



## Sosyal, Beşerî ve İdari Bilimler Dergisi

2020, 3(3): 194-207.

DOI:10.26677/TR1010.2020.355

ISSN: 2667-422X Dergi web sayfası:

<https://www.sobibder.org>



### ARAŞTIRMA MAKALESİ

## Mizahla Estetize Edilen Egemen İdeolojinin Tezahürü: Muhsin Bey

Arş. Gör. Eşref AKMEŞE, İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Malatya, e-posta: [esrefakmese@gmail.com](mailto:esrefakmese@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0906-8928>

Arş. Gör. Dr. Zuhale AKMEŞE, Dicle Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Diyarbakır, e-posta: [zuhalakmese@gmail.com](mailto:zuhalakmese@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3805-8649>

### Öz

Bu çalışma, Türk sineması içinde senarist ve yönetmen olarak özgül ağırlığı bulunan Yavuz Turgul'un *Muhsin Bey* (1987) isimli filmi, toplumsal alanda yaşanan değişimlerin kültüre yansımaları ekseninde ideoloji kavramı üzerinden çözümlemeyi amaçlamaktadır. *Muhsin Bey* filmi üzerinde akademi ve sinema çevrelerinde olumsuz bir konsensüsün bulunduğunu savunan çalışmada, Turgul'un yarattığı karakterler üzerinden toplumsal değişime ve kültürel farklılıklara yaklaşımının ideolojik kodları çözümlenmekte, bu bağlamda filmde işlenen arabesk, nostalji, yozlaşma ve kültürel çatışma motifleri üzerinden ortaya konulan dünya görüşü ve değerlerin mizahla estetize edilerek ötekileştirici-dışlayıcı nitelikte bir ideolojiyi dışavurduğu savunulmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Arabesk, İdeoloji, Mizah, Nostalji, Sinema.

**Makale Gönderme Tarihi:** 08.01.2020

**Makale Kabul Tarihi:** 17.03.2020

### Önerilen Atıf:

Akmeşe, E. ve Akmeşe, Z. (2020). Mizahla Estetize Edilen Egemen İdeolojinin Tezahürü: Muhsin Bey, *Sosyal, Beşerî ve İdari Bilimler Dergisi*, 3(3): 194-207.

© 2020 Sosyal, Beşerî ve İdari Bilimler Dergisi.



RESEARCH PAPER

**A Cinematic Manifestation of Dominant Ideology Aestheticized with Humor:  
Muhsin Bey**

Research Assistant Eşref AKMEŞE, İnönü University, Communication Faculty, Malatya, e-mail: [esrefakmese@gmail.com](mailto:esrefakmese@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0906-8928>

Dr. Zuhale AKMEŞE, Dicle University, Communication Faculty, Diyarbakır, e-mail: [zuhalakmese@gmail.com](mailto:zuhalakmese@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3805-8649>

**Abstract**

This study aims to analyze the film *Muhsin Bey* [Mr. Muhsin] (1987) by Yavuz Turgul, who has a special place as a screenwriter and director in Turkish cinema, through the concept of ideology in the context of the reflections of the changes in the social field on culture. In this study, which argues that there is an affirmative consensus on Muhsin Bey within the academia and cinema society, the ideological codes of the approach to social change and cultural differences are analyzed through the characters Turgul created, and in this context, it is argued that the worldview and values presented through the arabesque, nostalgia, degeneration and cultural conflict motifs rendered in the film are aestheticized with humor and express a marginalizing-exclusionary ideology.

**Keywords:** Arabesque, Ideology, Humor, Nostalgia, Cinema.

**Received:** 08.01.2020

**Accepted:** 17.03.2020

**Suggested Citation:**

Akmeşe, E. and Akmeşe, Z. (2020). A Cinematic Manifestation of Dominant Ideology Aestheticized with Humor: Muhsin Bey, *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 3(3): 194-207.

© 2020 Sosyal, Beşerî ve İdari Bilimler Dergisi.

## GİRİŞ

Toplum ve bireyler üzerinde güçlü etkileri bulunan sinema, kitlesel bir sanat formu olarak ideolojinin sinematik biçimde aktarılmasına olanak sağlamakta ve filmlerde ideolojik aktarım açık ya da örtük biçimlerde gerçekleşmektedir. İdeolojinin aktarılması ve yeniden üretilmesi açısından sinemayı güçlü ve etkili kılan çeşitli unsurlar bulunmaktadır. Bu unsurlar arasında görsellik, işitsellik ve hareketli imgeler ön planda yer almaktadır. Film üretim sürecinde çekim açılarından, objektife, kurgu tekniğinden renge kadar tüm aşamalar bir amaca hizmet eder ve bu unsurlarla anlam yaratılır (Bolat, 2018: 52). Görsel ve işitsel imgelerin kurgulanmasıyla bir sanat formuna dönüştürülen filmler, doğrudan ya da dolaylı biçimde sunulan bir dünya görüşünü<sup>1</sup> yansıtmakta ve kaçınılmaz olarak belirli bir ideolojiyi içermektedir. Her filmde açık ya da örtük biçimde ideolojinin aktarılması, filmlerin politik niteliğini ifade etmektedir. Filmlerde çerçeve içine alınanlar kadar, çerçevenin dışında bırakılanlar da bu bağlamıyla ideolojiyle ilgili olmaktadır. Bu nedenle, en apolitik görünümlü filmler bile ideolojiden soyutlanamamaktadır.

Çok boyutlu ve kapsamlı bir konu olan ideoloji, kitle iletişim araçlarının işlevleri bağlamında medya çalışmalarının merkezinde bulunmaktadır. Çünkü medya izleyicilerine sürekli ideolojik aktarımda bulunmaktadır. Aktarılan ideoloji ise materyaldeki kapalı iletiler incelenerek açığa çıkartılabilecek niteliktedir (Burton, 1995: 222). Bu durum sinema filmlerinin ideolojik analizi söz konusu olduğunda filmlerdeki örtük ideolojik göndermeleri açığa çıkarmak çetrefil bir hale dönüşebilmektedir.

Bu bağlamda, ideolojinin sinema alanında deşifre edilmesi ve soyutlanması basit değildir. Çünkü ideolojinin kapsayıcı ve kuşatıcı özelliği onu bir anlamda görünmez kılmaktadır. İdeolojinin görünmez olma özelliği, film aracılığıyla aktarılan ideolojik bakışı güçlü kılmakta ve ideolojinin izler kitle üzerindeki etkisini arttırmaktadır. *Muhsin Bey* örneğinde görüldüğü şekliyle mizah filmi izlediğini düşünen kitle bu anlamda pasif durumdadır. Pasif durumdaki izleyici filmin aktardığı ideolojiden daha çok etkilenmektedir. Bu güç dengesizliği izleyiciler, rahat, algıları açık ve gafil durumdayken ideoloji lehine pekişmektedir (Hunt, Robert ve Rawle, 2012: 95). İdeolojinin “görünmezliği” apolitik görünümlü filmlerde özellikle mizahın örtü ya da gölgeleme işlevi üstlendiği durumlarda daha etkin bir rol oynayabilmektedir. Bu çerçevede dram ve mizah unsurlarının iç içe geçtiği bir film olan *Muhsin Bey*’de ideolojik çözümleme “görünmez olan”ı görünür kılmak adına önem taşımaktadır.

