgürlüğünü kaybetmesi ve devlete bağımlı hale gelişi gelecek nesillerde de devam ederek aydının etki alanını daraltmıştır.²⁵⁹ Osmanlıda batılı anlamda entelektüel, Tanzimat dönemiyle birlikte bürokraside eski kadroların yerine yeni bir bürokrat sınıfı oluşturmak amacıyla, devlet eliyle oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu durum devletin beslediği, sırtını devlete yaslamak zorunda olan, “görevlendirilmiş” bir kadronun meydana gelmesine sebep olmuştur.²⁶⁰ Oysaki gerçek entelektüelin hiçbir sınıf ve ideolojiye bağlanmaması gerekir.²⁶¹ Dünyayla birlikte değerlendirildiğinde devlete bağımlı olma zorunluluğu ortak olmakla birlikte Türk entelektüelini farklı kılan nokta doğrudan görevlendirme ile teşekkül etmiş olmasıdır.

Batıda da entelektüel devlete bağımlıdır ancak teşekkülü bir görevlendirme ile gerçekleşmemiştir. Burjuvazinin doğuşu ile kapitalizmin gereği olarak, matematik, muhasebe, hukuk ve edebiyat gibi pratisyen alanlar meydana gelmiş ve ruhban sınıfının yerini almıştır. Onyedinci Yüzyılla birlikte entelektüel de burjuva sınıfının doğuşuna bağlı olarak meydana gelmiştir. Sartre’ın “pratik bilgi teknisyeni” dediği bu grubun tamamı entelektüel değildir ancak entelektüeller de bu grubun içinden çıkar. Dolayısıyla ekonomik özgürlüğü olmayan alt ve üst sınıfa ait olmayıp, egemen güçlerin onun teşekkülü için ayırdığı artı değerden payına düşenle meydana gelen bağımlı bir orta sınıftır. Bu durum entelektüeli apolitikleşmek ile hegemonya tarafından dışlanmak arasında gidip gelen bir çelişki içerisinde bırakır. Egemen sınıf onu memuru olarak görmek isterken onun olması gereken yer ise ezilenlerin safıdır. Ezilen sınıf ise kendi sınıfından olmayan bu kişiye “bizim haklarımız için size ne oluyor” düşüncesi içine girerek şüphe ile yaklaşır.²⁶²

²⁵⁹ Kemal H. Karpat, a.g.e., s.52.

²⁶⁰ M. Kemal Şan, “Türk Aydınının Soykütüğü Üzerine Değerlendirmeler”, s.278.

²⁶¹ Çalışmanın 1. Bölümünün bel kemiğini oluşturan Adorno bunun için iyi bir örnektir. E. Said onu faşizm, komünizm ve kültür endüstrisine karşı verdiği mücadelesinden dolayı entelektüel tanımının hakkını veren, Yirminci Yüzyılın entelektüel vicdanı olarak görür. Adorno fikirlere eşit mesafede durmayı bildiği kadar sürgün yaşantısı nedeniyle de bu tanıma uymaktadır. Entelektüel durağanlığı değil hareketi temsil ettiği için onun yeri yurtsuzluktur. Bkz. Edward Said, *Entelektüel: Sürgün Marjinal Yabancı*, s.65-74.

²⁶² Jean-Paul Sartre, *Aydınlar Üzerine*, s.21-22-23-35-36-41-51.

Osmanlıda batılı anlamdaki entelektüel kadroyu oluşturan yer 1832 yılında açılan Tercüme Odası'dır. Bu kurumun yanı başında ise Gümrük Kalemi ve Encümeni Dâniş'i görürüz. Bu iki kurum Tercüme Odası kadar başarılı olamamıştır. Bu durum entelektüelin şekli bir Batıcılışma ile geleneksel değerler arasında bocalama yaşadığını göstermektedir. Kendisini yeni olana alıştırmakta bocalayan fakat devleti de içinde bulunduğu koşullardan kurtarmaya uğraşan entelektüeller, ekonomik bağımlılığı sebebiyle ya iktidarın içinde ya da iktidara aday olarak devletin kapısında yer almışlardır.²⁶³ Devletin kapısında bekleyen ile eşikten içeri girmiş olan aydın arasında "devletin hâmişisi, halkın koruyucusu" olma anlayışı yani devletle kurulan simbiyotik ilişki ortaktır. Devlette yer almak gibi ortak bir misyona sahip olan aydınların arasındaki fark yalnızca bu amaç için farklı programlar öneriyor olmalarıdır.²⁶⁴

Cumhuriyetin ilânı ile birlikte Türk aydını diğer ulus devletlerin kurulma sürecinde de görüldüğü gibi yeni kurulmuş modern devletin memuru olarak görev yapar. Modern devletin tarihini kurar. Türkiye'de aydınlar bu süreçte homojen bir kitle oluşturmak adına halka aydınlatılacak, cahil bir topluluk gözüyle bakmışlardır. Halkın karşısında öğretmen rolünü üstlenmişlerdir.²⁶⁵

Kurtuluş Savaşı aslında bütün elitler ve aydınların aracılığıyla kazanılmıştır. Fakat iktidara gelen elitler diğer aydın kesimi tasfiye operasyonuna başlamışlar ve savaşın başarısını kendilerine mâl etmişlerdir.²⁶⁶ İdris Küçükömer, bu süreçte Osmanlı Devleti'ne yön verecek, onu kurtaracak birbirinin anti-tezi olarak sunulan iki ana akım olduğundan bahseder. Cumhuriyetin ilânı ile iktidarı ele geçirenler "Batıcı-Laik" akıma mensuplardır. Batıcı-laik akımın mensupları, batılılaşmayı siyasî, askerî, kültürel olmak üzere geniş bir yelpazede algırlar. "Doğucu- İslamcılar" ise batının tekniğini yeterli görerek laikliği Batı taklitçiliği olarak suçlarlar.²⁶⁷

²⁶³ M. Kemal Şan, a.g.m., s.281-283.

²⁶⁴ Mete Kaynar, a.g.m., s.159.

²⁶⁵ Işık Ergüden, a.g.m., s.143.

²⁶⁶ Kemal H. Karpat, *Osmanlı'dan Günümüze Elitler ve Din*, s.199

²⁶⁷ İdris Küçükömer, *Batılılaşma - Düzenin Yabancılaşması*, s. 21-22.

Aydın ile halk arasındaki derin uçuruma işaret eden Atilla İlhan, İngiliz aydını ile İngiliz halkı arasında derece farkı olduğunu ancak her ikisinin de batılı olduğunu belirtir. Oysaki Türk aydını ile Türk halkı arasında hem derece hem mahiyet farkı vardır. Türk aydını batılıdır, kendisini yüksekte görür. Türk halkı ise doğuludur.²⁶⁸ Şerif Mardin ise halk ile aydın arasındaki ayrılığının aslında Fransız kültürü ile İslam kültürü arasındaki ayrılık olduğunu belirtir. Aydınlar İslam'a yakın olduklarını belirtmeler dahi İslam'ın inceliklerini göz ardı etmişler, bunu da hurafelere karşı olduklarını belirterek yapmışlardır. Bu durum İslam'ın devlet şekli ve halk şekli olarak iki farklı hatta yürümesine sebep olmuştur. Aydınlar, Batıyı örnek alınacak yer olarak işaret ettikçe halk, oluşan değer boşluğunu gidermek için geleneklere daha sıkı sarılmıştır. Böylece aradaki mesafe artmıştır. Din, Türk halkı için kimliğin çok önemli bir parçasıdır. Mardin 1959 yılında 6-14 yaş arası çocuklar arasında yapılan araştırmada "Siz nesiniz?" sorusu yöneltildiğinde Türklerin, Lübnanlılardan sonra ikinci sırada dinsel kimliklerle kendini tanımladıklarına dikkat çeker.²⁶⁹

Osmanlı'nın çöküşündeki sebebi geleneksellikte gören Cumhuriyet dönemi aydınları, geleneksel değerleri değiştirmekle meşgul olmuşlardır. Laiklik tartışmaları, Halkevleri aracılığıyla yeni bir modern kadın yaratma projesi, halkın aşına olmadığı müzik ve sahne sanatlarının aşılana çalışılması bu durumun yalnızca birkaç örneğidir. Geleneği değiştirmeye çalışan, dinle arasına mesafe koyan, Batı medeniyetini kendisine örnek alan aydınlar, gündelik hayatın düzenlenmesine müdahil oldukları için halk tarafından sevilmemiştir. Okuma yazması dahi olmayan Türk köylüsünün Klasik Batı Müziği dinlemeye yönlendirilmesi örneği dahi bu sevilme durumunun nedenini açıklamaya yeter görünüyor.²⁷⁰

Cumhuriyetin ilânı ile birlikte yeni rejimin temel ilkelerinden olan milliyetçilik, Gökalp'in din, tarih ve geleneğe sadakatle oluşturduğu milliyetçilik kuramından farklıdır. Tercih edilen bu materyalist-laik milliyetçilik,²⁷¹ Batı kültürünün benimsenerek Hristiyanlığın değerlerinin bu kültüre karıştığı tartışmalarına da yol açmıştır. Cumhuriyet aydınları bu sorunu Batı kültürünü Hristiyanlık öncesi

²⁶⁸ Atilla İlhan, *Aydınlar Savaşı*, İstanbul: 1991. (Aktaran: M. Kemal Şan, s.294)

²⁶⁹ Şerif Mardin, *Din ve İdeoloji*, s.38-81-132-151.

²⁷⁰ M. Kemal Şan, a.g.m., s.302.

²⁷¹ Kemal H. Karpat, *Türk Demokrasi Tarihi*, s.136.

Yunan medeniyetine dayandırarak çözmeye çalışmışlardır.²⁷² Buna uygun düşecek şekilde tekke ve zaviyelerin kapatılması, Arap harflerinin kaldırılması, kılık kıyafet kanunu, hafta tatilinin cumadan pazar gününe alınması gibi yapılan yenilikler halk ile devletin arasını açmıştır.

Demokrat Parti iktidarı ile bu entelektüeller grubunun koltuğunun ilk kez sarsıldığını, Doğucu-İslamcı akımın galip geldiğini söyleyebiliriz. Halk Tek Parti döneminde partinin “parti devlete eştir” anlayışının sonucu olarak bürokrat, siyasi ve aydın ayrımını yapmakta güçlük çekmiştir. Halkın nezdinde hepsi aynı gruba dâhildir. Halk, entelektüel kelimesini, onun ne olduğundan çok tercihini alafranga yaşam tarzından yana yapanları, kendisine tepeden bakan modernistleri kategorize etmek için kullanır, Batılı olmayan modernleşme aleyhtarı kesimi buraya dâhil etmez. Bu kodlamaya DP iktidarı ve sonrasında bu çizgideki hemen her partinin siyasi söylemleri de katkı sağlamıştır. 1960 Darbesinin ardından, köylünün DP’nin günahlarına ortak edilerek bazı aydınların oy kullanma hakkına sınır getirilmesini talep ederken, bazılarının ise yine aydınların yöneteceği “sorumsuz bir hükümet” kurulmasını değerlendirmeleri²⁷³ de halkın olumsuz bakışına etki eden sebeplerdendir.

Bu kırılmadan sonra elit, entelektüel, aydın ayrımı yapılmamış, birbirinin yerine geçebilen muğlak kavramlar olarak varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bu tarihten itibaren Türk demokrasi tarihi, köylülerin eğitim görebilmiş çocuklarının, kentli aydın-bürokrat-asker üçlüsüne karşı verdiği mücadele olarak devam eder.²⁷⁴ Halk da daima kendi kültürünü temsil edecek lider arayışı içerisinde olur.²⁷⁵

Demokrat Parti ve sonrasında eğitim sistemine köylü, esnaf, zanaatkâr çocuklarının da dâhil olması devlete elit yetiştirmeye yarayan eğitim sistemini çökertmiştir. Bu da şehirlerin kırsallaşmasını hızlandırmıştır. Oluşan yeni bürokrat sınıfı, CHP’nin elit bürokrasi tarzını eleştiren ve batı hayranlığını teşhir eden kesim

²⁷² Kemal H. Karpat, a.g.e., s.143.

²⁷³ Kemal H. Karpat, *Osmanlı’dan Günümüze Kimlik ve İdeoloji*, s.125.

²⁷⁴ Hasan Aksakal, “Demokrasimiz Niçin Güçsüz?”, *Türk Cogitosu ve Modern Türkiye’de Politik Yaşam*, s.91.

²⁷⁵ Kemal H. Karpat, *Osmanlı’dan Günümüze Kimlik ve İdeoloji*, s.326

olmuştur.²⁷⁶ Siyasiler de söylemlerini bu duruma uygun gelecek şekilde biçimlendirirler. “Halk”, “millet”, “din” gibi kavramları fetişleştirerek, kendilerini “halktan uzak” olmakla itham ettikleri entellektüellerin karşısına konumlandırırılar. Artık kırsalda ve kırdan göçmüş seçmenin muhatabı “halkın adamı, içimizden biri” söylemleriyle sunulan liderlerdir.

Burada birkaç siyasi liderin halkın adamı olarak sunulmasına baktığımızda durum daha anlaşılır olacaktır. Bu söylemlerde CHP Tek Partili yıllar hatırlatması yapılarak, elit ve aydın partisi olarak sunulur ve daima eleştirilerden payını alır. 1950 seçimlerinde DP’nin seçim sloganının “Yeter Söz Milletindir!”²⁷⁷ olması da halkın devlet ve aydınlık olan bağının zayıflığını gösterir. Bu noktadan itibaren H. Bahadır Türk’ün liderlerin söylem analizlerini yaptığını çalışmasından yararlanacağım.

DP lideri Adnan Menderes “milletin ruhunu kendi ruhu bildiklerini, millet ile en yakın kardeş, dost gibi olduklarını” belirtir. Bürokrasiden şikâyet eder. CHP’yi milleti anlayamadığı için eleştirir. İmam-Hatip okullarının DP döneminde açıldığını hatırlatır. Münevverleri, muhalefet partilerini, üniversiteleri “tahrip cephesi” olarak sunar. Eğitilmiş sınıftan halktan kopuk olmakla suçlar. Halka, kendisine tepeden bakan aydın kesimden daha değerli olduklarını hatırlatır.²⁷⁸ Süleyman Demirel’in söylem dünyası da Menderes’le paralellik gösterir. “Ben sizin sinenizden çıktım.”, “Benim babam da eli nasırlı bu toprağın adamı” diyen Demirel, 1967 yılında bir konuşmasında bir avuç insanın milleti idare ettiği günlerin geride kaldığını belirtir. 1969 yılında “zadegân idaresinin” son bulduğunu söyler. Süleyman Demirel CHP’yi halka “vatandaşın oylarını hor gören bir parti” olarak anlatır. Demirel’e göre köylünün insan yerine konulması Adalet Partisi ile gerçekleşmiştir.²⁷⁹

Turgut Özal da aynı söylemleri geliştirir. Halk iradesi değince halktan kaçmaya başlayan, referandumdan korkan bir kesim olduğunu belirtir. Kendi partisi

²⁷⁶ Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, s.276-277.

²⁷⁷“Yeter söz milletin: 1950 genel seçimleri”, 17.03.2017, *Yeni Şafak Gazetesi* <https://www.yenisafak.com/secim/yeter-soz-milletin-1950-genel-secimleri-2629756>, (Erişim Tarihi: 11.08.2018)

²⁷⁸ H. Bahadır Türk, *Muktedir-Türk Sağ Geleneği ve Recep Tayyip Erdoğan*, s.57-62-63.

²⁷⁹ H. Bahadır Türk, a.g.e., s.76,77,95,97,104.

olan Anavatan Partisi'ni geçmişle mukayese eder ve statükocu olmadıklarına işaret eder. Özal için milletin varlık sebebi devlet değil, devletin varlık sebebi millettir. Örf, adet ve geleneklere bağlılık vurgusu yapar. ANAP iktidarı ile bir takım kişilerin menfaatlerinin bozulduğunu söyler. “Ben Dolmabahçe sarayında büyümedim, biz Anadolu çocuğuyuz.” der. Özal, aydınları seçkinci bir grup olarak düşünür ve kendi değerlerini halka dayatan bu aydınların yerine yeni koşullara uygun aydınlara ihtiyaç olduğunu belirtir.²⁸⁰

Aydınlar ve CHP konusunda aynı söylemleri kullanan diğer bir lider ise Necmettin Erbakan'dır. Ona göre vatan “Ne Şarkı ne Garbı anlar bir çeyrek aydınlar zümresi elinde gözleri bağlı bir esir gibi Batıya doğru itilen vatan.”dır. Erbakan'a göre Milli Görüş, milletin varlığına delalet eder. “Biz milleti temsil ediyoruz milletin kendisi biziz.” der. 1996 yılında Başbakanlık görevinde iken “Biz halka hizmet için geldik, ezmek için değil.” açıklamasında bulunur. Erbakan'ın CHP algısı da diğer liderlerle benzerdir. CHP'yi “Türkiye'de ezen ezilen olmayacak deyip milleti ezmekte” olan parti olarak tanımlar. Erbakan'ın AP'yi eleştirirken de bir elit azınlık karşıtlığını halka hatırlattığını görürüz. AP “mutlu azınlığa mensup göbeklilere” refah getirmiştir. Kendi talebelerinin kurduğu (Ak Parti'nin ilk kuruluşundaki yönetim kadrosu çoğunlukla Erbakan'la aynı parti çatısı altında görev yapan isimlerden oluşmaktadır.) Adalet ve Kalkınma Partisi'ni eleştirirken de kendisi alt sınıfın saflarında yer alır. Ak Parti'nin varoşların partisi olarak ortaya çıkıp, ayrıcalıklılara hizmet eden parti olduğuna değinir.²⁸¹

2002 sonrasına gelindiğinde kendini halktan biri olarak takdim eden yukarıdaki liderlerden daha fazla bu tanımı hak eden lider Recep Tayyip Erdoğan ile karşılaşırız. Adnan Menderes, Aydın ilinde bir çiftliğin beyidir. Alt sınıftan olmaktan çok her ne kadar Türkiye'de tam manasıyla bir feodal sınıf oluşmamışsa da feodal bir beyi andırır. Osmanlıda sınıf ayrımının net olmaması burjuvazi, aristokrasi gibi sınıfların oluşmasını engellemiştir. Ayrım devlet ve toplum ayrımı olarak görünüm kazanmıştır. Osmanlı'nın bir vakıf medeniyeti olduğunu da göz önünde bulundurarak devletin dışında ekonomik üstünlük elde edenlerin de devletten gelen kişiler olarak algılandığı

²⁸⁰ H. Bahadır Türk, a.g.e., s.131,135,136,150,151.

²⁸¹ H. Bahadır Türk, a.g.e., s.168,170,179,185,194,203.

söylenbilir. Bu sebeple Osmanlıda elitin karşılığı eşraf ve mütegalibe'dir de denilebilir.²⁸² Menderes de eşraftandır. Süleyman Demirel ise bir köylü çocuğudur ancak aldığı mühendislik eğitimi ve bürokrasinin üst basamaklarında uzun yıllar görev yapması -DPT ve DSİ gibi- onun statüsünde farklılık meydana getirmiştir. Demirel bu konumuyla bir elit ya da entelektüel değildir ancak tam da J. P. Sartre'ın alt sınıftan aydınların değil ancak bilgi teknisyenlerinin çıktığı, bunların da çabucak tabanından koparak orta sınıfa angaje oldukları tarifine uyar.²⁸³ Turgut Özal ise banka müdürü bir baba ve öğretmen bir annenin çocuğu olarak, dünyaya küçük burjuva ailesinin bir ferdi olarak gelir.²⁸⁴ Demirel'in okul arkadaşı, yine bir bilgi teknisyeni olan Necmettin Erbakan ise Selçuklu soyu Kozanoğulları'ndandır. Babası Ağır Ceza Revidir. Erbakan, siyasetçi kimliğinin öncesinde bir mühendis ve akademisyendir.²⁸⁵

Yukarıdaki liderlerin söylemlerinin bir sentezini sunan Recep Tayyip Erdoğan, hem sınıf hem de statü olarak bu liderlerden ayrılır. Bu sebeple elit ve aydınlara yönelik eleştirilerinin halk tarafından daha samimi karşılandığını düşünüyorum. Tek gösterge bu olmamakla birlikte 2002'den beri Ak Parti'nin kaybettiği seçim ve referandum olmamasında bu durumun da etkili olduğu düşünülebilir. Erdoğan sınıfsal konumu itibariyle bu sınıfın tamamından oy almasa da Türkiye nüfusunun büyük bir çoğunluğunun ait olduğu yerde bulunur. Söylemlerini onlara hitap edecek şekilde geliştirir. Bu nüfus çevreden merkeze göç etmiş, merkeze ait olmakta bocalayan, çevre ile bağlarının zaman içinde azalmaya başladığı, ama bu bağı da korumaya çalışan melez bir sınıfı temsil eder.

Recep Tayyip Erdoğan, İstanbul'a göç etmiş bir ailenin oğludur. Babası Deniz İşletmelerinde kaptandır. Erdoğan çocukluğunda seyyar satıcılık yapmıştır. Fakir olduklarını dile getirmekten çekinmez. Büyüdüğü semt olan Kasımpaşa'dan gururla söz eder.²⁸⁶ Onun sert söylemleri de Kasımpaşalı olma durumu ile ilişkilendirilir.

²⁸² Murat Belge, *Step ve Bozkır*, s.55.

²⁸³ Jean-Paul Sartre, a.g.e., s.55.

²⁸⁴ H. Bahadır Türk, a.g.e., s.125.

²⁸⁵ "Necmettin Erbakan Kimdir?", <http://www.sabah.com.tr/necmettin-erbakan-kimdir->, (Erişim tarihi:10.09.2017)

²⁸⁶ "Ustanın Hikayesi Yayınılandı...Başbakan Erdoğan Anlattı", <http://www.aksam.com.tr/siyaset/ustanin-hikayesi-yayimlandi-basbakan-erdogan-anlattı/haber-241613>, (Erişim tarihi:10.09.2017)

Çocukluk ve gençlik yıllarında futbol ile ilgilenmiştir. Pierre Bourdieu'nun spor çeşitlerinin sınıflar arasında farklılık gösterdiği, boks, futbol, vücut geliştirme gibi sporların alt sınıfa özgü sporlar olduğu düşüncesi hatırlanacak olursa²⁸⁷ bu göstergenin de Erdoğan'da anlam kazandığını görürüz. Eğitim formasyonu olarak ve iş yaşantısı ile de diğer liderlerden ayrılır. Yukarıda adı geçen liderler bürokrasinin içinde bulunan kişilerdir. Erdoğan ise bürokraside görev almamıştır. İETT'de memurluk ve orta ölçekli özel sektör yöneticiliği yapmıştır.²⁸⁸ Tüm bunlar ve Erdoğan'ın bir "sınıf atlama derdinde olmadığını belirten söylemleri" bir arada düşünüldüğünde gerçekten halkın içinden çıkmış bir lider olduğu görülür.

Recep Tayyip Erdoğan'ın Ak Parti'si onun söyleminde "sadece millete dayanan bir partidir." Tek Parti dönemine hatırlatma yaparken, cumhuriyeti milletin rejimi olarak anlatır. Bir zümreye ait olamayacağını belirtir. Bu noktada elitizm eleştirisinin şekillendiğini de görürüz. Erdoğan'ın CHP algısı "halkın değer yargılarından uzak" bir parti tanımlamasıdır. CHP "elitlerle" iş birliği içindedir. "TÜSİAD, medya, elitler, üniversiteler hülasa 'Beyaz Türkler' ülkeyi sadece biz yönetiriz anlayışı içindedirler." Buna karşılık Erdoğan kendi söylemiyle "milletin diliyle" konuşur. "Fakir Erdoğan"dır. "Cumhurun kendisidir." Erdoğan, Beyaz Türkler'in karşısında kalan halka dâhildir. "Bu Tayyip kardeşiniz de zenci Türklerden bunu bilin" der. "Millete efendi değil hizmetkâr olmaya" gelmiştir.²⁸⁹ Recep Tayyip Erdoğan'ın seçim meydanlarında kullandığı sembol işareti olan "rabia"da da onun söylemlerinde önceliğinin milletin devletten önde ve değerli olduğu görülür. Konuşmalarını kalabalığa tekrar ettiren Erdoğan tek millet, tek bayrak, tek vatan, tek devlet anlamına gelen dört parmakla sembolleştirdiği işaretinin sırasının şaşırılmaması gerektiğini hatırlatarak düzeltmeler yapar. Devletten önce millet var olmalıdır. Erdoğan'ın halkın adamı olma durumunun bir göstergesi de 2014 yerel seçimlerinde güftelenen seçim şarkısında görülür. Şarkının sözlerinde Erdoğan'ın "ezilenlerin gür sesi" oluşu, "gücünü millettten alan", "garip yoldaşı", "mazlum sırdaşı" ve "zalimlerin

²⁸⁷ Pierre Bourdieu, *Ayrım-Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, s.37.

²⁸⁸ H. Bahadır Türk, a.g.e., s.431.

²⁸⁹ H. Bahadır Türk, a.g.e., s.227-229-243-245-341-355.

korkulu rüyası” olduğunun altı çizilir.²⁹⁰ Zalimlerin ve ezenlerin kim olduğu, Erdoğan’ın söylemleri de göz önünde bulundurulduğunda “dış mihraklar” ve onların “iş birlikçileridir.” Bunlar “CHP”, “aydınlar”, “elitler” ve “bazı üniversite görevlileridir.” Erdoğan’a göre “Bu milletin, “tepeden bakan aydınlara değil milletiyle barışık münevverlere ihtiyacı vardır.”²⁹¹ “Eski Türkiye’nin elitlerinin yapamayacağı ihanet yoktur.”²⁹² “Cumhuriyete sahip çıkmak elitlerin işi değildir.”, Cumhuriyet “Sözde elitler tarafından değil, bizzat millet tarafından kurulmuştur.” Ak Parti’li Numan Kurtulmuş’un 2014 yılında “Eski Türkiye’de Cumhurbaşkanı elitler seçerdi.” diyerek “şimdi halkın içinden birinin” seçildiğini belirtmesi de elit-halk karşıtlığını göstermektedir.²⁹³ Erdoğan’ın halkın adamı olduğu muhalefet partisinin üyelerinin yorumlarında da görülür. CHP’li Binnaz Toprak, Erdoğan’ın halkın adamı olduğunu, CHP’nin ise aslında “elitist” olmadığını ancak bu ön yargının yıkılmadığını belirtir.²⁹⁴

2000’li yıllara gelinceye dek dikkat çeken bir nokta da halkın siyasetçileri “elit” ya da “entelektüel” olarak değerlendirmiyor oluşlarıdır. Cumhuriyetin ilk yıllarında devlet ile eş tutulan elitler ve entelektüeller 1950’li yıllardan sonra devletten ayrı bir kesim olarak görülür. Bu dönem kapitalizmin etkisi ve liberal politikaların uygulanması ile yeni bir entelektüel kesimin doğmasına zemin hazırlamıştır. Devlet, aydınının tek gelir kapısı olmaktan çıkmıştır.²⁹⁵ 1960’lı yıllar Türkiye’de kitap, dergicilik ve çeviri faaliyetlerinin yaygınlaşması ile solcu elitlerin yükselişe geçtiği hem de meşruiyet kazanma sürecinin hızlandığı dönemdir. Fakat bu kesim de dinlere,

²⁹⁰ Bahsi geçen seçim şarkısını dinlemek için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=nrupg0SCMB8>. “AK Parti Seçim Müziği - Uğur Işılak Dombra - Erdoğan Dombıra 2014”, (Erişim tarihi:16.10.2018)

²⁹¹ “Cumhurbaşkanı Erdoğan: Tepeden Bakan Aydınlara Değil, Milletiyle Barışık Münevverlere İhtiyacımız Var” <http://www.hurriyet.com.tr/cumhurbaskani-erdogan-tepeden-bakan-aydinlara-40319871>, (Erişim tarihi:10.09.2017)

²⁹² “Erdoğan: Eski Türkiye’nin Elitlerinin Yapmayacağı İhanet Yoktur”, <https://www.ntv.com.tr/turkiye/erdogan-eski-turkiyenin-elitlerinin-yapmayacaklari-ihanet-yoktur.CS2xxXNRnkWD9dwsOzei7g>, (Erişim tarihi:10.09.2017)

²⁹³ “Eski Türkiye’de Cumhurbaşkanı Elitler Seçerdi”, <https://www.ntv.com.tr/turkiye/erdogan-eski-turkiyenin-elitlerinin-yapmayacaklari-ihanet-yoktur.CS2xxXNRnkWD9dwsOzei7g>, (Erişim tarihi:10.09.2017)

²⁹⁴ Kübra Par, “CHP’li Binnaz Toprak’tan Başbakan Erdoğan’a Övgü”, <http://www.haberturk.com/polemik/haber/940925-erdogan-halkin-adami>, (Erişim tarihi:10.09.2017)

²⁹⁵ Murat Belge, a.g.e , s.62.

halkı oyalamak isteyen yöneticiler tarafından ortaya atılmış kurumlar olarak baktıkları için halk nezdinde rağbet görmemişlerdir.²⁹⁶ 12 Eylül sonrası ise aydın ile devletin yollarını iyiden iyiye ayırdığı dönemdir. Bunun sebebi sağ ve sol görüş fark etmeksizin vatandaşlarla birlikte birçok okur-yazar ve düşünürün darbe sonrasında siyasetten uzak tutulmalarıdır. Murat Belge, bu ayrılığın bir sebebinin hem devletin aydınlardan vazgeçmesi hem de öğrendikleri değerleri sürekli reddeden devletten aydınlardan sıkılmış olmaları olduğunu belirtir. Türk siyasetçisi muhalefet eden, yol gösteren, liderin sözü üstüne söz söyleyen kişiden hoşlanmaz. “İsabet buyurdunuz, en doğrusunu siz söylediniz” diyen aydını arzu eder. Belge, bu durumun II. Abdülhamid’den Mustafa Kemal Atatürk’e ve o günlerden bu günlere değişmediğini göstermeye çalışır.²⁹⁷ Resmi ideolojiye muhalefet eden entelektüel siyaseten ya hainleştirilir ya da “enteleştirilir.”²⁹⁸ Devlet içerisinde yer almayan Türk entelektüelinin yaşadığı durum da budur.

Türkiye’de 1980 sonrası dönem bir yandan halk siyasi hayata dâhil olmaktan uzaklaştırılırken, bir yandan da daha önce görülmedik bir “refah yaşam” standartlarına ulaşmaya başlamıştır. 12 Eylül 1980 sonrası alt sınıf ile üst sınıf arasındaki uçurumun da belirginleştiği yıllardır. Daha önce görülmedik lüks tüketim ürünlerinin varlığı, yeni pahalı restoran ve eğlence mekânlarının sayısındaki artış bu dönemde gerçekleşir. Turgut Özal’ın liberal hamleleri sonucunda doğan orta sınıfın da tüketim mallarına erişebiliyor olması, yoksul kesimin bu grubu da “entel” olarak görmesine neden olmuştur. Bu kesimin de yaşam tarzı halktan farklı olmuş ve yaşantılarını halktan tecrit eden mekânlarda sürdürmüşlerdir. Bu kesim de alt sınıfın kenti işgal ettiğini ve medeniyetsizliği yaygınlaştırdıklarını düşünmüşlerdir. Buna paralel olarak hakarete varan açıklamaları da olmuştur. Bu sebeple alt sınıf da bu kesimi “entelektüel, aydın” kesimle bir tutmuştur. 1980’li ve 1990’lı yılların gazete köşe yazılarında bu durum gözlemlenebilir.²⁹⁹ Bu dönemde yeni seçkinler ve orta sınıf, alt sınıflara karşı bir

²⁹⁶ Kemal H. Karpat, *Osmanlı’dan Günümüze Elitler ve Din*, s.191-192.

²⁹⁷ Murat Belge, a.g.e., 65-66.

²⁹⁸ Mete Kaynar, a.g.m., s.160.

²⁹⁹ Bahsi geçen köşe yazılardan bir kaçının derlemesini ve yorumlanmasını incelemek için bkz. Rıfat N. Bali, *Tarz-ı Hayat’tan Life Style’A-Yeni Seçkinler, Yeni Mekânlar, Yeni Yaşamlar*, s.136-139. Bu yazılardan *Sabah* Gazetesi İstanbul editörü Erdal Bilallar’ın yazısı kentli olmanın tarifini kenti işgal eden göçmenlerin zıtlığı üzerine kurar. Duş almaktan üşenen, eşinin parfümünü kullanan, ağzını şapırdatarak yemek yiyenler değildir kentli olan. Rauf Tamer

tedirginlik duymuşlardır. Refah Partisi'nin yükselişi, özellikle İstanbul ve Ankara Büyükşehir Belediyeleri'nin yoksul İslamî kesimin destekleri ile kazanılmış olması, modern laik kesimi rahatsız etmiştir. Bu duruma 12 Eylül sonrası Turgut Özal iktidarının katkısı büyüktür. Seçmen yoğunluğunun alt kesimde ağırlıklı olduğunun bilincinde olan siyasiler, “Beyaz Türklerin”, “kent soyluların” değil varoşların saflarına yönelmişlerdir. Geçmişteki gücünü ve iktidarını kaybeden eski seçkinler de çareyi kendilerini hem halktan hem de yeni seçkinlerden iyice ayırmakta, marjinal bir yaşam sürmekte bulmuşlardır.³⁰⁰ 2000’li yıllara gelindiğinde ise artık köylünün kentleşmesinden çok kentlerin köylüleşmesinin galip geldiği görülür. Artık iktidar entelektüelin elinde değildir. 1950’li yıllarda seçmen nüfusunun %75’i köylerde yaşıyordu. Bu oran köylülerden oy alamayan partinin seçim kazanamayacağı anlamına gelir.³⁰¹ 2000’li yıllarda ise seçmen çoğunluğu yaşanan göç dalgalarıyla birlikte büyükşehirlere kaymıştır. Bugün şehir nüfusunun çoğunluğu, köyden kente göçmüş aileler ve onların çocuklarından oluşmaktadır. Dolayısıyla seçim kazanabilmenin yolu bu nüfusa nüfuz edebilmektedir.

Kısaca özetlersek Türkiye’de entelektüelin kim olduğunun halk tarafından yanlış anlaşılmasının ve sevilmemesinin sebeplerinden birincisi; Tanzimat dönemi ile birlikte teşekkül etmeye başlayan bu sınıfın seküler olan ile uhrevi olan arasında yaşadığı düalizmdir. İkinci sebep; aydının sekülerliği tercih etmesiyle birlikte halk ile kendi arasında yaşanan gerilimdir. Halk geleneksel değerler ile modern değerler arasında tercih yapmaya zorlanmıştır. Sırtını devlete yaslayan ilk dönem aydınları modernleşmeyi sağlamaya çalışırken halka tepeden bakmışlardır. Üçüncü sebep; çok

İstanbul’un görüntüsünün Anadolu’nun galibiyeti olarak düşünüleceğini belirtir. Mine Kırıkkanat içindeki ırkçılığın depreştiğini, kepçe operatörlüğüne soyunup bir kesimi kent dışına atmak istediğini belirtir. Okan Bayülgen köylülerden nefret ettiğini ve Bebek’te kebapçı dükkânı açılmasına müsaade etmediklerini, bu tarz insanlarla yaşamak istemediğini belirtir. Yine *Sabah Gazetesi*’nin bir yazısında kent kültüründen nasibini almamış insanlar “MKK” (Modern Kentin Kıroları) olarak kodlanır.

³⁰⁰ Refah Partisi’nin yükselişi önce belediyelerin sonra da hükümetin fethedilmesi olarak yorumlanmıştır. İstanbul’da 94 seçimlerinde SHP adayı Zülfü Livaneli siyasi liderler ve gazeteciler tarafından şehirli profiline ve Batıcılığa uygun aday olarak lanse edilmiştir. Livaneli seçimi Türkiye’nin Cezayir olup olmama kaderini belirleme durumu olarak değerlendirmiştir. Rauf Tamer 30 Mart 1996 ‘da *Sabah Gazetesi*’nde “Kalite Ölçüsü” başlığıyla, Recep Tayyip Erdoğan’ın kazandığı seçim sonucunun şehrin hanzolara teslim edilmesinden kaynaklandığını belirtmiştir. Bkz. Rıfat N. Bali, a.g.e., s.194-196.

³⁰¹ Kemal H. Karpat, *Türk Demokrasi Tarihi*, s.422

partili hayata geçişle yaşanan kırılma sonrasında, siyasilerin söylemlerinin “sendromlu bir aydın aleyhtarlığı” sürdürmeleri, halkın aydına karşı olan olumsuz tutumunu perçinlemiş olmasıdır. Devletten ayrı sol bir entelektüel kesim ise dinî değerlere bakış farklılığı sebebiyle benimsenmemiştir. Bununla birlikte 12 Eylül sonrası ANAP iktidarı ile oluşan yeni meslekler, yeni yaşam tarzlarını benimseyen insanlar peyda olmuşlardır. Halk kendi yaşayamadığı bu “yeni öteki”nin yaşam tarzına bakarak bu grubu da entel kategorisine sokmuştur. Ancak 2002 sonrası hükümetin aydın sınıfı, halk tarafından entel olarak görülmemiş, “halktan”, “içimizden biri” denilerek kabul görmüştür.

Ralf Dahrendorf gerçek entelektüeli modern zamanların soytarısı olarak tanımlar. Ona göre entelektüel hiçbir sosyal sınıfa dâhil değildir. Bu nedenle oynaması gereken bir rolü yoktur. Kadim zamanlarda kralın, diğer saray efradından ayrıcalıklı konumda olan soytarısı olurdu. Soytarı üst sınıfa ait değildi çünkü doğrudan fikir empoze etmek ya da tiranlık yapmak gibi bir durumu yoktu. Sarayın içerisinde yer almaktaydı ve alt sınıfa da ait değildi. Yöneticilerin sembolik aklı ve vicdanı konumundaydı. Orta sınıfa da ait değildi çünkü görevi kapıkulu olmaktan çok kendi hayatını riske atmadan alt sınıf ile üst sınıf arasındaki ilişkileri düzenlemek, kralı eğlendirerek hicvetmekti. Bu görevi entelektüelin yerine getirdiği düşünülürse onun sevilme-yen dışlanan bir kimse olacağı, hakarete maruz kalacağı daha net anlaşılır. Kurumları sorgulamak zor bir iştir. Bu sebeple bir hain olarak damgalanmak entelektüel için yakın bir ihtimaldir.³⁰²

Burada bahsedilen soytarı Antonio Gramsci'nin ikili aydın analizindeki organik aydına benzemez. Gramsci, her toplumsal oluşumun doğuş aşamasında kendisiyle paralel yürüyen bir aydın sınıfı yarattığını, ideolojisini bu kesim sayesinde yürüttüğünü belirtir. Her yönetim iktidara geldiğinde kendi organil aydın sınıfını oluşturur. Egemen olmak isteyen güçler zaten mevcut olan geleneksel aydınları da dönüştürme yoluna giderler. Dolayısıyla aydınlar “egemen sınıfın elçileri”dirler.³⁰³ Bu aydın kavramı olması gereken gerçek aydın tanımına uymaz. Bu durum onları

³⁰² Ralf Dahrendorf, “Entelektüel ve Toplum-20.Yüzyılda ‘Soytarı’nın Toplumsal İşlevi”, s.87-91.

³⁰³ Antonio Gramsci, a.g.e., s.20-28-31.

soytarıdan çok dalkavuk kategorisine yakınlaştırır. Onomatopik bir sözcük olan “şakşaki” dalkavuk ile aynı anlamda kullanılır. Alkış sesinden türemiştir. Dalkavuk ne söylenildiği ile ilgilenmez, yalnızca alkışlar. Cemal Tunçdemir, bu sınıfı bir toplumu çökerten kanser hücrelerine benzetir. İlhan Selçuk’un benzetmesiyle soyтары “balonları iğneleyen”, dalkavuk ise “balonları şişiren” kişidir. Sartre gerçek entelektüelin en büyük düşmanının bu sözde aydınlar olduğunu düşünür. Gerçek aydın, sınıf duyarlılığını, ırkçılığı reddeden kişi olmalıdır.³⁰⁴ Bunun için entelektüelin görevi toplumsal sınıflandırmaları ve statü klişelerini kırmak olmalıdır. Bunun sağlanması için ise bir yere sırtını yaslamaması gerekir. Fildişi kulelerinden çıkıp kamusal alana dâhil olmalıdır. Gerçek entelektüel, alt sınıfı teskin etmek ya da uzlaşmayı sağlamakla yükümlü bir görevli değildir.³⁰⁵ Dolayısıyla “organik aydın” ya da teşbih yaparak “şakşakilik” gerçek entelektüel tanımına uymaz. Entelektüel inanmadığı şeye hizmet etmez.³⁰⁶ Türkiye’de entelektüeller, devlet hizmetinde iken halkın yaşam tarzına müdahale ettikleri için halk tarafından sevilmemişlerdir. Devletten ve organik aydın olma durumundan sıyrılabilen “balonları iğneleyen” bağımsız entelektüeller ise siyasilerin olumsuz söylemleri ile halk nezdinde benimsenmemiştir. Muhafazakâr düşünürlerse halkın yaşam tarzına ters fikirler ortaya atmamasından dolayı, halkın nazarında entelektüel olarak düşünülmemişlerdir. Halk kendisine yakın gördüğü insanların entelektüel olabileceğine ihmal vermemiştir.

4.2. Recep İvedik’in Ötekileri “Enteller”

Pierre Bourdieu’a göre egemen sınıf, ezilen sınıftan ekonomik ve kültürel sermayelerinin hacmindeki büyüklükle ayrılır. Ancak egemen sınıf içinde de bu sermayeler eşit pay edilmez. Üst düzey yöneticiler, hukukçular, üniversite görevlileri kültürel sermayeye daha ağırlıklı sahipken, iş adamları, sanayiciler gibi gruplar

³⁰⁴ Jean-Paul Sartre, a.g.e, s.46-48.

³⁰⁵ Edward Said, a.g.e., s.11-29-38

³⁰⁶ Foucault entelektüeli “evrensel” ve “spesifik” olarak ayırır. “Spesifik entelektüel”, özellikle II. Dünya Savaşıyla başlayan süreçte yerel bir alanda uzmanlaşan entelektüelin tanımıdır. Bu entelektüel bilgisi ile hegemonyaya hizmet edebileceği gibi, aynı bilgiyi iktidarın içinde iktidara karşı ve onun klikleriyle mücadele için de kullanabilir. Yani entelektüel yönetimin içindeyken onunla mücadele edebilmelidir. Bkz. Ferda Keskin, “İktidar, Hakikat ve Entelektüelin Siyasi İşlevi”, *Entelektüelin Siyasi İşlevi-Seçme Yazılar*, Michel Foucault, s.24-26.

ekonomik sermayede üstündürler. Dolayısıyla entelektüeller, egemen sınıf olsalar da tahakküm altındadırlar. İktidar içinde önemli bir yer tutuyor olsalar da tek başına bir sınıf oluşturmazlar. Fakat ezilenle mukayese edilirlse elbette ayrıcalıklıydılar.³⁰⁷

Bourdieu'nun bu entelektüel tasnifini, Türk halkı bu haliyle yapmaz. Halk için belirleyici olan ekonomik ya da kültürel sermayedeki üstünlük değil, yaşam tarzlarındaki farklılık ve entelektüelin halkı hor görme durumudur. Entelektüel, Türkiye'de sevilmez, aşağılanır. “ekmeğin fiyatını bilmeyen”, “halktan kopuk yaşayan” bir kesim olarak sunulur. Böylelikle halk tarafından “entel” olarak algılanması sağlanır. Halk kendi yaşantısından daha farklı gördüğü özellikle de modern ve marjinal telakki ettiği herkesi bu kategoriye yerleştirir. Lümpen kültür, enteli halktan farklı giyimli, pipo kullanan, fularlı, uzun saçlı, yozlaşmış birisi olarak pejoratif bir anlama büründürür.³⁰⁸

Sabri Ülgener, entelektüellerin bir entelektüelde olması gereken soyut dil ve düşünebilme üslubunu suiistimal ederek, süslü, anlaşılmaz, halkın dilinden uzak bir dil kullandığını belirtir. Hâlbuki bu dil ve düşünce onu ses ve söz sahibi kılmak içindir. Ülgener, Edward Shils'in entelektüel tanımına da dikkat çeker. Shils'e göre entelektüel herkesten daha fazla toplum, tabiat ve evren üzerine semboller kullanan kişidir.³⁰⁹ Dolayısıyla bugün halkın Türk entelektüeli sandığı ve “entel” olarak tanımladığı grup üslup ve görüntüsü itibariyle halktan farklı olan, Ülgener'in dikkat çektiği gruptur. Yoksulluk ve işsizlikle başı dertte olan bir topluma gerçek entelektüelin kurduğu sembollerle yüklü söylemler ise bir şeyler ifade etmekten daha çok antipatik gelmektedir.

Recep İvedik de bu anlayışa uygun bir entelektüel eleştirisi getirerek entelektüeli “entel”e dönüştürerek komikleştirir. Recep İvedik filmlerinin başarısına giden yolu siyasilerin söylemlerinin de araladığı düşünülebilir. Siyasilerin de İvedik'in de kendini takdim ettiği, görmek istediği yer halkın içidir. Siyasi liderlerin de İvedik'in de ortak düşmanı “monşerler”dir. Yozlaşmış tiplerdir. Özellikle Türk sağ

³⁰⁷ David Swartz, *Kültür ve İktidar-Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi*, s.305-309.

³⁰⁸ Mete Kaynar, a.g.m., s.160-161.

³⁰⁹ Sabri F. Ülgener, *Zihniyet Aydınlar ve İzm'ler-Denemeler ve Araştırmalar*, s.91-93.

siyasetçilerinin de -yukarda örneklerini gördüğümüz- hemen her dönemde aydın ile halk arasındaki kopukluğun altını çiziyor oluşu ve yapılan her muhalefetin aslında millete muhalif olmak olduğunu işaret etmesi uçurumu daha da derinleştirmiştir. Bu yönüyle Recep İvedik filmleri hem egemen ideolojiden beslenmekte hem de bu ideolojiyi desteklemektedir. Recep İvedik'in içinde bulunduğu sosyoekonomik ortam, günümüz Türkiye'sinin çoğunlukta olduğu yerdir. Yeni iktidarla kendi benzerliğini görebilen alt sınıf, geçmiş zamanlarda kendisinden haz etmeyen kesimle alay edebilme imkânını Recep İvedik filmleri sayesinde sağlamaktadır. Filmler bu yönüyle iktidara, elit ve entelektüellerin karşısında dolaylı bir destek sağlamakta, hali hazırda ideolojiyi desteklemektedir.

Recep İvedik'in "entel" algısı muğlak bir yapıdadır. Ona göre "elit", "entelektüel", "aydın", "zengin" ve "marjinal yaşam tarzına sahip" herkes bu gruba dâhildir. İvedik, 1980 sonrası oluşan yeni orta sınıfı ve farklı yaşam tarzını benimseyen herkesi elit, entelektüel olarak görür. Onları ötekileştirir. İvedik'in entelektüelleri çoğunlukla arada kalmış kişilerdir. Buradan itibaren Recep İvedik filmlerindeki yanlış anlaşılan "entelektüel" tanımlamasını, İvedik'in kimleri "entel" olarak gördüğünü ve onlara nasıl tavır geliştirdiğini örneklendireceğim.

Recep İvedik birinci filmde otostop çekerek bindiği karavandaki punkçı gençlerle uyum sağlayamaz ve onları pis olmakla itham eder. Otele girişi ile birlikte otel müdürüne "Müdür değil misiniz ulan hepiniz yavşaksınız. Patron varken yalaka olursunuz patron gitti mi kral olursunuz." der. İlk filmin senaryosu çoğunlukla beş yıldızlı bir otelde geçer. Otel, müdürün müşterilere tanıttığı şekliyle "elit müşteri" potansiyeline sahip bir mekândır. İvedik film boyunca bu ortama ayak uyduramaz. Hem İvedik'in kendisi komikleştirilir hem de aerobik, scuba diving, masaj salonu, açık büfe yemek ve animasyon gibi beş yıldızlı otellerde sunulan bazı imkanlar alaya alınmış olur. Otel müdürünün nezdinde İvedik denetim altında tutulması gereken biridir. Ona göz kulak olması için otel personelinden birisi görevlendirilir. Bu görev müdüre göre elit müşterilerin rahatsız olmaması için çok önemlidir.



Resim 13: Otel Lobisindeki Havuz Fıskiyesinden Su İçiyor

Kaynak: Togan Gokbakar, Şahan Goknakar, Serkan Altunigne, *Recep İvedik*, İstanbul, Aksoy Film/Özen Film, 2008.

Açık büfe yemek sunumunu gören İvedik, burayı aŐevine benzetir. atal kaŐık kullanmadan elleriyle yemek yer. Madem her Şey sınırsız diyerek sınırları zorlar ve yemeklerin sunulduğu masanın başına oturur, sofrasını kurar. Bu durumu gören Sibel'in annesi, "böyle ayları neden otele aldıklarını anlamadığını" söyler. Bu manzarayı mahallelerindeki "Mercedes"e bağdaş kuran Necmettin Amca'nın durumuna benzetir. İvedik'in grgszlğünün altını çizer. Sibel'e göreyse bunun sebebi, "böyle aylarda" paranın olmasıdır.

İvedik'e göre kendisinden farklı olan bu sınıfın kıyafetleri dalga geilesidir. Onun nezdinde aerobik kıyafeti de scuba diving kıyafeti de ortak özellik barındırır: "O da araya kaçıyor bu da araya kaçıyor." Film boyunca kendisinden farklı gördüğü insanlarla uđraŐır. Dalış bölgelerinde  yüz çeŐit balık türü yaşadığını söyleyen dalış eğitmenine bölgede yaşayan balıkları saydırmaya çalıŐarak onu kk düşürür. Eğitmeni dalış ekipmanlarını tanımamakla suçlar. Hakaret eder. Disco sahnesinde Sibel'in yanındaki Murat karakterinden haz etmez. Murat, kendisinden ve filmdeki diğer erkeklerden daha farklı bir görünümdedir. Kapitalist düzenin güzellik algısına uymaktadır. Uzun boylu, kaslı ve bakımlıdır. Murat karakteri filmin senaryosunda Recep İvedik'le laf dalaŐına girdirilir. Dans pistinde Recep'le dans ettirilir. Her

ikisinde de Recep'in fiziki şiddetinin de etkisiyle karakter senaryo gereği mağlup edilir.³¹⁰

İkinci filmde, uçak kabin görevlisi olarak işe giren İvedik'i uçağın kapısının kenarına otobüs muavinlerinin şoförü uyarmak için yaptığı hareketi yaparken görürüz. Pilotu “devam et!” diyerek uyarır. Hosteslik ve hostluk mesleği, işe giriş kriterleri göz önünde tutulursa otobüs muavinliğinden daha saygın mesleklerdir. İvedik, alay yoluyla bu mesleğin de içini boşaltmış olur. Uçağı türbülansa sokan pilotu hırpalar, hakaret eder. Kuzeni Hakan'dan reklam ajansında çalışmayı talep ettiğinde “Ben bu işin eğitimini aldım.” diyen Hakan'a öfkelenir. “Lan yerim okulunu mokulunu.” diyerek karşılık verir. Bu filmde İvedik'in reklam ajansı çalışanlarıyla alay edişini izleriz. Şirket çalışanları ona göre “idiottur, geri zekâlıdır.”

İnternet üzerinden tanıştığı kadınla buluşmak için seçtiği mekân “Susciho”³¹¹ yemek çubukları ile kulağını karıştırır. Ali Kerem'le karşı cinsten partner bulmak için “sosyetik karıların takıldığı” yere gitme kararı alırlar. Seçilen mekân yoga salonudur. Burada lotus hareketini bağdaş kurma olarak tanımlar. Yoga eğitmeni ise bağdaşın barbar Orta Asya toplumlarındaki oturuş şekli olduğunu söyler. Modern geleneksel çatışmasının oluşturulduğu bu sahnede İvedik: “Lotus motus diye bizi yemeyin burda, senelerdir Anadolu'da herkes bağdaş kurar bunun adı bağdaş.” diyerek cevap verir.

Japon iş ortakları için düzenlenen tanıtım gecesinde havayar yiyen İvedik, havayarın ne olduğunu öğrendiğinde sinirlenir. “Balığın en pis yerini yediriyor bana milyon dolarlık partide, balığın bokunu da yemeyelim artık ya, o kadar da değil.” der. Sofra alışkanlıkları, giyim, eşya kullanımı gibi göstergeler Bourdieu'nun kelimeleri ile ifade edersek “bedene işleyen sınıf damgaları”dır. Burada havayarın balığın en pis yeri olduğu söylenerek alt sınıfın ulaşamadığı pahalı bir yemek olan havayar aracılığıyla elitlerle alay edilmiş olur. Buna karşılık İvedik'in yemeği kuru fasulyedir. İlk filmde, kamyoncu yemeği olarak da bilinen kuru fasulye yüceltilir. Karaambar Kamyoncular Derneği'nde bu yemeği yiyebilmesi için üyelik kaydı istenir. Ve bu kayıt için türlü

³¹⁰ Dilara Güryuva, a.g.e., s.101.

