

**T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA  
ANABİLİM DALI**

**2000 SONRASI TÜRK GÜLDÜRÜ SİNEMASINDA  
BEDENSEL GÜZELLİK VE ÇİRKİNLİK**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Dilara Güryuva**

**Ankara, 2013**

**T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA  
ANABİLİM DALI**

**2000 SONRASI TÜRK GÜLDÜRÜ SİNEMASINDA  
BEDENSEL GÜZELLİK VE ÇİRKİNLİK**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Dilara Güryuva**

**Tez Danışmanı  
Prof. Dr. Nejat Ulusay**

**Ankara, 2013**

**T.C.**  
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA**  
**ANABİLİM DALI**

**2000 SONRASI TÜRK GÜLDÜRÜ SİNEMASINDA**  
**BEDENSEL GÜZELLİK VE ÇİRKİNLİK**

**Yüksek Lisans Tezi**

Tez Danışmanı :

Tez Jürisi Üyeleri

**Adı ve Soyadı**

**İmzası**

.....	.....
.....	.....
.....	.....
.....	.....
.....	.....
.....	.....

Tez Sınavı Tarihi .....

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ**  
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

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, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (...../...../20...)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

.....

İmzası

.....

## İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	i
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM: BEDENSEL GÜZELLİK VE ÇİRKİNLİK.....	5
1.1. Bedenin Toplumsallığı.....	5
1.1.1. Kapitalizm ve Tüketim Toplumu Bağlamında Beden.....	8
1.2. Bedensel Güzellik ve Çirkinlik.....	11
1.2.1. 2000'li Yılların Türkiye'sinde Bedensel Güzellik ve Çirkinlik.....	18
1.2.2. 2000'li Yılların Türkiye'sinde Bedensel Güzellik İdeali.....	11
1.2.2.1 Gençlik ve Yaşlılık.....	25
1.2.2.2. Formda Bir Beden.....	27
1.2.2.3. Bakımlılık.....	29
1.2.3. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Güzellik ve Çirkinlik.....	31
1.2.3.1. Kadın Güzelliği ve Çirkinliği.....	32
1.2.3.2. Erkek Güzelliği ve Çirkinliği.....	36
1.3. Kitle İletişim Araçlarında Güzellik ve Çirkinlik.....	40
II. BÖLÜM: 2000 SONRASI TÜRK GÜLDÜRÜ SİNEMASI.....	44
2.1 2000 Yılı Sonrası Türkiye'de Tür Sineması.....	44
2.1.1. Tür Filmleri.....	45
2.1.2. 2000'li Yıllarda Tür Filmleri.....	47
2.2. 2000 Sonrası Türk Güldürü Sineması.....	50
2.2.1. Güldürü Sineması.....	50
2.2.1.1. Gülme Bağlamında Güldürü Filmleri.....	51

2.2.2. 2000 Sonrasında Güldürü Sineması.....	54
2.2.3. Komedyenlik.....	58
2.2.3.1. Şahan GökbaKar.....	63
2.2.3.2. Cem Yılmaz.....	66
2.2.3.3. Ata Demirer.....	68
III. BÖLÜM: 2000 SONRASI TÜRK GÜLDÜRÜ SİNEMASINDA BEDENSEL GÜZELLİK VE ÇİRKİNLİK.....	70
3.1 ŞAHAN GÖKBAKAR FİMLERİ.....	70
3.1.1. RECEP İVEDİK 1.....	70
3.1.1.1. Filmin Öykü Örgüsü.....	70
3.1.1.2. Recep İvedik'in Çirkinliği.....	72
3.1.1.3. Arzu Nesnesi Olarak Sibel.....	76
3.1.1.4. Sibel'in Annesi.....	77
3.1.1.5. Ali Kerem'in Tek Kusuru.....	79
3.1.1.6. Saygı Duyulan Aile Büyüğü Nine.....	80
3.1.1.7. Bir Hakaret Aracı Olarak Çirkinlik.....	81
3.1.1.8. Arzu Nesnesi Olarak Güzel Kadın.....	82
3.1.1.9. Şişmanlığın Aşağılanması.....	85
3.1.1.10. Kısa Boyun Aşağılanması.....	88
3.1.1.11. Saçın Çirkinliği.....	89
3.1.1.12. Çirkin Erkek Bedenlerinin Doğal Karşılması.....	91
3.1.1.13. Sosyo-Ekonomik Statü ve Güzellik.....	94
3.1.1.14. Hayvansılık.....	95
3.1.1.15. Filmin Genel Değerlendirmesi.....	97

3.2. CEM YILMAZ FİLMLERİ.....	104
3.2.1 G.O.R.A.....	104
3.2.1.1. Filmin Öykü Örgüsü.....	104
3.2.1.2. Sıradan Bir İnsan Olarak Arif.....	105
3.2.1.3. Komutan Logar.....	107
3.2.1.4. Ceku'nun Övülen Güzelliği.....	108
3.2.1.5. Uzaylılar'ın Çekiciliği.....	109
3.2.1.6. Avrupa Olarak G.O.R.A.....	112
3.2.1.7. Filmin Genel Değerlendirmesi.....	114
3.2.2. HOKKABAZ.....	116
3.2.2.1. Filmin Öykü Örgüsü.....	116
3.2.2.2. İskender'in Erkeklik Krizi.....	117
3.2.2.3. Yaşlılığı Reddeden Sait.....	119
3.2.2.4. İskender'in Çeşitlemesi olarak Maradona.....	122
3.2.2.5. Fatma'nın İşlevsel Güzelliği.....	124
3.2.2.6. Çirkin ve Kötü Stereotipi.....	123
3.2.2.7. Filmin Genel Değerlendirilmesi.....	126
3.3. ATA DEMİRER FİLMLERİ.....	128
3.3.1. EYYVAH EYVAH.....	128
3.3.1.1. Filmin Öykü Örgüsü.....	128
3.3.1.2. Hüseyin'in Şişmanlığı.....	130
3.3.1.3. Firuzan'ın Çirkinleştirilmesi.....	132
3.3.1.4. Güzeller.....	134
3.3.1.5. Çirkinler.....	136

3.3.1.6. Filmin Genel Değerlendirmesi.....	137
3.3.2. BERLİN KAPLANI.....	140
3.3.2.1. Filmin Öykü Örgüsü.....	140
3.3.2.2. Ayhan'ın Şişmanlığı.....	141
3.3.2.3 Ayhan ile Fatih'in Benzerliği.....	142
3.3.2.4. Elvan'ın Bedeni ve Kişiliği.....	144
3.3.2.5. Yaygın ve Normal Çirkinlik.....	145
3.3.2.6. Patronun Karısı Stereotipi.....	146
3.3.2.7. Filmin Genel Değerlendirmesi.....	147
SONUÇ.....	150
KAYNAKÇA.....	157
EK 1.....	164
ÖZET.....	168
ABSTRACT.....	169

## GİRİŞ

Bu çalışmatoplumdaki bedensel güzellik ve çirkinliğe ilişkin algıların 2000'li yılların Türk popüler sinemasındaki izini sürmektedir. Çalışmada,popüler güldürü filmlerinde bedensel güzelliğin ve çirkinliğin ne olduğunu, nasıl karşılandığını, ne kadar önemsendiğini ve nasıl anlamlandırıldığını ortaya koymak amaçlanmaktadır. Araştırma konusunun belirlenmesinde, yaygın güzellik idealinin ve güzellik idealinin sınırlarını korumaya yardım eden çirkinlik olgusunun toplumsal olduğu varsayımından yola çıkılmıştır. Konunun nemi bedensel güzellik ve çirkinliğin tüketim, kimlik politikaları ve toplumsal cinsiyet bağlamında bir tahakküm aracı olmasından ve bireyler üzerinde başta yeme bozuklukları ve depresyon gibi yıkıcı etkiler yaratan bir baskı oluşturmasından ileri gelmektedir. Çalışmanın nemi ise beden sosyolojisinin alanına giren bu dayatmacı ideal beden kurgusunun, sinemamızdaki yansımalarına odaklanan başka bir çalışmanın bulunmamasından ileri gelmektedir. Tez, literatürdeki bu boşluğun giderilmesine yönelik bir çalışma olmakla birlikte güldürü filmi incelemesinde, gülme kuramlarını merkezi bir önemle ele alması bakımından da benzer çalışmalardan farklılık göstermektedir.

Araştırmanın temel varsayımı, popüler güldürü sinemasının, günümüzün bedensel güzellik ve çirkinliğe dair yaygın kalıp yargılarını dayatmacı bir biçimde izleyiciyesunduğu şeklinindedir. Bedensel açıdan güzel ya da çirkin addedilmek, gündelik hayatın normal unsurları olarak sunulmamaktadır. Güldürü filmlerinde bedensel çirkinlik, kimi zaman olumsuz olaylara neden olma, kimi zaman gülünçleştirme yolu ile olumsuzlanmakta, kabul edilmez bir olgu olarak

sunulmaktadır. Bedensel açıdan güzel olmak ise bir norm, bir zorunluluk haline getirilmektedir.

Çalışmanın ilk bölümünde bedensel güzelliğin ve çirkinliğin nasıl kavramlaştırılabileceği sorunu ele alınmaktadır. Bu bölümde bedenin toplumsallığı, ideolojik olarak kurgulanışı ve üretim ilişkileri çerçevesinde, tarihsel süreçte bedenin görünümüne atfedilen anlamlar ortaya konulmaktadır. Bu çerçevede günümüz Türkiye'sinde bedenin dış görünümünün ne anlama geldiği tartışılmakta ve buna yönelik düşüncelerin tüketim kültürünün etkisi altında ortaya çıktığı sonucuna varılmaktadır. Bedensel görünümün anlamları ve bunları belirleyen faktörlerin ortaya konulmasının ardından güzellik idealinin ne olduğu ele alınmakta, günümüzde küresel tek tip bir güzellik idealinin mevcut olduğu ortaya konulmakta ve bu güzellik idealini oluşturan beden şekli ve yaş gibi faktörler incelenmektedir. Bedensel güzellik ve çirkinlik algılarının toplumsal cinsiyet kalıplarından azade olmadığı, aksine büyük ölçüde bu kalıplar tarafından belirlendiğinin vurgulandığı bu çalışmada, erkek bedeninin güzellik ideali ile kadın bedeninin güzellik ideali, toplumsal cinsiyet tarafından öne sürülen anlamlar bağlamında değerlendirilmektedir. Bu konuda yapılmış, çoğu televizyon ve basılı yayın odaklı çalışmalardan ise, bedensel güzellik ve çirkinliğin kitle iletişim araçlarında nasıl işlendiğine yönelik unsurların (stereotipleştirme, aşırı temsil, vb.) tespit edilmesi amacıyla yararlanılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümü, 2000'li yılların Türk güldürü sinemasına odaklanmaktadır. Tür filmleri ve güldürü türüne ilişkin değerlendirmelerin aktarıldığı bölümde, alt türler tanımlanmakta ve güldürünün Türk popüler sineması içerisindeki yerine değinilmektedir. Ayrıca dönemin güldürü sineması içerisinde önemli yer tutan

komedyenlik olgusu değerlendirilmekte, araştırmaya konu edilen komedyenler olan Cem Yılmaz, şahan Gökbaķar ve Ata Demirer gibi komedyenlerin öne çıkan özellikleri ele alınmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde, filmlerdeki bedensel güzellik ve çirkinliğe dair çıkarımların tartışılmasında, gülmenin ve mizahın kendine has özelliklerinin ele alındığı kuramsal yaklaşımlardan yararlanılmaktadır.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde komedyen güldürüleri tezin meselesini oluşturan kavramlar ve konular çerçevesinde incelenmektedir. Araştırma evreni 2000–2012 yılları arasında gösterime giren Türk güldürü filmlerini kapsamaktadır. Söz konusu yıllar arasında gösterime giren 136 güldürü filmi tespit edilmiştir. Bu evreni temsilen incelenecek filmlerin sayısı çalışmanın temel sınırlılığını oluşturmaktadır. Araştırmanın evreni içerisinde komedyen güldürülerinin sayıca çokluğu, adı komedyenler ile anılan güldürülerin hem alt tür, hem konu ve tema bakımından araştırma evreni ile tutarlı bir çeşitlilik göstermesi ve bunların yanı sıra komedyen güldürülerinin seyirci ile buluşma bakımından diğer güldürülere kıyasla belirgin bir üstünlük göstermesi de örneklemin komedyen güldürüleri ile sınırlandırılmasında etkilidir. Bu nedenlerden dolayı araştırmanın örneklemi, komedyen komedilerinden oluşmaktadır. Zeki Alasya, Metin Akpınar Levent Kırca ve Mehmet Ali Erbil gibi komedyenler önceki kuşağı temsil etmeleri nedeniyle örneklemin içerisinde yer almamaktadır. şafak Sezer, Demet Akbağ ve Tolga evik, isimleri ile anılabilecek bir filmler toplamının üreticisi konumunda olmadıklarından inceleme dışında bırakılmışlardır. Yılmaz Erdoğan ise yalnız komedyen olmaması, *personasının* bir bölümünü de komedi dışı alanlardaki çalışmalarıyla oluşturması dolayısıyla ayrı tutulmuştur. Çalışmada şahan Gökbaķar, Cem Yılmaz ve Ata Demirer'in, bedensel güzellik ve çirkinlik temalarının belirgin yer tuttuğu

filmlerinininelenmesi yer almaktadır.Bedensel güzellik ve irkinliğin, Şahan Gökbakar'dan *Recep İvedik 1* (2008) ve *Recep İvedik 2*(2009), Cem Yılmaz'dan *G.O.R.A.*(2004) ve *Hokkabaz* (2006), Ata Demirer'den *Eyyvah Eyyvah 1*(2010), *Eyyvah Eyyvah 2* (2011) ve *Berlin Kaplanı* (2012) olmak üzere toplam altı filmde nasıl temsil edildiği, bu bölümün temel konusunu oluşturmaktadır.

Filmlerin analizi esnasında önceden belirlenen yedi soruya yanıt aranmaktadır. Bu sorular, yaygın güzellik idealleri çerçevesinde güzel ve çirkin olarak sunulan karakterler hangileridir; bu karakterlerin güzellik/çirkinlik unsuru olan kabul edilen özellikleri nelerdir ve ne Şekilde vurgulanmıştır; bu karakterler sinematografik açıdan nasıl sunulmuştur; bu karakter olay örgüsü içerisinde ve diğer karakterler ile ilişkilerinde nasıl bir rol oynamaktadır; söz konusu sorulara verilen yanıtlarda, cinsiyetler arası bir deđiŐiklik söz konusu mudur; söz konusu sorulara verilen yanıtlarda, toplumsal sınıflar arasında bir deđiŐiklik söz konusu mudur; söz konusu sorulara verilen yanıtlarda, komedyen ve yan karakterler arasında bir deđiŐiklik söz konusu mudur Şeklindedir. Bu temel soruların yanı sıra, ilgili literatür ışığında oluŐturulan iki soruya daha yanıt aranmaktadır. Bunlardan ilki güzel bir bedene sahip olan karaktere yönelik övgü, cinsel açıdan arzulanma ve seyredilme ortaya çıkıp çıkmadığıdır.<sup>1</sup> İkincisi soru ise yaygın güzellik idealine uymayan öğelerin gülünç olup olmadığıdır.<sup>2</sup> nk “gülme (literatürü) kendi içinde tutarlı, yöntemli bir olgu olarak bize toplumun imgelem gücünün nasıl çalıştığını gösterebilir” (Bergson, 2006: 11).

---

<sup>1</sup> Sözü edilen davranıŐlar Baudrillard'ın Tüketim Toplumu adlı çalıŐmasına göre, tüketim toplumunda güzel bedene atfedilen değişim değerini ile örtüŐür.

<sup>2</sup> Günümüzde geçerli kabul edilen üç gülme kuramı, gülmenin ya aşağı görülene (aktaran Billing, 2005), ya uyumsuz bulunana (Bergson, 2006) ya da uygunsuz (Freud, 2012) kabul edilene yneldeğine işaret etmektedir. Filmde irkinliğin glnleŐtirilmesi aynı zamanda çirkinliğe yönelik bir olumsuzlama niteliği taşımaktadır.

Karakterlerin güzellikleri ile ilgili değerlendirmelerde günümüz Batı toplumlarında yaygın güzellik idealinin araştırmadan araştırmaya değişmeyen, sabit öğeleri olan gençlik, formda bir beden ve uzun boy baz alınacaktır. Cilt güzelliği, sa güzelliği, gzlk ve benzeri öğeler, ancak filmde bu öğelere özel bir vurgulama varsa bedensel güzellik idealinin bir parçası olarak değerlendirilecektir.

## **I. BÖLÜM: BEDENSEL GÜZELLİK VE ÇİRKİNLİK**

### **1.1. Bedenin Toplumsalılığı**

Geçtiğimiz yüzyıllarda felsefenin konusu olan beden, özellikle beden ile ruh ilişkisi bakımından irdelenmiş, topluma değil bireye ait olduğu kabulüyle ele alınmıştır. Günümüzde ise psikolojinin yanı sıra sosyolojinin de konusu olarak ele alınmakta, toplumsal bir olgu olarak kabul görmektedir. Seksenli yıllarda ortaya çıkan beden sosyolojisi alanı, bedenlerin toplumsal olarak nasıl oluşturulduğunu incelemektedir (Canatan, 2011: 17). İncelemelerin odağında ise tüketim toplumunun, imaj kültürünün, dinin, ideolojinin, siyasal iktidarın ve tıbbın beden üzerindeki etkileri vardır. Söz konusu oluşum ya da kavramların her biri, bedenimizin nasıl görünmesi, ne kadar ve ne ile örülmesi, hangi biçimlere girebileceği ve meknsal olarak nerelerde bulunabileceği gibi konularda belirleyici olmaktadır. Bedensel güzellik ve çirkinliğe dair tutum, düşünce ve kurallar da bu bağlamlarda Őekillenmektedir.

Psikolojinin de bir alanı olan beden çalışmaları, bedene dair tutum, düşünce ve kuralların insan psikolojisi üzerindeki etkilerini ve bedene dair algıların nasıl oluştuğunu incelemektedir. Psikoloji alanında kabul gören yaklaşım, kişinin kendi bedenini algılayışı anlamına gelen *beden imajının* üç çeşit kendilik tasavvurundan meydana geldiğiyle ilgilenir. Bunlardan ilki, kişinin kendisini nasıl tanımladığı ile ilgili olan *kişisel kendilik tasavvuru*; ikincisi sosyal çevresinin kendisini nasıl tanımladığını düşündüğü ile ilgili olan *sosyal kendilik tasavvuru*; üçüncüsü ise kişinin sahip olmayı isteyip de sahip olmadığı özelliklerle ilgili olan *ideal kendilik tasavvurudur* (Beyazyüz ve Göka, 2011: 376, 377). Yani kişiye "ben şişmanım" dedirten kişisel kendilik tasavvuru, "insanlar şişman olduğunu düşünüyordur" dedirten sosyal kendilik tasavvuru ve "daha zayıf olmam gerek" dedirten ise ideal kendilik tasavvurudur. Beden imajı bu üç unsurun bir araya gelmesi ile oluşur. İdeal kendilik tasavvuru yalnızca birey tarafından belirlenmez, yaygın güzellik ideali gibi, toplumun bedene dair idealleri tarafından şekillendirilir. Bu yaklaşım, kişinin bedeni ile ilişkisinde sosyal çevrenin etkinliğini ortaya koyması bakımından, bedenin toplumsallığının kabulü ile tutarlıdır.

*İdeal kendilik tasavvuru* ile *kişisel kendilik tasavvurunun* uyuşmaması ise depresyon, *bulimia nervosa*, *anorexia nervosa*, *beden dismorfik bozukluğu* gibi psikolojik rahatsızlıklara neden olmaktadır. Özellikle *anoreksia nervosa* ve *bulimia nervosa* gibi ölümcül yeme bozukluklarına sahip hasta sayısındaki artışın, sıfır beden kültürünün yayılıp güçlenmesi ile doğru orantılı olarak gerçekleştiğinin ortaya konulması ile toplumsal bir tepkiye neden olmuştur. Buna bağlı olarak kimi modacıların sıfır beden manken kullanmayı reddettikleri bilinmektedir.

Beden günümüz iletişim araştırmaları literatüründe de kendisine giderek artan bir yer edinmektedir. Yapılan çalışmaların çoğu özellikle televizyon, sinema ve basılı yayın gibi kitle iletişim araçları üzerine odaklanmakta ve bedeni kültürel-toplumsal bir olgu olarak ele alarak kültürel çalışmalar perspektiftemel alınmaktadır. Buna göre, bedene ilişkin temsillerin nasıl kurulduğu, yaratılan kalıpyargı ve stereotiplerin neler olduğu, bunların toplumsal cinsiyet ve sınıfla ilişkileri gibi konulara kitle iletişim araçları ile toplum arasındaki karşılıklı etkileşim göz önünde bulundurularak yaklaşmaktadır.<sup>3</sup>

Her üç alanın da bedene yaklaşımı bedenın toplumsal bir olgu olduğu kabulünü içerisinde taşımakta ve toplum - beden ilişkisinin farklı yönlerine odaklanmaktadır. Yine her üç alanın da birbirlerinin kabul ve yöntemlerini benimsediği göz önünde bulundurulduğunda, bedene dair bütünlüklü bir yaklaşım için disiplinler arası bir çalışmanın gerekliliğinden söz etmek yanlış olmayacaktır. Bu çalışma da bedenın toplumsal olduğu iddiasını kabul etmekte ve bunun bireyin psikolojisi ve yaşantısı üzerindeki yansımalarını da göz önünde bulundurmaktadır. Günümüz Türk güldürü sinemasında bedensel güzellik ve çirkinliğin nasıl ele alındığının izini sürmek adına önce bedene dair olanın toplumsal olarak nasıl şekillendiği ile ilgili bir takım yaklaşımları ortaya koymak ve gözden geçirmek gerekmektedir.

---

<sup>3</sup> Smith, McIntosh ve Bazzni tarafından 1999 yılında yayınlanan ve Hollywood sinemasının 40 yıl boyunca sürdürdüğü bedensel görünüm stereotipleri üzerine bir alımama çalışması olan "Are Beautiful Good in Hollywood?" ile Fouts ve Burgaff'ın durum komedilerinde çirkinliğin kötü, güzelliğin iyi lanse edilmesine odaklanan 1999 ve 2000 tarihli çalışmalarıörnek verilebilir.

### 1.1.1. Kapitalizm ve Tüketim Toplumu Bağlamında Beden

Türkiye'de bedenin nasıl görünmesi gerektiğinin toplumsal ya da ideolojik olarak belirlendiğini gösteren çok sayıda örnek mevcuttur. Cumhuriyet döneminde toplumsal farklılıkları eritmek için öngörülen kılık kıyafet kodları ve 1980 darbesi ardından memurlara getirilen, saç, sakal ve bıyık biçiminin politik aidiyet göstergesi olarak kullanılmasını engelleyen kurallar (Ahıska ve Yenal, 2006: 33) bedenin görünümü üzerinde yürütülen devlet politikalarının açık örnekleridir. Devlet politikalarının yanı sıra din ve üretim ilişkileri de bedenin nasıl görünmesi gerektiği konusunda kabul gören normların üreticileri ve taşıyıcılarıdır. Bu normlar bir yandan iktidarın çıkarlarına hizmet ederken, bir yandan da başat bir beden imgesi yaratarak toplumsal bütünlüğü korumaktadır (Sennet, 2011: 335).

Michel Foucault'ya göre iktidar bir kurum, yapı ya da bazılarının baştan sahip olduğu bir güç değil toplumdaki stratejik bir durumdur. Bu ilişkiler şebekesinin insan bedeni üzerinde dışsal bir etkisi yoktur; cinsellik başta olmak üzere insan bedenine ilişkin olanı içkindir (2012: 70). Yani beden iktidar ilişkileri için önemli bir mücadele alanıdır. Foucault tarihsel sürece ilişkin incelemesinde, bedenin merkezi önemini *biyo-iktidar* kavramı ile açıklamıştır. Yazara göre 17. yüzyıla dek hüküm süren klasik iktidar anlayışı kural koyma, bu kurallara uyanların yaşamalarına izin verme, uymayıp iktidarın varlığını tehlikeye atanları ise idam cezası ve savaş aracılığı ile öldürme hakkını kendisinde görmektedir. 17. yüzyıldan itibaren ise bu iktidar anlayışı değişim geçirmiş yerine *biyo-iktidar* anlayışı gelmiştir. Bu yeni anlayış yok etmek yerine değiştirme, düzenleme, yönetme ve denetleme yolunu tercih eder. Bunun gerçekleştirilmesinde ise iki teknik benimsenir. Bunlardan ilki

insan bedenini bir makine olarak ele alan ve yeteneklerinin arttırılması, güçlendirilmesi, yararlılığın ve buna koşut bir itaatkarlığın geliştirilmesi ve ekonomik sistemle bütünleştirilmesini sağlamaya yönelik olan bedenin *anatomo-politikasıdır*. Foucault'un tespit ettiği ikinci biçim ise *nüfusun biyo-politikasıdır* ve nüfus politikaları ile ilgilidir. Hem nüfusun *anatomo-politiği* hem nüfusun *biyo-politiği* ekonomik sistem ile doğrudan ilişkilidir ve kapitalist üretim biçiminin önemli bir parçasıdır. Zira insan bedeninin uysal kılınmasının yanı sıra üretim gücüne dönüştürülmesi söz konusu beden politikasının önemli bir parçasını oluşturmaktadır (Foucault, 2012: 96-100).

Foucault bedenin itaatkar ve uysal kılınmasının yanı sıra üretim gücü olarak verimin arttırılmasına odaklı iktidar anlayışını vurgularken Baudrillard ise bedenin tüketim kültüründeki yerine odaklanarak yine kapitalist ekonomi tarafından şekillendirildiğini ileri sürmektedir. Baudrillard'a göre kapitalist toplumlarda bölünmüş bir beden pratiği söz konusudur. Bu pratik bedeni sermaye olarak ve fetiş (tüketim nesnesi) olarak ele almaktadır (Baudrillard, 2012: 150). Kapitalist endüstri ihtiyaçları karşılayacak satışla yetinmek yerine yeni ihtiyaçlar yaratarak pazarını genişletir ve tüketimi sürekli kılar. Artık kişinin bedenine uyacak elbiseyi satın alması yeterli değildir. Önerilen elbiseyi alması ve bedenini de o elbiseye sığacak biçimde şekillendirmesi gerekir. (Baudrillard, 2012: 152 ) Bedene atfedilen sermaye niteliği sayesinde pazar genişler; spor salonlarına, diyet merkezlerine, güzelliği konu eden dergilere, kozmetik endüstrisine, *light* ürünlere ve estetik cerrahiye alan açılır.

Yazara göre bedeni sermaye ve tüketim nesnesi olarak kodlayan söylem bedenin değişim değerini ön plana çıkarır. "Yani artık ne dinsel görüşteki gibi et, ne de sanayisel mantıktaki gibi emek gücü olan" beden uzun bir kutsallaştırma sürecinin

sonunda bu gün narsistik bir kült nesnesi halini almıştır (Baudrillard, 2012: 153). İşlevselliğin yerine konan bu değişim değeri, bedene ne denli zen gösterilirse, bakım yapılır ve gzelleştirilirse, bedeninin sahibine o kadar prestij kazandıracadı buyruğunu taşır. Özel mülkiyetin genel statüsü aynı zamanda bedene uygulanır. Beden yani sermaye, zen gösterme yolu ile değerli kılınır ve değişim değerli (cinsellik, prestij,vb.) zerinden gösterge değiş tokuşunda kullanılır. Baudrillard söz konusu işlevselliğin anlam kazandığı noktayı ise şu şekilde açıklar: "Beden sattırır" (2012: 152-157).

Faoucault ve Baudrillard'ın çalışmalarında bedene yönelik tahakkümün tarihsel ve ekonomik ilişkilere bağlı olarak değişkenlik gösterdiğini görmek mümkündür. Bu ilişkilerin yanı sıra göz önünde bulundurulması gereken bir faktör de dindir. Tarihte dinselci, ahlakçı ideolojilerin baskın olduğu dönem ve coğrafyalarda ruh-beden ayırımı üzerinde durulmuş (Baudrillard, 2012: 159), beden baskılanması, kısıtlanması gereken bir olgu olarak ele alınmıştır. Sanayi devrimi ile başlayan modernleşme sürecinde ise *biyo-iktidar* bedeni baskılamaktan ziyade dönüştürmeye yönelmiş, bedeninin emek ve üretim gücü olarak verimliliğinin arttırılmasına yönelik politikalar izlenmiştir. Tüketim toplumunun ortaya çıkması ile beden bir tüketim nesnesi ve sermaye haline gelerek ruhun yerini almış ve kutsallaştırılmıştır. Bedenin bu yeni anlamı ekonomik verimlilik için araçsal bir konuma gelmiş ve görkemli, kusursuz, eksiksiz beden bir buyruğu ortaya çıkmıştır.

Türkiye'de bedeninin durumunu anlamak için ise önce Türkiye'nin bu aşamaların hangisinde olduğunu tespit etmek gereklidir. Günümüz Türkiye'si gelenekselci ve ahlakçı bir ideolojinin hakimiyeti altında mıdır, modernleşme sürecinde midir yoksa modernleşme sürecini tamamlayıp kapitalizmin mutlak

hakimiyeti ile tüketim toplumuna dönüşmüş müdür? Söz konusu bedensel güzellik ve çirkinlik olduğunda, Baudrillard'ın yaptığı bu ayrım günümüz Türkiye'sinde geçerliliğini korumakta mıdır? Bu soruların cevabının verilmesi beden ve dolayısı ile bedensel güzellik ve çirkinlik kurgularının ne şekilde biçimlendiğini tespit etmek bakımından önemlidir.

## **1.2. Bedensel Güzellik ve Çirkinlik**

Güzellik ve çirkinlik tarihin büyük bölümü boyunca önemsenmiş ve tartışılmıştır. Hannah Arndt'e göre güzel ve çirkin yargıları kaçınılmazdır. Görünen her şey kendine özgü bir biçime sahiptir ve sıradan bir kullanım nesnesi bile bu yüzden güzeli çirkin ya da ikisinin arası olmaktan kaçamaz. "Bu anlamda aslında kendi işlevsel yararını bir şekilde aşmayan hiç bir şey olamaz ve aşkınlığı, güzelliği ya da çirkinliği, görünümü ve görünürlüğüyle özdeşleşir" (Arendt, 2012: 254). Yazar bu cümleleri insan yapımı ürünlerin işlevselliğine istinaden dile getirirse de aynı yargının insan bedeni için de geçerli olduğunu öne sürmek yanlış olmayacaktır. İnsanın bedeni yalnız emek gücü ya da biyolojik bir varlık değil, aynı zamanda bedeninin benzersiz haliyle ortaya konan, konuşma gerektirmeyen fiziksel bir kimliğidir (Arendt, 2012: 263). O halde nasıl görüldüğü de anlamın bir parçasını oluşturacaktır.

Güzellik, antik çağlardan günümüze dek üzerinde durulmuş bir kavram olmasına karşın günümüzde üzerinde uzlaşmış bir tanımı yoktur. Ancak güzelliğe tarihin farklı safhalarında işlevsellik, salt estetik haz verme, yücelik, uyumlu olma

gibi farklı anlamlar atfedildiği görülmektedir. Bu yüzden güzelliğin ne olduğu ile ilgili genelleyici bir yargıya varmaktan ziyade, belirli bir kültürün, belirli bir tarihsel süreç aralığında güzele atfettiği anlamlardan söz etmek daha doğru olacaktır. "Barthes -çirkinliğin aksine- güzelliğin gerçekten açıklanamayacağını söyler" (aktaran Oğuz, 2010: 185). Nitekim Eco da güzelliğin yarattığı duygunun tarafsız bir değer takdiri olduğundan, buna karşın çirkinliğin her zaman iğrenme yarattığından söz etmektedir (2009: 19). Eco'nun çıkarımlarından yola çıkarak çirkinliği tiksinti duygusu yaratan olarak tanımlamak mümkün görünse de neyin tiksinti yaratıp neyin yaratmadığı da kültürel olarak değişkenlik göstermektedir. Söz konusu beden güzelliği ya da çirkinliği olduğu zaman, güzellik ve çirkinlik algısını şekillendiren faktörler çeşitlenmektedir. Bedensel güzellik ve çirkinlik algıları da tıpkı bedenin kendisi gibi toplumsaldır. Dolayısı ile bedensel güzellik ve çirkinliğin günümüz Türkiye'sinde ne anlama geldiğini tespit edebilmek için önce bu algıları şekillendiren faktörleri gözden geçirmek gerekmektedir.

Richard Sennet'in *Ten ve Taş*, Umberto Eco'nun ise *Güzelliğin Tarihi* adlı çalışmaları üzerinden, Avrupa'daki bedensel güzellik algısının geçtiğimiz 2500 yıl içerisinde nasıl değiştiğini görmek mümkündür. Söz konusu çalışmalara göre Antik Yunan'da beden güzelliğinin simetri, oran ve orantı ile ilişkili olduğu, bu oranların ise matematiksel olarak kesin biçimde belirlenebilir olduğu görüşü hakimdir<sup>4</sup> (Eco, 2006: 73-74). Sennet'in vurguladığı üzere dönemde, ruh-beden ikiliği anlayışına karşın bedensel güzelliğe büyük bir önem atfedilmiştir. Çıplak gezerek teşhir ettikleri

---

<sup>4</sup> Güzelliğin oran ve simetride aranması Rönesan'sa kadar devam etmiştir. Rönesan'sa uzanan süreçte güzelliğin ana şartı orantı olsa da, bu orantıların tek ve kesin bir matematik formülüne dökülebileceği inancı yitirilmiştir.

bedenleri medeni Yunanlar için bir hayranlık nesnesidir.<sup>5</sup> Bedenin disipline edildiği ve onurlu bir şekilde arzulanmak için nasıl kullanılması gerektiğinin öğretildiği *Gimnazyum* adlı okullar vardır (Sennet, 2011: 37-39). Aslında Antik Yunandaki arzulanmak için güzel bir bedene sahip olma gerekliliği, güzelliğin prestij kaynağı olması ve güzel görünmek için belirli bir özen ve çaba gösterilmesi beklentisi günümüz tüketim toplumlarının güzellik anlayışıyla benzeşmektedir. Ancak arada belirgin bir fark vardır. Antik Yunan'da kadının güzel görünebilmesi ihtimal dışı kabul edilmiş, güzellik erkeğe atfedilmiştir (Sennet, 2011: 27). Roma İmparatorluğu döneminde de süren, hatta mimari yapıların bile beden model alınarak yapılmasına ön ayak olan bedene hayranlık, Hıristiyanlığın gelişi ile yerini bedene karşı duyarsızlığa bırakmıştır. Hristiyanlığın tanrı gözünde tüm bedenlerin eşit olduğunu, hiçbirinin bir diğerinden daha üstün ya da aşağı olmadığını öğütleyen eşitlik doktrini, dünyevi olan ile kurulan bağı kırma öğüdü ve Pagan dönemde olduğu gibi inanmak için cisimleştirmenin gerekmemesi; başka bir deyişle insanların artık görmediklerine de inanıp itaat edebilmeleri bu bedene karşı duyarsızlık ile ilişkilidir (Sennet, 2006: 109-118). Bedenin süslenmesinin (giysi ve aksesuarların) güzelliğin bir parçası sayılmaya başlaması ile ilgili metinler ise Ortaçağ'da görülmeye başlanmıştır. Eco bu dönemde tekstil boyalarının pahalı ve değerli olduğuna dikkat çekmektedir (Eco, 2006: 111-113). Özellikle erkeklerde süslenmenin son derece yaygın olması iktidarın da ilgisini çekmiştir. Dönemin Venedik Senatosu frengi salgını sırasında tanrının gazabını çekenin –hastalığın cinsel ilişki ile bulaştığının bilinmemesine karşın- bu cazibe teşhiri olduğuna hüküm vermiş ve cazibeyi ön plana çıkartan kıyafetlerin, erkelerde takı, kadınlarda ise dantel gibi şeffaf kumaşların yasaklanması kararını

---

<sup>5</sup> Parthenon frizlerindeki genç ve kusursuz çıplak erkek bedenleri, medeni bir Yunanlının nasıl görünmesi gerektiğine dair bir ideali sergilemektedir.

almıştır (Sennet, 2011: 200-201). 15. ve 16. yüzyıllarda ise güzellik yalnızca görünen ile ilgili olmaktan çıkıp sembolik, duyumlarüstü bir nitelik kazanmıştır. Eco'ya göre bu dönemde kadın güzelliğinin genellikle hiçbir utanma olmaksızın sergilenen cüretkar çıplaklık ve psikolojik olarak okunması imkansız yüz ifadeleriyle resmedildiği görülmektedir. Rönesans erkeğinin güzelliği ise resim sanatında güç gösterisi biçiminde tezahür etmiştir. Erkek bedeninin ya kaslı ya şişman, her halükarda iri olması beklenmiş, bu özellikleri taşımayan erkekler sıksalıklarını bol elbiseler altında gizlemiştir (Eco, 2006: 14-205).

17. yüzyılda reform ve dolayısıyla törelerdeki değişiklikler ile kadın bedeninin bir kez daha örtülmüş, şehvet ile ilişkilendirilebilecek güzellik anlayışı terk edilmiştir. Güzel kadın tasvirleri ince dudaklı, bakışları ifadesiz, öğretmen ve mürebbiye gibi faydayı ön plana çıkartan mesleklere mensup biçimde tasvir edilmiştir. Rönesans ve Reform aracılığıyla güzellik anlayışının değişmesi ile Barok dönemdeki *bilgi buhranı* kesin ve doğru bir bedensel güzellik anlayışı olabileceği anlayışının terk edilmesine, öznel yaklaşımların kabul görmesine neden olmuştur. Bedensel güzellik nispeten önemini yitirmeye başlamış, güzellik konusunda yapılan tartışmaların odağı mimari, arkeoloji gibi alanlara kaymıştır. 18. yüzyıl kadını daha az şehvetli, korse ve yapılı saçların prangasından kurtulmuş, eylemlerinde daha özgür bir portre ortaya koymuştur (Eco, 2006: 205-259).

1848'den itibaren burjuvazi çağı ve Victoria dönemi kendi güzellik idealini oluşturmuştur. Hayatın pratik anlamda basitleştirilmesi revaçta olduğundan güzellikte de fayda aranmaya başlanmıştır. Dönemin anahtar kelimeleri olan sağlamlık ve dayanıklılık insan bedeninin görünümü için de geçerli olmuş, sağlıklı olmak ya da olmamak önem kazanmıştır. Avrupa'ya hakim olan işlevsel beden

idealinin 1930'larda da devam etmekte olduğu İtalya başkanlık konseyinin beden politikalarında görölmektedir. Konsey, kadınların sağlıklı çocuk doğurabilecek bir kiloda olmalarını sağlamak amacı ile yapay zayıflığa özendirecek beden görsellerinin yasaklanması kararını çıkartmıştır (Eco, 2006: 362-372).

20. yüzyılda her şeyin ticarileşmeye başlaması ile nesnenin ya da bedeninin güzelliği, kendi niteliklerinin yanı sıra nasıl sunulduğu ile ayrılmaz bir bütün haline gelmiştir. Tıpkı yemeğin lezzeti kadar sunumun da güzel olarak nitelendirilmesinde etkili olduğu gibi, insan güzelliğinde de imaj önem taşımaya başlamıştır. Güzel olmak önemli kılınmış fakat kitle iletişim araçları güzellik için farklı model ve formüller önermiştir. Saç, makyaj ve kıyafetleri ile aristokrat zerafetine sahip, proleter sınıfın şehvetli kızı, anoreksik, *femme fatale*, siyahi, kuzeyli gibi birbirinden farklı güzellik idealleri ortaya çıkmış ve üzerinde anlaşmaya varılmış tek bir güzellik ideali olmadığı görölmüştür (Eco, 2006: 378- 428).

Eco'nun 2009 tarihli, *Çirkinliğin Tarihi* adlı çalışması ise çirkinlik algısının güzellik algısına koşut biçimde şekillendiğini göstermektedir. Yazar'a göre güzelliğin simetri ve oranda arandığı Antik Yunan'da simetrik olmayan bedenler çirkin kabul edilmiştir. Hristiyanlığın ortaya çıkması ile birlikte tüm evrenin ilahi bir çalışma olarak kabul görmesi nedeniyle, her şeyin evrenin uyumuna hizmet etmesi bakımından kıymetli olduğu algısı ortaya çıkmıştır. Uzun yıllar boyunca İsa'nın işkence ve acı ile bozulmuş bedeni güzel kabul edilmiş, şehit ve azizlerin ölümleri ise bale figürlerini andırır bir zerafetle resmedilmiştir. Ortaçağda ise salgın hastalıklar ve yaşam koşullarının zorluğu ölüm ve ölüme dair olanı çirkinleştirmiştir. Şehit ve azizlerin aksine halktan kişilerin ölüm anlarında bedenleri çirkin betimlenmiş, çirkin bedenlerle dolu cehennem tasvirleri görölmüştür. Cinselliğin

müstehten kabul edilmesi de çirkinlik algısını oluşturan etmenlerden biri olmuştur. Yazar müstehten olanın aynı zamanda çirkin ve gülünç kabul edildiğini vurgulamıştır. Aşırı büyük bir cinsel organ çirkin olduğu kadar gülünç kabul edilmiştir (Eco, 2009: 131).

Kadın bedeni üzerinden çirkinlik algısına bakıldığında, Ortaçağ'dan Barok döneme kadarki süreçte ölçülülüğün övüldüğü, hem cinsel açıdan çekici kadın bedenlerinin hem de yaşlanma nedeni ile biçimi bozulmuş kadın bedenlerinin çirkin bulunduğu görülmektedir. Çekici kadın bedenleri, baştan çıkartma potansiyeli ile tehlikeli bulunduğu ve güzelleşme çabasının ahlaki bozukluğa işaret ettiğine inanıldığı için olumsuz anlamlar ifade edecek biçimde kullanıldığı görülmektedir. Yaşlı kadın bedenleri ise iç kötülüğünün dışa yansımaları olarak anlamlandırılmıştır ve dönemin cadı imgesi ile uyum içerisindedir (Eco, 2009: 23- 161).

Önceleri müstehten olduğu için çirkin sayılanlar Rönesans'tan itibaren böyle kabul edilmekten kurtulmuştur. Bu dönemi bedensel çekiciliğin övüldüğü barok dönem takip etmiştir. Bu süreçte çirkin bedenler merhamet ve acıma konusu haline getirilmiştir. Edebiyatta bedensel çirkinlik talihsizlik olarak ele alınmış, çirkin olmasına rağmen zeki ve yetenekli karakterler yaratılmıştır. 19. yüzyılda ise bedensel çirkinlik "öteki" olana, yabancıya ve düşmana atfedilmiş, sıklıkla siyasi propagandalarda kullanılmıştır. Eco'ya göre, günümüzde çirkinliğe atfedilen olumsuz anlamlar ortadan kalkmış, güzellik de çirkinlik de tarafsızca deneyimlenebilecek birer seçeneğe dönüşmüştür (2009: 426).

Eco ve Sennet'in çalışmaları bedenin nasıl görünmesi gerektiğine ve görünüşün ne kadar önemsenmesi gerektiğine ilişkin yargıların tarihsel süreçte değiştiğini ortaya koymaktadır. Bu çalışmalar ışığında tüm zamanlar için geçerli

güzellik idealinin olmadığı görülmekte; ancak bu ideali şekillendiren faktörler belirlenebilmektedir. Din, gündelik hayat ve ekonomik ilişkiler, idealin şekillenmesinde başat aktörler olarak görünmektedir. 2000’li yıllar Türkiye’sinin bedensel güzellik ve çirkinlik algısını tespit etmek için yine bu aktörleri tartışmak gerekmektedir. Avrupa örneğinde Hristiyanlık ile birlikte önemli olanın iç güzelliği olduğu inancı yaygınlaşmış, daha sonra dış güzelliğin iç güzelliğinin bir göstereci olabileceği düşüncesi belirmiş ve bedensel görünüm tekrar önem kazanmıştır. Sanayileşme ile birlikte bedenin işlevselliği ön plana alınmış, güzelliğin unsurları sayılabilecek gençlik ve dirilik sağlık göstergesi olduğu için övülmüştür. Bu manzara bedensel güzellik ve çirkinliğe atfedilen anlamların dini inanç, gündelik hayat ve üretim ilişkileri ile bağını ortaya koymaktadır.

Eco günümüzde tek bir güzellik ideali olmadığını, üstelik güzelliğin de çirkinliğin de tarafsız biçimde deneyimlendiğini öne sürmektedir (2009: 426) ancak bu tespit günümüzde yapılan diğer çalışmalar<sup>6</sup> ile çelişmektedir. Bu çalışmada yer alan hemen hemen tüm tartışmalar günümüzün tek tip bir bedensel güzellik ideali olduğunu savunmaktadır. Yine seyirlik olma, tüketim toplumu, imaj kültürü bağlamında bedenin güzel görünmesinin şart koşulması ve özellikle kadınlar için bunun bir buyruğa dönüşmesi üzerinde fikir birliğine varılmış konulardır. Çirkinlik ise bedenin yaygın güzellik idealine uymadığı takdirde karşılaşacağı bir ceza, doğal olarak ortaya çıkacak olumsuz bir sonuç olarak ele alınmıştır. Bunun aksini savunan neredeyse hiç bir kaynağa rastlamak mümkün değildir.

---

<sup>6</sup> Canatan editörlüğündeki *Beden Sosyolojisi* (2011), İnceoğlu ve Kar editörlüğündeki *Dişilik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni* (2010) ile Elçik ve Özenç editörlüğündeki *Bedende Kıpırdanmalar* (2010), tek tip, evrensel bir bedensel güzellik ideali olduğunu ortaya koyan çalışmalardan bazılarıdır.

### 1.2.1. 2000'li Yılların Türkiye'sinde Bedensel Güzellik ve Çirkinlik

Baudrillard muhafazakar toplumlar ile tüketim toplumuna dönüşmüş modern toplumların bedensel güzelliğe yaklaşımlarının farklı olduğuna, gelenekselci toplumlarda ruh beden ikiliği kabul görürken beden güzelliğine ikincil bir önem atfedildiğine, oysa tüketim toplumunda bedensel güzelliğin bir zorunluluk olarak kabul gördüğüne değinmektedir (Baudrillard, 2012: 159). 2000'li yılların Türkiye'si ise bu iki tanımlama ile sınırlanamayacak bir çeşitliliğe ev sahipliği yapmaktadır ancak bu çeşitliliği oluşturan pek çok kesim tüketim toplumuna entegre olmuş durumdadır. Bu durum beden bir tüketim nesnesi ve sermaye haline gelmesi, sürekli bakımlı ve güzel tutulması buyruğunu beraberinde getirmektedir.