## FİLMDE TEMATİK ÖRGÜ: NOSTALJİ VE MİZAH

*Muhsin Bey*, kara mizah unsurlarıyla toplumsal eleştirinin iç içe geçtiği apolitik görünümlü bir dönem eleştirisidir. Filmde yaşadığı dönemin gerisine düşen ancak değerlerinden vazgeçmemekte ısrar eden Türk müziği tutkunu bir organizatör (Şener Şen) ve Urfalı bir türkücü aday (Uğur Yücel) arasındaki ilişki melankolik bir mizah anlayışı ile işlenmektedir. Hızlı toplumsal değişimlerin yaşandığı 1980’li yıllarda değişen değerler ve bu değerlerin insan ilişkilerine yansımaları filmin ana temasını oluşturmaktadır. *Muhsin Bey* filminde öykü, eski-yeni, doğu-batı, geleneksel-modern gibi karşıtlıklar üzerinden kurulmaktadır. Film, geleneksel değerleri temsil eden Muhsin Bey ve yükselen yeni değerlerin temsilcisi Ali Nazik arasındaki birliktelik ve karşıtlıklar üzerinden şekillenmektedir. Muhsin Bey “fedakâr” bir şekilde Ali Nazik için mücadele etmekte ve bu uğurda dolandırıcılık suçu işleyerek cezaevine bile girmektedir. Ali

---

<sup>1</sup> Dünya görüşü, insanın dünyayla ve diğer insanlarla kurduğu çok boyutlu ilişkiler sistemini ifade eder. “Bir dünya görüşü akılcı ve akıldışı öğeleri, mantık ve önyargıları, bilimsel, sanatsal ve siyasi görüşlerden oluşan gündelik fikirleri birleştiren; çok katmanlı ruhsal ve zihinsel bir yapıdır” (Spirkin, 2016: 30).

Nazik ise tam anlamıyla bir vefasızlık örneği sergileyerek, Muhsin Bey'in nefret ettiği arabesk şarkılar okumakta ve Muhsin Bey'in tutkunu olduğu şarkıcı Sevda Hanımı (Sermin Hürmeriç) elinden almaktadır. Bu çerçevede filmde mizahi unsurlar ve dramatik öğeler birlikte kullanılmakta ve nostaljik bir atmosfer içinde öykü kurulmaktadır.

Filmde, tam anlamıyla nostaljik<sup>2</sup> bir ruh hali içinde gösterilen Muhsin Bey, eski değerlere özlem duymakta ve olabildiğince yaşamını bu değerlere bağlı kalarak sürdürmeye çalışmaktadır. Filmin açılış ve kapanış sahneleri nostaljik anlatımı pekiştirmektedir. Her iki sahne de Muhsin Bey'in eski günlere duyduğu bağlılık, sevgi ve özlemi ifade edecek şekilde Türk müziğine ait eserlerin okunduğu rüyalardan oluşmaktadır.

Boym'a göre, "Kayıp ne kadar büyükse anılarla telafisi o kadar fazla, geçmişten uzaklığı o kadar net ve idealleştirme eğilimi de o kadar çok olmaktadır" (2009: 45). Muhsin Bey adlı karakterin kurgulanışı bu bağlamda, bir daha geri dönemeyeceği eski mesut günlerin düşlerle telafisi üzerinden şekillenmektedir. Muhsin Bey geride kalan günleri ve geçmişteki değerleri uzaklaştığı, geride bıraktığı ölçüde idealleştirmekte ve yaşadığı gerçekliğe yabancılaşmaktadır. Muhsin Bey, yaşadığı dönemi ve değişimi görmeyen bir kişi değildir, ancak geçmişe takılıp kalma durumu onu inatla değişimi kabul etmemeye ve geçmişin değerleriyle yaşamaya mahkûm etmektedir. *Muhsin Bey* filminin konusu, genel olarak değerlerin yitimi, yozlaşma ve geçmişe özlem üzerinden bir dönem eleştirisi olarak özetlenebilecek niteliktedir.

## FİLM ÜZERİNE YAPILAN DEĞERLENDİRMELER

Türkiye'de egemen sinema çevrelerinde *Muhsin Bey* genel olarak çok değerli bir film olarak kabul edilmekte ve övgüyle karşılanmaktadır. Ana akım medya içerisinde uzun süre sinema eleştirmeni olarak yer alan yazar Atilla Dorsay filmi, "düzeyli", "ilginç" ve "pırlıl pırlıl" (2014: 180) olarak nitelendirmekte, film hakkındaki görüşlerini şu şekilde sürdürmektedir:

78'lik eski taş plakları, sularken konuştuğu çiçekleri, göçüp giden eski İstanbul üzerine anılarıyla baş başa yaşayan, bir zamanların Safiye Ayla veya Müzeyyen Senar şarkılarını dinleyen, kültürümüzü istila eden arabesk ve çığ köfte uygarlığından nefret eden, amansız bir "Manifaturacılar Çarşısı" rekabeti içinde bile insanlığını, yalnız insanlığını mı, eski İstanbul efendiliğini koruyan organizatör Muhsin Bey'in öyküsü bu..." (...) Toplumca yaşadığımız kültür şokunu, sesini yükseltmeden, hiçbir yanı ve olguyu suçlamadan, alçakgönüllü, ama onca etkili biçimde saptayan bir film, bir sosyolojik yaklaşım, bir hümanist sinema ve düzeyli bir popüler güldürü örneği...Hiçbir şeye kolayca verilebilecek ödünleri vermemiş, kendi tonunu üslubunu saptamış, popülist öğelere olduğu kadar ilerlilik uğruna kolayca düşülebilecek sloganlara da rağbet etmemiş ilginç bir film. Özellikle çok iyi çizilmiş ve canlandırılmış Muhsin Bey kişiliği, simgelediği tüm şeylerle birlikte, sinemamızın en unutulmaz karakterleri arasında yer almayı başardı (2014: 180 -181).

Dorsay'ın değerlendirmelerinde film eleştirisi dozu yüksek bir övgüye dönüşmektedir. "Kültürümüzü istila eden arabesk ve çığ köfte uygarlığı..." ve "Toplumca yaşadığımız kültür

<sup>2</sup>Yunanca köklere sahip bir kelime olan nostalji, terim olarak ilk kez İsviçreli Doktor Johannes Hofer'in 1688 de yazdığı tıp tezinde kullanmıştır. Hofer nostaljiyi, kişinin sıla özlemini açıklamak ve bu arzusundan kaynaklanan üzgün ruh halini tanımlamak bağlamında kullanmıştır Bkz. (Boym, 2009: 25).

şoku...” gibi ifadelerden anlaşılacağı üzere, Dorsay kendini film karakteri Muhsin Bey ile özdeşleştirmekte, böylece aynı noktadan ideolojik tutum sergilemektedir.

Sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo, *Muhsin Bey*'i temelde bir nostalji filmi olarak nitelendirmekte, filmle ilgili görüşlerini: “Muhsin Bey’e sıradan bir insan, çökmüş bir organizatör, artık kabul edilmeyen değerlerin modası geçmiş bir savunucusu olarak bakabilirsiniz ve bunda yanılmazsınız, ama Muhsin Bey başlı başına bir dünyadır, bir masala benzer; varlığının manidar olduğu aşikardır, ama sanki anlamından bir şeyler yitirmiş gibidir” (2005: 78) şeklinde açıklamaktadır. Sinema eleştirmeni Rekin Teksoy’un film hakkındaki görüşleri de olumludur, Teksoy filmdeki sıradan insanlara bakışın “sevencen” ve “insancıl” (2007: 85) olduğunu savunmaktadır.