³¹¹ Susciho, Çin, Japon ve Thai mutfaklarına ait yemekler yapan bir restoran zinciridir.

sınavlardan geçer. Bu sınavlar, beden gücünü ve cesareti gerektiren; güreş, ileri lastik fırlatma ve güven atışı olarak bilinen bir insanın başının üstündeki nesneyi vurma, bıçaklama gibi testlerdir. Kuru fasulye yemeği ölçülme ve sayılmayı gerektirmeyen, bol kepçe sunulan hem ekonomik hem de besleyici olduğu için halk yemeğidir.³¹² Beşinci filmde de bu yemek üstünden avam-havas karşıtlığı gösterilir. İvedik olimpiyatlara götürdüğü sporcuları molada kuru fasulye yemeğe yönlendirir. Sporcuların yemeğe karşı gösterdikleri isteksizlik ve beğenmeme durumu yemeğin bir sınıfa ait olduğunu ve sporcuların o sınıfa ait görünmek istemediklerini gösterir. Kadın sporculardan biri yemeğin leş gibi koktuğunu belirtir. Bir başka sporcu avokado ister. Recep Ankaralı olduğunu öğrendiği kadına “Ankara’da da avokado ile büyüdünüz. Keçiören, Yenimahalle hep avokado tarlası.” diyerek karşılık verir.

İkinci filmde tanıtım gecesi boyunca davranışlarıyla kuzeni Hakan’a göre partiyi dingonun ahırına çevirir. Ona göre ise bu hareketler samimiyetten kaynaklanmaktadır. Japonlarla şakalaşması İvedik’e göre onlara “Türk’ün etkisini” göstermiştir. Partiyi sıkıcı bulan İvedik, DJ’i devre dışı bırakır ve Ankara oyun havasını salona dinletir. Bütün herkes bir süre sonra oynamaya başlar ve gerçekten eğlendiklerini görürüz. Böylece partinin eski ciddi havası değiştirilerek bu tarz partilerde insanların birbirleriyle mesafeli oldukları, samimi davranmadıkları, kendilerini medeni görüntülerinden taviz vermemek adına zorladıkları gösterilmiş olunur.

İkinci filmde tesadüfler ve İvedik’in zorbalıkları sonucu Japon ortaklar ile Alaattin Reklam Ajansı yılın en büyük reklam anlaşmasını imzalar. Yılın İş Adamları toplantısında koyu takım elbiselerin arasından İvedik’in turuncu elbisesi göze çarpar. Eşyaların satın alındıkları yerler de toplumsal kökenle ilişkilidir.³¹³ İvedik, Mahmutpaşa esnafından giyinir. Alt sınıfa ait bir kostümle elit mekâna dâhil olmuştur. Artık onlarla olan savaşını onların içinde devam ettirir. Konuşma için takdim edilen kuzeni Hakan sahneye çıkarken ona “aslanım” diye tezahürat yapar. Hakan bir konuşma yapması için onu sahneye davet ettiğinde “Alkışlamayın lan!” diyerek bağırır. Konuşmasının içeriği klişe konuşmaları alaya alır: “Güzel Türkiyem’in

³¹² Pierre Bourdieu, a.g.e., s.288.

³¹³ Pierre Bourdieu, a.g.e., s.124.

İstanbul’unda bu kadar kodaman, ensesi kalın olduğunu görmek beni şaşırttı. Hepiniz ip gibi dizilmişsiniz. Efendi olun adam olun lan.” Konu bütünlüğünden yoksun bir konuşma yaparken buzul erimelerinden, kutup aylarından bahseder. Manası olmayan bir cümleyi de yaşam felsefesi olarak zikreder: “Ekinler baş vermeden kör buzağı topallamaz.” Bir kişinin bu sözü alkışlamasıyla salondaki herkes alkışlamaya başlar. Bu sahnelerde soyut anlamsız sözlere elit ve entelektüellerin değer verdiği mesajı verilmeye çalışılır.



Resim 14: Büyük İş Adamları Derneği Toplantısı

Kaynak: Togan Gökbakar, Şahan Gökbakar, Serkan Altuniğne, Togan Gökbakar, *Recep İvedik 2*, İstanbul, Aksoy Film/Özen Film, 2009.

Kariyer dergilerine kapak olan İvedik, kuzeni ile birlikte elit ve entelektüeller için -kuzenin tabiriyle- “bir yaşam tarzı” olan golf oynamaya gider. Oyunun mantığını çelik çomak oyununa benzetir.³¹⁴ Ona göre golf oyununda topa vuruş pozisyonu ise “sıçar pozisyon”dur. İlk denemede iyi bir atış yapan İvedik “Benim dedem golfçüydü atın üstünde oynardı. Bizim atalarımızdan gelme bu.” diyerek golfü geleneksel cirit oyununa benzetir. Böylece seçkin imgesi olan golf, seçkinlerin tekelinden çıkarılmaya çalışılır.

³¹⁴ Geniş alanlarda oynanabilen bir tür çocuk oyunu olan çelik çomak oyunun kurallarını ve oynanışını görmek için bkz. https://www.youtube.com/watch?v=vX1Ma_TYfs8. “Bölüm 2 : Çelik – Çomak”, (Erişim tarihi: 16.10.2018). Ayrıca geleneksel cirit oyunun tarihçesini ve bir cirit oyunu belgeseli izlemek için Türkiye Geleneksel Spor Dalları Federasyonu resmi sayfasına bkz. <http://www.gsdf.gov.tr/tr/video/atli-cirit>. (Erişim tarihi: 16.10.2018)



Resim 15: İvedik Saygınlık Kazanıyor

Kaynak: Togan Gökbakar, Şahan Gökbakar, Serkan Altunışne, Togan Gökbakar, *Recep İvedik 2*, İstanbul, Aksoy Film/Özen Film, 2009.

Spor faaliyetleri, ulaşılabilirlikleri ve beklenen fayda açısından sınıfsal farklılık gösterir. Bu duruma eğitim ve gelir düzeyi gibi faktörler yol açmaktadır. Golf “patron sporu” olarak bilinir. Golf gibi “seçkin beğeni yargısının” takdir ettiği sporlara ise katılım zordur.³¹⁵ Ayrıcalıklı mekânlarda icra edilirler. Tenis, atıcılık ya da golf gibi sporlar özel kulüplerde, yüklü bir para karşılığında, kişinin kendisinin belirlediği zamanlarda ve seçkin bir rakiple icra edilir. Hırs, rekabet ve şiddetin ön planda olduğu kolektif sporların aksine bu sporlarda bağışmalar yoktur. Yazılı olmasa da “fair-play kuralları” kutsanma derecesinde önemsendir. Seçkin sınıflar fazla efor gerektirmeyen, rekabetin de ön planda olmadığı bireysel sporları tercih ederler.

Halk sınıfının beğendiği sporlar ise sporla kurulan araçsal ilişki bakımından da farklılık gösterir. Güçlü bir beden için, acı verici, hayatı tehlikeye atan sporlara yönelir. Burada rekabetin amacı güç, hız, dayanıklılık gibi fiziki yetenekleri sergileyebilmektedir.³¹⁶ İvedik filmlerde, yoga, dans gibi bedensel dışavurumun

³¹⁵ Beğeni yargısının sosyal sınıflara göre şekillendiğini belirten Bourdieu üç tür beğeni yargısı olduğunu belirtir. Bunlar; meşru beğeni, ortalama beğeni ve popüler beğenidir. İlki yöneten sınıfın ikincisi orta sınıfın, sanatsal gayeden ve estetikten uzak olan üçüncüsü ise halk sınıfının beğenisidir.³¹⁵ Bu durum lüks ile zaruri olan şekilde de tezahür eder. Lüks beğeni sermayenin sağladığı olanaklarla gerçekleşirken zaruri beğeni kısıtlı imkânlarla en faydalı olana yönelir. Bkz. Pierre Bourdieu, *Ayırım*, s. 31-32, 265

³¹⁶ Pierre Bourdieu, a.g.e., s.312-317.

gerçekleşmediği siberetik aktivitelere uyum sağlayamaz. Kendi tanımlamasıyla “agresif” ve hareketli biri olan İvedik, bu faaliyetlerin içe dönük yapısını ve bu duruma uyum sağlayanları gülünç bulur. Bu faaliyetleri icra edebilmek için öncesinde bazı eğitimler alınır. Bir kültür yatırımı gerektirirler.³¹⁷ Bu aktiviteler hızlıca öğrenilip gerçekleştirilemez. Beşinci filmde spor müsabakalarında güce dayalı hiçbir spor dalına itiraz etmeyen İvedik yalnızca “eskim” dalında yarışırken “Allah kahretsin böyle sporu.” der. Eskrim, her ne kadar savunma ve saldırı sporu olsa da centilmenliğin ön planda olduğu ve insanda fiziki bir zarara yol açmayacak bir spor dalıdır. Uğraşma maliyeti açısından golf gibi özel kulüpler gerektiren bir faaliyettir. İkinci filmde İvedik, golf sahasını piknik yeri gibi kullanır. Sahayı işgal eder. Sahada diğer golf oynayan insanların kendi üzerine golf topu atmalarına sinirlenir. Piknik ortamını bozdukları için bağırır. Golf arabasını kullanırken, golf oynayanlara önünden çekilmelerini söyler. Saldırganlaşır. Oyunun düzenini bozar. Golf sahasında piknik yapan İvedik, domatesi dilimlemek için swissknife (İsviçre çakısını anlatmak için kullanıyor) olsaydı diyen Hakan’a bunlar “sosyetik adetler” diyerek domatesin yumrukle ezilerek yenileceğini gösterir. İkinci filmde kostüm partisine tavşan kostümüyle katılan İvedik, ninesinin kostümünü yadırgayarak sorması üzerine ninesine: “Sosyeteye katıldım ya ben. Bu da onların arasında zenginlik göstergesi bütün vücudu kılla kaplıyorlar.” cevabını verir.

Serinin üçüncü filminde elit mekânlar olarak, kütüphane, müzik kursu, tiyatro salonu, spor salonu ve lüks kafeler gösterilir. Elit meslekler olarak da doktorluk, sanatçılık, akademisyenlik gibi meslekler gösterilir.³¹⁸ İvedik, önceki filmler boyunca yaptığı gibi bu filmde de girdiği bu mekânları sabote etmeye devam eder. Kendisiyle alay eden doktora “Bunca yıl altı sene oku espri anlayışında en ufak bir gelişme yok.”, “ Altı sene okuyunca kafa yanıyor tabi.” der. Depresyondan çıkmak için yardım almaya gittiği psikiyatrla seans boyunca dalga geçer. Tedavisinin üç bin dolara mâl olacağını söyleyen psikiyatrla: “Bak bak pozlara bak tiplere bak.”, “Takmış yeşil askıyı (kemer) binlerce zerzevatı doldurmuş vücuduna (fular) gelmiş bana burda ahkâm kesiyor.”, “Sahtekâr!” der ve odadan hiddetle çıkar. Zeynep’in öğrenci olduğu

³¹⁷ Pierre Bourdieu, a.g.e., s.321.

³¹⁸ Yusuf Yurdigül ve Aslı Yurdigül, “Ötekileştirme Sürecinin Sorunlu Alanı: Gülme(Recep İvedik Örneği)”, s.345.

üniversitede derse katılır. Akademisyenin tavırlarına dayanamayıp münakaşaya başlar: “Bu düzen böyle gitmez, böyle bir saçmalık var mı ya? Dünyanın her yerinde soruyu halk sorar cevabını hoca verir ya. Geçmişsin o tahtanın önüne, saçların ortasını da kazımışsın havaalanı gibi nikelaj, ondan sonra yaz babam soruyu genç dimağlar cevaplasın. Yok ya! bunlar senin kişisel fantezilerini doyurmak zorunda mı lan ha? Profesör olmuşsun hoca olmuşsun ama adam olamamışsın.” der ve öğrencilere “Bu adama bu kadar prim vermeyin.” diyerek kovulduğu derslikten çıkar. Psikiyatrin da akademisyenin de giyimleri İvedik’in onları entel olarak değerlendirmesi için makul sebeptir. Her ikisi de fular ve askılı kemer kullanırlar. Halk sınıfının kıyafetleri işlevseldir. İşe yararlılık ön plandadır.³¹⁹ Oysa burada kullanılan askılı kemer ve fular daha çok bir sınıfa ait olma durumuna işaret eden araçlardır. İvedik için bu aksesuarlar, karşısındaki hakkında entel ön yargısına yol açan zerzevattır. Beşinci filmde rahatsızlanan sporcuların istirahat etmesinden başka çareleri olmadığını söyleyen doktora da tepkisi aynıdır: “Madem kendi kendine iyileşecek bunlar sen ne bokuma burda duruyon o zaman? Seni ne bokuma profesör yaptılar o zaman? Kafanda saç kalmamış. Kafasız. Asimo³²⁰ gibi insansı robot gibi konuşuyor gerizekalı.”

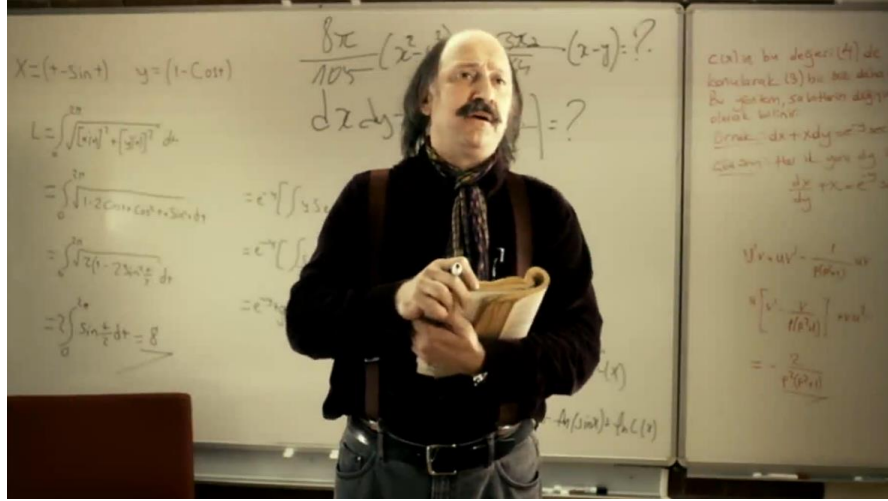


Resim 16: İvedik’in Azarladığı Psikiyatır

Kaynak: Togan Gökbakar, Şahan Gökbakar, Can A. Sabuncu, Togan Gökbakar, *Recep İvedik 3*, İstanbul, Aksoy Film/Özen Film, 2010.

³¹⁹ Pierre Bourdieu, a.g.e., s.296.

³²⁰ Asimo, ilk kez 1986 yılında Japon motor firması Honda’nın mühendisleri tarafından geliştirilmiş olan günümüzde koşabilen, dönebilen, tutma bırakma eylemlerini gerçekleştirebilen ve basit komutlara konuşarak karşılık verebilen “insansı” olarak tabir edilen robotun adıdır. Bkz. <http://asimo.honda.com/asimo-history/>, (Erişim tarihi:16.10.2018)



Resim 17: İvedik'in Azarladığı Profesör

Kaynak: Togan Gökbakar, Şahan Gökbakar, Can A. Sabuncu, Togan Gökbakar, *Recep İvedik 3*, İstanbul, Aksoy Film/Özen Film, 2010.

Recep İvedik üçüncü filmde flüt kursunda Beethoven'ın "9. Senfoni"sini burnuyla çalar. Şarkıdan sıkılır "Çıkalım şu Orta Çağın karanlığından." der ve alternatif olarak 1990'lı yıllar da "o dönemi kasıp kavuran" Tayfun Duygulu'nun "Hadi Yine İyisin" adlı popüler şarkısını çalar. İvedik'in aklına bu şarkının gelmesi de tesadüfi değildir. Şarkının video klibinde şarkı flüt çalınarak icra edilmektedir. İvedik'in de flüt denilince aklına gelen şarkı budur. Bu filmde yemek kursu ve dans kursuna da (tango) katılan İvedik buraların da huzurunu bozar. Ağzıyla yumurta çırpar, batı danslarıyla erkek olma durumunu ilişkilendiremeyen İvedik dans kursiyerlerini yadırgar "Ne ayaksınız oğlum siz?" diye sorar. Ona göre "erkek adamın" yapacağı dans türü bunlar değildir. Bunu doğrudan söylemese de o hissi seyirciye aktarmayı başarır.

Tiyatro izlemeye gittiklerinde tiyatro seyredilirken mısır yenilmeyeceğini söyleyen Zeynep'e "Bana akıl verme ben ortaoyunundan gelmeyim, Karagöz Hacivat kültürünü bilirim ben." der. Senaryodaki aldatma hikâyesine kendisini fazlaca kaptırır ve oyuna müdahil olur. Oyuncular oyunu toparlar, seyirci de beğenir. İvedik tiyatrodaki oyun bitiminde oyuncular tarafından yapılan seyirciyi selamlama yöntemini de değiştirir. Seyircilere gol atan futbolcu sevinci ile karşılık verir. Tiyatro salonu ile futbol tribünü arasında bir fark gözetmez. Bu sahnede tiyatronun seçilmiş olması da tesadüfi değildir. Tiyatro ile sinema arasında beğeni yargısı bakımından sınıfsal farklar

vardır. Tiyatro sinemaya nazaran daha elitist bir sanat dalı olarak algılanır. Sinemanın ülkede yaygınlaşmaya başladığı yıllarda sinema ile tiyatro arasındaki farka değinen Orhan Seyfi Orhon 1946 yılında *Ulus Gazetesi*'nde sinemanın saygısız kitleye hitap ettiğini, tiyatroya ise kutsal bir mekâna giriliyormuşçasına girildiğini, tiyatro izleyicisinin eğlenmek, boş zaman geçirmek için değil vecd ile bir seyir gerçekleştirmek için salona geldiğini belirtir. Peyami Safa da sinemanın ticari gerekçelerle çok alt seviyedekilerin hoşuna gitme amacıyla olduğunu düşünür.³²¹ Türkiye'de yerli sinemanın ağırlık kazandığı yılların 1960'lı yıllar olduğu düşünülürse sanayileşme, iç göç ve sinemanın yaygınlaşması arasındaki paralellik gözlemlenir. Birbirinin alternatifi olarak düşünülen sinema ile tiyatro karşılaştırmasına dair yorumların da o günlerden bu güne pek değişmediği görülmektedir. İvedik de bu "kutsal" ortamı alaya alır ve kendi beğeni yargısı ile şekillendirir.



Resim 18: Tiyatro Salonunda Mısır Keyfi

Kaynak: Togan Gökbakar, Şahan Gökbakar, Can A. Sabuncu, Togan Gökbakar, *Recep İvedik 3*, İstanbul, Aksoy Film/Özen Film, 2010.

Recep İvedik dördüncü filmde bilim adamlarını ve iş adamlarını hedef alır. Bu filmde TÜSİAD ile TÜBİTAK kurumlarını birbirine karıştırır. TÜSİAD'ı ilk kez duyduğunu, "çok yabancı olduğunu" söyler. TÜBİTAK'a uygun bir kısaltma bulur ve "Türkiye Büyük İşadamları Ticaret Anonim Kurumu" olduğunu söyler. Yanlışlıkla telefon ettiği TÜBİTAK'ın "Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu"

³²¹ Levent Cantek, *Cumhuriyetin Büluğ Çağı*, s.116-118.

olduğunu anladığında da eleştirmeden edemez. Telefonun diğer ucundaki TÜBİTAK çalışanına “Size güveniyoruz ama yeni bir bok yaptığınız da yok affedersin yıllardır. Uydu bile yollayamıyoruz. Birazcık girişken olun.” dedikten sonra telefonu kapatır ve “Bana akıl veriyor oradan bilim adamı.” der. Onu küçük düşürür.

Dördüncü filmde İssız Ada yarışmasına katılmasıyla senaryo “entel-ezik” karşıtlığı üzerinden şekillenir. İvedik’in takımı ile karşı takım arasındaki fark üzerinden elit temsilcilerle mücadele başlamış olur. İvedik’in kendisinin de beğenmediği takımı “elitlerin karşısındaki ezik tiplerdir.”³²² Karşı takım “Allahın lütfü” kendi takımı “Allahın cezası” gibidir. Kendi takımını Nuh’un Gemisi’ne, Darıca Hayvanat Bahçesi’ne benzetir. Bu durum İvedik’in elit ve entel olmayı eleştirmesine rağmen ulaşılması zor bir yer olarak algıladığını da gösterir. Bu filmde üzerlerindeki kutularda talaşların bulunduğu, en uzun süre kollarıyla üzerine kutudaki talaşı düşürmeden durabilen oyuncunun kazanacağı bir oyun vardır. Recep bu oyunda hile yapar ve kendi tuzağına yine kendisi düşer. Talaş yerine başka bir oyuncunun kullanacağını düşündüğü kutuya insan dışkısı yerleştirir. Ancak kutuların karıştırılması sonucunda bu pislikler kendi üzerine dökülür. Çamaşırlarını yıkarken söylediği söz de farklılıkları ortaya koyar: “Zengin boku da farklı oluyormuş. Kokusu çıkıyor da lekesi çıkmıyor.” Yarışmanın sonlarına doğru yaklaşılırken verilen yemekte çatal bıçak kullanmadan elleriyle yemek yiyen İvedik, Taylan tarafından uyarılır. İvedik’in cevabı “Bir aydır burda her boka elini daldırıp yedin. Şimdi beyefendi oldun burda.”dır. Beşinci filmde “entel-ezik” karşıtlığını, Recep’in rahatsızlanan erkek sporcuların yerine müsabakalara çağırdığı kamyon şoförlerini kadın sporcuların beğenmemesiyle görürüz. Kamyon şoförlerini “iğrenç” olarak nitelendiren kadın sporcular “Türkiye’yi bunlarla mı temsil edeceğiz, tiplere bak öküzler resmen, resmen kamyoncu bunlar.” diyerek tepkilerini gösterirler.

Dördüncü filmdeki İssız Ada yarışmasının oylama-eleme süreci toplumsal bir durumu ortaya koymaktadır. İvedik’i adadan gönderilecek yarışmacılar listesine yazarlar, elitleri temsil eder. Yarışmadan elenmekten onu halkoyları (SMS) kurtarır.³²³ İzleyicilere seslenen İvedik’in konuşması ise entelektüelleri eleştiren

³²² Yusuf Yurdigül ve Aslı Yurdigül, a.g.m., s.346.

³²³ Yusuf Yurdigül ve Aslı Yurdigül, a.g.m., s.347.

siyaset insanlarının klişe söylemleriyle aynı tondadır: “Değerli halkımızın da her zaman ezilenin yanında olduğunu bilmekteyim. Mağdurum ben. Mağdurun yanında yer alır halkımız.”, “Biz bu halkımızla çok ileri gideceğiz daha.”, “Teşekkürler Türkiye’im.”

Tüm bu durumlar kime, neye gülünür gibi soruların cevabını vermesinin yanında gülme eylemi “nasıl bir zihniyet üretir?” sorusunun da cevabını vermektedir.³²⁴ Gülme eylemi aracılığıyla anti-entelektüelizm üzerinden lümpen bir kitle oluşturulup, bu kitlenin de bir sınıf olarak onaylanma süreci gerçekleştirilmiş olur. İvedik’in içerisine sızdığı elit mekânların insanları, halkı aşağılama durumuyla özdeşleştirilerek anti-entelektüel popülist bir kurgu oluşturulur.³²⁵ Bu ortamların ve insanların alay malzemesi haline getirilmesiyle de Adorno ve Horkheimer’in kültür endüstrisinin görevi olarak gördükleri “terapi seansı” başlar: Seyirci kendi halinin meziyet olduğuna ikna edilmeli, bunun için de kimse bir diğerinden üstün gösterilmemelidir.³²⁶ Böylece savunmasız durumdaki kitle dışlandığını hissetmemiş olur. Zaten kitle kültürü dışlanmışların söz sahibi olduğu yer gibi sunulur.³²⁷ Bourdieu, popüler kültürün ekseriyetle proletaryanın günlük yaşam pratiklerini bayağılığa indirgeyerek sınıf ayrımını etkisizleştirdiğini, sahte bir devrimcilik olduğunu söyler. Alt sınıfın gelenekleri olumlanarak aslında içinde buldukları duruma hapsolmaları sağlanmaktadır. Bu da eşitsizliğin meşrulaştırılmasına zemin hazırlar.³²⁸ İvedik’in yaşam pratiklerinin onaylanması da hayatın böyle de sürüp gidebileceği anlayışını pekiştirmektedir. Komedi endüstrileştiğinde dünyanın sorunlarına gülündüğü unutulur. Başka şeylere gülünüp eğlenildiği yanılması gerçekleşir.³²⁹

Filmler terapi görevini gerçekleştirirken bir yandan da gülme edimi aracılığıyla sınıf ayrımını körükler, cehaletin meşrulaştırılmasına yardımcı olur. Rağbet edilen “tanıdık” biri olan Recep İvedik, kültürel ve bireysel farklılıklara saygı

³²⁴ A.g.m., s.349.

³²⁵ Hülya Doğan Elibüyük, “Egemen İdeolojinin Mizahı ve Gülmenin İdeolojik Doğası: Recep İvedik 4 Filminde Ötekileştirme Aracı Olarak Kullanılan ‘Komikleştirme’”, s.358.

³²⁶ Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, s.354.

³²⁷ Adorno ve Horkheimer, a.g.e., s.372.

³²⁸ Pierre Bourdieu, *Akademik Aklın Eleştirisi*, s.95-96.

³²⁹ Veysel Atayman ve Tuncer Çetinkaya, *Popüler Sinema’nın Mitolojisi-Komedi, Western, Melodram ve Korku*, s.25.

duymamaktadır. Bu durum hem yeni “ötekiler” yaratmakta hem de hâlihazırdaki “öteki” algısına destek olmaktadır.³³⁰ İvedik’in karşısında, rakibi olarak gösterilen diğer yarışmacılar sosyolojik bakımdan “biz gibi olan İvedik’in karşısında gösterilen “ötekilerdir”. Başka bir ifadeyle biz ve onlar sınıflandırılması yapılmış olur. Filmlerin “öteki”ni işaret ediyor oluşu doğal olarak toplumda bir kutuplaşma yaratır. Dolayısıyla filmler kimlik oluşturuca bir özellik de barındırır.

İvedik’in alay ettiği kesim 2000’li yıllara dek, iktidarı bir şekilde elinde tutmuş olan eğitimli ve Batıcı kesimin bir sembolü gibi gösterilmektedir. İvedik, onlara karşı alt sınıfın içinde birikmiş olan nefreti “göbeğini kaşıyan adam” tarzıyla boşaltmaktadır.³³¹ Ona gişe başarısını getiren önemli sebeplerden biri de budur. Dolayısıyla İvedik filmlerinin mizahı, iktidarı eleştiren mizah değildir. Geçmiş yıllarda iktidarı elinde bulunduran kesim eleştirilmektedir. Alt sınıflar, bu fırsatı mevcut iktidar ile kendilerini aynı sosyal tabandan görüyor olmalarının verdiği rahatlıkla gerçekleştirmektedirler.³³² Değişen sosyal yapı gülme kültürünü de değişikliğe uğratmıştır. 1960 ve 1970’li yılların komedi sineması, köyden şehre göçmüş insanın, şehir yaşamına adapte olamamasına güldürmektedir. Bugünkü durumsa özellikle Kemal Sunal filmlerinden aşına olduğumuz, şehrin efendileriyle ilişkilerinde komik duruma düşen “göçebe kültürün” yerini şehre yerleşmiş hatta şehre sahip olduğuna inanmış “yerleşik yabancı”ların her fırsatta eski efendileri ile dalga geçmesi halini almıştır. İvedik şark kurnazlığı ile Beyaz Türklerin üstesinden gelen bir kahraman olarak sunulmaktadır.³³³

Benimsemediği kurallara uymak zorunda kalan kişi imkânını bulduğunda o kurallardan ve kuralların sahiplerinden intikam almak ister. İzleyici normlara aldırış etmeyen karakterle kendini özdeşleştirdiğinde hoşnut olur. Sosyal sınıfların çatışması komedi filmlerinde sıklıkla kullanılır. Kendi adetlerimiz ve yaşam tarzımızla uyuşmayan mekânlara girmek, zorda kalınan bir durum meydana getirir. Bu durumda

³³⁰ Yusuf Yurdigül ve Aslı Yurdigül, a.g.m., s.334.

³³¹ A.g.m., s.341.

³³² İktidar kavramı yalnızca hali hazırdaki hükümeti ifade etmez. Hâkim-madun, alt sınıf- üst sınıf ya da Hegelci bakışla efendi-köle ilişkisi olarak değerlendirilmelidir. Güç ilişkilerinin bağlamı göz önünde bulundurulduğunda halkın siyasi erkten çok, eski aydın tabakayı efendi olarak algıladığı görülüyor.

³³³ Yusuf Yurdigül ve Aslı Yurdigül, a.g.m., s.334,341.

elinden bir şey gelmeyen kişi saldırganlığını bastırır bu da gerilime yol açar.³³⁴ Komedi filmlerinde komiği oluşturan unsurlardan birisi budur. Komiklik, toplumun kurallarına uyum sağlayamayan kişi ile o toplumun kuralları arasındaki uyumsuzluğun çakışmasıyla ortaya çıkar. Recep İvedik de girdiği ortamlara uyum sağlayamaz ve komik duruma düşer. Ancak onun düştüğü komikliğe gülmek ile onun alay ettiği insanlara gülmek, yani onun komik duruma düşürdüğü insanlara gülmek birbirinden farklı sebeplere dayanır. Örnek verecek olursak herkes ayağı kayarak ya da muz kabuğuna basarak düşebilir. Bu durumda, düşen kişiye gülmek İvedik'in zorda kaldığı durumlara gülmekle aynı durumdur. Fakat yere düşen kişi üstün addedilen birisi ise konteks de değişmiş olur. Egemen olanın da düşebiliyor olması ezilen sınıfa toplum içinde yaşadığı endişe ve korkuları unutmaya olanağı sağlar.³³⁵ İvedik'in komik duruma düşürdüklerine gülme bu ikinci türe girmektedir. Bu tür gülme içinde "kötülük" barındırır. Hor görülmenin dışa vurulmasıdır. Baruch Spinoza, kötülüğe maruz kalmış kişinin başına daha büyük bir kötülük gelmeyeceğini düşündüğü zaman kendisine yapılan kötülüğe kötülükle karşılık vereceğini söyler. Kişi eğer vereceği tepkinin daha büyük felaketlere yol açacağını düşünürse daha büyük bir çaba göstererek kötülükten vazgeçer.³³⁶ Dolayısıyla İvedik üzerinden yapılan bu alaylar insanların gücün artık kendi ellerinde olduğu yanılmasına kapıldıklarını göstermektedir.

4.3. Recep İvedik Tartışmaları Üzerinden Sosyal Konumun Belirlenmesi

Recep İvedik filmlerinde gülme eylemi vasıtasıyla kurulan lümpen kültür popülizmi bir yandan da "elit-entelektüel" olanı ötekileştirmektedir. Bu durum sınırları sadece filmin senaryosunda kalan bir çatışma değildir. Gerçek hayatta da İvedik'in kim olduğu ile ilgili -maganda ya da halk kahramanı- tartışmalardan onu beğenip beğenmemeye kadar varan tartışmalar da film üzerinden bir "elit-halk" kategorileşmesini pekiştirmekte, İvedik'e gülüp gülmek siyasi ve sosyal bir gerilim yaratmaktadır.³³⁷

³³⁴ Veysel Atayman ve Tuncer Çetinkaya, a.g.e., s.19,28,37.

³³⁵ Veysel Atayman ve Tuncer Çetinkaya, a.g.e., s.21.

³³⁶ Benedictus De Spinoza, *Ethica-Geometrik Yöntemlerle Kanıtlanmış ve Beş Bölüme Ayrılmış Ahlak*, s.409.

³³⁷ Yusuf Yurdigül ve Aslı Yurdigül, a.g.m., s.341.

İnsanların izledikleri filmleri beğenip beğenmeme durumları, içinde bulunduğu sınıfa göre şekillenir. Filmi gerçekte beğenen bir kimse kendi sınıfı içindeki konumunun sarsılacağını düşünerek bunu dile getiremeyebilir. Recep İvedik filmleri ona karşı geliştirilen olumlu ya da olumsuz eleştirilerle sanattan anlayanlar-anlamayanlar, entelektüel olanlar ve avam olanlar kutuplaşması yaratır. Bu kutuplaşmanın oluşmasındaki sebep ise insanların beğeni yargısındaki farklılıkların sınıf ayrımının üretici formülü olmasıdır. Bourdieu “Bir sanat yapıtını temellük etmek, nesnenin ve bu nesneye ilişkin gerçek beğenin tek sahibi olduğunu doğrulamaktır.”³³⁸ cümlesiyle bu durumu anlatır.

Bu yargımızı desteklemesi için bir örnek verelim; 1980’li yıllarda kültürel çalışmalar eleştirmeni Ien Ang, “zevk nasıl yaratılır?” sorusunun cevabını araştırmak için *Dallas* dizisini insanların neden beğenip beğenmediğini kendisine mektup yazmalarını isteyerek araştırmaya koyulur. Gelen mektuplar arasında dizi kahramanları ile ortak duyguların paylaşımından dolayı sevildiği, kendi duygularımızın çıkış yolu olduğu gibi sevilme sebeplerinin yanı sıra, kitle kültürünün ürünü olduğunun bilincinde olan ve bununla alay etmek için izlediğini söyleyenler de bulunmaktadır. Kitle kültürü ürünü olduğundan dolayı sevmediğini belirtenlerin yanı sıra beğenip beğenmemek arasında kalan cevaplar da bulunmaktadır. Ang’a göre arada kalan izleyicinin -tahminen- yalnızken diziden zevk almaktayken kamusal alanda diziyle dalga geçerek sosyal konumunu koruma amacı gütmeleri muhtemeldir.³³⁹

Türkiye’de Recep İvedik filmlerini beğenip beğenmemek üstüne kurulmuş bir kutuplaşma söz konusudur. Filmi temellük etmemek, alt sınıftan biri olmadığını göstermek, yüksek beğeni anlayışına sahip olunduğunu belirtmek gibi anlamlara bürünmüştür. Oyuncu Gökbakar’ın ikinci filmin galasındaki: “İstanbul’da bu kadar anti-entelektüel olduğuna sevindim. Buraya geldiğiniz için arkadaş çevrenizce küçümseneceksiniz. Bunu göze alıp geldiğiniz için teşekkür ederim hepinize.” sözleri bu durumu doğrulamaktadır.³⁴⁰ Zaten filmlere gelen hakaretimiz eleştiriler sonucunda Gökbakar bu açıklamayı yapmış, sadece halk için film yaptığını belirterek eleştirilerin

³³⁸ Pierre Bourdieu, *Ayrım*, s.411.

³³⁹ John Storey, *Popüler Kültür Çalışmaları*, s.27-32.

³⁴⁰ Kemal Yılmaz, “Anti-entelektüellerin Recep İvedik Buluşması”, <http://www.radikal.com.tr/kultur/anti-entelektuellere-recep-ivedik-bulusmasi-921195/>, (Erişim tarihi: 11.09.2017)

önünü almaya çalışmıştır. Atilla Dorsay da Şahan Gökbakar'ın kendisini anti-entelektüel bir yerde konumlandığını belirtir.³⁴¹

Kahramana sempati duyup duymamak da sevgi ve nefret duygusu ile “biz” ve “onlar” sınırının çekilmesine yol açar. Sevgi ve nefret duyguları bilinçaltının yanı sıra sosyal ve maddi koşulların da kişinin kimi seveceğini ya da kimden nefret edeceğini belirlemede etkili olması sebebiyle tekil bir zihinden kaynaklanmaz. Yani özne (Recep İvedik karakteri) nefret edilen bireyin kendisinden ziyade “kolektif bedenlerin yüzeylerini maddileştirmeye yarayan” bir figürdür. Nefret edilen özne, bedenselleşmiş bir sınıfı ifade eder.³⁴² Dolayısıyla film kahramanı üzerinden sınıflar arası bir sınır çekilmekte ve kurulu sosyal alanın hiyerarşik gücü sağlamlaştırılmış olmaktadır. Aynı şekilde Spinoza da kişinin kendi sınıfından ya da ulusundan olmayan birisine karşı sevgi ya da nefret beslediğinde bunu bütün bir ulus ya da sınıfa mal edeceğini belirtir.³⁴³ Aşağıda filme yönelik olumlu ve olumsuz eleştirilerin bir kısmına bu duruma örnek olması için yer verdim.

Recep İvedik 2 filminin gösterime girdiği 2009 yılında bir lise öğrencisi İvedik taklidi yapmanın moda olduğuna değinir. İlkokul mezunu bir garson “Recep abinin tavırlarını kendisine benzetir.” Üniversite mezunu bir yönetici, filmi beğendiğini ve bundan “utanmadığını” dile getirir. Bu kişinin utanmamış olduğunu özellikle belirtiyor oluşu aslında verilen olumsuz eleştirilere karşı bir meydan okumayı göstermektedir. Lise mezunu bir fast-food restoranı çalışanı ise İvedik'in ağzına geleni söylüyor olmasının kendisini cezbediğini belirtir. Örneklerden görüldüğü gibi İvedik'in sevilmesinin ve insanlar tarafından sahiplenilmesinin sebebi çoğunlukla ağzına geleni söylüyor oluşu ve insanların onunla kurduğu benzer yönlerdir.³⁴⁴

³⁴¹ “Ünlü sinema eleştirmeni Atilla Dorsay, bir sinema dergisine verdiği röportajda çarpıcı açıklamalarda bulundu”, <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/1018628-yonetmenlerden-olum-tehdidi-aldim->, (Erişim tarihi: 11.02.2009)

³⁴² Sara Ahmed, *Duyguların Kültürel Politikası*, s.63-68. Ahmed, nefret duygusunun kızgınlıkla karıştırılmaması gerektiğini düşünür. Aristo'ya göre de nefret birey üzerinden genel temsil yoluyla bir insan sınıfıyla bağdaştırılır. Kızgınlık ise bireyseldir. Sadece yöneltilen kişiyle bağdaştırılır.

³⁴³ Benedictus De Spinoza, a.g.e., s.425.

³⁴⁴ Bade Gürleyen - Pelin Çini ve Elif Ünyay, “Recep İvedik'in Nesini Seviyoruz?”, <http://www.milliyet.com.tr/ivedik-in-nesini-seviyoruz-/pazar/haberdetay/01.03.2009/1065468/default.htm>, (Erişim tarihi: 11.09.2017)

Recep İvedik filmi üzerinden yürütülen tartışmalar köşe yazarları, film eleştirmenleri ve akademisyenler tarafından da halka yakın olmak ya da halkın beğenisini küçümsemek gibi anlamların çıkarılabileceği sınıfsal bir ortam hazırlar. Sinema eleştirmeni Atilla Dorsay, her milletin basit, sade ve bayağı şeylere güldüğünü, bu toplumsal ihtiyacı gidermek için aslında her milletin Recep İvedik'leri olduğunu belirtir. Halkın keşke ben de İvedik gibi önüme geleni kırıp geçirsem dediğini ve Kemal Sunal'ında aynı kaba güldürüyü yıllar önce yaptığını anlatır. Dorsay ayrıca filme “modern görünümlü gençlerin” de gittiğini belirtir. Bu yorum bana Martin Stokes'in *Türkiye'de Arabesk Olayı* adlı çalışmasında Müslüm Gürses konserine şık ama ucuz giyimli insanların gittiğini gözlemlediğini belirttiği yorumunu hatırlattı.³⁴⁵ Böyle bir gözlemi teyit etmek adına *Recep İvedik 5* filmi 5 ayrı semt ve salonda izledim. İzleyicilerin çoğunlukla gençlerden oluştuğu ve görünüm itibarıyla “cadde modasını” takip eden insanlar olduğunu söylemek mümkün ancak TV izleyicisini de göz ardı etmemek gerekir. Recep İvedik filmleri TV gösterimlerinde de yüksek reyting almaktadır. Şahan Gökbakar bu oranları film TV de gösterime sunuldukça instagram hesabından da paylaşmaktadır.³⁴⁶

Uğur Vardan, “Beyaz Türk” refleksiyle filmin karalanmaması gerektiğini Kemal Sunal'ın Şaban karakterindeki masumiyetin yerini İvedik'te uyanıklığın aldığını ve benzer noktalarının “iyi insan” olarak kodlanmaları olduğunu söyler. Sosyal Psikolog Ali Dönmez ise insanımızın kabalıktan, meydan okuyarak küfürlü konuşmaktan haz duyduğunu belirterek, bazı insanların gülmek için bazılarınınsa meydan okuyan bu şahsı seyretmek için filme gittiklerini düşünür. Filme Beyaz Türklerin de gittiğini belirten sosyolog Uğur Kömeçoğlu, bunun sebebini sempatik bir “maganda” tiplemesi aracılığıyla bir kesimden nefretin yansıtılıyor oluşuyla ilişkilendirir. Tayfun Atay ise folk kültür ile kitle kültürü arasında kalmış, kırsal yönlerini devam ettiren ve şehirdeki zenginliğe karşı öfkeli olan bir kalabalığın filme

³⁴⁵ Martin Stokes, *Türkiye'de Arabesk Olayı*, s.133.

³⁴⁶ Şahan Gökbakar'ın Recep İvedik filminin reyting oranlarına dair yaptığı yorumları ve reyting oranlarının birkaç örneğini bu adreslerde bulabilirsiniz. Bkz. <https://www.instagram.com/p/BdmgX-yhjpL/>, ve <https://www.instagram.com/p/Bde-YteBR29/> ve https://www.instagram.com/p/BV5h9n_BsFn/ (Erişim Tarihi: 10.11.2018)

rağbet ettiğini belirtir.³⁴⁷ Ömür Gedik köşe yazısında İvedik’i sevme sebebini: “Recep İvedik ne kadar kaba saba olsa da candır, dosttur, insandır. Şehirli gibi değildir belki, Anadolu insanı gibidir. Şehirli, modern görünümlü ama maganda özlü tiplere benzemez.” cümleleriyle açıklar. Bu cümleler içindeki “belki” ifadesi karakterin arada kalmışlığını da gösterir. Gedik’in İvedik’i sevmeme sebebi ise diğer yorumlardan ayrılır. Gedik’in eleştirisi karakter İvedik’e değil filmin kendisindedir. Bir “maganda” olarak görmediği Recep İvedik filmlerinde kadının cinsellik ve komedi malzemesi yapılması ve üçüncü filmdeki Nuri Bilge Ceylan’ın *Uzak* filminin espri malzemesi haline getirilmesi Gedik’i rahatsız etmiştir.³⁴⁸

Rahşan Gülşan ise *Habertürk* Gazetesi’nde üçüncü filme “entelektüel kaygıları bir kenara koyup” ülke gündeminin sıkıcılığından kaçmak için gittiğini ve eğlendiğini belirtir. Gökbakar’a, İvedik salağından kurtularak başka filmler de yapması gerektiğini söyler.³⁴⁹ Gülşan’ın bu yazısı çalışmamız için önemli üç noktaya işaret etmektedir. İlki; filmin beğeni yargısı açısından lümpen bir kitleye hitap ettiğidir. Filmi beğenmek entelektüelliğe karşı duruş olarak algılanmaktadır. İkincisi; kültür endüstrisinin amacına uygun düşecek şekilde günlük hayattan kaçmak ve sadece eğlenmek için filme gitmiş olmasıdır. Üçüncü nokta ise; İvedik’i bir “salak” olarak görüyor olmasıdır. Her ne kadar filmi beğenmiş olsa da İvedik’i bir kahraman olarak görmemiştir.

Filmin tu kaka edilmesine karşı geliştirilen savunu ise çoğu kez filmin zaten sanat filmi olmadığı ve güldürüyü amaçladığıdır. İzlenme oranı üzerinden meşruiyet sağlama durumunu, Armağan Çağlayan’ın sosyal paylaşım sitesi twitter üzerinden yaptığı paylaşımda görüyoruz. Armağan Çağlayan, Recep İvedik filmleri için önyargısız olduğunu, ilk filmin senaryosunun yapım şirketi tarafından kendisine

³⁴⁷ Bade Gürleyen - Pelin Çini ve Elif Ünyay, “Recep İvedik’in Nesini Seviyoruz?”, <http://www.milliyet.com.tr/ivedik-in-nesini-seviyoruz-/pazar/haberdetay/01.03.2009/1065468/default.htm>, (Erişim tarihi: 11.09.2017)

³⁴⁸ Ömür Gedik, “Recep İvedik’i Sevmiyorum, Çünkü...”, <http://www.hurriyet.com.tr/recep-ivedik-i-sevmiyorum-cunku-13801780>, (11.09.2017)

³⁴⁹ Rahşan Gülşan, “Veleve Ki Recep İvedik İçimizdeki Kılıcı Ayı!”, <http://www.haberturk.com/yazarlar/rahsan-gulsan/225360-velev-ki-recep-ivedik-icimizdeki-killi-ayi>, (11.09.2017)

okutulduğunu ve her yapımcının böyle gişe başarısı olan filmleri yapmak isteyeceğini belirtir.³⁵⁰

Filmlere getirilen olumsuz eleştiriler hem sinema teknikleri açısından hem de sosyolojik bir durumun tespiti açısından önemlidir. Ancak teknik bakımdan yöneltilen eleştiriler konunun dışında kaldığı için sosyolojik yorumlar elde edebileceğimiz eleştirilere göz atacağım. Zaten Gökbakar'ın kendisi de sanat filmi çekmediklerini popüler sinema ile yetişen bir nesil olarak bir önceki kuşaktan gördüğü espri anlayışını yansıttıklarını belirtir.³⁵¹

Yönetmen Tunç Başaran film niteliği taşımadığını söylediği Recep İvedik filmlerine rağbet edilmesinin sebebini, belden aşağı sözlere ve basit kurgulanışına bağlar.³⁵² Eleştirmen Tunca Arslan da aynı duruma vurgu yapar ancak bazı sahnelere gülmemenin de mümkün olmadığını belirtir. Arslan gülmemenin bir meziyet olarak algılanmaması gerektiğini vurgular.³⁵³ Bu yorumdan da anlaşıldığı üzere filmi beğenmemek ya da karaktere gülmemek bazı insanlar tarafından meziyet olarak görülmekte ve filmi beğenenler aşağılanmaktadır. Buna Ahmet Hakan'ın “Burjuvazimiz Recep İvedik seviyor ve işin enteresan tarafı bu sevgisini saklama gereği duymuyor.” diyerek “ne derler bize” kaygısı yaşamadıklarını belirtmesini de ekleyebiliriz.³⁵⁴ Hakan burada kültürü değişen burjuvaziye ironik bir göndermede bulunur. Yine bir köşe yazısında senarist, yönetmen Onur Ünlü'nün Recep İvedik'i trajik bulduğunu, onu eleştirenlerin hangi yüksek mevki de olduklarını, boş konuştuklarını belirtmesine dikkat çeker. İvedik olsa bu duruma: “Lan oğlum. Sen ne

³⁵⁰ “Armağan Çağlayan'dan ‘Recep İvedik’
<http://www.sabah.com.tr/magazin/2017/02/22/armagan-caglayandan-recep-ivedik-itirafi>,
(10.09.2017)

³⁵¹ Sema Denker, “Recep İvedik 3 de Olacak”, <http://www.hurriyet.com.tr/recep-ivedik-3-de-olacak-10843247>, (10.09.2017)

³⁵² İbrahim Aldemir, “Tunç Başaran'dan Recep İvedik'e Eleştiri”,
<http://www.radikal.com.tr/kultur/tunc-basarandan-recep-ivedike-elestiri-964507/>, (Erişim tarihi: 10.09.2017)

³⁵³ Tunca Arslan, “Recep İvedik'in En Yakın Akrabası Kim?”, <http://odatv.com/recep-ivedikin-en-yakin-akrabasi-kim-1402091200.html>, (Erişim tarihi: 10.09.2017)

³⁵⁴ “Sosyetenin Recep İvedik Buluşmaları”, <http://odatv.com/sosyetenin-recep-ivedik-bulusmalari-1902171200.html>, (Erişim tarihi: 10.09.2017)

gonuşuyon böyle gevşek gevşek. Entel misin lan sen...” diyerek cevap verirdi diyor.³⁵⁵ Hakan’ın yorumundan anlaşıldığı üzere İvedik’in başka bir sınıf tarafından kendisine olumlu eleştiri yapılmasına dahi tahammülü yok. Karakterin nasıl bir cevap vereceğini tahmin ediyor olması da zihinlerde kalıplaşmış bir İvedik imgesinin kurulduğunu göstermektedir.

Freud’un “kendimizi sevdiklerimizle özdeşleştiririz” önermesi ego ile topluluk arasındaki bağı ortaya koyar.³⁵⁶ Bu duruma uygun düşecek iki yorum ise Zülfü Livaneli ve sinema tarihçisi Giovanni Scognomillo’dan gelmektedir. Livaneli; Toplumun ve kültürünün değişmesinin sebebini, otuz yıldan fazla zamandır medya ve başka kurumların lümpenleşmeyi desteklemesi ile ilişkilendirir. Livaneli zaten uzun yıllardır toplumumuzda olan İvedik tipinin iktidarın lümpenleşmeyi desteklemesi ile yüceltildiğini belirtir. İvedik, köylünün lümpenleşmesinin, masumiyetini yitirerek saldırganlaşmasının sembolüdür.³⁵⁷ Dolayısıyla İvedik’in gişe başarısı lümpen sınıfın çoğunluk durumunda olması ile ilişkilendirilebilir. Scognomillo ise geçmişe nazaran mizah anlayışında bir bayağılaşmanın söz konusu olduğunu, eskiden espiye gülündüğünü bugünse bel altı şakalara gülündüğünü belirtir. Mizahın malzemesi halkın kendisidir. Scognomillo günümüzde halktan sağlam mizah malzemesi gelmediğini, toplumda bir yozlaşmanın olduğunu düşünür.³⁵⁸

Yorumlar genel itibariyle kültürel yozlaşma durumuna, yalnızca halkın değil burjuvazinin de beğeni anlayışında düşüş olduğuna, çünkü burjuvazinin de değiştiğine işaret etmektedir. Genel olarak Recep İvedik, Şaban tiplmesi ile karşılaştırılarak aynı kalitenin yakalanamadığı düşünülmektedir. Hem insan hem de düşünüş tarzları ve hayatımıza dâhil olan yenilikler durağan olmadığı için “gülme kültürü” de yıldan yıla değişebilir. Bu nedenle Şaban tiplmesi ile İvedik’i karşılaştırılarak ikisinde de tıpatıp

³⁵⁵ Ahmet Hakan, “Milletçe kafayı yedik: Plajda bikiniyle namaz”, <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ahmet-hakan/milletcekafayi-yedik-plajda-bikiniyle-namaz-40547682>, (Erişim Tarihi: 10.08.2018)

³⁵⁶ Sara Ahmed, a.g.e., s.71.

³⁵⁷ Selin Ongun, “Evren Hesabı Şimdi Erdal Eren’e Versin” ,(Zülfü Livaneli ile röportaj), http://www.cumhuriyet.com.tr/koseyazisi/273543/Evren_hesabi_simdi_Erdal_Eren_e_versin.html#, (Erişim tarihi:10.09.2017)

³⁵⁸ Tuba Deniz, “Her Yöne Argonun Dakikası Kaç Para İvedik?”, <http://www.haber7.com/medya/haber/380533-her-yone-argonun-dakikasi-kac-para-ivedik>, (Erişim tarihi:10.09.2017)

aynı özellikleri aramak hatalı olur. İkisi de komedi unsuru olduğu için elbette benzer yönleri vardır. Bu benzerliklerden üçüncü bölümde bahsedeceğim. Komedinin Şaban tiplemesinden Recep İvedik'e doğru yöneldiği yol boyunca Türkiye'deki sosyal değişimin anlaşılması yararlı olacaktır. Bunun nedeni komedi filmlerinin komedyenin içinde bulunduğu toplumun moral değerler sistemine göre şekilleniyor olmasıdır.³⁵⁹ Sosyal değişimle birlikte, kültür ve kültür endüstrisi de değişime uğrar. Zaten Şaban tiplemesi kültür endüstrisinin Türkiye'de henüz yeni yeni gücünü gösterdiği yıllara denk gelir. Recep İvedik ise özel televizyonların ve sosyal medya kullanımının herkesin kolaylıkla ulaşabileceği bir dönem içinde var olmuştur. Toplumsal değişimi gözlemleyerek kültürel bir yozlaşmanın söz konusu olup olmadığının anlaşılması için “merkez-çevre” paradigmasının³⁶⁰ ve Türkiye'deki iç göçün seyrinin anlaşılmasının bir imkân olacağını düşünüyorum.

