T.C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI

RADYO VE TELEVİZYON BİLİM DALI

TÜRK SİNEMASINDA YOKSUL-MADUN ÖZNENİN DİRENİŞ PRATİKLERİ

Hacer AKER

DOKTORA TEZİ

Danışman

Prof. Dr. Meral SERARSLAN

Konya 2019

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin		
	Adı Soyadı	: Hacer AKER
	Numarası	: 124123022011
	Anabilim Dalı	: Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
	Bilim Dalı	: Radyo Televizyon Bilim Dalı
	Programı	: Doktora
	Proje Konusu	: Türk Sinemasında Yoksul-Madun Öznenin Direniş Pratikleri

ÖZET

Yoksul-madun öznenin gündelik direniş pratikleri siyasal krizlerin yoğun olduğu dönemlerde ve mekânlarda ortaya çıkan, siyasalın gündelik kuruluşu bağlamında aktörlerin, kendi alanlarını korumalarına ve genişletmelerine fırsat veren zaman ve uzam düzenlemelerine alan oluşturduğunu düşündüğümüz Türk komedi sineması üzerinden sorgulanmıştır. Komik unsurların yoğun olarak kullanıldığı bu filmlerde tahakkümün işleyişi ve tahakküme karşı geliştirilen direniş pratiklerinin değerlendirilmesi aracılığıyla, politik ve toplumsal değişimin yarattığı kişisel ve toplumsal gündelik direnme pratiklerinin izini sürmek mümkün hale gelmiştir. Bu bağlamda Yeşilçam'dan günümüze Türk komedi sinemasında yoksul-madun öznenin gündelik direniş pratiklerine ilişkin temel eğilimler Cilalı İbo, Turist Ömer, Şaban ve Recep İvedik tiplemelerinin temsilleri üzerinden ortaya konmuş ve filmler maduniyet, gündelik direniş paradigması ve komik üzerine düşünsel izleklerin teorik ardalanına dayanarak postyapısalcı yaklaşımın argümanlarıyla, ideolojik metaforlara karşılık onların altını oyan metonimik bir yaklaşımla, diğer bir deyişle yapıçözücü yöntemin referanslarıyla çözümlemeye tabi tutulmuştur. Böylece filmlerin kendi ideolojik dayanaklarını nasıl çökerttikleri sorusuna yine filmlerin kendi anlatıları içerisinden yanıt aranmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yoksul-madun, gündelik direniş, komedi, tipleme, yapıçözüm.

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin		
	Adı Soyadı	: Hacer AKER
	Numarası	: 124123022011
	Anabilim Dalı	: Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
	Bilim Dalı	: Radyo Televizyon Bilim Dalı
	Programı	: Doktora
	Proje Konusu:	: Resistance Practices of the Poor-Subordinate Subject in Turkish Cinema

SUMMARY

The daily resistance practices of poor-subordinate subject have been questioned in the context of the day-to-day organization of political space through Turkish comedy cinema, which emerged during the periods of political crises and allowed the actors to maintain and expand their fields in the context of the everyday organization of the politics. In these films, in which comic elements are heavily used, it is possible to trace the personal and social daily resistance practices created by political and social change through the evaluation of resistance practices developed against the practice of domination and dominant ideology. Within this context, basic inclinations concerning the resistance practices of the poor-subordinate subjects from Yesilçam to present day have been presented through movie characters such as Cilalı İbo, Turist Ömer, Şaban and Recep İvedik. Then the films have been analyzed based on the theoretical background of comic intellectual theme utilizing poststructuralist approach with a metonymic approach that undermines ideological metaphors. In other words, the narratives of the films have been analyzed using the references of deconstruction method. Thus, the question of how films demolish their ideological grounds has been complicated though the narratives of the films.

Keywords: Poor-subordinate, the daily resistance, comedy, type, deconstruction.

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI…….ii

DOKTORA TEZİ KABUL FORMU……iii

ÖZET……iv

SUMMARY……..v

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR…..……...…....viii

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

İKTİDARLA OLAN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA YOKSUL-MADUN ÖZNE VE DİRENİŞ PRATİKLERİ

1.1.Yoksulluk Olgusu 7

1.2. Yoksulluk Olgusunun Kökenleri 11

1.3.Yoksulluğun Keşfi 20

1.4.Yoksulun Belirlenmesi: Yoksul Kimdir? 27

1.5.”Yoksulluk Sınırı” Kavramı ve Yoksulluk Olgusu 33

1.6.Yoksulluğun “Yeniden” Keşfi/Eşitsizlik Vurgusu 38

1.7. Yoksulluğun Yeni “Biçim”i: Bir Maduniyet Hali 42

1.8. Türkiye’de Yoksulluğun Toplumsal Görünümleri 47

1.9.Yoksul -Madun Özne/Ontolojik Bir Anlamlandırma 58

1.10.Yoksul-Madun Özne ve Direniş Pratikleri 74

İKİNCİ BÖLÜM

KOMİK ÜZERİNE DÜŞÜNSEL İZLEKLER VE BİR DİRENİŞ ALANI OLARAK KOMEDİ

2.1. Komik Olgusu: Duygusal ve Tanrısal Kökenler 101

2.2. Sokrates, Platon ve Aristoteles’te Komik: “Taklit”in “Taktik”i/Öldürücü Alay 106

2.3.Bakhtin ve “Karnaval”: Yasa(k) ve Kısıtlamanın Askıda Hali/Ortaçağ’dan Rönesans’a Komik 113

2.4. Hobbes ve Mahdumları: Üstünlük Yaklaşımı 121

2.5. Spinoza'daki Eyleme Gücü: Köleleştirici "Keder" ve Ötesi ("Neşe")..... 125
2.6. Bergson ve Murisleri: Çürütülmüş Olanın Geri Dönüşü/Uyuşmazlık Savı 130
2.7. Esprinin Düşler ve Bilinçdışı ile İlişkisi: Freud'un Psikoanalizi/Rahatlama Tezi..... 141
2.8. Komik Olan Üzerinden Bir Direniş Siyaseti: Güncel Tartışmalar..... 150
2.9. Türkiye'de Mizah Kültürü ve Direniş Olanakları 164
2.10. Sinemada Komik Olanın Görünür Hale Getirilmesi: Şarlo ve Diğerleri..... 187

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
TÜRK KOMEDİ SİNEMASINDA YOKSUL-MADUN ÖZNE VE DİRENİŞ PRATİKLERİ

3.1. Çalışmanın Amacı: Türk Komedi Sinemasında Siyasalın Gündelik Kuruluşu 206
3.2. Çalışmanın Önemi: Disiplinlerarası Buluşma/İlk Adım..... 207
3.3. Çalışma Evreni: "Karşıt-Belirsizlik Mıntıkası" Olarak Türk Komedi Sineması…...210
3.4. Çalışmanın Varsayımları: Ön Kabuller/Öngörüler…….216
3.5. Çalışmanın Sınırlılıkları: Kuramsal ve Metodolojik Potansiyel Tehditler 216
3.6. Çalışmanın Yöntemi: Metaforik Temsillere Karşı Metonimik Temsiller/"Belirlenimsizlik ve Karar Verilemezlik Hali Olarak" Yapıçözüm……..217
3.7. Türk Komedi Sinemasında Siyasalın Gündelik Kuruluşuna Yönelik Araştırma Bulguları……227
3.7.1. "Cilalı İbo": Yoksulluğun Peltek Hali 229
3.7.2. "Turist Ömer" Halkı Selamlıyor: Uyumsuzun Neşesi..... 251
3.7.3. "Şaban"ın Derdi ya da Dertli "Şaban": "İnek" ama "Kral" Adam..... 270
3.7.4. "Recep İvedik", Yerel ve Otantik: Lümpenliğin Kamusal Dili..... 295
SONUÇ 314
KAYNAKÇA 324

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Bu tez, yoksul-madun öznenin, komik olan üzerinden gündelik direnişini anlamaya yönelik ısrarlı ve yavaş ilerleyen çabalarımın bir sonucu olarak gelişti. Zaman zaman cesaretimi kaybedip, ümitsizliğe kapıldığım zaman zaman ise keyif aldığım bu yolculukta benimle birlikte yürüyen, bilgisini, deneyimini ve desteğini paylaşan danışmanım Prof. Dr. Meral Serarslan'a teşekkür ederim. Ayrıca deneyimlerini ve düşüncelerini cömertçe paylaşarak bana yol gösteren, her altı ayda bir metnimi titizlikle okuyarak dokunuşlarıyla telafisi olmayacak hatalarımın önüne geçen Prof. Dr. Banu Terkan, Prof. Dr. Birol Gülnar ve tez savunma jürimde yer almayı kabul eden Prof. Dr. Nezih Orhon ve Doç Dr. Fethi Kaba'ya da minnettarım. Prof. Dr. Serdar Öztürk de önerileriyle sürece katkı sağladı. Sağolsun. Kıymetli hocam Prof. Dr. Aytekin Can manevi desteğini ve pozitif enerjisini hiç esirgemedi. Kendisine borçluyum.

Felsefi konulara ilişkin tartışmalarımızda bana ışık tutan meslektaşım Cenk Ateş ve çelişkiye düştüğüm noktalarda beni sabırla dinleyen dostum Sinem Evren Yüksel'in hakkı teşekkürle ödenmez. Çalışma sırasında gerek tezi okuyup sorular sorarak, öneriler getirerek emeğini sunan, gerekse zaman zaman motivasyonumu kaybetsem de bana olan inançlarını yitirmeyerek bana güç veren sevgili dostlarıma ve aileme de ayrıca minnettarım. Onlar olmazsa eksik kalırdım. Eşim ve oğlum. Yanlarında olamadığım zamanlar için aflarına sığınıyorum. Ve kitaplar... En çok da onlarla zaman geçirdim; konuştum onlarla. İlmiyle bilime katkı sunan; kaynakçamda yer alarak çalışmama değer katan düşünen beyinlere sonsuz teşekkürler…

Bu çalışmayı, erken yaşta kaybettiğim anneme ve ablama ithaf ediyorum.

Hacer Aker
Konya 2019

Pek çok küçük yerde, pek çok küçük insan dünyanın suretini değiştirebilecek pek çok küçük şey yapar (Afrika Atasözü).

Yoksul insanlar şansa inanırlar (Rabelais).

GİRİŞ

Henri Lefebvre modern dünyada gündelik hayatın izleklerini sürdüğü çalışmasında "aşina olunanın hiç de bilinmeyen olduğunu" (2013: 20, 55) söyler. Pierre Bourdieu ise Flaubert'ten alıntıyla "vasatı iyi betimlemek gerekir" (2014: 179) der. "Yapılması gereken gözleri açmak, gündelik hayatın en mütevazı olgularının engin insani içeriğini basitçe keşfetmektir" (Lefebvre, 2013: 137). Çünkü "anlaşılması kolay olanın açıklanması zordur" (Monaco, 2002: 166). "Kesinlikle ne olduklarını ayırt edemeyeceğimiz kadar gözümüzün dibinde durmalarından kaynaklanır bu durum. Onlar adeta aydınlıkta saklanır: Yanıltıcı ve aldatıcı aşinalığın ışığında" (Bauman, 2012b: 9). Popüler olanı tanımlamanın ikircikli doğasına (kolay/zor) ilişkin bu tespiti bir değer atfı olarak görüyor, popüler olanda politik olanı arama çabasını ise bu ikircikliliğin yapısını çözme/aşma girişimi olarak değerlendiriyoruz. "…muhafazakâr kültürel ya da sinemasal metinlerin şaşmaz biçimde, metnin görünüşte muzaffer ideolojisine gölge düşüren bir çatlak hattı içerdiği"ni (Ryan ve Kellner, 1997: 112) varsayıyor; "hayat daima, onun tahsis ettiği ve ondan çıkan formun yer ayırdığından daha fazla hayattır" (Simmel, 2009: 294) fikrine atfen, "pek çok küçük yerde, pek çok küçük insanın dünyanın suretini değiştirebilecek pek çok küçük şey yaptığına" inanıyoruz. Bu motivasyondan hareketle, sinema aracılığıyla üretilen anlatı biçimlerinin, üzerine sayısız yorum yapılan ancak içinde pek çok sorun barındıran yoksulluk meselesinin görünür hale gelmesi ve politikleştirilmesini ne ölçüde karşıladığına yönelik sürdürülecek bir tartışmayı mümkün ve kendi içinde anlamlı buluyoruz. Mevcut konuyu daraltıp netleştirme ve araştırılabilir bir problem haline getirme gerekliliği dolayısıyla da şu temel soruyu soruyoruz: Sinema anlatısı içerisinde yoksul-madun özne, gündelik yaşamında siyasi süreçlere nasıl katılır ve bu katılım biçimleri hangi kavramlar ışığında listelenebilir?

Söz konusu problem cümlesinin sınırlılıkları ölçeğinde üç düzey üzerinden tasarımlanan çalışma, ilk iki düzeyde "iktidarla olan ilişkisi bağlamında yoksul-madun özne ve direniş pratikleri" ile " komik üzerine düşünsel izlekler ve bir direniş alanı

olarak komedi" başlıkları üzerine inşa edilecek; gelişimsel alt problem cümleleriyle tarihsel okuma perspektifinden "nasıl" sorusunu sorarak sosyal bilimlerin açtığı yoldan ilerleyecektir. Son düzeyde çıkarımları yönlendiren yöntembilim, Derridacı anlamda hermeneutik ve fenomenolojiktir. Türk komedi sineması evrenseli içerisinde örnekleme alınan dört tipleme üzerinden çalışmanın amacına yönelik belirlenen araştırma sorularını, özneler ve toplumsal yapılar arasındaki ilişki biçimlerine bakarak tarihsel okuma perspektifinden yorumlama esasına dayanan bu düzey, filmleri olumsallık mantığına yaslanarak "kültürel metin" olarak ele alacaktır.

Yoksulluk olgusu, on dokuzuncu yüzyıldan bu yana birey ya da sistemle bağlantı kurularak açıklanmaya çalışılmıştır. Bireysel teoriler yoksulluğun kaynağını kişinin yeterince çalışmıyor olmasında, sistemle bağlantılı teoriler ise kapitalist sistemin doğasında ya da işleyişinde; sınıf, toplumsal cinsiyet ve ırk gibi ilişkilerde aramıştır. Ancak yoksulluğun ne olduğu ya da bilgisinin nasıl elde edilebileceği değil, onun süreçlere dayalı olarak nasıl işlediğini sorunsallaştıran bir diğer kavrayış ise, yoksulluğu öznel/nesnel gibi ikiliklerin ötesinde, eşitsizlik yaratan süreçler bütünü olarak görmektedir. Bu yönlü bir kavrayış, ikiliklerin ötesine geçip yoksulluğun dinamik yönünü, özneleşme süreçleri ve iktidar pratikleri açısından kurucu etkilerini bir özneleşme ve kudret sorunu olarak kavrama çabasındadır. *Türk Sinemasında Yoksul-Madun Öznenin Direniş Pratikleri* adlı tez de, yoksulluğu bu yönlü bir kavrayışla ele almakta, yoksul-madunun edilgen olmadığı, siyasal aktörler olarak değilse de sadece hayatta kalma mücadelesi veren özneler olarak görülemeyeceği, siyasetin bir inşa/kuruluş süreci olduğu, bu inşanın gündelik yaşam içinde sürekli olarak yıkım ve yapıma maruz kaldığı ve siyasetin gündelik inşasının toplumsal örüntünün adı olarak gündelik hayatın içinde şekillendiğini varsaymaktadır. Bu varsayım, çalışmanın kendisini oluşturan üç temel tartışmanın da ilk düzeyini teşkil etmektedir.

Söz konusu düzey, yoksulluğu öznel/nesnel gibi ikiliklerin ötesinde ele alan literatüre paralel, yoksulluğun ne olduğu ya da bilgisinin nasıl elde edilebileceği sorunundan hareket etmek yerine, onun süreçlere dayalı olarak nasıl işlediğini yorumlama esasına dayanmaktadır. Bunun için öncelikle yoksulluk olgusunun

kökenleri üzerinden bir tartışma yürütülecek, yoksulluğun keşfiyle birlikte, yoksulun kim olduğu sorusuna yanıt aranacaktır. Yoksulluk sınırı kavramıyla, yoksulluğu üreten şartlara yönelmesi gereken eleştirel bakışın yoksulluk durumunun sonuçlarına odaklandığı, yoksulluğun yeniden keşfiyle birlikte eşitsizlik üreten süreçlere vurgu yapılmaya başlandığı ortaya konacaktır. Söz konusu tartışmalardan damıtılan kavramlarla Türkiye'de yoksulluğun toplumsal görünümleri tarihsel bir izlek üzerinden betimlenmeye çalışılacak, yoksulluğun verili değil kurulu olduğu kabulü bu kez kendi coğrafyamız üzerinden yeniden tartışmaya açılacaktır. İlerleyen aşama yoksul-madun özneyi ontolojik bir anlamlandırma üzerinden düşünme çabasıyla devam edecek; maduniyet çalışmalarının salt epistemolojik değil aynı zamanda ontolojik bir anlamlandırmayı gerekli kılması, bu çabanın temel motivasyonu olacaktır. Yoksul-madunun varolma ve varkalma mücadelesine ilişkin takip edilecek izlek aynı zamanda, etkin/tepkin oluş dinamiklerini tartışmaya açarak yoksulların çatlak/püzrüzlü bilincini merkeze alacak; etken/edilgen konumlandırılmaların üstünü çizerek "yoksul oluş"u melez bir bünyede kavrayan çalışmalara odaklanacaktır. Bu çaba, yoksul-madunun edilgen olmadığı, belli direnme edimleriyle bu koşullarla mücadele halinde olduğu fikrini temellendirmeye ve görünür kılmaya gayret edeceğimiz bir ileri aşamanın da dayanak noktasını oluşturacaktır. Sözü edilen bu aşama, siyasetin gündelik olarak inşasını tespit etme ve yoksul-madunun iktidar ve iktidarın tahakküm edici pratikleri karşısında, kendini, kendi eylemlerinin var etme öznesi olarak hangi pratikler üzerinden kurduğunu inceleme esasına dayanmaktadır. Bu açıdan ilk olarak "gündelik direniş paradigmasının" ana teorik yaklaşımlarını ve farklı ampirik materyal aralığını haritalamak için bazı kilit tartışmalara başvurulacak, Gramsci, Foucault ve Bourdieu üzerinden, iktidar ilişkilerinin toplumsal olana dışsal değil, içkin olduğu sorunsallaştırılacaktır. Yalnızca devlet ile bireyler arasında değil, ekonomik, siyasal, düşünsel, kültürel, cinsel, sanatsal, etnik vb. farklı egemen iktidar ilişkilerinin gündeme alındığı kültürel çalışmalar geleneği, postyapısalcı ve postkolonyal argümanların ışığında kurulacak teorik zemin, gündelik hayatı bir pratikler sistemi olarak ele alan, kolektif ve görünür direnme biçimleri yerine "taktiksel direnme", "gündelik hayatın direnme biçimleri" ve "sıradanın sessiz tecavüzü" olarak Certeau (2008), Scott (1985; 2014) ve Bayat (2006; 2008; 2016) ekseninde çerçevesi çizilen sessiz, doğrudan olmayan yeni eylem biçimlerini

betimleyen kuramsal dayanaklarla desteklenecektir. İlk düzeyde takip edilecek bu izlek, çözümleme kısmında yoksul-madun öznenin direnme pratiklerinin incelenmesinde teorik zemine katkı sunacak olması bakımından önem taşımaktadır.

Öte yandan bu yönlü bir kavrayış, gülme, taklit, alay, karnaval/şenlik, argo, müstehcen söylem biçimleri vb. gündelik hayatın gizli/örtülü direnme pratikleri olarak görmemizi de olanaklı kılmaktadır. Gülme ve gülünçleştirilen nesne üzerine yürütülen tartışmalarda iki yönlü bir kavrayıştan bahsetmek mümkündür. İlki, söz konusu kavramların baskıcı ideolojik alanın korkunçluğunu ortaya çıkardığına ve eleştirel politik bir güçle birleşerek insanı özgürleştireceğine ilişkin olumlayıcı perspektif, bir diğeri ise korku kaynağını gülünçleştirmenin toplumsal denetim aracı olarak görülmesine odaklanan olumsuzlayıcı perspektiftir. *Türk Sinemasında Yoksul-Madun Öznenin Direniş Pratikleri* adlı tez, gülmenin gündeliğin siyasal anlam üreten niteliğinden azade görünümünün aksine, siyasetin gündelik inşasında önemli bir araç olduğunu varsaymakta ve bu varsayım çalışmanın kendisini oluşturan üç temel tartışmanın ikinci düzeyini teşkil etmektedir.

İkinci düzey, birinci düzeyden damıtılan kavramlarla siyasalın gündelik kuruluşu bağlamında gülmenin ve gülünçleştirilen öğenin rolüne ilişkin içeriğin belirlenmesine yönelik yürütülecektir. Komik olanın ne olduğu, komik olan üzerinden bir direniş siyasetinin nasıl ve ne şekilde mümkün olabileceği ve bunun bir "tür olarak komedi" üzerinden hangi kodlar kullanılarak işletildiğinin sorgulanacağı bu aşamada, tarihsel verilerden ve tarihsel konumlamaları işaretleyen seçili düşünsel tartışmalardan yararlanılacaktır. Bu kapsamda, komik olgusunun duygusal ve tanrısal kökenlerine dair genel bir çerçeve çizilecek, Sokrates'den başlayarak Freud'a uzanan çizgide gülmenin iktidarla olan ilişkisi zıtlık, uyumsuzluk, sapma, aykırılık, mekaniklik, üstünlük duygusu, sınırların tecrübe edilmesi, zorunluluk ve özgürlük, ideal ve gerçeklik gibi kavramlar ışığında teorik dayanaklar esas alınarak belirlenmeye çalışılacaktır. Böylece komik olan üzerinden bir direniş siyasetinin olanaklarını düşünmek için uygun zemin oluşturulacak, söz konusu tartışma bu zemin üzerinden örneklerle temellendirilmeye çalışılacaktır. Benzer bir tartışma Türkiye üzerinden de yürütülecek, Selçuklu'lardan günümüze mizahın farklılaşan görünümleri ve bu

görünümler üzerinde açığa çıkan direnme olanakları, iktidar/tabiyet ilişkileri esas alınarak durağan yapılara değil süreçlere odaklanarak okunacaktır. İkinci düzeyin son adımı ise komik olanı sinemada görünür kılma çabasının iç dinamiklerini ortaya koyma ve çözümleme öncesi son notlara yer verme dürtüsüyle şekillenecektir. Burada, Chaplin örneği üzerinden komedi sinemasında popüler "tip" figürü incelemeye alınacak, tipleme teorik ardalana yaslanarak okunmaya çalışılacaktır. Örneklemin tiplemeler üzerinden belirlenecek olması, Chaplin okumasına bir "önsöz" niteliği kazandırmaktadır. İkinci düzeyde takip edilecek bu izlek, araştırmanın çözümleme kısmında yoksul-madun öznenin direnme pratiklerinin komedi sineması üzerinden incelenmesinde teorik zemine katkı sunacak olması bakımından önem taşımaktadır.

Son olarak Türk sinemasını Türkiye'de popüler kültürü oluşturan esas unsurlardan biri olarak değerlendiren bu çalışma, sinemanın Türkiye'nin kültürel hayatında yaşanan değişimleri ve bu değişimlerin toplumsal düzeyde nasıl karşılandığını okumak için elverişli bir zemin olduğunu savunmakta, filmlerin içinde üretildiği toplumsal-kültürel bağlamdan ayrı düşünülemeyeceği ve belli gerçeklik sistemleri inşa ederek zihinsel anlam haritalarına katkıda bulunduğu fikrinden hareketle, sinemanın/komedi sinemasının siyasetin gündelik inşasına dair bulgulara erişmek için elverişli bir zemin olduğunu varsaymaktadır. Bu varsayım, çalışmanın kendisini oluşturan üç temel tartışmanın da son düzeyini teşkil etmektedir.

Üçüncü ve son düzey ilk iki düzeyde kurulan teorik çatının Türk komedi sineması üzerinden yapılan boylamsal bir okuma çerçevesinde elde edilen verilerle karşılaştırılması esasına dayanmaktadır. Bu bağlamda öncelikle çalışmanın amacı, önemi, evren ve örneklemi, sınırlılıkları ve çözümlemede kullanılacak yönteme dair metodolojik bir harita çizilecek, bu haritanın izleğinde teorik çatının ampirik alandaki yankısı gösterilmeye çalışılacaktır. Söz konusu çabayla, Yeşilçam'dan günümüze Türk komedi sinemasında yoksul-madun öznenin gündelik direniş pratiklerine ilişkin temel eğilimler Cilalı İbo, Turist Ömer, Şaban ve Recep İvedik tiplemelerinin temsilleri üzerinden ortaya konacak; örnekleme alınan filmler maduniyet, gündelik direniş paradigması ve komik üzerine düşünsel izleklerin teorik ardalanına dayanarak postyapısalcı yaklaşımın argümanlarıyla, ideolojik metaforlara karşılık onların altını

oyan metonimik bir yaklaşımla, diğer bir deyişle yapıçözümcü yöntemin referanslarıyla anlatıları açısından metin analizine tabi tutulacaktır. Bunu yaparken de, şu sorulara yanıt aranacaktır:

Türk sinemasındaki temsilinde iktidar yoksullar üzerinden nasıl, hangi stratejilerle işlemiştir? Türk komedi sinemasındaki temsilinde ayrıntılı ve sistematik toplumsal tabiyet biçimlerine tabi olan yoksullardan beklenen kamusal davranış tarzları (kamusal senaryo) nelerdir? İktidar ve tabiyet diyalektiğinde açığa çıkan direnme olanakları filmlerde nasıl şifrelenmiştir? Gündelik direnme olanakları, bildik siyasi ideolojilerden bağımsız olarak, ne tür siyasi akılları olanaklı kılmıştır? Bu siyasi akıllar hangi durumlarda kamusala ilan edilmiştir? Tiplemeler ve tiplemeler arasında gözlemlenen farklılıklardan hareketle, tahakkümün işleyişi ve tahakküme karşı geliştirilen direnme pratikleri, Türkiye'nin toplumsal değişimine koşut olarak yaşanan genel çözülmeye bir cevap olarak okunabilir mi?

Madunlar, yalnızca maddi üretim araçlarından yoksunluklarla değil, bu yoksunlukların koşulladığı etnik, cinsel, kültürel ve/veya dilsel kısıtlılıklarla da tanımlanmaktadır. Bu nedenle, madunların siyaseti gündelik olarak kendi araçlarıyla kurmaları, siyasi katılıma ilişkin üstü kapalı bir kabulü imlemesi bağlamında daha adil bir toplumsal yapının inşasını güdülemekte; konu bu açıdan, güncel olana temas etmektedir. Diğer yandan Deleuze'e referansla "başka türlüsü mümkündür" düşüncesini dillendiren anlatıların (filmi, edebi metinler vs.) kolektif bilinçaltında bir itki yaratacağından hareketle, elde edilecek bulguların siyasal katılım konusunda tarihin konusu ol(a)mamış öznelere onların eylemlilikleri bağlamında yer açacağı umulmaktadır. Bu bağlamda, sinema evrenseli içerisinde de olsa siyasalın gündelik kuruluşunun imkânlarını/sınırlılıklarını ortaya koyacak bir değerlendirme önemli görülmektedir. Majör anlatıya sızan minör çatlakları belirlemeye yönelik bu çabanın, komedi, maduniyet, gündelik hayat ve gündelik direniş yazınına ilgi duyacak araştırmacılara kaynak olabilme olanağı ise tezin bütününü anlamlı kılacak temennidir.

BİRİNCİ BÖLÜM

İKTİDARLA OLAN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA YOKSUL-MADUN ÖZNE VE DİRENİŞ PRATİKLERİ

Yoksul-madun öznenin günlük yaşamda benliğini nasıl sunduğu, tahakkümün ucunda beliren iktidara hangi pratiklerle direndiği ve iktidar tarafından ne tür stratejilerle idare edildiğine ilişkin kuramsal bir tartışmanın yürütüleceği bu bölümde bilgi[1] nesnesi "yoksul-madun"dur. Bilime konu edilen "şey"in karma ilişkiler bağlamından bağımsız düşünülemeyeceği (Foucault, 1999: 63) fikri, söz konusu kavramın ne olduğu sorusuna cevap ararken de geçerli olacaktır. Bu çaba, yoksul-madun öznenin bilgi öznesi, iktidar ilişkilerinin öznesi ve kendi eylemlerinin etme öznesi olarak nasıl kurulduğu sorularını sorarak ilerleyecektir. Birinci sorunun cevabı, yoksul-madun özneye referans yapan bilgi alanının oluşumunun ve bu oluşuma özgü söylemsel pratiklerin analizini; ikinci sorunun cevabı iktidar ilişkileri ve teknolojilerinin pratiğini düzenleyen normatif bir sistemin (örneğin yoksul-madun özneyi diğer insanlardan ayıran ve denetlenmesini sağlayan bir sistemin) düzenlenmesinin analizini; üçüncü sorunun cevabı ise insanın kendisiyle olan ilişkisinin, bireylerin kendilerini tarihsel bir deneyimin özneleri olarak (örneğin yoksul-madun) kurma, tanıma ve kabullenme ya da reddetme pratiklerinin analizini gerektirir (Keskin, 2014: 14).

1.1. Yoksulluk Olgusu

Latince "pauper" kavramından gelen yoksul kavramı, İngiltere'de sözlüklere on dokuzuncu yüzyılın başlarında girer. "Pauperism, kendi hayatını hiçbir şekilde idame ettiremeyen ya da dışarıdan herhangi bir yardım olmaksızın, geleneksel anlamda minimal düzeyde yaşamını sürdüren insan kategorisini tanımlar. Bu kategori,

[1] Episteme Aristoteles'de bir praksisin, bir tekniğin ya da yapma tarzının, bir kuramın ya da görme tarzının bileşik bilgilerinin oluşturduğu bir gövde iken Platon'da deneyimden bağımsız, zorunlu a priori bilgiye verilen addır (Cevizci, 1999: 306). Epistemeyi, bilincin ve bilinçdışının belirli bir dönemdeki genelliğini kapsayacak şekilde Platon'a yakın anlamda kullanan Foucault, *Bilginin Arkeolojisi*'nde "çağa özgü belli bir düşünce yapısı" olarak tanımladığı kavramı (1999: 244), *Kelimeler ve Şeyler'*de doğruyu bilimsel olmayandan ayıran bir araç formunda üç düzeyde inceler. Ortaçağ ve Rönesans'tan başlayan birincil düzeyi, klasik; onu da modern episteme izler (2001: 54). Rönesans döneminde benzerlik arayışına karşılık gelen episteme, on yedinci yüzyılda farklılık ve karşıtlıklara eklemlenmiştir. Modern episteme ise özne kavramı ve insan bilimlerinin görünür kılınmasına kaynaklık etmiştir (Cevizci, 1999: 306).

belirlenmiş herhangi bir zamanda, saptanmış minimum bir standardı" (Hobsbawn, 1955: 398-399) kapsamaktadır. Yoksulluk kavramına bakışta belirleyici konumdaki uluslararası kuruluşlardan olan Dünya Bankasınca yoksulluk, "temel gereksinimler yaklaşımı bağlamında, bir kişi ya da hanenin, gıda ya da gıda dışı temel ihtiyaçlarını karşılamak için gereksinim duyduğu minimum tüketim miktarına erişememe durumu" (WB, 2005:i) olarak tanımlanmaktadır. Birleşmiş Milletler Kalkınma Programı ise daha farklı bir eğilim sergilemekte ve yoksulluğu, "belirli bir insani gelişme düzeyinde olmama durum ve koşulları içinde ele almaktadır. Bu tanıma göre, belirli bir gelir düzeyini tutturamayan, temel kaynaklara, sağlık ve eğitim gibi temel kamu hizmetlerine erişim olanağı olmayan kişiler" (UNDP, 2004) yoksul kabul edilmektedir. Bu ölçütlere dayanarak uygarlıktan bahsetmeye başladığımız zamanlardan bu yana, hangi kültür-zihniyet dünyası içinde şekillenmiş olursa olsun tüm toplum düzenlerinde hiyerarşinin en altlarında yer alanları yoksul olarak tanımlamak yoksulluğun ezeli bir sorun olduğuna işaret eder. Ama yoksulluğun bütün zamanlar, kültürler ve toplum biçimleri için geçerli bir "sorun" olarak tarifini yapmak; insanlığın geçirdiği tüm safhalara, üretim ve zihniyet yapılarındaki onca değişime rağmen ortada mahiyeti hep aynı, değişmeyen bir sorun olduğu anlamına gelebileceği için son derece yanıltıcı olabilir. Ekonomik yönü vurgulu yoksulluk terimi, özellikle üretim tarzındaki gelişmelere paralel olarak, her defasında bir öncekinden daha farklı bir zemine oturan bir sorundur (Laçiner, 2011: 313).

Nitekim yoksulluk uzunca bir süre, herhangi bir şeye sahip olmayla bağlantılı olarak kullanılmadığı halde Sanayi Devrimi'nin hız kazanması ve toplumun ekonomikleşmesiyle birlikte, mal ve mülk sahibi olmamaya karşılık gelen yeni bir anlam edinmiştir (Rahnema, 2009: 123). Bu yeni anlamsal edimi Bauman, her bir yetişkin üyesini üretici emeğe katmak zorunda olan endüstriyel bir toplumda yoksul olmakla, üyelerin emeğine ihtiyaç duyulmadan her şeyi rahatça üretebilecek post-endüstriyel bir toplumda yoksul olmanın aynı şey olmadığını ifade ederek günümüze eklemlemekte ve desteklemektedir. Öyle ki yoksul olmak bir zamanlar anlamını işsiz olmak durumundan aldıysa, yaşam projelerinin tüketim tercihleri etrafında kurulduğu günümüz tüketim toplumunda anlamını esas olarak yeterince tüketemiyor olmaktan almaktadır. Bu fark hem yoksulluk içinde yaşama tecrübesini hem de bunun

sefaletinden kurtulma şans ve olasılıklarını farklılaştırmaktadır (Bauman, 1999: 9-10). Bourdieu ve Wacquant'ın da belirttiği gibi, "toplumsal sorunlar, dönemin toplumsal bilincinin dalgalanmalarına göre değişiklik göstermektedir" (2014: 243). Yoksulluğu belirleyen şeyin, bir bütün olarak toplumun ona karşı benimsediği kolektif tavır olduğunu, bu yüzden yoksulluğun ancak özgül durumdan kaynaklanan toplumsal tepki açısından tanımlanabileceğini (Coser, 1965: 141; Simmel, 2009: 177) ifade edenler de bu bakış açısını olumlar izler taşımaktadır.

Bu bakımdan yoksulluk, algılanması kolay ancak tutarlı bir düşünsel dizge içine yerleştirilmesi güç bir sorundur. Yapısı gereği neredeyse tüm sosyal bilimlerin ilgi alanına girmekte, bu sebeple gerek tanımlanması, gerekse çözümü açısından disiplinlerarası olma özelliği taşımaktadır. Gelirin bölüşümü açısından iktisadi, yoksulların farklı bir toplumsal kategori oluşturmasından dolayı sosyolojik, yoksul olmanın sadece nesnel ölçütlere bağlı olmaması, aynı zamanda öznel algılamayla da ilintili olması nedeniyle psikolojik, yoksulluğun ancak insanların yoksulluğu olarak anlam kazanması dolayısıyla antropolojik ve yoksullar ile yoksul olmayanların kentsel mekân kullanımı farklılaştığı için kent bilimsel özellikler taşıması açısından oldukça çetrefilli bir konudur (Şenses ve Önder, 2006: 3).

On dokuzuncu yüzyıldan bu yana birey ya da sistemle bağlantı kurularak açıklanmaya çalışılan yoksulluk olgusu, bireysel teorilerde bireye indirgenmiştir. Bu bakış açısı bireyin yoksulluğunun kaynağını, ne toplum ne de içinde yaşadığı sosyal grubun sorunu olarak görür. Yoksul olan kişi eğer yeterince çalışmıyor ve gelirini arttırmak istemiyorsa yoksulluğu kabullenmek konumundadır. Neoliberal yaklaşım (Barry, 1989; Friedman ve Friedman, 1980), yeni muhafazakâr yaklaşım (Mead, 1992 ve 1989; Murray, 1984; Gilder, 1981) ve yoksulluk kültürü tezleri (Türkdoğan, 1974; Lewis, 1965) yoksulluğun nedenlerini mağdurda arayan yaklaşımlardır.

Yoksulluğu sistemle bağlantılı olarak açıklayan sosyal bilimciler ise yoksul bireyin bir kurban olarak nitelendirilmesi gerektiğini ve toplumda tabakalaşma olduğu sürece, görece olarak bir grubun diğerlerine göre daha alt tabakada ya da daha yoksul konumda olması gerektiğini iddia etmektedirler. Yoksulluğun nedenini kapitalist sistemin doğasında ya da işleyişinde, sınıf, toplumsal cinsiyet, etniklik ve ırk gibi

ilişkilerde gören bu yaklaşımlar insan sermayesi yaklaşımı (Giddens, 2012; Gutmann and Thompson, 1998; Gilbert, 1995), yoksulluğun kadınsılaşması yaklaşımı ya da feminist yaklaşım (Bora, 2011; Sallan Gül, 2005; Meehan, 1994; Pearce, 1978) ve yapısalcı ya da eleştirel yaklaşımlar (Castells, 2001; Galbraith, 1996; Miliband, 1991)'dır.

Yoksulluğu bu öznel/nesnel gibi ikiliklerin ötesinde ele alan kavrayış ise öznel ve nesnel olarak adlandırılan süreç ve şeylerin, nasıl aynı toplumsal ilişkinin kurucu ve birbiriyle bağlantılı yönleri olduğunu tartışmakta, yoksulluğun ne olduğu ya da bilgisinin nasıl elde edilebileceği sorunundan hareket etmek yerine, onun süreçlere dayalı olarak nasıl işlediğini göstermek amacındadır. Yoksulluğun eşitsizlik yaratan süreçler bütünü olarak görülmesinin nedeni, olumsuz farkların üretimiyle biçimlenen yoksulluğun ne türde bir oluş/haline geliş olduğunu ortaya koymaktır. Bu tür bir kavramsal çerçeve ikiliklerin ötesine geçip yoksulluğun dinamik yönünü, özneleşme süreçleri ve iktidar pratikleri açısından kurucu etkilerini bir özneleşme ve kudret sorunu olarak kavrama çabasındadır (Scott, 2014 ve 1985; Erdoğan, 2011; Yılmaz, 2011b; Işık ve Pınarcıoğlu, 2011; Bauman, 1999; Bourdieu, 1999a ve 1999b; Bayat, 2008 ve 2006; Laçiner, 2011; Procacci, 1991).

Bu bağlamda yoksulluğun tanımlanması "politik bir eylem" (Hurst, 1998: 349), nasıl tanımlandığı ve süreçlere dayalı olarak nasıl işlediği ise yoksulluğa ilişkin bilgi alanının oluşumunun ve bu oluşuma özgü söylemsel pratiklerin analizi açısından belirleyici (Lister, 2004: 36) olabilecektir. Dolayısıyla yoksulluk kavramının çerçevesini çizerken, yoksulluğun sadece ne şekilde ve nasıl tanımlandığı değil, süreçlere dayalı olarak nasıl işlediği de sorgulanacaktır. Bu izlek, yoksul ve yoksulluk kavramlarına getirilen tanımlamaları "bütünleştirici-ilişkisel süreç"[2] bağlamında okumakla mümkündür. Yoksul-madun özneye gönderme yapan bilgi alanının

[2] Bütünleştirici-ilişkisel süreç öznelerin dünyasında bir haline gelişi, dönüşümü/geçişi ve tüm bu unsurların toplamı olmakla beraber, bu unsurlardan ayrıştırılmayacak olan maddi ve sembolik etkileri anlatır. Örneğin yoksulluk durağan bir durum değil de akışkan bir süreç olarak ele alınır. Yoksulluk dinamik bir süreç olarak görüldüğünde siyasal, toplumsal ve iktisadi etkileri arasındaki ilişki ortaya konabilir ve bu etkiler arasında nasıl iç içe geçmeler, yer değiştirmeler ve eş yapılanmalar olduğu gösterilebilir (Yılmaz, 2011: 149).

oluşumunun ve bu oluşuma özgü söylemsel pratiklerin belirlenmesi bu okuma edimi kapsamında açığa çıkarılacaktır.

1.2. Yoksulluk Olgusunun Kökenleri

Taş devri ekonomisine ilişkin incelemelerinde Sahlins, dünyanın en ilkel halklarının çok az şeyi olduğunu ama yoksul olmadıklarını savlar. Yoksulluk, bugün kullanıldığı şekliyle malların belirli ölçüde az miktarda olması anlamına gelmediği gibi araçlar ve amaçlar arasındaki bir ilişkiden de ibaret değildir; yoksulluk, her şeyden önce insanlar arasındaki bir ilişkidir ve "hayır, bizim atalarımız yoksulluğu hiçbir zaman tanımamıştır" (Sahlins, 2010: 47). Yoksulluğun olmaması elbette ilk çağlardaki kadın ve erkeklerin, sıkıntılardan özgül bir pay almadıkları anlamına gelmez. "Kendi ormanlarında yaşayan kuşlar gibi onlar da bugünkü ev kuşlarına sunulan rahatlıklardan habersizdir" (Rahnema, 2009: 66). Ancak yine de Sahlins'e göre ilk insanların sıkıntılarında, toplumsal bir görüngü olarak açlığın payı yoktur; açlığın önemi, kültürel gelişmeye bağlı olmak üzere göreli olarak artmıştır (2010: 46). Bir insanın açlıktan ölmesi, dahası bir iki günden fazla açlık çekmesini "neredeyse inanılmaz bir şey" (Woodburn, 2009: 52) olarak değerlendiren Woodburn'a karşılık Polanyi'ye, bireyin açlıktan ölme tehdidi altında olmadığını söyleten şey, toplumun "bir anlamda pazar ekonomisinden daha insancıl ve aynı zamanda daha ekonomik olması"dır. "İronik olan şey" diye ekler Polanyi, "beyaz insanın, siyah insanın dünyasına ilk katılımı, esas olarak onu açlık musibetiyle tanıştırmasına dayanır" (1977: 148).

Yoksulluk, toplumsal bir durum olarak taş devrini izleyen ve armağan toplumları denilen toplumlarda da eksik olmayacaktır. Modern antropolojinin de çok iyi incelediği bu toplumlar, bireyler arasındaki üretim ilişkilerinin temelini değiş tokuştan çok armağanın oluşturduğu toplumlar olarak tanımlanmıştır. Armağan ekonomisinde vermeyen herkes kaybetmiş demektir. Bu toplumların başlıca zenginliği, yani armağan yoksulluğu, grubun zengin olması için herkesin cömertçe yoksul olduğu bir duruma karşılık gelmektedir. Gereksinmelerini, toplumsal ve kültürel düzlemde tanımlanmış ve yaşama geçirilmiş olan "törel geçim ekonomileri"[3] sayesinde karşılayan bu

[3]"Törel geçim ekonomisi" terimi ilk kez tarihçi E. P. Thompson (1966: 203), sonra da James C. Scott (1976: 3) tarafından kullanılmıştır.

toplumların özelliklerinden biri kolektif ve bireysel gereksinmelerin, bu toplumların içinde bulunduğu insani ve çevresel dengeler çerçevesinde karşılanması ise bir diğeri de bu gereksinmelerin, topluluğun bunları karşılamak için sahip olduğu araçlarla her zaman uyumlu ve orantılı olmasıdır. Yoksulluğun paylaşımcı biçimiyle, kendi geleceğine saygı, eşitlik duygusu, azla yetinme, dayanışma ve yalınlık ilkelerine dayanan bir birlikte yaşamak tarzına karşılık gelen "paylaşımcı yoksulluk" sefalet değil, yoksulların sefaletle mücadele etmek ve onu kovmak için yararlandığı başlıca silahtır. Bu yalın ve sağduyulu yaşam tarzı, zorunluluğun gerçekçi bir kabulüne dayanır (Robert ve Rahnema, 2011: 48).

Arkaik toplumlarda armağan uygulaması, değiş tokuş ekonomisinin koşullarıyla benzeşir. Polanyi'ye göre kabile toplumunun çözülmesine, gerek ticari işlemlerin denetimi temelinde, gerekse kazanç ilkesinin dışarıda bırakılmasına dayanan bazı ticari işlem biçimlerinin benimsenmesi eşlik etmiştir. İnsan ekonomisi tarihinin kesin ilkelerini ortaya çıkaran bu toplumlar için gerçek yenilik, ilk ekonomik değiş tokuş biçimlerinin bağımsızlığını istemeye çalışan bir kurum olarak ortaya çıkmasıyla ilgilidir. Armağan ekonomisinden kopuşu imleyen bu durum, "ekonomi politiğin belirgin bir tipini" (Polanyi, 1977: 166) temsil etmektedir. Rahnema'ya göre, ilk kez milattan önce onuncu yüzyılda (M.Ö. 900-999) İsrail'de ortaya çıkan bu yoksulluk, bir kopma olarak algılanmıştır. Çünkü İsrail'de ortak bir tapınağa bağlı kabilelerin federasyonu hiçbir ekonomik ayrımcılığa yer vermeden, topluluk üyelerinin hemen hemen organik bir dayanışmasını temsil etmek zorundadır. Oysa krallık uygarlığıyla birlikte kent uygarlığının ortaya çıkışı, toplumsal bağın aşamalı bir tahribatını tetiklemiş, bu tahribatın ilk kurbanları da ülkenin zayıf insanları olmuştur. Zalimlerin gururuyla zarar gören birlik anlayışı ve yoksulluk ideali böylece, tüm Yahudi halkının sürgününe ve diasporasına yol açmıştır (Rahnema, 2009: 75). Yoksulluk da bundan böyle, sadece bir halkın ortak yaşam biçimi (paylaşımcı) değil özellikle kendi zenginliğinin bilincinde olan sıra dışı bireylerin seçimi (gönüllü) olarak deneyimlenecektir. Bu seçim "erdem" ve "erdemli etkinlik"le mümkün olacak, "erdem"le şekillenen bu bilinç, "sıra dışılığa" ve "iyi yaşamak için seçilmiş" olmaya götürecektir. Giysilerindeki yoksulluğun kendisine tam bir özgürlüğün ve zenginlerin sahip olduğu zenginlikle karşılaştırılmayacak bir zenginliğin tadını çıkarmasına

olanak verdiğini söyleyen Sokrates'in (M.Ö. 469-399) dile getirdiği bu vizyon, her insan varlığının yoksullukla zenginlik arasındaki ayrımı yüceleştiren gizli bir yaşamsal gücün taşıyıcısı olduğunu ileri sürer. Ona göre önemli olan, her insanın, her şeyden önce kendisine tam anlamıyla yaşama olanağı verecek gereksinmelerini tanımlaması ve yönetmesi için ayırt etme yeteneklerini geliştirmek zorunda olmasıdır. Sokrates'in duruşu, kendisinden sonra iki bin yıldan fazla bir süre devam etmiş ve kültürlerarası "gönüllü yoksulluk" yaklaşımının geleneğine kök salmıştır (Yalçınkaya, 2015: 79, 81).

Sokrates'in izindeki Platon (M.Ö. 427-347), yoksulluğu ve zenginliği, bu iki durumu da yücelten "erdem" için zararlı olarak değerlendirmiş; "açlığı kendi ruhlarında taşımaya zorlanan zenginlerin mutsuzluğunu" (Platon, 2007: 311) düşünmüştür. Platon'a göre bu zenginler, yoksulları "iğneleriyle yani paralarıyla" (2017a: 283) yaralar ve onların açgözlülüğüne neden olurlar. Yoksul da böylece "kendi kendine, bu insanların zenginliklerini yalnızca yoksulların korkaklığına borçlu olduğunu söyler" (Platon, 2017a: 285). Nihayet Aristoteles'e (M.Ö. 384-322) göre, burada sahip olunması gereken servetlerden çok, isteklerdir. Çünkü "isteklerin bir sınırı yoktur; insanların çoğu yaşamlarını doymak bilmeyen isteklerini doyurmaya çalışmakla geçirirler" (Aristoteles, 1975: 48). Siteye gelince, onun işlevi gereksinmelerin karşılanmasını sağlamak değil, dürüstlüğü güvence altına almaktır. Aristoteles, insanların mutluluğu bulabileceği şeylerin dökümünü yapar; zenginlik, tat alma, onur ve erdem… Aristoteles'e göre insanın tüm özlemlerini karşılayabilecek olan gerçek mutluluk, "ruhun erdem ölçütlerine uygun etkinliği" denebilecek şeyde, yani "erdemli etkinlik"te yatmaktadır. Bu erdemli etkinlik yalnızca bir iç irade olgusu değildir, o aynı zamanda bir dış etkinliğin ürünüdür. Ayrıca Aristoteles'e göre kaynak olmadığı zaman, erdemin dış eylemlerinin yerine getirilmesi, güç, dahası olanaksızdır. Aristoteles, kendi kaynaklarıyla geçinme ya da kendi kendine yetme kavramlarını işte bu bağlamda geliştirmiştir. Ona göre insan, kendi kaynaklarıyla geçinmek, kendi kendine yetmek için öncelikle, yaşamı yaşamaya değer kılan her şeye sahip olmalıdır. Ama kendi kaynaklarıyla geçinme onun için ilahi bir armağan anlamına gelir. Bu armağanı alan kişi, halkının yaşamı için gereken tüm ürünleri kendi topraklarında elde ederek, kendi kendine yeten bir ülkeye benzer. Öyleyse insanların özerklik,

bağımsızlık ve özgürlük kazanmasının tek koşulu, mutluluğu için gereken her şeyi kendisinde bulmasıdır. Kendi kaynaklarıyla geçinme kavramı aynı zamanda mutluluğun, görünürde birbirine karşıt olan tüm gereklerini, bolluğun, mükemmelliğin, ama aynı zamanda bizim olacak, bizde olacak ve bizim tarafımızdan yaratılacak bolluğun ve mükemmelliğin gereklerini içerir. Dolayısıyla mutlu yaşamdan, mutluluktan söz etmek yerine kendi kaynaklarıyla sürdürülen bir yaşamı öne çıkarmak gerekir (Aristoteles, 1995: 64-67).

Bununla birlikte tamamen maddi olan bir zenginliğe ilişkin bu genel kınama, bireyler ya da birey gruplar tarafından verilen örnek ve öğütlerle, toplumsal düzlemde yaşanan sefaletlerin ağırlaşması arasında gitgide derinleşen bir uçurum oluşmasını engelleyememiştir. Törel geçim ekonomisi yerini, yeni üretim ve değiş tokuş biçimlerinin ortaya çıkmasıyla gündeme gelen kurumlara bıraktıkça bu uçurum, yoksulların yaşamını zorlaştırarak derinleştirmeye devam etmiştir. Söz konusu iklimde suçlularla bir tutulan yoksullar, gündelik yaşamda gitgide daha çok aşağılanmaya, daha kötü davranışlara maruz kalmaya başlamıştır (Rahnema, 2009: 75, 82). Ancak Hz. İsa'nın doğuşuyla birlikte, yoksulları "tanrının çocukları" (Himmelfarb, 1984: 4) olarak gören bir kavrayış, Sokrates ile filizlenen gönüllü yoksulluk yaklaşımında kilit dönemeç olacaktır.

"Dönemeç" kavramı, filozofların öğretilerinde bireyin erdemi ile ilişkilendirilen "gönüllü" olma durumunun, Hz. İsa'nın öğretilerinde karşılığını, "cennet" vaadi üzerinden temellendirmesiyle ilgili. Çünkü Hz. İsa'nın dinsel temelli öğretisinde ilahi varlıklar zinciri içinde kaçınılmaz bir halka olarak yoksullar tanrının yaratısının bir bölümüdür ve modern dünyevileştirme öncesi dünyanın geri kalanı gibi anlam ve amaca doymuşlardır. Yoksullar acı çekmektedir ve onların ıstırabı ilk günahın tövbesi ve ilahi kurtuluş iznidir (Bauman, 1999: 127). Mevcut durumla cennet arasında ölüm vardır ve öbür dünyada insanlar yeniden hayat bulacaklardır. Sonuncular, birinciler olacak; bu dünyada en çok yoksulluk çekmiş ve hiç kötülük yapmamış olanlar, öbür dünyada en yukarıda olacaktır (Canetti, 2006: 62). Bu kesimler, değerli bir insanın iyi doğmuş, zengin, eğitimli veya yetenekli olması gerekmediğini öğreten bir dinde ruhsal tatmin bulmuşlardır. Hıristiyanlık, talihsizliğin yükünü taşıyan ve ölüm korkusu

içindeki insanlara sonsuz bir yaşam, tanrı tarafından rahat ettirilecekleri bir gökyüzü krallığı vaat etmiştir. Böylece, yoksullara Eski Yunan-Roma uygarlığının vermediği bir şeyi, "onur" duygusunu vermiştir (Perry, vd., 1985: 160). Hıristiyanlık Ortaçağ yoksulundan söz etmemizi mümkün kılması açısından ayrıcalıklı bir öneme sahiptir.

Diğer taraftan Hz. Muhammed'in (M.S. 570-632) öğretileri de dönemin yoksulluk algısında etkili olmuştur. Onun öğretilerinde takva sahibi bir kimse için zenginliğin sakıncası yoktur ancak esas zenginlik malın çokluğu değil, gönlün tokluğudur (D.İ.B., 2014: 121,277). Nitekim "ölülerin arkadaşlığından kaçınınız" diyen Hz. Muhammed'e "kim bunlar" diye sorulduğunda "cimri zenginler" yanıtını vermiş; esas zenginliğin gönül zenginliği olduğunu vurgulamıştır: "Zenginlik de fakirlik de kalptedir. Gönlü zengin olana dünyada karşılaştığı zorluklar zarar vermez. Kalbinde fakirlik bulunan kişiyi ise dünyadan nasiplendiği yığın mal abat etmez. Bilakis bunlara bağlanıp pintilik etmesi nefsine zarar verir" (D.İ.B., 2014: 66). Bu yaklaşım, başta Rûmi olmak üzere birçok düşünür için de ufuk açıcı olmuştur. *Kuş Tutan* Avcı'da Rûmi, "aklı tam olmayan, akıllı kişinin yanında taşa kerpiçe benzer… Ekmek isteğine düşen, eşekten farksızdır… Onu kendine yaklaştırma. Ona ölüm adını ver, çünkü o bir ölüm arayıcısıdır" (Rûmi, 2010b: 301) demiş; başka yapıtlarında da, "Süleyman, yüreğinden zenginlik arzusunu kovduğu için, kendisini yoksul olarak tanımlıyordu, o yoksul olsa da alnında parlayan dolunay vardı" (Rûmi, 2010a: 339) diye yazmıştır. İranlı şair Hafız Şirâzi de Müslümanlığın gönüllü yoksullukla ilgili düşüncelerini şöyle özetleyecektir:

> *Yoksulluğun ve kanaatin onurunu kirletmeyeceğiz,*
> *Yüce krala, yiyeceğimizin başka yerden geldiğini anlat.*
> *Tanrım, beni yoksulluğun zenginliğinden yoksun bırakma,*
> *Çünkü benim büyüklüğüm ve refahım bu cömertliğe bağlı olacak.*
> *Hafız, yüzünden yoksulluğun ve kanaatin tozlarını yıkama,*
> *Çünkü bu toz, işlenmiş madenlerden daha değerli* (Şirazi, 1992: 30).

Öte yandan yoksullara güvence vermek ve yardım etmek, böylece hayır işleyip süreç içinde kurtuluşlarından pay almak da yöneticilere ve hayırseverlere kalmıştır. Yoksulların varlığı aynı zamanda tanrının herkese bir armağanı; fedakârlık yapmanın, namuslu bir hayat yaşamanın, tövbe etmenin ve ilahi saadete ulaşmanın bir fırsatıdır (Bauman, 1999: 127). Ruhani olanla dünyevi olan arasındaki sınırların neredeyse

kaybolduğu bu gündelik yaşamda kutsallık, gündelik içeriği de içine alacak şekilde genleşmiştir. Ortaçağ yoksulu, ya dünya zevklerinden tam arınma ya da dünyevi hazlara sınırsızca dalma gibi iki karşıt tavır arasında gidip geliyor; dinsel ve dindışı olanı kesin sınırlarıyla ayırt edememe, yoğun bir tamahkârlık ve çileciliği aynı kişiye aynı anda yaşatabiliyordu (Taburoğlu, 2008: 66). Ortaçağ yoksulundan söz etmemizi mümkün kılan özellikler arasında dinin kurumsallaşması bir etkendi; ancak ekonomik düzeyde feodalite ve siyasal düzeyde merkezi iktidarın yokluğu veya yerelliğin öne çıkması da (Ağaoğulları ve Köker, 2011: 93) dönemin yoksulluk epistemesini kavrayışımızda önemlidir. Nitekim Ortaçağ'da tartışma konusu olan iktidarın ruhani olup olmamasının siyasete koşutluğu değildir; halkın itaatini sağlamanın yolu ruhani iktidarı elinde tutmaktan geçer. Bu yüzden siyasi güce sahip olmak isteyenler ruhani iktidarı ele geçirmek için çatışmışlardır. Bu çatışma ise Ortaçağ'da "feodalite"nin gürleşmesine ve iktidar imtiyazı olamayan iki kesimin de birbirine tam anlamıyla üstün gelememesine nsebebiyet vermiştir (Özek, 1982: 38-39).

Feodalite "emeğin ve emek ürünlerinin meta olmadığı, toprağın ve doğal ekonominin egemenliğinde bir üretim tarzıdır" (Anderson, 1974: 18). Buna göre köylü, toprakla özgül bir toplumsal ilişki aracılığıyla birleştirilmiştir. Feodal ilişki diye adlandırılan bu ilişkinin doğasını "vassallık" oluşturmaktadır. Merkezi iktidarın çöktüğü, güvenliğin kalmadığı bir Avrupa'da, toprak sahiplerinin varoluşlarını korumak, köylülerin ise güvenlik içinde yaşamak için kişilere ihtiyaçları vardır. Bu ihtiyaç, toprak sahipleri bakımından askeri anlamda güçlenmek anlamına gelir. Söz konusu ihtiyaçtan doğan vassallık ise kişinin kutsal bir törenle, bir senyöre bağlılık taahhüdünde bulunması ile gerçekleşir (Anderson, 1974: 147-148). Vassal ve vassalın tabi olduğu "senyör", aynı toplumsal tabakanın üyesi olmaları dolayısıyla eşittir. Nitekim en üstteki senyör olan kral için Ortaçağ'da yaygın olarak kullanılan niteleme, "eşitler arasında birinci" olmuştur. Senyörler ve serfler arasındaki bu ayrım, feodal toplum örgütlenmesinin birinci bölünmesini oluşturur. Bir diğer bölünme, senyörler tabakasının kendi içindedir: "Şövalyeler", "rahipler" ve "efendiler"… Burada da şövalyeler ve efendiler "soylu", rahipler ise "ruhban" tabakasını oluşturur (Ağaoğulları ve Köker, 2011: 189). Üreticiler, soyluların ve din adamlarının ihtiyaçlarına katkıda bulunmalıdır; tıpkı başın gövdeye ve uzuvlara tabi olması gibi.

Buna karşılık, birinciler koruma, ikinciler ise ahlaki kuralları sağlar. Ruhban ve soyluların hizmetinden kurtulmuş, bağımsız bir ekonomik yapılanma fikri Ortaçağ düşüncesine yabancıdır (Bataille, 2010: 120-121). Yoksulların organik bir toplumun içsel parçasını oluşturdukları bu yapı, mülkiyet savaşçıları, rahipler ve tarımsal işçileri özelinde "cennetin düzenini" (üç emir) yansıtır ve tabakalar arasında geçişkenliğe müsaade etmez. Bu bakımdan Ortaçağ'da yoksul olmak, konumunu kaybetmek ve iş araçlarından yoksun olmak demektir. Bu, bir köylü için aletlerinin, hayvanlarının kaybı, bir zanaatçı için mesleğinin kaybı, bir tüccar için dükkânının kaybı, bir din adamı için kitaplarının, bir soylu için atının ve silahlarının kaybı demektir. Bunlar olmadan insan bir hiçtir, çünkü artık toplumsal varlığının araçlarına sahip değildir (Mollat, 1986: 16). Dolayısıyla yoksulluk ekonomik bir zorlukla ilişkilendirilmiş olsa dahi sosyal bir patoloji olarak algılanmamıştır (Hanson, 1997: 191).

On ikinci yüzyılın sonuna ve on üçüncü yüzyılın başına kadar yoksulluk genellikle rastlantısal ve seyrek rastlanan bir durumdur. Dayanışma bağları, köylerde olduğu kadar, dinsel çevrede ve senyörler çevresinde de oldukça canlıdır. Bu durum yoksullara yönelik tutum ve algılara da yansımıştır. İsa'nın yoksulluğu olumladığı meseleleri ve yoksula yardımın bir görev olarak tanımlandığı Hıristiyan inanç sistemi (Pirenne, 2013: 22) bu tutum ve algılar üzerinde etkili olmuştur. Yardıma muhtaç olanlara sadaka verilerek sevaba girildiğine inanılan böyle bir toplumsal iklimde zenginlikten vazgeçerek yoksulluğu seçenler olmuş ve takdir görmüştür.[4] Ancak on dördüncü yüzyıla gelindiğinde Avrupa'daki kara veba salgınından sonra ortaya çıkan yeni bir sözcük dizini, mutsuz katmanlarla tehlikeli sınıfları, aynı küçümseme ya da kaygı açısından birbirine karıştırmış; yoksul ve dilenci artık işsiz, başıboş ve zalimle, fiilen eş anlamlı olmuştur (Zubritski vd., 1979: 216; Pirenne, 2013: 216-219; Jütte, 2011: 37). On beşinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren ev sanayisi gelişmeye başlamış ve bu sanayi, atölyelerde basit el tezgâhlarında örgütlenen manüfaktür üretime doğru evrilmiştir (Polanyi, 2010: 74). Böylece yaşam alanları ve üretim birbirinden ayrılmış, zanaatkârlık ve loncalar ortadan kalkmıştır. Dönemin önemli bir

[4] On üçüncü yüzyılda Fransa Kralı St. Louis'in ekmek keserek ve bardaklara içki koyarak yoksullarla aynı sofrada yemek yemesi ve rahiplerin, asillerin ve varsılların kimi zaman yoksulları yemeğe davet etmeleri, yoksullara olan saygının Avrupa'daki örnekleri arasındadır (Hanson, 1997: 191).

iş gücü olarak görülen ve koyunlara otlak açmak amacıyla yapılan çitleme hareketleriyle mülksüzleşen kiracı köylüler dilenciliğe başlamış, dilenci çeteleri çitleri sökerek ayaklanmışlardır. Lyon'da ambarlar yağmalanmış (1529), silahlı işçi eylemi gerçekleştirilmiş (1530), aç köylüler şehri neredeyse işgal etmişlerdir (1531). Böylece yoksulların uysal ve dindar olduklarına dair algılarda da ciddi sarsıntılar yaşanmıştır (Hanson, 1997: 192).

Ortaçağ'ın sonlarına gelindiğinde yoksulluk biçimlerinde hem nitelik hem de nicelik bakımından belirgin bir artış söz konusudur. Bu artış, yenilmiş durumdaki Ortaçağ'a ait hayırseverlik anlayışından radikal bir kopuşu gerektirmiş ve yoksullukla ilişkilendirilen dinsel ve toplumsal değerler değişmiştir (Jütte, 2011: 14). Kendilerini desteklemeye istekli dürüst insanların kaynaklarını boşa çıkaran bir anomali olarak yoksullar, işsiz, tiksindirici ve bağımlıdır. Bu iklimde yoksulluk, karamsar uyuşmazlıkların bir çukuru olarak toplumdaki bir kansere dönüşmüştür. Dahası, tamamen bireysel ideolojiye uygun olarak yoksullar, kötülüğün sorumlularıdır. Yoksulluğun bu yeni tanımında Rönesans'ın hümanistik felsefesi de etkili olmuştur (Waxman, 1977: 82-84). Bireysel çaba ve özlem, kendine güven ve kendini gerçekleştirme konusundaki yeni hümanistik vurgu, dindar bir kabulden hareketle Ortaçağ idealini gözler önüne seren mütevazı yoksul imgesiyle tümüyle zıttır. Bu idealler perspektifinden, güçlü bedenli yoksullar yetersiz, gülünç ve tehlikeli görülmüştür. Kendine saygı göstermeyen insan başkalarının da saygısını hak etmeyecektir (Waxman, 1977: 256). Böylece gönüllü yoksulluğun yanı sıra sadece gelir yetersizliğine değil, yaşlılık, sakatlık, cüzzamlılık gibi dezavantajlara sahip insanlar da o dönemdeki yoksul kesimin bir parçası olmuştur (Hanson, 1997: 192). Toplum onları görmezden gelmiş ve soyutlamanın yeni yoksulu ölümden sonra bile bırakmayacağı bir aşağılamaya göz yummuştur (Rahnema, 2009: 83). Bu soyutlama "hak eden yoksul" (yaşlı, sakat, yetim, küçük çocuklu dul) ve "hak etmeyen yoksul" (güçlü gövdeli yoksul) tartışmaları ekseninde şekillenmiş, hak etmeyen yoksulların ahlaki değerlerden yoksun, eğitilmeyi ve kendilerini geliştirmeyi istemeyen kişiler olduklarına dair inanç, günümüzde dahi varlığını devam ettirecek şekilde tohumlanmıştır. Bu tohum, yoksulların damgalanma, dışlanma ve hor görülmeyi

içeren toplumsal bir sürece eklemlenmesi ve yoksulluğun eşitsizlik düzleminde görünür hale gelmesine yol açacaktır (Jütte, 2011: 186, 190).