Türkiye’de sinema alanında uzun süre etkili olmuş eleştirmen ve yazarların değerlendirmelerinde görüldüğü üzere, *Muhsin Bey* filmi birçok açıdan övülmekte ve olumlu sıfatlarla nitelendirilmektedir. Bu değerlendirmeler, filmin kurgulanması, karakter yaratımındaki başarı ve anlatımla ilgili biçimsel özellikler ile sınırlı kalmamakta, ideolojik bakış ve kültürel eleştiri bağlamındaki övgüyü içermektedir. Biçimsel açıdan film hakkında yapılan olumlu değerlendirmeler tartışılabilir düzeydedir, ancak çalışmanın amacı bağlamında bu “eleştiri”lerde temel olarak sorgulanması gereken filmdeki ideoloji ve bu ideolojinin nasıl bir söylemle filmin içerisinde yer aldığını tespit etmektir. Bu açıdan bakıldığında, *Muhsin Bey* hakkındaki değerlendirme ve eleştirilerin neredeyse tamamı, filmin içeriğinde yer alan ötekileştirici-dışlayıcı söylem ve ideolojik bakışın eleştirisini içermemekte, aksine filmin ideolojik iletileri onaylanmaktadır.

## MUHSİN BEY VE ARABESK OLGUSU

Gerçekte özgün bir sanat biçimi anlamında kullanılan arabesk sözcüğü, Türk toplumunda belli bir dönem olumsuz bir anlam yüklenerek toplumsal yaşam biçiminin aksaklıklarını anlatmak için kullanılmıştır (Güngör, 1993: 13). Arabesk’e, bir müzik türü olarak, Türk sanat müziği ve Türk halk müziği üzerinde bozucu bir etki oluşturduğu gerekçesiyle devletin kültürel politikası içerisinde bir dönem yer verilmemiş, arabeskin melez yapısı, devlet kadroları tarafından kültürel değerlere karşı bir tehdit olarak görülmüştür. 1980’lerden sonra ise devletin arabesk müziğe yaklaşımı değişmiştir. Ülkede uygulanan liberal kültürel politikaların etkisiyle arabesk üzerindeki kısıtlamalar kaldırılmış ve bu türün popülerleşmesinin önü açılmıştır (Yalvaç, 2013: 52-53). Arabeskin toplumsal ve siyasal anlamını değerlendiren Meral Özbek’e göre, “Arabesk, yukarıdan aşağı empoze edilen bir kitle kültürü değil, halka ait direnme ve kabullenmelerin isyan ve boyun eğmelerin ideolojik ifadesini bulduğu; hâkim sınıfların hegemonik projesine eklenilebileceği gibi, alternatif bir hegemonik projeye de eklenilebilecek çelişkili popüler ‘çağrışımlar’ taşıyan bir popüler kültürdür” (1991: 95).

Bu doğrultuda bir değerlendirme yapan Oğuz Adanır, “Türk toplumunda ‘Arabesk Kültür’ün egemen sınıf tarafından bilinçli olarak empoze edilmediği kesindir” (1989: 26) görüşünü savunmakta ve bu görüşünü “(...) egemen ideoloji Arabesk’i bilinçli olarak empoze etmek isteseydi bu işi hiç kuşkusuz ‘soft’ bir dağıtım sistemini seçerek radyo ve televizyonla yapabilirdi” (1989: 26) görüşüyle temellendirmektedir. Bu görüş *Muhsin Bey*’in egemen kültürel çevrelerde övgü ve ödül mekanizmasıyla onaylanmasını anlaşılır kılmaktadır.

Ahmet Oktay, *Türkiye’de Popüler Kültür* (1995) adlı çalışmasında, 1960’lardan 1970’lere özellikle kentlerin marjinalinde ve taşrada yaşayan alt gelir gruplarının hicranını dile getiren arabesk’in, bütün teslimiyetçi söylemine rağmen, kendiliğinden bir isyanı da açığa vurduğunu, bu yönüyle toplumsal düzlemde bir çeşit kimlik arayışı ve statü edinme çabasının dışavurumunu

oluşturduğunu belirtmektedir. Oktay'a göre, umutsuz aşk, ölüm gibi geleneksel insani izlekleri içeren arabesk müzikal tarz olarak, klasik Türk müziğinin formlarından kopuşu temsil ettiği kadar söz konusu formun devamını da temsil etmektedir. Bu açıdan arabesk melodik yapısıyla farklı gelir gruplarına mensup insanlara daha *yakın* ve tanıdık gelmektedir (1995: 256-258).

Toplumbilimci Emre Kongar (1995)'a göre Arabesk<sup>3</sup> olgusunun anlaşılması gecekondu kültürünün iyi bilinmesine bağlıdır. Arabeske temel oluşturan söz konusu kültürün belirgin öğeleri atılımcılık, cesaret ve saldırganlıktır. Bu niteliklerle, köylülüğün durağan yapısından kentsel kaosa geçiş sağlanabilmektedir. Söz konusu özellikler kırsal değerlerden arınamayarak kentsel yaşama uyum sağlayamama ile birlikte bu kültürde gelişen toplumsal saygısızlığın da nedenlerini oluşturmaktadır (1995: 36). Bu ekseninde arabeskin sosyolojik bir çerçevesini çizen Kongar'ın görüşleri söz konusu kültüre eleştirel açıdan yaklaşan kesimlerin tanımlamalarına zemin oluşturmaktadır.

Arabesk hakkındaki tartışmalar, Türkiye'de hegemonik kültür çevrelerinde yüzeysel olarak ele alınmış, *Muhsin Bey* filmi örneğinde karikatürize edilerek işlendiği gibi genel olarak elitist ve popülist iki farklı bakış açısıyla şekillenmiştir. Müzisyen ve yazar Zülfü Livaneli de arabesk hakkındaki tartışmalara yazılarıyla katılmıştır. Livaneli arabesk üzerine düşüncelerini şu şekilde açıklamaktadır:

Türk aydınının "arabesk" akım dolayısıyla tartıştığı konu müzik değil, doğu ile batı arasında yer almış, ikisi ile de bütünleşememiş bir ülkenin "kimlik" sorunu idi. Arabesk bize sürekli bir biçimde, doğulu kimliğimizi, halkımızın gelenekselden yana koyduğu tavrı ve Tanzimat'tan bu yana batıya yönelmiş aydınımızla arasındaki uçurumu vurguluyordu. (...) Bütün bu tartışma yılları boyunca arabesk aynı kalmadı. Kendi içinde yeni biçimler buldu, yenilendi ve en önemli değişiklik arabeskin güneydoğu kökenlilerin eline geçişi oldu. Samsunlularla başlayan bu müzik türü, son yıllarda güneydoğu müziğinin tipik ses ve gırtlak tavrılarını taşıyor. Çünkü günümüz Türkiye'sinde esen rüzgâr güneydoğudan gelmektedir. Bıyıktan mutfağa, şiveden düşünme biçimine, kadın-erkek ilişkilerine kadar Türk halkının her yaşam kesitinde güneydoğu egemenliği görülüyor (1993:11-12).