Öte yandan 2002 yılında kendisini ılımlı İslamcı olarak tanımlayan Adalet ve Kalkınma Partisi'nin iktidara gelmesi ile muhafazakar, ahlakçı ideolojilerin görünürlüğü giderek artmıştır. Dinsel, ahlakçı ideolojinin bedeni vitrine koyan tüketim toplumunun aksine onu ikinci planına iterek bastırmayı, görünmez kılmayı öğütlediği ileri sürülebilir. Ancak 2000'li yılların Türkiye'si'nin hem bedeni saklama hem de güzelliği yücelterek sergilemeye dayanan bu iki karşıt yaklaşıma birden ev sahipliği yaptığını söylemek yanlış olacaktır zira muhafazakar kesim de tüketim toplumuna entegre olmakta, dolayısıyla her iki düşüncenin bedene yaklaşımı arasındaki farklılıklar silinmektedir. Ortaya çıkan dindar kapitalist sınıf, muhafazakar kimlik politikasında beden görünümüne ciddi bir önem atfetmektedir (Yaşın, 2012).

Yael Navaro Yaşın, Türkiye'de İslamcı kesimin, toplumda üst sınıf mensubu olarak algılanabileceği bir yer edinme mücadelesi içerisinde olduğunu, bunun için benimsenen kimlik politikasının ise tüketim temeli üzerine kurulduğunu ortaya koymaktadır (Yaşın: 2012: 255-256). Yazar, özellikle muhafazakar kadınlar ve muhafazakar giyim şirketlerinin işletmecileri ile yaptığı görüşmeler ışığında, hem çağdaş, hem İslam'ın ilkelerine uygun bir yaşam sürmenin mümkün olduğu ve bunu yaparken otantiklikten vazgeçilemeyeceği söyleminin ağırlık kazandığını; İslamcı kesimin bu söyleme paralel bir kimlik politikası benimsediğini ortaya koymaktadır. Kimliğin "inşa edilmesinde" kullanılan simgeler ise yine metalardır ve arzu edilen doğrultuda bir İslami kimlik yine tüketim ile yaratılmaktadır. "İslamcılar kendilerini laisistlerin satın aldıklarından farklı ürünler satın alarak tanımlamaya" başlamaktadır (Yaşın: 2012: 244-256). Kimliğin tüketim aracılığı ile oluşturulması, Baudrillard'ın kullandığı anlamıyla tüketim toplumunun en başat özelliğidir. Bu şartlar altında dini pratikler ile şekillenen hayat tarzlarının tüketim toplumuna eklenilebildiği görülmektedir. İslami kimlik politikası yemek, tatil, dekorasyon gibi konular dışında, beden özelinde bakıldığında, güzel görünmeyi ve modayı takip etmeyi onaylamaktadır. 2011 yılında tüketim toplumuna eklenmiş muhafazakar kesimi hedef kitlesi olarak belirleyen türbanlı moda dergisi *Âlâ*'nın piyasaya çıkması da bu kimlik politikasının görünür örneklerinden biridir.

Türkiye'nin en çok tutulan tesettür markası Tekbir giyimini sahibi Mustafa Karaduman, Yael Navaro Yaşın ile yaptığı görüşmede şirketin amacının tesettürle de güzel olunabileceğini göstermek olduğunu dile getirmiştir. Aynı şirketin defilesine katılan izleyicilerin sıklıkla mankenlerin ne kadar güzel göründükleri ile ilgili yorumlar yaptıkları görüşmecisi tarafından gözlemlenmiştir. Defilede dikkat çekici bir

nokta da mankenlerin büyük bölümünün mavi gözlü olmasıdır. "Türkler için çağdaşlığı simgeleyen mavi gözler sadece laiklerin defilelerinde değil, hem Müslüman hem de çağdaş olmayı hedefleyen İslamcı sektörde de" kullanılmaktadır (Yaşın, 2012: 248).

Türkiye'nin tüketim çağına girdiği, 1990'lı yıllarda gazetelerde ilan edilmeye başlamış, 2001 krizinin atlatılmasının ardından hayat artık tüketmek, tüketmek ise var olmak anlamına gelmeye başlamıştır (Ahıska ve Yenal: 2006: 78-82). Bu kültür, modernistinden gelenekçisine, İslamcısından sekülerine kadar toplumun birbirinden farklı kesimlerini etkisi altına almıştır. Gelir durumu yüzünden tüketim kültürünün doğrudan parçası haline gelemeyen kesim bile bu kültüre düşünsel olarak katılmaktadır. Dolayısıyla Türkiye'de bedensel güzellik ve çirkinlik algısını şekillendiren başat aktör tüketim kültürüdür.

Nurdan Gürbilek Türkiye'ye 80'li yıllarda çöken sisin kalkmasının ardından hepimizin vitrinde yaşamaya başladığını dile getirmiştir. Birçok şeyin gösterildiği için, sergilendiği ve seyredildiği kadar değer kazandığı bu toplumun ortaya çıkmasında, reklamcılığın gelişmesinin de etkisi olmuştur (Gürbilek, 2011: 29-35). Gürbilek yaşananları siyasi ortamla ilişkilendirerek, bastırılanın ortaya çıkışı olarak ele almasına karşın tespitinin tüketim kültüründen bağımsız olmadığı açıktır. Gerek tüketim nesnelerinin sergilendiği vitrin benzetmesi, gerek vitrinde yaşamaya başlamamıza reklamcılığın gelişmesinin katkısını dile getirmesi tüketim toplumu kavramı ile bütünlüklü bir manzara ortaya koymaktadır.

Seyretme, bakma, seyirlik olma kavramları özellikle modernizm ve postmodernizm tartışmalarında önemli bir yere sahiptir. Seyir kavramının bu denli önemli olduğu günümüz toplumlarında söz konusu beden olduğunda, bedenin nasıl

görüldüğü konusu toplumsal boyutta bir önem kazanmaktadır. Bu gün Türkiye, "bedenin yeniden keşfedildiği" (Baudrillard, 2012: 149) bir coğrafyadır ve tüketim toplumuna dönüşmüş olmanın, bedenin nasıl görünmesi gerektiği üzerinde etkili olduğu açıktır. Bedenin görümü açısından güzellik ve çirkinlik tarih boyunca merkezi bir konumda olmuştur.

### **1.2.2. 2000'li Yılların Türkiye'sinde Bedensel Güzellik İdeali**

Günümüzün bedensel güzellik ve çirkinlik algısı ile ilgili yapılan çalışmalar genellikle Avrupa merkezlidir. Türkiye'de yapılan çalışmaların büyük bölümü ise, bedensel güzellik ve çirkinlik algısının evrenselleşmeye, tek tipleşmeye başladığı ve bu algının yarattığı beden idealinin Batı menşeli olduğu görüşünde birleşmektedir. (Elçik, 2010: 139; Çakı, 2010:310; Ersöz, 2010: 48; İnceoğlu ve Kar, 2010: 72). Bu durumun nedeni üzerine yapılan çalışmalar ise iki farklı ihtimal üzerinde durmaktadır. İhtimallerden bir tanesi "Batılı ise iyidir" algısının getirdiği "Avrupalı görünüş" arzusuna odaklanmakta, diğeri ise Batı merkezli kapitalist sistemin pazarını genişletmek adına sistematik bir çalışma yürüttüğünü savunmaktadır.

Söz konusu ihtimallerden ilki Batıyı model alan, Batı tipi modernleşmeye yönelen toplumlarda Avrupalı insanın bedeninin de model alınması biçiminde ortaya çıkmaktadır. Avrupalı bedeni denilince akla gelen Anglo Sakson ırkın beyaz ten, küçük burun, uzun boy, renkli göz, sarı saç gibi özellikleri güzel kabul edilmekte ve tek tip bir güzellik algısı oluşmaktadır (Çakı, 2011: 318). Batı dışı toplumlarda beyaz tenli olma arzusunun ne denli baskın olduğu beyazlatıcı kozmetik ürünlerinin satış

rakamlarına bakıldığında görülmektedir. Yapılan anketler Hong Kong, Malezya Filipinler ve Güney Kore'de her 10 kadından dördünün ten rengini ağartıcı ürünler kullandığını göstermektedir. Asya, Afrika ve Latin Amerika toplumlarının hepsinde görülen bu açık ten ideali ile 2008 yılında ten ağartıcı ürün pazarının hacmi 43 milyar doları bulmuştur (Çakı, 2011: 317). Bunun yanı sıra dergi kapaklarında hali hazırda beyaz tenli olmayan ünlülerin fotoğraflarının cilt renkleri dijital olarak beyazlatılarak kullanıldığı bilinmektedir. Bu beyaz ten tutkusu bile her etnik grubun kendine özgü bir güzellik anlayışını olmadığını, aksine Batı tipi bir güzellik anlayışına ayak uydurmaya çalıştıklarını göstermektedir. Açık renkli saç boyaları ve renkli lenslerdeki satış oranlarının artmış olmasının yanı sıra estetik ameliyatlara ile çekik gözleri yuvarlaklaştırmanın ve büyük burunları ufaltmanın da yaygınlaştığı bilinmektedir (Çakı, 2011: 317-318). Dolayısıyla Batı dışı toplumlarda kozmetik ürün tüketimi ve estetik ameliyatlara sayısı, tek tip bir güzellik anlayışının hüküm sürdüğünü ve bu anlayışın Anglo Sakson ırkın bedensel özellikleri üzerinden belirlendiğini ortaya koymaktadır.

Avrupa merkezli tek tip güzellik anlayışının yayılmasına ilişkin ortaya atılan diğer görüş ise, Batı merkezli kapitalist ekonominin küresel pazardaki etkinliği ve pazarlama stratejilerini gerekçe göstermektedir. Kapitalist sistemin beden üzerinde çalışmasının nedeni insanların tüketici olarak kapasitesini arttırmak, arzu ve isteklerini canlı tutmaktır. Batı merkezli bu küresel pazar tarafından "önce bedende hoşnutsuzluk yaratılmakta, daha sonra ideal bir beden algısı oluşmakta ve o ideal bedene ulaşmak için satın alınması gerekenler sunulmaktadır" (Alemdar ve Erdoğan'dan aktaran Ersöz, 2010: 48). Dolayısıyla evrensel tek tip güzellik anlayışı bir pazar genişletme çabasının ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Onbeş yıl önce adı

bile bilinmeyen selülitin bu gün bir kusur ilan edilmesi ve ardından bununla savaşılan bir endüstrinin ortaya çıkması, bir tür "defo icat edilmesi" olarak yorumlanmaktadır (Düzkan, 2010: 103). Benzer biçimde traş ve epilasyon alışkanlığı da jiletin icadını takiben ortaya çıkmıştır. *Gillette* ürününün piyasaya çıkmasının ardından aşamalı olarak önce erkekler ardından kadınlar bu ürünü kullanmaya başlamış, o güne dek bir ihtiyaç olarak görülmeyle traş bir norma dönüşmüştür (Hanson'dan aktaran Çakı, 2011: 311). Kozmetik sektörünün dünya çapında 200 milyar dolarlık, Türkiye'de ise 1,5 milyar Euroluk bir hacmi olduğunun iddia edilmesi (Düzkan, 2010: 102) pazarın büyüklüğünü ortaya koymakta ve verilen önemi anlamlı kılmaktadır.

Sunulan güzellik idealinin tek tip ve ulaşılması güç bir ideal olması bedenden duyulan hoşnutsuzluğu ve buna bağlı olarak da tüketimi sürdürmeye yöneliktir. Tüketicinin tüketim potansiyelini canlı tutmak için devamlı olarak memnuniyetsizlik ve hoşnutsuzluk içinde bırakıldığı görülmektedir (Özbolet, 2011: 230). Örneğin kadın bedenine yönelik incelik beklentisinin önce 90-60-90 ölçülerine, ardından sıfır vücut yağı beklentisinden yola çıkan sıfır bedene (orta boylu bir kadında 32 bedene tekabül ettiği kitle iletişim araçlarında açıklanmıştır) dönüşmesini ulaşılması gereken hedefin zor tutulması ile ilişkilendirmek mümkündür. Türkiye'de ve diğer ülkelerde yapılan çok sayıda yerel ve ulusal beden imajı araştırması özellikle genç nüfusun büyük bölümünün, bedeninin görünümünden hoşnut olmadığına işaret etmektedir.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Ankara'da yaşayan 531 lise öğrencisi ile yapılan anket sonucunda kız öğrencilerin %43'ünün daha zayıf olmak istedikleri bulgulanmıştır. Aynı oranın Japon lise öğrencileri arasında %70 olduğu ise başka bir çalışmadan aktarılmıştır (Orsel vd., 2004: 12). Türkiye'nin 5 farklı ilde 865 erkek lise öğrencisi ile yapılan anket çalışması, katılımcıların %46'sının bedenlerinin kusurlu olduğunu düşündüğünü ortaya koymuştur (Yüceer vd., 2013: 22). İngiltere'de yapılan bir araştırma ergenlik çağındaki 2000 kızdan yalnızca %8'inin bedensel görünümünden memnun olduğunu göstermiştir. Amerika'daki lisans öğrencisi erkeklerin ise %95'i bedeninin en az bir parçasından memnun olmadığını dile getirmiştir (aktaran Çakı, 2011: 312).

Sebepler ister Batı'nın modernlik ve zenginliği çağrıştırmaları ile Batılı gibi görünmeye özenme (Çakı 2011: 313), ister kapitalizmin çıkarlarına hizmet adına oluşturulmuş bir beden politikası olsun; bu gün Batı ile ilişki içerisinde olan Batı dışı toplumlarda da Batılı güzellik ideali hüküm sürmektedir. "Günümüz vücut ideali öylesine geniş bir coğrafyayı etkilemektedir ki (...) Japonya'da, Suudi Arabistanda, Brezilya'daki güzellik yarışmalarını erozyona uğratmaktadır. Bu günün dünyasına ait olmak demek (...) modern ve Batılı vücut ölçülerine sahip olmak demektir" (Dove'dan aktaran İnceoğlu ve Kar, 2010: 73). Zayıflığın yoksulluk ve kötü beslenme, kilonun ise sağlık ve zenginlik olarak algılandığı Asya toplumlarında bu algı 1980'lerde Batı ile kültürel ilişkiler kurulması ile değişmiş, zayıflık arzularını hale gelmiştir (Luo ve diğerlerinden aktaran Çakı, 2011: 315). Dolayısıyla Batı ile ilişki içerisindeki herhangi bir toplumda bedensel güzellik ve çirkinlikten bahsederken aynı zamanda Batı'nın güzellik idealinden bahsedilmektedir. Yani Avrupa'da ve dünyanın büyük bölümünde geçerli olan güzellik ideali, Türkiye'nin de güzellik idealidir.

Söz konusu güzellik idealinin hayatlarımızda önemli bir yer edinmeye başlaması, serbest piyasa ekonomisine geçişi takip eden yıllara tekabül etmektedir. Ahıska ve Yenal askeri darbenin hemen ardından yeni bir çağ başladığına, bedeni sağlıklı ve güzel tutmanın ise bu çağın gerekliliklerinden biri olarak görüldüğüne değinmiştir (Ahıska ve Yenal, 2006: 8). Özellikle 1980'lerde piyasaya çıkan *Kadınca* ve *Elele* gibi kadın dergileri kadın güzelliğinin normlarını oluşturmaya başlamış, bu dergileri Amerika ve Avrupa merkezli kadın dergilerinin Türkçe basıları takip etmiştir. Söz konusu dergiler beğenilmek ve arzu edilmek için kadın okurlarına fazla kilolardan kurtulmak ve bakım yapmak gibi önemli görevler düştüğünü dile

getirmekte, bunları gerçekleştirmenin doğru yollarını öğretme iddiası taşımaktadır. Kalorisi azaltılmış, light ürünlerin piyasaya sürülmesi, fitness ve aerobiğin toplumsal statü göstergesi olarak sunulması yine aynı yıllarda başlamıştır (Ahıska ve Yenal, 2006: 8-14).

### **1.2.2.1 Gençlik ve Yaşlılık**

Genç, orta yaşlı ve yaşlı tanımlamaları ülkelere göre değişmekte, hangi yaş grubu aralıklarının genç, orta yaşlı yada yaşlı kabul edileceği hakkında resmi bir uzlaşma bulunmamaktadır. Ancak bunun bu çalışma açısından bir önemi yoktur çünkü yaygın güzellik ideali kişinin gerçek yaşından ziyade gösterdiği yaşla ilgilidir. Kırısklık, kellik ve beyaz saç gibi yaşlanma ile ortaya çıkan bedensel özellikler yaygın güzellik idealinin dışında tutularak çirkinlik ile özdeşleştirilmektedir. Bu özelliklere sahip olmayan, yani genç gösteren 40 yaşında bir insan, bu özelliklere sahip olan 25 yaşında bir insandan daha hoş karşılanmaktadır. Özbolat'a göre modern dönem yaş gruplarını kesin sınırlar ile birbirinden ayırmış, belirli yaş gruplarına belirli şekilde görünüp davranma zorunluluğu getirmişken bu gün temel öğreti "yaşsızlık"tır (Özbolat: 328). Kronolojik yaşa göre davranma ve görünme zorunluluğunun sona ermesi kişinin biyolojik yaşının önemi olmaksızın standart bir görünümde olması beklentisini ortaya çıkarmıştır.

Konuya tüketim toplumu ekseninde bakıldığında bunun bedene özen gösterme yani sermayeyi değerli kılma ile yakından ilişkisi görülebilir. Bu gün kozmetik, tıp ve estetik cerrahi endüstrisinin vaadi gerekli ürün ve hizmetlerin satın

alınması halinde yaşlı görünmenin engellenebileceği biçimindedir. Tüketim toplumunda birey bedenine özen göstermediği için çirkin görünümünden kendi sorumludur ve bunun acısını çeker. Dolayısıyla yaşlılık da düzgün beslenme, spor, estetik cerrahi ve kozmetik ürünleri kullanmamanın bir cezasıdır. Bu nedenle özen gösterilmemiş beden yaşlanır ve değer kaybeder. Tüketim toplumunda bedenin işlevselliğini bir gösterge, tüketim nesnesi ve sermaye oluşu üzerinden koruduğu (Baudrillard, 2012: 150-155) düşünüldüğünde işlevini yitmiş yaşlı beden algısı, cinsel açıdan çekici olma ile ilişkisi bağlamında olumsuz karşılama özelliğini korumaktadır. Bedenin cinsel açıdan çekici bulunma işlevini yitirmesi yaşlılık söyleminin önemli bir ayağını oluşturmaktadır. Gazioğlu'na göre hem lezbiyen hem de heteroseksüel kadınlar arasında yapılan araştırmalar yaşlanma korkusunun her iki grup için de büyük ölçüde çekici bulunmama korkusuna dayandığını göstermektedir (Gazioğlu: 2010, 116) Cinsel çekicilik işlevinin yanı sıra yaygın söylem yaşlılığı hastalık, bunaklık, düşkünlük, eksiklik ve ölüme yakınlık ile özdeş görmektedir (Gazioğlu, 2010:119).

Yaşlı görünmenin hoş karşılanmamasının bir nedeni de tarihsel süreçte gençlik üzerinden yürütülen devlet politikaları ve bu süreçte toplumun zihninde yer eden gençlik imgeleridir. Gazioğlu'na göre, ulus devletleşme sürecindeki birçok siyasi yapı gibi "Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda da idealize kuşak kronolojik yaşıyla, diri, çevik ve enerjik beden yapısıyla, dinç ve yorulmak bilmeyen zihniyle ülkenin geleceğini temsil ettiği düşünülen genç kuşaktır." Sokakları süsleyen genç sağlıklı, belirli kilo ve boyda insanları betimleyen heykeller, idealize edilen bu genç ve sağlıklı bedeni ortaya koymaktadır. Yaşlılar ise köylü imgesi haricinde dışarıda bırakılmış, kurtulması gereken gelenekleri temsil etmiştir" (Gazioğlu, 2010:

120).Yani Türkiye Cumhuriyeti tarihinde diri, dik, işlevini yerine getiren genç bedenin övülüp, işlevini yitirmiş kabul edilen yaşlı bedenin gözlerden uzaklaştırılmasının, ideolojik temelli bir proje olarak yürütüldüğü bir dönem yaşanmıştır.

Oğuz'un araştırmasına göre, kozmetik reklamlarında bedeninin taşıması "gereken" özellikler güzelliğin, bedende olmaması "gereken" özellikler ise çirkinliğin ölçütü olarak kodlanmaktadır. Çirkinliğe işaret eden özelliklerin büyük bölümü ise (cildin parlaklığını yitirmesi, kırışması, sarkması, pürüzsüzlüğünün bozulması, saçların solgunlaşması) ilerleyen yaş ile birlikte ortaya çıkan özelliklerdir. Tam tersine övülen özellikler ise genç bedenin özellikleridir. Bu açıdan kozmetik reklamları gençlik ve güzelliği bir arada vaat ederek bu iki olguyu birbirinin ayrılmaz bir parçası olarak sunmaktadır. Dolayısı ile kadın dergilerindeki reklamlarda "gençlik güzellik demektir, yaşlılık ise çirkinlik" (Oğuz, 2010: 190- 191).

#### **1.2.2.2. Formda Bir Beden**

Günümüz yaygın güzellik ideline göre güzelliğin birincil şartı formda bir bedene sahip olmaktır. Söz konusu beden formu kadınlar için uzun boylu, uzun bacaklı ve olabildiğinde zayıf olmak anlamına gelirken erkekler için yine uzun boylu ve ince belli, fakat geniş omuzlu ve kaslı olmak anlamına gelmektedir. Dolayısıyla kişinin kilosu, onun güzel bir insan olarak algılanıp algılanmamasında merkezi bir öneme sahiptir ve yağ fazlalık olarak değerlendirilmektedir. Tüketim toplumunda herkesin hakkı ve ödevi olarak kabul edilen evrensel güzellik incelikten ayrılmaz.

Hatta güzelliğin kendini özdeşleştirdiği modellerin ve mankenlerin profili, sıska ve etsizdir (Baudrillard, 2012: 165).

Şişmanlık püriten ahlakın ortaya çıkmasından beri hiçbir zaman hoş görülmemiş, tembellik ve dirayetsizlikle birlikte anılmıştır. Ancak ne kadar ince olunması gerektiğine dair algılar tarihsel süreçte değişmiştir. (İnceoğlu ve Kar: 2010, 76) Tüketim toplumlarında ise şişmanlık bir tür başarısızlık olarak algılanmakta; kişinin iradesine yenilmesi ve bedenine (spor yapma, kozmetik ürünler ve dengeli beslenme ile) yeterince özen göstermediği anlamlarına gelmektedir. Dolayısıyla tüketim toplumuna adapte olmuş kültürlerin şişmanlığa olumsuz anlamlar yüklediğini söylemek mümkündür. Küreselleşme ile birlikte bu özelliklerin her ikisine de uymayan Çin, Kore, Filipinler gibi Asya ülkelerinde de yayılan bu olumsuz anlamlar, şişman bedenin çirkin olarak addedilmesine neden olmaktadır (Luo'dan aktaran Çakı, 2011: 316).

2000'li yılların Türkiye'sinde Yenal ve Ahıska'nın gazete ve dergi manşetlerinden aktardığı üzere "zayıflama çılgınlığı" sürmekte, "ince, daha ince, çok ince" olma söylemi bir toplumsal statü göstergesi olmaktadır. İnce bedenler övülürken, formda olmayan bedenler kitle iletişim araçlarında yerilmektedir. 2006 yılında ATV'de yayınlanan "Şimdi zayıflamak istiyorum" adlı yarışma programında şişmanlar pişmanlıkları ile topluma bir ibret vakası olarak sunulmuş, bedeni ideal ölçülere uyacak biçimde şekillendirmek toplumsal statü ve başarının koşulu olarak gösterilmiştir (Ahıska ve Yenal, 2006: 14-18).Magazin programlarında ve magazin içerikli gazete eklerinde, ünlülerin selülitlerinin kınanarak teşhir edilmesi, aldıkları ve verdikleri kilolara geniş yer ayrılması ve nasıl formda bir bedene kavuşulacağını öğretmek amacı ile yayınlan *Formsantre, Women's Health, Men's Health, Muscle*

*and Fitness, Men's Fitness, Men's Flex* gibi çok sayıda Türkçe Fitness ve vücut geliştirme dergisinin yayımlanıyor olması da formda bir bedenin mutlak bir değer haline getirilmesinde kitle iletişim araçlarının nasıl bir rol oynadığını ortaya koymaktadır.

Ahıska ve Yenal kitle iletişim araçlarında "kişilere bir emir gibi ulaşan 'zayıflayın' önerisi ile yeni yemek ve lokantaları denemeye yönelik çağrılar" arasındaki gerilime de dikkat çekmiştir. Günümüz Türkiye'sinde de yaşanan bir deneyim haline gelen bu gerilim (Ahıska ve Yenal, 2006: 22), Susan Bordo tarafından "bulimik kişilik" kavramı ile açıklanmaktadır. Tüketim çağında kaçınılmaz olarak ortaya çıkan "bulimik kişilik", hem daha çok tüketip hem de derin suçluluk duygusuyla yediklerini çıkartmak istemekte, arzu ile görev arasında bölünmektedir (aktaran Ahıska ve Yenal, 2006: 22 ).

### **1.2.2.3. Bakımlılık**

Yaygın güzellik idealini oluşturan unsurlardan bir tanesi de bedenin bakımlılığdır. "Giderek yeni orta sınıf kimliğinin göstergesi haline gelen bakımlı beden adeta kişisel gurur ve manevi üstünlük kaynağı olmaktadır. Bunun karşıtı ise yalnız fiziksel değil ahlaki gevşekliğin de göstergesi sayılmaktadır" (Ayata, S. 2012: 53). Bu ideale göre kadının saçlarının gür ve parlak, cildinin yumuşak, tırnaklarının manikürlü, kıllarının alınmış ve yüzünün makyajlı olması gerekmektedir. Dizi ve popüler sinema gibi kurgusal yapıtlarda kadın karakterin evde, uyurken, duş alırken bile makyajlı görünmeleri, televizyon programı, internet siteleri ve dergilerde

ünlülerin makyajsız görüntülenmelerinin sıra dışı durumlar olarak sunulması, makyaj yapmayı bir norm, yapmamayı ile norm dışı haline getirmektedir.

Erkeğin bedenine bakım yapması ise onu *metroseksüel* ve *überseksüel* olarak adlandırılan iki farklı erkeklik biçimine dâhil etmektedir. Her iki erkeklik kurgusu da bedene özen göstermeyi ve bakımlı olmayı över. Ancak *metroseksüel* erkeklik kurgusunda kent yaşamı ve tüketime ayak uydurma ve bu uyum sürecinde kadınsı bulunan nitelikleri de sahiplenmek varken, *überseksüel* erkeklik kurgusu sisteme uymayı değil kendini ve ihtiyaçlarını bilmeyi öncelikli amaç olarak benimser; bu yolda kimliğini kadınlık ve erkeklikten bağımsız kurar (Uçan, 2012: 269).

Bu iki erkeklik kurgusunun ortaya çıkması, *hegemonik erkeklikte* yeri olmayan beden bakımının, kapitalist ekonominin çıkarlarına uygun biçimde erkeklerin de hayatına sokulması biçiminde değerlendirilebilir ancak bu değerlendirme tek başına yeterli değildir. *Metroseksüellik* ve *überseksüellik* modern dönemin erkeklik kurgusunu sürdürmenin zorlaştığı günümüzde, önceki erkeklik kurgusu ile çatışan yeni bir erkeklik biçimi sunmaktadır. Değişen çalışma koşulları, özellikle de post-fordist üretim biçimi, tüketim alışkanlıklarındaki değişme ve kadın hareketinin geleneksel değerlerin dayatması ile mücadelesi *hegemonik erkekliği* günün şartlarına ayak uydurabilen daha "esnek" erkeklik biçimlerine dönüşmeye itmiştir (Uçan, 2012: 268).

Modern dönemin *hegemonik erkeklik* kurgusu ile günümüzün post-modern erkeklik kurguları arasında bir çatışma ve mücadele vardır (Uçan, 2012: 268). Türkiye'de de gerek *metroseksüellik* gerek *überseksüellik* toplumun kimi kesimleri tarafından kabul görünürken kimi kesimleri tarafından yadırganmaktadır. Bu açıdan erkeklerin bedenlerine bakım yapmalarını yaygın kurgunun ve dolayısıyla idealinin

bir parçası olarak görmek yanlış olacaktır. Buna karşın Türk erkeklerinde saç ve sakal bakımı (jöle ile saçları şekillendirmek, kepek ve saç dökülmesini önleyici ürünler kullanmak, sakal ve bıyığa şekil vermek) nispeten görünür bakım biçimleridir.

Kadın erkek fark etmeksizin güzel bir beden özelliği sayılan bir diğer unsur ise bedenin temizliğidir. Temiz olup olmamak bir toplumsal ayrıcalık noktasıdır (User, 2010: 141). Bu ayrıcalığın tarihi ise Hristiyanlık öncesi Roma İmparatorluğuna dek uzanmaktadır. Barbarların yıkanmadığına dair bir inanca sahip olan Romalılar her daim temiz gezmeyi medeni yurttaşın görevi olarak kabul etmiş, hamamlarda topluca yıkanmışlardır. (Sennet, 2011: 24) Günümüzde ise temizlik güzelliğin alanına girmekte "uygar insanın kendisini tamamen temiz ve rahat hissetmesinin ancak tüm doğal kokulardan arınması ve güzel olarak algılamaya şartlandığı yapay kokulara bürünmesi ile mümkün" olmaktadır. (User, 2010: 141). Güzel bir bedenin yalnız güzel görünmesi değil, aynı zamanda güzel kokması da beklenmektedir.

### **1.2.3. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Güzellik ve Çirkinlik**

Bedenin güzelliği ve çirkinliğine dair algılar büyük ölçüde toplumsal cinsiyet kalıpları ile ilişkilidir. Yaygın güzellik ideali kadın ve erkek için farklı özellikler sunmaktadır ve bu ideallerin cinsiyetlere biçilen toplumsal roller ile paralellik gösterdiği görülmektedir. Aynı zamanda, bir kadının güzelliği ya da çirkinliği, bir

erkeğin güzelliği ya da çirkinliğinden farklı anlamlar taşımakla birlikte farklı önemlere sahiptir.

Toplumsal cinsiyetin akıl ile özdeşleştirdiği erkek ruh, doğa ile özdeşleştirdiği kadın ise bedendir (Elçik ve Özenç, 2010: 7). Fatih Çakı'ya göre, "erkeğin güç ve başarısı, kadının ise çekicilik ve arzulanırlığı ile değer gördüğü toplumlarda kadınların beden imajları erkelerden daha çok tasa konusu" haline gelmektedir (2011: 309). Benzer biçimde güzel olmak kadına atfedilen anlamların önemli bir parçasını oluşturmaktadır çünkü kadına müreffeh bir hayat sağlayacak olan iyi bir evliliğin anahtarlarından biridir (Düzkan, 2010: 101). Güzel görünme zorunluluğunun kadın üzerinde kurduğu baskı erkek üzerinde kurduğu baskıdan daha fazladır. *Bulimia nevrosa* ve *Anorexia nevrosa* gibi beslenme bozukluklarına neredeyse yalnızca kadınların ve eşcinsel erkeklerin yakalandığı kaydedilmiştir (Düzkan, 2010, 104).

### **1.2.3.1. Kadın Güzelliği ve Çirkinliği**

Kadın bedeni ile bedeninin güzelliği ve çirkinliği günümüzde büyük bir önem taşımaktadır. "Güzel olmak kadına atfedilen anlamların önemli bir parçasını oluşturmaktadır." (Elçik ve Özenk, 2010: 101) Pek çok araştırmacı ve düşünürün göre tüketim kültürünün kadının dış görünümü hakkında oluşturduğu baskı erkeğin dış görünümüne kıyasla daha fazladır. Cash, Barbara ve Louis'in 30.000 katılımcı ile gerçekleştirdiği araştırmaya göre bedenin görünümünden memnun olmayan kadın sayısı bedeninden memnun olmayan erkek sayısından %14 fazladır. Ancak

memnuniyetsizlik konusundaki fark düşük olmasına karşın kadının üzerindeki güzel olma baskısı daha fazladır. Nitekim depresyon odaklı bir başka çalışma kadınlarda bedensel görünüm kaynaklı depresyonun görülme sıklığının, erkekte görülme sıklığının iki katı olduğunu ortaya koymaktadır (Elçik: 2010: 141). Dolayısıyla bedeninin görünümünden hoşnutsuz olmak her iki cinsiyette de görülmesine karşın bunun kadın üzerinde yarattığı kaygı daha fazladır. Dove'un yaptığı güzellik araştırmasına göre günümüzde küresel olarak 15-17 yaş arası genç kadınların %95'i dış görünümde bir şeyleri değiştirdikleri takdirde daha mutlu olacaklarına inanmaktadır. 18-64 yaş arası kadınların ise % 94'ü daha zayıf olmak istemektedir (aktaran İnceoğlu ve Kar, 2010: 72).

Kadının kafasının sürekli biçimde görünüşü ile meşgul olması ise kadının seyredilen bir nesne konumunda olması ile ilişkilidir. (İnceoğlu ve Kar, 2010: 65) John Berger'e göre kadınlar hiç durmadan kendilerini seyretmektedirler çünkü çocukluktan beri onlara kendilerini gözetim altında tutmaları öğretilmiştir. Bu yüzden kadın seyredilendir. Seyreden kimliği ise yine kendi seyredilişini seyretmek üzerine kuruludur. Böylece kadın kendini görsel bir nesneye, seyredilen bir şeye dönüştürmüş olur (Berger, 2011: 47). "Kadın toplumsal cinsiyet ilişkileri içinde ikincil ve öteki konumda olduğu için onun bedeni bakılan, yargılanan ve denetlenen bedendir" (User, 2010: 139). French'e göre sanatta kadın bedeninin kullanımında "rahatsız edici olan kadın bedeninin erotikleştirilmesi değil, üstünlük taslayan, malın alıcısı konumundaki öteki cins tarafından el konulmak üzere erotikleştirilmesidir" (aktaran Cheviron, 2010: 97). Nitekim Berger de kadının seyirlik bir nesneye dönüştürülmesi konusunda bu gün "ideal" izleyicinin erkek kabul edilmesi dolayısı ile kadın imgesinin erkeğin gururunu okşayacak biçimde düzenlendiğini

belirtmektedir (Berger, 2011: 64). Dolayısıyla kadın güzelliğine ve sağlığına ilişkin normlar da erkekler tarafından konulmuştur.

Özetle, günümüzde maddi nesne tüketiminin yerini imaj ve marka tüketimi yani seyirlik tüketim almıştır (Ersöz, 2010:39). Tüketim toplumunda kadın bedeni değişim değeri olan bir nesneye tekabül eder. Değiş tokuşun birimi ise para değil bakılmaktır (Elçik, 2010: 152). Kadın bakılan, seyredilen nesne olduğuna göre tüketim kültürü içerisinde nasıl görüldüğünün yarattığı baskı ve hayatında taşıdığı önem de büyük olacaktır. İşte bu yüzden, "Batı dünyasında hiç bir kadın güzellikten kaçamaz. Güzellik küçüklüğünden itibaren engellenemez biçimde kadına atfedilecek ya da ondan esirgenecektir" (aktaran İnceoğlu ve Kar, 2010: 73).

Güzellik ideali 1.70 cm boylarında, uzun bacaklı, bronz tenli, dinç görünümlü ve bir dirhem bile fazla eti bulunmayan (İnceoğlu ve Kar: 2010, 72) kadın imajına işaret etmektedir. Sivilcesiz, lekesiz, pürüzsüz, selülsiz bir ten ve bakımlı saçlar da yaygın güzellik idealinin önemli unsurlarıdır. "Yaratılan vücut idealine ilgiyi korumanın en önemli mekanizması, bu idealin şişmanlık ve ete yönelik bir tiksinti üzerine inşa edilmesidir" (İnceoğlu ve Kar, 2010: 75). Eco'nun belirttiği üzere çirkin, tiksinti uyandırandır (2009: 19). Buradan hareketle, bir güzellik idealinin yaratılıp korunması, neyin tiksiniç yani çirkin olduğunun belirlenmesini de beraberinde getirmektedir. Günümüz yaygın güzellik idealine göre kilo fazlalığı tiksiniç olarak kodlanmakta ve fazla kilolu kadınlar çirkin ilan edilmektedir.

Tek tipleşen güzellik anlayışının öğelerinin biri de bel kalça oranıdır. Garner ve diğerleri tarafından yapılan araştırma 1920-1980 yılları arasında güzellik yarışmaları ve *Playboy* dergisinde güzel olarak sunulan kadın bedenleri üzerinden güzellik idealini incelemiştir. Tarihsel süreçte güzel kadından beklenen boy ve kilo

değişmesine karşın ideal bel kalça oranının hiç değişmeksizin 0,7 kaldığı tespit edilmiştir. Aynı araştırmanın 2000 yılında genişletilmesi de elde edilen veriler de sonucu değiştirmemiştir (aktaran Dural vd., 2008: 76). Türkiye'de Dural, Çetinkaya ve Gülbetkin tarafından yapılan bir araştırma da katılımcılara zayıf, normal ve şişman olmak üzere üç kilo grubundan farklı bel kalça oranına sahip kadın figürleri gösterilmiştir. Katılımcıların her kilo grubu için değişmez olarak 0,7 bel kalça oranına sahip figürü en güzel olarak kodladıkları görülmüştür (Dural vd, 2008: 79).

Kadın için ince bir bedeninin uygun görülmesi büyük ölçüde toplumsal cinsiyet kalıpları içerisinde kadına biçilen roller ile ilişkilidir. Hakim ideoloji kadınların kendileri için değil çevrelerindeki kişiler için yaşamalarını normal sayıldığı için kadının bedeni ile kurduğu ilişki de bu normu içermek zorundadır (Ahıska ve Yenal, 2006: 22). Şişmanlığın kadına biçilen fedakarlık rolü ile uyumsuzluğunu dile getirenlere göre "yiyecek kadın için ötekilere vermesi ama kendisini yoksun bırakması gereken bir şeydir" (Elçik, 2010: 144). Kadının görevi başkalarına bakmak ve onları beslemektir ama kendisini değil. Bu yüzden, "erkek yer, kadın hazırlar" (Bordo, 2002: 155-156). Yemeğe düşkünlük haz arayışıdır. Bu yüzden şişmanlık güzellik idealinin yanı sıra geleneksel kadınlık rolüyle de uyumsuz bulunmaktadır.

Kadın bedeni söz konusu olduğunda göz önünde bulundurulması gereken iki gerilimli nokta vardır. Bunlardan bir tanesi kadın bedenini teşhir ve gösteriye indirgeyen tüketim kültürü, diğeri ise namus ve erkeğe taabiyettir (Çınar, 2011: 504). Tüketim toplumunda kadın bedeni vitrindeyken namus kavramının belirgin bir önem taşıdığı toplumların kadından beklentisi, bedenini karşı cinsin bakışlarından sakınması yönündedir. Namuslu olmak kadına dair bir özellik olmasına karşın kadının namusu aslında ondan sorumlu olduğu varsayılan erkeğin statüsünü

belirlemek açısından önemlidir. Dolayısıyla kadın bedeninin görünürlüğü kadının özgür iradesi ile aldığı bir karar olmaktan ziyade çevresindeki erkekler tarafından belirlenen kurallarla ilişkilidir. Kadın bedeninin güzelliğini anlamlandırabilmek için çevresindeki erkeklerin kadın bedeninden beklentilerini de ayrıca ele almak gerekmektedir. Bu noktada cevaplanması gereken bir soru kadın bedeninin gözlerden sakınılması gerekliliğinin kadın bedeninin güzelliğine atfedilen önemi etkileyip etkilemediğidir. Bu konuda kesin bir yargıya varmak mümkün olmamakla birlikte kadın güzelliğinin de yine kadının birlikte olduğu erkeğin toplumsal statüsünü etkilediğini göz önünde bulundurmak gereklidir. Güzel bir kadını "elde etmek" övünülecek bir konudur. Dolayısıyla namusun önem taşıdığı toplumlarda da kadının bedensel güzelliği önem taşımaktadır ancak bu güzelliğin ne kadar sergileneceği farklılık göstermektedir.

### **1.2.3.2. Erkek Güzelliği ve Çirkinliği**

Toplumsal cinsiyet kalıplarınca belirlenen "erkeklik", erkeğin yalnız nasıl davranması ve hangi özelliklere sahip olması gerektiği konusunda değil, nasıl görünmesi gerektiği konusunda da bir imaj oluşturmaktadır. Serpil Sancar'ın dikkat çektiği üzere tek bir erkeklik tipinden ziyade birbiri ile yarışan farklı erkeklik deneyimlerinden bahsetmek daha yerindedir (2011: 26). Bu farklı erkeklik tipleri bedenin nasıl görünmesi gerektiği konusunda farklı normlara sahiptir. Yaygın güzellik ideali ile paralellik gösteren uzun boylu, kaslı, geniş omuzlu, iri, üçgen

vücutlu erkek bedeni, *hegemonik erkekliğin* kriterleri olarak görülen güç ve dayanıklılığa işaret etmektedir.

Elçik'e göre de sağlık ve dolayısıyla sağlıklı bir görünüm erkekliğin bir gereği halini almıştır. Kadının narin ve zayıf bedenine karşılık olarak erkeğin dayanıklı, kaslı ve iri olması beklenmektedir. Sıksalık "oğlanlık"ı çağrıştırmaktadır. Öte yandan aşırı kilo almak da kontrol yitimi anlamına gelmektedir ve bu akıl da ve rasyonalite ile özdeşleştirilen erkeğe uygun bulunmamaktadır. Kilo almadan irileşme isteği ise kimi zaman vücut geliştirme saplantısına, yani *bigorexia*'ya dönüşebilmektedir (Elçik, 2010: 141-142).

Elçik, maskülenite ile şişmanlık ilişkisindeki en ağır taşlarından birinin göğüslerin büyümesi ve penisin vücudun diğer bölümlerine oranla küçük kalması olduğunu ileri sürmektedir. Hem konu ile ilgili yapılan araştırmalara katılan erkek görüşmecilerin ifadelerinde, hem de toplumun kalıp yargılarını ortaya koyan ekşi sözlük benzeri web sitelerinde şişmanlığın mütemadiyen "penisi görememek" ile ilişkilendirilmesi dikkat çekicidir. "Penisini görememek erkeğin erkekliği ile ilgili olarak yaşadığı kuşku ve paniğin sembolik ifadesidir" (Elçik, 2010: 141-142).Sancar ise, endüstriyel kapitalizmin erkek bedenini makine metaforundan üretilmiş bir kas gücü olarak gördüğünü, bu tahayyülü besleyecek futbol, vücut geliştirme ve "he-man" imgelerini el üstünde tuttuğunu dile getirmektedir. Ancak yazara göre bu imgeler işçi sınıfı için geçerlidir ve iş adamları erklerini para kazanarak ortaya koydukları sürece nasıl göründükleri konusunda özgürdürler (Sancar, 2011: 303). Böylece hem hegemonik erkeklik kriterleri arasında hem yaygın güzellik ideali içerisinde yer alan formda bir beden kriterini karşılamak erkekliği pekiştirebileceği gibi, karşılamamak da erkeklik krizine neden olabilmektedir.

Erkeklik krizi erkeğin toplumda kabul gören erkeklik modellerine uyamaması ya da uymayı reddetmesi sonucunda yaşanan gerilimdir. Erkeklik krizinde söz konusu olan bir kimliğin başka bir kimliği değil, bir kimliğin bireyi ezmesidir (Atay'dan aktaran Oktan, 2008: 152). Erkeklik dişiliğin tersine verilen, bağışlanan bir şey olduğu için geri alınabilir (aktaran Oktan, 2008: 155). Yani erkekliğin sürekli olarak pekiştirilmesi gerekir aksi taktide kaybedilmesi tehlikesi vardır ve bu durum erkek üzerinde bir gerilim yaratır (Oktan, 2008: 153).

Oktan'a göre, erkeklik krizi 1990'ların ikinci yarısından itibaren sinemada görünür hale gelmiştir. Bu durumun nedenleri arasında ekonomik krizler, dönemlik kontratlar, teknolojinin emeğin yerini alması, kadınların iş yaşamına katılımın artması ile para kazanma tekelinin kaybedilmesi, erkeksi kabul edilen hırs ve girişimcilik gibi özelliklerin kadınlarda da görülmeye başlaması yani iki cinsiyetin birbirine benzemeye başlaması ile ötekine benzememe ideali üzerine kurulu erkekliği bunalıma sokması gösterilebilir. Bu nedenler ışığında sinemada giderek görünür hale gelen erkeklik krizinin izlerini oyuncuların bedenleri üzerinden görmek de mümkündür (Oktan, 2008: 157).

Hollywood filmlerinde John Wayne, Sylvester Stallone, Arnold Shwardzenneger gibi oyuncuların bedenlerinde görünür kılınan dayanıklılık, saldırganlık, şiddet (...) gibi niteliklerin benzerleri Yeşilçam filmlerinde de varlık göstermektedir. Cüneyt Arkın, Kartal Tibet, Kadir İnanır gibi oyuncuların bedenlerinde varlık kazanan her şeye gücü yeten erkek imgesi Türk sinemasında önemli bir ağırlığa sahiptir (Okan, 2008: 157).

Oysa 1990'ların ikinci yıllarından itibaren yerleşik erkeklik biçimlerine uymayan erkek bedenleri görünür olmaya başlamış, hatta Türk sinemasında tabu olduğu için sürekli gizlenmiş erkek bedenleri bazı filmlerde teşhir edilerek haz

nesnesi haline getirilmiştir. Yazar bu durumu tüketim ve beden politikaları çerçevesinde ele almış, bedenin ticari göstergeler ile donatıldığı tüketim kültürü ile ilişkilendirmiştir(Oktan, 2008: 159).