Özetle, taş devrinde insanlar hiçbir şeye sahip değillerdir ve bunun yoksulluk olduğunu bilmeden yaşamışlardır. Sözcük ikinci yaşamında, bir nesnenin ya da canlı bir varlığın genellikle yetersiz ya da düşük niteliğini vurgulamak için dünyaya gelmiştir. "Önad"dan "ad"a geçiş, yani birisini yoksul olarak nitelemeye yarayan bu normatife geçiş, sözcüğün ikinci yaşamının tüm tarihini kapsamaktadır. Bu geçiş yalnızca çeşitli adları niteleyen bir önadın yerine, yoksulluk denilen özel bir durumu niteleyen bir adın geçmesi anlamına gelmez; daha kesin bir görüngüye hitap eder: "Belli bir insan grubu, diğer bir insan grubunu keyfi olarak yalıtmaya ve onları aynı ad altında yeniden gruplandırmaya karar vermektedir" (Rahnema, 2009: 124). Nitekim modern dünya, geleneğin, miras kalan bilginin ya da törenin otoritesini reddeden bir dünyadır. Bu dünyada yoksulların varlığı bir sorun olacak (Bauman, 1999: 127), "modern yoksulluk"a giden süreç başlayacaktır.

Modern yoksulluğa götüren süreç ile ilgili Geremek (1994: 8-10), on altıncı yüzyılda ortaya çıkan yoksulluk artırıcı bir eğilimden söz ediyor. Bu eğilim, tarımın ticarileşmesine bağlı olarak tarımsal yapıların çözülmesiyle, kırsal alanda geçimlerini sağlayamaz hale gelenlerin şehirlere akın etmeleriyle, talepten kaynaklanan dalgalanmaların etkisi altındaki ulaşım, ticaret ve imalat sektörlerinde sağlanan istihdamın düzensiz niteliğiyle ilgili. Ama yoksulluğun bu gelişmelerin neden olduğu niceliksel artışının ötesinde, yoksulluğa atfedilen anlamın değişmesi de, söz konusu eğilimi tanımlayan unsurlardan biri (Buğra, 2008: 25).

Erken modern çağda dış ticaretin sürekli genişlemesiyle açığa çıkan ulusal sanayinin bir sonucu olarak yoksullar göze batmış ve yoksulların yavaş yavaş özgür emekçiler sınıfına dönüşmeleri, serseriliğin şiddetle cezalandırılmasını beraberinde getirmiştir. Bu dönemde toplumun üzerine düşman orduları gibi çöküp önemli bir tehlike oluşturan yoksullar, on yedinci yüzyılın sonunda kamu kaynakları üzerinde bir yük olarak görülmeye başlanmıştır. Mevcut sorun, Bauman'ın dikkatimizi çektiği çalışma etiği ile çalışan ve çalışmayan arasında iyi/kötü zıtlığında kurulan bir diyalektikle aşılmaya çalışılmıştır. Amaç yoksulluğunda kalmaya teşne kişileri, bu

alışkanlıklarından kurtarmak; düzenli işçiye dönüştürebilmektir. Kişi mutlu olmak istiyorsa ücretli bir işi olmalı, güçlü olan kazanmalıdır. Çalışmanın normalleştirilmesi ve doğallaştırılmasına ilişkin bu kaygı, insan doğasının ödüle duyduğu eğilimle açıklanmıştır. Bu anlamda azla yetinmek hep aptalca hem de ahlaken zararlıdır (1999: 13-14). Foucault'ya göre kilise tuttuğu tarafı belirlemiştir:

> *... ve bunu yaparken de, Ortaçağ'ın bütünü itibariyle kutsal saydığı sefalet alemini ikiye ayırmıştı. Bir yanda tabi kılınmış ve kendine önerilen düzene uygun durumdaki fakirliğe ait olan iyilik bölgesi; öte yanda da bu durumdan kaçmaya çalışan asi fakirliğe ait olan kötülük bölgesi olacaktı. Birincisi kapatılmayı kabul etmekte ve huzurunu orada bulmakta; ikincisi ise bunu reddetmekte ve öyleyse kapatılmayı haketmekteydi* (Foucault, 1992a: 96).

Burada vurgu yoksulun hem kutsal hem de lanetli doğasına ilişkindir: "Kutsal insan öldürülebilen ama kurban edilemeyendir" (Agamben, 2013: 17,101). Nitekim toplum artık yarı-feodal değil, yarı-ticari bir toplumdur. Bir dereceye kadar devam eden toprak çevrilmeleri ve bunun sonucundaki ayaklanmalara rağmen, satacak emeğinden başka hiçbir şeyi olmayan yoksullar Bauman'ın dikkatimizi çektiği çalışma etiği ile bu düzenin içine girmeye razı gelmiş ve çalışmayı kendi içinde değerli bulmaya başlamışlardır. Bu sebeple yoksullar için artık toprak çevrilmelerinden yararlanan gücü kuvveti yerinde asalaklardan başka bir şey olmadıkları öne sürülemeyecektir (Polanyi, 2010: 159-160). Daha sonra yoksul çalıştırma gayretinin daha sistematik ve ekonomik açıdan daha rasyonel biçimde yürütülmesi gerekliliğini vurgulayan yeni bir yaklaşım ortaya çıkmış; John Bellars'dan Jeremy Bentham'a kadar pek çok düşünür, yoksulların çalıştırıldığı kurumların reformuyla ilgili bir tartışma başlatmıştır. Ancak on sekizinci yüzyılın sonunda, Sanayi Devrimi ve onu izleyen serbest piyasa ekonomisi koşulları altında bu arayışlar, artık gerçekçiliğini kaybedecektir (Buğra, 2008: 26-27).

1.3.Yoksulluğun Keşfi

"Modern yoksulluk" yaklaşımı Sanayi Devrimi'yle kurulan yeni üretim sisteminin insani etkinlik alanlarının pek çoğunda toplumsal ve epistemolojik bir kopuş yaratması ve o zamana kadar zenginlik ve yoksulluk olarak değerlendirilen şeylerin algılanmasında köklü değişimlerin ortaya çıkmasıyla belirginleşecektir. Dean

(1991), Procacci (1991) ve Rahnema (2009)'nın "yoksulluğun icat edilmesi" olarak öne sürdüğü bu kurgu, iktisadi değişimlere bağlı olarak açığa çıkan düzenli işgücü ihtiyacı ile ilgilidir. Dönemin yoksulluk algısını on sekizinci yüzyıl düşünürlerinden Adam Smith, yoksulluğun insanları "görünmez" yaptığını söyleyerek açımlamış; çoğunluğunu yoksul ve sefillerin oluşturduğu bir toplumun gelişemeyeceğini, üretkenliğin ve zenginliğin temelinde iş bölümü ve uzmanlaşma olduğunu, bunun da görünmez el sayesinde gerçekleşeceğini vurgulamıştır. Yazara göre yoksul, hayatını devam ettirebilmek için gerekli zaruri ihtiyaçları elinde bulunduramayan kişidir (2007: 349). Zaruri ihtiyaçlar sadece metalar değil, herkes için yakışıksız sayılan yoksunlukları da içerir (Boz, 2012: 74). Smith sorunu şöyle koyar:

> *(Zorunlulukları)… yalnızca yaşamın desteklenmesi için vazgeçilmez mallar değil, ülkenin gelenekleri ne olursa olsun onsuz en düşük düzeydeki insanları dahi nezaketsiz kılacak bir şey olarak anlıyorum. Keten bir gömlek, örneğin, kesinlikle, yaşam için gerekli değildir. Yunanlılar ve Romalılar onsuz da yaşayabildiler. Ancak günümüzde, bir günlük işçi, yoksulluk derecesini göstermesi beklenen bir keten gömleği olmadan halka içine çıkmaktan utanacaktır. Gelenekler aynı şekilde, deri ayakkabıları İngiltere'de yaşam için zorunlu hale getirmiştir. Her iki cinsiyetten en fakir ve güvenilir kişi, deri ayakkabı olmadan halkın arasında görünmekten utanç duyacaktır* (Smith: 2007: 676).

Smith'in vurgusunda deri bir ayakkabı İngiltere için zaruri bir ihtiyaçtır. Ve buna sahip olmayan biri utanmadan toplum hayatına katılamayacak dolayısıyla da yoksul olarak adlandırılacaktır. Benzer şekilde Streeten de Karl Marx'dan alıntıyla "küçük bir kulübede yaşayan bir adamın oldukça mutlu bir hayat sürdüğünü, ancak bu mutluluğunun, hemen karşısına taşınan komşusunun bir saray inşa etmesiyle sona erdiğini; adamın kendini yoksullaşmış hissettiğini" (1998: 9) belirtir. Hegel ise, yoksulluk ve emeğin sadece bir an için değil tamamen yok olduğu bir durumun "ideal"e denk geldiğini ileri sürmekle birlikte, sonluluğa bağlı ihtiyaçlar alanından tamamen vazgeçilemeyeceğinin de farkındadır (Fraser, 1998: 133). "Bir toplumda mevcut yaşam standardının altında yaşayanlar" (Hegel, 2001: 188) olarak tanımladığı yoksullar için belli toplumların bu sorunu nasıl ele almaya çalıştıklarına işaret eden Hegel şöyle demiştir:

> *Yaklaşımlardan biri yoksulların, çalıştırılmalarına gerek duyulmadan geçim güvencesi altına alınmalarıdır; ancak görünüşe göre*

> *bu, hem sivil topluluk ilkesine hem de kendilerine verdikleri bağımsızlık ve onur duygusuna ters düşmektedir. Bir başka yol, yoksullara iş ya da çalışma fırsatı sunmaktır; ancak bu durumda da ürün miktarı artacak, kaldırılmak istenen kötülük başlıca sebebiyle var olmaya devam edecektir* (2001: 189).

Hegel nihai noktada, bir zenginlik fazlalığına rağmen sivil toplumun bir yoksulluk fazlalığını ve bir aşağı tabakanın oluşmasını önleyecek kadar zengin olmadığı sonucuna varmıştır (Fraser, 1998: 109). Sanayileşmenin yaygınlaşmasıyla eş zamanlı olarak yoksulluğun da artması, yoksulluk ile ilerlemenin birbirinden ayrılamayacağı yönündeki kanaatleri güçlendirmiş; yoksullara en çok kıraç ülkelerde ve barbar uluslarda değil, en verimli ve en uygar yerlerde rastlanacağı yazılmıştır. Bir ülkenin zenginliğinin nüfusuyla, sefaletinin de zenginliğiyle çakıştığı düşünülmüş; işçi ücretlerinin en yüksek olduğu yerlerin en varlıklı ülkeler olmadığı söylenmiştir (Polanyi, 2010: 141, 158, 160). Yoksulluğun işsizlikle özdeşleştirilebilecek bir sorun olmadığı, hayatını çalışarak kazanmak durumunda olan herkesin yoksulluk tehdidi altında olabileceğine ilişkin bu farkındalık, yoksulluğun "kontrol"ü ve "denetimi" noktasında farklı arayışları gündeme getirmiş; bu arayışlar ilk olarak "nüfus" artışı değişkeninin düşünülmesi gerektiğine işaret etmiştir. Thomas Malthus 1798'de nüfus artışının üretimi uzun dönemde geçeceğini ve yoksulluğun daha derinleşeceğini düşünmüş; argümanını iki önerme üzerine kurmuştur: Nüfusun geometrik oranda arttığı, buna karşılık, geçim araçlarının ancak aritmetik oranda artabildiği. Bu savın bütünüyle ayakta kalması ya da çökmesi ise bu oranların geçerliliğine bağlıdır. Aksi halde eşitsiz bir artış sonunda yiyecek miktarı nüfusu doyurmaya yetmeyecektir (Malthus, 1976: 241-244).

Malthus bunun önüne geçmek için alınması gereken tedbirleri "önleyici fren" ve "olumlu fren" olarak kavramsallaştırmıştır: Doğumların azalması, kısmen de ölümlerin çoğalması gibi. Yazara göre bunların işlerlik göstermesinin mutlak zorunluluğu, insanın yemeden yaşayamayacağı kadar kesin ve apaçıktır. Ancak Malthus bu tedbirlerin uygulanışına "ahlaki sınırlama" kavramıyla açıklık getirmiş; bunu, bir süre ya da sürekli olarak sağgörülü düşüncelerle evlenmekten kaçınmak ve bu arada cinselliğe karşı ahlaki bir tavır almak şeklinde tanımlamıştır (1976: 263, 270-271). Dolayısıyla Malthus için nüfus sorunu temelde biyoekonomik bir sorundur

(Foucault, 2013: 73). Öyle ki Mitchel Dean Malthus'un bu teorisiyle, yaklaşık iki yüz yıldır yoksul politikalarını şekillendiren nüfus kavramını doktrine etmiş olduğunu, bu nedenle onun müdahalesini ve yarattığı etkiyi anlamadan yoksulluk yönetiminin klasik liberal kodunu anlamanın mümkün olmadığını söylerken, dikkatimizi önemli bir noktaya yöneltmemizi sağlamıştır: Bu eser, on sekizinci yüzyıl sonu itibariyle yönetim kodlarında gerçekleşmeye başlayan büyük dönüşümü, bir büyük kırılmayı, yeni bir iktidar biçimi olarak "biyoiktidar"ın ve "yönetimselliğin/yönetim rasyonelliğinin" doğuşunu haber vermektedir (Dean, 1991: 68; 2015: 35-37). Nitekim Foucault için de artık söz konusu olan, on sekizinci yüzyılda keşfedilen bir "yönetimsellik" çağında yaşıyor olmamızdır. Foucault'un yaklaşımını merkeze alarak yoksulluğu, bu "yeni keşif"le beraber düşünmeye ve dönüşümü "bu keşif" üzerinden okumaya başlayabiliriz.

Foucault için "yönetimsellik" bir sürecin ve bu süreçte yaşanan dönüşümün ürünüdür. Bu dönüşümü feodal türde toprak rejiminden doğmuş, genel hatlarıyla tüm bir yükümlülük ve yasama oyunuyla birlikte bir yasa toplumuna karşılık gelen "adalet devleti"; on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda düzenleme ve disiplin toplumuna karşılık gelen "idari devlet" ve on yedinci yüzyılla birlikte kapladığı alanla değil bir nüfusla tanımlanan "yönetim devleti" üzerinden okuyan yazara göre, devletin yönetimselleşmesi paradoksal bir fenomendir (Foucault, 2005: 286-287). Çünkü devletin yönetimselleşmesi aynı zamanda bireyleri doğrudan özne yapan iktidar biçimine karşılık gelir. "Bu iktidar biçimi bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak, doğrudan gündelik yaşama müdahale eder" (Foucault, 2014: 63). Dolayısıyla burada önemli olan toplumun devletleştirilmesinden çok, devletin "yönetimselleştirilme"si meselesidir (Foucault, 2005: 286-287). Bundan dolayıdır ki Foucault, *College De France*'da verdiği derslerde kendilik yönetimine ilişkin bir analiz yoluyla başkalarının yönetimselliğine ilişkin bir analize yönelmiş; başkaları üzerinde kullanılan egemenlik teknikleri ile kendilik teknikleri arasındaki karşılaşmaya "yönetimsellik" adını vermiştir (Sennelart, 2015: 283-285).

Foucault "yönetimsellik" ile üç şey söylemek ister: İlki, hedefi nüfus, temel bilgi biçimi ekonomi politik ve teknik araçları güvenlik aygıtları (ekonomi-nüfus-güvenlik) olan iktidar biçiminin uygulanmasını sağlayan kurumlar, prosedürler, analizler, düşünceler, hesaplar ve taktiklerden oluşan bir bütün; ikincisi, bu iktidar türünü diğer tüm biçimler üzerinde üstünlük kurmaya götüren eğilim; üçüncüsü ise, on beşinci ve on altıncı yüzyılda idari devlete dönüşmüş olan Ortaçağ adalet devletinin yavaş yavaş yönetimselleştiği süreç ya da sürecin sonucu (Foucault, 2005: 285). Görüldüğü üzere Foucault, yönetimselliğin sınırlarını "ekonomi-nüfus-güvenlik" üçlemesi üzerinden belirlemiş; Dean'in kurgusuna paralel, Malthus'un doktrine etmiş olduğu "nüfus" kavramını, yönetim sanatının önemli ve öncelikli adımı olarak sunmuştur. Yani Malthus ile birlikte, iktidarın nüfusu, kendine has biyolojik ve patolojik özellikler sergileyen, dolayısıyla özgül bilme ve teknikler gerektiren "biyopolitik" bir bütün olarak ele alması mümkün hale gelmiştir (Sennelart, 2015: 283-285, Foucault, 2013: 73). Üçlemenin bir diğer bileşeni "güvenlik aygıtları" ise "disiplin"in kurulumu için gereklidir. Disiplin Foucault'ya göre ne bir kurum, ne de bir aygıttır. Bir iktidar tipi olarak disiplin, iktidarı icra etmenin bir tarzı olup, koskoca bir aletler, teknikler, usuller, uygulama düzeyleri ve hedefler bütününü içerir (Foucault, 1992b: 271). "Disiplinci iktidar", kendini muhafaza etmenin ötesinde, toplumsal olanı tanımlayan, düzenleyen, disipline edip cezalandıran bir yapıya sahiptir (Buğra, 2008: 47) ve birçok teknikle (okul, hastane, vb.) işler. Amaç, topluma en uygun bireyleri yaratmaktır. (Foucault, 1992b: 271). Dolayısıyla disiplin ve biyopolitika alanında işlerlik kazanan ve Foucault'nun "biyoiktidar" adını verdiği yeni iktidar tipi, sadece toplumun yönetimini değil, bireylerin, özgürlük alanları içerisinde kendilerine ve birbirlerine göre sahip olabildikleri stratejilerin kontrolünü de içerir. Zira "devletin neyi yapıp neyi yapamayacağını, kamusal olan ile özel olan arasındaki ayrımın sürekli olarak tanımlanmasını ve yeniden tanımlanmasını sağlayan yönetimsellik taktikleri temelinde, devletin sınırları anlaşılabilir" (Foucault, 2005: 286). Bu açıdan Bentham'ın "nesnesi ve amacı hükümranlık ilişkisi değil de, disiplin ilişkileri olan panaptikon" (Foucault, 1992b: 262) planına bakmak, yeni iktidar düzeneğinin yoksullar üzerinde nasıl işlediğini görmek açısından önemlidir.

Jeremy Bentham (1995), hiçbir finansal desteğin istenilen sonuçları almada güvenilir bir araç olmadığını düşünerek, "yoksulların olmayan zekâlarına yapılacak her çağrıdan daha faydalı olacak tek şeyin yalnızca zorlama olacağını" öngörmüş; "modern aklı, dönemin tüm diğer düşünürlerinden daha iyi özetleyen bu büyük reformist" (Bauman, 1999: 130) panoptikon planında mahkûm emeğinin yoksul emeği ile değiştirilerek yoksulların gelecekte sanayi hissedarı haline dönüştürülebileceğini iddia etmiştir. Polanyi'nin aktardığı şekliyle;

> *Bentham'ın muhteşem Panopticon'u, onun bu kişisel ütopyası, merkezinden gardiyanların en yüksek sayıda mahkumun kamu açısından en az masraflı bir biçimde en etkin denetimini sağladıkları yıldız biçiminde bir yapıydı. Aynı biçimde, faydacı devletle Bentham'ın en sevdiği ilke, "denetebilme" ilkesi, tepedeki yetkilinin yerel idarenin bütününü etkin bir kontrol altında tutabilmesini sağlayacaktı* (Polanyi, 2010: 163-164).

Bentham'ın panoptik "endüstri evleri", içeridekilerin, doktorlar, ıslahevi yöneticileri ya da gardiyanlar tarafından sürekli gözetlenmesini sağlayacak biçimde, merkezi bir gözetleme kulesinin çevresinde dairesel olarak yerleştirilmiş kafesler kümesinden oluşmaktadır. Buradaki insanlar birbirleriyle konuşamadıkları gibi gözlendiklerinin de farkında değildir (Foucault, 1992b: 251); yüz yüze gelmek ya da konuşmak yalnızca, görünmez gardiyanların, yöneticilerin ya da doktorların inisiyatifindedir (Sennett, 2005: 68). Bentham teorik düzeyde, toplumsal bünyeyi ve onu kat eden iktidar ilişkilerini çözümlemenin başka bir biçimini, uygulama terimleri içinde ise iktidarın yararını artırma durumunda olan bedenlerin ve güçlerin tabi kılınmalarına ilişkin bir usulü tanımlamıştır (Foucault, 1992b: 261-262). Her bir yoksul Malthuscu doktrinin önerisine uygun şekilde cinsiyet ayrımı da dahil bireyselleştirilip bütünselleştirilecek (Dean, 1992: 237-239); çalışma etiği ilkeleri çerçevesinde düzenli yaşama yöneltilecektir (Dean, 1991: 64). Dolayısıyla Bentham'ın planı, yoksulluk ile yönetme pratiğinin buluştuğu zirve noktası (Foucault, 2005: 70); yeni iktidar kipininin, "biyoiktidar"ın doğuşunun habercisidir.

Foucault, iktidarın bu dönüşüm ve başkalaşımını somut bir örnek üzerinden; on yedinci yüzyılda veba hastalığına karşı verilen ve Ortaçağ boyunca cüzzamlıların dışlanması fenomeni ile tezat oluşturan mücadele üzerinden şöyle tanımlar: Cüzzamlılar şehir dışına atılmak suretiyle dışlanır, oysa vebalılar içeride tutulurlar.

Veba olduğu anlaşılan bir şehir karantina altına alınarak dışarıya kapatılır, ince ve detaylı bir analize tabi tutulur. Bir yandan kapatma; diğer yandan iyi terbiye. Foucault'a göre cüzzamlının sürgün edilmesi ve vebalının tutuklanması aynı siyasal düşü taşımaz; biri insanlar üzerinde iktidar icra etmenin, onların ilişkilerini denetlemenin, bunların tehlikeli karışımlarını çözmenin iki biçimi olarak arınmış bir toplumun, diğeri disiplinli bir toplumun düşüdür. Cüzzamın dışlayıcı modelinden vebanın kontrole ve içermeye yönelik modeline geçişteki bu düş, Foucault'nun "pozitif iktidar teknolojileri" adını verdiği ve yasaklamaktan, dışlamaktan ve bastırmaktan ziyade kimi verilere dayanarak üreten, gözlemleyen, kendini çoğaltan bir iktidar modelinin habercisidir (1992b: 248-249). Bu modelin izini süren Foucault on sekizinci yüzyılı bu anlamda bir dönüm noktası olarak görür. Zira bu yüzyılda açığa çıkan çiçek hastalığı ve bu hastalığa yönelik geliştirilen aşılama pratiklerinde amaç bir disiplini dayatmak değil, kaç kişinin, kaç yaşında, hangi sonuçlar ve hangi ölüm oranlarıyla çiçek hastalığına yakalandığını, nasıl izler taşıdığını, bir bireyin aşıya rağmen ölme ya da hastalığa yakalanma risklerini ve nüfus üzerindeki genel etkileri bilmektir. Yani Foucault'a göre asıl sorun, cüzzamdaki gibi bir dışlama sorunu, vebadaki gibi bir karantina sorunu olmaktan çıkıp, salgın ya da yerleşik fenomenleri önlemeye uğraşan "salgın hastalıklar" sorunu haline gelecektir. Dolayısıyla iktidar, hakkında herhangi bir bilgi üretmediği tebaasının canını ya da malını almaya, onu dışlayıp bastırmaya yönelik hükümran biçimden, hakkında bilgi üretilen davranış ve varoluş alanlarının "normalleştirildiği" bir yönetim biçimine dönüşecektir. Foucault'ya göre şimdi incelenmesi gereken şey, spesifik sorunların her zaman liberal olmasa da on sekizinci yüzyılın sonundan itibaren "liberalizm"[5]in etkisinde kalmış olan bir yönetişim teknolojisi içerisinde ortaya çıkma biçimleridir (Foucault, 2013: 11).

Bu biçimlerin on dokuzuncu yüzyıla damgasını vuran ilk görünümü, "düşkün" olmayanlara yardım desteğinin devre dışı bırakılmasıyla belirecektir. Çünkü artan iş gücü dolayısıyla çalışan insana duyulan ihtiyaç gün geçtikçe artmaktadır. Yardımlar bu ihtiyacın önüne engeller koymakta, insanları iş yaşamından uzaklaştırmaktadır.

[5] Foucault'nun "liberalizm" olarak adlandırdığı şey, sürekli olarak kendini sınırlama çabası içerisinde hakikat meselesine bağlanan "yönetimselliktir" (2013: 340).

Yeni yasanın (Yeni Yoksul Yasası) söylediği, düşkünlere insaniyet namına yardım edilmesi gerekirken, işsizlere sanayi namına yardım edilmemesi olacaktır. Dönemin düşünürleri tarafından yoksulu betimleyen ya da yoksulluğu önleyici tedbirlerin yer aldığı argümanların yardım pratiği üzerinden tartışılmış olmaları da bu yüzdendir. Şimdi 1834 yılında gerçekleşen yasa değişikliğinin bu tartışmaların seyrinde yarattığı değişime yakından bakabiliriz.

1.4. Yoksulun Belirlenmesi: Yoksul Kimdir?

Panaptikon planı gibi kurumsal çözümlerle yoksulluk fenomeniyle baş edilebileceği fikrinin geçerliliğini kaybettiği yeni yüzyılda bu sorunu çözmeye yönelik ilk adım, çalışan yoksul ile düşkünü aynı kefeye koyan; bunları genel yoksul kategorisi içinde eriten ve bu kategorinin tümüne yardımı öngören Speenhamland Yasası yerine, çalışan ile düşkün arasında ayrım yapan; yoksulu düşkün olarak damgalayıp sadece düşkünlere yardım edilmesi gerektiğini söyleyen "Yeni Yoksul Yasası"nın yürürlüğe girmesiyle atılmıştır. Polanyi bu değişikliği şöyle okumaktadır:

> *(Yeni Yoksul Yasası)… bu, kapsamı açısından, Speenhamland'in oluşturduğu tehdide benziyordu; aradaki fark, şimdi tehlikenin rekabetçi bir emek piyasasının yokluğundan değil varlığından kaynaklanmasıydı. Eğer Speenhamland'in bir işçi sınıfının oluşmasını engellediği söylenebilirse, şimdi çalışan yoksullar, duygusuz bir mekanizmanın baskısıyla, böyle bir sınıfa dönüştürülüyordu. Eğer Speenhamland çerçevesinde, insanlarla pek de değerli olmayan hayvanlar gibi ilgileniliyorduysa, şimdi, her şeyin onlara karşı olduğu bir durumda, kendi başlarının çaresine bakmaları bekleniyordu. Eğer Speenhamland'in aşağılanmanın yerleşmiş sefaleti anlamını taşıdığı düşünülürse, şimdi çalışan insan toplum içinde mekânsız kalmıştı. Eğer Speenhamland'in komşuluk, aile ve kırsal çevre değerlerini sömürdüğü düşünülürse, şimdi insan evinden ve yakınlarından ayrılmış, köklerinden ve anlamlı bir çevreden koparılmıştı. Kısacası, eğer Speenhamland'in durağanlığın çürüyüşü anlamına geldiği düşünülürse, şimdi tehlike korunmasızlıktan ölmekti* (2010: 131-132).

Yeni yasanın berraklığa kavuşturduğu sorun, yani "yoksul kelimesinin zarar verici belirsizliği" (Himmelfarb, 1984: 523) sorunu on dokuzuncu yüzyılın ilk döneminde ortaya çıkan tartışmaların merkezinde yer almıştır. Burada belirsizlikten kastedilen Speenhamland Yasası'nın çalışan yoksulla düşkünü aynı potada değerlendiriyor olmasıyla ilgili. Ancak yeni yasayla birlikte bu belirsizlik ortadan

kaldırılmış; düşkün olmak çalışmamakla ilişkilendirilerek kişinin inisiyatifine bırakılmıştır. Artık çalışmamak özgür bir tercih olmanın ötesinde düşkün olma ritüeline eşlik eden bir damgalanmanın karşılığıdır. Bu damgalanma, çalışma evlerinde maruz kalınan şartlarla da birleşince koşulların acımasızlığı ikiye katlanmıştır. Dönemin tanıklarından Engels bu süreci, yasanın çıkarıldığı komisyon üyelerinin şu cümleleriyle okumaya çalışacaktır:

> *... siz yoksullara var olma, ama sadece var olma hakkını veriyoruz; ne üreme, ne de insan gibi yaşamak sizin hakkınız değil Siz, bizim baş belamızsınız. Eğer sizden, başka belalardan kurtulduğumuz gibi kurtulamazsak, hiç olmazsa bir bela olduğunuzu size hissettireceğiz, sizi denetim altında tutacağız. İster doğrudan, ister başkalarına tembellik ve işsizlik aşılayarak dünyaya başka "artık" insanlar getirmenizi engelleyeceğiz. Evet, yaşayacaksınız ama fazlalık olma eğilimindekilere bir ihtar olarak yaşayacaksınız* (Engels, 2013: 278).

Komisyon üyelerinin sadece yaşam hakkı tanıdığı yoksullar (çalışmayan) için Thomas Carlyle, "daha pervasız ve daha samimi bir dille" (Bauman, 1999: 25) şunu önerecektir:

> *Eğer yoksullar perişan bir duruma düşürülürse büyük ölçüde azalacaklardır. Tüm fare avcıları şu sırrı bilir: Tahıl ambarının deliklerini tıkayın, devamlı miyavlamalar, panik ve patlayan tuzaklarla başlarına bela olun, suçlanabilir emekçileriniz ortadan kaybolacaklar ve binayı terk edeceklerdir. Hala belki de izin verilen yerlerde çok daha kısa, daha az sorun çıkaran metot arseniktir. Bu yolla fareler ve yoksullar ortadan kaldırılabilir. Nitekim bunların yavaş yavaş ve tekrar tekrar öğütülmesi için insanoğlu yeterince yaşlanmıştır* (Carlyle, 1847: 317).

"Islah edilebilir ve çalışma etiğinin ilkelerine bağlı kalmaya ikna edilebilir olanlarla, tamamıyla ıslah edilemez ve alınan önlemler ne kadar dâhice ve acımasızca olsa da toplumun çıkarı için hiçbir hizmet koparılamayacak olanlar arasına açık ve nesnel bir çizgi" (Bauman, 1999: 25) çeken bu yeni yasa Marx ve Engels'e göre, "işçi sınıfı"nın oluşması için bir zemindir. Ve Polanyi'nin negatif alımlamasının aksine yeni yasa, işçilerin rekabetten ötürü yalıtılmış durumu yerine, örgütlenmeden ötürü devrimci birleşmelerini sağlamak için bir fırsattır (Marx ve Engels, 1976: 42). Sınıf ayrımı üzerinden belirginleşen bu saptama, yoksulluğun tanımlanmasında ve yoksullukla mücadelede günümüze kadar uzanan bir tartışmanın fitilini ateşleyecektir.

Öyle ki Karl Marx gördüğü savaşların, açlığın, sömürünün, yozlaşmanın nedenlerini ve sonuçlarını düşünmüş ve insanlar arası yabancılaşmanın küçük bir azınlığa zenginlik ve diğer çoğunluğa yoksulluk getirdiğini savlamıştır. Marx gördüklerini şöyle anlatmaktadır: "Servet birikimi, sefaletin, yorgunluk ve bezginliğin, köleliğin, bilgisizliğin, zalimliğin ve akli yozlaşmanın birikimi ile aynı anda olur" (Marx, 2011: 615). "Dolayısıyla bu yoksullaşmış işçiler ve başıbozukların (lümpen proleterya) sözünü etmeye bile değmez. Bunlar eski toplumun tortusundan atılan çürümüş kitlelerden başka bir şey olmayan toplumsal cüruftur" (Marx ve Engels, 1976: 40). Yaşama koşulları onları gerici entrikalara alet olmaya daha fazla yatkın hale getiren bu cüruf, "saklı ordu" olarak ücret artışı isteyen çalışanlara ikame olarak tutulmaktadır. Küçük imalatçı, dükkâncı, zanaatçı ve köylüler ise orta sınıfın birer parçası olarak, burjuvaziye karşı, varlıklarını yok olmaktan kurtarmak için mücadele ederler. Onun için bunlar da devrimci değil, tutucudurlar. Hatta gericidirler de… Marx ve Engels'in deyimiyle "tarihin tekerleğini gerisin geriye döndürmeye çalışırlar" (1976: 40). Burjuvazinin karşısında duran bütün sınıflardan "yalnız proleterya (emekçi sınıf) gerçekten devrimci bir sınıftır" (Marx ve Engels, 1976: 51); çünkü evrensel bakış açıları ve yakınmaları şahsa özel değildir ve onlara yapılan eziyet şahsa yönelik yanlış değil, tam anlamıyla yanlıştır. Toplumun tüm olumsuzluklarını içine hapseden proleterya, maddi kaynakların eksikliğinin sonucu olan doğal yoksulluk koşulları içinde değil, aksine çağdaş sınai üretim örgütlenmesinin yapay sonucu olan yoksulluk koşulları içinde yaşamaktadır. Proletarya toplumda yoğunlaşmış irrasyonalitenin alıcısı olmadığı için, onun özgürleşmesi aynı zamanda bir bütün olarak toplumun özgürleşmesini sağlayacak; proleteryanın birleşerek yönetici sınıfı devirmesi ile sefalet, zulüm, kölelik, aşağılanma ve sömürülme son bulacaktır (Giddens, 2010: 37-38).

Newman'a göre Marx, en tepeye yerleştirdiği proletarya ile diğer sınıflar arasında bir farka temas etmiş, proletaryanın ahlaki ve epistemolojik otoritesini, üretim süreciyle ilişkisi yoluyla tanımlamıştır. Marx'ın atfettiği bu devrimci statü nedeniyle proletarya, toplumdaki diğer sınıfların dışlanması yönünde, ayrıcalıklı bir konuma sahiptir (Newman, 2006: 65). Dönemin tanıklarından Bakunin de sınıf bilincine sahip proleterlerin belli bir bölümünün yarı burjuva tarzında yaşadıklarını ve gerçekte

burjuvaziye üye olduklarını iddia etmiş; sınıf kavramını hiyerarşiyi ve seçkinliği ima eden bir düzlemde tartışmıştır. Bakunin'e göre devrime ve zafere ulaştıracak asıl güç, sırf endüstri süreci ile bağları yok diye "sınıf olmayan bir sınıf" olarak adlandırılan alt tabakadaki yoksullardır (1984: 47-48).

Bakunin'in devrimci bir potansiyel gördüğü alt tabaka, Spencer için ancak sefih yaşam sürücüleridir. Dolayısıyla yemek yemesi dahi gereksiz olan bu yoksullara acımak ve dahi yardım etmek doğal değildir. Güçlü olanın yaşamını sürdürmesi sözünü özdeyiş haline getiren Spencer, yoksulluğu ahlaki yetersizlik, yoksulluğun öznelerini ise ahlaki açıdan yetersiz kişiler olarak tanımlamıştır (1896: 73, 315, 340). Marx'dan farklı olarak Spencer yoksulluğun sebebini yapısal unsurlardan çok bireye indirgemiş; dönemin politikalarıyla uyumlu çözümler üretmiştir. Spencer ve ardıllarının bu bakış açısında belirginleşen şey, toplumun gelişmesi ve daha başarılı olması isteniyorsa güçlü olan ve çok çalışanların gücünün karşılığı olan ödüle sahip olabilmesine izin verilmesi, ancak güçsüz, yetersiz ve tembelin hak ettiği yoksul yaşama mahkûm edilmesidir. Bu onların eylemsizliklerini engellemek için yegâne şarttır (Haralambos ve Holborn, 2001: 85; Sennett, 2005: 56).

Dönemin düşünürlerinden Marsland ise yoksulluğu ahlaki yetersizlik ya da düşük gelirden çok devletin cömertliği ile ilişkilendirmiştir. Refah devletinin bağımlılık kültürünü yaratıcı ve çoğaltıcı etkisini ve sosyal politikadaki çelişki ve ikilemleri ortaya koymayı amaçladığı *Welfare or Welfare State* adlı çalışmasında Marsland, yardımların, hasta ve özürlüler dışında sınırlandırılması gerektiğini söylemiş; bunu, dürüst çaba, girişim, kendine güven ve yerel topluluk için sorumlu bir endişe olarak sunmuştur (1996: 109-110). Jordan ise *Welfare and Well-Being'*de Marsland'ın aksine yoksulluğun cimri bir sistemden kaynaklandığını savunmuş; zengin toplumlara zarar veren sosyal sorunların çoğunun, karşılıklılık, saygı ve aidiyet kültürleri inşa ederek toplumsal değer açısından daha iyi ele alınacağını öngörmüştür. Jordan'a göre bu koşullar, Marsland'da olduğu gibi bir bağımlılık kültürü yaratmanın ötesinde insanları bağımlılıktan kurtaracak yegâne yoldur (2008: 245-246).

George Simmel ise tüm bu tartışmaların içinde ve ötesinde, yardımı maddi/sembolik süreçler bütününün bir parçası olarak ele almış; kişinin yoksulluğunu

belirleyen temel dinamiği ancak yardım almaya başlamasıyla ilişkilendirmiştir. Hatırlanacağı üzere toplumsal yasalarla değil, gereksinmelerini karşılayan geleneksel haklarla korunan yerli toplumlardaki yoksullar için görenek, ihtiyaç içindeki bir insanın, komşularından yardım görmesini gerektiriyordu; yoksula yemeğe katılma hakkını veriyordu. Bu kabile gelenekleri ve dinsel öğütlerin hepsi, grubun farklılaşmamış birliği düşüncesinden kaynaklanıyordu. Simmel'in dikkatimizi çektiği nokta, yardım hakkının yasal olarak tanındığı modern demokratik toplumlarda yardım ilkesinin artık topluluğun organik bütünlüğüne dayanmadığıdır. Koruyucu devlet örneği üzerinde bu değişimi göstermeye çalışan Simmel'e göre, koruyucu devlet, toplumu oluşturan tüm yurttaşlara yönelik bir yardımı simgeliyor olmasına karşın, bu yurttaşlar kar sahiplerinden ayrı bir kesim olarak kalırlar ve yardım alan kişi kendisini bir yabancı konumunda, yani maddi olarak, ait olduğu grubun dışında bulur. Yardım, ister yardım edenin kişisel selameti için, ister yoksulların toplumsal düzeni tehdit edeceği korkusuyla yapılsın, sonuç Simmel için aynıdır; amaç yardım alanın sıkıntılarını gidermek değil, zenginin maddi ya da törel rahatlığını arttırmaktır. Bu bakımdan kendi ruhunun selameti için sadaka veren kişinin gözlerinde, yoksulun kişiliğinin ve kendi konumunu algılayışının önemi yoktur. Bu yüzdendir ki Simmel, Ortaçağ'da dilencilikte görülen artışı, "sadakaların ihsan edilişlerinde yoksulların aldıkları intikam" olarak okur (2009: 157-158, 160). Birine acımanın, o kişiye yapılmış bir haksızlık içerdiğini söyleyen Adorno için de acıma kavramı, acınanın "kendini içinde bulduğu negatif güçsüzlük konumunu üstü kapalı olarak muhafaza eder ve onaylar. Acıma fikri ona duyulan ihtiyacı yaratan koşulları değiştirmekle ilgili hiçbir şey içermez" (Adorno, 2012: 169). Dolayısıyla yardım edenin öznel bencilliğinden yana olmak, yoksulların değil toplumun yararınadır.

Öte yandan Simmel'in vurgusunda koruyucu devlet, yoksullarla zenginler arasındaki toplumsal ayrılıkları ortadan kaldırmaya çalışmamış, yalnızca bu ayrılıklar üzerine kurulu olan egemen toplumsal örgütlenmeyi korumak için bazı aşırılıkları yatıştırmak istemiştir. Öyle ki yardım alan, devlet kendisine bazı haklar tanısa bile, hiçbir zaman tüm haklara sahip bir özne olamamıştır. Hemen hemen hiçbir hukuksal hakkı yoktur; vergi ödeyenler, devlete ödediklerinin yoksullar için harcanmasını isteyebilirler, ama kendisine yardım edilmesi reddedilirse, yoksulun başvurabileceği

hiçbir çözüm yoktur (Simmel, 2009: 160). Nihayetinde "yardım yoksulun çıkarlarına yönelik olsaydı, mülkün yoksula geçişine, yani bizi herkesin eşitliğine götürecek olan geçişe ilişkin hiçbir sınır olmazdı" (Simmel, 2009: 159).

Tüm bu bilgiler ışığında söylemek mümkün ki, yoksulluğun belirlenmesi ve toplumsal bir tip olarak sınırlarının çizilmesi "hak eden/hak etmeyen" ve "çalışan/çalışmayan" yoksul tartışmalarının merkezinde yer alan yardım fenomeniyle ve bu fenomen üzerinden geliştirilen politikalarla doğrudan ilişkilidir. Yoksul, içinde yer aldığı sosyal grubun bir parçası olmakla beraber birçok açıdan o grubun dışındadır. Bu dışarıda olma durumu yoksulluğu soyutlaştıran geçişin çabasıdır. Ve bu çaba bize, yoksulluğun öznel bir deneyim olarak nasıl kurulduğunu anlatır. Öznel deneyim diğer bir ifadeyle öznellik, insanın kendi varlığıyla bir bilinç ilişkisi kurması ve kendi varlığını zihninde temsil etmesidir. Ve bu temsil belli söylemler üzerinden geliştirilen kavramlarla yapılmaktadır. Nitekim yoksulluk Sanayi Devrimi'yle birlikte, yani tarihin verili bir anından itibaren bir sorun olarak algılanmış ve yoksulluğa dair belli bir takım bilgi alanları oluşturulmaya başlanmıştır. Bu bilgi alanları biyolojik olarak insanın hayatını devam ettirebileceği asgari geçim standardının belirlenmesinden, yoksulluk adı altında gönderme yapılan davranış biçiminin bireysel ve toplumsal varyantlarına kadar gidecektir. Bunun nasıl olduğunu bize, bilimsel bir hakikat olarak bilgi alanları (sosyoloji, iktisat, psikoloji vb.) söyler. Esasında bu bilgi alanlarının oluşma anı yoksulluk deneyiminde açığa çıkan artış ile ilgili değildir. "Kendilerini kilisenin yerine koyan seküler kurumlar, iyileri kötülerden, yararlıları yararsızlardan, tehlikelileri tehlikeli olmayanlardan ya da daha az tehlikeli olanlardan ayırarak, adlandırma biçimlerine, akılcı ve ekonomik ölçütler koymaya çalışmışlardır" (Rahnema, 2009: 148-149). Dolayısıyla bu an, tam da yoksulluğun tarihsel olarak kurulduğu andır. Yoksulluğun öznel bir deneyim olarak kurulduğu bu anda, yoksulun durumunu yöntemsel olarak kabul edilebilir bir gerçeklik haline getiren yeni bir söylem doğacak ve şöyle buyuracaktır: Yoksul, ölçülebilir eksiklik ve yoksunluklar nedeniyle, yaşaması için gereken mal ve hizmetlere sahip olamayan kişidir. Ve kabul gören bu gerçeklik bağlamında yoksul algısı sayısal bir düzleme taşınarak bir yönetim nesnesine, istatistiki bir değere dönüşecektir.

"İstatistik"[6] yönetimin dilidir ve bu dil bize hesap etme yoluyla yoksulluğu bilme, bu yolla ona nüfuz etme ve bir belirsizlik olarak onu zaptetme imkânı sunmaktadır. İstatistik ayrıca sadece bir tasnifleme, kaydetme ve sayma değil, aynı zamanda tarihe belirli bir doğrultuda yön vermek için kitleler üzerine çalışan bir tarih üretme aygıtıdır. Bu anlamda yoksulluğa ilişkin yönetim sorunsalı ile istatistik arasında on dokuzuncu yüzyılda gerçekleşecek olan karşılaşma, rastlantısal değildir (Yılmaz, 2011a: 134-139; 2011b: 67). Peki, kim, hangi amaçlarla yoksulların sözcüklerini ya da onların dünyasını ifade eden sözleri sayılarla ikame etmiş ve devletin hizmetine sunmuştur? Yoksulluğun sayılar aracılığıyla temsilini ne mümkün kılmış ve sayılar yoksulları ne amaçla, nerede temsil etmiş ve etmektedir? Sayılara yapılan bu başvuru ne ölçüde yoksulluk yönetimi sorunsalını belirlemiştir? Çalışmanın şimdiki aşaması "yoksulluk sınırı" kavramı üzerinden bu sorulara yanıt arayacaktır.

1.5."Yoksulluk Sınırı" Kavramı ve Yoksulluk Olgusu

İlk yoksulluk çalışması olarak literatüre giren, Charles Booth'un bir işçi kenti Londra'da yaptığı ve sonuçlarını 1887 yılında Royal Statistical Society toplantısında açıkladığı *Labour and Life of the People in London* başlıklı araştırmayla yoksulluk, ilk kez bir "sınır"a çekilmiştir. Booth'un belirlediği "yoksulluk sınırı"na göre ortalama bir aile için öngördüğü haftalık çıplak gelir 18 şilinle 21 şilin arasındadır (1902: 33). Turner'a göre, Booth'un sosyal bilimlere yapmış olduğu en büyük katkı ve kavramsal icat olarak yoksulluk sınırı, Seebohm Rowntree'nin 1899 yılında yine bir işçi kenti olan York'ta yaptığı araştırma ile ileri bir aşamaya geçmiştir (2013: 68).

Poverty: A Study of Town Life adlı çalışmasında Rowntree, bir insanın biyolojik olarak kendini yeniden üretebilmesi için gerekli olan en düşük maliyetli gıda harcamalarının parasal değeriyle bir yoksulluk sınırı oluşturmuş ve geliri bu sınırın altında kalanları yoksul saymıştır. Bu ölçüte dayanarak açığa çıkan yoklulluk biçimini Rowntree, "birincil yoksulluk" (mutlak yoksulluk), kazanımın biyolojik geçimliliği devam ettirmek için yeterli ancak bir bölümünün farklı birtakım ihtiyaçlarca massedildiği durumu ise "ikincil yoksulluk" (göreli yoksulluk) olarak tanımlamıştır

[6] *State* ve *statistic* aynı kökten gelen iki kelimedir ve istatistiğin ilk tanımlanması *devlet bilimi* olarak yapılmıştır.

(2010: 86, 140). Rowntree ayrıca "yoksulluk döngüsü" adını verdiği bir yapı tespit etmiş, medeni durum, hane yapısı ve yaş değişkenlerine bağlı olarak bu yapının kendi içinde akışkan bir pozisyon aldığını ortaya koymuştur (2010: 77-78, 106). Bu pozisyon, yani birincil yoksulluktan ikincil yoksulluğa geçiş anı, doğrudan geliri yönetme biçimiyle, fiziksel etkinliğin sürdürülmesi için gerekli olduğu düşünülen geçim ve refah standardının ne olduğuyla ve neyin gereksiz olarak görüleceğiyle ilgilidir (Yılmaz, 2011b: 158).

Rowntree'nin yoksulluğun ölçülmesi konusundaki yaklaşımı dar görüşlü olsa da önemlidir; zira vardığı sonuçlar, yoksulluğun ana belirleyicilerinin kişisel acizlikten çok toplumsal koşullar olduğunu göstermiştir (Turner, 2014: 69). Dahası, Rowntree'nin yoksul işçi sınıfı üzerinde yaptığı çalışmalar[7] bir bütün olarak ele alındığında, refah devleti anlayışıyla yoksulluğun önlenmesi arasında pozitif yönlü bir anlamlı bir ilişkiden söz etmek mümkün hale gelmiştir. Bu durumda söylemek mümkün ki, Spencer'ın yoksulluğu "kişisel acizlik/bireysel yetersizlik" vurgusu üzerinden tanımlama girişimi ve Marsland'ın "cömert refah devletinin bağımlılık yaratacağı ve yoksulluğu artıracağı öngörüsü" tartışmaya açıktır. Daha da önemlisi, Rowntree'nin insanların tam istihdam koşullarında da yoksul olabileceği yönündeki bulgusu, Yeni Yoksul Yasası bağlamında "yardımların çalışmayanlarla sınırlanması" ve "çalışma etiği ile yoksulluğun üstesinden gelinebileceğine" yönelik yürütülen tartışmalara bir "cevap"[8] niteliğindedir.

Dolayısıyla bu öncül çalışmalar, yoksulluğu, endüstrileşmenin bir çıktısı ve kente özgü bir görüngü olarak belirlemesi ve yoksulluğun yapısal sebeplerine işaret etmesi dolayısıyla önemlidir (Turner, 2014: 69). Bu bakımdan, tartışmaların odağında yeni yüzyıla damgasını vuracak yoksulluk sınırı terimi, yoksulların ayrıştırılmasına

[7] Rowntree ilk çalışmasını on dokuzuncu yüzyılın sonunda yapmıştır. Bu çalışmada Rowntree, York nüfusunun yaklaşık yüzde 15'inin temel ihtiyaçlarını karşılayamayan birincil yoksulluk, yüzde 28'inin ise ikincil yoksulluk düzeyinde olduğunu bulgulamıştır. Rowntree'nin değiştirilmiş ölçütler kullandığı 1936'daki araştırması ise, birincil ve ikincil yoksulluk sınıflarının yalnızca yüzde 7 ve yüzde 18 olduğunu gösterecektir. 1950'ye gelindiğinde Britanya'da yoksulluk refah devletinin ortaya çıkmasıyla neredeyse yok olmuş ve Rowntree nüfusun yüzde 2'sinden daha azının yoksul olduğu sonucuna varmıştır (Marshall, 2005: 826).

[8] Bauman'a göre de, Rowntree'nin ulaştığı sonuçlar, "yoksulluk fenomeninin çalışma etiği ilkesinin yeterince yayılmamış olmasıyla açıklanamayacağına dair" (1999: 59) mesaj içermektedir.

sebep olduğu kadar, bir sorun olarak ele alınmasında ve biyopolitik bir problem haline getirilmesinde, tüm ulusun hatta Dünya Bankası'nın bütün dünya nüfusunu mercek altına almasını olanaklı kılmıştır. Öte yandan yoksulluğu biyolojik devamlılık için gereken koşullarla eşitleyen bu düzey, biyopolitikanın yirminci yüzyılda geldiği noktayı imleyen önemli bir göstergedir. Bu bakıma, yoksulluğun tanımına ilişkin daralma sayısal oranın büyümesi ile eklemlenmiştir (Yılmaz, 2011a: 134).

İkinci olarak terim, liberal yönetim sorunsalı açısından yoksulluğa ilişkin nesnel bir tehlike eşiği işaretleyerek, kamu eylemi için siyasal tartışmadan arındırılmış bir müdahale noktası belirlemiş; yoksulluk ile nedeni arasındaki bağı kopartarak, yapılacak araştırmalarda sorunun nedenler değil de, yaşam standardı, gelir ve tüketim gibi değişkenler düzeyinde ele alınmasına yol açmıştır. Üçüncü olarak terim, yoksulluğa ilişkin siyasal ve ekonomik tartışmayı niceliksel bir soruna indirgeyerek, siyasal ve ahlaki tartışmayı dışarıda bırakmaya neden olacak sayısallaştırmaya dayalı teknik bir araç sunmuş, ekonomik tartışmayı da gelir ve tüketim problemine hapsetmiştir (Yılmaz, 2011a: 133-134). Yani yoksulluğu üreten şartlara ve eşitsizliklere yönelmesi gereken eleştirel bakışın yoksulluk durumunun sonuçlarına odaklanması (Şenses, 2014: 64) ve yoksulluğu salt bir maddi sefalet olarak değerlendirip, "konumsal sefalet" ve "sıradan sefalet"e ilişkin özelliklerin kaybolmasına yol açmıştır (Bourdieu, 1994: 4). Bu haliyle yoksulluk sınırı ve sayısal hesaplarla yoksulluk, siyasalın ve sosyalin eşitsiz yapılanışına ilişkin kapsamlı bir sorun olarak değil, sadece sosyalin kuruluşuna ilişkin bir sorun olarak görülmeye başlanmıştır (Yılmaz, 2011a: 134). Peki, Booth ve Rowntree'nin ortaya koyduğu yoksulluk sınırı ile biçimlenen ve günümüzde "mutlak yoksulluk" olarak kavramsallaştırılan bu durumdan kurtulma şans ve olanağı var mıdır? Bu on sekizinci yüzyılda başlayan, on dokuzuncu yüzyılda tartışma konusu olan ve yirminci yüzyılda da sorgulanmaya devam eden kurumsal yardımlarla mı mümkün olacaktır?

Bu soruya 1958 yılında Oscar Lewis, yoksulluğu ortadan kaldırmaya yönelik çözümlerle, bireyin içinde bulunduğu yoksulluğun önlenebileceğini ancak bireylerin içselleştirdiği yoksul kültürünün ortadan kalkmasının yoksulluğu önlemek kadar olanaklı olmadığını söyleyerek yanıt verecektir. Rowntree'nin saptadığı şekliyle bir

kişinin yaşamında yoksunluk dönemleriyle görece bolluk dönemlerinin birbirini izlemesi şeklinde oluşan bir "yoksulluk döngüsü", Lewis'in tezinde, "alt kültür" düzleminde açığa çıkmıştır. Yani Lewis'e göre, yoksulluğu yaratan etken bizzat yoksulluk kültürünün kendisidir. Bu yüzdendir ki yoksulluk kültürünü yenmek, yoksulluğu yenmekten daha zordur (Lewis, 1965: I-IV). Çünkü gelişmesi ve toplumsal yapısıyla kurumsallaşması sonucu eylem biçimlerine karşı olumsuz ve negatif-tepkiye sahip olan yoksulluk kültürü (Türkdoğan, 2015: 509), "yüksek tabakanın koyduğu değer yargıları çerçevesinde, yüksek tabakanın hedefine ulaştığını görmekten doğan ve başarıya ulaşmanın imkânsızlığının verdiği hayal kırıklığını ve çaresizliği yenmek için harcanan çabaların yansımasıdır" (Lewis, 1965: LII).

Burada yoksulluk kültürünün kabullenmişliğe içkin, ama aynı zamanda "üst tabaka" dolayımıyla yaratıldığı iması vardır. Hatırlanacağı üzere kabullenmişlik vurgusunu, on dokuzuncu yüzyıl düşünürlerinden Spencer "bireysel yetersizlik" düzleminde, Marsland ise oluşabilecek bir "bağımlılık kültürü" üzerinden tartışmıştı. Yirminci yüzyılın ortalarında ise Lewis, yoksulluğu kadercilik, tembellik ve şiddet gibi patolojilerle nesilden nesile aktarılan bir alt kültür (1965: LII) üzerinden açıklayarak bu tartışmaların yeni bir formunu geliştirmiştir. Yoksulu kategorize eden bu tespitler kavramın düzensiz, saptırıcı, işlevsiz bir patoloji olarak kültürel ve psikolojik süreçlere indirgendiğini göstermektedir (O'Connor, 2001: 14). Bu yönlü bir tanım, on dokuzuncu yüzyılda olduğu gibi hem devletin, kapitalist sistemin, kapitalist toplumun ve sermayenin sosyal sorumluluklarının hafifletilmesinin, hem de yoksulluğun ekonomik ve yapısal boyutlarının ikincilleştirilmesinin olanaklı kılınması açısından önemli bir işleve sahiptir. Yoksulluğun, yoksulların suçu olduğu yolundaki bu argüman, yoksullukla mücadelede devletin üstlenmesi gereken sorumlulukların, piyasaya, geleneksel yapılara, aileye, etnik ve dinsel ağlara ve topluluk bağlarına terk edilmesine yol açmış (Gül ve Sallan Gül, 2008a: 88); on dokuzuncu yüzyılda olduğu gibi yardımları kısıtlayan neo-liberal girişimlere olanak sağlamıştır (Marshall, 2005: 827).

Sınıfsal tabakaların ve üst düzeyde bireyselliğin olduğu toplumda yoksulların düşük konumlarına tepki olarak açığa çıkan bu kültür Erdoğan'a göre, yoksulları

"kınayıcı ve suçlayıcı söylem"in bir parçasıdır. Bunu yapmak yerine, yoksulluğu yoksulların kendilerinden türeyen bir dizi kültürel özelliğin sonucu olarak görmek, yoksulluğa ve yoksullara dair siyasal-kültürel söylemlerce ve bizzat yoksullarca üretilen temsillerle uğraşmak daha anlamlı olacaktır (Erdoğan, 2011: 32). Bu temsiller, "kültürel matris" (habitus) kavrayışıyla açığa çıkarılabilir. Bourdieu'nün "habitus" üzerinden geliştirdiği bu açıklama, yoksulluk kültürünün, "kurbanı suçla" yaklaşımından ayrışır. Çünkü Bourdieu, kültürel kökenler üzerinden belirginleşen davranış biçimlerine değil, bireyin bu koşulları fırsata çeviren uyarlamalarına odaklanır. Sistemsel olumsuzlukların, nesilden nesile aktarılan ve simülasyon/disimilasyon biçimleri üreten kalıcı eğilimlere nasıl dönüştüğü ve içselleştirildiği üzerinde durur (Swartz, 2011: 149). *The New American Poverty* adlı çalışmasında Harrington ise yoksulluk kültürünün, zor koşullarla baş etme ve bu koşullara karşı yapısal dinamiklerin yaratılmasında işlevsel olabileceğini ileri sürmüştür (1994: 18). Bu yönüyle yoksulluk kültürü analizi, kurbanları suçlamanın ötesinde, yoksulların becerikliliğine, taktiksel ve stratejik manevralarına ve içinde bulundukları duruma karşı geliştirdikleri kültürel savunma mekanizmalarına dikkat çekmesi açısından tümüyle yadsınmamaktadır (Harvey ve Reed, 1996: 491).

Yoksulluğun ekonomikleştirilmesi ve bunun bir alt kültür formunda antropolojik bir vaka olduğu sorunsallaştırılması, yoksulluğun bir sosyal sorun olarak kurulumu ve yönetimine ilişkin geçirdiği dönüşüm ve başkalaşımın ilk ayağını oluşturmaktadır. Yoksulluğa ilişkin oluşturulan bu yönlü bilgi alanı, Keynesci siyasaların ve tekniklerin ruh verdiği sosyal anlayış ve girişimciliğin yerine, rekabetin merkeze alınarak, sosyal soruna yönelik yönetimsel müdahalenin yeniden yapılandırılmış olmasıyla yakından ilgilidir (Rose ve Miller, 1992: 198; Dean, 2010: 53). Bununla birlikte bu yeniden yapılandırmanın ikinci ayağına, yoksulluğu kavrama biçiminin ve ona yönelik müdahalenin parçalanması damga vuracaktır. Bu parçalanma farklı eşitsizlik süreçleri ürete dinamiklerin görünürlülük kazanmasıyla oluşacak; yoksulluk, risk grupları kavramı etrafında yeniden ele alınacaktır (Yılmaz, 2011b: 170). Yoksulluğu üreten şartların, ekonomik ve kültürel unsurlara ek olarak eşitsizlik düzleminde sorgulanmaya başladığı yirminci yüzyılın ortalarında Marshall'a göre yoksulluk yeniden keşfedilmiştir (2005: 825) .

1.6.Yoksulluğun "Yeniden" Keşfi/Eşitsizlik Vurgusu

Yoksulluğun 1970'lerde yeniden keşfi, o tarihten itibaren kendini göstermeye başlayan "küreselleşme", "sanayisizleşme", "esnek üretim", "yaşlanan nüfus" ve "kadınların sosyoekonomik konumundaki farklılıklar"la birlikte "aile yapılarının değişmesi" gibi unsurlara göre şekillenmiştir. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde egemen olan sosyal devlette ve onun yirminci yüzyıldaki özgün biçimi olan Keynesci refah devletinde geliştirilen siyasalar ve refah programlarının temel amacı toplumdaki eşitsizlikleri gidererek sosyal adaleti sağlamaktır. Birçok ülkede özellikle 1950 ve 1960'lar boyunca kurumsallaşan yoksulluk programları ve kamusal sosyal güvenlik sistemleriyle ortadan kaybolmuş gibi görünen yoksulluk, 1970'lerde yeniden görünür olmuştur (Buğra, 2008: 71,79). Gerek insan ırkının gerekse ekonominin temelinin büyük kütlesini oluşturan köylülüğün dramatik bir şekilde gerileme ve çöküş içine girmesi; bu dönüşüme denk bir süreçle, ağırlıkla kentli bir toplumun yükselişe geçmesi, özellikle de sekiz haneli nüfuslarıyla telaffuz edilen hiper-kentlerin kurulması; sözlü iletişime dayalı dünyanın yerini, elle ya da makineyle evrensel düzeyde okuma ve yazmaya dayalı bir dünyanın alması, kadınların durumunun köklü dönüşüme girmesi (Hobsbawn, 2008: 21), 29 Bunalımı'na benzer bir krizin 70'lerde Petrol Krizi şeklinde ortaya çıkması ve küreselleşmenin getirdiği uluslararası rekabetin hız kazanmasıyla birlikte ulus devletler, devletlerinin sosyal niteliklerinden tavizler vermeye başlamışlardır. Bu kırılmalar, ilk olarak sosyal devletin varlığıyla yaşantılarında az da olsa normalleşme bulan ve bunun devamını bir ölçüde onunla garantileyen yoksulların durumunu, tekrar içinden çıkılmaz bir hale getirmiştir. Böylece yoksulluk uç boyutlarıyla yeniden gündemdeki yerini almıştır (Buğra, 2008: 109).

1978 yılında yaptığı araştırmasında Townsend, doğrudan yoksulluğa yol açan ana nedenleri düşük ücret aileyi geçindiren kişinin ölümü, hastalık, işsizlik ve ihtiyarlık statüsü olarak saptamış; yoksulluk içindeki ana grupları ise yaşlılar, tek başına yaşayan anne ya da babalar, uzun süreli hastalığı olanlar ve sakatlar, düşük ücretliler ve işsizler olarak belirlemiştir. Kadınlar da yoksullar arasında oldukça geniş bir oran tutmaktadır (Townsend, 1979: 914-916). Bu, bazı yazarları "yoksulluğun

kadınlaşması"ndan bahsetmeye kadar götüren bir bulgudur. 1978 yılında Townsend'in çalışmasını takiben ilk kez Diana Pearce tarafından geliştirilen bu kavram, yoksulluğun küresel olarak kadınsılaşması ile ilgilidir ve kategorik olarak "yoksulların en yoksulu" olmayı anlatır. Pearce'ye göre kadınların toplumdaki eşitsiz konumları ve cinsiyete dayalı işbölümü, kadınların yoksullaşmasına, "yoksulluğun kadınlaşması" ise kadınların eşitsiz konumlarının pekiştirilmesine yol açmakta; mevcut sınıflı toplum yapısıyla toplumsal cinsiyet eşitsizliği bir araya geldiğinde eşitsizlikler daha da keskin bir görünüme kavuşmaktadır. Kadınlar maruz kaldıkları ayrımcılık ve dezavantajların yanı sıra "hane" içindeki sorumlulukları da yüklenmekte; bu nedenle reisi kadın olan hanelerin durumu daha da zorlaşmaktadır (Pearce, 1978: 34-35). Devletin ve bürokratik yapının toplumsal cinsiyetçi ideolojisinin açığa çıkmasına katkıda bulunan bu kavram (Thomas, 1994: 54) aynı zamanda, kadınların ev işlerini ve bakım işlevlerini üstlenmeleri gerektiği varsayımı geçerli olduğu ölçüde, eşit vatandaşlık haklarının onların topluma eşit koşullarda katılmalarını sağlayamayacağı yolundaki gözlemler, pozitif ayrımcılık ve kota uygulamalarını gündeme getirmiştir (Buğra, 2008: 72). 1980'li yıllardan itibaren kadın hane reislerinin sayısının artması ve kent içinde kayıt dışı sektörde çalışmaya başlayan kadınların oranındaki artışlar nedeniyle de gündemde kalmaya devam etmiştir. Bu dönemin özelliklerinden bir tanesi "hane"nin kapalı bir kutu olmaktan çıkarılıp, "üniter hane" modeli eleştirilerine tabi tutuluşudur. Yoksulluk çalışmalarında kadın yoksulluğu 1990'lı yıllardan itibaren çok sayıda ülkede uygulanan makro ekonomik politikaların sonuçları nedeniyle de artan yoksulluğu önlemek amacıyla uluslararası düzeyde gündeme gelmeye/getirilmeye devam etmektedir (Şenses, 2014: 51-53). Tartışma, kadınların ötesinde, diğer toplumsal kategorilere yayılacak şekilde genişlemesi bakımından maduniyet tartışmaları içerisinde de önemli bir yer tutmaktadır.