Şükran Esen ise arabesk üzerine görüşlerini, sosyal ve ekonomik boyutlarıyla şu şekilde açıklamaktadır:

Arabeskin sözcük anlamı, Arap tarzı, Arap biçimi demektir. Orhan Gencebay müziklerinin de Arap müziğinden esinlenmiş olduğunu vurgulamak için bu ad verilmiş ve aynı akımın adı olmuştur. Arabesk şarkıları, yaşamdan bezmişliği, kaderciliği, acılı ve karamsar duyguları, karşılıksız aşkları, ölüm isteğini, çaresizliği dile getirdikleri için; bu sözlerle kendi durumunu özdeşleştiren gecekondu, kente ya da yurt dışına göç etmek zorunda kalanlar tamamen benimsemişlerdir. Büfelerde, meyhanelerde, birahanelerde, kasetçi dükkanlarında avaz avaz arabesk sesleri yükselmektedir. Sokakları kapladığı ve adeta kenti kuşattığı için toplumsal açıdan önemlidir arabesk. Ticari yönden çok karlı olduğu için, sıradan yanık sesli insanlara kaset doldurtup piyasaya sürmeleri sonucu kulaklarımız,

<sup>3</sup> Kongar, Türk toplumunun bir geçiş dönemi ürünü olarak değerlendirdiği arabesk sözcüğünü: "1) yozlaşma, 2) köylüleşme, 3) çevreyi ses ve benzeri biçimlerde kirleten bir benmerkezcilik ve 4) pek çok kavramı anlamından soyutlayacak ölçüde bir basitleştirme, 5) zaman zaman mazohizme kadar giden bir kendine acıma ve kötümserlik" (1995: 247) anlamında kullanmıştır.

beynimiz bu adi, kalitesiz seslere tutsak edilmiştir, seksenlerin Türkiye'sinde (2000: 144).

*Muhsin Bey* filmi üzerine görüşlerine yer verilen Dorsay, Scognamillo, Teksoy ve arabesk hakkındaki görüşleri aktarılan Esen ve Livaneli'nin konu hakkında yazdıkları, arabeskin politik ve dolayısıyla ideolojik bir mesele olarak ele alındığını ortaya koymaktadır. Adı geçen yazarların görüşleri ile Turgul'un filmde arabesk olgusunu betimlemesi birbiriyle örtüşen niteliktedir. Bu örtüşmeyi, Türkiye'de belli bir dönem kültür alanında var olan hegemonik düşüncenin egemen ideoloji alanındaki tezahürünü açıklayabilecek nitelikte değerlendirmek olanaklıdır.

Türkiye'de 1980'li yılların kültür alanındaki üretimi genel olarak, 12 Eylül 1980 tarihli askeri darbenin şekillendirdiği sosyal ve ekonomik atmosferle ilişki içinde geliştirmiştir. Bu süreç yeni ekonomik uygulamaların ve kültür politikalarının bir tezahürü olarak şekillenmiş ve yaşamın birçok alanını etkilediği gibi arabesk müziğin gelişimini de etkilemiştir. 1980'li yılların kültürel atmosferi üzerinde önemli saptamalarda bulunan yazar Nurdan Gürbilek'in arabesk üzerine düşünceleri şu şekildedir:

Arabesk 70'lerde doğdu; 80'lerde sürece damgasını vuran ise, arabeskin adının konmasıydı. 80'lerde arabesk, büyük şehre sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, görüntüler piyasasında kendine bir yer edinme, girdiği yabancı kültür içinde yönünü bulma, onu bozma ve kendine benzetme isteğinin adı olduğu kadar, büyük şehrin "asıl" sahiplerinin bu yabancılar akınına geri püskürtme, öncelikle de adlandırma çabasının da adıydı. Bir müddet sonra da bazı aydınların ayaktakımı ve taşra düşmanı seçkinlere karşı kamuoyunda yaptıkları jestin adı oldu arabesk (2001: 25).

Gürbilek'in arabesk hakkındaki bu saptamaları, *Muhsin Bey*'de yüzeysel olarak görülen arabesk karşıtlığının sınıfsal özünü ve ideolojik temellerini anlamak açısından açıklayıcıdır. Filmde Muhsin Bey'in yaklaşımıyla dışavurulan "büyük şehrin *asıl* sahipleri"nin tepkisidir. Bu yönüyle filmdeki arabesk karşıtlığı, sadece yüzeysel ve dejenere olarak görülen bir müzik türüne karşı olmakla sınırlı değildir.

## İDEOLOJİ VE FİLM ELEŞTİRİSİ

İdeoloji kavramı ilk kez Fransız düşünür Antoine Destutt de Tracy (1754-1836) tarafından, fikirlerle ilgili tutarlı bir çalışma alanı yaratmak amacıyla kullanılmıştır (Freedon, 2011: 11). Tracy, ideoloji terimini ilk olarak 1796 yılında düşünce ve duyuların, ortaya çıkışlarının, birleşmelerinin ve yarattığı sonuçların sistematik olarak incelenmesiyle ilgilenecek yeni bir bilim projesini tarif etmek için ileri sürmüştür (Thompson, 2013: 42). İdeolojinin anlamı süreç içerisinde farklı içeriklerle kullanılmaya devam etmiştir. Karl Marx (1818-1883) ve Friedrich Engels (1820-1895)'in çalışmaları kavramın kullanımının yaygınlaşmasında önemli bir rol oynamıştır.

John B. Thompson, Marx'ın yazılarının ideoloji kavramının tarihinde merkezi bir yere sahip olduğunu savunmaktadır. Thompson'a göre, Marx ile birlikte ideoloji kavramı eleştirel bir araç ve yeni bir kuramsal sistemin ayrılmaz bileşeni olarak yeni bir statüye kavuşmuştur (2013: 47). Marx ve Engels ideolojiyi sınıfsal temelde egemenlik ilişkileri bağlamında ele almaktadır. Onlara göre, egemen ideoloji, egemen sınıfın ideolojisidir. Bu saptama maddi gücün, düşünceyi etkilediğini dahası kontrol ettiğini açıklamaktadır.

Egemen sınıfın düşünceleri, her çağda egemen düşüncelerdir: Yani, toplumun *maddi* egemen gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen *fikri* güçtür. Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran

sınıf, bu sayede aynı zamanda zihinsel üretim araçlarının da üzerinde denetim kurar; böylelikle zihinsel üretim araçlarından yoksun olanların düşüncelerini de genel olarak, kendine tabi kılar. Egemen düşünceler, egemen maddi ilişkilerin fikri ifadesinden, düşünceler halinde kavranan egemen maddi ilişkilerden, yani o sınıfı egemen sınıf yapan ilişkilerden başka bir şey değildir; yani, onun egemenliğinin düşünceleridir (Marx ve Engels, 2013: 52).

Bu temelde değerlendirildiğinde egemen ideolojinin işlevi toplumdaki egemen sınıfın gücünü pekiştirmek ve egemen sınıfı meşrulaştırmaktır. Marx ve Engels sonrası süreçte İdeoloji kavramı yoğun biçimde kullanılmış ve birçok ideoloji tanımı geliştirilmiştir. Terry Eagleton (2011: 18), ideoloji alanındaki anlam çeşitliliği ve belli noktalarda çelişen tanım farklarını kapsamlı şekilde bir arada sıralamaktadır:

- Toplumsal yaşamda anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci;
- Belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait düşünceler kümesi;
- Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler;
- Sistematik şekilde çarpıtılan iletişim;
- Özneye belirli bir konum sunan şey;
- Toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri;
- Özdeşlik düşüncesi;
- Toplumsal olarak zorunlu yanılısama;
- Söylem ve iktidar konjonktürü;
- Bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam;
- Eylem amaçlı inançlar kümesi;
- Dilsel ve olgusal gerçekliğin birbirine karıştırılması;
- Anlamsal kapanım;
- İçinde, bireylerin toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları vazgeçilmez ortam;
- Toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç.