Fatih Özgüven ise Türk sinemasında erkek şişmanlığını iki gruba ayırmıştır. Bu gruplardan ilki *Recep İvedik*ya da *Ara* (2007) filminde iş adamı Ender gibi karakterlerin dahil olduğu, Nurdan Gürbilekçi'nin deyişiyle, "Ben de İsterem" kültürü şişmanlarıdır. Diğer gruptaki karakterler ise *Masumiyet* (2006) filmindeki Yusuf, *Prencesin Uykusu'ndaki*(2010) kütüphane memuru *Karanlıktakiler'deki* (2009) Egemen gibi, şişmanlık ile beraber gelen eziklikten muzdariptir. Özgüven,*Korkuyorum Anne*filminde Ali'nin "korkuyorum anne" ile "yapma baba"nın arasına sıkışmış mutsuzluğundan söz eder (2012: 100-102).

Oktan, Elçik ve Özgüven'in tartışmaları ışığında, formda olmayan erkek bedenlerinin Türk sinemasında bir madalyonun iki yüzünü oluşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu yüzlerden bir tanesinde *hegemonik erkekliğin* bedensel kriterlerini karşılayamadığı ya da karşılamak istemediği için erkeklik krizi yaşayan mutsuz erkeğin bedeni varken, madalyonun öbür yüzünde "ben buyum, bana kimse nasıl görünmem gerektiğini söyleyemez, beni böyle kabul edin" diyerek iktidarını korumaya çalışan erkeğin bedeni vardır.

Erkeklik tipleri arasındaki çatışmalar, çoğu erkek olan karikatüristleri de etkilemiş, mizah alanında farklı erkeklik tiplerinin ötekileştirilmesine dayanan tipler ortaya çıkmıştır. Kürese Tüketim kültürüne entegre olunan 1980 ve 1990'larda ortaya iki uçta yer alan farklı erkeklik tiplerini karikatürize eden iki imaj çıkmıştır. Bunlardan biri "maganda", diğeri "entel"dir. Söz konusu iki imajın da karakter ve davranış özelliklerinin yanı sıra belirli dış görünüş kalıplarına da

sokulduğunu görmek mümkündür. Maganda çirkindir. Ayşe Öncü'nün 1992 tarihli *Hürriyet* gazetesinden yaptığı alıntıya göre maganda "kıllı bir vücuda sahiptir. İğrençliğinden tanınır. Grotesk bir ucubedir." Magandanın fiziksel iticiliği ehlileşmemiş cinsel dürtülerin simgesi halini alır (Öncü, 2012: 191). Magandanın zaman içerisinde yalnız bir karikatür tiplemesi olmaktan çıkıp cinsel açlığını sergileyen, cahil, kaba, kavgacı, etrafını rahatsız eden kişileri ötekileştirmek ve aşağılamak için kullanılan bir kelime halini alması dikkat çekicidir ve bedensel çirkinliğe yapılan vurguyu anlamlı kılmaktadır; çünkü bedensel çirkinlik de istenmeyendir, norm dışıdır, kötüdür. Bir magandaya ancak bu fiziksel iticilik yakıştırılır. Öte yandan "entel" tiplemesi iticileştirilmekten ziyade komikleştirme yolu ile itibarsızlaştırılan bir imaj ortaya koymaktadır. Entel, bilgili ya da zeki olmayan, fakat öyleymiş gibi görünmek için fiziksel bir imaj oluşturan yüzeysel kişidir. Fuları, gözlükleri, atkuyruklu uzun saçları ve sıksa bedeni ile resmedilir. Bu fiziksel özelliklerin erkeğe yakıştırılan yaygın güzellik ideali ile uyuşmamasının yanı sıra erkeği özellikle uzun saç ve zayıflık bakımından kadınsılıkla ilişkilendirildiği ortaya çıkar. Modern görünmek isteyen bakımlı erkek, entel tiplemesiyle karikatürleştirilerek, zayıflık, yüzeysellik, kadınsılık ve kadının iradesi altına girmek ile ilişkilendirilmektedir (Ahıska ve Yenal, 2006: 33).

### **1.3. Kitle İletişim Araçlarında Güzellik ve Çirkinlik**

İnceoğlu ve Kar, televizyonun yaygınlaşması ve televizyonda gösterilen bedenlerin niteliği ile yeme bozukluklarının yaygınlaşması arasındaki bağlantıya

dikkat çekmektedirler. 1968 yılında İngiliz model Twiggy'nin ikonu olduğu zayıflık kültürünün hayatlarımıza girdiğini belirten yazarlar televizyonun hemen hemen her haneye yayıldığı dönemde, yalnızca 38 ayda kaydedilen yeme bozukluğu vakalarının iki katına çıktığını dile getirmektedirler (İnceoğlu ve Kar, 2010: 76).

Televizyon ve sinemadaki kurgusal anlatılarda, bedensel güzelliğin övülmesi, bedensel çirkinliğin ise yerilmesi basmakalıp bir anlayışın sonucudur. Bunlardan ilki bedensel açıdan güzel kişinin kişilik olarak da iyi olacağı inancına dayanan "güzel olan iyidir" stereotipidir. Smith, Mentosh ve Bazzni tarafından gerçekleştirilen ve Hollywood'un 1990'lara kadarki 40 yıllık sürecini inceleyen alımlama araştırmasının sonuçlarına göre, fiziksel açıdan çekici karakterler aynı zamanda ahlaki açıdan daha iyi, romantik ilişkilerde daha başarılı ve daha güzel hayatlara sahip karakterlerdir (Smith vd., 1999). Televizyonda da benzer biçimde ince ve güzel bedenlere sahip kadın karakterler arzulanır; bu kadınlar çekici, öz saygısı yüksek ve başarılı karakterler olarak kurgulanmaktadır (aktaran Foust ve Burggaf, 1999: 474). Kitle iletişim araçlarında bedensel olarak güzel karakterlerin olumlu niteliklere sahip biçimde kurgulanmasına paralel olarak, çirkin karakterlerin de olumsuz özelliklere sahip olarak kurgulandığı görülmektedir.

Fouts ve Burggaf'ın prime time durum komedileri üzerine yaptıkları 1999 tarihli araştırmada, nüfusa oranla zayıf ve genç karakterlerin abartılı biçimde, buna karşın kilolu ve yaşlı karakterlerin daha yetersiz bir biçimde temsil edildikleri tespit edilmiştir. Araştırılan durum komedilerinde, zayıf karakterlerin bedenlerine yönelik olarak şişman karakterlerden daha çok övgü aldıkları, bedeninin inceliği arttıkça diğer karakterlerden gelen övgü sayısının da arttığı tespit edilmiştir. Özellikle erkek karakterlerden gelen övgüler, karşı cins tarafından beğenilmek için zayıf olmanın bir

zorunluluk olduğuna işaret ettikleri biçiminde değerlendirilmiştir. Araştırmacılara göre, karakterlerin zayıflığı ile kendi bedenleri hakkında yaptıkları olumsuz yorumlar arasındaki doğru orantı ise özgüvenle zayıflık arasında bir ilişki kurmaktadır (Fouts ve Burggaf, 1999: 473-479).

Fouts ve Burgaff'ın yine prime time durum komedileri üzerine yaptıkları 2000 tarihli bir başka çalışma ise şişman kadın bedenlerine yönelik olumsuz yorumları odağına almıştır. Bu çalışmada kadın karakterin kilosu arttıkça bedenlerine yönelik olarak aldıkları aşağılayıcı yorumların da arttığı ortaya konulmuştur. Kadın bedenine gelen olumsuz yorumların gülme efekti ve benzeri izleyici tepkileri ile desteklenmesi, şişman kadınların aşağılanmasını ve buna gülünmesini toplumsal olarak kabul edilebilir kılmaktadır. Her iki araştırmanın sonuçlarına bakıldığında ince kadın bedenine gelen övgüler ile şişman kadın bedenine gelen yergilerin, davranış ve değerlerin öğretilmesinde en başarılı model olarak kabul edilen cezalandırma ve temsili pekiştirme modeli ile uyduğu görülmektedir. Bu ise, durum komedilerinin kadınları zayıflık idealine uymaya ittiği biçiminde yorumlanmıştır. Bunun yanı sıra erkeklerin şişman kadınlar karşısında nasıl bir tavır takınmaları gerektiği de durum komedilerinde açıkça sergilenmektedir (Fouts ve Burggaf, 2000).

Fouts ve Vaughan'ın yine prime time durum komedileri üzerine yaptıkları ancak bu kez erkek bedenini odağına alan araştırma kilolu erkeklerin kilolu kadınlara göre daha kabul edilebilir olduğunu tespit etmiştir. İncelenen komedilerde kilolu erkeklerin nüfusa oranda temsili az olmasına karşın kilonun fazlalığı ile gelen olumsuz yorum sayısı arasında bir ilişki tespit edilememiştir. Erkek karakterlerin yalnız %9'u bedensel görünüşleri dolayısıyla olumsuz yorumlara maruz kalmıştır ve bu yorumlar gülme efekti benzeri izleyici tepkileri ile desteklenmemiştir. İzleyici

tepkisi genellikle karakter kendi görünümü hakkında olumsuz yorum yaptığında kullanılmıştır. Araştırmacılar, durum komedisi yazar ve yönetmenlerinin büyük bölümünün erkek olduğuna dikkat çekmiş ve dizinin yaratıcılarının kendi deneyimlerini yansıtıyor olabileceği üzerinde durmuştur. Buna göre erkek karakterlerin kendi bedenleri ile dalga geçerken mizahı kullanmalarının, kültürel olarak belirlenmiş ideale uymamanın yarattığı baskıyı maskeleyerek amacına hizmet ediyor olabileceğini dile getirmişlerdir (Fouts ve Vaughan, 2002: 439-441).

Sözü edilen çalışmalar göstermektedir ki, kurmaca anlatılarda yaygın güzellik idealine uyan ve uymayan karakterler, bedenlerine paralel olarak taşıdıkları kişilik özellikleri bakımından stereotipik özellikler gösterebilmektedir. Güzel karakter başarı, iyilik ve arzulanırlık ile ilişkilendirilirken çirkin karakterler kötü kalpli, tembel ve başarısız olarak kurgulanmakta, bu şekilde bedensel görünümün kişilik özellikleri ile ilişkili olduğu algısı yaratılmaktadır. Feldman'a göre bu algının oluşmasında medyanın merkezi bir rolü vardır çünkü gündelik hayatta gerçekten var olmayan bir ilişki gündelik hayatın gözlemlenmesi yolu ile öğrenilemez. (aktaran Smith vd, 1999). Öte yandan, nasıl bir bedensel görünümün toplumda kabul gördüğünü anlayabilmek için diğer karakterler tarafından yapılan sözlü yorumlar da yol gösterici olmaktadır. Yaygın güzellik idealine uyumlu bedensel özellikler taşıyan karakterler övülürken bu özellikleri taşımayanların yerilmesi, bedensel görünüm açısından neyin kabul edilebilir neyin kabul edilemez olduğunu ortaya koymaktadır.

Seçil Büker'in 1960'ların kadın sinema yıldızlarını incelediği bir çalışmasında dile getirdikleri, yukarıdaki tartışmalar ile tutarlı bir manzara ortaya koymaktadır. Büker'e göre zayıf, zarif, ince, narin ve sarışın bir kadın olan Filiz Akın kusursuz bir Avrupalı'dır. *Vogue* dergisinin kapağından fırlamış gibidir ve sanki şans eseri

Türkiye'dedir. Dergiler ondan Türk Sinemasının güzel kızı olarak bahsetmektedir (Büker, 2012: 173). Akın'ın çağdaş ve Batılı kadın imajı ve güzelliği ile Avrupai bedensel görünümünün bir bütün oluşturması elbette tesadüf değildir. Yukarıda değinildiği üzere sebebi ister Avrupa merkezli kapitalist pazar, ister Batılılaşma, Batı tipi modernleşme arzusu olsun, Anglo-Sakson ırkın bedensel görünümü uzun yıllardır güzellik ideali olarak hayatlarımızda yer edinmiştir. Fatma Girik'in imajı ise bedensel görünümün cinsiyetlendirilmiş doğasını gözler önüne seren bir örnektir. Büker'e göre Fatma Girik, "tamamen dişi değildir, kabadayı gibidir ve hep erkeklerle bağdaştırılmış olan fiziksel güce sahipmiş gibi görünmektedir" (Büker, 2012: 174). Dolayısıyla kadın olmak, kadın gibi görünmek ile mümkündür.

## **II. BÖLÜM: 2000 SONRASI TÜRK GÜLDÜRÜ SİNEMASI**

### **2.1. 2000 Sonrası Türkiye'de Tür Sineması**

2000'li yılların Türk popüler sineması önceki dönemlerin kimi sorunlarını miras alarak, kimi sorunlarını ise aşarak kendine has bir nitelik oluşturmaya başlamıştır. Oniki yıllık bir süreç bir sinemanın karakteristiklerini çizmek açısından yetersiz olsa da geçirdiği belli başlı değişimleri tespit etmek mümkündür. İlk belirgin değişimlerden bir tanesi nicel verilerde görülmektedir. İkibinli yıllarda Türk popüler sineması hem vizyona giren film sayısı hem de ulaşılan seyirci sayısı bakımından belirgin bir yükseliş yaşamıştır. Nigar Pösteği'ye göre 90'lı yıllara seyircisini küstürmüş, batık bir sektör olarak giren Türk sineması, bu dönemi kendini yeniden

var etme çabası içerisinde geçirmiş; 2000'li yıllara ise seyircisi ile tekrar ilişki kurmuş biçimde başlamıştır (2010: 77). 2000'li yıllarda Türk sineması, gişede yerli filmlerin yabancı filmlerden daha fazla hasılat aldığı nadir ülke sinemalarından biri haline gelmiştir (Pösteği, 2012: 13).

Vizyona giren ve izleyici çeken filmlerin sayısının artması olumlu bir gelişme olmakla birlikte bir değişimden söz etmek için tek başına yeterli değildir. Sağlıklı olan, çekilen film sayısının artması ile birlikte gerek konu ve tema gerek anlatım olanaklarının kullanılması bakımından da çeşitlilik görülmesidir. İki binli yılların Türk sinemasında farklı anlatım biçimlerinin denendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu denemeler, özellikle tür sinemasına duyulan ilgi ve kimi postmodernist sinema öğelerinin kullanılması biçiminde göze çarpmaktadır.

### **2.1.1. Tür Filmleri**

Tür sineması Hollywood kökenli bir sinema anlayışıdır. Altın çağını Hollywood stüdyo sisteminde yaşamış, ancak zaman içerisinde Hollywood'a özgü olmaktan çıkıp dünyanın pek çok yerinde, sinema tarihinde kendisine yer edinmiştir. "Sinemada tür, esas olarak, konu açısından benzerlikler taşıyan, ortak yol yöntem kullanan, zaten denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıkmıştır" (Abisel, 1999:22). Ancak türün ne olduğu konusunda yapılan çalışmaların sayısı arttıkça kesin bir tanımının yapılamayacağı görüşü de ağırlık kazanmıştır.

Barry K. Grant gibi kimi araştırmacılar, sinemada türü benzer özellikler göstermeleri üzerinden tanımlamış, yineleme, çeşitleme yolu beklentilere cevap veren öyküler anlatma özelliklerini vurgulamıştır (Grant, 2003: 15). Buna karşın tür hakkında genellemeler yapılamayacağını savunan görüşler de mevcuttur. Andrew Tudor, tür filmlerini "göreceli olarak sabit kültürel kalıplar" olarak ele almış, türün, filmlerin içkin nitelikleri ile değil içinde yer aldığı kültür bağlamında değerlendirilebileceğini savunmuştur. Buradan hareketle türü, "hep birlikte tür olduğuna inandığımız şey" olarak tanımlamıştır (Tudor, 2003: 7). Joseph Reed ise türün dil gibi değişen organik bir oluşum olduğunu, bu yüzden kapsayıcı bir tanımlı yapılamayacağını öne sürmüştür. Türün tanımlanmasında üretim biçimi ve amacını ön plana taşıyan görüşler de mevcuttur. Easthope tür sinemasını üretim bandına benzetererek, "standartlaşmış başarılı bir ürünün yeniden üretimiyle tüketicinin sürekliliğini sağlayan" bir oluşum olduğuna değinmiştir (aktaran Abisel, 1999: 27). Tür sinemasına izleyici bakımından işlevleri üzerinden yaklaşan yaygın bir görüş de, Sobhack, Kitses, Cawlti, Wrigt ve Shchatz'ın çalışmalarında görülen mit ve ritüel bağlamındaki yaklaşımdır. Bu yaklaşıma göre tür filmleri "modern çağların laikleşmiş mitleri" olma özelliği gösterir ve kültürel değerleri tekrarlama yolu ile ritüelleştirir (Akbulut, 2003: 19).

Türün kapsayıcı bir tanımını yapmak mümkün olmasa da günümüzde taşıdığı bir takım özellikleri saptamak mümkündür. Abisel'e göre, tür filmlerinin ortak noktaları ticari başarının hedeflenmesi ve uyaşımlara uygunluk ile kendiden önceki örneklerin geleneğini taşıırken kendinden sonrakileri de etkilemesidir. Söz konusu uyaşımlar ise öykü, biçim, ikonografi, mekan ve karakterler içerisinde görülebilir (Abisel, 1999: 58-59). Tespit edilen ilk özellik olan ticari başarının hedeflenmesi, tür

filmlerinin incelenmesi sırasında elde edilen verileri anlamlandırma açısından önemlidir. Ticari sinemanın izleyiciye vaadi onu bilişsel bir sürece sokmak değil, duygularına hitap etmek ve sonunda *katharsis*'e ulaştırmak, yani rahatlatmaktır. Bunun gerçekleştirilmesindeki önemli bir etmen ise toplumun değer yargıları ile ters düşmemektir. Ticari başarı amacı ile üretilmiş ve bu açıdan başarıya ulaşmış yapıtlar bu eğlence, mutluluk ve rahatlama vaadine ters düşmemek adına izleyiciyi düşünmeye itecek, yadırgama ve rahatsızlığa sebep olacak anlatılardan kaçınmaktadırlar. Dolayısıyla ticari amaç güden tür filmlerinde toplumun değer yargılarının izlerini sürmek mümkündür.

### **2.1.2 2000'li Yıllarda Tür Filmleri**

2000'li yılların popüler Türk sinemasına bakıldığında tür filmlerinin sayıca ve çeşitlilik bakımından önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. 2000-2012 yılları arasında vizyona giren tür filmleri arasında çoğunluğu 136 film ile komedi türündeki yapımlar oluşturmaktadır. Bu filmler romantik komediden parodiye dek biçim ve içerik bakımından çeşitlilik gösteren bir manzara ortaya koymaktadır ve bu filmlerden bazıları daha sonra ayrıntılı biçimde irdelenecektir. Bir diğer tür sineması örneği ise, Türk sinemasında daha önceki dönemlerde sayıca çok az olan korku filmleridir ve bu türün örneklerinin sayısı belirlenen yıllar arasında artış göstermiştir. *Okul* (Yağmur-Durul Taylan, 2004), *Büyü* (Orhan Oğuz, 2004) *Küçük Kıyamet* (Yağmur-Durul Taylan, 2006), *Araf* (Biray Dalkıran, 2006), *Gen* (Togan Gökbakar, 2006) *Dabbe* (Kasan Karacadağ, 2006), *Musallat* (Alper Mestçi, 2007), *Gomeda*

(Tan Tolga Demirci, (2007) *Semum* (2008) gibi örnekler ile korku türü Türk sinemasında kendine yer edinmeye başlamıştır. Dikkat çeken bir diğer tür ise dönem filmleridir. Yakın tarihi konu alan *Vizontele*(Yılmaz Erdoğan - Ömer Faruk Sorak, 2001), *O da Beni Seviyor* (Barış Pirsan, 2001), *Acı Gönül* (Ersin Pertan, 2001), *Şellale* (Semir Aslanyürek, 2001), *Güz Sancısı* (Tomris Giritlioğlu, 2009), *Veda* (Zülfü Livaneli, 2010) gibi filmlerin yanı sıra daha uzak geçmişe uzanan *Abdülhamit Düşerken* (Ziya Öztan, 2003), *Son Osmanlı Yandım Ali* (Şevki Doğan, 2007) ve *Fetih 1453* (Faruk Aksoy, 2012) gibi filmler de bu tarih aralığında vizyona girmiştir.

2000'lerin Türk popüler sinemasında karma türde filmler görmek de mümkündür. Örneğin *Ada: Zombilerin Düğünü* (Murat Emir Eren - Talip Ertürk, 2010 ) ve *Hababam Sınıf Üç Buçuk* (Ferdi Eğimez - Hasan Karacadağ, 2005) korku-komedi türüne ait filmlerdir. *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* (Ezel Akay, 2006) ise hem bir fantastik komedi hem de bir dönem filmidir. *A.R.O.G.* (Ali Taner Baltacı, Cem Yılmaz, 2008) ilk bakışta parodi gibi görünmesine karşın, western - komedi kategorisindemelez bir filmidir. Zira parodi uyaşımllara dikkat çeker, orijinal metni eleştirel ve komik biçimde yorumlar. Eğer yorumlama yoksa yalnızca parodik imalar bulunduğundan söz etmek mümkündür (Pişkin, 2008: 87).

Tür filmlerinde görülen bu yoğunluğun 2000'li yıllara özgü olduğu söylenemez. Yeşilçam döneminde özellikle melodram, komedi ve dönem filmleri sıklıkla görülmüştür. Ancak yine de 2000'li yılların popüler sinemasının toplamında ayrı bir yeri olduğu aşikardır. Tür filmlerindeki bu belirgin yoğunluğu ise seyirci ile kopan bağların tamir edilmesi açısından değerlendirmek mümkündür. Bunun için Türk sinemasının 1990'lı yıllardaki durumuna bakmak gerekir. 1989'da Amerikan dağıtım şirketlerinin ülkemize girişi (Karakaya, 2007: 238), 1994 ekonomik krizi,

özel televizyon yayıncılığının başlaması gibi sektörel nedenler ile sıkıntıda olan popüler sinema endüstrisinin daha risksiz yatırımlara yönelmesi mantıklıdır. Abisel'in yukarıda yer verilen tür sineması tanımı da göz önünde bulundurulduğunda, önceden denendiği için risksiz bulunan tür sinemasına yönelmenin, sorunların çözülmesi adına atılmış bir adım olması ihtimali vardır.

Finansal sorunların aşılmasına etkisinin yanı sıra tür sineması, Amerikan sinemasını Türk sinemasına tercih eden izleyiciyi kazanmanın bir yolu olarak değerlendirilebilir. 2000'li yılların başında seyirci Türk filmlerine güvenmediği için ağırlıklı olarak Amerikan yapımlarını tercih etmiştir (Pösteki, 2012: 61). Sektörün, Amerikan filmlerini tercih eden izleyicinin karşısına ulusal bir sinema yaratma eğilimi, yani hali hazırda Hollywood sinemasının önemli taşlarından biri olan tür filmleri ile çıkması bu anlamda talep göz önünde bulundurularak oluşturulmuş bir arz olarak değerlendirilebilir.

Tür sinemasının popüler sinema içerisinde bu denli önemli bir yer tutmasında ekonomik boyutunun yanı sıra kültürel ve mitik işlevlerinin de yeri vardır. Örneğin toplumun korkularını hem yansıtan hem teskin eden korku sinemasının (Sontag'den aktaran Abisel, 1999: 123), Türk sinemasında genellikle İslam konusuna odaklanan örnekler vermesi bir tesadüf değildir zira Türkiye'de İslam yaşantılar ve korkular üzerinde etkilidir. İslami korku filmlerinde güçlü bir iman ve dini bilgi ile kötülüklerin ve korkuların üstesinden gelinebileceği düşüncesinin yineleme ve çeşitleme yolu ile ritüelleştirildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Öte yandan tarihi filmleri yaygın milliyetçi söylem ve "tarihe sahip çıkma" ülküsü bağlamında değerlendirmek mümkündür. Güldürü filmleri ise, aşağıda değinileceği üzere, daha ziyade gündelik hayatın pratiklerine odaklanmış durumdadır.

## 2.2 2000 Sonrası Türk Güldürü Sineması

### 2.2.1 Güldürü Sineması

Günümüzde araştırmacıların çoğu artık hiç bir türün kesin bir şekilde tanımlanamayacağı konusunda hemfikirdir. Bu yüzden izleyici, yönetmen ve eleştirmenler tanımların sınırlarını biraz daha daraltabilmek için alt türler belirlemiştir (Bordwell ve Thomson, 2008: 319). Güldürü filmlerinin çeşitli alt türleri bulunmaktadır. Wes Gebring'in yaptığı ayrıma göre bunları karakter komedisi, popülist komedi, kara komedi, parodi, romantik parodi ve *screwball* olarak sınıflandırmak mümkündür. Karakter komedisinde olay örgüsü belirli özellikleri olan karakterin rutinini gerçekleştirebilmesine hizmet eder. Popülist komedi çoğunlukta olan egemen insanın üstün iradesinin azınlık tarafından tehdit edildiği inancına dayanır. Çoğunluğın iradesinin azınlık ile çatışmasına ve sonunda çoğunluğa dair olanın kazanmasına dayanır. Dünyayı mantıklı, insanı ise doğal olarak iyi konumlandıran popülist komedinin tersine kara komedi, insanı canavar olarak ele alır, dünyanın absürtlüğünü ve ölümün her yerdeliğini vurgular. Parodiler ise belirli bir türün, yönetmenin stiline ya da bir eserin bilindik elementlerini tekrarlayarak komik bir çarpıtma üretir. Romantik komedi ve *screwball* ise romantik ilişkiyi odağına alan türlerdir. Ancak romantik komedi romantik ilişkiyi onaylar ve yüceltirken *screwball* romantik ilişkinin kendisi ile dalga geçer (Gebring: 2007: 354-361). Gebring'in sınıflandırmasının yanı sıra literatürde adı geçen birkaç alt tür daha mevcuttur. Bunlar arasında gençlerin cinsellik ile ilişkilerini mizah konusu haline getiren *American Pie* (1999), *Road Trip* (2000) tarzı gençlik komedileri, beden

toplumda kabul görmeyen dışkılama, kusma ve gaz çıkartma gibi durumlarını komedinin nesnesi olarak kullanan *Brides Maid* (2010) ve *There's Something About Mary* (1998) tarzı *gross-out* komediler ve karakterlerin ellerinde olmayan olayların akışına kapıldığı *Hangover* (2009) ve *Paul* (2011) gibi durum komedileri vardır.

### 2.2.1.2. Gülme Literatürü Bağlamında Güldürü Filmleri

Güldürü sinemasının izleyiciye en temel vaadi güldürmektir. Espri ve şakalar filmlerin temel öğeleri arasında en az olay örgüsü ve biçim kadar büyük bir önem taşımaktadır. Filmin analizi için esprilerin de çözümlenmesi, bunun başarılabilmesi için ise esprinin, gülme ve güldürmenin ne olduğunun anlaşılması gerekmektedir. "Gülme (...) kendi içinde tutarlı, yöntemli bir olgu olarak bize toplumun imgelem gücünün nasıl çalıştığını gösterebilir" (Bergson, 2006, 11). Bu yargı gündelik hayat, tiyatro ya da edebiyat için olduğu kadar sinema için de geçerlidir. Andrew Horton'a göre "Gerçekte komedi Hollywood'daki en ciddi türdür. Komik bir mod üzerinden (...) en derin ahlaki ve sosyal inançları yansıtır" (1991: 4).

Gülmeye ilişkin literatürün güldürü filmlerin incelenmesinde kullanılabilmesi için öncelikle neye gülündüğünün, neyin komikleştirildiğinin anlaşılması gerekmektedir. Günümüzde kabul gören üç gülme kuramına göre gülme aşağı görülen, uyumsuz ya da uygunsuz olana<sup>8</sup> yönelmektedir. Yani gülme kişisel ya da

---

<sup>8</sup> Thomas Hobbes'un *İnsan Doğası Üzerine* adlı çalışmasında yer alan üstünlük kuramına göre gülmenin kişinin kendisinden daha zayıf ya da deforme kişi karşısında duyduğu üstünlük duygusu sonucu meydana gelmektedir (Billing, 2005: 50-56) Uyumsuzluk kuramı olarak anılan diğer kuram ise Henri Bergson'un *Gülme: Komikğin Anlamı Üzerine Bir Deneme* adı çalışmasında yer alır ve topluma ya da dışsal etmenlere uyum sağlayacak esnekliği gösteremeyen kişiye gülündüğünü öne sürer (Bergson, 2006). Sigmund Freud'un *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* adlı eserinde sözünü ettiği

toplumsal olarak istenmeyene, olumsuz karşılanana işaret etmektedir. Bir güldürü filminde neyin gülünç olarak sunulduğunun<sup>9</sup> tespit edilmesi, filmin neyin olumsuz olarak kodlandığını ortaya koymaktadır.

Ancak bu durum her güldürü filminin zorunlu olarak eleştirel olduğu anlamına gelmemektedir. Şayet bir film egemen ideolojinin sınırları dışına çıkanları komikleştiriyor, bu yolla egemen ideolojinin sınırları içerisine girmeye davet ediyorsa, söz konusu filmin mevcut duruma eleştirel yaklaşımdan ziyade mevcut durumu koruma eğiliminde olduğunu söylemek mümkündür.<sup>10</sup> Öte yandan bir film egemen normları komikleştirme yolu ile itibarsızlaştırıyorsa, işte o zaman filmin eleştirel bir niteliği olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla güldürü, espri aracılığıyla neyin iyi neyin kötü olduğuna dair kesin yargılar belirtir fakat eleştirel olma zorunluluğu taşımaz, mevcut düzeni koruma işlevi de üstlenebilir. İzleyici ve içeriğe bağlı olarak tutucu ya da yıkıcı, ya da her ikisi birden olabilir. (Palmer'dan aktaran Horton, 1991: 4)

Gülmenin doğası nedeniyle güldürü filmlerini ayrıcalıklı kılan unsurlardan biri de "sadece şaka" söylemidir. Bir şeyin ya şaka ya da ciddi olabileceği, bu ikisinin bir arada barınamayacağı düşüncesi mizahın alanını özgürleştirmektedir. Tabu olan, doğrudan dile getirilmesi tepki çekebilecek konular mizah içerisinde kendilerine yer bulabilmekte ve hoş görülmektedir. Bunun sinema tarihi içerisinde en

---

psikanalitik kuram ise, esprilerin toplumda hoş görülmeyip baskılananların dışı vurum biçimi olduğunu savunur. Söz konusu üç kuram ışığında gülünenin ya aşağı, ya uyumsuz ya da uygunsuz karşılanan olduğunu söylemek mümkündür.

<sup>9</sup>Esprinin teknik oluşumunu incelemek için kullanılabilir yöntem esprinin tamamen anlamının korunmasına itina göstererek ne değiştiğinde komik olmaktan çıktığına bakmaktır. Freud espri değeri katılmamış ilk anlama döndürme işlemini 'indirgeme' olarak adlandırmıştır (Freud, 2012: 55). Bu yolla neyin komik olup olmadığını tespit etmek mümkün olmasa da neyin bir espriye dönüştürüldüğünü yani komik gösterilmek istendiğini tespit etmek mümkündür.

<sup>10</sup>Bergson gülmenin toplumsal ihtiyaçlara cevap veren, düzeltici ve yararlı bir şey olduğundan bahseder. Ancak kriter iyi ya da kötü değil, normlardır. Örneğin dürüstlük iyi bir erdem olmasına karşın, ortamla uyumsuz biçimde tezahür ettiğinde komiktir (Bergson, 2006: 18).

belirgin örneği ek Yeni Dalgası'dır. 1960'lı yıllarda, filmlerin sıklıkla ideolojik nedenlerle sansürlendiği, devlete bağlı bir sinema endüstrisi içerisinde var olma olanağı bulan dalganın anlatısal özelliklerinden bir tanesi absürd mizahı kullanmasıdır. Benimsenen bu yaklaşım filmlerin sansür kurulu tarafından ciddi anlatılar yerine güldürü filmleri olarak değerlendirilmesine neden olmuştur. Nitekim akımın yönetmenlerinden Milos Forman, "bu sadece komedi, ciddi değil" argümanının sansür döneminde film çekerken hayatını kolaylaştırdığına değinmiştir (Lewis, K, t.y.). Hames ise güldürünün hoş görölmesini farklı bir açıdan ele alarak, "gölmeye olan ihtiyacın en baskıcı yönetimlerce bile kabul edilmesi onu ayrıcalıklı bir yere koyuyor" demiştir (2009: 65). Ancak bu durum baskı dönemleri ile güldürü sineması arasında doğrudan bir ilişki olduğu anlamına gelmez. ek Yeni Dalgası yalnızca "sadece şaka" söyleminin bir akımın şekillenmesinde rol oynadığı bir örnektir.

Şakanın ciddinin tam karşıtı olarak algılanmasının bu çalışma için de belirgin bir avantaj sağladığını söylemek yanlış olmayacaktır. İnsanların bedensel kusurlarına dikkat çekmenin ve bu nedenle o kişileri aşağılamanın ayıp olduğu herkesçe bilinmektedir. Ancak güldürü sineması, "sadece şaka" söylemi ile bu ayıplamayı aşabilecek bir özgürlük alanına sahiptir. Dolayısıyla güldürü bedensel güzellik ve çirkinliğe dair düşüncelerin ayıplanmadan dile getirilebileceği bir alan olarak konunun incelenmesine uygun bir zemin sağlamaktadır.

### 2.2.2. 2000 Sonrasında Güldürü Sineması

2000 Yılı sonrası Türk güldürü sineması hem vizyona giren film sayısı hem ulaştığı izleyici sayısı hem de alt tür çeşitliği bakımından zengindir. Ancak söz konusu zenginliğin tema ve sık görülen motiflerde çeşitlilik yarattığını söylemek mümkün değildir. Dönemin filmlerinde aşk, mafya, kolay yoldan para kazanma ya da maddi sıkıntılar, farklı kültürel grupların çatışması ve Türk olmak temalarının ön plana çıktığı görülmektedir. *Abuzer Kadayıf* (Tunç Başaran, 2000), *Kolay Para* (Hakan Haksun, 2001), *Organize İşler* (Yılmaz Erdoğan, 2005), *Hırsız Var* (Oğuzhan Tercan, 2005), *Döngel Karhanesi* (Hakan Algül, 2005), *Dondurmam Gaymak* (Yüksel Aksu, 2006), *İki Süper Film Birden* (Murat Şeker, 2006), *Hokkabaz* (Cem Yılmaz, 2006), *Recep İvedik 2* (Togan Gökbakar, 2009), *Kolpaçino: Bir Şehir Efsanesi* (Atıl İnanç, 2009), *Eyyvah Eyyvah* (Hakan Algül, 2010), *Harbi Define* (Hakkı Görgülü, 2010), *Şov Bizims* (Mustafa Uğur Yağcıoğlu, 2011), *Bana Bir Soygun Yaz* (Biray Dalkıran, 2012), *Seninki Kaç Para* (Hakkı Görgülü, 2012) filmlerinde ün ya da illegal işler aracılığı ile kolay para kazanma ya da iş/işsizlik ile ilgili maddi sıkıntılar baskın tema olarak görülmekte, olay örgüsünün kurulmasında önemli yer tutmaktadır. İkininli yılların Türk güldürü sinemasının belirgin bir konusuda mafyadır. Mafya konusu yukarıda sözü edilen illegal yoldan para kazanma teması ile çoğu zaman birlikte ele alınmaktadır. Ancak mafyayı para kazanmak için giriştikleri işlerden ziyade namı ve yöntemleri ile ön plana çıkartan *Ağır Abi* (Oğuzhan Uğur, 2011) ve *Oğlum Bak Git* (Kamil Çetin, 2012) gibi filmler de yapılmıştır.

Farklı kültürlerin çatışmasının ele alınması, *Rus Gelin* (Zeki Alasya, 2003), *Çinliler Geliyor* (Zeki Ökten, 2006), *Amerikalılar Karadeniz'de 2* (Kartal Tibet 2007), *Avrupalı* (Ulaş Ak, 2008) *Recep İvedik* serisi (Togan Gökbakar, 2008, 2009, 2010), *Entelköy Efeköye Karşı* (Yüksel Aksu, 2011) gibi filmler ile örneklendirilebilir. Bu filmlerde farklı kültürler olarak Türk kültürü ile yabancı kültürlerin ya da modern ve şehirli kültür ile geleneksel kültürünün karşı karşıya getirildiğini görmek mümkündür. Türkiye'ye ait yerel kültürleri odağına alan ancak konuyu farklı bir kültür ya da ulusal kültürle çatışma halinde göstermeyen filmlerin sayısı da oldukça fazladır. Bu filmlere örnek olarak ise *Vizontele* (2001), *G.O.R.A* (Ömer Faruk Sorak, 2004), *Laz Vampir Tirakula* (Metin Koç ve Ulaş Zeybek, 2012), *Eşrefpaşalılar* (2010) ve *Off Karadeniz'i* (2010) gibi yapımlar gösterilebilir. Aşk ise ikincil bir tema olarak komedi filmlerinin büyük bölümünde görülmektedir. Aşk odağına alan *Aşk Tutulması* (2008), *Romantik Komedi* (2010), *Aşk Geliyorum Demez* (2009) gibi romantik komediler ise sayıca çok fazla olmamakla birlikte belli bir görünürlüğe sahiptir.

Söz konusu temaların ön plana çıkmasını Türkiye'nin kültürel iklimi ve ekonomik durumu ile açıklamak mümkündür. Madalyonun bir yüzünde tüketim kültürünü, öbür yüzünde ise yoksulluk olan ülkemizde kişinin, eline şöhret olma, yarışma ya da çekiliş kazanma veya illegal yollarla büyük miktarda bir maddi güce sahip olma hayali kurması şaşırtıcı değildir. Yeterince çalışan herkesin arzu ettiği konuma yükselebileceğini vaat eden "Amerikan Rüyası"na karşılık "Türk Rüyası", bireylerin hiç bir çıkış yolu göremedikleri anlarda bile yoksulluktan kurtulmak için umut taşıyabilmelerini sağlamaktadır. Öte yandan Türk kültürünü odağına alan filmleri ülkemizde yaygın bir görüş olan milliyetçilik ile açıklamak mümkündür.

Mafya ise Türkiye'nin sanıldığı kadar yaygın olmayan fakat varlığı bilinen bir gerçeğini perdeye taşımaktadır. Mafya illegal bir örgütlenme biçimi olarak gözlerden uzak kaldığından bir gizem unsuru olmakta, sinema kişisel olarak tanıklık edilemeyecek bu yapıları güvenli bir mesafeden gözleme olasılığı sunmaktadır. Mafya temasının belirginliğini suç filmleri literatürü ile açıklamak da mümkündür. Thomas Leitch'e göre suç filmleri diğer popüler türlerden farklı olarak doğrudan toplumun kaygıları ile ilgilidir. Suç, komplolar, adaletin gücü ya da yozlaşmışlığı, istemeden suça bulaşmak zorunda kalma ve bunun getirdiği tehlikeler gibi endişeler kendilerine suç filmleri aracılığı ile eğlence sektöründe yer bulur (2007: 408). Suç filmlerinde görülen artışın toplumsal güvensizlik ve adalete olan inancın yitirilmesi ile ilişkili olarak değerlendirilmesi mümkündür. Konda tarafından Türkiye'de gerçekleştirilen 2010 tarihli hukuk ve adalet algısı araştırmasına göre katılımcıların %41,3'ünün mahkemelerin çıkar karşılığı iş yaptığına inandığı ve %31'inin "kişisel haklarınızı kim gözetiyor" sorusuna "hiç kimse" yanıtını verdiği görülmektedir (Konda, 2010: 15-25). Sinemada mafyanın ya da benzer suç örgütlerinin görünürlüğünü anketlerde ortaya konan güvensizlik ortamı ile ilişkilendirmek mümkündür.

Dönemin komedi filmlerini mizah dergileri gibi diğer mizah içerikli eserlerden bağımsız olarak incelemek yanlış olacaktır, çünkü gülme kültürel bir olgudur. Gülme her türlü kültürel değişimden doğrudan etkilenmekte ve beraberinde karikatürden, güldürü sinemasına ya da gündelik esprilere dek gülmeye ve güldürmeye yönelik tüm oluşumları bütünlüklü olarak etkilemektedir. 1972-1982 yılları arasında yayınlanan *Gırgır* dergisi pek çok konuya eleştirel biçimde yaklaşmış, güçlü bir muhalefet aracı haline gelmiştir (Çağan, 2009: 70). Aynı yılların

güldürü sinemasına bakıldığında muhalif güldürünün baskın olduğunu görmek mümkündür. Özellikle köy-kent ikiliğinin yarattığı sorunları ve güç sahibi olanın olmayanı ezmesini hicveden Kemal Sunal filmleri, Ertem Eğilmez'in karakter komedisi geleneğini yıkan (bundan önceki dönem Cilalı İbo'nun, Adana'lı Tayfur'un, Turist Ömer'in dönemidir) ve belli bir durumu hicvetmeye yönelen Hababam Sınıfı Serisi ve yozlaşmış şehirli insan tarafından sömürülen İlyas Salman karakterleri bu döneme denk gelmektedir. Dönemin hümanist temelli, muhalif bir mizah anlayışı vardır (Çağan, 2009: 74).

1980 sonrasında ise toplumda kabul görmüş belli başlı isimler hümanist temelli muhalif eserler vermeye devam edebilirken diğer muhalif sesler susmaya başlamıştır. 1980 askeri darbesini takiben yürütülen liberalleşme politikası ve ülkeyi etkisi altına alan küreselleşme süreci ciddi bir kültürel değişime neden olmuş, 2000'li yıllara gelindiğinde farklı bir mizah anlayışı ortaya çıkmıştır. Mesaj verme amaçlı muhalif mizahın etkinliği azalmış, gündelik hayatın ayrıntılarına adaklanan bir mizah ağırlık kazanmıştır. Çağan'ın tespitine göre bu durum post-modernleşme ile ilişkilidir ve mizah post-modern insanın oyun ihtiyacına cevap verecek biçimde bir dönüşüm geçirmiştir (Çağan, 2009: 74). Benzer biçimde güldürü sineması da post-modernleşmeden etkilenmiş, güldürü filmleri bütünlüklü anlatılar olmaktan ziyade, skeçlerden oluşan kolajlara dönüşmeye başlamıştır. Güldürü filmlerinin yegâne amacı izleyiciye ödediği bilet parasının karşılığını verecek kadar güldürmek haline gelmiş, anlatılar, “kullan, at” kültürüne uyumlu biçimde art arda gelen bağımsız espriler ile oluşturulmaya başlamıştır. Yazar, bu dönüşümün mizah dergilerinde başladığını ve sinema alanını etkilemesinde Cem Yılmaz, Gani Müjde ve Serkan Altuniğne gibi mizahçıların sinema alanında çalışmaya başlamalarının etkili

olduğunu dile getirmiştir (Çağan, 2009: 74-83). Güldürü anlatısının geçirdiği bu değişimde mizah dergilerinin yanı sıra internetin de etkili olmuş olma olasılığı yüksektir. İnternette mizah, ağırlıklı olarak tekil ya da gruplaştırılmış görsellerden, kısa videolar yada birkaç cümlelik anlatılardan oluşmaktadır. Kolay ve hızlı tüketilebilir bu içerikler sosyal medya aracılığıyla dolaşımında oldukları gibi kimi web sitelerinde toplanmakta, bu şekilde tıpkı günümüz güldürü filmlerinde olduğu gibi art arda gelen bağımsız espriler olarak tüketilmektedir.

### **2.2.3. Komedyenlik**

Komedyenlik, Türk Dil Kurumu sözlüğünde "güldürü oyuncusu" olarak tanımlamakta (Türk Dil Kurumu, t.y.) ancak bundan daha fazlasını ifade etmektedir. Komedyenliğin, tıpkı yıldız olgusu gibi doğrudan *persona* ilgili olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Komedyen yalnız beyaz perdedeki performansı ile değil, verdiği röportajlar, katıldığı ya da sunduğu televizyon programları ve eğer ilgileniyorsa sunduğu stand up performanslarında, yönettiği filmlerde ya da yazdığı senaryolarda bütünlüklü bir karakter sergilemektedir. Palmer'ın dile getirdiği gibi, profesyonel komedyenler şakalarını "kamusal personalarına" uygunluğuna göre seçer, geri kalanları reddeder ya da meslektaşlarına paslarlar (Palmer, 1994: 142). Komedyenlerin üslupları ve konu seçimleri izleyici tarafından önceden bilinmektedir ve izleyiciler komedyenlerin eserlerini belirli bir beklenti ile izlemektedir.

Komedyenliğin toplumsal statüleri ve kanaat önderi olup olmayacaklarına dair yapılan çalışmalar paradoksal bir yapı ortaya koymaktadır. Komedyenliğin

popüler fakat düşük bir sosyal statüsü olduğu ileri sürülmektedir. Amerika örneğinde bu düşük statü Yahudi ve benzeri, azınlık addedilen grupların alanda yaygınlık kazanabilmesini sağlamıştır (aktaran Neale, 2000: 62-63). Gilbert'a göre ise siyah, Yahudi ve kadınların komedyen olabilmesinde önemli bir nokta mizahın eleştirel ve yıkıcı doğasıdır. Marjinalleştirilmiş gruplar baskın kültüre, normlara varlıklarını gösterip ve deneyimlerini paylaşarak, yani "marjinalliklerini sergileyerek" saldırırlar. Bunu mizah aracılığı ile yapmak, daha sonra da ele alınacağı gibi, güvenli bir alan sağlar ve tabular tepki görmeden tartışılabilir. Stand up gösterilerinde onlara güç ve ses veren tam da marjinalleştirilmiş olmalarıdır (Gilbert, 2004: 169- 177).

Öte yandan komedyenlerin popülerlikleri, yani geniş kitlelerce benimsenmiş olmaları onlara ayrıcalıklı bir yer sağlar. Amerika'da politik komediden bahseden Stephen Wagg'a göre, "izlenim yönetimi" çağında komedyenler giderek daha çok doğruyu söyleyen ve put yıkan kişiler olarak görülmeye ve belki de politikacılardan daha güvenilir kabul edilmeye başlamıştır (1998: 268). Türkiye'de kanaat önderliğine genellenemeyecek olsa da ünlülerin güvenilirliklerine dair tüketim odaklı bir araştırma bulunmaktadır. *Mediacat* ve Ipsos KMG'nin, "Hangi ünlü ismin tavsiyesi/önersizi sizin marka tercihinizde etkili oluyor?" sorusu üzerinden elde ettiği sonuçlara göre Mayıs 2013 tarihinde komedyen Cem Yılmaz beşinci sıradadır ve daha erken tarihli anketlerde ilk 20 içerisinde yer almaktadır. Mayıs 2012 tarihinde Ata Demirer'in de bu listeye dahil olduğu görülmektedir (Mediacat, 2012-2013).