4.4.Türkiye’de Toplumsal ve Kültürel Değişimin Seyri

Türkiye’deki toplumsal değişimini anlayabilmek için ülkenin geçirmiş olduğu demografik dönüşümün de anlaşılması gerekir. Türkiye’de 1945’ten itibaren endüstrileşme ve kentleşme çok hızlı yaşanmıştır. Bu durum iş gücü ihtiyacını zorunluğu kıldığı için bir yandan göçü ve nüfus artışını hızlandırmış, bir taraftan da hızlı sanayileşmenin etkisine ayak uydurulamayarak çarpık bir modernleşmenin gerçekleşmesine yol açmıştır. Taşı toprağı altın denilerek göç edilen büyük şehirlerde göçmenler, şehrin kenarlarında yer edinebilmişlerdir. 1945-2010 yılları arası kaba ölüm oranlarının düştüğü, doğum oranının ise buna kıyasla daha yavaş bir düşüş gerçekleştirdiği dönemdir. Bu durum, ülke nüfusunda hızlı bir artış gerçekleşmesine

³⁵⁹ Mustafa Sözen, “GORA ve AROG: Komedi, Gelenek ve Estetik”, s.41.

³⁶⁰ Toplum analizlerinde merkez-çevre kuramsallaştırılması Edward Shils’e aittir. Shils her toplumun semboller, değerler ve inançlar sistemiyle toplumun tüm üyelerine etkileyecek bir merkezi güce sahip olduğunu düşünür. Bu gücün taşıyıcısı ise devlet ve seçkinlerdir. Merkez gücün kurumları arasında bir bütünlüğün olması tüm toplumun merkezi gücün etki alanında olduğunu göstermemektedir. Shils ihtiyaçlar ve üretilenler dengesinin sağlandığı bir ekonomi, düzenli kentleşme ve gelişmiş eğitim olanaklarının sağlanmasının yolunu toplumun farklı kesimlerinin birbiri ile olan ilişkilerinin geliştirilmesi ve merkezi değerlerin çevre güçlerine benimsetilmesinde görür. Bkz. Edward Shils, “Merkez ve Çevre”, ss.86-96. çalışmamda çevre kavramını Tekelioğlu’nun izinden giderek iç göç ile şehirlere taşınmış muhafazakâr ve geleneksel kültür pratiklerini anlatmak için kullanacağım. Bkz. Orhan Tekelioğlu, *Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen “Halk Zevki”*, s.21.

neden olmuştur.³⁶¹ Sanayileşmeyle birlikte ülkenin büyük şehirlerinde hızlı bir demografik değişim gerçekleşmiştir.

1950 ile 1980 arasında ülkede hızlı kentleşme ve gecekondulaşma görülür. Bu dönemde köy nüfusu 1.6 oranında artarken kent nüfusu buna oranla 3.7 kat artmıştır. 1950 de %25 olan kentleşme oranı 1980 yılında -TÜİK verilerine göre- %43.91'dir. Bu yıllarda tarımın istihdamdaki payı azalırken, sanayinin payı artmaktadır. Bu durum kentlerde gecekondulaşmayı doğurmuş ve şehir içinde mekânsal ayrışma gerçekleşmiştir. Böylece gecekondulu denilen yeni bir toplumsal kesim ortaya çıkmıştır.³⁶² He ne kadar sanayileşme hızlanmış olsa da kırdan kente göç, merkezin daveti, çağırması üzerine gerçekleşmemiştir. Göçmenlerin yalnızca bir kısmı sanayi işçisi olarak çalışırken birçoğu kapıcılık, işportacılık, temizlikçilik gibi işlerle hayatlarını idame ettirmişlerdir. Bu insanların köylerine dönmemesinin sebebi sınıf atlama, yükselme inancını barındırmalarıdır. Başka bir ifadeyle göçmenler umudunu yitirmiş insanlar değil, kentle bütünleşmeyi isteyen insanlardır.³⁶³ Şehre bir kez gelip memleketine dönmeyen insanlar, şehirde köye göre daha geniş (panoramik) bir bakış açısı yakalamışlardır. Ayrıca gecekondulu, birçok zorluğa rağmen köye nazaran daha konforlu sayılabilir. Dolayısıyla Türkiye'deki iç göç, merkezin çevreyi kendisine çekmesinden çok çevrenin şartlarının köylüyü merkeze itişisi olarak tanımlanabilir. Göç dalgası ile şehirlerde artan nüfus, şehrin eski sakinlerine nazaran eğitimsiz ve yoksul kesimlerdir. Bu durum şehirde tahsil, siyasi fikir farklılıkları, dini inanış yöntemlerinin farklılığı, gelir durumundaki farklılıklar gibi birçok alandaki artan çeşitliliğe yol açmıştır. Şehrin eski homojen yapısını yitirmesi kültürel farklılıklara sebep olmuştur. Bu durum şehrin eski sakini ile onlarla aynı merkezi paylaşmak zorunda kalan göçmenler arasındaki farklı hayat tarzlarından dolayı kültürel gerginliklere yol açmıştır.³⁶⁴

Kırsal nüfusun şehirlerde yoğunlaşması ile şehirlerin kırsallaştığı gibi yorumlar olmakla birlikte aslında karşılıklı etkileşim hem şehirlinin hem de köylünün yeni

³⁶¹ M. Fatih Aysan, "Türkiye'nin Demografik Dönüşümü ve Yeni Meydan Okumalar", s.71-73.

³⁶² Mustafa Kömürcüoğlu, "Göç ve Kentleşme: Gecekondudan Kentsel Dönüşüme", s.97,102.

³⁶³ Eric Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, s.389.

³⁶⁴ M. Fatih Aysan, a.g.m., s.82.

değerler tanıyarak ortaya farklı bir kültürel yapı çıkardığını göstermektedir. Bu durum göçmenlerin kendi kültürlerini yaşamakta diretmiyor, kentin kültürel formlarına ve yaşam tarzına da ayak uydurmaya çalışıyor olmalarından kaynaklanmaktadır. Kılık kıyafetin değişmesi, alışveriş kültürünün benimsenmeye başlaması, kendisinden üstün gördüğü şehirli ile diyaloga geçme isteği ve son olarak kendisini şehrin bir parçası olarak görmeye başlaması kentleşmeyi benimsemek istediklerini gösterir.³⁶⁵ Göçmen ile şehirli arasındaki etkileşim çoğunlukla köylünün hayranlığı, şehirlinin hor görmesi olarak geliştirilmiş iki farklı bakış açısı şeklinde tezahür etmiştir. Göçmenler kentlinin bilgi görgü gibi değerlerini öğrenmek isterken, kentliler onları kentin görüntüsünü ve görgüsünü bozmakla itham etmiştir.³⁶⁶ Dolayısıyla alt sınıfın oluşturduğu kültür, dışlanmışlık üzerine inşa edilmiştir. Kentlerin tarih boyunca dışlayıcı yönü hep vardır ancak bu dışlama yalnızca sınırların dışındaki ile sınırlı değildir. Şehrin kendi içerisinde de bir hiyerarşi vardır. Sıradan vatandaş ile yöneticilerin kentte farklı mekânlarda ikamet etmeleri bu hiyerarşinin gösterenlerinden biridir.³⁶⁷

Türkiye’de kırsal nüfusun azalarak, şehirlerde demografik patlamanın gerçekleşmesi, merkezin içinde yaşanan bir merkez-çevre gerilimine sebep olmuştur. Ülkede 1950 sonrasındaki egemen kültürün bir “gerilim kültürü” olduğu söylenebilir. Merkez-çevre gerilimi ulus devletlerin modernizmle birlikte çevrenin dönüşeceği anlayışından kaynaklanır. Bunun için merkez, çevrenin kültürel kodlarının ve sembol değerlerinin reddine yönelir.³⁶⁸ Bu reddedişin göçmenlerin şehre adapte olma çabaları ile harmanlanmasının sonucunda da ortaya melez bir kültür çıkar. Arabesk kültürün meydana gelişi buna örnek gösterilebilir. Oluşan kültür kırsalın kültürü değildir. Şehirde doğmuş köy-kent harmanlanması melez bir kültürdür. Arabeskin bu çalışmada önemli yer tutmasının sebebi arabeskin doğduğu yıllarda onun bir geçiş dönemi eseri olduğu ve zaman içerisinde yok olup gideceği gibi varsayımlar ortaya atılmasına karşın, arabesk kültürün isim ve başkalaşım geçirerek var olmayı sürdürmesinden kaynaklanır. Recep İvedik filmlerinin değerlendirmesini yaparken aslında arabesk

³⁶⁵ Kemal H. Karpat, *Türkiye’de Toplumsal Dönüşüm Kırsal Göç, Gecekondu ve Kentleşme*, s.185-187.

³⁶⁶ Kemal H. Karpat, a.g.e., s.204.

³⁶⁷ Mustafa Kömürcüoğlu, a.g.m., s.90.

³⁶⁸ E. Fuat Keyman, “Şerif Mardin’i Okumak: Modernleşme, Yorumbilgisel Yaklaşım ve Türkiye”, s.31.

kültürü de geçirdiği süreci ve geldiği noktayı da gözlemlemiş oluyoruz. Arabeskin yolculuğu Türkiye'nin "batılılaşma"sının da hikâyesidir.³⁶⁹ Kentler ve sınıf profilleri dönüşürken arabesk de dönüşerek var olmaya devam etmiştir.

1980 yılı Türk siyaseti açısından olduğu kadar sosyo-kültürel yapısı için de büyük bir dönüm noktasıdır. 12 Eylül 1980 günü Silahlı Kuvvetlerin yönetime el koyduğunu bildirmesinin ardından 6 Kasım 1983 seçimlerine kadar yaşananlar siyasi açıdan olduğu kadar, toplumsal bir travmaya da yol açmıştır. Bu dönemde TBMM kapatılarak mevcut anayasa iptal edilmiştir. Siyasi partiler, dernek ve sendikalar yasaklanmıştır. Darbeden bir yıl sonra 122.600 kişi tutuklu durumdadır. 1982 yılında 80 bin kişi hapistedir. Bu durum terör saldırılarında ciddi bir azalma sağlamıştır ancak tutuklananların hepsinin terörist olmaması, meşru siyasetçilerin, akademisyen, gazeteci, sendikacı ve hukukçuların da sol görüşten, İslamcı ya da milliyetçi görüş fark etmeksizin tutuklanmaları toplumsal kayıplara neden olmuştur. Yine bu dönemde YÖK'ün kurulması ile üniversiteler de denetim altına alınmıştır. Askeri mahkemelerin yargılaması sonunda on binlerce kişi cezalandırılmış, 20'si infaz edilen 3600 idam cezası kararı çıkmıştır. 1983 seçimlerinde Turgut Özal'ın ANAP'ı birinci parti olup salt çoğunluğu sağlamıştır. Onu Necdet Alp'in Halkçı Partisi %30 oy oranı ile yakalamış, generallerin partisi olarak anılan Turgut Sunalp'in Milliyetçi Demokrasi Partisi ise %23 civarındaki oylarıyla seçime girmesine müsaade edilen üç partiden biri olarak üçüncü olmuştur. Özal'ın bir taşralı olarak yükselişi, köylü, gecekondu, esnaf gibi birçok insan için dikey hareketliliğin gerçekleşebileceğinin de umudu olmuştur.³⁷⁰ Gerçekten de ANAP iktidarının özel sektörü teşvik eden hamlelerinin sonucunda ülkede yeni bir taşralı zenginler ve orta sınıf zümreleri oluşmuştur. Özal iktidarı döneminde toplumsal değişim ivme kazanmıştır.

1980'li yıllar 24 Ocak kararları ile ülke kapitalist pazara dâhil edilirken aynı zamanda ardından gelen darbe ile de depolitize bir kuşağın habercisi olmuştur. Özal hükümeti taşralının da bu kapitalist ortamda dönüşümüne yol açacak imkânlar sağlamıştır. Liberal politikaların sağladığı özgürlük vaadi, kültür endüstrisinin de bu dönemde patlama yapmasına neden oldu. Nurdan Gürbilek, 1980'li yılların bize

³⁶⁹ Meral Özbek, "Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği", s.189-190.

³⁷⁰ Eric Jan Zürcher, a.g.e., s. 401-408

gösterdiği iki önemli şey olduğunu düşünür. İlki; Kemalist modernleşmenin yerini piyasa baskısının almaya başlamasıyla Kemalist modernleşmenin kültürel ifade imkânlarını kısıtladığının anlaşılmasıdır. 1980’li yıllara değin bastırılmış olan değerler mekân ve zamanın şartlarına göre aynılığıyla olmasa da geri dönmüştür. “Bastırılmışın geri dönüşü” olarak kavramsallaştırılan bu dönüşümde dikkat çekici olan bastırılan değerlerin (İslam’ın, Kürtler’in, taşranın, alt kültürün) anlamını yitirerek çıplak bir öfke, arsızlık, açlık görünümünde zuhur etmesidir. İkinci nokta ise bu dönüşümün Kemalist modernleşmenin gelenekselden moderne doğru seyreden bir süreç olmadığını anlaşılmasıdır. Alt kültürün kendisini tam olarak dile getirebilme imkânı 1980 sonrası gerçekleşmiştir. Liberal politikalar kültürel kodların dışında tutulan taşralı ve göçmenlerin kendi kimliklerini koruyarak da şehirde yer edinebileceğini, kültürel açlıklarını giderebileceklerini göstermiştir.³⁷¹ Taşralının kendi kimliğini koruyarak şehirde yer edinmesini hiçbir değişim olmadan aynılığıyla devam ettirdiği düşünülmemelidir. Zamansal ve mekânsal değişme mutlaka bir takım değişiklikler meydana getirecektir.

Bastırılmış kültürel değerlerin geri dönüşüne ANAP’ın çoğunlukta olan seçmen nüfusun farkında olması ve bunu fırsata çevirmesi etki etmiştir. 1980’lerde arabesk müzik ve filmlerin revaçta oluşu piyasa-toplum-siyaset üçlüsü arasındaki salınımdan kaynaklanır. TRT de arabesk müziğin yasaklandığı yıllar, Özal ailesinin arabesk yıldızlarıyla olan yakın ilişkisinin de etkisiyle son bulmuştur. 1988 seçimlerinde ANAP’ın “Seni Sevmeyen Ölsün” adlı arabesk şarkıyı seçim şarkısı olarak belirlemesi, 1989 da Birinci Müzik Kongresi’nde “Acısız Arabesk”in desteklenmesi yönünde karar alınması dikkate değerdir. Bu durum hükümetin arabeski kontrol etmesini ve kendi amaçları doğrultusunda yönlendirme çabasını gösterir.³⁷² Arabesk kültür ile devletin barışması, arabesk severlerin ülke nüfusunda önemli bir oy potansiyeline sahip olmasından kaynaklanır. Bu kültürel hamle 1980’li yıllarda sosyal alanda da benzer şekilde kendini gösterir. Yoksul kesimin oy potansiyeli 1980’li yıllarda imar aflarını getirmiş, gecekondululara tapu tahsis belgeleri verilmiştir. Belediyelerin yoksul mahallelere yaptığı harcamalarda da fark edilir bir artış söz konusu olmuştur. Bunun sonucunda emekçilerin maddi durumlarında artış yaşanmıştır

³⁷¹ Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak- 1980’lerin Kültürel İklimi*, s.11, 104-107.

³⁷² Martin Stokes, a.g.e., s.162-163

ancak bu kez de alt sınıfın sınıf bilinci anlayışı aşındırılmış, bu durum “köşeyi dönme” hayalindeki insan profilinin oluşmasına yol açmıştır.³⁷³ Bu dönüşüm çalışmanın birinci kısmı hatırlanacak olursa Adorno’nun Aydınlanma düşüncesine getirdiği eleştirinin seyri ile aynı gelişmektedir. 1980 sonrası ülkede alt sınıflar geçmiş yıllara nazaran ekonomik bir ferahlama yaşamışlardır. Ancak yeni zenginlerin ve yeni bir orta sınıfın varlığı ile zengin ile fakir arasındaki makasın arası da giderek açılmaya başlamıştır. Yoksullar nispeten refahlarken, zenginler daha çok zenginleme imkanına kavuşmuştur.

Bu dönem arabesk kültürü de toplumsal değişme ile birlikte dönüşüme uğramıştır. 1970’li yıllarda göçmenlerin kente adapte olma çabasını dile getiren arabesk kültür, 1980’lerde egemen kültür olmuştur.³⁷⁴ 1980’lerden sonra arabeskin müşteri kitlesi genişlemiştir. Geçmiş yıllarda müzik alanında gecekondulu ve dolmuş müziği olarak damgalanan bu kültür, şehrin çeperlerinde bulunan çevre unsurlarının merkeze doğru yürüdüğü, ancak bu yürüyüşün merkeze çevre unsurlarını taşıdığı, yani kültürel anlamda merkezileşmeyeceğinin sinyallerini de vermekteydi. Şehrin arabeski benimsemiş olması kültürün varoştan merkeze yürüdüğünü göstermektedir.³⁷⁵ 1980’li yıllarda arabesk artık alt kesimin ürünü olmaktan da çıkmıştır. Halk için arabesk yıldızlarını dinlemek yalnızca halk konserleri ile mümkün olabilen bir aktivite haline gelmiştir. Bu yıllarda arabesk yıldızları Maksim Gazinosu gibi sadece fazla parası olanların dinleyebileceği mekânlarda sahne almaya başlamışlardır.³⁷⁶ Bunun sebebi ise 1980 sonrası Türk burjuvazisinin, geçmiş yıllardaki yönü yalnızca batıya dönük bir kesim olarak kalmamasıdır. Yeni palazlanan burjuvazi, taşra-göçmen unsurlarını da içinde barındırmaktaydı. Arabesk bu yıllarda yalnızca alt sınıfın değil taşra zenginlerinin de beğenisi olmuştur.³⁷⁷

Gürbilek’in 1970’lerin yıldızının Orhan Gencebay iken 1980’lerin yıldızının İbrahim Tatlıses olmasını dikkate değer bulması bu dönüşümün, toplumsal değişimi gözlemlenmede önemli bir karîne sunduğunu göstermektedir. Gencebay’ın şehirlilere

³⁷³ Korkut Boratav, a.g.e., s.126-127.

³⁷⁴ Demet Lüküslü, *Türkiye’de “Gençlik Miti”- 1980 Sonrası Türkiye Gençliği*, s.105.

³⁷⁵ Orhan Tekelioğlu, a.g.e., s. 37,43.

³⁷⁶ Martin Stokes, a.g.e., s.184.

³⁷⁷ Ali Akay, “Sosyallikler Analizi İçinde ‘Eğlencedeki’ Toplumsal Dönüşüm”, s.293.

göçmenlerin dertlerini anlattığı müziğin yerini 80'lerde Tatlıses'in alması, arabeskin artık mazlumu temsil etmediğini, mazlumun da güce ve paraya sahip olabileceği anlayışının egemen olduğunu göstermektedir. Okuma yazması olmayan, ülkenin Güney Doğusundan gelerek şöhreti yakalayan birinin varlığı ezilmişliğin yerini kendine güvene, kendinden farklı olana boyun eğmek yerine kafa tutabilmeye bırakmıştır. Taşralı olmak utanılacak bir şey olmaktan çıkarak bir gurur sembolü olarak da dile getirilmeye başlamıştır.³⁷⁸ Bunda siyasal söylemde yoksulluğun pejoratif bir anlamının olmaması da etkilidir. Türkiye'de yoksulluk; hırsızlık, seks işçiliği, yağma ve yeraltı faaliyetleri gibi pratiklerle bir tutulmaz. Hatta yoksul olma durumu “garibanizm” ve “romantizm” söylemleri ile daha olumlu bir anlama büründürülür. Bu durum 1990'larda ivme kazanan İslamcılık ve milliyetçiliğin söylemleri ile “kutsal mazlum” sembolleştirilmesine dönüşmüştür.³⁷⁹

Kültürel ortamın görüntüsünün değişmesinde sürekli artmaya başlayan kent nüfusunun payı büyüktür. 1980'li yılların ortasına gelindiğinde köy nüfusu ile kent nüfusu eşitlenmişti. Bundan sonraki süreç ise kent nüfusunun sürekli artışıyla devam etti. Bu durum bireyde ve aile yapısında da değişikliklere yol açtı. Artık daha küçük nüfusa sahip çekirdek ailelerin sayısı artmaya başladı.³⁸⁰ Şehir nüfusunda göçmen sayısının çoğalmasıyla birlikte yapısal bir değişiklik de meydana geldi. Bu değişimin sebebi gecekonduların ilk oluşum sürecinde şehrin çeperlerinde kurulması ancak şehir merkezlerinin zamanla alan bakımından büyümesiyle birlikte gecekonduların şehir merkezinde kalmasındandır.³⁸¹ Gecekondu bölgeleri böylece rant kapısı haline gelmiştir. Gecekonduların şehrin merkezinde kalması, gecekonduların apartmanlara dönüşümünü hızlandırmıştır. Ancak gecekonduların yıkılmaya başlaması düzenli bir kentleşmenin habercisi olmamıştır. Kültürel olarak da bir değişim gerçekleşmemiştir. Yeni yapılan apartmanlarda yaşayan insanların birçoğu gecekondu kültürüyle yoğrulmuş insanlardır. Aslında gecekondu apartmanlaşmaya geçilmesi gecekondu “apartmankondulara” doğru bir dönüşüm olarak düşünülebilir.³⁸²

³⁷⁸ Nurdan Gürbilek, a.g.e., s.19,95-99.

³⁷⁹ Necmi Erdoğan, “Garibanların Dünyası Türkiye’de Yoksulların Kültürel Temsilleri Üzerine İlk Notlar”, s.30,39.

³⁸⁰ Ayşe Buğra, *Kapitalizm, Yoksulluk ve Türkiye’de Sosyal Politika*, s.201.

³⁸¹ Mustafa Kömürcüoğlu, a.g.m., s.108.

³⁸² Mustafa Kömürcüoğlu, a.g.m., s.91.

1990'lı yıllara gelindiğinde Turgut Özal'ın “milliyetçi”, “muhafazakâr”, “ilerici”, “evrensel” unsurları bir arada bulunduran “sentez politikası”, müzik ve diğer kültürel alanlara da yansdı. Hatta insanlar da bu sentezin insanı olmaya başladılar. 1990'lı yıllar medya aracılığıyla hayatın her alanının poplaştığı yıllardır. Arabeskin hâkimiyetinin arkasından yükselen pop kültür Türkiye’de pop-arabesk sentezi bir yapı oluşturmuştur. Yeni kültür endüstrisinin belirleyicisi aslında yine arabesk olmuştur. Çarpık kentleşme çarpık kültürsüzleşmeyi yanında sürüklemeye devam etmiştir.³⁸³

Aslında özel televizyon kanallarının artışı toplumsal alanda yeni bir ötekileştirme ortamı sunmuştur. 1990'larda ortaya çıkan yüksek gelirli ücretli bir sınıf ve yeni zenginler, alt sınıfa karşı dışlayıcı olmuşlardır. “Televole kültürü” ve yeni tüketim alışkanlıklarına sahip olmayanlar, para kazanmanın ve parayı “göstererek” harcamanın yaşandığı bu dönemde dışlanmışlardır. Tüketim alışkanlıklarını benimseyen yeni sınıf, eğitim ve kültür gibi statü sembollerinin yerine tüketim ve zenginlik gibi değerleri yerleştirmiştir. Bu durum da aslında cumhuriyet elitlerinin dışlayıcılığına verilen bir tepki olarak düşünülebilir.³⁸⁴ Yeni zenginler sınıfı eğitim ve kültür gibi alanlardaki eksikliklerini, para harcamayı “şova” dönüştürerek örtbas etmeye çalışmışlardır. Ama bu durumun da mağduru, bu değerlere ulaşamayan alt sınıflar olmuştur.

Yine 1990'lı yıllarda küreselleşme sürecinin bir parçası olan İslamî canlanma, devlet pratiklerine tepki olarak görünürlük kazanmaya başlamıştır. Devletin semboller, törenler üstünden kurduğu “ulusal sivil din” hegemonyasını kırmak için İslamcı hareket kendi orta sınıfını yaratma gereksinimi duymuştur.³⁸⁵ 1990'lı yıllarda özellikle Ankara ve İstanbul gibi Büyükşehir belediyelerinde yükselişe geçişi kentli-taşralı sorunsalının da formunda değişikliğe yol açmıştır. Bu durum merkez-çevre ilişkisinin klasik formunu yitirdiğini, aynı mekân içerisinde (büyükşehirler) gerilimin yaşandığının göstergesidir. Merkez-çevre ilişkisi artık “büyükşehirler-taşralar” formunda değil “merkez içinde taşralar” görünümünü almıştır. 28 Şubat post-modern darbesinin sebebini de burada aramak gerekir. 28 Şubat siyasal İslam'ın yükselişe

³⁸³ Ali Akay, a.g.m., s.289-297

³⁸⁴ Oğuz Işık ve M. Melih Pınarcıoğlu, *Nöbetleşe Yoksulluk-Sultanbeyli Örneği*, s.140-141.

³⁸⁵ Ayşe Saktanber, “Bir Orta Sınıf Ethos'unun ve Onun Günlük Pratiğinin Oluşumu: Kentsel Türkiye’de İslam'ın Yeniden Canlandırılması”, s.197,198.

geçmesiyle, yönetici elitlerin bunu taşra ile ilişkilendirmeleri sonucu taşrayı (merkezde yerleşik duruma geçen çevre unsurlarını) eski konumuna razı etmek amacıyla gerçekleşmiştir. 2002 sonrası Ak Parti iktidarı ise taşralı Türkiye burjuvazisinin artık merkezi güç olduğunun ispatıdır.³⁸⁶

Ak Parti'nin yükselişini İslamî canlanma olarak okumak yerine merkez içindeki taşra unsurlarının merkeze yürüyüşü olarak okumak yerinde olacaktır. Ak Parti, İslamî bir yönetime referans vermemiş, seçim kampanyalarında liberal, muhafazakâr, demokrat bir çizgide olduğunu belirterek iktidara gelmiştir. Ak Parti iktidarı halkın hem modern hem de geleneksel değerlere bağlı bir yönetim istediğini göstermiştir. 1990'larda Refah Partisi'nin yükselişi de aslında İslam'ı referans veren bir parti olmasından kaynaklanmaz. İslami siyaset yolunun güdüldüğü 1970'li yıllardaki Milli Selamet Partisi'ne nazaran 1995 seçimlerinde partinin çizgisini merkeze kaydırması oylarını 3 katına çıkarmasını sağlamıştır.³⁸⁷

Büyükşehirler 1990'lı yıllara kadar kent dokusunu gecekondular ve şehir merkezi olarak ikili bir yapıda sürdürdü ancak daha sonra bir yandan apartmanlaşma, bir taraftan siteleşme ve villa gibi müstakil yapılarda eklenerek daha karmaşık bir kent dokusu meydana geldi.³⁸⁸ 2000'li yıllara gelindiğinde ise kent, gecekondulardan TOKİ'nin yaptığı siteler ile arınmaya başladı. Bu siteler şehir merkezinde rezidanslar yükselirken, çoğunlukla düşük gelirlilere kalacakları yeri işaret eden yapılardır.

Şehrin yerlisi olmayanlar kente asimetric olarak yerleştirilmeye devam ettikçe kentli-taşralı kategorisi ortadan kalkmaz. Alt sınıf da daima kendisini kentlinin karşısında konumlandırır.³⁸⁹ Gecekonduların TOKİ eli ile sitelere dönüşümü asimetric yerleştirmenin bir başka görünümüdür. Bu günün popüler kültürü de gecekonduların dönüşümü ile paralel dönüşen arabesk kültürün bir başka görünümüdür. Ekonomik gelişmişlik ve şehir merkezlerinin şıklığı gerçek bir şehirleşme için yeterli değildir.

³⁸⁶ Ömer Laçiner, "Merkez (ler) ve Taşra (lar) Dönüşürken", s.35-36.

³⁸⁷ Kemal H. Karpat, *Osmanlı'dan Günümüze Kimlik ve İdeoloji*, s.329.

³⁸⁸ Sencer Ayata, "Yeni Orta Sınıf ve Uydu Kent Yaşamı", s.39.

³⁸⁹ Tahire Erman, "Becoming 'Urban' or Remaining 'Rural': The Views of Turkish Rural-to-Urban Migrants on the 'Integration' Question", *International Journal of Middle East Studies*, c.30, no:4, 1998, (Aktaran: Sencer Ayata, s.54)

Şehir kültürünün içselleştirilmesi gereklidir. Türkiye’de şehir merkezlerinde asimetrik yerleştirmenin sonucu olarak kent kültürünün içselleştirilmesi sağlanamamıştır. Çevrenin merkez karşısında öfkesine değinen Tanıl Bora, Tarık Buğra’nın cumhuriyetin ilk yıllarında köylünün hal-i pür melalini “yok sayılmama açlığı” olarak belirttiği durumun bugün de devam ettiğini belirtir.³⁹⁰ Günümüzde bu gerilim merkezin içinde yaşanan merkez-çevre gerilimi suretine bürünmüştür. Gecekondu yerini derme çatma bir şehirleşmeye bırakmıştır. 1980’li yıllardan itibaren varoşların bu dönüşümüne karşın üst ve orta sınıflar da şehrin fiziksel ve kültürel kirliliğinden kaçarak kendilerine daha lüks ikamet, çalışma ve tüketim mekânları kurmuşlardır. Bu da Türkiye’yi farklı toplumsal kategorilere bölmektedir.³⁹¹ Hal böyle olunca alt sınıfların “yok sayılmama açlığı” kendisini ifade edebilen kahramanlar vesilesiyle kültür ürünlerine yansımaktadır.³⁹² 2000’li yıllardan sonra karşımıza çıkan Recep İvedik, toplumsal sürecin var ettiği bir karakterdir. İvedik bir kez daha Gürbilek’i zikredersek: anlamını yitirerek, çıplak bir açıklık, arsızlık şeklinde zuhur eden bastırılmış değerlerin geri dönüşüdür.³⁹³ Gişe başarısının ardındaki en önemli sebeplerden birisi de budur. Filmin senaristi Şahan Gökbakar’ın halkın dönüşümünü - toplumsal dönüşümü- iyi yakaladığı, alt sınıf insanın fikir dünyasını kavrayabildiği, hülasa halkın damarlarına girmeyi başarabildiği söylenebilir.

Türkiye’deki toplumsal ve kültürel değişimi kısaca özetlersek bu değişime yol açan üç kavşak noktasından bahsedilebilir. İlki; 24 Ocak Kararları ve ardından ANAP iktidarının liberalleşme hamlelerinin ülkeyi kapitalizme entegre etmesidir. İkincisi; 1990’lı yılların ilk senelerinde özel televizyon ve radyo kanallarının serbestleşmesi, kültür endüstrisini gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Üçüncüsü ise; 2002 yılındaki

³⁹⁰ Tanıl Bora, “Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye”, s.44,48.

³⁹¹ Meral Özbek, a.g.m., s.208.

³⁹² Tekelioğlu, merkez kültürle çevre kültürün merkez içerisinde yer değiştirmesini 2004 yılındaki *Popstar* ve *Akademi Türkiye* ses yarışmalarının reytingleri üzerinden göstermeye çalışır. Daha elit ve müzik açısından daha eğitilmiş adayların olduğu *Akademi Türkiye*’nin reytingi adayların daha yoksul, eğitimsiz ve sosyal profili güçsüz görünen *Popstar* yarışmasının reytinglerini yakalayamaz. Bkz. Orhan Tekelioğlu, a.g.e., s.76-77.

³⁹³ Toplumlar da fark edilen ya da edilmeyen, varlığına müsaade edilmeyip yasaklanan fikir ve duygular “toplumsal bilinçaltını” oluşturur. Bu oluşum bir baskı alanıdır. Freud, pornografiden haz alan fakat bu resimleri gördüğü yerde zararlı düşüncesiyle yasaklayan kişinin hazzı bilinçaltında yaşamaya devam edeceğini belirtir. Bkz. Erich Fromm, *Yanılsama Zinciri*, s.81-82. Recep İvedik filmleri toplumsal bilinçaltının gün yüzüne çıktığını gösteren filmler olarak değerlendirilebilir.

hükümet değişikliği ile muhafazakâr kesimin de tüketim toplumuna dâhil edilerek kültür endüstrisine daha geniş bir pazar oluşturulmuştur.³⁹⁴ Recep İvedik karakteri de insanların alım gücünün geçmişe oranla arttığı, kültür endüstrisinin İslamî kesimde de meşrulaştığı, üçüncü kavşaktan itibaren pazara dâhil olmuştur.

Türk toplumunun özel televizyon kanalları ile tanışması izleyicilere iki farklı dünyayı aynı anda evlerinde misafir edebilme imkânını sağlamıştır. Türk insanı 1990'lı yıllarda bir yanda “Televole kültürü”³⁹⁵ diğer yanda ise dini gündelik hayata entegre edebilen İslamî radyo ve özel televizyonlarla aynı anda tanıştı. Bu durum her iki dünyayı da tanımalarına ve her iki dünyadan da yaşamlarında izler barındırmalarına yol açtı. Böylece sentez bir yaşam tarzının olduğu söylenebilir. 2000'li yıllara geldiğinde ise kendisini geleneksel ya da muhafazakâr olarak tanımlayan insanlar, kültür endüstrisinin tüketicileri oldular. Kültür endüstrisi de buna paralel bir değişim gerçekleştirdi. Yine televizyon kanalları üzerinden örnek alacak olursak burada da dilin değişmesini de gözlemleriz. TRT'nin İstanbul Türkçesi ile konuşan spikerlerinin yerini, özel televizyonların yarattığı serbestlik ortamında, daha yerel, bazen arabesk bazen de cümlelerinin arasına İngilizce kelimeler karıştırarak konuşan spiker ve sunucular almıştır. Recep İvedik'in dili de buna benzemektedir. Taşralı-şehirli, bazen içine İngilizce kelimeler katıştırmalı sentez bir dil kullanmaktadır.

Toplumsal değişimle birlikte egemen beğeni anlayışının da değiştiğini belirtmeliyiz. Bourdieu egemen beğeni anlayışının meşrulaştırılmasının

³⁹⁴ İsmail Demirezen, “Türkiye’de Tüketim Topluma Doğru: Sekülerleşme, Muhafazakârlık ve Tüketimin Dönüşümü”, s.203.

³⁹⁵ *Televole*, 90'lı yıllarda ilk olarak *Kanal D* ekranlarında yayınlanan daha sonra farklı kanallara transfer olan ve zamanla birçok türevinin ortaya çıktığı futbol ile magazini aynı program içerisinde sunan programın adıdır. Oray Eğin, programın futbol ve ünlüler dünyasını bir arada veriyor olmasının herkesi müşteri durumuna getirip reklam gelirlerini artırmak hedefi ile yapıldığını belirtir. *Televole* ile filmler, diziler, şarkıcılar, futbolcular, yoğun cinsellik kullanımı ve milliyetçilik, kısacası televizyonun sunduğu bütün imkânlar tek bir programa dâhil edilmiştir. *Televole* o yıllar ve sonrasında insanların iş yorgunluğu sonrası, evinde kendisini düşünmekten alı koyacak, kısa süreli terapi yapan bir “rahatlatma seansı” olmuştur. Ekrandaki kurgu dünyası ve ünlülerin komiklikleri, cahillikleri izleyiciye bireysel tatmin imkânı sunmuştur. *Televole* ve sonrasında bunun farkına varan medyanın birçok alanı bu kurgulama mantığının gücünü kitleleri yönlendirme çabasına dönüştürmüştür. Böylece hayat da televoleleşmiş, haber programlarında dahi neyin gerçek neyin kurgu olduğu karmaşıklaşmış. Gerçek kaybolmuştur. Bkz. Oray Eğin, “*Televole ve Sonrası*”, <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/5317/televole-ve-sonrasi#.W8hIJXszZdg>, (Erişim tarihi: 16.10.2018)

göstergelerinden birinin, alt sınıfların bilgisizliklerini, ilgisizliklerini gizleme eğilimi göstererek egemen beğeniye saygı gösterisinde bulunmaları olduğunu belirtir. Bu duruma “kültürel iyi niyet” adını verir. Kültürel iyi niyetin sebebi, yani insanların o beğeni yargısına katılacak durumda olmasa dahi “çok severim”, “katılmak isterdim” gibi sözlerle gayretkeşlik göstermesi aslında lümpen beğeni ile egemen beğeni arasındaki eşiği aşmak istemesinden kaynaklanmaktadır.³⁹⁶ Bu durumun Recep İvedik filmleri üzerinden okumasını yaparsak; kültürel iyi niyetin alt sınıflar tarafından terk edildiği söylenebilir. 2002 sonrasında alt sınıfın artık gücü kendi elinde bulundurduğu yanılısamasına kapılarak geçmişin egemen beğeni yargısı yerine kendi beğeni yargısının onaylanması beklentisinde olduğunu söyleyebiliriz. Recep İvedik, geçmişin beğeni yargısıyla alay etmektedir. Kentli-taşralı çatışmasını kent içinde, melez bir “kentli-taşralı” formunda devam ettirmekte ve farklılaştırma sürecinin yöneteni olmak istemektedir. Beğeni yargısı “farklılaştırmak” üzerine kurulur. İvedik, dâhil olmadığı kültürel ortamlara imrenerek bakmaz, alay ederek eleştirir ve farklılaştırır bu da insanların hoşuna gider. Kültür endüstrisi eğlendirip, intikam alıyor gibi göstererek insanları yanıltır. İnsanlar filmler aracılığıyla rahatlatılırken, halkın kendisinin gerçekleştireceği daha sert müdahalelerde böylece absorbe edilmiş olur.

4.4.1. Anlamını Yitirmiş Bir Kelime: “Maganda”

Gerçek hayatlar değiştikçe kültür ürünlerindeki tipler de değişikliğe uğrar. Türkiye’de de 1990’lı yıllar mizah dergilerinin hem okuyucu kitesinin hem de karikatürize edilen tiplerinin dönüşüme uğradığı yıllardır. Mesela kilolu iş adamı klişesi yerini bakımlı yatırımcılara bırakır.³⁹⁷

Mizah dergilerinin okuyucuları çoğunlukla gençlerdir. Bu nedenle mizah dergilerinden gündelik hayata dâhil olan “maganda” kelimesinin ifade ettiği anlamları anlamak, dönem gençliğini de göz önünde bulundurmaya gerektirir. Demet Lüküslü, aslında dönem gençliğinden değil “gençliklerden” bahsedilmesi gerektiğinin altını çizer. Gençlik, homojen bir kitle değildir ancak 1980 sonrası kuşağın Amerikanvari yaşam tarzına özenmesi, bireyci oluşu, tüketimi bir gösteriş ve statü sembolü olarak

³⁹⁶ Pierre Bourdieu, *Ayırım*, s.461.

³⁹⁷ Levent Cantek, *Türkiye’de Çizgi Roman*, s.265.

kullanması, siyasi eğilim veçhesini apolitik olmaktan yana tercih etmesi gibi ortak yönlerinin olması, alt ya da üst sınıf gençliği fark etmeksizin benzerlik gösterir. Aslında bu durum dünya geneli için böyledir. Neoliberalizmin tek yol olarak sunulduğu, tüketim ve bilgisayar çağında Ronald Reagan’lı Margaret Thatcher’lı - Türkiye’de Turgut Özal’lı- bir dünyada çocukluk ve gençliklerini geçirmiş bir topluluk söz konusudur.³⁹⁸

Bu gençliğin muhalefeti politik olmaktan çok yaşam tarzlarına, özgürlüklerine engel olan herkese karşıdır. Bu “herkes” de “maganda” rolünde karikatürlerde karşımıza çıkar. “Magandalar” gazete köşe yazarlarınca idealize edilen batı tarzı giyimli, güzel ya da yakışıklı, dış görünümüne önem veren, lüks yaşama meraklı, demokrat, dil bilen yeni insan modelinin karşısında konumlandırılan günah keçileridir. Bıyıklı, taşralı, aşırı solcu-sağcı-dinci-milliyetçi olan herkes bu gruba kentlin düşmanı olarak dâhil edilebilir.³⁹⁹ Ayşe Öncü, 1980 sonrası tüketime meyyal gençliğin ritüellerinden doğan “maganda”nın, popüler yetişkin kültüründen alınan bir intikam olduğunu belirtir. Karikatürlerde “maganda”lar hep yetişkin erkeklerdir. “Kıro”, “maganda”, “zonta”, “hanzo” gibi stigmatize kelimelerde dikkat çekici olan bu kelimelerin kadına yöneltilmemiş olmasıdır. Hepsi erkektir. Demet Lüküslü, bunun iki sebebi olabileceğini; ya kadınların erkeklere göre daha modern ve kentli olmayı başarmış olmalarını ya da kamusal alanda fazla yer almadıkları için stigmatizasyon içeren tanımlara maruz kalmamış olabileceklerini düşünür.⁴⁰⁰ Tüketim kültürünün bedensel bakımı ön plana çıkarmasının doğal sonucu olarak yeni insan profilinin tezadı yani “bakımsızlar”, “maganda” olarak damgalanırlar.⁴⁰¹

³⁹⁸ Demet Lüküslü, a.g.e., s.197.

³⁹⁹ Levent Cantek, *Türkiye’de Çizgi Roman*, s.270-273

⁴⁰⁰ Demet Lüküslü, a.g.e., s.132

Bana göre ikinci sebep daha makul görünüyor. 2000’li yıllarda kamusal alanda görünümü artan kadınların bir kısmı “Kezban” ismi pejoratif bir anlama büründürülerek yaftalanmışlardır. “Kezban kıro ve “maganda”nın kadın türünü ifade eden anlamları içermektedir. *Ekşi Sözlük*’te “bir kızın Kezban olduğunu anlama yolları” adıyla açılan başlıkta “maganda” kelimesini karşılayacak yorumlar bulunmaktadır. Bkz. *Ekşi Sözlük*, <https://eksisozluk.com/bir-kizin-kezban-oldugunu-anlama-yollari--3484349>, (Erişim tarihi: 15.10.2017)

⁴⁰¹ Ayşe Öncü, “1990’larda Küresel Tüketim, Cinselliğin Sergilenmesi ve İstanbul’un Kültürel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi”, s.184-190.

Karikatürist Hasan Kaçan “maganda” kelimesinin ilk defa *Gırgır* Dergisinde Nuri Kurtcebe tarafından “matak maymunlarından” konuşurlarken tesadüfen ortaya çıktığını söyler. Kaçan, “maganda”nın ilk olarak köyden gelen gariban kimseler için değil, zengin, görgüsüz kimseleri tanımlamak için kullanılan bir kelime olduğunu, medyanın ve gazete yazarlarının kelimenin anlamını daraltarak kelimeyi şehre göçmüş kimselerin olumsuz davranışlarını belirtmek için “vahşi” anlamına büründürdüklerini belirtir.⁴⁰² Kaçan’ın ifadelerinden “maganda”nın aslında ilk olarak 1940’larda karikatür dergilerinde rastlanılan “Hacığa” tipinin 1980 sonrası dönemde dönüşüme uğramış hali olarak belirdiği anlaşılmaktadır.

Hacığa; ekonomik sermaye sahibi ancak kültürel sermaye yoksunu, gösterişçi, sahte dindar (alkole ve sekse karşı söylem geliştirir ama kendisi bu söylemi uygulamaz) parasına rağmen hor görülen, Anadolu’dan İstanbul’a gelmiş bir zengin tipidir. Hacığa tipinin gündelik yaşamı terk etmesi 1980 sonrası türeyen yeni zenginlerin giyim farklılıkları, daha az geleneksel olmaları ve arabesk kültürün endüstride hâkim oluşu ile paraleldir. Hacığa’nın yerini artık karikatürde “arabesk sever” tipler alır. Açıkgozlü, kaba, köylü masumiyetini yitirmiş ama cehaletini devam ettiren, köylü kültürünü kaybedip tüketim kültürüne saldıran, sonradan görme, arada kalmış kişilerdir bunlar. Ancak Hacığa gibi yalnızca bir sınıfı tanımlamaz. Zengini de fakiri de vardır. 1990’lı yıllarda ilk olarak Hacığa tipine benzer özelliklerle ön planda olan “maganda” da zaman içinde kaba kuvvet yanlısı, kıllı, cinsel iştahı kabarık, kültürel ortamı kirleten bir tip olarak karşımıza çıkar.⁴⁰³

1990’lı yılların gençliği “cinsel devrim” yapmış bir kuşak olarak tanımlanabilir.⁴⁰⁴ Özel televizyonların hayatımıza girmesi ile cinsellik artık kamusal alanda seyredilebilen bir eylem olmuştur.⁴⁰⁵ Cinselliğe ulaşamama ve cinsel iticilikle

⁴⁰² Levent Cantek, *Türkiye’de Çizgi Roman*, s.269.

⁴⁰³ Ayşe Öncü, “İstanbulcular ve Ötekiler-Küreselcilik Çağında Orta Sınıf Olmanın Kültürel Kozmolojisi”, s.123,130,136.

⁴⁰⁴ Demet Lüküslü, a.g.e., s.120.

⁴⁰⁵ Ayşe Öncü, a.g.m., s.138.

eşleştirilen “maganda”, genç kuşak erkekliğinin sınırlarını çizmede, yetişkin erkeklerin kurallarını sarsma amacıyla kullanılan bir stereotip olarak geliştirilmiştir.⁴⁰⁶

Ayşe Öncü 1990’lı yılların sonuna doğru “maganda” karikatürlerinin eski çarpıcılıklarını yitirdiğini, kelimenin gündelik dille bütünleştiğini belirtir.⁴⁰⁷ Hacıağa tipi, değişimle birlikte yerini arabesk tipe bırakmıştır. Arabesk tip de evrimini “maganda” tipiyle devam ettirmiştir. “Maganda” eleştirisinin 1990’ların sonuna doğru önemini yitirmesi aslında toplumun kültürel anlamda hangi istikamete doğru yöneldiğini göstermektedir.

Eleştirilen, alay edilen kişi biz gibi olmayandır. Azınlıktır. “Maganda”nın eleştireliliğinin yitimi azınlık olmaktan çıktığını göstermektedir. Çoğunlukla arabesk yıldızlarıyla özdeşleştirilen “magandalık” alt sınıflara sınıf atlamanın mümkün olduğunu gösterir.⁴⁰⁸ Bu da dikey hareketliliğin gerçekleşeceği umudunu besler. 1980’lerden itibaren yeni oluşan zenginlerin ve orta sınıfın arabesk kültürü benimsemesi 1990’lı yıllarda arabeskin savunma durumunu bırakıp taarruza geçmesinde etkili olmuştur. Kendisine güveni artan arabesk yıldızları 1990’larda “maganda” ve “zonta” yakıştırmalarına meydan okumaya başlamışlardır. Buna anti-tez olarak da “entel” kelimesi geliştirilmiştir.⁴⁰⁹ Bunda özel televizyonların popüler kültürün temel anlatısı olan “yukarı doğru sosyal hareketliliği” göz önüne getirmesi de etkilidir. Televole anlatıları, halkın içinden gelmiş eğitim durumu önemsenmeyen, fakir aile çocuğu kimselerin bir meziyeti ile zenginleşebileceğini göstermişlerdir. Bu durum “siz de olabilirsiniz” umudunu canlı tutar. “Beyaz Türk-Siyah Türk” karşıtlığına büründürülen bu durumu halk bir olumsuzluk olarak algılamamıştır. Bunun nedeni ise alt sınıfın, kendisi ile aynı sosyal tabandan olan insanları ekranda çiğ köfte yoğururken, kadın dövdüğünü dillendirirken –ancak bu duruma bir eleştiri söz konusu değil- görmesi, aynı zamanda da ülkenin en popüler şarkıcısı olup gıda

⁴⁰⁶ Ayşe Öncü, “1990’larda Küresel Tüketim, Cinselliğin Sergilenmesi ve İstanbul’un Kültürel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi, *Kültür Fragmanları- Türkiye’de Gündelik Hayat*, s.193.

⁴⁰⁷ Ayşe Öncü, “İstanbulcular ve Ötekiler-Küreselcilik Çağında Orta Sınıf Olmanın Kültürel Kozmolojisi”, s.141.

⁴⁰⁸ Demet Lüküslü, a.g.e., s.130.

⁴⁰⁹ Meral Özbek, a.g.m., s.200-202.

mağazası zincirlerine sahip olabiliyor olmalarına ekran vasıtasıyla şahit olabiliyor olmasıdır.⁴¹⁰

Sabri Ülgener, tarih boyunca insanın ruh ve zihniyet yapısının çok az değişikliğe uğradığını ve kazanma hırslının hiç değişmediğini belirtir. İnsan daima, doğası itibariyle ululanmak, itibar kazanmak ister. Bu itibarı sergilemenin yolu da gösterişli bir yaşam sürmektir.⁴¹¹ Özel televizyonların varlığı ile birlikte insanlar bu gösterişli yaşama kavuşabileceklerini düşünmeye başlamışlardır. Ancak ekranda görülen ünlüler iktisadî sermayeye sahip olsalar dahi kültürel sermayeden yoksundurlar. Beyaz Türk kafa yapısına sahip olmamakla, sonradan görme olmakla itham edilmekte, eleştirilmektedirler. Bu ünlülerin bazıları “kıro”, “hanzo”, “maganda” gibi yakıştırmalara da maruz kalıyorlardı⁴¹² Ancak alt sınıfın bunda bir olumsuzluk görmemesi kelimenin hakaret içeren anlamını hafifletti. Merkez-çevre paradigmasını İbn-i Haldun’un bedevi-medeni tasnifi ile düşünürsek; Haldun, İnsanların zaruri ihtiyaçlarının karşılanmasından sonra refaha yöneleceklerini yani bedevilerin amacının medeni (şehirli) olmak olduğunu belirtir. Şehirlilere göre daha yiğit, mert ve faziletli olan bedeviler şehirde faziletten çok makam ve servete itibar ederler.⁴¹³ Türkiye’de alt sınıflar da ekranda gördükleri yeni ünlülerin kültürel sermayelerine değil lüks yaşamlarına özenmişlerdir.

Emre Kongar, 1990’lı yılların sonunda ülkenin geleceğinin gecekondü nüfusunun etkisine gireceği öngörüsünde bulunur. Kongar, beklentileri ve ilerleme hedefleri olan “başarı güdüsü” yüksek bu grubun, düzensiz kentleşme ve yasa dışı yapılaşmaların içinde var olduğu için, gelecekte yasalardan ziyade şiddetin ön planda olacağını belirtir. Kongar, kültürü de arabeskleşme olarak yaygınlaştıracak olan bu grubun gündelik yaşamda kural ve hiyerarşi tanımazlığı ile “otonom insan” modelini benimseyerek diğer insanların haklarını görmezden geleceğini, sadece kendi hakları ve kendi mutluluğunun söz konusu olacağını belirtir. Dili, dini, müziği, hayatın hemen her alanını deforme eden bu kültürü park yeri tartışmalarının, trafik cinayetlerinin

⁴¹⁰ Orhan Tekelioğlu, a.g.e., s.42,70,176.

⁴¹¹ Sabri F. Ülgener, *İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası-Fikir ve Sanat Tarihi Boyu Akisleri İle Bir Portre Denemesi*, s.257,260.

⁴¹² Demet Lüküslü, a.g.e., s.129.

⁴¹³ İbn Haldun, *Mukaddime-1*, s.105,200,326.

sebebi olarak görür. Tiraj ve reyting gibi sebeplerle bu kültürün basın ve televizyonda yönlendirici güç olacağını belirtir.⁴¹⁴

Kongar'ın ön görülerinin doğruluğunu 2000'li yılların “kültürel iklimi”nde rağbet edilen ürünleri takip ederek görebiliriz. Recep İvedik, sinemadan dizi sektörüne geçen “Şevkat Yerimdar” (2013)⁴¹⁵ ve Halil Söyletmez'in “Vine” uygulaması üzerinden meşhur edip sinemaya aktardığı “Cumali Ceber” gibi karakterlerin prototipidir. Bu karakterlerin hepsi doğal olmakla, özünde iyi insan olmakla yüceltilir. Böylece şiddete olan meyilleri ve üslupları görmezden gelinerek modern kentli bireyin karşısında konumlandırılırlar. Günümüzde basın ve medyada “şehir magandalığı”; trafik kavgaları, meskûn mahalde ateşli silahla gösteriş yapma, fabrikadan çıkmış hali değiştirilmiş, kişiselleştirilmiş (modifiye edilmiş) araçlarla trafiğe açık alanda trafik kurallarını hiçe sayma gibi haberlerin konu başlığı olarak yer alır. TDK sözlüğü ise magandayı “görgüsüz, kaba, uyumsuz kimse” olarak tanımlamaktadır. Aşağıda 1991'de piyasaya çıkan Grup Vitamin'in albümlerinde yer alan ‘İstanbul’ şarkısına yer verdim. Şimdi yukarıdaki bilgiler ışığında ve şarkının sözlerini dikkate alarak Recep İvedik'in “maganda” tabirine uyup uymadığını belirlemeye çalışacağım.

OLUR MU SENDEN MAGANDA?

Tükürmezsen, geçirmezsen, yerleri hiç pisletmezsen

Aksırmazsan, tiksırmazsan

Bıyıkları hiç uzatmazsan

Kalın altın zincir takmazsan

Olur mu senden maganda

İçmezsen, kafayı bulmazsan

Evde karını dövmezsen

Her yıl iki çocuk yapmazsan

Koluna altın saat takmazsan

Kadınlara laf atmazsan

Otobüste, minibüste fortçuluk yapmazsan

Olur mu senden maganda?

