

## Değişen Toplumsal Yapının Film İçeriklerine Yansımaları: Kibar Feyzo ve Recep İvedik Filmlerinin Greimas'ın Eyleyenler Örnekçesine Göre Çözümlemesi

**Selda SARAL GÜNEŞ**

Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü

Antalya

**Deniz YAĞIZ BAYLAN**

Akdeniz Üniversitesi İletişim Anabilim Dalı

Antalya

### Özet

Yaygın ve etkin bir iletişim aracı olarak sinema, yaşanan toplumsal, siyasal ve ekonomik değişimlerin sonuçlarını yansıtır. Çalışma kapsamında, farklı dönemlerde çekilen filmlerin ait oldukları dönemin toplumsal yapılarının hangi bağlamda sinemasal anlatıya aksettığını görmek ve Türkiye'deki değişen güldürü anlayışını değerlendirmek amacıyla, örnek olay kapsamında seçilen filmler incelenmiştir. Ait oldukları dönemi ekonomik, kültürel, siyasal, ideolojik ve insan tipolojisi bakımından yansıtma nedeniyle 1980 öncesi dönemi temsilen *Kibar Feyzo* filmi (Yönetmen: Atıf Yılmaz, Yapım yılı: 1978) ve 2000'li yılları temsilen *Recep İvedik* filmi (Yönetmen: Togan Gökbakar, Yapım yılı: 2008) çalışma kapsamında analiz edilmiştir. Analiz edilen *Kibar Feyzo* ve *Recep İvedik* filmleri için Greimas'ın eyleyenler örnekçesi ve anlatı çözümlemesi yöntemleri kullanılmıştır. Elde edilen veriler ışığında, 1980 sonrası Türkiye'de değişen toplumsal yapı ile siyaset, sermaye ve medya arasında organik bir ilişkinin doğduğu görülmüştür. 1980 öncesi yapımlarda mizah, asıl işlevi olan "güldürürken düşündürmeyi" amaç edinmişken, günümüz komedi filmlerinde, "apolitize" olmuş "lumpen" gençliğe ve beraberinde, kâr amacıyla mümkün olan en geniş kitleye ulaşmayı hedefleyen, "suya sabuna dokunmayan" ve eleştirelilikten uzak mizah anlayışı hakimdir. Bu bağlamda değişen toplumsal yapının örnek olay kapsamında incelenen komedi filmlerinin içeriklerini etkilediği sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Toplumsal Yapı, Komedi Filmleri, Göstergibilimsel Çözümleme, Greimas, Eyleyensel Örnekçe

## *Cinema reflecting the consequences of social changes: the changing social structure and comedy films*

### **Abstract**

Cinema, as a common and effective communication tool, reflects the consequences of social, political, and economic changes. In this study, the movies chosen as case studies and which represent different periods, are analyzed to see how social structures of the context in which they are produced is affecting the cinematic narrative and to evaluate the changing comedic understanding. Since they are reflecting the time periods they belong to, in the economic, cultural, political, ideological, and human typology sense, the movies *Kibar Feyzo* by director Atıf Yılmaz (1978), which represents the time period before the 1980s and *Recep İvedik* by director Togan Gökbakar (2008), which represents the 2000s, have been analyzed in this study. The narrative analysis techniques of Greimas have been utilized. With the data obtained, we concluded that the changing social structure affects the content of the comedic movies. It is seen that, with the changing social structure after the 1980s in Turkey, an organic relation between politics, economy, and media has been established. While, in productions before the 1980s, humor aimed to fulfill its main task of making people laugh. In today's comedies, a noncritical understanding of humor aiming to target the lumpen apolitical youth and the widest possible audience for economic profit is predominant.

### **Giriş**

Gülme, tarihin her döneminde var olan temel insan davranışlarından biri olsa da, insanların neye güldüğü değişen toplumsal koşullara bağılı olarak zaman içerisinde farklılaşmaktadır. Sıradan bir insan davranışı gibi görünen gülme, kimi zaman güldürürken düşündürerek kimi zaman da düşünmeyi engelleyerek ideolojik bir işlevi yerine getirmektedir. Bu farklılığın nedeni ise sinema, dizi, dergi gibi popüler kültür ürünlerindeki zaman içerisinde gerçekleşen farklılıkların analizi ile tespit edilebilir. Son yıllarda önemi anlaşılan gülme edimi, mizah ve eleştiri arasındaki bağdan hareketle sıklıkla araştırmalara konu olmaktadır.

Hall'agöre (1994, 91),“iletişimle ilgili bir çalışmayı, toplumda temsil sistemlerinin konumlandırıldığı ekonomik ve siyasal koşulları anlamadan geliştirmenin bir yolu yoktur”. Bu düşünceden hareketle çalışmada farklı dönemlerin değişen ekonomik ve siyasi yapısı analiz edilmiştir. Sinemanın büyük kitleler üzerinde ortak görüş yaratma ve kültürel yaşama yön verme gibi güçlü etkilere sahip olması (Güçhan, 1992, 5), otoriteler için sinemayı her zaman ilgi çekici kılmıştır. Bu çalışmada, toplumdaki gülme davranışında meydana gelen dönüşümün tespiti için 1970'li ve 2000'li yıllarda, dönemlerine damga vurmuş iki sinema filmi incelenmiştir. 1970'li yıllarda İnek Şaban tiplmesiyle anılan Kemal Sunal ve 2000'li

yıllarda Recep İvedik tiplmesiyle anılan Şahan Gökbakar karşılaştırılmaktadır. Bu iki dönemin seçilmelerinin nedeni, Türkiye’de 1980 sonrası dönemin toplumsal ve kültürel değişimin açık bir şekilde yaşandığı bir döneme denk gelmesidir. Bu nedenle yaşanan toplumsal dönüşümün anlaşılması bakımından 1980 öncesi ve günümüz komedi filmlerinin karşılaştırılmıştır. Nitekim incelenen bu iki dönemin mizah anlayışındaki farklılık aynı zamanda değişen toplumsal yapıyı da sunmaktadır.

Toplumsal dönüşümün analizinde giysiler, şive, adetler, yaşanan ortamlar ve kullanılan eşyalar gibi, bir toplumun kültürel yaşamını yansıtan tüm verilerden yararlanır. Tüm bunları barındırması ve ait oldukları döneme ilişkin önemli ipuçları sunması nedeniyle, sinema toplumsal dönüşümü anlamada diğer sanat ve iletişim araçları içinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir (Güçhan, 1992, 4). Bir ülkede yaşanan toplumsal dönüşüm tam olarak anlaşılmadan medya içeriklerinin analizinin sağlıklı sonuçlar vermeyeceği savından hareketle, Türk sineması üzerinde yapılacak genel değerlendirmelerden öte, değişen toplumsal yapının film içerikleri üzerindeki yansımaları çalışmada ele alınmıştır.

Çalışma için 1980 öncesi dönemi temsil eden *Kibar Feyzo* ile 2000 sonrası dönemi temsil eden *Recep İvedik* filmleri seçilmiştir. Ait oldukları dönemi ekonomik, kültürel, siyasal, ideolojik ve insan tipolojisi bakımından yansımaları nedeniyle temsil eden bu iki dönem filminin seçiminde yönetmenlerin duruşu, ana karakterlerin kimliği, senaryo ve işlenen konular gibi birçok temsil kriterigöz önünde bulundurulmuştur. *Kibar Feyzo* filminin ana karakteri olan Kemal Sunal oynadığı rollerde salt komedi yerine toplumsal sorunlara eğilen popüler bir sanatçıdır. Ayrıca film, ağalık ve köylülük sorunu gibi ait olduğu döneme ilişkin bir takım toplumsal sorunları işlemektedir. Recep İvedik filminin ana karakteri olan Şahan Gökbakar ise her hangi bir toplumsal soruna değinmeden, şovmenliğini kullanarak yarattığı popüler karakter ile izleyici çekmektedir. Nitekim *Recep İvedik* filmi, ana karakterin aşkı gibi bireysel temalar üzerinde yoğunlaşp, hiçbir toplumsal sorunu ele almayarak, *Kibar Feyzo* filmi gibi ait olduğu dönemin film yapıtlarını en iyi örnekleyen filmlerden bir tanesidir.

Analizler yapılırken, göstergebilimi bir çözümleme yöntemi olarak geliştirmiş olan Saussure ve masalın biçimbilimini inceleyen Propp’tan yola çıkarak, sinemasal anlatı için, Greimas’ın geliştirdiği eyleyenler örnekçesi ve anlatı çözümlemesi yöntemleri kullanılmıştır. Elde edilen verilerle toplumsal yapının komedi filmleri içeriklerine ne şekilde yansıdığı değerlendirilmiştir. Nitekim bulgular ışığında, 1980 sonrası Türkiye’de değişen toplumsal yapı ile siyaset, sermaye ve medya arasında organik bir ilişkinin doğduğu görülmüştür. 1980

öncesi yapımlarda, mizah asıl işlevi olan “güldürürken düşündürmeyi ”amaç edinmişken, günümüz komedi filmlerinde, apolitize olmuş lümpen gençliğe ve beraberinde, kâr amacıyla mümkün olan en geniş kitleye ulaşmayı hedefleyen, “suya sabuna dokunmayan” ve eleştirellikten uzak mizah anlayışının hakim olduğu, bu bağlamda da değişen toplumsal yapının komedi filmlerinin içeriklerini etkilediği sonucuna varılmıştır.