Amerika'da mizah marjinal grupların seslerine kavuştuğu bir alan olmasına karşın aynı durum Türkiye için geçerli değildir. Özellikle komedyenlik söz konusu olduğunda Türkiye'de erkek egemen ve erkek merkezli bir mizah üretiminin hakim olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Barry Sanders'a göre, kadınların

erkeklerden daha az espri yapmalarının nedeni toplumsal cinsiyetin kadını daha sakin ve edilgen bir konuma itmesidir. Çünkü espri yapmak belirli bir ölçüde saldırgan olmayı gerektirir (Sanders, 2001: 36). Bir şeyi komığın konusu haline getirmek, espri yapmak ve ona gülmek bilinçsiz de yapılırsa aslında bir tepki gösterme biçimidir. Dolayısıyla hoş görme ve alttan alma kültürü ile yetiştirilmiş kadınların komedyen olabilmek için önce bu dayatmadan kurtulmaları gerekmektedir. Kadınların yanı sıra Türkiye'de Kürt, Ermeni, Çerkez gibi etnik grupların ya da cinsel yönelimlerinden dolayı marjinal kabul edilen eşcinsel ve trans kimliklerin de komedyen, karikatürist, mizah yazarı ya da stand up sanatçıları arasında görünürlükleri yoktur.

2000'li yılların Türk güldürü sinemasına bakıldığında komedyenleri önemli kılan unsurlardan bir tanesi de yıldız olgusundan ileri gelmektedir. Yıldızların görünürlüklerinin düşük olduğu günümüz sinemasında komedyenler yıldızların yerini alamasa da, onların karşıladığı bir takım ihtiyaçlara cevap vermektedir. Paul McDonald'ın yıldız olgusunun çok katmanlılığına dikkat çekmek üzere yaptığı tanıma göre; olgunun bir yüzünde "varlıklı, göz kamaştırıcı ve güzel insanlar" dedirten genel bir algı, öbür yüzünde ise yıldızlara tekil olarak işaret eden otantik kimlikler vardır. Tüm bunların ötesinde yıldız, filme kendi başına izleyici çekebilmesi yönüyle işçi olmanın yanı sıra bir çeşit sermaye görevi görmektedir (MacDonald, 2000: 5). Yıldızların varlıklı, göz kamaştırıcı ve güzel olmaları, ulaşılmak istenen ideal durumun prototipi olarak toplum gözünde onaylanmış bir model (İmançer, Bilis, Yılmaz, 2006: 103) olmalarını sağlar. Türk sinemasında Cem Yılmaz, Ata Demirer, Şahan Gökbakar, Demek Akbağ, Şafak Sezer gibi komedyenler düşünüldüğünde yıldızların bu özelliğini karşıladıklarını söylemek güçtür. Yıldızları kolektif bir arzunun nesnesi yapan fiziksel güzellikleri ya da

çekiciliğe dayanan bir karizmaları<sup>11</sup> (İmançer vd., 2006: 102,111) yoktur. Bu açıdan ideal durumun prototipi olma özelliğini karşılayamazlar.

Yıldızların otantik kimlikleri ve bu kimliklerin cevap verdiği toplumsal ihtiyaçlar ise komedyenler tarafından ikame edilebilir niteliktedir. Yıldızların otantik kimlikleri, hayranlarının ait oldukları sosyal grupları temsil eder ve değerleri gösteren bir kimlik ve örnek temsil işlevi görür (İmançer vd., 2006: 103-105). Örneğin bireyin bir rock yıldızını hayranı olduğunu belirtmesi, ya da bir mafya dizisinin yıldızından hiç hoşlanmadığını belirtmesi hem bireyin aidiyet grubunu, kimliğini oluşturur hem de yıldızı rol modeli olarak konumlar. Komedyenlerin *personaları* da bu noktada yıldızların otantik kimlikleri ile benzer bir işlev görmektedir.

Yıldızların endüstrinin ekonomik boyutu içinde üstlendiği işlevin de komedyenler tarafından karşılandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Film tanıtımlarında komedyen isimlerinin öne çıkartılması komedyen isimlerinin pazarlama stratejisinin bir parçası olduğunu gösterirken; komedyenlerin yer alışı reklamların *viral* bir hal alması ise izleyicinin komedyenlerin çalışmalarını yakından takip ettiğini göstermektedir. Nitekim *Hokkabaz* filmini Cem Yılmaz ile birlikte yöneten Ali Taner Baltacı, *Altyazı* dergisine verdiği röportajda "Cem Yılmaz ile çalışırken Cem Yılmaz odaklı olmayan bir şey yapmak pek kolay değil. (...) Hokkabaz filminden insanların belli bir beklentisi var ve bu Cem Yılmaz'dan kaynaklanan bir beklenti. (...) Sonuçta o film yönetmeni için izlenmiyor" demiştir (Aytaç ve Öperli, 2006: 39).

---

<sup>11</sup>İki yaşlı ya da şişman insanı sevişirken gösteren çok az film bulunmasına karşın yatağa giren insanlar yıldızlar olduğu sürece seks harika ise (Sennet, 2011: 12) bunun nedeni sözü edilen güzellik ve çekiciliktir.

Elbette yıldızlar gibi komedyenlerin de *personalarını* oluşturan yalnızca eserleri değildir. Magazin basını komedyenlerin de özel yaşamlarını yakından takip etmekte, kişisel yaşantılarına dair röportajlara sıklıkla yer vermekte, dış görünüşlerini konu etmektedir. Ana akım medyanın yanı sıra sosyal medya da komedyenlerin düşüncelerini paylaştığı, hayranları ile iletişim kurduğu hatta bağımsız skeçler yayınladığı bir alan olarak göze çarpmaktadır. Komedyenlerin sosyal medya üzerinden yaptıkları bu paylaşımlar da seyirci ile yıldız olgusundakine benzer bir bağ yaratır. Hayranları yıldızların düşüncelerini ya da özel yaşantılarını bildiği ölçüde kendini yıldızla ilişki içinde hisseder ve özdeşleşme kolaylaşır (İmançer vd., 2006: 107-108).

Güldürü sineması içerisinde komedyen güldürülerinin sayıca çokluğu da dikkati çekicidir. Bu güldürüler karakter komedisi, durum komedisi, *gross-out* komedi ve parodiyi kapsayacak biçimde alt tür çeşitliliği göstermektedir. Komedyen güldürülerinde ele alınan konu ve temalar, konu edilen toplumsal kesim ya da insan ilişkisi biçimleri, Türk güldürü sinemasını temsil edebilecek biçimde çeşitlilik göstermektedir. Bunun yanı sıra komedyen güldürüleri seyirci ile buluşma bakımından diğer güldürülere kıyasla belirgin bir üstünlük göstermektedir. Cem Yılmaz, Şahan Gökbağkar ve Ata Demirel filmleri toplam 33 milyon 500 bin kişiden fazla seyirciye yalnızca sinemada ulaşmıştır<sup>12</sup>. Dolayısıyla komedyen güldürülerinin yalnızca gösterime giren film sayısı bakımından değil, izleyiciye ulaşma bakımından da güldürü sineması içerisinde önemli bir yerinin bulunduğu açıktır.

Zeki Alasya, Metin Akpınar, Levent Kırca ve Mehmet Ali Erbil gibi önceki kuşağı temsil eden komedyenler dışarıda bırakıldığında, 2000'li yılları etkileyen

---

<sup>12</sup> Veriler <http://www.boxofficeturkiye.com> adresinden alınarak derlenmiştir.

komedyenlerin Şahan Gökbakar, Cem Yılmaz, Ata Demirer, Demet Akbağ, Yılmaz Erdoğan Tolga Çevik ve Şafak Sezer olduğu görülmektedir. Tolga Çevik, Demet Akbağ ve Şafak Sezer güldürü filmlerinde genellikle oyuncu olarak yer almakta ve anlatının şekillendirilmesinde yönetmenlik, senaristlik gibi roller üstlenmemektedirler. Şafak Sezer başrol oyuncusu olmasına karşın belirli bir ekiple çalışmaması yada bütünlüklü bir filmografi ortaya koymamasından dolayı "Şafak Sezer filmleri" gibi bir tanımlamaya gitmek olanaksızdır. Öte yandan Tolga Çevik'e komedyen kimliğini kazandıran sinema filmleri değil, televizyon programlarıdır. Yılmaz Erdoğan'ın ise şair, yönetmen ve senarist olarak güldürü alanının sınırları dışında çok sayıda çalışmada yer almaktadır. Bu durum onu yalnız komedyen olarak tanımlamayı güçleştirmektedir. Bu nedenle söz konusu üç isim bu çalışmanın dışarısında bırakılmış, örnekleme oluşturmak üzere Şahan Gökbakar, Cem Yılmaz ve Ata Demirer seçilmiştir.

### **2.2.3.1. Şahan Gökbakar**

Şahan Gökbakar, üç filmde oluşan *Recep İvedik* serisi ile 2013 yapımı *Celal ile Ceren* adlı filmin senaristi ve başrol oyuncusudur. Recep İvedik serisi, *Dikkat Şahan Çıkabilir* adlı televizyon şovu için yaratılmış bir skeç ve skecin odağında olan Recep İvedik tiplemesinden sinemaya uyarlanmıştır. Recep İvedik serisi karakter komedisidir. Karakter komedisinin yapısı gereğince olay örgüsü, karakterin rutinini gerçekleştirebilmesine hizmet etmektedir. Wes Gebring, karakter komedisinin üç ana bileşenini fiziksel komedi eğilimi, karakterin mazlumluğu ya da yeteneksizliği ve

gezgin karakter olarak belirlemiştir (2007: 354). Recep İvedik serisinde de sözlü komedi ile desteklenmekle birlikte, fiziksel komedi belirgin biçimde kullanılmaktadır. Serinin üç filminde de karakter düşük sosyo-ekonomik statüden bir birey olarak kentsoylu ‘Beyaz Türkler’in’ dünyasına adım atmakta ve bu dünyaya uyum sağlamakta başarısızlık, yeteneksizlik göstermektedir. Son olarak karakter gezginliği kendini yalnız fiziksel mekanda dolaşmak olarak değil, farklı kültürel katmanlar arasında dolaşmak içiminde göstermektedir. Karakter ilk filminde Güngören’deki mahallesinden çıkıp Antalya’da beş yıldızlı bir otele gider. İkinci filminde reklamcılar ve iş adamlarının sosyal çevresine dahil olurken, üçüncü filmde üniversiteli gençlerin sosyal çevresine girer. Komedyenin ilk filmi olan Recep İvedik, tipik *gross out* komedi özellikleri göstermektedir. Güldürü unsurları genellikle dışkılama, gaz çıkartma, çıplaklık, terleme gibi toplumda kabul görmeyen beden aktiviteleri üzerine kuruludur. Ancak serinin ikinci filminde *gross out* tipi esprilerin görülme sıklığı azalmış, karakter komedisinin özellikleri baskın bir nitelik kazanmıştır.

Recep İvedik serisini önemli kılan unsurlardan bir tanesi çok sayıda izleyiciye ulaşmış olması, bir diğeri de sıradışı bir maganda tiplemesi sunmasıdır. Turgay Özçelik’e göre, Recep İvedik’i alışılmış tarz bir maganda olmanın dışına çıkartan niteliklerinden biri kelime haznesinin genişliği, karşısındakini sözcükleri ile zor durumda bırakabilme yeteneğidir (Özçelik, 2009). Öte yandan Recep İvedik, özellikle serinin ikinci filminde bir patron olarak sistemle kolayca bütünleşir. Özçelik Gökbakar’ın, modernlik ve doğu insanının bunun karşısında yaşadığı durumlar üzerinden mizah üretirken hiçbir kesimi ötekileştirmeyen Yılmaz Erdoğan’ının aksine, modern kültürü ötekileştirdiğini vurgulamıştır. Yazar, Recep İvedik’in aldığı

eleştirilerin bir nedeni olarak, hali hazırda mevcut siyasal ve toplumsal süreç içerisinde zaten kendini saldırı altında hisseden kentsoylu kültürün rahatsızlığını öne sürmüştür (Özçelik, 2009).

Sözü edilen sistemle bütünleşme Recep İvedik'i Bahtin'in sözünü ettiği karnaval mizahından ayıran temel noktadır. Düşük statüdeki toplumsal sınıflara mensup olanların, soyluların ve ruhban sınıfının yerine geçerek resmi hayatın parodisini sergilediği, karnaval dışı zamanda aşağı görülen bedensellik ilkesine (yeme, cinsellik ve dışkılamayla temsil edilir) göre düzenlenen karnavallar (Bahtin, 2005: 45) ilk bakışta Recep İvedik serisine ilham kaynağı olmuş gibi görünmektedir. Oysa karnaval tüm hiyerarşik özellikleri askıya alan, tersine dönmüş dünyadır (Bahtin, 2005: 37) ve bu özelliği bakımından anarşisttir (Sanders, 2001:182). Recep İvedik'e yönelen gülüşün karnaval gülüşü olabilmesi için patron olmuş Recep İvedik karakterine değil, patronluk mertebesinin kendisine gülünebilmesi gerekir. Oysa karakter uyum sorunları yaşamakla birlikte patronluk statüsünün devamını sağlar. Karnavallarda olduğu gibi makamı itibarsızlaşarak kendini yenilemeye (Bahtin, 2005: 48-49) itmez.

Cevdet Özdemir, Recep İvedik'in ortaya çıkmasına zemin hazırlayan koşulları küreselleşmenin sebep olduğu kültürel değişme ve bunun ortaya çıkarttığı kimlik bunalımı olarak değerlendirmiştir (Özdemir, 2009: 410-411). Söz konusu kimlik bunalımı kimileri tarafından Osmanlıya, kimileri tarafından Cumhuriyet'in kuruluşuna, ilerleyen tarihlerde darbeye dayandırılrsa da, yazara göre önemli olan günümüzde sosyal bütünleşmeyi sarsmış, sosyal çözülmeye yol açmış olmasıdır. Belirli bir ideolojik ya da dini kimliğe oturmayan Recep İvedik bu bağlamda

heterojenliği ya da post-modernist anlamda geçişli kültürel kimlikleri de temsil etmez. O yalnızca tekidir, istenmeyendir, magandadır (zdemir, 2009:410-421).

Recep İvedik'in Türk güldürü sineması için ne ifade ettiğine bakıldığında ilk olarak gündelik hayatın ufak meselelerine odaklanan ve ilk olarak mizah dergilerinde varlığını gösteren yeni mizah anlayışını sinemaya taşıyanlardan olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Serinin ilk iki filminde senarist olarak görev alan Serkan Altunığne'nin de *Penguen* adlı mizah dergisinde çizer olması, mizah dergilerinde başlayan değişimin güldürü sinemasını etkilemesinde gözde görülür bir bağlantı olarak değerlendirilebilir. Binilen arabanın kötü kokması, müşteri istemediği otel fotoğrafçısının fotoğraf çekmekte ısrarcı davranması ve yenilen yemeğin muhteviyatını sonradan öğrenerek iğrenme gibi durumlardan çıkartılan komiklik, söz konusu gündelik durumlara örnek verilebilir. Bu tarz komik anlar arasında herhangi bir neden sonuç ilişkili bulunmamakta ve filmler kendi içinde kapalı kısa skeçlerden oluşmaktadır.

### **2.2.3.2. Cem Yılmaz**

Cem Yılmaz ilk olarak *Leman* dergisinde karikatürist olarak çalışmaya başlamış, *Leman Kültür* bünyesinde sergilediği gösteriler ile adını bir komedyen olarak duyurmuştur. *Milenyum* (1999), *Bir Tat Bir Doku* (1999), *CMYLMZ* (2007), *CMYLMZ Soru & Cevap* (2010) adlı sahne gösterilerini sunmuştur. Sinema alanına ise 1998 yılında senaryosunu yazdığı ve oyuncu olarak yer aldığı *Her şey çok Güzel Olacak* filmi ile girmiştir. Komedyen *G.O.R.A.* (2004), *Hokkabaz* (2006), *A.R.O.G.*

(2008) ve *Yahşi Batı* (2010) filmlerinde hem oyuncu hem senarist olarak görev almış, *Hokkabaz* ve *A.R.O.G.*'un yönetmenliğini de üstlenmiştir. Güldürü dışı filmlerde de oyunculuk yapmakta, sahne gösterilerini sürdürmektedir.

Cem Yılmaz filmleri parodi ve durum komedilerinden oluşmaktadır. *Her Şey Çok Güzel Olacak* hayallerini gerçekleştirmek için para bulmaya çalışırken kendini ve kardeşini tehlikeye sokan Altan'ın öyküsünü anlatan bir durum komedisidir. Komedyenin ikinci filmi *G.O.R.A.* ise bir bilimkurgu parodisidir. Film, türe dair uyuşmaları espri konusu yapmakta, metinler arası bir nitelik taşımakta ve karakterin kameraya konuşması gibi *self reflexive* özellikler taşımaktadır. *Yahşi Batı* da benzer biçimde tür uyuşmalarını kullanan, film dilini değiştirme ya da 10 dakikalık arayı film içinde duyurma gibi *self reflexive* özelliklere başvuran bir Western Parodisidir. *Hokkabaz* filmi ise kanma ve kandırılma temalarına odaklanan, anlatısını hayallerini gerçekleştirmek, para kazanmak ve baba oğul ilişkisi üzerine kuran bir durum komedisidir. *A.R.O.G.*, *G.O.R.A.* filmin devamı olarak çekilmiş bir dönem komedisidir. Her iki film de kurnaz bir Türk'ün kendisini sıra dışı bir durum içerisinde bulması ile başlayıp zekası ve sosyal ilişki kurmadaki başarısı ile başkalarının hayatlarını kurtarmasını ve daha iyi bir hale getirmesini anlatmaktadır.

*Her Şey Çok Güzel Olacak* ve *Hokkabaz* filmleri sıradan insanların hayata tutunma mücadelelerini anlatmaktadır. *A.R.O.G.* ve *G.O.R.A.*'nın gezegeni kurtaran, cin fikirli, zeki ve sosyal karakteri Arif'in aksine *Her Şey Çok Güzel Olacak* ve *Hokkabaz* filmlerinin karakterleri sorunları, zaafı, yolunda gitmeyen ilişkileri olan karakterlerdir. Konu, tür ve karakterler bakımından Cem Yılmaz filmlerini genellemekten ziyade çeşitlilik gösterdiklerini söylemek daha yerinde olacaktır.

Mizahın kullanımı bakımından ise Cem Yılmaz güldürüleri düşük dozda bir

eleştirel niteliğe sahiptir. Eğitim sistemine, yasakçılığa, önyargıya bazı eleştiriler yöneltmekle birlikte komiklik genellikle içinde bulunulan ortama uyum sağlayamamaktan ileri gelmektedir. Gösteri ve filmlerinde siyaseti ya da güncel gelişmeleri espri konusu yapmaz. Bunun nedenini, kar odaklı eğlence sektöründe, olabildiğince geniş kitlelere hitap etme arzusu olarak değerlendirmek mümkün olduğu gibi; apolitik olduğu varsayılan bir seyirci kitlesinin beklentilerine yönelik davrandığı çıkarımını yapmak da mümkündür. Nedeni hangisi olursa olsun Cem Yılmaz siyaseti ve güncel olayları dışlayarak gündelik yaşama odaklanan yeni mizah anlayışının temsilcilerindendir.

### **2.2.3.3. Ata Demirer**

Ata Demirer de tıpkı çalışmada adı geçen diğer komedyenler gibi, önce sinema dışı alanlarda tanınmış, sinema oyunculuğu ve senaristliğe daha sonra başlamıştır. Komedyen ilk olarak Dormen Tiyatrosu'nda sahneye çıkmış ardından Tek Kişilik Dev Kadro (2005) gösterisini ilk kez Lemana Kültür'de sunmuştur. Uzun süre sergilenen gösterinin ikincisi ise 2011 yılında sahnelenmiştir. Demirer televizyonda *Ata Demirer Show* (2000) ve *Korsan Tv* (2001) adlı iki televizyon programı yapmış, programların her ikisinde de taklit ve skeçlere yer vermiştir. Söz konusu gösteri ve programların tamamında esprilerin yanı sıra bedensel güldürüden de ağırlıklı olarak faydalanmıştır. Belirli yörelerin insanlarını ve bazı mesleklerin mensuplarını tiplere haline getirerek sunmuş, ünlülerin ve hayvanların taklitlerini yapmıştır. Üç sezon boyunca *Avrupa Yakası* (2004) adlı komedi dizisinde oyuncu

olarak yer almış, *Hacı Yatmaz* (2007) adlı sohbet programının sunuculuğunu üstlenmiştir.

Ata Demirer sinemada, çeşitli komedi filmlerinde rol almanın yanı sıra *Eyyvah Eyvah* (2010), *Eyyvah Eyvah 2* (2011) ve *Berlin Kaplanı* (2012) filmlerinin senaristliğini de üstlenmiştir. Gerek oyuncu olarak rol aldığı *Vizontele Tuuba* (2004) ve *Osmanlı Cumhuriyeti* (2008) filmlerinde gerekse senaristliğini üstlendiği filmlerde yerel olana odaklanan bir komedi anlayışı göze çarpmaktadır. Oyuncululuğunu yaptığı diğer filmler ise *Neredesin Firuze* (2004) ve *Kısık Ateşte 15 Dakika'dır.* (2006) Göçmenlik ya da ait hissedilen yerden uzağa yapılan yolculuk, yöresel özellikler müzik ve müzisyenlik ile ufak kasabalar içerisindeki insan ilişkileri filmlerinde görülen baskın temalardır. Ata Demirer'in, Atatürk'ün olmadığı ve sömürgeleşmiş bir Türkiye tarihi tahayyülünde, istenmediğini bilen bir padişahı canlandırdığı *Osmanlı Cumhuriyeti*, belirli bir ideolojinin izinden gitmektedir fakat bunun haricinde tüm Ata Demirer filmleri gündelik hayata odaklanmakta, mesleki başarı, aşk ve insan ilişkileri gibi konuları işlemektedir.

Yöre insanlarını ya da göçmenleri canlandırdığı filmlerinde ise, televizyon çalışmalarından farklı olarak tiplendirme yoktur; karakter vardır. Komedyen yöre insanlarını ötekileştirmek ve gülünç duruma düşürmekten ziyade sahip çıkar. Şive ve yerel kültürlere özgü özellikleri bir arka plan olarak kullanır. Küreselleşme ile beraber ortaya çıkan kimlik bunalımının tartışıldığı 2000'lerde komedyenin yerel olanı koruyup sergilemeye yönelik bu tavrı bilinçli bir duruş olarak değerlendirilebilir.

Ata Demirer filmlerinin tamamı durum komedisidir. Komedyen adını taklit ve skeçler ile duyurmuş olmasına karşın filmleri bağımsız skeçlerden oluşmaz.

Anlatı neden sonuç ilişkisi içerisinde ilerler ve komik anların büyük bölümü anlatının bütünlüğü içerisinde anlamlıdır. Örneğin *Eyyvah Eyvah* filminde Firuzan'ın çekimine yardım ederken sarhoş olması kendi başına komik bir sarhoş skeci değildir; karakterin içine girdiği, önceden yabancı olduğu bu ortama uyum sağlayamaması ile anlam kazanır. Tüm bunlardan hareketle, Ata Demirel'in 2000'li yıllara hakim olan yeni mizah anlayış ile tam anlamıyla uyuşmadığını söylemek yanlış olmayacaktır.

### **III. BÖLÜM: 2000 SONRASI TÜRK GÜLDÜRÜ SİNEMASINDA BEDENSEL GÜZELLİK VE ÇİRKİNLİK**

#### **3.1 ŞAHAN GÖKBAKAR FİMLERİ**

##### **3.1.1. RECEP İVEDİK**

###### **3.1.1.1. Filmin Öykü Örgüsü**

Recep İvedik, İstanbul'un yoksul bir semtinde oturan kaba, saldırgan, bilgisiz fakat özgüveni yüksek bir karakterdir. Antalya'da bir otel işleten Muhsin Bey'in cüzdanını düşürmesine tanık olur ve cüzdanı sahibine teslim etmek üzere Antalya'ya doğru yola çıkar. Yolda çeşitli kişilerle tanışır ve Antalya'ya varır. Otelin işletmecisi Recep'in iyiliğine karşılık olarak bir hafta konaklama hediye eder. Recep çocukluk aşkı olan Sibel'in de otelde kaldığını fark eder. Sibel, istemediği bir adamla evlenmesi için annesinden baskı görmektedir. Recep kaza eseri Sibel ile karşılaşır ve yakınlaşmak amacıyla ortak aktivitelere katılır. Sibel'i otelde masör olarak çalışan

Murat'tan kıskanır ve ikili arasında srtme balar. Recep'in, Sibel zannederek başka bir kadına ilanı ak etmesi üzerine o kadın da Recep'e açık olur. Recep, otel müdürü Erim tarafından uygunsuz davranışları nedeniyle kovulur ancak derneklerine ye olduğu kamyoncu arkadaşlarının girişimiyle otele geri döner. Recep, Sibel'in nianlı olduğunu öğrenince duygularını dile getirmekten vazgeçer ve otelden ayrılır. Bu arada, otelde kaldığı süre boyunca arkadaşlık ettiği Bellboy'dan bir ricada bulunur. Bellboy, Sibel'e havaalanında yetiir ve ona bilyeleri verir. Sibel, Recep'i hatırlar.

Serinin ikinci filminde Recep İvedik ninesini ziyaret eder ve ninesi ondan i bulup çalışmasını, evlenmesini ve saygınlık kazanmasını ister. Ninesinin baskısı üzerine i aramaya balayan Recep, birçok ite çalışır ve tüm işlerden uygunsuz davranışları nedeniyle kovulur. Bunun zerine kuzeni Hakan tarafından iletilen reklam Őirketinde kendisinin de hakkı olduğunu söyler ve Őirkette st düzey yönetici olarak ie balar. Evlenebileceği bir kadın bulmak için internette hesap açar. Kendisiyle iki kadın ilgilenir fakat biriyle bulumayı baaramaz, diğerini ise uygunsuz davranışları ile kaçırır. Kadınlara ile tanışmak için yoga kursuna kaydolur, oradan da kavga ederek ayrılır. Recep, Şirketin Japon i adamları Şerefine verdiği partiye katılır. Parti sırasında, ceketindeki sembol işlemesi sayesinde Japon i adamlarının saygısını kazanır, i anlaşmasının imzalanmasını sağlar. İmzalanan anlaşma Őirkete dl kazandırır ve Hakan dl töreninde Recep'i başarının mimarı olarak takdim eder. Recep, böylece saygınlık kazanır. Recep, Hakan ile golf oynar, Ali Kerem ile kostümlü bir partiye katılır. Ninesi, Recep'i arayarak hastaneye çağırır ve kaldırıldığı hastanede ölür. Recep, ninesinin sürekli “kıymetli sandığım” diye

bahsettiği sandığı açar. Film, Recep'in sandıktan çıkan, ninesinin el hareketi çeken fotoğrafı üzerine monologları ile sona erer.

### **3.1.1.2. Recep İvedik'in Çirkinliği**

Recep İvedik bir maganda olarak istenmeyen, toplumda kabul görmeyen bütün özellikleri taşıyan bir ötekidir. Hazırcevaplığı ve yardımseverliği haricinde tüm özellikleri onu toplumun değer yargıları ile uyumsuz bir karakter haline getirmektedir. Karakterin bedensel görünümü de bu kurgunun tamamlayıcısı olarak işlev görür. Karakterin yaygın güzellik idealine tamamen uyumsuz bedeni makyaj ve kostüm ile karikatürize bir hale getirilmiştir. Karakterin aşırı kıllı bedeni de dikkat çekicidir. Makyaj ile karakterin kaşları birleştirilmiş, çıplak vaziyette kapı önünde kaldığında açıkça görüldüğü üzere vücudunun büyük bölümü kıllarla kaplanmıştır.

Recep uzun boyludur fakat uzun boyu şişmanlık ile birleşince iri bir görünüm ortaya koymaktadır. Karakterin sarıldığı sahnelerde karşısındakinin ayaklarını yerden kesmesi, yürürken omuzlarını kabartması bu iriliği vurgulamaktadır. Kostümler de karakterin iriliğini vurgulamaktadır. Turuncu gömleği karakterin bedenine yapışır, hatta ikinci filmde oturduğunda gömleğin gerilmesi sonucunda düğmeler arasında oluşan boşluklardan göbeği görünür. Uçakta host olarak çalıştığı sahnede yelege küçük geldiğinden göbeği, lacivert pantolon ve yeleğin arasından beyaz bir çıkıntı oluşturarak göze çarpar. Benzer biçimde karakterin yoga kursuna giderken giydiği eşofman da üzerine dar gelmekte, bel bölgesi açıkta kalmakta ve içine giydiği parlak sarı kıyafet dikkati karakterin göbeğine çekmektedir. Motorlu kurye olarak

çalıştığında giydiği kırmızı montun darlığı ile karakterin hareketlerini kısıtlıyormuş izlenimi yaratır. Karakterin kimi hayvanları andıracak biçimdeki jestleri ve omuzlarını kabartarak yürüyüşü de iriliğini vurgular. Oyuncu yanaklarını şişirip gıdığını ön plana çıkartarak güler, omuzlarını kabartarak dik biçimde yürür. İriliğin vurgulanmasında diğer oyuncuların bedenleri de kullanılır. Serinin her iki filminde de Recep'e "Beyaz Türkler" in dünyasında klavuzluk eden yan karakterler vardır. Bu işlevi ilk filmde Bellboy, ikinci filmde ise Ali Kerem üstlenir. Her iki karakterin de kısa boylu, köse ve cılız olmaları Recep'in iriliğini ve kıllı yapısını vurgular.

Serinin ilk filminde Recep'in yaygın ideale ters düşen bedeninin hiç espri konusu olmaması, gülünç kılınmaması ilgi çekicidir. Güldürü sinemasının temel vaadinin izleyiciyi güldürmesi olduğu düşünüldüğünde bu uyumsuz<sup>13</sup> beden de gülünç kabul edilmesi olasıdır fakat bu fırsat kullanılmamıştır. Şişman bir beden sıkışması, bastığı ya da oturduğu yerin kırılması gibi klişeleşmiş gülütler yoktur. Bedenin nitelikleri hiçbir olumsuz duruma sebebiyet vermez. Öte yandan filmdeki diğer kişiler de Recep'in görünüşü hakkında hiçbir olumsuz yorumda bulunmaz. Karakterin bedenine yönelik tek gönderme Sibel'in annesinin dalış teknesinde dile getirdiği "nerede o kıllı çocuk?" sorusudur. Bu istisna dışında hiçbir film kişisi Recep'in bedenini aşağılanmaz, eleştirmez ya da bedenine gülmez hatta bedenini söz konusu bile etmez. Bunu dikkat çekici yapan Recep'in diğer kişilerin bedenlerini sıklıkla aşağılamasıdır. Dolayısıyla anlatı içerisinde çirkin bir beden aşağılanması doğal karşılanmakta, fakat Recep bu aşağılamadan muaf tutulmaktadır. Recep'i istisnai kılan ise komedyen olması, ana karakter olması ya da toplumsal sınıfı değil erkek olmasıdır. Serinin ilk filminde yaygın güzellik idealine uyumsuz kadın

---

<sup>13</sup> Uyumsuzluk kuramı ışığında toplumun beklentilerine uyum sağlayamayan bu beden gülme konusu yapılmak için uygun potansiyeli taşımaktadır.

bedenlerinin hemen hemen hepsi aşığılanırken, bu ideale uymayan erkek bedenleri tamamen normal karşılanmaktadır.

Serinin ikinci filminde görülen tek değişiklik artık erkek bedenlerinin de eleştiriye açık hale gelmesidir. Filmin ilk sahnesinden itibaren Recep'in bedeni de aşığılanır ve gülünçleştirilir. Recep'in ninesini ilk ziyaretinde ninesinin değer verdiği bir sandığın üzerine oturur. Ninesi Recep'i "koca götünle oturmuşsun; kalk" diyerek uyarır. Recep sandıktan kalkıp tekli koltuğa oturmaya çalıştığında buraya zorlukla sığıdığı görülür. Karakter arkasına yaslanamaz, koltuğun ucunda kalır. Kilosu Recep'in hareketlerini yoga kursunda da kısıtlar. Karakter oturmaya çalışırken yana doğru devrilir, kalkmaya çalıştığında ise güçlük çekeler ve yanındaki kişiye tutunmak zorunda kalır. Tüm bunlar kilolu olma durumunu gülünçleştirerek itibarsızlaştırmakta, kilolu olmayı olumsuz bir durum olarak sunmaktadır.

İlk filmde şişmanlığa dair kalıp yargılar Recep ile ilişkilendirilmezken ikinci filmde Recep'i de kapsar. Recep, motorlu kurye olarak çalışmaya başladığı ilk işinde müşteriye götürmesi gereken pizzayı yer. Şişmanların yemeğe karşı koyamayan bireyler olarak resmedilmesi sinema, televizyon ve karikatürlerde sıklıkla görülmektedir. Bu durumu Batı kültürünün bedensel olarak fit olmayı öz disiplinle ilişkilendirmesi ile açıklamak mümkündür. Günümüz Batı toplumunda ince, bakımlı ve kaslı olmak kendini kontrol ve irade gücünü temsil etmektedir. (Haavio-Manilla, Purhonen ve Bordo'dan aktaran Oğuz, 2005: 32) Dolayısıyla Recep'in müşterisine götürmekle mükellef olduğu pizzayı dayanamayıp yemesindeki iradesizlik, şişmanlığı ile ilişkili olarak değerlendirilebilir.

Serinin ilk filmi ile ikinci filmi arasındaki bu farklılığın nedenini Recep'in dahil olduğu sosyal çevre ile ilişkilendirmek mümkündür. Karakter serinin ilk

filminde “Beyaz Türkler”in dünyasında bir turistken, ikinci filminde patron olmuş, onların arasına yerleşmiş, sınıf atlamıştır. Bu şartlar altında toplumsal statüsünün gerektirdiği bedensel ideale uymamasının daha büyük bir baskı unsuruna dönüşmesi muhtemeldir. Karakterin etrafından gelen bu yorumlara ve kendi başına kilosunu gülünçleştiren gülütlere karşın özgüveni her zaman yüksektir. Serinin ilk filminde, ayna karşısında geçen sahnelerde bu özgüven daha belirgin görülebilir. Karakterin ayna karşısında ilk görüldüğü an, otelin banyosunda duş almaya hazırlandığı andır. Recep ayna karşısında soyunurken kendi bedenini seyreder ve hiçbir hoşnutsuzluk belirtisi göstermez. Hatta soyunuşunu seyrederken bir yandan dans eder planı striptizi andırır bir gösteriye çevirir. Karakterin ayna karşısındaki bu rahatlığını özgüven olarak yorumlamak mümkündür. Recep ayna karşısında geçen bir diğer sahnede diskoya gitmeden önce otel odasında hazırlanır. Aynaya bakarken benzer biçimde şarkı söyleyip dans eder ve aynada gördüğü bedeninden hoşnutluğunu belli eder. İkinci filmde ise ayna karşısında geçen, karakterin kendi bedeni ile yüzleştiği sahneler yoktur fakat karakterin dik ve kendinden emin adımlarla yürüyüşü değişmez.

Recep karakteri üzerinden vurgulanan bir diğer çirkinlik unsuru, aşırı kıllı olma durumudur. Karakterin makyaj ile birleştirilen kaşlarının yanı sıra göğüs ve kol kılları da kostümler aracılığı ile vurgulanır. Karakter, gömleğini göğüs düğmeleri açık ve kolları kıvrık biçimde kullanır. Ancak filmde aşırı kıllı olmak ile ilgili hiçbir söz, durum ya da olay komiği yoktur. Benzer biçimde, sözel olarak olumsuzlanmaz, hakaret unsuru yapılmaz ya da olumsuz durumlara mahal vermez.

### 3.1.1.3.Arzu Nesnesi Olarak Sibel

Sibel, filmde ana karakterin aşık olduğu kadındır. Zayıf ve orta boyludur.Yaygın güzellik ideali ile uyumludur. Cildindeki tek kusur ise bacağındaki doğum lekesidir. Söz konusu leke, karakterlerin çocukluklarına yapılan geri dönüşte, Recep tarafından bacağına bulaşmış dışkıya benzetilir. Bu benzetme, vücut lekesinin komikleştirilmesi yolu ile aşağılandığını göstermektedir. Dışkı, ayıplanacak, her yerde dile getirilemeyecek bir şey olduğu için özellikle edebiyat ve ortaçağ karnaval kültüründe önemli bir güldürü nesnesi olarak kullanılmıştır. Dışkı da gaz çıkartma ile aynı statüdedir ve karnavallarda "gaz çıkartan köylü bunun kabalığını bilir ve gülme bu özbilinçten doğar" (Sanders, 2001: 256). Buradan hareketle, Sibel'in bedenindeki bu lekenin komikleştirme yolu işe aşağılandığı ve çirkin olarak kodlandığı açıktır. Sibel'in fiziksel görünümü hakkında yapılan bu olumsuz yorum karakterlerin arasının açılmasına neden olur. Dolayısıyla bu kusur anlatının şekillenmesine hizmet etmek için vardır. Sibel, filmin olay örgüsünü etkileyen bu kusuru hariç, günümüz güzellik idealine uygun bir kadındır. Fiziksel niteliklerinin yanı sıra saç, makyajı ve aksesuarları ile bakımlı bir kadın imajı ortaya koymaktadır.

Recep, Sibel'i güzel bulduğunu diyaloglar aracılığı ile de dile getirir. Plajda Sibel'in tükürmesi üzerine, "Yani güzelliğinin ardında bir pislik barındırıyormuşsun onu anladım" der. Benzer biçimde, Sibel'i cinsel açıdan çekici bulduğunu da başka bir sahnede, "Memen koluma temas etti de ben biraz panik oldum" cümlesi ile belirtir. Ancak Sibel, yalnızca Recep değil anlatıdaki diğer erkek karakterler ve erkek izleyici açısından da güzel bir kadındır. Masör Murat'ın Sibel'e gösterdiği ilgi,

Sibel'in açık kıyafetler giydiği sahnelerde genellikle dekoltesinin çerçeve içerisinde tutulması bunun göstergeleridir.

Laura Mulvey, geleneksel olarak kadının anlatı içerisinde iki işlevi olduğundan bahsetmiştir. Bu iki işlev hem karakterler hem de izleyici için erotik nesne olmaktır (Mulvey, 1993:22). Sibel de benzer biçimde hem izleyici hem de Recep için arzu nesnesi olarak konumlandırılmıştır. Sibel'in bedeninin sergilenişinde yakın çekimlere yer verilmemiş, fakat duygusal sahnelerde dahi bel ve diz çekimleri kullanılarak bedenin görünürlüğü sağlanmıştır. Sibel'in kostümleri mini etek ve şortlar, göğüs dekolteli bir elbise ve dar kıyafetlerden oluşmaktadır. Karakterin güzelliğine ve cinsel çekiciliğine yapılan bu vurgu, onun başka hiçbir özelliğinde görülmemektedir. Anlatı içerisinde Sibel'e dair hiçbir demografik özellik belirtilmemiştir. İşi, eğitimi, ilgi alanları, nerede yaşadığı gibi hiçbir özelliği bilinmemektedir. Karakterin kişiliğine dair sunulan tek veri, mantık evliliği değil aşk evliliği yapmak istemesidir. Film boyunca uğraştığı yegâne şey de, annesini üzmemesidir bu isteğini kabul ettirebilmektir. Böylece, Sibel'in derinlikli,, kişiliği olan bir karakter olarak değil, Recep'in aşık olduğu güzel bir kadın olarak resmedildiği söylenebilir.

#### **3.1.1.4.Sibel'in Annesi**

Sibel'in annesi birçok olumsuz özelliği bir arada barındıran bir karakterdir. Paragöz, asabi, sürekli söylenen, yeri geldiğinde korkak, çıkarıcı ve insanlara tepeden bakan bir mizacı vardır. Kızına karşı müdahalecidir ve bu uğurda duygu sömürsü

yapmaktan çekinmez. Kişiliğine dair sunulan bu özelliklerin yanı sıra Recep tarafından vurgulandığı üzere çirkin bir kadın olarak kodlanmıştır. Bu karaktere dair çirkinlik söylemi özellikle kilo üzerinden kurulmuştur.

Recep, Sibel'in annesi ile ilk karşılaştığında kızını havuza düşürdüğü için mahçup olur, konuşamaz. Ancak akşam yemeğinde özür dilemek için Sibel ile annesinin yanına gittiğinde Sibel'in annesine yönelerek, "Belki hanım teyze yer çünkü göbeği düğüm düğüm olmuş. Bir de gerdanı pelikan gibi uzamış. Belli ki gırtlığına düşkün" yorumunu yapar. Annenin tepkisi ise panikle karışık üzüntü şeklindedir. Bir sonraki akşam yemeğinde denizden çıkıp gelen Recep bu kez, "Benim bir tane büyükannem vardı. O da senin gibi etine dolgun, ayı gibi bir kadındı." der. Kilolu büyükannenin ölümü ile kendi kilosu arasında ilişki kurulan karakter yine endişelenir. Kadının, bu yorumları patavatsızlık olarak değerlendirmek yerine üzülmesi ve endişelenmesi dikkat çekicidir. Ayrıca, bunlara tepki göstermek yerine ciddiye alması, Recep'in, şişmanlığın çirkinlikle eşdeğer olduğu yönündeki düşüncesini paylaştığını göstermektedir.

Sibel'in annesi, genelde bakımlı bir kadın olmakla birlikte kilosunu saklayacak kostümler içinde resmedilir. Dar ya da dekolte kıyafetler kullanılmamıştır. Havuz ve deniz kenarındaki sahnelerde mayosunun üzerine bol bir gömlek giyinmektedir. Karakter, havuz başında gömleğini çıkartmaya yeltendiği anda kesme ile bir sonraki sahneye geçilir. Deniz kenarında gömleğini çıkarttığında ise bunu izleyen sahnede omuz çekimde gösterilir; böylece bedeni izleyicinin gözlerinden gizlenir. Yaygın güzellik idealine uygun boy ve kilodaki karakter ve figüranların bedenleri açıkça sergilenirken, şişman olarak kodlanan bu karakterin bedeninin gizlenmesi dikkat çekicidir. Özellikle filmin bir *gross out* komedi olduğu

ve dışkılama, ter, gaz çıkartma benzeri, toplumda iğrenç kabul edilen durumları rahatlıkla kullandığı düşünüldüğünde, şişman bir bedeni gözlerden saklamak için çaba sarf edilmesi ilginçtir. Filmin bütününde kadın şişmanlığının dehşet verici ve iğrenç bir şey olarak ele alındığı görülmektedir. Dolayısıyla Sibel'in annesinin de, kendi bedenini izleyiciye gösterilemeyecek kadar rahatsız edici bulduğunu, bilinçli olarak gözlerden sakladığını söylemek mümkündür.

### **3.1.2.5. Ali Kerem'in Tek Kusuru**

Ali Kerem karakteri serinin ilk filminde Bellboy'un rolüne benzer biçimde Recep'e 'Beyaz Türklerin' dünyasında rehberlik etmektedir. Yine Bellboy'a benzer biçimde, Recep'in fiziksel özelliklerine zıt fiziksel özellikler taşıyan bir oyuncu tarafından canlandırılmaktadır. Recep'in uzun boyuna, şişmanlığına ve aşırı kıllı oluşuna karşıt olarak Ali Kerem kısa boylu, ince ve kösedir. Günümüzdeki yaygın güzellik idealinin erkeklere biçtiği güzellik kalıbının genç olmanın yanı sıra uzun boylu, geniş omuzlu ve kaslı olmak olduğu düşünüldüğünde, Ali Kerem güzel değildir. Ancak gerek görsel olarak, gerek anlatı içerisinde karakterin çirkinliğine dair hiçbir vurgu bulunmamaktadır. Bundan Ali Kerem'in, filmin kendi gerçekliği içerisinde ne güzel, ne çirkin, ancak normal bir karakter olarak kabul edildiği sonucunu çıkartmak mümkündür.

Ali Kerem'in yalnızca saçları olumsuz bir özellik olarak ortaya konmuştur. Japon iş adamları için verilecek olan partiyle ilgili olarak Recep, Hakan'a "Arkadaşımızı da getirebilir miyiz? Ama kıvrıcık saçlı sorun olur mu?" sorusunu

yöneltir. Bunun haricinde Ali Kerem'in ayarladığı ikinci randevunun da kötü geçmesi halinde karakteri saçlarını fönletmekle tehdit eder. Recep'in ninesinin ölümü ardından başsağlığı ziyareti sahnesinde, Ali Kerem helva tabağını Nine'nin sandığının üzerine koyar. Bu davranışa sinirlenen Recep Ali Kerem'i azarlarken, "Kıvırcık saçlı palyaço çakması seni" der. Böylece, Ali Kerem'in saçlarının Recep tarafından çirkin bulunduğu anlaşılır. Burada önemli olan noktalardan biri bedensel çirkinlik ile dalga geçmenin normalleştirilmesidir. Yukarıda değinildiği üzere, yaygın güzellik idealinin sınırları dışına çıkan birey çirkinlikle cezalandırılır. Recep İvedik serisinde çirkinliğin cezası ise dalga geçilmek, aşağılanmak, komik duruma düşmektir.

### **3.1.2.6. Saygı Duyulan Aile Büyüğü Nine**

Nine karakteri tıpkı torunu Recep gibi pek çok toplumsal normla uyumsuz bir karakterdir. Küfürbaz ve huysuzdur. Recep'i sürekli ona hediye almak zorunda bırakır. Benzer biçimde karakterin bedeni de yaygın güzellik ideali ile uyumsuzdur. Karakter oldukça yaşlıdır. Saçları grileşmiş, cildi kırışmıştır. Şişman ve kısa boyludur. Recep gibi makyaj ile karikatürize biçimde kıllı hale getirilmiştir. Kaşları birleşiktir, bıyıkları vardır. Ancak yaygın güzellik idealine tamamen zıt olan dış görünüşe karşın filmde çirkinliği olumsuzlanmaz. Bedensel çirkinliği gülünçleştirilmez, alay konusu yapılmaz, olumsuz ya da komik bir duruma neden olmaz.