Townsend'in "sınıf-altında"ki grup olarak tanımladığı bu toplumsal kategoriler, aşağı statüleri nedeniyle varlıktan yoksunluğuna ek olarak itibardan da mahrumdur. Ücretli işe giriş fırsatları şiddetle kısıtlanan "sınıf-altı", devlet yardımlarına güvenenlerin yoksulluğunu betimlemiştir[9] (Oktik, 2008: 37). Bu tespitleri Townsend,

[9]Bu betimleme bize, on dokuzuncu yüzyılda tartışıldığı şekliyle yardım alarak geçimini sağlayabilenler, yani düşkünler kategorisini imlemektedir.

Weber'in "sınıf" çözümlemesi üzerinden geliştirmiştir (1979: 80-83). Marx'ta olduğu gibi iki sınıfa bölünmüş bir tabakalaşma sistemi yerine bir sınıflar çoğulluğundan bahseden Weber'de, bir sınıfı diğerinden ayırt etmenin açık bir yolunu bulmak olanaksızdır (1987: 176-177). Turner'a göre Weber için toplumsal çatışma hiçbir zaman yalın bir sınıf çatışması değil, sınıflar, statü grupları ve partiler arasında hem piyasa hem de üretim sistemi açısından kaynak ve ayrıcalıklarını tekelleştirilmesine yönelik yoğun bir mücadele demektir (2013: 63). Tabakalaşmayı insanların ayrı gruplanmaları arasındaki yapısal eşitsizlikler olarak gören bu bakış açısı, tabakalaşmış toplumsal dizgeler arasındaki sıralamayı, birinin diğeriyle belirlenmesi veya birbirleriyle zorunlu etkileşim içinde olmaksızın, ortak bir özelliği paylaşan insanların toplumsal kategorilerine uygulamıştır. İnsanların yaşam deneyimleri ve olanakları ciddi biçimde onların hangi toplumsal kategoride bulunduklarına bağlı ve bu toplumsal kategorilerin sıralanması, zaman içinde yavaşça değişmeye eğilimlidir (Giddens, 2012: 340).

Weber'in tabakalaşmayı ele alışı, güç ve saygınlık farklılıklarının, mülkiyet ve ekonomik zenginlik farklılıklarına indirgenemeyeceğini düşündürmektedir. Towsend'in yoksulluğu, temel ihtiyaçların mutlak olarak karşılanması, ancak kişisel kaynakların yetersizliği nedeniyle toplumun genel refah düzeyinin altında kalma ve topluma sosyal açıdan katılamama durumu olarak betimlemesi de (1979: 50-51), bu indirgenemez farklılıkların sahada bulduğu karşılıktır. Doğrudan yoksulluğa yol açan nedenlerdeki değişimin bu kadar ayrıntılı biçimde belirlenmesi, yoksulluğun asıl nedeninin ekonomik ve kültürel faktörler olduğu kadar toplumsal eşitsizliklerden de kaynaklandığını göstermiş (Townsend, 1979: 893; Marshall, 2005: 827), Rowntree'nin "ikincil yoksulluk" olarak tanımladığı ve Townsend'in "göreli yoksulluk" (1979: 915) olarak kavramsallaşan yaklaşımının literatüre girmesini olanaklı kılmıştır.

Yoksulluğun göreli yanına yapılan bu vurgu, aynı zamanda bir "yoksun"luk durumunu da işaret ediyor olması açısından önemlidir (Şenses, 2003: 91). Birleşmiş Milletler Kalkınma Programı (UNDP) da yoksulluğu göreli anlamında tanımlayarak, ortalama yaşam düzeyi ve asgari seviyede kabul edilebilir bir yaşam tarzına

erişilememe durumunu referans almakta; 1990'dan beri yayımladığı endekslerde ise önemli oranda yoksunluk üzerinden geliştirilen "yapabilirlik" kavramına müracaat etmektedir. Amartya Sen tarafından geliştirilen "yapabilirlik yoksulluğu", kişisel kaynakların yetersizliğini çoğu zaman kişisel yetersizlikten değil, nedenleri kişilerin kontrol edemediği süreçlerde aranması gereken çeşitli kapasitelerin yoksunluğunda arar. Bu kapasitelerin temelinde ise "özgürlük" kavramı yatmaktadır. Dolayısıyla yoksulluk, insanların fiilen sürdürmekte oldukları yaşamlar ve fiilen sahip oldukları özgürlüklerle ilgili bir durumdur (Sen, 1999: 133). Bu özgürlükler için sadece biçimsel özgürlükler, kaynaklar ve gelir yeterli değildir. Temel insani faaliyet olanaklarını kullanmak ve geliştirmek kapasitesi esastır. Dolayısıyla, yoksulluk iktisadi girdiye rağmen var olabilen bir hak yetersizliği ve yaşamın sunduğu fırsatlardan yararlanma kapasitesi yetersizliğidir. Bu bakımdan eşitsiz toplumsal konumların bir sonucu olarak yoksulluk, insanca yaşama kaynaklarından yoksun bırakılan ve böylece eşitsiz sisteme muhtaç kılınan çoğunluk için kendini gerçekleştirebilme, hayatını iyileştirme hakkı ve özgürlüğünden yoksun bırakılmak anlamına karşılık gelir (İnsel, 2004: 381-386).

Şenses'e göre Adam Smith, on sekizinci yüzyılda ülke zenginleşirken yoksulluğun artmasını önemli bir paradoks olarak gündeme getirmiş, bu durumu ekonomik sistemin işleyişinin önemli bir kusuru olarak görmüş; ekonomik sistemin işleyişinde ve başarısının değerlendirilmesinde en yoksul vatandaşların durumlarının iyileşmesini temel bir kıstas olarak belirlemişti (2006: 33*).* Bu bir bakıma kısıtlayıcı piyasa karşısında serbest ticaret ve bireysel özgürlüğü savunmaktı. Amartya Sen (1999) ise, Smith'den iki yüzyıl sonra iktisatta hakim görüş olan refahçılık ve insan refahının parasal terimlerle açıklandığı geleneksel refah iktisadına pozitif bir özgürlük nosyonu olan yapabilirliklerle meydan okumuştur (Boz, 2012: 75, 87).

Görüldüğü üzere yoksunluk herhangi bir şeyin insanın elinden alınmasını ve kişinin o şeye sahip olmayı makul bir şekilde bekliyor olmasını içerir (Marshall, 2005: 828). Dolayısıyla yoksunluk duygusu, insanın beklentileri ve olanakları arasındaki uçurumun bilincine varmasıyla gelişir. Beklentiler, her insan gibi onun da mal edinme ve rahat yaşam koşullarına ulaşmasının bir hak olduğunu düşünmesini simgeler. Olanaklar ise, toplumun o insana sağladığı araçlarla, elde edebileceğini düşündüğü

mal ve yaşam koşullarını içerir (Keleş ve Unsal, 1982: 16). Toplumdaki pek çok insanın, kendilerine daha iyi koşullar yaratan fırsatlardan etkili bir biçimde yoksun kalmaları, bireylerin, toplumun geneliyle tam olarak bütünleşmesinin engellenme biçimlerini gösteren bir "dışlanma"ya yol açacaktır (Bauman, 1999: 124-125). Sosyal sorun artık, sosyali oluşturan unsurlararası bir istikrar sorunu olmaktan çıkarak, sosyalin "dışı" ve onun içerilmesi veyahut sosyalin kontrolü sorunu haline gelecek ve buna uygun terimler "icat" edilecektir. Sosyal sorunun 1970'lerin sonundan itibaren sosyalin dışı ile ilgili bir sorun olarak yeniden kuruluşunu en iyi ifade eden terimlerden biri "sınıf-altı", diğeri "sosyal dışlanma" terimidir (Yılmaz, 2011b: 172). Bu terimler yoksulluğun "yeni" ve "mekânsal" biçimleriyle de eklemlenerek, "kent yoksulluğu" olarak adlandırılan bir deneyimin kurulmasına aracılık edeceklerdir. Kapitalizmin değişen yüzüyle birlikte bu "yeni deneyim"in söyleyeceği şey, sermayenin artık niteliksiz maddi emeğe de sistemin bu emek türünü üretenleri kazanmaya da ihtiyacı olmadığıdır.

1.7. Yoksulluğun Yeni "Biçim"i: Bir Maduniyet Hali

Gunnar Myrdal 1963'te *Challenge to Affluence* adlı çalışmasında kalıcı işsizlik, eksik istihdam ve istihdam edilemez olmayı "sınıf-altı" göstergeleri olarak tanımlamıştır (1963: 10). Bunun sebebi kendini işsiz bulan insanlardaki yetersizlikler ya da ahlaksal kusurlar değil, yalnızca ve tamamıyla işe ihtiyacı olanların ve iş isteyenlerin tümüne iş bulunamamasıdır. Bu göstergelerle sınıf-altı terimi, yoksulluğun yapısal dinamiklerine dikkat çekmiştir (Bauman, 1999: 100, Procacci, 1995: 3). 1970'lerin ortalarına kadar yürütülen tartışmalarda da sınıf-altı Mrydal'ın ortaya koyduğu perspektiften ele alınmış, yapısal yönelimlere odaklanılmıştır (Rainwater, 1970; Liebermann, 1973a, 1973b). Fakat 1977 yılında Time Dergisi'nin sınıf-altını Amerika kent içlerinde toplumu tehdit eden bir unsur kodlaması, terimin ahlaki, kültürel, bireysel ve ırksal tutumlar üzerinden yeniden üretilmesine yol açmış; "marjinalleşmiş bir grup" olarak sınıf-altı, nüfusun büyük bir kısmının sürdürdüğü yaşam biçiminin "dışında" tanımlanmıştır. Terim ilk olarak, 1982 yılında *Underclass* adlı çalışmasıyla Ken Auletta'nın yaklaşımında belirginleşmiş ve yoğun biçimde konu olmaya başlamıştır. Auletta sınıf-altını, kentsel alanlarda yoğunlaşmış, toplumdan

kopmuş, ekonomik ana akıma marjinalize olmuş ve modern ekonomide iş bulmak için gerekli yetenek ve davranışlardan yoksun, daimi/kalıcı yoksul bir insan grubunu adlandırmak için kullanmıştır. Sınıf-altının mensupları edilgen, düşmancıl, aceleci ve travmatizedelerdir. Sokak suçluları, fahişeler, uyuşturucu bağımlıları, alkolikler, evsiz kadınlar ve hastaneden salınmış akıl hastalarından oluşan bu insanlar hiçbir işe yaramaz ve hiçbir yere bağlı kalamazlar (Auletta, 1999: 17). Çalışmaya değer vermeyen, yardıma bağımlı yaşayan, suçu özendiren bir karşıt kültür geliştiren kalıcı veya inatçı yoksulluktan muzdarip bir nüfus olan bu insanların düşük gelir seviyeleri, elverişli olmayan kişisel değer ve alışkanlıkları nedeniyle kuşaklararasında aktarılma eğilimi taşır (Murray, 1984: 34) ve söz konusu bu durum onların IQ seviyelerinden bağımsız değildir (Murray, 1998: 2-3). 1980'li yıllarda ücret düzeyinin durağanlaşmasına diğer kesimler çalışma saatlerini artırarak tepki verirken bu kesimin bunun aksine daha az çalışmayı yeğlemesi yoksulluk kültürünün bir uzantısı olarak değerlendirilmiştir (Mead, 1992: 7). Auletta'nın yaklaşımı ve bu yaklaşımla belirginleşen bakış açısını Bauman ironiyle karışık şu cümlelerle okuyacaktır:

> *...fırsatları oldukları gibi görmek, bunlardan yararlanmak yetenek gerektirir; biraz akıl, biraz istek ve biraz gayret. Yoksullar açıkçası üçünden de yoksundur. Yoksulların bu zayıflığı, her şey göz önüne alındığında, güven verici, iyi bir haberdir. Bizler sorumluyuz, yoksullara fırsatlar sunuyoruz. Yoksullar sorumsuzlar, bunları değerlendirmeyi reddediyorlar.* Neticede *...bizim yapabileceklerimizin de bir sınırı var. Çalışma etiğinin öğretileri dinleyecek olan herkese açıktır ve fırsatlar yakalanmayı beklemektedir; gerisi artık yoksulların kendisine kalmıştır. Bizden daha fazla bir şey istemeye hakları yoktur* (1999: 106-107).

Bauman'ın da işaret ettiği üzere yeni yoksulluk, çalışma aracılığıyla kimlik kazanımının sona ermesi ve işçiliğin yeniden riskli bir konuma evrilmesiyle ilgilidir (1999: 134). Bu dönüşümü *The Truly Disadvantaged* adlı çalışmasında neden ve sonuçlarıyla ortaya koyan Wilson, yeni sosyal sorunun sebebini kişisel etmenler ve sosyal yardım politikası yerine, istihdam talebinin üretimden hizmet sektörüne evrilmesi ve endüstriyel/niteliksiz işlerin kent dışına çekilmesinde görmüştür. Bu koşullara sosyal dışlanmanın da eklenmesiyle birlikte Wilson'a göre, yoksulluk belirli mahallerde yoğunlaşmış, mekânsal yoksulluk daha da belirginmiş ve bu mahallerde, iyi eğitim ve iş ağları gibi olanaklara erişimde kısıtlamalar, çalışan eş bulmada güçlük,

yetişkin rol modeli eksikliği gibi olanaksızlıklar gençlerin değer ve tutumlarını etkilemiştir (Wilson, 1987: 61). Sonuç ise işgücü piyasasının ve meslek yapısının dışında kalan erkek işsizliğindeki artıştır. Bu durumda en dezavantajlı konumdakiler, hizmet sektörünün gerektirdiği donanıma sahip olmayan "siyahlar"dır. Orta sınıf ve işçi sınıfının kent içi mekânlardan göç etmesiyle birlikte yoksulluğu derinleşen siyahlar eğitimsiz ve vasıfsızdır; emek gücünün dışında kalmıştır ve uzun vadeli işsizliğin pençesindedir. Sosyal sınıflar arasındaki bütünleşmenin ortadan kalkması ve yapısal süreçlerin patolojik sonuçlara yol açmasıyla sapkın davranışlara angajelik, ailede istikrarsızlık ve yardım bağımlılığı, sınıf-altını karakterize eden öğeler olarak ön plana çıkmıştır. Wilson'a göre yoksulluğun azaltılması, ırk ayrımcılığının önüne geçme, ekonomik gelişme, mesleki eğitim ve iş yaratma gibi araçların devreye girmesiyle mümkün olabilecektir (1987: 78). Dolayısıyla Wilson'ın yaklaşımında da açığa çıktığı şekliyle sınıf-altı ırk, etniklik, göçmenlik ve sosyal dışlanma sorunuyla yakından bağlantılıdır.

"Sosyal kapatmanın bir biçimi" olarak "sosyal dışlanma", "engellenme biçimleri"ne yaptığı vurguyla sınıf-altı kavramına alternatif, ilk kez 1970'li yıllarda Fransa'da kullanılmıştır. Durağan/aktif süreçler ikiciliğinde, insanların kendi istekleri dışında ya da kendi rızaları ile ekonomik, sosyal ve siyasi alanlardaki haklarından, olanaklardan ve fırsatlardan mahrum edilmeleri ya da mahrum olmalarını betimleyen sosyal dışlanmayla ilgili tartışmalar üç ana kol üzerinden biçimlenmiştir. İlk kol, sosyal dışlanmayı toplumsal haklarla, insanların bu hakları kullanmalarına set çeken engeller ya da süreçlerle ilişkili olarak tanımlamış; terimin bu şekilde anlaşılması, araştırmacıları sivil toplum tartışmalarına sokarak, modern yurttaşlık nosyonlarına yönlendirmiştir (Gordon ve Townsend, 2002: 421-427). Dışlanma literatüründeki ikinci bir kol ise Durkheimcı bir referans çerçevesinde açığa çıkmıştır. Bu anlayışı benimseyen yazarlar, sosyal dışlanmayı toplumun genelinden toplumsal ya da normatif bakımdan tecrit edilme durumu olarak kavramsallaştıracak ve buna, bütünü oluşturan, uyumlu ve homojen ortaklığa uymayan ve toplumsal organlar arasındaki ilişkilerin düzensizliği olarak tanımlanan anomi gibi ilintili nosyonlar ya da toplumsal entegrasyonun problemleri için başvuracaktır (Merton 1970: 164-165; Messner ve Rosenfeld, 1997: 1393, Rose, 1966: 29). Üçüncü ve son olarak, sosyal dışlama terimi,

özellikle çok kültürlü toplumlarda görülen aşırı marjinalleşme durumları için kullanılmıştır. Bu süreçten etkilenenler maddi ve yaşam standartlarından mahrum olmakla beraber kendileriyle ilgili olarak fırsatlardan, tercihlerden ve hayat imkânlarından da dışlanmışlardır (Millar, 2007: 19-20). Sosyal dışlanmanın kronikleşmiş bu biçimine dönüşme riski altında olanlar, gettolarda ya da harap durumdaki kent çeperlerinde yoğunlaşan sınıf-altı kent yoksulları, evsiz (Mingione, 1996: 14) işsiz, refah bağımlısı, suçlu, alkolik, yeraltından geçinen, bağımlı, göçmen, düzensiz kazancı ve cinsel yaşamı olan siyahiler ve dul çocuklu siyahi annelerdir (O'Connor, 2001: 267; Procacci, 1995: 4).

Marjinde yaşanan bu dışlanmışlık, sınıf-altı tartışmalarıyla eklemlenerek, kentsel yoksulluğu betimleyen kavrama biçimine aracılık etmiştir. Toplumdan dışlananların yaşadığı, farklı toplumlarda *banliyö, favela, slum, varoş* olarak adlandırılan marjinallik mekânlarını, kentlerde yaşanmakta olan maddi ve sembolik kutuplaşma süreçlerinin bir ürünü olarak ortaya koyan Wacquant, bu sorunu "aşağıdan kutuplaşma" olarak adlandırdığı olguyla açıklamıştır. Ona göre ekonomik ve sembolik olarak iki ayağı olan bu kutuplaşma biçiminin ilk ayağında hizmet sektöründe çok düşük ücretlerle, yarı zamanlı ya da kayıt dışı işlerde çalışanlar; diğer ayağında çok yüksek ücretlerle, çok nitelikli, güvenlikli kapalı sitelerde yaşayan çalışanlar vardır. Ve bu kutuplaşma beraberinde en alttakilerle en üsttekiler arasındaki mesafenin büyümesi, en alttakilerin niceliksel olarak artması ve belirli mekânlarda yoğunlaşması sonucunu doğurmaktadır (Wacquant, 2008: 257-260). Kentin dışında ya da kent içi çöküntü mekânlarındaki bu yoğunlaşmayı "ileri marjinallik" kategorisi içinde değerlendiren Wacquant'a göre, yoksulluğun bu biçimi, bir maduniyet hali, "zengin bir toplumun ortasında yoksul olma lanetidir" (2008: 30). Goffman'ın *damgalama* (2014a), Petonnet'in *cezalandırılmış mekânlar* (1982) ve *sürgün* (1979) analizlerini birleştirerek, mekânsal damgalama süreçlerinin sosyal inşasındaki mekanizmalarının nasıl işlediğini araştıran Wacguant'ın amacı kentsel neo-liberalizmin ilişkisel inşasının alternatif bir sosyolojisini yapmaktır. Bu motivasyonla kentsel dışlanma, yoksulluk ve şiddetin kaynakları ve bu sorunların kentin fiziksel ve toplumsal uzamında birbirlerine eklemlenen ilişkilerini sorunsallaştıran Wacquant, yeni sosyal sorunun, kent sosyolojisindeki iktidar ve tahakküm ilişkileri, sermayelerin eşitsiz dağılımı ile

çalışma ve iş sosyolojisinden bağımsız düşünülemeyeceğini savunmuştur (2008: 150, 163, 230).

Bu, Bauman'a göre, yoksulluğun sınırlar ve marjinler temelinde yeniden düşünülmesi gerektiğini imler. Fikrin, üstü kapalı olarak ima ettiği şey ise bir tercihin tam tersini başarabileceği ve yoksulları bulundukları toplumsal aşağılanmadan çıkarabileceği yönündedir. Bir başka sonuç, yoksulları ahlaki yükümlülükler evreninden çıkarmaya yardım etmesidir. Zira ahlakın özü aciz, bahtsız ve acı çeken insanların birliği ve hoşnutluğu için mesuliyet dürtüsüdür. Yoksulluğun bu yönlü algılanışı bu dürtüyü kabul etmeme ve ortadan kaldırmaya yöneliktir. Ayrıca açık ya da örtük suçlu olarak yoksullar etik bir sorun olmaktan çıkarlar; "onlar bizim ahlaki sorumluluğumuzdan muaftır. Artık yoksulları yazgılarının acımasızlığına karşı koruma gibi bir ahlaki sorun yoktur; bunun yerine nezih insanların haklı ve dürüst yaşamlarını pis sokaklarda, gettolarda, gidilmemesi gereken yerlerde pusuya yatan saldırganlara karşı korumaya dair etik sorun vardır" (Bauman, 1999: 105-114).

Aslında kentsel yoksulluk denen olgu bir bakıma sanayi devrimi koşullarının yeniden yaratılmasıdır. Bu yüzden yoksulluğun bu yeni biçimi, refah devleti koşullarına göre yenidir; yani, refah devletinin yarattığı altın çağda kısmileşen, asgarileşen ve refah yardımlarıyla yönetilebilecek boyutta olan yoksulluğa göre yenidir. Kentsel yoksulluğun güvencesizlik, eğretilik, marjinalleşme, insan onuruna yaraşmayan biçimde yaşama gibi çok sayıda bileşenle tasvir edildiği göz önünde bulundurulursa, bu yoksulluğun birçok bakımdan sanayi devrimi koşullarındaki yoksulluğu anımsattığı görülecektir. Bu yönüyle kentsel yoksulluk aslında, sanayi devrimi yıllarında kalan "kadim bir yoksulluğun" dirilmesidir (Topateş, 2015: 45-46). Her ne kadar genelde Doğu toplumları, özelde ise Osmanlı İmparatorluğu, sanayi devrimini Avrupa'ya koşut deneyimlemese de, bugün gelinen noktada ortaya çıkan tablo çok da farklı değildir. Hatta gelişmekte olan ülke statüsündeki Türkiye için ayrı bir önemi olduğunu söylemek bile mümkündür. Zira gelişmiş ülke statüsüne gelebilmesi, yoksulluk gibi ilerlemeyi engelleyen toplumsal problemlerini çözme yolunda aldığı tedbirlerin olumlu sonuçlar vermesi ile ilgilidir. Kuşkusuz Türkiye'de yoksulluk olgusunu ele almak, yoksulluk ile ilgili devlet uygulamaları ve yoksulluğun

toplumsal görünümleri de hesaba katıldığında, başlı başına bir çalışmayı gerektirecek ölçüde geniştir. Ayrıca bu, çalışmamızın temel meselesi de değildir. Ancak günümüz Türkiye'sine bir başlık açmak, çalışmanın çözümleme kısmında Türk sinemasında kent yoksullarının içinde bulundukları toplumsal yaşamın, tahakküm ve sömürü ilişkilerinin, marjinalleşirilme, dışlanma, kriminalize edilme ve siyasallaşma süreçlerine ilişkin değerlendirmelerin teorik zeminine katkı sunacak olması bakımından önemlidir. Bu açıdan kuramsal ardalanın şimdiki adımı, Türkiye'de yoksulluğun toplumsal görünümlerine dair genel bir değerlendirme yapma iddiasındadır.

1.8. Türkiye'de Yoksulluğun Toplumsal Görünümleri

Yoksulluk Türkiye'de bir yaşam standardı veya maddi-ekonomik gösterge olmanın ötesinde bir "hissetme" yapısına işaret eder. Erdoğan, "garip", "gariban", "garibanlık" ve "tüyü bitmemiş yetim hakkı" gibi sözcükler ve deyişlerin bir yandan "acı çekme" ve "yara", diğer yandan da kimsesizlik, çaresizlik, yuvasızlık ve dışlanmışlıkla ilgili olduğunu söyler. Ona göre "garip" sözcüğü oldukça yüklü bir gösterendir: "Yabancı" anlamına geldiği kadar "yoksul, kimsesiz" de demektir. Kavram, toplumsal olarak "dışarıya", "kenara" yerleştirilme ile yoksunluk, ezilmişlik ve kudretsizlik arasındaki bağı ortaya koyar (Erdoğan, 2011: 36). Daha gerilere gidildiğinde, yoksulluğun "fakir" sözcüğü ile karşılandığını görürüz. Osmanlı döneminde kullanılmaya başlanan bu kavram, alçakgönüllülük, dünya nimetlerinden dini nedenlerle arınma ve maddi yoksunluk demektir (Ginio, 2003: 167). Yoksullukla ve kendisinde olanla yetinmek anlamına gelen "fakr-ü kanaat" de bu kökten türemiştir. Bu terim aslında yoksulların gücünü, yani tarihteki tüm uygarlıklar için sayısız kültürel biçimiyle ortak olan bir yaşam ve var olma tarzı anlamındaki gücünü ifade eder. Bu yaşama sanatı hiç kuşkusuz, sefaletin gizli tehditlerini önlemek için yoksulların her zaman yararlanmış olduğu en önemli silah olmuştur (Robert ve Rahnema, 2011: 43). Bu bakımdan Osmanlı'da açığa çıkan ilk görüngü, yoksulluğun gönüllü ve paylaşımcı biçimiyle deneyimlendiğidir. Çünkü "esas zenginlik gönülde"dir ve zenginin malını yoksulla paylaşması vicdani bir gerekten ziyade, dini bir zorunluluktur. Yani zenginin malında yoksulun hakkı vardır. Dolayısıyla yoksula yapılan yardım, hakkın iadesidir

(Karademir, 2014: 31). Ayrıca hayırseverliğin sadece yoksulları hedefleyen bir eylem olmaması ve daha genel nitelikli bir armağan ilişkisinin parçası olarak yoksullara da fayda sağlaması söz konusudur. Öte yandan Osmanlı coğrafyasında önemli bir rol oynayan vakıfların, özel kaynaklarla kamu kaynaklarının, devlet harcamalarıyla bireysel hayırseverliğin birbirine karışmasına zemin hazırlayan işleyiş biçimlerine sahip olması da dönemin yoksulluk deneyimlerinde etkili olmuştur (Buğra, 2008: 128-132). Yoksulluk bizatihi olumsuz bir durum olarak düşünülmemiş; Bourdieucu bir dille söylersek, yoksullar kendilerine beşeri, sosyal, kültürel ve manevi sermayelerle alternatif uygulama alanları bulmuşlardır (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 117). Dolayısıyla Osmanlı döneminde yoksulluğa yönelik tutumlardan söz etmemizi mümkün kılan ayrıcalıklı iki değişken vardır: Din ve dayanışma. Diğer yandan üretim biçimi de en az bunlar kadar önemlidir.

Hatırlanacağı üzere Avrupa'da yoksulluk, on altıncı yüzyıldan itibaren kapitalist gelişmenin dinamiklerine bağlı olarak ortaya çıkmış; on yedinci yüzyılın tarımsal verimlilik düşüşleri ve sanayileşmenin ivme kazanmasıyla biçimlenmişti. Osmanlı'da ise Batı Avrupa ülkeleri gibi hızlı şekilde sanayileşmeye imkân veren bir toprak sistemi ve iktisadi yapı gelişmemiştir. Devlet elde edilen artı değere el koyma yetkisine sahiptir ve devletin bu gücü köylüleri kente yığacak bir oluşumu engellemiştir (Makal, 1997: 135-137). Köylü yani reaya, üretim yapacak, vergi ödeyecektir. Hükümdarın otoritesini temsil eden yöneticiler, askerler ve din adamları ise bu yükümlülükten muaftır. Bütün toplum katmanları ve bütün zenginlik kaynakları, hükümdarın gücünü koruma ve artırma yükümlülüğü altındadır ve her bireyin kendi sınıfında kalması, siyasi-sosyal düzen ve uyumun temel gereğidir (İnalcık, 2006: 83). Burada sınıf kavramına olan vurgu, Toynbee'ye göre, "çoban"ın hanedanlığı, "sürü"nün halkı, "çoban köpeği"nin ise merkezi yönetimi temsil ettiği yapıyla ilgili. Ancak paradoks odur ki; yasal olarak birinci sınıf vatandaş olan özgür Sünni Müslümanlar, Hıristiyanlıktan dönmüş ve ömür boyu köle olan idarecilerin emri altına girmiştir. Yani bir tarafta hür ve köylü bir tebaa, öbür yanda köle ve bürokrasiyi elinde bulunduran bir zümre. Bu "tuhaf eşitleme", on altıncı yüzyıl sona ermeden, hür Müslümanların, kapıkulları arasına girebilmek ve görevlerini oğullarına miras olarak bırakabilmek için padişahı zorlayacak olmalarıyla sarsılmaya başlayacaktır (Toynbee, 2006: 46-48).

Yani bir gerilme ya da çatışmadan söz etmek mümkün olsa da bu, Batı'daki anlamıyla sınıflı bir toplum yapısıyla ilgili değildir. Çünkü henüz Sanayi Devrimi Avrupa'ya koşut Osmanlı'da etkisini göstermemiştir (Boratav, 2003: 36).

Bu elbette, Osmanlı'da yoksulların bulunmadığı anlamına gelmez. Yoksullar vardır ve hatta çalışabilir durumda olanlarla çalışamayacak durumda olanlar arasında sözcük kullanımlarına da yansıyan belirgin bir ayrım söz konusudur. Örneğin, "muhtacin" sürekli, yani hayat boyu desteğe ihtiyacı olan ve geçimini sağlayabilecek durumda bulunmayan yoksulları; "musabin", musibete, yani deprem, sel gibi bir felakete uğrayarak yoksullaşanları; "aceze" yaşlıları, kimsesiz çocukları ve sakatları, "eytam" ve "eramil" ise yetim ve dulları tanımlar. Emekliler de son kategoriyi oluşturur. Ancak "yoksulluğun meşruiyet sınırlarını" çizen bu listeye dilenciler, serseriler, yani çalışabilecek durumda olduğu halde çalışmayanlar ve fuhuş yapan kadınlar dâhil edilmemiştir (Özbek, 2008: 49-52). Bu meşru ve gayrı meşru ayrımı, en çok da dilenciler için alınan önlemlerde görünürdür. Hatta Avrupa'ya paralel Osmanlı'da da bu yönlü düzenlemelerin ilk örneklerini on altıncı yüzyılda görmek mümkündür.[10] Ancak temel fark, dilencilerin sınai kalkınmanın unsuru olarak görülmeyişiyle ilgilidir; burada esas alınan halkın dilencilerden duyduğu rahatsızlıktır. Yani Avrupa, çalışabilir işgücüne ihtiyaç duyarken, Osmanlı'da benzeri bir durumdan söz etmek güçtür (Özbek, 2008: 70).

Ancak on yedinci yüzyılda İstanbul'a girişlerin izin belgesine tabi tutulması ve on sekizinci yüzyıldan itibaren üretken kapasitelerin önem kazanmasıyla birlikte ıslah yönelimli politikalar söz konusu olmuştur (Eliaçık, 2008: 292). Osmanlı sistem ve tutumlarının bu içten dönüşümüne neden olan ekonomik ve sosyal etkenlerin ardında, toprak sistemi ve onlarla ilişkili görülen elit zümre vardır (Karpat, 2006: 120-121). Osmanlı hanedanının yönetici elit ile olan karşılıklı etkileşimi, mülk tasarrufunun yapısında meydana gelen farklılaşmalarla birlikte on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda değişmiştir. Önceden (1400-1600) feodal düzenlemeler çerçevesinde

[10] 1568 ve 1577 tarihli Hatt-ı Hümayun'ların Osmanlı'da dilencilere yönelik ilk düzenlemeler olduğu belirtilmektedir. Bu düzenlemelerde, dilencilik yasaklanmamış ancak yaşlılar ve hastalar dışında dilenenler için fiziksel cezalandırmalar getirilmiştir. "İmparatorluğun açlıkla imtihan" edildiği bu yıllarda, kör taklidi yaparak dilenenlerden, kendi ölülerini yiyen askerlere kadar birçok örneğe rastlamak mümkündür (Karademir, 2014: 59-61).

resmi olarak tanınmış çok az miktarda özel mülk vardır (Quataert, 1986: 473-488). Ancak Tanzimat fermanıyla birlikte, Osmanlı elitlerinin mülkiyet hakkı önündeki engeller kaldırılmış; mülk edinemediği için vakıf kuran zengin elitler, vakıf faaliyetlerini askıya almışlardır. Ne de olsa mülk üzerinden malik olunan bir devirde, "sosyal prestij kazanmak" adına vakıf kurmaya gerek yoktur (Çizakça, 2009: 22-24). Yine önceden üretim ve yeniden üretim araçlarına sahip olan köylünün özgür olması esasken, on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllarda zaman zaman köylü, elitlerin hizmetinde bir emek kaynağına dönüşmüştür (Quataert, 1986: 489).

Öyle ki Daniel Panzac, on sekizinci yüzyılın sonlarında Osmanlı elitinin salgın hastalıkların, insanların çaresizce boyun eğmeleri gereken Allah'ın takdiri olduğu düşüncesinden vazgeçtiklerini ve bunun yerine etkin bir şekilde karantina önlemlerini almaya başladıklarını belirtir (1985: 333-338). Foucault çözümlemesinden hatırlanacağı üzere, Avrupalıların bu konudaki tutumları birkaç yüzyıl öncesine dayanır. Yani Osmanlı'da ikamet eden Avrupalı tüccarlar ve diplomatlar on altı ve on yedinci yüzyıllar boyunca karantina uygulamasına aşinaydılar. Osmanlı elitinin karantina uygulamasına daha önce değil de on sekizinci yüzyıldan itibaren alıcı gözle bakması ise bu tepkilerinin Avrupa modellerinin somut varlığından ziyade kendi ihtiyaçlarından kaynaklandığını göstermektedir. Dolayısıyla Osmanlı'nın her dönemde Avrupa ile bir şekilde ilişki içinde olduğu doğrudur; ancak bu, bir cazibeye kapılma şeklinde değil, elitlerin ihtiyaçları doğrultusunda olmuştur (Abou-El-Haj, 2000: 119).

Nitekim bu ihtiyaçlar, Balkanlar ve Kırım'dan gerçekleşen göç hareketleri, savaşlar nedeniyle artan nüfus, kırsallığın aşınmasıyla başlayan kente göç hareketleri ve en önemlisi yabancı sermayenin borçlanma şeklinde ülkeye girişiyle birlikte artmıştır (Buğra, 2008: 128-132). Bu gelişmelere koşut, dilencilik, serserilik ve aylaklık şiddetle kınanan bir olgu haline gelmiş; insanların kendi ayakları üzerinde durabilmesi yani çalışması gerektiği fikri elitler tarafından yüksek sesle dillendirilmeye başlanmıştır. İlk adımda dilencilik yasaklanmış, yoksulların kontrol ve disiplin altına alınması amacıyla "darülaceze" kurulması yönünde nizamnameler çıkarılmıştır (Özbek, 2008: 88,202). Darülaceze'nin kurulması önemlidir; zira bu, bir

açıdan da modern yoksulluk anlayışının açıkça gündeme gelişinin işaretidir. Mevcut sorun, yabancı yatırımlar ve sermayeye bağımlılığı giderek artan modern Türkiye'de katlanarak devam edecektir (Abou-El-Haj, 2000: 122).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında devletin kurucu ve yetkili organlarınca yoksulluk büyük oranda köylülerle özdeştir. Bu bakıma köylünün köyde kalması, yoksullukla mücadelede araçsal bir işleve sahiptir. Eş deyişle ötekileştirme, kırsal/kentsel ayrımında görünürlük kazanır. Buğra'nın da belirttiği üzere, Yakup Kadri'nin *Yaban* adlı eseri, dönemin köylülere bakışıyla Batı literatüründe bulduğumuz yoksulu ötekileştirme örnekleri arasında fazla bir fark olmadığının kanıtıdır (2008: 106-107). Yazında, köylünün yoksulluğu, hastalıkla, sakatlıkla, pislikle, duyarsız ve hayvani bir yaşamla özdeşleştirilir ve yoksul, insanlık dışı bir "öteki" olarak resmedilir. Doğruyu yanlıştan ayırmasına, ahlaklı davranmayı veya sadece kendisi için iyi olanı bilmesine imkân yoktur. "…kabahat kimin?" diye soran Kadri'nin, kendi sorusuna verdiği yanıt şöyledir:

> *Kabahat benimdir. Kabahat, ey bu satırları heyecanla okuyacak arkadaş, senindir. Sen ve ben onları, yüzyıllardır herkesten, her şeyden ve her türlü yaşamak zevkinden yoksun bir avuç kazazede halinde bırakmışız. Açlık, hastalık ve kimsesizlik bunların etrafını çevirmiştir ve cehalet denilen zifiri karanlık içinde, ruhları her yanından örülü bir zindan gibi mahpus kalmıştır* (2004: 181).

Yakup Kadri, kızamadığı ancak varlıklarından kaygılı olduğu köylüler hakkında şunları da yazar: "Bu zavallı insanlardan, sevgi, şefkat ve insanlık namına, artık ne bekleyebiliriz? Bu iklimin çoraklığı, ruhlarını kurutmuştur. Onun için her biri kendi yuvasında bir kunduza dönmüştür. …sizi evvela sizden, kendinizden kurtarmak lazımdır" (2004: 181). Bu yaklaşım, daha önce Batı literatüründe ele alınan yoksulluk tartışmaları içinde sık sık rastlanılan bir temayla eklemlenmektedir: Disiplin ve ceza yöntemleriyle yoksulu eğitmek…

Vurgulamak gerekir ki, erken Cumhuriyet dönemi yoksulluğu, kapitalist gelişme dinamiklerine bağlı, toplumun ticarileşmesiyle ilgili bir olay değildir ancak, sanayileşme çabaları, daha önce sanayileşen ülkelerde şehirleşme ve proleterleşmenin yol açtığı sorunların oluşturduğu bir tarihsel arka planın varlığında sürdürülmüştür.

Dolayısıyla yoksulu işgücü olarak gören bir yaklaşımın gerekleri, hem siyasi yetkililer hem de özel çıkar grupları tarafından güçlü bir biçimde savunulur olmaktan uzaktır (Buğra, 2008: 99). Bu durum, erken sanayileşen ülkelerde yoksulların Türkiye'den daha iyi durumda oldukları anlamına gelmez elbette. Ama bu aynı zamanda, yoksullukla kaçınılmaz bir yüzleşmeyi beraberinde getirmiş ve bu yüzleşme, ister istemez, sosyal hakların ortaya çıkışına yol açan bir süreci de başlatmıştır. Rowntree'nin çalışmalarını hatırlayacak olursak, Keynesçi refah devletinin, Keynesci siyasaların ve tekniklerin ruh verdiği sosyal anlayışla Avrupa'da yoksulluk aşamalı olarak neredeyse ortadan kaybolmuştur. Avrupa'nın yoksulluğun üstesinden geldiği bu dönemde Türkiye, "korkunç yoksulluk yılları" (1940) ile yeni tanışacaktır.

Bu yıllarda, devlet yoksullara ekmek ve diğer gıda maddeleri vermeyi kararlaştırırken, yardımın sadece çalışamayacak durumda olanlara verileceği, resmi ve özel kuruluşlarda çalışanların bu yardımlardan kesinlikle yararlanamayacakları, bu gibilere onları çalıştıran kurumların yardım etmesi gerektiği özellikle vurgulanmıştır. "Bu gibilere onları çalıştıran müessesenin yardım etmesi lazımdır" (Tan, 11 Ocak 1943) ifadesi Buğra'ya göre, bir işte çalışmanın yoksulluktan kurtulmak anlamına gelmediği gerçeğinin gayet iyi anlaşıldığının açık bir göstergesidir. Gündelikle ev geçindiren kadınlar, fabrika ve ziraat işçileri, "bu gibiler"in kapsamına girmektedir. Memurlar ise bu sınıflandırmanın dışındadır; nakdi olmasa da ayni yardımlarla desteklenmişlerdir (Buğra, 2008: 149-152). Görünen o ki, memurları çalıştıran müessesenin devlet olması, bu yardımı meşru kılmıştır. Sayıları binlerle ifade edilen muhtaç çocukların "devlet işi" olduğunu kabul eden yasa için ise çok partili dönemi beklemek gerekecektir.

1950'li yıllar yoksulluk sorununu hayırseverlere havale eden bir devletçilik anlayışından, sosyal politikanın önemi ve gerekliliğine duyulan inancın benimsendiği bir döneme geçiş umuduyla başlamıştır. Ancak yürütülen politikalar bu umudu yeşertmemiştir. 1950'li yıllardan itibaren Türkiye'de kırdan kente göçle birlikte formel istihdam olanaklarına erişemeyen geniş bir tarımsal kitlenin yoksulluğu karşısında barınma ve istihdam olanaklarının yetersizliği, kentleşme deneyimlerinin kendine özgü çözümler üretmesine yol açmış (Yılmaz, 2008b: 168); göç edenler göç

ettikleri yerde hayatta kalabilmek için mevcut "devingenlik kanallarını" kullanmak zorunda kalmışlardır (Erder, 1995: 106). Bir süre için hemşeri ve akrabalara sığınma biçiminde aşılan barınma sorunu (Akkaya, 2002: 210), daha sonra hayatta kalma stratejisi olarak inşa edilen gecekondularla giderilmiş; kentleşme suni ve sağlıksız yapısıyla, gerçek bir sanayileşmeye bağlı olmadığı için topraktan kopmuş insanların yığılmalarına sahne olmuştur (Türkdoğan, 1974: 74,82). Kitlesel göçe hazır olmayan kentler, geniş bir nüfusu içermek zorunda kalmış (Yılmaz, 2008b: 169), topraksız köylüler ve düşük ücretli işçilerden oluşan bir yan kültür biçimlenmiştir (Türkdoğan, 1974: 5).

Erdoğan'a göre bu yan kültür ve bu kültürde açığa çıkan idare etme pratikleri, yoksulların örgütlü ve siyasal hareketlerle kendilerini ifade etmekten çok sessizce koşullarını düzeltme çabası ile ilgilidir. Örneğin, bir devingenlik kanalı olarak kaçak elektrik ve su kullanımı, bu idare etme sanatının bileşenlerinden biridir (Erdoğan, 2011: 39-41). Bu sebepledir ki gecekondu nüfusu arttıkça yoksulluk, kentteki köylülerin nasıl kentli haline getirileceğinin sorgulandığı sosyal ve kültürel bir probleme indirgenmiştir. Çünkü kentle bütünleşme sürecinde bir basamak, başka bir deyişle bir "ara mekân" olarak gecekondu (Erdem, 2003: 132), kentsel yoksulluğu aşmada "esnek bir çözüm" şeklinde işlev gördüğü (Buğra, 2007: 44) için sorun şeklinde algılanmamıştır. Hatta devletin izlediği sessiz kalma politikası da gecekondulaşma sürecine meşru bir zemin hazırlamıştır (Ocak, 2011: 135; Adaman ve Keyder, 2007: 84). Bu bağlamda sorun olarak algılanan şey, "köylülük niteliklerini yitirerek ancak kentli kimliğinin de gerisine itilerek kendi yalnızlıklarında yaşayan" (Türkdoğan, 2015:17) yoksulların bir anomali olarak görülmesi meselesidir. 1980'den sonraki yıllarda yoksulluğun Türkiye'de çok daha önemli bir sorun olarak fark edilmeye başlanmasıyla (Açıkgöz ve Yusufoğlu, 2012: 82) bu kavrayış, kendine daha geniş bir tartışma alanı bulacaktır.

Şöyle ki, Cumhuriyet tarihinde iki önemli nüfus sıçraması vardır, biri, daha önce belirtildiği şekliyle 1950'li yıllarda, ikincisi ise 1980'li yıllarda gerçekleşmiştir (Karatay, 2010: 32). 1980'li yılların sonundaki nüfus sıçraması köy boşaltmalarını ve bu süreçte gerçekleşen zorunlu göçü içermektedir. Böylelikle geniş bir kırsal kitlenin

yoksullukla yüzleştiği yeni bir göç dalgası ortaya çıkmıştır. Bu göç dönemi, göç edenler arasındaki dayanışma ağlarının aşınmasıyla 1950'lerdeki göç sürecinden farklılaşmaktadır (Erder, 2002: 145,151). Zorunlu göçe maruz kalan kitle, kente kısmen gönülsüz göç eden ve nöbetleşe yoksulluğun en alt katmanında, bulundukları dezavantajların diğer göçmenler tarafından kullanıldığı bir kitledir (Işık ve Pınarcıoğlu, 2011: 174). Bu kitlesel göç, kırla olan ilişkileri daha zayıf hale getirmiş; bu kesim için geldikleri yerlere dönmek, ekonomik olanaksızlıklar ve yaşadıkları köylerin tahrip edilmesinden dolayı mümkün olmamıştır (Buğra ve Keyder, 2003: 23). Bu şekilde gelenler, 1950'li yıllarda gelenlere nazaran, gecekondu sahibi olmak açısından yeterli fırsatlara sahip olmamalarıyla çok daha zor deneyimler yaşamışlardır (Açıkgöz ve Yusufoğlu, 2012: 102). Çünkü artık "gecekondu, nüfusun marjinal kesimlerinin içinde yaşadıkları bir yer olmaktan çıkmış ve kent arazi piyasasının, ekonomik girişim açısından sömürülebilecek önemli bir ticari potansiyele sahip yerler haline gelmiştir" (Buğra, 2000: 114).

Şenyapılı (1996) Türkiye'de gecekondunun 1980 sonrasında yaşadığı dönüşümü çok boyutlu bir tartışmaya tabi tutarken, problemi gecekondu olarak adlandırmak yerine, "rahatsız konut" terimini kullanmayı tercih eder.[11] Işık ve Pınarcıoğlu ise iktisadi, politik ve toplumsal açıdan kentleşme dinamiklerindeki değişimleri göz önüne alarak "80 öncesi" ve "80 sonrası" bir dönemleme önerir. Yoksulluğa statik bir olgu olarak değil de, bir süreç olarak yaklaşan yazarlar, "80 öncesi"ni içe dönük büyümenin ekonomi politiği üzerinden, "80 sonrası" nı ise küçülen devlet ve büyüyen gerilimler üzerinden okurlar (2011: 39). Söz konusu gerilimler, Türkiye'de 1980'lerin ilk yıllarında "serbest piyasa" ideolojisinin egemen hale getirilmesi; 1980'lerin sonlarında finansal serbestleşme halkasının tamamlanması; 1990'lı yıllarda gümrük birliğiyle ticari bütünleşmenin derinleştirilmesi ve emekçilere yönelik esneklik düzenlemelerinin yaygınlaştırılması; 2000'li yıllarda ise küreselleşmeye bütünüyle uyum sağlamak için son adımların atılmasıyla açığa çıkmıştır (Çoban, 2002: 354).

[11] Erman gecekonduyu öteki kavramı üzerinden süreci de faklı gecekondu kurguları üzerinden okumamızı önerir: 1950 ve 60'lı yıllar "köylü gecekondulu"; 1970'li yıllar "sömürülen/dezavantajlı gecekondulu"; 1980'li ve 90'lı yıllar genelde "çoğul olarak gecekondulu" ve özelde "haksız kazanç sahibi gecekondulu"ya karşı "kent yoksulu gecekondulu" ve 1990 sonlarından bugüne ise "sakıncalı gecekondulu olarak varoşlu"ya karşı "özne olarak gecekondulu" (Erman, 2004: 1).

1994 ekonomik krizi, 17 Ağustos 1999 Marmara Depremi ve hemen akabinde yaşanan 2001 ekonomik krizi ile de yoksulluk sorunu Türkiye'de daha çok tartışılmış, yaygınlaşmış ve süreğenleşmiştir (Sallan Gül ve Gül, 2008b: 361). Özellikle 2001 krizinden sonra yapılan devalüasyonla, Türk lirasının ABD doları karşısındaki değeri yüzde 100 dolayında azalmış (Koray, 2001: 228); uygulamaya geçirilen "güçlü ekonomiye geçiş programı" sebebiyle az kazanç grubuna mensup kitlelerin yaşama koşulları iyice zorlaşarak (Çulha Zabcı, 2003: 227); sosyal yardımlarla ayakta kalmaya çalışan sürekli yoksullar fazlalaşmıştır (Karatay, 2010: 36). Krizden sonra bir güvenlik sorunu olarak ele alınan yoksulluk, kentlerde yaşanan suç olaylarıyla özdeş tutulmuş; bu durum, yoksullara yönelik bir "korku kültürünün" biçimlenmesine yol açmıştır (Yılmaz, 2012: 302-303). İzlenen neoliberal politikalarla birlikte, özel sermayenin yeni bir meşruiyet zemini kazanması, "zenginlik kültürü"nün önceki dönemlerden farklı biçimde yaşanması sonucunu doğurmuş; Bora ve Erdoğan'ın ifadesiyle, "Türkiye'de zenginliğin yaşanma tarzı, onu meşrulaştırma kaygısından kurtulmanın serbestliğiyle, teşhirci ve küstahça görünümler" (2005: 10) sergilemiştir. Bu bakış açısından yoksulluk, toplumsal bir sorun olmaktan çıkmış; özellikle medyada, bireysel bir sapkınlık, bir ayıp, bir suç gibi sunulmaya başlanmıştır (Suner, 2006: 245-246).

Dolayısıyla Türkiye'de yoksulluğun, genellikle azgelişmiş ve gelişmekte olan ülkelere benzer biçimde, ancak küresel gelişmelerle de uyumlu olan bazı özellikleri vardır. Yumuşak/bütünleştirici kentleşmeden, gergin/dışlayıcı kentleşmeye geçiş anlamı taşıyan bu süreçte önce "yoksulun evi", yani gecekondu bozulmuştur. Ayrışma dinamiklerinin iş başına geçmesi ise gecekondunun sonunu getirmiştir. Dahası hemşehriliğin adeta mafyaya dönüşmesiyle açığa çıkan farklılaşmalar, kent içi yer değiştirmeleri de zorunlu kılmıştır. Dolayısıyla kentli yoksul kesimin içinde bir grubun diğerlerinin üzerinden zenginleşmesi, refahını artırması ve yoksulluğun kente daha sonra gelen kuşaklara aktarılmasıyla açığa çıkan bir döngüsel sistem söz konusudur. Bu döngü içerisinde gecekondu yerini "varoş"[12]lara bırakmıştır. Varoş yoksulları, sistem içinde yerlerini koruyabilen ancak reel ücretlerin düşmesi sonucu yoksullaşan

[12] Varoş, gecekondu kavramının açıklamakta zorlandığı yeni sosyal ve kültürel olguları açıklamak amacıyla kullanılan ve mekânı kurgulayan majör bir kavramdır. Yani gecekondu haritada işaretlenebilen alanları tarif ederken; varoş daha çok toplumun zihinsel haritasında karşılık bulmaktadır (Ocak, 2011: 136)

kesim (Işık ve Pınarcıoğlu, 2011: 39, 40, 77); kentiçi yoksullar ise sistemden ekonomik, sosyal ve siyasal anlamda dışlanan ve kentin en yoksul ve belki de en çaresiz kesimleri olarak kent merkezi ve yakın çevresindeki çöküntü alanlarında yaşayan yoksullardır (Güvenç ve Işık, 1996: 59-60).[13] Yani eski gecekondu mahalleleri, alt-orta hatta orta sınıf yerleşmelerine dönüşürken; gerek şehir içinde yerinden edilen yoksullar gerekse şehre yeni gelen göçmenlerin yaşadığı mutlak yoksulluk mekânları ortaya çıkmıştır (Kurtuluş, 2010: 214). Ve bu ayrımı belirginleştiren şey yazarlara göre "dönüştürme kapasitesi"yle ilgilidir. Dönüştürme kapasitesi, "… bireylerin yapabilirliklerinin, gelecekteki fırsatlara ulaşabilme yeteneklerinin cemaat içinde oluşan kolektif verimlilik sayesinde geliştirilebilme kapasitesidir" (Işık ve Pınarcıoğlu, 2011: 67-68, 76). Kentsel yoksulluğun kendi içinde dinamik ve katmanlı bir yapı olduğunu ve yoksulluğun bir akış olarak düşünülmesi gerektiğinden hareketle yazarlar, nöbetleşe yoksulluğu enformel ile formelin, dayanışma ile güç ilişkilerinin ve kültür ile sınıfsallığın iç içe girdiği bir strateji olarak ele almışlardır. Yazarlara göre, bu strateji sayesinde Türkiye son yirmi yıldır yaşanan dönüşümleri daha az sorunlu geçirebilmiştir (2011: 43, 79-81). Ancak yoksulluğun artık geçici değil yapısal bir nitelik taşıması ve yoksul kesimlerin yardım için başvurdukları ailelerin diğer fertlerinin de benzer yoksulluk koşullarında yaşıyor olmaları (Buğra ve Keyder, 2003: 9), yoksullukla mücadelede "telafi edici mekanizmalar"ın kullanılabilirliğini sekteye uğratmıştır. Aile ve akrabalar arasında (Yılmaz, 2010: 99) ve kökene dayalı dayanışma ilişkilerinde aşınmaya yol açan (Şen, 2007: 252) ve küresel düzlemde ekonomik istikrarsızlıkların ve sosyal sorunların artık geleneksel dayanışma kanallarını felç etmesine (Erder, 2004: 41) koşut bu gelişme, aynı zamanda yeni risk koşulları demektir. Sürekli risk altında olduğunu düşünen kaygılı insan, bir anlamda sürekli riskin var olduğu inancıyla tehdit edilen insandır. Böyle bir risk durumunun yaratılması, bireylerin etkin özneler olarak davranmasını etkilemekte, adeta yaşam alanlarına daha da acımasız bir şekilde kapatılmalarına ve susmalarına neden olmaktadır (Yılmaz, 2008b: 203). Buna bir de yoksulluğun kadınlaşması ve çocuklaşmasının, azgelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerdeki genel

[13] Burada varoş yoksullarını, Batılı literatürdeki göçmen işçi figürü, kentiçi yoksulları da sınıf-altı terimi üzerinden düşünebiliriz.

eğilimleri izler şekilde seyrediyor olması (Bora, 2011: 99) eklendiğinde durum daha da güçleşmektedir. Yeni yoksulları eski yoksullardan ayıran en önemli özelliğin yeni yoksulların yoksulluktan kurtulma ümitlerinin görece zayıf olduğu (Erdem, 2003: 140-145) yönündeki kanaatler de söz konusu çıkarsamaları destekler niteliktedir. Dolayısıyla gelişmiş ülkelerde görülen "kentsel yoksulluk"un eşikte beklediğini belirten yazarlar, gerçekçi ve karamsar bir tabloyu da önümüze koyarlar: Bunun beraberinde getirdiği tehditlerle hâlihazırda baş etmek pek mümkün görünmemektedir (Işık ve Pınarcıoğlu, 2011: 83). Nöbetleşe yoksulluk yerini müebbet yoksulluğa (Yılmaz, 2008a: 127) bıraktığında "görmeyen gözler açılacak mı" diye soran Işık ve Pınarcıoğlu'na göre, "o gün geldiğinde gelişmiş ülkelerin yaptığı gibi bizler de yoksulları nazikçe etrafımızdan uzaklaştırmayı başaracak, onları kentin marjinlerine ve sınırlarına hapsedeceğiz" (2000: 165).

Topateş ise o günün geldiğinden söz edecektir. Ankara Altındağ'da yürüttüğü alan araştırmasında, varsayımları arasında dahi bulunmamasına rağmen en çarpıcı bulgusunu açıklarken yazar şöyle der: İleri sürülenin aksine sosyo ekonomik koşullar Türkiye'de bir bir sınıfaltı yaratmıştır. "Bu iddiayı yedi bulgu ortaya çıkarmaktadır. Dilencilerin üretim ilişkilerine eklemlenememeleri/bu ilişkilerden dışlanmaları, kentsel çöküntü alanlarında yaşamaları, yaşanan bölgede kriminal faaliyetlere rastlanması, hane yapılarındaki dönüşüm, kötü ve sağlıksız koşullarda yaşama, yapabilirlilikten yoksunluk ve sınıf bilincine sahip olmama". Ayrıca yazarın elde ettiği verilere göre bu kesimin büyük çoğunluğu Romanlardan ve Kürtlerden oluşmaktadır. Suriyeli göçmenlerin de bu listeye eklemlenme olasılığına dikkat çeken yazar için mevcut sorunun araştırılması elzemdir (Topateş, 2015: 288-290).

Bu sorunu, yani kentin marjinlerinde ve sınırlarında yaşanan bu dışlanma pratiğini Wacquant, sembolik kutuplaşmanın taraflarından biri olarak, görünürlüğünü ve dilini yitirmiş, belirsiz bir yere itilmiş olma anlamlarını düşünerek "sürgün" olarak adlandırmıştır (2008: 273). Bauman'ın da hatırlattığı üzere on sekizinci yüzyılda Adam Smith'in yoksulların görünmezliğine yaptığı vurgu (2007: 349), Loic Wacquant'ın sürgün değerlendirmesinde bugüne uyarlanmış gibidir. Sosyal politikanın amacı artık sefaleti dindirmek değil, yoksulların sayısını azaltmaktır.

Aradaki nüans önemlidir (1999: 134). Wacquant'ın da (1996) dediği gibi, "tıpkı bir zamanlar en iyi kızılderilinin ölü kızılderili olması gibi, bugün de en iyi yoksul göze görünmeyen yoksul, kendine bakabilen ve hiçbir şey istemeyen yoksuldur. Kısacası yokmuş gibi davranan biridir" (akt. Bauman, 1999: 134-135). Yani "konuş(a)mayan"dır (Spivak, 1988: 271). Onun konuşmaması, konuşmayı bilmemesinden değil, dinlenmeye değer görülecek şekilde konuşma imkânının ona tanınmaması (Spivak, 1996: 287) ile ilgilidir. Dolayısıyla yoksulluğun bu "yeni biçimi", bir "maduniyet" halidir. Spivak'ın savunduğu şekliyle maduniyet, tarihin anlatısallaştırılmasının mutlak sınırı, madunun suskunluğu da sözün tükendiği ve başladığı, özgürlüğün hayaletinin bir an kendini gösterdiği noktadır (1996: 294). Bu bakımdan suskunluğun kendisi, söylenmesi reddedilen ya da adlandırılması yasaklanan şeylerin tümüdür. Suskunluk, bu söylemin kesin bir sınırla ayrılmış olduğu öbür taraf olmaktan çok, söylenmiş şeylerin yanında, onlarla birlikte ve bütünsel stratejiler içinde onlara göre işleyen öğelerdir. Bu bakımdan suskunluk değil suskunluklar vardır (Foucault, 2007: 28). Kavramsal netleşme yoksulluğun hem yapısal, hem kültürel hem eşitsiz hem de kentsel biçimlerine eklemlenen bu suskunluklar demetini; "yoksul-madun"u irdeleyecektir. Bu kavrayış salt epistemolojik değil, aynı zamanda ontolojik bir anlamlandırmayı da gerekli kılmaktadır. Nitekim maduniyet çalışmalarının bileşenlerini, bilginin oluşturulma sürecinin sorunsallaştırıldığı epistemolojik şiddete karşı bir girişim ve ontolojik bir yeniden düşünme pratiği oluşturmaktadır.

1.9.Yoksul -Madun Özne/Ontolojik Bir Anlamlandırma

Alanyazında yürütülen tartışmalardan açığa çıkan "şey", yoksulluğun, yoksul kişileri kendi yoksullukları için sorumlu gören kuramlar ile yoksulluğun toplumdaki yapısal güçler tarafından üretildiğini ve yeniden üretildiğini düşünen kuramlar arasında öznel/nesnel ikiliğinden hareketle açıklandığıdır. Birbirine rakip olan bu iki yaklaşım, kimi zaman sırasıyla "kurbanı suçla" ve "sistemi suçla" kuramları olarak tanımlanmaktadır (Giddens, 2012: 397). Söz konusu tanımlar, tarihsel süreçler ile toplumsal deneyimlere dikkat çekmekte, yoksul-madunun tahakkümle temas ettiği noktada şekillenen olumsuz anlamını imlemektedir. Ne var ki, yoksulluğu

öznel/nesnel gibi ikiliklerin ötesinde, Foucault'nun (2014: 27) deyimiyle hem "bireyleştiren", hem de "bütünleştiren" çabaların ötesinde ele alan bir kavrayış, öznenin bir de olumlu anlamı olduğunu söyleyecektir: Kendini kurmak, diğer bir deyişle kendi eylemlerinin etme öznesi olarak kendini varetmek/varkalmak; yani ahlaki olarak özneleşmek. Ancak belirtmek gerekir ki, kendiyle kurulabilecek her ilişki (özneleşme deneyimi) herkes için eşit ölçüde ideal olmayacaktır (Keskin, 2014: 24). Bu nokta önemlidir zira "özneleşme", öznenin hem yok hem var oluşuna dayanır. Yoktur, çünkü henüz gerçekleşmemiştir ve hiçbir zaman gerçekleşemeyecektir. Gerçekleşmek için sahip olmadığı, yakalaması gereken fazladan bir şey, bir "eksik parça" yakasını bırakmaz. Fakat o aynı zamanda vardır, çünkü gerçekleşmekte olandır, yaratmakta olandır ve yakalanamayan şey hep orada duracağı için yaratmaya bir an bile son vermeyecektir (Karataş, 2015: 104). Özneyi bu yönlü ele alan bir kavrayışın tarafı olmak, yoksul-madun üzerinde yürütülecek ontolojik anlamlandırmada özneleşme meselesini merkezde tutmayı gerekli kılar. Bu açıdan takip edilecek yol, söz konusu meselenin izlekleri etrafında dolanacak, bu izleklerin birbirine eklemlenen, birbirini destekleyen, sınırlayan ya da genişleten tartışmalarıyla beslenecektir. Varacağımız noktaya bizi ulaştıracak harita kısaca şöyle özetlenebilir:

Simmel'in "parça-özne" metaforu etrafında şekillenen "sosyal tip" kavramı, bu kurgunun ana hattını oluşturmaktadır. Deleuze ve Guattari'nin "yayla" ve "organsız beden" vurgusu, Spinozacı "duygu", "duygulanım" ve "conatus" kavramları, Baker'in "işte-bu"luk metaforu, ve Hardt ve Negri'nin "çokluk", "tekillik", "hep-mevcut" ve "henüz-oluşmamış" terminolojisi de bu hatla bağlantıları kurulacak diğer tartışmalardır. Öte yandan "alttaki başkalık" ve "alttaki başka" anlamlarını karşılayan maduniyet ve madun kavramları, Gramsci ve Spivak'la okunacak; "fark"ların üretimiyle ilgili düşünülen tartışma, Sennet'in "çifte bilinç" ve Hegel'in "mutsuz bilinç" ayrımından hareketle, Chakrabarty'nin vurgusuna paralel "eşik"e ait dinamik bir konum olarak kavranacaktır. "Eşik"in aynı zamanda bir kopuşu imlemesi Sennet'in Hegelyen "maske" çözümlemesi üzerinden; "çalışma"nın insansal gerçekliği açıklamadaki yeri ise Bataille'ın "heterojen-olan"a tanıdığı ayrıcalıkla sorgulanacaktır. İleri aşama, Nietzscheci bir düşünü, "anti-diyalektik" bir bakışı anlamaya çalışacak, "hınç", "etkin-tepkin kuvvet" ve "etkin-tepkin oluş" tartışmaları

üzerinden "üretilmiş öznellik"lerden, "özneleşme"ye / "kendini kurma"ya giden yolu takip edecektir.[14]

Foucault'nun örtük olarak kurduğu, Deleuze ve Guattari'nin açık hale getirdiği iktidar paradoksu, meseleyi açımlamakta uygun bir başlangıç olabilir. Bu düşünceye göre, toplumsal yapı ve gelişme süreçlerinin sinir uçlarına kadar erişen bir iktidar altında toplum, tek bir bünye gibi tepki verir. İktidar böylelikle insanların bilincinin ve bedenlerinin derinliklerine işleyen bir kontrol mekanizması olarak kendini gösterir. Yeni iktidar, bir yandan toplumsal yaşamın her öğesini kendi içinde birleştirip kuşatırken, aynı zamanda da yeni bir bağlam, maksimum çoğulculuk ve sayısız tekilleşme içeren bir ortam ortaya çıkarır. Bu da direnişin marjinal olmayan ağ şebekesi içinde, toplumun merkezinde aktif olmasıyla, bireysel her noktanın bir "yayla"da tekilleştirilmesiyle sonuçlanır (Hardt ve Negri, 2003: 49-50). Dünyada merkezi bir rolü olan kendine özgü bir çağa ya da tarihe karşılık gelen "yayla"da tekilleşen bu bireysel her nokta, Simmel'in sosyal tip kavrayışına benzer özellikler göstermektedir. Bu noktada yoksul-madunu bir "sosyal tip" olarak ele alan Simmel'in söylediklerini akılda tutmakta yarar var. Yazara göre yoksul toplumsal olandan bağımsız düşünülemez. Onun içinde kurulur. Dolayısıyla da toplumsalın içerisinde bir kategori, bir "sosyal tip" olarak görünürlülük kazanır (Simmel, 2009: 155,178). Peki, sosyal tip ne demektir? Ve yoksul-madunu bir sosyal tip olarak ele alışımız, bize, hangi kavrayışın önünü açacaktır?