### **Liberal Politikalar Işığında Değişen Medya Yapısı**

Medyanın mülkiyet ve kontrol yapısının hangi tarihsel koşullarda şekillendiği, değişen toplumsal yapının medya içerikleri üzerindeki etkisinin anlaşılması noktasında oldukça önemlidir. 1973 Petrol Krizi ile birlikte gelen işsizlik ve enflasyon sorunu Keynesyen politikaların sorgulanmasına zemin hazırlamış nitekim 1980'lere gelindiğinde ise Keynesyen politikardan vazgeçilerek neo-liberal politikalara geçilmiştir (Şiriner ve Yılmaz, 2008, 158). Başta ABD'de Ronald Reagan ve İngiltere'de Margaret Thatcher ile gündeme gelen liberalizm, özelleştirmeyi savunarak ve kolektif yapıyı reddederek, bireyciliği ön plana çıkarmıştır. Özellikle sosyal alanlarda yapılan özelleştirmeler, başta sendikalar olmak üzere örgütlü tepkilere yol açmıştır (Kozanoğlu vd. 2008, 67-69).

Dünyada kapitalizmin küresel olarak yaşandığı döneme denk gelen 1980'ler ekonomik siyasi ve toplumsal bir takım etkilere neden olmuştur. Uygulanan neo-liberal politikalar, sosyal hakların gerilemesi ve özelleştirmeler, sendikal yapının zayıflatılmasını beraberinde getirmiştir (Dağtaş, 2006, 32). Türkiye'de ise, liberalizm Demirel'in isteğiyle Özal tarafından hazırlanan 24 Ocak 1980 kararları ile gündeme gelmiştir. Özal'ın öncü olduğu neo-liberalizm sonrası ise ülkede 12 Eylül askeri rejimi uygulanmıştır. 1980'de yaşanan askeri müdahale ve devamındaki askeri rejim Türkiye'nin siyasal alanında derin izler bırakmıştır (Tanör vd. 2008, 29). Darbe sonucunda 1980-83 yılları arasında TBMM kapatılmış, anayasa iptal edilmiş, siyasi partiler, dernekler ve sendikalar yasaklanmıştır. Ayrıca 650 bin kişi gözaltına alınıp, 230 bin kişi yargılanırken, 50 kişi idam edilmiş, 171 kişi işkencede ölmüş, 299 kişi cezaevlerinde yaşamını yitirmiş, 95 kişi çatışmada, 14 kişi açlık grevinde, 217 kişi kuşku biçiminde, 16 kişi kaçarken vurulmuştur. Aynı dönemde 30 bin kişi fişlenip işten, 14 bin kişi ise vatandaşlıktan çıkarılmıştır. 39 ton kitap, dergi, gazete yakılmış ve imha edilmiş, 937 sinema filmi de sakıncalı bulunarak yasaklanmıştır (Kara, 2010, 17).

1980 sonrası Türkiye'de, ekonomik, siyasi, kültürel ve sosyal alanlarda yaşanan bu hareketlilik siyaset, sermaye ve medya arasında organik ilişkiyi doğurmuştur. Özellikle

medyanın farklı sermaye gruplarının eline geçmesiyle, medya içeriklerinde hızlı bir değişim yaşanmıştır. 1980 sonrası yalnızca sinemada değil, gazetelerin spordan magazine ürün çeşidine gitmesi, farklı alanlara ilişkin dergilerin çıkarılması, ticari televizyonların kurulması gibi pek çok alanda yenilikler gözlenmektedir. Eğlence endüstrileri ile eklemlenen medya bir taraftan magazinleşirken bir taraftan da toplumu rahatlatmak gibi çeşitli psikolojik ve toplumsal doyumları karşılamayı amaç edinmiştir. Medyanın “magazinleşmesi“ şeklinde tanımlayabileceğimiz bu değişimin nedeni medyanın siyaset ve sermaye ile yaşadığı organik ilişkidir (Dağtaş, 2006, 14, 15). Althusser’in (1994, 18) de ifade ettiği gibi “medya, siyasal, ekonomik ve ideolojik açıdan kapitalizmin kendini yeniden üretmesinde üstlendiği işlevlerle toplumsal yapının temel kurumlarından biri haline gelmiştir”.

Kitle iletişim araçlarının çıktılarının yoğun olarak tüketilmesi bu araçların toplumsal dönüşümde oynadığı rol üzerinde araştırmaların yapılmasını beraberinde getirmektedir. Toplumsal dönüşüm içerisinde kendileri de dönüşen kitle iletişim araçları, kendilerini dönüştüren yapıya hizmet eden bir hal almışlardır. Nitekim medyanın meta üretip dağıtan endüstriyel ve ticari bir örgüt şeklini aldığı günümüzde kapitalistler, kendi çıkarlarına uygun kamusal bilgi akışını güvence altına almak için ekonomik güçlerini kullanarak özel mülkiyetleri altındaki medyayı sınıf tahakkümü için bir araç olarak kullanırlar (Adaklı, 2006, 26). Bu gelişmeler ışığında, 1980’li yıllar itibariyle medya endüstrisinin stratejik sektörler arasında güçlü bir şekilde konumlandığı ve medyanın mülkiyet yapısının küresel kapitalizme eklemlendiği sonucu doğmaktadır.

### **Türk Sinemasının Tarihsel Dönüşümü**

Türkiye’nin katılmamasına rağmen İkinci Dünya Savaşı’nın getirdiği ekonomik sıkıntılar ile 1939-50 yılları bir geçiş dönemidir. Ülkedeki kıtlığı, stokçuluk ve devletle yabancı sermaye arasında aracılık gibi işlerle lehine çevirerek zengin olan kesim, sinemayı yatırım yapılacak bir endüstri olarak görmemiştir. Sinemanın yeterli payı almadığı bu dönemde çeşitli klasikler dilimize çevrilmiş, devlet müzikte, resimde, heykelde sanatçıları desteklemiştir. Sinema yeterince desteklenmese de Lütfü Akad ve Faruk Kenç gibi yeni düşüncelere açık isimlerin sinemaya girmeleriyle sinema toplumsal gelişmelerden uzak kalmamıştır (Güçhan, 1992, 75-77).

Nitekim sermaye yokluğu, elektrifikasyon, ulaşım alt yapısının yetersizliği gibi nedenler Türkiye’de sinema salonlarının yaygınlaşmalarını engelleseler de, 1950’li yıllardan

sonra bu alanlarda yaşanan gelişmeler sonucunda Anadolu’da sinema salonlarının sayısında bir artış gözlenmiştir. Demokrat partinin iktidara geldiği 1950 ve 27 Mayıs 1960 devrimi arasındaki dönemde, sinema dilinin yeni oluşmaya başlaması, toplumsal düşüncenin yeterince kristalize olamaması ve Demokrat Parti’nin baskıları henüz toplumsal sorunları işleyen film örneklerine rastlanmamasına ve sinemanın daha çok bir eğence aracı olarak görölmesine neden olmuştur (Yaylagöl, 2010,11).

27 Mayıs 1960 ihtilali ve sonrasında 61 Anayasasının getirdiği özgürlük havası ise Türk sinemasına, o döneme kadar göz ardı ettiği toplumsal sorunlarla ilgilenme fırsatı tanımıştır. 1960’lı yıllar yalnızca Türkiye’de değil; Fransa’da ‘Yeni Dalga’, İngiltere’de ‘Özgür Sinema Akımı’, Amerika’da ‘Vietnam Savaşına Karşı Duruş’ gibi dünya sinemalarında da hareketliliğin yaşandığı yıllardır (Güçhan, 1992, 81-82). Nitekim Türk sinemasında toplumsal bir sorunun ya da temanın işlenmesi 60’lı yıllardan itibaren görölmektedir. Ertem Göreç’in ilk kez grev ve sendikalaşma temalarının işlendiği ‘‘Karanlıkta Uyuyanlar’’ı (1965), Halit Refiğ’in ilk kez işçi sınıfının sorunlarının işlendiği ‘‘Şehirdeki Yabancı’’ (1965), bu filmlere örnek verilebilir (Güçhan, 1992, 9-10). Çok partili hayata geçiş ile o güne kadar üretimde bir süreklilik göstermeyen ve toplumsal sorunlardan uzak duran Türk sineması, ülkedeki önemli değişimlerden etkilenererek önemli adımlar atmıştır. Ekonomi ve siyasetteki değişimler kaçınılmaz olarak halkın gündelik yaşamını da etkilemiştir. Bu değişimlere duyarsız kalmayan sinema, köyden kente göç başta olmak üzere, toplumsal gerçekleri konu edinmiştir. Bu dönemde yapımevlerinin sayısı artmış, film yapımı hızlanmış olsa da, zayıf temeller üzerine yapılanmış olması nedeniyle, sinema endüstrileşememiştir (1992, 78).