Ninenin çirkinliğinin doğal karşılanmasını toplumsal rolü ile ilişkilendirerek açıklamak mümkündür. Türk toplumsal değerleri çerçevesinde aile büyükleri koşulsuz saygı gösterilmesi gereken insanlardır. Nitekim Recep zaman zaman ninesinin tepkilerine kızsız ya da rahatsız olsa dahi onu her zaman alttan almaktadır. Ninenin bedensel kusurları da benzer biçimde alay konusu edilmez. Öte yandan, yukarıda da bahsedildiği üzere, tüketim toplumunda yaşlı bireyin bedeni zaten işlevini kaybetmiş, artık bir değişim değeri -prestij, cinsel çekicilik- taşımayan bedendir. Çoktan yaşlılığa teslim olmuş bedeni ile nine için, onu normların sınırları içerisine girmeye zorlamayı gerektirecek bir umut kalmamıştır.

### **3.1.1.7. Bir Hakaret Aracı Olarak Çirkinlik**

Filmde sözlü olarak pek çok hakaret yer almakta ve bu hakaretlerin çok büyük bölümü bedensel çirkinliği konu etmektedir. Serinin ilk filminde Recep, çıplak vaziyette kapının önünde kaldığı sahnede karşılaştığı temizlik görevlisine, “Şişko patates” der. Recep, odasına giren başka bir temizlik görevlisine sinirlendiğinde ise, “Göbeğinin derisi gerilmiş davul gibi. Ayağına ip bağlasalar çocuklara balon diye satarlar be. (...) Kıvırcık Vampirella seni. Ağzı dişi yamuk pirana. Kendini temizle önce.” şeklinde bağırır. Alışveriş yaptığı dükkanda tezgahtara sinirlendiğinde, “Çirkin ördek yavrusu” der. Tezgahtarın yaygın güzellik idealine uygun bir karakter olması, Recep’in fiziksel özelliklere dayanan hakaretlere nasıl yaklaştığının göstergesidir. Zira Recep kişileri gerçekten çirkin oldukları için çirkinlikle suçlamamakta, sinirlendiğinde edilebilecek en aşağılayıcı hakaret türü

olduğunu düşündüğü için karşısındakine çirkinlik üzerinden hakaret etmektedir. Bu durum güzelliğin bir norm olması, çirkinliğin ise kabul edilemez karşılanması varsayımı ile tutarlıdır.

Recep'in fiziksel görünüş üzerinden ettiği hakaretlerde dikkat çekici bir diğer unsur da, söz konusu hakaretlerin tamamının kadınlara yönelmiş olmasıdır. Çirkinlik konulu hakaretlere maruz kalan her üç karakter de kadındır. Oysa kamyoncu derneğinde bir erkek karakterin büyük göbeği de Recep'in ilgisini çekmiş, ancak Recep yalnızca adamın göbeğini tutarak, "Bu ne böyle?Yerim ben bunu..." demekle yetinmiştir. Filmde, Recep'in sinirlenerek ağız dalaşına girdiği iki erkek yer alır. Masör Murat ve Müdür Erim, Recep'i sinirlendirmiş fakat hiçbir şekilde fiziksel özelliğe gönderme yapan hakaretlere maruz kalmamışlardır. Murat ile yaşanan sıkıntı dans yarışmasıyla, Müdür Erim ile olan ise Recep'in kamyoncu arkadaşlarını çağırması ile sona ermiştir.

### **3.1.1.8. Arzu Nesnesi Olarak Güzel Kadın**

Serinin ilk filminde filmde görülen ilk kadınlar, "Antalya'yı Ruslar bastı" konulu televizyon haberinde yer almaktadır. Televizyona yapılan yakın çekimde kadınların bikinili vücutları arkalarından görünmekte, yüzleri ise görünmemektedir. Kadınların hepsi uzun boylu ve zayıf, ikisinin tenleri bronz, diğerlerinininki ise beyazdır. Recep'in hayranlık belirten tepkisi ile birleştiğinde, kadınların ekrandaki işlevlerinin erkeğin göz zevkine hitap etmek olduğu görülmektedir. Bu televizyon haberinin olay örgüsündeki işlevi ise Recep Antalya'ya gittiğinde karşılaşacakları

hakkında merak uyandırmaktır. Nitekim, Recep otel lobisine varduktan kısa süre sonra tanga bikinisinin üzerine transparan bir elbise giyen, ince, sarışın bir kadın onun yanından geçer. Recep, kadına uzun uzun bakarken lobideki vazoyu devirir. İzleyicinin de Recep'in 'göz zevkine' ortak olması amacı ile kadının kalçaları yakın çekimde gösterilir. Filmde yer alan çok az sayıda yakın çekimden biride budur. Recep, Bellboy ile ilk karşılaşmasında, "Bu otele güzel karılar geliyor mu ya?" diye sorar. Ayrıca, havuz başına ilk indiğinde ve masaj salonundan çıktığında etraftaki bikişnili kadınları süzer. Arka planda yer alan tüm bikişnili kadınlar genç ve zayıftır. Şişman ve orta yaş üzeri az sayıda kadın ise yalnızca yemek salonunda, giyinik biçimde görünürler.

Recep'in Antalya yolculuğu sırasında karşılaşp kendi aküsünü vererek araçlarını tamir ettiği kadınlar da yaygın güzellik ideline uygun biçimde zayıf ve bakımlıdır. Biri uzun boylu, diğeri orta boyludur. Her iki kadın da vücutlarını sergileyecek biçimde giydirilmiştir. Kadınlardan biri arabayı çalıştırırken, öteki kadının bedeni bel ve diz ölçeğinde ikili çekimler ile çerçevenin içinde kalır.

Tüm sözlü tepkiler, fiziksel jestler ve çekim ölçekleri yoruma gerek bırakmayacak açıklıkta, kadın güzelliğinin merkezi bir önemde görüldüğünü ve güzel kadın bedeninin erkek için var olduğunu ortaya koymaktadır. Recep İvedik'in bir maganda, öteki, istenmeyen olması bu davranışların olumsuz olarak kodlandığı anlamına gelmez çünkü onun yaptıkları ne diğer karakterler tarafından garipsenir ne de kamera onun bakışına ortak olmaktan geri durur.

Serinin ikinci filminde ise bedensel güzeelliğe, kadın bedeni üzerinden yapılan iki vurgu vardır. Bunlardan ilki Recep'in reklam şirketinin danışma masasında oturan kadınları, "at gibi" şeklinde tanımlamasıdır. Kadın bedenine yönelik olarak

kullanıldığında, argo bir söylem olarak at benzetmesi iki farklı anlam içermektedir. İlk olarak uzun boylu ve özellikle uzun bacaklı, ince ve sıkı vücutlu kadınlara yönelik kullanılan benzetme güzelliğe işaret etmektedir. Benzetmenin ikinci kullanımı ise fazla uzun ve yapılı kadınlara yöneliktir. Bu kullanım zayıf fakat fazlasıyla iri olma anlamıyla olumsuz niteliklere, dolayısıyla güzel olama durumuna işaret etmektedir. Recep'in benzetmeyi hangi anlamla kullandığı belirsizdir.

Kadın bedeninin güzelliği ile ilgili bir diğer vurgu, Japon iş adamları için verilen parti sahnelerindedir. Recep, tanışmak amacı ile iki kadını ayrı ayrı yanına çekerek iltifat ve sarkıntılık eder. Her iki kadınla da İngilizce konuşur. İlk kadına büyük bir hayranı olduğunu söyler, ikinci kadına ise "Miss İndia" şeklinde hitap eder. Recep'in bu davranışına maruz kalan kadınların ortak özellikleri zayıf, genç ve uzun boylu olmalarıdır. Bunun yanı sıra her iki kadın da bakımlı ve esmerdir. Kadınların esmer olmaları Recep tarafından yabancı zannedilmelerine (bir kadın Hintli, diğer kadın büyük olasılıkla siyah zannedilmiştir) neden olmuştur. Diğer bedensel özelliklerin ise yaygın güzellik ideali ile uyumlu biçimde, Recep'in kadınları beğenmesine neden olduğunu söylemek mümkündür.

Filmlerde erkek güzelliğine dair tek bir vurgu bulunmaktadır. Nine Recep'e dedesinden bahsederken, onu kalıplı bir adam olarak tanımlar. Kalıplı kelimesi uzun boylu ve geniş omuzlu erkekleri nitelemekte kullanılan bir sıfat olduğundan, dedenin erkek güzellik ideline uygun bir karakter olarak çizilmesine hizmet etmektedir. Aynı zamanda fiziksel güç ve dayanıklılık çağrışımı yaparak karakterin erkekliğini onaylamaktadır. Erkek güzelliğine yapılan bu tek vurgu herhangi bir cinsel arzu içermez. Erkeği seyirlik ya da cinsel bakımdan arzulanır olarak sunan hiçbir sahne

yoktur. Buradan hareketle filmde arzu nesnesi olmanın yalnız güzel kadın bedenine has bir özellik olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

### **3.1.1.9. Şişmanlığın Aşağılanması**

Filmde şişmanlık olumsuz bir özellik olarak ortaya konulmaktadır. Bu durum özellikle şişman karakterlerin Recep tarafından aşağılanması biçiminde ortaya çıkmaktadır. Serinin her iki filminde de kadınların şişmanlığı dehşet ve tiksinti uyandırıcı biçimde kodlanmıştır. İlk filmde Recep, Sibel'in annesi hariç şişman kadınlar ile iki kez karşılaşır. Bunlardan ilki Recep'in, Bellboy'a güzel kadınlar gelip gelmediğini sormasının ardından gerçekleşir. Bellboy güzel kadınlar geldiğini söyledikten sonra otele yeni gelen kabileyi gösterir. Otobüs durup kapı açıldığında ise üç tane şişman kadın ve ardından Sibel'in annesi iner. Kadınlar çerçeveye gövde hizasından girerler böylelikle yüzleri dışarıda bırakılarak yalnız bedenleri vurgulanır. Recep'in bu manzara karşısında Bellboy'a verdiği tepki ise, "Sapık!" şeklindedir. Recep, şişman kadınların güzel bulunmasını sapıklık olarak nitelendirmektedir. Bellboy ise, "Ağabey valla ben de ilk defa böyle bir grup gördüm" diyerek kendini savunur. Böylece kadında fazla kilonun çirkin, istenmeyen, tepki gösterilecek bir şey olduğu görüşü yinelenir.

Recep'in şişman bir kadınla bir diğer karşılaşması yanlış masaj odasına girdiği sahnededir. Sibel'in ayağı yerine bir başkasının ayağına masaj yaparken aniden durup ayağın şişliğini sorgulamaya başlar. "Toynağa dönmüş bunlar. Ne olmuş bunlara?" diye sorar. Masaj yaptığı kişinin Sibel olduğundan şüpheye

düştüğünde ise, örtünün altındaki kadın çıkararak kendini gösterir. Sahne ile ilgili dikkat çekini noktalardan bir tanesi, film boyunca bedene yapılan iki yakın çekimden birinin ayak masajını görüntülüyor olmasıdır. Recep'in, ayakları aşırı yağlı biçimde ovalayışı iğrençleştirilmiştir. Diğer önemli nokta ise Recep'in tepkisidir. Hiçbir şey tepkisini göstermekten kaçınmayan, asla korku belirtisi göstermeyen karakter, yalnızca bu sahnede dehşete kapılmış ve odadan koşarak kaçmıştır. Recep'in, sahilde bikinili kadınları süzerken, masaj yaptığı kadından kaçması, söz konusu kadınlar arasındaki farkın ne olduğunu sorgulamayı gerektirmektedir. Aradaki belirgin fark ise baktığı kadınların zayıf, masaj yaptığı kadının kilolu olmasıdır.

Recep'in masaj yaptığı kadından kaçmasının ardından olay hakkında konuşmaları devam eder. Olayı Sibel'e anlatırken, "Çirkin de bir şey. Gerçi çirkinlerin de sevmeye hakkı var ama..." der. Durumu anlatırken kullandığı kavramlar hem şişmanlık ile çirkinliği bir tuttuğunu, hem de kendisine aşık olan bu kadının onun için bir insan bile değil, bir "şey" olduğunu ortaya koymaktadır. Recep, animasyon sırasında yanlış kapıdan girerek yarışmaya katıldığında aynı kadınla bir karşılaşma daha yaşar. Kadın, Recep'in partneri olmaya gönüllü olur ve onun kucağına oturarak balonları patlatması gereken yarışmaya dahil olur. Partnerinin kim olacağını gören Recep, "Bayan diyorsunuz, gelene bakın. Ben bunu kabul etmem" şeklinde tepki gösterir. Yarışma sırasında ise kadının şişmanlığı güldürü unsuru olur. Recep'in kucağına her oturduğunda, Recep acıyla bağırır ve en son oturduğunda sandalyeyi kırar. Bu gülüt aracılığı ile hem anlatı içerisinde yer alan animasyon izleyicileri hem filmin seyircisi şişmanlığın sebep olduğu kazaya güler. Böylece normlara uymayan yani şişman olan kadın, gülme yoluyla cezalandırılır.

Serinin ikinci filmindeki ilk aşağılama ise Recep'in pizza siparişini teslim ettiği sahnede görülmektedir. Recep'in getirdiği pizzayı alan erkek figür, belirgin biçimde fazla kiloludur. Kostüm olarak açık renkli dar bir kıyafet seçilmesi ile kilo fazlası belirginlik kazanmaktadır. Sahne boyunca bel çekimde tutularak vücudunun görünürlüğü sağlanan karakter, Recep pizzasının bir bölümünü yediği için siparişi teslim almak istemez. Bunun üzerine Recep, “Ne yapacaksın lan tam pizzayı sen? Zaten yemişsin ayı gibi olmuşsun (...) Yani şişmansın diye bu kadar mı ego yapılır ya? (...) Zaten bu bencillikle, bu cimrilikle efendim olmuşsun bin kilo. Üç ay aç dursan gene de ölmezsin. (...) Cimri, şişman, bencil pislik seni...” diye söylenerek ona kilosu üzerinden saldırır. Tüm bu sözler, erkek şişmanlığına atfedilen cinsiyetlendirilmiş anlamlar ile tutarlıdır. Akıl ve rasyonalite ile bir tutulan erkek için iradesine yenik düşerek kilosunun kontrolünü kaybetmek kabul edilebilir bir şey değildir. Yani burada ön plana çıkartılan bedensel görünüş değil, görünüşün temsil ettiği güçsüzlük, yetersizlik ve iradesizliktir.

Takip eden sahnede Recep, ikinci iş denemesi olan süpermarket kasiyerliği sırasında, bir müşterisinin kilosu hakkında yorum yapar. Kasanın genel çekiminde kilolu olduğu görülen kadın müşteri iki paket cips alır. Recep cipsi göstererek, “Bak, hep bunlar kilo hep” der. Müşteri ise durumu oldukça doğal karşılar ve yalnızca, “Evet. Maalesef” şeklinde karşılık verir. Recep'in takip eden sözleri ise, “Ondan sonra da abur cubur ye, koltuklardan kalkamıyorsun. Neden bin kilo oldum?” şeklindedir. Müşterinin tepki göstermek yerine doğal karşıladığı bu sözler kilolu olmanın kötü bir şey olduğu ve bu yüzden azar işitmenin bile normal olduğu kabulüne sahip bir bakış açısını yansıtmaktadır.

Recep'in üçüncü iş denemesi olan eczane kalfalığı sahnesinde ise yine şişman bir karakter ile karşılaşma vardır. Recep, arkasını dönüp müşterisini ilk gördüğü anda, "Anam! Besli camış!" diye bağırarak irkilir. Eczane müşterisi kadına yine dar, ancak bu sefer koyu renkli bir bluz ve hırka giydirilmiştir. Kadın, sahnenin başlarında diz, ilerleyen bölümlerinde ise bel çekimde gösterilir. Recep, fitilin nasıl kullanılacağını tarif eder. Tarif sırasında eliyle anüsü gösteren bir işaret yapar. Müşteri işaretin neyi temsil ettiğini anlamayınca, "İki tane de yanak var böyle kocaman. Normal insanda ufak olur. Sende böyle böyle yanak" cümlesini kurar. Bu sözler, karakterin şişman olması nedeniyle "normal insan" olarak tanımlamayacağını doğrudan dile getirmektedir.

### **3.1.1.10. Kısa Boyun Aşağılanması**

Serinin ilk filminde söz konusu edilmeyen kısa boy ikinci filmde olumsuz bir bedensel özellik olarak sunulmuş ve mizah konusu yapılmıştır. Recep, reklam ajansında işe başladığı ilk gün ajans çalışanlarını teftiş eder. Bu teftiş sırasında denk geldiği kısa boylu bir çalışanına, "Kaç yaşındasın kızım sen? (...) Aferin kızım büyüyünce ne olacaksın yavrum benim? Ah canım benim minnoşuma bak minnacık. (...) 23 Nisanda seni şirketin başına geçireceğim bir günlüğüne" der. Bu sözleriyle çalışanın kısa boyu ile dalga geçer. Nine'nin ölümü ardından başsağlığına gelen misafirlerden bazılarının kısa boylu olması filmde güldürü unsuru olarak kullanılmıştır. Recep, misafirlerden birine, "Boyun kaç senin ya?" diye sorar. Bir başka misafirin baş sağlığı dilemesi üzerine, "Nerede? Ses mi geldi? Burada mıydın

sen ya? Kusuruma bakma göremedim” diyerek karakteri kısa boyu yüzünden görememiş gibi davranır.

Kısa boylu karakterler ilk örnekte mizah yoluyla, ikinci örnekte ise kısa boyun komik bir duruma yol açması yoluyla aşağılanır. Kısa boy yaygın güzellik ideali ile uyumsuz, istenmeyen bir özellik olarak gülünmeyi, dalga geçilmeyi hak eder ve normlar pekiştirilir.

### **3.1.2.11. Saçın Çirkinliği**

Serinin ikinci filminde belirgin bir biçimde dalga geçilen bir diğer bedensel özellik de saçların çirkinliğidir. Saça yapılan ilk vurgu Recep’in pizzacıdaki patronu üzerinden gerçekleşir. Bu adamın kafasının yan tarafındaki saçlar gür, tepesi ise tamamen keldir. İki adam kavga ederken Recep avucunu yalar ve ardından patronunun keline birkaç kez vurur. Kelleşme bir yaşlılık belirtisidir ve kozmetik endüstrisinin, “bedene yeterince özen gösterilirse yaşlılığın engellenebileceği” söylemine kulak verilmediğini gösterir. Böylece, bedenine karşı görevlerini yerine getirmemiş bu adam şaka konusu haline gelir.

Saçın nasıl görünmesi gerektiği, bedensel güzellik ve çirkinlikten bağımsız olarak, toplumsal cinsiyet tarafından da belirlenmiştir. Recep, reklam ajansında çalışanları teftiş ederken uzun saçlı bir erkek çalışana, “Karayıp korsanı mısın sen? Git şuradan saçını başını kes” şeklinde çıkışır. Erkeğin uzun saçlı olmasını yadırgayan Recep, bir kadının kısa saçlı olmasını da aynı derecede yadırgar; yoga sınıfında kısa saçlı kadınları erkek zanner. Yanında oturan kadına, “delikanlı”

şeklinde hitap ederken, kadın yoga hocası hakkında, “Bu adam hep böyle sakin mi ya?” sorusunu sorar. Hocaya sinirlendiğinde, “Saçına ak düşmüş. Yakıştı mı sana? Adnan Şenses gibi adamsın.” der. Yoga hocası bu tepkinin üzerine, üzgün bir yüz ifadesi ile saçlarını tutar. Recep, onun yoga bilgisini eleştirene dek tepki vermez. Bu sahnede, kısa saçlı olmanın, bir kadın için uygunsuz olduğu görüşünün yanı sıra; saçların beyazlamasına karşı da olumsuz bir yaklaşım vardır. Yaşlılık yaygın güzellik ideali ile uyuşmamaktadır. Yoga hocasının, saçındaki aklardan söz edilince üzülməsi bu yaygın normu kabul ettiği anlamına gelmektedir.

Anlatı boyunca korkusuz olarak sunulan Recep’in ikinci ve son kez korku tepkisi verdiği sahne, reklam şirketlerine verilen ödülü kabul edip konuşma yaptığı sahnedir. Recep konuşma yapmak üzere sahneye gidecekken önünde oturan kişinin kafasını tutar. Bu esnada önünde oturan kişinin peruğu elinde kalır. Recep peruktan korkarak çığlık atar. Anlatı içerisinde yer tutan bir diğer peruk da kostümlü doğum günü partisi sahnesinde görülür. Recep kendisini ayıya benzettiği için sinirlendiği bir konukla saçı üzerinden dalga geçer. “Saça bak! Avize gibi yapmış saçını. Şuralara mum takalım da gece aydınla.” şeklinde bağırır. Recep’in, Ali Kerem’in saçları ile ilgili olumsuz yorumlarına ise karakter ile ilgili başlık altında değinilmiştir. Tüm bunlardan hareketle Recep İvedik’in, saçın biçimini nasıl görünülmesi gerektiği konusundaki normların bir parçası olarak değlendirdiği, norm dışı kalanları gülünç duruma düşürerek ya da aşağılayarak cezalandırdığı görölmektedir.

### 3.1.1.12. Çirkin Erkek Bedenlerinin Doğal Karşılanması

Serinin ilk filminde yaygın güzellik idealine uymayan erkek bedenleri, kadın bedenlerinin aksine doğal karşılanmaktadır. Recep İvedik, anlatı içerisinde ilk olarak Muhsin Bey'in cüzdanına koşan evsiz ile karşılaşır. Evsiz karakter stereotiplere uygun biçimde saç sakalı birbirine karışmış, yaşlı, kıyafetleri yırtık ve her yeri leke içinde bir erkektir. Karşılaşma sırasında evsiz adam ile Recep arasında gerginlik yaşanmasına rağmen tartışmada dış görünüşe hiç atıfta bulunulmaz. Recep, yolculuğa çıktıktan bir süre sonra otostop yaparak dört gencin arabasına biner. Sürücü gösterilmez ancak Recep ile birlikte yolculuk eden üç genç karikatürize metalciler olarak kodlanmıştır. Söz konusu üç erkek karakterin de fiziksel bir kusurları olmamasına karşın görünümleri makyaj ve kostüm ile komikleştirilmiştir. Göz çevrelerine siyah makyaj yapılmıştır. Oyuncuların gülüş ve bakışları yine yüzlerini gülünç hale getirmektedir. Recep gençlerden rahatsızlık duyarak yine öfkesini dışa vurur. Ancak bu öfke patlaması sırasında da fiziksel görünüme dair herhangi bir söz etmez. Recep, “Bu ne pislik? Resmen burası ahır kokuyor, apış arası kokuyor. Koyun mu yediniz keçi mi kemirdiniz? Bu ne pislik? Dört tane pastırmayla aynı şekilde Antalya’ya gidiyorum ben ya. (...) Pislikten kıcınız yosun bağlamış affedersin ya” sözleri ile saldırısının merkezine hijyeni koyar.

Filmde, hijyen eksikliği olan hiçbir kadın karakter bulunmamaktadır. Buna karşılık erkek karakterlerin hijyensizliği gülünçleştirilerek kınanmaktadır. Metalci gençler örneğinin yanı sıra Recep de kendi kirliliğinden şikayetçidir. Koltuk altını koklayıp irkilir, banyo yapar. Banyo deneyimi olumsuz sonuçlanınca Bellboy’a, “Artık iki haftada bir hijyenik mendille iki kolumun altını silerim bir de

testesteronumu silerim bitti.” der. Diskoya gitmeden önce hazırlanırken üzerine parfüm niyetine oda spreyi sıkır. Dolayısı ile filmde bedenin kirli olması, kokması erkek bedeninde kabul edilemez tek şey olarak sunulmuştur.

Recep, yolculuk sırasında bir kamyoncu derneğine uğrar. Buradaki erkeklerin büyük bölümü kilolu, kıllı ve Recep’ten kısa boyludur. Genellikle orta yaşlı karakterler göze çarpmaktadır. Recep, kamyonculardan bir tanesinin göbeğini tutarak, “Bu ne böyle? Yerim ben bunu.” der. Bu sözlerin aşağılayıcı olup olmadığı tartışmaya açıktır zira Recep lafını sakınmayan, düşündüklerini doğrudan söyleyen bir karakterdir. Sözleri aşağılayıcı olması için Recep’in ironi yapıyor olması gerekir ki bu karakter bir mizah unsuru olarak ironiye başvurmaz. Karakterin, bu tepkiyi aşağılamak amacı ile değil, gerçekten sevimli bulduğu için vermiş olması daha muhtemeldir. Bu sözler haricinde ise hiçbir kamyoncunun fiziksel özelliklerine atıfta bulunacak bir tepki vermez. Erkeklerin bedensel görünüşü espri konusu yapılmaz, gülünçleştirilmez. Güreş müsabakasına tutuştukları kamyoncu Recep’in yanına ilk geldiğinde, alt açıdan çekilerek olduğundan uzun görünmesi sağlanır. Bu çekim dışında ise bedene vurgu yapan çekim açısı, ölçeği ya da kamera hareketi yoktur. Kamyoncuların yaygın güzellik idealine uymayan bedenleri gülünç değil, normal olarak yansıtılmıştır.

Recep, Kamyoncu Halil’in aracı ile yolculuk ederken, güneşlikteki çıplak vücut geliştirmecilerin resimleri ilgisini çeker. Erkek vücut geliştirmecilerin vücutları kaslı ve geniş omuzlu olma kriterleri yaygın güzellik ideali ile uyumludur. Bunun yanı sıra, kimi aksiyon filmlerinde ve dergilerde ideal erkek bedeni olarak sunuldukları bilinmektedir. Ancak filmde vücut geliştirmeciler bir erkeğin cinsel arzusunun nesnesi olarak yer almaktadır. Kamyoncu Halil, Recep’in, “Sen body

sporuyla mı uğraşıyorsun?” sorusuna, “Yok. Ben direktman bodycilerin kendisine meraklıyım. Böyle ıslak, ateşli, terli...” şeklinde cevap verir. Recep, Halil’in eşcinsel olduğunu anladığında öfkelenir, küfretmeye başlar. Halil’in bedensel görünüşüne yönelik olarak, “Dombili! Seks manyağı dombik.” der. Anlatı boyunca bir erkeğin bedensel görünümüne yönelen tek hakaret budur. Filmde Recep’in homofobik tepkisi üzerinden erkek eşcinselliğinin tasvip edilmediği ortaya konur. Eşcinselliğin olumsuzlanması ile tek bedensel hakaretin eşcinsel bir karaktere yönekmesi birlikte ele alınması gereken unsurlardır. Zira yaygın erkeklik söylemi içerisinde eşcinselliğe yer yoktur. Bir erkeğin başka bir erkeğe cinsel ilgi duyması, kişiyi erkekliğin sınırları dışına itmektir.

Recep, otele vardığında Muhsin Bey’i cüzdanını kaybettiği içinazarlar. Müdür Erim ile ilk karşılaştıkları andan itibaren çeşitli sürtüşmeler yaşar. Sinirlendiği kadın karakterlere ilk olarak bedensel görünüşleri üzerinden saldıran Recep, söz konusu iki erkek karakterin dış görünüşünü hiçbir şekilde espri ya da şaka konusu yapmaz. Bellboy, Recep’e otelde kaldığı süre boyunca arkadaşlık eder. Bu arkadaşlık süresince, kendisine, minyon bir karakter olmasına karşın dış görünüşü ile ilgili herhangi bir olumsuz durum yaşanmaz ya da olumsuz söz söylenmez. Recep’in iletişimi içinde olduğu bir diğer erkek figür ise Murat’tır. Recep, Murat ile yaşanan gerginlik sırasında uyaklı laf oyunları aracılığı ile ona saldırır. Ardından dans yarışması yaparlar. Gerginliğin nedeni Recep’in Sibel’i Murat’tan kıskanmasıdır. Sibel üzerinden rekabet edilen bu kişi, güzellik idealine uygun biçimde kodlanmış, bakımlı, uzun boylu, kaslı ve geniş omuzlu bir erkektir. Recep’in Murat’tan daha iyi dans ederek bu müsabakayı kazanması aslında erkeğin bedensel

görünüşünün ilgi ve beğeni toplamada kadın için olduğu kadar etkili bir kriter olmadığını ortaya koymaktadır. İdeal bedene sahip erkek yetenek ile elimine edilir.

### **3.1.1.13. Sosyo-Ekonomik Statü ve Güzellik**

Serinin her iki filminde de çirkinlik düşük sosyo-ekonomik statüdeki kişilerde temsil bulurken, güzellik yüksek sosyo-ekonomik statüdeki kişilerde yaygın görülmektedir. İlk filmde düşük sosyo-ekonomik statüdeki karakterler olan otel çalışanları ve kamyoncuların büyük bölümü şişman ve kısa boyludur. Gençlere nadiren rastlanır. Öte yandan yüksek sosyo-ekonomik statüdeki karakterler olan otel müşterileri genellikle zayıf ve uzun boyludur. Gençler ağırlıktadır. Sibel'in annesi hariç diğer otel müşterileri arasında yalnız 3 şişman tespit edilmiş, bu kişiler ise yalnız otelin yemek salonunda, giyinik olarak görünmüştür. Havuz başında ya da plajda görünen figüranların yaygın güzellik ideali ile uyumlu bedenleri çıplak olarak da görünmektedir. Yine aerobik, voleybol ve dalış gibi aktivitelerin katılımcıları yaygın güzellik idealine uygun bedenlere sahip kişilerden oluşmaktadır.

Reklam ajansında ise hiçbir şişman, bakımsız, yaygın güzellik idealine uymayan karakter ya da figüran yoktur. Kafe ve yoga sınıfındaki figüranlar arasında da kilolu ya da bakımsız hiç kimse bulunmamaktadır. Golf sahasında ise yalnızca bir göbekli karakter görülmüştür. Yüksek sosyo-ekonomik statüdeki kişilerin devam ettikleri bu mekanlarda şişman kimse olmaması yine ince ve formda bir bedene sahip olmanın statü göstergesi olduğu görüşü ile uyuşur. Batılılaşmış, modern ve para sahibi insan aynı zamanda formda bir bedene sahip olarak stereotipleşir.

### 3.1.1.14. Hayvansılık

Filmde, insanlar ile hayvanlar arasında sözel ve bedensel olarak kurulan benzerliklere sıklıkla rastlanmaktadır. Hayvanlara benzerliğin bedensel güzellik ve çirkinlik ile ilişkili olarak ele alınmasının nedeni kültürümüzde kimi hayvanların güzellik ve çirkinlik ile ilişkilendirilmiş olmasıdır. Örneğin ceylan, kuğu gibi hayvanlar güzelliği temsil ederken ayı, gergedan, balina gibi hayvanlar çirkinliğin göstergesi olarak kullanılmaktadır.

Recep, kendisini sıklıkla hayvanlara benzetmektedir. Televizyonda Rus kadınları seyrederken, “Bunlar insansa ben hayvanım ya” der. Yine metaleci gençlerin arabasında hayvan belgeselleri ile ilgili olarak, “Hayvanlar alemini hiç anlamadım ben ya. Önce kendimden yola çıktım” der. Açılış jeneriğinde keçi kovalarken görünür. Recep’in kendisini hangi hayvana benzettiği sorgulandığında, film boyunca birkaç kez yaptığı pençe gösterme hareketi dikkat çekmektedir. Recep, sinirlendiğinde elini pençe haline getirip başının üzerinde tutmaktadır. Bu hareket, balık avlarken, avını benzer biçimde pençesi havada bekleyen bir hayvan olan ayıyı çağrıştırmaktadır. Ancak ayı imgesinin doğrudan fiziksel görünüme yönelik bir imge olduğunu söylemek güçtür. Ayı imgesi argoda, özellikle iri ve kıllı insanların bedensel görünüşlerini aşağılamak için kullanıldığı gibi, kaba ve saldırgan insanların davranışlarını eleştirmek için de kullanılmaktadır. Dolayısıyla ayı imgesinin doğrudan Recep’in bedensel çirkinliğine yönelik bir vurgu olduğunu söylemek güçtür.

Recep, başka insanlar tarafından da çeşitli hayvanlara benzetilmektedir. Recep, Sibel’i yanlışlıkla havuza düşürdüğünde Sibel’in annesi tarafından azar işitir. Sibel’in annesi Recep’i kastederek, “Maymundan beş dakika önce doğmuş yaratık” der. Söz konusu benzetme, Recep’in gelişmemişliğine vurgu yapmaktadır. Bu yüzden, bedensel görünümünden ziyade davranışa yönelik bir aşağılamadır. Ardından gelen, “Havuzda ne işin var senin? Sen doğru yalağa git oradan sulan” sözleri de karakter ile büyükbaş hayvanlar arasında özdeşlik kurar. Büyük baş hayvan benzetmesinin öküzü dair olması muhtemeldir zira öküz Recep’in de vurgulanan bir özelliği olan kabalık ve duyarsızlık ile ilişkilendirilir. Sibel’in Annesi ile Recep’in havuz başında bir sonraki karşılaşmalarında, Recep hemen havuzun kenarında sızmıştır. Sibel’in annesi, “Balina gibi karaya vurmuş” benzetmesini kullanır. Bu benzetmenin de Recep’in dış görünüşüne mi yönelik olduğu yoksa havuz kenarında uyumasını mı gülünçleştirdiği kesin olarak anlaşılmamaktadır. Müdür Erim de Recep’in süs havuzundan su içmesini, “Beyefendi ne yapıyorsunuz? Yalak mı burası?” sözleri ile karşılar. Ancak yalak aracılığıyla kurulan büyükbaş hayvan benzetmesi, karakterin bedensel görünüşünden ziyade davranışına yönelik bir benzetmedir.

Özetle filmde Recep, hayvansı özellikler taşıyan bir karakter olarak resmedilmiştir. Ancak karakterin hayvanlık imgesinin dış görünüşü ile mi yoksa davranışları ile mi ilişkili olduğu her zaman belirgin değildir. Her ikisiyle de ilişkili olması mümkündür. Öte yandan Recep’in başka insanlara, hayvan benzetmeleri yolu ile yaptığı saldırılarda, benzetmeler bedenin görünüşü üzerinden kurulmuştur. Recep, odasına giren temizlik görevlisine, “Gergedan gibi vücudu var türlü türlü huyu var”; tezgahkar kadına, “Çirkin örnek yavrusu”; Sibel’in annesine, “Gerdanı pelikan

gibi” ve “etine dolgun ayı gibi bir kadın”; masaj salonundaki kadının ayaklarına ise, “Toynağa dönmüş bunlar” der. Söz konusu bütün benzetmeler vücuda ya da vücut parçalarına yöneliktir. Dolayısıyla çirkinliği betimleyen benzetmelerdir.

Sonuç olarak, filmde sıklıkla kullanılan hayvan benzetmeleri kadın karakterler ve erkek karakterler arasında farklılık göstermektedir. Erkek karakterler ile hayvanlar arasında kurulan ilişkiler davranışları kapsamakta, doğrudan bedensel görünüşü söz konusu etmemektedir. Öte yandan kadın karakterler ile hayvanlar arasında kurulan benzerlikler doğrudan yaygın güzellik ideali ile uyumsuz bedensel görünüşü tasvir etmekte ve gülünçleştirme yolu ile aşağılamaktadır. İster beden görünümüne ister davranışa yönelmiş olsun, hayvan benzetmelerinin bu denli sık kullanılmasını *türcülük* ile açıklamak mümkündür. Peter Singer'a göre kendi türünü diğer türlerden üstün tutma esasına dayanan *türcülük* cinsiyetçilik ve ırkçılık ile aynı düşünüş biçiminin ürünüdür. (Singer, 2002: 3-4) Recep İvedik'in *türcü* bir yaklaşımla hayvanları yerleştirdiği düşük statü, filmin bütününe hakim olan cinsiyetçi bakış açısıyla uyumlu bir manzara ortaya koymaktadır.

### **3.1.1.15. Filmin Genel Değerlendirmesi**

Serinin her iki filminde de bedensel güzelliğe ve çirkinliğe dair verilerin tamamına yakını diyaloglar, bedensel jestler, kostüm ve makyajdan elde edilmiş, kamera açısı, ölçeği ve hareketleri, aydınlatma, müzik gibi unsurlardan çok az sayıda veri alınabilmiştir. Ancak bu durum yalnızca bedensel güzellik ve çirkinliğin sunumuna özel değildir. Her iki filmde de alt ve üst açılar hiç kullanılmamış,

anamorfik çekimlerin çok büyük bölümü bel çekim ölçeğinden gerçekleştirilmiştir. Takip hareketi hariç kamera hareketine rastlanmamıştır. Her iki filmde de gerçekçi aydınlatma kullanılmış, aydınlatmanın bir ifade aracı olarak kullanımına rastlanmamıştır. Bu şartlar altında bedensel çirkinlik kostüm yolu ile gülünçleştirme, sözel yolla aşağılama ve bedensel jestlerle vurgulama yolu ile resmedilmiştir. Güzellik ise nadiren iltifat biçiminde, genellikle Recep karakterinin beğenisini kazanma ve ilgi çekme yoluyla kendine yer bulmuştur.

Filmde çirkinliğin tanımı genellikle şişmanlık ve kısa boy üzerinden yapılmıştır. Bunun istisnası olarak yüz güzelliği bir kez konu edilmiştir. Recep bir Uzak Doğu restoranında bulunduğu kadına iğrenerek bakar ve kısa bir süre sonra, “Senin kaporta biraz çürük arkadaş. Ben sana söyleyeyim. Senin perte çıkmış, vuruk, ezik çarık çürük” diyerek kadını çirkin bulduğunu dile getirir. Karakterin herhangi bir bedensel kusurunu vurgulayacak göğüs çekimden uzak bir çekimi bulunmadığından ve olay örgüsü içerisinde vücudu Recep tarafından da görülmediğinden –karakteri masaya oturduktan sonra fark eder- söz konusu aşağılamanın yüz güzelliğine işaret ettiğini söylemek mümkündür. Karakterin yüzündeki en belirgin özellik ise aşırı makyajıdır. Kadının makyajı dudak sınırlarının dışına taşan kırmızı ruj, karikatürize biçimde aşırı kullanılmış kırmızı allık, pembe ve yeşil tonlarında far, göz kalem ve rimelden oluşmaktadır. Recep konuşmasına, “Ruh güzelliğin iyidir, onu bilmem. Gel gelelim ruhlar aleminde de yaşamıyoruz. O yüzden dış güzelliğine de biraz önem veririm yani ben kadında” sözleriyle devam ederek aslında serinin ilk iki filmi boyunca ortaya sergilenen güzellik yaklaşımını özetler. Serinin her iki filmine birden bakıldığında ortaya çıkan bu yaklaşım şudur: Bedensel güzellik önemlidir. Kadında daha da önemlidir. Eğer birey tüketim

toplumunda bir ödev olarak görülen özeni bedenine göstermiyorsa aşağılanması ve komik duruma düşmesi normaldir.

Serinin ilk filminde bedensel güzellik ve çirkinlik açısından kadınlar ile erkekler birbirinden farklı biçimde ele alınmıştır. Kadınların bedensel çirkinliği iğrenç gösterilmiş, olumsuz karşılanmış, espri ve hakaret unsuru yapılmıştır. Kadınlarda çirkinlik söylemi özellikle şişmanlık üzerinden kurulmuş, kilolu kadınlar gülünleştirme yolu ile itibarsızlaştırılmıştır. Öte yandan yaygın güzellik ideali ile uyumlu kadınlar Recep'in ve izleyicinin seyirlik nesnesi olarak konumlandırılmıştır. Nitekim filmde bedene odaklanan yalnız iki yakın çekim vardır. Bunlardan bir tanesi tanga giyen bir kadının kalçasına, diğeri ise masaj salonundaki şişman kadının yağlanmış ayağına yapılmıştır. Tüm bu unsurlar ile kadının bedensel güzelliği önemli bir konu haline getirilmiştir. Filmde erkek karakterlerin bedensel çirkinliklerinin ise normal, gündelik yaşamın bir parçası oldukları şeklinde sunulmuştur. Erkek karakterlerin çirkinliklerinden herhangi bir espri üretilmemiş, erkeklerin bedensel çirkinliği hiçbir olumsuz duruma yol açmamış ya da hakaret konusu olmamıştır. Bu durumun tek istisnası Recep'in Kamyoncu Halil'e eşcinselliği nedeniyle sinirlendiğinde, "Dombili" demesidir. Yani bir bedensel çirkinliği hakaret unsuruna dönüştürülen tek erkek karakter eşcinseldir. Hiç bir erkek karakterin fiziksel görünümünden dolayı yargılanmadığı filmde tek eleştirinin cinsel yönelimi dolayısı ile toplumda kabul gören erkeklik tiplerine uymayan bu karaktere yönelmesi anlamlıdır. Recep eşcinsel olması dolayısıyla karakteri diğer erkelerden ayrı bir yerde konumlandırmaktadır. Bu durum bedensel güzellik ve çirkinliğin cinsiyetlendirilmiş doğasını belirgin bir şekilde gözler önüne sermektedir. Erkeği değerli kılanın gücü ve aklı, kadını değerli kılanın ise bedeni olduğu toplumsal

cinsiyet düzeninde Halil'in bedeni, kabul edilen erkeklik rolünün dışına çıktığı anda ilgi odağına ve aşağılanma konusuna dönüşür. Oysa eşcinsel olduğu ortaya çıkmadan önce diğer erkek karakterler gibi bedensel görünümü önemsenmemiştir.

Serinin ikinci filminde ise çirkinlik yine toplumda kabul görmeyen, aşağılanan, komik durumlara neden olan ve dehşet veren bir durum olarak sunulmuştur. Ancak serinin ilk filminden farklı olarak cinsiyetler arası bir farklılık ortadan kalkmıştır. Gerek şişmanlık, gerek kısa boy ve bazen saçların çirkinliği, cinsiyet ayırt etmeksizin olumsuzlanmıştır. Yaygın güzellik idealine uygun olmayan bireylerin kusurları her koşulda aşağılanmakta, güzel olmamak kabul edilemez bir durum olarak sunulur. İlk filmde farklı olarak cinsiyetler arası ayrımın kalkması Recep'in içine girdiği bu yeni dünyaya daha çok adapte olduğunu akla getirir. İlk filmde mahallesinden çıkıp, tüketim toplumunun merkezinde yer alan "Beyaz Türkler" in arasına kısa süreli bir ziyaret gerçekleştiren Recep, bu filmde patron olmuş, onların arasına yerleşmiştir. *Überseksüel* erkekliğin kabul gördüğü bu çevrede yalnız kadının değil erkeğin de bedensel görüşü önem kazanmıştır.

Bedensel çirkinliğin Recep'te dehşet uyandırması da önemli bir noktadır, zira Recep korkusuz ve saldırgan bir karakterdir. Buna karşın Recep, serinin ilk iki filmi boyunca irkilmekten çığlık atarak titremeye uzanan bir skalada, toplam üç kez korku tepkisi verir. Söz konusu üç korku tepkisi de, biri ayağına dokunulan şişman kadın, diğeri karşısında durduğunu fark ettiği şişman kadın, üçüncüsü elinde kalan bir erkek peruğu olmak üzere, tamamı bedensel çirkinlik karşısında verilmiş tepkilerdir.

Eco'nun, çirkinliğin tiksinti uyandırdığı savından yola çıkıldığında (2009: 19), şişmanlığa verilen tepkinin aslında çirkinliğe verildiğini, şişmanlığın çirkinlik olarak addedildiğini görmek mümkündür. Şayet Recep karakteri şişmanlık karşısında

herhangi bir korku ya da tikslenme belirtisi göstermese, ilgili sahnelerin büyük bölümünde komiklik ortadan kalkacak, geriye yalnız hakaretler kalacaktır. Yani anlam korunacak fakat komikleştirme görülmeyecektir. Şişmanlığın yarattığı tepkinin komik olması ise gülme kuramları ışığında şişmanlığın toplumun normlarına uygun olmadığını, aşağı görüldüğünü ya da ayıp sayıldığını gösterir. Bunu destekleyen bir diğer durum da şişmanlığı ile ilgili olarak aşağılanan ya da küçük düşürülen hiç bir karakterin karşılaştığı davranışa tepki vermemesidir. Sibel'in annesinin kilosu ile ilgili aşağılayıcı benzetmelere maruz kaldıktan sonra Recep'e kızmak yerine "ayol nerem sarkmış benim" diyerek üzülmesi bu durumun belirgin bir örneğidir. Özetle Recep İvedik filminde kadın şişmanlığı çirkin ya da kötü gösterilmez. Film kadında şişmanlığın kötü olduğu kabulünü zaten içinde taşır ve şişmanlığın toplumda gördüğü tepkiye odaklanır. Asıl komik ve ilgi çekici olan toplumun normlarına uymayan bir bedenin toplumdaki varlığı ve diğer bireyler ile etkileşimidir. Recep'in çirkinlik karşısındaki korku ve tahammülsüzlüğü, şişman ya da kısa boylu olmanın uygunsuz olduğu kabulünü kendi içinde taşır. Şişman ya da kısa boylu insanların, bu tip bir bedensel görünüşü uygunsuz kabul eden toplum tarafından nasıl karşılanacağına yönelik bir model sunar.

Filmde, güzellik idealine uygun olarak tek bir erkek bulunmaktadır. Bu figür, Recep'in Sibel'i kıskandığı Murat'tır ve anlatı içerisinde Recep tarafından –hem dans yarışmasında hem fiziksel şiddet kullanılarak- mağlup edilmiştir. Güzellik idealine uygun bir başka erkek figürü ise Kamyoncu Halil'in kamyonundaki fotoğraflardadır. Yalnızca birkaç saniye görünen bu fotoğraflar ve fotoğrafa konu olan bedenler Halil'in erotik bakışının nesnelere dir. Yani bedensel açıdan güzel erkek, heteroseksüel bir erkek için rekabet edilecek kişi, homoseksüel bir erkek

içinse arzu nesnesidir. Tüketim toplumunda kadının karşı cins tarafından beğenilmesi ve arzulanması için anahtar rolde olan güzellik, erkeğin karşı cinsle ilişkilerinde bir değişken olarak görünmemektedir.

Recep İvedik'in bedeni de anlatı içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Karakter belirgin biçimde şişman ve kıllıdır, yaygın güzellik idealine uymaz. Ancak Recep'in çirkinliği espri konusu yapılmaz ya da diğer karakterler tarafından aşağılanmaz. Bu durumu yorumlamak için iki farklı ihtimali göz önünde bulundurmak gerekir. Bunlardan ilki Recep'in saldırgan tavırları ile diğer karakterlerde korku yaratarak kendisini korumaya almasıdır. Karakter kusurlarının farkındadır ve eleştiriye fırsat vermemek adına etrafındaki insanlara saldırmaktadır. Ancak bu ihtimali geçersiz kılan bir takım bulgular elde edilmiştir. Örneğin Recep'in davranışları eleştirice açıktır ve diğer karakterler Recep'in davranışlarına onu hayvanlara benzeterek hakaret edebilmektedir. Bunun yanı sıra Recep özgüveni yüksek bir karakterdir. Otel odasında aynaya baktığı her iki sahnede de kendinden memnun görünür. Buradan hareketle Recep'in çirkin bulunduğunu ancak bilinçli bir saldırganlık ile eleştiriye bertaraf ettiğini söylemek doğru olmayacaktır. Recep'in bedeninin normal karşılanmasına neden olabilecek ikinci ihtimal ise Recep'in erkek olmasıdır. Filmde yer alan, *hegemonik erkeklik* sınırları içerisindeki hiçbir erkeğin bedensel görünümü söz konusu edilmediğinden Recep'in bedeninin de yadırganmaması normaldir.