[14] Bu, basitçe yukarıdan aşağıya bakmak yerine, sorunu aşağıdan yukarıya kavramlaştırmak olarak görülmemelidir; çünkü sorunu sadece aşağıdan yukarıya yeniden kavramsallaştırmaya çalışmanın, ilk sorunsalın kavramsal çerçevesini ve sembolik evrenini tekrar ettiği ve bu anlamda da onun ötesine geçmediği kolayca görülebilir. Fail olan devlet, yönetim mantığı veya sermaye yerine, fail olan işçi sınıfı ve yoksullar yaklaşımı, ilkinin yanlışlarını tekrar edebilir. Her iki çerçeve de tarihte çıkarlarının öz-bilincinde, yani farkında olan özneler anlatısını yineleyebilir. Nitekim kendisi de bir eşitsizleşme ilişkisinin sonucu olan yoksulluğa dair düşüncenin, eşitsizliği hedef alan düşünceyi yoksullaştırmaması için, yoksullara, onların deneyimlerine, arzu ve güçlerine düşüncede yer açmak; belki daha doğru bir deyimle yoksulların potansiyellerinin onların eşitlik kadar yer değiştirme istemlerini ve bu istemin siyasal etkilerini de okuyacak bir kuramsal bakışı inşa etme çabasına girmek gerekir. Yoksulluğu anlamaya çalışırken yoksullaşmamak ve yoksulların eksilirken kederlenen ama aynı zamanda başka biçimlerde fazlalar üreterek zenginleşen evreniyle karşılaşma çabası (Yılmaz, 2011a: 156-157,160), onların kendini, kendi eylemlerinin etme öznesi olarak nasıl kurduğu sorusuna da yanıt olacaktır.

Sosyal tip, belli tarihsel kesitlerde, belli uzamlarda ve sosyal, politik, ekonomik şartların ortasında beliren ve bunların belirleniminde öznel yaşam deneyimleri, duyguları, sezgileri ve nihayetinde düşünceleri olan "kendindelikler"dir. Ve bu haliyle sosyal tip gerçekliği çok taraflı, aşikâr, somut bir varlıktır. Edebiyatta Gogol'ün memurları, Turgenyev'in yoksulları, Dostoyevski'nin budalaları; sosyolojide Simmel'in yabancıları-yoksulları, Marx'ın sınıfları/lümpenleri, Freud'un nevrotikleri, Foucault'un delileri ve Mills'in iktidar seçkinleri ya da beyaz yakalıları, sosyal tiplere örnektir. Sosyal tip düzeyinde topluma ve siyasala bakmanın önemi, duyguların ve sezgilerin, kanaat ve bilincin aksine, yönlendirilemez, manipüle edilemez oluşları ve böylece insanları, kamunun kanaatinden ve imajların temsil edilişinden kurtarabilecek oluşlarıdır (Baker, 2014: 49-50). Eylemde bulunamayan, eylemleri durdurulmuş ya da eylemleri başkaları tarafından yorumlanan kendindelikler olarak sosyal tip, herkes tarafından görselleştirilebilir ve anlaşılabilir. Bir tür "işte-bu"luk olan sosyal tip, sokağın her köşesinde görülebilen yoksul, dilenci, yabancı veya evsizdir (Baker, 2014: 91). Yoksulluğu bedenine kazınmış ve bedeninde cisimleşmiştir. "Bedeninin sözel olmayan çığlığı" tümüyle yazılamayan veya işgal edilemeyen bir başka bedene işaret eder (Certeau, 2008: 107,121). Katmanlaşmaya, düzenlenmeye, merkezi bir örgütlenmeye ve hiyerarşiye sokulmaya direnen bir sınır olarak bu beden, kimlik ve mülkiyet nosyonlarıyla eşitlenemeyen "organsız beden"dir. Organsız beden arzu-üretimine sığınır, onu kendine çeker ve sahiplenir (Deleuze ve Guattari, 1993: 30).

Öte yandan kimi zaman sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermediği, özdeşlik, sistem ve düzeni rahatsız ettiği ölçüde tiksinilen bu beden, kimi zaman da büyülenmenin nesnesi olandır (Stallybrass ve White, 1986: 131). Dolayısıyla o nesne ve özne arasındaki bağıntıdır. Bu bağıntı sosyal tipin en belirgin özelliğini açığa çıkaran sınıra işaret eder: Duygusallık (Baker, 2014: 92). Ne olursa olsun der Baker, "bir sosyal tip, bir duygusal, hissi ilişkiler kümesi veya buluşması olarak tanımlanması gereken duyguları ile belirlenir" (2014: 93). Duygulara yapılan vurgunun önemi, kanaat ve imajların aksine, manipüle edilemez ve yönlendirilemez oluşlarındandır. Nitekim bir fikir, herhangi bir şeyi temsil eden bir düşünme tarzıdır. Aynı zamanda her fikrin, fikir olarak, belli bir gerçeklik veya yetkinlik derecesi vardır. Duygu ise, bunun tersine hiçbir şeyi temsil etmez, bir fikirce belirlenir, bir fikri varsayar ama ne

bu fikre dair herhangi bir şeyi ne de bu fikrin nesnesini kabul eder. İnsanın kendi duygularına/tutkularına egemen olma ve onları sınırlamadaki güçsüzlüğü köleliktir, zayıflıktır. Bu yönüyle duygular, bir bireyin yetkinleştirme dereceleri, kendi bireysel tekil özünü icra ediş yollarıdır (Spinoza, 2011: 204-205; Baker, 2014: 168-169).

Baker'in Spinoza'dan hareketle geliştirdiği bu saptamaya ek olarak Deleuze, "duygu" ve "duygulanım" arasında belirgin bir ayrıma işaret eder; duygu zihinle ilgiliyken, duygulanım doğrudan bedene aittir der. Ve bir beden, ne kadar fazla biçimde duygulanabilirse o kadar da kuvvetli olacaktır; bir bedenin kuvvetini ölçen veya gücünü ifade eden bu duygulanma yetisidir. Diğer taraftan da bu yeti basit bir mantıksal olasılık değildir, zira ilişkide olduğu bedenlerce her an fiile geçirilir. Bu yeti ayrıca, fiziksel bir edilgenlik de değildir; belli bir bedenin bir şeyi kendi özüne ve en yakın nedenlerine göre bildiği koşullarda duygulanımlar aktif olacaktır (Deleuze, 2005a: 31-32,50). İnsan, kendine yararlı olanı aramaya, yani varlığını korumaya ne denli çabalarsa (conatus/potentia) ve bu çabasında ne denli güçlü olursa o denli erdemli olacak ve tersinden kendi varlığını korumaktan ne denli kaçınırsa o denli güçsüz olacaktır. Bunun sonucunda denilebilir ki, insan bedeni, her biri kendi başına karmaşık bir bileşim olan birbirinden farklı bireylerin bir bileşimidir ve bu çokluklar çokluğu tek bir beden olarak ortak hareket edebilir (Spinoza, 2011: 103,212). Farklılıkların bölünmez bir bedene indirgenemeyeceği vurgusu, bölünmez bir bireyle, dağınık çeşitli tekilliklerin bütününden oluşmuş bir toplum arasındaki açık "fark"a gönderme yapar.

İmparatorluk'ta "çokluk"u yoksul-madun bağlamında sömürülen ve üreten bir figür olarak açımlayan Hardt ve Negri, "fark"ı şöyle açımlayacaktır: Ekonomik düşkünlükten farklı bir duruma işaret eden yoksul-madun, çaresiz, dışlanmış, bastırılmış ve sömürülmektedir. Her yerde hazır, ebedi, sürekli hareket halindedir. Bununla birlikte yoksul-madunun hayatı, evreni kaplamış, onu özgürlük ve yaratıcılık arzusuyla kuşatmıştır. Bu bakımdan indirgenemez bir çoğulluk olarak çokluk, halkla, kalabalıkla, kitleyle karıştırılmamalıdır. Kitle edilgen, çokluk yaratıcı ve inisiyatif sahibidir (Hardt ve Negri, 2003: 174-175). Bir toplam ve bütünsellik oluşturmadığı gibi kendisine de indirgenemeyen çokluk, kendi içinde sonsuz çeşitliliğe sahiptir (Hardt ve Negri, 2003: 15). Modern kimliklerin parçalanışı, tekilliklerin ortak hareket

etmesine engel oluşturmaz. Bu tanımın kilit noktası, "tekillik"le "ortaklık" arasında kavramsal ya da somut bir çelişkinin olmamasıdır. Örneğin feministler amaçlarının toplumsal cinsiyet farklarının ortadan kalktığı bir dünya değil, toplumsal cinsiyetin önemli olmadığı bir dünya olduğunu söyler. Ya da ırkçılık karşıtı aktivistler, ırklardan arındırılmış bir dünya değil, ırkın önemli olmadığı bir dünya için mücadele eder. Benzer şekilde yoksullar da yoksulluğun tamamen yeryüzünden silindiği bir dünya değil, yoksulluğun önemli olmadığı bir dünya dilemektedir. Kısacası madun grupların arzusu, farkların özgürce ifade edildiği bir kurtuluş önerisidir. Çokluğun merkezindeki tekillik ve ortaklık mefhumuyla anlatılmak istenen de, bu tekilliklerin ortak bir talepte birleşerek bir "çokluk"a eklemlenme olasılıklarıdır. Bu eklemlenme garip ve ikili bir zamansallık üzerinden "hep-mevcut ve henüz-oluşmamış" olabilir (Hardt ve Negri, 2004: 119, 242).

Hep-mevcut olan zamansallık, çokluğun her zaman şimdide, daimi bir şimdide devindiğini imler. Özgürlük yetisi ve otoriteyi reddetme eğilimi, insan içgüdülerinin en sağlıklı ve asil olanlarıdır (Hardt ve Negri, 2004: 239). Bu içgüdüleri harekete geçiren arzulardır; "arzu insanın özüdür" (Spinoza, 2011: 211) ve Balibar'a göre, Spinoza'nın anladığı biçimiyle de bir yoksunluğun ifadesi değildir. Tam tersine arzu pozitiftir ve sonluluğun ifadesidir. Arzunun insanın özü olduğunu söylemek, her bireyin kendi arzusunun farklılığı açısından indirgenemez olduğunu söylemektir. İnsanların farklı olduklarını söylemek, onların birbirinden izole edilebilecekleri anlamına gelmez. Bireyin arzusunun biçimini belirleyen ve gücünü fiili hale getiren şey, her bir bireyin diğer kişiliklerle olan ilişkisi, aralarındaki karşılıklı eylemler ve tutkulardır. Tekillik, bireyler-arası bir işlevdir. Bireyin yapabileceği, az ya da çok başarı ve süreklilikle onu tahrip etmeye meyleden iç ve dış nedenlerin önünü tıkamaktır (Balibar, 2010: 133-134). Henüz-oluşmamış çokluk ise siyasaldır ve gelişen koşullar temelinde onu var etmek için siyasal bir proje gereklidir. Ancak bu iki çokluk, her ne kadar kavramsal olarak ayrı olsa da birbirinden koparılamaz (Hardt ve Negri, 2004: 239). Dolayısıyla "kendiyle ilişki yeni yaşam olanakları yaratmak ise yaşam da artık belirleyici tek bir ölümün karşıtı olarak değil, içinden tekil ölümlerin geçtiği yaşamlar çokluğu olarak kavranacaktır" (Deleuze, 2013: 120).

Tam da bu noktada, yoksul-madunun hep-mevcut ve henüz oluşmamış çokluklar arasındaki garip zamansallığının belirlenmesi ve onu, yaşam olanakları yaratan çokluğun içindeki tekillikler olarak kavramanın mümkün olacağını göstermesi bakımından "yoksul-madunun nasıl bir sosyal tip olduğu sorusu" önem kazanmaktadır. Bu soru üzerindeki belirsizliği ortadan kaldırmak, yoksul-madunu bir sosyal tip olarak ele alışımızın, bize hangi kavrayışın önünü açacağı sorusuna da yanıt olacaktır. Simmel sorunu şöyle koyar:

> *Yoksul kişi kolektivitenin eylemlerinin nesnesinden ibaret olduğu sürece grubun dışındadır. Ama bu durumda, dışarıda olmak içeride olmanın özel bir biçimidir sadece. Yoksulların kendilerine yardım eden toplulukta maruz kaldıkları dışlama onların toplumun özel bir durumdaki mensupları olarak, toplum içinde yerine getirdikleri role özgüdür. Teknik anlamda salt nesneyseler, daha geniş sosyolojik bir anlamda, bir yandan diğer herkes gibi toplumsal gerçekliği oluşturan bir yandan da yine diğer herkes gibi, toplumun soyut ve bireyüstü birliğinin ötesine yerleşmiş olan öznelerdir… Kısacası yoksul, özne konumundaki toplumsal grup karşısında parça ya da özne konumundadır; ama yine de kendi eylemlerine ve kendi şartlarına dayalı ilişkiler üzerinden bir üyesi olarak, bir parça-özne olarak toplumsal gruba aittir de* (2009: 172).

Mantıksal olarak açıklaması güç görünen bu ikili ilişkide yoksul-madunun kendi eylemliliği ve kendi şartlarına yapılan vurgu, kavramın, homojen olduğu varsayılan ve tek bir grubu imleyen sabit bir kimlik tanımından ise toplumsal değişime neden olan ve sürekli başka olmayı barındıran dinamik bir unsur olarak değerlendirilmesinin önünü açar. Bu belirlenim, en geniş anlamıyla alt ve aşağı konumda olan dinamik farkın heterojenliğini ifade için kullanılan "madun"[15] kavramına gönderme

[15]"Türkçeye madun olarak Arapçadan kazandırılan kavram, subaltern sözcüğünün sadece -sub bölümünü *alt* ya da *ast* karşılığı ile içerdiği ve kavramın -altern kısmını içeremediği için yeterli karşılığı sağlayamamaktadır. Altern sözcüğünün kökü on dördüncü yüzyıl Ortaçağ Latincesindeki alterare, yani Latince'de alius'a yakın olan alter'dir. Alter *değiştirmek* demektir. Madun, tekili ve masküleni değil, tek de olabilen bir çokluğu imlediğine göre, alius'un nötr çoğul hali, alia'dır; yani öteki (other) değil, ötekilerden bazıları ya da günümüzde et alia kısaca et al olarak kullanılan *ve diğerleri*ni ifade eden *başkaları* olarak kullanılabilir. Ne de olsa alterity, yani *başkalık* da bu kökten türetilmemiş midir? İzlediğimiz yolu özetleyeyim: Altern - alterare – alter - alius - alia et al. Bu nedenle maduniyet, *alttaki-başkalık*, madun da *alttaki başka* olarak kullanılabilir" (Yetişkin, 2010: 17). "Subaltern" ve "subalternity" terimlerinin Türkçe karşılıkları olarak, Yetişkin'in önerdiği gibi Arapça kökenli "madun" ve "maduniyet" sözcüklerini kullanıyorum. Yani çalışma boyunca maduniyet *alttaki-başkalık*, madun da *alttaki başka* anlamlarını karşılamak için kullanılacaktır. Ancak, Erdoğancı izlekle aynı anlama gelmek üzere ve fakat maduniyetin "tabi" özelliğini vurgulamak üzere "tabi kesimler" veya "tabi olanlar" (2000: 22-23) sözcüklerine de yer yer başvuruyorum.

yapmaktadır. Nitekim maduniyet "alttaki başkalık", madun ise "alttaki başka" anlamında (Yetişkin, 2010: 16), Simmel'in vurgusundaki "parça-özne" olarak toplumsal gruba ait olma durumuna karşılık gelir.

İlk kez Gramsci tarafından *Hapishane Defterleri*'nde kullanılan madun kavramı, bir toplumda sesi olmayan, kendilerini temsil edemeyen, toplumun işleyiş mekanizmaları içinde kendini ifade edemeyen işçiler ve köylü kadınlar gibi toplumsal kategorilerin marksist anlamdaki sınıf ve proletaryadan başka bir durumda olduğunu göstermek için kullanılmıştır (Gramsci, 1986: 206). Ekonomik olanı kültürel olana eklemleyen bu biçim, "marksist teoriyi ikame etmekten ziyade, marksist teoriye yapılan bir ek"tir (Spivak, 2010: 56). Bu çerçevede maduna geleneksel marksizmin sınıf kavramından daha geniş bir anlam yükleyen Gramsci bu sözcükle, hegemonya altındaki kitlelere işaret etmiş; "yabancı olarak kodlanan bir gücün, beni ve benden olanı istismar ederek ve sömürerek tabi kılmasından çok, benin ve benden olanın beni (kendini) razı ederek ve istismar ederek tabi kılması meselesi" (Yetişkin, 2013: 1) ile ilgilenmiştir.

Diğer taraftan içinde Ranajit Guha ve Gayatri C. Spivak'ın da bulunduğu "madun çalışmaları grubu"[16], Gramsciyen izlekten hareketle tartışmalar yürütmüş; ancak yukarı doğru toplumsal devingenlik ile ilişkisi kesilen insanlar ve grupları da bu kategoride değerlendirmişlerdir (Spivak, 1996: 376; 2010: 55). Bu bakıma, kavram Gramsciden farklı olarak akışkan ve heterojen içerimleriyle düşünülmüştür. Yani toplumun en alt/aşağı düzeyini tanımlayan madun, sadece sermaye mantığıyla bir araya getirilmiş bir grup olarak değil, kültürel hatlardan kopuş ve "fark"ların üretimiyle de ilişkilendirilmiştir. Pre-politik olduğu ileri sürülen madun grupların, kültürü nasıl krize soktuğu ve iktidarla nasıl mücadele ettiğine ilişkin teorik konum, madun çalışmalarını politikleştirmiştir (Spivak, 2010: 55-59). Bu yönüyle Marx'ın

[16] Güney Asya uzmanı bir grup Hintli akademisyen 1970'lerde Ranajit Guha'nın girişimiyle Madun Çalışmaları Kolektifini kurmuşlardır. Kolektif, Güney Asya başta gelmek üzere genelde tarih yazımı literatürüne özellikle de Avrupa merkezli yaklaşımlara kuşkuyla bakan eğilimlere kayda değer ampirik ve teorik katkılarda bulunmuştur. Ezilenlerin tarihini yazma amacındaki okulun en önemli teorik öncülü İngiliz marksist tarihçilerin başını çektiği aşağıdan tarih anlayışıdır. Ancak Gramsci'nin kavramsal setinin yanı sıra post-yapısalcı yaklaşımlardan da etkilenmiş olan grup, çalışmalarında çok boyutlu, melez diyebileceğimiz bir kuramsal çerçeveden yararlanmışlardır (Yetişkin, 2013: 1-2)

siyasal sınıf mücadelesi projesini yeni bir biçimde öneren bu yaklaşım, sınıfın hali hazırdaki ampirik varlığını değil, bu sınıfın önündeki olanakları temel almaktadır. Benzer bir kavrayışı Hardt ve Negri'nin "çokluk" kavramsallaştırmasında da görmek mümkündür:

> *…ekonomik sınıflar hakkındaki teoriler genellikle, birlik ve çoğulluk arasında bir seçim yapar. Birlik fikri, Marx'la ve onun kapitalist toplumda sınıf kategorilerinin giderek basitleştiği ve tüm emek biçimlerinin tek bir öznede, yani sermayenin karşısına çıkan proletaryada birleştiği düşüncesiyle ilişkilendirilir. Çoğulluk fikriyse, en açık ifadesini, toplumsal sınıfların kaçınılmaz çoğulluğunda ısrar eden liberal argümanlarda bulur. Gerçekte iki perspektif de doğrudur. Birincisinde, kapitalist toplumda sermaye ve emek ayrımı, yani üretken mülklere sahip olanlarla olmayanlar arasında ayrım olduğu ve ayrıca emeğin koşullarının ve mülksüzlerin yaşam koşullarının ortak bir paydada birleştiği doğrudur. Ancak ikinci perspektifteki gibi, günümüz toplumunda sadece ekonomik farklara değil ırk, etnik grup, coğrafya, toplumsal cinsiyet, cinsellik vs. farklarına dayanan sayısız potansiyel sınıf olduğu da doğrudur. Çelişkili gibi görünen bu iki konumun birden doğru olması bunlar arasında yapılan ayrımın hatalı olduğuna işaret eder. "Birlik" ile "çoğul"luk arasında seçim yapma zorunluluğu sınıfı salt ampirik bir kavrama indirger ve sınıfın belirli bir ölçüde siyasal olarak belirlendiğini göz ardı eder* (Hardt ve Negri, 2004: 117-118).

"Eğer yoksulluğu eşitsizleşme süreçleri üzerine kurulu süreçler bütünü olarak anlarsak, ona karşı önerebileceğimiz yegâne şey, bu eşitsizleşmeye karşı eşitlenme süreçleri üzerine kurulu önermeleri kendine temel alan bir siyaset olacaktır" (Yılmaz, 2011a: 157). Bu siyaset, yoksulluğun temsil edildiği ideolojik, politik ve kültürel söylemlerin yoksul-madun öznenin diline nüfuz edip etmediği, yoksulluğun meşrulaştırılması, doğallaştırılması veya haklılaştırılmasının söz konusu olup olmadığı, yoksulluğun hangi ideolojik ögelere eklemlendiği ve yoksulların direniş potansiyelini kavrayışımızda önemli bir rol üstlenecektir (Erdoğan, 2011: 33).

Tümüyle sembolleştirilememesi bakımından anlama direnen indirgenemez tekillik olan yoksul-madun (Bourdieu, 1999b: 127), Champagne'nin, *The View from the Media* adlı çalışmasında da vurguladığı şekliyle her ne kadar "ödünç alınmış bir söylem" (1999: 51) ile konuşsa da, bu, nihai/mutlak bir hegemonik kapanımın gerçekleştirildiği, iktidarın yoksul-madununun siyasal ve kültürel bilinçdışında normalleştirildiği ve yoksul-madunun egemen ideolojiye tümüyle dâhil edilerek

yoksulluğunun tümüyle ideolojik olarak içselleştirildiği anlamına gelmez. Bourdieu'dan esinle Erdoğan'a göre yoksulların dert ettiği şey, yoksulluğun doğurduğu sağlık, beslenme ve barınma gibi maddi sonuçlardan çok, söylemsel, sembolik, ruhsal ve duygusal yeniden üretimin sağlanması, bir bakıma onurunu kaybetme korkusu ve onurunu koruma vurgusu dolayısıyla özsaygının dert edilmesi sorunudur. Yoksulların, yaşadıkları ontolojik soruna karşı kendilerini savunduğu silah ise mülk sahiplerinin sahip olmadığı onur ve iç güzelliğe, yani insani değerlere sahip olma iddiası ve bundan duyulan gururdur (Erdoğan, 2011: 33,66-69,84).

Bu noktada Erdoğan'ın hatırlattığı üzere Sennett'i izleyerek, hayatının kendi denetiminin dışında olması ile kendi başına gelenlerden sorumlu olmayı birbirine bağlayan, "kızgın seyircilik" (2005: 146) ile "sorumlu faillik"in (2005: 164) iç içe yer aldığı "çifte bilinç"ten, yönünden sapmış ahlaki bir faillik hissinden de söz edilebilir (Erdoğan, 2011: 35-36). Sennet'ın bilinçlilik uğraklarına yaptığı bu yolculuk, Hegel'in maddi mutsuzluk ile acılar dünyasından bir kaçış ve yaralı olmanın anlamı üzerine bir düşünme dönemine girme davetiyle yakından ilişkilidir. Bu ilişki, yoksul-madunu iktidar hakkında iktidarın bildiğinden daha çok şey öğrenmeye yöneltir. İktidar da, tabi olanlar kadar, toplumsal kuralların ve kaçınılmaz egemenlik yalanlarının esiridir. İktidar kurucuları kişisel olarak sorumlu tutulmadıkları an, tam denetime de sahip olamayacaklardır (Sennett, 2005: 164). Bu durumda sorulması gereken soru, bu sorumluluğun kime ait olduğu ve bu kopuşun (özgürleşmenin) nasıl mümkün olacağıdır.

Hegel için bu sorumluluk, çalışma aracılığıyla kendi bilincinin gerçekliğine varan ve bu keşfi yaptığı anda özgürleşmeye başlayan bireylerle ilgilidir. Kopuş ise bir bilinçlenme sürecini işaret eder ve bu süreç dört aşamadan oluşur. Her bir aşamadan diğerine geçiş, kişinin daha önce inandığı şeyi yadsımasına bağlıdır. İlk aşamada yoksul-madun, dış dünyadan düşünce dünyasına çekilir; bu ilkel ve içe dönük bir özgürlüktür. İkinci aşamada, şüpheci yüzünü dünyaya çevirir; hala itaatkar bir yoksul-madundur; oynadığı role ve iktidarın üstünlüğüne inanmamaktadır. "Mutsuz bilinç" bu şüpheci bilgiyi içerideki bir toplumsal ilişkiye taşır; her insanın içinde bir iktidar ve ona tabi olanlar vardır. Bu düşünce (ters yüz edilmiş dünya) iki doğaya sahip,

çelişkili bir varlığı imler. Ve bu, kişinin "kendi bilinci"ni niteler. Rasyonel bilinçte bu bilgi yine toplumsallaşır ancak bu kez kişi, kendi içinde hissettiği mutsuz bölünmeyi diğer insanlarda da görür. Hegel, özgürlüğün bu son aşamasına "rasyonel" der, çünkü, artık kişi ortak amaçlara bağlı olarak diğer insanlarla birlikte algılayabilir ve hareket edebilir; artık tanınmak için diğer insanlarla kavga etmeye gerek yoktur. Çünkü, kişinin kendi bilinci öylesine gelişmiştir ki, kendi içindeki bölünmelerin tüm insanlıkta var olduğunu bilmektedir (Hegel, 1986: 133-150).

Bu noktada durup, Bataille'ın özneye yönelik imalarını hatırlamakta yarar var. Bataille, Hegel'de olduğu gibi çalışmayı önemser; ancak bununla insana özgü tüm gerçekliğin açıklanamayacağını söyler. Heterojen olana vurgusuyla Bataille, yasak ve yarar ilkesiyle arındırılmış "çalışma"nın, homojen deneyimleri önceleğini düşünür. Yazara göre, insana özgü olanı anlamak, heterojen tecrübelere odaklanmakla mümkündür (2004: 159-160). Heterojen toplumun asli unsurlarını ise yazar, yarar ilkesini aşan, güç ve irrasyonellikle sekteye uğratan deneyimlerin oluşturduğunu söyler. Diğer bir deyişle günlük yaşamın alışılagelen düzeni tarafından belli bir kalıba sokulamayandır heterojen olan (Bataille, 1997: 125,129). Bataille'ın vurgusu bizi, yukarı doğru toplumsal devingenlik ile ilişkisi kesilene, madun gruplara götürecektir.

Bu vurguya ek olarak Hegel'in çözümlemesindeki ikinci bir ayrıntı, heterojen-olana eşit konumlandırılan madun grupların bilinçlilik düzeyleriyle ilgili bir tartışmayı açık etmesi bakımından önemlidir. Şöyle ki, Hegel'in çözümlemesinde iktidar kişinin hem içinde hem dışındadır. İktidarın yıkılması ve iktidar dünyasından topyekûn bir kopuşla, kişi, "özgürleşme"nin yolunu açacaktır. Bu yönüyle yoksul-madun özneye atfedilen "bilinç", sabit ve kapsayıcı bir niteliğe sahip olmaktansa, "mutsuz" ve "eşik"[17]e ait bir dinamik konum olarak betimlenmektedir. Zira maduniyet, Chakrabarty'nin vurgusunda da belirttiği üzere sermayenin kodlarını çiğnerken dahi

[17] Yoksulların epistemesinde eşiğin öncelikli bir rolü vardır. Reel ya da simgesel bir eşik, evi ve kamusal alanı, vadiyi ve geniş dünyayı, içeriyi ve dışarıyı birbirinden ayırır ve yeniden birbirine bağlar. Bir eşik, göreli bir geçirimlilik noktasıdır. Böylece her eşik, bir filtre ya da bir sınır olmaktadır. O zaman bu eşiği geçmek, o insanın yabancı ya da olumsuz olarak algılanan birisi olmadığını ifade eder (Rahnema, 1999: 93-94).

ona uyan ve bağlı olan fakat başka dünyada varoluş biçimlerinin de mümkün olduğunu gösteren bir dışarısı ve eşiktir (2000: 95). Mutman bu noktayı şöyle açımlar:

> *Eğer özneyi modernliğin bilinen paradigması içinde, konuşan özne olarak alıyorsak, yoksul-madunun özne olmadığını ya da her zaman için öznelliğin eşiğinde kalan, özne-ol(a)mayan özne olduğunu söylememiz gerekiyor. Bir başka deyişle, yoksul-madun özne olmanın sürekli bir mücadele, bir ölüm-kalım mücadelesi olduğu yerdir* (1997: 23).

Bu yeri açığa çıkarmak, yoksulun konumunu tevekkül/isyan, pasiflik/aktiflik veya kabullenme/reddetme gibi ikiliklerin ötesinde; iktidar aygıtları karşısında aldığı "üçüncü mekânlar", "ara konumlar" ve "eşiktelik" hallerinde aramakla olacaktır (Erdoğan, 2011: 40). Hegel okumasından hareketle maske üzerinden şekillenen bu kopuş yerleri için Sennett uyarır: Kişi, taktığı itaat maskesinin bir amacı olduğunu kavramalıdır. Maske bir araçtır; kişiye, güvenli bir biçimde gözlem yapma olanağı verir; kutsal bir şeye dönüşmemeli ya da bir amaç haline gelmemelidir. En nihayetinde maske savaş ilan etmekten çok ilişkinin kopmasıdır (Sennett, 2005: 143, 147,148).

"Maske", Nietzsche'nin Hegel'i kavrayışında da ironik bir derinliğe sahiptir. "Modern filozofun maskesinin altında kim var?" diye soran ve rahip Hegel'e gönderme yapan Nietzsche, bu maskenin altını oymaya girişir. "Antihegelcilik Nietzsche'nin saldırganlık damarı"dır (Deleuze, 2016: 13) diyen Deleuze'e referansla bu oyma işi Nietzsche'de, üç nedenden dolayı yapılır: Diyalektik anlamı tanımaz, çünkü fenomenleri somut olarak sahiplenen güçlerin doğasından habersizdir. Özü tanımaz, çünkü güçlerin, bunların niteliklerinin ve bunlar arasındaki münasebetlerin türedikleri gerçek öğeden habersizdir. Değişimi ve dönüşümü tanımaz, çünkü soyut ve gerçekdışı terimler arasındaki yer değiştirmeler üzerinde çalışmakla yetinir (Deleuze, 2005b: 122). Yani Deleuze'e göre Nietzscheci bir perspektifle değerlendirildiğinde Hegel'in diyalektiği, nihai bir ideale yaptığı vurguyla bütün insani farklılıkların ortadan kaldırıldığı bir insan tipini öngördüğü için kaçınılmaz bir biçimde gücün çoğul ve ilişkisel mahiyetini göz ardı etmiştir. Ayrıca Nietzsche'de, Hegel'de olduğu gibi bir kuvvetin diğeriyle özsel ilişkisi, hiçbir zaman özde olumsuz bir unsur olarak anlaşılmamıştır. İtaat ettiren kuvvet diğer kuvveti veya olmadığı şeyi yadsımamış, tersine, onunla olan "farklılık"ını ortaya koymuş ve bu farklılığından hoşnutluk duymuştur. Bu yönüyle bir diğerince tanınmak ve onun tarafından bir "kendi bilinci"

olarak temsil edilmeyi isteyen Hegelci bilinç duyumsamasının kaynağında, failliğin engellenmesi vardır (Deleuze, 2016: 12-15). Dahası "diyalektik, hıncın, kötü niyetin doğal ideolojisidir" (Deleuze, 2005b: 123).

Şöyle ki; unutamamanın tezahürü olarak, zayıf olana reaktif karakterini veren hınç (ressentiment) duygusuna sahip kişi, kendisini iyi olarak düşünebilmek için kötü diye nitelendirdiği bir ötekine, yani iyi ve kötü arasında bir düşmanlık ilişkisine ihtiyaç duyar. Yani en baştan kendinden olmayana hayır der. Bu onun yaratıcı edimidir (Nietzsche, 2011: 29). Güçlüyle zayıf arasında bir çatışmanın varlığını kabul eden hınç, bunu sadece bir "tersine çevirme" mantığıyla yapar. Değer koyan bakıştaki bu tersine dönüşle zayıflık merhamete, ürkeklik alçakgönüllülüğe, güçsüzlük sabra dönüşür. Bunu intikam fantezisi, yok etme istenci ve istencin yok oluşu izler (Diken, 2011: 146). Hep bir karşı dünyaya duyulan bu gereksinim, temelinde bir tepkidir. Ancak bu tepki, zayıf bir istencin tepkisidir. Öyle ki Nietzsche'ye göre hıncın yaratıcı hale gelmesi ve değerler üretmesiyle başlayan köle başkaldırısı, eylem tepkisinden yoksun olan ve kendilerini kurmaca bir öç yoluyla zarardan koruyanların hıncıdır. Bu yönüyle, hınçlı insan ne samimidir, ne de saf. Kendisine karşı dürüst ve açık da değildir (Nietzsche, 2011: 29-31). Nietzche'nin deyimiyle hınçlı insanın;

> *...ruhu şaşı bakar. Tini, gizli delikleri, arka yolları, arka kapıları sever; saklanmış her şey onun dünyası, onun güvencesi, onun merhemi gibi gelir ona; iyi bilir "susmayı", unutmamayı, beklemeyi, geçici olarak kendini küçültmeyi ve alçaltmayı. Böylesi hınçlı insanlardan oluşan ırk sonunda asil bir ırka oranla, kaçınılmaz olarak daha kurnaz olur, nitekim kurnazlığı büsbütün farklı bir paye de verir ona; birinci derecede bir varolma koşulu olarak görür onu* (2011: 31-32).

Nietzcshe'ye göre bunun aksine asil bir ruh için kurnazlık;

> *…kolaylıkla lükse ve incelmişliğe kaçan nahoş bir tat taşır. Asil ruhların her zaman birbirlerinin farkına varmalarını sağlamış olan öfkenin, sevginin, hürmetin, minnetin ve öcün o coşkulu birdenbireliği yanında hiç de esas bir yer tutmamıştır kurnazlık. Zira asil insanın hıncı, ortaya çıktığında, ani bir tepkide gösterir kendini, bu yüzden zehirlemez. Kaldı ki tüm zayıfların ve acizlerin hınçlanmalarının kaçınılmaz olduğu sayısız durumda, asil insan hınçlanmaz hiç. Düşmanlarını, talihsizliklerini, kabahatlerini uzun süreli ciddiye almamak, yeniden kurucu, sağaltıcı ve unutmaya da elveren bir güç fazlalığı barındıran*

yapıların göstergesidir bu. Unutmak hınç duymamak olduğu kadar düşmanını sevmek ve bağışlamamaktır (2011: 32).

Görüldüğü üzere Nietzsche'nin ayrımında hınçlı insan düşmanını sevmeyen, unutmayan ama aynı zamanda bağışlayandır. Peki, kişi unutmuyor, düşmanını da sevmiyorsa neden bağışlamakta veya unutuyor, düşmanını da seviyorsa neden bağışlamamaktadır? Bu paradox *Ecce Homo*'da ileri bir aşamaya taşınır: "… yalnızca düşmanını sevmek yetmez" der Nietzsche, "insan dostuna da kin duyabilmelidir". Çünkü "hep öğrenci kalan, öğretmenine borcunu kötü ödüyor demektir" (2012: 7). Anlaşılmaktadır ki düşmanını sevmek aslında insanın "kendi" olabilmesiyle, kin duygusu ise "öteki" olmayı istemek ile ilgilidir. Bu istenç unutamama ile beslenecek; biriktirilmiş her anı, "irin toplamış bir yara"ya (Nietzsche, 2012: 21) dönüşecektir. Her daim canını acıtan bu yara yüzünden kişi, bir bakıma hastadır: Kızgındır, öçalma isteği vardır ama öç alma güçsüzlüğü yaşar. Yarasının iyileşmesini beklemekte; öteki olmayı sürdürmektedir. Mevcut değerler, üretilmiş bu öznelliğe bağışlamasını söyler. Kişi bağışlar ancak yara kanamaya devam etmektedir (Nietzsche, 2012: 20-22). Derrida'ya atfen söylemek mümkün ki, bu, aslında bağışlama değil, bir çeşit uzlaşmadır. Uzlaşma sağlamak amacıyla talep edilen bir bağışlama da, bağışlama olmayacaktır. Çünkü "kolayca bir şeyi affeden gerçekten affetmiş sayılmaz. Bir durumu değiştirmek ya da iyileştirmek için bağışlıyorsam bana göre bu, bağışlama değildir. Bu bir hesap kitap işidir" (Derrida, 2002).[18] Dolayısıyla düşmanını sevmeyen, ancak intikam almaya da gücü yetmeyen kişi, bu süreci "mış gibi" yaparak idare etmekte; bağışlama da bu idare etme sanatının bir bileşeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlarda Goffmanın "oyuncu"su (2014b), Scott'ın "gizli senaryosu"nda (2014) rol almakta, Nietzsche ise "hınç" (2011) teması üzerinden, tepkin kuvveti bir varolma koşulu olarak gören bu yazgıya itirazını dile getirmektedir.

Peki Nietzsche'ye göre üretilmiş öznelliklerden özneleşmeye geçiş mümkün müdür ve eğer mümkünse bu nasıl olacaktır? Son yapıtı *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ün bir pasajında öznenin bu dönüşümünü, *deve*, *aslan* ve *çocuk* ile sembolize eden Nietzsche'ye göre, bu ancak üç aşamalı bir dönüşümle gerçekleşebilir. İlk aşamada

[18] *Derrida*, 2002 yılında Kirby Dick ve Amy Ziering Kofman yönetmenliğinde çekilen ve kendisinin de rol aldığı bir belgesel filmdir.

deve, öznenin ağır yüklerle yüklendiği anı simgeler. "Ruhun (öznenin) ağır yükleri vardır, güçlü, daima ağırı ve en ağırı ister. Ağır olan nedir? Böyle sorar dayanıklı ruh, deve gibi diz çöker ve yüklenmek ister" (Nietzsche, 1964: 43-44). Deve[19] ile sembolize edilen bu an öznelliğimizin kurulduğu, onu deneyimlediğimiz ve kendi içselliğimizin doğallaştırıldığı andır. İkinci aşamada deve varoluşunun tüm ağırlığıyla çöle gider. Çölde ikinci dönüşüm gerçekleşir: "Aslana dönüşür özne, hür bir ortam kurmak ve kendi çölünün efendisi olmak ister" (Nietzsche, 1964: 44). Yırtıcılığıyla ahlakı ve onun temsil ettiği değerleri parçalayacaktır. Nitekim bu olumsuzlayıcı tavır kendine özgürlük yaratmak için gereklidir. Fakat yeterli değildir. Aslanın yapamayıp çocuğun yapabildiği bir şey vardır ve etkin-oluş, farklılaşma veya özneleşme deneyimi anlamını tam da bu *çocuk-oluş*ta bulur: "Masumiyettir çocuk ve unutkanlık, yeni bir başlangıç, bir oyun, kendiliğinden yuvarlanan bir çember, ilk hareket ve kutsal bir evettir" (Nietzsche, 1964: 45). Devenin yüklendiği ve aslanın parçaladığı, çocuğa ulaşmaz; o bunlardan azade bir olumlama ve yaratıcılıkla tanımlanır. Devenin sahte "evet"i ve aslanın kutsal "hayır"ı, sonunda gerçek ve "kutlu bir evet"e dönüşür. Çocuğun istencinde keşfedilen, suçlanmaktan kurtarılması gereken ve üstelik haklı çıkarılmaya da ihtiyacı olmayan, masumiyetttir. Aslında tam da buradaki ve şimdiki haliyle dünyadır, "varoluş"tur (Karataş, 2015: 69-70).

Dolayısıyla Nietzsche mevcut öznelliğin tepkisel bir biçimde oluşumuna itiraz etmez; ama aynı zamanda kurucu bir anlamda, etkin-oluşa dayalı bir özneleşme sürecine de vurgu yapar. Yani Nietzsche'nin derdi, kimliğimizin belirlenmiş, kurulu niteliğine dair olan bu farkındalığın, etkin ve dolayısıyla yaşamı olumlayan bir istence açılması gerekliliğidir. Bu bağlamda Nietzsche'nin güç istenci, Spinoza'nın conatusu ile benzer özellikler taşır. Egoist olmamanın mümkün görünmediği konusunda hemfikir olan bu iki düşünür, bir insanın yaşam koşullarını geliştirmeye çalışmasını emreder. Dolayısıyla ilgili karşıtlık neşe gibi etkin duygular ile keder gibi edilgin duygular, istenç ile isteksizlik arasındadır. Bu bağlamda yoksul-madun en az güçlü olan, edilgenliğiyle tanımlanan değil; yapabileceği şeyden ayrılmış olan, güç istencini

[19] Deve ile sembolize edilen bu anda kişi başkalarını suçlar; kin ve hınç ile doludur. Bilindiği üzere Türkçe'de de "deve kini" ifadesi kullanılmaktadır.

uygulamaya dökemeyen ama aslında dökme ihtimali her an etkin olandır (Diken, 2011: 18).

Nietzsche'nin izleğinde Foucault da, tüm normatiflerin soykütüksel bir eleştirisini yapmaya girişerek, anlamın esasında iktidar ve hiyerarşik bir ilişki olduğu varsayımını temellendirmeye uğraşmış; iktidar analizleri üzerinden yaptığı kodlamayla söylemsel (yoksulluk), normsal (gelir yoksunluğu) ve işlevsel (yardım kurumları) dizileri bir araya getirmiştir. Bu çaba, bilgi öznesi ve iktidar öznesi gibi süreçlerin, yapılandırılmış faillik alanlarıyla uyumlu davranış ve tutum eksenlerinden türediğini işaret etmektedir. İleri bir aşama, yaşamı olumlayan bir istençle, kendimizi, kendi eylemlerimizin etme öznesi olarak nasıl kurabileceğimizi sorgulama aşaması olarak karşımıza çıkacaktır. Bu çalışma açısından da benzer bir yolun izleniyor olması, bu ontolojik alt yapıyı anlamlı kılmaktadır.

Spinoza'cı bir arzu ve varkalma mücadelesi, hep-mevcut ve henüz-oluşmamış zamansallık aralığında tekilliklerin çokluğa eklemlenme olasılığı, tepkisel bir oluş ve bunu takip eden etkin bir oluş süreci. Tüm bu ardalan yoksul-madunun varoluş/varkalış mücadelesinde tekilliklerine ve pasifize edilemediklerine yapılan vurguya esastır. Ortak paydada söylenecek olan şey şudur ki, yoksul-madun, mevcut koşullarına kayıtsız şartsız bir teslimiyet içinde değil, belli direnme edimleriyle bu koşullarla mücadele halindedir. Bu mücadelenin dışa dönük bütüncül bir yıkma stratejisiyle kendini yaratma yönünde mi, içe dönük, bütüncül bir yıkma ve yeniden yaratma stratejisinin yerine, özsel doğanın korunması ve olunan şeyin bilincine varılması biçiminde mi açığa çıkacağı, 1970'lerden itibaren gerçekleştirilen bazı çalışmalarda sorunsallaştırılmıştır. Bir sonraki başlıkta ele alınacak bu çalışmalar, yoksul-madunun hayatta kalmaya, direnmeye ve siyasallaşmaya yönelik eğilimlerine odaklanarak ekonomi, kültür ve siyasal olan arasında ilişkiler kurmakta; yoksul-madunu yapısal bir bütünlük içerisinde ele alan anlatılara alternatif ileri sürdükleri bakış açılarıyla önemli bir açılım sağlamaktadırlar. Bu açıdan çözümleme kısmına zemin oluşturacak olan kuramsal ardalanın şimdiki adımı, yoksul-madunun iktidar ve iktidarın tahakküm edici pratikleri karşısında, kendini, kendi eylemlerinin var etme öznesi olarak hangi pratikler üzerinden kurduğunu inceleyecektir.

1.10.Yoksul-Madun Özne ve Direniş Pratikleri

Direniş yazınındaki tüm tanımlara içkin iki unsur dikkat çekicidir. Hemen hemen tüm direnme tanımları eylem ve muhalefet duygusuna gebedir. Başka bir deyişle, direnmenin bir aktör veya bir varlık hali niteliği değil, aynı zamanda sözel, bilişsel veya fiziksel olmak üzere bazı aktif davranışları içerdiği kabul edilmektedir. Kültürel kodları tersine çeviren, iptal eden, önleyen veya kültürel kodlarla çelişen davranış (Pitts, 1998: 71) olarak direnme; yalnızca boyun eğmeyi reddetmekle kalmayıp, boyun eğmeyi destekleyen ideolojilere meydan okuyarak bunu gerçekleştiren eylemler (Weitz, 2001: 667) toplamı olarak da değerlendirilmiştir. Herhangi bir örgütlü, toplu muhalefet ya da doğrudan bir örgütün işleyişine zarar vermek veya bozmak amaçlı bütün yıkıcı eylemler (Prasad ve Prasad, 1998: 225) veya bilinç, toplu eylem ve güç yapılarına doğrudan meydan okumayı içeren eylemler (Rubin, 1996: 246) de direnme tanımları arasındadır. Tüm bu yaklaşımların ortak paydası, direnmenin eylemselliği üzerinedir. Aynı zamanda kavram, mevcut iç rol yapılarını bilinçli bir şekilde sorgulamayı ve bu rollerin nasıl yapılandırılacağını yeniden düşünmeyi içerdiği (Brown, 1996: 729) gibi mevcut iktidar ilişkilerini sürdüren değerlerin kasıtlı olarak reddedilmesine (Faith, 1993: 8) de gönderme yapar. Sayısız bireysel ve kolektif yollarla "hayır, kabul edilemez, yanlış" ve "bunun olmasını istemiyorum" diyerek aktif olarak konuşmak (Pickering, 2000: 59) ve baskın bürokratik söylemin yapısını bozan herhangi bir davranış veya söylem (Trethewey, 1997: 288) de direnmeyi açımlayan diğer yaklaşımlardır. Burada da vurgu muhalefet hissinedir. Yani eylem ve muhalefet tüm direniş yazınının üzerinde uzlaştığı ortak kavramlardır. Ancak "tanıma" ve "niyet", bu yazına dışsal konumları itibariyle, direniş tartışmalarında bir yarılmaya yol açmıştır.

Şöyle ki, maddi ve fiziksel direniş (siyasal bir hareket), yani bir niyet taşıyan ve tanınan direniş, üzerine ençok yazılıp çizilen direniş biçimidir. Gösteri, grev ve örgütlenme gibi birçok etkinlik bu kapsamda düşünülebilir (Hollander ve Einwohner, 2004: 535-536). Kolektif eylemin kendisi fırsatlar ile bu fırsatları akılcı bir şekilde değerlendiren aktörlerin eylemliliklerine dayanır. Ancak geleneksel ortak eylemlerin, özellikle de mücadeleci protestoların gelişmekte olan ülkelerde madun gruplar

arasında pek görülmemesi, birçok radikal gözlemciyi farklı direniş türlerini keşfetmeye ve bunları ön plana çıkarmaya itmiştir. Postyapısalcılıkla ilintilendirilen bu kuramsal bakışta, Certeau (2008), Scott (1985; 2014) ve Bayat (2006; 2008; 2016) gibi bazı yazarlar günlük yaşamı bir pratikler düzeneği üzerinden düşünerek, kolektif direnme biçimlerinin karşısına, "taktik", "gündelik direniş biçimleri" ve "sıradanın sessiz tecavüzü" ile çıkmıştır.

Gündelik direniş paradigması insanların gündelik hayatlarında iktidarın zayıflamasına yol açan davranışları ile ilgilidir. Bu davranışlar, ekonomik olduğu kadar kültürel ve toplumsal talepleri de bünyesinde barındırdığından klasik anlamdaki toplumsal hareketlerden çok daha geniş bir mücadele alanında işlev görür. Dahası, gündelik direniş, direnmenin toplumsal yaşama entegre edildiğini ve normallikle bir parçası olduğunu ileri sürer. Dolayısıyla direnme pratikleri görünür değildir (tanınmaz) ve niyet açıkça dile getirilmez (Hollander ve Einwohner, 2004: 539). Öte yandan genel olarak toplumdaki güç ilişkilerinin karmaşıklığını, özel olarak da maduniyet siyasetini gözler önüne sermeyi sağlayan bu paradigma, evrensel bir mücadele tarzı umamayacağımızı, toptancı yaklaşımların genelde insanların değişim anlayışındaki çeşitliliği çarpıttığını, yerelin bir çözümleme birimi olduğu kadar önemli bir mücadele alanı olarak da tanınması gerektiğini, baskının hüküm sürdüğü durumlarda örgütlü protestonun illa ki ayrıcalıklı olmadığını, örgütlü ortak eylemin her yerde mümkün olmayabileceğini, dolayısıyla alternatif mücadele tarzlarının keşfedilmesi ve tanınması gerektiğini söyler (Bayat, 2016: 76). Daha esnek, küçük çaplı ve bürokratik olmayan bir direnişin önemine vurgu yapan bu kavrayış ayrıca, halkın çatışmaları ve gizli yıkım arasında bir süreklilik olarak anlaşıldığında, açık isyanların nereden geldiği ve objektif koşullara rağmen bu isyanların neden gerçekleşmediği sorularına da yanıt olacaktır. Gündelik direnişin bu spesifik alanını, ana teorik yaklaşımlarını ve farklı ampirik materyal aralığını haritalamak için bazı kilit tartışmalara başvurmak yerinde olacaktır. Nitekim söz konusu bu direnme formları kuramsal ardalanını Michel Foucault ve Pierre Bourdieu'ye borçludur. Ancak bu iki ismin ayrıcalıklı konumunu ele almadan önce vurgulamak gerekir ki, gündelik yaşamın pek çok anlık görüntüsünün tartışma konusu yapılması kültürel çalışmalar müfredatıyla da yakından ilgilidir. Çünkü gündelik hayat, hemen hemen bir arada

biçimlenen ekonomik/siyasal iktidar ile bu iktidarın bağlam belirleyiciliğine eklemlenen öteki türlerinin (düşünsel, kültürel, cinsel, sanatsal, etnik vb.) üretildiği, gerçekleştirildiği alandır. Ve kültürel çalışmalar geleneği de, gündelik yaşamın sayısız detayına kültürün nesneleştirildiği bir düzlemde odaklanmakta ve halkı sabit ve homojen bir sosyolojik kategori olarak değil, belirlenemez ve görgül araştırmaya tabi tutulamaz olarak değerlendirmektedir. Bu açıdan söz konusu gelenek, heterojen olana eşit konumlandırılan maduniyet tartışmaları içerisinde önemli bir uğrak noktası olarak düşünülmektedir. Bu düşün, madun kavramını literatüre kazandıran ismin Gramsci olduğu hatırlandığında ve kültürel çalışmalar geleneğinin kurucu metinlerini Gramcsi'nin hegemonya çözümlemesine borçlu olduğu göz önüne alındığında daha da anlamlı hale gelmektedir. Gramsci'nin çözümlemesine yakından bakmak ve kültürel çalışmalar geleneğinin kurucu metinlerinde Gramsciyen etkileri ortaya koymak, bu kavrayışın anlaşılmasında ufuk açıcı olacaktır.

Gramsci hegemonyayı, toplumsal yaşamda, birisinin kendi dünya görüşünü bir bütün olarak toplum bünyesine baştan sona yayması ve böylece kendi çıkarları ile toplum çıkarlarını büyük ölçüde eşitleyerek, ahlaki, siyasi ve entelektüel liderlik kurması anlamında ele almış (1986: 73-76); "toplumun bütününde etkili olma" durumunu da "egemen blok" kavramıyla karşılamıştır. Dahası hegemonya, insanların sadece geçici itaatlerini ya da oy desteklerini değil, kalplerini ve zihinlerini kazanma mücadelesi, yani, bir "mevzi savaşı"dır. Gramsci'ye göre bu savaşımın en iyi örneğini Gandhi vermiştir ancak, o bile, mevzisini koruduğu bu savaşta kimi zaman "hareket savaşı"na (örn: grev) kimi zaman ise "yer altı savaşı"na (örn: gizlice silahlanma) temas etmiştir. Dolayısıyla hegemonya, hiçbir zaman homojen, bütüncül ya da kuşatıcı değildir. Her zaman pasif ve aktif direnişin biçimlerine tabidir (Gramsci, 1986: 146-148,159). İdeoloji ise Gramsci için sadece üstyapısal alanda işleyen toplumsal bir pratik olmaktan çok (1986: 187), üretim süreçlerinin şekillenmesinde işlevsel olan ve bu sayede altyapı ile üstyapının uyumunu sağlayan temel toplumsal pratiklerden biri olarak görülmüştür (Thomas, 2010: 149-150). Bu yönlü bir kavrayışta Gramsci'nin tahakküm (zor) adını verdiği durum söz konusu olur ki, bu durumda devletin disipline etme ve cezalandırma gücü varlığını sürdürür ve tahakküm modern toplumlarda çeşitli baskı teknolojilerinin çoğalmasıyla da artış gösterir (Eagleton, 2013: 298). Bu, en basit

anlamda, kapitalist devletin zora dayalı iktidarını vurgulamak yerine, bu zoru görünmez hatta giderek gereksiz kılacak iktidar biçimlerine dikkati çekmekle (Fontana, 2013: 273); bağımlı bilinç biçimlerinin şiddet veya zora başvurulmadan inşa edildiği süreçler ya da "rıza"nın örgütlenmesi meselesiyle ilgilidir (Barrett, 2013: 358). Gramsci'nin kurgusunda madun grupların bilincinin çatlak ve pürüzlü olması da bu yüzdendir:

> *Etkin yığın insanı (madun) pratik olarak davranır ama dünyayı dönüştürdüğü ölçüde gene de bir dünya bilgisi olan eyleminin açık bir teorik bilincine sahip değildir. Teorik bilinci, hatta eylemiyle tarihsel bakımdan çelişik bile olabilir. Biri eyleminde örtükçe içkin ve gerçekliğin pratik dönüştürülmesinde onu işbirliğinde bulunduğu herkesle gerçekten birleştiren, öbürü ona geçmişten kalıt olarak kalmış ve eleştirilmeden benimsenmiş, yüzeysel olarak belirtik ve sözsel iki teorik bilinci ya da çelişik bir bilinci olduğu söylenebilir bu yığın insanının* (Gramsci, 1986: 206).

Yani ezilenlerin bilinci, yöneticilerden süzülen değerler (resmi bilinç) ile doğrudan doğruya pratik deneyimlerden doğan inançlardan (pratik bilinç) oluşan çelişik bir karışımdır (Gramsci, 1986: 207). Eagleton bu bölünmeyi, yani "resmi" ve "pratik bilinç" arasındaki bu ayrımı, Althussser'in "kuramsal ideolojiler" ile "pratik durumdaki ideolojiler" arasındaki karşıtlıkla paralel düşünülebileceğimizi; dahası, Bourdieu'nün "habitus" kavramını da "pratik ideoloji"ye denk okuyabileceğimizi söyler. Eagleton için, habitus gibi Voloshinov'un "davranışsal ideoloji"si de, sadece egemen fikirlerin basit bir yansıması değil; yaratıcı, açık uçlu bir ilişki olarak ele alınmalıdır (1996: 81-82). Nitekim Gramsci de devrimci pratiğin amaçlarından birinin, ezilenlerin pratik anlayışında saklı olan potansiyelleri açığa çıkarmak ve geliştirmek olduğu yönündeki düşüncesiyle (1986: 211) bu yaratıcı ve açık uçlu ilişkinin önünü açmıştır. Diğer bir deyişle, hegemonya kavramsallaştırmasının aynı zamanda bir karşı-hegemonya olanaklılığını açık etmesi, muhalif ya da onaya katılmayan ideolojik öznelerin nasıl oluştuğu sorusunu sormayı mümkün kılmış; iktidarın, ideolojik süreçler boyunca zihinlerde kurulan ve onaya dayanan/dayanmayan niteliklerini vurgulayan çözümlemelerine kapı aralamıştır (Sancar, 1997: 28,39).

Öte yandan Gramsci ile birlikte "düşünce sistemleri olarak ideolojiden", "yaşanan, alışılmış toplumsal pratik olarak ideolojiye" geçişin ilk örneğini kültürel

çalışmalar merkezinin kurucu ismi Hoggart vermiştir. İşçi sınıfının gündelik yaşam pratiklerini deneyimlere dayalı betimlemelerle analiz eden Hoggart, *The Uses of Literacy* adlı çalışmasında, geleneksel işçi sınıfı kültürlerinin değişim ve dönüşümünde dönemin koşullarını dikkate alan yaklaşımıyla, yüksek-alçak kültür ikiliğini reddetmiştir (1958: 264-287). Scott'a göre Hoggart, hakim bir ideolojinin hegemonyasının tabi grupları, tabiyetlerini açıklayan ve gerekçelendiren değerlere aktif bir şekilde inanmaya ikna ederek işlediğini ileri süren Gramscici hegemonya çözümlemesine karşılık, hakim ideolojinin, tabi grupları, içinde yaşadıkları toplumsal düzenin "doğal" ve "kaçınılmaz" olduğuna ikna ederek itaati elde ettiğini gözlemlemiş ve "ince bir hegemonya teorisi" önermiştir (2014: 122-125). Bu öneri en sade biçimiyle şunu söyleyecektir:

> *…İnsanlar durumları konusunda çok fazla bir şey yapamayacaklarını hissettiklerinde, bunu ille de umutsuzluk, düş kırıklığı ya da içerleme duyarak değil de hayatın bir olgusu olarak yaşadıklarında, baskı duygusunu sürekli olarak hissetmeden yaşamaya değer bir hayatı mümkün kılan tutumları benimserler… Kadercilik ve kabul halini alan bu tutumlar, genellikle trajik düzeyin altındadır. Mecburi askerlik yapan birinin ne kadar seçim şansı varsa onların da o kadar seçim şansı vardır* (Hoggart, 1958: 79-80).

Hoggart gibi Williams da, yüksek-alçak kültür ikiliğini reddederek "ortak bir kültürün gelişmesi" (2017: 483) konusunda tavır sergilemiş; belirleyen altyapı ve belirlenen üstyapı sorunsalını, ekonomik olanın lehine ikinci plana itilen kültür adına çözümlemiştir. Marksizm ile giriştiği düşünsel serüveninde altyapı-üstyapı, üretici güçler, kültür, dil, edebiyat, estetik, görenekler, türler, biçimler, tarzlar ve yaratıcı pratik gibi kavramlarla ilgilenen Williams, kültürü, "üstyapıya bağlı belirlenen bir öğe" olarak ele almıştır (1990: 21). Gramsci okumasında ise yazar, ideolojinin durağan yan anlamlarına karşılık, hegemonyanın dinamik bir karakter taşıdığını (1990: 87-88); "sürekli yenilenmesi, yeniden yaratılması, savunulması ve değişikliğe uğratılması gerektiğini" düşünmüştür (1990: 90). Öte yandan siyasi tahakkümün yaşayan bir süreci olarak hegemonya, Williams'ın kültürü "duygu yapısı" olarak ele aldığı tanımına karşılık okunabilir (Eagleton, 2005: 48). Nesnelliği ve sezgiselliği birleştiren "duygu yapısı" (Williams, 1965: 64), kültürlerin hem maddi gerçeklik hem de yaşayan deneyim olarak ikiliğini tartışmaya çalışma yollarından biridir (Eagleton, 2005: 48).

Belki de bu sebeple Williams için, hegemonyanın hiçbir tarzı, bir toplumun anlamlarını ve değerlerini tek başına tam olarak tüketemez. Her yönetici gücün kısmen kendi hakimiyetinin kurucusu olacak biçimde, karşı hegemonik[20] güçlerle ilişkilenmek zorunda kaldığı düşünüldüğünde der Williams, hegemonya da doğası gereği, pratik ve dinamik olduğu kadar, ilişkiseldir (1990: 91).

Kültürü gündelik görüntüler üzerinden pratik bir yaklaşımla ele alan bir diğer kurucu metin, *The Making of English Working Class*'dır. Thompson imzalı metin, işçi sınıfının oluşumunda faile olduğu kadar koşullanmaya da yönelik bir sürecin tespitine girişmiş; "sınıf"ı bir yapı ve hatta bir kategori olmanın ötesinde, "insan ilişkilerinde gerçekten olan birşey" (1966: 9) olarak ele almıştır. Yani Thompson'da sınıf ekonomik parametrelerle olduğu kadar kültürel unsurlarla da ilişkili düşünülmüştür. Bu kavrayışla yazar, Gramscici hegemonya düşüncesini on sekizinci yüzyıldaki İngiliz toplumunu yöneten güç ilişkilerini anlamak için kullanmış; soyluların hegemonyasının, anayasal kanalları ya da doğrudan eylemin seyrek görülen işaretlerine yönelik protestoyu ve eleştiriyi sınırladığını göstermiştir. Şiddetli halk isyanlarının, soyluların eylemlerinin sınırlarında konumlandığını, ancak onların otoritesine itiraz bayrağının kalkmadığını iddia eden Thompson, soyluların iktidarının büyük ölçüde simgesel manipülasyon, teatral jestler ve hukuk sistemi aracılığıyla kendisini gösterdiğini ortaya koymuştur. Yazar, soyluların hegemonik bir sınıf olduğuna inanmışsa da, halk sınıflarının yöneten sınıfın değerlerini özümseyeceği ya da yukarıdan yayılan dünya görüşünü onaylayacağı düşüncesini reddetmiştir. Yani yazara göre hegemonya, yönetenlerin yönettikleri insanların eylemliliğini zorla ele geçirmesi anlamında değil, sınıf mücadelesi türlerinin ele geçirilme yolu anlamında ayrıcalıklıdır (Thompson, 1966: 10-14). Thompson'un yaklaşımını, Marx'ın düşünsel geleneğini gözden geçiren ve sorgulayan "hatta", bir katkı olarak sunmak mümkündür. Nitekim Hall de "Marksizme karşı, Marksizmle birlikte, Marksizmi geliştirmeyi denemiş" (Hall, 2008: 89) ve bu diyaloğun ruhunu yakalayan kültürel kuramcılara eklemlenmiştir. Bu bütünleşmenin özgün yanı, Hall'un kültürel unsurları anlamsal düzeyde ve anlam haritaları olarak ele alan yaklaşımıdır. Gramsci'nin yanı sıra

[20] Williams, hegemonya kavramının pratik ve soyut anlamları arasındaki farkı belirtmenin bir yolu olarak, "hegemonya" yerine "hegemonik" terimini kullanmayı önermiştir (1990: 91)

Althusser'den ve onlar kadar olmasa da Williams'dan etkilenen Hall, Marksist geleneğin iktisadi indirgemeciliğe sürüklenme tehlikesi barındırdığı konusunda Gramsci ile hemfikirdir. Williams'ı, "duygu yapıları"na olan vurgusu dolayısıyla etnosantrik ve duygusal bir karakter olarak alımlayan Hall'un, Hoggart ve Thompson için de sert olmayan eleştirileri vardır (2005a: 3-7). Ancak Hall için 1980'den sonra kültürel çalışmalar alanında "iki paradigma"dan söz etmek artık kaçınılmazdır.

"Kültürelci paradigma" anlamını tam da Hoggart, Williams ve Thompson'un çalışmalarında bulur. Bu değerler dizisi, daha önce de vurgulandığı üzere kültürü anlam, aidiyet ve kimliğin meydana geldiği bir deneyim alanı olarak görmekte; kişisel ve sınıfsal eğilimlerin şekillenmesinde maddi eşitsizlikler ve insan bilincini değişimin temel aktörü olarak konumlandırmaktadır (Dworkin, 2012: 102). "Yapısalcı paradigma" ise bilinci ve deneyimi kültürel şemaların yanı sıra maddi koşulların da belirlediği savunusundan hareketle, Gramsci ve Althusser'den ödünç alınan "hegemonya" ve "çağırma" kavramları ile sınıfsal birliğini verili bir analiz unsuru olarak kabul eden geleneksel Marksizmin sınırlılıklarını düzeltmeye, Hall'un tabiriyle "revize etmeye" çalışmıştır. İdeolojinin özneye dışsal veya ondan üstün bir şey olduğu varsayımından sakınarak, aktörler ile toplumsal denetimi sağlayan yapılar arasındaki çelişki ve yarılmaları gösteren (Hall, 1983: 38-40) bu çabayı anlamak, söz konusu çatlak hatlarını bir direniş alanı olarak okumamıza imkân tanıyacak olması bakımından da önemlidir.

Hall, kültürü tanımlarken "açık metin" metaforuna başvurur ve kültürel pratiğin hiçbir zaman sona ermeyen, daima evrimleşen karakterini açıklayarak özcülüğü reddeder. Kültürel çalışmaları Foucaultcu bir anlamda, "söylemsel oluşumlar" olarak tanımlayan Hall'un hegemonya kavramına başvurması da aynı özcülük karşıtı itkiden kaynaklanır. Hegemonik tahakküm -Williams'ın kurgusunda olduğu gibi- sona ermiş, bütünlüklü bir şey değildir. İdeolojik baskıyla kurulan tahakkümün aksine hegemonik hakimiyet hiç bitmeyen bir pazarlık, müzakere, iktidar ve direniş sürecidir (2008: 91-93). İktidarı akışkan ve olumsal bir şey olarak gören bu okumayı güçlendirmek için Hall, Althusser'in çağırma kavramından yararlanır. Dilbilim kökenli bu kavram, düz anlamıyla, bir konuşmacının siyasal arenada yaptığı sözlü müdahaledir ve Hall'un

ellerinde, insanı kültürel düzlemde sivil bir özne olarak inşa eden ideolojik katmanlaşma anlamı kazanmıştır. Dolayısıyla kavram Hall'a önemli görülmüştür, zira insan ilişkilerine özgü akışkanlık ve çoğulluğun hâkim sınıf iktidarı bağlamında geçerli olduğu önermesi ona göre son derece önemlidir. Bu kavrayışla iktisadi, kültürel ve siyasi özgürlükleri kısıtlayan bir hükümetin nasıl olup da gönüllü bir şekilde desteklenebildiğini açıklamak Hall için mümkün hale gelmiştir (2005a: 19-21).