1950’li yıllarda başlayan ve 60’larda dinamizm kazanan komedi, 1970’lerde Ertem Eğilmez’in *Sev Kardeşim* (1972), *Köyden İndim Şehire* (1974), *Gülen Gözler* (1977) gibi filmleri ile doruk noktasına ulaşmıştır. Ancak sunulan mesaj sulandırılrsa da Ertem Eğilmez, halkın sahip olduğu değer yargılarına hitap etmeyi başarmış popülist bir sinemacı olmuştur (Yaylagöl, 2010, 12). 1968’de TRT’nin ilk televizyon yayınına başlaması ile sinema artık toplum için tek eğence aracı olma işlevini yitirmiştir. Nitekim 1970’lerde sinemaya karşı azalan ilgi seks filmleri furyasını başlatmıştır (Güçhan, 1992, 90).Türk sinema tarihi için bir dönüm noktası kabul edilen 1970 yılı, Yılmaz Güney’in anlatım ve içerik yönünden gerçeğe en çok yaklaşan ve kendinden sonrakilere çıkış noktası olan *Umut* (1970) adlı filmi ile başlamıştır (Güçhan, 1992, 87). 1970’lerde Türk ‘‘Komedi Sineması’’ da senaristleriyle, yönetmenleriyle, (‘‘1980’lere doğru Kemal Sunal, ağır paltosu altında kamu temsilcisi olarak

doğruluk ve hak arayıcılığına yöneltilmiştir”) oyuncularıyla “politik angajmanlı” bir üretimin sorumluluğunu üstlenmeye çalışmıştır (Ataymaz, 2010, 29-30).

1980’lerden itibaren ise yeni sağ politikaların etkisi medya içeriklerine de yansımıştır (Dağtaş, 2006, 39). 1980 askeri darbesi ve 24 Ocak kararlarının ardından, artık sinema, düşünce anlatım aracı olmaktan çıkarılmış, sosyal içerik yerini bireysel anlatım tarzına bırakarak, toplumun örgütlü ve politik yapıları dağıtılmış, yerine apolitik ve bireyci bir dünya görüşüne dayalı neo-liberal ideoloji dayatılmıştır (Yaylagül, 2010, 12).

### **Değişen Toplumsal Yapıda Komedinin Rolü**

Komedi filmleri tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de her zaman büyük izleyici kitlelerine ulaşmayı başarmıştır. Sinemada ilk güldürü filmi, Lumiere kardeşlerin ‘Kendi Kendini Sulayan Bahçıvanı’ iken, Türk sinemasında ilk güldürü denemeleri Leblebici Horhor ve Himmet Ağa’nın izdivacı filmleridir (Özgüç’ten akt; Uçar, 2010, 8). Türk komedi sineması, Karagöz, Meddah, Ortaoyunu gibi geleneksel seyirlik sanatlardan etkilenmiştir. Bu seyirlik oyunları eleştirellikten uzak gibi düşünülse de sanıldığı aksine Hacivat ve Karagöz’ün yaşadıkları dönemin sorunlarına yönelik eleştirileri hayatlarına mal olmuştur. Ancak bu eleştiri yalnızca var olan durumu tespit eder ve bir çıkış yolu önermez. Özellikle yönetilenler açısından bir rahatlama, haksızlıklara cevap verme aracı olan mizah, toplumda yaşanan haksızlıklar, adaletsizliklere karşı aktif bir rol oynar. Ancak gülme eylemi otoriteyi sarsacak yönde gerçekleştiğinde bir tehdit oluşturur. Arık, mizahı yalanların üzerine doğrultulmuş bir projekte benzetir (2003, 90).

Kendisinden yola çıkarak toplumsal dönüşümü açıklamaya çalıştığımız mizah, içerisinde yapılandığı toplum ile şekillenir. Nitekim komedi filmleri de ait oldukları dönemin toplumsal yapısına göre farklılaşır. 1970’lere gidildiğinde komedi filmleri bir yandan güldürürken bir yandan da içinde bulunulan toplumsal sorunlara gönderme yapmaktadır. Yani mizahın gerçek tanımına uygun olarak bir taraftan güldürürken bir taraftan düşündürmektedir. Bu yıllara, Ertem Eğilmez’in yönetmenliğinde İlyas Salman, Kemal Sunal, Şener Şen gibi isimlerle özdeşleşen, eleştirel bir üretimin sorumluluğunun üstlenilmeye çalışıldığı komedi filmleri damga vurmuştur. Bahsi geçen filmlerde iyi-kötü, zengin-yoksul, kent-köy karşıtlıklarından yararlanılarak sistem eleştirisi yapılmıştır. Nitekim 1970’ler, Türkiye’de dönemin toplumsal koşullarında politik mizahın sesini en çok yükseltmeye çalıştığı yıllar olmuştur (Arık, 2003, 94). Ancak 1970’lerde de eleştirinin görece özerk bir şekilde varlığını

sürdüğü, hiçbir toplumda içinde bulunulan yapıdan bağımsız salt bir eleştiri ortamının olamayacağı unutulmamalıdır.

1980 darbesi sonrası ise yeni anayasa, baskılar, idamlar, işkenceler, yasaklar, hak ve özgürlüklerin kısıtlanması ile Türkiye’de her konuda bir dönüm noktası yaşanmıştır. Toplumsal, siyasal ve ekonomik bağlamda yaşanan bu toplumsal dönüşümden bir kültür ürünü olarak sinema filmleri de nasibini almıştır (Uçar, 2010). Mizahya da Türkçe karşılığı ile gülmece toplumsal sorunların dışı vurumu şeklinde bir eleştiri aracı iken, toplumsal sorunlar yerine kişisel sorunlara odaklanarak gündelik hayat eleştirisine doğru evrilmiştir (Arık, 2003, 89-90). Nitekim mizahın ana ögesi siyaset ve yöneten-yönetilen arasındaki ilişkiler olması kaçınılmazken, ki 1970’li yıllarda mizahın bir türü olan ve kişi, olay ya da bir durumun alaylı ifadelerle eleştirilmesine dayanan politik hicivlere rastlanırken, 1980 sonrası ve günümüzde suya sabuna dokunmayan ve yaşanan sisteme entegre eden bir mizah anlayışı hakimdir. Kırel (2010), Ertem Eğilmez’in filmleri üzerinden gerçekleştirdiği çalışmasında

“Yetmişlerde eleştirel anlamda daha gelişmiş politik hicivlere rastlanırken, seksenli yıllarda oto-sansür ve apolitik ortamın etkisiyle daha yumuşatılmış ve günceli yakalayan güldürülere rastlanır. Gündemde olan konular sinema filmlerinde yerini alır. Bu anlamda, seksenli yılların sinema üretim pratiğinin belli ölçüler içinde toplumsal olana karşı kulağı duyarlı bir özelliği olduğu ileri sürülebilir”

Şeklinde bir değerlendirme yapmıştır. 2000’lere gelindiğinde ise başrollerinde gülme ve izlenme garantisi veren ünlü komedyenlerin oynadığı *GORA*, *AROG*, *Recep İvedik*, *Vizontele* gibi film örneklerine rastlanmaktadır. 2000’li yıllara örnek teşkil eden bu filmler incelendiğinde; eleştirellikten yoksunluk, estetik kaygıdan uzaklık, cinsellik odaklı esprilerin sıklığı, senaryoların yüzeysel kurgudan ibaret olması, kaba erotizm ve kar odaklı olmaları ortak özellikleri olarak görülür (Ünal, 2007).

## Yöntem

Çalışma kapsamında film analizleri yapılırken, göstergebilimi dilbilim ile sınırlamak yerine, bir reklam, bir film, bir müzik eseri veya bir resim gibi daha geniş bir alanda kullanılabileceğini ortaya koyan Greimas’ın analiz yöntemi kullanılmaktadır (Parsa ve Parsa 2004, 89). Greimas’ın anlamlama göstergebilimi alanında geliştirdiği eyleysel modeli ve



anlatı evreleri çözümlemesi yöntemlerinin tercih edilmesinin nedeni, bu tür çözümlemelerle anlatının aktardığı anlamın yanı sıra, anlatının özünde var olan ideolojik yapının da, anlatının yapısı incelenerek ortaya koyulabiliyor olmasıdır (Parsa, 2012, 5).Nitekim Greimas, Saussure'cü bir göstergebilim yaklaşımının ötesine geçerek, insan ve insanın ürettiği soyut kavramlara odaklanan yapısalcı bir tutumu benimsemiştir (Kıran'dan aktaran Soydan, 2007, 8).