Eagleton'un ideoloji ile ilgili olarak ortaya koyduğu bu tablo nerdeyse ideolojinin dışında kalan ya da ideolojik olmayan hiçbir düşünsel ve kültürel faaliyetin bulunmadığını göstermektedir. Bu düzeyde kapsayıcı ve kuşatıcı bir kavram olan ideoloji yaşamı kolaylaştırmak adına işlevsel özellikler içermektedir. İdeoloji, bireyler ve toplum için siyasal ve toplumsal dünyaların haritasını çıkarmaktadır. İnsanlar, ideolojiler olmadan içinde yaşanılan dünyadan bir anlam çıkarmakta zorlanırlar ve davranış sergileyemezler (Freedon, 2011: 9). İdeolojilerin önemli fonksiyonları arasında karmaşık olan dünyanın çelişkilerinden arındırılarak algılanmasını ve daha kolay anlaşılmasını sağlamak da bulunmaktadır (Karatepe, 2014: 18). Bu yönüyle ideoloji, toplumsal işleyişte yer alan, değer yargıları, egemenlik ilişkileri ve dünyayı anlamak ve tanımlamak için kullanılan anahtar bir terim olarak önem taşımaktadır (Burton, 1995: 40). Bu açıdan bakıldığında insanlık var oldukça ideolojiye duyulan gereksinim sürecek gibi görünmektedir. Genel anlamda ele alındığında film eleştirisi, açıklama, analiz ve değerlendirmeyi içermektedir (Buckland, 2013: 190). Bu yönüyle ideolojik film eleştirisinin en belirgin amacı, filmlerde ideolojinin ne şekilde yer aldığı ve nasıl yeni biçimlerde üretildiğini saptayarak filmlerin niteliklerinin anlaşılmasını sağlamaktır.



Zaman içinde ideolojinin doğası ve sinema alanında nasıl ve ne şekilde işlediğine dair iki düşünce tarzına bağlı yaklaşım oluşmuştur. Bunlar metin ve bağlam olarak tanımlanmaktadır. Metin temelli düşünme biçiminde filme bakış toplum üzerine söylenen fikirlerin incelenmesiyle gerçekleştirilir; bağlam ise filmin içinde üretildiği bağlamı odağına alarak inceler. Bu açıdan gerçek bir çözümleme metinsel ve bağlamsal bakışların kesişimiyle ortaya çıkar (Hunt vd., 2012: 97). Bu çerçevede, ideolojik çözümlemeye tabi tutulan filmlerin, metinsellik ve bağlamsallık açısından etkileşimlerinin göz önünde bulundurulması bir zorunluluk olmaktadır.

## AMAÇ VE YÖNTEM

Sinema ve ideoloji arasındaki ilişkiyi özgün bir film olan *Muhsin Bey* bağlamında açıklamaya yönelik olan çalışmada, egemen sinema ve akademi çevrelerinde genellikle olumlanan bu film üzerindeki ideolojik örtünün kaldırılması amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda kavramsal açıklığın oluşması için, nostalji, ideoloji, arabesk, kültürel ötekileştirme ve sinemada ideolojik eleştiri kuramsal çerçevede ele alınmaktadır.

Çalışmanın amacı doğrultusunda *Muhsin Bey* ve arabesk olgusu üzerine akademi ve sinema alanında yapılan değerlendirmeler göz önünde bulundurularak çalışmanın ileri sürdüğü savlar somutlaştırılmaktadır. Bu çerçevede filmdeki tema, temel izlekler ve karakterler ideolojik çözümleme yaklaşımıyla incelenmektedir.

“Bir ereğe ulaşmak ya da bir ileti vermek amacıyla, belli bir bütünlük içinde sözü söze bağlayarak oluşturulan söylem, her zaman bir erk ilişkisini yansıtan ideolojiyi içerir” (Kula, 2009: 17). Bu çerçevede filmlerde inşa edilen söylemler açık ya da örtük olarak belirli bir ideoloji yansıtır. Corrigan’a göre, nitelikli ideolojik yaklaşımlar filmlerin içerikleri ile sınırlanmaz; karakterler, olay örgüsü, anlatının yapısı ve birçok sinematografik unsur hakkındaki karmaşık konular da çözümlemeyle ilişkilendirilir (2011: 124). Bu çerçevede, filmin biçim ve içerik öğeleri kuramsal açıklamalar ışığında değerlendirilerek filmde ideolojik ileti ve erekler somutlaştırılmakta ve ideoloji kavramının majör merceğinden filmin minör anlatısı incelenmektedir.

## FİLMDE İDEOLOJİK TEZAHÜRLER VE KÜLTÜR EKSENLİ ÖTEKİLEŞTİRME

Sinemada “gerçekçilik” gösterilen şeylerin, anlatılan öykünün izleyiciye inandırıcı gelmesi için bir filmde kullanılan araçlarla ilgilidir ve gerçekçiliğin gerçekle bu anlamda hiçbir ilgisi yoktur (Hunt vd., 2012: 115). Bu bağlamda *Muhsin Bey* 1980’ler Türkiye’sinin sosyal yapısını drama komedi tarzında gerçekçi bir biçimde vermektedir. Bu gerçekçilik ise yaşanan gerçeğin aktarılmasında bir yanılısamaya yol açacak nitelikler taşımaktadır. Öyle ki, “Filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezleri ileri sürer, bunu yaparken, seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler” (Ryan ve Keller, 1997: 18).

*Muhsin Bey* de bu bağlamda ele alınan konu ve yaratılan karakterler üzerinden belli politik tezler öne sürmektedir. Bu tezler, eski toplumsal yapının savunulması, göç nedeniyle kentlerde yaşam mücadelesi veren ve içeriği boş olsa dahi belli umutları olan insanların dışlanması ve ötekileştirilerek yeni düzenin günah keçileri olarak ilan edilmeleridir. Bu noktada, Turgul’un başvurduğu karşıtlıklardan yararlanma tekniği, Muhsin Bey ve Ali Nazik üzerinden yetkin bir biçimde işlenmektedir. Karşıtlıklardan yararlanma ve zıtlıkları kullanma tekniğinde temel özellik bir tarafın ancak diğer tarafla ilişkili olarak anlamlı olabilmesidir, öyle ki, ikili karşıtlıkların doğal ve sosyal dünyayı anlamlandırma ve yorumlama özelliği bulunmaktadır (Edgar ve Sedgwick, 2007: 50). Bu bağlamda Muhsin Bey karakterinin kişiliğinde birçok olumlu niteliği barındırması

ve Ali Nazik tipinin onun karşısında olumsuz niteliklerle yer alması filmdeki ideolojik argümanlara hizmet etmektedir. Bu durum film anlatısındaki ideolojiyi yapılandırarak aktarımının sağlanmasını kolaylaştırmaktadır.

*Muhsin Bey*'de ideolojinin etkin bir biçimde aktarılması ve ötekileştirici-dışlayıcı söylemin "sindirilebilir" dozda işlenmesinde mizah işlevsel bir role sahiptir. Sinema filmlerinde ideolojik çerçevenin çizilmesinde kullanılan tür oldukça etkili olabilmektedir. Bu yönüyle güldürü izleyici üzerinde yaratılan "rehavet" açısından, tür olarak ideolojik çerçevenin çizilmesinde oldukça önemli unsurlar içermektedir. Belli düzeylerde, filmlerde kullanılan türlerin o kadar bildik kodları vardır ki; gerçeklik nasıl işliyorsa bu kodlar da böyle işlemektedir. Bu kodların işlenmesiyle seyirciye sahte bir güven hissi verilmekte ve istenilen mesajlar basit ve hızlı bir şekilde aktarılabilmektedir (Hunt vd., 2012: 110). Türlerin özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, *Muhsin Bey* mizah ile ciddi konuları birleştiren bir film olarak "komedi-drama" türü içinde sınıflandırılmaktadır. Bu sınıflandırma bir ölçüde filmin ideoloji eksenli politik eleştirisinde tereddütlere yol açabilmektedir, ancak ideolojinin örtüldüğü önemli bir tür olarak komedi, ciddi bir ideolojik yeniden üretim alanı oluşturmaktadır.