Güzel ve çirkin karakterlerin herhangi bir sosyo-ekonomik statüde yoğunlaşp yoğunlaşmadığı sorusu sorulduğunda, düşük sosyo-ekonomik statüde çirkin karakterlere daha sık rastlandığı görülmektedir. Filmin düşük sosyo-ekonomik statüdeki figürler otel hizmetlileri, Recep İvedikve kamyonculardır. Yüksek sosyo-

ekonomik statüdeki kişiler ise Sibel, Sibel'in Annesi ve diğer otel müşterileridir. Bu toplumsal katmanlar arasındaki güzellik farkını tüketim toplumu bağlamında değerlendirmek mümkündür. Tüketim toplumunda güzelliği merkezi bir öneme yerleştiren aslında güzelliğe tüketmekle ve tüketebilecek güce sahip olmakla ulaşılabileceği gerçeğidir çünkü tüm bu söylemler beden sattırıldığı için anlam kazanır (Baudrillard, 2012: 157). Güzel bir bedene sahip olmanın değişim değerinin prestij olmasının nedenlerinden bir tanesi de budur. Recep İvedik filminde toplumsal sınıfın güzel ya da çirkin olmak açısından bir değişken olması Tüketim Toplumu'nun söylemlerinin filmdeki yansımasıdır.

Yaygın güzellik idealine uyan ve uymayan karakterlerin temsil sıklığı Doğu - Batı karşıtlığı bakımından incelendiğinde ise Batı menşeli ilgi alanları olan rock müzik, aerobik ve dalış gibi aktiviteleri yapan otel müşterileri ile güreş, kuru fasulye gibi öğelerle ilişkilendirilen kamyoncular arasında aynı farklılık mevcuttur. Ancak söz konusu her iki grup da düşük ve yüksek sosyo-ekonomik statü grupları ile birebir örtüştüğünden, yaratılan farklılığın ne kadarının Doğu-Batı ikiliğine, ne kadarının sınıf farklılıklarına bağlı olduğunu kestirmek güçtür. Güzelliğin ve çirkinliğin temsili gruplar arasında farklılık gösterse de güzellik ve çirkinliğe karşı diğer karakterler tarafından takınılan tavır değişkenlik göstermemektedir. Çirkinlik karşısında takınılan tavır ilk filme yalnız kadın ve erkekler arasında değişkenlik gösterirken ikinci filmde bu fark da ortadan kalkmıştır.

Çirkinliğin sıkça vurgulandığı filmde bedensel güzelliğe dair çok az veri bulunmaktadır. Dolayısıyla film bedensel güzelliği, neyin güzel olmadığı, yani çirkin olduğu üzerinden ortaya koymuştur. Bedensel güzelliğin nadiren söz konusu edilmesi normal olanın güzel olmak olduğu algısı ile paralellik göstermektedir.

Nitekim her iki filmde de çirkinliği nedeniyle aşağılanan hiç kimse bu duruma tepki göstermemiştir. Erkeklerin tepkisi genellikle umursamak ynndeirken, kadınlar fiziksel görünüşleri ile ilgili aldıkları yorumlara üzüldüklerini belli etmektedirler. Aynı kişilerin, Recep'in toplumsal normlara uygun olmayan, gaz çıkartma, müşterinin pizzasını yeme gibi davranışlarına tepki göstermeleri önemlidir. Zira bu durum karakterlerin pasif kişiler olmadıklarını ya da Recep'in saldırganlığından çekinmedikleri anlaşılmaktadır. Farklı durumlara tepki göstermekten çekinmeyen bu figürler, bedensel kusurlarına yönelik yorum ve hareketlere tepki göstermemektedirler. Bu açıdan bakıldığında, yaygın güzellik idealine uymayan bedensel özelliklerin aşağılanması, mizah ya da hakaret unsuru yapılması, film kişileri tarafından ve filmin gerçekliği açısından normal karşılanmaktadır.

### **3.2.2. CEM YILMAZ FİLMLERİ**

#### **3.2.1 G.O.R.A**

##### **3.2.1.1. Filmin yk rgs**

Turistik bir bölgede halı satarak geçinen Arif,uzaylılar tarafından kaçırılarak GORA adlı bir gezegene götürülür. Defalarca kaçmaya çalışır ama başaramaz. Bu sırada Bob Marley Faruk ile arkadaş olur. Gezegen, Amir Tocha tarafından yönetilmektedir. Komutan Logar ise Tocha'nın kızı Prenses Ceku ile evlenerek tahtı devralmak ister. Bunun için bir gök cismini gezegene çarpmak üzereyken durdurarak

kendini kahraman ilan etmeyi planlar. Logar, gök cismini durdurmayı başaramaz. Bunun üzerine Arif, 216'nın yardımı ile kaçır ve başka bir filmde gördüğü şekilde gök cismini durdurur. Ceku, Arif'e aşık olur. Planı yolunda gitmeyen Logar bu sefer şantaj yaparak Tocha'dan Ceku ile evlenme sözü alır. Ceku, biyolojik babasının bir dünyalı olduğunu öğrenir ve evlenmek de istemediğinden kaçmaya karar verir. Ceku, Arif, Bob Marley Faruk ve 216 şehirden kaçarlardı ancak Ceku yarı yolda yakalanarak geri götürülür. Diğerleri plana sadık kalarak Garavel'e ulaşır. Garavel Arif'e dövüş sanatlarını öğretir. Arif geri dönüp Ceku'yu kurtarır. Arif ve Ceku, Garavel'in sağladığı uzay gemisi ile Dünya'ya varır.

### **3.2.1.2. Sıradan Bir İnsan Olarak Arif**

Cem Yılmaz tarafından canlandırılan Arif karakteri yaygın güzellik ideallerine sahip değildir ancak karakteri çirkinleştirmek adına herhangi bir çaba da göze çarpmamaktadır. Oyuncu kısa boyludur. Vücut kitle indeksine göre bir çıkarım yapıldığında şişman değildir. Ancak batılı estetik ölçütlerinin dayattığı kadar ince bir bele de sahip değildir. Kaslı ve geniş omuzlu olma kriterlerini karşılamamaktadır. Ancak Arif'in bu bedensel özellikleri güzellik ya da çirkinlik olarak değil, gündelik hayatta karşılaşılabilecek normal bir insanın özellikleri olarak sunulmuştur. Güzelliği övülmez ya da çirkinliği yerilmez. Filmde bedeninin çirkin kabul edilen özelliklerine yönelik olarak, yalnızca iki kez, kısa boyu vurgulayan esprilere yer verilmiştir.

Arif'in kısa boyuna yapılan ilk vurgu, uzay gemisine ışınlandığı sahnede yer almaktadır. Plekumatlar Arif'in koluna girerek onu kendi seviyelerine çektiğinde,

Arif'in ayakları yerden kesilir. Plekumatlarla arasındaki boy farkı dezavantaja dönüşür. Bir başka sahnede, esirler mülakata alınmadan önce sıraya sokulur. Kaydırma hareketi ile sıraya dizili esirler gösterilirken kısa boylu, uzak doğulu bir esir görünür ve kamera esiri çerçeveye almak için kaydırmasını alt çapraza doğru sürdürür. Ardından Arif çerçeveye girer ve kameranın hizası yükselir. Ariften sonra çerçeveye uzun boylu, siyah bir kişi girer ve kameranın açısı yükselmeye devam eder. Uzak Doğu'lu esirin boyu Arif'in dudak hizasına gelmektedir. Arifin boyu ise siyah esirin omuz hizasındadır. Bu sahnede boy farklılıklarına yapılan vurgu, Arif'in oyunculuğu ile anlam kazanmaktadır. Arif önce Uzak Doğu'lu esire şaşkınlıkla bakar. Kısa bir süre önüne dönerek düşündüğünü belli eder. Siyah esire döndüğünde ise jestleri yarım kalır ve selam verir. Mülakata gitmek üzere siyah esir ile birlikte çağrılırlar. Arif uzun boylu, kaslı, yaygın güzellik idealine uygun bu karakterle bir tutulmaktan sevinç duyar, gülümser. Bu sahne uzun boyun önemini ve Arif'in uzun boy karşısındaki beğenisini ortaya koymaktadır. Arifin boyuna yapılan son vurgu ise 216'nın Ceku'ya kahve falı baktığı sahnededir. 216 falda Arif'i görür ve Arif'den, "Biri daha var zorda. Böyle tıknaz... Bak" diye söz eder. 216 Arif'in adını vermemiş olmasına karşın tıknazlık özelliği ile vurgulanan karakterin Arif olduğu anlaşılır.

Arif bakımlı bir karakterdir. Saçları, sakal traş ve giyimi özenlidir. Kolye ve güneş gözlüğü gibi aksesuarlar kullanmaktadır. Japon turistler ile kavga ettikten sonra bir tezgahdan aldığı limonun suyunu jöle gibi kullanarak saçını düzeltir. Arifin beden imgesini algılayış biçimi ise karmaşıktır. Ceku kendisine aşık olduğunu söylediğinde, yüzünü göstererek, "Ben de sana karşı boş değilim de yine bir dünyaya gidelim bak yani. Sırf bu tarz değil yani. Bin çeşit insan var. Gene bak da..." der. Bu diyalog sırasında dış görünüşünün güzelliğine dair şüphelerini dile getiren Arif,

başka bir diyalogda dünyalı erkeleri anlatırken, "Mesela şöyle örnek vereyim. Brad Pitt tarzı dediğimiz, yani daha bir *baby face*. Ya da benim tarz böyle kadınlara hitap eden" der.

Arif'in bedenine dair olumsuz özellikleri tarafsız bir biçimde sunularak normal karşılanır. Kısa boyu vurgulanır fakat aşağılanmaz, mizah konusu yazılmaz. Bedeni söz konusu olduğunda özgüveni kimi zaman yüksek, kimi zamana düşüktür. Fiziksel özellikleri bakımından sıradan bir insandır ve bedeninin güzelliği ya da çirkinliği üzerine herhangi bir yargıya varılmaz.

### **3.2.1.3. Komutan Logar**

Komutan Logar karakteri Arif'i de canlandıran Cem Yılmaz tarafından perdeye taşınmaktadır. Karakter, Arif'ten farklı biçimde uzun saçlıdır. Bıyık yerine sakalları vardır. Cildi beyazdır ve irisini mavimsi beyaz gösteren lensler kullanmaktadır. Yine Arif'ten farklı biçimde, kısa boylu bir karakter olarak kodlanmamıştır. Anlatı içerisinde karakterin boyuna hiç bir vurgu bulunmamakla birlikte Arife kıyasla daha uzun boylu olduğu görülmektedir. Karakterlerin bir arada görüldüğü ilk sahnede Komutan Logar perspektif ile daha uzun boylu gösterilmiştir. Arif'in gök cismini durdurmak için kutsal taşların yanına gittiği sahnede ise iki karakter yan yana durmaktadır. Bu sahnede Logar ile Arif arasındaki boy farkı yok denilecek kadar az görünmektedir. İki karakterin bir arada yer aldığı üçüncü ve son sahne ise Arif'in düğünü bastığı sahnedir. Arif plekumatları dövdükten sonra Kaptan Logar ile konuşmaya başlar. Karşılıklı kesmeler aracılığıyla yer verilen diyaloglarda

Arif karakterinin baş boşluğu Kaptan Logar'ın baş boşluğundan daha geniş tutularak daha uzun boylu görünmesi sağlanmıştır. Ceku ile Arif yaklaşık aynı boydayken Komutan Logar Ceku'dan belirgin biçimde uzun gösterilmiştir.

Filmde Arif'in vücudu çıplak biçimde görünmesine rağmen Komutan Logar'ın vücudu hiç görünmemiştir. Ceket, pelerin ve kaftan benzeri kostümler yüzünden vücut hatları belirgin biçimde görünmemektedir. Karakterin boy ve diz çekimde görüldüğü sahneler azdır. Ancak kostümleri omuzlarını geniş gösterecek biçimde dizayn edilmiştir. Dolayısıyla Komutan Logar karakterinde yaygın güzellik ideali ile uyumsuz herhangi bir unsur görülmemektedir. Anlatı içerisinde de bedensel güzelliğine ya da çirkinliğine dair hiç bir vurgu bulunmamaktadır.

#### **3.2.1.4. Ceku'nun Övülen Güzelliği**

Ceku, Arif'in aşık olduğu, Komutan Logar'ın ise Amir Tocha'nın varisi olmak amacı ile evlenmek istediği karakterdir. Ceku, yaygın güzellik normları ile uyumlu biçimde ince bir bedene sahiptir. Boyu uzun olmasa da kısa da değildir, bakımlıdır ve herhangi bir fiziksel kusuru bulunmamaktadır. Film boyunca güzelliğinden övgü ile bahsedilir. Komutan Logar, Ceku'ya G.O.R.A'nın en güzel kızı olduğunu söyler. Arif ise arkadaşlarına Ceku'dan bahsederken, "Melek gibi kız ya. Ne güzel kız ya" der. Arif ilk karşılaşmalarında Ceku'nun kostümüne de iltifat eder.

Ceku güzel ve arzulanabilir bir kadın olarak kurgulanmasına karşın, ne izleyici ne de diğer karakterler için erotik bakışın nesnesi olmaz. Görüldüğü ilk sahnelerde bedenini örten kıyafetler giyer. Kaçış sahnesinde ise dar ve göğüs dekolteli bir

kostüm giyinmesine rağmen çekim açı ve ölçekleri Ceku'nun bedenini seyirlik hale getirmez. Arif, diğer karakterlerin Ceku'nun kalçasına bakmasını önlemek amacı ile merdivende Ceku'nun arkasından çıkar. Budurumu Arif'in kıskançlığına yapılan bir vurgu olarak değerlendirmek yerinde olacaktır.

### **3.2.1.5. Uzaylıların Çekiciliği**

G.O.R.A gezegeninde yaşayan uzaylılar insansı görünüşe sahip canlılar yani *hümanoidler*dir. İnsanlardan ciltlerinin daha beyaz olması ve göz renkleri hariç büyük bir farkları bulunmamaktadır. Dolayısı ile uzaylıları farklı yaratıklar olarak kabul etmek yerine insan standartlarına göre değerlendirmek daha uygun olacaktır.

Gezegendeki güvenlik görevlileri olarak çalışanlar Plekumatlar olarak adlandırılmıştır. Plekumatlar yaygın güzellik ideali çerçevesinde ideal özelliklere sahiptir. Çok uzun boylu, kaslı ve geniş omuzludurlar. Bu durum Plekumatları eşcinsel bir karakter olan Kuna ve büyük olasılıkla biseksüel bir karakter olan Komutan Logar'ın arzu nesnesi haline getirir. Kuna'nın Plekumatların yazlık kıyafetlerini Komutan Logar'a gösterdiği sahnede Plekumatlara parlak pembe bir kumaştan dar bir kostüm giydirilmiştir. Komutan Logar, Plekumatlardan, arkalarını dönerek yürümelerini ister. Bu sahnede ikilinin karakterlerin kalçalarını seyrettiğini vurgulamak amacı ile kalçalar yakın çekimde gösterilir. Bir kaydırma hareketi ile bütün plekumatların kalçaları gösterilir. Yazlık kıyafetlerin o anda giydirilenler olmasına karar verilir.

Filmde yer alan bir diğerk erotik bakış, yine Kuna ve Komutan Logar tarafından erkek bir striptizcinin hologramına yöneltilmektedir. Striptizcinin bedeni plekumatlarınkine benzer biçimde uzun boylu, kaslı ve geniş omuzludur. Kuna 216'nın odaya girmesi ile erkek striptizci hologramını kadın striptizci ile değiştirir. Ne izlediğinin bilinmesini istemez. Ancak odada yalnız kaldığında tekrar erkek striptizci görüntüsüne döner ve iç çeker. Filmde tespit edilen bu iki homoerotik bakıştan başka karakterlerin birbirlerine yönelttikleri hiç bir erotik bakış yoktur. Her ikisi de erkek karakterler tarafından diğerk erkek karakterlere yöneltilmiştir. Hiçbir kadın gerek yaygın güzellik idealine uygun olan gerekse olmayan karakterlerin bedenlerini cinsel arzu duyarak seyretmez. Erkek bedeninin cinselliğinin nesnesi olarak sunulması ise Türk sineması içerisinde çok eski bir tarihe sahip değildir. Ahmet Oktan'a göre Türk sinemasında tabu olarak gizlenen erkek bedeninin teşhir edilmeye, hazzın nesnesi olarak konumlandırılmaya başlaması 90'lı yıllara denk gelmektedir. Bunda günümüzde bedenin ticari göstergeler ile donatılarak yüceltilmesi,bedenin piyasa kimliğini yansıtan bir ekrana dönüşmesi etkilidir. (Oktan, 2008: 159)

Plekumatlar haricinde şehrin ve geminin tüm çalışanları aynı mor üniformayı giymektedir. Ancak erkek çalışanlar tulum gibi tüm vücutlarını saran bir üniforma giyerken kadın çalışanların üniformaları çok kısa bir etek ve göğüs dekolteli bir büstiyerden oluşmaktadır. Hem kadın hem erkek çalışanlar yaygın güzellik ideali ile uyumlu bedenlere sahiptir. Ancak erkek çalışanlar nadiren gösterilirken kadın çalışanların bedenleri yakın çekimler aracılığı ile erkek izleyicide cinsel haz uyandıracak biçimde sergilenmektedir. Bunun ilk örneği Arifin mülakata götürüldüğü çekimde görülmektedir. Çekim alt ağıdan, bir kadın çalışanın bacakları

ile başlar. Karakterler yürüdükçe çerçeveyi önce kadın çalışanın bacakları doldurur, ardından arif ve diğer esir görüntüye girer. Takip eden çekim de aynı şekilde, kadın çalışanın kalçasının görüntüsü ile başlar. Karakterler yürürken yukarı çevrinme yapılır ve çekim kadın çalışanın bel ölçğine yerleşmesi ile sona erer. Bir başka sahnede Arif temizlikçi gibi davranarak ışınlanma cihazına ulaşmaya çalışırken yakalanır. Arifi yakalayan çalışan çerçeveye yaklaştıkça kamera aşağı kaydırma yaparak alt açığa geçer ve çalışanın bacakları çerçevenin odağına gelir. Filmin açılış sahnesinde kadın çalışanlardan bir tanesi Komutan Logar'ın sözlü cinsel tacizine maruz kalır. Komutan Logar bütün komutları ciddiyetle verirken bir kadın mürettebatın yanına yaklaşım imalı biçimde gülümseyerek, "Bütün kalkanları indirin" der ve ereksiyon imasında bulunur. Plekumatlar ve kadın mürettebat yaygın güzellik idealine uyumlu biçimde birer cinsel obje olarak sunulurlar.

Filmde insan görünümünden belirgin bir farklılığa sahip olan tek karakter başka bir gezegenden gelen Randroy'dur. Karakterin mavi bir cildi ve üç boynuzu vardır. Yüzü insana benzese de kafasının biçimi farklıdır. Karakterin dış görünüşündeki bu farklılık onu mizah konusu haline getirmektedir. Komutan Logar, sinirlendiğini bildiği için Rendroy'a, "Senin yüzüne ne olmuş?" diye sorar ve karakter ile dalga geçer. Arif ise aynı soruyu, bunun onu kızdırdığını bilmeden sorar. Ancak Rendroy yine alınır ve sinirlenir. Randroy insansı bir bedene sahip olmadığı için onu diğer karakterler ile birlikte değerlendirmek yanlış olacaktır.

Filmde alay konusu yapılan bir diğer bedensel özellik cüceliktir. Yine bir uzaylı olan Tihulu, anlatıda absürd mizah öğesi olarak yer almaktadır. Anlatı boyunca altı kez koşarak gelip, "Komutan Logar, bir cisim yaklaşıyor efendim" der ve her seferinde Kuna tarafından kovulur. Karakterin dış görünüşü kırmızı parlak kıyafeti

ve ışıklı gözlükleri ile komikleştirilmiştir. Başının tepesi kel, yan tarafındaki saçları uzundur. Anlatı içerisinde birkaç kez karakterin boyu ile ilgili espriler yapılır. Bunlardan ilki Kuna'nun, Tihulu'yu sineklik ile vurarak kovalamasıdır. Karakterin boyu ile sineğin boyu arasında benzerlik kurulmuştur. Komutan Logar'ın gök cismini yok etmeyi başaramadığı sahnede Tihulu kapıdan çıkarken Arif aynı kapıdan girer ve Tihulu'ya, "Çekil lan bızdık" der. Komutan Logar ile Kuna'nın, Atık Kent'te yaşayanları sorguladığı sahnede Tihulu yine gelir. Kuna bu kez Tihulu'yu çocuk gibi kucağına alarak sahneden çıkartır. Son olarak düğün sahnesinde Tihulu, Arif'i silah ile tehdit eder. Arif karakterin boyu ile dalga geçmek için, "Sen kimsin lan basketçi?" der. Kovalamaya kalktığı anda ise Ceku, "Bırak Arif çocukla çocuk olma" sözleri ile araya girer. Arif ise, "Ne çocuğu ya sakalı var" sözleri ile karşılık verir. Tihulu'nun görüldüğü çekimlerin büyük bölümü üst açıdan yapılarak karakterin kısalığı vurgulanmıştır. Tüm bunlar filmde cüceliğin açıkça alay konusu yapıldığını, komikleştirildiğini ve aşağılandığını göstermektedir.

### **3.2.1.6. Avrupa Olarak G.O.R.A.**

Filmi Türkiye-Avrupa ilişkisi bağlamında okumak mümkündür. Asu Aksoy'a göre, G.O.R.A teknolojik olarak gelişmiş bir toplumu olması, ucuz iş gücüne olan gereksinimi için Dünya'dan esir toplaması ve Komutan Logar'ın, atalarının yaptıkları yüzünden Dünyalılar'a ırkçı bir düşmanlık beslemesi gibi nedenlerle Türk'ün gözünden Avrupa'yı temsil etmektedir (Aksoy, 2005: 51). Arif ise esarete boyun eğmeyi, başka bir deyişle asimile olmayı reddetmesi, sonunda Komutan Logar'ı

yenmesi, Türklerin sahiplendiği davranışları sergilemesi ve Amerikan sineması ile dalga geçmesi bakımından Türk insanını temsil etmektedir(Aksoy, 2005: 50-51). Filmin bu okumasını takip ederek G.O.R.A.'lıların bedensel güzelliği ile Dünyalılar'ın bedensel güzelliği arasındaki fark ve benzerlikleri Avrupa ve Türkiye ile ilişkilendirerek değerlendirmek mümkündür.

Filmde yer alan Dünyalı'lar bedensel güzellik bakımından çeşitlilik göstermektedir. Dünyalı esirler arasında uzun boylu, kısa boylu, yaşlı, genç, şişman, sıksa, atletik bedenlere sahip olanlar vardır. Esirlerin kimileri yaygın güzellik idealine uygun, kimileri değildir. Karakterler arasındaki 'Bob Marley' Faruk, kilosunu nedeniyle, Garavel ise yaşı dolayısıyla güzellik idealine ters düşmektedirler. Arif'in kısa boylu bir karakter olduğuna yukarıda değilmiştir. Buna karşın insana benzemeyen ama zaten bir göçmen olan Rendroy, bir cüce olan Tihulu, kel ve şaşkı olan Kuna ve yaşlı bir karakter olan Amir Tocha hariç, tüm G.O.R.A.'lılar yaygın güzellik ideali ile uyumludurlar. Arif'ioynayan Cem Yılmaz tarafından canlandırılmasına karşın kısa boyu ve kilosunu izleyiciden gizlenen, omuzları kostüm aracılığı ile daha geniş gösterilen Komutan Logar bu durumun en önemli örneğidir. Gezegenin güvenlik güçleri Plekumatlar ve kadın çalışanları, güzellik idealinin tüm özelliklerini taşıyan bedenlere sahiptir ve bedensel güzellikleri cinsel çekicilik biçiminde yansıtılmıştır. Ceku, güzelliği övgü ile karşılanan bir karakterdir. Ceku'nun annesinin ve Atık Şehir'de görülen G.O.R.A.'lıların da yaygın güzellik idealine uyumlu olduklarını söylemek mümkündür.

Daha önce değinildiği üzere, günümüzün yaygın güzellik ideali Batı tarafından belirlenmiştir ve yaygın güzellik idealini şekillendiren baskın unsur, Anglo Sakson ırkın açık ten, renkli göz, uzun boy, küçük burun gibi fiziksel özellikleridir.

Bu olgu, G.O.R.A.'lıların genellikle renkli gözlü, uzun boylu, açık tenli olmaları ve Batılı güzellik idealine uyumlu bedenlere sahip olmaları ile tutarlıdır. G.O.R.A.'lı, yani Avrupalı olanlar bedensel açıdan güzel oldukları halde, Dünyalı, yani Türk olanlar bedensel güzellik açısından çeşitlilik göstermektedir.

### **3.2.1.7. Filmin Genel Değerlendirmesi**

G.O.R.A. filminde güzel olmamak normal bir durum kabul edilmektedir. Bir cüce olan Tihulu hariç, yaygın güzellik normları ile uyumsuz insanlar ya da insansı karakterler bedenlerinin görünümüne ilişki nmizaha, gülünçleştirmeye, aşağılamaya ya da olumsuz durumlara maruz kalmazlar. Dolayısıyla güzel bir bedene sahip olmamak doğal karşılanan bir durumdur ve karakterin gündelik yaşamına devam etmesini engellememektedir. Örneğin obezite sınırında şişman bir karakter olan 'Bob Marley' Faruk'un kilosu ve Garavel ile Amir Tocha'nın ileri yaşları anlatı açısından hiç bir önem teşkil etmemekte, farklılık yaratmamaktadır. Bu durumun tek istisnası Tihulu'dur. Tihulu, bir uzaylı olmasına rağmen olumsuz karşılanan özelliği, insanlarda da görülen cüceliktir. Tihulu, boyunun kısalığı nedeniyle diğer karakterler tarafından aşağılanır. Çekim açısı ve ölçekleri ile kostümü karakteri komikleştirmeye yönelik tasarlanmıştır. Dolayısıyla G.O.R.A. filminde cücelik doğal karşılanmayan, dalga geçilebilir bir durumdur. Bunun dışında yaygın güzellik ideali ile uyumsuz hiçbir özellik karakterler açısından sorun teşkil etmemekte, doğal karşılanmaktadır.

Film, bedensel güzelliği Ceku karakteri üzerinden övmektedir. Güzel olmak karşı cins tarafından beğenilmeyi ve iltifat edilmeyi sağlamaktadır. Öte yandan

erkeklerin bedensel güzellikleri cinsel çekicilikle bir tutularak yansıtılmış, ideal erkek bedenine sahip olan Plekumatlar ve erkek striptizci yine erkek figürlerin erotik bakışının nesnesi olarak konumlandırılmıştır. Diğer kadın çalışanların da güzellikleri cinsel çekicilik ile bir tutulmuş, kostüm dizaynı ve çekim aı ve ölçekleri ile bu kez izleyici için seyirlik bir malzeme haline getirilmışlerdir. Bu durum Ceku ile kadın çalışanlar ve Plekumatlar arasındaki farkın ne olduğunu sorgulamayı gerektirmektedir. Temel farklılık ise Ceku'nun karakter, diğer oyuncuların ise figüran olmasıdır. Ceku, hobileri ve arkadaşları olan, hayatını kendi kararları doğrultusunda yaşamak isteyen bir kadındır. Dünya gezegenine olan merakı, dünya hayatına ayak uydurup uyduramayacağı konusundaki endişeleri, Komutan Logar'a olan nefreti, romantik aşka olan inancı gibi kişilik özellikleri anlatı içerisinde yer almaktadır. Ancak plekumatlar ve kadın çalışanlar karakter değil figüran olarak yalnız bedensel varlıklarından ibarettirler. Ceku bir insan olarak ele alınırken, diğerleri nesneleştirilmiş ve arzu nesnesi olarak konumlandırılmıştır.

Bedensel güzelliğin cinsel çekicilik ile bir tutulması yine tüketim toplumunun söylemleri ile uyum içerisindedir. Güzel bir beden takdir görmenin yanı sıra seyredilme ve cinsel açıdan arzulanma ile ödüllendirilir. İnsan bedeninin arzu nesnesi olması olumsuz bir durum olarak algılanmaz çünkü zaten arzu edilen ekonomik sürecin verimli biçimde "işlemesi için bireyin kendisini nesne olarak, nesnelere en güzeli olarak, en değerli değiş tokuş maddesi olarak görmesi gerekir" (Baudrillard, 2012: 158) G.O.R.A. da bu arzu nesnesi olma durumunu olumsuzlamaz. Cinsel açıdan çekici bulunmak ve arzulanmak için gereken bedensel niteliklerin tek tip ve yaygın güzellik ideali sınırları çerçevesinde olduğunu ortaya koyar.

Sonuç olarak G.O.R.A., bedensel güzellik ve çirkinliğe karşı, tezin varsayımında belirtilen, güzel olmanın zorunluluğu, norm kabul edilmesi ve çirkinliğin kabul edilemez oluşuna denk düşmeyen bir tavır takınmaktadır. Yalnızca cücelik kabul edilemez bir bedensel kusur olarak sunulmakta, ancak diğer bakımlardan yaygın güzellik idealine uymayan unsurların tamamı normal karşılanmaktadır.

### **3.2.2. HOKKABAZ**

#### **3.2.2.1. Filmin Öykü Örgüsü**

Bir gazinoda sihirbaz olarak sahne alan İskender ve onun asistanı olan çocukluk arkadaşı Maradona çalıştıkları yerden kovulunca turneye çıkmaya karar verir. İkilinin amacı, lazer ile göz ameliyatı olabilecek parayı kazanmaktır. İskender'in Çanakkale'yi görmek isteyen babası Sait'i de yanlarına almak zorunda kalırlar. Yolculukta durakladıkları bir köydeki düğünde gösteri yaparlar. Gösteride insan kaybetme numarası için Fatma gönüllü olur. Fatma gösteride kullanılan kutuya girer ancak geri çıkmaz, gösteriyi kendi düğününden kaçmak için kullanır. Fatma diğerleri ile yoldaki bir benzin istasyonunda karşılaşıır ve yolculuğa birlikte devam ederler. Sait ile Fatma şehitliği ziyaret eder. Bu sırada İskender ile Maradona Fatma'nın ağabeyi ile karşılaşıır. Fatma'nın ağabeyi düğünde takılan altınları alır. Fatma bunu öğrendince altınları alanın aslında ağabeyi olmadığını, kendisini düzmece düğün düzenleyerek altınları almaya zorlayan bir dolandırıcı olduğunu; artık işi

bırakıp altınları sahiplerine iade etmek istediği söyler. İskender altınları iade edeceğine söz verir. İstanbul'a dönüp altın satın alır. Altınları köye götürdüğünde ise Fatma'nın kendisine farklı bir kese verip altınları alıp kaçtığını fark eder. Maradona çalışmaya devam edip göz ameliyatı olurken İskender depresyona girer. Ancak Maradona İskender'i tekrar çalışmaya ikna eder. Birlikte geçirdikleri süre Sait ile İskender'in yakınlaşmasına neden olur. Sait oğlunun daha önceden onaylamadığı mesleğini desteklemeye başlar, turneler için karavan alır.

### **3.2.2.2. İskender'in Erkeklik Krizi**

Cem Yılmaz tarafından canlandırılan İskender karakteri yaygın güzellik ideali ile uyumsuz bir bedene sahiptir. Karakter, yaygın ideale göre şişman sayılmaktadır. İskender kısa boyludur, geniş omuzları ya da kaslı bir bedeni yoktur. Yüksek numara gözlüklerini çirkin bulmakta ve başkaları tarafından da çirkin bulunacağını düşünmektedir. Cem Yılmaz'ın "şaka kaldırabilir ölçüde tombul" olduğunu dile getiren Fatih Özgüven, daha önce de değinildiği üzere, Türk sinema tarihinde şişman erkekleri iki gruba ayırır (Özgüven, 2012: 100). Bir grubun şişmanlığının farkında, tedirgin ve ürkek karakterlerden oluştuğunu; diğer grubun ise "ben de isterem" diyen saldırgan ve özgüvenli karakterlerden oluştuğunu dile getirmiştir. *Hokkabaz*'ın kahramanı İskender'e bakıldığında ise mutsuz ve özgüvensizler arasında olduğu; *Korkuyorum Anne* filminde Ali'nin "korkuyorum anne" ile "yapma baba"nın arasına sıkışmasına benzer biçimde, "yapma baba"nın baskısı altında yaşadığı görülür (Özgüven, 2012: 100-102).

Filmin bütününe ve Özgüven'in iki film arasında kurduğu benzerliğe bakıldığında, İskender'in mutsuzluğunun erkeklik krizinden kaynaklandığı görülmektedir. Toplumsal cinsiyet kalıpları uyarınca erkekten beklenenlerin çok büyük bölümünü karşılayan, yani bedensel açıdan güçlü, korkusuz, yerine getirdiği askerlik görevi ile gurur duyan, evlenip erkek çocuk sahibi olmuş, toprak ve para sahibi Sait karakteri, oğlu İskender'den memnun değildir. İskender ise çocuksu, duygusal, borçlarını kapatacak kadar bile parası olmayan, babası tarafından, "kimseye faydası olmayan" bir iş olarak tanımlanan sihirbazlığı kendisine meslek seçmiş, babası gibi atletik olmanın aksine şişman bir karakterdir.

İskender'in şişmanlığı ise erkeklik krizini tetikleyen öğelerden bir tanesidir. Zayıflık ve şişmanlık cinsiyetlendirilmiş kavramlardır ve kadın ile erkek için farklı anlamlar taşımaktadırlar. Erkeklerde zayıflık bedensel açıdan güçsüz olmaya tekabül ederken, şişmanlık kendi bedeni üzerinde kontrollü olmama anlamına gelmektedir. Elçik'e göre, toplumsal cinsiyetin akıl ve rasyonalite ile ilişkilendirdiği erkek için kendi bedeni üzerindeki kontrol yitimi psikolojik bir yıkım getirmektedir (2010: 141-142). Tüm bunlardan hareketle, İskender'in izleyicinin gözünden sakınılmayan (dar penye bir gömlek ile vurgulanan, su dolu kabine girerken çıplak biçimde görülen) bedeninin, karakterin babası ile ilişkisi ve erkeklik krizinin nedenlerinden biri olarak değerlendirilmesi mümkündür. Öte yandan, şeytani bir kadın tarafından kandırılıp erkekliği elinden alınan erkeler ve "erkek olma" yolunda babanın önderliğinden faydalanamamış erkekler yine erkeklik krizinin konu edildiği filmlerin karakterleridir (Oktan, 2008 :162-164) ve İskender söz konusu iki özelliği de taşımaktadır.

Karakterin mutsuzluğunun dış görünüşü ile ilgili unsurlarından bir tanesi de dokuz numara gözlüğüdür. Filmde turneye çıkılmasına neden olan temel itki lazer

ile göz ameliyatı yaptıracak parayı toplamaktır. İskender, sahnenin estetiğine yakışmadığı gerekçesi ile gösteri sırasında gözlüğünü kullanmaz ve durum gazino çalışanlarından birinin yaralanmasına neden olur. İskender, Fatma ile aralarında bir yakınlaşma olabileceği umudu ile onun yanında gözlüğünü takmaz, yanlışlıkla başka masaya oturur. Karakter açıkça gözlüğünden utanmakta ve onunla kendini çirkin bulmaktadır. Gözlüğün başkaları tarafından da çirkin bulunduğu, düğünde yapılacak gösteriye hazırlandıkları sahnede Fatma'nın kırdığı bir pot ile onaylanır. Fatma, İskender'in gözlüğünü şaka gözlüğü zanneder. "Komiklik için falan mı?" diye sorar. Bu, İskender açısından kırıcı bir durumdur. Fatma, yazdığı son mektupta da İskender'e göz ameliyatını olmasını öğütler. Dolayısıyla filmde gözlüklü olmak hem karakterin rahat görememesine neden olduğu, hem de onu çirkin gösterdiği için arzu edilir bir durum değildir; hatta utanç kaynağıdır.

İskender'in yaygın güzellik ideali ile uyumsuzluğu herhangi bir olumsuz durum ile karşılaşmasına, komik duruma düşmesine ya da alaya maruz kalmasına neden olmaz. Ancak karakterin mutsuzluğunun, özgüvensizliğinin ve erkeklik krizinin bir parçasıdır. Özetle, *Hokkabaz* filminde İskender karakteri toplumun güzellik ideali ile ilgili dayatmalarının yol açtığı mutsuzluğu ortaya koyan bir karakterdir.

### **3.2.2.3. Yaşlılığı Reddeden Sait**

Mazhar Alanson tarafından canlandırılan ve İskender'in babası olan Sait tuhaf davranışları olan, fakat yargılanmamak için deli etiketinin altına saklanan bir

karakterdir. Boyu ve kilosu yaygın güzellik idealinin kabul ettiği sınırlardadır fakat yaşı olmasđ bakımından bedensel açıdan güzel sayılmaz. Saçları beyazlaşmış, başının tepesi kelleşmiştir. Yüzünde kırışıklıklar vardır. Yaş, toplumun bireyden beklentilerini etkileyen bir kriterdir. Toplumun yaşlılardan beklentilerini belirleyen belirli kalıp yargılar bulunmaktadır. Sait,e bu beklentileri boşa çıkartan bir karakter olarak yaşını görünmez kılmaktadır.

Yaşlılığı yaygın güzellik ideali ile uyumsuz bir olgu haline getiren unsurlardan bir tanesi gençliğe atfedilen anlamdır. Din, enerjik,

diri, 'işlevini yerine getiren' sağlıklı bedenler gençliğe işaret ederken, 'işlevini yitirmiş', kendini salmış organlar yaşlılığa işaret eder. Diri, dik sağlıklı olarak nitelenen beden yapısı ise esasında, organların cinsellikle ilişkisi içerisinde tanımlandığı ve bu organlara cinsel açıdan çekici olma gibi yeni işlevlerin yüklendiği bir toplumsal kurguda anlam kazanır (Gazioğlu, 2010:122).

Dolayısıyla yaşı olmak bedeninin işlevini yitirmesi olarak algılanmaktadır ve yittiği varsayılan işlevler arasında sağlık ve dinliğin yanı sıra güzellik ve cinsel çekicilik de yer almaktadır. Oysa Sait, "yaşı olmasına rağmen" enerjik ve atletiktir, işe yararlılık ise tutum ve davranışlarını belirleyen önemli bir kriterdir.

Sait, yaşı olduğu gerçeğini yaşlılıkla ilgili beklentileri boşa çıkartarak örter. Yolda paraşüt ile karavandan atlar. İskender'in düğünde sahne almasına vesile olur. Fatma'nın ağabeyi, İskender ile Maradona'yđ bıçak ile tehdit ederken arabanın tavanından sarkarak Fatma'nın ağabeyine silah doğrultur ve korkutarak etkisiz hale

getirir. Ormanda kaldıkları gece nöbet tutar. Diğerleri uyurken sabah erkenden kalkıp şehitliğe gider. Herkesten daha enerjiktir. Karakterin yaşına dair tek vurgu kendisine bir mezar taşı yaptırmış olması, yani ölümü bekliyor olmasıdır. Ancak anlatı ilerlerken bu düşünceleri de değişir. Mezar taşını Çanakkale'de bırakır. Gömülmeyi planladığı araziye satar ve ölümü düşünmek yerine yaşama bağlandığını gösterir.

Tüm bu kalıp yargıları kırmasına karşın, gençler için bir zorunluluk olarak görülen bedensel açıdan güzel olmak, anlatı içerisinde Sait için hiç bir anlam taşımamaktadır. Gözlüğünü çıkartarak olduğundan daha güzel görünmeye çalışan İskender'in aksine Sait'in güzel görünmesi beklenmez. Olduğu kişiden, yani kişisel kendilik tasavvurundan memnundur. Dolayısıyla bir ideal kendilik tasavvuru yoktur. Başkalarının da dış görünüşü ile ilgilenmemesi nedeniyle sosyal kendilik tasavvuru kaynaklı bir sorun yaşamıyor görünmektedir. Dış görünüşü karakterin psikolojisinde belirleyici bir etken değildir. Dış görünüşü anlatı içerisinde karşılaştığı durumlara yön vermez ya da diğer karakterler tarafından konu edilmez. Sait kalıp yargıların etkisinde kalmayan bir kişiliğin ve özgüvenin sembolüdür. Deli olarak algılanması tam da bu yüzden işine gelmektedir. Delilik, toplumun norm olarak dayattığı şeylerden azade olmayı sağlar. Sait, oğlunu olduğu gibi kabul ettiği ve ölümle ilgili takıntılarını yendiği andan itibaren ideal olanı sunan bir karakter haline gelir. Bu ideale bedensel görünüşün sebep olduğu kalıp yargıları aşmak da dahildir.

#### 3.2.2.4. İskender'in Çeşitlemesi Olarak Maradona

İskender'in çocukluk arkadaşı olan Maradona İskender'e pek çok açıdan çok benzemekte ve filmde onun bir benzeri olarak yer almaktadır. İskender'in kullandığına benzer gözlükleri vardır ve o da gözlüklerinden kurtulmak ister. Ancak görememek onun için dış görünüşten daha önemli olduğu için lazer ameliyatına dek gözlüklerini çıkartmaz. Ameliyattan sonra ise oldukça mutludur. İskender'in yaygın güzellik ideali ile uyumsuz şişmanlığı ve kısa boyuna paralel olarak Maradona uzun boylu ve sıskadır. Yukarıda değinildiği üzere, sıskalık da cinsiyetlendirilmiş güzellik idealinin erkek toplumsal cinsiyeti için uygunsuz bulunduğu bir durumdur. Erkekten beklenen güçlü ve dayanıklı olma kriterleri, söz konusu erkeğin bedeni olduğunda, kaslı ve geniş omuzlu olma kriterlerine dönüşür. Sıskalık da bu erkek rolü ile çeliştiğinden erkeklik krizi yaratabilmektedir. Sait'in, Maradona'yı zaman zaman eşinin adı ile seslenerek Sabahat şeklinde çağırması da bu durumla ilişkili olarak okunabilir ancak ne bedeni ne de Sait'in tavrı Maradona'nın psikolojik durumunu olumsuz yönde etkilemez. Maradona, İskender'den biraz daha umutlu ve metanetlidir. Ancak saygı görmeyen mesleği, fakirliği, dolandırılması ve yaygın güzellik idealine uymayan bedeni ile bir bütün olarak tıpkı İskender gibi hayatın kaybedenler safında yer almaktadır

### 3.2.2.5. Fatma'nın İşlevsel Güzelliği

Fatma genç, uzun boylu ve zayıf oluşu ile güzel bir karakterdir. Bakımlıdır ve görünür hiç bir kusuru yoktur. Filmin diğer karakterleri tarafından da güzel bulunduğu sözel olarak dile getirilmektedir. Fatma'nın güzelliğinden ilk bahseden kişi, düğün konvoyunun önünü kesen Maradona'dır. Maradona arabadan atılan zarfları topladıktan sonra İskender'e, "Klasik. Gelin güzel, damat maymun" der. Damat kahvehane de, "Fatma da çok güzel oldu." derken görülür. Sait düğün hazırlıkları sürerken İskender'e, "Ne güzel kız. Alsana böyle bir kız" der. Fatma arabada uyurken Sait, İskender ve Maradona Fatma'nın kendileri ile gelip gelmemesi hakkında konuşurlar. Fatma'nın kendileri ile gelmesinin uygun olduğu kararına varmalarında dört kriter etkili olur. Fatma idealleri uğruna kaçmıştır, akıllıdır, terbiyelidir ve güzedir. Güzelliğin idealist, akıllı ve terbiyeli olma gibi bir insanı olumlama kriterleri arasında yer alması dikkat çekicidir. Sait'in sarhoş olduğu sahnede yine İskender'e, "O kızı al. o kız güzel kız. Güzel." dediği görülür. Güzellik, bir kadının ideal eş olarak görülmesinde de önemli bir kriter olarak sunulur.

Güzel olduğunun farkında olan Fatma bunu dolandırıcılık için kullandığı ile ilgili bir hikaye anlatır. Hikayeye göre, ağabeyi aslında iş ortağıdır ve her seferinde farklı bir köye ya da kasabaya yerleşirler. Fatma burada bir erkeği kendine aşık eder. Ağabey evlenmeleri için baskı yapar. Sahtenüfus cüzdanı ile evlenip, altınları alıp kaçır. Uydurulabilecek onlarca farklı hikaye varken Fatma'nın bu hikayeyi seçmesi kendisini aşık olunacak, evlenmek istenecek bir kadın olarak gördüğünü göstermektedir zira hikayenin inandırıcı olmasını ister. Nitekim, düğün sahnesinde

damadın çocuksu heyecanı, mutluluğu ve kendini Fatma'ya beğendirmek için çırpınışı Fatma'nın ideal eş olarak sunumuna katkıda bulunmaktadır.

Sonuç olarak, Fatma güzelliği ile ideal eş olarak kodlanır. Güzelliği İskender, Maradona ve Sait'in güvenini kazanmasını sağlar ve yalanını inandırıcı kılar. Filmde kadının bedensel güzelliğinin çok önemli olduğu Fatma üzerinden dile getirilmiştir.