Öznenin bölünmüş ve çelişik; kültürel formların ise müphem ve noksan olduğunu anımsamasını sağlayan bir farkındalık ile Hall, kültür ve toplum analizinde eklemlenme ve kodlama/kodaçımı metaforlarına da başvurmuştur. Gramsci kökenli eklemlenmeyi Hall, ideolojik, iktisadi, kültürel ve siyasi bloklarının insan davranışı üstünde belirleyici bir üretimsel yapı dayatmak üzere birleşmesi ve kaynaşması olarak tanımlarken; kodlama/kodaçımı'nı da kitlelere aktarılan metinlerin yol açtığı etkiler ve iletilen mesajları yeniden yorumlamak ya da hükümsüz kılmakta kitlelerin üstlendiği aktif rol ile ilişkilendirir. Kodlama/kodaçımı modeli aynı zamanda Frankfurt Okulu'nun izleyiciyi/okuru edilgen kılan bir yaklaşımını düzeltme girişimi olarak da okunabilir. Hall'e göre, Adorno, Horkheimer ve Marcuse kitle kültürünün alıcısını, mutlak kültür endüstrisinin bir kurbanı olarak sunar. O ve arkadaşları ise kitlenin aktif yorumlama kapasitesini kitleye iade ederek bu fatalizmi aşmak isterler. Bu tutum, temelindeki düşünsel etkiyi, Eco ve Barthes'ın öncülük ettiği göstergebilimsel dönüş, Volosinov'un göstergenin çok-vurgululuğu kuramına yönelik yaklaşımı, Derrida'nın differance ve Foucault'un söylem kavramına borçludur (Hall, 2005b: 117-127). Söz konusu değişim aynı zamanda postyapısalcılığın Hall'u ne kadar etkilediğini gösterir. Nitekim *New Times*'da ırk, etnisite ve öznenin parçalanması meselelerini ele alan Hall'un "yeni zamanlar" (New Times) (1989) tezi, kendi ifadesiyle, postmodernizmin belli boyutlarını, özellikle olumsallığın kabulünü, farklılaşmanın aşılmasını ve küreselleşmeye yönelik vurguyu sahiplenmiştir (2008: 102). Hall bu bağlamda yeni etnisitelerin, feministlerin, gay ve lezbiyen hareketinin, ekolojik muhalefetin, hayvan hakları hareketinin vb. mücadelelerin, yeni bir kimlik siyasetine temel oluşturduğunu ortaya koyarak; marjinal kimlikleri, çevresel kültürleri ve kültürel eklemlenmeye özgü çatışkıları göz ardı etmemiştir (Hall ve Jacques, 1988: 223-227).

Hall gibi Bourdieu da kültür analizinde sınıf temelli bir yaklaşıma başvurmuş, ancak Marksizmi "simgesel" düzlemde ele alarak işçi sınıfı ve yeni etnisiteler meselesinde daha düşünümsel ve nesnel bir kültür analizi yapmıştır. Yazara göre ideoloji ya da simgesel şiddet, ekonomik ve siyasi iktidarı, kılık değiştirmiş, sorgusuz sualsiz kabul edilen biçimler altında temsil ederek toplumsal dünyayı anlamayı ve uyarlamayı sağlayan araçları dayatma gücüdür. Bu gücün ayakta kalması yani "simgesel sistemlerin simgesel iktidar uygulayabilmeleri için, o iktidara maruz kaldıklarını, hatta kendilerinin de o iktidarı kullandıklarını görmek istemeyenlerin işbirliği şarttır" (Bourdieu, 1991: 164). Dolayısıyla simgesel iktidar, hem tahakküm kuranın hem de tahakküme uğrayanın rızasını sağlayan bir meşrulaştırma gücüdür. Ve bu, ezilenlerin ezilme koşullarını nasıl meşru gördüklerini vurgular (Swartz, 2011: 129).

Görüldüğü üzere Bourdieu'nün iktidarın "doğallaştırılmasına" yaptığı bu vurgu, Gramscici bir hegemonya çözümlemesi ve Hoggart'ın hegemonyayı alımlama biçimiyle ortak izler taşımaktadır. Ancak Goffman'ın "simgesel etkileşimci" ve "etnometodoloji" yaklaşımındaki faillik kavrayışı, Bourdieu'nün Fransız yapısalcılığının ötesine geçerek stratejik bir imkân bulmasına ve sosyolojik eleştirisini bilinçli olarak belirli grupların çıkarları üzerinden sistematikleştirmesine aracılık etmiştir (Swartz, 2011: 44, 141, 209). Teknik, siyasal, yapısal ve kültürel bakış açılarına beşinci bir halka ekleyen ve dramaturjik bir yaklaşımla günlük yaşamda benliğin nasıl sunulduğu sorusuna cevap arayan Goffman için "izlenim" denetimini ilgilendiren gerçekler göz ardı edilmemelidir (2014b: 224). Bu bakımdan *Benliğin Sunumu,* benlik imajının sürdürülmesinde söz konusu olan olumsallıklara, yani gündelik hayattaki benlik imajını inşa etmek ve korumak amacıyla başvurulan tekniklere dair bir analiz olarak düşünülebilir. Goffman'ı anlamak, hem bu teknikleri görünür kılmak hem de Bourdieu'nün konumu açığa çıkarmak açısından yararlı olacaktır.

Toplumsal deneyim içinde ortaya çıkan benliğin, toplumsal sahnenin bir ürünü ve toplumsal hayattaki performansların dramatik bir sonucu olduğunu düşünen Goffman'a göre benlik, eylem sırasında bir varlık olarak değil, eylerken ortaya çıkar.

Bu açıdan diğerleri üzerinde yaratılan izlenimleri en iyi biçimde idare edecek olan da kişinin kendisidir. Bireyi oyuncu (uygulayıcı benlik) ve karakter (karakter benlik) olarak iki temel parçaya bölen yazara göre oyuncu, dürtüleri, ruh halleri, enerji ve hisleriyle psiko-biyolojik bir organizma olarak başkalarından değer görmek isteyen kişiye; evrensel insan doğasına işaret eder. Yani uygulayıcı benlik, gayet insani bir iş olan performans sahneleme işiyle meşgul, huzursuz bir izlenim imalatçısı; karakter benlik ise bir simge, performansın iletmeyi amaçladığı cesaret, güç ve diğer üstün niteliklere sahip, genel anlamda iyi biridir (Goffman, 2014b: 234). Topluma katılım ve toplumsal hayatın kurallarına uyum motivasyonunun temel zeminine işaret eden uygulayıcı benlik, her ne kadar içsel bir şey olarak düşünülse de Goffman için durum farklıdır. O, insanların kendilerinden söz ederken akıllarında uygulayıcı benliğin değil, karakter benliğin olduğunu düşünür; Park'tan ilham alarak, "maske[21]miz gerçek benliğimizdir" (Goffman, 2014b: 32) der. Şöyle ki, "maske yalnızca, ne taşıdığını bilmeyenleri etkileyerek dışa yönelik işlemez; maske bir birey tarafından takılan bir şeydir ve bu birey, maskenin içindedir" (Canetti, 2006: 379). Ancak yine de kişi, kendisini tamamen maskeye bırakmaz. Çünkü maskesinin düşürülmesinden korkar. Maske, onu takanın dönüşümünde rol oynasa da der Canetti, bu aynı zamanda maskenin onu takan tarafından kullanılması gereken bir silah olduğu gerçeğini değiştirmez. Yani maskeyi takan insan, karakter benliğinde kalarak, onu manipüle etmelidir ve aynı zamanda bir uygulayıcı olarak maskeye dönüşmelidir (Canetti, 2006: 380). Peki, bu durum bir pasiflik algısı yaratmaz mı?

Sennett'e göre, buradaki pasiflik savunma amaçlı bir olgudur; kişiyi kendilik duygularının içerdiği yaralanma tehlikesinden korur (2017: 196). Gerçek kişinin rol yapan bireyden korunma amaçlı olarak yabancılaşmasıyla gerçek benliğin kurumsal dünyaya gösterdiği bu edilgen yüzü, birçok yorumcu tarafından "layık olduklarını buldukları"nın bir kanıtı olarak algılanmıştır ancak, Sennett düşününde burada söz konusu olan, dışarıdan bakanlara kadercilik gibi gelebilecek bir savunma durumu ve varoluşsal güvenlik duygusudur (2017: 200-201). Yani "gerçek ben" ve "rol yapan ben" kavramları üzerinden, "bölünmüş benlik" ve "yaralı haysiyet"in kullanımlarını

[21] Robert Ezra Park, *Race and Culture* adlı çalışmasında "kişi" (person) sözcüğünün ilk anlamının "maske" olmasının basit bir rastlantı olmadığını hatırlatır (1950: 249).

belirlemeye çalışan düşünür için asıl mesele, bu durumu, *Bu savunma şizofrenik midir* indirgemeciliğinin ötesinde, insanların içinde yaşadıkları sistemden çok daha büyük olmaları nedeniyle gösterdikleri bir tepki olarak okumaktır (Sennett, 2017: 205-208). Çünkü Sennett'e göre, "gerçek ben" yani "iç benlik", "rol yapan ben"in yani "dış benlik"in yaptığı hiçbir şeye inanmaz. "Gerçek benlik" bir yadsıma kaynağı olmanın yanı sıra sürekli bir kayıtsızlık alanıdır. Ancak bu kayıtsızlık alanının olumlu bir amaca hizmet etmesi için "rol yapan ben" ile "gerçek ben" arasındaki kopukluğun belirsiz ve rahatsız edici olması, yani, iki benliğin birbiriyle barış içinde olmaması gerekir (Sennett, 2005: 147-148). Bu yüzden Sennett'e göre, "Goffman'ın dünyasında insanlar bir şeyler yapar ama tecrübe kazanmazlar" (2010: 58-59). Nitekim Goffman, performanstan bağımsız bir benlik anlayışımız olduğunu kabul eder ama bu benlik algısını performansın sebebi değil sonucu olarak düşünür. Yani Goffman için karakter ve oyuncu arasında fark olsa da "gösteri" için her ikisinin "performans"ı hayati önem taşır (2014b: 234-235). Bu nedenledir ki kuramsal konumu olan dramaturjik yaklaşımında yazar, ana düzenleyici metafor olarak sahne ve tiyatroyu kullanmıştır. Gerçi tüm dünyanın bir sahne, bütün insanların da bu sahnedeki oyuncular olduğu fikri yeni bir şey değildir; Yunan tiyatrosuna, Shakespeare'e ve Machiavelli'ye dayanan uzun bir geçmişi vardır. Fakat modern sosyolojide, bu fikri en eksiksiz biçimde geliştiren kişi Marshall'a göre, etkileşimin mikro düzeni üzerine çalışmalarıyla insanların "izlenim" yaratma yollarına ışık tutan Goffman olmuştur (2005: 163).

Burada "izlenim"den kasıt, toplumsal hayatın toplumsal düzeni istikrarlı kılan görünürdeki önemsiz kural ve mekanizmalar (Goffman, 2017: 290-302), toplumsal aktörlerin toplumsal etkileşim sırasında rutin şekilde başvurdukları görüntüyü kurtarma pratikleri ve bu pratiklerin toplumsal düzeni pekiştirme biçimleridir (Goffman, 1955: 7-13). Bu yüzdendir ki Goffman, bireylerin başkaları karşısındaki imajlarını korumak için takınmaları beklenen saygın tavırlar ile kendi kişisel imajlarını korumak için sergilemeleri gereken doğru tavırlar arasında ayrım yapar (1956a: 497-499). Ve bu ayrımdan hareketle, bireyin, toplumsal etkileşim sırasında korunması mümkün olmayan bir benlik imajı verdiğini ve bu gerçeğin farkında olduğunu ortaya koyması için utandığını söyler. Ancak bunun, aynı zamanda ihlal ettiği yükümlülüklere saygısını bildirme gibi bir anlamı da vardır (Goffman, 1956b: 264).

Yani Goffman için önemli olan toplumsal etkileşimin duruma uygunluğu üzerinde durarak, bunun her ne kadar önemsiz görünse de ortak toplumsal hayatın temeli olduğunu görmek (1966: 3-4); toplumsal ilişkileri, toplumsal statüyü ve düzeni onaylamak adına uygulanan toplumsal rutinleri ve pratikleri göz ardı etmemektir (Goffman, 1971: 3). Dolayısıyla bu toplumsal karşılaşmaların nasıl oluştuğu, o karşılaşmalarda rol alanların sahneyi hareketleriyle nasıl değiştirdiği, her bir karşılaşmanın toplumda var olan etkin tarihsel güçler nedeniyle nasıl ortaya çıkabildiği veya ortadan kaybolabildiği, Goffman düşününde çok da önemli değildir (Sennett, 2010: 58).

İleri aşamada Goffman dramaturjiye ilgisini devam ettirmiş, yalnız bu çerçeveyi damgalanmış birey üzerinden tartışmaya açmıştır. *Damga* (2014b), bedensel, ahlaki ve kabilesel olarak damgalanma deneyimini yaşayan kişilerin özelliklerinin biçimsel bir analizini yaparken, bir akıl hastanesinin içinde yürütülen alan araştırmasını yansıtmakta, bir akıl hastasının moral kariyerini izlemektedir. Goffman bu örnek olay incelemesinden yola çıkarak, "total kurumlar"ın işleyişini sergileyen daha genel bir açıklamaya varmış (Marshall, 2005: 273) ve Bourdieu'ye de ilham olmuştur (Swartz, 2011: 44). Bu bağlamda Bourdie'nün yukarıda altı çizilen belirli gruplarından kasıt da, Goffman'ın, örselenmiş kimliğin idare edilişi üzerine notları içeren geniş hacimli çalışmasında yanıtını aradığı şu sorularla yakından ilgilidir: "Damgalı birey kendindeki farklılığın, hâlihazırda insanlar tarafından biliniyor ya da anında insanların dikkatini çekebiliyor olduğunu mu; yoksa kendindeki farklılığı, insanların ne bildiğini ne de bu farklılığın onların hemen dikkatini çekebilir olduğunu mu farz eder?" (Goffman, 2014a: 19) Goffman'a göre birinci durumda, gözden düşürülmüş, itibarsızlaştırılmış olan, ikinci durumdaysa gözden düşürülmesi, itibarsızlaştırılması ihtimal dâhilinde olandır vurgulanmak istenen. İtibarsızlaştırıcı bir damgaya hâlihazırda sahip bir kişi için öncelikli sorun, karma temaslarda doğan gerilimi yönetmektir (strateji). Çünkü bu karşılaşmalarda itibarsızlaştırıcı olan şeyleri açıkça tanımlama taraftarı değilizdir ve bilinçli bir şekilde sürdürülen bu aldırmazlık, tüm taraflar için özellikle de damgalı birey için gergin, belirsiz ve muğlak bir hal alır. Ancak itibarsızlaştırılması ihtimal dâhilinde olan bir kişi, toplumsal ilişkiler esnasındaki gerilimleri idare etmekten ziyade kusura ilişkin "bilginin denetimi"yle

ilgilenir; aldatıcı görünüm sergileme, "mış gibi yapma" şeklindeki "taktik"ler de buradan doğar. Çünkü artık mesele, göstermek veya göstermemek, söylemek veya söylememek, açığa vurmak veya vurmamak, yalan söylemek veya söylememektir. Asıl önemli olan da her defasında bunların nasıl, ne zaman, nerede ve kimin karşısında yapılacağıdır (Goffman, 2014a: 77-78).

Dolayısıyla kendisi de "ücra bir taşra yöresinden gelerek, alnına yazılmış hakikatlerin ve değerlerin yok olması karşısında hayal kırıklığına kapılan bir çömez'in, kendini yıkıma götürecek *hınç* duygusunda teselli bulmak yerine, bu hayal kırıklığına 'bilgisinin denetimi' ile hâkim olması gerektiğini büyük bir kuvvetle hissetmiş biri olarak" (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 212) Bourdieu'de (örselenmiş kimliğinin idare edilişi üzerine), Spinoza'dan ve Nietzsche'den esinler bulmak mümkündür. Öyle ki Bourdieu, Nietzsche'de olduğu gibi hıncı uysal bir başkaldırı, düş kırıklığı içinde kendini ele veren tutku aracılığıyla kabullenme duygusunun dile getirilmesi olarak görmekte (1999a: 49); çabasının Spinozacı bir itkiyle "gülmek, pişman olmak, nefret etmek değil, anlamak" ya da daha doğrusu gerektirmek, gerekçelendirmek olduğunu belirtmektedir (1999a: 408). Dolayısıyla Bourdieu'nün derdi ne bireydir, ne de somut bireyler kümesi olarak gruplardır: Tarihsel eylemin gerçekleşmesi arasındaki ilişkidir, bu ilişkiden doğan her şeydir, yani algılanan ve takdir edilen gerçeklikler şeklinde kendini gösteren alanlar, toplumsal temsiller ve pratiklerdir (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 117). Bu yönlü bir kavrayışla Bourdieu, sosyo-analizin iyi yürütülüp yürütülmediğini gösteren ölçütlerden birinin, uyandırdığı direniş olduğunu söyleyecektir. Ve yazara göre sosyolojik analiz, aktörlerin kabul edilmeyen hayati çıkarlarını ortaya çıkardığı ölçüde, genellikle direnişi de uyandıracaktır (Bourdieu, 1995: 9-11).

Bu sebeple Swartz'a göre Bourdieu'nün aktörleri esasında birer stratejisttir. Ama o, "strateji" kavramıyla bilinçli tercihi, akılcı hesaplamayı ya da stratejik bir niyeti kastetmez. Stratejiler, meydan okuma, karşı hamlede bulunma, erteleme, saldırganlık, misilleme ve küçümseme gibi karmaşık manevralardır. Bu manevraları yönlendiren şey de "onur" duygusudur. Onur duygusu, zorluk, kısıtlılık ya da fırsat durumlarında uygun ya da olanaklı görünen şeyi pratik biçim altında içselleştirmiş yatkınlıklar

kümesinden doğar. Dolayısıyla "pratik yatkınlıklar", eylemin temelde biçimsel olmayan, pratik boyutunu vurgulamak için kullanılır. Aktörler kurallara uyan ya da normlara itaat eden kişiler değil, çeşitli durumların sunduğu fırsatlara ya da engellere tepki veren stratejistlerdir. Aktörlerin pratik stratejistler oldukları fikri, eylemi nesnelcilik/öznelcilik ikiliğini aşarak "habitus" kavramı aracılığıyla toplumsal yapılara bağlar. Toplumsal olarak yapılandırılmış eğilimler düzeneğine işaret eden habitus, alışkanlık ile karıştırılmamalıdır. Tersine, eğilimler hem ideal bir eylem örüntüsüne işaret eder hem de eylemin fırsatlar veya engeller arasındaki karşılaşmadan doğduğunu savlar. Bu fırsatlar veya engeller, durumlara ve bireylerin bu durumlara taşıdığı geçmiş deneyimlere ve geleneklere dayalı sosyalleşmeyi yansıtan kalıcı eğilimlere bağlıdır. Farklılıklar ve uyumsuzluklar ise bir yargı kurumu aracılığıyla değil koşullara göre hem yargıyı hem de cezayı dikte eden onur ya da adalet duygusuyla halledilir (Swartz, 2011: 141-144).

Bourdieu'nün iktidarın doğallaştırılmasına yönelik bu kavrayışını ve bu ilişkisel süreçte direnme edimine karşılık gelen sızıntı anlarını Foucault'un çözümlemesinde de görmek mümkündür:

> *…iktidar her yerde hazır ve nazırdır. Ama bu, her şeyin yenilmez birliğinin çatısı altında kümeleştirme ayrıcalığına sahip olmasından değil, bir noktayla başka bir nokta arasındaki her bağıntıda ürüyor olmasından kaynaklanır. İktidar her yerdedir ama bu, her şeyi kapsadığından değil, her yerden geldiğinden dolayı her yerdedir* (Foucault, 2007: 72).

Bu kavrayışta iktidar sayısız noktadan çıkarak, eşitsiz ve hareketli ilişkiler içinde işler. Dolayısıyla iktidar bir kurum, bir yapı değildir; bazılarının baştan sahip olduğu belirli bir güç de değildir. Foucault için karmaşık bir stratejik durum olarak iktidar, aşağıdan gelir. Yani iktidar ilişkilerinin kökeninde iktidar/tabi olanlar arasında ikili bir karşıtlık yoktur. İktidar ilişkileri toplumsala dışsal konumda değil, içkindir (Foucault, 2007: 72-73); hem daha basit hem de çok daha karmaşıktır. Basittir, çünkü piramit biçimindeki yapıları gerektirmez. Çok daha karmaşıktır, çünkü iktidar teknolojisi ile üretici güçlerin gelişimi arasında çok sayıda ilişki söz konusudur (Foucault, 2005: 187). Yani, iktidar baskı altına almaktan çok biçimlendirir; susmak değil, insanların konuşması lazımdır. "İnsanların dilinin altında yatanı çıkarır ve bunları disiplin altında tutar. Direnme odaklarının harekete geçmesini önlemez, tam tersine onların

hareketlenmesine çalışır. Şayet iktidar güçlüyse" der Foucault, "bu arzu ve bilgi düzeyinde pozitif etkiler ürettiği için böyledir" (2012: 42).

Dolayısıyla asıl sorulması gereken soru, iktidar ya da iktidarın tahakkümcü pratikleri değil, bu pratiklerin her yerde nasıl işlediğidir. Foucault'ya göre bunu mümkün kılan, "güç ilişkilerinin her alanında birer taktik öğe ya da blok olan söylemlerdir" (2007: 78). Söylemsel ve söylemsel olmayan bu oluşumlar aynı zamanda "iktidarın hem aracı hem sonucu olabileceği, ayrıca karşıt bir strateji için engel, tökez, direnme noktası ve çıkış da oluşturabileceği karmaşık ve istikrarsız bir bütündür" (Foucault, 2007: 78-79). Böylece farklı söylemlerin içerisinde yer alan ve farklı söylemleri oluşturmaya katkı veren özne, yalnızca bastırma mekanizmalarının altında sıkışıp kalmaz, aynı zamanda onlar tarafından üretilir ve onlara direnir.

Hapishanenin Doğuşu'nda, kurumları içten içe kemiren, kanını emen ve iktidarın işleyişini sümen altından yeniden düzenleyen düzeneklerin analizini yapan Foucault'ya göre, iktidarın olduğu yerde direnme vardır. İktidarın, dayanıklı özü yoktur ve kendisine direnemez. Bu direnme noktaları, kodların çoğalmasıyla sonuçlanır; mücadeleler, gündelik deneyimin farklı boyutlarında sürdürülür; yani direniş iktidar şebekesinin her yanında mevcuttur. Dolayısıyla Foucault'ya göre, iktidara karşı direnmenin tek bir mekânı yoktur. Türlerinin örneğini oluşturan, olanaklı, zorunlu, olanaksız, kendiliğinden, yaban, yalnız, danışıklı, yükselen, şiddetli, uzlaşmaz, uzlaşmaya yatkın, çıkar güden, kurban vermeye hazır direnmeler vardır. Amaç, iktidar ilişkilerinden kaçmak değil, taktiksel karşıtlıkları ve özgürleşmeleri harekete geçirmektir. Öte yandan edilgen nitelikte olmayan bu direnmeler, türdeş olmayan birtakım ilkelere bağlı olmamakla birlikte birer tuzak da değildir. Düzensiz biçimde dağılmış olan direnme noktaları; kimi zaman grupları ya da insanları ayaklandırarak bedenin bazı noktalarını, yaşamın kimi uğraklarını ve bazı davranış türlerini harekete geçirir, zaman ve uzam içinde yayılırlar (Foucault, 1992b: 73-74).

Bu analiz bize, iktidar ve iktidar kurumlarının oluşturduğu baskın gerçekliğin ardında bir mikro-direnç hareketinin yattığını, bu mikro-direnç hareketinin de kendi içinde mikro özgürlükler oluşturarak gizli kaynakları harekete geçirdiğini söylemektedir. Ancak bu gizli kaynakların ne olduğu sorusu Certeau'ya göre

Foucault'da ayrıcalıklı bir konuma sahip değildir. *Hapishanenin Doğuşu*'na hem bir cevap hem de bir karşıtlık niteliğinde ortaya çıkan (Giard, 2008: 20,21) *Gündelik Hayatın Keşfi*'nde Certeau, bir vakadan yola çıkarak, düzenekler ile ideolojiler arasındaki ayrışıklığı ve çift anlamlı ilişkileri gösteren Foucault'nun, belirli bir alanı işlenebilir tarihsel bir nesne olarak oluşturmayı başardığı noktasında endişe taşımaz. Ancak kurumsallaşmış teknolojilerin ilmekleri arasında sayısız etkinlikte bulunmaktan geri kalmadığını düşündüğü anti-disipliner tekniklere ayrıcalıklı bir konum atfeder (Certeau, 2008: 132-133). Nitekim Certeau'nun bu girişimini Gardiner de, Foucault'nun günümüzdeki disiplin toplumunu karşılamakta yetersiz kaldığını düşündüğü tek boyutlu analizine güçlü bir düzeltme olarak görmekte ve belki de gerekli olanın Foucault'nun paranoyası ile Certeau'nun idealizmini sentezlemenin bir yolu olduğunu söylemektedir (2000: 178). Gardiner'in altını çizdiği bu idealizm, "taktik" kavramı üzerinden kültürel ve siyasal ardalanı olan bir analize ilişkindir. Peki, gizli kaynakların açığa çıktığı, diğer bir ifadeyle belirsiz bir tema olan dinamizm ve yaratıcılığın ön plana çıktığı bu analizin ana nesnesi nedir?

Certeau'nun *Gündelik Hayatın Keşfi* üzerine çıktığı bu yolculuk, adından da anlaşılacağı üzere analiz nesnesi olarak "gündelik yaşamı" ele alır. Gündelik yaşam, en kavranamaz, çerçevesinin çizilmesi ve belirlenmesi en güç olan şeydir. Bir anlamda, bundan daha yüzeysel bir şey yoktur; diğer anlamda, değiştirilmesi gereken ve değiştirilmesi en güç olan "açığa çıkmış varoluş" ve "yaşantı"dır. Bu yüzdendir ki gündelik hayatın izleklerini sürdüğü çalışmasında Lefebvre aşina olunanın bilinmeyen olduğundan (2013: 20, 55); Pierre Bourdieu ise Flaubert'den ilhamla vasatı iyi betimlemek gerekliliğinden; bütün hayatları yaşama isteğinden bahsetmektedir (2014: 179, 208). Bu noktada yapılması gereken gözleri açmak, gündelik hayatın en mütevazı olgularının engin insani içeriğini basitçe keşfetmektir (Lefebvre, 2013: 137). Nitekim Certeau için de günlük yaşam bir sanat oyununa sahne olur yani bu oyun dâhilinde yanıltılır, oyuna getirilir; kurumsallaşma bağlarına toplumsal değiş tokuş, teknik buluş ve manevi bir direniş tarzı dâhil olur. Diğer bir ifadeyle "bağış tasarrufu", "hamle estetiği" ve "dayanıklılık etiği", uygulamaların kuram nesnesi statüsüne oturmalarını sağlar (Certeau, 2008: 100) ve Certeau'ya göre geriye şu iki sorunun yanıtını bulmak kalır: Halkın kullandığı hangi işlem ve yöntemler (taktik) disiplin mekanizmasıyla

oynamakta ve bu mekanizmayla, ancak bu mekanizmayı kendine uyarlamak için uyuşmaktadır? Öte yandan egemenlik altında bulundurulanlar açısından, sosyopolitik düzenlemeyi sağlayan ve sessiz sedasız yürütülen işlem ve yöntemlerin karşıt modelini, hangi "eylem, uygulama ve üretme sanatları" (strateji) oluşturur? Certeau'ya göre bu iki soruya yanıt vermek, işleyişin yönünü saptıran, en önemsiz, en sıradan işlemlerin ayrımına varmakla olacaktır (2008: 47). Çünkü alışkanlık, tutum ve uygulamaların işten kaytaran özgürlüğüne ve serbestliğine sarsılmaz ve kesin bir biçimde inanan Certeau, çoğu kişinin boyun eğiş ve tek biçimcilik gördüğü yerlerde sessiz ve incelikli taktiklerin, egemen düzene sızdığı en küçük ölçekteki oyun alanlarını görmüştür (2008: 25). Bu kavrayış, "insanları aptal yerine koymamak gerektiğini sürekli kendimize hatırlatmalıyız" (Certeau, 2008: 289) diyen Certeau'nun en zayıf olanın zekâsına ve yaratıcılığına duyduğu inancın sonucudur. Dolayısıyla artık önemli olan düzenin uyguladığı şiddetin nasıl bir disiplin teknolojisine dönüştüğünü belirlemek değil, gözetimin filesine giren bireylerin ya da grupların, taktiklere dayalı, dümenci, hileci ve dağınık yaratıcılıklarının kaçamak gizli biçimlerini ortaya çıkarmaktır. Bu anti-disiplinin ortaya koyduğu ağ, bir ölçüde, sıradan insanların kurnazlıklarıyla örülmüştür (Certeau, 2008: 48).

Görülmektedir ki Certeau da Bourdieu gibi sosyolojik analizini zayıfların çıkarları (strateji) üzerine kurmuş ve Foucault gibi bu çıkarları düzensiz biçimde dağılmış direnme noktalarında (taktik) aramıştır. Ancak Certeau'ya göre bu iki ismin çizdiği prosedür çok da olağandışı değildir. Bunun için yüzyılın başından iki örneği hatırlatan Certeau, Durkheim ve Freud'a dikkat çeker. Nitekim Durkheim bireylerin belirsiz isteklerinin, bunlara karşıt bir biçimde (kurban yoluyla) sınırlandırıldığını; bunun bir yandan birlikte yaşamayı ve var olmayı mümkün kılan, diğer yandan grubun üyeleri arasında uzlaşma olmasını sağlayan bir öge olduğunu düşünür. Başka bir deyişle, vazgeçme ve kendini feda etme uygulaması Durkheim'e göre çoğulluğu ve sözleşmeyi yani toplumu oluşturmuştur (2005: 10). İlkel kavmin uygulamalarını inceleyerek psikanalizin temel kavramlarının şifrelerini çözen Freud (2016) ise, ensest, hadım edilme ve babanın ölümü üzerinden geliştirilen yasa ile Certeau'ya göre çarpıcı bir geri dönüş yapmıştır (2008: 152). "Ancak Marx'ın hiçbir fabrikaya gitmemiş olması gibi ne Freud ne de Durkheim ele aldıkları uygulamaları yerinde görmeye

gitmişlerdir" (Certeau, 2008: 152). Dolayısıyla bu uygulamaların kapalı bir bilmece olarak kalmasının önüne geçmek; bu bilmeceyi tersinden okumak Certeau'nun temel motivasyonu olmuştur. Bu motivasyonla yola çıkan Certeau, Bourdieu'nün "pratik sağduyuları olan stratejist aktörleri"nin karşısına "taktiksel kahramanlar"la çıkmıştır. Daha önce de değinildiği üzere Bourdieu, eleştirel itkisinin, elitlere karşı mücadelelerinde ezilen gruplara katkıda bulunacağına inanır; ancak ezilen grupların, bu bulguları tahakküme direnmek için etkin biçimde devreye sokma eğilimine ve gücüne ne zaman sahip olacakları gibi temel bir soruyu cevapsız bırakır. Ona göre bu rol hakiki bir siyaset sosyolojisinde temellendirilmelidir (Swartz, 2011: 400). Son kertede "sessiz direnme" paradigmasının önemli aktörlerinden Certeau'nun, Bourdieu'nün bıraktığı yerden bir siyaset sosyolojisi yaptığını söylemek iddialı olmayacaktır. Bu sosyolojinin temel argümanları ise tartışmanın genel düzleminden de açığa çıktığı şekliyle "strateji" ve "taktik" kavramları üzerinden şekillenmiştir.

Certeau'ya göre stratejiden kasıt, tahakküm edenle tahakküm edilen arasındaki güç ilişkilerinin belli bir çevrede ölçülüp tartılmasıdır. Yani strateji uygulaması, her şeyden önce belirli bir aidiyet olarak çerçevesi çizilen bir alanın varlığını gerektirir. Bu alan, ilişkilere, belirgin bir biçimde dıştan bakabilecek bir idareyi mümkün kılan, bu idarenin zeminini oluşturan alandır. Politik, ekonomik ya da bilimsel akılcılık işte bu stratejik model üzerine kurulur. Taktik ise tam aksine, ne bir aidiyet üzerinden, ne de ötekinin görünür bir bütünlük olarak ayırt edilmesini sağlayan bir sınır üzerinden yapılan hesaplamadır. Taktik, uygulama alanı olarak sadece ötekinin alanına sahiptir ve bu alana, bu alanı bütünüyle kapsamadan yavaş yavaş sızar. Bu yönüyle taktik sahip olduğu avantajları toparlayabileceği, bağımsız bir hale gelebileceği bir merkezden, bir zeminden yoksundur. Mekânsız olduğu için zamana bağımlı; kendi çıkarına kullanabileceği olasılıkları yakalamak için de sürekli tetiktedir. Bu yönüyle kazançlarını muhafaza edemez; sürekli olarak olaylarla oynamak ve bunları fırsatlara çevirmek durumundadır. Dolayısıyla taktikler, aklın, günlük mücadelelerden ve bu mücadelelere eklemlenen zevklerden ayrı düşünülmeyeceğini; stratejiler ise bu mücadelelerin nesnel hesaplamalar ardına saklandığını imler. Bu yönüyle "taktik, zayıfın sanatıdır" (Certeau, 2008: 111-114); zayıf olanın güçlü olana karşı silahıdır. Zayıf olan, yokluğu kendisine yoksulluk olarak hissettirilen, kendisine yabancı bu

tekillik, birbirinden ayrışık olan ögeleri bir araya getirerek, elverişli anlar yaratan ve bu güçlerden gerekli çıkarı sağlamaya çalışandır. Altını çizmek gerekir ki, Certeau'ya göre ayrışık ögelerin bir araya getirilerek düşünsel olarak sentezlenmeleri, bir söylem biçiminde değil bir karar alış, bir eylem hatta bir fırsat yakalama biçiminde gerçekleşir. Bu noktada Certeau'nun esinlendiği isimler Detienne ve Vernant'dır.

Cunning Intelligence in Greek Culture and Society adlı çalışmalarında yazarlar, söylemsel olmayan bir uygulama içine gizlenmiş bu ayrışık ögeleri tanımlamak için "metis" kavramına başvurmuştur. Detienne ve Vernant'a göre, en uygun zamanı bekleyen ve bunun üstüne oynayan bir zaman uygulaması olarak metis, maskeleri ve eğretilemeleri üreten/çoğaltan, önsezi, keskin zekâ, öngörü, kıvrak zekâ, aldatmaca, işbilirlik, dikkat, uygun fırsatı bulma becerisi, çeşitli maharetler ve uzun bir sürede edinilen tecrübeler bütünüdür (1978: 5-7). Burada vurgulanan, hem sürekli değişen durumlara başarıyla uyum sağlama yeteneği hem de insani ve kutsal düşmanlarını anlama ve dolayısıyla zekâsı ile alt etme kapasitesidir. Bu yönüyle metis, taktiklere yakın durur. Ancak Certeau, Detienne'e ve Vernant'a ek bir düşünce ile metisi en az güçle en güçlü etkiyi yaratan bir ekonomi ilkesi; ender ve az bulunan araçlarla mümkün olan en büyük ve en fazla etkiyi yaratan bir estetik biçimi olarak ele almıştır. Metis burada zayıf olanın güçlü olan karşısında geliştirdiği heterolojik, saptırıcı pratikler repertuarı olarak "arada olma", "arada yaşama" sanatıdır (Certeau, 2008: 104,173). Certeau'nun "köprü", "ara mekân", "sınırlarda oynamak" ve "çizginin dışı" dediği şey (2008), Bakhtin'in "eşik" (1981), Deleuze ve Guattari'nin "karışık" ve "aradaki şeyler" (1993) ve Scott'ın "çizginin altı" (2014: 294) metaforları ile benzerlik gösterir. Ortak vurgu, hiçbir formülün uygulanamayacağı dehanın alanı ile alışkanlıkla öğrenilebilecek kodlanmış bilginin alanı arasındaki büyük boşluğadır. Bu bakımdan metisin özü somut bir durumda pratik kuralların nasıl ve ne zaman uygulanacağını bilmektir. Uygulamanın inceliklerinin önemli olmasının nedeni metisin değişken, belirsiz ve tikel ortamlarda değerinin olmasıdır; neredeyse her zaman için yereldir. "Yerli teknik bilgi" , "halk bilgeliği" ve "pratik yetenekler" bağlamında metis (Scott, 2008: 474, 490) olanla idare etmenin bin bir türlü yolu olduğunu imler ve sossuz sayıdaki taktik yaratıcılık, kurnazlık, hile, düzenbazlık, gizlenme, kılık değiştirme, numara yapma, simülasyon, dissimülasyon, savuşturma, kaytarma ve tetiktelik

biçimlerini tanımlar. Certeau'nun gösterdiği üzere, kullanım biçimlerini ve telaffuz kipliklerini öne çıkaran bu bakışı, çalışmadan kentte yürümeye, yemek pişirmeden televizyon seyretmeye kadar uzanan muhtelif pratiklere uygulamak mümkündür (2008: 55,103-104).

Vurgulamak gerekir ki Certeau, belirli bir kurumun ürünü olmayan bu çok biçimli ve bölük pörçük operasyonların bir ideolojisi olduğunu düşünmez; belirli kurallara göre şekillendiklerini söyler. Çabası, günlük alışkanlıklara, tutum ve uygulamalara kültürel bir meşruiyet kazandırmaktır. Ancak yazar bir adım ötede, kültürün gerilimlerle, sık sık da şiddetle ilerlediğini ve zayıfın güçlüden çıkar sağlamak, güçlüyü oyuna getirmek için geliştirdiği bu operasyonların siyasallaşabileceğini de öngörür (2008: 48,51-52). Bu bakıma, Nietzsche'nin tepkisel-oluşta altını çizdiği ve zayıf olanın ahlakı üzerinden tanımladığı kurnazlıkların, Certeau'da kültürü krize sokmak ve siyasala dokunmak için birer vasıta olarak düşünüldüğünü söylemek mümkündür.

Bu kavrayışın izleri birçok birçok çalışmaya da ilham olmuştur. Silva, konuşma ya da sembolik birtakım edimlerle görselleştirilen alan okumalarını bu yönlü değerlendirmiş (1997: 15), Simi ve Futrel, damga yönetimini gündelik direnişin bir formu olarak ele almıştır (2009: 89). Pickering, sessizliğin de bir direnme biçimi olarak görülebileceğini söylerken (2000: 81), Hughes ve diğerleri tecavüze uğrayan mağdurların sessizliklerini bozarak konuşmalarını bu kapsamda düşünmüşlerdir (1995: 531). Hedef, niyet ve görünür olma durumunun belirgin olmadığı bu direnme biçimleri ve muhalif pratiklere, aktörlerin ne yaptıklarının, eylemlerini nasıl değerlendirdiklerinin bilenemeyeceği, bu yönlü girişimlere muhalefet bilinci atfedilemeyeceği ve direniş olarak kabul edilemezliği üzerinden itirazlar gelmiştir. Bu itirazlarda ortak kaygı, gündelik direnme pratiklerine yoğunlaşmanın bizi aslolan siyasi bilinçten uzak kılacağı endişesidir (Rubin, 1996: 241, Ewick, 2008: 1330).

Oysa yukarıda tartıştığımız gibi iktidarı ve ona bağlı direnmeyi topluma içkin düşündüğümüzde, egemen iktidar ilişkilerine karşı bir özerklik alanı yaratan her direniş biçimi, mevcut düzenin dayattığı bir kurala yönelik bir deformasyonu içerdiğinden saldırı olarak görülebilir. Nitekim kölelerin hep bir ağızdan tutturduğu

ritmik şarkıları, sömürge düzeninin onlar üzerinde uyguladığı maddi ve sembolik şiddete karşı anlamlı bir direniş olarak okuyan Scott, Malaya köyünde sınıf ilişkilerini incelediği çalışmasında yoksul ve ekonomik açıdan daha bağımlı olan köylülerde bariz çelişkiler gözlemlemiş ve bu çelişkileri *Tahakküm ve Direniş Sanatları* adlı çalışmasında şu cümlelerle dile getirmiştir: "Yoksullar sanki zenginlerin huzurundayken bir türkü, yoksulların arasındayken başka bir türkü tutturuyorlardı. Zenginler de yoksullar arasında başka türlü, kendi aralarında başka türlü konuşuyorlardı" (2014: 18, 31). Bu ikircikli durum antropolog ve siyaset bilimcisi Scott'a göre, iktidara "doğru"yu söylemenin modern demokrasilerde hala ütopyacı bir çağrışımı imlemesini açıklar niteliktedir (2014: 26). Gramsci'nin eylem düzeyinden ayrı olarak esas itibariyle düşünce düzeyinde işleyen hegemonya analizini bir açıdan tersyüz eden Scott'çı kavrayış, tabi grupların hakim ideolojileri tersine çevirme ya da olumsuzlama konusunda sahip oldukları yaratıcı kapasiteyi ortaya koymaya çalışmıştır. Scott'a göre tabi grupların politik yaşamının büyük kısmı ne iktidar sahiplerine karşı açık kolektif meydan okumadan ne de tam hegemonik uysallıktan oluşmaktadır. Tabi grupların direnişleri kılık değiştirmiş biçimlerde kamusal senaryoya usul usul sokmayı başardıkları türlü stratejilerle işler ve çoğunlukla bu iki karşıt kutbun arasında kalır (2014: 147, 210). Yani Scott için iktidar ve teslimiyetle olan ilişkisinde direniş, "Tabi bir sınıfın bir üyesinin veya üyelerinin, ya üst sınıfların bu sınıflara dayattığı talepleri azaltma veya reddetme, ya da üst sınıflar karşısında kendi taleplerini öne sürme amacı taşıyan herhangi bir edimi veya edimleridir" (Scott, 1985: 290). Peki, "herhangi bir edim" ifadesi niteliksel açıdan birbirinden farklı faaliyetleri nasıl açıklar? Örneğin büyük çaplı ortak eylem ile bireysel bir edim olan vergi kaçakçılığı arasında ayrım var mıdır? (Bayat, 2016: 77)

Bayat'ın sorduğu bu soruların Scott da farkındadır ve örgütlü, sistemli, önceden planlanmış pratiklere atıfta bulunan "gerçek direniş" ile güç yapısıyla bağdaştırılan, örgütsüz, gelişigüzel edimlere işaret eden "sahte direniş" arasındaki ayrım fikrine katılır. Ancak Scott için sahte direniş de en az gerçek direniş kadar gerçektir (1985: 292). Örneğin Scott okumasında Colburn, köylülerce gerçekleştirilen birtakım müdahalelerin ayaklanma yerine geçebileceğinden bahseder (1989: x). Bu yönüyle eylemin varlığını temel bir unsur olarak ele alan Weberci geleneğe bağlı olarak Scottcı

perspektifte eylem varsa niyet de vardır ve itaat edenin neden yapıyı/sistemi değiştirmek için radikal bir girişimde bulunmadığı sorusu bu anlamda bilinçli ama görünür olmayan bu niyetin, bir diğer deyişle altpolitikaların incelenmesiyle aydınlatılabilir. "Yeni politik güçlerin ve taleplerin sahneye çıkmadan önce filizlendikleri sürecin anlaşılmasında işlevsel bir konumu olan" (Scott, 2014: 294) bu terim, "politik mücadelenin mütevazı bir alanıyla ilgilenildiği düşüncesini ifade etmenin kısa bir yoludur" (Scott, 2014: 274). Manşet atmayan bu politikaların görünmez olması büyük ölçüde kasıtlı; güç dengesine ilişkin basiretli bir farkındalıktan doğan taktik bir seçimdir.

Bu politik mücadeleyi Certeau'ya benzer bir motivasyondan hareketle gündelik yaşam üzerinden okumaya çalışan Scott, Certeau'da strateji ve taktik ekseninde belirginleşen ayrımı, "kamusal senaryo" ve "gizli senaryo" kavramları üzerinden tartışmıştır. Kamusal burada, iktidar ilişkisinde diğer tarafa açıkça beyan edilen eylem anlamında gizli, adından da anlaşılacağı üzere saklanan beyan anlamında; senaryo ise neredeyse hukuktaki gibi, söylenen ya da söylenmeyen şeylerin tam bir kaydı anlamında kullanılmaktadır. Ancak bu kayıt sadece dil kullanımını değil, jestler ve yüz ifadeleri gibi konuşma dışı hareketleri içerir. Bu bakımdan Scott'ın özgünlüğünü ortaya koyabilmek, kamusal senaryo ve gizli senaryo arasındaki ayrımı görünür kılmakla mümkün görünmektedir.

Scott'a göre kamusal senaryo, hakim elitlerin, kendilerini görünmek istedikleri gibi gösteren oto-portreleridir. Hakim elitlerin başkalarını gösteri yapmaya zorlama iktidarına sahip oldukları düşünülürse, kamusal senaryonun söylemi Scott'a göre kesinlikle bir tarafa meyilli bir tartışma olacaktır. Yani, Certeau'nun strateji çözümlemesinde olduğu gibi kamusal senaryoyu da iktidarın bir senaryosu olarak düşünebiliriz. Ancak bu, kamusal senaryonun sadece iktidarın bir senaryosu olduğu anlamına gelmez; tabi olanın kamusal senaryosunun iktidarın beklentilerinden bağımsız olamayacağı, dolayısıyla nesnel bir hesaplama dürtüsüyle şekilleneceğini imler (Scott: 2014: 49-50, 86). Peki, bir yalanlar ve aldatmacalar yumağı olma olasılığı yoksa da kendi içinde son derece taraflı ve kısmi bir öykü olarak düşünülmesi gereken kamusal senaryoyu nerede aramamız gerekir? Scott'ın önerdiği şekliyle üzerinde

düşünmemiz gereken kavramlar, olumlama, gizleme, örtmece, damgalama ve oybirliğidir.

"Olumlama" tabi olanların iktidarın sığ sularında güvenle yüzmelerine izin veren bir tür toplumsal ilişki grameri olarak okunabilir. Bu ilişkide gösteri, Bourdieu'nün işaret ettiği gibi iktidarla yoğrulur: "Nezaket imtiyazları her zaman politik içerikler barındırır… Bireylerden alınan simgesel vergilerdir bunlar" (Bourdieu, 1999a: 95). "Nezaket kurallarına uyma konusundaki bir başarısızlık bir başkaldırma hareketi olarak algılandığı zaman, söz konusu politik imtiyaz en açık durumundadır" (Scott, 2014: 89). Öte yandan "gizleme", hâkim olanların tabi olanların görmelerini isteyecekleri şeye yaklaşan bir görüntü yaratmalarıyla ilgilidir. Doğrudan dile getirildiğinde sıkıntı yaratacağı anlaşılan şeyi gizlemede ise Scott, Bourdieu'den ödünçle "örtmece" (1999a: 141) kavramını kullanmıştır. Örtmece, uygun olmayan tanımlamaların yerine dolaylı ifadeler kullanılması (Howard, 1985: 101), hoş olmayan konulardan ve tabu sayılan kelimelerden kaçınmak için kullanılan kelimeler (Fromkin ve Rodman, 1993: 304) şeklinde tanımlanmıştır. Bu "zararsız kelimeler" (Abrams 1993: 60), "kimi varlıklardan, nesnelerden söz edildiğinde doğacak korku, ürkme, iğrenme gibi duyguların, kötü izlenim ve çağrışımların önlenmesi amacına yönelen ve dillerde rastlanan bir değiştirme" (Aksan, 1998: 98) olarak da düşünülmüştür. Hughes'in ifadesiyle örtmece bir tür "oto sansürleme"dir (1998: 12). Zor kullanımını gizlemek için tasarlanan örtmecelerin, tahakkümün birçok damgalayıcı unsurunu maskelemede ve onlara zararsız ya da steril bir görünüm vermede önemli bir rol oynadığı düşünülmektedir. Örneğin, yoksul için, geçim standardının altında yaşayanlar; silahlı saldırı ve işgal için, kontrol altına alma; deli gömleğiyle kapatma için, sakinleştirme; idam için, en ağır ceza; politik muhafızların tutulduğu hapishane için, yeniden eğitim kampları örtmecenin politik kullanımını gözler önüne sermektedir. Ancak örtmeceler sadece "dil" kullanımında açığa çıkmaz. Jestlerde, mimaride, ritüel hareketlerde, kamu törenlerinde veya güçlü olanların tahakkümlerini istedikleri gibi tasvir edebildikleri başka eylemlerde de görülebilir. Scott'a göre birlikte ele alındıklarında bütün bunlar hakim elitin kamusal senaryosunu temsil ederler (2014: 97-98). Ayrıca örtmeceler "damgalama" gücüne de sahiptir. Bu damgalamanın genellikle bir kalıbı vardır. Asiler ya da devrimciler, ilgiyi politik

taleplerinden uzaklaştıracak bir çaba içinde, haydutlar, suçlular, sokak serserileri olarak damgalanırlar (Soctt, 2014: 99). Goffman'a göre, "genel toplumsal çerçeve ve bu çerçeve içerisindekiler, bir bireye bir kimlik isnat ettiklerinde aslında tehlikeli bir adım atmış olurlar ve kendilerini saf olarak değerlendirilebilecekleri bir konuma sokarlar" (2014a: 268). Öyle ki köylülerin elitleri ve devleti engellemek için cehaleti sistematik bir şekilde kullanmaları Eric Hobsbawm'ı, "anlamanın reddi bir sınıf mücadelesi biçimidir" (1973: 13) demeye itmiştir. Aynı zamanda Erdoğan da "anlamamış gibi yapma"nın yoksullar arasında sık rastlanan bir taktik (2011: 79) olduğuna dikkat çekmektedir.

Son olarak kamusal senaryonun bir diğer işlevi, hâkim gruplar arasında "oybirliği" görüntüsünü, tabi olanlar arasında ise "rıza" görüntüsünü yaratmaktır. Scott'a göre, anlaşmazlığı gözlerden ırak tutmanın avantajları yeterince açıktır. Herhangi bir konuda, hâkim olanların araları açılırsa, o ölçüde zayıflarlar ve tabi olanlar bölünmelerden yararlanıp tabiyetin koşullarını yeniden tartışabilirler. Bu nedenle etkili bir tutarlılık görüntüsü, elitlerin görünür iktidarını artırır; tabi olanların itaat etmeme ya da meydan okuma risklerine ilişkin hesaplarını etkileyebilir. Fiilen kendi inisiyatifleriyle toplanan alt gruplar ise tipik bir şekilde ayaktakımı ya da güruh olarak betimlenir ve damgalanır. Nitekim açık başkaldırı, örtmeceyle ifade edilen iktidarın yumuşak yüzeyiyle dramatik bir çelişki sergiler (Scott, 2014: 86, 101).

Öte yandan Scott terminolojisinde önemli bir diğer kavram gizli senaryodur. Belirli bir toplumsal mekâna ve belirli bir oyuncular grubuna özel olan gizli senaryo fiilen, belirli ötekileri dışlayan sınırlı bir kamu içinde geliştirilir. Ayrıca gizli senaryonun yeterince vurgulanmamış olan önemli bir yanı da, yalnızca sözleri değil; bütün bir pratikler dizisini kapsamasıdır. Bu pratikler madun gruplar için, yasak bölgede avlanma, hırsızlık, el altından vergi kaçırma; hakim elitler için, gizli lüks ve ayrıcalık, el altından kiralık katillerin kullanımı, rüşvet ve arsa tapularında tahrifatı içerebilir. Dolayısıyla bu pratikler, her durumda, söz konusu tarafın kamusal senaryosunu ihlal eder ve mümkünse sahne gerisinde bırakılır ve dile getirilmez (Scott, 2014: 31, 43-44). Scott iki noktaya dikkat çeker: Tahakkümün sertliği ve düzeyi.

Şöyle ki, Scott düşününde, kamusal eylem ve sahne arkası söylem arasındaki farklılık, büyük ölçüde tahakkümün sertliğine bağlı olacaktır. Diğer şeyler eşit olduğunda, tahakküm ne kadar gönülsüz, alçaltıcı, zahmetli ve zorlayıcıysa der Scott, bu, resmi iddialarıyla tamamen uyumsuz bir karşı söylemi o oranda besleyecektir. Dolayısıyla tabi olanlar için iktidarın gerçeklikleri, politik eylemlerinin büyük kısmının yorum gerektirmesi anlamına gelir; çünkü bu eylem şifreli ve anlaşılmaz olmak üzere tasarlanmıştır. Scott bu şifreyi çözmek için politik kılık değiştirme sanatlarının kavranması gerekliliğinden hareketle, kılık değiştirmenin temel ya da ilksel biçimlerini anonimlik, örtmeceler ve homurdanmada; daha karmaşık ve kültürel olarak daha gelişmiş biçimlerini ise sözlü kültür, halk masalları, simgesel tersine çevirmeler/alt üst olmuş dünya afişi ve karnaval gibi tersine çevirme ritüellerinde arar. Ancak yinelemek pahasına vurgulamak gerekir ki, gizli senaryonun öğelerinin ve taşıyıcılarının, kamusal senaryoya başarılı bir şekilde sızmak için bürünmek zorunda oldukları kılık değişikliğinin derecesi, politik ortamın tehditkar ve keyfi olmasıyla artacaktır (Scott, 2014: 206-214).[22] Öte yandan Scott düşününde tahakküm düzeyleri maddi (tahıl, vergi ve işgücü temellükü), statü (aşağılama, ayrıcalıksızlık, hakaretler ve onura yönelik saldırılar) ve ideolojik (hakim grupların kölelik, serflik, kast ve ayrıcalığı gerekçelendirmeleri) değişkenler olmak üzere üç kol üzerinden şekillenmekte; direniş biçimleri ve altpolitikalar da tahakkümün düzeyine göre farklılaşmaktadır. Bu anlamda yanıtlanması gereken soru, değişen bu tahakküm koşulları altında kamusal senaryo ve altpolitikaların neler olduğudur?

Scott'a göre, maddi tahakküm koşullarında kamusala ilan edilen direniş biçimleri dilekçeler, gösteriler, boykotlar, grevler, toprak istilaları ve açık ayaklanmalar; altpolitikalar ise kaçak avlanma, izinsiz yerleşme, firar, vergi kaçırma, ayak sürüme, maskeli temellükler ve anonim tehditler şeklinde kendini gösterir. Söz konusu olan statü tahakkümü ise jest, giyim, konuşma veya hakim olanın statü simgelerine açık saygısızlık yoluyla kamusal değer iddiası taşıyan her türlü eylem kamusal senaryoyu; öfke, saldırganlık, intikam öyküleri, karnaval simgeciliğinin

[22] Kılık değiştirmenin geleneksel ya da ilksel biçimleri, çalışmanın ikinci bölümünde komik olanın geçirdiği dönüşüm ele alınırken ayrıntılı olarak incelenecektir. Çünkü bu biçimler, kendini en net şekilde komik olan üzerinden açık etmektedir.

kullanımı, dedikodu ve söylenti ise altpolitikaları oluşturacaktır. Öte yandan şayet ideolojik tahakkümden bahsediyorsak eşitlik, devrim ya da hakim ideolojinin olumsuzlanmasını yayan karşı-ideolojiler kamusal senaryoyu; muhalif altkültürlerin gelişmesi, bin yılcı dinler, köle kameriyeleri, halk dini, toplumsal eşkıyalık mitleri, sınıf kahramanları ve altüst olmuş dünya imgelemi altpolitikaları tanımlayacaktır (Scott, 2014: 295). Dolayısıyla bir toplumda kamusal senaryonun ve altpolitikaların neler olduğunu bilmek, tahakkümün düzeyini ve sertlik derecesini açık edecek olması bakımından önemlidir. Öte yandan elimizdeki veri tahakkümün düzeyi ve sertlik derecesi ise bu da bize, kamusal senaryoyu ve altpolitikaları nerede aramamız gerektiği konusunda fikir verecektir.

Scott'ın perspektifi "gündelik direnme biçimleri" üzerine düşünen birçok araştırmacı için de ilham kaynağı olmuştur. Bu isimlerden biri de Ortadoğu üzerine çalışmalarıyla bilinen Asef Bayat'tır. Ancak o "gündelik direnme biçimleri" yaklaşımının yerine "sıradanın sessiz tecavüzü" adını verdiği kendi yaklaşımını geliştirmiştir (Bayat, 2006: 31). Yazar, üçüncü dünyalı ve özellikle Ortadoğulu madun grupların (köyden, kasabadan kente göç edenler, gecekonducular, işsizler, işportacılar, gündelik/geçimlik işçiler, sığınmacılar) yaşamlarını idame ettirmek ve daha rahat yaşam standartlarına ulaşmak için kendi yaşam alanlarında ürettikleri sessiz ve gündelik tecavüz biçimlerini ifade etmek için kullandığı teorik çerçeveye "sokak siyaseti" adını vermiştir (Bayat, 2008: 31, 35, 45). Sokak siyaseti, siyasal bilinç düzeyi yüksek, örgütlü mücadelelerin haricinde sıradan insanın gündelik eylemler ve sessiz ilerlemelerle siyaseti şekillendirme biçim ve potansiyellerini ele almaktadır. Bayat düşününde bu insanların iki temel amacı vardır. İlki, sosyal imkânların yeniden bölüşümü; diğeri, kültürel ve siyasal özerklik kazanımı (Bayat, 2016: 85). Bu yüzden de modern iş yerinin disiplini altında çalışmaktan ise kendi yarattıkları işlerde çalışmayı; sorunlarını polise gitmekten ise kayıt dışı bir şekilde çözmeyi; belediye dairesinden ise yerel ve kayıt dışı prosedürler altında evlenmeyi; modern bankalardan ise kayıt dışı borçlanmayı tercih edebilirler. Çünkü varoluşları itibariyle kayıt dışı yaşama zorunlu olan kent madunları, hem maddi hem de manevi güçten yoksundur (Bayat, 2016: 85-87).

Sessiz tecavüzün siyasallaştığı yer, tam da burasıdır. Söz konusu siyasallaşma sessiz tecavüzün aktörleri arasında kendiliğinden kurulmuş olan pasif ağlar yoluyla gerçekleşir. Burada pasif ağlar, "atomize bireyler arasındaki ortak kimliklerin sessizce tanınmasıyla ve mekân aracılığıyla kurulan ani iletişim vasıtasıyla yürütülen" gevşek yapılı bir örgütlenme biçimine denk gelir. Pasif ağ, içinde olanlar birbirlerini tanımasalar da ortak bir mekânı paylaşıyor olmalarından dolayı ani bir tehditle karşılaşıldığında birlikte hareket edebilecek kişilerin kurduğu bir birliktelik şeklidir. Dolayısıyla sokak, içinde barındırdığı pasif ağların geçici ya da kalıcı aktif ağlara dönüşmesi ihtimalini içinde barındırdığından potansiyel bir çatışma alanı haline gelir. Egemen iktidarın, sokağı denetlemeye yönelik istekliliğinin nedenlerinden biri de bu potansiyelin önünün kesilmesidir. Bu bakımdan Bayat gündelik direniş biçimlerinin birer saldırı değil, savunma mekanizması olarak devreye sokulduğunu ifade etmektedir (2006: 36, 47). Oysaki mücadele pratiklerini, savunmacı ile saldırgan ikiliği üzerinden okumak yerine bunları gündelik yaşamda üst üste binen ve egemen iktidar ilişkilerinin maddi ve sembolik görünümlerini yıpratan pratik bir mesele olarak görmek daha elverişlidir.

Sonuç olarak tarihsel süreçteki iktidar ilişkilerinin politik, ideolojik ve ekonomik kompozisyonuna göre, egemen iktidar ilişkilerinin dikkate almadığı, sessizleştirdiği, görmezden geldiği ya da kriminalize ettiği madunlar, bu süreçlere sessiz ve dolaylı yollardan müdahale etmekte, varoluşları için verdikleri bu mücadelede siyasal olana temas edebilmektedir. Bu yönlü bir kavrayış, gülme, taklit, alay, karnaval/şenlik, argo ve müstehcen söylem biçimlerini gündelik hayatın gizli/örtülü direnme pratikleri olarak görmemizi de olanaklı kılmaktadır (Cantek, 1998: 17). Bu bakımdan kuramsal ardalanın şimdiki adımında iktidar ve iktidarın tahakküm edici pratikleri karşısında belirginleşen direniş siyasetinin izleri, komik olan üzerinden sürülecektir. Bu çaba araştırmanın çözümleme kısmında yoksul-madun öznenin direnme pratiklerinin komedi üzerinden incelenmesinde teorik zemine katkı sunacak olması bakımından önem taşımaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

KOMİK ÜZERİNE DÜŞÜNSEL İZLEKLER VE BİR DİRENİŞ ALANI OLARAK KOMEDİ

Komik olanın ne olduğu, komik olan üzerinden bir direniş siyasetinin nasıl ve ne şekilde mümkün olabileceği ve bunun bir "tür olarak komedi" üzerinden hangi kodlar kullanılarak işletildiğinin sorgulanacağı bu aşamada, tarihsel verilerden ve tarihsel konumlamaları işaretleyen seçili düşünsel tartışmalardan yararlanılacaktır. Tarihin yazılabilir değil ancak yeniden kurulabilir olduğu kabulü, bahsi geçen konumlamanın ayırt ediciliği açısından önemlidir. Nihayetinde yapılmak istenen gülme üzerine bir tarihçe yazımının ötesinde gülmeye yönelik tutumların tarihiyle ilgili verilere ulaşmaktır.

2.1. Komik Olgusu[23]: Duygusal ve Tanrısal Kökenler

Dugas, *Gülmenin Psikolojisi* üzerine yazarken gülmekten daha sıradan ya da daha geniş olarak incelenmiş hiçbir eylem olmadığını söyler. Ona göre gülme, hem sıradan insanların, hem de düşünürlerin merakını fazlaca uyarmayı başarmış; üzerine çokça gözlem yapılmış, çokça kuram inşa edilmiştir. Ancak yazar için "ondan daha çok açıklanmadan kalmış başka bir şey de yoktur" (1902: I). Benzer şekilde Morreal da milattan sonra birinci yüzyılda Roma Hatiplik Kurulu'nda o zamana değin birçok kişinin denemiş olmasına karşın hiç kimsenin gülmenin ne olduğunu açıklayamamasından yakınıldığını yazar (1997: 3). Belki de bu yakınma "komik olanın kendi hakkında yapılan tanımlarla aynı dünyada yaşaması ve kendi tanımlarını tekrar komik bir muameleye tabi tutmaya, tepetaklak etmeye ya da tersyüz etmeye fena halde muktedir olması"yla (Zupandic, 2011: 11) ilgilidir. Çünkü gülme, kendisini öyle çeşitli ve farklı nitelikteki şartlar altında gösterir ki, bütün nedenlerin tek bir

[23] Komik olgusu Türk Dil Kurumu tarafından "gülme duygusu uyandıran, güldürücü, gülünç" şeklinde tanımlanmıştır. Aynı kuruma göre gülme, "gülmek işi" ve "kahkaha"; kahkaha "yüksek sesle gülme"; mizah "gülmece", komedi ise "güldürü, gülmeye neden olan olaylar"dır (www.tdk.gov.tr). Gülmeye neden olan olayların kaynağına inildiğinde işin içine taklit, başkasının dilinin abartılarak taklit edilmesine dayanan parodi, bir gösterme ya da yabancılaştırma tekniği olarak alay, karşısındakiyle alay ederek, onu gülünçleştirerek doğrunun görünmesini sağlayan hiciv, ciddiyetle gayri ciddiyetin yer değiştirmesi ya da ciddi olanın hafifsenerek gülünçleştirilmesine, saçma olanın ciddiye alınmasına dayanan bürlesk, bütün bu tekniklerin toplam etkisi olarak tanımlanabilecek ironi vb. girer (Gürbilek, 1995: 25). Gülme söz konusu tüm bu tekniklerin hem varoluş sebebi hem de sonucudur.

nedene indirgenmesi sorun dolu bir girişim olarak kalır (Koestler, 1997: 11). Nitekim söz konusu kavram bir grup içinde ortaya çıkmasından dolayı sosyolojik, sadece nesnel kriterlere bağlı olmaması, aynı zamanda öznel algılamayla da ilintili olması nedeniyle psikolojik, gülenin sadece insan olması dolayısıyla antropolojik, gülmenin saf duygu ya da saf akla hitap etmesi dolayısıyla felsefik ve bir refleks olması dolayısıyla da fizyolojik özellikler taşır. Söz konusu disiplinlerin üzerinde uzlaştığı temel nokta ise gülmenin insana özgü olduğudur. Ancak gülmenin insana özgü bir "duygu" mu, belli "duyguların dışsal dışavurumu" mu yoksa "duygusuzluk" mu olduğu konusunda fikir birliğinden bahsetmek güçtür.