Greimas'ın eyleyensel örnekçesi ve anlatıyı dört aşamada inceleyen anlatı çözümlemesine göre yapılan analiz, 1980 öncesi Türk sinemasına temsil olarak seçilen *Kibar Feyzo* filmi ile 1980 sonrası değişen mizah anlayışının 2000'li yıllardaki yansımalarını sunan *Recep İvedik* filmleri için uygulanmıştır. Analiz için bu iki filmin seçilmesindeki en önemli etkenlerden biri her iki filmin de, temsil ettikleri dönemlere ait toplumsal yapıyı sinema anlatılarına, mizahi bir aktarımla yansıtmış olmalarıdır. Nitelik bakımından değerlendirildiğinde, gerek ana karakterlerinin sunumuyla, gerek senaryo kurgusuyla ve yönetmenlerin kendilerini konumlandırmalarıyla, her iki filmin, temsil ettikleri dönemlerin ekonomik, siyasal, kültürel ve ideolojik yapısını yansıttığı görülmektedir. Öte yandan, her iki film de toplumsal değişim bağlamında karşılaştırılmak istenen iki dönemin en önemli popüler yapımları arasındadır. Araştırma kapsamında seçilen her iki filmde işlenen konulara bakıldığında, *Kibar Feyzo* filminde, Türk toplumunun örgütlenmesi, işçi sınıfının gelişimi, toplumsal duyarlılıkların yükselişi, siyasal çatışmaların artması, ağalık ve köylülük sorunu gibi, ait olduğu döneme ilişkin birçok temanın işlendiği görülmektedir. *Recep İvedik* filminde ise, İvedik'in aşkı gibi bireysel temalar üzerinde yoğunlaşmakta, hiçbir toplumsal sorun ele alınmayarak, 1980 sonrası film yapımlarının ortak özelliğini yansıtılmaktadır. Seçilen filmlerdeki ana karakterler incelendiğinde ise Kemal Sunal ve Şahan Gökbakar komedi filmleriyle anılan karakterler olsalar da, Şahan Gökbakar bir sosyal soruna değinmeyen popüler bir karakter olarak izleyici çekerken, Kemal Sunal oynadığı rollerde salt komedi yerine toplumsal sorunlara eğilen popüler bir sanatçıdır.

Bir başka temsil kriteri olarak görülen gişe rakamları incelendiğinde ise 1979 yılı yapımlı *Kibar Feyzo* filmi'ne ilişkin verilere ulaşılamazken, 2008 yılı yapımlı *Recep İvedik* filmi 4.301.693 (<http://www.sinematurk.com/film/20501-recep-ivedik/>) gibi yüksek bir izleyici kitlesine ulaşmıştır. Kemal Sunal ile canlanan Kibar Feyzo karakteri ve filmi sinemanın ardından, uzun yıllar televizyon gösterimleriyle de ilgi görmüş ve defalarca ekranlarda yayınlanarak, çok geniş bir yaş skalasında bulunan birkaç jenerasyona birden ulaşmayı başarmıştır. Recep İvedik filmi ise gişede elde ettiği yüksek izlenme oranlarını

takiben, vizyonda olduğu dönemde sıkça basında ve halk arasında gündeme gelmiş, akabinde ise bu film serisinin devam bölümlerinin çekilmesi ve hatta bu bölümlerinde aynı yoğun ilgiyle karşılaşması söz konusu olmuştur. Ayrıntılarıyla da gerekçelendirildiği üzere çalışma kapsamında analiz edilen her iki film ait oldukları dönemi en doğru yansıtan sinema filmleri arasında yer almaktadır.

Bu bölümde Greimas'ın çalışmalarına temel oluşturan yapısal anlatı çözümlemeleri yöntemini geliştiren Rus biçimbilimci Vladimir Propp'a değinildikten sonra Greimas'ın eyleyensel modeli ve anlatı evreleri ele alınacaktır.

### **Bir Analiz Yöntemi Olarak Göstergebilim**

Mehmet Rıfat, göstergebilimin genel bir tanımını yaparken öncelikle göstergeyi kullanan dil, insanların davranış ve hareketleri, bir müzik, film, resim veya moda vb. gibi “anamlı bütün”leri oluşturan dizgelerin birimleri olarak tanımlamaktadır; göstergebilimin ise bu gösterge dizgelerini tasvir etmeyi, aralarındaki ilişkileri anlamayı temel alan bilim dalı olduğunu ifade etmektedir ( Rıfat, 2005, 113-114). Fiske'ye göre göstergeyi insan inşa etmekte ve göstergenin anlamını onu kullananlar belirlemektedirler. Göstergeler kodları sınıflandırıp anlamlandırmaktadırlar ve son olarak kültür, içinde barındırdığı kodlara ve göstergelere anlam yüklemekte ve onları sınıflandırmaktadır (Fiske'den aktaran Soydan, 2007, 3). Göstergebilimde ise, anlamların ne şekilde üretildiği araştırılmakta olup, bu doğrultuda geliştirilen modellerle üretim süreci açıklanabilmektedir (Rıfat, 2009, 22). Anlatılarda metnin üretiliş sürecini ortaya koyma çabası içinde olan göstergebilim, metnin kendi içinde bağıntıları olduğu önkabulüyle sistematik bir yöntem çerçevesinde metne yaklaşmaktadır ve metni etkisi altına alan ideolojileri de bu sürece dahil etmektedir (Parsa, 2008, 6).

Göstergebilimin öncülerinden Amerikalı Pierce, dilin yapısıyla ilgili bir mantık kuramı geliştirirken, Fransız dilbilimci Saussure dilsel göstergelere öncelik vermiştir ve çalışmalarını bu doğrultuda yoğunlaştırmıştır. Bu çalışmada uygulanan eyleyensel örnekçeyi ve anlatı çözümlemesini geliştiren Algirdas Julien Greimas da sözcükbilim çalışmalarının ardından edebiyat göstergebilimine yoğunlaşmıştır (Atabek ve Atabek, 2007, 68-73). Öte yandan, bir Rus biçimbilimcisi olan Vladimir Propp'un eseri “Masalın Biçimbilimi” (1928), 1960 sonrası dönemde anlatı çözümlemesinin gelişmesi bağlamında büyük öneme sahiptir. Rus Halk masallarını inceleyerek, masalların temel yapılarını ortaya çıkaran Propp'un yöntemi,

Greimas, Barthes, Todorov gibi yapısal anlatı çözümlemesiyle ilgili çalışmalar yapan göstergebilimciler için örnek olmuştur. Propp'un yönteminde temel anlatı birimi işlevdir. İşlev masaldaki kişinin gerçekleştirdiği eylem olarak tanımlanmaktadır ve Propp'a göre masallardaki yapı hep aynıdır (Propp, 1985, 31-33). Propp'a göre masalın yapısı bu değişmeyen işlevler ve öğelere göre oluşmaktadır. Ayrıca masalarda, "saldırgan", "bağışçı", "yardımcı", "aranılan kişi", "gönderen", "kahraman" ve "düzmece kahraman" olmak üzere yedi eylem alanı kahramanından söz edilmektedir (Kıran, 2000, 118).

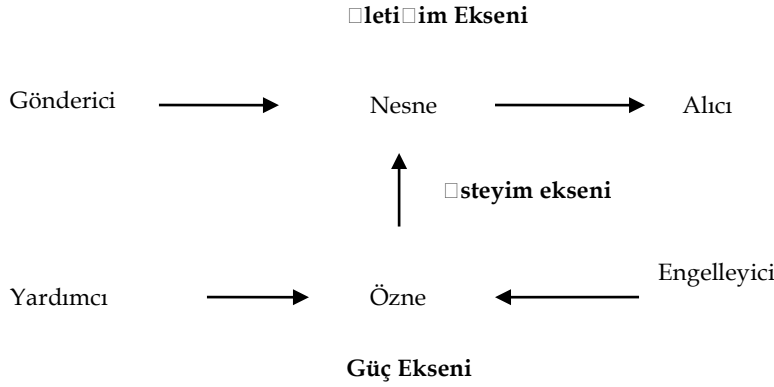
Saussure'un dilbilim alanında geliştirdiği göstergebilim kuramı ile Propp'un masal çözümlemesinden yola çıkarak, günümüzde hala göstergebilim alanında, dünya genelinde büyük ilgi gören, Paris Göstergebilim Okulu'nu kuran Algirdas Julien Greimas olmuştur. Anlamları çözümleyip sınıflandırmayı amaçlarken, bir "üstdil" oluşturması Greimas göstergebiliminin ayırt edici özelliği olmuştur (Rifat, 1996, 44-45). Dilbilim ile temellenen yapısalcılık, Greimas'ın katkılarıyla göstergebilimle anılmaya başlanmıştır. Sinema, televizyon, tiyatro, reklam gibi alanlara uygulanan göstergebilimsel analizlerde bu yapısalcı çözümlerden faydalanılmaktadır (Parsa, 2008, 3).

Greimas'ın göstergebilimsel çözümlemesi değerlendirildiğinde Saussure ve Propp'ta olmayan iki özelliğe rastlamak mümkündür; Greimas, Saussure'un gösteren/gösterilen kavramlarını, anlatım/içerik şeklinde geliştirerek yorumlamıştır, bu da çözümlemenin hem görsel hem de yazınsal tüm metinlere uygulanabilirliğini sağlamaktadır. Ayrıca Greimas, Propp'un geliştirdiği biçimci yaklaşımdan yola çıkarak, anlatıları oluşturan değişmez ortak kalıplardan söz etmektedir (Akbulut'tan aktaran Soydan, 2007, 2). Anlatı çözümlerinde, anlatının içerisinde bulunan anlamın yanı sıra, anlatının yapısından yola çıkarak, daha derinde ideolojik yapı da incelenmektedir (Parsa, 2012, 5).