### **3.2.2.6. Çirkin ve Kötü Stereotipi**

Hokkabaz, kalıp yargıların birey üzerinde yarattığı baskıları eleştirmenin yanı sıra aldatıcılığına da değinmektedir. Anlatı boyunca kötü karakterler olarak kurgulanan ancak sonradan kandırıldıkları ve masum oldukları ortaya çıkan Cemal Ağa ve Aslan, bedensel açıdan incelendiğinde çirkin oldukları görülür. Sinirli, somurtkan ve tepkisel bir karakter olan Cemal Ağa, özellikle gelinin kaybolmasının ardından İskender ve Maradona için bir tehdit unsuru haline gelir. Cemal ağa şişman, kısa boylu, yaşlı bir erkektir. Görüntüsü, yaygın güzellik idealinin tüm kriterleri ile çelişir. Saçları, bıyıkları ve saçları ağarmıştır. Başının tepesi kelleşmiştir. Sıklıkla terini silerken görünür. Şişmanlık, karikatürlerde kapitalizmin cisimleştirilmesinde kullanılan, olumsuzlanan zenginliğin stereotipik bir gösterevidir çünkü aşırı tüketimi çağırıştırır. Cemal Ağa'nın da hem köyün zengini, hem de İskender ile Maradona üzerinde tehdit unsuru olan biri olarak şişman, kısa boylu ve yaşlı olması onun kötü birisi olduğuna dair inandırıcılığı arttırmaktadır.

Fatma'nın ağabeyi Aslan, İskender ile Maradoya'yı odun ile dövmekle tehdit eder, karakterlere bıçak çeker, İskender'e tokat atar. Aslan, kendisinden kaçınılan,

tehdit unsuru olarak görülen bir kişidir. Ortalama bir boyda olmasına karşın sıskadır. Sıskalığı, üzerine büyük gelen takım elbiseler ve gömlekler giydirilerek vurgulanmıştır. Genç değildir. Yüzünde derin kırışıklıklar vardır. Karakterin kötü biri olduğu yanılsamasının yaratılmasında, yaygın güzellik ideali ile uyumsuz bedeni bir etkidir.

Söz konusu iki karakterin de, masum oldukları sonradan ortaya çıkan kötü kişiler olmaları ile bedensel açıdan çirkin olmaları arasında anlamlı bir ilişki vardır. Güzel kişinin ahlak ve huy olarak da iyi, çirkin kişinin ise kötü olduğu, toplumda mevcut olan ve Hollywood da sıklıkla stereotipleştirildiği, yukarıda tartışılmış bir kalıp yargıdır. Söz konusu stereotipin izlerini ilk dönem Türk romanlarında da takip etmek mümkündür. Narlı ve Aydın'ın araştırmasına göre, Tanzimat dönemi romanlarında tüm iyi karakterler bedensel açıdan güzel olarak tasvir edilmiştir. Bu durumun tek istisnası ile *Sergüzeşt*'teki Cevher Ağa'dır. Kötü karakterler ise yalnızca şehvet aracılığı ile başka bir karakteri etkileyerek iyi yoldan sapmalarına neden olacaklarsa güzeldirler. Böyle bir işlevi olmayan bütün kötü karakterler çirkin olarak betimlenmiştir. Yazarlar, söz konusu durumu kültürümüzde mevcut olan 'iç güzelliği dışa yansır' inancına bağlamışlardır. (M. Narlı ve E. Aydın, 2011: 563-570).

Kandırma ve kandırılma üzerine kurulu bir film olan *Hokkabaz*, bu kalıp yargıları hem izleyiciyi kandırmak, hem de karakterlerin kandırılmalarını göstermek için kullanmıştır. Her iki karakterin de çirkinliği kötü olmalarını inandırıcı kılmakta, ancak kötü olmadıklarının ortaya çıkması ile kalıp yargıyı sorgulATICI bir etki yapmaktadır.

İskender ile Maradona'nın çekindikleri bir diğer karakter ise ilk çalıştıkları pavyonun sahibi Ayhan'dır. Ayhan mesleği, giyimi ve oyunculuğu ile tekensiz bir

kişidir. Normal boy ve kiloda olmasına karşın, genç görünmemesi nedeniyle yaygın güzellik idealine uygun değildir. Yüzünde belirgin kırışıklıklar vardır. Ayhan'ın kaşlarını çatarak konuşması kırışıklıklarını belirginleştirmektedir. Bu karakterin yaslandığı stereotipler sorgulanmamış, anlatı içerisinde korku yaratma işlevine hizmet etmiştir.

### 3.2.2.7. Filmin Genel Değerlendirilmesi

*Hokkabaz*, ana karakterler üzerinden bedensel güzellik ve çirkinliğe ilişkin yargıların insanı mutsuz edebileceğini, ancak bununla baş etmenin mümkün olduğunu ortaya koyarak dayatılan kalıp yargıları eleştirmektedir. Bedensel görünümü, İskender'in babası karşısında yaşadığı eziklik ve erkeklik krizi üzerinde etkilidir. Yaygın güzellik idealinin toplumsal cinsiyet kalıpları tarafından şekillendirildiğini, bu yüzden ideal bir erkeğin ya da ideal bir kadının nasıl görünmesi gerektiğini de belirlediğini göz önünde bulundurmak gerekir. İskender'in şişmanlığı, kısa boyu ve yüzünü gülünç gösteren gözlükleri onu toplumsal cinsiyet kalıplarının en yaygın erkeklik biçimi olan *hegemonik* erkeklikten beklediği biçimde güçlü, dayanıklı, otorite sahibi görünmekten alıkoyar. Erkini maddi kazançla da kanıtlayamayan İskender toplumun kendisinden beklentilerini karşılayamaz ve mutsuzluğa mahkum olur. İskender'in su tankına çıplak biçimde girmesi de bu açıdan anlamlıdır. Yaygın güzellik idealine uymayan çıplak erkek bedenleri sinemada pek sık görülmez, görüldüğünde ise genellikle bedenin kırılğanlığına işaret eder. Örneğin savaş filmlerinde maskülenlik güç ve dayanıklılığı gösteren bedensel

özellikler ile kurulurken, savaşa eleştirel yaklaşan filmlerde maskülen ve savaşçı olmayan çıplak bedenlerin kullanılması savaşın ikircikli ideolojisini ortaya koyar. (Sokolowaska-Paryz: 2012: 22) Hokkabaz'da da benzer olarak İskender toplumun beklentilerine cevap veremeyen bir karakterdir ve toplumun beklentileri ile bedeninin uyumsuzluğu bir mutsuzluk kaynağına dönüşür. Anlatının sonunda az kalsın çıplak ölecektir ama erkek çocuğun erkeklerin dünyasına kabul edilmesinde vazgeçilmez bir sorumluluğa sahip olan baba (Horrocks'tan akratan Oktan, 2008: 163) figürünün devreye girmesi ile film mutlu sonla biter. Buradan toplumun beklentilerine uymadan da hayata tutunmanın, mutsuzluğu aşmanın mümkün olduğu sonucuna varılabilir.

Maradona ise filmde İskender'in bir çeşitlemesi olarak yer almaktadır. Aralarındaki fark ise Maradona'nın geleceğe her zaman umutla bakmasıdır ki bu İskender'in sıkıntılarını aşmasında itici güç işlevi görür. Sait ise, kalıp yargılardan muaf olmak adına deli etiketi altına saklanmakta ve bu sayede mutlu ve özgüvenli bir biçimde yaşamaktadır. Ancak kendisini toplumsal rollerden muaf tutarken oğlunun bu roller çerçevesinde yaşamasını bekler. Erkek çocuğu saygı duyulan bir meslekte çalışmalı, babasına itaat etmeli, evlenmeli ve para kazanmalıdır. Filmin mutlu sonunu getiren ise Sait'in zaten erkeklik krizi yaşayan oğlunu bu rollere girmeye zorlamaktan vazgeçip olduğu gibi kabul etmesi ile gerçekleşir.

Film, genel anlamda kandırma ve kandırılma olgusu üzerinedir ve bedensel görünüme dayalı kalıp yargıların aldatıcılığını da bunda önemli yer tutmaktadır. Fatma'nın, diğerlerinin güvenini kazanmasında önemli bir etken güzelliğidir. Fatma çok güzel olduğu için kendisinden herhangi bir kötülük beklenmez. Oysa anlatının sonlarına doğru İskender, Maradona ve Sait'i kandırarak dolandırdığı ortaya çıkar. Bu bakımdan karakterin bedensel görünüşü ile yarattığı beklenti boşa çıkar ve kalıp

yargının geçerliliği sorgulanır. Benzer biçimde, anlatının sonuna dek kötücül kişilikler olarak sunulan Cemal Ağa ve Aslan'ın da bu rolleri bedensel çirkinlikleri ile inanılır kılınır. Oysa söz konusu kişiler de Fatma tarafından kandırılmışlardır. Kötü niyetli ya dabaşklarına zarar verme peşinde değillerdir. Cemal Ağa ve Aslan aracılığıyla çirkinlerin karakterlerinin de kötü olacağı kalıp yargısı eleştirilir. Bu karakterler söz konusu kalıp yargıyı eleştirmenin yanı sıra stereotipin ne denli güçlü olduğunu da vurgularlar. Zira daha karakterleri tanımadan, ilk bakışta Fatma'nın iyi, Aslan ile Cemal Ağa'nın ise kötü olduklarına inanmak oldukça kolaydır.

Özetle *Hokkabaz*, bedensel güzellik ve çirkinliğe dair kalıp yargıları eleştiren ve izleyiciyi de sorgulamaya davet eden bir filmidir. Söz konusu kalıp yargılar hem karakterlerin mutsuzluklarına sebep olmaları bakımından eleştirilmiş, hem de beklenti oluşturulması ve ardından beklentinin boşa çıkartılması yoluyla sorgulanmıştır. İskender'in bedensel görünüşü ile cisimleşen erkeklik krizi ise filmde belirgin bir motiftir ve babanın oğlunu olduğu gibi kabul etmesi ile aşılr.

### **3.3. ATA DEMİRER FİMLERİ**

#### **3.3.1. EYYVAH EYVAH**

##### **3.3.1.1. Filmin Öykü Örgüsü**

Ninesi ve dedesi ile birlikte yaşayan Hüseyin Badem, geçimini klarnet çalarak sağlar. Kasabada hemşire olarak çalışan Müjgan'a aşıktır. Bir düğünde çıkan bir

karışıklık sonucu yaralanması Müjgan ile tanışmasına vesile olur. Müjgan ile samimiyetini ilerletmeyi planlarken, bir gün ninesinin gizlediği bir kutuda babasının fotoğrafını ve mektuplarını bulur. Babasının ölümü konusunda kendisine yalan söylendiğini öğrenir ve onu bulmak üzere İstanbul'a gider. Burada akrabası Ramiz'in yanında kalır ve onun müşterisi olan Firuzan ile tanışır. Çekimlerde Firuzan'a yardım ederken arkadaş olurlar. Hüseyin, Firuzan ile birlikte sahneye çıkar. Firuzan, Hüseyin'in babasını aramasına yardım eder. Bu arayış sırasında bir cinayete tanık olurlar. Bir taksiciye kaza yaptırırlar ve kaldırıldıkları hastanede Hüseyin'in babasını tesadüfen bulurlar. Katiller, Firuzan ile Hüseyin'in izini bulur fakat polise yakalanırlar. Hüseyin, taburcu olan babası, Remzi ve Firuzan ile birlikte yaşadığı kasabaya dönme kararı alır. Film, Hüseyin'in Müjgan'a evlenme teklif edeceğini belirtmesi ile sona erer.

Serinin ikinci filminde ise Hüseyin Müjgan'a, onu sevdiğini söylemek ister ancak bir süre sevgilisi olduğunu zannettiği için kendisini geri çeker. Bu sırada Müjgan'ın ailesi ile alkollü halde karşılaşır ve köpeklerine araba ile çarpar. Hüseyin Müjgan'ın sevgilisi olmadığını öğrenip ona açıldığında ise Müjgan'ın ailesi birlikteliklerine karşı çıkar. Bu sırada Firuzan ile İsmail birlikte olmaya başlar. Müjgan insan kaçakçılığı yapanlar tarafından kaçırıldığında Hüseyin ve Firuzan durumu fark eder. Güçlkle Müjgan'ın götürüldüğü yere ulaşır ancak mülteci teknesinde hapis kalırlar. Buradan tesadüfen kurtulmayı başardıklarında Müjgan'ın babası Edremit Müjgan'ı İzmir'e dönmeye zorlar ancak çiftin çok üzülüğünü görünce birliktelerine izin verir. Hüseyin ile Müjgan evlenir. Film Firuzan'ın katıldığı ünlü bir televizyon şovu ile sona erer.

### 3.3.1.2. Hüseyin'in Şişmanlığı

Hüseyin yetenekli, iyi kalpli fakat çocuksu ve çekingen bir karakterdir. Oldukça kilolu olması bakımından yaygın güzellik idealinin dışındadır. Üzerine oturan gömlek ve bluzlar giyer, bunları hiç döküm bırakmayacak biçimde pantolonunun içine sokar. Hüseyin'in şişmanlığı anlatı içerisinde vurgulanır. Geyikli'deki rakı sofrasında Firuzan Hüseyin'den "kilosuna rağmen hızlı koşuyor ama" şeklinde bahsederilk filmin açılış sahnesindeki sandal kazasını takiben gittikleri merkezde yetkili tarafından, "Sen şişman, yaklaş" şeklinde çağırılır..İstanbul'a gitmek üzere otobüse bindiğinde başka bir şişman karakterin yanından güçlükle geçer, otobüsün koridorunda rahat hareket edemez. Benzer bir sıkışıklık babasını aramak için İstanbul'da bir belediye otobüsünde de yaşanır. Bu sahnede sıkışıklık, oyuncunun insanlar arasında kendisine yer açarak ilerlemeye çalışmasının yanı sıra bel çekimde çerçevenin içini insanlarla doldurarak vurgulanmıştır. Hastane çıkışında ödeme yapılırken Hüseyin sigortasının olmadığını, 120 kilonun üzerindekiyle sigorta yapmadıklarını söyler. Babası ile tanıştığı sahnede babası annesinin yanına bir çocukla gezdiğini gördüğü için yaklaşmadığını söyler. Hüseyin ise, "Çocuk şişmandı tabii. Benim o." şeklinde karşılık verir. Bu şekilde karakterin kilolu oluşunun, hayatında önemli bir yer tuttuğu gözler önüne serilir. Ancak oyuncunun kilosunu komikleştirmek adına özel bir çekim açısı ya da ölçeği kullanılmamıştır. Hüseyin gerekli yerlerde boy çekim ölçeğinde, kimi sahnelerde de bel ve omuz çekim ölçeğinde görüntülenmiş, kilosunu vurgulamak ya da gizlemek adına herhangi bir çaba gösterilmemiştir. Dolayısıyla kilolu olmanın komikleştirilmediğini, bunun,

karakterin hayatının sürekli karşısına çıkan bir parçası olarak kabul gördüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Hüseyin'in, çekindiği ya da utandığı sahnelerde omuzlarını düşürüp sırtını kamburlaştırdığı ve başını içeri çektiği görülür. Bu jest, bedeninin hacmini azaltmaya yönelik bir davranış olarak değerlendirilebilir. Karakterin utanç duygusu karşısında bedeninin iriliğini azaltmaya yönelik bir tepki vermesi, iriliğini de utanılacak bir şey olarak gördüğünü ortaya koymaktadır. Ancak diğer karakterlerden aldığı tepkiler alay, komikleştirme ya da aşağılama değil, doğal karşılanan hitaplar şeklindedir.

Hüseyin, şişmanlığı ile barışık değildir fakat bunu izleyiciden ya da diğer karakterlerden gizlemeye çalışmaz. Anlatı içerisinde mayo ile denize girerken, atlet ile evde otururken görünür. Bedensel görünüşü övgü ile karşılaşmasına ya da takdir görmesine engel değildir. Hem Müjgan hem Firuzan'dan çok güzel klarnet çaldığı ile ilgili övgüler alır. Müjgan, "Çok tatlısın" der. Sahnede istek parçasını seslendirdiğine, mafya patronu kendisini beğendiğini para göndererek ifade eder. Onu tanıyan hiç bir karakter dış görünüşü ile ilgili yorum yapmaz, dalga geçmez. Yine şişmanlığının olumsuz sonuçlara yol açtığı otobüs sahnelerinde de durum komik olmaktan ziyade klostrofobiktir.

Özetle, Hüseyin'in şişmanlığı anlatı içerisinde bir komedi unsuru olarak kullanılmamıştır. Onu tanıyan insanlar için şişmanlığın varlığı ile yokluğu arasında bir fark yoktur. Ancak Hüseyin'in beden dili ve birtakım jestleri bedeni ile tam anlamıyla barışık olmadığını, şişmanlığının hayatında görmezden gelinemeyecek bir yer tuttuğunu ortaya koymaktadır. Karakterin kilosu haricinde yaygın güzellik ideali ile uyuşmayan başka bir yönü yoktur.

### 3.3.1.3 Firuzan'ın Çirkinleştirilmesi

Firuzan, ince bedeni ve uzun boyuyla yaygın güzellik idealine uygun bir kadındır. Tam anlamıyla genç olmamakla birlikte belirgin bir yaşlılık emaresi taşımaz. Atletik bir bedeni vardır. Bakımlı ve süslüdür. Bronz tenlidir, her zaman topuklu ayakkabı kullanır. Firuzan, güzellik ile bağdaştırılabilecek tüm bu özellikleri taşısa da güzel olarak nitelendirilemez, zira dişlektir. Oyuncu, bunun için takma dişler kullanmıştır; dudaklarını büzerek öne çıkarmak ve üst dudağını yukarı çekerek gülümsemek suretiyle dişleliğini vurgulamaktadır. Özellikle serinin ikinci filminde karakterin kahkahaları çok yakın çekimden verilmiştir. Firuzan başını geriye atarak kahkaha attığından, alt açıda kalan bu yakın çekimler karakterin yüzünü oldukça deforme göstermektedir. Abartılı makyajı, kostümleri ve mimikleri de bedenini estetik bir görünümünden uzaklaştırmaktadır.

Firuzanın bakımlılığı dışında dış görünüşü önemseyişinin bir diğer göstergesi de kilo aldığına bu durumdan hoşnutsuz olmasıdır. Geyikli’de Edremit şerefine düzenlenen eğlencede Firuzan “Kilo aldık. Nasıl vereceğiz” diye yakınır. Bu yakınması Belediye Başkanı tarafından “Aman efendim alın; yarasın.” şeklinde yanıtlanır. Yani kilo fazlalığı Firuzan tarafından önemsenmese bile başkaları tarafından önemsenmemekte, doğal karşılanmaktadır. Hüseyin Firuzan’a “abla” şeklinde hitap etmektedir ancak serinin ikinci filminde bu hitap yaşına işaret eder biçimde algılanır ve tepki görür. Firuzan ile İskoç’un ilk kez karşılaştıkları alışveriş sahnesinde, Firuzan kendisine abla denilmesinden rahatsız olur. Bunun altında yatan neden kendisini İskoç’a beğendirmek istemesidir. Abla hitabı ise Firuzan’ın yaşına işaret ederek onu yaygın güzellik idealine uymanın gerektirdiği gençlik kriterinin dışına

iter. Abla hitabının yaşlılık çağrışımı Müjgan tarafından da dile getirilir. Balıkçı dükkanında oturdukları sahnede Hüseyin'in "Firuzan abla" demesi üzerine, Müjgan şaşırarak "Abla mı? Genç o ya" der.

Füruzan sıklıkla dar ve açık kostümler kullanır. Özellikle etekleri çok kısadır. Buna karşın seksapeli vurgulanmaz. Herhangi bir çekim açısı ya da ölçeği ile bedeni seyirlik hale getirilmez; hatta bundan özellikle kaçınılır. Bedenini gösteren tek yakın çekim, Hüseyin'in Füruzan'ı ilk kez gördüğü ve baştan aşağı süzdüğü sahnededir. Özel kamera ile karakterin ayaklarından başlayıp başına doğru yapılan yukarı kaydırma oldukça hızlıdır. Bedene uzun bir bakış yoktur. Bir seyretme durumunu anlatmaz. Şaşkınlık ile karşısındaki insanı tanıma çabasını gösterir çünkü Hüseyin'i şaşırtan Firuzan'ın karikatürize görünümüdür. Bronz teni ile zıtlık oluşturan platin sarısı uzun saçları, parlak kıyafetleri, abartılı makyajı ve aksesuarları ile Firuzan her gün karşılaşılabilecek bir insan görüntüsü vermemektedir. Benzer biçimde, Firuzan'ın sahne şovu boy çekim ölçeğinde görüntülenir. Seyirciler, Firuzan'ın büyük bölümü açıkta olan bacaklarını kapatır. Füruzan'ın, terzi dükkanında üst katta klarnet çalan Hüseyin'in yanına gitmek için merdivenleri çıktığı sahnede de üzerinde çok kısa bir etek vardır. Kamera onu bel çekimde takip eder, böylece alt açıda kalarak eteğinin altını göstermesi engellenir. Geyikli'de geçen sahnelerde ise İstanbul'daki sahnelerine kıyasla daha kapalı giyinmektedir.

Özetle Firuzan karakteri, yaygın güzellik ideali ile uyumlu bir oyuncu tarafından canlandırılmasına rağmen güzel olmayan bir kadın olarak kurgulanmıştır. Diş yapısının bozulması, mimikleri ve aşırı makyajı ile güzel olmaktan özellikle uzaklaştırılmıştır. Filmin diğer kişileri tarafından da Firuzan'ı güzel ya da çirkin

bulduklarını belirten herhangi bir davranış sergilenmez. Firuzan'ın bedeni üzerinden herhangi bir söz söylenmez, olduğu gibi kabul edilir.

#### **3.3.1.4. Güzeller**

Filmde yaygın güzellik idealine uygun karakterlerin sayısı oldukça azdır. Bu karakterlerden ilki Hüseyin'in aşık olduğu Müjgan'dır. Müjgan uzun boylu, genç ve ince bir kadındır. Bakımlıdır. Hüseyin, Müjgan'a daha onu tanımadan önce aşık olmuştur ve güzelliğinden etkilendiği açıktır. Düğün sahnesinde Firuzan Müjgan'ı ilk kez görür ve karakterin güzelliğini "Ay güzel de kızmış be" diyerek onaylar. Ayazma'daki içki sofrası sahnesinde Müjgan'ın güzelliği bir kez daha söz konusu edilir. Doktor Faruk'un güzellikten bahsettiğinde Hüseyin onun Müjgan'dan bahsettiğini zanneder. Bu durum Hüseyin için güzellik kavramının doğrudan Müjgan özdeşleştiğini gösterir.

Müjgan dışında filmde iki güzel kadın daha yer almaktadır. Bu kadınlar, "İstanbul'un yarısının sahibi" olarak sözü edilen Harun Eskiçiler'in masasında oturmaktadırlar. Herhangi bir diyalogları ya da tekli çekimleri yoktur. Söz konusu kadınlar Harun'a eşlik etmeleri ile Harun karakterinin itibarını göstermektedirler. Harun'un yalnızca para, saygı ve itibara değil aynı zamanda en güzel kadınlara da sahip olduğunu ortaya koyar, filmde birer obje olarak yer alırlar. Kadının bedeninin objeleştirildiği pek çok durumda olduğu gibi, değerleri ve dolayısıyla Harun'a kattıkları değer bedensel güzelliklerinden ileri gelmektedir. Her iki kadın da uzun boylu, ince ve gençtir; sarı saçlı ve bakımlıdırlar.

Serinin ikinci filminde ilk kez bir erkek, ilerleyen sahnelerde Firuzan'ın sevgilisi olacak olan İspanyol bedensel açıdan güzel olarak kodlanır. İspanyol uzun boylu, genç ve bakımlı bir erkektir. Vücudu çok kaslı olmamasına karşın cılız ya da kilolu değildir. Saçları uzundur ve bakımlı görünmektedir. Nitel Firuzan onu ilk gördüğünde irkilir. Firuzan'ın İspanyol ile henüz tanışmadan ilgilenmeye başlaması dış görünüşünden etkilendiği ortaya koyar. Hatice Nine'nin baktığı falda “uzun boylu, kız gibi saçlı bir adam” olarak tanımlanır. Firuzan ile bir sonraki karşılaşmalarında ise Firuzan'ın erotik bakışının nesnesi olarak görülür. İskoç'un denize girdiği bu sahnede karakterin soyunması Firuzan'ın bakış açısından yakın çekimde verilir. Omuzlardan başlayan aşağı kaydırma yavaşça bele kadar iner ve karakterin bedeninin uzun süre seyredilmesine olanak sağlar. Karakterin eğilip yüzüne su çarpması ve saçlarını savurması yavaş çekimde verilir. Çerçevenin karakterin mayosunun başladığı hizadan daha aşağı inmemesi, İskoç'un çıplak olduğu çağrışımını yaratır. Firuzan onunla birlikte yüzmek istediğinde kurulan çerçeve ise ikili arasında oluşan erotik gerilime işaret eder. İskoç Firuzan'ın çıplak bacaklarına yapılan yakın çekimde, arka planda görülür ancak net alan içerisindedir. Hüseyin ile Müjgan'ın ilişkisinin aksine Firuzan ile İskoç'un ilişkisinde cinsel çekicilik yok sayılmaz.

Filmde yaygın güzellik idealine uygun özellikler taşıyan, fakat güzelliğine dair hiçbir vurgu bulunmayan bazı figürler de bulunmaktadır. Bunlar, Hüseyin'in arkadaşları Berber Murat, İbrahim, İbrahim'in sevgilisi Derya, Firuzan'ın eski sevgilisi Fatih, Erhan Eskicioğlu ve emlakçıyı öldüren mafya mensuplarıdır.

### 3.2.3.1.5. Çirkinler

Filmde yer alan kişilerin çok büyük bir bölümü yaygın güzellik ideali ile uyumsuzdur. Hüseyin ve Firuzan'ın bedenlerindeki uyumsuzluklara yukarıda değinilmiştir. Hüseyin'in, İstanbul'da yanında kaldığı akrabası Ramiz kısa boyludur ve genç değildir. Kendisi de yaşını, "Kıçımızın kılları ağardı" sözleri ile vurgular. Hüseyin'in dedesi ve ninesi oldukça yaşlıdır. Saçları ağarmış, ciltleri kırışmıştır. Dedesinin dişleri yoktur ve ağzını sürekli açık tutarak bu durumu belirgin kılar. Hüseyin'in kahvede muhabbet ettiği Muharrem ve Şaban da şişmandırlar. Orta yaşlı bu figürlerin saçları ve sakalları ağarmıştır. Arkadaşı İrfan normal bir kilo ve boydadır fakat saçları yaşını gösterir biçimde kelleşmiştir. Firuzan'ın menajeri Metin kısa boylu bir karakterdir. Bedensel özelliklerinin yanı sıra abartılı kıyafet ve takıları ile görünümü komikleştirilmiştir. Metin, *metroseksüel* erkek stereotipini oluşturan süslenme, modayı takip etme, bakımlılık ve makyaj unsurlarının abartılı kullanımı ile karikatürleştirilmiştir, komikleştirilmiştir. Bu komikleştirme metroseksüel erkeğin bedeninin olumlu algılanmadığını göstermektedir. Hüseyin'in babası da şişmandır, saçları ağarmış ve kelleşmiştir.

Fouts ve Burggaf'ın *prime time* durum komedileri üzerine yaptıkları 1999 tarihli araştırmada, nüfusa oranla zayıf ve genç karakterlerin aşırı temsil edildiği buna karşın kilolu ve yaşlı karakterlerin daha az temsil edildiklerinin bulgulamıştır. (Fouts ve Burggaf, 1999). Benzer biçimde, Recep İvedik filminde de oyuncuların büyük bölümünün yaygın güzellik idealine uygun kişilerden oluşturulduğu tespit edilmiştir. Ancak aynı durum *Eyyvah Eyyvah* için geçerli değildir. Hatta kilolu ve yaşlı figürlerin ağırlıkta olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu tercih *Recep*

*İvedik* ile kıyaslandığında Türkiye nüfusu ile daha tutarlı bir manzara ortaya koymaktadır. Türkiye İstatistik Kurumu'nun 2010 yılında vücut kitle indeksini baz alarak yaptığı araştırmaya göre, Türk toplumunda kadınların %49.4'ü, erkeklerin ise %50.5i normal kilonun üzerindedir.<sup>14</sup> Dolayısıyla toplumun yarısı yaygın güzellik idealinin yücelttiği bedensel özelliklere sahip değildir. 2012 yılının adrese dayalı nüfus sayımı istatistikleri ise 75.627.384 nüfusa sahip Türkiye'nin 15-39 yaş aralığındaki nüfusunun yalnız 30.126.86 olduğunu göstermektedir.<sup>15</sup> Dolayısıyla filmde yaygın güzellik idealine uyan karaktere ağırlık verilmesi yönünde bir tercih yapılmamış, bedensel güzellik ya da çirkinlik merkezi bir önemde tutulmamıştır.

Filmde çirkinliğe dair stereotipik bir öge yer almaktadır. Bu öge Müjgan'ı da kaçıran insan kaçakçısının çirkin kötü adam stereotipine uymasındadır. Kaçakçının saçları şakak kısımlarından kelleşmiş, saçlı kısımları ise seyrekleşmiştir. Kaşları çatık, üst dudağı yukarı çekili biçimde konuşması yüzünün biçimini bozmaktadır. Uzun boylu, geniş omuzlu ya da yapılı değildir. Gündelik hayatta pek sık görülmeyen bıyık biçimi ve üzerine bol gelen kıyafetleri ile kendine has, tekensiz bir izlenim yaratmakta ve bedensel görünüş bakımından diğer kişilerden belirgin biçimde ayrılmaktadır.

### **3.3.1.6. Filmin Genel Değerlendirmesi**

Film bedensel güzelliği karşı cins tarafından beğenilmenin kriterlerinden bir tanesi olarak kodlarken çirkinliğe ise özel bir önem atfetmez. Çirkinlik doğal

<sup>14</sup>Veriler <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=8620> adresinden alınmıştır.

<sup>15</sup>[http://rapor.tuik.gov.tr/reports/rwservlet?adnksdb2&ENVID=adnksdb2Env&report=wa\\_turkiye\\_ya\\_sgr.RDF&p\\_yil=2012&p\\_dil=1&desformat=html](http://rapor.tuik.gov.tr/reports/rwservlet?adnksdb2&ENVID=adnksdb2Env&report=wa_turkiye_ya_sgr.RDF&p_yil=2012&p_dil=1&desformat=html) adresinden alınmıştır.

karşlanır. Bu yüzden filmin çözümlenmesi sırasında bedensel çirkinliğe dair pek fazla veri elde edilememiştir. Filmde, şişmanlığının Hüseyin'in hayatının bir parçası olduğu, bunun farkındalığı ile yaşadığı görülür. Ancak şişmanlık olumlu ya da olumsuz bir durum olarak ele alınmaz. Karakterin kişisel özelliklerinin önüne geçmez. Ali Rıza'nın kilosu, Firuzan'ın dişleklığı, dedenin dişsizliği gibi belirgin fiziksel unsurlar anlatının gidişatı açısından hiçbir rol oynamaz, komikleştirilmez ya da diğer karakterler tarafından olumsuz karşılanmaz. Farklı sosyo-ekonomik gruplara mensup olan kasabalılar ile İstanbullular arasında bedensel güzellik ve çirkinlik bakımından herhangi bir farklılık vurgusu söz konusu değildir.

Filmde bedensel güzellik ve çirkinliğe ilişkin üç stereotip tespit edilmiştir. Bunlardan ilki, Firuzan'ı sahnede dinlemeye gelen mafya patronunun statü göstereni olarak etrafında bulunan güzel kadınlar, ikincisi Müjganı kaçıran çirkin kötü adamdır. Üçüncü bir stereotipin ise “çirkin cadı” olduğunu söylemek mümkündür. Elif Kutlu'nun belirttiği üzere 16. ve 17 yüzyılın deforme bedenleri ile resmedilen cadı imgesi erkeğin toplumsal koruyucu gücünden yararlanmayı reddeden kadınlara işaret eder. Ataerkinin dayatmalarına karşı çıkan bu kadınlar, kadın gibi olmanın gereği olan güzellikten de mahrum olarak düşünülür. Aynı çirkin, saldırgan cadı söylemi bu gün feministler üzerinden sürdürülmektedir (Kutlu, 2013: 38). Cadı imgesinin Türkiye için fazla anlamlı olmadığı düşünülebilir fakat cadının bir benzeri Türk kültüründe kocakarı olan yer alır. Kocakarı annedir ama artık yaşlanarak toplumun kadınlık ile ilişkilendirdiği kimi vasıflarını yitirmiştir. Kocakarı muktedirdir; ilaçları vardır, eyler, sözü dinlenir, ondan korkulur. Türkiye'deki yaşlı ve çocuklu muadili kocakarı olan cadı söylemi Firuzan karakteri ile uyuşmaktadır. Firuzan'ın hayatında “ondan sorumlu olan” baba, koca, ağabey gibi bir erkek figür

yoktur. Bu role soyunan Fatih'i hayatından çıkartır hatta tartaklar. Hatice Nine'ye göre Hüseyin'e sahip çıkmıştır yani sahip olunan değil sahiplenen bir figürdür. Evlilik dışı ilişkiyi normal karşılar. Hiç kimseye danışmadan kendi başına hareket edebilen özgür bir kadındır. Anlatının akışını büyük ölçüde Firuzan yönlendirir. Babasını bulması için Hüseyin'i destekler, yönlendirir. Müjgan'a açılması için Hüseyin'i yüreklendirir. Hüseyin'in konuşmak için Müjgan'ın evine gitmesi, kaçakçının arabasını takip etmesi Firuzan'ın eseridir. O insanları kavuşturur ve yakınlaştırır. Anlatı boyunca eyleyendir. Patriarkinin kadına çizdiği sınırların içinde durmayı reddeden bir cadıdır ve buna paralel olarak çirkin, deforme bir bedene sahiptir. Makyajı ve takma dişleri ile biçimi bozulan suratu özellikle başını geriye atıp kahkaha atarken çok yakın çekimde gösterilerek çirkinleştirilir. Bronz ve kaslı vücudu abartılı kostüm ve takılar süslenir. Karakter garip görünür. Kadın olmanın gereği olarak kabul edilen rolleri reddedip eyleyen olmayı tercih eden cadılar, kocakarılar, feministler gibi, Firuzan da çirkinlik söyleminden payını almıştır.

Filmde güzellik övülmemesine karşın sevgililik ilişkisinde bir gerekliliktir. Hüseyin Müjgan'ın güzelliğinden etkilenir. Firuzan ise İskoç'u bedensel olarak çekici bulur. Filmde sevgili olan ve evlenen bir diğer çift ise Melek ve İbrahim ikilisidir. Onlar da yaygın güzellik idealine uyumlu kişiler olarak aşkı yaşayabilmektedir.

Özetle Eyyvah Eyvah bedensel güzellik ve çirkinliğe özel anlamlar atfetmekten kaçınmaktadır. Güzellik övülmez, çirkinlik yerilmez. Ancak film bedensel güzellik ve çirkinlikle ilişkili kimi stereotipleri kullanmaktan kaçamamıştır. Ata Demirel'in diğer filmlerindeki ve özel yaşantısındaki hassasiyetine bakıldığında güzelliği ve çirkinliği önemli kılmaktan özellikle kaçındığı görülür. Bu şartlar altında

filmde yer alan stereotiplerin anlamları düşünülmez, komedyenin imgeleminde yer aldığı biçimiyle perdeye yansıdığını söylemek mümkündür.

### **3.3.2. BERLİN KAPLANI**

#### **3.3.2.1. Filmin Öykü Örgüsü**

Ayhan Kaplan, Almanya'da boksörlük yapan bir Türkiye göçmenidir. Bokstaki başarısızlığı yüzünden menajeri kendisinden şike yapmasını ve emekli olmasını ister. Ayhan, maçta panik atak krizi geçirir ve kendisinden istendiği gibi yenilmek yerine saldırganlaşarak rakibini yener ve sponsorlarından kaçmak zorunda kalır. Bu sırada, Ayhan'ın kardeşi Pakize ve Eşi Nurettin, Şevket'in hafızasını kaybetmesinden istifade ederek işlettikleri pansiyonun arazisini satmaya karar verir. Arazi üzerinde Ayhan'ın da payı olduğundan Nurettin Ayhan'ı bulur ve Türkiye'ye getirir. Amaçları, Ayhan'ın güvenini kazanmak ve daha sonra araziyi satmaya ikna etmektir. Ayhan bir süre Antalya'da kalır. Yeğeni Fatih ile yakın bir ilişki kurar ve onun rol modeli olur. Fatih'in futbola olan ilgisini destekler ve kurs seçmelerini kazanmasını sağlar. Arazinin satılmasına aracılık eden emlakçı Tayyar'ın kardeşi Elvan ile tanışır. Ayhan ile Elvan birlikte vakit geçirir ve birbirlerine aşık olurlar. Nurettin, Ayhan'ın paraya ihtiyacı olduğunu öğrenir ve araziyi satarlarsa tüm sorunların çözüleceğine ikna eder ancak arazinin ederi konusunda yalan söyler. Pakize arazinin ederini ağzından kaçırınca kandırıldığını anlar. Elvan'dan da şüpheye düşer. Ayhan, borcunu kapatmak için yeni bir maça çıkmaya karar verir ve

akrabalarının yanından ayrılarak antremanlara başlar. Maç günü Pakize ile Nurettin Ayhan'ı televizyonda görür ve özür dilemek için maçına giderler. Ayhan özrü kabul eder ve artık uğruna dövüşebileceği bir şey olduğu için maçı kazanır. Maçı televizyondan izleyen Şevket, Ayhan'ı tanır ve hafızası yerine gelir. Elvan, Ayhan ile birlikte Almanya'ya gitme kararı alır.

### 3.3.2.2. Ayhan'ın Şişmanlığı

Ağır sıklet dalında dövüşen bir boksör olan Ayhan, şişman bir kişidir. Hem şişman hem uzun boylu olduğu için iri olarak tanımlanabilecek bedensel niteliklere sahiptir. İri oluşu anlatı içerisinde sözel olarak da vurgulanır. Fatih, Ayhan ile tanıştıklarında Ayhan'a şişman olduğunu söyler. Uyurken odasına girip kolunun kaç karış olduğunu ölçer ve iriliğine şaşırır. Fatih'in futbol kursu seçmelerinde ise koçun yardımcısı, koça Fatihi gösterirken Ayhan'ı kastederek, "Şu iri olan var ya onun yanındaki" der. Söz konusu vurgular, karakteri komik ya da kötü duruma düşürmekten ziyade kırıncılık, kabalık olarak sunulur. Zira karakterin şişmanlık ile ilgili kalıp yargılardan hoşnutsuzluğu alttaki başlıkta tartışılacaktır. Filmde, Ayhan'ın iriliği haricinde yaşı da vurgulanır. Sponsoru Hacı, "Kabahat bende zaten kırk yaşındaki adamdan 'top ten' yaratmaya çalışmış" der. Ayhan'ın çıktığı son maçta da yaşı bu sefer spiker tarafından dile getirilir. Ayhan, bedeninde yaşlılığa dair herhangi bir gösterge taşımasa da genç olmadığı dile getirilir. Böylece karakter, yaygın güzellik idealine uymayan ve bu gerçekle sıklıkla yüzleşmek durumunda kalan bir konuma yerleştirilir.

Karakterin yaygın güzellik ideali ile uyumsuz bu özellikleri komik ya da olumsuz bir duruma sebep olmaz. Kamera aı ve ölçekleri ile izleyiciye komik ya da çirkin gösterilmez. Ayhan başarsız bir boksör olmasına karşın bu durumun bedensel özellikleri ile alakasız olduğu açıklanır. Ayhan, uğruna dövüşecek bir amaç bulduktan sonra katıldığı karşılaşmayı kazanır. Ayhan'ın dış görünüşü Elvan'ın ona aşık olmasına engel değildir. Hatta Elvan onu Jhonny Depp'e benzetir. Jhonny Depp bedensel görünümü de beğeni konusu olan bir yıldız oyuncudur. Dolayısı ile Elvan'ın Ayhan'ın bedensel görünümünü beğendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Ayhan, akrabaları tarafından sevilir, önemsenir. Fatih için bir rol modeli haline gelir. Dolayısıyla filmde bedensel çirkinlik olumsuz kişilik özellikleri ile bir tutulmaz ya da kalıp yargılara rağmen toplumda yer edilmeye engel değildir.

### **3.3.2.3. Ayhan ile Fatih'in Benzerliği**

Fatih ve Ayhan karakterlerinin her ikisi de şişmandır. Herr ikisi de şişmanlıkla ilgili önyargılar ile karşılaşırlar ancak beklentileri tersine çıkartarak söz konusu önyargıların geçerliliğini sorgulatırlar. Söz konusu önyargılar ve bunların boşa çıkarılması genellikle bedensel aktivitelerdeki yetenek ile ilişkilidir. Karakterlerin şişmanlıkları herhangi bir çekim açısı ya da leği ile vurgulanmaz. Fatih ile Ayhan'ın ilk tanıştıkları sahnede Fatih Ayhan'a, "Bence sen daha çok yeme. şişkosun zaten" der. Fatih ise, "Sen çok mu zayıfsın? Böyle topçu mu olur ya? Top gibi zaten." Karşılığı verir. Her iki karakterin de şişmanlığı sözel olarak vurgulandıktan sonra konu, şişmanların neyi yapıp neyi yapamayacağı ile ilgili bir

espriye gelir. Ayhan, Fatih'in ancak iyi kalecilik yapabileceğini söyler. Çocuklar arasında yapılan futbol maçlarında şişman kişinin kaleye geçirilmesi, bedeninin büyüklüğü ile kalenin büyük bölümünü kaplayacağı, böylece gol yeme ihtimalinin düşeceği inancına dayalıdır. Fatih, bunu duyunca çok sinirlenerek ortamı terk eder. Annesi Pakize ise, Ayhan'a, damarına bastığını, birlikte futbol oynadığı arkadaşlarının da onu sürekli kaleye geçirmek istediğini, Fatih'in buna katlanamadığını açıklar. Buradan, Fatih'in şişmanlığının sık sık söz konusu edildiğini ve bu durumun onu mutsuz ettiğini çıkartmak mümkündür.

Şişmanlık ve futbol ile ilgili kalıp yargılara değinilen bir başka sahne, Fatih'in Kemer'de futbol oynadığı sahnedir. Bu sahnede, Fatih istemediği için Ayhan kaleye geçer ve maçı kazanırlar. Arkadaşları, "Saymıyoruz oğlum ya. Ağabeyin kocaman. Toplar girmiyor ki kaleye" şeklinde itiraz eder. Ayhan ise durumu çocuklara bir ders vermek için kullanır ve aslında bedensel özellikler ile ilgili kalıp yargılara nasıl yaklaştığını açıkça belirtir. Ayhan'ın sözleri, "Size bir ders vereyim. Siz başında bana dediniz oyna. Neden? Çünkü beni kof sandınız. Ben kabul ediyorum kaleye göre büyüğüm. Ama kof değilim; değil mi? Demek ki dış görünüş aldatılabilir. Bundan sonra kimseyi dış görmeyin" şeklindedir. Bu açıklama herhangi bir yoruma gerek bırakmaksızın karakterin ve hatta senaryo yazarı olması bakımından komedyenin şişmanlığa karşı bakışını ortaya koymaktadır.

Karakter, şişmanlık ile ilgili kalıp yargılar ile mücadele etmesine karşın, kalıp yargıların yaygınlığı benzer bir durumun tekrar yaşaması ile vurgulanır. Ayhan, Fatih'i bir futbol kursunun seçmelerine götürür. Koç, Fatih'i görmezden gelir, oyuna almaz. Ayhan ısrar edince yardımcılarına, "Oğlum bayaa şişman o. Nereden buldunuz onu ya Allah Allah!" şeklinde çıkışır. Fakat Ayhan'ın birkaç tuhaf davranışı

karşısında onu deli zanneder ve saldırmasından korktuğu için Fatih'i oyuna dahil eder. Fatih, oyuna kabul edilmesine rağmen ön yargı sürer. Fatih, hiç kimsenin ona pas vermeyişinden şikayetçi olur. Ayhan, ona topu kendisinin almasını öğütledikten sonra işler yoluna girer. Fatih, seçmeleri kazanır. Böylece, şişman karakterin hayallerini gerçekleştirmesinin önüne bir engel olarak konulan kalıp yargılar ile savaşırlar ve bu yargılara karşı zafer kazanılır.

Özetle, *Berlin Kaplanı*'nda şişmanlık ile ilgili kalıp yargıların sık sık karakterlerin karşısına çıkararak onları üzdüğü, fakat bunlar ile baş etmenin ve aksini göstermenin mümkün olduğunun gösterildiği görülür. Şişmanlık çirkinlik olarak algılanmaz, aşağılanmaz ya da komikleştirilmez.

#### **3.3.2.4. Elvan'ın Bedeni ve Kişiliği**

Şu ana kadar incelenen filmlerin tamamında olduğu gibi, *Berlin Kaplanı*'nda da ana karakterin aşık olduğu kadın güzel bir kadındır. Elvan genç, uzun boylu, ince ve bakımlıdır. Ancak Ata Demirer'in her iki filmde de, incelenen diğer filmlerin aksine, aşık olunan kadının güzelliği övülmez, söz konusu edilmez ya da anlatıya yön vermez. Övülen ve ön plana çıkartılan, kişilik özellikleri ve Ayhan ile uyumlu olmasıdır.

Elvan ile Ayhan'ın, herkesin ilgi duymadığı ortak ilgi alanları vardır. Rafting yaptıklarında herkes pişman olurken Elvan ile Ayhan mutlu olurlar. Elvan, Ayhan'ı Yanartaş'a gezmeye götürdüğünde Ayhan çok mutlu olur. İkisinin de mitolojiye meraklı olduğu, aynı filmleri sevdiği, aynı müziklerden hoşlandığı görülür.

Pek çok konuda aynı düşünceleri paylaşırlar. Elvan da Fatih'in hayallerinin peşinden gitmesini destekler, Ayhan ve Fatih ile futbol oynar. Dolayısıyla Elvan, yaygın güzellik idealine uygun bir kadın olmasına rağmen bu özelliği vurgulanmamış, Ayhan ile uyumlu ilişkisinin geri planında kalmıştır. Karakterin bedenini sergileyen çekimlere yer verilmemiştir. Bu durum, filmde önemli olanın bedensel görünüm değil, kişilik olduğunu ortaya koyan diğer unsurlar ile tutarlıdır.