Bergson *Gülme* adlı yapıtında, bir anlığına, söylenen ve yapılan her şeyle ilgilenmeyi denediğimizde, yani olanca gücümüzle kendimizi sempatiye adadığımızda sihirli bir değneğin etkisindeymiş gibi en önemsiz şeylerin bile ciddiyet kazandığını ve her şeyin kasvetli bir renge büründüğünü; biraz mesafe alıp, tarafsız bir seyirci gözüyle hayata baktığımızda ise pek çok dramın güldürüye dönüştüğünü görebiliriz der. Düşünüre göre, bunun için dans edilen bir salonda müziğin sesine kulaklarımızı tıkamamız yeterlidir: Dans edenler bir anda gülünç görünürler. Dolayısıyla Bergson için, "gülüncün etkisini tam olarak gösterebilmesi, kalbin bir anlığına da olsa hissizleşmesini gerektirir". Peki, kalbin hissizleşmesiyle ne anlatmak ister düşünür? Vurgulamak istediği gülüncün "saf akla" hizmet ettiğidir. Çünkü Bergson'a göre gülme, bir grubun duygusuzlaşıp, yalnızca zekâlarını çalıştırarak, dikkatlerini aralarından birine verdiklerinde açığa çıkar (2014: 6-8). Oysaki arkeologların 1930'lu yıllarda bulduğu, gülme tarihi açısından son derece önemli bazı kil tabletler eşzamanlı ağlama ve gülmenin bir zamanlar en eski tarihsel halkların yaşamlarında yaygın "duygu merkezleri" oluşturduğuna ilişkin kanıtlar sağlar. Milattan önce on dördüncü yüzyıl sıralarında yazılmış, Kuzey Suriye'deki erken Ugarit döneminden (M.Ö. 1200-1300) kalma bu tabletlere, Ras Şamra Metinleri adı verilmiştir. Bu metinlere göre insanlar tanrıları toprağa gömerken ağlayıp yas tutmuş; yeniden doğuşlarının beklentisiyle gülüp neşelenmişlerdir (Hvidberg, 1962: 56). Söz konusu metinler önemlidir. Zira kaçınılmaz bir yazgının ağlamayla, gülmenin ise ihtimal ve olanaklarla ilişkisini açık eder ve bunu tarihin derinliklerinden örnekler. Ve yine bu metinler bize, mutluluk ve üzüntünün her zaman birbirinin zıddı olarak algılanmadığına ilişkin

veriler sunar. Yani her kahkahada gözyaşlarının izi olduğunu ve her ağlamanın da bir parça zevki içinde gizlediğini imler. Karşıt güçlerin birleşmesiyle açığa çıkan bu birlik ve uyum, Gogol'ün kimsenin bilmediği görünmez gözyaşlarıyla herkesi güldürmesi (1970: 193), Shakespeare'in ışık ile karanlığı birleştirmesi (2014) ve Chaplin'in *Büyük Diktatör*'e sakarlık yaptırmasından çok da farklı değildir. Sanders'in ilksel sözlü kültür dünyasında hiçbir şeyin bir başka şeyin doğrudan zıddı olmadığı, gerçek kutupsal zıtlıklar, net kategoriler ve kesin tanımların okuryazarlıkla ortaya çıktığına (2001: 56) ilişkin çıkarımı da bu algılanımı destekler niteliktedir. Nitekim on dokuzuncu yüzyıl düşünürlerinden Nietzsche de trajik olanın hiç anlaşılamadığına ilişkin savını, trajik olanı neşeli olanla eşitlediği şu denklemle dile getirmiştir: "Trajik=neşeli". Mevcut denklemi kurmanın bir diğer biçimi ise şöyledir: "İstemek=yaratmak" (Nietzsche, 1964: 103-104). İstemenin trajik olanla ilişkilendirildiği bu kavrayışta, gülmeye de yaratıcı bir anlam atfedilir. Yaratmanın tanrısal boyutu göz önüne alındığında ise gülmenin tanrısal (aşkınsal)[24] kökenleri olduğunu söylemek ve bu kökenler üzerine düşünmek olanaklı hale gelmektedir.

Berthelot'un Antik ve Ortaçağ'ın kimyasına dair giriş niteliğindeki çalışmasında yer verdiği Mısırlı bir simyacının milattan önce üçüncü yüzyıla ait papirüsü, gülmenin tanrısal kökenine dair ipuçları barındırır. Söz konusu papirüste dünyanın yaratımı, ilahi gülmeye atfedilir. Berthelot şöyle yazar: "...Yaradan güldüğünde, dünyayı yönetmek için yedi tanrı doğdu... Kahkahalarla güldüğünde her yer aydınlandı... İkinci kez güldüğünde ise sular yaratıldı ve yedinci gülüşünden ruh ortaya çıktı" (Berthelot, 1889: 19). Berthelot'un alıntısından anlaşıldığı üzere Mısırlı yaratıcı yaratma ediminde tek bir sözcük kullanmamış; "gülüş"üyle evreni yaratmıştır. Gülmenin çoğaltıcı ve yaratıcı bu etkisi, bir bebeğin kırkıncı günden itibaren gülmeye başlamasıyla ve bu yeni "soluk"un, onu insan yapan özellik olmasıyla daha da anlam kazanır. "Bebek mucizevi bir yolla ve tam anlamıyla kırkıncı günde insan olur" (Aristoteles, 1883: 191). Bu bakımdan hayvanları insan (Aristoteles, 1961: 281), "tanrıları tanrısal yapan şey gülmedir" (Sanders, 2001: 83). Nitekim Zerdüşt'ün (M.Ö. 660-583) "doğuştan gülen bir bebek olarak dünyaya gelmesi" (Taraporewala, 2009:

[24] Aşkın olan akıl yoluyla kavranamaz, zira onu aşar. Aşkınsal olan ise aşkın olmayan, yani özneyi aşmayan ama o sınırlarda gezendir.

30); doğuştaki bu yürekten gülüş, "onun tanrı olarak doğduğunun bir göstergesi olarak kabul edilmiştir" (Sanders, 2001: 83).

Öte yandan Sanders, Antikçağ dönemine ilişkin mitolojik anlatılarda yazıya geçirilen ilk "gülüş"ün *İlyada*'nın birinci bölümünde ateş ve zanaat tanrısı Hephaistos ile ilgili olduğunu yazar (2001: 86). Kaynağa gidildiğinde Hephaistos'un yaşanan bir olay üzerine annesinin tarafında yer aldığı, buna çok kızan babası Zeus'un onu bacağından tutup Olympos'tan aşağı attığını görürüz. Anlatıya göre, zaten çirkin olan Hephaistos ayağını incitmiş, topal kalmıştır. Ancak Zeus'un öfkesi dinmez. Devam eden satırlarda Homeros, topal tanrı Hephaistos'un tanrılara şarap sunmaya çalışırken her adımında şarabı üzerine döktüğüne ve o anlarda tanrıların dindirilemez bir kahkahaya boğulduğuna yer verir. Bu durum Hephaistos'u öyle gülünç bir duruma sokmuştur ki, topal tanrı yüzünü gösteremeyecek kadar utanmış; ortalıktan yok olup gizlenmiştir (Homeros, 2008a: 91-92). Zeus ve diğer tanrılar her ne kadar alaycı gülüşleriyle Hephaistos'a bir ders vermek istemiş olsalar da esasında ondan bekledikleri, bu saldırıyı gülerek geçiştirmesidir. Alaya direnemeyen topal tanrı o anlarda bunu başaramamıştır ancak, kendisine doğrultulan silahı ateşi kullanır gibi ustaca kullanmayı öğrenmiştir. Nitekim *Odysseia,* Hephaistos'un aynı silahla onu aldatan karısı Aphrodite ve sevgilisi Ares'den aldığı intikamına yer verir. Anlatıya göre Hephaistos, iki sevgiliyi demir ağdan yaptığı tuzağına düşürür ve suçüstü yakalar. Tüm tanrıları bu manzaraya şahit olması için tunç evinin önüne çağıran Hephaistos, intikamını tanrılar arasında yükselen kahkahalarla alır (Homeros, 2008b: 154-156). Eksiklik duygusunun üzerinden kendine gülerek, aldatılmış olmanın intikamını ise hasımlarını gülünç duruma düşürerek alan Hepaistos böylece eski gücüne de kavuşmuş olur.

Hesiod'un *Theogony Works And Days*'da bahsettiği öykü ise "alaycı gülüş"ü, titan tanrısı Prometheus üzerinden anlatır. Yazılanlara göre Prometheus, bir hileyle ateşi tanrılardan çalmış ve onu insanlara vermiştir. Daha sonra Zeus ateşi geri almış, Prometheus'tan öcünü almak için ise aptal kardeşi (öteki beni) Epimetheus'a bir armağan sunmuştur. Zekâsı ve kurnazlığıyla bilinen Prometheus hediyeyi almaması için kardeşini uyarsa da, Epimetheus safça davranmış; içinde insanlığın bütün

dertlerini barındıran pandora kutusunu bir özür dileme aracı gibi görüp kabul etmiştir. Armağanın, sonunda yol açacağı bütün dertleri önceden gören Zeus bu şakadan memnun olup kahkahalar atmıştır (Hesiod, 2006: 91-95).

Her iki mitolojik anlatıda ortak tema ateştir. Hephaistos bir demirci olarak demirci ocağında onu denetimine almış; Prometheus ise onu tanrılardan çalmıştır. İkisi de alaya maruz kalmış; birinde özür bedensel bir biçimde, ötekinde ise kaba bir budalalıkla, zihinsel dengesizlikle kendini açığa vurmuştur. Sonuç, sakatlık ve budalalık olup, bu yıkım onları acıma ve alay konusu haline getirmiştir. Görünen o ki Zeus titanlara özgü kendini beğenmişliği gülüşünün yakıcılığıyla yakmak istemiş ve bunu başarmıştır. Ancak Zeus her iki tanrının da bu saldırılara gülerek karşılık vermesi durumunda alaycı gülüşün amacına ulaşamayacağını da biliyordur. O anlarda Zeus şakacı rolündedir. Öfkelerine hâkim olamayan Hephaistos ile Prometheus ise bu hikâyede birer model işlevi görür. Şakacı, hasımlarını birer alay konusu haline getirerek ya da budalalıklarını açığa vurarak çaresiz bırakabilir. Kavga yatıştığında şakacı, Zeus gibi yüce bir konum edinmiş olacaktır. Nitekim Antikçağ filozofları da bir kişinin alaycı gülüşüyle Zeus'un gücünü elde edebileceğini diğer bir deyişle iktidarı elde edip kullanabileceğini düşünmüşlerdir. Daha da önemlisi tarihin bu noktasında, mizahın iktidara giden veya iktidarı yerle bir eden en kestirme yollardan biri olduğu açığa çıkmıştır (Sanders, 2001: 91-92, 109). Belki de bu yüzden bilgi kaynakları, gülmenin ölçülülüğüne ve upuygunluk koşullarına vurgu yapmış; gülmeyi denetim altında tutmak istemiştir.

Örneğin Sokrates'e göre insan gülmeyi, tuzu kullanır gibi sakınarak kullanmalıdır. Platon gülmeyi ideal devletinde yasaklar. Aristoteles ise "insan gülen bir hayvandır" derken, gülmeyi siyasallaştırır. Bu kökten beslenen Hobbes'un aksine, Kant, Schopenhauer ve Baudelaire'yi takip eden Bergson gülmeyi uyumsuz durumlarda, Freud ise bastırılmış olanın açığa çıkmasında arar. Yani gülme, muhatabı üzerinde üstünlük yaratarak, nesneler ve insanlar arasındaki ilişkilerin alışıldık uyumunu aşınmaya uğratarak ve de bastırılmış, biriktirilmiş enerjinin açığa çıkmasını sağlayarak farklı uzamsal ilişkiler kurar. Bu üç teorinin ortak noktası gülmenin bireysel ve toplumsal ilişkilerin düzenlenişinde oynadığı rolü üstü kapalı da olsa ima

etmesidir. Gülmeye atfedilen bu rol, paralel olarak ona siyasal bir araç olarak değinmenin de yollarını açmaktadır. Zira toplumsal yaşama içkin davranış kalıpları ile kültürel kodları siyasetin konusundan ayırmak mümkün değildir. Bu bakımdan ilerleyen satırlar, şu üç temel soruya açılacak; "bütünleştirici-ilişkisel süreç" bağlamında düşünsel tartışmalar üzerinden yanıtların izini sürmeye çalışacaktır: Gülünç nesnenin işlevi, "bireysel, somut, olumsal ve öznel olanın" "evrensel, zorunlu, özsel olana" karşı çıkışı ve onu baltalayışı mıdır? Tam tersi gülünç nesne evrensel olanın bireysel olanı denetim altına almasını sağlayan bir mekanizma olarak mı işlev görür? Ya da gülünç nesne "olumsuzun çalışması" yoluyla "kendinde evrensel" olanın figürlerinin içi boş ve olumsal şeyler olduklarını gözler önüne sererek kendi zorunluluğunu, evrenselliğini ve tözselliğini mi üretir? Bu soruların yanıtı ilk aşamada, kuyuya ilk taşın atıldığı yerde; Sokrates, Platon ve Aristoteles'de aranacaktır. Dönemin komedya yazarı Aristofanes ve Dionysos şenlikleri de bu yolculuğun tamamlayıcı unsurları olacaktır.

2.2. Sokrates, Platon ve Aristoteles'te Komik: "Taklit"in "Taktik"i/Öldürücü Alay

Sokrates felsefe yapacağım diye Atina'nın sokaklarında o kadar çok zaman harcamıştı ki, bir şeyler yazmak için vakit bulamamıştı; "Ne yazacağımı bilemiyorum" (Strathern, 1997: 24) diyordu. Bu yüzden onun gülmeye dair düşüncelerini ancak öğrencisi Platon'un diyaloglarından okuma şansımız var. Bu diyaloglara göre Sokrates yüksek sesle gülmemiş ancak kibar ve sessiz gülmeye imkân tanımış bir düşünürdür. Sokratik gülme diyebileceğimiz bu "ironi"ye indirgenmiş tür, "bir tutarsızlığı diğer bir tutarsızlıkla temas edeceği yere doğru iter. Daha doğrusu, tutarsızlığın gücünü ve yüzeyini tersine çevirir. Yani kendi olmayışı, kendine karşı dönmeye izin veren bir kimliksizliği sınıflandırmak suretiyle etkisini, edimini ve tarihini kazanır" (Derrida, 2014b: 73). Bu yüzdendir ki Sokrates'e göre insan gülmeyi, "tuz"u kullandığı gibi sakınarak kullanmalıdır. Bu söz aşırı gülmenin kolaylıkla alaya ve küçümsemeye dönüşebileceğini ima ettiği gibi incitmeye karşı da ince bir uyarı içerir. Çünkü tuz yiyeceğe tat katmanın yanı sıra açık yaralara da büyük acı verir. Bir tutam fazla kullanıldığında, zehir gibi yakar (Sanders, 2001: 110). Dolayısıyla Sokrates

düşününde gülmenin iğneleyici bir rolü vardır. Bu rol Bakhtin'e göre iki sesle konuşur: "Oynamaktadır, ama bir rol oynamaktadır. Bu dilin ta kendisidir. Kurmacanın kökü dildeyse, o zaman aynı zamanda oyunda demektir" (Bakhtin, 1981: 291).

Öte yandan *Philebos*'da Sokrates Protarkhos'a "Komik olanın özünde ne var" diye sorar. "Bilmiyorum" denilince de şu yanıtı verir: "Kısacası bu bir kusurdur ve belli bir alışkanlığın sonucu ortaya çıkar. Bu kusurun özelliği, 'kendini bil' uyarısına aykırı bir durum olmasıdır" (Platon, 2013: 89). Bu anlarda Sokrates, keskin, bazen şaşırtıcı sorularla Protarkhos'un ağzından insanların hangi yollarla gülünç göründükleri bilgisini koparmaya çalışır. Ve görür ki kendini bilmemek, insanların daha zengin, daha meziyetli ve daha zeki olduklarına kendilerini inandırmalarıdır. Protarkhos'u adım adım felsefi bir yolda yürüten Sokrates cahilliğin, hangi biçimde olursa olsun aynı zamanda ciddi bir talihsizlik olduğunu kanıtlamak ister gibidir. Yine sorar Sokrates, "…güçsüzlüğün olduğu yerde komiklik, gücün olduğu yerde korkunçluk var dedik. …Peki, talihsizlere gülmez miyiz hepimiz?" (Platon, 2013: 91). Protarkhos onaylar. Bunun üzerine, Sokrates bu tutarsızlığın nasıl çözülebileceğini, dolayısıyla nasıl anlaşılabileceğini bilmek ister (Platon, 2013: 54-55):

> *Sokrates: Böylesi bir cehalete gülersek, keyifli mi oluruz yoksa üzgün mü?*
> *Protarkhos: Besbelli ki keyifliyizdir.*
> *Sokrates: Diğer insanların kötü durumda olmalarının bizde sevinç yaratmasının nedeninin haset olduğunu söylememiş miydik?*
> *Protarkhos: Haklısın.*
> *Sokrates: O halde şöyle bir sonuca varabiliriz: Dostlarımızın komik duruma düşmesine güldüğümüzde, haz ve kıskançlık yani haz ve acı birbirine karışıyor. Çünkü daha önce kıskançlığın ruhtaki bir acı ve gülmenin de haz olduğunu söylemiştik. Böylece haz ve acı bir arada bulunmuş oluyor.*
> *Protarkhos: Doğru.*
> *Sokrates: Buradan şöyle bir sonuç çıkıyor: Sadece tragedya, komedyada ya da tiyatrolarda değil, aynı zamanda insan yaşamındaki tragedyalar, komedyalar ve diğer pek çok şeyde haz ve acı birbirine karışmış oluyor* (Platon, 2013: 91-92).

Sokrates'in Protarkhos'la girdiği bu diyalogda gülmenin haset ile yan yana verilmesi bir bağlantıyı ima eder. Görünürde en ilgisiz esprinin bile ardında hasetin olabileceği bu ima, "kıskancın ancak bir güldürünün adı olabileceği" (Bergson, 2014: 13) varsayımına kadar uzanır. Haset, kıskançlıktan duyulan kederin, rakibin ayağını

kaydırmak veya ona engel olmak çabasıyla birleşmesi anlamına gelir. Haset eden kişi rakiplerinden nefret eder, aynı zamanda da kibarca onların yüzüne güler. Haset eden kişiler, kalplerinden neyin geçtiğini itirafa yanaşmazlar, çünkü haset son derece küçültücü bir duygudur. Bu yüzden de rol yapar ve aldatırlar; aldatma maskesini takınırlar. Ancak bu duygu, kendi yeteneklerini haset duyulan kişinin düzeyine çıkarma veya onun üzerine çıkma çabası ile birleştiğinde "taklit" adını alacaktır. Bu bakıma, kıskanılan kişi haset edildiği kadar hayran olunandır. Haset edilen kişilerin şakaların hedefi yapılması ve alay konusu edilmelerinin taklit aracılığıyla dile getirilmesinin temelinde söz konusu içsel dolayım yatar. Bu açıdan taklit etmek onurlandırmak, şiddetle onaylamaktır. Ancak kişi düşmanını taklit ediyorsa, bu, o insanı küçük düşürmek adına yapılır. Bu yönlü düşünüldüğünde taklit aracılığıyla açığa çıkan gülme, Hobbes nazarında "düşünen kafanın yenmeye çalışması gerekli, insan doğasının kötü bir zayıflığıdır" (2007: 52-53,71).

Bunu ciddi bir uyarı olarak okuyan Platon ise karşısındakini gülünç duruma düşürmeye çalışma tutumunun hasetle mi yoksa gülünç şeyler söyleme arzusuyla mı beslendiğini birbirinden ayırmaz. Ona göre içinde haset olsun olmasın, hiç kimse hiçbir şekilde bir başkasıyla alay edemez; buna riayet etmeyenleri aynı gün içinde ülke dışına atmak gerekir (Platon, 2007: 451). Görünen o ki Platon tuhaf ve denetleyici işlevselliğinden hareketle gülmenin ya da gülme eğiliminin bütün duygu-heyecanların alt katmanı olduğunu düşünmüştür. İnsanların kendilerini niçin şu ya da bu biçimde hissettiklerini açıklamayı ve sonra onlara kendilerini nasıl hissetmeleri gerektiğini söylemeyi uman Platon'un amacı, yüksek mevkideki insanların duygu-heyecanlarını alt tabakadaki insanlara oranla farklı jest ve tutumlara başvurarak dile getirdiklerini göstermektir (Şentürk, 2016: 47). O, bu ayrımları belirginleştirmek için gülmedeki farklılıklardan yararlanmış; şunu iddia etmiştir: Kör bir insan bile gürültülü bir kahkahayla karşı karşıya geldiğinde alt sınıftan birisi karşısında olup olmadığını söyleyebilir. Sözgelimi, en alt kesimlerde yaşayanların, kaba saba ve çapaçul kimseleri andıran böğürtülü bir gülüşü vardır. "Bu insanlar, neye güldüğünün ve ne yaptığının farkında bile değildir. Belki de şimdiye kadar söylenmiş sözlerin en güzeli, yararlı güzel, zararlı çirkindir sözüdür" (Platon, 2017a: 160). Aksine "akıllı olan, görme aksaklıklarının hep iki türü ve iki nedeni olduğunu bilir ve aynı süreci ruhun da

yaşadığını fark eder; ruhun şaşkın olduğunu, bir şeylere bakma yeteneğinden yoksun bulunduğunu görünce, buna gülecek kadar akılsız davranmaz" (Platon, 2017a: 235). Bu nedenledir ki Platon *Yasalar*'da aşırı gülmeyi ve gözyaşını bastırmak gerekliliğinden, saygınlığını korumak isteyen kişinin sevincini ve üzüntüsünü gizlemesinin öneminden bahsetmektedir (2007: 193). Çünkü ona göre duygu-heyecanlarına yenik düşen insanlara güven olmaz; cenaze törenlerinde gülmeleri ya da kilisede kıkırdamaları hiç de şaşırtıcı değildir.[25] Zaten "kötülük taşımayan bir şeyi de ancak boş insanlar gülünç bulabilir" (Platon, 2017a: 153-154). Nihai noktada,

> *... komedya için de aynı şeyi söyleyemez miyiz? Bir tiyatroda yahut eş dost arasında bir soytarılık gördün diyelim. Bunu kendin yapmaktan utanabilirsin, ama tiksinecek yerde beğendin diyelim bunu... Sana soytarı demesinler diye aklınla tuttuğun gülünç yanını meydana koymuş, onu desteklemiş ve farkına varmadan bir soytarı haline gelmiş oluyorsun* (Platon, 2017a: 350).

Platon'a göre gülme işte bu şekilde "kalıplaşmış davranışları cezalandırır" (2017a: 45), "nasıl olmamız gerekiyorsa o şekilde görünmeye çalışmamızı ve kuşkusuz günün birinde tam da göründüğümüz gibi olmamızı sağlar" (Bergson, 2014: 14). Bu bakımdan Platon'un, gülmeyi ruhsal yurdundan alıp zihinsel bir konuma yükseltme amacı taşıdığı söylenebilir. Çünkü ona göre gülünç olanı bilmeden, ciddi olanı anlamak gerçekten mümkün değildir (Platon, 2007: 298). Yine bu sebepledir ki Platon, her iyi tragedya yazarının komedi de yazabilmesi gerektiğini düşünmüştür (2014: 173). Tragedyayı ağlamayla komedyayı ise bir başkasını gülünç durumda bırakmakla elde edilen bir haz nesnesi olarak düşünen Platon için, upuygunluk ölçütlerinde sanat eserinden beklenen, hazzın ruh dinginliğine zarar vermemesidir (Platon, 2013: 111). Bu bakımdan yasa koyucu, sanatçıyı erdemleri dile getiren biri olmaya ikna etmelidir (Platon, 2007: 95).

Aristoteles de gülmenin alayın bir türü olduğu konusunda Platon ile aynı görüştedir, ancak o komediyi düşüncenin zararsız tutarsızlığı olarak düşünür. Savını,

[25] Platon *Yasalar*'da bununla ilgili önlemler alır. "Ağız kavgalarında herkes karşısındakini genellikle gülünç duruma düşürmeye meraklıdır. İnsan buna bir kez alıştı mı, tümden ağırbaşlı bir karakter sahibi olamaz, ruh yüceliğinden de çok şey yitirir. İşte bu nedenle tapınaklarda, resmi kurban törenlerinde, yarışmalarda, çarşıda, mahkemede ve toplantılarda hiç kimse kesinlikle böyle sözler kullanmasın; bu işlere bakan görevli de bu tür suçları çekinmeden cezalandırsın" (Platon, 2007: 450).

gıdıklanma üzerine yaptığı yorumda dile getirir. Gıdıklanmadan yalnızca insanın etkilenmesinin nedeni öncelikle derinin hassaslığı, ikinci olarak da insanın gülen yegâne hayvan olmasıdır. Bütün insanların can verici gücü olarak gülme, tanımı gereği büyük bir güç ve potansiyel içerir. Bu yüzden, gülme adı verilen şey Aristoteles'e bir paradoks gibi görünür. Gülme biz hayvanları insanlara dönüştürürken, bizi baştan çıkarıp kaba saba ve bayağı kimselere de dönüştürebilir (Aristoteles, 2015: 159-160). Aşağılık olan şeye duyulan ilgi ile ilişkilendirilen temanın sırf bu sebeple bile iyi bir yaşamla uyuşmadığı düşünülmüştür. Çünkü şakacı tutum insanı gayri ciddi yapacağından karakterine de zarar verecektir (Morreal, 1997: 9). Nükte ise ona göre "adam edilmiş küstahlıktır". Küstahlık burada başkalarını alaya alırken insanın kendini onların çok üstünde görmesiyle ilişkilidir. Bu yüzden de adam edilmesi yani eğitim ve zevk incelmesi gerektirir. Sınıfsal ayrımlar üzerinden geliştirilen bu kavrayış, cahillerin kaba saba hayatlar sürmeye mahkûm olup asla nüktelilerin düzeyine yükselemeyeceğini öngörür. Dolayısıyla cahilden nüktedan olmaz; ondan olsa olsa kendine içi boş bir üstünlük atfeden adam edilmemiş küstah olur (Aristoteles, 2015: 102-103). Bu düşünde görünür kılınan "üstünlük" fikri, ileride ele alacağımız üzere Thomas Hobbes'un gülmeyi başkalarının aşağılığına ya da eski bir halimize nazaran kendimizde ani bir yükselişle açığa çıkan beklenmedik utku olarak gören yaklaşımına öncüldür.

Öte yandan *Nikomakhos'a Etik*'te gülmenin içsel değeri görüşünü geliştiren Aristoteles, gülmenin edep sorunlarını içerdiğini, dolayısıyla insanın yalnızca belli zamanlarda ve belli durumlarda gülmesi gerektiğini söyler. Ancak devam eden satırlarda şayet mutluluğu biraz yakalamayı istiyorsak bunu ancak gülmeyi ehlileştirerek yapabiliriz (Aristoteles, 2015: 163) diyen de yine kendisidir. Anakharsis'e söylettiği şekliyle, "…çalışmak amacıyla dinlenmek doğru görünür. Çünkü eğlence adeta dinlenme gibidir ve sürekli olarak çalışamayacağımız için rahatlamaya gereksinme duyarız. Öyleyse, dinlenme uğruna başvurduğumuz eğlence sadece bir etkinliktir, bir amaç değildir" (Aristoteles, 2015: 224-225). Bu pasaj ciddiliğin hafiflik olmaksızın var olamayacağı imasıyla tek deneyimin iki yönlü işlevine vurgu yapar. Aristoteles, gülünçlüğün incelenmesinde Platon'u izlemekle birlikte, düşünüre nazaran gülmeyi her tür haset izinden arındırmaya çalışıyor gibidir.

Çünkü ona göre insanlar kendilerine gülünmesinden hoşlanmadıkları için gülme, haksızlık yapanları yeniden doğru yola sokan bir düzenleyici olarak hizmet verme kapasitesini saklı tutmaktadır (Morreal, 1997: 9). Bu amaçla toplumu alaycı gülmeye başvurarak aşağılama gereksinmesinden kurtarmayı uman düşünür, Sokrates'in yaşam güldürüsünden sahnedeki güldürüye döner. Böylece varlıklı ya da güzel komşulara duyulan hasetten alınan zevk yerini, onların budalalıklarının dramatik temsillerinden alınan zevke bırakacak, oyunculara gülen toplum rakiplerle alay etme gereksiniminden arınacaktır (Sanders, 2001: 126-128).

Çünkü Aristoteles'e göre oyunlarının temel özelliği halk kitlesine çekici gelen müstehcenlik ve kaba anıştırmalar olan eski komedya, "neşeli bir canavarın, duygusal bir can sıkıcıdan daha değerli" (Nietzsche, 2010: 44) görüldüğü Dionysos (duygu) ayinlerine özgü temalarıyla, Apolloncu (akıl) düşünden oldukça uzaktır. Yapılması gereken eski komedyaya oranla Dionysos coşkusundan arınmış düzenli ve uslu bir tiyatro yaratmaktır. "Toplumsal-politik-ekonomik açıdan yoğun bir kargaşanın yaşandığı bu dönem"de (Yüksel, 1990: 562) Aristoteles'in aşırı, incitici gülmeye getirdiği "kurumsal" çözüm, "haset ve hayal kırıklığının yönlendirdiği bir komedyayı doğurmuştur" (Sanders, 2001: 126-128). Yüksel, gelinen noktayı şöyle özetler:

> *"Söz özgürlüğü" ortamından "söz özgürlüğü olmayan" bir ortama, ülkücü bir toplum anlayışından maddeci bir toplum anlayışına geçildiği, Atina'nın "kozmopolitleşme" süreci içinde, zamanın politik-toplumsal-ekonomik koşullarına uyabilecek bir tiyatro yaratma çabasına girildiği görülmektedir. Bu çabalar, gitgide "yurttaş" kimliğinden sıyrılarak "orta sınıf" özelliklerini benimsemeye başlayan seyirciyi mutlu etmek kaygısını da içermektedir. (...) Yaşanan "geçiş"in en belirleyici boyutu, komedyada "grotesk"in yerini "gerçeğe uygunluk" ilkesinin almış olmasıdır* (1990: 564).

Bu dönüşümü, Nietzsche'yi takip ederek şu sorular üzerinden yeniden düşünmek yararlı olacaktır. Yunan Apollon tarzı neden Dionysos tarzının toprağında açığa çıkmıştır? Dionysos tarzı neden Apollon tarzı olmak zorunda kalmış; korkunç, çok çeşitli, belirsiz ve korku dolu olan şeylere istencini, ölçme, basitleştirme, kurallara ve anlayışlara teslim olma istencine terk etmiştir? (Nietzsche, 2010: 639) Yanıt yine Nietzsche'nin bu iki kavramı mercek altına aldığı şu satırlarda gizlidir. Nietzsche'nin literatüründe kavramsallaştığı şekliyle "Dionysos tarzı",

> *...birlik olma arzusu, şahsiyetin ötesine uzanma, faniliğin uçurumu karşısında günlük yaşam, toplum, gerçeklik, daha karanlık, daha dolu, daha yüzer durumlara tutkulu ve acı dolu bir taşma; yaşam karakterinin tamamının, bütün değişimler boyunca aynı kalan, aynı güçte kalan, aynı şekilde çok mutlu kalan bir şey olarak coşkun bir şekilde onaylanması; kutsallaştıran ve yaşamın en korkunç ve en kuşkulu niteliklerinde bile iyi diye adlandırılan büyük panteist zevk ve üzüntü paylaşımı; ebedi üreme, verimlilik, tekerrür istenci; yaratıcılığın ve yok etmenin birlik olması gerektiğine dair bir duygu anlamına gelir* (Nietzsche, 2010: 638).

Bunun aksine "Apollon tarzı", "mükemmel kendine yetmeye, tipik bireye, basitleştiren, ayırt eden, güçlü, açık, hırsı olmayan, tipik kılan her şeye duyulan arzu ve kanunlar altında özgürlük" (Nietzsche, 2010: 639) olarak tanımlanmıştır. Anlaşıldığı kadarıyla eski komedyanın en önemli isimlerinden "Aristofanes, başta sofistler olmak üzere birçok kişiye eleştirel ve alaylı yaklaşmıştır. Ayrıca devlet yöneticilerinin ikiyüzlülüğünü, eserlerinde alay konusu yapan Aristofanes, komedinin asi ve eleştirel gücünü fark etmiş ve çok etkili bir biçimde kullanmış görünmektedir" (Şentürk, 2016: 22). Ancak Sanders'in de hatırlattığı üzere "alay öldürür" (2001: 102). Ve Sokrates'in idamı belki de, Aristofanes'in güldürüsünde onu alaya almasıyla yakından ilgilidir (Şentürk, 2016: 48). Sokrates savunmasında şöyle der:

> *Aristofanes'in güldürüsünde kendi gözlerinizle gördüğünüz gibi sahnede havada yürüyebildiğini iddia eden Sokrates adlı bir adam dolaştırılıyor. Benim en küçük bir bilgim bile olmayan bir sürü konu hakkında saçma sapan sözler sıralanıyor. Atinalılar, gerçekte benim bunlar üzerinde en küçük bir fikrim bile yoktur* (Platon, 2017b: 33).

Bonnard, Aristofanes'in haset barındıran "yergili gülüş"üyle emperyalist demokrasinin içine saplandığı çelişkileri, savaşın yol açtığı felaketleri, yeni eğitim düzeninin kötü yanlarını ve halkın yabanıl sefaletini sergilediğini, yalancı laf ebelerini, çıkarcı ve soyguncuları, kibirli ve budala generalleri, safsata ve dalkavukluğun kandırdığı halkın aptallığını aleme rezil ettiğini ve dilin, eli kolu bağlı halk üzerindeki kör saltanatını aşağılayıcı sözle saptadığını yazmıştır. "Neşeli gülüş"üyle de bizi yeniden, nesne sevgisine, kır sevgisine, ekmek ve barış gibi en insanca temel nimetler sevgisine kavuşturan yine aynı kişidir (Bonnard, 2004: 217-218). Gülmenin bu iki biçimi yani eleştirel-yıkıcı mı, arındırıcı-uzlaştırıcı mı olacağı da günümüze değin süren tartışmaların bel kemiğini oluşturmuştur.

Bu bakımdan sakin ve düzenli bir devlet resmi çizen dönemin filozofları gülme kuramcılarının dikkatini çekmiş; dünyayı tersyüz eden Aristophanes ve ardılları ise halkın düş gücünü ele geçirmiştir. Karnavalın yerleşmesi de Aristophanes'in esinlediği isyankâr ruh sayesinde açığa çıkmıştır. Çalışma, Ortaçağ'dan Rönesans'a komik olana yönelik tutumların izleklerini, kökleri Dionysos şenliklerine kadar uzanan "karnaval" teması üzerinden belirlemeye çalışacaktır.

2.3.Bakhtin ve "Karnaval": Yasa(k) ve Kısıtlamanın Askıda Hali/Ortaçağ'dan Rönesans'a Komik

Yeniçağ düşünürlerinden La Boetie (1530-1563) *Gönüllü Kulluk Üzerine Söylev* isimli yapıtında iktidarı ve insanların iktidar karşısındaki itaatkâr eğilimlerini tartışmış ve insanların iktidar mekanizması karşısında özneliğinden yoksun ve "ergin olmama" durumunda olduklarını iddia etmiştir. Ona göre "ayak takımı" olarak nitelendirdiği halkın özgürlüğü sevmesi şöyle dursun, onu anımsaması bile olanaksızdır (2014: 118). Kant ise Fransız İhtilali ile birlikte başlayan Yakınçağ'da, "aydınlanma"yı insanın kendi suçuyla düşmüş olduğu "ergin olmama" durumundan kurtulması olarak düşünmüş, ancak aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanan pek az kişi olduğundan yakınmıştır (1983: 139). Karanlık ve aydınlık çağlar arasındaki bu süreklilik ve kırılmalar, Ortaçağ'da komik olan üzerine düşünmenin Dionysos şenliklerine uzanan köklerini ele alacak olmamızı haklı çıkardığı gibi, günümüze eklemlenen biçimlerini de görmemizi sağlayacak olması bakımından önemlidir. Nitekim bu çalışma açısından sorunsallaştırılan şey tam da bu "ergin olmama" durumunun kendi içinde barındırdığı heterojen potansiyellerdir.

Sorunu Ortaçağ üzerinden düşündüğümüzde, döneme hoşgörüsüz ve yanlı bir ciddiyet havasının hâkim olduğunu hatırlatarak başlayabiliriz. Bakhtin bu ciddiyet havasını belirleyen unsurları, dinin kurumsallaşması (korku, korkuyla karışık dinsel saygı, alçakgönüllülükle beslenen çilecilik, kasvetli kadercilik, günah, ceza ve ıstırap), baskıcılığı ve sindiriciliğiyle Ortaçağ ideolojisi ve feodal rejimin karakteri olarak sıralamıştır (2004: 129). Bakhtinci bu saptama, Ortaçağ'da tahakkümün katı bir sertlikle hem maddi, hem statü hem de ideolojik koşullar altında sürdürüldüğünü söylememizi olanaklı kılmaktadır. Ortaçağ'a ilişkin daha önce yapılan analizler de bu

tespiti haklı çıkaran diğer argümanlardır. Bu noktada Scott'ın tahakkümün sertliği ve düzeyi ile altpolitikalar arasında kurduğu bağlantı, Bakhtin'in (1984) Ortaçağ gülmesinin ezilenlerin gizli senaryolarının en önemli parçası olduğuna ilişkin tespitiyle birleştiğinde, gülmeyi bir altpolitika olarak ele almamız ve onu bu politikalar üzerinden tanımlamamız mümkün hale gelmektedir. Ancak yine de sormak gerekir ki, gülme ile iktidar ve tahakküm ilişkileri arasında anlamlı ve pozitif yönlü bir ilişkiden söz etmek acaba mümkün mü? Yani tahakkümün düzeyi ve sertliği ne kadar katı ise gülmenin politize edilmesi de o oranda artar mı? Eğer böyleyse gülmenin tarihsel kurulumu aynı zamanda tahakküm ilişkilerinin ayırt ediciliği açısından önemlidir diyebilir miyiz? Öte yandan tahakküm geniş bir alanda ve ciddiyetle uygulanıyorsa, nasıl oluyor da gülme kendini evrensel, özgür ve gayri resmi bir hakikat üzerinden kurabiliyor, politik bir ardalana kavuşabiliyor? Yanıtları, Bakhtin'in Ortaçağ'a ilişkin kapsamlı çözümlemesi üzerinden aramaya başlayabiliriz.

Bakhtin için böylesi bir iklimde dinsel kültten, feodal törenler ve devlet törenlerinden ve dahi toplumsal ahlak düzleminden dışlanan gülme, ideolojinin tüm resmi alanlarının ve toplumsal ilişkilerin katı biçimlerinin dışında kalmıştır. Hıristiyanlık daha ilk dönemlerinde gülmeyi yasaklamış; bir Hıristiyana yakışanın sürekli ciddiyet, pişmanlık ve günahlarından duyduğu keder olduğu vurgusu, yaygın kanaat haline gelmiştir (Bakhtin, 2004: 129-130). Hayatın tümü dinle o kadar dolmuştur ki, ruhani olanla dünyevi olan arasındaki ayrım her an gözden kaçırılma tehlikesi taşımıştır. Bir yandan olağan hayatın her şeyi kutsallaştırılırken, öte yandan gündelik hayata ayrılmaz bir şekilde bağlanan kutsal şeyler aşağılara indirilmiş ve sıradanlaştırılmıştır (Huizinga, 1997: 228). *Ortaçağ'ın Günbatımı*na ilişkin bu tespit, ciddiyetin beraberinde neşe, gülme ve jestlerin meşrulaştırılmasını zorunlu kılması, resmi biçimlere paralel saf gülme biçimlerinin yaratılmasıyla ilgilidir (Bakhtin, 2004: 129-130). Bu bakımdandır ki Ortaçağ gülmesi Ortaçağ ciddiyeti ile aynı nesneye yönelmiş; bir anlamda resmi dünyaya karşı kendi dünyasını, resmi kiliseye karşı kendi kilisesini, resmi devlete karşı kendi devletini kurmuştur. Ortaçağ gülmesinin bu "evrensel nitelik"i, kendini en belirgin şekilde "karnaval" ritüelleri ve gösterilerinde ortaya koyacaktır (Bakhtin, 2014: 103).

Hayat ile kültürün ortasında bulunan "karnaval", dünyanın somut şekilde duyusal olarak deneyimlenmesidir (Brandist, 2011: 208). Bu deneyim, koşullara bağlı olarak, mevcut ya da geleneksel toplumsal düzenden memnun olanların "tema"yı, bu düzeni değiştirme düşüncesiyle alay etme olarak görmelerine; bu düzenden memnun olmayanların ise bunu, düzenin mevcut yozlaşmış durumuyla alay eden bir tema olarak görmelerine izin vermesiyle açığa çıkar (Kunzle, 1978: 198). Büyük ölçüde yerel pagan törenlerinden etkilenen karnavalların, neşe ve hüzünlerini mevsimlerin değişimine ve bereket tanrılarının ölümüyle yeniden doğumuna borçlu olduğu düşünülmüştür. Bu düşün, tohumların toprağa gömülmesine eşlik eden eski Ras Şamra Metinleri'nde yazılı eşzamanlı ağlama ve gülmeyi anımsatır. Eşik zamanlarını temsil eden karnavallarda en uzak görüşler bile makul görünmeye başlar; sistemler, örgütler ve kurumlar ilginç bir savunmasızlık içine girer (Sanders, 2001: 183). Bu yönüyle karnaval günlük yaşamın kurulu düzeninin, neredeyse ütopyacı bir anarşi karşısında çözüldüğü ve bütün insanlar arasında temel eşitliğin ilan edildiği bir kahkaha, çılgınlık ve oyun dünyasıdır. Zamanın geriye döndürüldüğü bir tür tersine çevirme ya da başkaldırma töreni olarak karnaval, adeta "altüst olmuş dünya teması"nı[26] andırır (Parker, 1991: 141). Yemek, cinsellik ve şiddetin tüm açıklığıyla yer aldığı bu şenliklerde (Burke, 2016: 201-202) gençler yaşlıları azarlayabilir, kadınlar erkeklerle alay edebilir, boynuzlu ya da kılıbık kocalarla açık açık dalga geçilebilir, huysuzlar ve cimriler hicvedilebilir, bastırılan kişisel kan davaları ve fesatçı çekişmeler ifade edilebilirdi. Bir bakıma karnavallar kişisel ve toplumsal öçlerin alındığı zaman ve yerdi (Scott, 2014: 260-261). Bu sebepledir ki karnavalların bir arınma mekânı olduğu

[26] Altüst olmuş dünya imgelerinin yer aldığı afişler ve çizimler özellikle on altıncı yüzyılda matbaanın icadıyla beraber altsınıfların kullanımına açılmıştır. Bu broşürler, normal ilişkilerin ve hiyerarşilerin tersine döndüğü altüst olmuş bir dünyayı betimler. Ayrıca bu tür temalar, hicivli şarkılarda, popüler tiyatroda, zengin karnaval geleneklerinde ve yaygın binyılcı beklentilerde bulunabilir. Farelerin kedileri yediği, çocukların ana babalarını dövdüğü, yabani tavşanın avcıyı tuzağa düşürüp arabanın atı çektiği, balıkçının balık tarafından sudan çıkarılıp kadının kocasına dayak attığı, öküzün kasabı kesip yoksul adamın zengin adama sadaka verdiği, kazın aşçıyı tencereye koyup kralın yaya olarak at üstündeki bir köylüyü çektiği ve balıkların havada uçtuğu bu türden tersine çevirmeler, düşünce düzeyinde, düzen ve hiyerarşinin normal kategorilerinin tamamen kaçınılmaz olma düzeyinin altına düştükleri yaratıcı bir soluklanma alanı oluştururlar. Dolayısıyla altüst olmuş bir dünyayı tasvir eden tersine dönüş ritüellerinin hiçbir politik önemi olmadığı; bunların hakim olanların bir komplosu olduğu, gerçeğin simgesel bir ikamesi olarak fiilen onlar tarafından tasarlandığı ve toplumsal gerilimleri zararsız bir şekilde akıtarak boşaltan bir emniyet supabı olarak işlev gördüğüne yönelik eleştiriler Scott için yersizdir (2014: 251-259). Yazar benzer bir tartışmayı karnaval teması üzerinden de yürütecektir.

düşünülmüş; insanların bir nebze olsun rahatlamasını sağlamak adına düzenlendiğine ilişkin tartışmalar yürütülmüştür. Soru şudur: İnsanlara, bir anlamda, çılgınca ve vahşice davranabilecekleri düzenli zamanlar tanındığı için bu kutlamalar hükümetlere daha rahat denetleme ve daha büyük bir egemenlikle yönetme imkânı mı vermektedir?

Scott'a göre karnavalın, elitler tarafından izin verilen bir toplumsal denetim mekanizması olduğu görüşü tamamen yanlış değildir ama ciddi şekilde yanıltıcıdır. Yanlış değildir; çünkü "duygular" festivali olmasının yanı sıra bir "hınç" festivali olan karnavalda, toplumsal saldırganlığın büyük kısmı hâkim iktidar figürlerine yöneliktir ve başka hiçbir neden olmasa bile, bu figürlerin iktidarları nedeniyle başka zamanlarda açık eleştiriye karşı bağışık olmaları bu durumu açıklayabilir. Öte yandan yanıltıcıdır; çünkü meseleye sadece bu açıdan bakmak gerçek toplumsal tarihi göz ardı etmek demektir. Yazarın da hatırlattığı üzere, karnavalın ortaya çıkışı ve gelişimi, elitlerin tek yanlı yaratımı değil, toplumsal çatışmanın sonucu olmuştur. Karnavalı tabi gruplar tarafından elitlerden zorla alınmış muğlak bir politik zafer olarak görmek de aynı ölçüde akla yakındır. Bu yüzdendir ki, tabi sınıfların gizli senaryolarını kamusala ilan ettiği bu "ara mekânlar"ı, çeşitli toplumsal çatışma ve simgesel manipülasyon biçimlerinin ritüel mekânı olarak görmek çok daha anlamlıdır (Scott, 2014: 267). Bakhtin de ikinci senaryonun kabulünden yanadır; aslında Scott gibi iki seçenek arasında bir uzlaşmadır bu: "Karnaval insanlara resmi Ortaçağ kültürünün değişmez kategorilerine karşı hiyerarşisiz yaşamı birebir yaşama imkânı sağlayarak yaşamı daha katlanılabilir hale getirir" (Bakhtin, 1984: 84). Karnavalların siyasi etkilerini daha köklü bir değerlendirmeye tabi tutan Davis için ise on altıncı yüzyıl toplumu da dâhil olmak üzere köleci ve feodal toplumlarda, iktidardan ve devletten ayrılmış halk için karnaval ikinci bir yaşam, ikinci bir gerçeklik haline gelmiş ve bu yönüyle toplumun ciddi kurumlarını ve uyumlu gidişini pekiştirmekten öte bunların değiştirilmesini sağlamıştır (1971: 49). Karnavalesk mizahın, dehşetlerin en büyüğü olan Soykırım'da dahi Yahudi deneyimi üzerinde etkili olduğunu iddia eden Terrence Des Pres için de karnaval, toplumsal konumu ve hiyerarşiyi bir gülme topluluğu biçiminde öylesine eksiksiz eşitler ki, bu, her şeyi özellikle resmilik ile dünyevi iktidarı aşağıya, dünyaya çeker (1991: 282). Nietzscheci bir bakış ise toplumsal hınçtan arınmanın verdiği imkânla, karnavallardan yükselen sesleri, etkin-oluşun ayak sesleri gibi duyacaktır. Ve

belki de daha iyimser bir bakış açısıyla bakıldığında, karnaval insana özgürlüğün baş döndürücü havasını tattırdığı için devrimi de öğretebilecektir. Nitekim "köylüler dünyanın altüst oluşunu yaşadıktan sonra nasıl olur da aynı şekilde yönetilebilirler?" (Sanders, 2001: 179) Bu noktada, Ortaçağ gülmesinin "özgürlük"le olan ayrılmaz ve temel ilişkisinin nasıl kurulacağı sorusu önem kazanmaktadır.

Bakhtin'e göre delinin takkesi ihlal edilemez haklar barındırır. Alanı kimi zaman geniş kimi zaman dar olan ama asla tümüyle askıya alınamayan özgür gülme, bayramlarla bağlantılıdır ve belli ölçüde bayram günlerine ayrılmış zamanlarla sınırlıdır. "Deliler bayramı", "eşek bayramı" ve "noel bayramı" gülmenin başrolde olduğu özel kutlamalardır. Aslında, bayram ritüeli yenide eskiyi şekillendirerek, hiçbir şeyin kendisini daimileştirmesine izin vermeyerek, aynı anda hem öldüren hem doğuran zaman oyununu yansıtma eğilimi taşır (Bakhtin, 2014: 109). Ruhunu, özgürlük ile bireysel karşılaşma anının oluşturduğu bu savaşım nihai noktada demokratikleştirici örüntüyle bir gülenler topluluğu yaratır (Sanders, 2001: 184). Koşulların daha iyi ve daha matrak olabileceği üzerinde ısrar eden bir gelecek tasarımıyla bu yönlü bir özgürlük, halklara her tür zorunluluktan ve kısıtlamadan arınmış bir dünyada soluk alma olanağını sunar. Bununla birlikte bu şenlik biçimleri geleceğe bakar. İnsanların ölümsüzlüğüyle güvence altına alındığı bu anlarda, yeninin, daha büyük ve daha iyinin doğuşu, eskinin ölümü kadar elzem ve kaçınılmazdır. Biri ötekine aktarılır, daha iyi daha kötüyü gülünç hale getirip onu öldürür. Dünyanın ve insanlığın bütününde korkuya yer yoktur; herkes utkulu bir neşe ve korkusuzluk içindedir. Her katılımcının bu bilince sokulduğu anlarda zaman oynar ve güler (Bakhtin, 1984: 256). Baskı tanımayan ve sürekli olarak özgürlük vaat eden Ortaçağ gülüşü, bu haliyle kutsallığın göstergesidir (Sanders, 2001: 177). Peki, bu kutsallık, insanların "gayri resmi hakikati"ne nasıl dönüşmüştür?

Daha önce de vurgulandığı üzere Ortaçağ'da sınıf kültürünün ciddi yönleri resmi ve otoriterdir; şiddetle, yasaklarla, sınırlamalarla ilişkilidir ve daima bir korku ve sindirme öğesi içerir. Oysa gülme korkuyu alt eder çünkü hiçbir engelleme, hiçbir sınırlama tanımaz (Bakhtin, 2014: 109-110). Bu anlarda korkutucu olan her şey, "grotesk" halini alacaktır. Grotesk imgelemin karakteristiği, bedenin parçalarının

simgesel parçalanması ve yeniden birleştirilmesi, toplumsal hiyerarşinin yıkılıp parodik ve tuhaf, yadırgatıcı şekillerde yeniden biçimlenmesidir (Brandist, 2011: 211). Soğuk ya da yabancılaşmış dünyanın ifadesi olarak grotesk, tanıdık dünyaya, onu aniden tuhaf kılan bir perspektiften bakabilmektir (Thomson, 1972: 6). Bir "sihir, animalizm ve oyun" (McElroy, 1989: 2) olarak grotesk, "büyük bir ilkenin arayışında bozuk ya da bölük pörçük bir bağlamdır" (Harpham, 1976: 462). O, izleyicinin düşünsel kilitlerini yarı ürkütücü, yarı komik yaklaşımıyla açar ve buradan doğan enerji, fantezinin gösterdiği dünyalara doğru akar (Balay, 1995: 16). Yani bedeni ve dünyayı varlık olarak değil, varoluş ve dönüşüm süreci şeklinde temsil eden grotesk imgelem aracılığıyla insanlar, kesin hatlarla belirlenmiş, dengeli bir varoluşun sınırları dışına çıkarak tümüyle farklı bir dünyanın, başka bir düzenin, başka türlü bir yaşamın olanaklılığını görürler (Bakhtin, 2014: 105). Grotesk tavır içinde ele alınan her durum itibarsızlaşarak, şeklini ve asaletini kaybeder; sonlu, dünyalı ve ete kemiğe bürünmüş gibi görünür. Her şeyin yenip yutulduğu aşağı dünyada kibri alınmış olan yüce hakikatler, yerden kesilmiş şeyler, yerle bitişmeye, dünyaya inmeye, yerdeki ele gelir varlıklarla temasa geçmeye başlarlar. Bu sayede gökyüzünden kovulmuş itibarsız varlıklar, ayrı düştükleri ruhani eşleriyle buluşurlar (Taburoğlu, 2008: 83). "Ütopik" özellikler halkın kutlayıcı neşesinin ritüelleri ve imgelerinde daima mevcuttur. Böylece, Rönesans'ın tarih anlayışının daha sonra yeşerecek olan kökleri atılmış olur (Bakhtin, 2014: 112).

Antik gelenek, gülmeye ilişkin edebi geleneğin bir savunusunu sunan ve bu geleneği hümanist fikirler alanına yerleştiren Rönesans için, elbette temel bir anlam taşır. Ancak Rönesans'a özgü estetik gülme pratiği her şeyden önce, folk mizahına ilişkin Ortaçağ kültürünün gelenekleri tarafından belirlenmiştir. Yine de bu geleneklerin Rönesans koşullarında doğrudan doğruya sürdürüldüğünü söylemek zordur. Bu yeni bileşimde, Ortaçağ'a özgü gülme değişmeye yazgılıdır. Popüler niteliği, radikalizmi ve özgürlüğü, yalınlığı ve maddiliği neredeyse doğal güçler olmaktan çıkıp bir sanatsal farkındalık ve kararlılık halini almıştır. Başka bir deyişle, Ortaçağ gülmesi gelişimini, Rönesans aşamasında, yeni bir "özgür" ve "eleştirel" tarihsel bilincin ifadesinde bulur (Brandist, 2011: 215-217). Cassier'in ifadesiyle Rönesans'ta gülme, "ruhu özgürleştirici, hayat verici ve hayat biçimlendirici"dir

(1953: 183). Özellikle Rabelais'nin yapıtlarında cisimleşen bu kültür, karşısındakini yıkmaz, sadece geçersizleştirir ve bunu da gülme, tersyüz etme yoluyla yapar (Taburoğlu, 2008: 84). Bu dönemde, gülme olmaksızın dünyaya gerçekçi olarak yaklaşmanın olanaksızlığına işaret eden Bakhtin için de durum farksızdır:

> *Gülme, nesneyi yakına getirir, onu parmağın bildik bir hareketle her yanına dokunabileceği somut temas bölgesine çeker, baş aşağı döndürür, içini dışına çıkarır, ona yukarıdan ve aşağıdan bakar, dış kabuğunu kırar, merkezine bakar, ondan kuşkulanır, onu böler, parçalarına ayırır, soyup sergiler, özgürce inceler ve onunla deneyler yapar* (1981: 419).

Gündelik direnme terimini kullanmayan ama onu önemli bir tema olarak ele alan Bakhtin'in "karnavalesk mizah" ve "grotesk" kavramlarıyla gündelik hayatın doğası ve dinamikleri ile devam eden bir endişeyi işaretlemiş olması, gündelik direniş konusundaki tartışmaları çeşitlendirmek ve yoğunlaştırmak için farklı bir açılım sağlayacaktır. Karnavalesk mizahın, antik çağ öncesinden beri güçsüzlerin, aşağılananların, hor görülenlerin en güçlü silahlarından birisi olduğunu dile getiren Bakhtin'e göre bu, belirlenmiş tüm kurallara, düzenlemelere, hiyerarşilere karşı bir tür direniş biçimidir (Bakhtin, 1984: 107,111). Karnavala katılmakla, kolay özgürlük fikri herkesin kafasında ve kalbinde yer eder; her köylü ve yoksul damağında kalan bu özgürlüğün tadını çıkarır. Karnaval ruhu her an yeniden ortaya çıkabilir ve gülen köylüler bir anda dünyanın tersyüz edilebileceğini ve gülmenin insani zamana son vermede en güçlü silah olabileceğini bilir. Nitekim karnaval katili oynar. Bir başka deyişle, yenidünya eski dünyanın alnına bir silah dayar. Karnavalda zengin/yoksul, katil/kurban, zorba/güçsüz arasındaki savaşta su yüzüne çıkan unsurlar, yeni bir gelecek anlayışının tohumlarını atar (Sanders, 2001: 192-193). Bu yönüyledir ki mizah, baskıyı ters yüz eder, korkuyu azaltır ve bir şeylerin değişmesi gerektiğine ilişkin güçlü bir duygu ortaklığı kurar. Gülme, insanın hem doğal hem kurnaz, hem negatif hem pozitif, hem isyankâr hem itaatkâr, hem evrensel hem de yerel eylemidir; "gücün, dünyevi kralların, dünyevi üst sınıfın, ezen ve kısıtlayan herkesin, her şeyin mağlubiyeti anlamına gelir" (Bakhtin, 1984: 119). Bakhtin'in belirttiği gibi, "insan doğasının sağlıklı doğal işlevleri, deyim yerindeyse, yalnızca kaçak ve yabanıl yollardan yerine getirilebilir, çünkü egemen ideoloji bunlara izin vermeyecektir" (1984: 214). Bu saptama, Certeau, Scott ve Bayat ekseninde çerçevesi çizilen

değerlendirmelere içkin bir boyuta sahiptir. Nitekim yabanıl yollardan kastedileni kurnazlıklar (metis) özelinde düşünmek yanıltıcı olmayacaktır.

İnsan diyaloğunun inceliklerine, derinliğine ve insan doğasında bulunan yaratıcılıklara vurgu yapan; sosyo-kültürel ilişkilerin doğasını kritik bir tarzda kavramsallaştırmanın yeni bir yolunu vaat eden bu yönlü bir kavrayış, günlük hayatın taşıdığı çelişkilere ve heterojenliğe olan vurgusuyla bizi, somutlaşmış insan varlığı ve somut insan-içi ilişkileri arazisine sokar. Gardiner'in *Critiques of Everday Life* adlı çalışmasında da vurguladığı üzere Bakhtin, gündelik hayatın belirsiz, saf olmayan ve kararsız özelliklerinin giderek artan bir şekilde anlaşılmasını teşvik ederek, günlük aktivitelerde kaçınılmaz olan potansiyelleri, soyut rasyonalitenin sınırlarını ve tehlikelerini açıklamış; yaşam felsefesi yerine ahlak felsefesi ısrarıyla Nietzscheci bir etik endişe de taşımıştır (Gardiner, 2000: 70). Ancak on yedinci yüzyılın ve müteakip yılların gülme karşısındaki tutumu, evrensel ve felsefi bir biçim olmanın ötesine geçmiştir. Descartes'ın (1984) yöntemli şüpheciliği ve eleştirelliği bir kırılma, modernliğe bir giriş bildirisidir: Bu, her fikrin ve anlamın bir şeklinin olduğu bir dönem için oldukça "önemli ve cüretli bir çıkış"tır (Taburoğlu, 2008: 70). Çünkü düşünüre göre, öznel genişlik içindeki akıl sahibi kişi, duyduğu ve eline aldığı her şeyi anlayabileceği kanısıyla etrafını izler, dünyayı algılayabileceği şemalar kurar. Bu bakımdan Descartes'a göre iki cevher vardır. İlki, kendi kendinin sebebi olan tanrı; diğeri ise tanrı tarafından yaratılmış ruh ve maddedir: Yani "ben" ve "beden"dir. "Ben", bütün özü ve doğası düşünmek olan, var olmak için hiçbir yere ihtiyacı bulunmayan ve maddi hiçbir şeye bağlı olmayan ölümsüz bir cevher; beden ise, ölümlü bir maddedir (Descartes, 1984: 33). Bu yönüyle beden (corpus) hem egemen iktidara itaatin hem de bireysel özgürlüklerin taşıyıcısıdır. Bedenin, siyasal-hukuksal terminoloji alanında kazandığı bu yeni merkezilik, Hobbes ve Spinoza felsefesinde ayrıcalıklı bir konuma oturacaktır. Fakat Agamben'e göre, beden, siyasal toplumun merkezi metaforu olduğu zaman bile, "çıplak hayat" ile yakın bir ilişki içinde olmuştur (2013: 150). Nitekim öldürülmesi ceza gerektirmeyen ancak kurban edilmesi yasak olanın, yani çıplak hayatın öznesi "halk"tır. Ancak "halk" aynı zamanda daima yoksulun, mirassızların ve dışlanmışların adı olmuştur. Dolayısıyla halk, hukuken olmasa bile fiilen siyasetten dışlanan sınıfa işaret eder (Agamben, 2013: 92, 210-211).

Bu anlamda, terimin Hobbes tarafından kullanılış biçiminin özellikle aydınlatıcı olduğunu düşünen yazar, Hobbes'un insanın doğal bedeni ile siyasal bedenini birbirinden ayırdığı doğru ise der, "tabi olanların bedenlerinin mutlak öldürülebilme kapasitesi, yeni siyasal bedeni biçimlendiren önemli bir temadır" (Agamben, 2013: 151). Gülmeyi üstünlük kuramı bağlamında ele alan dönemin (17.yy) yazarlarından Thomas Hobbes'un değerlendirmelerine yakından bakmak, dönüşümü kavrayışımızda önemli bir adım olacaktır.

2.4. Hobbes ve Mahdumları: Üstünlük Yaklaşımı

"Bir yıldırım düştüğünü ve bir tipin geldiğini hayal edin" der Deleuze. Günün birinde çıkagelen bu kişi düşünce âleminde bir "skandal yaratacak", şunu iddia edecektir: Herhangi bir şeyin doğal hakkı, yapabileceği her şeyi yapmaktır. O ana kadar "öze uygun ahlaki eylem" olarak tanımlanan doğal hak, "doğal hak eşittir kudret"e evrilmiştir. Dolayısıyla büyük balıklar küçükleri yerler. Bu da onun doğal hakkıdır. Deleuze, bu tipten bir önermeyle karşılaştığınızda Hobbes'un imzasını tanımamızı ister. Herkesin hakkının her birinin kudreti olduğuna ilişkin bu yorum antik çağdan izler taşır. Modern çağda patlak verişi ise Hobbes ve onu yeniden ele alan Spinoza tarafından olmuştur (Deleuze, 2000: 103-104). Ancak Hobbes, devlet egemenliğinin de ilke olarak sınırı olamayacağını ve devletin kendisinin dışında bir şeyle haklı kılınamayacağını düşünür. Yani egemen, sadece en üstün olan değil aynı zamanda sınırlanmamış olandır; esas olan mutlak egemenliktir (Agamben, 2013: 48-49). Bu yönüyle de devlet iktidarına "nasıl sınır çekilebilir"i sorgulayan Spinoza'dan ayrılır (Balibar, 2010: 74-75). On yedinci yüzyıla damgasını vurmuş bu isimler arasında keskinleşen ayrım bize net bir şey söyler. İktidar ilişkilerini kavrama ve alımlama biçimi gülmeye yönelik tutumların belirleyiciliğinde anahtar roldedir. Nitekim gülme literatürüne ilk kuram olarak giren "üstünlük yaklaşımı"nın mucidi Hobbes, Spinoza ile aynı dilden konuşmaz. Hobbes gülmeyi olumsuz bir tutkunun göstergesi olarak, Spinoza ise tam anlamıyla bir tutku olarak inceler. Bu iki görüş semptomatiktir; çünkü gülme kendi başına bir tutku olma ile başka tutkuların dışsal dışavurumu olma arasında gidip gelir (Parvulescu, 2017: 26-27). Bunun anlamı gülmenin şu andan itibaren farklı bağlamlarda tartışılacağıdır. Hobbes'u anlamak, hem

bu bağlamları ortaya koymak hem de kökleri Antikçağ'a kadar uzanan bu düşünsel hattı görünür kılmak açısından önemlidir.

Hobbes, *Leviathan*[27] adlı yapıtında, bedensel engellilere duyduğumuz ilginin, tuhaftır ama bir sevinç patlamasından, kendi sağlığımızdan duyduğumuz sevinçten kaynaklandığını belirtir:

> *Ani sevinç, gülme denilen yüz hareketlerine yol açan duygu olup, ya kişinin kendini mutlu eden anlık bir hareketi nedeniyle ya da başka birinde yanlış bir şey görmesi nedeniyle ortaya çıkar ki bu ikinci durumda, kişi o yanlış şeyin kendisinde bulunmadığına sevinip memnun olur. Bu, en fazla, kendilerinde fazla bir yetenek olmadığının farkında olan ve başkalarının hatalarını gözleyerek kendilerini memnun etmek mecburiyetinde olan kişilerde bulunur* (Hobbes, 2007: 51-52) .