Yakışır mı sana?

⁴¹⁴ Emre Kongar, *21. Yüzyılda Türkiye- 2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*, s.576-580.

⁴¹⁵ Filmin karakteri ile film aynı adı taşımaktadır. Bülent İşbilen yönetmenliğinde Acun Film tarafından çekilen filmin 2015 yılında aynı yönetmen koltuğu ile Uğur Film tarafından *Şevkat Yerimdar 2: Bizde Sakat Çok* adıyla devam filmi çekilmiştir. 2017 yılında Limon Yapım tarafından televizyon dizisine dönüştürülen film, Fox TV ekranlarında yayınlanmıştır.

Recep İvedik, “maganda” tabirinin mizah dergilerinde ve gündelik hayatta zengin, taşralı ve görgüsüz anlamında kullanıldığı zamanlardaki “maganda” tabiri ile örtüşmez. Yalnızca *Recep İvedik 2* filminde iş dünyasında kendisine bir yer edindiği zamanlarda bu tanıma yaklaşır. Ama bu filmin başlangıcı ve diğer filmlerin tamamında İvedik, işsiz ve yoksuldu. Onun “maganda”lığı kelimenin anlam daralmasına uğramış halinden sonraki kullanımıyla karşılaştırılmalıdır.

İvedik, sinemada ilk olarak karşımıza bir Polis Merkezi Amirliği’nde (eski tabiriyle Karakol) çıkar. Alkol muayenesinden kaçmış ve polisleri tartaklamıştır. Filmin bundan sonraki ilk beş dakikası içinde onu trafikte tali yoldan sağa dönüşünü kurlsızca gerçekleştirirken izleriz. Ardından evinin penceresinden sigarasını sokağa atarken, komşusu ile bağırırken, otoyol kenarında Ankara Havası eşliğinde dans eden gençlere eşlik ederken görürüz. İkinci filmin ilk iki dakikası da buna benzer görüntüler sunar. Apartmandan esneyerek çıkan Recep, pantolonunu düzeltir. Ağzındaki sigarasını yere fırlatır. Bakkal siparişi için pencereden sallandırılmış sepete vurur. Kaldırımdan değil yolun ortasından yürür. Yoldan geçen sürücü kendisini klaksonla uyarınca önce araca, sonra sürücüye vurur. Beşinci filmde ise aracını şaka yapmak için arkadaşı Nurullah’ın üzerine sürer. Merdiven üzerinde çalışan bir erkeğin pantolonunu indirir. Beşinci filmde de yine merdivende çalışan birisinin altından merdivenini çeker. Yoldan geçen genç bir kadını seyrederek. Kadına baktıktan sonra tekrar pantolonunu düzeltir. Bu hareket İvedik’le özdeşleşmiş bir harekettir. Burada ereksiyon olmuş fallusu gizlemek için pantolon düzeltilir. Recep, hiçbir kadına sarkıntılık yapmaz ama tahrik olduğunun mesajını da bu hareketiyle verir. Cinsel iştahı kabarık biri olduğunu gösterir. Bekâr olan Recep için cinsellik kolay ulaşılabilen bir eylem değildir. Düzenli bir ilişkisi olmayan Recep bu gereksinimini onun tabiriyle “Mecidiyeköy’de mutlu sonla biten masaj salonlarında” ve genelevde gidermektedir. Cinsel açlığını kendisi de dile getirir. Evinin kapısına gelen Zeynep’i ilk gördüğünde yanlış geldiğini şöyle ifade eder: “Yemin ediyorum birinizi içeri alırım yirmi sekiz yılın patlamasını yaşarım burda.” Bir başka yerde evlenmesini isteyen ninesine: “Evlilik ben de istiyorum. Kolay mı otuz iki senedir Elizabeth durumundayım.” diyerek cevap verir. Eliyle de işaret ediyor olmasından dolayı Elizabeth ile mastürbasyonu kastettiği anlaşılır.

İvedik'in "trafik mağandalığı"nı, golf pistinde golf aracıyla hareket ederken seyrediyoruz. Arabasını golf oynayanların üzerine doğru sürer ve kenara çekilmelerini ister. Haklı olarak çekilmeyen adama "Kavga mı arıyon lan sen!" diyerek levye ile saldırır. Türkiye'de araç içinde levye, sopa, demir çubuk ve beyzbol sopası gibi eşyalar televizyon haberlerinden ve dizilerden de gözlemleneceği gibi trafikte gerçekleşmesi olası bir kavga için, bazı insanlar tarafından araç içinde hazır bulundurulur. Hatta bu eşyalarla yakın ilişki kuran sahipleri onlara ad da takarlar.⁴¹⁶ Türkiye'de beyzbol, ligi ve oynanacak sahası olmayan bir spordur. Ancak spor mağazalarında en çok satılan ürünler arasında beyzbol sopası yer almaktadır.⁴¹⁷ Türkiye en çok beyzbol sopası satışı yapılan ilk dört ülke içindedir. Bu sopalar araç ve iş yerlerinde kullanılmaktadır. İvedik'in de bu sahnede aklına araçta hazır bulundurulan levye ile saldırmak gelir. Beşinci filmde de otobüs şoförlüğü yapan İvedik, araç hareket halindeyken sürücü değiştirerek "trafik mağandası" tanımına uygun davranış sergiler.



Resim 19: Golf Sahasında Trafik Kavgası

Kaynak: Togan Gökbakar, Şahan Gökbakar, Serkan Altunışne, Togan Gökbakar, *Recep İvedik 2*, İstanbul, Aksoy Film/Özen Film, 2009.

⁴¹⁶ Bu adlardan bir tanesi "Haydar"dır. *Ekşi Sözlük* 'te genelde taksi şoförlerinin yanından eksik etmediği, insanın suratına yeni şekiller veren, adı gibi ağız dolduran sopa gibi yorumlar yapılmaktadır. Bkz. *Ekşi Sözlük*, <https://eksisozluk.com/haydar--50328>, (Erişim tarihi: 15.10.2017)

⁴¹⁷ Necla Dalan, "Hoş Değil Ama Rakamlar 'Beyzbol Sopası' Diyor", <http://www.gazetevatan.com/hos-degil-ama-rakamlar-beyzbol-sopasi-diyor-961561-ekonomi/>, (Erişim tarihi: 15.10.2017)



Resim 20: İvedik'in İki Araçlık Yer İşgal Eden Minik Otomobili

Kaynak: Togan Gökbakar, Şahan Gökbakar, Serkan Altunışne, Togan Gökbakar, *Recep İvedik 2*, İstanbul, Aksoy Film/Özen Film, 2009.



Resim 21: Araç Hareket Halindeyken Sürücü Değişirme

Kaynak: Togan Gökbakar, Şahan Gökbakar, *Recep İvedik 5*, İstanbul, Çamaşırhane Film, 2017.

Alkol tüketimi bakımından da Recep İvedik'in kendisine hâkim olabildiğini söyleyemeyiz. Birinci film ve beşinci filmde sarhoşluğu otel odasına çıkamayacak, havuz kenarında, ağaç altında sızacak kadar ileri seviyededir. İkinci filmde de gittiği restoranda tercih etmesi için ikram edilen bütün şarapları deneyip sarhoş olacak kadar görgüsüzdür. Ancak onu sarhoşluk kisvesi ile birisine saldırırken ya da sarkıntılık ederken görmeyiz.

Onun için toplum içinde tükürmek, balgam atmak, geçirmek, gaz çıkarmak olağan eylemlerdir. Hatta bu eylemler birer rekabet ortamı hazırlayarak bir övünç vesilesi olurlar. İlk filmde Kamyoncular Derneği'ne üye olmak için yellenerek bira şişesini devirmesi gereken bir aşama vardır. Bundan başka fitness ve yoga derslerinde de toplum içinde aynı şeyi yapar. Issız Ada'da ise çıkardığı gazla ateş yakar. Plajda Sibel'le birlikte balgam atma yarışı yaparlar. Recep bu davranışların hoş olmadığını da farkındadır. Sibel ona bu konuda eşlik edince Sibel'e “güzelliğinin altında bir pislik barındırdığını anladığımı” söyler.



Resim 22: İvedik Yellenerek Bira Şişesi Deviriyor

Kaynak: Togan Gökbakar, Şahan Göknakar, Serkan Altuniğne, *Recep İvedik*, İstanbul, Aksoy Film/Özen Film, 2008.



Resim 23: İvedik Yellenerek Ateş Yakıyor

Kaynak: Togan Gökbakar, Şahan Gökbakar, *Recep İvedik 4*, İstanbul, Çamaşırhane Film, 2014.

Freud medeniyetin bireyin bastırılmış duyguları ile ilerlediğini belirtir. Yasaklı şeylerin cazipliği, egonun zapt edemediği ilkel içgüdüsel tatminin verdiği mutluluğun, evcilleştirilmiş dürtülerin verdiği mutluluktan daha yoğun olmasından kaynaklanır. Medeniyet bireye kurallar ve sınırlamalar koyar. Medeniyetin oluşmasının koşulu bireyin gücü ile kitlenin gücünün yer değiştirmesine bağlıdır.⁴¹⁸ Recep bu davranışlarıyla bana göre medeni olmaya direnmektedir. Toplum kurallarına aykırı bu eylemlerinde bir pişmanlık duymaz. Filmlerde bu davranışlarını kınayanlar, ona kıyasla toplumda daha az sevilen, daha itici bulunan tiplerdir. Kişi toplum tarafından reddedilme tehlikesi ile karşılaştığında yalnız kalacağı korkusundan dolayı suçluluk duyar.⁴¹⁹ Suçluluk duygusu, otoriteye ve süper egoya karşı duyulan korkudan kaynaklanır. Otoritenin sevgisini kaybetmeyi göze alamayan birey içgüdüsel tatminlerini ve yasak arzularını saklamaya başlar.⁴²⁰ Recep bu davranışlarını kınayacak güçlü bir toplumsal baskının ve otoritenin olmadığı hissi ile rahat tavır sergilemektedir.

Son olarak İvedik'in 1990'larda stigmatize edilen zengin, görgüsüz "maganda" tipiyle ekonomik anlamda örtüşmediğini, ancak dış görünüm olarak kıllı, altın rengi saati olan, kösele ayakkabılarının arkasına basarak yürüyen birisi olarak karikatürize edilmiş bir görüntü sunduğunu belirtelim. Günümüzde kullanılan anlamıyla bütün davranışları karşılamasa da "maganda" tabiriyle uyuşan yönleri mevcuttur. Yusuf Yurdigül ve Aslı Yurdigül, 1980 ve 1990'lı yıllardaki *Leman* ve *Gırgır* gibi mizah dergilerinin içinde var olan kıllı, "maganda" tipinin dikkatli bir okumayla İvedik'in beslendiği yer olduğunu, Oğuz Aral karikatürünün "Avni" tipinin saf, aptal ve iyi huylu vasıflarıyla onun atası sayılabileceğini belirtirler.⁴²¹ Yani Recep İvedik kültürel dışlanmışlığın serüveninin yeni boyutudur. Popüler kültür ise bu dışlanmışlık durumuna kesin çözüm getirmeyen ancak kısa süreli bir rahatlama sağlayan bir yöntem geliştirmiştir.

⁴¹⁸ Sigmund Freud, *Kültürdeki Huzursuzluk*, s.22,45.

⁴¹⁹ Theodor Reik, *Aşk ve Şehvet Üzerine-Romantik ve Cinsel Duyguların Psikanalizi*, s.130.

⁴²⁰ Sigmund Freud, a.g.e., s.77,80.

⁴²¹ Yusuf Yurdigül ve Aslı Yurdigül, a.g.m., s.340.

III. BÖLÜM

ENDÜSTRİ OLARAK “GÜLME”

1. Gülme Ediminin Sınıfsallığı

Recep İvedik filmlerinin temel gayesi insanları güldürerek eğlendirmektir. Zaten filmler de mutluluğun reçetesi olarak gösterilir. Burada gülme ediminin amacının, bir direniş mi yoksa olağan durumu kanıksatmak mı olduğunu tartışacağım. Bunun için “kimin”, “kime”, “hangi hallerde” güldüğü ve “hangi yöntemlerle” güldürünün gerçekleştiğini araştıracağım. Filmlerin mutluluğun reçetesi olarak gösterilmesini Şahan Gökbakar’ın beşinci filmin sinema salonlarında gösterime sunulması ile birlikte, 18 Şubat 2017 tarihinde kendi instagram hesabından, sinema salonlarındaki kalabalığın fotoğrafını “gülmeyi çok özlemişiz” yorumu ile paylaşmış olmasıyla da anlamak mümkündür.⁴²²

Gülmek bir acizlik midir ya da gülme eylemi alt sınıflara özgü bir eylem midir? Bu soru birçok düşünür tarafından irdelenmiştir. Gülme eylemi, dil ve düşünce kabiliyeti gibi bizi hayvanlardan ayıran sınırlı farklılıklardan bir tanesidir. Aristoteles insanı “gülen hayvan” olarak tanımlar. Ona göre doğan bir bebek, gülmeye başladığında gerçek bir insan olmaktadır.⁴²³ Ancak bebekteki bu durumun iradi bir hareket olduğunu söyleyemeyiz. İlk gülüş bebek 2 ile 4 aylıkken gerçekleşir. Ancak kontrollü gülüş, sosyalleşme ile gerçekleşmektedir.⁴²⁴ Gülmenin kontrollü bir hareket olduğunun bahsi yapılıncaya gülme ile gülümsemenin de birbirinden farklı şartlar altında gerçekleşen eylemler olduğunu belirtmek gerekir.

⁴²² Fotoğrafi görmek için Şahan Gökbakar’ın resmi instagram hesabına bkz. <https://www.instagram.com/p/BQp70h8Bwwr/> (Erişim tarihi: 17.12.2018)

⁴²³ Barry Sanders, *Kahkahanın Zaferi-Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*, s.22.

⁴²⁴ Eric Smadja, *Gülmek*, s.50.

Filo-genetik bakımdan da iki eylem birbirinden farklıdır. Gülmek; gevşek ağız-açık ağız şeklinde kaslarda belirirken, gülümsemek; sessiz ağız-görünen dişler şeklinde gerçekleşir.⁴²⁵ Baruch Spinoza, bu tasnifi gülme ile alay tanımları üzerinden yapar. Ona göre bilge kişi gülmeli, haz almalıdır. Alay ise kötü, nefretle karışık bir duygudur. Alay, nefret edilende bulunan, küçümsenen bir özellikten kaynaklanan sevinçtir. Nefret sebebiyle o kişiye daha az değer vermek ise hor görmedir. Diğer tanımlamalar dikkate alındığında Spinoza'nın gülmekten kastettiğinin gülümsemek olduğu, alay ile de aslında gülmeyi kastettiği anlaşılmaktadır.⁴²⁶ Bu tasnif Charles Baudelaire'de ise gülme ile sevinç arasında yapılır. Gülmenin ve gülücün insana has olduğunu belirten Baudelaire, gülmeyi gurur ile ilişkilendirir. Baudelaire'e göre gülme eylemi, insanın kendisini diğer kişiden yüksekte görmesinden kaynaklanır. Dolayısıyla gülünç olanın kaynağı nesne değil, gülenin kendisindedir. Bu durumda gülmek, cehaletin ve sefaletin bir işareti olmaktadır. Örnek vermek gerekirse kaldırımında yürürken ayağı kayıp düşen birisine gülmek, "ben düşmüyorum" gururu ile gerçekleşen bir eylemdir. Hz. İsa'nın hiç gülmediğini belirten Baudelaire, bilge kişi için gülücün olmadığını düşünür. Gülme, içinde bir çarpınma ve sarsılma barındırmaktadır. O gözyaşı dökmekle gülme arasında paralellikler görür. İkisi de güçsüzün verdiği tepkidir.⁴²⁷

Yukarıdaki tanımlamalardan çıkarılacak genel sonuç; gülme ile gülümsemenin birbirinden farklı eylemler olduğu, gülmenin cehalet ve acizlikle eş tutulduğudur. Dolayısıyla alt sınıflara özgü bir davranış olarak görüldüğüdür. Alt sınıfın güçsüzlüğü, ona silah olarak bu alay mekanizmasını geliştirme imkânı sağlamıştır. Thomas Hobbes, *Leviathan*'da bu tasnifi "anlık mutluluklarla gelişen kas hareketi olarak gülme" ve "başka birinde görülen yanlışlık sebebiyle gülme" olarak yapar. İkinci tür gülme, başkalarının hataları ile gülebilecek, mutlu olacak, başka bir vasfi olmayan "yeteneksizlere" has bir durumdur. Yüce insan ise, kendisini acizliklerle değil bilgilerle mukayese eder.⁴²⁸ Bu tür gülme çoğunlukla, alt sınıfın kendisinden daha üst sınıftakilere karşı uyguladığı bir davranıştır. Güçsüz olanın güçlüyle alay etmesi olan bu eğlence biçimi bir direnişi simgeler. Soren Keikegaard ise bu hali "can sıkma"

⁴²⁵ Eric Smadja, a.g.e., s.58.

⁴²⁶ Benedictus De Spinoza, a.g.e., s.479,485,623.

⁴²⁷ Charles Baudelaire, *Gülmenin Özü*, s.4,5,11,14.

⁴²⁸ Thomas Hobbes, *Leviathan veya Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Kudreti*, s.51-52.

durumu ile izah eder. İnsanlar sıkıcılık konusunda “kendisini sıkanlar” ve “başkasının canını sıkanlar” olarak ayrılabilir. Ciddi kişiler, kendi canını sıkanlar, aristokratlardır. Ayak takımı ise başkalarının canını sıkar. Aristokratların sıkıcılığı ise ancak ayaktakımını eğlendirmeye yarar.⁴²⁹ Saygı ve ciddiyet uyandıran otorite böylelikle değersizleştirilmiş olur. Bu durum gülmenin haz ile ilgili olduğu kadar saldırganlık duygusunu da barındıran bir iletişim şekli olduğunu da göstermektedir.⁴³⁰

Üst sınıfın ciddiyetinin yanı sıra onun acziyetini görmek de daha alt konumdakilere zevk sağlar.⁴³¹ Bu, içinde bir art niyet barındıran gülme çeşididir. Toplum, kendisine saygısızlık yaptığını hissettiği grubu utandırarak intikam almış olur. Bu anlamda gülme, kötülüğe kötülükle karşılık verilen bir ceza yöntemidir.⁴³² Henri Bergson, gülmenin bu cezalandırıcı görevi ile toplumsal normları belirleme görevi olan bir eylem olduğunu düşünür. Komik olan, normların dışına çıkan kişidir. Normlara saygı duyurmak için karşdakine gülen kişi, üstünlük duygusu ile onu alçalarak hatasını göstermiş olur.⁴³³ Böylece gülme bir tarafta kurallara riayet edenler, diğer yanda kuralları çiğneyenler olmak üzere iki grup kurmaktadır. Yani gülme tecrit etme görevi yapar. Mustafa Şekip, halk güldürülerinin hep farklı sınıflar arasındaki çatışmadan yararlanmasını, gülmenin bu gerilimden doğması ile ilişkilendirir. Karagöz-Hacivat örneğinde halk ile bürokrasi, kabalık ile naiflik, dürüstlük ile iktidar yandaşlığı gibi zıt kutupların çarpışmasına tanık oluruz. Komedinin de ilhamlarını lâ-ıçtimaî tiplerden alması “biz gibi olmayan”, bireylere gülündüğünü gösterir.⁴³⁴ Gülmek, “Bizden farklısın ve matah bir durumda değilsin.” mesajını içerir. Gülmek mevcut olanla, olması gerektiği düşünülen arasındaki farklılıklardan doğar.

Gülünç olan, ulusal değerler ve coğrafyaya göre de değişiklik gösterir. Gülmek ruh ile değil cemiyetle alakalı bir durumdur. Milli yaşamda gözlemlenebilir. Gülebilmek için duygulardan bağımsız hareket etmek gerekmektedir.⁴³⁵ Zekâ ile gerçekleşen komikliğe gülme durumu, toplumla anlam kazanır. Onun için bir ittifak

⁴²⁹ Sören Kierkegaard, *Kahkaha Benden Yana*, s.54-57.

⁴³⁰ Eric Smadja, a.g.e., s.10,35.

⁴³¹ Barry Sanders, a.g.e., s.122.

⁴³² Henri Bergson, *Gülme-Komiğin Anlamı Üstüne Deneme*, s.128-130.

⁴³³ A.g.e., s.22-23.

⁴³⁴ Levent Bayraktar ve Zeynep Tek, *Bergson'dan Mustafa Şekip'e "Gülme"*, s.49-51,104.

⁴³⁵ A.g.e., s.103.

grubu, suç ortaklığı gereklidir⁴³⁶ Toplumdaki gülmenin büyüklüğü ile (abartılı gülme) o toplumun yaşadığı acılar arasında ters orantı vardır. Yönetimin ciddi olduğu, tarihte hatırlanan acıların barındırıldığı toplumlar, abartılı gülüşe yatkındır.⁴³⁷ Bu gülüş yönetimin değil halkın gülüşüdür. Ve yaşanan olumsuzluklara bir tepki olarak meydana gelir. Gülme bu durumda, bireyin kabullenmek istemediği durumlara karşı geliştirdiği bir savunma aracıdır. Narsist bir zaferin habercisidir.⁴³⁸ Bu tehditkâr gülüş, tarih boyunca tarihin kıyısında yer alanlar tarafından gerçekleştirilmiştir.⁴³⁹ İktidarlar zaman zaman bu gülmeyi kendi otoritelerine tehdit olarak algılamış, kontrol etmeye ve engellemeye çalışmışlardır. İktidarların bu düşüncesinin temelinde otoritenin sürekliliğinin sağlanması için saygı gerekli olduğu fikrinde olmalarıdır. Hannah Arendt, otoritenin en büyük düşmanının ve onu zayıflatmanın en kesin yolunun kahkaha olduğunu düşünür.⁴⁴⁰ Arent'in bu düşüncesi iktidarların haklılığını ortaya koymaktadır.

Bu durumu Ezel Akay'ın *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* (2006)⁴⁴¹ filmi üzerinden gözlemlemek mümkündür. Film, Orhan Gazi'nin kendi adına yaptırdığı cami inşaatında çalışan Hacivat ve Karagöz'ün iktidarın keyfini kaçırmalarının akabinde öldürülmelerini konu edinir. Filme iktidar-mizah ekseninde yapılacak bir okuma, otoritenin güçlendikçe mizahı arka plana ittiğini gösterir. Ama mizah bir yolunu bulup varlığını sürdürmeye de devam eder.⁴⁴² Devlet, mizahın hedefi olmaktan korkmaktadır. Yönetilenler, yönetenlere gülmeye başladığında iktidar buna tahammül edemez. Halkın kendisini ciddiye almadığını düşünmeye başlar. Bu nedenle güldürenler yaşatılmamalı, hoşgörü gösterilmeyecek mekânlarda gülünmemelidir.⁴⁴³ Filmde Orhan Gazi, Hacivat ve Karagöz'ün öldürülmelerinin ardından pişmanlık duyar. Ölüm kararlarının infaz edilmesi, devletin heterodoksiden ortodoksiye doğru yönelmeye başladığının mesajını verir. Murat Belge, Osmanlı'nın hızlı büyümesinin

⁴³⁶ Henri Bergson, a.g.e., s.12-14.

⁴³⁷ Charles Baudelaire, a.g.e., s.20.

⁴³⁸ Eric Smadja, a.g.e., s.130.

⁴³⁹ Barry Sanders, a.g.e., s.9.

⁴⁴⁰ Hannah Arendt, *Şiddet Üzerine*, s.56.

⁴⁴¹ Yön. Ezel Akay, sen. Ezel Akay ve Levent Kazak, Şafak Film.

⁴⁴² Yavuz Küçükalan, "Bir Muhalefet Aracı Olarak Mizah: 'Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü' Filmi Örneği", s.315.

⁴⁴³ Murat Belge, "Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?", s.369.

sebebini kılıç kuvveti ve imandan çok, farklı inançları kucaklayabilmesi olduğunu belirtir. Filmde bu durumun tersine gittiği gösterilir.⁴⁴⁴ Orhan Gazi'nin pişmanlığı ölüleri geri getirmez ama devletin heterodokside tamamen vazgeçmeyeceğini de simgelemiş olur.

Gülme eyleminin direniş olarak kullanılması otoritenin onu alt tabakaya, toplumsaldan özel alana itmesi ile gerçekleşmiştir. Mihail Bahtin, edepsiz, kaba saba cümleler içermekle birlikte aslında François Rabelais'ın eserlerinin politik birer yergi olduğunu, toplumsal bir terapi görevi yaptığını belirtir. Rabelais'ın eserleri Ortaçağ gülmesi hakkında önemli veriler sunmaktadır. Ortaçağ mizah kültüründe gülme, resmî ve dinî makamların dışında bırakılmış, dışlanmış bir eylemdi. Devlet ve dinî makamlarda ciddiyet hâkim olduğu için, mizah da alt sınıflar tarafından geliştirildi. Varlığını karnavallarda, sokak ve meyhanelerde sürdürdü.

Bu mekânlarda geliştirilen gülme, dinin ve resmî ideolojinin parodisini yapıyordu. Deliler Bayramı ve Eşek Bayramı gibi alt sınıf insanların törenleri, kilise ritüellerini aşağılıyordu.⁴⁴⁵ Ortaçağ Avrupası, pazar yeri ve karnaval ruhu toplumsal çatışma sebebiyle kendiliğinden oluşmuş anarşist özellikler barındıran bir yapıdır. Ancak sonraları bu gülme zamanları ve mekânları egemen pratiklere dâhil edilmiştir. Otorite belli zamanlarda kendisine yöneltilen hincin gülme yolu ile boşaltılmasını kendi denetimi altında olduğunda zararsız bulmuştur. Bu eğlence yerleri anti-hegemonik söylemin ayrıcalıklı mekânlarıdır.⁴⁴⁶ Ama izin verilmiş bir eleştiri mekânı oldukları da unutulmamalıdır. Bu izin, gülmenin gerçekliğin yükünü hafifletmek ve dünyanın olduğu gibi kabul edilmesini kolaylaştırmak gibi amaçlara hizmet edebilmesindedir.⁴⁴⁷ Gülmeyi alt sınıflara özgü bulan Platon bir devlet adamının gülmesini *Devlet*'te hoş karşılamaz ancak *Yasalar* da bunun halk için bir eğitim aracı olarak kullanılabileceğini belirtir. Platon şakayı “biraz şekerle kaplanarak

⁴⁴⁴ Murat Belge, a.g.e., s.373.

⁴⁴⁵ İnsanların kendilerini “eşitlenmiş” hissettiği yer, statülerin olmadığı ibadethanelerdir. Nasreddin Hoca fıkralarında da buna benzer durum görülür. Hoca bu mekânların içerisinde gayriciddi bir üslup takınır. Böylece hiyerarşiye karşı durmuş olur. Bkz. Nebi Özdemir, “Mizah, Eleştirel Düşünce ve Bilgelik: Nasreddin Hoca”, s.31.

⁴⁴⁶ J.C. Scott, a.g.e., s.190.

⁴⁴⁷ Barry Sanders, a.g.e., s.33.

acı bir ilacın yutturulmasına imkân veren.”⁴⁴⁸ bir araca benzetir. Aristoteles de *Poetika*'da komedyanın ortalamadan aşağı insanın taklidi olduğunu belirtir. Ancak oyuncuya gülmek, gerçek rakiple alay etmenin ihtiyacının yerine geçebilir. Böylece topluma karşı alaycı gülme, tiyatro sahnesine yönlendirilmiş olur.⁴⁴⁹ Bu görüşler gülmenin ehlileştirilme çabaları olarak adlandırılabilir. Bu yöntemle gündelik yaşamın sıkıcılığından ve otoriteden uzaklaşmış olunur. Sahnedeki oyuncularla kendimizi özdeşleştirdiğimizde kazanan tarafa kendimizi yerleştiririz. Çocuklukta oynanan oyunlarla büyüklerin komikliklerinin aynı yönteme dayandığını belirten Bergson, bu durumu çocukların “ipli kukla” oyununa benzetir. İzleyici aldatılan olmaksızın, aldatanın safına geçer ve onunla bir olur. Tıpkı kuklanın iplerle oynatıldığı gibi sahnedeki oyuncular arasında taraf seçerek biz de kendi oyunumuzun iplerini ele geçirmiş oluruz.⁴⁵⁰ Recep İvedik karakterinin beğenilmesinin sebebini de burada aramak yerinde olacaktır. Recep İvedik bütün filmler boyunca aldatan ve kazanan konumundaki alt sınıftan bir insandır.

Karnavallar değişim ve ideoloji karşıtlığı vurgusu barındıran bayramlardır. Bu bayramlarda oyun için geçici krallar ve din adamları seçilirdi. Bunlar alt sınıftan insanlardan oluşuyordu. Böylece hiyerarşik düzen yukarıdan aşağıya çevriliyor, ters yüz edilmiş oluyordu.⁴⁵¹ Korkuya sebep olan, güç ve şiddetin sembolü din ve devlet - kutsanan her şey- zayıf noktası bulunarak bedeninin alt kesimi ile ilişkilendiriliyor, itibarsızlaştırılıyordu. Korku, gülme hissi ile alt edilmiş oluyordu. Ortaçağ gülme kültürü yeme-içmenin abartılması, dışkılama, cinsel organlar ve cinsel ilişki gibi unsurları groteskleştiren bir gülmeceydi. Bedenin tiyatrosuydu.⁴⁵² Böylelikle

⁴⁴⁸ Barry Sanders, a.g.e., s.113-115.

⁴⁴⁹ Aristoteles, *Poetika*, s.20-22.

⁴⁵⁰ Henri Bergson, a.g.e., s.58.

⁴⁵¹ Nasreddin Hoca, fıkralarda bazen tüccar, kimi zaman kadı gibi birden fazla meslek grubuna mensup olarak gösterilir. Böylece toplumsal kimliği sembolize etmiş olur. Eşeğine ters binen Nasreddin Hoca imgesi “dünyayı yeniden ve tersinden” yorumlayan mesajı veren bir semboldür. Ters dönmüş dünya festival ruhunu simgeler. Dolayısıyla bizim mizahımızda da karnaval ruhu mevcuttur. Bkz. Nebi Özdemir, “Mizah, Eleştirel Düşünce ve Bilgelik: Nasreddin Hoca”, s.28-30.

Nasreddin Hoca fıkralarının yıkıcılığı ve sarsıcılığı Bahtin’in karnaval gülmesi dediği şeye yakındır. Fıkralarda alt üst etme çoğunlukla kadının(din müessesesinin), Timur’un(otoritenin) alay edilen konuma getirilmesiyle gerçekleşir. Hoca bunu tek silahı olan diliyle gerçekleştirir. Bkz. Bilgen Aydın, “Mizah Yaratma Eyleminde Nasreddin Hoca”, s.26-28.

⁴⁵² Mihail Bahtin, *Karnavaldan Romana-Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s.78-94, 97-107

toplumsal normların baskısından bir süreliğine de olsa kurtulmuş olunuyordu. J. C. Scott, karnavalın boşaltım, cinsellik, gaz çıkarma gibi eylemleri odağa almasını, “hepimiz aynıyız, kimse üstün değil” iddiası taşıyan bir rahatlama alanı olmasına bağlar.⁴⁵³ Burada yapılan kural ihlalleri ruhun bedensel anarşisidir.⁴⁵⁴ Bu anarşi, izin verilen bir eğlence ile aslında denetim altına alınmış oluyor. Otorite gücünü devam ettiriyor. Bunu “saray soytarısı” üzerinden gözlemlemek mümkündür. Soytarı kimsenin otoriteye söyleyemediği sözleri, eleştirileri yöneltebilir. Fakat bu baskının olmadığı anlamına gelmez. Eleştiri yapabilmenin şartı vardır. Soytarıya ancak soytarı kostümü ile müsaade edilir. Kıyafetini çıkarttığına, soytarı kimliğinden arındığına, aynı sözleri söyleme şansı yoktur.⁴⁵⁵ Dolayısıyla ancak denetime tabi olduğunda kendisine müsaade edilir.

Bahtin, Ortaçağ insanının resmî ve karnaval olmak üzere iki farklı hayatı yaşadığını belirtir.⁴⁵⁶ Bu aslında Scott’un kamusal senaryo ve gizli senaryo kavramlarının bir türevidir. Gülmek gizli senaryoya dâhildir.⁴⁵⁷ Egemen pratiklere dâhil edildiğinde ise gizli senaryo gün yüzüne çıkmış olur. Güçsüzler iktidar karşısında ikiyüzlüdürler. Korku ve iktidara yaranma isteği insanlarda kamusal senaryoyu oluşturur. Davranışlar buna göre şekillendirilir. Ancak bir taraftan da sahne arkasında daha başka söylem ve davranışlar geliştirilir. Bu ise gizli senaryodur. Gizli senaryo otoritenin gücü ile ters orantılı gelişir. Otoritenin tehdit gücü arttıkça güçsüzlerin maskeleri kalınlaşır. Tabi olan saygı gösteriyormuş gibi yapar. Gizli senaryonun görülebilmesi için itaatin buharlaşması ve meydan okuma gereklidir. Yani güçsüzler, gücü elde edene kadar hegemonyaya razıymış gibi davranarak gizlenirler. Gizli senaryo sadece denetimden uzak toplumsal bir mekânda ve benzer tahakküme maruz kalan dert ortakları arasında gerçekleştirilir.⁴⁵⁸ Karnavallar yoluyla otorite gizli senaryoyu bir süreliğine kamusal alana dâhil ederek denetleyebilmektedir.

⁴⁵³ J.C. Scott, a.g.e., s.263.

⁴⁵⁴ Barry Sanders, a.g.e., s.27.

⁴⁵⁵ Mihail Bahtin, a.g.e., s.108.

⁴⁵⁶ A.g.e., s.110.

⁴⁵⁷ Artun Avcı, , “Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah Ve Gülmece”, bkz. <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/3891/toplumsal-elestiri-soylemi-olarak-mizah-ve-gulmece#.WezXqWcUldg>. (Erişim tarihi:08.06.2017)

⁴⁵⁸ J.C. Scott, a.g.e., s.26-31,43-44,187.

2. Endüstri Olarak Gülme: Recep İvedik Filmleri

Recep İvedik filmlerinin bir direniş olup olmadığını yukarıda bilgiler çerçevesinde değerlendirecek olursak; Recep'in Scott'un "kamusal senaryo" olarak adlandırdığı durumu yıkıma uğrattığını gözlemledik. İvedik, güçlü olarak gördüğü sınıfı pohpohlamaz, kendisinden beklenen saygı ve itaat eylemlerini gerçekleştirmez. Recep İvedik, sahne arkasında gerçekleşmesi gereken söylem ve davranışları gün yüzüne çıkararak, "gizli senaryoyu" "kamusal senaryo" haline getirir.

İnsanlar arasındaki statü farkları, kast sistemi gibi görev yapabilirler. Bu da güçsüzün karşılık verememesine yol açar. Güçsüz olan grup, tokata tokatla, hakarete hakaretle cevap veremez. Zayıfın güçlü karşısında başarısı, doğrudan şiddet kullanmadığı için oyun ve dümen tarzı taktiklerle gerçekleşir.⁴⁵⁹ Tabii grubun egemen gruba aynen ya da misliyle karşılık verebilmesinin bir lüks olmaktan çıkması, iktidarın yaptırımının ortadan kalkmasına bağlıdır.⁴⁶⁰ Bu durum gerçekleştiğinde öfkenin denetlenmesinin gerekliliği ortadan kalkar. Örtük şiddet duygusu açığa çıkar.

Recep İvedik filmlerinin özellikle kendisini elit ve entelektüelin karşısında konumlandırılanlar tarafından beğenilmesinin bir sebebi de bu durumdur. 2002 sonrası hükümetinde kendisini bu noktada konumlandırması, halkın gizli senaryosunu saklama gereğini ortadan kaldırmıştır. Taşralılar ve taşradan kente göçen nüfus, iktidar ile kendisini aynı noktada görmüştür. Dolayısıyla yönetimin değişmesi cezalandırılma, hakir görülme korkusunu ortadan kaldırmıştır.

Kemal Sunal'ın rol aldığı filmlerdeki karakterlerle Recep İvedik karakterinin farkını da burada aramak gerekir. Kemal Sunal'ın Şaban tiplemesinin "içimizden biri" olduğu yorumlarının yapılması, İvedik'in ise toplumun değerlerini yansıtmıyor diyerek eleştirilmesi "gizli senaryo" kavramı ile açıklanabilir. Kemal Sunal'ın canlandığı karakterler gizli senaryoyu gün yüzüne çıkarmazlar. Örnek verecek

⁴⁵⁹ Michel De Certeau, a.g.e., s.55. De Certeau, güçsüzün sadece otoritenin çatlaklarından sızarak olanla idare edeceğini belirtir. Zayıf olan güçlü karşısında kendisine fayda sağlamak için daima çaba sağlar. Doğrudan şiddet kullanmadığı için bunu türlü taktiklerle gerçekleştirir.

⁴⁶⁰ J.C. Scott, a.g.e., s.55,70.

olursak *Kapıcılar Kralı*'nın (1976)⁴⁶¹ Seyit'i apartman sakinlerinin onu hakir görmelerine rağmen onlara karşı yüzünü asmaz. Güler yüzlü davranır. Sövgüsünü onların görmeyeceği ortamda yapar. *Çöpçüler Kralı*'nın (1978)⁴⁶² belediyede temizlik işçisi Apti'si de zabıta amirinin ona yaptığı eziyetlere tepki vermez. Hincını içinde tutar. Her iki filmde de yükselme umudunun canlı tutulduğu görülür. Gizli senaryoyu kamusal alana çıkarmamalarının sebebi de taktik ve stratejilerle güç elde edebilme umudunun bulunmasıdır. *Kapıcılar Kralı*'nın Seyit'i filmin sonunda apartmanın %51 hissesine sahip olur. *Çöpçüler Kralı*'nın Hacer'i de film boyunca "zengin koca avı" sayesinde toplumda bir yer edinmeye çalışır.

Recep İvedik ise eski efendisi gücünü yitirdiği için başına felaketler gelebileceği korkusunu duymaz. Eski efendinin aşağılanması ise bir direniş gibi görünse de zaten gücünü yitirmiş olana yöneltilen bir hınç olduğu için, direnişten ziyade bir moral depolama yöntemidir. İvedik, kendisinin efendi olduğuna ikna olmuştur. Sövgüsünü, şiddetini canının istediği yerde göstermekten çekinmez.

Kemal Sunal filmleri ile Recep İvedik serisinin benzer noktası ise *Yedi Bela Hüsnü* (1982)⁴⁶³, *Umudumuz Şaban* (1979)⁴⁶⁴, *Gerzek Şaban* (1980)⁴⁶⁵ gibi filmlerde gördüğümüz, kahramanın mahallesini kurtarması gibi anlatıların ortaklığıdır. Bu filmler politik olmaktan ziyade makro problemleri, başına türlü komiklikler gelerek çözen kahramanın, toplumsal değişme umudunu canlı tuttuğu filmlerdir. Fakat gecekondular, mülkiyet, barınma gibi problemlerin komedi filmi ile gülünçleştirilmesi apolitik bir ortam yaratarak kitlelerin mücadele gücünü önemsizleştirmektedir.⁴⁶⁶

Türk komedi filmleri geçmişten beri bir eleştiri barındırsalar dahi her hangi bir çözüm yolu önermedikleri için bilinçli bir muhalefetin de oluşması engellenmiştir. Türk sinemasında komik tip, zenginle fakir arasında "arabuluculuk" rolü üstlenir.

⁴⁶¹ Yön. Zeki Ökten, sen. Umur Bugay, Çiçek Film.

⁴⁶² Yön. Zeki Ökten, sen. Umur Bugay, Arzu Film.

⁴⁶³ Yön. Natuk Baytan, sen. Ahmet Üstel, Cumhuriyet Film.

⁴⁶⁴ Yön. Kartal Tibet, sen. Suphi Tekniker vd., Uğur Film.

⁴⁶⁵ Yön. Natuk Baytan, sen. Erdoğan Tünaş, Cem Film.

⁴⁶⁶ Burcu Şentürk, "Köylü, işçi, tehlikeli: Türk sinemasında gecekondular ve kentsel mekândaki dönüşüm", s.55-56.

Bunun için bir ikon kırıcılık işlevi yoktur *Kibar Feyzo* (1978)⁴⁶⁷, *Banker Bilo* (1980)⁴⁶⁸, *Şabaniye* (1984)⁴⁶⁹, *Selamsız Bandosu* (1987)⁴⁷⁰ gibi filmleri örnek verecek olursak, bu filmler politik konuları aktarırlar fakat bir muhalefet barındırmazlar. Anlatılan yalnızca ezilen sınıfın gündelik yaşantısıdır.⁴⁷¹ Hilmi Maktav, Yeşilçam'ın herkesin zengin olabileceği, sınıf değiştirebileceği, zenginle fakirin sonunda kaynaşacağı bir zihinsel arka plan oluşturduğunu, filmlerin sonunda ya zengin olduğu için ya da paraya ihtiyacın aşk ile ortadan kaldırılmasıyla, zengin-fakir çelişkinin anlamının yitirildiğini belirtir. Direnişin oluşmamasında sansür mekanizmasının etkisi kadar yoksulluğun bir sorundan çok bir değer olarak görülmesi de yatmaktadır.⁴⁷² Mazlumluğun kutsanmasıyla, verili sistemin onanması sağlanmış olur. Özellikle Arzu Film çatısı altında Ertem Eğilmez Sineması olarak adlandırılabilir olan aile filmleri, filmin sonunda zengin-fakir uzlaşması ile aslında muhalefet kabiliyetini kırmaktadır. Eğilmez sineması alt sınıfın ortak anılarının “naif” görüntülerini sunar.⁴⁷³ Mesela 1978 yapımı *Neşeli Günler* filminde anne ve babalarını barıştırmak için Taksim Meydanı'nda eylem yapan çocuklar pankart açarlar. Açtıkları pankartlarda ve sloganlarında çocukların talepleri görülür. Fakat bu komikleştirme gerçek hayatı ve Taksim Meydanı'nın siyasi önemini anlamsızlaştırır.⁴⁷⁴

Recep İvedik karakteri de bazen çocuklar için fedakârlık yapmaktan çekinmeyen, bazen de ülkesinin itibarı için maceralara atılmaktan çekinmeyen “mahallenin ağabeyi” vizyonuna sahiptir. Ancak onun için sistemde yolunda gitmeyen işler birer güldürü vesilesidir. Bir çözüm önermediği gibi muhalefet de etmez.

⁴⁶⁷ Yön. Atıf Yılmaz, sen. İhsan Yüce, Arzu Film.

⁴⁶⁸ Yön. Ertem Eğilmez, sen. Sadık Şendil ve Yavuz Turgul, Arzu Film.

⁴⁶⁹ Yön. Kartal Tibet, sen. İhsan Yüce ve Kartal Tibet, Tibet Film.

⁴⁷⁰ Yön. Nesli Çölgeçen, sen. Hakan Aytekin vd., Erler Film ve Arzu Film.

⁴⁷¹ Huriye Kuruoğlu ve Mikail Boz, “Türk Sinemasında Değişen Komedi Anlayışı”, s.249-252.

⁴⁷² Hilmi Maktav, *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*, s.149-151.

⁴⁷³ 1970'li yıllarda *Arzu Film* çatısı altında birçok duygusal aile dram filmi çekilmiştir. Bunlar 1975 yılında *Bizim Aile*, 1976'da *Aile Şerefi*, 1977'de *Gülen Gözler* ve 1978'de *Neşeli Günler* filmleridir. Filmlerin künyeleri için bkz. <https://www.imdb.com/title/tt0289967/>, (Erişim Tarihi:18.10.2018)

⁴⁷⁴ Evren Barın Eğrik, “Umut Fakirin Ekmeği: Ertem Eğilmez Filmlerinde İktidar, Sınıf ve Statü”, s.242,261,266.

İkinci filmde kuzeni Hakan'dan iş istemek için yanına giden İvedik: “Çeşitli sektörlerde şansımı denedim ama biliyorsun ülkenin halini, herkes bir çeşmenin başını tutmuş. Kadrolaşıkça kadrolaşmış. Ülkede 17-18 milyon aç genç, işsiz genç olduğundan, ben de katıldım bu kervana. Arkan olacak. Sağlamin olacak.” sözleriyle ülkenin durumunu tarif eder. “4 kişilik bir ailenin açlık sınırı 800-900 YTL olduğuna göre ben de tek kişilik bir aile olduğuma göre 200YTL, artı sodexo (şirketlerin çalışanlarına belirli bir miktarda verdiği, para yerine kullanılabilen kart), artı akbil. (İstanbul'da toplu taşıma araçlarında kullanılan kart)” istiyorum diyerek durumu gülünçleştirir.

Üçüncü filmde televizyonundaki yayının gitmesine “2009’un Güngören’inde Avrupa’nın orta yerinde yayın kesiliyor.” diyerek tepkisini gösterir. Bunun ardından korsan film almaya gider. Parasını ödemediği için itiraz eden işportacıya “İnsanların ekmeğini çalılıyorsunuz. (...) “Al lan al korsana hayır.” diyerek tepki gösterir ama aldığı iki korsan CD’den birini yine vermez. Kendisinin ne iş yaptığını soran Zeynep’e “Piyasaların içinde bulunduğu efektif durgunluk hepimizi etkiledi. Piyasalar kan ağlıyor.” diyerek işsiz olduğunu gülünçleşerek anlatır. Aynı filmde eğitim sistemini de “ezberci zihniyet”, “okul harçları”, “ÖSS”(Öğrenci Seçme Sınavı) gibi bilindik sorunlar üzerinden eleştirir gibi görünür ama güldürürken bu meselelerin ciddiyeti de ortadan kaldırılmış olur. Kütüphane görevlisinin kendisine, üye olmadığı için kitap vermemesine üzerine ““Baba Beni Okula Gönder”le geldik biz. Kardelen’im ben, Ünzile’yim ben.” diyerek sosyal sorumluluk projelerine atıf yapar. Kütüphaneden aldığı kitapları satan İvedik’i “Alın verin, ekonomiye can verin.” derken de 2008-2009 ekonomik krizlerine çare olarak üretilen reklam kampanyasını alaya alırken seyrederek.

Recep İvedik 3 filminde dikkat çeken bir diğer noktada Recep’in geç saat olduğu halde eve gelmeyen Zeynep için düşündükleridir. “Acaba 39 kere bıçaklayıp, gözlerini kaşıkla çıkarıp, suratına kızgın yağ döküp, bir de tecavüz edip sonra çalılıklara gelinlik giydirip attılar mı acaba?” diye düşünen İvedik, bu sözlerle dünya barışına dikkat çekmek için İtalya’dan İsrail’e otostopla gitmeyi planlayan sanatçı Pippa Bacca (Giuseppina Pasqualino di Marineo) cinayetini hatırlatmaktadır. “Barış Gelini” olarak bilinen Bacca bu turu gelinlikle yapmaktaydı. Bacca, otostop yaptığı bir

kamyoncu tarafından tecavüz edilmiş, boğulmuş ve ardından cesedi çalılıklara saklanmışır.⁴⁷⁵ Bu cinayetten mülhem olan bu sözler felaketi komikleştirmektedir.

Dördüncü filmde İvedik'i kendisine yeteri kadar kredi vermeyen banka müdiresine bağış adı altında rüşvet teklif ederken görürüz. Amacı müdireyi “kurumsal kölelikten kurtarmaktır.” Aynı filmde Issız Ada yarışması jürisine ada şartlarında zorlanmayacağını söyler. Yarışma formatı gereği adada yemek verilmemektedir. “İstanbul'da da öyle ne bulsak onu yiyoruz.” diyerek cevap veren İvedik, yaşam standartlarını güldürerek sunar. İvedik'in tüm filmler boyunca yaptığı en ciddi eleştirisi TÜBİTAK'tan bir görevliyle yaptığı telefon görüşmesidir. Uydu bile yollayamadıklarını, biraz girişken olmalarını söyler. Uydunun yollandığı cevabını alınca da “Nereden yollandı uydu Fransız Guyanası'ndan atılmadı mı?” diyerek telefondakini tersler. Örneklerden görüldüğü üzere Recep İvedik filmleri ekonomi, yoksulluk, şiddet, cinayet gibi ülke problemlerini eleştirmekten ziyade güldürü malzemesi olarak kullanmaktadır. Bu durum filmlerin direniş işlevinden çok kanıksatma işlevi gördüğünü göstermektedir.

2.1. Bir Karşılaştırma Denemesi: Karagöz'den Recep İvedik'e Gülme

Geleneksel halk tiyatrosu ve bu oyunların içinde bulunan karakterler Türk güldürü sinemasına kaynaklık etmişlerdir. Günümüz komedyenleri aynı güldürü tekniklerini güncelleştirerek kullanmaya devam ederler. Karagöz'den tuluat tiyatrosuna kadar hangi dal olursa olsun halka hitap eden ürünlerin doğaçlama oluşu ve ana gayenin güldürü olması ortaklık gösterir.⁴⁷⁶ Nitekim Türk komedi filmlerindeki senaryo zayıflığının sebebini de burada aramak gerekir. Filmler sistemli bir kurgudan ziyade Türk komedisinin atası olarak kabul ettikleri geleneksel kaynaklardan yararlanırlar. Bu durum da komedi filmlerinin senaryo geliştirme çabasına girilmediği için birbiri ardına dizilmiş kısa skeçler halinde izleyiciyle buluşturulmasına neden olur.

⁴⁷⁵ Mustafa Bağdiken, “Pippa Bacca'nın katilinin ifadeleri tüyleri diken diken etti...”, <http://www.milliyet.com.tr/pippa-bacca-nin-katilinin-ifadesi-tuyleri-diken-diken-etti-gundem-516495/>, (Erişim tarihi: 01.11.2017)

⁴⁷⁶ Ünver Oral, “Türk Gelenek (Halk) Tiyatrosu”, s.7.

Karagöz oyun perdesinde; cahil, halk adamı, okumuşluğu olmayan ve okumuşların dilini bozan bir karakter olarak sunulur. Güldürü; medreseli, okumuş, az da olsa sanattan anlayan, bencil Hacivat'ın her dediğine Karagöz'ün burnunu sokması ile gerçekleştirilir. Recep İvedik karakteri de genellikle bu tarz insanlarla uyuşmazlık yaşayarak güldürüyü sağlar. İvedik'in tek bir Hacivat'ı yoktur. Kendisini yüksek kulelerde gören herkes onun Hacivat'ıdır.

Karagöz tipine Yeşilçam sinemasında sıklıkla rastlanılır. Cahil, başı dertten kurtulmayan, kendisini yabancı olduğu ortamların içinde bulan tipler Karagöz-Hacivat çatışması gibi halk ile halka küçümseyerek bakanlar arasındaki çatışmayı güldürü unsuru olarak kullanırlar. Cıvalı İbo ve Adanalı Tayfur karakterleri sinemadaki Karagöz yansımalarının öncüleridirler.⁴⁷⁷ 1970'li yıllardan itibaren bu yansıma Şaban tiplmesi ile varlığını devam ettirmiştir. Hem Recep İvedik'in hem de bu karakterlerin hepsinin ortak özelliği, nobran ancak enayi olmamalarıdır. Halkı temsil ettikleri için başlangıçta saf olsalar dahi sonraları uyanıklaşırlar. Paralı, eğitilmiş kesimi söz düellolarıyla alt ederek yücelirler. Maskülen bir sesle kalabalığın sözcülüğünü yaparlar.⁴⁷⁸

Halk tiyatrosunun kaynaklık ettiği Türk sineması, sınıfsal çatışmayı söz ustalığından yararlanarak gerçekleştirir. Bunun için anlatı yapısı, gözden çok kulağa hitap etmektedir. Diyaloglar psikolojik derinlikten yoksundur. Söz yarışı şeklinde gerçekleştirilir. Karagöz gibi abartı tiplerin kullanıldığı sinemada konular değişse de kişiler ve tavırlar değişmez.⁴⁷⁹ Zengin, fakir, iyi, kötü gibi basmakalıp tipler kullanılır.⁴⁸⁰ Karagöz'de Türk, Kürt, Yahudi gibi etnik unsurlarıyla ön plana çıkan tipler olduğu gibi kusurlarıyla (kekeme, cüce) ve eğlendiricilikleriyle (köçek, hokkabaz) var olan tipler de vardır. Bazı meslek grupları basmakalıptır. Bu meslek gruplarının işçileri kalıplaşmış özelliktedirler. Karagöz oyun kişilerinden "Aşçı"

⁴⁷⁷ Mehmet Arslantepe, "Gösteri Sanatlarımızdan Karagöz Oyunlarının Yeşilçam Sinemasının Anlatı Yapısı Üzerinden Etkileri", s.130.

⁴⁷⁸ Yavuz Pekman, "Karagöz'den İnek Şaban'a: Halk Temaşasının Toplumsal ve Kültürel Dinamikleri", s.178-184. Pekman bu yorumu Karagöz'ün mirasını devralan Şaban tipi için yapmaktadır. Uyarlama bana aittir.