### **Eyleyenler Örnekçesi**

Greimas'ın "Eyleyenler Modeli"nde ise yüzeyden derine, metnin nasıl oluştuğuna bakılmakta ve anlatı, anlamın nasıl oluştuğunu inceleyerek çözümlenmektedir. Buna göre, Propp'da yedi eyleyene karşın, Greimas'ın modelinde Özne-Nesne-Gönderen-Gönderilen-Yardımcı-Engelleyici olmak üzere 6 eyleyenden söz edilmektedir (Parsa, 2012, 7). Greimas'ın çözümlemesine göre eyleyenlerin aralarındaki ilişkiler anlam eksenlerini oluşturmaktadır. İletişim eksenini, Gönderen-Nesne- Gönderilen etkileşimini, İletişim eksenini, Gönderen ve Özne arasındaki ilişkiyi, İsteyim eksenini Özne ve Nesne arasındaki bağlantıyı ve

Güç ekseni ise Yardımcı-Özne-Engelleyici arasındaki etkileşimi ele almaktadır (Güneş, 2013, 22).



Şema 1. A. J. Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesi (Kıran, 2000, 149)

Greimas'ın eyleyenler modeline göre gönderen anlatıyı harekete geçiren unsurdur. Özneyi göreve çağırılmaktadır. Nesne öznenin arandığı unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Özne'nin görevi nesneyi arayıp bulmaktır. Diğer yandan Güç ekseni üzerinde yer alan karşıt ve yardımcı taraflar bu arayışı durdurmaya veya desteklemeye çalışmaktadırlar. Modele göre Gönderilen ise arayışın sonunda nesneye sahip olan ve özneyi ödüllendiren veya cezalandıran kişidir (Rifat, 2005, 204). Bu model içerisine anlatının kişileri yerleştirilirken, aynı eyleyenin farklı noktalarda bulunabileceği de görülmektedir (örn: aynı eyleyen hem özne hem gönderen olabilmektedir).

### Anlatı Çözümlemesi

Masalların yapısını incelerken, anlatının yapısını ortaya koyan işlevler öneren Propp, Greimas'ın anlatı çözümlemesi çalışmasına örnek olmuştur. İşlevleri birleştirerek gruplar oluşturan Greimas'a göre, anlatıların başlangıç ve bitiş evreleri arasında gelişen üç sınamalı dönüşüm ile gerçekleşmektedir; Yetkilendirici sınama, sonuçlandırıcı sınama ve onurlandırıcı sınama. Yetkilendirici sınamada özne, arayışı doğrultusunda gerekli yetkinlikleri edinmekte, sonuçlandırıcı sınamada özne nesneye ulaşmak için gereken işlevleri yerine getirmekte, onurlandırıcı sınamada ise özne eylemini tamamlayıp, gönderilen tarafından ödüllendirilmekte veya cezalandırılmaktadır (Rifat, 2009, 75).

Genel olarak anlatılar beş aşamadan oluşmaktayken, Greimas bu şemayı basitleştirerek çözüm ve bitiş bölümünü birleştirmiştir. Kıran ve Kıran'ın da kitaplarında yer verdiği gibi, "Anlatının gelişimini ve eyleyenlerin dönüşümünü dört aşamada edindikleri ya da

edinemedikleri özelliklere göre incelemiştir”. Buna göre anlatı durumu, başlangıç durumunu sonuç durumuna ulaştırın temel dönüşümün gerçekleşme sürecidir. Bu anlatı durumu eyletim, edinç, edim ve yaptırım olmak üzere dört evre içermektedir (2000, 176).

## Film Çözümlenmeleri

### Kibar Feyzo Filminin Greimas Eyleysel Örnekçesine Göre Çözümlemesi

Kemal Sunal’ın baş rolünü oynadığı ‘*Kibar Feyzo*’, 1978 yapımlı, sisteme yönelik eleştirel öğeler taşıyan bir filmidir. Filmin ana karakteri olan Kibar Feyzo’nun yaşadıkları etrafında şekillenen senaryo salt gülme üzerine kurgulanmamış olup bir taraftan güldürürken bir taraftan da düşündürmeyi amaçlamaktadır. Filmde, ait olduğu dönemde sıklıkla görülen cinsellik temasının da işlendiği görülmektedir. Greimas’ın modeline göre filmi analiz etmeden önce, filmin künyesine değinilecek ve kısaca konusu aktarılacaktır. Bölümün devamında filmin eyleysel örnekçesi çıkarılacak ve anlatı evrelerine değinilecektir.

#### a. Künye

Oyuncular: Kemal Sunal, Müjde Ar, Adile Naşit, Şener Şen, İhsan Yüce, İlyas Salman Ve Erdal Özyağcılar

Yapımcı: Nahit Ataman, Ertem Eğilmez

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: İhsan Yüce

Müzik: Cahit Berkay

Türü: Komedi

Yapım Yılı: 1978, Türkiye

Stüdyo: Arzu Film

Çıkış Tarihi: 1 Kasım 1978

Süre: 91 dakika

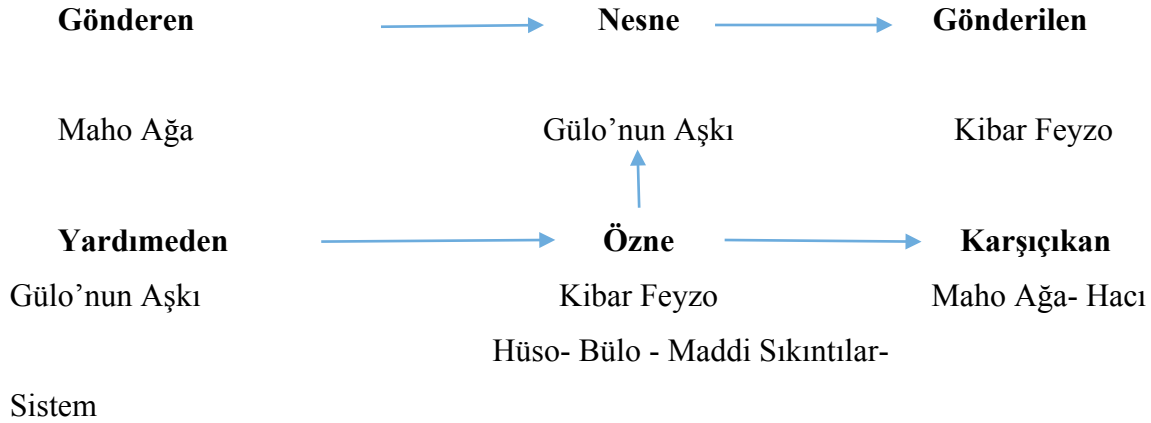
#### b. Konu

Filmin ana karakteri Feyzo askerden döndükten sonra Maho Ağa’ya danışarak sevdiği kız olan Gülo ile evlenmek ister. Ancak Feyzo gibi Bilo da Gülo’ya taliptir. Bunu bilen Gülo’nun babası Hacı Hüso başlık parasını yükseltir. Bu paraya Bilo’nun gücü yetmez ve Feyzo bir kısmı peşin bir kısmı taksitle olmak üzere başlık parasını ödemeyi kabul eder. Sonunda Gülo ile evlenen Feyzo, düğün günü kendisiyle aynı fütür şapkayı taktığı

gerekçesiyle ağa tarafından köyden sürülür. Feyzo kente gittiğinde başlık parasının senetlerini ödemek için çalışmaya başlar. Bu süreçte şehirde başlık parasının kalktığını, ağalık düzeninin kalmadığını ve sendikalaşma gibi birçok yeniliği öğrenen Feyzo, köyüne geri döndüğünde köylüleri ağaya karşı örgütleyerek harekete geçirir. Çekimleri Hatay-Reyhanlı'nın Harran köyünde yapılan filmin sonunda, ağayı öldüren Feyzo karakteri mahkemede kendisini savundurken görülmektedir.

### c. Kibar Feyzo Film Analizi

*Kibar Feyzo* filminde yer alan, Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesi'ne göre belirlenmiş altı eyleyen şöyledir;



Filmdeki tüm senaryo özne olan Kibar Feyzo karakteri çevresinde kurgulanmaktadır. Feyzo, Hatay-Reyhanlı'nın Harran köyünde ağanın emrinde çalışarak yaşayan, zayıf, uzun boylu, bakımsız bir marabadır. Özne'nin film boyunca aradığı, ulaşmaya çalıştığı nesne Gülo'nun aşkıdır. Gülo ise, para hırsı olan Hacı Hüso'nun kızıdır ve o da Feyzo'ya aşiktir. Kibar Feyzo'yu kente sürerek, gönderen eyleyenini gerçekleştiren Maho Ağa'dır. Eyleyensel örnekçeye göre, filmde Özne'ye yardım eden eyleyen ise Gülo'nun aşkıdır. Feyzo, başlık parasının taksitlerini biriktirmek ve Gülo'ya kavuşmak hayaliyle şehirde hamallık, inşaat işçiliği gibi en ağır işleri dahi yapar. Ayrıca tüm film boyunca Gülo'nun aşkıyla, eyleyensel örnekçeye göre karşı çıkan konumundaki annesiyle, Hacı Hüso'yla, Bilo'yla, var olan sistemle ve maddi sıkıntılarla mücadele eder. Gülo'nun aşkı Özne'nin Nesne'ye ulaşma çabalarında ona yardımcı olur.