Bordwell ve Thompson, her filmin ister açıkça ifade edilmiş olsun isterse zımni olsun, biçimsel ve stilistik öğeleri ideolojik bir tutumu yansıtacak şekilde bir araya getirdiğini (2012: 432) savunmaktadır. Karakterlerin nasıl davrandıkları ve neler söyledikleri filmin ideolojisinin iletme biçimlerinden birini oluşturmaktadır ve bu, anlamın sadece bir düzlemidir. Film anlatılarındaki durum çok daha karmaşıktır. Bu noktada filmin biçimi devreye girmektedir. Bir filmin biçimi çoğu zaman seyircisi tarafından fark edilmez, tam da bu yüzden ideolojik etkisi çok daha güçlüdür (Hunt vd., 2012: 100). *Muhsin Bey* örneği için de bu durum geçerlidir. Turgul, deneyimli bir sinemacı olarak senaryoda boşluklara yer bırakmayacak bir kabiliyettir ve bu açıdan bakıldığında topluma bakışını filmlerinde bilinçli bir şekilde yansıtmaktadır. *Muhsin Bey*'de, filmin öyküsü, karakter ve tiplerin yaratılışı, seçilen mekanlar, kullanılan kostümler, kurulan diyaloglar jest ve mimiklerin hepsi bir bütün olarak ideolojik aktarıma hizmet edecek şekilde kullanılmaktadır.

Ötekileştirme 'ben' ve 'biz' çerçevesi dışında bırakılan kişi ya da grupların olumsuz niteliklerle tanımlanması, suçlanması, dışlanması, etiketlenmesi ve çoğu zaman günah keçisi ilan edilmesiyle gerçekleşen, bireysel veya toplumsal önyargılar, düşünceler ve yaklaşımlardan kaynaklanan, davranış pratiklerini tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Kitle iletişim araçları ötekileştirme pratiklerinin aşikâr ya da örtük şekillerde görüldüğü önemli mecralardır. Bu alan içerisinde bulunan sinema filmlerinde ötekileştirme pratikleri, stereotipler kullanma, kişi ve gruplara olumsuz nitelikler yükleme, ucube tip ve karakterler yaratma ötekileştirme tezahürleri arasında yer almaktadır. Gerçeğin çarpıtılmasıyla oluşturulan senaryolar ve nefret söylemiyle örülen monolog ya da diyaloglar da bu kapsam içerisinde yer almaktadır. *Muhsin Bey*'de bu pratikler farklı biçimlerde görülmekte ve mizah boyutuyla desteklenmektedir.

*Muhsin Bey*'de anlatının en güçlü özelliği yaratılan karakter ve tiplerden oluşmaktadır. Filmle aynı adı taşıyan ana karakter 'Muhsin Bey', birçok yönden olumlu niteliklere sahip olarak kurgulanmıştır. Muhsin Bey değerlerine bağlı, kişilik sahibi, sözünde duran, vefalı, insanlara karşı saygılı, kültürlü bir "İstanbul beyefendisi"dir. Muhsin Bey'in karşıtı olarak kurgulanan Ali Nazik ise, cahil, kültürsüz, vefasız, kaba-saba, eğitimsiz, argo kelimeler kullanan ve yerel aksana sahip bir köylüdür. Üstelik kadınlara karşı kaba davranmakta, kendisi için birçok fedakarlıkta bulunan Muhsin Bey'e ihanet etmektedir. Bu iki kahramanın zıt özellikleri anlatının bel kemiğini oluşturmaktadır. Filmde ideolojinin en çok su yüzüne çıktığı temel alan yaratılan karakterlerin kişilik özellikleri, davranışları ve stereotip olarak kurgulanmalarında şekillenmektedir. Filmlerde stereotiplerin kullanılması ideolojik amaçlar taşır, öyle ki, stereotipleştirme tavrı ırkçı ideolojik motivasyonların bir dışavurumu olarak tezahür edebilmektedir. Bu bağlamda kurgulanan

stereotipler belli toplumsal aidiyetlere yönelik ideolojik bakışı ortaya koymakta ve belli durumlarda ötekileştirmenin boyutlarını aşarak nefret söylemine dönüşmektedir.

Bir topluluk ya da bireyin tutum, davranış ve beklentilerine ilişkin aşırı basit ve genellikle değer yüklü bir görüşü yansıtan stereotip, önyargıların şekillenmesinde, cinsiyetçilik, ırkçılık gibi tutumlarda kök salabilen görüşlerle ilişkilidir. Stereotipler değişime karşı oldukça dirençlidir ve bu açıdan bir kültürün mensuplarının başkalarına yönelik tutumlarını şekillendirmede önemli bir rol oynamaktadır (Edgar ve Sedgwick, 2007: 353). Bu bağlamda *Muhsin Bey*'de yaratılan, stereotiplerin deşifreyasyonu filmdeki ideolojik bakış açısını ve ötekileştirici tutumu açığa çıkarmak açısından oldukça aydınlatıcı olacaktır. Filmde yer alan birçok kahraman arasında özellikle "Urfalı türkücü" Ali Nazik ve "Madam" Agavni (Doğu Erkan) stereotipik özellikler açısından filmdeki ideolojik yaklaşımı açığa çıkarmaktadır.

Göç ve göç ile oluşan sorunlar filmde önemli bir izleği oluşturmaktadır. "Zaten güzelim İstanbul'u kebabçı salonu haline getirdiniz, acılı Adana acılı Urfa, acılı lahmacun, İstanbul kebab kokuyor...". Muhsin Bey'in sarf ettiği bu sözler filmde egemen olan düşüncenin ve ideolojik bakışın en açık tezahürleri arasında yer almaktadır. Bu tezahür, karşı duruş ve benimsemeyiş filmde karakter kurgularında, özellikle iki film kahramanı üzerinden yaşanan kültür çatışmalarına, yansımaktadır. Filmde türkücü-arabeskçi bir tip olarak kurgulanan "Ali Nazik" ismi Turgul'un kültürel eleştiri formundaki ideolojik bakışını anlamak için ön açıcı niteliktedir. *Alinazik*<sup>4</sup>, közlenmiş patlıcan, sarımsaklı yoğurt ve kıyma ile yapılan bir yemek türüdür.

Filmde Ali Nazik ismi ironik şekilde yöresel bir yemekle benzer şekilde konulmuştur. Ali Nazik kişilik özellikleri, mimikleri, kaşlarının biçimi, vefasızlığı ve giyim kuşamıyla dahası filmdeki bütün özellikleriyle değerlendirildiğinde tam anlamıyla dejenere bir tip olarak çizilmiştir. Ali Nazik, çiçekleriyle konuşacak kadar zarif ve hassas bir kişiliğe sahip Muhsin Bey'e kendisini "Bitli Salman"ın yeğeni olarak tanıtmaktadır. Bitli Salman'ın tanıtıcı özelliği ise ayak kokusudur. Bu örnek filmde yer alan aşağılayıcı dili ve yaklaşımı çarpıcı biçimde açıklamaktadır. Ali Nazik birçok özelliğiyle Türk filmlerinde sıklıkla yer verilen türkücü-arabeskçi stereotipinin temel özelliklerini kişiliğinde taşımaktadır. Scognamillo bu stereotipi şu şekilde betimlemektedir:

Ali Nazik geçerli olan imajı ve buna ulaşabilmenin yollarını çabuk öğrenmiştir; çünkü taklit edebileceği ünlü örnekleri görmüş, onlardan dersini almıştır. Topuklu ayakkabı, bağı açık gömlekler, geniş paçalar, madalyonlar, kıvrıkcık ve jöleli saçlar, başı üzerinde dökülen gül yaprakları ve bu yapraklar gibi onu sarıp sarmalayan başarı ve parayla gelen davranışlar: gaddarlık, ikiyüzlülük, fırsatçılık, insanları aldatmak, satmak, kaydırmak, sömürmek ve benzerleri ve elbette tüm bu şatafata ek olarak yanından eksik etmeyeceği, hoyratça davranacağı bir kadın (2005: 82).