⁴⁷⁹ Mehmet Arslantepe, a.g.e., s.126-130.

⁴⁸⁰ Ersin Pertan, "Karagöz ve Türk Sineması", s.142.

Bolulu, “Pastırmacı” Kayserili, “Kayıkçı” ise Trabzonludur.⁴⁸¹ Recep İvedik filmlerinin yan karakterleri de basmakalıp, ön yargı ile oluşturulmuşlardır. İvedik filmlerinde Akademisyenler fularlı, müdürler “yalaka”, kuaför; “eşcinsel”, din hocası “tacizci”, sarışın kadınlar “sinsi”, iş adamı “fiziksel ve cinsel açıdan güçsüz”, kamyon şoförleri “kaba saba ve kıllı” olarak gösterilirler. İvedik’in ikincil karakterleri şişman, cüce, kısa, çevresindekilerle anlaşamayan kusurlu tipler olarak filmlerde yer alırlar.

Karagöz’de güldürü söyleneni yanlış anlama, taklide dayalı mizah, dil sürçmeleri, jargon komikliği ve hareket komikliği ile sağlanır.⁴⁸² Cinsel olanı anımsatan küfürlere de sıkça başvurulur. Bu anlayıştan yararlanan İvedik için birkaç örnek verecek olursak; Hipokrat Yeminini prostat yemini zanneden, ilk kadın Türk pilotunun Safiye Soyman (şarkıcı) olduğunu sanan, Üsküp’le Ürgüp’ü karıştıran, 14.Dalai Lama’yı “dallama” olarak telaffuz eden, Tai Chi Yoga’yı “Tahsin Yoga” olarak söyleyen bir karakteri seyrederiz. İvedik de Karagöz gibi tekerlemelerle, manilerle laf yarıştıran karşındakiyle rekabete giren bir karakterdir. Yöresel ağızla konuşmaz ama sokak jargonu ile konuşur. Karşındakinin konuşma tarzını taklit ederek alay eder.

Bir insanın kendisinin hazırladığı tuzağa yine kendisinin düşmesi, bir hatanın peş peşe hatalara yol açması, canlı bir şeyin nesne izlemine vermesi, mesleksi dille övünme⁴⁸³ ve bir ayıbın uluorta belirmesi gibi durumlar komiği oluşturan unsurlardır.⁴⁸⁴ Bunlara örnek vermek gerekirse; Recep İvedik dördüncü ve beşinci filmde küfe oyununda ve Rus boksörle olan müsabakasında kendi tuzağına yakalanır. Birinde kafasına insan dışkısı dökülürken diğerinde Rus sporcuya verdiği doping nedeniyle dayak yer. İlk filmde tuvalet ihtiyacı gelir, tuvaleti kullanamaz, ihtiyacını giderecek yer bulamayınca saksıya yönelir ve otelin temizlik görevlisine yakalanır. Peş peşe komikliklerin doğmasına diğer bir örnek ise kuvette uyuyakalan İvedik’in otelin aydınlatma sistemini kullanmayı beceremeyip vücudu köpükler içinde odadan

⁴⁸¹ Karagöz oyununun kişilerinin tasniflerini incelemek için bkz. Cevdet Kudret, *Karagöz-1*, (Cilt1-3), s.21-25.

⁴⁸² Ezgi Basat, “İşsiz Karagöz’den İşler Güçler’e Halk Mizah Tiplerinin Dönüşümü”, s.162-164.

⁴⁸³ Henri Bergson, a.g.e., s.45,60,68,118-119.

⁴⁸⁴ Levent Bayraktar ve Zeynep Tek, a.g.e., s.136.

çıkması, arkasından odanın kilitlenmesiyle otel görevlisine yakalanması ve kapıyı açtırmak için yarı çıplak lobiye inmesi gösterilebilir. İvedik'in beşinci filmde soğuktan donmasıyla onu ısıtmak için kebab gibi ateşte çevirmeleri de canlı birinin nesne izlenimi verilmesiyle oluşturulan komiklik yaratma durumuna örnek olmaktadır. İvedik'in alay ettiği meslek grupları da üslupları sebebiyle komiği oluştururlar. Recep'in isteyerek ya da istemeden yellenmesi, geçirmesi, elbisesinin yırtılarak poposunun görünmesi gibi durumlar da bir ayıbın uluorta belirmesinin örnekleridir.

Mizah; latife, nükte, şaka, iğneleme, hiciv, alay ve halt gibi türler vasıtasıyla oluşturulur. Bu türler içinde halkın en çok rağbet ettiği tür halttir. İş karıştırmak, münasebetsiz söz söylemek anlamına gelen halt, karşı tarafı güç durumda bırakan şaka türüne benzer. Ancak mizahın elde ediliş yöntemlerinden yalnızca halt karıştırmakta komiği yaratanın üstüne gülünür.⁴⁸⁵ Karagöz de İvedik de daima halt karıştıran tiplerdir. Karşıdakini güldürdükleri gibi kendilerine de güldürürler. Halt türü, iğneleme gibi üstü kapalı bir yerme olmadığı gibi, latife ve nükte gibi zarafetle eleştirmek de değildir. Bunun için hem anlaması kolaydır hem de daha saldırgandır.



Resim 24: Buz Tutan Vücudunu Cağ Kebabı Yöntemi İle Isıtıyorlar

Kaynak: Togan Gökbakar, Şahan Gökbakar, *Recep İvedik 5*, İstanbul, Çamaşırhane Film, 2017.

⁴⁸⁵ Ferit Öngören, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi*, s.39-41.

Recep İvedik filmleri ile Karagöz oyununun bir benzerliğini de Karagöz'ün konularına göre tasnifine baktığımızda görürüz. Karagöz, oyunlarda bazen Hacivat aracılığıyla bir iş bulur, bazen bir yarışma dolayısıyla bazı işlerin içine girer. Bazen de rastlantı sonucu kendisini farklı bir ortamda bulur. Karagöz yapılmaması gereken münasebetsizlikleri yapar, girilmemesi gereken ortamlara girer, kendisini bir entrikanın içinde bularak komik duruma düşer.⁴⁸⁶ Sıralamayı Recep İvedik filmleri ile takip edersek; ikinci filmin konusu Recep İvedik'in çeşitli sektörlerdeki iş arama deneyimleridir. Dördüncü filmde de bir yarışmaya katılır. Beşinci film ise şoförlük amacıyla çıktığı yolculukta tesadüfler sonucu milli sporcu ve takım antrenörü olmasını konu edinir. Alışkın olmadığı toplantılar, partiler, beş yıldızlı oteller ise tüm filmlerde başına türlü işlerin geldiği mekânlardır.

Son olarak İvedik'in de tıpkı Karagöz gibi vurma, vuruşma gibi şiddet eylemleriyle karıştırlıkların çatışmasını groteskleştirdiği belirtilmelidir. Karagöz'ün Hacivat'ın her sözünün ardından ona vurması karakteristik bir özelliğidir. Sabri E. Siyavuşgil, bu durumu şekilci efendilere ders veren Karagöz'ün serbestliği olarak değerlendirir.⁴⁸⁷ İvedik karakteri de kendisiyle uyum içinde olmayanlara tokat atan, tekmeleyen, kafasını itekleyen bir karakterdir. İvedik yalnızca efendilere değil herkese aynı davranışlarda bulunur. Her iki karakterde de aslında gerçek bir kavga görülmemektedir. İvedik ve Karagöz bunu cehaleti örtbas eden bir unsur olarak kullanırlar. İvedik altta kalmaya ezilmeye tahammül edemez. Yiğitliğiyle meydan okuyarak galip gelmeye çalışır. “Sen deliysen ben de deliyim.”, “Sen mafyatiksen bizde de her türlü delilik var”, “Küfrün en büyüğü bende. Gelsene Güngören'e yiyorsa.”, “Hemen atarlanma. Biz de manyağız. Biz de deliyiz.” gibi cümleler onun meydan okuyan yanını gösterir.

Karşısındakilerle gerçek bir kavgaya girişmeyen bu iki karakterin durumunun şiddet olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği konusunda ise her iki türün de şiddet içerikli olduğu söylenebilir. Şiddet bir kişiye güç ve baskı uygulayarak kendi istediği dışında bir şey yapmak olduğu gibi aynı zamanda kişinin isteği dışında onu

⁴⁸⁶ Georg Jacob'un tasnifinden yararlanılmıştır. G. Jacob, *Türkische Literaturgeschichte in Einzeldarstellungen*, Heft 1, Berlin, 1900, ss. 46-54. (Aktaran: Cevdet Kudret, s.19-20).

⁴⁸⁷ Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz (Psiko-Sosyal Bir Deneme)*, Maarif Matbaası, Ankara, s.157 (Aktaran: Aslihan Ünlü, s.33-35).

yönlendirerek bir şeyi yapmasını sağlamaktır. Şiddet, üstünlük sağlama eğiliminden kaynaklanabilir.⁴⁸⁸ Şiddette zarar yalnızca bedene değil kültürel, maddi ve simgesel değerlere de yönelebilir. Karagöz ve İvedik şaka yollu da olsa dayak, tokat gibi açık şiddeti kullandıkları gibi bağırma, hakaret ve tehditlerle örtük şiddeti de kullanarak insanların manevi ve kültürel değerlerini zarara uğratırlar.

Şiddetin gösteri olarak sunumu Karagöz’de de görüldüğü gibi medya öncesinde de vardır. Fransız devriminin “giyotin” gösterileri, Ortaçağ idamları gibi çoğaltılabilecek örneklerden yola çıkarak şiddetin izleyicisi her zaman mevcuttur denilebilir. Dolayısıyla şiddetin kaynağı olarak bu ürünleri gösteremeyiz. Ancak bu durumun olağanlaştırılması şiddetin artmasına da neden olacaktır.⁴⁸⁹ John Fiske, ekrandaki şiddetin toplumdaki sınıf çatışmasını simgelediğini belirtir. Bir filmdeki kahraman, egemen değerlerin cisimleşmiş halidir. Sosyo-ekonomik farklılığın az olduğu toplumlarda ekranda şiddetin sunumunun daha az olması da dikkate değerdir.⁴⁹⁰ Bu bakımdan Karagöz’ün de Hacivat’ın da toplumdaki sosyo-ekonomik farklılıkları yansıtan değerler olduğu söylenebilir. Eric Fromm, şiddet türleri içerisinde en tehlikesiz türün kendi hünerini ortaya koyma çabasından kaynaklanan şiddet olduğunu, bunun bir ileri safhasının ise kişinin kendisi ya da bir yakınının mal ve şerefini korumak için geliştirilen “tepkisel şiddet” olduğunu belirtir. Tepkisel şiddet insan zihni bulandırılarak siyasî ve dinî önderlerce düşman algısı yaratmakta kullanılmaya elverişli bir türdür. Engellemelerden doğan gerginlik gıpta ve kıskançlığa yol açarak bireyin isteyip sahip olamadığı şeylere sahip olanlara karşı düşmanca davranmasına yol açar.⁴⁹¹ Karagöz ve İvedik’in sosyoekonomik farklılıklar sebebiyle şiddetin bu türlerini kullandıkları söylenebilir.

Görüldüğü üzere Karagöz’den Şaban’a oradan Recep İvedik’e kadar olan halk güldürü unsurları değişiklik göstermemektedir. Popüler kültür konuları güncelleyerek geleneksel türlerden yararlanmaktadır.

⁴⁸⁸ Yves Michaud, *Şiddet*, s.5-36.

⁴⁸⁹ Giovanni Scognamillo, “Şiddet, Toplum, Birey ve Kan”, s.357.

⁴⁹⁰ John Fiske, a.g.e., s.165-166.

⁴⁹¹ Eric Fromm, *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı*, s.20-24.

2.2. Cinsel Olana Gülmek ve Recep İvedik'te Eril Kodlar

Komedi türleri içinde daima bir miktar cinsellik barındırır. Cinsellik çoğunlukla kadın kimliğinin aşağılandığı eril kodlarla oluşturulur. Eril dil, kadim tarihlerden bu yana gülmeceyi sağlayan bir söylem olarak kullanılmaktadır. Kadını ve heteroseksüel düzenin dışında kalan insanları aşağılayıcı bu kodlar, şiddetin ve erkeklik halinin yüceltilmesi ile toplumsal cinsiyet normlarını da belirler. Batı komedyasında da Karagöz, Orta Oyunu, Nasreddin Hoca fıkraları gibi Anadolu ve İslam coğrafyası'nda bilinen güldürü türlerinde de aynı durum söz konusudur.

Bu durum cinselliğin bahsinin sınıfsal bir ortama bağlı olarak geliştiğini de göstermektedir. Cinsel olanın bahis konusu edilmesini toplumsal sınıflarla ilişkilendiren Freud, alt sınıflarda, örneğin ikinci sınıf bar ya da hanlarda barmen ya da hancının karısı gelmeden cinsel sohbe başlanmazken, üst sınıflarda tam tersine kadının mekâna teşrifinin açık-saçık muhabbetlerin son bulmasına yol açtığına değinir. Freud'a göre esprilerin amacı -şayet masum bir espri değilse- düşmanca bir saldırganlık ve teşhirciliğe hizmet etmektir. Açık-saçık esprilerin kökeninde kadına yöneltilmiş olduğunu belirten Freud, erkeklerin olduğu bir grupta bu esprilerin dinlenilip, bundan zevk alınmasını, toplumsal baskı nedeniyle gerçekleşmeyen cinsel durumların hayalinden haz duyulması olarak tanımlar. Cinsel olanın bahsi yalnızca tensel temasın teşhiri değildir. Amaç cinsel objenin görülme arzusu olduğu için açık-saçıklık dışkısal olanı da içerir. Espri yoluyla düşmanlığın giderilmesi, düşmanın bayağı ve gülünç kılınması, kanunların sınırladığı kaba kuvvetin yerini söz ve hakaretle telafi etmektedir.⁴⁹² Cinsel kurallar bütün toplumlarda farklı farklı olsalar da mevcuttur. Bu durum cinselliği bir tabu haline getirmektedir. Bireysel ve toplumsal etkenlerle cinsel amacın bastırılması -cinsel nesnenin maliyeti gibi- bireyde cinsel amacın yerini alan yeni oluşumlara sebep olurlar. Dokunmak ve seyretmek libidoyu harekete geçirerek cinsel amaç için haz uyandırır.⁴⁹³ Bastırılmış duygular seyretme eylemiyle cinsel amacın yerini alabilir. Komedi de bastırılmış duyguların yerini alan bir tür olabilmektedir.

⁴⁹² Sigmund Freud, *Espriler ve Bilinçdışı İle İlişkileri*, s.128-135.

⁴⁹³ Sigmund Freud, *Cinsellik Üzerine*, s.40-41.

Cinsel unsurlarla komiğin oluşturulması popüler ürünler için ironi ya da nükteden çok daha etkilidir. Bunun sebebi ilkel komiği anlamak için her hangi bir tahsil gerekmiyor oluşudur. Herkesin anlayabileceği kadar basittir. Mümkün olduğunca fazla kitleye ulaşma amacıyla olan bu ürünler düşük eğitilmiş kitleyi hedef aldıkları, sokaktaki insanı etkilemek istedikleri için bu tarza yönelir.

Kapitalizm çağında gülmece tekellerin denetiminde olduğu için, sıkıntı ve sorunlardan, dolayısıyla düşünmekten uzaklaştırır. Politik ve ideolojik yönü de tam olarak burasıdır. Gülme salt eğlenme ve oyalanmaya indirgenmiştir. Bu ürünlerde farklı olan aşağılanarak egemen ideoloji desteklenmiş olur.⁴⁹⁴ Ürünlerin benimsenmesi ideolojinin sürekliliğini sağlar. Burada dilin işleviyle karşı karşıya kalırız. Dil anlam üretirken konuşan iki kişi anlamın tamamını üretmez. Yapılan işlem bilinçdışı olarak zaten üretilmiş mantığı tekrar etmektir. Tekrar edilen egemen ideolojidir. Dil böylece hegemonyanın hizmetindeki bir araca dönüşür. Burada hegemonya kavramını Antonio Gramsci'nin izinden giderek kullanıyorum. Gramsci, hegemonyanın zorlamaya dayanmaksızın belli oluşumlara öncülük ettiğini belirtir. Dil de burada bir zorlama olmadan bu görevi gerçekleştirir. Stuart Hall, bunu “dili konuşurken aslında dil tarafından konuşulmak” olarak tarif eder.⁴⁹⁵

Recep İvedik filmlerinde doğrudan tensel temasın yaşandığı sahneler bulunmaz. Filmlerde daha çok imalarla cinsel olan hatırlatılır ve erkeklik yüceltilir. Bu durum espri oluşturma yöntemlerinden olan “çift anlamlılığın” kullanılması ile gerçekleştirilir. Masum bir anlamın içerisine cinsel anlam gizlenir.⁴⁹⁶ Birisi cinsellikle ilgili olan iki anlama gelen sözcükler güldürüyü oluşturur.⁴⁹⁷ Bu durum çocukların anlamsız sözler mırıldanırken aniden bir kelimeyi keşfetmesiyle aldığı hazzın aynısıdır. Seyirciye keşfetmenin hazzı yaşatılmış olur.⁴⁹⁸

⁴⁹⁴ Levent Yaylagül, “Gülmenin Ekonomi Politikası”, s.13.

⁴⁹⁵ Stuart Hall, “İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulmanın Geri Dönüşü”, Medya, İktidar, İdeoloji, M. Küçük (Der.-Çev.), Ss.73-121., Ankara: Bilim ve Sanat Yay. (Aktaran: İ. Hakan Dönmez, s.139)

⁴⁹⁶ Sigmund Freud, *Espriler ve Bilinçdışı İle İlişkileri*, s.68.

⁴⁹⁷ Michel Bahtin, a.g.e., s.122.

⁴⁹⁸ Eric Smadja, a.g.e., s.69.

Recep İvedik'in ilk filmde kullandığı otomobilin plakası ile sonraki filmlerdeki aynı otomobilin plakasının farklılığı bu durumu örnekler. Plaka mastürbasyonun halk dilindeki anlamını çağrıştıracak şekilde "34 KYA 45" den "34 BNE 31" e dönüştürülmüştür. "31 çekmek" halk dilinde mastürbasyon anlamında kullanılır.⁴⁹⁹ İvedik bunu çağrıştıracak şekilde "Elizabeth", "Elenora" gibi isimleri de kullanır. Aynı değişiklik Recep'in Karaambar Kamyoncular Derneği üyelik numarasında da yapılmıştır. İlk filmde "0000128" olan numarayı beşinci filmde kendisinin en sevdiği rakamlar (sayılar) olduğunu söylediği "3169"a dönüşmüş görürüz.⁵⁰⁰ "69" sayısı da bir cinsel ilişki pozisyonunu tanımlamak için kullanılır. Aynı sayıları son filmde yarışmacı numarası olarak da kullanır. Üçüncü filmde depresyona giren İvedik'in içine 3 harfli bir şey girdiğini söyleyen kadınla yaşanan diyalog da ima yoluyla cinsel öge hatırlatması yapar. Kadın, hurafi bir inanış gereği "cin" kelimesini zikretmek istemez. Ama İvedik'in aklına ortasında "i" vokali bulunan üç harfli kelime denilince erkek cinsel organı gelir. Aynı filmde psikiyatrin önündeki legolardaki şekli kastederek önümde gördüğün şekillerden yap demesi üzerine İvedik yine aynı yöntemle legolardan erkek cinsel organı yapması da bir başka örnektir. Çömlek kursunda da oluşan şekli erkek organına benzetir. Ayıp olduğunu, işin sonunun hayırlı bir yere varmayacağını söyler. Hocaya, "Al şunu içim kötü oldu." diyerek çalışmayı bırakır. Dördüncü filmde hayatta beş organını geliştirdiğini söyleyen Recep, 2 kol, 2 bacak der ve sunucunun "aman aman" müdahalesi üzerine son organın kafa olduğunu, akılların hep belden aşağıda olduğunu söyler. Espriyi karşı tarafı ve izleyiciyi hatalı, kötü düşünceli olarak göstererek kurar.

Örneklerden görüldüğü gibi cinsel organ zikredilmez ama ima edilir. Aynı filmde bankadan istediği miktarda kredi alamayan İvedik'in banka müdiresine "Maşallah siz de çok sıkısiniz. Dışarda veren verene. Herkes kredi veriyor." cümleleri de aynı imayı barındırır. Vermek fiili ile kadının cinsel ilişkiye razı gelmesi ima edilir. İvedik kahvehanede yardım parası toplarken paraların içine kulak temizleme çubuğu atan kişiyi tespit etmek için de imalı bir yol seçer. Bunu yapan kişiyi bulmak için

⁴⁹⁹ Halk dilinde otuz bir çekmek el çekmek eyleminin üstü kapalı ifade edilışıdır. Arapça "El" kelimesi elif ve lam harflerinden oluşur. Ebced hesabındaki karşılıkları 1 ve 30 sayılarıdır. Sayıların toplamından bu kelime oluşturulur. Bkz. Kudret Emiroğlu, *Gündelik Hayatımızın Tarihi*, s.453.

DNA'sını tespit etmek için örnek alacaktır. “Ama kulak çubuğuyla kulaktan değil.” İkinci filmde hemşire kostümlü kadına “Küçük tansiyonumu da ölçer misiniz? Ama nereden ölçeceğinizi ben söylemeyeyim.” sözleri ve Japon işadamlarından birinin adının “Makat” olması, Recep'in “Japoncam çok iyi” diyerek “orama-koma burama-ko”, “çok-soktun-çek” gibi sözleri, fal baktığı kadınlara “sana kabaran bir şey var.” İmaları, iş yerinde hangi pozisyonda çalışacağını sorduklarında “misyoner”⁵⁰¹ pozisyonda çalışacağını söylemesi de cinsel organ ya da cinsel eylem hatırlatması yapan kasıtlı seçilmiş kelimelerdir. İvedik iki gün çok heyecanlandığını söylerken de ima ile cinsel ilişkiyi anlatır, “aşı olacağı gün ve aşı yapacağı gün” heyecanlandığını söylemesi zeker ile şırınga arasında kurulan bağlantıyla çağrışım yaptırır. İvedik'in ikinci filmde ninesiyle arasında oluşturdukları parola da futbol tezahüratlarından bilinen bir slogandır: “Ekinler dize kadar/ azcık gel bize kadar/ sana bir şey göstercem/ kasıktan dize kadar.”

⁵⁰¹ Misyoner pozisyon kilisenin çocuk yapmak dışında cinselliğin zevk amacı haline gelmesini engellemek amacıyla yüz yıllarca cinsellikte tek pozisyon biçimi olarak önerilen ilişki halidir. Bkz. Kudret Emiroğlu, a.g.e., s.449.



Resim:25-26: Recep İvedik'in Aracının Değişen Plakaları, Değişen **Kaynak:** Recep İvedik/
Recep İvedik 4/ Recep İvedik 5 filmleri



Resim: 27-28-29: Recep İvedik'in Değişen Dernek Kayıt Numarası ve Sporcu Numarası

Kaynak: Recep İvedik/ Recep İvedik 4/ Recep İvedik 5 filmleri

Michel Foucault, erkek cinsel organının dayatmanın, hâkimiyetin simgesi olarak anlamlandırıldığını, erkeğin bir ayrıcalığı, üstünlüğü olarak düşünüldüğünü belirtir. Fallusun cinsel partnere “boyun eğdiren” bir anlamı oluşturulmuştur.⁵⁰² İnsanların birçoğunda cinselliğin saldırgan bir yönü vardır. Bu davranıştaki amaç cinsel nesneyi egemenlik altına alma isteğinden kaynaklanır.⁵⁰³ Fallusun ebatları, erkekler arasında eril tahakkümün oluşturulmasında önemli hiyerarşilerden birisidir. Recep İvedik karakterinin bütün filmlerde elini cinsel organına götürmesi ve pantolonunu düzeltmesi, tahrik olan “performanslı bir erkek” görüntüsü sunar. Cinsel performanstaki güçle övünmek kadın bedenini aşağılayarak erkekler arasındaki hiyerarşiyi kurar.⁵⁰⁴ Bourdieu’nun “sembolik şiddet” tanımı böylece gerçekleşmiş olur. Silah ya da zor kullanmadan, boyun eğdirerek hayranlık ve saygı uyandırarak tahakküm ilişkisi kurulur. Eril tahakküm, biyolojik doğaya indirgenerek meşrulaştırılır.⁵⁰⁵ R.W. Connell, bu biyolojik farklılığın övünme ve yergi yapmak için yeterli olmayacağını belirtir. Kadınlık ve erkeklik halleri toplumsal bir yazgı değil, türün devamı için gerekli olan birbirini tamamlama durumudur. Ancak hegemonik erkeklik kurulurken, kadınlar ve arka plana itilmiş erkekler aşağılanarak ataerkil düzenin işleyişi sağlanır. Ataerkil iktidarın sürekliliği, sertlik ve hükmetmeye dayalı, abartılmış bir erkeklik idealinin inşasını gerekli kılar. Oluşturulan bu imaj birçok erkeğin gerçek fiziksel özellikleri ile bağdaşmıyor olsa da “erişilemeyen ideal” olarak imajın yaşaması gerekli görülür ve erkekler arasında bir işbirliği oluşturur. Bunun sebebi fantezi tatmini ve kadınların tabi kılınması durumundan faydalanmaktır.⁵⁰⁶

⁵⁰² Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, s.324.

⁵⁰³ Sigmund Freud, *Cinsellik Üzerine*, s.42.

⁵⁰⁴ Serpil Sancar, *Erkeklik: İmkansız İktidar-Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*, s.196-197.

⁵⁰⁵ Pierre Bourdieu, *Masculine Domination*, Cambridge: Polity Press, 1997, s. 37-40, (Aktaran: Serpil Sancar: s.191-192).

⁵⁰⁶ R. W. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar-Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*, s.129,268, 271,406.



Resim:30-31-32: İvedik'in Pantolonu Düzeltme Hareketleri

Kaynak: Recep İvedik 2/ Recep İvedik 4/ Recep İvedik 5 filmleri

Recep İvedik filmlerinde fallusun büyüklüğü, erkeklikle paralellik kurularak aktarılır. Küçük fallus daima iktidarsızlıkla ilişkilendirilir ve hakarete maruz kalır.

Erkeklerin aşağılanması bu yolla gerçekleştirilir. “Lepistes (küçük süs balığı)”, “kriket”, “bamyacı” kelimeleri bunun için kullanılır. İvedik, markette kasiyerlik yaparken büyük boy prezervatif alan müşteriye “Bu sana büyük, olmadı tümünden giyersin.” diyerek dalga geçer. Ama “Akşama güreş mi var?”, “Pancar motoru gibi tatakatak.”, “Boğazın aygırı gibi, beline kuvvet.” sözleriyle de performanslı bir ilişki diler. Kuzeni Hakan ona göre “kuşu kalkmayan” biridir.⁵⁰⁷ Son filmde Çinli sporculara eliyle küçük cinsel organ işareti yaparak “Bunların belasını vermiş Allah vereceği kadar.” der. Aynı filmde Rus kadın sporcuların İvedik’in asistanına “minik asistan” diyerek şaka yapmaları üzerine İvedik “Minik olduğuna bakmayın. Ters orantı var.” diyerek yine fallusu yüceltir. Sırık yarışmasında da elinde sırık olan oyuncuya “Herkesin tuttuğu kendine.” diyerek büyük bir aletle cinselliği çağrıştırarak hakaretinin boyutunu da büyütmüş olur. Burada bir erkeğe “girme” eylemiyle⁵⁰⁸ dişil anlamlar yüklenmiş olur. Girme eylemi erkeğe yöneltildiğinde “erkeğin cinsel sakatlanması” manasına gelir ve egemenlik durumunu zedeler.⁵⁰⁹ Erkek bu durumda kadınlık ya da eşcinsellik kalıbı içerisine atılır. Filmlerdeki küfürler de çoğunlukla cinsel ilişki kastedilerek erkeğin kadınlaştırılması üzerinden oluşturulur. “koymak”, “dayamak”, “yanlamak”, “monte etmek”, “çakmak”, “gömmek”, “didiklemek”, “altına yatmak”, “geçirmek”, “ateşini almak” gibi fiil ve tamlamalar ve İvedik’in el işareti çekmesi karşı tarafı “kadınlaştırarak cezalandırma” yöntemidir. Bunlara maruz kalan kişinin namusu zedelenmiş olacaktır. Son filmde akreditasyon işlemlerini yapan şahısla asistanı arasındaki diyalogu kur yapma olarak algılayan İvedik’in asistanına:

⁵⁰⁷ İvedik’in iş adamı kuzeni Hakan’a karşı geliştirdiği bu söylem Connell’in erkeklikler arasındaki hiyerarşi durumunu örneklendirir. Yöneticiler ve uzmanlık gerektiren işlerdeki erkeklik imajı ile kol gücü gerektiren işlerde çalışanların erkeklik imajları farklıdır. 2.grup saldırgan, sert görünümlü, heteroseksüel bir erkekliğin betimlemesidir. Bu grup genellikle ilk grubu fiziksel cesaretsizlik, güçsüzlük ve cinsel performans düşüklüğü ile küçümsemeye yönelir. Bkz. Connell, a.g.e., s.264.

⁵⁰⁸ Cinsel olana övgü, pasif olanın aşağılanması, sokma ve girme eylemlerinin cezalandırıcı mahiyeti, erkek cinsel organının farklı nesnelere yöneltilmesi durumu dişiliği aşağılayarak erkek egemen anlayışı pekiştirir. Bu sadece kültür endüstrisinin yol açtığı bir durum değildir. Ataerkil toplumlar kadim zamanlardan beri çeşitli ürünler üzerinden bu anlayışı sürdürürler. Bkz. İbrahim H. Dönmez, “Nasrettin Hoca Fıkralarında Kadın ve Sövgü”, Ss.139-149. Nasreddin Hoca fıkralarında girme ve sokma eylemlerinin aynı aşağılayıcı mahiyette kullanıldığı görülür. Bu duruma örnek olan bazı fıkraları görmek için bkz. Pertev N. Boratav, *Nasreddin Hoca*, s.239,258,275,294. Kitaptaki fıkra numaraları: 247,279,323,367.

⁵⁰⁹ Serpil Sancar, a.g.e., s.191.

“Biz (yarışmadan) alınımızın akıyla çıkarız da sen pek çıkacak gibi görünmüyon.” sözleri de bu durumu örnekler.⁵¹⁰

İvedik, kadın olmayı hakaret olarak telakki eder. Sürekli “adam olun”, “adam gibi” çağrılarını yapan karakter, filmler boyunca “Erkek gibi öl!”, “Erkek gibi gel buraya!”, “Erkek adam ağlar mı?”, “Erkek adamın her yerinde para duracak”, “Kız seni geçti şurda, yakışıyor mu senin gibi bir delikanlıya?”, “Korkuyorsan yarışamıyorum kariyım ben de. Defol git.” gibi sözler sarf eder. Filmlerin dördüncü serisinde İvedik oyuncularından sevmediği, anlamadığı yarışmacı olan Taylan’ın bir kadınla olan yarışmasını seyrederken “Bayanların mücadelesini izlemek çok zevkli olacağı benziyor. Hanımlar çekişmede.” diyerek de erkeği kadınsı bir kalıba sokar.

Bir erkek organının ya da onu çağrıştıracak bir objenin İvedik’e yönelmesi onun için uzun yıllardır koruduğu, kendi tabiriyle “delikanlı kimliğini” bozacak tehlikeli bir durumdur. Golf oynamayı göstermek için arkasında duran kuzenine “Gösteriyorum ayağına insan kuzenine dayar mı lan?”, “Ağacın dibine de götür o zaman.” sözleri, kalçasından iğne yapan hemşireye “Bunca yıldır koruduğum şeyi aldın benden.” deyişi, kendisine kredi vermeyen banka görevlisine “Ne yapayım bedenimi mi satayım?” diye sitem etmesi bu sebeptir. Onun uçak korkusu yükseklikten değil “Uyurken dayarlar, yapıştırırlar, her şey olur.” endişesinden kaynaklanır. Adada uyurlarken kendisine yaklaşan bir yarışmacı bu korkusunu da ona yaşatır. “Bu yaştan sonra bir de kendimize mi dayatcaz. Şuraya gelmişiz namusumuzla, her şeyimizi korumuşuz...” diyerek tepkisini gösteren İvedik o yarışmacıyı eleme listesine “arkadan kendisine kenetlendiği, tıkırdattığı, sapık olduğu” için yazarak intikamını alır.

Filmlerde geliştirilen söylemler heteroseksüellikten ileridir. Cinsel tercihini karşı cinsten yana yapmayan kadın ve erkek aşağılanır. Tüm filmler boyunca adam olmanın ve delikanlı olmanın altı çizilir. Recep İvedik filmleri homofobik mesajlar içermektedir.⁵¹¹ İlk filmde eşcinsel kamyon şoförü ile yapılan sohbet erkekliğin

⁵¹⁰ Cinsel imalı bu kelimelerin birçoğu henüz argo sözlüklerine girmemiştir. Altına yatmak, dayamak, düdükleme gibi sınırlı sayıda kelime sözlüklerde yer almaktadır. Bkz. Bahattin Sezgin, *Yeni Argo Sözlüğü*.

⁵¹¹ Yusuf Yurdigül ve Aslı Yurdigül, a.g.m., s.342.

yüceltilmesinin örneğidir. Kadınların alayının (hepsinin) fason olduğunu, delikanlı olmadıklarını konuşurlar. Recep, şoförün eşcinsel olduğunu anlayınca kamyonundan inmek ister ve şoföre “vites topuzunu götüne sokarım.” diyerek hakaret eder. Şoför ona göre “seks manyağı” ve “top”tur. Aynı filmde otel müdürünü de “topik” olarak tanımlar. Tüplü dalışta “tamam, problem yok” anlamına gelen işareti de dalış eğitmenine tersten göstererek eşcinsellik imasında bulunur. Başparmakla işaret parmağının birleştirilmesiyle oluşan bu hareket argoda “ibne” hakaretini karşılar. İvedik bazen sözle “top”, “ibne” gibi hakaretlerde bulunurken bazen de bu işaretle hakaretini sürdürür. Filmler boyunca kadınsı olana şüphe ile yaklaşır. İlk filmde kendisine suda top gibi sektiğini söyleyen bellboy’a “Top ne demek lan!” diyerek sinirlenir. Üçüncü filmde davranışlarını beğenmediği kuaföre “Oğlum neden böyle davranışlar yapıyorsun sen? İş arkadaşlarınla adın çıkar. Yarım dünya derler.” der ve eliyle yine eşcinsel olmayı tarif eder. Dördüncü filmde de müteahhite “Ne garip bir adamsın sen yumuşak mısın sert mafya mısın? Ne olduğun belli değil.” diyerek hegemonik erkekliği kadınsı olan üzerinden inşa eder.

Heteroseksüelite, hegemonik erkekliği kurarken homofobiyi bir inşa stratejisi olarak kullanır. Bu eşcinsellere önyargılı bir tavırdan ileridir. Homofobik terimlerle karşı taraf disipline edilir.⁵¹² Tabi kılınır. Tabi kılınmış erkekliğin en önemli şekli eşcinselliktir ve onlara yönelik küçümseme ideolojinin bir parçasıdır.⁵¹³ İvedik, bu durumu devam ettirerek ideolojiye hizmet eder.

Bir ideolojinin meşrulaştırılması onun doğalmış gibi gösterilmesi ve bu doğallığa aykırı davrananın dışlanması ile gerçekleştirilir. Judith Butler, bir durumun sık tekrarının istisnayı kural haline getireceğini belirtir. Kadının konumunun ideolojik araçlarla sık tekrarı da konumunun kurallaşmasına sebep olur. Doğallaştırılmış bir patriarkal düzen anlayışı toplumsal cinsiyetin de kurallarını belirleyerek, sosyal kimlikleri sağlamlaştırır. Bu durumda özne, biyolojik kimliğinin yanı sıra “söyleme batıp bulanmış” bir kültürel inşa halini alır.

⁵¹² Serpil Sancar, a.g.e., s.204.

⁵¹³ R.W. Connell, a.g.e., s.272.

Ataerkil toplumda kadının konumu baba-soyluluğun devamı için gerekli bir değiş tokuş aracı olma işlevini üstlenir. Kadın evlilik gibi ritüellerle ithal ve ihraç edilir. Böylelikle baba-soyluluk güvence altına alınmış olur.⁵¹⁴ Recep İvedik karakteri evliliği baba-soyluluğun yanı sıra politik bir durum olarak da telakki eder. Japon iş ortaklarına anlaşmanın imzalanması sırasında söylediği “Karşılıklı kız alıp kız veririz.” sözleri iyi ilişkiler geliştirmede kadının değiş tokuş nesnesi olarak kullanılması anlayışını gösterir. Evliliğin kadının namusunu koruma ve gruplar arasındaki ilişkileri geliştirmedeki görevinin yanı sıra, erkek için de toplumsal avantajı vardır. Ataerkil toplumda saygın bir yer edinmek; iş sahibi olmak, askerlik görevini yapmak ve yuva kurmak gibi yollarla gerçekleşir. İkinci filmde İvedik’in ninesinin “Gay misin?, “Top musun? diyerek hakaret ettiği, İvedik’ten “adam olmak” için istedikleri de toplumda hiyerarşik basamağın üstünde yer almak için evliliğin gerekliliğini anlatır. Ninesi onun iş sahibi olmasını, evlenmesini ve saygınlık kazanmasını ister.

Evlilikle birlikte kadın klasik ataerkilliğin kadın döngüsü içine girmiş olur. Bu döngü şu şekildedir: Gelin evin erkekleri ve evin yaşlı kadınının hegemonyası altındadır ancak bunun istikbalde ödülü vardır. Kadın menopoz yaşını geçtiğinde kendisi de bir matriark olacaktır. Erkeğin hegemonyası altında olmak böylelikle dengelenmiş olur. Yaşlı kadın, genç kadınları hegemonyası altına almış olur. Dolayısıyla kendi hegemonyasını sağlaması evli oğlu vasıtasıyla gerçekleşmiş olur.⁵¹⁵ Bu döngü ataerkil toplumda menopozla birlikte kadının toplumda cinsiyetini yitirdiğini hatta erkek olarak algılandığını gösterir.

Kadının erkeğin namusu olduğu anlayışını barındıran heteroseksüel düzenin erkeği İvedik’in, evli ve yaşlı kadınlara karşı saygılı olması, yalnızca bekâr ve güzel kadınları arzu nesnesi olarak belirlemesi de bu durumu yansıtır. İvedik orta yaş üstündeki kadınlarla evinde gün yapabilir. Onlar kadınlığını yitirmiş, tehlikesiz insanlardır. Nişanlı olduğunu öğrendiği Sibel’in yanındansa duygularını açmadan uzaklaşır. Sibel başka bir erkek tarafından “sahiplenilmiş” bir kadındır. Ama İvedik

⁵¹⁴ Judith Butler, *Cinsiyet Belası-Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, s.96,234.

⁵¹⁵ Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar-Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, s.134.

sokaktan geçen genç ve güzel bir kadının kalçalarını seyredebilme özgürlüğüne de sahiptir. Sokakları erkeğin mekânı olarak düşünür. Yalnız bir kadın “sahipsizdir” ve “sahiplenilebilir” algısı bu sahnelerde hâkimdir.

R.W. Connell, sokağın erkeklik ve kadınlık sembollerinin sergilendiği bir “cinsellik tiyatrosu” mekânı olduğunu belirtir. Erkeklerin işgali altında olan sokakta, cinsiyetçilik eğlenceyi sağlayan unsurlardan bir tanesidir.⁵¹⁶ Erkeklik hallerinin şekillendirildiği üç alan sayılabilir. Birincisi; kadının olmadığı hipodrom, kamyoncular durağı gibi mekânlar. İkincisi; Pavyon ve genelev gibi kadın ve erkeğin görevlerinin belli olduğu mekânlar. Üçüncüsü ise kamusal alan yani sokaktır.⁵¹⁷ İvedik, bu mekânların hepsinde yer alır ve mekânları yüceltir. İkinci grubun kadınları namus kavramının dışında tutulurlar. Patriarkal düzen kadınlara tek eşli evlilik dışında cinselliği yasaklar. Ancak erkekler bedenini metalaştığı bu mekânlarda “eğlenme” özgürlüğüne sahiptirler.⁵¹⁸ Beşinci filmde ölen arkadaşının eşine kocasıyla beraber pavyon maceralarının olduğunu anlatması toplumda kadının bu duruma kanıksatılmaya çalışıldığını gösterir. Georg Simmel, kadın ve erkek ilişkisinin efendi köle ilişkisi olduğunu belirtir. Erkeğin efendi olduğunu, düşünmeme ayrıcalığına sahip olduğunu, bu tür durumları hayatın olağan akışında kendisine verilen bir “hak” olarak düşündüğünü belirtir. Bu durum tahakkümün ayrıcalık olarak algılanmasıdır.⁵¹⁹ Yeri geldiğinde “Yengene escort denir mi?” diye sınırlanan İvedik, bu kadınları namus kavramı dışında tutarak seks objesi olarak kullanılmalarında bir mahsur görmez. Delikanlı kimliğine zarar getiren bir durum olarak algılamaz.

Nuran E. Işık, popüler anlatıları sarmalayan “delikanlılığı”, ataerkil, otoriter ve milliyetçi zihnin ürünü olduğunu belirtir. Sosyo-kültürel kimlik olarak delikanlılık; zengin, modern, kentli, okumuş kesimin karşısına mazbut, yoksun, geleneksel ve dürüst bir “moral kimlik” olarak oturtulur. Dolayısıyla delikanlılık sosyal dışlanmışlığın sonucu zuhur etmiştir. Dışlanmanın acısı da batılı, modern ve farklı görüleni “yavşak”, “şerefsiz” ithamlarıyla tanımlar.⁵²⁰ İvedik karakteri sosyo-kültürel

⁵¹⁶ R.W. Connell, a.g.e., s.198-199.

⁵¹⁷ Cenk Özbay, “Türkiye’de Hegemonik Erkekliği Aramak”, s.192.

⁵¹⁸ Serpil Sancar, a.g.e., s.197.

⁵¹⁹ Georg Simmel, *Kadınlar Cinsellik ve Sevgi*, s.50-51.

⁵²⁰ Nuran Erol Işık, “Kültürel Bir Kimlik Olarak Delikanlılığın Yükselişi”, s.127-134.

kimliğini delikanlıkla, bazen belalı olmak durumuyla özdeşleştirerek Güngörenli olmakla tarif eder. İvedik'in küçük düşürücü küfürlerinin kaynağını burada aramak doğru olacaktır. “Kıro”, “maganda” gibi tepkilerin aksülameli olarak “top”, “ibne” gibi hakaretlerle delikanlılık bir tutunma ideolojisi olarak kullanılmaktadır.

Son olarak Recep İvedik filmlerindeki “maskülen sesin” toplumsal kimliği belirlemede önemli bir araç olduğunu belirtmek gerekir. Atilla Dorsay, filmlerdeki küfürlerin film anlatısındaki çevrenin o dille konuştuğu için normal karşılanması gerektiğini ama küfrün toplumsal kimliği belirlemede bir araç olmaması gerektiğini belirtir.⁵²¹ İvedik'in ninesinin de “koymak”, “giren çıkan olmamak” gibi maskülen küfürler etmesi, toplumdaki eril söylemlerin hâkimiyetini ve durumun kanıksandığını göstermektedir.

2.3. Güldürerek İdeal Bedeni ve Modayı İşaret Etmek

İnsan bedeni, tüm otoriteler için müdahale edilen ve denetime tabi tutulan bir alandır. İnsan doğduğunda biyolojik veraseti hazır olarak dünyaya gelir. Adı, dili, dini, cinsiyeti içinde bulunduğu toplum tarafından belirlenmiştir. Birey bu kalıpların dışına çıkarsa istisnayı gerçekleştirmiş olur ve toplum tarafından dışlanabilir.

Cinsiyet biyolojik bir durum olsa da toplumsal süreçte, rol modellerin ve kuralların sunulması cinsiyeti de öğrenilen bir şey haline getirir.⁵²² Bu süreçte kadının güzel olma durumu tarihsel bir gereklilik halini almıştır.⁵²³ Güzellik algısı toplumun ihtiyaçlarına göre belirlenen ve zaman içinde değişebilen bir anlayıştır. Söz gelimi belli bir dönemde şişmanlık zenginlik göstergesi olarak algılanabileceği gibi tarihin başka bir döneminde bedeni önemsememek ve alt sınıfa ait olmakla eşleştirilebilir. Günümüzün tüketim toplumunda geçerli olan güzellik algısı ise şişmanlığı bakımsızlıkla eşleştirir. Beden şekle sokulması, müdahale edilmesi gereken bir alan olarak algılanır.⁵²⁴ Böylelikle güzellik algısı da sınıfsal bir durum halini alır. Zayıflamak için gerekli olan çaba, insanları spor salonları ve spor için icat edilmiş

⁵²¹ Atilla Dorsay, *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları-Türk Sineması 1990-2004*, s.187.

⁵²² Vehbi Bayhan, “Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet”, s.147-150.

⁵²³ Georg Simmel, *Kadınlar Cinsellik ve Sevgi*, s.32.

⁵²⁴ Vehbi Bayhan, a.g.m., s.150.

yiyeceklere yönlendirdiği için tüketim teşvik edilmiş olur. Zayıf bir beden zaman içinde moda haline gelir.

Georg Simmel, modanın bireyin sosyal adaptasyon gereksinimi gidermesini sağlayan; bireyi herkesle aynı yolda yürümeye özendiren, bireyin tek bir örneğe dönüştürülmesini sağlayan haller oluşturduğunu belirtir. Fakat moda bir taraftan da farklı olma, bireysel muhaliflik gibi ihtiyaçları da karşılamaktadır. Simmel, modanın ayrıca sınıf bölünmesinin bir ürünü olduğunu, belli bir çevreyi bir arada tutarak o çevreyi kapalı bir gruba dönüştürdüğünü belirtir. Kültür endüstrisinin büyük alanı olan moda, aidiyetlikler yaratarak sınıfsal ilişkileri sürekli yeniden üretmekte önemli rol üstlenir. Aynı statüdeki insanlar birlik olurlar ve oluşturulan bu benzerlikle üst konumdakiler alt konumdakilerden ayrışır. Böylece moda alt konumdakilerin üst konuma geçmelerini engeller.⁵²⁵

Moda endüstrisi devamlılığını sağlamak adına sahte ihtiyaçlar yaratır. Bu sahte ihtiyaçlar endüstrinin patronlarına ekonomik kazanımlar sağladığı gibi bir yandan da ırkçılığı, cinsiyet ayrımcılığını ve statü farklılığını da egemen olan ideoloji doğrultusunda yönlendirerek kapitalizmin tasarladığı dünyaya hizmet eder. Modanın sınıfsal bir durum halini alması insanların bir üst basamağa çıkabilmek için çaba sarf etmelerini ve tüketmelerini teşvik eder. Modanın ideolojinin anahtarı olduğunu düşünen Tansy E. Hoskins, kıyafetlerin prestij sağlamadaki önemine dikkat çeker. Kişinin tarzı üzerinden yorum yapmak bireyin göreceği muamelenin kılık kıyafetle belirlenmesidir. Bu anlayışa göre kötü giyimli biri muhatap alınmamayı, insan muamelesi görmemeyi hak etmiş olur. Modanın kuralı gereği kişi, kötü giyinerek bu duruma razı gelmiştir.⁵²⁶

Endüstri ekonomik yönden kâr sağlamak amacıyla güzellik algısını homojenleştirmiştir. İdeal kadın vücudu coğrafi farklılıkları aşarak, batının belirlediği

⁵²⁵ Georg Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, s.106-107.

⁵²⁶ Tansy E. Hoskins, a.g.e., s.116. Kıyafetin toplumsal konumu aktarma görevi olduğunu ve hangi sembolik anlamları taşıdığını daha detaylı incelemek için John Fiske'in "Amerika'nın Kot'lanışı" adlı yazısında yer alan markalı ve markasız kotların taşıdığı anlamlar tablosuna göz atılabilir. Bkz. John Fiske, a.g.e., s.18.

ölçüleri geçerli kılmıştır.⁵²⁷ İçinde bulunduğumuz dönemde estetik ameliyatların ekonomik boyutunu da göz ardı etmemek gerekir. İnsanın bedenine hâkim olması estetik yönden bir baskı ile gerçekleşerek ekonomik bir getiri sağlar ancak *anorexia nervosa*, *beden dismorfik sendromu*⁵²⁸- *obezite* ve *bulimiya* da eklenebilir- gibi hastalıkların artış göstermesi durumun sağlık açısından tehlikesini göstermektedir. Bu hastalıkların nedeni 2000’li yılların kabul gören güzellik algısının “1.70 cm boylarında, uzun bacaklı, bronz tenli, vücudunda fazla et olmayan” kadın olarak kabul görmesinden kaynaklanmaktadır. Kadınlar farklılığa müsaade edilmeyen bu anlayışın dışına çıkmamak için kendinde olmayan “öteki bedeni” arzu ederler. Bu durumu formüle edecek olursak ideal olana ilginin ideolojik araçlarla “şişmanlık üzerinden inşa edilen tiksintiyle” sağlandığı sonucuna varırız.⁵²⁹

Moda ve ideal beden ölçüleri patriarkal kapitalizmin tasarısıdır.⁵³⁰ Modanın “sıfır beden”i idealize etmesinin numune giysilerin daha az malzeme ile üretilerek, tasarruf edilmesi düşüncesinden doğduğunu iddia edenler dahi bulunmaktadır. Vitrin mankenlerinin farklı ten renginde olsalar da aynı vücut ölçülerine sahip olmaları tesadüfi değildir.⁵³¹ Aynı beden ölçülerindeki kadınlar, erkekler için birer zevk metasına dönüşürler. Kadının seyirlik bir objeye dönüştüğünü belirten John Berger, erkeğin seyreden, kadınınsa beğenilme duygusuyla erkeğin bu seyrini seyreden varlık olduğunu belirtir. Bu durumda kadının varoluşsal durumu ikiye bölünür. Kadın hem gözleyen hem de gözlenen durumundadır.⁵³²

İzleme zevki günümüzde iki konuma ayrılmıştır. Erkekler “bakarlık” kadınlarsa “bakılrlık” durumunu ifade ederler. Ekranın sistemi erkek arzusu üzerine kurulmuştur. İzlenen kadının iki görevi vardır: Hem filmin erkek karakteri için hem de erkek izleyici için erotik bir obje olmak. Moda ve magazin dergileri de kadının bu

⁵²⁷ Sevgi Kesim ve Altan Kar, “Plastik Cerrahi, ‘Tanrım Beni Baştan Yarat!’ Metaforunu Mümkün Kılabilir Mi?”, s.203.

⁵²⁸ İnci User, “Biyoteknolojiler ve Kadın Bedeni”, s.150.

⁵²⁹ Yaemin İnceoğlu ve Altan Kar, “Yeni Güzellik İkonları: İnsan Bedeninin Özgürlüğü Mü, Mahkûmiyet Mi?”, s.81-85.

⁵³⁰ Tansy E. Hoskins, a.g.e., s.219.

⁵³¹ Tansy E. Hoskins, a.g.e., s.231.

⁵³² John Berger, *Görme Biçimleri*, İstanbul: Ayhan Matbaacılık, 1998, s.46, (Aktaran: Yaemin İnceoğlu ve Altan Kar: a.g.m., s.74)

görevini pekiştirmek için çaba sarf ederler. Kadınlık hallerinin kuralları, bu dergiler vasıtasıyla insanlara ulaştırılır. Angela Mc Robbie, dergilerde kadınlara verilen mesajın aynı anda hem sevgiliyi hem de patronu -erkek otoritesine tehdit oluşturmadan- memnun etmek olduğunu belirtir.⁵³³ Kadın bu görevleri yerine getiremezse fiziksel görünümünden kaynaklanan ayrımcılığa maruz kalır. Kamusal alanda çalışan kişinin görünüşü iş ortamında ona avantaj ya da dezavantaj olarak döner. İdeal ölçülere uymayanlar çirkin olarak kabul edilirler. Bu kadınlar emek piyasasında ya işe uygun görülmezler ya da daha alt pozisyonlarda çalıştırılırlar. İş yaşamında çalışan kadınların pozisyonları “vitrindekiler ve sahne arkasındakiler” olmak üzere seksist bir yaklaşımla belirlenir.⁵³⁴

Recep İvedik filmleri yukarıda anlatılan ideal güzellik algısına şişmanlığı çirkinlik ve tiksiniç olma durumu ile özdeşleştirerek hizmet etmektedir. İlk filmde İvedik televizyonda magazin programı seyrederken, bikinili Rus kadınları gördüğünde bunlar insansa ben hayvanım diyerek tepki verir. Otele girdiği ilk dakikalarda ideal beden ölçülerine sahip bir kadının kalçalarını seyrederken kendinden geçer. Eli ayağı dolaşan İvedik lobideki vazoyu kırar. Oteldeki ilk merak ettiği şeylerden birisi de “güzel karıların” otele gelip gelmediğidir. Bellboy’dan güzel kadınların otele geldiğine dair cevap alan İvedik, otele giriş yapan kafile otobüsünden kilolu kadınların inmesi üzerine bellboy’a “Sapık mısın lan sen?” diyerek tepkisini gösterir. Film boyunca İvedik’in peşinden ayrılmayan kilolu bir kadına yönelttiği hakaretler üzerinden ideal güzellik algısı desteklenmiş olur. Kadının ayakları toynağa benzetilir. Bacaklarının, kalınlığından dolayı Roberto Carlos (Brezilyalı eski futbolcu) bacağına andırdığı söylenir. Kadın İvedik için “baş belasıdır.”, “çirkin de bir şeydir.”, “Gerçi çirkinlerin de sevmeye hakkı vardır ama tuvalete at sifonu çek.” Diyerek kilolu kadın aşağılanır. Bir aktivite de yine aynı kadınla eşleştirilen İvedik “Bayan diyorsunuz gelene bakın.” sözleriyle kadından korktuğunu, öğrendiğini belli eden davranışlarıyla durumu devam ettirir.