*Kibar Feyzo* filminin anlatı durumunu Greimas'ın anlatı çözümlemesine göre analiz edildiğinde, elde edilen evreler şöyledir;

Film, Feyzo'nun askerden döndükten sonra yüksek bir başlık parası karşılığında Hacı Hüso'nun kızı Gülo'yla evlenmesi ve düğününde kendisiyle aynı şapkayı taktığı gerekçesiyle Maho Ağa tarafından köyden sürülmesiyle başlamaktadır. Bu noktadan itibaren filmin akışını sağlayan ve sonuca bağlayan evreler gelişmeye başlar.

1. **Evre - Eyletim (Gönderme):** İlk evre olan eyletimde olaylar dizisi başlamaktadır. Feyzo, askerden döndükten sonra Gülo'yu istemeyen annesi ve aç gözlü Hacı Hüso'ya karşı mücadele vererek yüksek bir başlık parası ile Gülo'yla evlenir. Özne olan Kibar Feyzo, Maho Ağa tarafından şehre gönderilir. Kibar Feyzo'nun Ağa tarafından sürülerek şehre gelmesiyle olayların akışını şekillenir. Öznenin, gönderen tarafından köyden sürülmesi ve Nesne konumundaki Gülo'nun aşkı için mücadelesi ile olaylar dizisi başlar.
2. **Evre - Edinim ( Yeterlilik, Güçlenme):** Bu evrede Özne olan Kibar Feyzo, Nesne olan Gülo'ya ulaşmak için birtakım yeterliliklere sahip olmalıdır. Öncelikli şart olan başlık parasının taksitlerini biriktirmek için şehirde hamallık, inşaat işçiliği gibi en ağır işleri dahi yaparak gerekli parayı biriktirir. Ayrıca şehirde başlık parasının kalktığı, ağalık düzeninin kalmadığı, sendikalaşma ve umumi tuvaletler gibi birçok yeniliği öğrenmesi onu güçlü kılan edinimleridir.
3. **Evre – Edim (Gösterme):** Bu evrede kahraman gerekli yeterlilikleri elde etmiş olarak asıl konu olan eylemi yapma aşamasına geçer. Filmde, Kibar Feyzo başlık parasının taksitleri için gerekli parayı kazanarak Gülo'ya kavuşur. Ancak her defasında yeni bir engel ile karşılaşan Kibar Feyzo, şehirde öğrendiği başlık parasının ve ağalık düzeninin kalkması ve sendikalaşmanın ortaya çıkması gibi birçok yenilik ile köylüyü Maho Ağa'ya karşı örgütleyerek eylem aşamasına geçer. Köy yerine paralı umumi tuvalet yapar, gençlerin başlık parası konusunda eylem yapmalarını sağlar, başkaldıran halk duvarlara “kahrolsun faşizm” gibi sloganlar yazar, son olarak ise halk toplu halde köyü terk etmeye kalkar.
4. **Evre – Yaptırım (Teyit etme):** Kahramanın kendisini göreve gönderen tarafından

ödüllendirildiği veya cezalandırıldığı bu evre bir çözüm evresidir. Kibar Feyzo kendisini köyden sürerek şehre gönderen Maho ağa tarafından her defasında cezalandırılmaktadır. Falakaya yatırılmak, yeniden sürülmek gibi farklı cezalar olsa da Feyzo, Gülo'ya kavuşma mücadelesinden asla vazgeçmez. Taksitlerini yetiştiremediği yerde tarladaki ineği verir, kahvede küçük kız çocuğunu satmaya çalışır ... Filmin sonunda Maho Ağayı öldüren Feyzo, hakim karşısında hesap verir ancak aldığı ceza gösterilmez. Feyzo'nun hakime anlattıkları ışığında Mağo Ağa öldürülse de yerine eskisini aratan yeni bir ağa gelmiştir.

### **Recep İvedik Filminin Greimas Eyleyensel Örnekçesine Göre Çözümlemesi**

Oyuncu Şahan Gökbakar'ın, Dikkat Şahan Çıkabilir programındaki tek skeçlik bir karakter olarak izleyiciyle buluşan *Recep İvedik*, 2008 yılında vizyona giren ilk filmiyle farklı kesimlerden Türk izleyicisine ulaşmış ve aldığı olumsuz eleştirilerin yanı sıra, gişede büyük başarılarla imza atarak popülerliğini korumuştur. Takip eden bölümlerde de olduğu gibi, filme adını veren başrol karakteri çevresinde gelişen senaryo, güldürmek üzere kurgulanmış bir örnek teşkil etmektedir.

Greimas'ın modeline göre filmi analiz etmeden önce, filmin künyesine değinilecek ve kısaca konusu aktarılacaktır. Bölümün devamında filmin eyleyensel örnekçesi çıkarılacak ve anlatı evrelerine değinilecektir.

#### **a. Künye**

Oyuncular: Şahan Gökbakar, Fatma Toptaş, Lemi Filozof, Hakan Bilgin, Sevgi Berna Biber, Volkan Cal, Somer Karvan, Tuluğ Çizgen, Vural Buldu

Yapımcı: Faruk Aksoy-Mehmet Soyarslan

Yönetmen: Togan Gökbakar

Senaryo: Serkan Altuniğne-Şahan Gökbakar

Ortak Yapımcı: Raif İnan, Ayşe Germen

Müzik: Oğuz Kaplangı, Uğurcan Sezen

Türü: Komedi

Yapım Yılı: 2007, Türkiye

Dağıtıcı: Özen Film

Çıkış Tarihi: 21 Şubat 2008

Süre: 90 dakika

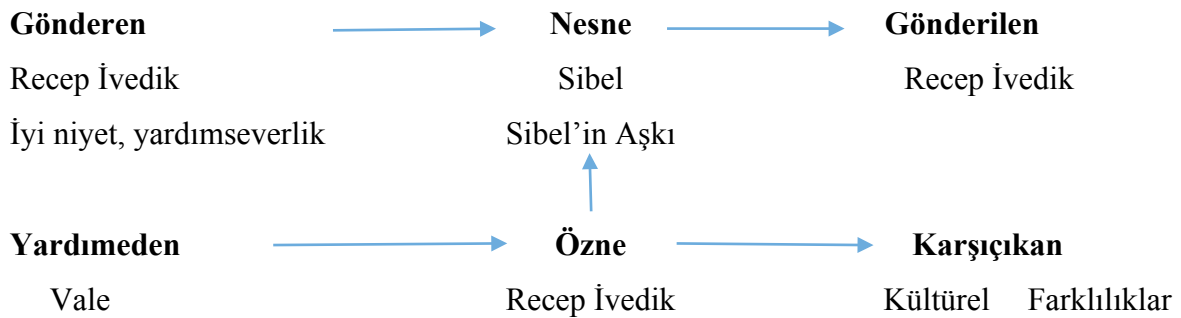


## b. Konu

Recep İvedik, zengin bir iş adamını cüzdanını yolda düşürürken görür ve cüzdanı almak isteyen dilenciye korkutarak cüzdanı almayı başarır. Ancak cüzdan sahibi arabasına binip gitmiştir, İvedik cüzdanı kendisine veremez ve evine döner. Televizyon izlediği sırada, cüzdanını düşüren zengin şahısla yapılan bir söyleşiye rastlar ve bu kişinin Antalya’da yaşayan önde gelen bir turizmci olduğunu öğrenir. Bu kişi dürüstlük üzerine konuşmaktadır. Bu söyleşiden etkilenen İvedik Antalya’ya gidip cüzdanı sahibine teslim etmek ister. Maceralı geçen bir Antalya yolculuğunun ardından İşadamına Otelinde ulaşan İvedik, cüzdanı teslim eder ve tüm ısrarlara karşın otelde kalma ödülünü kabul etmez. Otelden ayrılacağı sırada bir tur otobüsü gelir ve İvedik otobüsten inenin çocukluk aşkı Sibel olduğunu görür. Bu karşılaşma üzerine zengin işadamının misafiri olmak teklifini kabul eder, Sibel’i etkilemek ve ona ulaşmak için farklı girişimlerde bulunur.