Filmde arabesk müzik, arabeskçiler ve arabeskin çevresinde gelişen kültürel anlayış yerilmektedir. Arabesk eleştirisinin bir boyutu Muhsin Bey'in arabesk müziğe karşı taviz vermeyen duruşuyla şekillenmektedir. Öyle ki, Muhsin Bey dönemin müzik piyasası alanında en karlı işi olan arabesk yapımları elinin tersiyle itmektedir. Arabesk ve arabeskçilerin en etkili şekilde eleştirildiği bölüm ise filmin finaline doğru Ali Nazik'in pavyonda *Yalnızım* adlı şarkıyı okuduğu sahnedir. Bu sahnede Ali Nazik kendisine idol olarak belirlediği türkücü-arabeskçi İbrahim Tatlıses'i giyim kuşamıyla ve hareketleriyle taklit etmektedir. Bu sahnedeki mizansen ile Ali Nazik üzerinden arabeskçiler en dejenere ve karikatürize biçimde gösterilmektedir. Bu filmdeki türkücü-arabeskçi tipi birçok film, dizi ve parodide tekrarlanmıştır. *Muhsin Bey*'de Turgul'un çizdiği bu stereotip özellikle İbrahim Tatlıses stilinde arabesk müzik yapan şarkıcılara

---

<sup>4</sup> Bkz.tdk.gov.tr

yapıştırılan bir etiket olmuştur. “Doğulu” türkücü-arabeskçi tipinin bir stereotip olarak yaratılması ideolojik boyutuyla ele alındığında masum olmayan bir nitelik taşımaktadır. Bu bağlamda filmde eleştiri sadece arabesk kültürle sınırlı kalmamaktadır, arabesk ve arabeskçiler üzerinden özellikle Ali Nazik tipolojisiyle belli toplumsal kesimlere göndermeler yapılmaktadır.

*Muhsin Bey*'de ikincil bir rolü bulunan Madam Agavni filmdeki ideoloji ve ötekileştirme açısından önemli bir veri oluşturmaktadır. Madam Agavni, filmin öyküsünde “ikna” edilen kadın tipi olarak yer almaktadır. Madam Agavni, Türk filmlerinde sıklıkla görülen gayrimüslim kadın tipinin tipik bir örneği olarak filmde yer almaktadır. Madam Agavni, *Muhsin Bey*'in de yaşadığı apartmanın sahibesidir. Kiralara zam yapmaması için her seferinde, *Rambo* olma hayali kuran, Sönmez Yıkılmaz adlı karakter tarafından “ikna” edilmektedir. Madam Agavni, aksarıyla, mülk sahibi olmasıyla bir stereotip olarak kurgulanırken, cinsel açıdan alçaltıcı bir konumda “ikna” edilen ‘yaşlı dul kadın’ olarak etiketlenmektedir. Turgul yarattığı Agavni tipi üzerinden hem eril cinsiyetçi bakışı hem de belli bir toplumsal kesime mensup orta yaşın üzerindeki kadınlara yönelik önyargıları ortaya koymaktadır.

## SONUÇ

Marjinalize olmuş elitist bakış, nostaljik bir atmosfer ve melankolik bir ruh haliyle biçimlendirilen *Muhsin Bey* egemen ideolojik bakışın kısmi toplumsal değişime karşı tepkisini yansıtmaktadır. Filmdeki mizah unsurları ve biçimsel özellikler ise ideolojinin aktarımını kolaylaştırmaktadır. Film ve ana karakterin aynı isimde olması ana karakter ve filmin bütünselliğini ve aktarılan ideolojinin bu çerçevede değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. *Muhsin Bey*'de söylenenler ve gösterilenler kadar, gösterilmeyenler ve anlatılmayanlar da ideolojiyle ilgidir.

Bu bağlamda *Muhsin Bey*'in genel olarak olumlu ve özdeşim kurulabilecek bir karakter olarak kurgulanması ideolojik aktarımın onun üzerinden yapılabilmesini kolaylaştırmaktadır. *Muhsin Bey* filmi üretildiği dönemin egemen ideolojisinin bir ürünü ve yansımasıdır. Bu durum filme verilen birçok ödül ve sinema alanında önemli konumları bulunan yazar ve eleştirmenlerin film hakkındaki övgü içeren görüşleriyle ortaya çıkmaktadır. Filmde arabesk müziğe ve kültür alanındaki dejenerasyona karşı yapılan eleştiriler ilk bakışta yanıltıcı olabilmektedir. Bu yanılsama filmin ideolojik kodları çözüldüğünde ortaya çıkmaktadır. Film eleştirel biçimde okunduğunda *Muhsin Bey* karakteri üzerinden dönemin egemen ideolojisinin yüceltildiği açıkça görülmektedir. Bu yüceltme, *Muhsin Bey* karşısında konumlandırılan Ali Nazik ve diğer film kahramanlarının pejoratif kurgularıyla inşa edilmektedir. Egemen ideolojinin üstten bakışı ve dışlayıcı tutumu ise mizahla pekiştirilmekte ve doğallaştırılmaktadır.

Filmde kullanılan stereotipiler egemen ideolojinin toplumsal kesimlere bakışını yansıtmaktadır. *Muhsin Bey* filminde kurgulanan arabeskçi tipolojisiyle toplumsal dejenerasyonun günah keçileri ilan edilmektedir. Filmde egemen ideolojik bakışı oluşturan muhafazakâr tutum, geleneksel değerlerin savunusu, elitist bakış ve değişim karşıtlığı bir karakter üzerinden kurgulanmakta, estetize edilmekte ve sinematografinin sunduğu avantajlarla perdeye aktarılmaktadır.

Avner Ziss'e göre “Bir roman kişinin yaşantısı yaratıcısının yaşamından ayrılamaz. Her sanatçı, az ya da çok, yarattığı kişilerin içinde yaşar” (1984: 102). Bu saptama senarist ve yönetmenler için de geçerlidir, çünkü her sanatsal üretimin ardında bir yaratıcı bulunmaktadır ve yaratıcı ile ürünü arasındaki ilişki kaçınılmaz olarak dışavurulmaktadır. Turgul bir röportajında “*Muhsin Bey*, Tarlabası'nda kavga ederek yürüyen iki insanın imgesinden çıkmıştır. Gerçekte böyle bir şey yoktu, birden bu iki insanın hayalini gördüm” (2011: 220), demektedir. Bu açıklama “gerçekte olmayan bir şey”den çok şeyin çıkarıldığını göstermektedir.