İlk filmde dikkat çeken bir ayrıntı da otelin kat görevlisi çalışanının da kilolu bir kadın olmasıdır. Cinsel çekiciliği olmayan kadınlar arka plandaki mesleklerde

⁵³³ John Storey, a.g.e., s.78,99.

⁵³⁴ Dilek Torunoğlu, “Çalışma Yaşamı ve Dış Görünüş”, s.227.

gösterilmektedir. İvedik, bu kadına da “Göbeğinin derisi gerilmiş, camış.” sözleriyle hakaret eder.

Kilolu olmanın en açık şekilde hissettirildiği film ise dördüncü seridir. Bu filmde kilolu olmanın yanı sıra kısa boylu olmak, yaşlı olmak, seksi olmamak gibi hallerin hepsi, kişiler aynı takım çatısı altında buluşturularak gerçekleştirilir. İvedik’in “Nuh’un Gemisi’ne”, “Darıca Hayvanat Bahçesi’ne” benzettiği takımında Aslıhan karakteri şişmandır. Film boyunca “angus”, “morbid”, “montofon ineği”, “dombili” gibi sözlere maruz kalır. Kalçaları için “göt değil ayak minderi” yorumu yapılır. “Vahşi ve hayvanımsı” olduğu söylenir. Takımın diğer karakteri Halil İbrahim ise cücedir. Necati ise yaşlıdır. “Paytak paytak altına sıçmış gibi yürümektedir.” Takımın diğer oyuncusu Gaye ise kısa saçlıdır. Bu haliyle erkeğe benzetilir. İvedik ona “delikanlı”, “hacıbaba”, “Deli Yürek” gibi lakaplarla hitap eder. Yarışma sunucusuna Gaye’yi kastederek “Bunda büllük (erkek çocuk cinsel organı) vardır kontrol ettiniz mi?” diye sorar.

Karşı takımın kadın yarışmacıları ise idealize edilmiş güzelliğe sahiptirler. İvedik onları gözlük camından yaptığı dürbünle seyreder. Kadınlar “tay gibi”, “kısrak gibi”dirler. “Yunus gibi kıvrılırlar.” İvedik maşallah diyerek övdüğü kadınları “hobbiti bombastik, meyve sepeti” gibi benzetmelerle över. Yarışmalar esnasında bir kadına “Amazon karısı gibi” , diğerine de “esaslı karı” diyerek kendi takımının kilolu kadınlarının tezadı olarak bu kadınları gösterir. Bu takımın kadınları seyirlik nesne olarak gösterilir.

İkinci filmde de eczaneye gelen kilolu bir kadına “besili camış” yorumunu yaparak kadından ürken İvedik, kasiyerlik yaparken de bir müşterinin aldığı ürüne “hep bunlar kilo” diye yorum yapar. Bunları yiyorsunuz “Ondan sonra neden bin kilo oldum diyorsunuz?” der. İnternet üzerinden tanışarak randevulaştığı kadına “Senin kaporta biraz çürük, perte çıkmış(hurdalaşmış), vuruk ezik çarık çürük, yediemine bırakılacak moddasın.” diyen İvedik ona kadınlarda dış güzelliğe önem verdiğini söyler. Aynı filmde host olarak da gördüğümüz İvedik yanında güzel bir kadınla gördüğü film yapımcısını ise “doğru yoldasın, aferim” diyerek tebrik eder.

Recep İvedik kilo takıntısının yanı sıra saç için de ön yargılıdır. Yoga dersinde kısa saçlı kadına “delikanlı” diyerek hitap eder. Beyaz kısa saçlı yoga eğitmeni kadına da Adnan Şenses (solist) gibi adamsın der. İvedik kadınların uzun, erkeklerin kısa saçlı olması gerektiğine inanır. Onu reklam ajansında uzun saçlı bir erkek çalışanı “Karayip Korsanı mısın sen? Git şu saçını başını kes.” diyerek azarlarken seyrederiz.⁵³⁵ İvedik’in ninesi de güzellik konusunda onunla aynı fikirleri paylaşır. Ali Kerem’i kadın kılığına sokup sevgilisi olarak tanıtan İvedik’e ninesi “Bu boktan da beter.” diyerek çirkinliğin tarifini yapar.

Güzelliği tamamlayıcı unsurlardan bir tanesi de boydur. İvedik filmleri kadın ve erkek ayrımı yapmaksızın kısa boylu olmayı alay malzemesi yapmaktadır. İkinci filmde ofiste kısa boylu bir kadını çocuğa benzeten İvedik, onun başını okşar ve “Ah kızım büyüyünce ne olacaksın? Kaç yaşındasın sen?” sorularıyla onunla alay eder. Cenaze evine taziyeye gelen iki kısa boylu kadından bir tanesine “Boyun kaç senin?” diye sorar. Diğerini de çok kısa boylu olduğu için görmemiş gibi yapar. “Ses mi geldi? Kusuruma bakma göremedim.” diyerek komik bir durum yaratır. Beşinci filmde de cenaze namazında ön saflarda duran kısa boylu bir erkekle kavga eder. “Ufacık boyuyla en önde duracağım diyor.” diyerek tepki gösterir. Olimpiyatlarda sırik atlama müsabakasında kısa boylu sporcuyla “Merve atlayamazsan merdiven vereyim mi?” diyerek alay eder. “Bit kadar kız hendek atladi.” diyerek şaşkınlığını ifade eder.

Örneklerden görüldüğü üzere Recep İvedik karakterinin söylemleri kilolu olmayı, kısa boylu olmayı alay malzemesine dönüştürerek bu durumdaki insanları cezalandırmaktadır. Arzu nesnesi olarak gösterilen kadınlar uzun boylu, zayıf ve uzun saçlı kadınlardır. Filmlerde seyirlik olanla idealin dışında olan bir arada verilmektedir. İdeal olanın dışında bir bedene sahip olmak kişi için tedirginlik yaratıcı bir durum haline gelir. Bergson, şişmanlığın komik olmasının nedenini, şişman kişinin kilolarının kendisinde yarattığı tedirginlikten kaynaklandığını belirtir. Bedenin kaygı uyandırması bedeni komik duruma düşürür.⁵³⁶ Bu durumdan kurtulmak için ideal

⁵³⁵ Gore Verbinski’nin yönetmenliğini yaptığı *Karayip Korsanları* film serisinde ünlü oyuncu Johnny Depp olmak üzere birçok korsanın saçları uzundur.

⁵³⁶ Henri Bergson, a.g.e., s.42-43.

beden arzu edilir. Bunun için de gerekli olan, modanın belirlediği ölçüler için çaba sarf etmek ve tüketmektir.

2.4. Popüler Bir İdeoloji: Milliyetçilik

Milliyetçilik bahsini gülme eyleminin konu edildiği başlık altında değerlendirmemin sebebi Recep İvedik filmlerinde yer alan etno-sembollerin yalnızca sert bir ideoloji aşlamak yerine milliyetçiliği güldürü malzemesi olarak da kullanılıyor olmasından ileri gelmektedir.

Max Weber, millet kavramının aynı ülkenin vatandaşları olma, aynı dili konuşma ve aynı kanı taşıma gibi unsurlardan mürekkep olmadığını, tek başına yeterli olmamakla birlikte millet bilincinin, bir topluluğun kendi üyeleri arasındaki dayanışmadan kaynaklandığını, kolektif bilincin ürünü olduğunu belirtir.⁵³⁷ Bir milletin yöneticileri, dâhili ya da harici bir tehdit halinde güçlerini korumak, halk desteğini kaybetmemek adına milliyetçi ideolojiyi devreye sokarlar. Bu süreç ulusal bayrak, marş ve resmî törenler gibi semboller ve ritüellerin ön plana çıkarılması ile gerçekleşir. Şehrin meydanlarında milliyetçi duyguları hatırlatacak heykel benzeri objelerin olması mekânı millileştirir. Böylece meydanlar halkın bu ideolojiyi hatırlayabileceği mabetlere dönüşür. Yaratılan his, bu törenlerin tanrısının milletin kendisi olduğunu düşündürür.⁵³⁸ Böylece milli bilinç oluşturulmuş olur. Bunun gerçekleştirilebilmesi için o milleti diğerlerinden farklı kılan mevcut emareler devreye sokulur.⁵³⁹

Milli bilinç devlet ve iktidar tarafından oluşturulduğu gibi popüler ürünler vasıtasıyla da kurulabilir. Bu ürünler devlet ve iktidara faydalı olmakla birlikte, milliyetçilik ve patriarkal düzenin tekrarı, popüler endüstri için de zarar etmeyecek iki unsurdur. Popüler ürünlerde milliyetçilik, erkek egemen düzen onayı ve şiddetin sunumu birbirine eklemli yapıdadır. Birinin tekrarı diğerini de kaçınılmaz olarak ardında getirir. Connell, militarizm ile eril iktidar arasındaki ilişkinin şiddet araçlarına

⁵³⁷ Max Weber, "Millet", s.181-182.

⁵³⁸ Anthony D. Smith, *Milli Kimlik*, s.120-127.

⁵³⁹ Ernest Gellner, *Thought and Change*, Londra, Weidenfeld-Nicolson, 1964, s.168. (Aktaran: Smith, s.117)

kimin sahip olduğu ile görülebileceğini belirtir. Ordu, polis gücü gibi şiddet araçlarının erkeklerin tekelinde olması tesadüfî olmayan bir durumdur. Bu araçların tekele alınmış olması şiddet ile ideoloji arasındaki bağlantıyı gösterir. Şiddet hakkına sahip olan iktidar, kamusal alanda da özel alanda da erkeğin tekelindedir.⁵⁴⁰ Militarizmin popüler ürünlerde gösterimi bu şiddet durumunu olağanlaştırır.

Popüler ürünler milliyetçilik duygusunu “vatan, millet, onur, namus, bayrak, birlik” gibi simgesel motiflerin dolayına sokulmasıyla gerçekleştirir. Bu durum özellikle yoksullarla milliyetçilik arasında -doğrudan bir ilişki kurulamasa dahi- bir kesişme noktası oluşturulduğunu da gösterir. Milliyetçi ideoloji sayesinde hem sistemde yolunda gitmeyen şeyler -dikkatler başka yöne çekilerek- giderilmiş olur, hem de halkın ihtiyaçlarına bir cevap verilmiş olur.⁵⁴¹ Gurur kaynağı olarak sunabileceği statüsü ve sınıfsal bir değeri olmayan insanlar, bu motifler sayesinde bir moral sığınağına sahip olurlar. Milliyetçilik bir taraftan yoksulluk, yalnızlık, çaresizlik gibi duyguları bastırırken bir yandan da saldırganlığı başka hedefe yönlendirmiş olur. Bunun için milliyetçilik bir “tutunma” ve “uyuma” ideolojisi olarak tanımlanabilir. Milliyetçi söylemler yoluyla sınıfsal çıkarların önüne milli çıkarların konulması, yolunda gitmeyen ahlaki ve ekonomik sorunların sorumlusu olarak dış mihrakların gösterilmesi de dikkatlerin başka yöne çekilmesini sağlar.⁵⁴² Popüler ürünlerin siyasi olaylara alıştırma mantığı sıklıkla milliyetçi duyguları devreye sokarak işlemektedir.

Türkiye’de bu duruma “Çözüm Sürecine”⁵⁴³ zarar vermemesi için yayından kaldırıldığı tahmin edilen terör ve terör mağdurlarının konu edildiği *Sakarya Fırat* dizisi örnek verilebilir.⁵⁴⁴ 2007 yılında *Kurtlar Vadisi-Terör* dizisi de ilk bölümünün yayınlanmasının ardından ikinci bölüm itibariyle yasaklanmıştır. Bu durumu Ak Parti Hükümetinin yapmış olduğu politik hamlelere bağlamak mümkündür. O dönem

⁵⁴⁰ R. W. Connel, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar-Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*, s.165.

⁵⁴¹ Neslihan Sezgin, *Bir Popüler Kültür Örneği Olarak Kurtlar Vadisi Dizisi’nde Erkek Kimliğinin Sunumu*, s.50.

⁵⁴² Kemal Can, “Yoksulluk ve Milliyetçilik”, s.175-177,195-198.

⁵⁴³ Kanun metni için bkz. <http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2014/07/20140716-1.htm>. (Erişim tarihi: 16.11.2016)

⁵⁴⁴ <http://www.haber7.com/televizyon/haber/1028895-cozum-sureci-4-yillik-diziyi-bitirdi>, (Erişim tarihi: 05.05.2016)

RTÜK'e 16.597 başvuru yapılmış ve 13.953'ünde dizinin yayınlanmaması talep edilmiştir. Dizi Güneydoğu'da yaşanan sorunlara daha ılımlı bir çözüm arayan hükümetin talebi üzerine yayından kaldırılmıştır. Ayrıca iki binli yılların başından itibaren birçok kanalın rağbet ettiği Güneydoğu dizilerine 2015 yılının ortalarından beri yaşanan terör olayları neticesiyle ara verildiği düşünülebilir. Bu sürecin biraz gerisine dönüldüğünde ise *Kurtlar Vadisi Pusu* dizisinde "Muro" karakteri üzerinden terör mağdurları ve kandırılmış insanlara karşı olumlu algı yaratılmak istendiği düşünülebilir. Dizide sempatik bir karakter olan terör örgütü üyesi "Muro" zaman içinde terör örgütü ile zıt düşmektedir. İnsanlara dizi aracılığıyla dağa çıkanların kandırılmış insanlar olduğu, pişmanlık duyabilecekleri, affedilmeleri gerektiği anlatılmaya çalışılmaktadır. Türkiye'deki siyasi atmosferin değişmesiyle birlikte yani "Çözüm Sürecinin" rafa kaldırılmasıyla birlikte popüler ürünlerdeki ılımlı hava da yerini daha saldırgan bir milliyetçilik temasına bırakmıştır.

Türkiye'de son birkaç yıldır yaşanan terör olayları ve 2013 yılının sonuna doğru patlak veren FETÖ/PDY yapılanması, hem hükümetin siyasi hamlelerinde hem de popüler kültür ürünlerinde ılımlı bir yaklaşımın terkedilerek, milliyetçi ideolojinin tekrar kullanıma sokulduğunu göstermektedir. Halk siyasi olaylara dizi ve filmler aracılığıyla alıştırılmaktadır. Birkaç örnek vermek gerekirse; 2014 yılında yayınlanmaya başlayan *Reaksiyon* dizisi (Star TV) "Yüzbaşı Oğuz" ve Özel Harekât Polisi "Komiser Tekin" in devlet içerisindeki dış güçlere hizmet eden hainlerle mücadelesini konu edinmektedir. 2015 yılında yayın hayatına başlayan *Milat* (TRT) dizisi de ülkenin güvenliğini tehdit eden terör örgütlerini, Suriye sürecinde devletin tutumunu, Küresel enerji alanında Türkiye'nin dış güçler tarafından engellenmeye çalışıldığını konu edinir. 2015 yapımı Celal Çimen'in yönettiği *Kod Adı: K.O.Z.* filmi de hükümet ile FETÖ/PDY arasındaki kavgayı ve Büyük Birlik Partisi lideri Muhsin Yazıcıoğlu'nun ölümünün bir suikast sonucu gerçekleştiğini konu edinir. Bu diziler ve filmin ortak noktası hepsinin de hükümete yapılan 17/25 Aralık Operasyonlarının sonrasında yayına girmiş olmalarıdır. Buradaki amaç devlet kadroları içerisinde hükümete ve devlete düşman hain grupların olduğunun insanların algılarında yer etmesini sağlamaktır. Gazete ve televizyon haberleriyle öğrenilen olaylar dizi ve filmler vasıtasıyla pekiştirilmektedir.

Türkiye 2015 yılı itibariyle terör saldırılarının dozunun arttığı, birçok güvenlik kuvveti ve sivilin hayatını kaybettiği bir döneme girmiştir. Bu süreçte özellikle bombalı saldırılar, halkın moral ve motivasyonunu düşürmüştür. 2015 yılından itibaren Suruç, Sultanbeyli Fatih Polis Merkezi, Ankara Tren Garı, Sabiha Gökçen Havaalanı, Sultanahmet Meydanı, Merasim Sokak, Kızılay, İstiklal Caddesi, Diyarbakır Otogar, Sancaktepe, Vezneciler, Atatürk Havaalanı, Elazığ Emniyet Müdürlüğü, Cizre Emniyet Müdürlüğü, Vodafone Arena, Kayseri gibi hatırlanan patlamaların yanı sıra daha birçok terör saldırısı meydana gelmiştir. 15 Temmuz 2016 tarihinde gerçekleşen FETÖ/PDY'nin darbe teşebbüsü de ülke genelinde kasvetli bir hava yaratmıştır.

İnsanlar öfkelenedikleri şeyin cezalandırılmasından haz duyarlar. Popüler ürünler de bu anlayışı kullanarak, sunî bir intikam ve başarı duygusu yaratarak prim yapmaktadır. 15 Temmuz kalkışması sonrasında popüler ürünler, siyasi anlayışla paralel hatta yürüyen dizilere daha da ağırlık vermişlerdir. *Söz* (Star TV), *İsimsizler* (Kanal D TV), *Savaşçı* (Fox TV) gibi epik temalı diziler 2016 yılının ikinci yarısından itibaren yayın hayatına başlamış PKK, FETÖ, DAESH gibi örgütlerle mücadeleyi konu edinmişlerdir. Bu duruma verilecek örneklerden bir tanesi de *Kurtlar Vadisi* film serisidir. *Kurtlar Vadisi: Irak* (2005)⁵⁴⁵ filmi 4 Temmuz 2003 tarihinde yaşanan, Türk askerlerinin tutuklanarak başlarına çuval geçirilmesi hadisesinin bir intikamı olarak kurgulanır. Filmde Amerikan askerlerinden intikam alınmaktadır. *Kurtlar Vadisi: Filistin* (2010)⁵⁴⁶ filmi de Gazze'ye insani yardım malzemesi götüren *Mavi Marmara* gemisine yapılan saldırının bir intikamı olarak kurgulanmıştır. Son olarak *Kurtlar Vadisi: Vatan* (2017)⁵⁴⁷ filmi ise 15 Temmuz darbe girişimini konu edinmektedir. Örneklerden görüldüğü gibi kriz dönemlerinde epik ürünler ön plana çıkarılarak, milliyetçilik milleti bir arada tutacak bir harç olarak kullanılmaya çalışılmaktadır.

İdeoloji olarak milliyetçilik, aynı isim altında farklı veçhelerde seyredebilen bir kavramdır. Onu kullanan grubun menfaatleri, seküler ve uhrevi inançları doğrultusunda başka görüşlere dâhil olarak ya da başka görüşleri çatısı altında

⁵⁴⁵ Yön. Serdar Akar, sen. Raci Şaşmaz ve Bahadır Özdener, Pana Film ve İmaj Film.

⁵⁴⁶ Yön. Zübeyr Şaşmaz, sen. Raci Şaşmaz ve Bahadır Özdener vd., Pana Film.

⁵⁴⁷ Yön. Serdar Akar, sen. Murat Koca vd., Pana Film.

toplayarak var olabilir. Mesela Kurtuluş Savaşı öncesi milliyetçilik anlayışı ile Cumhuriyetin ilânından sonraki devletin milliyetçilik anlayışı birbirinden farklıdır. Savaş öncesi ve savaş esnasında Pantürkizm, Turancılık ideolojilerine eklemli olan, çoğulcu milliyetçi görüş, 1923 sonrası Kemalizm’le eklemellenmiş ve Türk milliyetçiliği halini almıştır.⁵⁴⁸ Bu anlayış Osmanlı’yı reddederek Türklüğün çok daha eskilere ve uzak coğrafyalara dayandığını savunur.

Milliyetçilikler yapay bir tarih ve hayali cemaatler üzerine inşa edilir. Bu yeni ideolojinin batı düşüncesine karşı tavrı, birkaç sene öncesinin işgalci güçleri olmasından, dine karşı tavrı ise imparatorluğun mirasını silme gayretinden, Öztürklük propagandası ise yeni bir birlik, ırk oluşturarak içeriden gelebilecek muhalefeti engelleme çabasından kaynaklanmaktadır. Afet İnan’ın “Bugünün gençliği biliyor ve bildirecektir ki onlar 400 çadırlı bir aşiretten değil, on binlerce yıllık arî, medeni yüksek bir ırktan gelen, yüksek kabiliyetli gençlerdir.”⁵⁴⁹ söylemi hem Osmanlı izlerini silmekteki hem de geçmişi asil bir nesle dayandırmaktaki etnosantrik çabaları göstermektedir.

Türkiye Cumhuriyeti’nin ulus-devlet sürecini batıdan daha geç elde etmiş olması, milliyetçi görüşün daha savunmacı ve reaksiyoner olmasında etkilidir.⁵⁵⁰ Milliyetçiliğin din ile eklemellenmiş yapısının terkedilmesi rejime gelebilecek tehditlerin önünü almak içindir. İdeolojideki değişimin ve din nosyonunun tasfiyesinin gözlemlenebileceği bir alan da eğitim sistemidir. 3 Kasım 1920 tarihinde Birinci İcra Vekilleri Heyeti’nin programında eğitim sisteminde “dinîlik ve millîlik” vurgusu yapılırken 5 Eylül 1923 tarihinde Beşinci İcra Vekilleri Heyeti’nin eğitim programında dinî unsurlara değinilmez. Bu program Tevhid-i Tedrisatın da habercisi durumundadır.⁵⁵¹

Bu milliyetçi görüş uzun yıllar devletin resmî ideolojisi olmuştur. Bu ideolojinin yerine Osmanlı mirasını reddetmeyerek, kolektif hafızaya dayanan bir

⁵⁴⁸ Mehmet Karakaş, “Türkçülük ve Türk Milliyetçiliği”, s.68-69.

⁵⁴⁹ Peyami Safa, *Türk İnkılabına Bakışlar*, s.126.

⁵⁵⁰ Kemal Can, a.g.m., s.180.

⁵⁵¹ İsmail Kaplan, *Türkiye’de Milli Eğitim İdeolojisi ve Siyasal Toplumsallaşma Üzerindeki Etkisi*, s.154-155.

siyasi anlayışı ise ilk kez Turgut Özal ve ekibi kullanmıştır. Bu anlayışa göre Osmanlı-Türkiye Cumhuriyeti karşıtlığı reddedilir. Özal'ın bu politikadaki amacı, kültürel ve siyasi olmak üzere geniş bir yelpazede yükselen farklı kültürel kimlikleri bir arada tutmaktır. Böylece dil, din, mezhep farklılıkları Osmanlı'nın heterodoks yapısı örnek olarak sunulur ve toplum bir arada tutulacaktır. Bir üst kimlik oluşturma olarak tanımlayabileceğimiz “Yeni-Osmanlılık” 1990'lı yıllardan itibaren yükselmeye başlamıştır. Bu ideolojide dikkat çeken bir taraf, imparatorluk bünyesinden ayrılan milletleri de -özellikle Müslüman olanlar- kültürel bir temelde birleştirmeyi arzu etmesidir. Özal'dan sonra bu görüşü Refah Partisi'nin benimsediği görülür. Semboller ve törenler vasıtasıyla Osmanlı sanatı, yemek kültürü, figürleri diriltilmeye çalışılır. Bu dönemde İstanbul'un Fethi'ni anma törenleri düzenlenmesi dönemin resmî ideolojisine karşı yapılan bir hamledir. Refah Partisi sembol ve ritüeller aracılığıyla Türk milliyetçiliğine alternatif üretir. Kemalistler tarafından bu duruma tepkiler de gecikmez. Önce 28 Şubat post-modern darbesi, ardından resmî törenlere gösterilen ihtimamın artması iki milliyetçi görüş arasındaki kutuplaşmayı göstermektedir. Burada her iki görüş de sosyal kimlikleri dönüştürme çabasıdır.⁵⁵²

2002 sonrası 28 Şubat ile ara verilen “Yeni-Osmanlılık” anlayışı tekrar devreye girmesiyle kültürel alanda Osmanlılık anlayışı yükselişe geçmeye başlamıştır. Bunda Ak Parti'nin milletin köklerini Osmanlı'ya dayandırması etkilidir. 2017 yılı Cumhuriyet Bayramı Resepsiyonu'nda Recep Tayyip Erdoğan'ın “Cumhuriyetimizin 94.yılına kutluyor olmamıza bakarak nevezuhûr bir devlet sananlar...” ifadesi bu ideolojiyi destekleyen örneklerden bir tanesidir.⁵⁵³ TRT'de yayınlanan *Filinta, Payitaht: Abdülhamid, Diriliş: Ertuğrul* gibi Osmanlı'yı yücelten dizilerin siyasi konjoktürün “geçmişe hasret çeken nesiller” yaratma anlayışı ile endüstrinin paralelliğini göstermektedir. Son yıllarda Osmanlı konseptli kafelerin sayısındaki artış, harem konseptli kına geceleri, damatların düğüne fesli kostümlerle gelmeleri gibi otantik temsiller de ideolojinin günlük hayattaki yansımalarını ve endüstrileşmesini göstermektedir. Popüler endüstri “Osmanlılık” fikri ile kâr elde etmeye çalışmaktadır.

⁵⁵² Yılmaz Çolak, “1990'lı Yıllar Türkiye'sinde Yeni-Osmanlılık ve Kültürel Çoğulculuk Tartışmaları”, s.125-142.

⁵⁵³ <http://www.sabah.com.tr/webtv/turkiye/biz-nevezuhur-bir-millet-degiliz>, (Erişim Tarihi: 31.10.2017)

2.4.1. Milliyetçi Bir Komedi: Recep İvedik 5

Yukarıdaki bölümde verilen film ve dizi örnekleri yükselen bir değer olarak Osmanlı milliyetçiliğini doğrudan kullanarak ideolojiyi yeniden üreten, “biz” ve “onlar” mukayesesinin düşüncelerde şekillenmesini sağlayan türlerdir. Oluşturulan kimlik bağı, hem vatan sınırları içindeki hem de sınır ötesindeki “öteki”nin kim olduğunu tanımlamaktadır. Milliyetçi ideolojiler kendilerini sağda da konumlandırırsalar solda da konumlandırırsalar “tasnif etmeyi” ortak değer olarak kullanma ihtiyacı duyarlar. Sol milliyetçi ideolojiler “öteki”ni “emperyal dış güçler” olarak kodlarken, sağ milliyetçi ideolojiler “tarihsel dış düşman” imgesine yönelir.⁵⁵⁴ “Geçmiş günlerin hayali” nin zihinlerde oluşturulmasıyla da ideoloji berkitilmiş olur.

Yukarıdaki örneklerdeki epik temalı diziler, kriz dönemlerinde harekete geçirilerek kitlelerin işaret edilen düşmana öfkelerini yönlendirmesini sağlamaktadır. *Recep İvedik 5* filmi ise bu görevi komedi gibi farklı ve eğlenceli bir dalda yapmaktadır. Recep İvedik karakterinin söylem dünyası milliyetçi yan anlamlar üretecek ideolojik referanslar üzerine kurulmuştur. Bu durum kriz dönemlerinde, komedi filmlerinin dahi milliyetçi dalgayı yükselttiğini göstermektedir. Böylelikle ürün hem endüstrinin hem de egemen değerlerin yararına olacak şekilde düzenlenmiş olur. Endüstri ekonomik kâr elde ederken, egemen görüş de endüstrinin izleyici üzerindeki gücünden faydalanarak, homojen düşünen ve yönlendirilebilen yurttaşlar elde etmektedir. Bu durum Benedict Anderson’un “hayali cemaatler” oluşturma savı ile örtüşmektedir.

Matbaanın keşfinin milliyetçiliğin gelişimindeki önemine dikkat çeken Anderson, kapitalizmin gelişmesi ile birlikte “dilin”, “hayali cemaatler” oluşturmının vazgeçilmez unsuru olduğunu belirtir. Bir gazetenin okuyucusu aynı anda hiç tanımadığı çok sayıda kişiyle aynı yazıyı okuduğunu bilir. Bu da yapay bir dayanışmanın oluşmasını sağlar. Matbaanın gelişimi aynı dili konuşan ama yöresel farklılıklar sebebiyle anlaşamayan insanları ortak bir yayın dilinde buluşturmuştur. Yayınevleri kendileriyle aynı şeyi paylaşan “okur-yoldaşlar” oluşturarak birbirini

⁵⁵⁴ Kemal Can, a.g.m., s.178.

tanımayan insanlar arasında bir bağ oluşmasını sağlamıştır.⁵⁵⁵ Günümüzde ise birbirini tanımayan insanları ortak bir paydada toplayabilecek en önemli unsurlar internet, görsel medya ve sinemadır. İzleme davranışı ekstra hiçbir donanım gerektirmediği için, o dili bilen herkesin anlayabileceği kadar kolay ve etkili bir dayanışma ortamı oluşturur. Ayrıca sinemanın doğaçlama sanatlara nazaran denetlenmesinin çok daha kolay olması onun istenildiği gibi yönlendirilebilmesini de kolaylaştırmaktadır.

Recep İvedik 5 filminin “öteki”leri tarihsel dış düşmanlardır. Bu bakımdan sağ milliyetçi ideolojiye yakındır. Senaryo gereği milli takımı Üsküp’te düzenlenen olimpiyatlara götüren İvedik, şoför koltuğundan yolculara güzergahı “İpsala Sınır Kapısından çıkıp Yunan toprağına sala sala (yellenmek manasında) devam edeceğiz” sözleriyle anlatır. Daha filmin başında Yunanistan’la uğraşılacağı bellidir. Müsabaka olan sahnelerde Yunanistan Milli Takımına ağırlıklı yer verildiği gibi, müsabaka dışındaki sahnelerde de en çok Yunanistan ve Rusya Milli Takımlarının oyuncularıyla etkileşim halinde olunur. Akşam barda düzenlenen en çok sosis yeme yarışmasında Yunanistanlı sporcu ile eşleştirilir. İvedik, yarışmacı arkadaşına başarılar dilemediğini özellikle belirtir. Rodeo oyununda midesi bulanık İvedik, Yunan rakibinin suratına kusar.

Filmde olimpiyatlar başlamadan önce düzenlenen “kültür kardeşliği yemeği” medyada sıkça konu edilen Türk mutfağı ile Yunan mutfağı arasındaki benzerlik ve yemeklerin ülkelerin birbirinden çaldığına dair haberlerden aşına olduğumuz durumu yansıtır. Örneğin baklavanın Yunan lezzeti olarak başka ülkelerde satılması medyada geniş yer bulmuş bir haberdir.

Ülke mutfakları ulusal kimliği belirlemede yararlanılan kültürel unsurlardandır. Kahve, baklava, lahmacun, yoğurt, döner, rakı gibi yiyecek ve içecekler Yunanistan, Ermenistan gibi sınır komşusu ülkelerle sık sık kime ait olduğu konusunda çekişmelere sebep olmaktadır. Bu durum ülkeler arasında kültürel miras olan mutfak konusunda bir tescil yarışına sebep olmaktadır.⁵⁵⁶ Recep İvedik’in Rus

⁵⁵⁵ Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler*, s.51-60.

⁵⁵⁶“Türklerin Yemek Tescil Savaşları”, <http://www.gazetevatan.com/turklerin-yemek-tescil-savaslari-737103-pazar-vatan/>, (Erişim Tarihi:01.11.2017)

sporculara, içine doping enjekte ederek ikram ettiği lokumu özellikle “Lokum değil Türk lokumu.” diyerek ikram etmesi de Yunanistan’la olan mutfak yarışına karşı yapılan bir hamledir. Yine bir yerde lokumu “Turkish Delight “ olarak tekrar zikreder.

Kültür kardeşliği yemeğinde ilk sözleri “Oyunlarda hiçbir şansınız yok. Hepinize koycaz geçecek.” olan İvedik, musakka, boreki, dolmadaki, caciki, baklavaki, kadayifi adlarıyla Yunan mutfağına ait yemekler olarak tanıtılan yemeklerin Türk lezzeti olduğunu düşündüğü için sinirlenir. “Varmışlar karşı kıyıya, masanın üzerini gözetlemişler. Ordan al apır üstüne bir tane ‘i’ harfi koy.” diyerek gösterdiği tepkisini “O zaman ‘ebenin’ Türk’te ‘ebeninki’ Yunan mı ?” diyerek sözlerini hakarete vardırarak devam ettirir. Türk yemeği olarak kelle, beyin ve kokoreci tanıtan İvedik “Bizim kültürümüz bu mu?” diyerek hayıflanana Türk sporcuya da kızar. “Cristmas hindisi mi?, Cheesecake mi?, Facitas mı?, Hannover balkabağı mı? Bizim kültürümüz?” diye sorar.

Bir müsabakada Yunan rakibini yeneceğini tarihsel hatırlatmalar yaparak dile getirir: “Yannis denen yavşağı, Bizansın surlarına inen Fatih’in topu gibi, şu Bizanslıyı kumlara gömecem.” Tüm bu sahnelerde resmî tarihin “Yunanı denize dökme” miti de hatırlanılmış olur. İvedik’in tarihi hatırlatmaları bu filmle sınırlı değildir. *Recep İvedik 3* filminde de paint-ball sahnesinde takım arkadaşlarına “Karşı takımı Osmanlı’mızın unutulmaz taktiği olan ‘turan taktiği’ ile” yeneceklerini belirtir. Dördüncü filmde de adada ilk yapılacak işi (barınak kurmayı), “İlk Türk kavminden beri yapılan ilk şey.” olarak anlatır. Barınağın tepesine odun parçalarından Türk Bayrağı motifi asmayı da unutmaz. Yaptığı barınağı yine tarihi bir atıfla destekler. Mimar Sinan’ın kubbe tekniğini uygulayarak inşa ettiğini belirtir. Adadaki çekiç fırlatma oyununda “eski Türk savaşçıları” gibi aynı anda çift çekiç atmak ister. Burada kullanılan ideoloji Michael Billig’in tanımı ile düşünürsek “banal milliyetçiliktir.”

Billig, ulusların kriz dönemlerinde ateşli bir retorik kullandığını, bayrağın salgın derecesinde yayıldığını ancak kriz sona erdiğinde bayrakların katlandığını belirtir. Bayrağın katlanması ise ideolojinin durdurulduğu anlamına gelmemektedir. Müesses milletlerin egemenleri, gündelik hayatta milliyetçiliğin yeniden üretilmesine yol açan ideolojik alışkanlıklar, farkında olunmayan davranışlarla, vatandaşı

uyarmadan sessiz bir ideoloji gerçekleştirirler. Bu örtük ideoloji, dalgalanan bir bayrak değil her gün okul girişinde, benzin istasyonu önünde sessizce dalgalanmadan duran bayrak gibidir. Bir savaş çağrısı değildir. Küçük vesilerle kurulur. Her gün gözümüzün önünde olan sallanmayan bayraklar, insanların resmî ritüellerin dışında kalan günlük rutin eylemlerine eşlik ederek millet olma bilincini akıllardan çıkarmamayı sağlar.⁵⁵⁷

Dördüncü filmde banal milliyetçilik unsurları gözlenirken *Recep İvedik 5* filmi ülke şartlarını da göz önünde bulundurarak daha ateşli bir retorik kullanır. Mesela İvedik sırık oyununda sporcuları “Atla şunu, vatanın için atla!” diyerek motive eder. Halter müsabakasında dünya rekorunun üstünde bir ağırlığı kaldırmaya çalışan İvedik, spor müsabakasını savaş alanı olarak algılar. Seyit Onbaşı’nın cephede kaldırdığı top mermisi ile Recep’in kaldırdığı ağırlık aynı duruma gelir. Aslında bilinçaltındaki hatıralar canlandırılarak ulusal tarih hatırlatılır. İvedik “Türkiye için oğlum.” diyerek kendini motive eder. Final müsabakasında “kendimizi, kanımızı, canımızı ortaya koyup göğsümüzdeki ay yıldız için bu yarışı kazanacağımız beyler” diyerek ekibin motivasyonunu sağlar. Spor müsabakaları, yenilecek diğer kişi ya da takımı gerektirdiği için millet bilincinin kurulmasında elverişli bir alandır.⁵⁵⁸



Resim 33: Recep İvedik Otobüsü Sembollerle Donatıyor

Kaynak: Togan Gökbakar, Şahan Gökbakar, *Recep İvedik 5*, İstanbul, Çamaşırhane Film, 2017.

⁵⁵⁷ Michael Billig, *Banal Milliyetçilik*, s.15-20,39,57.

⁵⁵⁸ Erol Mutlu, “Avrupa’yı Salladık İngiltere’yi Sarsacağız: Futbol, Milliyetçilik ve Şiddet”, s.374.

İvedik'in hastalanan sporcuların yerine yarışmaya getirdiği kamyon şoförlerine verdiği brifing de ateşli bir retoriğe sahiptir. Kafile Başkanı takımı oyunlardan çekmek istemiştir ancak Recep "Benim tanıdığım Karaambar Kamyoncular Cemiyeti var. Orda vatanını, milletini seven, mert, delikanlı, bayrak aşığı, yiğit gençler var, onları çağırırız, ülkeyi temsil ederiz." diyerek olimpiyatlardan çekilmeyi engellemiştir. Buradaki durum vatan meselelerinde halkın da olaya dâhil edilmesi, yalnızca güvenlik güçleri ile değil topyekûn müdafaa edilmesi anlayışı ile benzerdir. 15 Temmuz darbe girişimi vatandaşların sokağa çıkarılması ile engellenmiştir. Siyasiler bu durumu sıkça dile getirerek millet bilincini canlı tutmaktadırlar. 15 Temmuz darbe girişiminin engellenmesi halkın zaferidir. Bunun hatırlatılması, halkı her an müdafaaya hazır askerler olarak hazırlamaktadır. Filmde kamyon şoförleri, "Ülkeyi bunlar mı temsil edecek?" diyerek onları küçük gören sporculara "Kamyoncuyuz diye Türk değil miyiz? Ayrıca Türkiye'yi de en iyi şekilde temsil ederiz." diyerek cevap verirler. Kamyon şoförleri için "Söz konusu vatansa gerisi teferruattır." Bu sözler 15 Temmuz sonrası kurulan siyasi söylemlerin geri dönütü olarak anlaşılabilir. Filmin final sahnesinde bayrak dalgalanırken okunan *Canım Türkiye* şarkısı da birlik ve beraberlik mesajı ile bu duruma destek sağlar. Şarkının sözleri şöyledir:

*Destan yazarız isminle
Gurur duyarız renginle
Hür doğduk biz hür yaşarız
Al bayrak gölgesinde
Canım Türkiye
Kalpler seninle
Tek yumruk hep birlikte
Koşarız zaferlere*

Filmin haricinde Şahan Gökbakar'ın instagram hesabından Recep İvedik'in bayraklı bir fotoğrafını "alnımıza koyduk ilelebet" yorumu ile paylaşması da aynı mesajı içermektedir. Filmlerde karakterler üzerinden tarihi ve milli öğelerin

hatırlanması sosyal sınıfın benzerliği gibi bir özdeşleşmenin yanına ulusal bir özdeşleşme pratiği de kurmakta böylece seyirci profili daha da genişletilmektedir.⁵⁵⁹

Beşinci filmde dikkat edilmesi gereken bir diğer özellik de Yunanistan dışında filmde ağırlıklı olarak Rusya Milli Takımı sporcuları ile olan çekişmedir. Recep'in Rus sporcuya karşı yaptığı hileler, izleyiciye kolektif bir tepki olarak yansıyabilmektedir. Bu durumda filmdeki sporcu nezdinde, bir millet toplu olarak cezalandırılmış olur. Türkiye-Rusya ilişkileri 24 Kasım 2015 tarihinde bir Rus jetinin hava angajman kurallarını ihlal ettiği gerekçesiyle düşürülmesinin ardından gerilmiştir. Rusya'nın Türkiye'den ithal ettiği ürünleri boykot etmesi, kısıtlamalar getirmesi, gümrükten dönen ürünlerin olması, çiftçiler başta olmak üzere birçok sektörü zor durumda bırakmıştır. Film sayesinde, yaşanan bu olayların rövanşı da izleyici nazarında alınmış olmaktadır. Recep İvedik, Rus Milli Takımı kaptanına "Sınır komşuyuz, iki ülke birbirini vuruşma seviyesine geldik. Dostluk olsun. Biz hatalıyız dedik getirdik." diyerek dopingli lokumu ikram eder. Takım Kaptanının ismi üzerinden onunla alay eder: "Nikolay sana koymak ni (ne) kolay."

Freud, özel adlarla oynama yapılarak oluşturulan esprilerin çoğunlukla aşağılamak amacıyla meydana getirildiğini belirtir.⁵⁶⁰ Böylelikle filmdeki aşağılama John B. Thompson'un ideolojiyi meşrulaştırma yöntemlerinden biri olarak gösterdiği "kapsama" yöntemiyle gerçekleştirilmiş olur. Buna göre parça bütün ilişkisi içerisinde parçanın bütünü temsil ettiği var sayılır. Bir kişiyi ya da bir kesimi hedef alan söylemler o toplumun tamamına mal edilmiş olur. "Türkler", "Ruslar", "İngilizler" gibi ifadeler bu genellemeyi kurar.⁵⁶¹ Bu genellemeyi filmde kadın sporcular üzerinden de görebiliriz. Yabancı kadın kimliği üzerinden Türk kadınının "namus" kavramıyla ilişkilendirilmesi sağlanarak "Türk kadını kimliği" milliyetçilik için bir yöntem haline gelir.

Milliyetçi ideolojiler kadına sembolik anlamlar yükleyerek toplumsal cinsiyet normlarının oluşmasına sebep olurlar. Vatan'ın kadın ile sembolleştirilmesi vatanın

⁵⁵⁹ Hülya Elibüyük, "Egemen İdeolojinin Mizahı ve Gülmenin İdeolojik Doğası: Recep İvedik 4 Filminde Ötekileştirme Aracı Olarak Kullanılan 'Komikleştirme'", s.356.

⁵⁶⁰ Sigmund Freud, *Espriler ve Bilinçdışı İle İlişkileri*, s.122.

⁵⁶¹ John B. Thompson, *İdeoloji ve Modern Kültür*, s.81-82.

“ana”, “eş”, “sevgili” gibi anlamlar doğurmasına sebep olur. Aynı anda hem kadın hem de vatan sahiplenilecek, namusu korunacak birer mefhum olurlar. Bu sahiplenme kadının toplum içindeki rolünü de belirlemiş olur: “ana”, “bacı”, “eş”. Böylelikle ataerkil toplumun cinsiyet rejimi sağlamlaştırılır. Milli bir değer olarak sahiplenilen kadın algısının oluşturulmasında, yabancı kadınların “orospu” olarak kodlanması da rejimin mütemmim cüzü olmaktadır.⁵⁶²

Türk romanından sinemaya miras kalan yabancı kadın kimliği çoğunlukla klişelerin dışına çıkmaz. Yabancı kadın, namuslu Türk kadınının karşısında hafifmeşrep, ahlaki şüpheler barındıran, cinsel açıklıkları olan bireyler olarak sunulur.⁵⁶³ Bu popülist önyargı, Türk toplumunda yabancı kadınların seks işçiliği ile özdeşleştirilmelerine yol açabilmektedir. İvedik’in imtiyaz talep ettiği hakeme “Moldova’dan çok sağlam ekip geliyor. Birebir alem yapacak.” cümlesi de bu anlayışı yansıtır. Recep’in jakuziyi şenlendirmesi için davet ettiği kadınlar da Rus sporculardır Türk kadınları bu yaşamın dışında tutulur. İvedik’in birinci filmde arabası bozulan kadınlardan sarışın olana kendisine yaklaşmamasını söylemesi, onu sinsi ve yılan olarak tanımlaması da aslında aynı anlayışın ürünüdür. Sarışınlık, yabancı kimliği ve dişilikle bir tutulmaktadır. Jung’a göre aşırı dişi kadınlar erkekleri korkuturken içinde erillik barındıran kadınlar güven uyandırır.⁵⁶⁴ İvedik’te “bizden biri” olarak düşündüğü esmer kadına aynı şekilde davranmaz. İçinde erillik olduğunu, diğerinden daha “Türk” olduğunu düşünür. İvedik bu kalıbın dışında olan kadınları da azarlar. Modernlikle birlikte doğurma vazifesine erinen kadın milliyetçi muhafazakâr söylemin femme fatalesidir.⁵⁶⁵ İvedik doğurmama durumuna yemek yapmamayı da ekler. Kadının doğurmak ve ev işleri ile ilgilenme vazifesine sadık kalır. İyi yemek yapmak Türk sinemasında “Türk kadını” kimliğinin bir özelliği olarak düşünülür.

⁵⁶² Tanıl Bora, “Analar, Bacılar, Orosputar: Türk Milliyetçi-Muhafazakâr Söyleminde Kadın”, s.242-243.

⁵⁶³ Ayşe Tor Par, “Türk Sinemasında Yabancı Kimliği”, Hülya Tanrıöver (Der.), *Sen Benim Kim Olduğumu Biliyor Musun?- Toplumsal Yaşamda Kimlik İzdüşümleri*, s.142. Türk Sinemasının 1960’lı yıllardan önce yıldızı, Greta Garbo’su olarak bilinen Cahide Sonku’nun yerini 60 sonrasında Türkan Şoray’ın alması iç göçün ve toplumsal değişimin ürünüdür. Sonku ile Şoray’ın fiziksel görünüşleri birbirinden farklıdır. İlki modern, batılı bir imajı ikincisi geleneksel ve taşralı imajı sembolleştirmektedir. Bu konu için bkz. Seçil Büker, “Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor”, ss.159-182.

⁵⁶⁴ Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, s.37.

⁵⁶⁵ Tanıl Bora, a.g.m., s.244.

Örneğin *Japon İşi* filminde bir Türk kadını olarak tasarlanan robota dahi (Fatma Girik) bu görev yüklenir.⁵⁶⁶ İvedik, filmde yemek yapmayı bilmediğini söyleyen kadın sporculara: “Lan siz nasıl Türk kızısınız? Türk kızı dediğin yemek yapacak. Evlenince napacaksın? Kocan gelecek karnım aç diyecek.” sözleriyle milliyetçi-muhafazakâr söyleme uygun bir kadın portresi tarif eder.

Recep İvedik 5 filmi siyasi söylemlerden aşına olduğumuz bir dil geliştirerek de milliyetçi duyguları beslemekte ve rahatlama sağlamaktadır. Burada kullanılan dil Türkler’e Avrupa’nın ayrımcılık yapması fikri üzerinden oluşturulur. Filmde sporcuların akreditasyon işlemleri sırasında bir sorun olmasının ardından İvedik’in işlemleri gerçekleştiren kişiye “Ne ıvır kıvır yapıyon. Maksat ararım bunda yani. Türkiye Avrupa’ya geldiği zaman böyle bir şey oluyor yani. Futbol maçlarından aşınayız buna biz. Avrupa’ya Türkiye geçtiği anda bi böyle. Ayrımcılık mı yapıyon sen bize?” cümleleri medyadan aşına olduğumuz söylemlerdir. Gülle oyununda hamlesi geçersiz sayılan İvedik’in “Hep Türkiye’nin hakkını yiyorsunuz ama ya. Türk’üz diye bizi bu kadar ezmeyin Avrupa’da ya. Yeter yıllardır aynı şey ya. Bıktık lan sizden.” cümleleri de Avrupa Birliği-Türkiye ilişkileri üzerinden hatırladığımız cümlelerdir.

Recep İvedik 5 filminin milliyetçiliği, Türkçü bir ideolojiden çok “Yeni-Osmanlılık” ideolojisine yakın durur. Kafile otobüsüne Türk Bayrağı ve İstanbul silueti çizen İvedik’e arka fonda mehter marşı eşlik eder. Olimpiyatların açılış töreninde Türk sporcular alana İsmail Hakkı Bey’in bestelediği *Ceddin Deden* marşı eşliğinde mehteran yürüyüşü ile girerler.⁵⁶⁷ Filmde bayrak, marş gibi etno-sembollerin yanı sıra “Balkanlar sendromu” olarak adlandırdığım söylemler de Balkan Coğrafyasının Osmanlı mirası olduğu anlayışını sürdürerek ideolojiyi beslemektedir. Örneğin kafile başkanının takımı oyunlardan çekeceğini belirtmesi üzerine İvedik “Türkiye’yi hiçbir yerden çekemezsin özellikle de bu topraklardan.” diyerek Makedonya’da gerçekleşen olimpiyatlara katılmakta ısrar eder. İvedik’in hastalanan sporcularının yerine çağırdığı bir kamyon şoförü de “Ecdadımızın 600 yıl hüküm

⁵⁶⁶ Ayşe Tor Par, a.g.m., s.147.

⁵⁶⁷ Marşın bulunduğu albüm için bkz. İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu, *Mehter*, Kültür Bakanlığı, ODE Prodüksiyon, Tandoğan, Ankara.

sürdüğü bu topraklarda...” İvedik’i tek başına bırakmayacaklarını, ülkeyi temsil edeceklerini belirtir.

Bu anlayışı Şahan Gökabakar’ın rol aldığı Halkbank reklamında da görmek mümkündür. *Halkbank*’ın Avrupa şubelerini tanıtmaya amacındaki reklamda, turist bir ailenin babası rolündeki Gökabakar çocuğuna “Her yer tarih oğlum bak çek içine diyerek havayı solutur.” Her yer tarih kokmaktadır. “Çünkü bizim dedelerimiz hep buralarda yaşamıştır.” Tur boyunca birçok Halkbank şubesiyle karşılaşmaları üzerine Gökabakar “Avrupa’nın orta yerinde bu kadar Halkbank olur mu? Belgrad turu mu Bursa turu mu belli değil.” diyerek tepkisini gösterir. Ardından reklamın mesajı seslendirilir: “Türkiye’mizin gücünü önce Avrupa’da sonra tüm dünyada göstermek için var gücümüzle çalışıyoruz.”⁵⁶⁸



Resim 34: Mehter Marşı İle Olimpiyat Açılış Törenine Katılıyorlar

Kaynak: Togan Gökabakar, Şahan Gökabakar, *Recep İvedik 5*, İstanbul, Çamaşırhane Film, 2017.

Sosyal temsiller tutum ve davranışları yönlendirirler. Birey anlatılanı kendisine mal edebilir, buna inanabilir. Bireyin ya da toplumun benliği düşükse, olumsuzluklar ön plandaysa gerçekdışı iyimserliğe yönelebilir. “Bize bir şey olmaz. Biz büyüğüz, biz

⁵⁶⁸ Reklamı seyretmek için bkz. “Şahan Gökabakar Halkbank Avrupa Reklamı”, <https://www.youtube.com/watch?v=rHelI6ZnWE>, (Erişim Tarihi: 02.11.2017)

güçlüyüz!” gibi söylemler geliştirebilir.⁵⁶⁹ Yukarıdaki söylemler de buna benzer şekilde Balkan Coğrafyası üzerinde hâlâ hak sahibi olduğumuz anlayışını beslemektedir.

M. Ryan ve D. Kellner milliyetçiliğin sinemada “joker kart” olduğunu belirtirler.⁵⁷⁰ Recep İvedik karakteri de önceki filmlerde kafa tokuşturarak selamlaşması ile milli tarih içinden bilgiler verip, milli kahramanları zikrederek tavrını gösterirken⁵⁷¹ Serinin beşinci filminde, kullanılan milliyetçi fetiş nesnelere ve birlik beraberlik çağrılarıyla doğrudan milliyetçi “joker kartı” kullanılmaktadır. *Recep İvedik 5* filmi bir taraftan “eski günlerin ihyasını” bir taraftan da reaksiyoner “dış düşman” algısını yaratan bir milliyetçilik söylemi geliştirmektedir. Onu milliyetçilik üzerinden tüketici aramaya koyulan ve ideolojiyi destekleyen diğer popüler ürünlerden ayıran yanı sıra ise milliyetçi ideolojiyi güldürü ile harmanlayarak takdim ediyor olmasıdır. Milliyetçi unsurları kullanan diğer birçok üründe hâkim olan duygu ciddiyettir. Recep İvedik filmlerinde ise milliyetçilik bir gülme vasıtası olabilmektedir.

⁵⁶⁹ Jale Minibaş ve Marino Bastounis, “Kimlik ve Sosyal Temsiller: İçimizdeki Eziklik”, s.181-182,197.