## c. Recep İvedik Filminin Analizi

*Recep İvedik* filminde yer alan, Greimas’ın Eyleyensel Örnekçesi’ne göre belirlenmiş altı eyleyen şöyledir;



Filmdeki özne Recep İvedik karakteridir. Tüm senaryo Recep İvedik karakteri çevresinde kurgulanmaktadır. İvedik İstanbul’da yaşayan, işsiz, oldukça kilolu, saç ve sakallarıyla bakımsız, davranış ve konuşmalarıyla “kaba-saba” tabir edilebilecek bir adamdır. Özne’nin film boyunca aradığı, ulaşmaya çalıştığı nesne çocukluk aşkı Sibel ve Sibel’in aşkıdır. Sibel ise filmde, ayrılmak istediği nişanlısı tarafından annesiyle tatile gönderilen genç bir kadındır. Kendi halinde tatil yapıp kimseyle çok fazla muhattap olmak istemeyen Sibel, özne’nin bu

arayışından habersizdir ve Özne'nin çocukluk arkadaşı olduğunun da farkında değildir. Recep İvedik'in, filmin başlangıç evresi itibariyle harekete geçiren, onu göreve çağıran Gönderen eyleyeni de yine kendisidir. Özne'nin Antalya macerasını başlatan, onu cüzdanı teslim etmeye gönderen ve akabinde Sibel'i görmesine vesile olan güdü ise, karakterin iyi niyetli, yardımsever yaklaşımıdır. Çünkü filmin ilk sahnesi itibariyle, görünüşte "kaba" bir karakter olan, bolca küfür kullanan, hakaret içeren sözler söyleyen İvedik, ince ruhlu, zaman zaman kırılabilir, her koşulda dürüst ve açık sözlü davranan ve yardımsever bir karakter olarak kurgulanmıştır. Eyleyensel örnekçeye göre, filmde Özne'nin girişimlerinde yardım eden eyleyen, zengin turizmci işadammın, otelde olay çıkarmaması için Recep İvedik'le ilgilenmesi konusunda görevlendirdiği valedir. Vale, fiziki özellikleri bakımından Recep İvedik ile zıt yapıda olup, Özne'nin Nesne'ye ulaşma çabalarında ona destek vermektedir; ona arkadaşlık etmekte, otel içerisinde onu yönlendirmekte ve tabii görevlendirildiği şekilde olay çıkmaması için onu oyalamaktadır. Diğer yandan eyleyensel örnekçeye göre, filmde Karşıçikan konumundaki eyleyen İvedik ve Sibel'in arasındaki kültürel ve sınıfsal farklılıklardır. Her ikisinin farklı dünyaların insanı olmaları durumu, Özne'nin arayışını engellemekte, film boyunca Nesne'ye ulaşma girişimlerini olumsuz olarak etkilemektedir.

*Recep İvedik* filminin anlatı durumunu Greimas'ın anlatı çözümlemesine göre analiz ettiğimizde, elde edilen evreler şöyledir;

Film, zengin bir işadammın cüzdanını yolda düşürmesi, Recep İvedik'in bu cüzdanı alması ve daha sonra televizyonda cüzdan sahibini ve dürüstlüğünü görüp, kendisine iletebilmek için Antalya'ya doğru yola çıkmasıyla başlamaktadır. Bu noktadan itibaren filmin akışını sağlayacak ve sonuca bağlayacak evreler gelişmeye başlayacaktır.

1. **Evre - Eyletim (Gönderme):** İlk evre olan eyletimde olaylar dizisi başlamaktadır. Recep İvedik'in Antalya'ya gelip otel sahibine cüzdanını vermesinin ardından çıkışta otobüsten inen çocukluk aşkı Sibel'i görmesi olayların akışını yönlendirmiştir. Özne, kendisi için nesne konumundaki Sibel'e ulaşma çabasında, yine kendisi tarafından harekete geçirilmiştir. Bu karşılaşmanın ardından, Sibel'e ulaşma görevini benimsemiştir. Özne, çocukluğunda yaşadığı aşkı hatırlayıp, onu yeniden elde etmek için otelde kalma teklifini kabul eder ve kendisi için farklı deneyimler yaşatacak olan tatil süreci başlamış olur.

2. **Evre - Edinim ( Yeterlilik, Güçlenme):** Bu evrede Özne olan İvedik, Nesne olan Sibel'e ulaşma çabalarında birtakım yetenekler kazanmalıdır. Filmin bu evresine baktığımızda, Recep İvedik'in kendi yaşam tarzının ve alışkanlıklarının dışında aktivitelerde yer alıp, Sibel'e yakın olma çabası görülmektedir. Otelin havuzunda ve plaj voleybolu oynadığı sırada Sibel'in yanına giden İvedik, Sibel için aerobiğe yazılıp sağlıklı yaşamaya karar verir. Kendisine yardımeden vale ile aerobik kıyafetleri edinerek de hem Sibel'e hem de Sibel'in ait olduğu yaşam tarzına uyum sağlamayı istemektedir. İvedik yine Sibel için, onunla ve annesiyle dalgıçlık eğitimine katılır.
3. **Evre – Edim (Gösterme):** Bu evrede kahraman gerekli yeterlilikleri elde etmiş olarak asıl konu olan eylemi yapma aşamasına geçer. Filmde, Recep İvedik dalgıçlık yaptıktan sonra denizde kaybolur. Aynı gece Sibel annesiyle plajda yemek yerken sudan çıkan kahraman Sibel'e denizden bulduğu büyük bir deniz kabuğu hediye eder. Bu sahne ile Sibel'in ona karşı yumuşadığı görülür. Deniz Kabuğu da masalsi bir romantiklik sembolü şeklinde aşkı ifade eden bir obje olmuştur. Bu olayı takiben gece eğlencesi sırasında diskoda da dans edip Sibel'in dikkatini çekmeye çalışan Recep İvedik, Sibel tarafından artık daha olumlu karşılanmakta ve terslenmemektedir. Ancak onun bu edim aşamasında, karşıtıkkan eyleyen olan kültürel farklılıklar ve bu farklılıkları dillendiren Sibel'in annesi, sonuca doğru yaşanan bu dönüşüm sırasında bir başka edim ögesinin parçası olacaktır. Nitekim, nişanlısı ile sorunları olan Sibel'i teselli etmek için plajda yanına gelen İvedik, Sibel'in annesini üzerine doğru atla gelen bir adamla çarpışmaktan kurtarır. Bu da Sibel'e giden yolda, bir başka kahramanlık göstergesidir.
4. **Evre – Yaptırım (Teyit etme):** kahramanın kendisini göreve gönderen tarafından ödüllendirildiği veya cezalandırıldığı bu evre bir çözüm evresidir. Sibel'in nişanlı ve evlenmek üzere olduğunu öğrenen Recep İvedik efkarlanır, üzülür ve derdini valeyyle paylaşır. Umudunu yitirmiştir. Bu evrede Sibel'e ulaşamayan İvedik, yine anlatının bir göndereni olarak kendisini cezalandırır ve otelden ayrılmaya karar verir. Çocukluğunda Sibel ile oynadığı masketleri valeyeye emanet eder ve Sibel'e ulaştırmasını ister. Vale otelden kaçıp, havaalanında gitmek üzere olan Sibel'e yetişir ve ona masketleri verir. Sibel masketleri alınca, hatıralar zihninde canlanır ve Recep İvedik'in çocukluğundaki arkadaşı Recep olduğunu anımsar. Film bu sahneyle son

bulur.

## Sonuç

Çalışmada incelenen komedi türündeki her iki filmin, Greimas'ın çözümlemesiyle elde edilen anlatım evrelerine bakıldığında ve paralel olarak değerlendirildiğindenmekan, kişiler, yaşam tarzları, konunun ele alınışı, dünya görüşü, müzik ve ideolojik yaklaşım bağlamında farklılıklar olduğu gözlemlenmektedir. Bu bölümde evreleri karşılaştırarak, bu farklılıklar daha derinlemesine analiz edilerek, değişen toplumsal yapının film içeriklerine nasıl yansıdığı ortaya konulmuştur.

Her iki filmin ilk evresi olan eyletim evresi incelendiğinde, *Kibar Feyzo* filminin başkahramanı Feyzo, filmde otoriteyi simgeleyen “Maho Ağa” tarafından gönderilirken, *Recep İvedik* filminin kahramanı İvedik'in Feyzo'nun tersine herhangi bir otoriteye bağlı olmaksızın kendi bireysel kararları ile hareket ettiği görülmektedir. Her iki filmde de, olay örgüsü, kahramanın aşkı için vereceği mücadeleler dizisiyle başlamaktadır. Nesne her iki filmde de aşk iken, *Kibar Feyzo* filminde eyletim evresine etki eden önemli bir faktör de, sevdiğine kavuşması için başlık parası biriktirmeyi gerektiren sistemdir.

İkinci evrede, nesnelere kavuşmak için sahip olmaları gereken edinimleri kazanmaktadırlar. Burada dikkat çeken, filmlerde kahramanlar için gerekli olan edinimlerin farklılıklarıdır. Başlık parası biriktirmesi gereken bir Kibar Feyzo karakteri karşısında, lüks yaşam tarzına uyum sağlaması gereken bir Recep İvedik karakteri vardır. Kibar Feyzo'nun biriktirmesi gereken başlık parası için hamallık, inşaat işçiliği gibi ağır işlerde ve zor koşullarda çalışması gerekirken, Recep İvedik'in beş yıldızlı bir otelde, kendisine sunulan tatil imkânı çerçevesinde havuz, aerobik benzeri aktivitelerle yeterli konuma gelmesi gerekmektedir. *Kibar Feyzo* filminde, edinim evresinde filmin geneline yansıyan eleştirel bir bakış açısı dikkat çekmektedir. Özellikle, Feyzo'nun şehirde bulunduğu dönemde tanıştığı, sendikalaşma, başlık parasının kalkması, demokratik bir sosyal düzen gibi bazı yapılanmalar filmin anlatımında olumlu olarak yansıtılmakta, kırsal kesimdeki sistem ise eleştirilmektedir. Sisteme yönelik böyle bir eleştiri *Recep İvedik* filminde bulunmamaktadır.