Anlaşılmaktadır ki Hobbes psikolojik açıdan, motivasyonel bir teori önermiştir. Bu öneride gülme algısal ve bilişsel öncüllere dayanır. Örneğin, bir başkasının talihsizlik veya şekil bozukluklarını görür ya da duyarız. Bu tetikleyiciler kendi benliklerimizle olan bilişsel bir karşılaştırmaya tabi olur ve bu karşılaştırma daha sonra üstünlük hissi üretir. Yani kişi, kendisini başkalarıyla karşılaştırmaktan ötürü değil, kendisindeki bazı yetenekleri aniden keşfettiği için gülmektedir (Billig, 2005: 50-51). Bu bakımdan tökezleyenler ve topallar çoğunlukla kendilerini aşağılanmış hissederler; Hobbes'un söylediği budur. "Teorisinin psikolojik çekirdeğine alayı alan" (Billig, 2005: 51) düşünür tartışmasını şöyle sürdürür: "Bu yüzden, birisinin düşmesi gerekiyorsa, o kişinin kendimiz değil, bir başkası olmasını yeğleriz. Ve yine bu sebepledir ki en yüksek sesle gülenler, küçük insanlardır ve güven duygusundan yoksundurlar" (Hobbes, 2007: 51). Çünkü ego ne kadar küçükse, "beklenmedik utku"ya kapılıvermek o kadar kolay olacaktır. Bir başka deyişle, küçük bir ego çok güçlü bir alay kahkahası patlatır. Bu Hobbes'un tabiriyle "pısırıklığın işaretidir" (2007: 52). Pısırıklıktır, çünkü Hobbes'a göre doğru temellere dayalı bir güven gayrete yol açar; oysa bir insanın kendine güç ve yetenek atfetmesi "beyhude"dir. Nihai noktada gülme de ağlama gibi ani bir harekettir ve zaman içinde yok olur. Hiç kimse daha önce yapılmış şakalara gülmez veya geçmişte kalmış bir şey

[27] Leviathan, sözcük anlamı olarak, deniz ejderhası demektir ve İncil'de geçen bir kelimedir (Agamben, 2013: 150).

için gözyaşı dökmez. Bu sebeple gülme aracılığıyla kurulan üstünlük duygusu Hobbes'un nazarında "kudret"in değil ancak "ezikliğin" işareti olabilir (2007: 51, 53).

İyi ama der Sanders, "yalnızca şaşırtıcı bir hareket ya da durumdan, özellikle bu hareket ya da durum bir başkasının acısından kaynaklanıyorsa, neden böylesine derin bir sevinç duyuyoruz?" (Sanders, 2001: 26). Sorunun çetrefilliği bir yana, yanıtı da biraz tedirgin edicidir. Gülmeyi *Kitle ve İktidar* adlı çalışmasında ele alan Canetti, iktidarla sindirim sistemi arasında bağ kurduğu yazısında (*Yemenin Psikolojisi Üzerine*), "yenen her şeyin iktidarı beslediğinden" bahseder (2006: 222). Belki de der Canetti, hayvanlar gülemediği için Hobbes bizim kahkahamızın aslında bir hayvan tepkisi olduğunu görememiştir. Çünkü Canetti'ye göre her ani düşüşün gülme nedeni olması, akla çaresizliği getirmesi ve bize istersek düşene av muamelesi yapabileceğimizi anımsatmasındandır. "Üzerine gidip onu gerçekten yiyecek olsaydık, gülmezdik. Onu yemek yerine ona güleriz. Dolayısıyla gülme, potansiyel yiyeceğimizin kaçması karşısında gösterdiğimiz fiziksel tepkimizdir" (Canetti, 2006: 226). Burada Canetti için söz konusu olan insanın, içe almanın son aşamasının yerine simgesel bir eylemi ikame etmeyi öğrenmiş olmasıdır (2006: 226). Yani gülme burada, "yemiş gibi yapma" ya da "yemiş olma"yı simgeleyen ikame bir eylem olarak karşımıza çıkmaktadır.[28] Dolayısıyla Canetti'ye göre ilkel biçiminde avını yere düşüren kişi bunun mutluluğuyla gülerken, bugün geldiğimiz noktada avını elinden kaçırdığı için gülmektedir. Yani kişi kendindeki bir üstünlüğü fark ettiği için değil, üstünlüğünü korumaya çalıştığı için güler.

Nitekim on yedinci yüzyıl mutlak monarşi düzeninin hâkim olduğu yıllardır. Bu anlamda ideolojik alanda önemli bir süreç başlamış; genelleme, ampirik soyutlama ve örnekleme, dünya tasvirinde yönlendirici bir pozisyon almıştır. Dönemin resmi kültürünün temel özellikleri kilisenin feodal kültüründen farklıdır ama daha az dogmatik olmakla birlikte, o da otoriter ve ciddidir. Tanrısal kutsallığın yerine, devletin geçirilmesi bireylerin özgürlük olanaklarını artırmamış; Hobbes'un da önerdiği şekliyle herkesin her şeyi yapmakta serbest olduğu bir doğa durumundan,

[28]Türkçe'de kişi kendisiyle dalga geçildiğini ya da kendisinin güldürü malzemesi yapıldığını farkettiğinde "yeme beni" ifadesini kullanır. Bu kullanımda "gülmek" avlamak, "gülünen" ise avdır.

egemen dışında hiç kimsenin hiçbir şeyi yapma gücünün olmadığı toplumsal bir duruma geçilmiştir (Bakhtin, 2014: 84, 116, 128-129). Bu bakımdandır ki Hobbes, gülme ile açığa çıkan "ani gurur"u, kamuya yönelmiş tipik bir tehdit olarak okumamızı ister. Çünkü "ani gurur" içinde "haset" barındırır ve şayet hayat, Hobbes'da olduğu gibi bir yarışı imliyorsa, gülmek, bir başkasını yarıştan düşürmek anlamında önemli bir işlevselliğe sahiptir. Başkalarının yaşadığı badirelere anlayış göstermemek ise "tek kelimeyle zalimlik"tir. Bu bakımdan Hobbes, avam adı altında toplanan "yoksul", tanınmamış ve basit insanlar üzerinde uygulanan cezaların aynı sertlikle, kendisine üstünlük atfeden kişilere de uygulanması gerekliliğinden bahseder. Çünkü ona göre üstünlük ancak, değer farklılığı, kişinin zekâsı, zenginliği, soyu, doğal niteliğinin bir sonucu veya egemen güce sahip olanların iradesine bağlıdır (Hobbes, 2007: 136,209). Gülme bu hiyerarşik yapıyı ani bir müdahaleyle de olsa sekteye uğratacak ve kamu huzurunu tehlikeye sokacaktır. Lord Chesterfield'in oğluna yazdığı mektuptan ufak bir alıntı, gülmenin uygarlaşmaya istekli bu yüzünü açık edecek olması bakımından önemlidir:

> *Sık sık ve yüksek sesle kahkaha atmak, budalalığın ve görgüsüzlüğün belirtisidir. Gülmek, sıradan insanların aptalca şeylerden aldıkları aptalca zevklerini dile getirdikleri davranışlarıdır. Bana göre, hiçbir şey atılan kahkaha kadar özgürlüğü kısıtlayıcı ve kötü olamaz. Başkalarının duyabileceği şekilde gülmek kadar görgüsüz ve cahilce bir şey yoktur. Gerçek zekâ ya da duyu şimdiye kadar hiç kimseyi güldürmemiştir… Ben ne melankolik biriyim ne de alaycı bir tertipçi… Ama hiç kimse benim güldüğümü duymamıştır… Gülme son derece aşağılık ve yakışıksız bir şeydir. Çıkardığı tatsız sesten ve yüzde yarattığı şoke edici çarpıtmadan söz etmiyorum bile* (1992: 72).

Görünen o ki tutkular, bilhassa da gülme, sadece "aklın idaresi" için değil, "idare" için de tehlike oluşturmaktadır. Ve belki de bu yüzden tutkuların ufkunda saklanan şeyin "anarşi" olduğu düşünülmüştür (Strauss, 1965: 18). Çünkü bu yeni kültürde groteskin zıt değerliliğine kapılar kapanmış; sanatsal ögeler gülmenin grotesk geleneğinin etkisinden kopmuştur. Popüler eğlence gülmesi, yüksek şahsiyetlere göndermeler yapılmasına izin vermiştir ancak bu göndermeler, grotesk imgelerin yalnızca gölgesi olabilmiştir. Önemli ve temel olanın komik görülmediği, tarih ve tarihi temsil eden kişilerin de komik bir şekilde resmedilemediği bu yıllarda (17.yy) komiğin alanı dar ve özgüldür: Dünyaya ve insana dair temel hakikat gülmenin diliyle

ifade edilememiştir. Evrensel niteliğini yitiren gülme bir taraftan gündelik yaşamda tipik ve yaygın olan her şeyle, diğer taraftan kişisel sözlü saldırılarla ilişkilendirilmeye başlanmış; evrensel tekillik gülmenin nesnesi olmaktan çıkmıştır. Yalnızca alt toplumsal tabakaları resmeden türlere özgü niteliğiyle gülme, madun grupların yararlı toplumsal cezalandırılma biçimine dönüşmüştür (Bakhtin, 2014: 84, 116, 128-129).

Hobbes'u son dört asırdır takip eden mahdumları da gülmeyi, ilk insanların "saldırgan" tutumlarından çıkarsamaya yönelik çalışmalar yapmışlardır. Bu çalışmalarda gülme, "diğer grup üyelerinin güvenlikle rahatlamalarını sağlayan sessel bir işaret" (Hayworth, 1928: 370), "olağanüstü uyum duygusunun bir ifadesi" (Ludovici, 1933: 62), "bir eski zaman ormanında geçen düellonun zafer kükremesi" (Rapp, 1951: 21) ve "kontrol atına alınmış bir saldırganlık" (Lorenz, 1960: 293) olarak tanımlanmıştır. Parvulescu'ya göre, "en güçlü sesi Hobbes'un çıkardığı bu koro gülmeye kötü şöhret kazandırmak için çabalamıştır" (2017: 86). Çünkü gülmenin özü sadece ani bir zafer duygusuna indirgenemeyecek kadar çok yönlüdür. Buzdolabında gördüğümüz bir "bilardo topu"[29] da bizi güldürecektir ancak bu, "topu" alaya aldığımız ya da ona üstünlük kurduğumuz gibi bir yaklaşımla açıklanamaz. Dolayısıyla bu yönlü bir kavrayış tamamen yanlış olmamakla birlikte tüm gülme durumlarını kapsayacak bir bakış açısından yoksundur (Morreal, 1997: 19,23). Ancak bu koronun kendi içinde çok sesli, karmaşık ve ihtilaflı olduğunu da vurgulamamız gerekir. Ve belki de "Spinoza'nın sesi", bu koronun en muhalif olanıdır.

2.5. Spinoza'daki Eyleme Gücü: Köleleştirici "Keder" ve Ötesi ("Neşe")

Irvin Yalom, Spinoza'nın yahudi cemiyetinden aforoz edilmesinin onda duygusal tepkilere yol açmış olabileceğini düşünerek, *Spinoza Problemi*ni tutkuların esaretinden kurtulmaya çalışan bir düşünüre adar. Çünkü psikiyatra göre Spinoza *Etik*'i, kendi tutkularıyla bilinçli bir şekilde mücadele etmeden yazmış olamaz (Yalom, 2012: 10). Deleuze'ün okumasına göre de Spinoza, tutkuların bilinç tarafından "tahakküm" altına alınması girişiminin, "ahlak" olarak kurulmasına tepkilidir

[29]Hobbes'un mahdumlarından Gruner, Morreal'ın bilardo topu üzerinden geliştirdiği savına karşı savla yanıt verir ve şöyle sorar: "Evet, ama buzdolabına top koyan birini görsen yine de gülmeyecek miydin?" (Gruner, 2000: 23). Provine ise şöyle der: "Sonuçta biri kasten ve aptallığından onu oraya koymuştur" (2000: 17).

(Deleuze, 2005a: 22). Çünkü o hiçbir zaman, ne yapmamız gerektiğini sormaz; her zaman nelere muktedir olduğumuzu, neyin gücümüz dâhilinde olduğunu sorar (Deleuze, 2000: 32). Düşünüre göre bilincin duygu dünyası ile bağıntısı ve bilişsel/duygusal olanla bedensel olanın ilintisi kurulmadan ne evrenle ne de toplumla buluşmak mümkün değildir. Bilinç, yanılsamanın yeridir; sonuçları kaydeder fakat nedenler hakkında hiçbir şey bilmez. Sadece sonuçları anladığı için de kendi bilgisizliğini, şeylerin düzenini değiştirerek, sonuçları nedenler olarak anlayarak karşılar (Deleuze, 2005a: 24). Bu bakımdandır ki gülme Spinoza'da Hobbes'un kurgusunda olduğu gibi "üstünlük" kurmak gibi bir "neden"i tanımlamaz; "gülme" bir sonuçtur ve bedene aittir (2011: 180). Hobbescu söylemin hem bireyciliğini (tutkuları insan doğası bağlamında anlamasını) hem de ahlakçılığını reddeden ve bilinçsizin keşfinin bedenin bilinmeyeni kadar anlamlı olduğunu düşünen Spinoza'ya göre, bizler bilinçli varlıklar olarak doğanın tamamının sonsuz duyguları olan birleşme ve dağılma düzeninin etkileri dışında hiçbir şeyi kavrayamayız. *Etik*, bir güç sorunudur; iyi ya da kötü karşılaşmalar, gücün artışları ve azalışlarıdır esas olan. Bu bakımdan "iyi ve şeytan" yoktur, sadece "iyi ve kötü" vardır, bunlar da düşünce yöntemleridir. "Keder" barındıran ve bizi eyleme gücümüzden kopartan şey kötü, "neşe" barındıran ve eyleme gücümüzü artıran şey iyidir. Ve biz iyiyi ve kötüyü sadece bilincinde olduğumuz neşe ve keder hisleri aracılığıyla bilebiliriz (Spinoza, 2011: 199, 206, 217). Kederli tutkular, meşrulaştırılmaları nasıl olursa olsun, edim gücümüzden en çok ayrıldığımız, "batıl inançların yapıntıları" ve "zalimin büyülemeleri"ne kapılarak en çok yabancılaştığımız anlar, gücümüzün en düşük derecesini temsil eden tutkulardır (Deleuze, 2005a: 32) ve reddedilmelidir. Sadece pişmanlık, suç ve ölüm üstüne derin bir düşünme değil; güçsüzlüğe işaret eden umut, hatta güven bile reddedilmelidir (Spinoza, 2011: 145). Bu bakımdan Spinozacı düşünde insanın içsel özünü onun kötü dışsal karşılaşmalarında aramak "onursuzluk"tur (Deleuze, 2005a: 81). Çünkü "kötü"yü imleyen "keder" ve "iyi"yi imleyen "neşe" insanın içsel özünü yansıtmaz; onlar dışsal karşılaşmaların bir sonucudur (Spinoza, 2011: 247-248). Öte yandan kederli tutkular çökmeye mahkûmken iyi olan ve bizi edime ve pratiğin mutluluğuna yaklaştıran neşe kalıcıdır. Siyasi düşününde adil olmadığı için Hobbes'un küçümsemeyi saf haz olan gülmeden ayıramadığını düşünen Spinoza'da, tıpkı jestler gibi saf haz olarak gülme de kendi içinde daima "iyi"dir:

> *Gülme, tıpkı eğlenme gibi, kendi başına iyidir. Zevk almayı yasaklamak yalnızca lanetli ve hüzünlü bir hurafeciliğin işidir kesinlikle. Açlığı ve susuzluğu dindirmek kadar melankoliyi kovmaktan daha uygun bir şey olabilir mi? İşte benim ilkem ve bağlandığım yol budur*! (Spinoza, 2011: 233).

Kanıtlarını "zihnin gözleri" olarak sunan düşünür, kişinin yanlış görünüşlerin, tutkuların ve ölümlerin ötesindeki yaşamı ancak bu gözle görebileceği iddiasındadır. Böyle bir bakış aynı zamanda, "yoksulluk", alçakgönüllülük, saflık ve titizlik gibi erdemleri yaşamı kesintiye uğratan değil, yaşama sızan ve onunla bütünleşen alanlar olarak görmemizi sağlayacak olması bakımından da önemlidir. Çünkü Spinoza umuda ve cesarete değil, neşeye ve görüş gücüne inanmış, ilham vermeyi, uyandırmayı ve bildirmeyi arzu etmiştir. "Zihnin gözleri" bu canlandırılmış özgür görüş için "cam"ı[30] biçimlemek ve parlatmak olarak işlev görür (Tatian, 2009: 68).

Kendi yaşadığı dönemde cereyan etmekte olan politik çalkantılarda "despot" ile "köle" arasındaki kutsal birliği "zihninin gözleri"yle teşhis eden Spinoza, "despotların örselenmiş ruhlara, örselenmiş ruhların ise despotlara ihtiyacı olduğunu düşünür" (Deleuze, 2011: 30). İtaat bütün toplumların temelidir. Düşünme gücünü itaat etmeye tabi kılan duygu ise kederdir; bu nedenle kederli duygulanışları artırmak iktidarın işleyişi için zorunludur (Spinoza, 2011: 197). Mutlak egemenlik ilkesini benimseyen Hobbes'un gülmeyi neden sakıncalı bulduğu Spinoza'nın yorumunda daha da anlaşılır hale gelmektedir. Ancak belirtmek gerekir ki Spinoza, aşırıya kaçan gülme üzerine şunu ilan eder: "Keyif aşırıya kaçamaz, fakat daima iyidir" (2011: 233). Bu ifade alay ile gülme arasındaki sınırı imler; tutkuların tahakküm altına alınması her ne kadar ahlaki değilse de yatıştırılmaları gerekmektedir. Çünkü "kökü akıl olan bir arzunun aşırı hali olamaz" (Spinoza, 2011: 245). Ve edim gücümüz maddesel olarak artmış olsa bile gerçekte onu kontrol edemediğimiz sürece edilgin, gücümüzden ayrı kalırız (Deleuze, 2005a: 55). Spinoza'nın şeyleri kendi doğaları, kendi özleri ve dolayısıyla

[30] On yedinci yüzyıl felsefe ve bilim kültürüne optiğin girişi ve hayal gücü, geleneksel bilginin radikal bir biçimde altüst olmasına eklemlenmiştir. Felsefi görüşlerinden dolayı, Yahudi camiasından afaroz edilen filozof da, hayatını optik araçlar yaparak, lens tamir ederek kazanmıştır. Tatian'a göre, gözlük camı yapımı mesleği ve Spinoza'nın yaşamı bir bütün oluşturmaktadır (2009: 66). Benzer bir saptamaya Henry Miller'a atfen Deleuze de *Spinoza Pratik Felsefe* adlı çalışmasında yer vermiştir (2005a: 16-17). Öte yandan Rahnema da Spinoza'nın "gözlüklerimizin camlarını silmek gerek" deyişini hatırlatarak, bunun önyargı ve saplantılardan kurtulmak anlamına geldiğini yazmıştır (Rahnema ve Robert, 2011: 204).

kendi hakikatleri içinde anlamanın yolunu onlara aşırı gülmekten, acımaktan veya onlardan tiksinmekten sakınma yoluyla mümkün olacağı noktasındaki bu yaklaşımı uzlaştırıcı bir anlam barındırır. Nietzsche'ye göre filozofun niçin bilginin doğası hakkında en kolay yanılan kimse olduğu anlaşılmaktadır; çünkü filozof bilgiyi her zaman upuygunluk, aşk, birlik, barışçıllık olarak düşünür. Oysaki Nietzsche tam tersini iddia edecek ve anlamanın bir tür oyun olduğunu; bu oyunun gülmek, acımak ve tiksinmekten ibaret bu üç içgüdünün, bu üç mekanizmanın veya bu üç tutkunun oyunu ve mücadelesi olduğunu söyleyecektir. Çünkü ona göre bu üç tutkunun ortak yanları, nesneye yaklaşmanın, onunla özdeşleşmenin bir biçimi olmaları değildir; tersine, gülme yoluyla ondan sakınmak; acıma yoluyla onu değersizleştirmek ve kin yoluyla onu yok etmenin bir biçimi olduklarını saptamaktır. Bilginin ne olduğu sadece bu mücadele ve iktidar ilişkilerinde, şeylerin kendi aralarında, insanların kendi aralarında birbirlerinden nefret etme, birbirleriyle mücadele etme, birbirleri üzerinde tahakküm kurmaya çalışma ve birbirleri üzerine iktidar uygulamak isteme biçimleriyle anlaşılabilir (Foucault, 2011: 174-175). Foucault'un, Spinoza ve Nietzsche üzerinden yürüttüğü bu okuma, "gülme" üzerinde açığa çıkan düşünsel farklılaşmaları, iktidar ve tahakküm ilişkilerinden ve bilginin üretim sürecinden bağımsız düşünemeyeceğimiz noktasındaki iddiamızı güçlendirmektedir. Çünkü Nietzsche'nin etkin ve tepkin kuvvetler arasında yaptığı ayrım daha önce de tartışıldığı üzere yoksul-madun öznenin direnme pratikleri içerisinde önemli bir tartışma alanıdır. Peki, gülmeyi bu tartışmanın neresine konumlandırmalı?

Spinoza tepkin kuvvetlere olan vurgusuyla, yoksulluğu iç gücün kaybı olarak düşünüyor gibidir. Bu biçimde tanımlanan yoksulluk, "olmak" yerine "sahip olmak"ı önemseyen en zengin insanları bile içine alır. Rûmi'nin "ölü zenginlikler" dediği şeyin ruhu yoksullaştırmaktan başka bir işe yaramadığı vurgusu da bu bakış açısına paraleldir. Bir tanrı vaadinin ötesinde akılla "seçilen" bu "gönüllü yoksulluk", aynı zamanda tepkin kuvveti imler. Ancak Nietzsche –daha önce de vurgulandığı üzere- nihilistik ögeler barındıran bu aşamayı, ulaşılması gereken ama aynı hızla da uzaklaşılması gereken bir aşama olarak görür. Çünkü mesele sadece değerlerin değersizleştirilmesi değil, yeni değerler üretebilme meselesidir. Dolayısıyla "üst insan"a giden yol ancak etkin kuvvetlerin devreye girmesiyle mümkün olacaktır.

"Nasıl ki tepkin oluş olumsuzlayıcıdır ve olumsuzlama içeriyorsa, etkin oluş da olumlayıcıdır ve olumlama içerir" (Deleuze, 2016: 98). Bu bakımdan küçük tavizler, küçük zevkler ve küçük sevinçler "Nietzsche'nin midesini bulandırır" (Deleuze, 2016: 98). Anlaşılmaktadır ki gülme aşırıya kaçtığı ölçüde iyidir; Spinoza'nın gülmeye yönelik ölçülülük vurgusu, Nietzsche'de yerini kahkahaya bırakmıştır. Etkin kuvvetler olmadan tepkin kuvvetlerin bizzat birer kuvvet olarak görülmesini, bedenin bir "kendi" olması önünde en büyük engel olarak gören düşünür için, kendi olmak aynı zamanda yalnızlıktır: "Belki insanların neden yalnız güldüklerini en iyi şekilde bilen benim. Yalnız kalan insan o kadar derinden acı çeker ki bu yüzden canlılar arasında yalnız o gülmeyi icat etmek zorunda kalmıştır. Buna göre en mutsuz ve en melankolik hayvan, en neşeli olandır" (Nietzsche, 2010: 82). Bu düşünde gülme, direnimselliğin ve güç istencinin bedene kazınan yüzü olarak tasvir edilir. Bu aynı zamanda olumsuzlamanın olumlanmasıdır.

Ancak on sekizinci yüzyılda evrensel bakışla olan temel bağlantısını yitiren gülme, olumsuzlama ile üstelik dogmatik bir olumsuzlama ile ilişkilendirilecektir. Dönemi, Foucault'dan esinle mutlak egemenliğin yerini yönetimselliğe bıraktığı bilgisinden, yani kendini muhafaza etmenin ötesinde, toplumsal olanı tanımlayan, düzenleyen, disipline edip cezalandıran bir iktidarla karşı karşıya olduğumuz bilgisi üzerinden düşünmekte yarar var. Çünkü bu bilişsel akıl ve soyut akılcılığın istatistik dilinden konuşacak olması, "dönemin düşünürlerini gülmenin ikircikli şen doğasını kuramsal olarak kavramaktan alıkoymuştur" (Bakhtin, 1984: 118). Keith Thomas için de açığa çıkan tablo pek iç açıcı değildir:

> *On yedinci yüzyılın sonuna gelindiğinde, insani zaafların gülme konusu olmadığı öğretisi, orta sınıftan birçok yandaş bulmuş ve bu da on sekizinci yüzyılın duygusallık ve insan severlik akımlarının ortaya çıkmasına yardım etmiştir… Böylece izin verilen gülme alanı duygudaşlık öğretileriyle daha da sınırlanmıştır; bu öğretiler de, duyarlıkların bastırılmasını gerektiren birçok geleneksel mizah biçimini yasadışı ilan etmiştir* (Thomas, 1977: 80).

Bu bakımdan özel alanla sınırlanan on sekizinci yüzyıl mizahı, tarihsel renginden yoksundur; maddi bedensel ilke ile olan ilişkisinin korunduğu doğrudur ama tam da bu ilke, önemsiz bir özel hayat tarzı mahiyetine bürünür. Modern yapının

esaslarından olan bilimsel ve dünyevi bir bakış içinde, tüm varlıklar görünür biçimler alır, duyulabilir, aydınlık bir alana taşınırlar. Temel varsayım şudur: Var olan kendisini bir şekilde duyurur ve şekle girer. Üzerinde düşünmeye değer her şey görüngübilimin nesnesi olabilir. Karanlık bölmelerin olmadığı, karartıların geri çekildiği yerde yokluğun bir varlığı olamaz. Modernlik, görünmeyene ve ortada olmayana dair metafiziklerin, ikonografilerin çözüldüğü bir zamandır. Hegel'in rasyonalizmi de bunun en net örneğini sunar bize. Öte yandan bu kuşku çağında kalabalıkları kuşatan dinlerin yerine, maneviyat biçimleri de ortaya çıkar. Romantiklerin varlığıyla on sekizinci yüzyıl yalnızca aydınlanmanın değil, aynı zamanda bir kararmanın da çağı olur. Neredeyse her bireyin kendi ikonlarını, kişisel metafiziğini yaratabileceği çoğul bir kutsallık alanı açılır (Taburoğlu, 2008: 224-226). Bu çoğulluğun içinde gülme de kendine "çelişki" ve "çatışma" temaları üzerinden yeni bir tartışma alanı bulacaktır. Ayrıca Kant'ın temellerini attığı, Schopenhauer ve Baudelaire'in katkı sağladığı ve Bergson'un çizgisinde açığa çıkan "uyuşmazlık teorisi" de yine bu dönemin mirasları arasındadır. Nietzsche'nin ifadesiyle "on sekizinci yüzyıldan miras kalmayanlar aldırışsızlık, neşe, şıklık ve tinin aydınlığıdır" (Nietzsche, 2010: 66). Burjuvazi devrimini ve devrimin geleceğini de düşündüğümüzde, gülmenin "uyuşmazlık", "çelişki" ve "çatışma" temaları üzerinden tartışılmış olması anlamlıdır.

2.6. Bergson ve Murisleri: Çürütülmüş Olanın Geri Dönüşü/Uyuşmazlık Savı

Umberto Eco *Gülün Adı* adlı romanında Aristo'nun gülme üzerine yazılmış *Poetika II/Komedi Teorisi* adlı bir eseri olduğuna (2013: 170) ve bu eserin zaman içinde kaybolduğuna dair kurgusal bir felsefi gerilim öyküsüne yer verir. Eco'nun kurgusunda kilise, temellerini kökünden sarsacağından korktuğu komediye karşı önlem almak istemiş ve bu kitabı bir manastır kütüphanesinde gizlemiştir. Gelişen hadiseleri araştırmak için gönderilen dedektifler, kitabın tüm sayfalarının, okuyucularını öldürecek biçimde zehirle kaplandığını ortaya çıkarmıştır (Eco, 2013: 646). Zehirlemiştir, çünkü Jorge;

> *... Aristoteles'in ikinci kitabından korkmaktadır; o kitap, belki de gerçekten, kölesi olmayalım diye tüm gerçeklerin yüzünü nasıl değiştirebileceğimizi öğretiyordur. Ve belki de insanları sevenlerin görevi,*

> *onları gerçeklere güldürmektir; gerçeği güldürmektir; çünkü biricik gerçek, gerçeğe duyulan çılgınca tutkudan kendimizi kurtarmayı öğrenmektir…* (Eco, 2013: 672).

Manastır kütüphanesinin kör müdürü Jorge'un ifadesinde de görüldüğü üzere, kilise, gülmenin korkuyu öldürdüğüne, inancın korku olmaksızın gerçekleşemeyeceğine, şeytandan korkmayanın tanrıya ihtiyacı olmayacağına ve dolayısıyla tanrıya da gülüneceğine inanmaktadır (Eco, 2013: 651). Bu kitabın gerçekte yazılıp yazılmadığı sorusu her ne kadar bilinmezliğini koruyorsa da, arkeolojik bulgular Aristoteles'in bu kitabını yorumlayan, öğrencisi Theofrastos'un bir metnini açığa çıkarmıştır. Bu metne göre komik bir eser, gülünç aksilikler, aldatmalar, beklenmedik gelişmeler ve uyumsuzluklar içermelidir (Cooper, 1922: 229-230). Söz konusu yaklaşım, düşünürün *Retorik*'te dile getirdiği, "dinleyiciler arasında belli bir beklenti yaratıp sonra da onları beklenmedik bir şeyle vurmanın, iyi bir güldürme yolu olduğu" (Aristoteles, 1995: 167) vurgusuna denktir. Yaklaşık iki bin yıl sonra Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde benzer bir kavrayışı yeniden tartışmaya açacaktır.

Gülmeyi düşüncenin ciddiyetini ve ağırbaşlılığını bozan bir tutarsızlık olarak ele alan Kant için, "gülme birden bir hiçliğe dönüşen gergin bir beklentiden doğan yeğin heyecandır" (2011: 207). Dolayısıyla zekâ, gülme eyleminden hoşlanmaz; zira gülmenin besini "saçma"dır. Ancak düşünür için yaşanan dönüşüm yine de insanda büyük bir keyif yaratır. Bu paradoksallık Kant'a göre, mutlu olma beklentisinin boşa çıkma ihtimaliyle ilgilidir; çünkü akıl için hiç de sevindirici olmayan bu boşa çıkma, dolaylı yoldan sevindirmektedir. Yani Kant, Hobbes'un aksine, gülmenin başka birinin kusurundan duyulan üstünlük ifadesi olmadığını, gerilmiş olan beklentilerin boşa çıkmasının bir sonucu olduğunu düşünür. Şöyle ki, kızını isteyen bir adamın üzerine, kızgınlıkla yürüyen bir baba düşünelim. Bu durumda beklenti, babanın adamı dövmesidir. Babanın birdenbire: "Söyle bakalım ne vereceksin" demesiyle, gergin beklenti yerini yeğin heyecana, yani gülmeye bırakacaktır. Bu tartışmada gerilme ve rahatlama süreci bedende dengeleyici unsurlar olarak ele alınmakla birlikte, sürecin aklın muhafazası dışında geliştiği öngörüsü gülmeye negatif yönlü bir anlam yükler. Negatiftir, çünkü aklın muhafaza edemediği şeyden kasıt, kavramlar dolayısıyla meydana gelen ve estetik fikirler uyandıran eğlencenin hayvani, yani bedensel bir

duyguyu ifade edişi ve bu duygunun da ahlaki fikirlere saygılı ruhi duygular içermemesidir. Oysa Kant'a göre ahlaki fikirlerin işlevi, insanlığın özüne duyulan saygının içimizdeki karşılığını anlamlandırmak olmalıdır (2011: 206-208).

Jean Paul ise Kant'ın görüşlerini eleştirmiş, insanın bir an düşündüğünden farklı bir şey yapmasının her zaman mümkün olduğunu ve bunun da mutlaka gülünç olması gerekmediğinin altını çizmiştir. Onun iddiası, komik etkinin gülünç olanla yüce olanın çeliştiği yerde açığa çıktığı yönündedir. Bu eşikte kişi, sabit kabullerinden sıyrılarak deliliğin/saçmalığın içine girmekte, amaç ve araç arasındaki bağları gevşeterek gülmektedir (Paul, 1996: 105-115). Kierkegaard'a göre tam bir estetikçi gibi konuşan Paul, bakış açısını kanıtlara dayandırmaktan çok, geniş bir estetik deneyimden söz eder. Onun için ironi, güldürü ve saçma, farklı diller gibidir. Açıklamaları da aynı düşünceyi ironi, güldürü ve saçma dillerinde ayrı ayrı ifade etmekten ibarettir. Düşünüre göre ironi Hegel ile efendisine kavuşacaktır (Kierkegaard, 2009: 265,267). Her ne kadar Kierkegaard'ın "efendilik" vurgusu ironik bir ciddiyet ile dile getirilmişse de, Zupandic'e göre Hegel, "komediye ve komik ruha en yüksek değeri biçen filozoftur" (2011: 21). Peki, Hegel bize ne söylemektedir ki, bu ikircikli ve ayrıcalıklı konumu hak etmiş olsun?

Tinin Görüngübilimi'nde komediyi en yetkin tinsel sanat eseri olarak gören, bu konuyu *Sanat Dini* kısmının sonunda soyut/epik-dirimli/trajedi-tinsel/komedi üçlüsü içerisinde ele alan Hegel'e göre özne epikte evrensel, özsel ve mutlak olanı "anlatır"; trajedide evrensel, özsel ve mutlak olanı "canlandırır"; komedide ise evrensel, özsel ve mutlak "olandır" (1986: 427,435,439). Bu bakımdan komik bilinçte töz, mutsuz bilinçte olduğu gibi benliğe ve özneye yabancılaşmaz, kendine yabancılaşır. Yani komedi evrensel olana bir itiraz değildir; özne haline gelmiş tözün yabancılaşmasının hikâyesidir (Hegel, 1986: 448-449). Şöyle ki; komedi boyunca adeta önüne çıkan her çamur gölüne düştüğü halde aristokratik üstünlüğüne şaşmaz bir şekilde inanan baron karakterini düşünelim. Hegel'e göre burada komik olan baronun çamura düşmesi değil, oradan kalkması ve hiçbir şey olmamış gibi yoluna devam etmesidir. Ayrıca baronu çamura düşürmek evrensel olana kafa tutmak değildir; mesele burada aristokratın sıradan bir insan olması da değildir. Mesele, baronun kendisine ve kendi

önemine duyduğu sarsılmaz inanç, yani haddini bilmezliği meselesidir; tam da bir aristokrat olarak, aristokrasinin zirvesindeyken sıradan bir adam olmasıdır. Gerçekten ve içsel olarak bir aristokrat olduğuna inanan bir aristokrat, tam da bu inancı yüzünden, sıradan aptal bir insandır. Bu yüzden, baronun tekrar tekrar çamur gölüne düşen somut bedeni, ampirik bir beden olmaktan çok, baronluğuna duyduğu inanç ile ilgilidir (Zupandic, 2011: 34-37). Anlaşılmaktadır ki, komik olanı, gerçek dünya ile idealize edilen dünya arasındaki zıtlıkta arayan düşünür için, her şeyi kendi içinde çözüp eriten fertlerin kendinden emin öznelliklerinin kazandıkları zafer, gülmelerin arasında seyredilebilir bir bedenselliğe dönüşmektedir. Dolayısıyla komedi tarafından bizzat evrenselin özü olarak üretilen asıl komik nesne "baronluk"tur. Yani burada "ben ideali" komik nesne olmaktadır.

Öte yandan her türlü zıtlığın tersine çevrilmesiyle açığa çıkan komiği, zorunluluk (nesne) ve özgürlük (özne) ilişkisi temelinde ele alan Schelling de, komedide öznenin zorunluluk ve kendilik, nesnenin ise özgürlük ve farklılıkla ilişkilendirildiğini savlamıştır. Bu tersine çevrilme durumu, dönüşümün öznesinde çelişkiye, tutarsızlığa yol açacak; kişinin algılama mantığıyla çelişen ve gerilmesine yol açan bu tutarsızlık/uyumsuzluk, aykırılığın ve konunun imkânsızlığının fark edilmesiyle birlikte yerini gülmeye bırakacaktır (Schelling, 1989: 277-278). Bu romantik bakış, popüler mizah ve gülme formları yerine, ince bir ironiyi, iğneleyici ve alaycı sözleri, yazgıyı olumsuzlayan bir üslubu kullanmayı önerir. Bu düşünde ironi, hiçlikle oynanan sonsuz bir oyundur. Kierkegaard'a göre Schelling gibi Solger de, komiğe diyalektik anlamda fikir ve gerçeklik boyutlarına bölünmüş ikili bir yapı olarak yaklaşmış; kişinin içinde bulunduğu hiçlik, parçalanmışlık ve çelişkilerden komik olan sayesinde kurtulabileceğini öngörmüştür. Çünkü ona göre de sonluluk bir hiçliktir ve yanlış bir edimsellik olarak yok edilmesi, doğrunun ortaya çıkışı için gereklidir. Solger'in ironiyi düşünsel, dini bir adanmışlık ve katılık içinde ele aldığını belirten Kierkegaard'a göre, Spinoza her ne kadar insanlığın tanrıyı yaratmasına izin verdiyse, Solger de insanın tanrı içinde yok olmasını istemiştir. Ancak bunu yaparken şu noktayı atlamıştır: "Tanrı biz hiç olduğumuz için bizi var etmek adına kendisini hiçliğe düşürmedi; biz hiç olmaktan kurtulalım diye o hiçliğe düşürdü kendisini" (Kierkegaard, 2009: 352). Bu bakımdan Kierkegaard düşününde katı bir

olumsuzlamadan söz etmek gözün önüne çekilmiş bir perdedir ve olumlamayı görmeyi engeller (2009: 346). Nitekim Solger de "mutlak olumsuzluğu spekülatif bir uğrak olarak görmüş ve Hegel'in pozitif sisteminin kurbanı olmuştur" (Kierkegaard, 2009: 349). Modiano'ya göre Hegelyan görüşleriyle tanınan Vischer için de aynı şeyi söylemek mümkündür. Çünkü o da, özü itibariyle yüce olana saldırabilen komik ile nesneleri sıradan anlaşılabilirlilik düzeyinde kavrayan komik arasında ayrım yapar. Bu düşünde komik, "yüce" ile "küçük"ü iç içe geçirmeli; sahte değil, hakiki büyüklüklere hücum etmelidir. Zıt görünen özellikler, durumlar ve etkenlerin aynı düzeye yerleştirilmesiyle açığa çıkan şey elbette bir çelişkidir; ancak bu yönlü bir kavrayış, komik olanın izinin tam da bu çelişkide sürülmesi gerektiğini önceler (Modiano, 1987: 232-233).

The World as Will and Representation adlı yapıtında gülünç olanın teorisi üzerine bir makale kaleme alan Arthur Schopenhauer ise, komiğin bir kavram ile gerçek nesneler, düşünülen ile seyredilen arasındaki uyumsuzluğun ani algısından meydana geldiğini düşünmekte ve Hegel'den[31] çok, Kant'ın teorisine yaklaşmaktadır. Ancak teorinin pratik örnekler üzerinde yetersizliğini savlayan düşünür, Kant'ın "kendinde şey" ile "fenomen" arasında yaptığı ayrımı, "istenç" ve "tasarım" arasındaki ayrımına dönüştürerek, komik olanı "ciddiyet" teması üzerinden yeniden ele almıştır. Çünkü onun için aslolan iradenin yadsınması, bir tür hayattan vazgeçiş ve bunun için benliğin öldürülmesi, yani çileciliktir. Bu yüzdendir ki, komediyi hayvani tabiattan ayrıştırması mümkün olmayan bir bilgilenme tarzı olarak asli ve öncelikli bir konumda değerlendiren Schopenhauer'da, bu yolla elde edilen bilginin zafer kazanması sevindiricidir; ancak ondan daha önemli olan düşüncenin yetersizliğini düşünceye gösterme gücüdür. Schopenhauer tarafından yapılmış ve o günden bu yana gülüncü konu alan yazında kullanılan bir anlatısında düşünür şöyle der: "Hükümlünün biri hücresinde gardiyanlarıyla kâğıt oynuyormuş. Hile yaptığı ortaya çıkınca gardiyanlar adamı hücresinden dışarı atmışlar." Bu şaka tek bir cümleyle çözümlenebilir: Yasayı çiğneyenlerin bir yere kapatılarak, hile yapanların ise dışarı atılarak cezalandırıldığı

[31] Terry Eagleton, *Arzunun Ölümü* başlıklı yazısında komediyi, Schopenhauercu id'in Hegelci süperegoya muzip bir darbesi olarak tanımlar. İradenin temsilden aldığı alaycı bir intikam olarak komik nesne, Schopenhauercu düşünde hem kahkahanın bir kaynağı hem de nihai umutsuzluğumuzun kökenidir (Eagleton, 2010: 204).

iki uzlaşımsal kural belirli bir durum içinde çatışırlar. Metinde, çatışan bu kurallar yalnızca imlenir. Bu bakımdan Schopenhauer, şakayı kasten ifade edilmiş bir gülünçlük, ironiyi ciddiyetin arkasına saklanmış bir şaka; mizahı ise şakanın arkasına saklanmış ciddiyet olarak tanımlar. Bu nedenle der Schopenhauer, ironi başkasını hesaba kattığı için nesnel, mizah ise öncelikle kendisi için mevcut olduğundan özneldir. Düşünce ile düşünülen arasındaki uyumsuzluk ilişkisinde ironi, ciddi bir mimikle başlayıp gülmeyle sonuçlanırken, mizahta süreç tersine işler. Yani kişi ne kadar ciddi ise o kadar kalpten, zekâ ve ahlak seviyesi ne kadar düşük ise o kadar taşkın gülmektedir. Dolayısıyla Schopenhauer için "neye, nasıl gülündüğü" sorusuna verilecek yanıt, aynı zamanda kişinin karakterini de açık edecek olması bakımından önemlidir (1969: 91-101).

"İstencin reddedilmesi" teziyle düşünsel anlamda Spinoza'ya temas eden Schopenhauer'un fenomenolojisi, Nietzsche'de edilgin nihilizm olarak yorumlanmıştır. Tanrı inancıyla "yaşamı değersizleştiren" "sürü insanı", tanrıyı (tanrı inancına dayanarak elinde yetke bulunduran kurumları) öldürerek bir ileri aşamaya, "son insan"a geçmiş; bu kez de modern aklı, sanatı ve bilimi tanrı edinmiştir. Ancak son insanın bunların da nihai dayanak noktası olmadığını kavraması geç olmamış ve Schopenhauercu bir önermeyle "yaşamını hiçleştirmiştir". Edilgen nihilizme karşılık gelen bu aşama, Nietzsche'nin hem hareket noktası hem de en büyük kavgasıdır. Bu yüzdendir ki Nietzscheci bakış, Schopenhauer'u iyi bir başlangıç ancak kötü bir son olarak düşünmektedir. Mevcut ayrım, bize komik olanın neye hizmet ettiğine dair farklı açılımlar sağlayacak olması bakımından da önemlidir. Şöyle ki, şayet amaç yaşamı hiçleştirmek yani istenci reddetmek ise, iktidara direnişin de bir anlamı yoktur. Direniş insanın içinde var olan iktidara, yani istence yöneliktir. Bu yüzden yüksek sesle atılan kahkaha istencin ürünüdür; iktidarı (insanın içindeki istenci) besler ve de olumsuzlanması gerekir. Nietzsche için ise durum tam tersidir. Çünkü yaşamı hiçleştirmek yerine yeni değerler üretme kaygısı, tam da bu istençle, yani güç istenciyle beslenecektir. Dolayısıyla yüksek sesle atılacak her kahkaha, iktidarı (ilişkisel iktidar) da sarsacaktır. Görüldüğü üzere komik olanın işlevselliği gücü istemeye bağlı olarak etkinleşmekte, reddetmeye bağlı olarak da tepkinleşmektedir. Peki, tüm bu tartışmaların ötesinde dinin merkeze alındığı bir varoluş düşününde

komik olanı nereye konumlandırmalı? Bunu anlayabilmek için dönemin varoluşçu düşünürlerinden Kierkegaard'ın çözümlemesine bakmak gerekir.

İroni Kavramı, Kierkegaard'ın komik analizinde merkezi bir öneme sahiptir. "Kavramın Sokrates ile birlikte dünyaya geldiği su götürmez bir gerçektir" (Kierkegaard, 2009: 12) diyen düşünür için ironi söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adıdır ve özelliği, söylenen sözün aksinin ima edilmesidir. Yani fenomen (görüngü) öz değil, özün karşıtıdır. Bu anlamda düşünce ya da anlam öz, sözcük ise fenomendir. Bebeklerin ya da zekâ özürlülerin konuşamadıklarını düşündüğümüzde der Kierkegaard, "…özne olumsuz olarak özgürdür. Ancak vermek istediğim mesajın tam olarak kavrandığını biliyorsam, o halde söylenenler beni bağlar ve olumlu olarak özgürümdür" (2009: 271). İroni söz konusu olduğunda devreye dinleyicilerin mesajı anladığı varsayımı girer ki bu durumda dolaysız fenomenin olumsuzlanmasıyla kişi öz fenomenle özdeş olur. Şöyle ki, kişinin ciddi bir konuyu bir espri gibi, şaka yollu dile getirmesi ironidir; dolayısıyla ironi, ciddiyeti hakkında ciddi değildir. İfade insanda dehşet uyandıracak kadar çarpıcı olabilir, ancak dinleyici ironinin arkasında saklanan sırrın farkına vardığında ironi kendini yok edecek; ortadan kalkacaktır. Bu bakımdan ironist, aldatmayı ne kadar başarır ve yanıltma süreci ne kadar iyi olursa, ulaştığı doyum da o kadar büyük olacaktır. Böylece saygın bir kişi bile ironistin eline ayağına ipler bağladığı ve bu ipleri çekip bırakarak istediği gibi hareket ettirebileceği bir kukla haline gelecektir. Ancak kişi bu doyumu yalnız başına yaşar ve en büyük "kaygı"sı da, hiç kimsenin bu aldatmacanın farkına varmamasıdır (Kierkegaard, 2009: 273-274).[32] Öte yandan varoluş sürecinin hem içkin hem de aşkın bir süreç olduğunu vurgulayan Kierkegaard'a göre, insan kendini tanıyamamış durumdadır ve ironi bu bağlamda insanın içinde bulunduğu umutsuz durumun farkına varmasını sağlayabilecek önemli bir araç olarak da işlev görür. Yani kendisine ironik yaklaşan, kendisi ile arasına mesafe koyan insan, umutsuzluğunu tanıma ve çareler

[32]Sanders'e göre, aldatmaca kendini açık etmez çünkü bir ironi ustası zekâsını kahkaha fırtınalarına yol açmayarak, dolayısıyla adabı ihlal etmekten kaçınır görünerek sergiler. Oysaki alçak sesle konuştuğunda bile, kullandığı değneğin vuruşları can yakabilen ironist, tıpkı bir karnaval palyaçosu ya da şenlik soytarısı kadar statükoyu yıkmak gibi siyasal bir gündeme sahiptir. Ne var ki, karnaval yıldızlarından farklı olarak, ironi ustaları kurulu düzeni devirmek amacını gütmezler. Yerleşik düzenin son derece eğitimli üyeleri olarak, yasa, rol ve görevler arasındaki ilişkileri sürdürmek yoluyla var olan toplumsal yapıların korunmasında kendilerinin de payı olduğu için, yalnızca reformla yollarını açarlar (Sanders, 2011: 269).

arama imkânına da kavuşabilmektedir. Bu bakımdan varoluşun mizahi ve ironik biçimlerini, insanın içselliğinin, gizli maneviyatının dünyadaki ifadeye kavuşma biçimine göre farklılaştığını düşünen Kierkegaard, ironinin etik ve estetik alan arasında, mizahın ise etik ile din arasında düşünülmesi gerektiğini söyler (2002: 126). Bu gereklilik, mizahın ironiye göre çok daha derin bir şüphenin ifadesi olduğunu varsaymaktadır. Fakat bu derin şüphe olumsuzluk olarak düşünülmemelidir. Zira düşünüre göre mizah, "gerçekten metafizik bir kavramdır ve metafizik bir uzlaşma sağlar" (Kierkegaard, 2005: 220). Bu yönüyle de sonluluk ile sonsuzluk arasında bağlantı kurmakta, inanca uzanan süreçte son evreyi ifade etmektedir. Sancısız bir çelişkiyi açığa çıkarmakta; ahlaki olandan dini olana sıçramayı sağlamaktadır. Sonlu anlayış sonsuzluğu komik olarak algılayarak aslında kendisi komikleşmektedir (Kierkegaard, 2005: 232-233, 292).

Charles Baudelaire'in *Gülmenin Özü Üzerine*'si ve Henri Bergson'un *Gülme*'si (1900) gibi klasik on dokuzuncu yüzyıl incelemeleri ise gülmeyi, deyim yerindeyse, daha kapsamlı ceza ve hapishane reformunun bir parçası olarak, toplumsal denetim bağlamına yerleştirirler. Bir başka deyişle, bu incelemeler on yedinci yüzyıldan gelen kesintisiz bir çizgiyi sürdürürler; gülmeye "orta yol"[33]u güvence altına almaya hizmet ettiği sürece izin veren bir gelenektir bu (Sanders, 2011: 284). Ve bu gelenek, çürütülmüş olanın (üstünlük teorisi) uyuşmazlık adı altında geri dönüşüdür bir bakıma. Örneğin, bilge kişinin gülmeden el ayak çekişinde bir hikmet olmalı der Baudelaire, konuya açıklık getirir: "Bilge, gülmüş olma düşüncesiyle sarsılır, bilge gülmeden korkar, tıpkı bu dünyanın gösterilerinden korkması gibi. Gülmeye ramak kala durur, tıpkı günaha ramak kala durması gibi" (Baudelaire, 1964: 149). Peki, nedir gülmenin cazibesi? Düşünüre göre gülme "cennetten kovulma hadisesiyle yakından bağlantılıdır" (Baudelaire, 1964: 149). Bu yüzden sadece günahkârlar güler. Cennette gülme yoktur, tıpkı tutku olmayışı ve söze karışmayla gürültü olmayışı gibi. Nitekim

[33] Aristoteles'in düşüncesinde "orta yol" ahlaki ortayı bulmak anlamında erdemli olmanın ölçütüdür. Çünkü düşünüre göre, eylemlerimizin sonucunda ortaya çıkan hazlar ve acılar karakterimizi belirler. Bir insan bedensel hazlardan uzak duruyorsa ve bu durumdan rahatsız değilse ölçülü; rahatsızsa hazza meraklıdır (Aristoteles, 2015: 43-44). Örneğin yiğitlik, delice atılganlıkla korkaklığın ortasıdır; cömertlik, müsriflikle cimriliğin ortasıdır. Bu noktada gülme, aşırıya kaçma eğilimi gösterdiğinden insan, iradesini eğitmek durumundadır. Aklın düşün yanını kullanan insan, ne esprili olma konusunda yetersiz kalmalı ne de aşırılığa kaçarak kabalaşmalıdır.

zamanın sonunda günahlardan arınılmasıyla birlikte yaşanacak altın çağda da gülme olmayacaktır. Zira gülme yetisi, aslan dişlerinin görevini görür; insan gülerek ısırır. Bu bakımdan mutlak bilgi, düşüşle gelen ve düşmüş olanı imleyen gülmeyi bilmez. Görüldüğü üzere "düşüş", Baudelaire için gülmenin özünü oluşturan birbiriyle ilişkili iki boyuta sahiptir: Küçük düşüş ve büyük düşüş… İlki, muz kabuğuna basıp düşmekle, ikincisi cennetten kovulmayla ilgilidir. Gözümüzün önünde düşen kişiye gülmek, kendi düşmüş halimizi unutmaktır. Başkasının düşüşüne gülmek, sanki biz hiç düşmemişiz gibi rol kesmektir (Baudelaire, 1964: 150-152). Bu sebepledir ki Baudelaire, gülen öznenin ontolojik statüsünü kavramak için bilge kişi olmak gerekmediğini söyler. Çünkü "ayağı takılan kişi, kendi düşüşüne gülecek son kişidir" (Baudelaire, 1964: 154). Ancak öznenin başkalığa düşmüşlüğünü sadece bilge biri görebilir; bu yüzden bilge güldüğünde ki bu sık sık olmaz, yine bizzat kendisinin olduğu ötekine güldüğünü bilir. Dolayısıyla Baudelaire de Hobbes gibi gülmeyi üstünlük duygusuna bağlar; ancak bu üstünlük insanın insana olan üstünlüğü değil, insanın tabiata olan üstünlüğüdür. Ve tabiatı gereği insana özgü olan bu çelişkili duygu, sonsuz büyüklüğün ve sonsuz sefaletin bir işaretidir. Gülenin sadece insan olması da, gülmenin üstünlük ve aşağılık duyguları arasındaki salınımını açıklamakta yeterli delildir. "Gerçekte, bir an için insanı dünyada yok sayarsak gülünç dediğimiz şey de var olmayacaktır. Çünkü hayvanlar bitkiler, bitkiler de madenler karşısında bir üstünlük duygusuna kapılmazlar" (Baudelaire, 1964: 154). Gülmenin bu insansal yapısı, aynı zamanda çelişik ve şeytansı bir özellik barındırır. Bu da Baudelaire düşününde, zayıflık ve güçsüzlüğün işaretidir (1964: 153).

Komik fenomeniyle kapsamlı bir şekilde ilgilenen Bergson da, "canlı üzerinde kabuk bağlamış gibi duran mekaniklik" (2014: 29) olarak tanımladığı bu kavramı iki düzey üzerinde yoğunlaştırmıştır. Bir yanda otomatizm, katılık, atalet, yeknesanlık, tekrar; öte yanda canlılık, canlı enerji, esneklik, değişkenlik. Hayatın pürüzsüz akışında bir duraklamayı ima eden komiği, katılık ve otomatizmin esneklik ve itkiye galebe çalması olarak ele alan Bergson (2014: 14), hareketlerimizin sürekliliğindeki bu kopuşu "dikkatli bir uyum yeteneği, canlı bir çeviklik gerekirken, mekanik bir katılığın görülmesi" (Bergson, 2014: 10) olarak tanımlar. Yani tökezleyip yere düşen kişi örneğinde bizi güldüren şey, adamın kendini yerde bulması; bu değişiklikteki

istemdışılık, diğer bir deyişle sakarlıktır. Sebebin doğallığıyla gülünç etki arasında anlamlı bir ilişki kuran Bergson için, "dalgın" karakterinin güldürü yazarlarına sıklıkla esin verdiğini anlamak zor olmayacaktır. Öyle ki gülünç, kendinin bilincinde değildir. Dolayısıyla Bergson, koşarken düşen kişiden, eğlence konusu yapılan saf kişiye, işletilmekten dalgınlığa, dalgınlıktan hayalperestliğe, hayalperestlikten irade ve karakterdeki türlü zaaflara kadar gülünçlüğün şahsiyetin giderek daha derinine sirayet eden izlerini takip eder (2014: 11-14). Bu yüzdendir ki "Tümüyle insana özgü olanın dışında komik yoktur. Bir görünüm güzel, zarif, yüce, anlamsız ya da çirkin olabilir; ama hiçbir zaman gülünç olamaz. Herhangi bir hayvana onda insan davranışı ya da insana özgü bir yüz anlatımı bulduğumuz için güleriz" (Bergson, 2014: 5). Dolayısıyla sadece gülmek değil, güldürmek de insansaldır. Gülenin ve güldürenin sadece insan olması "…gülmede, her zaman dile getirilmemiş bir aşağılama niyeti ve buna bağlı olarak komşumuzu ıslah etme niyetini" (Bergson, 2014: 89) barındırır. Yani, güldüren kişi ferdi ve kolektif bir kusurun, gülen kişi ise bu kusuru ortaya çıkaran ve düzeltilmesine aracılık eden toplumsal bir jestin taşıyıcısıdır. Burada Bergson için söz konusu olan tamamıyla zihinsel bir süreç olan gülmeye, duygusuzluğun eşlik etmesidir. Dolayısıyla da komiğin muhatabı olan zekâ, başka zekâlara ihtiyaç duyar. Gülmenin yankılanmaya duyduğu bu ihtiyaç, çevresel ve kültürel kodlara bağlılığıyla ilgilidir ve sırf bu yüzden bile gülünç etkinin başka dillere tercüme edilmesi zordur. Vurgu, gülmenin soyut bir kavram olarak değil, işlevsel şartlar içinde açıklanması gereken, kendine özgü toplumsal bir işaret olmasınadır. Toplum burada bir ceza tehdidini değilse bile, hafif ama yine de göz korkutucu olan bir küçük düşürme olasılığını her bireyin başına musallat eder. Bu kavrayışta gülme bir hizaya sokma biçimi olarak sunulur. Bergson'un kaygısı tam da burada açığa çıkar: Toplumsal normlar, ahlaki kurallar ve hukuki düzenlemelerin olmaması durumunda serbest kalan dürtülerle, toplumsal ilişkilere şiddetli duygu patlamaları hâkim olacak ve bu durumda hayat yaşanmaz hale gelecektir. Dolayısıyla şayet kişi içinden gelen duygusal patlamaları söndürebilecek gücü kendinde bulamıyorsa, toplumun ahlak ve hukuk kuralları dolayısıyla içindeki ateşi en azından örtmeye çalışmalıdır. Belki de bu yüzden komedinin, insanın toplumsal karşıtı eylemlerine işaret edip onlara gülünmesini

sağlayarak düzeltilmeleri konusunda araçsal bir role sahip olduğu düşünülmüştür[34] (Bergson, 2014: 57, 87-88, 101, 107).

İki farklı düzey ve deneyimin belli bir biçimde karşılaşmasıyla açığa çıkan şeyin komik olduğunu ilk söyleyen elbette Bergson değildir. Komik olanın, yüksek-alçak, ruh-beden, zihin-madde, yapay-doğal, ruh-lafız, insan-hayvan, kültür-bayağılık ve yüce amaçlar-aşağılık ihtiyaçlar vb. düzeyleri arasında kurulan ilişkilerle açıklanan ve zıt eğilimlerin aynı düzeye, aynı ufuk çizgisine konulmasıyla açığa çıkan tanımları - daha önce de ele alındığı üzere - mevcuttur. Bergson'un yaptığı bu diziye sadece canlı-mekanik çiftini eklemek değil, daha iddialı bir şeydir: Komik olanda aynı öğenin, bir karşıtlığın da bulunabileceğini hesaba katmasıdır. Dahası iki karşıtlık dizisinin "daha yüksek" bütün unsurlarının, "daha aşağı" dizinin unsurları olarak da görülebileceğini söylemesidir. Komik olan burada iki dizinin sürekli tersine çevrilebilir olması ve dahası çevrilmesi durumudur. Bu noktada Zupandic'e göre Bergson'u ayırt edici kılan, komik karşıtlığın her iki unsurunu da ayakta tutan farkın kendisini kavramsallaştırmaya yönelik girişimidir. Ancak bu girişim "her türlü övgüye layık olmakla birlikte madde-ruh ve beden-ruh ikiciliğini devam ettirmesi, matrisinin aşırı geniş olması ve yeterince spesifik olmaması bakımından sorunludur" (Zupandic, 2011: 110-111). Sanders'e göre de, tökezleyen kişi, yumuşaklık ve süreklilik hareketlerini kırarak bir çatlak açmakta; toplumsallaşmış, uygar, düzenli yaşamlarımızın oluşturduğu sis perdesinin ötesini görmemizi sağlamaktadır. On dokuzuncu yüzyılla birlikte gülme ihlallerini bastırmak için "sayısız görgü kuralı oluşturulduğunu" belirten Sanders, ancak bu "ihlal"lerin kısacık bir an için bile olsa, gerçekte kim olduğumuz konusunda bize fikir verdiğini söyler (2011: 27).

Sanders'in de hatırlattığı üzere derin bir susturma bağlamını göz önünde bulundurarak işitmeye çalışmadıkça, on dokuzuncu yüzyıl sonundaki gülmeyi anlayamayız; çünkü norm dışı davranışın insanı özgürlüğe kavuşturabileceği, ama neredeyse kesin olarak sonunda hapsolunmayı getireceği bir çağdır bu. Bu çağda işkence kamuya teşhir edilen bir şey olmaktan çıkmış, gözlerden uzak bir alana taşınıp,

[34] Bu yönlü bir kavrayış Aristotelesci çözüm arayışıyla benzerlik göstermektedir. Daha önce de ele alındığı şekliyle Aristoteles, toplumu gülmeye başvurarak aşağılama gereksinmesinden kurtarmayı ummuş ve bunun için tek çıkış yolunun komedi olduğunu düşünmüştür.

normal cezalandırma rutiniyle bütünleştirilmiştir. İşkenceyi görünmez kılmak, bir bakıma, iktidardakilere bir koruma sağlamıştır. İnsanlar acı ve işkenceye ilişkin kendi kişisel imgelerini oluşturmuş, bu da işkence fikrini genel nüfus için daha korkutucu hale getirmiştir. En canlı korkuları bile aklında canlandırabilen kişi, bu süreç içinde ruhun daha karanlık yönüyle karşı karşıya kalmış; işkencenin demokratikleştirilmesi içinde, devletin işkencecisi ortadan kalkmıştır (Foucault, 1992b: 393-394). Burada bir "darağacı mizahı", halkı hedef alan karanlık bir espri söz konusudur. On dokuzuncu yüzyılın sonunda gülme hapisten, gözetimden ve hükümet denetimlerinin baskısından ancak "espri" ile kurtulmak zorundadır. Cesurca ve büyük bir güçle mücadele verir ama Nietzsche'nin açtığı yolda Sigmund Freud'un yardımı olmasa bunu başaramayacaktır.

2.7. Esprinin Düşler ve Bilinçdışı ile İlişkisi: Freud'un Psikoanalizi/Rahatlama Tezi

Espri, "bizim ürettiğimiz, bizim eylemlerimize bağlı, hiçbir zaman nesnel olarak değil, özne olarak ilişkide bulunduğumuz" (Lipps, 2006: 80) gülünç bir şeydir.[35] Gülünebilir bir kesit ya da hikâyeye gönderme yapar; bariz olarak kurmaca olup, bir olaya dayanır ve birden biter, çoğunlukla da can alıcı bir nükteyle (Brunvand, 1972: 10). Dolayısıyla espri düşüncelerimizin içeriğiyle ilişkili bir etkinliktir. Yani espri "yapıldığında" açığa çıkan şey "gülünçtür". Diğer bir deyişle espri yapılır; gülünç ise bulunur. Ancak bu gülünçlük "hep-mevcut" değil, "henüz-oluşmamış" potansiyeliyle özneye bağımlıdır. Bir yönüyle de espri, "oyunsal bir yargı" (Fischer, 1889: 51) olarak düşünülmüştür. "Bu öyle bir oyundur ki" der Paul, "yalnızca düşüncelerle oynar". Bir bakıma "her çifti evlendiren kılık değiştirmiş bir papaz" (Paul, 1996: 03) olarak o, "en çok da beraberliklerini akrabalarının onaylamadığı çiftleri evlendirmeyi sever" (Vischer, 1846: 422). Esprinin esprili bir şekilde dile geldiği bu tanımlarda açığa çıkan şey kavramın "benzeşmez şeyleri eşleme" ve "karşıtlaşan düşüncelerden beslenme" (Kraepelin, 1885: 143) potansiyelidir. Anlamsızın anlamı (Lipps, 2006: 87), şaşırtma

[35] Esprinin özne ile olan ilişkisi etimolojik kökenine bakıldığında da kendini açık eder. Fransızca "esprit" ve Latince "spiritus" kökünden gelen "espri", zekâ, nükte (esprit), nefes, ruh ve ruhun maddeye yönelen hayvani düzeyi (spiritus) anlamlarına karşılık okunmaktadır. Öte yandan spiritus Arapça'da, "nafs" yani benlik, kimlik, can ve kişi kavramlarını karşılar (https://www.etimolojiturkce.com/arama/spirit).

ve aydınlatmanın birbirini izlemesi (Kant, 2011: 207), gizli olanın öne çıkarılması (Fischer, 1889: 51) ve nüktenin kendine özgü kısalığı (Paul, 1996: 102) yaklaşımlarına Freud'un katkısı, espri yapmaya "katışıksız haz" kavramını kazandırmış olmasıdır. Ona göre tüm bu tanımlar organik bir bütünün dağınık parçalarıdır. Ancak bir esprinin uygun bir espri olması için bu belirleyicilerin tümünü mü yoksa yalnızca bazılarını mı taşıması gerektiği sorusu Freud nazarında yanıtını bulamamıştır. Bunun içindir ki espri konusu yazar için sıkıntılıdır, "ancak sıkıntıya değer olduğu konusunda şüphe yoktur" (Freud, 2012: 47). Sanders bir adım ötede iddialı çıkış yapacak ve şunu söyleyecektir: "Freud bu konu üzerinde ciddi olarak düşününceye kadar hiç kimse kendi içinde espriyi, yani modern, saldırgan espriyi çözümleyememiştir" (Sanders, 2001: 286). Peki, Sanders'in altını çizdiği bu ciddi düşünüş, yani modern/saldırgan espri ne anlama gelmektedir?