⁵⁷⁰ Michael Ryan ve Douglass Kellner, *Politik Kamera*, Elif Özsayar (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997, s.331 (Aktaran: Hülya Elibüyük, a.g.m. s.357)

⁵⁷¹ Hülya Elibüyük, a.g.m., s.357.

SONUÇ

Egemen ideolojinin kültürel ürünleri tahakküm aracı olarak kullanması yalnızca içinde bulunduğumuz döneme mahsus bir durum değildir. Marx ve Engels, bir dönemde etkin olan düşüncelerin, maddi gücü elinde bulunduran sınıfın fikri güçleri olduğunu belirtirler. Maddi gücü elinde bulunduranlar, üretim araçlarını yönlendirebildikleri için bundan yoksun olanları kendi fikirlerine razı ederler. Böylece egemen düşüncüyü de üretmiş olurlar.⁵⁷² Nitekim İbn-i Haldun da Ondördüncü Yüzyılda toplumların sosyal durum ve geleneklerindeki değişimin sebebi olarak, her dönemin adet ve kurallarının o dönemin hükümdarına tabi olmasından kaynaklandığını belirtir. Bunu bir vecize ile destekler: “Halk, hükümdarlarının dini (âdeti, töresi) üzerine bulunur.”⁵⁷³ Teknolojik gelişmeler ve kapitalist sistem bu durumu daha hızlı ve gözlemlenebilir hale getirmiştir. Ürünlerin ulaşılabilirliği arttığı için daha büyük bir kitleye, daha kısa zamanda etki edilebilmektedir. Bu ürünler hegemonyanın devamlılığını sağlayan ideolojik aygıtlardır.

Hegemonyanın sağlanacağı en verimli alanlar, medyanın dilinin düşünme faaliyetini engelliyor olmasından dolayı medya araçları ve sinemadır. Bu alanlarda açık bir propaganda yapılabileceği gibi, gizli bir mesajla neyin meşru olduğu da gösterilebilir. Ulus Baker, Nazilerin rakiplerinin bilişsel yazılı bir dil kullanırken Nazilerin görsel-işitsel bir dili tercih etmelerini, bu dilin düşünmeye fırsat vermediğinin farkında olmaları ile açıklar.⁵⁷⁴ Nitekim Lev Troçki’de sinema hakkındaki bir yazısında sinema izlemenin, okuma-yazma bilmek dâhil, hiçbir maharet gerektirmediği için en büyük propaganda silahı olduğunu belirtir.⁵⁷⁵ Görselliğin ikna sürecindeki rolünü 1960 ABD seçimleri sonrası yapılan bir araştırmadan da gözlemleriz. Araştırma, radyo dinleyicilerinin Richard Nixon’u

⁵⁷² Karl Marx ve Friedrich Engels, *Alman İdeolojisi*, s.52.

⁵⁷³ İbn Haldun, *Mukaddime-1*, s.191.

⁵⁷⁴ Ulus Baker, “Medyaya Nasıl Direnilir”, Ss.14-18.

⁵⁷⁵ Lev Troçki, *Gündelik Hayatın Sorunları*, (Yılmaz Öner, Çev.), İstanbul: Yazın Yayıncılık, 2000, s.35-36, (Aktaran: Levent Cantek, *Cumhuriyetin Buluş Çağı*, s.122)

desteklediğini, John F. Kennedy'nin zafer kazanmasının sebeplerinden birisinin ise seçim kampanyasında televizyon programlarına verdiği önem olduğunu göstermektedir. Araştırma, politikayı tartışmaktan çok, duygusal öğeleri ön plana çıkartmanın ikna sürecinde etkili bir yol olduğunu da göstermiştir. Sosyal kimliklerin belirlenmesinde bu araçlar etkili birer silah olmuştur.⁵⁷⁶ Ortak bir kitle ruhu oluştuğunda insanlar birbirlerinin siyasi eğilimlerini de taklit ederler. Bu minvalde Recep İvedik filmleri de kültürel muhafazakârlık olarak tanımlanabilecek unsurları içinde barındırdığı için siyasal muhafazakârlığa evrilebilmektedir. Patriarkal toplum değerleri, mazlumluğun kutsanması, elit ve entelektüel olana karşı dışlayıcı davranmak gibi unsurlar, kolektif bilinçaltında yer edinmiş değerlerdir. Recep İvedik filmleri çoğunlukla bu duygusal öğeleri ön plana çıkartmaktadır. Böylece yabancı olan dışlanmakta ve egemen olan yaşam modeli kurulmaktadır. Oluşturulan beğeni yargısı ile bir toplumsal kimlik inşa edilmiş olmaktadır. Böylece diğer gruplarla ilişkinin seyrini yönlendirebilmektedir.

Recep İvedik filmleri ekonomik sebepler göz önünde bulundurulduğu için büyük bir kitleye hitap etmek adına, herkesin anlayabileceği, basit konulara yönelmektedir. Standart bir formatın içinde cinsellik ve güldürü ağırlıktadır. Bu durum insanları boş zamanlarında ayakta tutmakta, hayatı katlanılabilir kılmaktadır. Ayrıca boş zamanlar; gülmek, eğlenmek ve tüketim üzerine kurularak insanlar denetim altına alınmaktadır. Açık saçıklığın, eril dilin ve milliyetçi unsurların kullanımı gişede başarı elde edebilmek için yapılan bilinçli hamleler olsa da modanın ve ideal beden ölçülerinin sunuluşu bilinçli bir hamleden çok, film ekibinin de bu anlayışların etkisinde olması sebebiyledir. Filmler ortak bir beğeni yargısına hitap etmekte, bunun için de “aşinalık” ön planda tutularak sık tekrarlara başvurulmaktadır. Bu durum gülme eylemi ile kaynaştırılarak yaşamın her koşulda sürüp gidebileceği anlayışı yerleştirilmekte, izleyici uyuşturulmaktadır. “Aşinalık” izleyici ile ortak özellikler gösterildiği için “içimizden biri” yakınlığı hissini kurarak lümpen bir kitleyi hem kurmakta hem de yüceltmektedir.

⁵⁷⁶ Nazlı Aytuna, “Siyasal Kimlikler ve İkna Süreçlerinin Gelişimi”, s.51-55.

Popüler kültür ürünleri, insanların içinde bulunduğu toplumun sosyal ve siyasal değişimlerine ayak uydurmasını sağlar. Bu noktada özellikle *Recep İvedik 5* filminin milliyetçi bir söyleme yaslandığı görülmektedir. Film, popüler anlatının hazır kalıplarından olan milliyetçi söylemi, ülkenin içinde bulunduğu ideolojik ortamlarla kaynaştırmaktadır. Diğer filmlerde de Kemalist tarih yazıcılığının Osmanlı ile attığı köprüleri tekrar inşa edici unsurlara yer vermekte, “geçmiş ihya” etmektedir. Popüler anlatıların klasik tekniklerine başvurarak izleyicinin önüne gerçek problemleri açmamaktadır. Recep İvedik filmlerinde döneme uygun olarak yer verilen; işsizlik, domuz gribi, eğitim sistemi gibi sorunlar, siyasi bir eleştiri olmadığı gibi bir çözüme yönelik de işlenmez. Bunlar sadece güldürü vesilesi olarak filmlerde yer bulurlar. Ancak sadece güldürü vesilesi olduğu yargısı ile anlatmak istediğim kültür endüstrisinin muhataplarına karşı stratejik maksadını göstermektedir. Oysa endüstrinin hamlelerine karşı edilgen olan, eleştirel düşünebilen bazı bireyler, filmleri farklı bir okumayla daha farklı bir anlamlandırma süreciyle değerlendirebilirler. Aynı sahneden farklı insanlar başka sonuçlar çıkarabilirler. Bu durum Adorno ile kitlenin edilgenliği bahsinde çalışmamızı farklı kılan noktadır. Bunun sebebi ise Adorno ve Horkheimer’in kültür endüstrisinin sonuçlarını toplum ve birey analizinden değil ürünlerin kendisinden çıkarıyor olmalarıdır. Oysaki bir ürün yalnızca onu var edenlerin vermek istediği ideoloji ile işlemez. Birey ve toplumun kendisi de anlam üretebilir. İdeolojinin gerçekleşip gerçekleşmeme durumu ona maruz kalan muhatabının ileti ve sembolleri nasıl anlamlandığı, sembol ve iletilerin anlaşılabilirliği ölçüsünde gerçekleşir. Sistemin maksadının gerçekleşmesi için iletiyi alanın iletiyi kuranlar ile aynı anlamda kabul edip benimsemesi gereklidir.

Bu durumu filmde kullanılan milliyetçi söylemler üzerinden değerlendirecek olursak; endüstrinin stratejilerine karşı edilgen olmayan bir bireyin, filmde kullanılan banal milliyetçi söylemleri bir “tutunma ideolojisi” olarak benimsemesi amaçlanırken endüstrinin hamlelerine karşı daha edilgen bir tavır geliştiren bir bireyin filmde kullanılan sembolleri milliyetçiliğe karşı kullanılan bir alay malzemesi olarak okuması da muhtemeldir. Nihayetinde endüstri, milliyetçi unsurları sert bir ideolojiden ziyade güldürü vesilesi olabilecek semboller olarak kullanmaktadır. Endüstri milliyetçi söylemi ateşli bir retorikten ziyade gülme eylemi gibi küçük vesilelerle kurulan banal milliyetçilik unsurları olarak değerlendirmektedir. Kısacası ürün verilmek istenen

amaç doğrultusunda benimsenirse ideoloji gerçekleşmiş olur. Endüstrinin yönlendirmelerine maruz kalmayacak kadar edilgen ve eleştirel olabilen, kendisi anlam üretebilen bir birey için ise güldürüden ziyade eleştirel mesajlar da içerebilir. Bu durumda milliyetçiliğin alay konusu edildiği, ayaklar altına alındığı yorumu da yapılabilir.

Bir toplumun neye güldüğü o toplumun geçmiş zamanlarda yaşadığı olaylarla doğrudan ilgilidir. Güldürüyü sağlayanın kaynak bakımından beslenebilmesi için o toplumun değerlerini iyi gözlemlemesi gereklidir. Bir “maganda” üzerinden merkez-çevre geriliminin şehirde yansımaya güldüren Recep İvedik filmleri, başarılı bir gözlem yapıldığını göstermektedir. Gökbakar Kardeşler, bir çevreli ya da varoş olmadan da dışarıdan bu gözlemi yapabilmiş, kinaye mesafesini korumayı başarmışlardır. Bir taraftan Karagöz ve Nasreddin Hoca’da kullanılan oradan da Yeşilçam’a devreden güldürü tekniklerini kullanmışlar bir yandan da kendi yetiştikleri döneme uygun olarak, televizyon anlatılarına yer vermişlerdir. Güncel olayları da güldürü malzemesi yaparak geniş bir güldürü demeti sunmuşlardır.

Filmlerde hem Türk Edebiyatı hem de Türk Sahne Sanatlarında sıklıkla kullanılan zengin-fakir, alaturka-alafranga karşıtlığına yer verilmesi filmin bir direniş olup olmadığı tartışmasını gerektirir. Recep İvedik, filmler boyunca, statüsü kendisinden yukarıda olan insanlarla alay eder. Onları küçük düşürür. Bu durumun izleyicinin hoşuna gitmesinin sebebi, geçmişten gelen hor görülme davranışına karşı bir tepki oluşudur. Türkiye’de köylü-kentli çekişmesi, nüfus artışı ve şehirlerde köy kökenli vatandaşların sayısının artışıyla merkez içinde taşra unsurları barındıran bir kültürün oluşmasına sebep olmuştur. 2002 sonrası hükümetin de kendisini elit ve entelektüelin karşısında konumlandırması, bu nüfusun kendisini zafer hissine kaptırmasına yol açmıştır. Jacques Derrida, bir iktidarın kuruluşunda hukuki dayanaktan önce bir “dışlanmışlar” grubunun yaratıldığını, ardından “dışlanmışlığı” meşrulaştıran söylemlerin üretildiğini belirtir.⁵⁷⁷ Eğer yönetimde değilseniz aşağılanmış konumdasınızdır.⁵⁷⁸ Gerçekten de Türkiye’de sınıfsal bir dışlanma

⁵⁷⁷ Jacques Derrida, “Force de la Loi: Le “fondement mystique de l’ autorite”, *Galilée*, Paris, 1994, s.80. (Aktaran: Hamit Bozarslan, s.48).

⁵⁷⁸ Hamit Bozarslan, *Lüks ve Şiddet-İbn Haldun’da Tahakküm ve Direniş*, s.47.

özellikle 2002 öncesine kadar mevcuttur. Ak Parti hükümeti bu durumu siyasi bir propaganda olarak kullanmayı başarmıştır. Recep İvedik filmleri de buna paralel olarak “dışlanmışlık” söylemine yaslanmaktadır. Recep İvedik filmleri üzerinden yürütülen tartışmalar da aslında bu kültürün meşrulaştırılmasını savunan kesimle, bunun karşısında duran bireylerin kültür ve toplumsal konum tartışmalarıdır. Recep İvedik, kültürel kodların taşıyıcısı olan bir sembol görevi yapmaktadır. Recep İvedik filmlerinde, geçmişte gülünen konumunda olan bir sınıf, durumu tersine çevirerek bu kez geçmişte kendisine gülüne gülmektedir. Böylelikle hem arınma (katharsis) sağlanmakta hem de haz boşluğu doldurulmaktadır. Nihai bir sonuca ulaşmayan bu durum, bir direnişten ziyade ötekileştirmeyi sağlamakta ve kaynaşmanın önüne geçilmektedir.

Recep İvedik, Sadri Alışık’ın hayat verdiği Turist Ömer misali işsiz, fakir, hor görülen ama yine de bir şekilde “dalgasına bakan” mutlu, sevimli bir yoksuldur. “Yoksul ama yine de mutlu” ve komik olmak Yeşilçam anlatısının klasik formlarındandır. “Yoksulluğun şenlikli sunumu”⁵⁷⁹ direnişten, muhaliflikten çok gerçekliğin önüne bir perde çekmektedir. Geçmişte hor görene güldüren film serisi, bunun yanında kendi sınıfına da güldürmektedir. Ancak bu gülüş art niyetli bir gülüşten ya da üstünlük duygusundan çok “biz buyuz” mesajı içeren “Türklük halleri” olarak sunulan davranışlara gülünmesidir. Recep İvedik filmleri, toplumsal cinsiyet normlarını belirlemede, ulus devlet gereği olarak şiddet ve milliyetçiliği olağanlaştırmada, moda ve güzellik algısı yönlendirmeleri yaparak tüketim alışkanlığını teşvik etmektedir. Düşmanı ve ötekini kodlama da, rıza ürettiği gibi yoksulu yoksulluğundan da şikâyet ettirmeyerek, “yoksul fakat mutlu” olunabileceğini göstererek insanları içinde bulunduğu duruma razı etmeye yardımcı olmaktadır. Kültür endüstrisinin eleştireliliğini yitirmiş komikliği, insanları mutlu olduğuna ikna eden bir aldatma aracı durumundadır.⁵⁸⁰

Filmlerin kullandığı stratejiler egemen görüşleri pekiştirici hamleler kullanması, insanları belirler görüşlere yönlendirebilmesi, izleyicinin vereceği tepkinin belirlenmesi, risk almamak adına aynı tekniklerin farklı filmlerde kullanılması,

⁵⁷⁹ Hilmi Maktav, a.g.e., s.153-165.

⁵⁸⁰ Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, s.188.

cinsellik, açık saçıklık gibi herkesin anlayabileceği alt güdülere hitap etmesi, kavranmasının yetenek gerektirmemesi ve bunun için geniş bir kitleye hitap edebilmesi gibi yönleriyle Adorno'nun kültür endüstrisi kavramının stratejileri ile uyuşmaktadır. Ticari başarının başka sektörlere de Recep İvedik'i malzeme yapıyor olması, endüstrinin mantığı ile örtüşmektedir. Aradaki tek fark bireyin edilgen olduğunu düşünmenin yanlışlığıdır. İzleyiciye bir beğeni alışkanlığı kazandırıldığı için bundan kolay kolay vazgeçemez. İzleyicinin beğenmediği, görmek istemediği ürünü reddetme gücü vardır. Ancak bu sınırlı bir özgürlüktür. İzleyici kaçmak istediği, ona acı veren durumları seyretmekten hoşlanmaz. Recep İvedik filmleri geçmişteki acılardan kaçış sağlayan, unutmaya isteğinin izleyiciye eşlik ettiği filmlerdir. Girdiği ortamlara hayranlıkla ve şaşırarak bakan, hıncını gizli yollarla almaya çalışan Şaban tipi değişmiş, kendisiyle alay edildiğinde sesini yükseltebilen, buna misliyle cevap verebilen *Recep İvedik*'e dönüşmüştür.

Kültür endüstrisi-toplum-siyaset üçlüsü, aralarında salınımın bulunduğu, birbirini dönüştürme yeteneği barındıran, birbirine teyellenmiş ilişkiler ağıdır. Sinema üzerinden bunu gösterecek olursak 1970'li yıllarda sokakta çatışmanın olduğu bir dönemde birlik beraberlik temalı filmleri ağırlıklı olarak görürüz. Sektörün 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren krize girmesiyle, bu durumu telafi etmek için yöneldiği alan ise seks filmleri olmuştur. Bu durumun sebebi eğitimsiz, fakir, cinselliğe erişemeyen erkekleri sinema salonlarına çekerek sektörün ekonomik bunalım durumunu telafi etmektir. 1980'li yıllar ise videokasetin yaygınlaşması ile yine zor durumda kalan sektörün bocalamalarını, belirsiz bir izleyici kitlesine sahip olduğunu görürüz. 1990'lı yıllarda sektör 1980'li yıllarda atılan tohumların meyvelerini almaya başlar. Apolitik, bireyci ve Amerikan yaşam tarzına aşına olan yeni bir gençlik yetişmiştir. Sektör de ağırlıklı olarak buna uygun; cinselliğin mevzu bahis edildiği, siyasi eleştiriden uzak, sadece güldürü amacındaki filmlere yönelmiştir. Bu dönem oyuncu kadrosu da televizyondan devşirilen, magazin basınından tanınan genç isimlerden oluşturulmaya başlar. 2000'li yıllarda ise endüstri, hükümet değişikliğinin de etkisiyle oluşan yeni burjuvaziyi de (taşra kökenli-İslami) tüketim pratikleri içerisine dâhil eder. Bu dönem komedi filmleri gittikçe dozunu artırarak nobranlığın bir değer olarak sunulmaya başladığı filmlere yönelir. Değişen toplumda bastırılmış değerler artık bir öfke ile açığa çıkma fırsatı elde etmiştir.

Toplumsal değişmenin kültürel değişimi etkilediğini gözlemleyeceğimiz bir alan da müzik sektörüdür. 1980 öncesinde yalnızca gecekondu ve taşralılara atfedilen, dolmuş, minibüs müziği olarak görülen, horlanan arabesk müzik, günümüz gençleri tarafından artık itibarsız bir tür olarak görülmemektedir. Orhan Gencebay, Müslüm Gürses gibi şarkıcı ve besteciler, usta birer müzisyen olarak adlandırılıp, şarkılarının aranjmanları yapılmaktadır. Bu durumun sebebi göçmen nüfusunun şehirde çoğunluk durumuna geçmesi ile izah edilebilir. Sinema sektöründe Recep İvedik filmleri ve türevlerinin gişe rakamları açısından başarı elde etmesinin sebepleriyle müzik sektöründe yaşanan yukarıdaki durumun sebeplerinin aynı olduğunu düşünüyorum.

Komedi alanı dikkate alınırsa 1990'lı yıllardan itibaren siyasi taşlamanın neredeyse tamamen yitirildiği görülür. Eleştiri, siyasileri taklitten öteye gitmez. Tabi burada da şu iki yargıyı göz önünde bulundurmalıyız. Birincisi dönem şartları göz önünde bulundurulduğunda komedyenlerin risk almadan var olabilmeleri için eleştirinin ancak bu kadarının yapılabiliyor oluşu. İkinci husus ise farklı bir anlamlandırma süreci ve farklı bir okumayla edilgen bir bireyin sisteme karşı pasif olan bireylere nazaran başkalarının eleştirelilik göremediği ürünlerde de eleştirel bir şeyler tespit edebilecek olması. Çisem Öznur, yönetimi eleştirmenin de apolitik olduğunu, asıl eleştirinin kurumlar ve işlevlerine yönelik olması gerektiğini belirtir. Stand-up'ın günümüzün meddahlığı olduğu söylenebilir. Meddahlık geleneğinde ustalık sembolü olan kavuk, Kel Hasan Efendi'den, İsmail Dümbüllüye, Dümbüllü'den de Münir Özkul'a ve oradan da Ferhan Şensoy'a geçmiştir. Buraya kadar her şey normal görünüyor. Kavuğun Ferhan Şensoy'dan Cem Yılmaz ve Ata Demirer gibi genç isimlerin yerine Rasim Öztekin'e devredilmesi asıl dikkat edilmesi gereken noktadır. Bu devir teslim işlemi bize genç komedyenlerle eski kuşak komedyenlerin arasındaki; güldürmek-güldürürken düşündürmek, apolitiklik-politiklik gibi yöntem farklılıklarını gösteriyor.⁵⁸¹ Değişen toplumun mizah anlayışı da değişikliğe uğramıştır.

⁵⁸¹ Ayşe Ersöz, "Meddahlık Mı, Yeni Orta Sınıf Mizahı Mı?", s.47.

Bu çalışmanın yazma aşamasına başladığım günler *Recep İvedik 5* filminin vizyondan kalktığı zamana denk geliyor. Aynı zamanda da *Cumali Ceber: Allah Seni Alsın* (2017)⁵⁸² filminin vizyona girdiği günlere. Cumali Ceber karakteri daha ilk bakışta kaşlarının dolgunluğu ile Recep İvedik'i andırıyor. Ardından film afişindeki “tokatların efendisi” ibaresi bu yakınlığı pekiştiriyor. Filmin izleyicisi olduğunuzda “bu konuda iki tez yazdım” diyen entelektüel görünümlü şahsa, Ceber’in tarihi sütunları kastederek “ben de dışardaki kolona adımı yazdım” karşılığı vermesiyle, küfür, dışkılama ve azarlamaların ağırlıklı olarak kullanılmasıyla Ceber’in, İvedik mülhem bir tip olduğu anlaşılıyor. Endüstri tutmuş bir film üstünden benzerlerini türetmeye devam ediyor. Bu süreçte Şahan Gökbağ ise *Recep İvedik 6* filminin yine 2019’un şubat ayında seyirci ile bulaşacağını müjdesini hayranlarına duyurdu.

Görünen o ki toplumsal ayrışma devam ettikçe, kültürel yozlaşma da dozunu artırarak devam edecek. Kültürel ürünler karşılıklı olarak ötekileştirmeyi sürdürerek kültürel muhafazakârlığı besleyecektir. Bu da tahakküm sağlayıcıların mevkilerini korumalarını sağlayacaktır. Adorno, her şeyin fiyatı oldukça özgürlüğün olamayacağını düşünür. Ona göre “şeyleşmiş” toplumda fiyat ile değeri belirlenemeyen şeylerin fiyatı da aslında sağlamış oldukları tahakkümdür.⁵⁸³ Nihai kertede bu sürecin anlaşılması, kültür üstüne düşünmenin toplum ve siyaset üstüne düşünmek olduğunu göstermektedir.

⁵⁸² Yön. Gökhan Gök, sen. Cihan Berk Berkeban, Retro Production. 2018 yılında Chantier Film tarafından Kamil Çetin yönetmenliğinde Özgür Akbaş’ın senaristliğini yaptığı, başrolü yine Halil Söyletmez’in oynadığı *Cumali Ceber 2* devam filmi çekilmiştir.

⁵⁸³ Theodor W. Adorno, “Şişedeki Mesajlar”, s.58.

EKLER

EK 1: Recep İvedik Filmlerinin Künyeleri

Recep İvedik 1

Yıl: 2008

Süre: 90'

Yönetmen: Togan Gökbakar

Senaryo: Şahan Gökbakar- Serkan Altuniğne

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Oyuncular: Şahan Gökbakar(Recep İvedik), Fatma Toptaş (Sibel), Lemi Filozof (bellboy Fadıl), Hakan Bilgin (Otel Müdürü), Sevgi Berna Biber (Recep'e Hayran Otel Müşterisi), Volkan Can, Somer Karvan (Dalış Eğitmeni), Tuluğ Çizen (Sibel'in Annesi), Vural Buldu (Otel Sahibi Muhsin), İsmail Hakkı (Kamyoncu), Hakan Akın (Kamyoncu Halil)

Yapımcı: Faruk Aksoy- Mehmet Soyarslan

Ortak Yapımcı: Raif İnan, Ayşe Germen

Müzik: Oğuz Kaplangı, Uğurcan Sezer

Recep İvedik 2

Yıl: 2009

Süre: 107'

Yönetmen: Togan Gökbakar

Senaryo: Şahan Gökbakar, Serkan Altuniğne, Togan Gökbakar

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Oyuncular: Şahan Gökbakar (Recep İvedik), Gülsen Özbakan (Recep'in Ninesi), Çağrı Büyüksayar (yan karakter Ali Kerem), Efe Babacan (Recep'in kuzeni Hakan), Metoi Louis ve Makato Ninomi (Japon İş Adamları), Aysan Sümercan (Yoga Eğitmeni)

Yapımcı: Faruk Aksoy, Mehmet Soyarslan

Yapım Yönetmeni: Servet Aksoy

Müzik: Oğuz Kaplangı

Recep İvedik 3

Yıl: 2010

Süre: 97'

Yönetmen: Togan Gökbakar

Senaryo: Şahan Gökbakar, Togan Gökbakar, Can Ali Sabuncu

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Oyuncular: Şahan Gökbakar(Recep İvedik), Zeynep Çamcı (yardımcı karakter Recep'in arkadaşının kızı Zeynep), Sevim Yatlılar (Mahalle Komşularından Nezahat), Mehmet Yumurtacı (Bakkal Salih Abi), Vahdet Çakar (Karate Eğitmeni)

Yapımcı: Faruk Aksoy, Mehmet E. Soyarslan

Uygulayıcı Yapımcı: Servet Aksoy

Müzik: Oğuz Kaplangı

Recep İvedik 4

Yıl: 2014

Süre: 117'

Yönetmen: Togan Gökbakar

Senaryo: Şahan Gökbakar

Görüntü Yönetmeni: Gerard Simon

Oyuncular: Şahan Gökbakar (Recep İvedik), İrfan Kangı (Issız Ada Sunucusu İrfan), Barış Gül (rakip takımın kaptanı Taylan), Cem Korkmaz (İvedik'in yardımcısı olan yarışmacı Halil İbrahim)

Yapımcı: Emrah Çoban

Uygulayıcı Yapımcı: Emrah Gamsızoğlu

Müzik: Ömer Özgür

Recep İvedik 5

Yıl: 2017

Süre: 114'

Yönetmen: Togan Gökbakar

Senaryo: Şahan Gökbakar, Togan Gökbakar

Görüntü Yönetmeni: Gerard Simon

Oyuncular: Şahan Gökbakar (Recep İvedik), Orkan Varan (yardımcı karakter Akif),

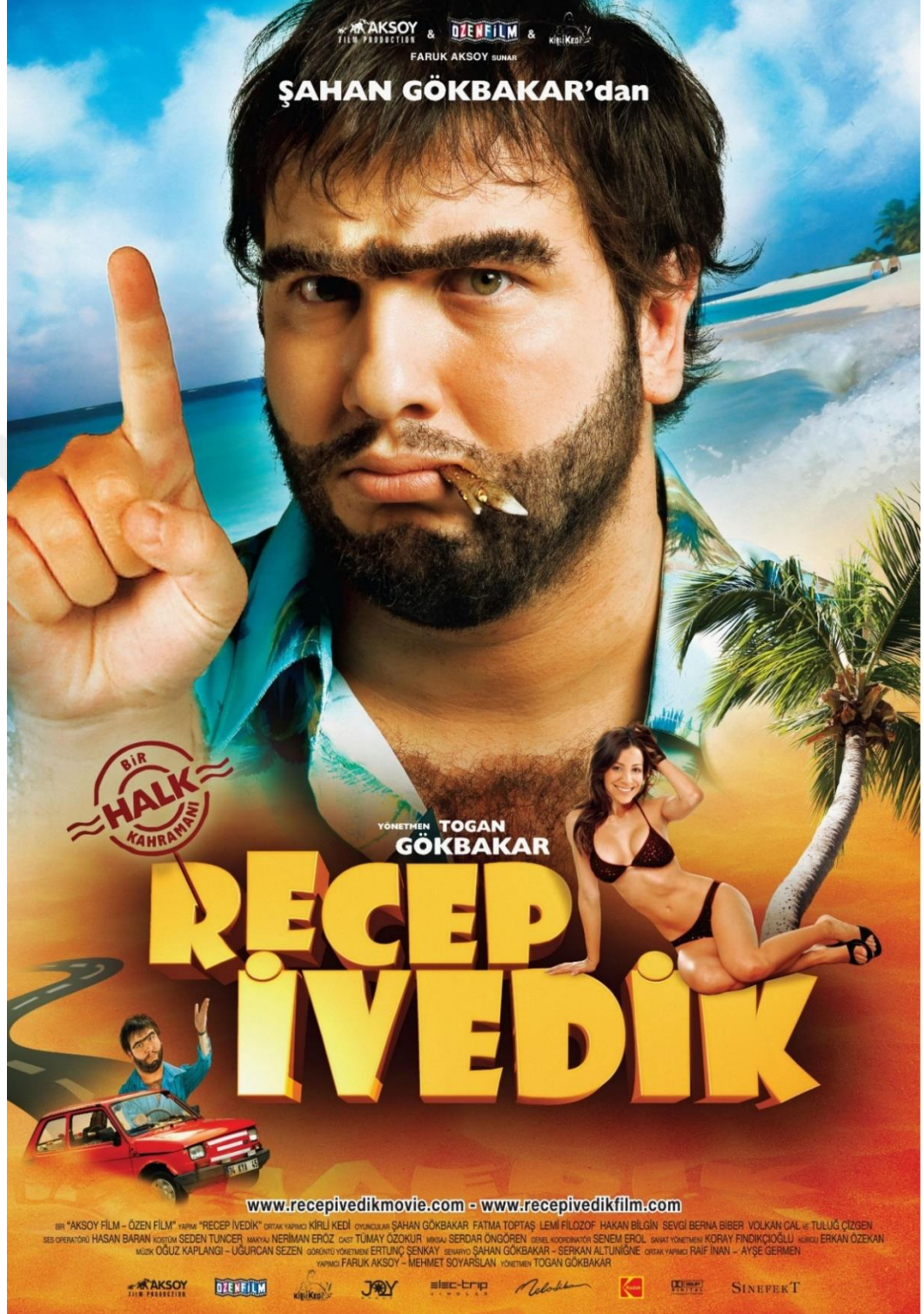
Deniz Ceylan (Kafile Başkanı)

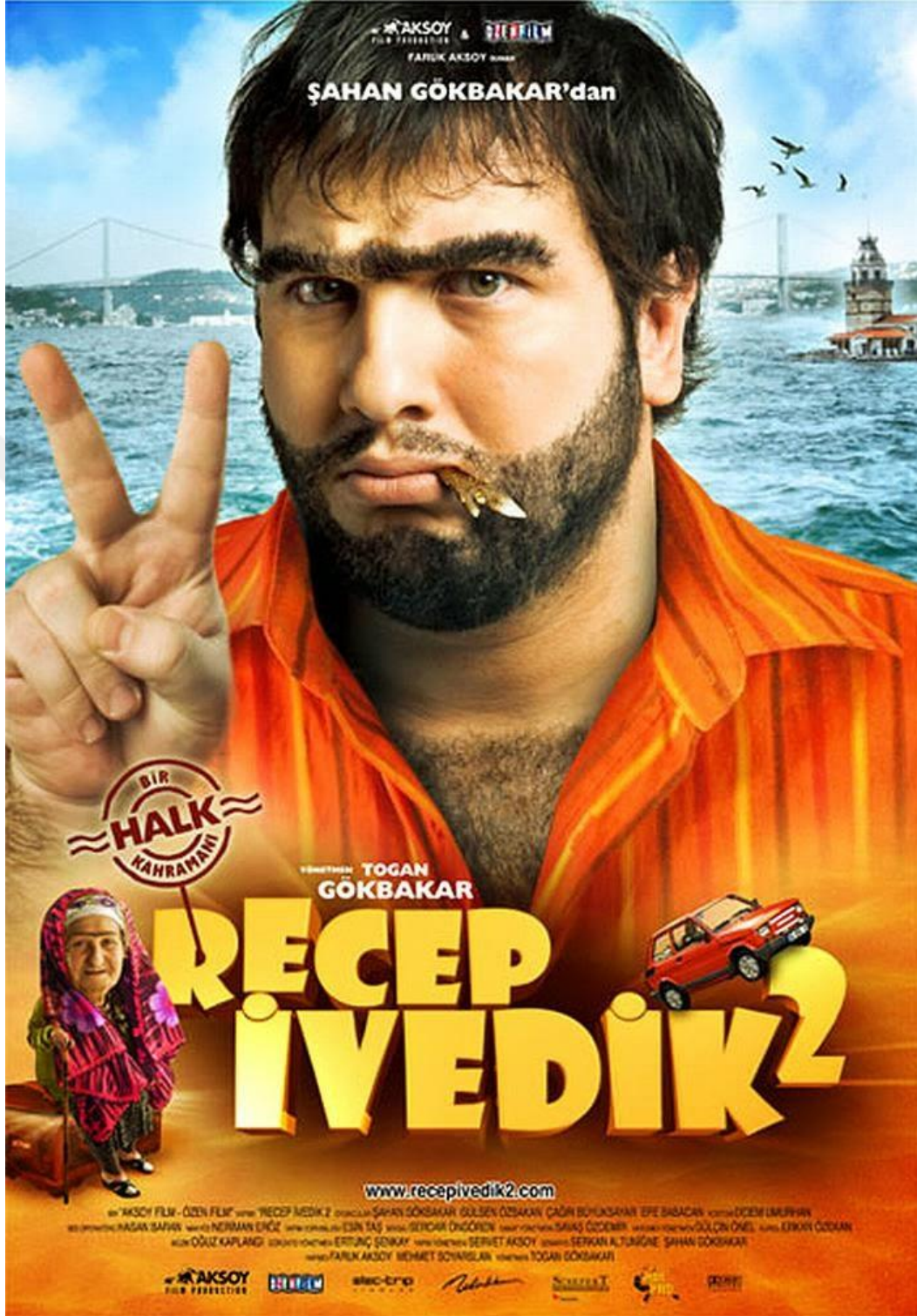
Yapımcı: Şahan Gökbakar, Togan Gökbakar

Uygulayıcı Yapımcı: Çağrı Özeren

Müzik: Ömer Özgür, Jingle Jungle

EK 2: Recep İvedik Filmlerinin Afişleri







ŞAHAN GÖKBAKAR'DAN



RECEP İVEDİK 4

YÖNETMEN
TOGAN GÖKBAKAR

BİR HALK KAHRAMANI

ÇAMASIRHANE FİLM SİNEMA "RECEP İVEDİK 4" ŞAHAN GÖKBAKAR - İZCAN KANGİ - BARIŞ GÜL - CEM KORKMAZ
YARIMCI YÖNETMEN MÜBE MARUŞ KUSTİM MELİS ATINÇ GAMSIZOĞLU MÜKYYA AHSEN GÜLKAYA SES KAYI HASAN BARAN SES YASARIM MİKSAJ ERKAN ALTINOK - MUSTAFA DURAN
SANAT YÖNETMENİ JURAL PÖLÖT KURUCU ERKAN ÖZKAN MÜZİK ÖMER ÖZGÜR İYİCİLAVCI YAPIMCI EMRAH GAMSIZOĞLU ÇAĞIRINTI YÖNETMENİ GERARD SIMON (A.F. Çİ)
SENARYO ŞAHAN GÖKBAKAR YAPIMCI EMRAH ÇOBAN YÖNETMEN TOGAN GÖKBAKAR

tiglon

www.recepivedik.com

20 ŞUBAT'TA SİNEMALARDA

www.recepivedik.com

camasirhane



EK 3: Çalışmada Adı Geçen Diğer Filmlerin Künyeleri

A.R.O.G

Yıl: 2008, Yönetmen: Cem Yılmaz, Ali Taner Baltacı, Senaryo: Cem Yılmaz, Yapım: Fida Film ve CMYLMZ Fikir Sanat, Tür: Komedi, Fantastik Bilim Kurgu, Oyuncular: Cem Yılmaz, Ozan Güven, Özkan Uğur vd., Seyirci: 3.707.086.

Celal İle Ceren

Yıl: 2013, Yönetmen: Togan Gökbakar, Senaryo: Şahan Gök, Yapım: Çamaşırhane Film, Tür: Komedi, Oyuncular: Şahan Gökbakar, Ezgi Mola, Gökçen Gökçebağ vd., Seyirci: 2.853.772.

Çalgı Çengi

Yıl: 2010, Yönetmen ve Senarist: Selçuk Aydemir, Yapım: Fida Film, CMYLMZ Fikir Sanat, Tür: Komedi, Oyuncular: Ahmet Kural, Murat Cemcir, Erdal Tosun, Tuna Orhan vd., Seyirci: 59.736.

Çalgı Çengi İkimiz

Yıl: 2017, Yönetmen ve Senarist: Selçuk Aydemir, Yapım: TR 4033 Production, Tür: Komedi, Oyuncular: Ahmet Kural, Murat Cemcir, Rasim Öztekin vd., Seyirci: 2.798.016.

Çılgın Dersane

Yıl: 2007, Yönetmen: Faruk Aksoy, Senaryo: İrfan Saruhan ve Şafak Güçlü, Yapım: Aksoy Film, Tür: Komedi, Oyuncular: Cüneyt Arkın, Alp Kırşan, Ceyda Ateş, Tuba Ünsal vd., Seyirci: 783.199.

Düğün Dernek

Yıl: 2013, Yönetmen ve Senarist: Selçuk Aydemir, Yapım: BKM, Tür: Komedi, Oyuncular: Ahmet Kural, Murat Cemcir, Rasim Öztekin, Devrim Yakut vd., Seyirci: 6.980.070.

Düğün Dernek 2: Sünnet

Yıl: 2015, Yönetmen ve Senarist: Selçuk Aydemir, Yapım: BKM, Tür: Komedi, Oyuncular: Ahmet Kural, Murat Cemcir, Rasim Öztekin, Devrim Yakut vd., Seyirci: 6.073.364.

Eyvah Eyvah

Yıl: 2010, Yönetmen: Hakan Algül, Senaryo: Ata Demirer, Yapım: BKM, Tür: Komedi, Oyuncular: Ata Demirer, Demet Akbağ, Özge Borak, Salih Kalyon vd., Seyirci: 2.459.815.

Eyvah Eyvah 2

Yıl: 2011, Yönetmen: Hakan Algül, Senaryo: Ata Demirer, Yapım: BKM, Tür: Komedi, Oyuncular: Ata Demirer, Demet Akbağ, Özge Borak, Salih Kalyon vd., Seyirci: 3.947.988.

Eyvah Eyvah 3

Yıl: 2014, Yönetmen: Hakan Algül, Senaryo: Ata Demirer, Yapım: BKM, Tür: Komedi, Oyuncular: Ata Demirer, Demet Akbağ, Özge Borak, Salih Kalyon vd., Seyirci: 3.414.212.

New York'ta Beş Minare

Yıl: 2010, Yönetmen ve Senarist: Mahsun Kırmızıgül, Yapım: Boyut Film, Tür: Macera ve Dram, Oyuncular: Mahsun Kırmızıgül, Haluk Bilginer, Engin Altan Düzyatan, Mustafa Sandal vd., Seyirci: 3.474.495.

Osmanlı Cumhuriyeti

Yıl: 2008, Yönetmen ve Senarist: Gani Müjde, Yapım: Avşar Film, Tür: Komedi ve Dram, Oyuncular: Ata Demirer, Vildan Atasever vd., Seyirci: 1.423.303.

Osman Pazarlama

Yıl: 2016, Yönetmen: Togan Gökbakar, Senaryo: Şahan Gökbakar ve Togan Gökbakar, Yapım: Çamaşırhane Film, Tür: Komedi, Oyuncular: Şahan Gökbakar, Feriştah Senem Yıldırım, Yurtşen Fidan vd., Seyirci: 1.983.777.

Yahşi Batı

Yıl: 2009, Yönetmen: Ömer Faruk Sorak, Senaryo: Cem Yılmaz, Yapım: Fida Film ve CMYLMZ Fikir Sanat, Tür: Komedi-Fantastik Western, Oyuncular: Cem Yılmaz, Özkan Uğur, Ozan Güven, Demet Evgar, Zafer Algöz vd., Seyirci: 2.323.061.⁵⁸⁴



⁵⁸⁴ Bu bölümdeki filmlerin künyeleri 18.10.2018 tarihinde www.sinematurk.com ve www.boxofficeturkiye.com ve www.imdb.com adreslerinden alınmıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar/ Makaleler/Sürelî Yayınlar

AÇA, M. – YILMAZ, A.M. ve SEVER, M. (2007). “Anonim Halk Edebiyatı”. M. Öcal Oğuz (Der.). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları. 5.Baskı. Ss.129-136.

ADORNO, T.W. (2003). “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”. (B.O. Doğan, Çev.). *Cogito Düşünce Dergisi*. Sayı:36 Yıl:2003. Ss.73-83.

ADORNO, T.W. (2011). *Otoritaryen Kişilik Üzerine Niteliksel İdeoloji İncelemeleri*. (D. Şahiner, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

ADORNO, T.W. (2011). “Şişedeki Mesajlar”. S. Žižek (Der.). *İdeolojiyi Haritalamak*. (S. Kibar, Çev.). (Ss.55-72). Ankara: Dipnot Yay.

ADORNO, T.W. (2011). *Toplum Üzerine Yazılar*. (M. Y. Öner, Çev.). (3.Baskı). İstanbul: Belge Yayınları.

ADORNO, T.W. – HORKHEIMER, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (N. Ülner ve E. Öztarhan Karadoğan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

ADORNO, T.W. (2014). *Kültür Endüstrisi- Kültür yönetimi*. (N. Ülner ve M.Tüzel, E. Gen, Çev.). (9.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

ADORNO, T.W. (2014). *Minima Moralia*. (O. Koçak ve A. Doğukan, Çev.). (8.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

ADORNO, T.W. – HORKHEIMER, M. (2014). *Teori ve Pratik Üzerine Bir Tartışma (1956)*. (O. Kılıç, Çev.). (2.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

ADORNO, T.W. – HORKHEIMER, M. (2015). *Sosyolojik Açılımlar*. (M. S. Durgun ve A. Gümüş, Çev.). (2.Baskı). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

AHMED, S. (2015). *Duyguların Kültürel Politikası*. (S. Komut, Çev.). (1.Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

AKAY, A. (2015). “Sosyallikler Analizi İçinde ‘Eğlencedeki’ Toplumsal Dönüşüm”. A. Öncü ve O. Tekelioğlu (Der.). *Şerif Mardin’e Armağan*. (Ss.282-301). (3.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

AKSAKAL, H. (2013). “Demokrasimiz Niçin Güçsüz?”. *Türk Cogitosu ve Modern Türkiye’de Politik Yaşam*. İstanbul: Ayışığı Kitapları.

ALTHUSSER, L. (2015). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (A. Tümertekin, Çev.). (2.Baskı). İstanbul: İthâki Yayınları.

ALTMAN, R. (1998). “Televizyon/Seslendirme”. T. Modleski (Der.). *Eğlence İncelemeleri Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar*. (N. Gürbilek, Çev.). (Ss.65-83). İstanbul: Metis Yayınları.

ANDERSON, B. (2017). *Hayali Cemaatler-Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. (İ. Savaşır, Çev.). (9.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

ARENDRT Hannah.(2016). *Şiddet Üzerine*. (B. Peker, Çev.). (8.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

ARISTOTELLES. (2009). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.). (18.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

ARSLANTEPE, M. (2015). “Gösteri Sanatlarımızdan Karagöz Oyunlarının Yeşilçam Sinemasının Anlatı Yapısı Üzerinden Etkileri”. Ü. Oral (Der.). *Radyo-Sinema-Tv. ve Gelenek Tiyatromuz*. (Ss.126-134). İstanbul: Kitabevi Yayınları.

ATAYMAN, V. (2004). *Postmodern “Kurtarıcılar”*. İstanbul: Donkişot Yayınları.

ATAYMAN, V. – ÇETİNKAYA, T. (2016). *Popüler Sinema’nın Mitolojisi-Komedi, Western, Melodram ve Korku*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

AVCI, A. (2003). “Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah Ve Gülmece”. *Birikim Dergisi*. Sayı:166. Şubat 2003. bkz. <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/3891/toplumsal-elestiri-soylemi-olarak-mizah-ve-gulmece#.WezXqWcUldg>. (Erişim Tarihi:08.06.2017)

AYATA, S. (2012). “Yeni Orta Sınıf ve Uydu Kent Yaşamı”. D. Kandiyoti ve A. Saktanber (Der.). *Kültür Fragmanları-Türkiye’de Gündelik Hayat*. (Z. Yelçe, Çev.). (3.Baskı). (Ss.37-56). İstanbul: Metis Yayınları.

AYDIN Bilgen. (2002). “Mizah Yaratma Eyleminde Nasreddin Hoca”. *Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*. Sayı:55. Sonbahar. Ss.25-30.

AYSAN, M.F. (2015). “Türkiye’nin Demografik Dönüşümü ve Yeni Meydan Okumalar”. L. Sunar (Der.). *Türkiye’de Toplumsal Değişim*. (2.Baskı). (Ss.67-87). İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık.

AYTUNA, N. (2008). “Siyasal Kimlikler ve İkna Süreçlerinin Gelişimi”. H. Tanrıöver (Der.). *Sen Benim Kim Olduğumu Biliyor Musun?-Toplumsal Yaşamda Kimlik İzdüşümleri*. (1. Baskı). (Ss.41-58). İstanbul: Hil Yayın.

- BAHTIN, M. (2014). *Karnaval'dan Romana- Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. S. Irzık (Der.). (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAKER, U. (1995). "Medyaya Nasıl Direnilir". *Birikim Dergisi*. Sayı-68-69. Aralık-Ocak-Şubat. Ss.14-18.
- BALİ, R. N. (2015). *Tarz-ı Hayat'tan Life Style'A-Yeni Seçkinler, Yeni Mekânlar, Yeni Yaşamlar*. (11.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- BARTHES, R. (1989). *Yazının Sıfır Derecesi*. (T. Yücel, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- BARTHES, R. (2014). *Çağdaş Söylenler*. (T. Yücel, Çev.). (4.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- BASAT, E. (2016). "İşsiz Karagöz'den İşler Güçler'e Halk Mizah Tiplerinin Dönüşümü". H. Kuruoğlu ve M. Boz (Der.). *Medya ve Mizah*. (Ss.151-166). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- BAŞAR, E.(1965). *Sosyalizm Sözlüğü*. Ankara: Toplum Yayınevi.
- BAUDELAIRE, C. (1997). *Gülmenin Özü*. (İ. Yalçın, Çev.). (1.Baskı). İstanbul: İris Yayıncılık.
- BAUDRILLARD, J. (2015). *Sessiz Yiğınların Gölgesinde- Toplumsalın Sonu*. (O. Adanır, Çev.). (6.Baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- BAUDRILLARD, J. (2016). *Simulakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.). (10.Baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- BAUMAN, Z. (2016). *Küreselleşme- Toplumsal Sonuçları*. (A. Yılmaz, Çev.). (6.Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAYHAN, V. (2012). "Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet". *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Yıl:2012-13. Sayı:63. Kasım-Aralık-Ocak. Ss.147-164.
- BAYRAKTAR, L.– TEK, Z. (2015). *Bergson'dan Mustafa Şekip'e "Gülme"*. Ankara: Aktif Düşünce Yayınları.
- BELGE, M. (2009). "Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?". *Genesis- "Büyük Ulusal Anlatı" ve Türklerin Kökeni*. (2.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- BELGE, M. (2016). *Step ve Bozkır-Rusça ve Türkçe Edebiyatta Doğu-Batı Sorunu ve Kültür*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- BENHABİB, S. (2011). "Araçsal Aklın Eleştirisi". S. Žižek (Der.). *İdeolojiyi Haritalamak*. (S. Kibar, Çev.). (Ss.103-142). Ankara: Dipnot Yay.

- BENNETT, A. (2013). *Kültür ve Gündelik Hayat*. (N. Tokdoğan – B. Şenel ve U. Kara, Çev.). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- BERGSON, H. (2015). *Gülme- Komiğin Anlamı Üstüne Deneme*. (Y. Avunç, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BILLIG, M. (2002). *Banal Milliyetçilik*. (C. Şişkolar, Çev.). (1.Baskı). İstanbul: Gelenek Yayıncılık.
- BORA, T. (2015). “Analar, Bacılar, Orosular: Türk Milliyetçi-Muhafazakâr Söyleminde Kadın”, A. Öncü ve O. Tekelioğlu (Der.). *Şerif Mardin’e Armağan*. (Ss.241-282). (3.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- BORA, T. (2016). “Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye” T. Bora (Der.). *Taşraya Bakmak*. (Ss.37-66). İstanbul: İletişim Yayınları.
- BORATAV, P.N. (2014). *Nasreddin Hoca*. (1.Baskı:1995:YKY). İstanbul: Işık Yayınları.
- BORATAV, K. (2016). *1980’li Yıllarda Türkiye’de Sosyal Sınıflar ve Bölüşüm*. (3.Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- BOTTOMORE, T. (2013). *Frankfurt Okulu ve Eleştirisi*. (Ü. H. Yolsal, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- BOUCHER, G. (2013). *Yeni Bir Bakışla Adorno*. (Y. Başkavak, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- BOURDIEU, P. (2015). *Ayrım-Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. (D. Fırat ve G. Berkkurt. (Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- BOURDIEU, P. (2016). *Akademik Aklın Eleştirisi*. (P. B. Yalım, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- BOZARSLAN, H. (2016). *Lüks ve Şiddet-İbn Haldun’da Tahakküm ve Direniş*. (M. Işık Durmaz, Çev.). (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- BROWN, W. (2011). *Yükselen Duvarlar Zayıflayan Egemenlik*. (E. Ayhan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- BUĞRA, A. (2016). *Kapitalizm, Yoksulluk ve Türkiye’de Sosyal Politika*. (8.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- BUTLER, J. (2016). *Cinsiyet Belası-Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (B. Ertür, Çev.). (5.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

BÜKER, S. (2006). “Kurtlar Vadisi Irak’da Eksiği Kahraman Dolduruyor”. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*. Sayı:22. Kış Bahar. (Ss.137-156). İnternet yoluyla dergiye ulaşmak için bkz. <http://iletisimdergisi.gazi.edu.tr/arsiv/22.pdf>. Erişim tarihi:08.07.2017)

BÜKER, S. (2012). “Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor”. D. Kandiyoti ve A. Saktanber (Der.). *Kültür Fragmanları-Türkiye’de Gündelik Hayat*. (Z. Yelçe, Çev.). (3.Baskı). (Ss.159-182). İstanbul: Metis Yayınları.

CAN, K. “Yoksulluk ve Milliyetçilik”. N. Erdoğan (Der.). *Yoksulluk Halleri-Türkiye’de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*. (Ss.175-202). (3.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

CANTEK, L. (2013). *Cumhuriyetin Büluğ Çağı*. (2.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

CANTEK, L. (2014). *Türkiye’de Çizgi Roman*. (Genişletilmiş 4.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

CANTEK, L. (2014). *Şehre Göçen Eşek*. (2.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

CONNELL, R.W. (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar-Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. (C. Soydemir, Çev.). (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ÇETİN, N. (2007). *Roman Çözümleme Yöntemi*. (5.Baskı). Ankara: Öncü Kitap Yayınları.

ÇETİN, N. (2013). *Mankurtluk Külâhı*. Ankara: Berikan Yayınları.

ÇİĞDEM, A. (1992). *Akıl ve Toplumun Özgürleşimi: Jürgen Habermas Üzerine Bir Çalışma*. Ankara: Vadi Yayınları.

ÇOBAN, S. (2013). *Hegemonya Aracı ve İdeolojik Aygıt Olarak Medya*. İstanbul: Parşömen Yayınları.

ÇOLAK, Y. (2006). “1990’Lı Yıllar Türkiye’inde Yeni-Osmanlılık ve Kültürel Çoğulculuk Tartışmaları”. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Sayı:38. Ağustos-Eylül-Ekim. Ss.125-144.

DAHRENDORF, R. (1969). “Entelektüel ve Toplum-20.Yüzyılda ‘Soytari’nin Toplumsal İşlevi” (M. Z. Çıraklı, Çev.). K. Çağan (Der.). *Entelektüel ve İktidar*. (1.Baskı). (Ss.87-91). Ankara: Hece Yayınları.