Gerekli yeterlilikleri elde etmiş olan kahramanlar edinim evresinde asıl konu olan eylemi yapma aşamasına geçmektedirler. Bu aşamada, *Recep İvedik* filminde deniz kabuğu, çocukken oynanan bilyeler, plajda koşan at, sevdiğinin annesini kurtaran kahraman gibi masalsı öğeler işlenirken, *Kibar Feyzo* filminin edinim evresinde toplumsal gerçeklerin yer

aldığı olay örgüsü karşımıza çıkmaktadır. Feyzo, toplumsal yapı içerisinde ezilip, para kazanarak sevdiğine kavuşmaktadır. Bir tarafta, hayatın zorlukları ve gerçekleri içerisinde ilerleyen bir güldürü varken, diğer tarafta amaca ulaşmak için gerekli gösterilen mücadele masalsı öğelerle anlatılmakta, düşüncesizce güldüren salt komedi üzerine kurgulanmış bir anlatı şekli benimsenmektedir.

Nitekim nesne konumundaki Sibel ve Gülo karakterleri de, filmlerin ait olduğu dönemde ön plana çıkarılan sosyal ve kültürel yapıyı yansıtmaktadırlar. Gülo herhangi bir mal gibi ailesi tarafından ancak para karşılığında sevdiğine kavuşabilmekteyken, Sibel, annesinin yer yer yönlendirme çabaları olmasına karşın, kendi iradesiyle nişanlısıyla barışma veya ayrılma kararı alacak olan, İvedik'in kendisine gösterdiği yakınlığı da, yine annesine rağmen, kendi bireysel tutumuyla değerlendiren bir karakterdir.

Filmlerin son evresi olan yaptırım evresi, kahramanın kendisini göreve gönderen tarafından ödüllendirildiği veya cezalandırıldığı çözüm evresidir. Düzene karşı bir direnişin gösterildiği Kibar Feyzo filminin çözüm evresinde, eleştirilen bu düzeni temsil eden ve simgeleyen ağa öldürülse de düzen yeni bir ağanın gelmesiyle, eskisinden daha da kötü bir biçimde devam etmektedir. Nitekim insanlara özgürlük tanımayan bu toplumsal yapının, bireysel bir direnişle değişmeyeceği mesajı verilmektedir. Öte yandan, *Recep İvedik* güldürüsünde, bir anlamda İvedik'in kendi kendini cezalandıran olduğu görülmekte ve 1980 sonrası liberalizminolumladığı bireysellik bir kez daha anlatının içerisinde işlenmektedir. Farklı dönemleri temsil eden bu iki film karşılaştırıldığında *Kibar Feyzo* filmi siyasi ve toplumsal sorunsalların gündeme geldiği bir çözüm evresiyle son bulurken, *Recep İvedik* filmi, filmin genelinde hakim olan apolitik bir duruşla sonlanmaktadır.

İvedik, 1970'li yıllardaki“politikangajmanlı” olma çabasındaki Kemal Sunal filmlerinde hissettirilen sınıfsal engelleri (Ağa kurumu gibi),sivil kamusal alanlara yönelik kabalığıyla yok etmiştir (Atayman, 2010, 32). Recep İvedik'in, Müdürün kaybolan cüzdanını bulup getirmek gibi “teknik bir sinema hilesiyle”, burjuva-orta sınıf mekanında (otelde) gönlünce davranabildiği film, hiyerarşik yapıyı yok sayarken, buna karşılık Kibar Feyzo'nun“elementar” bir talep olan karısıyla birlikte olabilme arzusunun başlık parası engeline takılması ile film hayata ve düzenin gerçekliğine gönderme yapar (Atayman, 2010, 32).

Eğitim, sağlık, iletişim, güvenlik ve hatta savaşın bile zamanla karalanı haline geldiği şartlarda sinemanın da yalnızca karamacı güden bir hal alması şaşırtıcı değildir (Kozanoğlu

vd. 2008, 67). Bu amaçla ortaya çıkarılan 80 sonrası yapımların çoğunda olduğı gibi, *Recep İvedik* filminde de, lümpen gençlik başta olmak üzere, 7'den 70'e, mümkün olan en geniş kitleye hitap ederek, gişe rakamlarını arttırmak temel hedef olmuştur. Ancak analiz sonucunda göz ardı edilmemesi gereken en önemli nokta, hiçbir toplumda içinde bulunulan yapıdan bağımsız salt bir eleştiri ortamının olamayacağıdır. 1980 öncesi varolduğı sonucuna varılan toplumsal eleştirinin görece özerk bir şekilde varlığını sürdürdüğü unutulmamalıdır. İlerleyen dönemlerde ise bu eleştirel duruşun giderek yok olduğı, çekilen komedi filmlerinin, kapitalist sistemin mantığına uygun olarak kârveideolojik yönlendirme amacı ile kurgulandığı nitelikte komedi filmlerinin güldürürken düşündürmek yerine, düşüncesizce güldüren salt komedi üzerine inşa edildiğı görülmektedir.

### Kaynakça

- Adaklı G. (2006). *Türkiye 'de Medya Endüstrisi Neoliberalizm Çağında Mülkiyet ve Kontrol İlişkileri*. Ankara: Ütopya Yayınevi
- Althusser, L. (1994). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çev. Yusuf Alp- Mahmut Özışık, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arık, M.B. (2003). Apolitik Mizah Tartışmalarına Tarihsel Bir Bakış. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. ss.89-105.
- Atabek, G. ve Atabek, Ü. (2007). *Medya Metinlerini Çözümlemek: İçerik, Göstergibilim ve Söylem Çözümleme Yöntemleri*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Atayman, V (2010). Yeni komedi Filmlerinin Politik Angajmanlığa Uzaklığı. *Modern Zamanlar*. Sayı: 14.29-33
- Dursun, Ç. (2001). *TV Haberlerinde İdeoloji*. Ankara: İmge Yayınevi
- Dağtaş, E. (2006). *Türkiye 'de Magazin Basını*. Ankara: Ütopya Yayınevi
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Kitabevi
- Güneş, A. (2013). Melih Güngen'in Tatar Ramazan Sürgünde Filminin Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre Çözümlemesi. *İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi*. Sayı:5.
- Hall, S. (1994). İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulanın Geri Dönüşü. *Medya İktidar İdeoloji*, Der. ve Çev. Mehmet Küçük, Ankara: Ark Yayınevi. 57-103.
- Kara, M (2010), Değişen Güldürünün Yükselen Değeri, *Modern Zamanlar*, Sayı: 14,16-20
- Kıran, A. ve Kıran, Z. (2000). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Kırel, S. (2010). Ertem Eğilmez' in *Namuslu* Filminden Hareketle Seksenlerin Toplumsal Alanında ve Popüler Sinemasında Egemen Değerlerini ve Sinemadaki Temsillerini Sorgulamak. *Kurgu Online International Journal of Communication Studies*. Vol.2. 1-25.
- Kozanoğlu H., Gür, N. ve Özden, B. A. (2008). *Neoliberalizmin Gerçek 100'ü*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parsa S. ve Parsa A. Fatoş (2004). *Göstergibilim Çözümlemeleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Parsa, A. F. (2008). *Mutluluk Paradoksu Greimas'ın Eyleyensele Örnekçesiyle*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

- Parsa, A. (2012). Sinema Göstergebiliminde Yapısal Çözümleme: Sinemasal Anlatı Sunumu Ve Kodlar. *İletişim Bilimlerinde Araştırma Yöntemleri: Görsel Metin Çözümleme*. Editör: Özlem Güllüoğlu. Ankara: Ütopya Yayınevi. s. 11-33.
- Propp, V. (1985). *Masalın Biçimbilimi*. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: BFS Yayınları.
- Rifat M. (1996). *Göstergebilimcinin Kitabı*. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Rifat, M. (2005). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*. İstanbul: YKY.
- Rifat M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Mavi Yayınları.
- Soydan, M. (2007). Yavuz Turgul'un Gönül Yarası Filminin Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesine Göre Çözümlemesi. *Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı:18, ss:1-15.
- Şiriner, İ. ve Doğru Y. (2008), *Türkiye'de Büyümenin Ekonomi Politikası*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Tanör, B., Boratav K. ve Akşin S. (2008). *Türkiye tarihi 5 Bugünkü Türkiye 1980-2003*. İstanbul: Cem Yayınevi.,
- Uçar E., (2010). Geçmişten Günümüze Türk Sineması'nda Mizah. *Modern Zamanlar*. Sayı: 14. ss.8-10.
- Ünal, M. (2007). Türk Güldürü Sinemasının Sosyo-Politik Evrimi. *Uluslararası Medya ve Siyaset Sempozyumu Bildiri Kitabı*. 15-17 Kasım.
- Yaylagül L. (2010). Gülmenin Ekonomi Politikası. *Modern Zamanlar*. Sayı: 14. ss.11-15.