Bu bağlamda, filmin açılış ve kapanış sahneleri Muhsin Bey'in gördüğü rüyalarla gerçekleştirilmektedir, böylece iki rüya arasında söylenen ve gösterilen her şey ile gerçek hayat arasına mesafe konulmakta ve mizah unsurlarının kullanılmasıyla ötekileştirici-dışlayıcı söylem tolere edilebilir kılınmaya çalışılmaktadır. Turgul'un gerçekte olmadığını söylediği ve tesadüfi bir imgeden yola çıkarak oluşturduğunu belirttiği, *Muhsin Bey* bütünüyle resmettiği dönemin politik bir yansımasıdır ve yaratıcısının dünyaya ve yaşama bakışını yansıtmaktadır. Bu çerçevede *Muhsin Bey*'de dışavurulan dünya görüşü en basit ifadeyle mizahla yumuşatılmaya çalışılan kültürel ötekileştirmedir.

Değişime karşı duruşun, akıntıya karşı kürek çekmenin filmi olan *Muhsin Bey*, yozlaşan ve çürüyen bir sistemin eleştirisinden çok bu sistemin ürünü olan kişilerin kınandığı bir filmidir. Filmde yozlaşmanın karşısına rüyalar ve geçmişe ağlamanın bir tezahürü olan nostalji ile çıkmaktadır. Bu çerçevede Turgul, *Muhsin Bey*'de alternatif bir çözüm ya da öneri ortaya koymamaktadır. Bu bakımdan filmde radikal bir eleştirelilik söz konusu değildir.

Filmde umut etme, arzulama, dahası "Kendini kurtarma" Ali Nazik'le sınırlı değildir. Muhsin Bey, Ali Nazik, Sevda Hanım ve diğer karakterler benzer özlemleri taşıyan ancak hedeflerine kendi yöntemleriyle ulaşmaya çalışan kişilerdir. Muhsin Bey de diğerleri gibi arzularının peşindedir ancak o Ali Nazik'ten ve ötekilerden daha sofistike biçimde bunu yapmaya çalışmaktadır. Bu durum ise Turgul'un ideolojik duruşunu estetize etmesi bir nevi özdeşim kurduğu karakter şahsında kendi dünya görüşünü haklı çıkarma amacını içermektedir.

Filmin doruk noktasını oluşturan karşılaşma ve yüzleşme sahnesinde, Ali Nazik, Muhsin Bey'e "Ağam, kusura bakma kendimi kurtarmam lazımdı" demektedir. Filmde kullanılan bağlamıyla, kendini kurtarmak, başkalarını düşünmeden, kural ve değer tanımadan bencil bir şekilde davranmayı ifade etmektedir. Kendini kurtarmak bir bakıma insan olmanın dışına çıkmaktır. Kendini kurtarmak bir kural olarak ilkeleştiginde ve herkes kendini kurtarmaya çalıştığında, yaşamda orman kanunları egemen olacaktır. Emek, vefa, ahlak, insani değerler hiçbir anlam ifade etmeyecektir.

Filmin finaline doğru dejenere bir halde gösterilen Ali Nazik'in, Muhsin Bey'e karşı kendini savunduğu argüman "kendini kurtarmaktır" ancak bu düzeyde alçaltılan Ali Nazik'e bir darbe daha vurulmaktadır. Muhsin Bey Ali Nazik'e aşağılayıcı bir şekilde, "Kurtardın mı bari?" demektedir. Bu sahnede kurulan mizansen ile Muhsin Bey ve filmde savunulan ideoloji kurtarılmaktadır!

Turgul ideolojik duruşunu Ali Nazik'i "düşürmek" ve çöküşün eşiğinde duran Muhsin Bey'e el uzatmakla açıkça ortaya koymaktadır. Nitekim dejenere bir durumda gösterilen Ali Nazik kendi kaderiyle baş başa bırakılmakta, Sevda Hanım ise Ali Nazik'ten ayrılarak Muhsin Bey'le birlikte olmaktadır. Turgul bu tercihiyle Muhsin Bey'i ödüllendirerek zaferini pekiştirmekte ve bir çeşit mutlu son tablosu çizmektedir.

## KAYNAKÇA

- Adanır, O. (1989). Türk Sinemasında ya da Türk Toplumsal Yaşamında "İçerik" Sorunu. Defter,8, 22-30.
- Bolat, N. (2018). Gerilim ve Mizahın Mükemmel Uyumu: Alfred Hitchcock, Middle Black Sea *Journal of Communication Studies*, (3(2), 43-53.
- Bordwell, D. ve Thompson K. (2012). *Film Sanatı*. (Çeviren, Yılmaz E. ve Oran E. S.). Ankara: DeKi.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*. (Çeviren, Aydar, F.B.) İstanbul: Metis.

- Buckland, W. (2013). *Sinemayı Anlamak*. (Çeviren, Göbekçin, T.) İstanbul: Optimist.
- Burton, G. (1995). *Görünenden Fazlası Medya Analizlerine Giriş*, (Çeviren, Dinç, N.) İstanbul: Alan.
- Corrigan, T. (2011). *Film Eleştirisi El Kitabı*. (Çeviren, Gürata, A.) Ankara: Dipnot.
- Dorsay, A. (2014). *100 Yıllın Yüz 100 Türk Filmi*, İstanbul: Remzi.
- Eagleton, T. (2011). *İdeoloji*. (Çeviren, Özcan, M.) İstanbul: Ayrıntı.
- Edgar, A.ve Sedgwick, P. (2007). *Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar Sözlüğü*, (Çeviren, Karaşahan, M.) İstanbul: Açılım.
- Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Beta Yayınları
- Freedden, Michael (2011). *İdeoloji*. (Çeviren, Gür, H.) Ankara: Dost.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis.
- Güngör, N. (1993). *Arabesk, Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*. İstanbul: Bilgi.
- Hunt, E., Robert. M. J., and Rawle, S. (2012). *Film Dili*. (Çeviren, Aytaç, S.) İstanbul: Literatür.
- Ryan M. ve Kellner D (1997), *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (Çeviren, Özsayar, E.) İstanbul: Ayrıntı.
- Karatepe, Ş. (2014). *Siyasi İdeolojiler*. İstanbul: İz.
- Kongar, E. (1995). *12 Eylül Kültürü*. İstanbul: Remzi.
- Kula, O.B. (2009). *Marksist İdeoloji ve Edebiyat*. Ankara: Kanguru.
- Livaneli, Z. (1993). *Arabesk ve Biz*. Güngör, N. (1993) Arabesk, Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik içinde (11-12) İstanbul: Bilgi.
- Marx, K. ve Engels, F. (2013). *Alman İdeolojisi*. (Çeviren, Ok, T. ve Geridönmez, O.). İstanbul: Evrensel.
- Oktay, A. (1995). *Türkiye'de Popüler Kültür*. YKY: İstanbul
- Özbek, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İletişim: İstanbul.
- Scognamillo, G. (2005). *Türk Sinemasında Şener Şen*. İstanbul: Kabalcı.
- Spirkin, A. (2016). *Felsefenin Temelleri*. (Çeviren, Kıroğlu, E.) Yazılama: İstanbul.
- Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*. İstanbul: Oğlak.
- Thompson, B. J. (2013). *İdeoloji ve Modern Kültür Kitle İletişimi Çağında Eleştirel Toplum Kuramı*. (Çeviren, Çetin, İ.) Ankara: Dipnot.
- Turgul, Y. (Yönetmen). (1987). *Muhsin Bey* [Film]. Türkiye: Umut Film.
- Yalvaç, A. (2013). *Türk Sineması ve Arabesk*. İstanbul: Agora.
- Ziss, A. (1984). *Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik*. (Çeviren, Şahan, Y.). İstanbul: De.