DEBORD, G. (2010). *Gösteri Toplumu*. (A. Ekmekçi ve O. Taşkent, Çev.). (3.Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

De CERTEAU, M. (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi- I – Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*. (L. Arslan Özcan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- DELLALOĞLU, B. – ODMAN ve A.YARDIMCI, S. (2007). “Walter Benjamin’le Olağanüstü Haller”. *Cogito Düşünce Dergisi*. Sayı: 52 Güz. Ss.10-34.
- DEMİREZEN, İ. (2015). “Türkiye’de Tüketim Topluma Doğru: Sekülerleşme, Muhafazakârlık ve Tüketimin Dönüşümü”. L. Sunar (Der.). *Türkiye’de Toplumsal Değişim*. (2.Baskı). (Ss.203-227). İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık.
- DE SAUSSURE, F. (2014). *Genel Dilbilim Yazıları*. (S. Kılıç, Çev.). İstanbul: İthâki Yayınları.
- DORSAY, A. (2004). *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları- Türk Sineması 1990-2004*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- DÖNMEZ, İ.H. (2016). “Nasrettin Hoca Fıkralarında Kadın ve Sövgü”. H. Kuruoğlu ve M. Boz (Der.). *Medya ve Mizah*. (Ss.139-149). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- DUMONT, L. (2005). “Bireycilik Üzerine Denemeler: Doğu 13.Yüzyıldan Başlayarak Siyaset Kategorisi ve Devlet”. C. B. Akal (Der.). *Devlet Kuramı*. (Ss.140-175). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- DURGUN, Ş. (2010). *Türkiye’de Devletçi Gelenek ve Müzik*. Ankara: A Kitap Binyıl Yayınevi.
- EAGLETON, T. (2005). *Kültür Yorumları*. (Ö. Çelik, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- EAGLETON, T. (2011). *İdeoloji*. (M. Özcan, Çev.). (3.Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ECO, U. “Süperman Miti”, A.Gürata (Çev.), <http://www.agircekim.org/archives/489>, (Erişim Tarihi: 08.07.2017).
- EĞİN, O. (1999). “Televole ve Sonrası”. *Birikim Dergisi*. Sayı: 117, Ocak 1999. bkz. <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/5317/televole-ve-sonrasi#.W8hIJXszZdg>. (Erişim tarihi:16.10.2018)
- EĞRİK, E. (2010). “Umut Fakirin Ekmeği: Ertem Eğilmez Filmlerinde İktidar, Sınıf ve Statü”. C. Pekman (Der.). *Filim Bir Adam Ertem Eğilmez*. (1. Baskı). (Ss.233-268). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ELİBÜYÜK, H. (2016). “Egemen İdeolojinin Mizahı ve Gülmenin İdeolojik Doğası: Recep İvedik 4 Filminde Ötekileştirme Aracı Olarak Kullanılan ‘Komikleştirme’”. H. Kuruoğlu ve M. Boz (Der.). *Medya ve Mizah*. (1.Baskı). (Ss.351-364). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- EMİROĞLU, K. (2017). *Gündelik Hayatımızın Tarihi*. (7.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ERDOĞAN, İ. (2001). "Popüler Kültürde Gasp ve Popüler Kültürün Gayri Meşruluğu". *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Sayı:15. Mayıs-Haziran-Temmuz. Ss.69-100.

ERDOĞAN, İ. – ALEMDAR, K.(2005). *Popüler Kültür ve İletişim*. (2.Baskı). Ankara: Erk Yayıncılık.

ERDOĞAN, N. (2016). "Garibanların Dünyası Türkiye’de Yoksulların Kültürel Temsilleri Üzerine İlk Notlar". N. Erdoğan (Der.). *Yoksulluk Halleri-Türkiye’de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*. (Ss.29-46). (3.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

ERGÜDEN, I. (2014). "Akademi, Sermaye ve İktidar Politikaları Kıskaçında, Gerçekle Ütopya Arasında Entelektüel". H. Mertcan ve A. Ördek (Der.). *Ulus, Devlet Entelektüel-Fikret Başkaya’ya Saygı-I*. (Ss.139-152). Ankara: NotaBene Yayınları.

ERGÜL, H. – GÖKALP, E.ve CANGÖZ, İ. (2014). "*Medya Ne ki... Her Şey Yalan!*" *Kent Yoksullarının Günlük Yaşamlarında Medya*. İstanbul: İletişim Yayınları.

ERMAN, T. (2016). "*Mış Gibi Site*" *Ankara’da Bir TOKİ-Gecekondu Dönüşüm Sitesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

EROL IŞIK, N. (2001). "Kültürel Bir Kimlik Olarak Delikanlılığın Yükselişi", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Sayı:15. Mayıs-Haziran-Temmuz. Ss.125-136.

ERSÖZ, A. (2010). "Meddahlık Mı, Yeni Orta Sınıf Mizahı Mı?". *Modern Zamanlar Sinema Dergisi*. Sayı:14. Kış. Ss.46-47.

ERTEN, Y. – ARDALI, C. (1996). "Saldırganlık, Şiddet ve Terörün Psikososyal Yapıları". *Cogito Düşünce Dergisi*. Sayı:6-7. Kış Bahar. Ss.143-163.

FISKE, J. (2012). *Popüler Kültürü Anlamak*. (S. İrvan, Çev.). İstanbul: Parşömen Yayınları.

FISKE, J. (2014). "Postmodernizm ve Televizyon". S. İrvan (Der.). *Medya Kültür Siyaset*. (N. Gürkan, Çev.). (Ss.29-48). Ankara: Pharmakon Yayınevi.

FOUCAULT, M. (2003). *İktidarın Gözü*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FOUCAULT, M. (2016). *Cinselliğin Tarihi*. (H. Uğur Tanrıöver, Çev.). (7.Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FREIRE, P. (2014). *Ezilenlerin Pedagojisi*. (Dilek Hattatoğlu ve Erol Özbek, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FREUD, S. (2012). *Espriler ve Bilinçdışı İle İlişkileri*. (E. Kapkın, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.

- FREUD, S. (2014). *Cinsellik Üzerine*. (A. A. Öneş, Çev.). (17.Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- FREUD, S. (2015). *Kitle Psikolojisi*. (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- FREUD, S. (2016). *Kültürdeki Huzursuzluk*. (E. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Oda Yayınları.
- FROMM, E. (1982). *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı*. (Y. Salman ve N. İçten, Çev.). (3.Baskı). İstanbul: Payel Yayıncılık.
- FROMM, E. (2001). *Yanulsama Zinciri*. (A. Kanat, Çev.). İzmir: İlya Yayınevi.
- GASSET, O. (1995). *İnsan ve Herkes*. (N. Gül Işık, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- GENDRON, B. (1998). “Theodor Adorno Cadillacs’la Tanışıyor”. T. Modleski (Der.). *Eğlence İncelemeleri Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar*. (N. Gürbilek, Çev.). (Ss.40-61). İstanbul: Metis Yayınları.
- GOLDİNG, P. – MURDOCK, G. (2014). “Kültür, İletişim ve Ekonomi Politik”. S. İrvan (Der.). *Medya Kültür Siyaset*. (D. Beybin Kejanlıoğlu, Çev.). (Ss.49-75). Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- GRAMSCI, A. (1985). *Aydınlar ve Toplum*. (V. Günyol – F.Edgü ve B.Onaran, Çev.). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- GÜRBİLEK, N. (2014). *Vitrinde Yaşamak- 1980’lerin Kültürel İklimi*. (7.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- GÜVENÇ, B. (1997). *Kültürün ABC’si*. İstanbul: Yapı Kredi Sanat Yayıncılık.
- HABERMAS, J. (2003). “Mitle Aydınlanmanın Kördüğümü: Max Horkheimer ve Theodor Adorno”. (B. O. Doğan, Çev.). *Cogito Düşünce Dergisi*. Sayı:36. Ss.85-108.
- HABERMAS, J. (2017). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*. (T. Bora ve M. Sancar, Çev.). (14.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- HALDUN, İ. (2007). *Mukaddime-1*. S. Uludağ (Haz.). (5.Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- HALL, S. (2014). “İdeoloji ve İletişim Kuramı”. S. İrvan (Der.). *Medya Kültür Siyaset*. (A. Gürata, Çev.). (Ss.79-96). Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- HAMARAT, H. – TAKIMCI, D. (2012). “Türk Sinemasında Çalışan Kadın Temsili”. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Yıl:2012-13. Sayı:63. Kasım-Aralık-Ocak. Ss.202-220.
- HOBBS, T. (2007). *Leviathan veya Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Kudreti*. (S. Lim, Çev.). (6.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- HOSKINS, T. E. (2015). *Foya Modanın Anti-Kapitalist Kitabı*. (D. Bayraktaroğlu, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- HUBERMAN, L. (2016) *Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla*. (M. Belge, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- İŞİK, O. – PINARCIOĞLU, M.M. (2015). *Nöbetleşe Yoksulluk- Sultanbeyli Örneği*. (10.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- İNCEOĞLU, Y. – KAR, A. (2016). “Yeni Güzellik İkonları: İnsan Bedeninin Özgürlüğü Mü, Mahkûmiyet Mi?”. Y. Inceoğlu ve A. Kar (Der.). *Kadın ve Bedeni*. (2.Baskı). (Ss.71-100). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- JUNG, C. G. (2013). *İnsan Ruhuna Yöneliş Bilinçaltı ve İşlevsel Yapısı*. (E. Büyükinal, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- JUNG, C. G. (2015). *Dört Arketip*. (Z. Aksu Yılmaz). (5.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- KANDİYOTİ, D. (2015). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar-Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. (A Bora ve F. Sayılan vd. Çev.). (5.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- KANG, J. (2015). *Walter Benjamin ve Medya-Modernitenin Gösterisi*. (D. Gedizlioğlu, Çev.). (1. Baskı). İstanbul: Epsilon Yayıncılık.
- KANT, I. (2005). “Aydınlanma Nedir?”. (A. Yayla, Çev.). *Liberal Düşünce Dergisi*. Cilt:10. No:38-39. Bahar-Yaz. Ss.225-230. www.libertedownload.com/LD/arsiv/38-39/17-immanuel-kant-aydinlanmanedir.pdf (Erişim tarihi: 21.11.2016).
- KAPANİ, M. (2015). *Politika Bilimine Giriş*. (39.Baskı). Ankara: BigBang Yayınları.
- KAPLAN, İ. (2013). *Türkiye’de Milli Eğitim İdeolojisi ve Siyasal Toplumsallaşma Üzerindeki Etkisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- KARAKAŞ, M. (2006). “Türkçülük ve Türk Milliyetçiliği”. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Sayı:38. Ağustos-Eylül-Ekim. Ss.57-76.
- KARPAT, K.H. (2014). *Osmanlı’dan Günümüze Elitler ve Din*. (5.Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları.
- KARPAT, K.H. (2014). *Osmanlı’dan Günümüze Kimlik ve İdeoloji*. (5.Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları.
- KARPAT, K.H. (2016). *Türk Demokrasi Tarihi*. (7.Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları.
- KARPAT, K.H. (2016). *Türkiye’de Toplumsal Dönüşüm Kırsal Göç, Gecekondu ve Kentleşme*. (2.Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları.

KAYNAR, M. (2014). “Türkiye’de ‘Aydın’ı Tanımlama Sorunu: Bazı Kavramlar Üzerine Bir Deneme”. H. Mertcan ve A. Ördek (Der.). *Ulus, Devlet Entelektüel-Fikret Başkaya’ya Saygı-I*. (Ss.153-164). Ankara: NotaBene Yayınları.

KELLNER, D. (1995). *Media Culture, Culture Studies, Identity and Politics Between The Modern And The Postmodern*. London: Routledge Press.

KELLNER, D.(2001). “Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası”. (G. Seçkin, Çev.). *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Sayı:15. Ss.191-224.

KESİM, S. – KAR, A. (2016). “Plastik Cerrahi, ‘Tanrım Beni Baştan Yarat!’ Metaforunu Mümkün Kılabilir Mi?”. Y. İnceoğlu ve A. Kar (Der.). *Kadın ve Bedeni*. (2.Baskı). (Ss.189-216). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

KESKİN, F. (2016). “İktidar, Hakikat ve Entelektüelin Siyasi İşlevi”, M. Foucault. *Entelektüelin Siyasi İşlevi-Seçme Yazılar*. (4.Baskı). (Ss.13-28). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

KEYMAN, F.E. (2015). “Şerif Mardin’i Okumak: Modernleşme, Yorumbilgisel Yaklaşım ve Türkiye”. A. Öncü ve O. Tekelioğlu (Der.). *Şerif Mardin’e Armağan*. (Ss.36-63). (3.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

KIERKEGAARD, S. (2013). *Kahkaha Benden Yana*. (N. Çatlı, Çev.). (3.Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

KIREL, S. (2010). “Biz Bir Aileyiz: Popüler Sinema ve Yeşilçam Bağlamında Ertem Eğilmez ve Arzu Film”. C. Pekman (Der.). *Filim Bir Adam Ertem Eğilmez*. (1. Baskı). (Ss.208-232). İstanbul: Agora Kitaplığı.

KIŞLALI, A. T. (1990). *Siyaset Bilimi*. Ankara: İmge Yayınevi.

KIZILÇELİK, S. (2013). *Frankfurt Okulu*. Ankara: Anı Yayıncılık.

KONGAR, E. (2016). *21.Yüzyılda Türkiye- 2000’li Yıllarda Türkiye’nin Toplumsal Yapısı*. (48.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

KÖKSALAN, M.E. (2016). “Post- Televizyon ve Gündelik Hayat: Yeni Bir İzleyici Kimliği İnşası”. M. Yücebaş (Der.). *Yerli ve Milli Gündelik Hayat*. (Ss.255-300). İstanbul: İletişim Yayınları.

KÖMÜRCÜOĞLU, M. (2015). “Göç ve Kentleşme: Gecekonudan Kentsel Dönüşüme”. L. Sunar (Der.). *Türkiye’de Toplumsal Değişim*. (2.Baskı). (Ss.89-124). İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık.

KUDRET, C. (2013). *Karagöz-1*. (Cilt 1-3). (Gözden Geçirilmiş ve Genişletilmiş Yeni Baskı). (2.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

KURUOĞLU, H. – BOZ, M. (2016). “Türk Sinemasında Değişen Komedi Anlayışı”. H. Kuruoğlu ve M. Boz (Der.). *Medya ve Mizah*. (Ss.243-295). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

KUÇUKALAN, Y. (2016). “Bir Muhalefet Aracı Olarak Mizah: ‘Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü’ Filmi Örneği”. H. Kuruoğlu ve M. Boz (Der.). *Medya ve Mizah*. (1.Baskı). (Ss.315-332). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

KUÇUKÖMER, İ. (2014). *Batılılaşma – Düzenin Yabancılaşması*. (5.Baskı). İstanbul: Profil Yayıncılık.

KÜMBETOĞLU, B. (2016). “Değersizleştirme: Kadın Bedeninin Maruz Kaldığı Şiddet”. Y. İnceoğlu ve A. Kar (Der.). *Kadın ve Bedeni*. (2.Baskı). (Ss.43-69). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

LAÇİNER, Ö. (2016). “Merkez (ler) ve Taşra (lar) Dönüşürken”. T. Bora (Der.). *Taşraya Bakmak*. (Ss.13-36). İstanbul: İletişim Yayınları.

LAFOLLETTE, H. (1997). *Kişisel İlişkiler Sevgi, Kimlik ve Ahlak*. (F. Lekesizalın, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

LÜKÜSLÜ, D. (2013). *Türkiye’de “Gençlik Miti”- 1980 Sonrası Türkiye Gençliği*. (2.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

MAKTAV, H. (2013). *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*, İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.

MARCUSE, H. (2015). *Tek-Boyutlu İnsan İleri İşleyim Toplumunun İdeolojisi Üzerine İncelemeler*. (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.

MARDİN, Ş. (1992). *Türk Modernleşmesi*. M. Türköne ve T. Önder (Der.). (2.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

MARDİN, Ş. (1992). *Din ve İdeoloji*. (5.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

MARX, K. – ENGELS, F. (2008). *Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri*. (M. Erdost, Çev.). Ankara: Sol Yayınları.

MARX, K. (2011). *Grundrisse-Ekonomi Politikiğin Eleştirisine Katkı*. (S. Belli, Çev.). (7.Baskı). Ankara: Sol Yay.

MARX, K. (2014). *Grundrisse- Ekonomi Politikiğin Eleştirisi İçin Ön Çalışma*. (S. Nişanyan, Çev.). (3.Baskı). İstanbul: Birikim Yayınları.

MARX, K – ENGELS, F. (2016). *Alman İdeolojisi*. (T. Ok ve O. Geridönmez, Çev.). (3. Baskı). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

MICHAUD, Y. (1991). *Şiddet*. (C. Muhtaroglu, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

MİNİBAŞ POUSSARD – J. BASTOUNIS, M. (2008). “Kimlik ve Sosyal Temsiller: İçimizdeki Eziklik”. H. Tanrıöver (Der.). *Sen Benim Kim Olduğumu Biliyor Musun?- Toplumsal Yaşamda Kimlik İzdüşümleri*. (1. Baskı). (Ss.179-204). İstanbul: Hil Yayın.

MUTLU, E. (1996). “Avrupa’yı Salladık İngiltere’yi Sarsacağız: Futbol, Milliyetçilik ve Şiddet”. *Cogito Düşünce Dergisi*. Sayı:6-7. Kış Bahar. Ss.367-377.

MUTLU, E.(2001). “Popüler Kültürü Eleştirmek”. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Sayı:15. Mayıs-Haziran-Temmuz. Ss.11-44.

MUTMAN, M. (2006) “Yeni Kültür ve Aydınlar”. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Yıl:9. Sayı:36. Şubat-Mart-Nisan. Ss.9-34.

ORAL, Ü. (2015). “Türk Gelenek (Halk) Tiyatrosu”, Ü. Oral (Der.). *Radyo-Sinema-Tv. ve Gelenek Tiyatromuz*. (Ss.7-8). İstanbul: Kitabevi Yayınları.

ORWELL, G. (2015). *1984*. (C. Üster, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

OSKAY, Ü. (1996). “‘Efendi/ Köle’ İlişkisi Açısından Şiddet ve Görünümleri Üzerine”. *Cogito Düşünce Dergisi*. Sayı: 6-7-Kış Bahar. Ss.185-195.

ÖNCÜ, A. (2012). “1990’larda Küresel Tüketim, Cinselliğin Sergilenmesi ve İstanbul’un Kültürel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi. D. Kandiyoti ve A. Saktanber (Der.). *Kültür Fragmanları-Türkiye’de Gündelik Hayat*. (Z. Yelçe, Çev.). (3.Baskı). (Ss.181-200). İstanbul: Metis Yayınları.

ÖNCÜ, A. (2013). “İstanbullular ve Ötekiler-Küreselcilik Çağında Orta Sınıf Olmanın Kültürel Kozmolojisi”, Ç. Keyder (Der.). *İstanbul- Küresel ile Yerel Arasında*. (S. Savran, Çev.). (Ss.117-144). İstanbul: Metis Yayınları.

ÖNGÖREN, F. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi*. (4. Baskı). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ÖZBAY, C. (2012). “Türkiye’de Hegemonik Erkekliği Aramak”. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Yıl:2012-13. Sayı:63. Kasım-Aralık-Ocak. Ss.184-204.

ÖZBEK, M. (2016). “Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği”. S. Bozdoğan ve R. Kasaba (Der.) *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. (N. Elhüseyni, Çev.). (Ss.189-209). İstanbul:Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

ÖZBUDUN, S. (2003). *Kültür Halleri*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

ÖZDEMİR, N. (2010). “Mizah, Eleştirel Düşünce ve Bilgelik: Nasreddin Hoca”. *Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*. Sayı:87. Güz. Ss.27-40.

PAR, A. (2008). “Türk Sinemasında Yabancı Kimliği”. H. Tanrıöver (Der.). *Sen Benim Kim Olduğumu Biliyor Musun?-Toplumsal Yaşamda Kimlik İzdüşümleri*. (1. Baskı). (Ss.129-150). İstanbul: Hil Yayın.

PARETO, V. (2015). *Seçkinlerin Yükselişi ve Düşüşü-Kuramsal Bir Sosyoloji Uygulaması* .(M. Zeynep Doğan, Çev.). (4. Baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

PEKMAN, C. (2010). “Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez”. C. Pekman (Der.). *Filim Bir Adam Ertem Eğilmez*. (1.Baskı). (Ss.1-66). İstanbul: Agora Kitaplığı.

PEKMAN, C. – TÜZÜN, S. (2014). “Recep İvedik: ‘Kahraman’dan ‘Ürün’e”. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*. Sayı:17. Ss.9-28. <http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/download/article-file/82678>. (Erişim Tarihi:04.05.2017).

PEKMAN, Y. (2010). “Karagöz’den İnek Şaban’a: Halk Temaşasının Toplumsal ve Kültürel Dinamikleri”. C. Pekman (Der.). *Filim Bir Adam Ertem Eğilmez*. (1. Baskı). (Ss.164-207). İstanbul: Agora Kitaplığı.

PEKMEN, T. (2010). “Süperkahraman Nedir? Bir Giriş Yazısı”. 14.10.2010. <http://www.kayipdunya.com/tunc-pekmen/super-kahraman-nedir-bir-giris-yazisi>. (Erişim tarihi:08.07.2017).

PERTAN, E. (2015). “Karagöz ve Türk Sineması”. Ü. Oral (Der.). *Radyo-Sinema-Tv. ve Gelenek Tiyatromuz*. (Ss.137-146). İstanbul: Kitabevi Yayınları.

PÖSTEKİ, N. (2005). *1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2005)*. İstanbul: Es Yayınları.

RASMUSSEN, E. D. (2007). “Slavoj Žižek’le Söyleşi”. *Cogito Düşünce Dergisi*. Sayı: 51/ Güz. Ss.73-90.

REIK, T. (2006). *Aşk ve Şehvet Üzerine-Romantik ve Cinsel Duyguların Psikanalizi*. (A. Kılıçlıoğlu, Çev.). (1.Baskı). İstanbul: Say Yayınları.

ROUSSEAU, J.J. (2012). *Toplum Sözleşmesi*. (V. Günyol, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

SAFA, P. (1996). *Türk İnkılabına Bakışlar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

SAID, E. (2017). *Entelektüel: Sürgün Marjinal Yabancı*. (T. Birkan, Çev.). (7.Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SAKTANBER, A. (2016). “Bir Orta Sınıf Ethos’unun ve Onun Günlük Pratiğinin Oluşumu: Kentsel Türkiye’de İslam’ın Yeniden Canlandırılması”. A. Öncü ve P. Weyland (Der.). *Mekân Kültür İktidar-Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikler*. (Ss.192-214). İstanbul: İletişim Yayınları.

SANCAR, S. (2016). *Erkeklik: İmkansız İktidar-Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. (4.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

SANDERS, B. (2001). *Kahkahanın Zaferi-Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*. (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SARTRE, J.P. (2016). *Aydınlar Üzerine*. (A. Bora, Çev.). (8.Baskı). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

SAYGILI, A. (2015). “Bir Başlangıç: Süper-Kahramanlar Evreni ve Adaletin Gözleri Bağlı Kahramanı Daredevil”. *Hukuk Kuramı*. C.2. S.4. Temmuz-Ağustos-Eylül. Ss.1-9. Makaleye İnternet üzerinden erişim için bkz. <http://www.hukukkurami.net/bir-baslangic-super-kahramanlar-evreni-ve-adaletin-gozleri-bagli-kahramani-daredevil>. Erişim tarihi: 08.07.2017).

SCOGNAMILLO, G. (2014). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

SCOGNAMİLLO, G. (1996). “Şiddet, Toplum, Birey ve Kan”. *Cogito Düşünce Dergisi*. Sayı:6-7. Kış Bahar. Ss.357-361.

SCOTT, J.C. (2014). *Tahakküm ve Direniş Sanatları- Gizli Senaryolar*. (A. Türker, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SEZGİN, B. (2013). *Yeni Argo Sözlüğü*. (1.Baskı). İstanbul: Cinius Yayınları.

SHILS, E. (2002). “Merkez ve Çevre”. (Y. Z. Çelikkaya, Çev.). *Türkiye Günlüğü*. Sayı:70. Ss.86-96.

SIMMEL, G. (2011). *Modern Kültürde Çatışma*. (T. Bora – N. Kalaycı ve E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

SIMMEL, G. (2016). *Kadınlar Cinsellik ve Sevgi*. (O. Kuzgun, Çev.). (1.Baskı). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

SMADJA, E. (2013). *Gülmek*. (S. Naz Arım, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.

SMITH, A.D. (2016). *Millî Kimlik*. (B. S. Şener, Çev.). (8.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

SÖZEN, M. (2010). “GORA ve AROG: Komedi, Gelenek ve Estetik”. *Modern Zamanlar Sinema Dergisi*. Sayı:14. Kış. Ss.37-42.

SPINOZA, B. (2011). *Ethica-Geometrik Yöntemlerle Kanıtlanmış ve Beş Bölüme Ayrılmış Ahlak*. (Ç. Dürüşken, Çev.). (1.Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

STEVENSON, N. (2015). *Medya Kültürleri-Sosyal Teori ve Kitle İletişimi*. (G. Orhon ve B. E. Aksoy, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.

STOKES, M. (2016). *Türkiye’de Arabesk Olayı*. (H. Eryılmaz, Çev.). (4.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

STOREY, J. (2000). *Popüler Kültür Çalışmaları Kuramlar ve Metotlar*. (K. Karaşahin, Çev.). İstanbul: Babil Yayınları.

SWARTZ, D. (2015). *Kültür ve İktidar-Pierre Bourdieu’nün Sosyolojisi*. (E. Gen, Çev.). (3.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

ŞAN, M.K. (2005). “Türk Aydınımın Soykütüğü Üzerine Değerlendirmeler”. K. Çağan (Der.). *Entelektüel ve İktidar*. (1.Baskı). (Ss.271-307). Ankara: Hece Yayınları.

ŞENTÜRK, B. (2016). “Köylü, işçi, tehlikeli: Türk sinemasında gecekondulu ve kentsel mekândaki dönüşüm”. *Toplum ve Bilim Dergisi*. Sayı:137. Ss.47-69.

TABUROĞLU, Ö. (2014). ”Kitlesele ve Bireysel Disiplinler Nasıl Yaratılırlar?”. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Yıl:17. Sayı:69. Mayıs-Haziran-Temmuz. Ss.219-228.

TANRIÖVER, H. (2008). “Modern Türkiye ve Televizyon Dizileri”. H. Tanrıöver (Der.). *Sen Benim Kim Olduğumu Biliyor Musun?-Toplumsal Yaşamda Kimlik İzdüşümleri*. (1. Baskı). (Ss.205-236). İstanbul: Hil Yayın.

TANPINAR, A.H. (2001). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. (9.Baskı). İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

TARHAN, B. – BEKÂR, F. (2004). “Batı Dolayımıyla Aşk Temsilleri: Romantik ve Seyirlik Aşk Hikâyeleri”. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Yıl:7. Sayı:27. Mayıs- Haziran-Temmuz. Ss.233-246.

TEKELİOĞLU, O. (2006). *Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen “Halk Zevki”*. İstanbul: Telos Yayıncılık.

TERZİ, M. (2014). *Kültür Politikalarının Kuramsallaştırılması*. Ankara: Edge Akademi.

THOMPSON, J.B. (1990). *Ideology and Modern Culture*. Cambridge: Polity Press.

THOMPSON, J.B. (2013). *İdeoloji ve Modern Kültür- Kitle İletişim Çağında Eleştirel Toplum Kuramı*. (İ. Çetin, Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.

TORUNOĞLU, D. “Çalışma Yaşamı ve Dış Görünüş”. Y. İnceoğlu ve A. Kar (Der.). *Kadın ve Bedeni*. (2.Baskı). (Ss.219-232). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Türkçe Sözlük, (2005). Ş. H. Akalın – R. Toparlı vd., (Haz.). (10.Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

TÜRK, H.B. (2013). *Hayali Kahramanlar Hakiki Erkekler-Çizgi Roman ve Fotoromanda Erkeklik Temsilleri Üzerine Denemeler*. İstanbul: İletişim Yayınları.

TÜRK, H.B. (2014). *Muktedir-Türk Sağ Geleneği ve Recep Tayyip Erdoğan*. İstanbul: İletişim Yayınları.

USER, İ. (2016). “Biyoteknolojiler ve Kadın Bedeni”. Y. İnceoğlu ve A. Kar (Der.). *Kadın ve Bedeni*. (2.Baskı). (Ss.145-186). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ÜLGENER, S.F. (2006). *İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası-Fikir ve Sanat Tarihi Boyu Akisleri İle Bir Portre Denemesi*. İstanbul: Derin Yayınları.

ÜLGENER, S.F. (2006). *Zihniyet Aydınlar ve İzm'ler- Denemeler ve Araştırmalar*. İstanbul: Derin Yayınları.

ÜNLÜ, A. (2007). “Şiddete Gülmek: Geleneksel Türk Tiyatrosunda Şiddet ve Mizah”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Sayı: 24. (Ss.27-41).

VERSTRAETEN, H. (2014). “Medya ve Kamusal Alanın Dönüşümü”. S. İrvan (Der.). *Medya Kültür Siyaset*. (Ss.245-270). Ankara: Pharmakon Yayınevi.

YAYLAGÜL, L. (2010). “Gülmenin Ekonomi Politikası”. *Modern Zamanlar Sinema Dergisi*. (Ss.11-15). Sayı:14. Kış.

YILMAZ, E. (2012). “Süper Kahramanların Anlamı Nedir?”. 20.10.2012. <http://blog.radikal.com.tr-Sayfa/super-kahramanlarin-anlami-nedir-2194>. (Erişim tarihi:08.07.2017).

YURDİGÜL, Y. – YURDİGÜL, A. (2016). “Ötekileştirme Sürecinin Sorunlu Alanı: Gülme(Recep İvedik Örneği)”. H. Kuruoğlu ve M. Boz (Der.). *Medya ve Mizah*. (1.Baskı). (Ss.333-350). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

WEBER, M. (2006). “Millet”. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Sayı:39. Kasım-Aralık-Ocak. Ss.181-188.

WELLEK, R. – WARREN, A. (2005). *Edebiyat Teorisi*. (Ö. F. Huyugüzel, Çev.). İzmir: Akademi Kitabevi.

WILLIAMS, R. (1993). *Kültür*. (S. Aydın, Çev.). Ankara: İmge Yayınları.

ZÜRCHER, E.J. (2016). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (Y. Saner, Çev.). (32.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Tezler

ADIGÜZEL, Y. (1998). *Kültür Endüstrisi ve Kitle Toplumunun Paradoksları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sosyoloji Anabilim Dalı. Sakarya. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=kScA8XnrRb0WogX-qPGFksaJHzDFCJ3ReDqabiYmTr3Q8wLc7kj7NzAVtmleaeRr>. (Erişim tarihi:05.11.2017).

BECERMEN, M. (2009) *Theodor W. Adorno ve Michel Foucault'da Hakikat ve İktidar İlişkisi*. (Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Felsefe Anabilim Dalı. Ankara. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=NtBAevXNhYaNqJFoAcdBdrb4HbfFW5MVThRE4D3slAJ4rptImpdxj6s4bDERTnB>. (Erişim tarihi:05.11.2017).

BEKTAŞ, E. (2012). *Kültür Endüstrisinin Alt Gelir Grubu Üzerindeki Dönüştürücü Etkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi. Sosyal Bilimler

Enstitüsü. Sosyoloji Anabilim Dalı. Konya. Konya.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=rcbWnuqW6HxCZ_98ARa_pgg_RIruoH_7B7d7EB80qLfpYwKuCoNpZ_hWF1wypwksO. (Erişim tarihi:05.11.2017).

GÜRYUVA, D. (2013). *2000 Sonrası Türk Güldürü Sinemasında Bedensel Güzellik Ve Çirkinlik*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı. Ankara.

KARTAL, G. (2012). *Kültür Endüstrisinde Birey, Otorite ve Tahakküm İlişkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Pamukkale Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sosyoloji Anabilim Dalı. Denizli.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=rcbWnuqW6HxCZ_98ARa_pgiBSniEvyRu4Smhyu0rzhAxj8zOM5wRSUnB46_5qDXbo, (Erişim tarihi:05.11.2017).

SEÇMEN, E.A. (2014). *Sinemada Süper-Kahramanlık İmgesi ve Indiana Jones Filmleri Örneği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. İletişim Tasarımı Anabilim Dalı. İstanbul.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=1zw6GvYMe-q3Hf6HR-3US7d5Q74SyZ8IQN_rsF_TFz2Zq5p5fk_fqfkA1MBnpSrk, (Erişim tarihi:05.11.2017).

SEZGİN, N. (2006). *Bir Popüler Kültür Örneği Olarak Kurtlar Vadisi Dizisi'nde Erkek Kimliğinin Sunumu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Radyo Sinema Ve Televizyon Anabilim Dalı. İstanbul.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=wBmNpkQC9Nhi90NLW7E7-fxUJ6OGqUNKVTE5iLAJDDXMqaxMedUP1bgqsDZWL4z4>. (Erişim Tarihi: 05.11.2017).

SÖNMEYEN, D. (2012). *Adorno ve Horkheimer'in 'Aydınlanmanın Diyalektiği' Eserinde Kültür Endüstrisi ve İktidar İlişkileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mersin Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Felsefe Ana Bilim Dalı. Mersin.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=EEdeQgIdFRxX5NbvVau-AkANHwRqtl_ol71iNnjHwCmCJS2BD0YxdZr5KpE7tw2O. (Erişim Tarihi:05.11.2017).

TÜZÜN, S. (2011). *Küresel-Yerel Tartışmaları Bağlamında "Recep İvedik"*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. İletişim Bilimleri Anabilim Dalı. İstanbul.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=zqI_ZOq-b18GC2rT9c2JGvmtjFbUEAxP7IzDJD2549NdXe7Qp_BVmRqhUq2gimS, (Erişim tarihi:05.11.2017).

YAMAN KURT, A. (2009). *Adorno ve Horkheimer'in Kültür Endüstrisi Eleştirisi Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Gazetecilik Anabilim Dalı. İstanbul.

https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=ZeTyprYuef2HkaF3xt4wYrj_uH33qu5-ECurA535nLEO-OJdWWiUiE6pIHMUUXM, (Erişim tarihi:05.11.2017).

İnternet Kaynakları

Ahmet Hakan, “Raportör ‘matrak’ Çıktı”, Hürriyet, 27.07.2008, <http://www.hurriyet.com.tr/raportor-matrak-cikti-9524786>, (Erişim Tarihi:11.07.2017)

Ahmet Hakan, “Türkcell Yönetimiyle Recep İvedik Zirvesi” Hürriyet, 11.08.2008, <http://www.hurriyet.com.tr/turkcell-yonetimiyle-recep-ivedik-zirvesi-9628693>, (Erişim Tarihi:11.07.2017)

Ahmet Hakan, “Milletçe kafayı yedik: Plajda bikiniyle namaz”, Hürriyet, 12.08.2017, <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ahmet-hakan/milletcekafayi-yedik-plajda-bikiniyle-namaz-40547682>, (Erişim Tarihi: 10.08.2018)

Ahmet Hakan, “Sen Giderken Ben Geliyordum”, Hürriyet, 03.11.2008, <http://www.hurriyet.com.tr/sen-giderken-ben-geliyordum-10268241>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

Bade Gürleyen – Pelin Çini ve Elif Ünyay, “Recep İvedik’in Nesini Seviyoruz?”, Milliyet, 28.02.2009, <http://www.milliyet.com.tr/ivedik-in-nesini-seviyoruz-pazar/haberdetay/01.03.2009/1065468/default.htm>, (Erişim tarihi:11.09.2017)

Cemal Tunçdemir, “Tarihte ‘saray soytarısı’ kimdi? Ne İş Yapardı?”, <http://amerikabulteni.com/2014/12/07/tarihte-saray-soytarisi-kimdi-ne-is-yapardi/>, (Erişim tarihi: 09.07.2017)

Emre Er, “Recep İvedik: Halkın Elitlerden İntikamı”, <http://www.derindüsünce.org/2009/02/20/recep-ivedik-halkin-elitlerden-intikami/>, (Erişim tarihi:08.03.2017)

İbrahim Aldemir, “Tunç Başaran’dan Recep İvedik’e Eleştiri”, Radikal, 15.11.2009, <http://www.radikal.com.tr/kultur/tunc-basarandan-recep-ivedike-elestiri-964507/>, (Erişim tarihi:10.09.2017)

Kemal Yılmaz,” Anti-entelektüellerin Recep İvedik Buluşması”, Radikal, 11.02.2009, <http://www.radikal.com.tr/kultur/anti-entelektuellerin-recep-ivedik-bulusmasi-921195/>, (Erişim tarihi: 11.09.2017)

Kübra Par, “CHP’li Binnaz Toprak’tan Başbakan Erdoğan’a Övgü”, Habertürk, 21.04.2014, <http://www.haberturk.com/polemik/haber/940925-erdogan-halkin-adami>, (Erişim tarihi:10.09.2017)

Mustafa Bağdiken, “Pippa Bacca’nın katilinin ifadeleri tüyleri diken diken etti...” Milliyet, 13.04.2008, <http://www.milliyet.com.tr/pippa-bacca-nin-katilinin-ifadesi-tuyleri-diken-diken-etti---gundem-516495/>, (Erişim tarihi: 01.11.2017)

Necla Dalan, “Hoş Değil Ama Rakamlar ‘Beyzbol Sopası’ Diyor”, Vatan, 29.06.2016, <http://www.gazetevatan.com/hos-degil-ama-rakamlar-beyzbol-sopasi-diyor-961561-ekonomi/>, (Erişim tarihi: 15.10.2017)

Olkan Özyurt, “Peki kim bu Recep İvedik?”, <http://www.sabah.com.tr/cumartesi/2014/02/22/peki-kim-bu-recep-ivedik->, (Erişim tarihi:08.07.2017)

Ömür Gedik, “Recep İvedik’i Sevmiyorum, Çünkü...”, Hürriyet, 16.02.2010, <http://www.hurriyet.com.tr/recep-ivedik-i-sevmiyorum-cunku-13801780>, (11.09.2017)

Öner Öngün, 20.02.2008, “Halk Kahramanı Recep İvedik Sinemada”, <http://arsiv.sabah.com.tr/2008/02/20/gny/haber,2F815750075D40EE80C2068D68A10927.html>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

Rahşan Gülşan, “Velev Ki Recep İvedik İçimizdeki Kıllı Ayı!”, Habertürk, 10.02.2010, <http://www.haberturk.com/yazarlar/rahsan-gulsan/225360-velev-ki-recep-ivedik-icimizdeki-killi-ayi>, (11.09.2017)

Selin Ongun, “Evren Hesabı Şimdi Erdal Eren’e Versin” ,(Zülfü Livaneli ile röportaj), Cumhuriyet, 10.05.2015, http://www.cumhuriyet.com.tr/koseyazisi/273543/Evren_hesabi_simdi_Erdal_Eren_e_versin.html#, (Erişim tarihi:10.09.2017)

Sema Denker, “Recep İvedik 3 de Olacak”, Hürriyet Kelebek, 23.01.2009, <http://www.hurriyet.com.tr/recep-ivedik-3-de-olacak-10843247>, (10.09.2017)
Tuba Deniz, “Her Yöne Argonun Dakikası Kaç Para İvedik?”, Haber7, 18.02.2009, <http://www.haber7.com/medya/haber/380533-her-yone-argonun-dakikasi-kac-para-ivedik>, (Erişim tarihi:10.09.2017)

Tunca Arslan, “Recep İvedik’in En Yakın Akrabası Kim?”, Odatv, 14.02.2009, <http://odatv.com/recep-ivedikin-en-yakin-akrabasi-kim-1402091200.html>, (Erişim tarihi:10.09.2017)

“Ak Parti’li Necdet Ünüvar ‘Recep İvedik 5’ Filmine Tepki Gösterdi”, Habertürk, 17.01.2017, <http://www.haberturk.com/gundem/haber/1355029-ak-partili-necdet-unuvar-dan-recep-ivedik-5-filmine-tepki>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

“Armağan Çağlayan’dan ‘Recep İvedik’ İtirafı”, Sabah, 22.02.2017, <http://www.sabah.com.tr/magazin/2017/02/22/armagan-caglayandan-recep-ivedik-itarafi>, (Erişim tarihi:10.09.2017)

“Bahçeli’den Recep İvedik Filmindeki Tartışılan Sahne Paylaşımı”, Hürriyet, 20.01.2017, <http://www.hurriyet.com.tr/bahceliden-recep-ivedik-filmindeki-tartisilan-sahne-paylasimi-40341903>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

“Baykal’dan ‘Recep İvedik’ Benzetmesi”, Anadolu Ajansı, 04.03.2009, <http://www.ntv.com.tr/turkiye/baykaldan-recep-ivedik-benzetmesi,sxyXTDnGRkyoFVIhecGkDQ>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

“Cumhurbaşkanı Erdoğan: Tepeden Bakan Aydınlara Değil, Milletiyle Barışık Münevverlere İhtiyacımız Var” Hürriyet, 28.12.2016, <http://www.hurriyet.com.tr/cumhurbaskani-erdogan-tepeden-bakan-aydinlara-40319871>, (Erişim tarihi:10.09.2017)

“Erdoğan: Eski Türkiye’nin Elitlerinin Yapmayacağı İhanet Yoktur”, Ntv, 13.05.2016, <https://www.ntv.com.tr/turkiye/erdogan-eski-turkiyenin-elitlerinin-yapmayacaklari-ihamet-yoktur,CS2xxXNRnkWD9dwsOzei7g>, (Erişim tarihi:10.09.2017)

“Eski Türkiye’de Cumhurbaşkanı Elitler Seçerdi”, Cumhuriyet, 18.12.2014, <https://www.ntv.com.tr/turkiye/erdogan-eski-turkiyenin-elitlerinin-yapmayacaklari-ihamet-yoktur,CS2xxXNRnkWD9dwsOzei7g>, (Erişim tarihi:10.09.2017)

“Galaya Damga Vuran Recep İvedik 5 Yazılı Forma Oldu”, GÜngören’in Sesi, 14.02.2017, <http://www.gungorensesi.com/galaya-damga-vuran-recep-ivedik-5-yazili-forma-oldu/5813/>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

“Gençlik ve Spor Bakanlığı Recep İvedik 5 Filmi İçin Soruşturma Başlattı”, Mynet, 21.01.2017, <http://spor.mynet.com/gundem/105805-genclik-ve-spor-bakanligi-recep-ivedik-5-filmi-icin-sorusturma-baslatti.html>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

“Güreş Federasyonu’ndan ‘Recep İvedik 5’Filmine Kınama”, Milliyet, 20.01.2017, <http://www.milliyet.com.tr/gures-federasyonu-ndan-recep---2381905-skorerhaber/>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

“Necmettin Erbakan Kimdir?”, Sabah, 28.02.2011, <http://www.sabah.com.tr/necmettin-erbakan-kimdir->, (Erişim tarihi:10.09.2017)

“Recep İvedik 5 Fragmanına Azeri Akademisyenden Tepki”, Hürriyet Kelebek, 17.01.2017, <http://www.hurriyet.com.tr/recep-ivedik-5-filminin-fragmanindaki-boks-sahnesine-azeri-akademisyenden-tepki-40337263>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

“Recep İvedik ‘ayağa’ Düştü”, Mynet, 04.05.2010, <https://www.mynet.com/recep-ivedik-ayaga-dustu-2727-mymagazin>, (Erişim tarihi:09.07.2017)

“Recep İvedik, Sırtlarda!”, Akşam, 04.02.2017, <http://www.aksam.com.tr/magazin/recep-ivedik-sirtlarda-c2/haber-592799>, (Erişim tarihi:09.07.2017)

“Recep İvedik GÜngören’i İkiye Böldü”, Milliyet Cadde, 25.02.2010, <http://www.milliyet.com.tr/recep-ivedik-gungoren-i-ikiye-boldu-magazin-1203675/>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

“Sosyetenin Recep İvedik Buluşmaları”, Odatv, 19.02.2017, <http://odatv.com/sosyetenin-recep-ivedik-bulusmalari-1902171200.html>, (Erişim tarihi:10.09.2017)

“Şahan İşi İyice Ticarete Döktü”, Tvyazar, 20.08.2014, http://www.tvyazar.com/sahan-isi-iyice-ticarete-doktu_2511.htm, (Erişim Tarihi:09.07.2017)

“Şahan Gökbakar Recep İvedik Karakterini Başbakan Recep Tayyip Erdoğan’a Benzetti”, uçankuş.com, 03.03.2009, <http://ucankus.com/detay/50089/sahan-gokbakar-recep-ivedik-karakterini-basbakan-recep-tayyip-erdogana-benzetti>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

“Şahan Gökbakar: O Sahne Manipüle Edilmek İstendi”, Ntv, 11.02.2017, <http://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/sahan-gokbakar-o-sahne-manipule-edilmek-istendi,utcCYDAKYE2gZsiRYUoKhA/3t5ZIIQtF0Ohqb3-ylsRZQ>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

“Şahan Gökbakar Halkbank Avrupa Reklamı”, <https://www.youtube.com/watch?v=rHellg6ZnWE>, (Erişim Tarihi: 02.11.2017)

“Yeter söz milletin: 1950 genel seçimleri”, 17.03.2017, *Yeni Şafak Gazetesi* <https://www.yenisafak.com/secim/yeter-soz-milletin-1950-genel-secimleri-2629756>, (Erişim Tarihi: 11.08.2018)

“Tek Gömlekle 5’inci Sezon: Recep İvedik 5 Sinemaya Geliyor”, Küpürhaber, 16.01.2017, <https://www.kupurhaber.com/haber/2166/tek-gomlekle-5inci-sezon-recep-ivedik-5-sinemaya-geliyor.html>, (Erişim tarihi:08.07.2017)

“Türklerin Yemek Tescil Savaşları”, Vatan, 30.11.2014, <http://www.gazetevatan.com/turklerin-yemek-tescil-savaslari-737103-pazar-vatan/>, (Erişim Tarihi:01.11.2017)

“Ustanın Hikâyesi Yayınılandı...Başbakan Erdoğan Anlattı”, Akşam, 03.09.2013, <http://www.aksam.com.tr/siyaset/ustanin-hikayesi-yayimlandi-basbakan-erdogan-anlatti/haber-241613>, (Erişim tarihi:10.09.2017)

“Ünlü sinema eleştirmeni Atilla Dorsay, bir sinema dergisine verdiği röportajda çarpıcı açıklamalarda bulundu”, Habertürk, 12.12.2014, <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/1018628-yonetmenlerden-olum-tehdidi-aldim->, (Erişim tarihi:11.02.2009)

https://www.turkuazhediyelik.net/RECEP_IVEDIK, (Erişim tarihi:09.07.2017)

<http://www.oyunskor.com/ivedikosuruk.htm>, (Erişim tarihi:09.07.2017)

<http://www.oyunkolu.com/komik-oyunlar/recep-ivedik-koruma.html>, (Erişim tarihi:09.07.2017)

<http://www.robotoyun.com/karisik-oyunlar/akilli-recep-ivedik.html>, (Erişim tarihi:09.07.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=xGdMITZgeuA> , (Erişim tarihi:09.07.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=Yme0MUKJbZc> , (Erişim tarihi:09.07.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=5xk3gjcl5uE>, (Erişim tarihi:09.07.2017)

<http://www.sekiz.com/erkek-tisort-kategorisi-1>, (Erişim tarihi:09.07.2017)

<https://www.mellstore.com/recep-ivedik-5-filmi-oyuncagi>, (Erişim tarihi:09.07.2017)

<http://www.dailymotion.com/video/x2pg75b>, (Erişim tarihi:10.07.2017)

<https://www.antoloji.com/kaside-der-vasf-i-der-istanbul-siiri/>, (Erişim tarihi:10.10.2017)

<https://eksisozluk.com/bir-kizin-kezban-oldugunu-anlama-yollari--3484349>, (Erişim tarihi: 15.10.2017)

<https://eksisozluk.com/haydar--50328>, (Erişim tarihi:15.10.2017)

<http://hafifmuzik.org/album/bu-yaz-plaj-cantanizda-bulunmasi-gereken-10-album/> (Erişim tarihi: 16.04.2016)

<http://hafifmuzik.org/album/yaz-albumunun-formulu/> (Erişim tarihi:16.04.2016)

<https://twitter.com/burakaksak/status/179146295578071041>. (Erişim tarihi: 15.04.2016)

<http://www.haber7.com/televizyon/haber/1028895-cozum-sureci-4-yillik-diziyi-bitirdi>. (Erişim tarihi: 05.05.2016)

<https://www.google.com.tr/search?q=ala+dergisi&biw=1280&bih=705&tbm=isch&bo=u&source=univ&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwjhxf-D9dDPAhUJWxoKHUaRDJsQsAQIIQ&dpr=1>. (Erişim tarihi: 10.09.2016).

<http://www.milliyet.com.tr/Survivor-formati-ilk-ne-zaman-ortaya-cikti--molatik-297/> (Erişim tarihi:09.10.2018).

<https://survivor.acunn.com/> (Erişim tarihi:09.10.2018).

<https://www.youtube.com/watch?v=GE7bsD6TOZY> (Erişim tarihi: 16.10.2018)

<http://www.sinematurk.com/kisi/4090-hamdi-alkan/> (Erişim tarihi: 16.10.2018)

https://www.youtube.com/watch?v=aP_Ss3wdzqU, “Reyting Hamdi- Gazman Avrupa Birliğini Tokatlıyor”, (Erişim tarihi:16.10.2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=X3PrTAZEro>, “Ünlüler takımı SMS oylaması sırasında tek tek söz aldı! - 54. Bölüm - Survivor 2018” (Erişim tarihi:16.10.2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=nrupg0SCMB8>. “AK Parti Seçim Müziği - Uğur Işlak Dombra - Erdoğan Dombıra 2014”, (Erişim tarihi:16.10.2018)

https://www.youtube.com/watch?v=vX1Ma_TYfs8. “Bölüm 2 : Çelik – Çomak”, (Erişim tarihi:16.10.2018)

<http://www.gsdf.gov.tr/tr/video/atli-cirit>. Türkiye Geleneksel Spor Dalları Federasyonu resmi sayfası (Erişim tarihi: 16.10.2018)

<http://asimo.honda.com/asimo-history/>. (Erişim tarihi:16.10.2018)

<http://www.ensonhaber.com/lemanin-kapaginda-ivana-sert-var-2012-12-05.html>. 05.12.2012. “Leman’ın kapağında Ivana Sert var”, (Erişim Tarihi:16.10.2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=F6ZXMk6RfoI>, “Ivana Sert | Bingo Reklamı”, 31.08.2013, (Erişim tarihi:16.10.2018)

<https://www.haberturk.com/ekonomi/teknoloji/haber/772038-samsungdan-applea-30-tir-para>, 29.08.2012, “Samsung'dan Apple'a 30 TIR para!”, (Erişim tarihi:16.10.2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=BIu0cyMEoRo>, 24.04.2013, “Şahan - Recep İvedik Kim milyoner olmak ister 1”, (Erişim tarihi:17.10.2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=t1com40j-fo>, 19.02.2018, “Kenan Işık'la Kim Milyoner Olmak İster? Unutulmayan Bölümler TEK PARÇA”, (Erişim tarihi:17.10.2018)

http://www.bbc.co.uk/turkish/news/story/2009/01/090129_erdogan_perez_davos.shtml, 30.01.2009, “Davos'ta Gazze gerginliği”, (Erişim tarihi: 17.10.2018)

<https://www.imdb.com/title/tt0289967/>, (Erişim Tarihi:18.10.2018) Neşeli Günler serilerinin künyesi

<http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2014/07/20140716-1.htm>. (Erişim tarihi: 16.11.2016)

www.sinematurk.com

www.boxofficeturkiye.com

www.imdb.com

<https://www.youtube.com/watch?v=-c0-k6zCHIk>, “Şırnaklı aşıklar Şırnaklı 2 sevgilinin telefon konuşması”, 12.02.2016, (Erişim tarihi: 22.10.2018)

“Komedi Çeşitleri Nedir”, <http://komedi-cesitleri.nedir.org/>, (Erişim tarihi: 17.12.2018)

Şahamettin Kuzucular, “Fars(Komedi Türü)”, 16.10.2016, <https://edebiyatvesanatakademisi.com/edebiyat-terimleri-mazmunlar/fars-komedi-turu-14285.aspx>, (Erişim tarihi: 17.12.2018)

<https://www.instagram.com/p/BQp70h8Bwwr/> (Erişim tarihi: 17.12.2018)

https://www.instagram.com/p/BZa_O7shfKz/ (Erişim tarihi: 10.08.2018)

[http://www.futbolingo.com/haber/72441/\(video\)-infantinodan-kura-cekimi-oncesinde-supheli-hazirlik](http://www.futbolingo.com/haber/72441/(video)-infantinodan-kura-cekimi-oncesinde-supheli-hazirlik). (Erişim tarihi: 11.08.2018)

<https://boxoficeturkiye.com/yillik/> adresinden incelenebilir. (Erişim tarihi: 18.12.2018)

<https://www.instagram.com/p/BdmgX-yhjpL/>. (Erişim Tarihi: 10.11.2018)

<https://www.instagram.com/p/Bde-YteBR29/>. (Erişim Tarihi: 10.11.2018)

https://www.instagram.com/p/BV5h9n_BsFn/. (Erişim Tarihi: 10.11.2018)