### **3.3.2.5. Yaygın ve Normal Çirkinlik**

Filmde, yaygın güzellik ideali ile uyumsuz karakterlerin çokluğu dikkat çekmektedir. Mübarek, akrabasını bile dolandırabilecek kadar paragöz bir karakter olarak sunulur ancak olay örgüsü içerisinde yaptığının yanlış olduğunu anlar. Pakizede pek gönüllü olmasa da kocasının planlarına sadık kalır. Ancak o da sonunda üzülür ve pişmanlığını belli eder. Sözkonusu karakterler filmde ne olumlanır ne de olumsuz bir biçimde resmedilirler. Pakize şişman bir kadındır. Eşi Mübarek ise kısa boylu ve düşük omuzludur. Filmin ilk sahnelerinde, Pakize ile Mübarek arasındaki bedensel zıtlık kamera açıları ile vurgulanır. Pakize bir basamağın üzerinde, Mübarek ise altında durur. İki arasındaki diyalog iç karşı açıdan çekilir. Pakize alt açıdan çekilerek olduğundan iri görünmesi sağlanır. Mübarek ise üst açıdan görüntülenerek Pakize'nin karşısında ufak kalması sağlanır. Ancak ikilinin yaygın güzellik ideali ile uyumsuz bedenleri olay örgüsünde herhangi bir yer tutmaz.

Pakize ve Ayhan'ın babası Şevket, aksi ve kaba bir adam olarak sunulur. Şevket yüzündeki kırışıklıkları, ağarmış saç ve sakalı ile yaşlı bir karakterdir.

Şişmandır ve uzun boyludur. Karakterin yaygın güzellik idealine uyumsuz bedenine özel bir önem atfedilmez. Ayhan'ın koçu Cemal, tıpkı Ayhan gibi hayalleri olan ama kendi istediği gibi değil dış etmenlerin onu yönlendirdiği biçimde yaşamak zorunda kalan bir adamdır. Cemal, düşük omuzlu, şişman ve kısa boyludur. Saçları ağarmış, cildi kırışmıştır. Ancak onun bedensel görünümü de anlatı içerisinde herhangi bir anlam taşımaz. Hacı da önce karakterlerin hayatında bir tehdit unsuru olarak sunulan, hatta Cemal'i vurduran, ancak sonradan özür dileyen ve kendisinin de mağdur durumda olduğunu açıklayan yaşlı, saçları dökülmüş, çok kilolu olmamasına rağmen göbekli bir erkektir.

Tüm bunlardan hareketle, filmdeki karakterlerin çok büyük bölümünün yaygın güzellik ideali ile bağdaşmadıkları görülür. Ancak karakterlerin bedensel durumları olay örgüsünü etkilemez, sinematografik araçlarla vurgulanmaz, komik gösterilmez. Dolayısıyla filmde bedensel açıdan güzel olmamak normal bir durum olarak karşılanmaktadır.

### **3.3.2.6. Patronun Karısı Stereotipi**

Filmde yalnızca bir karakter üzerinden vurgulanmış olmasına karşın incelenen diğer filmlerle tutarlılığı bakımından, güzel kadının erkeğin statü göstereni olması önemlidir. *Berlin Kapları*'nda Ayhan ve Cemal üzerindeki en büyük tehdit unsuru olan kişi, Ayhan'ın sponsoru Hacı'dır. Korumalar ile gezmesi, davranışlarından hoşnut olmadığı kişileri hayatları ile tehdit edebilmesi ve vurdurması nedeniyle tekinsiz ve korkulan bir karakterdir. Hacı, görüldüğü beş

sahnedeki ikisinde, yani boks maçlarını izlediği sahnelerde yanında bir kadın ile görünür. Bu kadın oldukça ince, uzun boylu ve bakımlı yani güzeldir. Mafya ve benzeri bir suç örgütünün başında bulunan tekinsiz ve statü sahibi erkeğin etrafında güzel bir kadın ya da kadınlar olması, sinemada stereotipik bir öğedir. Söz konusu stereotipi başta Hollywood filmleri olmak üzere pek çok filmde görmek mümkündür. Bu kadınların yaygın güzellik idealine birebir uygun bedenleri izleyiciye sergilenir. Bazı anlatılarda ise arzu uyandıran fakat asla yaklaşılması gereken kadın olarak bir tehlike unsuru işlevi vardır.<sup>16</sup>

*Berlin Kapları*, genel anlamda bedensel görünüşün oluşturduğu kalıp yargıları eleştiren bir filmidir. Ancak statü sahibi erkek stereotipinin bir tamamlayıcısı olan güzel kadının, olay örgüsüne herhangi bir hizmeti olmadan, yalnızca erkeğin statüsünün vurgulanması amacıyla anlatıya yerleştirilmesi düşündürücüdür. Filmin, söz konusu tavrı nedeniyle bu stereotipi anlamını irdelemeden, stereotip olduğu için alıp kullandığını söylemek mümkündür.

### 3.3.2.7. Filmin Genel Değerlendirmesi

*Berlin Kapları*, kendi hayatını elinde olmayan etkenler yüzünden istediği gibi yaşayamayan insanların öykülerini anlatmaktadır. Şişmanlık ile ilgili kalıp yargılar da karakterlerin hayatlarını istedikleri gibi yaşayamamaları engelleyen faktörler arasında sunulmuştur. Ayhan ile Cemal'in spor okulu açmalarının önündeki engel paradır ve anlatı ilerledikçe giderek borçlanırlar. Buna paralel olarak Fatih'in, futbol

---

<sup>16</sup> Pulp Fiction (Quentin Tarantino, 1994) söz konusu stereotipi anlatısının odağına alan ve tipik özelliklerini sergileyen bir film olarak anlatılmak istenene bir örnek teşkil etmektedir.

konusunda kendisini geliştirme çabasının karşısına kilosu çıkar. Arkadaşları Fatih'i kilosu nedeniyle sürekli kaleye geçirmek ister. Futbol kursunun seçmelerinde koç tarafından oyuna alınmaz.Oyunda kendisine pas verilmez. Ancak koşup topları kendisi almaya başladıktan sonra birçok çok gol atar. Böylece şişmanlığın hantallıkla, bedensel yetenek gereken konulardaki başarısızlıkla bir tutulmasına yönelik eleştirel bir tavır ortaya konulur. Nitekim,Ayhan'ın çocuklara insanları dış görünüşleri ile yargılamamaları gerektiği konusunda bir ders vermesi, filmin bu yaklaşımını tekrar vurgular.

Filmde bedensel güzellik ile ilgili kalıp yargılardan kaçınıldığı görülür. İyilerle kötüler arasında bedensel bir farklılık yoktur. Ağırlıkla bedensel açıdan güzel karakterlere yer verilmesi gibi bir durum yoktur, hatta karakterlerin çok büyük bölümü yaygın güzellik ideali ile uyumsuzdur. Güzellik övülmez, çirkinlik yerilmez ya da komedi unsuru haline getirilmez. Hatta yaygın güzellik idealine uymayan karakterlerin çirkin kabul edildiğine dair hiç bir veri yoktur. Çirkinlik güzellik gibi tarafsız biçimde deneyimlenmez, iğrenme duygusu uyandırır (Eco, 2009: 19). Ancak filmdeki karakterlerin yaygın güzellik idealine uymayan hiç bir özellikleri iğrenme duygusu ile ilişkilendirilerek verilmemiştir. Çirkinliğin komik olması da toplumda kabul gören değerlere aykırı olmasından ileri gelmektedir. Bergson'un uyumsuzluk kuramına göre gülmenin töreleri koruyucu bir işlevi vardır çünkü kendisine gülünen kişi gülünen yönünü düzeltmeye, nasıl görünmesi bekleniyorsa öyle görünmeye çalışır (Bergson, 2006: 17-18). Ancak *Berlin Kaplanı*'nında yaygın güzellik idealine uymayan hiçbir özellik gülme ile karşılanmaz, gülünçleştirilmez. Hem iğrenme ile ilişkilendirmeme, hem de gülünç kabul etmeme, filmde çirkinlik kategorisinin yok

sayılmasına işaret eder. Günümüzde çirkin kabul edilen bedensel nitelikler filmde tamamen normal kabul edilir, herhangi bir anlam atfedilmez.

Özetle *Berlin Kaplanı* yaygın güzellik idealini görmezden gelir. Ancak bu ideal dolayısıyla ortaya çıkan, bedensel görünüme yönelik kalıp yargılara geniş yer verir ve bu kalıp yargıları hem boşa çıkartarak hem de neden oldukları olumsuzlukları vurgulayarak eleştirir. Yaygın güzellik idealine karşı takınılan bu tavrın nedenini Ata Demirel'in kişisel yaşantısında görmek mümkündür. Ata Demirel kilosundan memnun olmayan, kilo vermek için çaba harcayan ve kilo verdiğinde bunu medyada paylaşan bir komedyendir. Komedyen evlendikten sonra yirmi kilo verdiği basına açıklamış<sup>17</sup>, nasıl kilo verdiğini ise şahsi twitter hesabında anlatmıştır. *Tek Kişilik Dev Kadro* adlı sahne gösterisinde kendisini gören sahne görevlilerinin taklidini yaptıktan sonra kurduğu "Bak bak bak bak Ata Demirel geçiyor. Sanki hücumbot geçiyor! Hayır fiziksel bir rezalet var farkındayım da, tonlamadan hissettiriyor herif sana." cümlesi komedyenin hem *kişisel kendilik tasavvurundan* hem *de sosyal kendilik tasavvurundan* hoşnut olmadığını gözler önüne sermektedir. Hemen ardından anlattığı bir anısında yaşlıca bir kadının kendisine "kaç kilo çektiğini" sorduğunu dile getirmiş "direkt et olarak soruyor beni" yorumu yapmıştır. Gösterinin adında geçen "dev kadro" söyleminin ise hem gösterinin niteliğine kem de komedyenin bedenine aynı anda göndermede bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Komedyenin kendi bedeniyle bu ilişkisi, filmlerinde neden bedensel görünüme ve bunun beraberinde getirdiği kalıp yargılara önem verdiği konusunda fikir vermektedir. Komedyenin kişisel deneyimleri doğrultusunda güzellik buyruğuna dair bir duyarlılık geliştirdiği yorumunu yapmak mümkündür.

---

<sup>17</sup> Açıklamayı kendisinin yaptığı bilgisine [http://www.gazetea24.com/haber/ata-demirel-nasil-20-kilo-verdi\\_23418537.html#](http://www.gazetea24.com/haber/ata-demirel-nasil-20-kilo-verdi_23418537.html#) adresinden ulaşılmıştır.

## SONUÇ

İnsan bedeni, kişinin kendisinden daha çok, içinde yaşadığı topluma aittir. Nasıl görünmesi, nerede bulunması, ne kadar görünmesi gerektiği toplumsal olarak şekillendirilmektedir. Bedenin güzelliği ve çirkinliği de buna paralel biçimde, kültürel ekonomik, siyasi ve dini pratikler içerisinde anlam kazanmaktadır. Tarihin belirli dönemlerinde, farklı coğrafyalarda, farklı bedensel özellikler güzel ya da çirkin kabul edilmiş, bedensel güzelliğe ve çirkinliğe verilen önem değişkenlik göstermiştir. Günümüzde bedensel güzellik ve çirkinlik son derece önemli kabul edilmekte, tek tipleşen evrensel bir güzellik anlayışı kabul görmektedir. Bunun sebebi olarak ise tarihin farklı dönemlerinde yürütülen iktidar politikalarından farklı olarak tüketim kültürü gösterilmektedir. Tüketim toplumuna dönüşme sürecinde beden, özel mülk statüsüne erişmiş, ne denli güzel görüldüğüne göre değer kazanır hale gelmiştir. Bedenin güzel tutularak değerli kılınması, sahibinin statü ve prestij kaynağı haline gelmiştir. 2000'li yıllar Türkiye'sinde tüketim kültürü toplumun hemen hemen her kesimine yayılmıştır. Güzellik ve çirkinlik arasındaki gri alan kaybolmaya başlamış, yaygın güzellik idealine uyumsuz özellikler çirkinliğe ait kabul edilmeye başlamıştır.

Güzelliğin ve çirkinliğin kriterlerini belirleyen ise kapitalist ekonominin merkezinde olan Batı'dır. Güzellik endüstrisi her geçen gün daha ince, daha genç, daha formda görünmek gerektiği buyruğu ile güzellik idealini ulaşılması güç bir ideale dönüştürmekte, böylelikle bu uğurda yapılan tüketimi canlı tutmaktadır. Türkiye'de bu buyruğun etkilerini liberalleşme politikasının başladığı 1980'lerden itibaren görmek mümkündür.

Güzellik ve çirkinlik kapitalist endüstrinin ile birlikte, bununla ilişki içerisindeki toplumsal cinsiyet kalıplarının da etkisi altındadır. Erkek bedeni için ideal kabul edilen kaslı, geniş omuzlu ve ince belli üçgen vücut sağlık, dayanıklılık, fiziksel güç ve bu vücudu elde etmek için gerekli olan iradeye işaret etmektedir. Öte yandan kadın bedeninin inceliği, kadından beklenen zerafet ve narinlik ile uyum içerisinde. Uzun boy ve gençlik ise her iki cinsiyet için de geçerli olan güzellik buyruqlarıdır. Tüm bunları sağlamak için bedene özen göstermek, kozmetik ürünleri kullanmak, spor yapmak, belirli besinlere yönelmek, yani tüketmek gerekmektedir.

Doğası gereği izleyiciyi düşündürmek ya da rahatsız etmekten kaçınan, amacı beklentilere cevap vermek olan tür sinemasında, bedensel güzellik ve çirkinliğe dair bu yaklaşımların yansımalarını bulmak olasıdır. Bir tür sineması örneği olarak güldürü bu niteliklerinin yanı sıra çok sayıda izleyiciye ulaşması bakımından da ayrıcalıklı konumdadır. 2000'li yıllar özelinde bakıldığında ise bu dönemin güldürü sinemasının kendine has nitelikler geliştirdiği görülmektedir. Önce mizah dergilerinde varlık göstermeye başlayan yeni bir mizah anlayışı 2000'li yıllarda, mizah yazar ve çizerlerinin de sektöre kayması ile sinemayı etkilemiştir. Bu mizah anlayışı tebessümle yetinmeyip kahkaha attırmayı, böylelikle izleyiciye parasının karşılığını verdiğini hissettirmeyi amaçlamaktadır (Çağan, 2009: 89). Bu amaç doğrultusunda mizahın konusu politika, göç ve benzeri toplumsal olgulardan çoğu kişinin bire bir deneyimlediği gündelik durumlara kaymıştır. Bütünlüklü anlatılardan ziyade bağlamından kopsa bile anlamını yitirmeyecek kısa skeçler art arda getirilerek düzenmiş senaryolar görülmektedir.

Güldürü sinemasın bir diğer önemli özelliği de, "sadece şaka" söyleminin ardına sığınarak toplumda dile getirilmesi ayıp karşılanan kimi konuların dile

getirilebilmesidir Öte yandan gülme, incelenen üç gülme kuramlarında da işaret edildiği üzere, aşağı görülene, uyumsuz bulunana ya da bastırılması gerekli bulunana yönelir. Dolayısıyla bir güldürü filminde neyin gülünçleştirildiği aslında neyin uyumsuz, ayıp yada bayağı bulunduğu, yani komedyenin neyi eleştirdiğine işaret eder.

Bu çalışma kapsamında incelenen her üç komedyenin de bedensel güzellik ve çirkinliğe dair farklı bir tavır takındığı tespit edilmiştir. Şahan Gökbakar filmlerinde tüketim toplumuna ait beden kurgusunu açıkça görmek mümkünken; Cem Yılmaz çirkinliği tüketim toplumunun normlarına uymamanın cezası olarak değil, kişinin, özellikle de erkeğin üzerindeki bir baskı unsuru olarak ele almaktadır. Ancak Yılmaz'ın filmlerinde güzellik yine tüketim toplumunun bedene biçtiği değişim değeri ile ilişkilendirilmektedir. Ata Demirer filmlerinde ise güzelliğe özel bir önem atfedilmezken, çirkinlik algısı kişiyi mutsuz eden bir baskı unsuru olarak ele alınmıştır. Demirer'in doğrudan çirkinliğe ilişkin stereotipleri eleştirdiği, fakat cinsiyetlendirilmiş beden algısı ile ilgili stereotiplerden kaçamadığı görünür.

Komedyenlerin bedensel güzellik ve çirkinliğe yaklaşımlarındaki bu farklılıkları *personalarına* bağlamak mümkündür. Tıpkı yıldız olgusunda olduğu gibi komedyenler de, toplumda bir aidiyet grubunu temsil etmek ve rol modeli olmak gibi işlevler üstlenmektedir. Yıldız oyuncuların eski görünürlüklerine sahip olmadıkları günümüz Türk sinemasında, belirli duyarlılıkların sözcüsü olmak da yine komedyenlere kalmaktadır. Söz konusu bedensel ve güzellik olduğuna komedyenlerin aynı konuya farklı açılardan yaklaştıkları ve bunu önemsedikleri görülmektedir.

Şahan Gökbakar'ın *personası* ile ilgili kesin bir çıkarım yapmak mümkün değildir çünkü ilk televizyon programından itibaren ilgi alanları, duyarlılıkları ve hitap ettiği izleyici kitlesinde belirgin bir değişim olmuştur. Fakat Recep İvedik serisi özelinde komedyenin tüketim toplumunun beden kurgusunu içselleştirdiğini söylemek mümkündür. Filmin bedensel güzellik ve çirkinliğe en belirgin yaklaşımı çirkinliği aşağılamasıdır. Tüketim toplumunun "Eğer bedeninize özen göstermezseniz bunun cezasını çekersiniz" (Baudrillard, 2012: 152) söylemini haklı çıkartır biçimde, çirkin kabul edilen bedenlerin aşağılandığı, tiksiniç ve dehşet uyandırıcı kabul edildiği, hakaret konusu yapıldığı görülür. Bu tavır filmdeki karakterler tarafından yadırganmaz. Filmde çirkin beden komikleştirilmez. Çirkin bedenin zaten uyumsuz ve uygunsuz olduğu kabulü vardır. Espriler ise çirkin bedenin toplumla karşılaşması üzerinden üretilir.

Tüketim toplumunun beden kurgusu ile birebir örtüşen bir diğer öge ise güzel bedene biçilen değişim değeridir. Güzel bedenler arzunun nesnesidir, seyredilir ve arzulanır. Güzel beden yalnız cinsel çekicilik değil prestij ve statü kaynağıdır. Filmde yüksek sosyo-ekonomik statüdeki karakterler ile düşük sosyo-ekonomik statüdeki karakterler arasında, güzel bedenin temsili açısından belirgin bir fark bulunması, güzellik ile prestiji özdeş gören bu bakış ile ilişkilidir. Serinin ilk filminde, kadın çirkinliğinin korkunç, erkek çirkinliğinin doğal karşılanması, Recep'in tüketim toplumuna entegre olmuş "Beyaz Türkler" arasında yalnızca bir turist olması ile ilişkilendirilebilir. Karakter ikinci filmde patron sıfatı kazanarak onlardan biri olma, onların değerlerini özümseme yolunda büyük adımlar atar. Bu kaynaşma ile yaygın güzellik idealine uyumsuz bedenler, kadın erkek fark etmeksizin aşağılama ve itibarsızlaştırmanın nesnesi olur. Gülünerek toplumdan dışlanır.

Cem Yılmaz filmlerinde ise güzellik yine toplumda kabul görmenin, sevilmenin, arzulanmanın, seyredilmenin anahtarıdır. Bu durum *Hokkabaz*'da Fatma, *G.O.R.A.*'da Plekumatlar ve kadın mürettebat üzerinden görülür. Güzel kişi ister kadın ister erkek olsun, nesnesi olduğu erotik bakış ise erkeğinkidir. Cem Yılmaz filmlerinde erkeklik önemli bir yer tutmakta, bedensel güzellik ve çirkinlik algısında da toplumsal cinsiyet kalıplarının etkisi belirgin biçimde görülmektedir. Yaygın güzellik idealine uymamanın getirdiği mutsuzluk, toplumun erkeklik idealine uymamanın getirdiği mutsuzluk ile birleşir ki bu ikisi zaten i içedir. *Hokkabaz*'da erkeklik krizine, *G.O.R.A.*'da karşı cins tarafından beğenilmeme korkusuna dönüşür. Çirkinlik glneştirilmez ya da aşağılanmaz fakat önemi yadsınmaz. irkinliğin getirdiği mutsuzluğu aşmanın kaynağı ise bedenin görünümüne rağmen toplumda kabul görmektir. Ceku Arife aşık olduğuna ya da Sait oğlunu olduğu gibi kabul ettiğinde mutsuzluklar açılır. Dolayısı ile komedyenin filmlerinde çirkinliği üzüntü kaynağı yapan çirkinliğin kendisi değil, toplumun gözünde çirkinliğin nasıl karşılandığıdır. Toplumun çirkinliğe bakışının bir diğer boyutu olan stereotipler de komedyenin sinemasında eleştirinin konusu olmuştur. *Hokkabaz*'da güzel karakterlerin ahlaken de iyi, kötü karakterlerin ahlaken de kötü olduğu stereotipi izleyiciyi kandırmanın bir parçası olarak kullanılır ve gerçeğin açıklanması ile stereotip boşa çıkartılır.

Özetle komedyenin bedensel çirkinliğin anlamlandırılmasına ve erkeklik ile ilişkisine yönelik eleştirel bir duyarlılığı olduğunu söylemek mümkündür. Fakat konu bedensel güzellik olduğunda tüketim toplumunun bedene atfettiği anlamlar komedyenin sinemasında da görünürlüğünü sürdürmekte; güzellik tarafsız biçimde

deneyimlenen bir değer (Eco, 2009: 19) olmaktan çıkıp cinsel çekicilik, beğenilme, seyredilme ve arzulanma ile ilişkilendirilmektedir.

Ata Demirer'in filmlerine de yaygın güzellik idealine uyumsuz bir bedene sahip olmanın yarattığı mutsuzluk ve özgüvensizlik görünür bir temadır. Bu durum komedyenin kendi dış görünüşü ile kurduğu, ve sahne gösterileri ve röportajlarında izleyicisine yansıtılmaktan çekinmediği ilişkinin filmlerine yansımaları olarak değerlendirilebilir. Sahne gösterilerinde bedensel görünüşü ile ilgili aldığı tepkilerden bahseden, röportajlarında ise kilo vermek adına yaptıklarını anlatan komedyen filmlerinde çirkinliğe anlamlar atfetmekten kaçınmış, çirkinlikle ilişkili stereotipleri ise eleştirmiştir. *Eyyah Eyvah*'ta dar mekanlarda, komik değil fakat klostrofobik biçimde sıkışan, utandığında cssesini küçültmeye alışan Hüseyin'in kilosunu zaman zaman söz konusu olur fakat asla gülünçleştirilmez, itibarsızlaştırılmaz. *Berlin Kaplanı*'nda ise hem Fatih hem Hüseyin bedensel görünüşleri yüzünden kalıp yargılara maruz kalır. Komedyenin şişmanlığı bir mutsuzluk kaynağı olarak gördüğü açıktır ve bu mutsuzluk hem şişmanlığın toplum gözünde maruz kaldığı yargılardan, hem de hareketlerin kısıtlanmasından ileri gelmektedir. Nitekim komedyen *Sinema* dergisine verdiği röportajda, Berlin Kaplanı'nı yazmadan önce, televizyonda boks maçı izlerken düşündüklerini şöyle aktarmıştır: "Kendimi düşündüm bir an, şişman boksör nasıl olur diye. Bu kiloyla çok zorlandım ama oldu" (Demirer'den aktaran Işıl, 2012: 59).

Ata Demirer'in kişisel duyarlılığı kaynaklı olarak sinemada bedensel çirkinliği ele alırken gösterdiği hassasiyet belirgin, hatta kimi zaman karaktere "demek ki dış görünüş yanılıtır" dedirtecek kadar didaktik olabilmektedir. Buna karşın filmlerinde bedensel görünüş kaynaklı kimi stereotipler görülür. Erkeğin statü göstergesi olarak

"patronun karısı" stereotipi, çirkin kötü adam seterotipi ve çirkin cadı benzetmesi filmlerde yer almaktadır. Komedyenin bedensel görünüşe yönelik tavrı açık olduğundan bu stereotiplerin anlamları irdelenmeden kullanıldığını, imgelemenin filme hesap dışı bir yansıması olduğunu öne sürmek mümkündür. Filmlerin bedensel güzelliğe özel bir anlam atfetmeyen tavrının bir diğer istisnası da İspanyol karakterinin Firuzan'ın erotik bakışının nesnesi olmasıdır. Söz konusu sahneyi tutarlı biçimde yorumlamak, komedyenin hiçbir filminde bir benzeri bulunmadığından güçtür.

Özetle 2000 sonrası Türk güldürü sinemasının bedensel güzellik ve çirkinliğe yönelik yaklaşımları incelenen her üç komedyenin de farklı duyarlılıkları ve konuya ilişkin farklı tavırları olduğu görülmektedir. Tüketim toplumu, toplumsal cinsiyet kalıplarına yönelik bir duyarlılık ve komedyenlerin kendi bedenleri ile kurdukları ilişkiler, güldürü sinemasında bedensel güzellik ve çirkinliğe yönelik yaklaşımlarını şekillendiren aktörler olarak öne çıkmaktadır. Bu doğrultuda, mevcut düzenin sınırları dışına çıkan karakterleri gülünç kılarak, normlara uymaya davet eden anlatılar olduğu gibi; mevcut düzene ayak uydurma çabasını melankoli ve asabiyet sebebi olarak sunan, yaygın ideali eleştiren anlatılar da vardır. Sözü edilen ikinci yaklaşım, normlara uymayı reddetme ya da normları eleştirme yolu ile güldürünün eleştirel potansiyelini kullanmakta, mizahın önemli bir muhalefet aracına dönüşebilmesi açısından umut vaat etmektedir.

## KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1999) *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan
- Ahıska, M, ve Yenal, Z. (2006) *Aradığınız Kişiyi Şu Anda Ulaşılamıyor: Türkiye'de Hayat Tarzı Temsilleri 1980- 2005*. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi
- Akbulut, H. (2003) "Türden Türselliğe". *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*. Sayı: 4. (s. 9-38)
- Aksoy, A. (2005) "G.O.R.A.". *Sight & Sound*. Cilt 15, Sayı 2: 50-51.
- Arendt, H. (2012) *İnsanlık Durumu*. (6. Baskı). İstanbul: İletişim
- Ayata, S. (2012) "Yeni Orta Sınıf ve Uydu Kent Yaşamı". D. Kandiyoti, A. Saktanber (ed.) *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat*. (3. Baskı) (s. 37 -56) İstanbul: Metis
- Aytaç, S. ve Öperli, N. (2006) Ali Taner Baltacı: Cem'le Çalışıyorsan Geri Planda Kalmayı En baştan Kabulleniyorsun. Ali Taner Baltacı ile Söyleşi. *Altyazı*. 55. s. 38-39
- Bahtin, M. (2005) *Rebelais ve Dünyası*. (Ç. Öztekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı
- Baudrillard, J. (2012) *Tüketim Toplumu: Söylenceleri / Yapıları*. (5. Baskı.) (A. Deliceçaylı ve F. Keskin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı
- Berger, J. (2011) *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis
- Bergson, H. (2006) *Gülme: Komiğin Anlamı Üzerine Bir Deneme*. (Y. Avunç, Çev.). İstanbul: Ayrıntı
- Beyazyüz, M. & Göka, E. (2011) "Psikoloji ve Tıp Açısından Beden". K. Canatan (ed.), *Beden Sosyolojisi*. (s. 371-393). İstanbul: Açılım

- Billing, M. (2005) *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*.  
Nottingham: Sage
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2008) *Film Sanatı*. (E. Yılmaz ve E. S. Onat, Çev.)  
İstanbul: De Ki
- Büker, S. (2012) "Film Ateşli bir Öpüşme İle Bitmiyor" D. Kandiyoti, A. Saktanber  
(ed.) *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat*. (3. Baskı) (s. 157-  
182) İstanbul: Metis
- Canatan, K. (2011) *Beden Sosyolojisi*. İstanbul: Açılım
- Cheviron, N. T. (2010) "Cadılar Sevimli Olabilir". Y. İnceoğlu ve A. Kar (ed.)  
*Dişilik Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni*. (s. 95-128).  
İstanbul: Ayrıntı
- Çağan, O. (2009) *1980'den Günümüze Türkiye'de Güldürü Sinemasının Değişimi*.  
(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar  
Üniversitesi, İstanbul
- Çakı, F. (2011) "Batı Dışı Toplumlarda Gençlik ve Beden İmajı". K. Canatan (ed.),  
*Beden Sosyolojisi*. (s. 307-322). İstanbul: Açılım
- Çınar, A. (2011) "Toplumsal Bedenin inşasında Kadının Çağrılması ve Çağrısı:  
Namus Olgusu Üzerinden Bir Çözümleme". K. Canatan (ed.), *Beden  
Sosyolojisi*. (s. 499-519). İstanbul: Açılım
- Dural, S. vd (2008) "Kadının Fiziksel Çekiciliğinin Değerlendirilmesinde Bel- KAİça  
Oranının Rolü: Göz İzleme Sistemi Verileri." *Türk Psikoloji Dergisi*. Sayı:  
23(61). s. 75-88.
- Düzkan, A. (2010) "Moralim Bozuldu Kuaföre Gittim". G. Elçik ve T. B. Özenc  
(ed.), *Bedende Kıpırdanmalar*. (s. 99-115). İstanbul: Varlık

- Eco, U. (2006) *Güzelliğin Tarihi*. (A. C. Akkoyunlu, Çev.) İstanbul: Doğan Kitap
- Eco, U. (2009) *Çirkinliğin Tarihi*. (A. Uysal, Çev.) İstanbul: Doğan Kitap
- Elçik, G. (2010) "Paramparça Bedenler ve Lanetli Şişmanlık." G, Elçik ve T. B. Özenç (ed.), *Bedende Kıpırdanmalar*. (s. 137-159). İstanbul: Varlık
- Ersöz, A, G. (2010) "Tüketim Toplumunda 'Sıfır Beden' Söylemi: Neden ve Sonuçları Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme". *Edebiyat Fakültesi Dergisi*. Cilt: 27. Sayı: 2. s. 37-53
- Freud, S. (2012) *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*. (E. Kapkın, Çev.). (5. basım). İstanbul: Payel
- Foucault, M. (2012) *Cinselliğin Tarihi*. (H. U. Tanrıöver, Çev.). (4. Basım) Ayrıntı: İstanbul
- Fouts, G. ve Burgaff, K. (1999) "Television Situation Comedies: Female Body Images and Verbal Reinforcements". *Sex Roles*. Sayı: 40 s. 473 - 481
- Fouts, G. ve Burgaff, K. (2000) "Television Situation Comedies: Female Weight, Male Negative Comments, and Audience Reactions." *Sex Roles*. Sayı: 42. s. 925-952
- Fouts, G. ve Vaughan, K. (2002) "Television Situation Comedies: Male Weight, Negative Referances and Audience Reactions" Sayı: 46. *Sex Roles*.s. 449 - 442
- Gazioğlu, e. (2010) "Yaşlılık, Ah! O Sefil Vücut" G, Elçik ve T. B. Özenç (ed.), *Bedende Kıpırdanmalar*. (s. 116-124). İstanbul: Varlık
- Gebring, W. (2007) "Comedy". Barry Keith Grant (ed.) *Schirmer Encyclopedia of Film Vol. 1*. (s. 353-364). Detroit: Thompson Gale

- Gilbert, J. R. (2004) *Performing Marginality: Humor, Gender and Social Critique*. Detroit: Wayne State University
- Gürbilek, N. (2011) *Vitrinde yaşamak*. (6. Baskı) İstanbul: Metis
- Hames, P. (2009) *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*. Edinburg: Edinburg University
- Horton, A. (1991) *Comedy Cinema Theory*. Los Angeles: University of California
- Işıl, M. (2012) "Körü Karakterlerde Oynayayım Diye Çok Uğraştım". Ata Demirel'le Söyleşi. *Sinema Dergisi*. Sayı: 2011-1. s. 58-61
- İmançer, D., Bilis, P.Ö., Yılmaz, M. (2006) "Medyada İmajiner Kimliğin Kurulma Biçimleri: Bir Model Olarak Yıldız Olgusu". *Selçuk İletişim Dergisi*. Cilt: 3 Sayı: 3 (s. 111-115)
- İnceoğlu, Y. ve Kar, A. (2010) "Yeni Güzellik İkonları: İnsan Bedeninin Özgürlüğü mü Mahkumiyeti mi?" Y. İnceoğlu ve A. Kar (ed.) *Dişilik Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni*. (s. 65-89) İstanbul: Ayrıntı
- Karakaya, S. (2007) "Son Dönem Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı ve Çözümlemeli/Karşılaştırmalı Üç Örnek: Okul, Hababam Sınıfı Merhaba, O Şimdi Asker". *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt: 6 Sayı: 19. s. 233-249
- Konda. (2010) Hukuk ve Adalet Algı ve Beklentiler Araştırması.  
[http://www.konda.com.tr/tr/raporlar/2011\\_05\\_KONDA\\_Hukuk\\_ve\\_Adalet\\_Algı\\_ve\\_Beklentiler.pdf](http://www.konda.com.tr/tr/raporlar/2011_05_KONDA_Hukuk_ve_Adalet_Algı_ve_Beklentiler.pdf) adresinden 23.06.2012 tarihinde erişildi.
- Kutlu, E. (2013) "Cadılar neden Çirkindir?" *Amargi*. Sayı: 29. s. 37-38

- Levis, K. "Milos Forman: Defender of The Artist and the Common Man." Milos Forman'la söyleşi.[http://zakka.dk/euroscreenwriters/interviews/milos\\_forman.htm](http://zakka.dk/euroscreenwriters/interviews/milos_forman.htm) adresinden 24.06.2013 tarihinde erişildi.
- McDonald, P. (2000) *The Star System: Hollywoods Production of Popular Identities*. London: Wallflower
- Mulvey, L. (1993) "Görsel Haz ve Anlatı Sineması". Çev. Nilgün Abisel. 25. *Kare Sinema Dergisi*, Sayı 3: 18-24.
- Narlı, M & Aydın, E. (2011) "Türk Romanında Beden ve Kişilik İlişkileri". K. Canatan (ed.), *Beden Sosyolojisi*. (s. 561-580). Açılım: İstanbul
- Neale, S. (2000) *Genre and Hollywood*. Routledge: London
- Özboilat, A. (2011) "Postmodern Dönemde Bedenin Tüketim Temelinde Yeniden İnşası". *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt: 10 Sayı: 38. (s. 317-334)
- Oğuz, G, Y. (2005) "Bir Güzellik Miti Olarak İncelik ve Kadınlarla İlgili Beden İmgisinin Televizyonda Sunumu". *Selçuk İletişim*, Sayı 4.s. 31-37.
- Oğuz, G. Y. (2010) "Güzellik Kadınlar İçin Nasıl Vaade Dönüşür: Kadın Dergilerindeki Kozmetik Reklamları Üzerine Bir Deneme." *Selçuk İletişim*. Sayı: 6(3) s. 184-185
- Oktan, A. (2008) "Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Bunalımın Sınırları". *Selçuk İletişim*. Sayı: 5(2). s. 152-166
- Orsel, S., Canpolat, I., Akdemir, A. ve Ozbay, H. (2004) "Diyet Yapan ve Yapmayan Ergenlerin Kendilik Algısı, Beden İmajı ve Beden Kitle İndeksi Açısından Karşılaştırılması". *Türk Psikiyatri Dergisi*. Sayı: 15(1) s. 5-15

- Öncü, A. (2012) "1990'larda Küresel Tüketim, Cinselliğin Sergilenmesi, ve İstanbul'un Küresel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi" D. Kandıyoti, A. Saktanber (ed.) *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat*. (3. Baskı) (s. 183-200) İstanbul: Metis
- Özçelik, T. (2009) "Recep İvedik: Posmodern Kahraman". <http://www.filmlerim.com/makale/7387> adresinden 12.05.2013 tarihinde erişildi.
- Özdemir, C. (2009) "Bir Kimlik Bunalımının Yansımaları: Recep İvedik Filminin Sosyolojik Analizi." *4. Ulusal Sosyoloji Kongresi Bildiri Kitabı*. (s. 410-428) Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi
- Özgüven, F. (2012) "Tombulların Belirışı". U.T. Aslan (ed.), *Bir Kapıdan Gireceksin*.(s. 99-106). İstanbul: Metis:
- Palmer, J. (1994) *Taking Humour Seriously*. Routledge: London
- Piştin, G. (2008) "İki Komedyen İki Film: G.O.R.A ve BORAT". *Doğu Anadolu Bölgesi Araştırmaları*. Cilt: 6 Sayı: 2 (s. 84-92)
- Pösteği, N. (2012) *1990 Sonrası Türk Sineması*. Kocaeli: Umuttepe
- Smith, vd. (1999) "Are The Beautiful Good in Hollywood? An Investigation of the Beauty-and-Goodness Stereotype on Film". *Basic and Applied Social Psychology*. Sayı: 21(1). s. 69-80
- Sanders, B. (2001) *KahkahanınZaferi: Yıkıcı bir Pratik Olarak Gülme*. (K. Atakay, Çev.) Ayrıntı: İstanbul
- Sancar, S. (2011) *Erkeklik İmkansız İktidar: Ailede Piyasada ve Sokakta Erkekler*. (2. Baskı). İstanbul: Metis
- Sennet, R. (2011) *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. (T. Birkan, Çev.).

- (4. Baskı). İstanbul: Metis
- Singer, P. (2002) *Animal Liberation*. New York: Harper Colins
- Skolowaska-Paryz, M. (2012) "The Naked Male Body in The War Film". *Journal of War & Culture Studies*. Vol: 5(1). s. 21-32
- Tudor, A. (2003) "Genre". Barry Keith Grant (ed.) *Film Genre Reader III*.  
Austin: University of Texas
- Uçan, G. (2012) "Postmodern Erkek(lik)". *Celal Bayar Üniversitesi sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı: 10(2). s. 262-271
- User, İ. (2010) "Biyoteknolojiler ve Kadın Bedeni". Y. İnceoğlu ve A. Kar (ed.)  
*Dişilik Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni*. (s. 133-167).  
İstanbul: Ayrıntı
- Wagg, S. (1998) "Comedians and Politics" Stephen Wagg (ed.) *I Tell a Joke or Two: Comedy Politics and Social Differences*. (s. 242-270) London:  
Routledge:
- Yaşın, Y. N. (2012) "Kimlik Piyasası: Metalar, İslamcılık, Laiklik" D. Kandiyoti, A. Saktanber (ed.) *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat*. (3. Baskı) (s. 229-258) İstanbul: Metis
- Yüceer, B., Balıkcı, A., Erdem, M., Cansever, A. ve Özgen, F. (2013) "Bir Grup Erkek Lise Öğrencisinde Vücut Dismorfik Bozukluğu Belirtilerinin Yaygınlığı". *Gülhane Tıp Dergisi*. Sayı: 55. s. 22-26

## **EK 1**

### **İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYELERİ**

#### **Recep İvedik 1**

90' / Renkli / 2008 / Türkiye

Yapımcı: Faruk Aksoy, Mehmet E. Soyarslan, Yönetmen: Togan Gökbakar, Senaryo: Serkan Altunışne, Şahan Gökbakar, Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay, Müzik: Oğuz Kaplangı, Uğurcan Sezer, Kurgu: Erkan Özekan, Sanat Yönetmeni: Koray Fındıkçioğlu, Oyuncular: Şahan Gökbakar (Recep İvedik), Tuluğ Çizgen (Sibel'in Annesi), Fatma Topbaş (Sibel), Lemi Filozof (Bellboy), Hakan Bilgin (Müdür Erim), Vural Buldu (Muhsin Bey), Volkan Cal (Murat), Sevgi Berna Biber (Recep'in Peşindeki Kadın), Somer Karvan (Dalış Hocası), İsmail Hakkı (Güreşçi Kamyoncu), Hakan Akın (Kamyonu Halil)

#### **Recep İvedik 2**

107' / Renkli / 2009 / Türkiye

Yapımcı: Faruk Aksoy, Mehmet E. Soyarslan, Yönetmen: Togan Gökbakar, Senaryo: Serkan Altunışne, Şahan Gökbakar, Togan Gökbakar, Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay, Müzik: Gülçin Öner, Kurgu: Erkan Özekan, Sanat Yönetmeni: Savaş Özdemir, Oyuncular: Şahan Gökbakar (Recep İvedik), Gülsen Özbakan (Nine), Çağrı Büyüksayar (Ali Kerem), Efe Babacan (Hakan İvedik), Asiye Dinçsoy (Yakuza), Fevzi Gökçe (Pizzacı Müdür), Sinan Güreşçioğlu (Pizza Müşteri), Affan Gürel (Süpermarket Müdürü), Vedat Güldiken ve Yıldırım Yıldızoğlu (Süpermarket Müşterileri), Selin Saygın (Starbucks Daisy Girl), Füsün Öztoprak (Eczacı), Esin

Gündoğdu (Eczane Müşterisi), Metoi Louis, Makato Nınomi (Japon İş Adamları), Hiroshi Nakama (Japon Tercüman), Ayfer Çalgısı, Tuba Lise (Ofis Sekreterler), Aysan Sümercan (Yoga Hocası)

### **G.O.R.A.**

127' / Renkli / 2004 / Türkiye

Yapımcı: Necati Akpınar, Nuri Sevin, Gökhan Tuncel Yönetmen: Ömer Faruk Sorak, Senaryo: Cem Yılmaz, Görüntü Yönetmeni: Veli Kuzlu, Müzik: Ozan Çolakoğlu, Kurgu: Mustafa Preşeva, Çağrı Türkkan, Sanat Yönetmeni: Bahattin Demirkol, Oyuncular: Cem Yılmaz (Arif - Komutan Logar - Erşan Kureri - Komutan Kubar), Özge Özberk ( Ceku), Ozan Güven (216 - Robot 2), Şafak Sezer (Kuna), Rasim Öztekin ('Bob Marley' Faruk), İdil Fırat (Mulu), Erdal Tosun (Rendroy), Cezmi Baskın (Amir Tocha), Muhittin Korkmaz (Tihulu), Özkan Uğur (Garavel)

### **Hokkabaz**

122' / Renkli / 2006 / Türkiye

Yapımcı: Necati Akpınar, Yönetmen: Ali Taner Baltacı, Cem Yılmaz, Senaryo: Cem Yılmaz, Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak, Müzik: Ozan Çolakoğlu, Kurgu: Engin Öztürk, Sanat Yönetmeni: Yaşar Kartaloğlu, Oyuncular: Cem Yılmaz (İskender Tünaydın), Mazhar Alanson (Sait Tünaydın), Özlem Tekin (Fatma Nur Gaye Türksönmez), Tuna Orhan (Maradona -Orhan Direk), Tuncer Salman (Aslan Tüksönmez), Kemal İnci (Cemal Ağa)

## **Eyyvah Eyyvah**

104' / Renkli / 2010 / Türkiye

Yapımcı: Necati Akpınar, Yönetmen: Hakan Algül, Senaryo: Ata Demirer,  
Görüntü Yönetmeni: Gökhan Atılmış, Müzik: Fahir Atakoğlu, Serkan Çağrı, Kurgu:  
Mustafa Gökçen, Sanat Yönetmeni: Mete Yılmaz, Oyuncular: Demek Akbağ  
(Firuzan), Ata Demirer (Hüseyin Badem), Özde Borak Şakrak (Müjgan), Bircan  
Günalan (Ramiz), Salih Kalyon (Halil Badem), Tanju Tuncel (Hatice Nine), Meray  
Ülgen (Ali Rıza Şeker), Caner Alkaya (Melek), Ali Savaşçı (Fatih), Bülent Şakrak  
(Menajer Metin)

## **Eyyvah Eyyvah 2**

110' / Renkli / 2011 / Türkiye

Yapımcı: Necati Akpınar, Yönetmen: Hakan Algül, Senaryo: Ata Demirer,  
Görüntü Yönetmeni: Gökhan Atılmış, Müzik: Fahir Atakoğlu, Serkan Çağrı, Kurgu:  
Mustafa Gökçen, Sanat Yönetmeni: Tural Polat, Oyuncular: Demek Akbağ  
(Firuzan), Ata Demirer (Hüseyin Badem), Özge Borak (Müjgan), Salih Kalyon  
(Halil Badem), Tanju Tuncel (Hatice Nine), Tarık Ünlüoğlu (Edremit), Ayşenil  
Şamiloğlu (Necla), Selçuk Uluergüven (Davut), Şener Gökkaya (Belediye Başkanı),  
Meray Ülgen (Ali Rıza Şeker), Bircan Günalan (Ramiz), Caner Alkaya (Melek),  
Teoman Kumbaracıbaşı (İspanyol), Murat Serezli (Doktor Faruk)

## **Berlin Kaplıcı**

Renkli / 2012 / Türkiye

Yapımcı: Necati Akpınar, Yönetmen: Hakan Algül, Senaryo: Ata Demirer,  
Görüntü Yönetmeni: Gökhan Atılmış, Müzik: Fahir Atakoğlu, Kurgu: Mustafa  
Gökçen, Sanat Yönetmeni: Tural Polat, Oyuncular: Ata Demirer (Ayhan kaplan),  
Necati Bilgiç (Nurettin), Nihal Yalçın (Elvan), Tarık Ünlüoğlu (Cemal), Özlem  
Türkad (Pakize), Cemil Özbayer (Şevki), Mert Aran (Fatih), Orhan Günar (Hacı),  
Cengiz Bozkurt (Tayyar)

## ÖZET

Bu çalışmanın amacı Batı merkezli, kapitalist ekonomi ve toplumsal cinsiyet kalıpları tarafından şekillendirilmiş yaygın güzellik idealinin ve bu idealin sınırlarını çizen çirkinlik olgusunun, 2000 sonrası Türk güldürü sinemasında nasıl ele alındığını ortaya koymaktır. Çalışmada Şahan Gökbakar, Cem Yılmaz ve Ata Demirer filmlerinin incelemeleri yer almaktadır. Yapılan incelemeler güzelliği övüp çirkinliği komik, tiksinti verici ve dehşet uyandırıcı olarak kodlayan, bedenin görünümüne merkezi bir önem veren filmler olduğu gibi, bedensel güzellik ve çirkinlik ile ilgili kalıp yargılara eleştirel yaklaşan filmler de olduğunu ortaya koymaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Sineması, Beden Sosyolojisi, Güldürü Sineması, Güzellik, Çirkinlik

## **ABSTRACT**

This work aims to focus on the representations of body in Turkish comedy films made after 2000. In relation to this, the thesis analyses the films of recent famous comedians such as Şahan Gökbar, Cem Yılmaz and Ata Demirer. The thesis argues that while some films give a central importance to the look of a body, and the praise beauty, as well as codify ugliness as funny, disgusting and horrifying, some films criticize the stereotypes about beauty and ugliness.

**Keywords:** Turkish Cinema, Body Sociology, Comedy, Beauty, Ugliness