Esprinin teknikleri, eğilimleri, motifleri, haz mekanizmaları ve toplumsal ilişkileri üzerinde durduğu *Espriler ve Bilinçdışıyla İlişkisi* adlı çalışmasında Freud, gülmenin bloke edilmesi ve kesintiye uğratılması konusuyla yakından ilgilenmiş (2012: 124); esprileri rüyalarla karşılaştırarak, her iki kavramın yoğunlaşma, yerini kaydırma, ikame etme ve maskeleme gibi teknikleri kullanmaları dolayısıyla bir ortaklık içinde olduğunu vurgulamıştır. Rüyaların hazsızlığa ve hoşnutsuzluğa hizmet ettiği göz önüne alındığında der Freud, espriler rüyalarda gizlenmiş olanın gün ışığına çıktığı, dolayısıyla da hazzın üretildiği alanlardır. Şöyle ki; bir rüya tümüyle toplumdışı zihinsel bir üründür; başka birine iletecek hiçbir mesajı yoktur. Öznenin içinde çatışan zihinsel güçler arasında bir uzlaşma olarak doğar ve öznenin kendisi için anlaşılmaz olarak kalır ve bu nedenle başka insanlar için hiç de ilginç değildir. Aksine bir espri haz üretmeye yönelik tüm zihinsel işlevler arasında en toplumsal olanıdır ve tamamlanması için başlattığı zihinsel sürece başka birinin katılımını gerektirir. Yani baskı ve savunma arasındaki denge, esprinin doğası içerisinde haz ilkesinin lehine bozulur ve haz serbest hale gelir. Dolayısıyla bu anlarda boşalan psişik enerjiler, daha önce bastırılmış ve engellenmiş hazlardan kaynaklanmaktadır (Freud, 2012: 192-198,210). Bu yüzdendir ki Freud'un gülmeye yönelik yaklaşımı "rahatlama kuramı" olarak literatüre eklemlenmiştir. Duygular, nesneler ya da düşünceler üzerine yoğunlaşan üstünlük ve uyuşmazlık kuramlarından farklı olarak rahatlama kuramı, bu

iki kuram içinde çok az tartışılan şu soruları yöneltir kendine: Gülmede ruhsal enerjinin mekanik enerjiye dönüşümü nasıl ve ne şekilde mümkün olmaktadır? Gülme, neden girdiği fiziksel biçimi alır ve bunun biyolojik işlevi nedir? (Morreal, 1997: 32).

Öncelikle vurgulamak gerekir ki, Freud gülmenin mekanizması üzerine kendi düşünce çizgisini kurarken, "…mükemmel biçimde uyan iki görüşü kendi amaçlarımız için kullanma fırsatını kaçırmayacağız" der (2012: 177-180). Aklında Herbert Spencer'in *On the Physiology of Laughter* (1860) üzerine incelemesi ve Theodor Lipps'in *Komik and Humour* (1898) adlı çalışmaları vardır. Spencer'e göre "sinir enerjisi daima kassal hareket ile ifade edilmeye yatkındır ve belli bir yoğunluğa ulaştığında kassal hareket olarak ortaya çıkar" (1911: 299). Kural şudur: "Belli bir yoğunluğa ulaşan duygular genellikle kendilerini bedensel hareketlerde gösterirler" (Spencer, 1911: 302). Dolayısıyla gülme, zihinsel uyarılmanın deşarjına ilişkin bir görüngüdür ve bu, uyarılmanın ruhsal kullanımı sırasında aniden bir engelle karşılaşıldığının kanıtıdır. Bu bakımdandır ki Spencer için gülmenin ilk evrelerinde ortaya çıkan kassal hareketler, bazı başka duygulanımların ilk evrelerinde ortaya çıkan kassal hareketlerden farklıdır. Örneğin, yumruklarımızı sıkmak ya da ayaklarımızı yere vurmak, sinirsel enerjinin göstergesidir; eğer kızgınlığımız artarsa bu hareketler fiziksel saldırıya dönüşebilir. Ama gülme ile ortaya çıkan kassal hareketler Spencer düşününde başka bir şeye dönüşmezler. Yalnızca sinirsel enerjinin boşalmasına hizmet ederler. Yani bilinç, farkında olmadan, büyük şeylerden küçük şeylere aktarılır (Spencer, 1911: 303).

Spencer gibi komiği komik unsurlar arasında değil, komiğin algısında arayan bir diğer isim Lipps'tir. O aynı zamanda literatüre kazandırdığı "empati" ve "bilinçaltı/bilinçdışı" kavramlarıyla Freud'a öncüldür. Lipps'e göre, komiğin kendisi haz ya da hazsızlık üretmez; ama hazzın oluşması için uygun bir zemin sunar. Yani komiğin hâkim rengi "duygu"dur. Bu yüzden Lipps, gülmenin sebebini düşünülen kavram ile görünen gerçek nesne arasındaki uyumsuzlukta gören Schopenhauercu düşünü, teknik, yapmacık ve zoraki bir ilişki kurduğu öngörüsünden hareketle gülünç, yetersiz ve sinir bozucu bulmaktadır. Kant'la da hemfikir değildir ancak buluştukları ortak bir payda vardır: Komik, bir şeyin insanın gözünde değerinin düşmesi, inkâr

edilmesi ve hiçliğe dönüşmesidir. Yani gülündüğünde açığa çıkan haz hafif, içeriksel açıdan fakir, ince, boş, yüzeyde kalan, kalple ilişkisi olmayan bir karıncalanmadan ibarettir (Lipps, 2006: 111-146).

Freud gülmeyi ruhsal enerjinin mekanik enerjiye dönüşmesi olarak betimleyen Lipps ve Spencer'a katılmakla birlikte, söz konusu öngörüyü kendi psikanaliz kuramı ile uzlaştırmış ve gülmenin üç türünü birbirinden ayırmıştır: Espriler, komik durumlar ve mizah. Freud için bu üç kavram, heyecan dinamikleri ve içgüdü ekonomisinin alanına girmekte; her biri kendine özgü psişik enerjileri ve haz kazanımlarıyla ilgili süreçleri ifade etmektedir. Kendine özgü psişik enerjilerden kasıt yine Freud çözümlemesinde üç ayrım üzerinden şekillenmiştir: Bastırılmış ya da yasaklanmış duygu ve düşünceler için kullanılan enerji, düşünmek için kullanmadığımız fazla enerji, duygularımızca kullanılmayan fazla enerji. Freud'a göre duygu ve düşünceler tarafından kullanılmayan fazla enerjiler sırasıyla, mizah ve komik durumlarda açığa çıkar. Espri yaparken harcadığımız enerji ise "bastırılmış" ya da "yasaklanmış" duygu ve düşüncelerden beslenir. Ancak her üçü de zihinsel etkinlikten, o etkinliğin gelişimi boyunca gerçekten yitirilmiş olan bir hazzı yeniden elde etmenin yöntemlerini temsil etmede birleşmektedirler (Freud, 2012: 265).

Dolayısıyla duygu ve düşüncelerimiz üzerinden üstünlük ve uyuşmazlık temaları etrafında yürütülen tartışmalar yazar nazarında yanlış değildir, ancak yetersizdir. Çünkü Freud'a göre bu iki tema, bastırılmış ya da yasaklanmış olanın gülmedeki konumunu tanımlayamaz ve espriyle açığa çıkan haz kazanımını açıklayamaz. Söz konusu kazanımı, kombine edilmiş/saçma/müstehcen, kısa/yoğun/çift anlamlı ve zararsız/saldırgan/müstehcen eğilimler gösteren espriler tipolojisi üzerinden çözümleyen düşünür, bunu, tabu ve gelenek gibi kültürel bariyerleri veya eğitim ve toplumsallaşma süreçleri tarafından oluşturulan dirençleri aşabilmenin en etkili yolu olarak sunar. Çünkü Freud düşününde ansızın gülme, bir tür özgürlüğü ve haz dolu "çocukluk oyunları"[36]nı hatırlatır (2012: 84). Buradaki çocuk oluş, gülünçten habersiz

[36] Otomatizmadan otomatlara akıllıca bir düşünce dizisi yürüten, pek çok gülünç etkinin izini geriye, bir çocuğun oyuncağına ilişkin silik anılara dek sürmeye çalışan ve gülüncü, çocukluk eğlencelerinin bir art-etkisi olarak gören Bergson (2014: 47) gibi Freud da, çocukların engellenmiş olan sözcük ve düşüncelerinde esprinin izini sürmüştür (2012: 253). Esprilerde bir insanın olgunluğa doğru gelişmesinin temsili aşamalarını gören düşünür için, espri ilk olarak bildik olanı tanımaktan haz

olduğumuz, espri yeteneğimizin olmadığı ve yaşamımızda kendimizi mutlu hissetmek için mizaha gereksinme duymadığımız çocukluğumuzun ruh halinden başka bir şey değildir (Freud, 2012: 265). Nietzsche'nin deve/aslan/çocuk hikâyesinden de hatırlanacağı üzere tinin deveye, devenin aslana, aslanın çocuğa dönüşmesi, oluşun masumiyetine ve etkin olumlamaya doğru gider. Bu durumda Nietzsche'nin çocuk oluşa varana dek mahkûm ettiği, aşılması gereken nihilizm basamakları Freud'un bastırılmış ya da yasaklanmış duygu ve düşüncelerimize yaptığı vurguya paraleldir. Saf olumlamanın mantığını, ona tekabül eden bir neşe etiğinde arayan Nietzsche de Freud gibi, yok sayılan, bastırılan, en önemlisi de dışarıya boşalamadığı için kendi içine dönen ve kendi üzerine boşalan istenç ve içgüdülerin bu sayede dışsallaşabileceğini düşünür (Nietzsche, 2011: 81). Öyle ki en umutsuz anlarında bile Nietzsche şu umudunu korur: "Bugün hiçbir şeyin geleceği olmasa da, gülmemizin bir geleceği olabilir" (2001: 58) ve bu yüzden "en azından bir kere dans etmediğimiz her günü yitirilmiş; hiç olmazsa bir kahkahanın eşlik etmediği her hakikati sahte saymalıyız" (1964: 230). Nietzsche'nin söylemeye çalıştığı şey gülmeyi benliğin akla gelebilecek en canlı anlatımı, en güçlü olumlaması olarak görmeye çalışmakla ilgilidir. "Gülme her şeyden önce, içsel sansürden, binlerce yıldır insanda yer etmiş olan hınçtan ve iktidardan duyulan korkudan kurtarır" (Bakhtin, 2014: 108). Nitekim Nietzsche'nin üstinsanına giden yol tam da insanı nihilizmin bataklığına sürükleyen hınç duygusundan arınmakla mümkündür. Çünkü ona göre temelinde bir tepki olan hınç duygusunda asılı kalmak "oluş"u yarıda kesmektir. Bu bakımdan vurgulamak gerekir ki insanları sımsıkı bağlayan bağları koparmayı uman Nietzsche, kabalık ve hoyratlığa, insanların zincire vurulmamış hayvani yönüne hayranlık duyar. Burada kabalığı olumlu bir şey olarak, iktidar istemine doğru ilk adım olarak okumamız gerekir. Nietzsche "şeyler"i tersine çevirmekten hoşlanır; kabalığı tersyüz ederek alt sınıf dışlanmışlarını kurtarır. Nihai noktada "Nietzsche için dünyanın

duyan çocuğun oyununda görülür. Sonra çocuk bir benlik duygusunu içselleştirdiğinde, giderek daha az oyun oynamaya başlar. Çocuğun sürekli olarak bir dizi hayır ile karşılaştığı bu yeni duruma tepkisi, geçici bir komik biçim yaratmaktadır: Yasakların çevresinde dolaşan, onlardan kaçan bir biçimdir bu ve Freud ona jest adını verir. Jest, açıkça kuralları ihlal etmeden amacına ulaşır. Jest, espri olmamakla birlikte, eleştirel, rasyonel yargıç niteliğindeki üstbenliğe anlamlı bir oyunun meydana gelmesine yetecek bir süre boyunca kapanma olanağı tanır. Bu nedenle, esprilerin içeriğinin pek önemi yoktur. Önemli olan, esprinin kavramsal gücü, uygarlığın huzursuzluklarını giderme yetisidir; uygar yaşamın baskılarını geçici olarak kaldırabilmesidir (Freud, 2012: 160-161).

'karnavallaştırılması', soluk almak için bir gerekliliktir" (Sanders, 2001: 280). Tıpkı iyi ile kötünün ötesinde düşünen düşünürün aynı adlı eserinde dile getirdiği gibi: "Bugüne kadar buradaki, yeryüzündeki en büyük günah hangisi olmuştur? Vah burada gülenlere diyenin sözü değil mi? …Yeterince sevmiyordu o. Yoksa biz gülenleri severdi. Ama bizden nefret ediyor, bizimle alay ediyordu. Bize uluma ve diş gıcırtısı vaat ediyordu. Ben gülmeyi kutsuyorum; siz yüce insanlar, gülmeyi öğrenin!" (Nietzsche, 2001: 150). Tam da bu noktada aşılması gereken paradoks, on dokuzuncu yüzyıldan itibaren dünyanın, büyük bir gürültüyle çalışan sanayi çarklarının yanısıra eğlence parklarına[37] da ev sahipliği yapmış olmaya başlamasında yatar. Şayet, özgürlüğe ve çocuk oluşa imkân tanıyan oyun alanlarından bahsediyorsak bu durumda espriye ne gerek vardır?

Eğlence parkları haz kazanımı için uygun alanlar olabilir, ancak unutmamak gerekir ki bu alanlarda yasayı ihlal söz konusu değildir. Foucault'dan da hatırlayacağımız üzere söz konusu dönemde suçluların ıslahı, en az haz arayışı kadar önemli ulusal bir uğraş haline gelmişti. Sırf bu yüzden bile Freud'un espri yapan kişiye getirdiği yeni tanım oldukça yerinde bir çıkıştır: "Sıradışı küçük bir gösteriden iş gören ve herhangi bir bedel ödemek zorunda kalmadan yasayı ihlal eden kişi" (Freud, 2012: 134). "Gerçekten de, espri yapan kişi, yasayı ihlal ederek seyircisine haz sağlayan toplumdaki yegane kişidir" (Sanders, 2001: 289). Belli ki Freud, gülünç nesneye toplumsal/ideolojik eleştiri ekseninde olumlayıcı bir perspektiften yaklaşmaktadır. Olumlayıcıdır; çünkü düşünüre göre otoriteye sahip çıkan yüceltilmiş insanların bilinen özellikleri ile konuşma ve eylemleri arasındaki birliğin bozulması ya da sözlerinin daha aşağı olanlarla değiştirilmesi ile gülünçleştirilmesi bu insanları alçaltmayı başarabilir (Freud, 2012: 207-210). Daha da önemlisi, bu ihlalle kişi suçlu ilan edilmez ve ıslahına hükmedilemez. Bu anlarda tepkin kuvvetler etkin kuvvetlerle desteklenir. Oyun parkında atılan kahkahalarla boşalan enerjinin verdiği hazzın ötesinde, gülerek ya da güldürerek ihlalini, yani olumsuzlamasını olumlar, olumlatır. Freud bu yeni tanımıyla sanki hapishaneyle parkı, huzursuzlukla iç içe geçen uygarlığı

[37] Central Park'taki ilk atlıkarınca on dokuzuncu yüzyılın sonunda dönmeye başlamış; George Ferris, 1893 yılında Chicago Dünya Fuarı'nda eğlence çarkını sergilemiştir. Bütün eğlence parklarının ilk örneği olan park ise 1900 yılında New York'ta açılmıştır (Sanders, 2001: 289).

bir bütün haline getirmiş gibidir. Dahası, düşünür on dokuzuncu yüzyılın sonlarında başlayan dönüşümü, *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nu (2011) espriyle aşmak istemiştir. Peki, esprinin bu kırılmayla yani derin bir huzursuzluk bağlamıyla nasıl bir ilgisi olabilir? Daha da önemlisi, şayet huzursuzluk bastırılmış olanı ifade ediyorsa ve espri bastırılmış olanın açığa çıkmasıysa bu bizi neden kaygılandırmaz da güldürür?

Freud bu soruya temel katkıyı 1927 tarihli *Mizah* adlı bir diğer yazısında vermiş; mizah fenomeninin komik olana "üstben"in yaptığı katkı olduğunu göstermiştir. Freud'a göre mizahta üstben, "ben"i şişmiş bir konumdan gözlemler ve bu da kendisini ufak ve abes gösterir. Yazının temel savı, mizahta kendi kendimi gülünç bulduğum ve bunu gülerek ya da gülümseyerek kabullendiğim şeklindedir. Yani mizah kendi kendini tiye alan alay şeklinde tanımlanmıştır. Dolayısıyla her türlü Freudyen mizahın melankoli ile dolu olduğunu söylemek kaçınılmazdır. Öyle ki Freud *Mizah*'ta, idam edileceği sabah asılmak üzere darağacına götürülürken gökyüzüne bakıp "Bu hafta bayağı güzel başlıyor" diyen bir caniyi anlatır (1985: 427). Ve kendi kendine bu neden komik diye sorar. Nasıl komik? Freud'un son dönem terminolojisiyle buradaki mizah, üstbenin beni gözlemlemesinden doğar; sıkıntı verici değil özgürleştirici ve heyecan verici bir kara mizah üretir. Freud mizah hakkındaki bu kısa yazısını şu sözlerle bitirir: "Bak, o kadar tehlikeli görünen dünya bu işte! Gülüp geçmekten ötesine değmez bir çocuk oyunundan başka bir şey değil" (Freud, 1985: 432-433). Acaba dünya bir çocuk oyunundan ibaret olduğu için mi gülme bu kadar önemlidir?

Önemlidir, çünkü Freud'un yaklaşımının kaynağında yatan kilit roldeki içgörü, "ben'in yarılması"dır. Bu da düşünürün narsisizm ve melankoli ile ilgili analizlerinde kendini açık eder. 1915 tarihli *Mourning and Melancholia (Yas ve Melankoli)*'de Freud şunu sorar: Yas sevilen birinin ölümüne verilen tepki ise kimse ölmediğine yani ortada kaybedilen bir nesne olmadığına göre melankoli neye tepkidir? Bu kafa karıştırıcı nokta melankolide benin kendisinin bir nesne haline gelmesi ile çözülür. Bu demektir ki ben yarılarak kendisi ile onu gözlemleyen eleştirel bir fail arasında bölünür. Freud bu faile önce "vicdan"[38], daha sonraları benin üzerinde dikilip onu

[38] Freud vicdan kavramını Arthur Schopenhauer'un ele aldığı anlamda kullanmıştır. Hegel'in "iyimserci akılcılık" anlayışına karşı "kötümserci istenç felsefesi"ni temellendiren Schopenhauer çözümlemesinde vicdan, "kendini bilmek" anlamına gelir ve kurtuluş yolu olarak sunulur. Çünkü

eleştiren ve kötüleyen üstben adını verecektir. Melankoli fenomeninin özgünlüğü, özne ve nesne gruplarının benin içinde olmalarında daha doğrusu öznedeki bir yarılmanın kutupları olmalarındadır; benin kendisi nefret edilen ve sadistçe muamele gören nesne haline gelir. Bu noktada, kendime yönelttiğim eleştiri, kendimden nefrete ve kendi kendimi cezalandırmaya dönüşebilir (Freud, 1984: 245-268). Anoreksi ve intihar örneklerini düşünelim. İlkinde gerçek bedenle beden imgesi arasında acı verici bir yarılma söz konusudur. Öyle ki anoreksiden mustarip kişi açlıktan ölme noktasına gelmiş olduğu halde aynaya bakıp hala çok şişman olduğunda ısrar edebilir. Keza intiharın da Freudcu açıklaması şöyledir: İntihar ettiğimde kendimi değil dönüştüğüm nefret edilesi ötekini öldürüyorumdur; varlığına son vermek istediğim o iğrenç şeydir (Freud, 1984: 261).

Freud aynı yazıda "Melankolinin en dikkate değer özelliği… 'mani'ye dönüşme eğilimidir" (1984: 256) diye yazar. Melankolide ben komplekse yenilirken, 'mani'de onu bir kenara iter. Kenara itme, depresyondaki birinin ruh halinin birdenbire coşkuya, hoppalığa ve bir zafer kazanmış olma hissine dönüşebilmesiyle ilgilidir. Dolayısıyla Freud, sevinç, neşe ve zafer kazanmış olma gibi manik durumların melankoliyle aynı ruhsal enerjiye dayalı oldukları konusunda ısrarlıdır (Freud, 1984: 113-115). Şöyle ki, Dostoyevski'nin yeraltı adamı karaciğerinden hastadır. Ama hıncından tedavi olmayı reddediyordur. Şunu söyler: "Karaciğerim ağrıyormuş varsın daha beter ağrısın!" (Dostoyevski, 2007: 19). Bu reddedişle yeraltı adamı zafer kazanmıştır. En azından öyle hissediyordur. Freudcu bir bakış ise bu hikâyede, melankolinin maniye dönüştüğünü; "ben"in burada komplekse yenilmeyip onu bir kenara ittiğini ancak onu yenemediğini de söyleyecektir. Yani burada önemli olan, melankoli ile maninin aynı madalyonun iki yüzü olmaları ve aralarındaki ilişkinin belirsizliğidir.

Söz konusu tartışma önemlidir; zira Freud *Mizah* adlı yazısında, melankoli ile mani arasında, yani benin üstben tarafından zalimce bastırılışı ile benin bu baskıdan sonra hissettiği kurtuluş arasındaki gidiş-gelişten bahsederek, benin yarılmış olmasının, sadece melankoli ve mani patolojilerini değil mizahı da ürettiğini söyler

düşünüre göre, sonu gelmeyen arzularımızı tümden yok etmek için çıkış yolu vicdandır (Schopenhauer, 2009: 273-274). Böylece Freud'un "benin yarılması" çözümlemesinde "üstben"e neden "eleştirel fail" yüklemesi yaptığını anlamak mümkün hale gelmektedir.

(Freud, 1985: 431). Mizah burada, depresyondaki kendi kendine eziyet ile coşkudaki kendi kendini unutuşun ötesinde, benin kendi kendini gülünç bulması yoluyla işleyen bir antidepresandır. Yani mizahta açığa vurulan ve düşmanca olmayan bir üstben, olgunlaşma diyebileceğimiz süreçten geçmiş bir üstbendir; kendine gülmeyi öğrenmekten, kendini gülünç bulmaktan gelen özgürleştirici ve yüceltici bir olgunluktur bu (Critchley, 2010: 89-90). Böylece başarısızlıktan türeyen melankoli madun özneyi temellendirerek onu kendi maduniyetine bağımlı kılarken; kayba verilen mizahi yanıt aksine, özneyi toplumsal kiplere olan bağlılığından kurtaracaktır. Çünkü bir kuvvet ancak kendi farkını olumlayarak varoluşun asıl anlamını yükseğe çıkarabilir. "Hafif olmak isteyen" der Nietzshe, "kendini sevmeli"dir (1964: 210). Burada artık sözcüklerin ağırlığından kurtulma, ağırlık düşkünü ruhtan kurtulma ve yaşama karışma, onun içine yerleşme, onda "zar atma", yani oluşa yön verme vardır (1964: 250-251). Ve bu oyun genellikle karanlık olsa da her zaman berraktır. Beckett'in *Watt*'da yazdığı gibi:

> *Acı, zoraki şey ve neşesiz gülüşler. Acı gülüş, iyi olmayan şeylere güler, etik bir gülüştür. Zoraki gülüş doğru olmayan şeylere güler, zihinsel bir gülüştür. İyi olmayana! Doğru olmayana! Neyse! Ama neşesiz gülüş akli gülüştür, burnumuzdan çıkarırız bunu, işte böyle. Gülüşlerin gülüşüdür, gülüşe gülen gülüştür, en yüce şakaya şaşkınlıkla sunulan saygıdır, kısacası mutsuzluklara gülen gülüştür* (Beckett, 1953: 48).

Eagleton'a göre, Beckett'ın yapıtı, aynı anda hem felsefidir hem de gösterişçiliğe karşı aşırı alerjik. Nitekim o, kaba güldürünün anlık ışıltıları, alaycı bir fısıltı ve bedenin pervasız sırnaşıklığı aracılığıyla gösterişçiliğin kirli çamaşırlarını, acımasızca açığa çıkarmıştır (Eagleton, 2012: 101). Demek ki mizah, o çok temel kendi kendiyle örtüşmeme deneyimidir. Yani mizah insanın kendi karşısındaki dışmerkezliliği diyebileceğimiz şeyin güçlü bir örneğidir. Belki de insan olmamızın en temel özelliği kendi kendimizle örtüşmememiz, olduğumuzu düşündüğümüz maddi bedenin sahip olduğumuzu düşünme deneyimiyle aynı şey olmamasıdır. Yani olmak ile sahip olmak arasında, kişinin kendisi olan varlık ile o varlıkla bir ilişkiye sahip olmak arasında deneyimsel bir mesafe vardır. Daha açık söylersek insanın kendi deneyimleri ve kendisi karşısında daha düşünümsel bir tavrı vardır. Hatta Critchley bir adım ötede, insanın dışmerkezli olmasının sebebinin tam da bu olduğunu söyleyecektir. Çünkü ona

göre kişi ancak bu sayede dolaysız deneyimleriyle arasına mesafe koyarak doğanın sınırlarının ötesinde yaşamaya başlayabilir. Nitekim bizler huzursuz, tuhaf ve tedirgin yaratıklarızdır (Critchley, 2010: 94-95).

Pascal daha ileri gidip sefil der bizlere; ona göre insanlık durumu istikrarsızlık, sıkıntı ve endişe ile tanımlanır. Sefilliğimizin bilincinde olmak Pascal'a göre, sefilliğimizin sonucu olan büyüklüğümüzü fark etmenin olanaklılık koşuludur (1999: 8-10). Çünkü kendi başımızayız ve ne yapacaksak kendimiz yapmak zorundayız. Bu da yerel, pratik ve büyük ölçüde keyif vermeyen bir iştir; öznel yaratıcılık, hayal gücü, sebat ve elbette inat ve kurnazlık gerektirir. Komik olanın büyük erdemi de burada açığa çıkar: Mizah sayesinde kendimize gülebilir; hüzün değil, Freud'un tabiriyle kurtuluş ve yücelme hissi, berrak bir teselli bulabiliriz. Ve belki de, Voltaire'in gülmesini, Rousseau'nun ağlamasından daha yıkıcı bulan ve "gülme gerçekten devrimci bir şey içeriyor" diyen Herzen'den ilhamla, "yalnızca eşitlerin gülebildiği" (akt. Bakhtin, 2014: 107) bir toplumda, gülmenin kutsal boğayı nasıl boğaya dönüştürdüğünü sorgulayabilir; bu dertle filizlenen ve ötesine geçen güncel tartışmalarda, bir direniş siyasetinin izlerini, diğer bir deyişle bir "varolma" ve "varkalma" mücadelesinin işaretlerini bulabiliriz.

2.8. Komik Olan Üzerinden Bir Direniş Siyaseti: Güncel Tartışmalar

Sokrates'ten Freud'a uzanan çizgide gülme ve komiğin özü itibariyle ne olduğu sorusu etrafında ifade edilen yaklaşımlar genel anlamda zıtlık, uyumsuzluk, sapma, aykırılık, mekaniklik, üstünlük duygusu, sınırların tecrübe edilmesi, zorunluluk ve özgürlük, ideal ve gerçeklik gibi kavramlara odaklanmıştır. Başta da söylediğimiz gibi gülmeye dair yürütülen tartışmalarda bir uzlaşıdan söz etmek zordur. Ancak tüm bu bakış açılarını ve geçerlilik alanlarını birbirlerini tamamlayacak veya birbirini kuşatacak biçimde okuyabilir ve bu yolu izleyen düşünürleri takip edebiliriz. Zaten dikkatli bir göz şunu görecektir: Tartışmalar her ne kadar farklı temalar üzerinden yürütülüyor olsa da, bir eklemlenme ve iç içe geçmeden bahsetmemek pek mümkün değildir. George Mikes'in kibar olmamanın önemini imlediği yazısında yer verdiği şu fıkra, söz konusu giriftliği görünür kılması açısından oldukça anlamlıdır:

> *Yaşlı kör bir Yahudi genç bir kıza sütün nasıl bir şey olduğunu sorar. "Süt!" der kız, şaşırır. "Evet, süt" der adam; "...sen görüyorsun ben körüm ve sütün nasıl bir şey olduğunu bilmiyorum." Kız, sütün beyaz olduğunu söyler. Adam, yaşlı ve kör olduğu için beyazın da ne anlama geldiğini bilmiyordur. "Onu açıklamak kolay" der kız: "Kuğular beyazdır." Adam, hiç kuğu da görmemiştir. Bunun üzerine kız, kuğuların boynunun kavisli olduğunu belirtir. "Kavis?" der adam, "...o da ne?" Bu kez kız, kolunu kaldırır, bileğini bir kuğunun boynu gibi büker ve adama: "Hissediyor musun?" diye sorar. "İşte kavis budur." Bunun üzerine yaşlı adam: "Tanrıya şükür!" der, "...ben en sonunda sütün nasıl bir şey olduğunu biliyorum."* (Mikes,1976: 5).

Mikes'e göre, filozoflar da, tıpkı yardımsever genç kız gibi bize gülmeye dair akıllıca ve doğru şeyler söylemektedir. Kızın söylediklerinin tamamı doğrudur; süt beyazdır, kuğu beyazdır ve kuğunun kavisli bir boynu vardır. Fakat gülmenin ne olduğuna ilişkin bir kütüphane dolusu kitap okuduktan sonra, gülmeye dair ancak yaşlı adamın nihayet süt hakkında edindiği kadar bilgi ediniriz (Mikes,1976: 5). Dolayısıyla yönümüzü biraz değiştirip, gülmeyi gülenler topluluğu üzerinden düşünmekte ve filozoflara olduğu kadar bu topluluğa kulak kabartanları dinlemekte de yarar var.

Gülme kuramlarını yetkili konumlardaki kimseler yazmışlardır ama en güçlü, dolayısıyla en tehditkâr kahkahalar tarihin kıyılarını tutabilmişlerden, tarihsel olarak kahkahaları denli adsız kalmış olanlardan gelmiştir. Kendilerine konuşma imkânı tanınmamış kimseler (madun), edebe ya da ahlaka aykırı olduğu gerekçesiyle aşırı gülmeye karşı uyarılmışsa da, tam da bu gerekçelerle katıla katıla gülmüşlerdir. Derrida'nın *Gramatoloji* adlı yapıtında soyut sözcüklerin somut hiçbir gerçekliğe karşılık gelmediği için silinmesinden (2014a: 35) bahsedişi gibi, tarihin yazılmasına katılamayanlar da hiç olmazsa onu "silme"yi denemişlerdir. Kahkahalar çoktan havaya karışıp yok olmuş da olsa, içten bir kahkahanın sesini başka bir şeyle karıştırmak mümkün değildir; kaldı ki biri bir başkasının yerine gülemez. Bu yüzdendir ki Sanders, gülmenin yıkıcı tarihine odaklandığı çalışmasında yasanın baskısını artırdığı her anda, "uyanığın birinin kaçamak bir yol bulup sıvıştığını, tuttuğu yol boyunca da kahkahalarla güldüğünü" (2001: 9-10) yazmıştır. İktidarın ince dokulu ağının gülme aracılığıyla tersyüz edildiğine ve bu ağın görünür kılınabildiğine tanıklık eden tarih, bunun, iktidarı katışıksız bir vahşiliğe dönüştürdüğünü de görmüştür. Nitekim Bataille ve Foucault, yasakların, yasak çiğnemekle diyalektik bir ilişki

içerisinde olduğunu açıklığa kavuşturmuş; yasakların çiğnenmesinin, yasağın ufku içerisinde yer aldığını ortaya koymuşlardır (Bataille, 2004: 21; Foucault, 1992b: 355). Hatırlanacağı üzere bu kavrayış Scottcı çözümlemede de merkezi konumdadır. Diğer şeyler eşit olduğunda der Scott, tahakküm ne kadar gönülsüz, alçaltıcı, zahmetli ve zorlayıcıysa, resmi iddialarıyla tamamen uyumsuz bir karşı söylemi de o oranda besleyecektir (2014: 206). Dolayısıyla komik olan üzerinden bir direniş siyasetine odaklanacağımız bu aşamada, söz konusu tartışmayı iktidar, tahakküm ve tabiyet kavramlarından bağımsız düşünemeyeceğimiz ortadadır. Bu noktada, "sinizm" ve "kinizm" kavramları iyi bir başlangıç noktası olabilir.

Sloterdjik kinizmi, bir "yer altı hareketi" olarak görür; kinizm, halkın ve özellikle alt tabakaların resmi kültürü gülünçleştirerek reddetmesini temsil eder. Bir diğer deyişle kinizm, egemen resmi ideolojinin baskılarının alay yoluyla teşhir edilmesidir. Tabi olanların uygun olmayan görüşlerini kendi kültürel yaşamları aracılığıyla ifade etme yollarından biri olarak kinizm, aşağılayıcı resmi kültüre ve hâkim hiyerarşiye verilen bir yanıttır. Böylelikle iktidarın baskıcı işleyiş mekanizmaları görünür kılınabilir. Sinizm ise ideolojik maske ile gerçeklik arasındaki mesafeyi gören, ama yine de maskeyi korumak için nedenler bulan bireyler yoluyla işler (Sloterdijk, 1983: 60-63). Yani Sloterdijk'in önerdiği formül şöyle bir şeydir: "Ne yaptıklarını gayet iyi biliyorlar, ama yine de yapıyorlar" (1983: 38). Bu formül bize, Nietzsche'nin, hınçlı insanı tanımlarken "…iyi bilir susmayı, unutmamayı, beklemeyi, geçici olarak kendini küçültmeyi ve alçaltmayı" (2011: 32) tespitini hatırlatmaktadır. Bir bakıma Nietzsche'nin kurnazları, Sloterdijk düşününde "aydınlanmış yanlış bilinç" (1983: 38) ile tarif edilir. Zizek ise geleneksel/baskıcı bir toplumsal sistemin parçası olan sinik mesafe üzerine bir metin ortaya koyan kişinin (tiyatro metni, senaryo, karikatür vs.), oyunun simgelerini paylaşmadan onu gülünç hale getiremeyeceğini; gülmenin mesafeyi görünür kılsa bile toplumsal dönüşüme ilişkin gerekli gücü taşıyamayacağını savunur. Bu yönüyle Zizek düşününde sinizm, resmi ideolojinin "olumsuzlanmasını olumsuzlamanın sapkın bir türü" olarak kavranır (2011: 43-45); bu kavrayışını da Lacancı özne anlayışına borçludur (2011: 23).

Lacan düşününde özne, gülünç nesne yoluyla tamlık fantezisine katılabilir ya da "eksikliği" görse bile "görmemiş gibi" yapabilir. Buradaki "eksiklik", bireyle arzusunun nesnesi arasındaki aralığa, öznenin kimliğini tanımlayan bir aralığa gönderme yapar (Lacan, 2013: 104,232). Oysaki Deleuze ve Guattari'ye göre arzu, eksiklikle ilgili bir mesele değildir. Foucault'nun iktidar kavramı gibi, Deleuze ve Guattari için de arzu üretken ve olumludur. Arzu, Lacan'ın savunduğu gibi bir eksikliğin sonucu olmasının tersine, eksiklik arzunun bir sonucudur (Deleuze ve Guattari, 2013: 124-126). Arzunun bu olumluluğu, kendi olumsuzluğu içinde bile, Nietzsche'nin olumlama uyarısına geri döner: "Hiçbir şey istememektense hiçi istemek yeğdir" (Nietzsche, 1964: 49). Belki de bu yüzden yeraltı adamı, görülebilmek için alçaklığın dozunu sürekli artırmak zorunda kalmıştır. Çünkü alçalmak, alçaltılmaktan iyidir. Hatta bir böcek ya da bir vida olmaktansa bir alçak olmak daha iyidir (Dostoyevski, 2007: 22, 39). Gürbilek şu notu düşer: "Yeraltı adamının alçalmasında, alçalarak görülme arzusunu görmemek imkânsızdır" (2008: 35). *Yeraltından Notlar* 1864'te yayımlanır. Ertesi yıl *Suç ve Ceza*'yı yazmaya başlar Dostoyevski. Birbirini izleyen bu iki romanın kahramanları birçok bakımdan birbirine benzer. Ancak kapandığı yeraltında budalaca düşüncelerle oyalanmaktansa eyleme geçmiş yeraltı adamıdır Raskolnikov. Tefeci kadını öldürür, parasına el koyar. Para sayesinde başkalarına avuç açmaktan kurtulacaktır. Ama daha da önemlisi bir mantığa dayanmadan öldürebildiğini, yani insana insan kanı dökmemesini emreden toplumsal yasayı umursamayacak kadar katı ve güçlü olduğunu göstermek için öldürmüştür Raskolnikov (Dostoyevski, 2010: 608-609). Onun için sıradan insanlar, yasaya boyun eğenler, uysal yığınlar vardır; yani sinikler. Bir de sıra dışı olanlar, yasanın dışına çıkabilenler, daha iyi bir gelecek adına şimdinin yıkılmasını isteyen yasa-tanımazlar; yani kinikler. Raskolnikov kendini alçaltarak değil (sinik), eyleme geçerek varetmeyi (kinik) seçmiştir. Ancak Gürbilek'in de anımsattığı üzere, sonunda onu en çok zorlayan iki şeyle karşı karşıya kalmıştır: Biri suçluluk duygusu, diğeri ise suçunu sıradan insanın yargısına sunmak, onu umursamayan yasayı umursamak zorunda kalışıdır (Gürbilek, 2008: 36-37). Anlaşılan o ki, hem yeraltı adamının hem de Rasnalnikov'un temel derdi yüceltim meselesiyle ilgilidir.

Yüceltim burada, bir dürtünün kendisine yeni bir nesne bularak amacından ya da hedefinden saptırılması yoluyla tatmin edilmesini imler. Yani özneyi kendi bilinçdışı arzusu ile ilişkiye sokmak ve bu arzunun gerçekleşmesini sağlamaktır esas olan (Critchley, 2010: 80). Şöyle ki, trajik bir hikâye bize, giysi gibi önemsiz bir şeyin bile belli durumlarda kahramanın simgesel evreni içinde ne kadar önemli olduğuna dair ikna edici bir sav sunar. *İnsancıklar*'ın yoksul kahramanı paltoyu soğuğa değil, başkalarına karşı koyabilmek için ister. "İnsan paltoyu başkaları için giyer" der Devuşkin: "Ayakkabılar insanın onurunu ve adını korumak içindir. Delik ayakkabılarla insan, hem onurunu hem de namını kaybeder" (Dostoyevski, 2004: 97). Böyle bir temanın komik işlenişinde ise vurgu, bu genel işleyişin insanı nasıl etkilediği değil; etkiliyor olması, "durmadan" etkiliyor olmasıdır. Bu bakımdan komedi, fizyolojik olanla simgesel olana, trajedi ise biyolojik olanla kültürel olana odaklanır. Lacancı bu kavrayışta, komik karakterler yapının karşısında yer alan, ona meydan okuyan, direnen ve kendi yazgıları üzerinden onun çıkmazlarına ve sorunlu noktalarına işaret eden bireyler değillerdir. Yapının kendisinin özneleşmiş noktalarıdır. Bir bakıma yapının ipini koparıp kendi başlarına, yani yapının geri kalanından bağımsız olarak hareket eden hassas, sorunlu noktalarıdır. Dolayısıyla Zupandic'e göre komedi trajik olanın komedisi anlamında değil, komedinin komedisi olma anlamında ayrıcalıklı ve anlamlıdır (2011: 187-188). Kristeva ise bir adım ötede şunu iddia edecektir: Kaybetmeye dair korku ya da hüznün, öznenin alıştığı taklit nesnesi olduğu doğrudur. Yani bu, ötekine yönelik saldırganlığın değil ilksel narsistik yaranın belirtisidir. Trajik bir anlatımda böyle bir kişi mağdur olarak görülmeyecek ama tam da bu yüzden, yapısal bir eksikliğe kurban gidecektir (Kristeva, 2006: 155). Kristeva, bunun önüne sadece "kahkahayla ve yücenin yıkımı"yla, bu iki biçimin sağlayacağı uzaklık duygusuyla geçilebileceğini söyler. Organiklikle çürümenin, yüce olanla aşağılanmış olanın, en yüksekle en alçağın çakıştığı yerde, seyirliğin yatıştırıcı gücü kırılabilir diyen Kristeva'ya göre, bu mesafe duygusu olmadan, ortaya konan her şey sadece bir başka Kilise olacaktır (1986: 242).

Critchley de Kristeva'yı olumlar perspektiften trajediye tanınan Lacancı ayrıcalığın özneyi kahramanlaştırdığını, trajik eylemi özgürlük ile zorunluluk arasındaki bir çatışma olarak görerek fanilik resmini çarpıttığını söyler. Trajik

paradigmanın sorunu der Critchley, "örtük sahicilik iddiası yüzünden yeterince trajik olmamasıdır". Mizah ise "sahicilik imkânını sürekli önceledeği için trajediden daha trajiktir" (Critchley, 2010: 88). Bir açıdan komedi, trajedi artı zamandır. Trajik olanı da kapsayan mizahın dehası, etik deneyimin hem sahnelendiği hem de hafifletildiği reel ve tepeden tırnağa gündelik bir pratik olmasındadır (Critchley, 2010: 94). Gürbilek'in "Acı anlatılabilir mi" sorusunu *Tutunamayanlar* üzerinden yanıtlamaya çalışırken, "bu ironik kabuğun içinde gerçekten acı bir çekirdek var" deyişi, tam da böyle bir şey değil midir? Çünkü Gürbilek'e göre ironik dil, iki karşıt konumun birbirini geçersizleştirdiği, doğrunun böylece geçiştirildiği kaygısız bir yüzey elde etmek için değil, insan bilincini oluşturan birbirine dargın konumların birbirinin yanı başında gerilimli bir hayat sürdüğünü ve hep süreceğini anlatabilmek içindir. İroni, düşüncenin taşlaşmasına, duygunun basmakalıplaşmasına, doğrunun sabitlenmesine karşıdır ancak kendi samimiyet buhranının da bir gün taşlaşabileceğinin farkındadır. Bu yüzden de aldırışsız bir neşeye değil, manalı bir neşeye gönderme yapar. Çünkü ironi acıyı kuşatan ve aktaran olduğu kadar onu kabuklaştırandır (Gürbilek, 2008: 73). Trajik olanı komik olanla eşitleyen Nietzsche'de de tek bir zar atımı yoktur ve oyun hep sürer. Yani trajik olan ne hıncın yakınmalarında, ne huzursuz vicdanın iç çatışmalarında, ne de kendisini suçlu ve sorumlu hisseden bir istencin çelişkilerindedir. Onu bulacağımız yer, hem insan faniliğinin hakikatini açığa çıkaran, hem de bizi bu hakikatten kurtaran "gür bir sevinç"tir (Deleuze, 2016: 43).

Söz konusu vurguyu *Gülmenin ve Unutuşun Kitabı*'nı yazan Milan Kundera'da da görmek mümkündür. Gülme, "Moskova'da yetiştirilmiş bir Marksistin yıldız falına inanmasıdır"[39] diyen Kundera için mesele aslında, şeytanın etki alanına giren bir

[39] Moskova'da yetişen Marksist filozofun yıldız falına inanmış olma ihtimali komiktir. Ancak bir an için bunun gerçek olduğunu düşünelim. Mesele komik olmaktan çıkar. Belki de ağlatır. Oedipus kralının hikâyesi bunun bir örneğini sunar bize. Oedipus'un babası kral Laios kehanete inanmış ve hikâyenin sonunda bir trajedi yaşanmıştı. Ancak kral, bu kehanetlere kulak kabartıp çocuğunu ortadan kaldırmak istemeseydi en son gülen belki de kendisi olacaktı. Dolayısıyla gülmek, içinde barındırdığı olasılık ihtimalleriyle "oluş"un devamını mümkün kılar. Ancak saf bir ağlayış, içinde imkânsızlıkları ve olasılıksızlığı barındırır. Nihai sona işaret eder. Bu yüzdendir ki, gülme aracılığıyla bize vaad edilen şey tam da geleceğin şimdiye uzanan siluetidir. Yalçın Küçük'ün saptamaları bu kavrayışın anlaşılmasında yol gösterici olacaktır: Küçük'e göre "*Toplumlar, tarih boyunca, kaçınılmaz çelişki karşısında ağlıyor, önlenebilir görülen çelişki karşısında gülüyor. Çünkü insanoğlu kaçınılmaz çatışmayı yazgıya, önlenebilir çelişkiyi kişisel zaafa bağlıyor"(2002: 30).*

şeydir. “Ama öte yandan bizi daha özgürce yaşamaya bırakan ve o sert ciddiyetlerin ağırlığı altında ezilmemizi önleyen ve insanı hafifleten iyileştirici bir yanı da vardır” (Kundera, 1998: 89-90). Yani gülme, aynı anda hem gözyaşına, hem de gülümsemelere yol açabilir. Bu anlam belirsizliği Kundera’nın gülmenin kökenini tersine çevirerek onu şeytanın kucağına yerleştirdiği şu satırlarda gizlidir:

> *Melekler, kötülüğün gülüşünü ilk işittiklerinde şaşkına dönmüşlerdi. Bu, bir şölende oluyordu. Salon tıklım tıklım doluydu ve oradaki insanlar, müthiş bulaşıcı olan şeytanın gülüşüne tutulmuşlardı. Melek, bu gülüşün Tanrı’ya ve onun kutsal eserine karşı yöneltilmiş olduğunu pek güzel anladı. Hemen işe karışması gerektiğini biliyordu, şu ya da bu biçimde, ama kendisini zayıf ve savunmasız hissediyordu. Kendi kendine bir şey icat edemezdi, bu yüzden düşmanının taktiğini düşmana karşı kullandı. Ağzını açarak, ses düzeneğinin üst kısmından, kesik kesik, aralıklı sesler çıkarmaya başladı ve bu seslere şeytanınkinin tam tersi bir anlam yükledi* (Kundera, 1998: 90).

Kundera’nın söylemeye çalıştığı şey, meleğin, düşmanının taktiğini düşmana karşı kullanmış olması, ancak bunu, kötülük değil iyilik adına yapmasıdır. Hatta bu meleğin Derrida’nın (2002) belirttiği gibi “oyuna oyun eden” kişi olması akla yatkındır. Öte yandan görülmektedir ki “bir esnemenin başkalarını esnetmesi gibi kahkahalar da gülme isteği uyandırır” (Bataille, 1993: 169). Belki de Kundera’nın meleği, gülmenin bu bulaşıcı etkisini görmüş ve onu bir silaha dönüştürmek istemiştir. Öyleyse gülmenin öğrettiği şudur: “Ölümün öğelerinden bilgece kaçmakla hayatı muhafaza etmekten başka bir şey hedeflememiş oluruz; oysa bilgeliğin bize kaçmamızı söylediği bölgeye girmekle hayatı yaşarız” (Bataille, 2004: 56-57). “Kısa trajedi” der Nietzsche, “her zaman varoluşun sonsuz komedisine hizmet etmekle sonuçlanmıştır” ve “sayısız gülümseyişli, sonunda dalgalarıyla bu trajedilerin en büyüğünün üzerini örtecektir” (2003: 41). Douglas’ın “küçük mistik” adını verdiği bu dalgalar, “aklın ve toplumun sınırlarının ötesine geçen ve sistemli kavramlar ağı içinden görülmesi imkânsız hakikati bize sezdiren kişi”lerdir (1975: 108). Zaten Nietzsche’nin de derdi gülüşün içerdiği içkinlik içinde aşkın trajik unsurun emilmesidir (Bataille, 2000: 213).

Öte yandan Parvelescu, “son avangardlar”ı takip ederek kaleme aldığı yazısında gülmeye dair iki kavrama dikkatimizi çeker: Kairos (uygun an) ve khora (mekân). Söz

konusu kavramlar aracılığıyla yazar, öznenin yüklemin ediminde menfaati olduğunu, yükleme dayanmaksızın eyleme katıldığını söyler. Şöyle ki; "gülmek", "düşlemek" ve "büyümek" fiillerini düşünelim. Burada özne faili olduğu sürecin içindedir. Bu süreci doğaçlama yaşadığı gibi; yaşamaya zorunludur da. Yani bir tarafta özgürlük diğer tarafta ise zorunluluktur esas olan. Ne duyumsayabilir ne de kavrayabiliriz onu; üçüncü bir türe aittir. Bu bakımdandır ki gülme, özgürlüğün ve zorunluluğun kesişim noktasında bir özne yaratır (Parvelescu, 2017: 39-41). Yoksul-madunun da bu kesişim noktasında var olan bir özne olduğu hatırlandığında, gülmenin aslında "arada olma" ve "arada yaşama" sanatı olduğu gözden kaçmayacaktır. Dahası en uygun zamanı (kairos) bekleyen ve bunun üstüne oynayan bir zaman uygulaması (khora) olarak gülme, zayıf olanın güçlü olan karşısında geliştirdiği saptırıcı pratiklere ruhunu veren özdür. Böylece bu pratikler (metis) neşeli olduğu kadar kurnaz ve oyunculdurlar. Ciddi bir eleştirel siyasal maksat güder; yatay eşdeğerlilik zincirleri ya da kolektif bir irade oluştururlar. Güçsüzlük konumlarını özbilinçli alay biçimlerine başvurarak teşhir eder; güçsüz bir güç ile şiddet içermeden önemli bir güç haline gelirler. Karşı çıktıkları yapıyı onların silahlarını kullanarak ya da onlar gibi olarak değil; pasifist bir aktivizmi geliştirerek ve şiddetin sınırlarını sürekli müzakere ederek sürdürürler (Critchley, 2010: 134-135). Sıradanın sessiz tecavüzlerini, gizli senaryolarını kuşatan birer direnme pratiği olarak, " …apolitik ve bazen anti-politik durur, ancak siyaseten tanımlandığı an, o masum duran maskelerinin arkasına kaçıp gizlenebilirler" (Cantek, 2013: 284). Yönetilemezlik mantığını durmadan yeniden eklemleyerek anlamı bozar, anlamdan kaçar ve iktidarın her şeyi kapsayan hükmünden kaçınmanın yolunu sunarlar (Erdoğan, 2000: 1). Neyin yanlış olduğuna dikkat çeker ve ona karşı direnç kazandırır; dayanışma sağlayarak, ezilenlerin çıldırmaksızın çıldırtmalarını sağlarlar (Morreal: 2009: 111). İnsanların kendilerine olan saygısını korur; tecritin bozulmasına hizmet ederek grup kimliği oluştururlar. Direniş kültürünü besleyerek sosyal yardım ve seferberliği kolaylaştırır; baskıyı ters çevirirler (Stokker, 2001: 339).

Sorensen'e göre bu işlevler arasında en önemlisi baskıyı ters çevirmektir. Zira mantıksızlığı nedeniyle bu durum, şaşırtıcı ve öngörülemeyen şekillerde ilişkileri etkileme yeteneğine sahiptir ve geleneksel iktidar kaynaklarını zayıflatır. Çünkü alay, baskı yapanlara karşı uygulanır ve baskı artmış olmasına karşın mizahın kullanılması

paradoksal olarak korkuyu azaltır. Korku, bir kişinin dokunabileceği ve hissedebileceği bir şey değildir ama dramatik bir etkisi vardır. Kişi, durumun değişen algısına dayanarak farklı davranmaya başladığı sürece durum değişmiştir (Sorensen: 2008: 175). *Humor as a Serious Strategy of Nonviolent Resistance to Oppression* adlı çalışmasında Sorensen, mizahın, iktidar ve tahakküme karşı şiddetsiz direniş stratejisinin bir yönü olarak nasıl kullanılabileceğini araştırmış; Slobodan Miloseviç'i iktidardan indirmeye yönelik stratejinin bir parçası olarak "Sırp Otpor Hareketi"nin[40] deneyimlerine odaklanmıştır. Ona göre hareket her ne kadar başarılı olamasa da, korku ve ilgisizliğin yerini öfkeye bırakmış olması, yarattığı farkındalık açısından oldukça anlamlıdır. Böylece Sorensen, direniş alanının az ya da çok sınırlı olabileceğini ve birçok olası eylemden oluşabileceğini söyleyerek, bunun, mutlak boyun eğme olarak anlaşılmaması gerektiğini yazmıştır. Scott'dan hareketle gizli senaryonun, madun grupların onurunu korumadaki işlevselliğine vurgu yapan Sorensen, bunun, belli bir süre sonra kamusal senaryonun alanına dâhil edilebileceğini de öngörmüştür. Ona göre, mizahı içine alan bir direniş anlayışı, dikkatimizi, iktidarın sahip olduklarına değil, karşıt güçler arasındaki dinamik etkileşimi içeren ilişkisel bir alana çekmektedir. Dolayısıyla da en güçlü olanın, en fazla silaha olduğu geleneksel anlayıştan farklıdır. "Ve her ne kadar Scott kahkahalara fazlaca yer vermemiş olsa da" der Sorensen, "mizah gizli senaryonun önemli bir parçasıdır" (2008: 167-168).

Mizahın gizli senaryonun önemli bir parçası olduğu fikri, yeni değildir. *The Politics of Nonviolent Action*'da Sharp, söz konusu çıkarımı 1973 yılında yapmıştır. "Jiu-jitsu" kavramını kullanarak, zulmü tersine çevirmenin dinamiğini anlamamıza yardımcı olan Sharp'da, söz konusu kavram şiddetsizlik teorisinin merkezindedir. "Jiu-jitsu", rakibin eklemlerini ters yöne zorlayarak ve kilitleyerek etkisiz hale getirme prensibiyle ortaya çıkmış bir spordur. Tekme tokat dalmaz; şiddetle karşılaştığında da özel bir dinamik ortaya çıkar: Şiddete başvurmayan bir direnişe, karşı şiddet kullanımını haklı çıkarmak zorlaşır (Sharp, 2013: 27,111-112). Sharp'ın sessiz direnişin tekniklerinden biri olarak mizahı imlemesi, sessiz direnişi de jiu-jitsu ile

[40] Sırp Otpor Hareketi, Srda Popoviç tarafından 1998 yılında Sırbistan'da kurulmuştur. Herhangi bir merkeze bağlı olmayan hareket şiddet içermeyen eylem yöntemini benimsemektedir (Ekinci, 2014: 117).

paralel düşünmesi, mizahı, "keskin, politik olmayan bir eylem siyaseti" olarak kavradığının göstergesidir. Tam da bu noktada Sorensen uyarır: Mizah yoluyla direniş çok saldırgan hale gelir, baskı yerine baskı uygulayanlara odaklanırsa, yani zekâya değil provokasyona dayandırılırsa komik olmaktan çıkacak ve halkın sempatisini kaybedecektir (Sorensen, 2008: 184).

Bussie de söz konusu tartışmada her iki yazarla aynı fikirdedir. "Scott'ın analizine farklı ama ilgili bir yoldan giriyoruz" diyen Bussie gülmeyi, etik ve teolojik direnişin özgürleştirici bir aracı olarak sunar (2015: 171). Ödüllü kitabı *The Laughter of the Oppressed*'de "trajik kahkaha" nosyonunu kullanan yazar, onu "travma" bağlamında ortaya çıkan kahkaha olarak tanımlar. Sanatın, marjinelleştirilmiş bakış açılarını yakalamada yaratıcı bir araç olduğundan hareketle, Elie Wiesel'in *Gates of the Forest,* Toni Morrison'un *Beloved* ve Shusaku Endo'nun *Silence* adlı romanlarını inceleyen Bussie, trajik kahkahanın majör anlatıya, minör çatlaklardan nasıl meydan okuduğunu göstermeye çalışmıştır. Ona göre, Yahudi soykırımı, Afrikalı Amerikalıların köleliği ve Japon Hıristiyanların zulüm gören dinsiz azınlığının konu edinildiği bu anlatılar göstermektedir ki, kahkahalar madun grupların gündelik direnme edimlerinde oldukça işlevseldir (2007: 4-5).

Öte yandan "Hannah Arendt'in, kötülüğün özellikle de yapısal kötülüğün çok sıradan hale geldiği savunusundan hareketle, acı çekmenin bunaltıcı büyüklüğüne odaklandığı bir diğer çalışmasında Bussie, "…bu rahatsız edici gözlem, düşüncesizlik ve kötülük arasında tuhaf bir karşılıklı bağımlılık olduğu sonucuna varmamıza yol açıyor" (2015: 175) der. Bussie'nin bu kez merak ettiği şey, kahkahanın bu banallığı nasıl bozduğu ve eş zamanlı nasıl felce uğrattığıdır. Çözümlemesini Kant, Schopenhauer ve Bakhtinci bir izleği takip ederek inşa eden yazara göre kahkaha, baskıyı kesintiye uğratır; dilin, geleneksel düşünce ve inanç çerçevelerinin yıkılması karşısında umut, direniş ve protestoyu yaratıcı bir şekilde onaylar. Trajediyi komediye dönüştürerek umudu besler; insan ruhunun hayatta kalmasını sağlar. Onurunu kaybetmeye, çaresizliğe, polyannacılığa kötülüğe, ikiye bölünmüş bir düşünceye ve paradoksun neden olduğu manevi ve sosyal felce yardımcı olur; bir anlamda "yaraya pansuman yapar" (Bussie, 2015: 169, 179-182).

Nitekim karısının ölümüyle başlayan kişisel hesaplaşmasında da Klein, ölüm ve ölümün yüzünde umut ve şifa aramış, bunu, gülme cesareti göstererek başardığını yazmıştır: Kaleme aldığı kitabında Klein, okura şöyle seslenir: "Bu kitaptaki pek çok kalp ısınmasında ve genellikle komik hikâyelerimde de göreceğiniz gibi, gülmek dayanılmaz olanı taşımaya yardımcı olur" (1998: 5). Öte yandan Tanpınar da, ıstırapları olduğu halde ümit etmesini bilen insanlardan bahsetmiş; "neşe"nin, bu insanların hayatında yerinden sökülmesi imkânsız bir ağaç gibi kökleştiğini söylemiştir. Karşılaştığı bir manzaranın ardından, "Görmesini bilen ve gördüğü ile kendini avutup eğlenen bu insanlara, kendi düşüncelerimin güneşe kapalı ülkesindeki yapmacık merhametiyle acımaktan o gün kurtuldum" diyen Tanpınar için, "yaşamayı bilmek anlamında gülmek, bir hayat kaynağı ve biz bunu gerçekten bilmiyoruz" (Tanpınar, 1977: 55).[41] Benzer şekilde antropolog Donna Goldstein de, Rio de Janeiro'nun gecekondularında "fakirlerin en fakirleriyle" birlikte aylar geçirirken, Afro-Brezilyalı kadınların kahkahalarla güldüğünü görmüş; şaşkınlığını gizleyememiştir:

> *Gecekondu sakinleri, öfke ve umutsuzluklarını güldürüp tükürerek körfezde tutmaya çalışıyorlar; dayanılmaz acı, hastalık, kaos, adaletsizlik, şiddet ve sosyal terkedilme karşısında. Uygulayıcıları, bazı protesto türlerinin yararsızlığını anlıyorlar. Ama yine de karşılaştıkları durumun bilincindeler. Onların kahkahalarına, yaşadıkları dünyaya dair saçmalık duygusu hakim* (Goldstein, 2003: 13).

Alıntıdaki vurgu önemlidir; zira kahkaları "saçmalık" teması üzerinden okur. Peki, saçmalıkların rasyonaliteyi aşabilmesi gerçekten mümkün müdür? Brigham, aklın sınırları ve saçmalığın özgürlüğü üzerinden kişisel ve toplumsal değişim araçlarını incelediği araştırmasında bunun mümkün olduğunu göstermiş; bu sayede akla ve mantığa ulaşamayacağımız ya da en azından ulaşılması zor olan yeni anlayışlar elde edebileceğimizi söylemiştir (2005, 260-265). Nitekim yoksulluk, cinsiyetçilik, ırkçılık, homofobi ve diğer maduniyet biçimleri, komik söylemde ortaya çıkmalarıyla dışlanmazlar. Aksine, mizah ve komedinin sargıları altında ifade edilerek

[41] Ancak belirtmek gerekir ki Tanpınar'a göre mizah, meslek olmamak şartıyla güzeldir. Onu her şeyin yerine koyduğumuz zaman, kainat bir sırıtmadan ibaret kalacaktır. Hatta yazar, "İnsanın bugün gibi, dün de sadece gülebilmesi için budala olması lazımdır" der (Tanpınar, 1977: 68).

sorgulanmayan ya da susturulan konular hakkında konuşmayı mümkün hale getiren söylemsel bir alan oluştururlar (Goldstein, 2003:10), daha etkin bir şekilde iletilebilir, yayılabilir ve güçlendirilebilirler (Lockyer ve Pickering, 2008: 819-820). Madunların mizahı, tam olarak isyanlara ve siyasi devrimlere yol açmasa da, görünen o ki Eckardt iddiasında haklıdır: "Nerede kahkaha varsa, orada umut; nerede umut varsa, orada kahkaha vardır" (1992: 411).

Michael Mulkay ise mizahi direnişi, "ciddi mod" ve "mizahi mod" ayrımı üzerinden ele almış; onu, ciddiyet ve masumiyet arasındaki karmaşık etkileşimde aramıştır. Mulkay'a göre, ciddi modda gerçek olanla gerçek olmayan arasındaki açık sınır vardır. Bu mod, akıl ve mantığa dayalı bir dünyadır ve bu dünyada çelişkiler sorun yaratır. Mizahi mod ise tam tersine çelişkiden beslenir; çünkü bu, mizahın temel ilkesidir. Yani çelişkiler bir sorunu işaret etmez, zira o mizahi modun gerekli bir özelliğidir (Mulkay, 1988: 22-30). Dolayısıyla Mulkay için mizahın, mevcut durumu güçlendiren bir yanı vardır. İlk başta radikal ve zorlu görünen mizah bile der Mulkay, uzun vadede kurulmuş olan siyasi bölünmelerin altını çizmeye hizmet edecek; ikna edilmiş olanı temyiz ederek, siyasi görüşleri değiştirmeyecektir (1988: 209-212). Öte yandan Benton da Mulkay gibi mizahın çok başarılı olacağını düşünmez. Ona göre de gülme açgözlülük, adaletsizlik, zalimlik ve zulmün acımasız düşmanıdır ama onlar olmadan da asla yapamaz. Dolayısıyla bu, aktif bir direniş şekli değildir; sadece tatlı bir intikam yanılsaması yaratır. Siyasi bir programı yoktur ve hiç kimseyi harekete geçirmeyecektir (Benton, 1988: 9).

"Bu gerçekten doğru mu" diye soran Sorensen için Mulkay, "mizah siyasi bölünmelerin altını çizer" derken haklıdır. Ancak tahakkümün sert olduğu durumlarda, mizahın statükoyu pekiştirdiği doğru değildir. Aksine masumiyet ve ciddiyet arasındaki zıtlık, baskıya karşı kullanılan mizahta özellikle yararlıdır; çünkü tahakküm çok ciddi bir şeydir. Ve şayet ciddiyetin panzehiri mizah ise, tahakküme karşı direnişte mizahi modun işlevselliği aşikârdır. Hatta mizahın düalite ve çelişkilerle oynadığı oyunu, baskı ve direniş arasındaki farkın açılmasında en kestirme yol olarak düşünmek de aynı ölçüde akla yatkındır. Çünkü mizahın insanları güldürüp güldürmediği çok da önemli değildir. Mizahi modda yeniden bir yapılanma, bir şeylerin değişebileceğine

dair imalar içerdiği gibi, mesaj ciddi olsa da, "beni ciddiye almayın" ve "tehlikeli değilim" der (Sorensen, 2008: 171,179-180). Bir bakıma niyet ciddidir ancak "masumiyet"e işaret eder. Ya da şöyle söylemek mümkün: Tehdit ciddidir, ancak "oyun" biçimindeki simgeleri kullanır. Vurgu burada, masumiyetin oyun yoluyla inşa edildiği üzerinedir. Huizinga şu örneği verir: "Brabantlı bir sanık, bir polis memurunu kasıtlı olarak ezmeye kalkıştığı suçlamasıyla mahkemede yargılanırken şöyle demişti: 'Hatta memuru kurtarmak için sola yattım.' Memur itiraz edince, sanık şöyle karşılık vermişti: 'Dürüst ve sportif olunuz!'" (Huizinga, 2006: 108). Bir başka örnek öğrencilerinin Ünsal Öskay'dan dinleyip aktardığı şu anekdottur: Öğrencinin biri oldukça kalın olan ve içeriğinin pek farkında olmadığı sosyal psikoloji kitabı hakkında, "Hocam bu kitap çok ağır" der. Hoca şu yanıtı verir: "Kitap ağır değil, siz hafifsiniz."[42] Gündelik hayatın içinde karşımıza çıkan bu türden örnekler ciddi bir uyarının, oyun biçimindeki simgeler aracılığıyla nasıl dışsallaştırıldığını serimler. Ancak mizahın dilini politik olarak sahiplenenler iktidara şunu demek isterler: "Siz şiddet dolusunuz, biz değiliz" (Cantek, 2013: 285). Burada söz konusu olan ise konuş(a)mamak değil, aynı dilden konuşmayı tercih etmemek, şiddetsiz bir direnişle iktidarın şiddetini görünür kılmak ve tahakkümün sertliğini kırmaktır. Arent'in de hatırlattığı üzere otoriteyi korumak için, kişi ya da makama duyulan saygıyı ayakta tutmak gerekir. Çünkü otoritenin en büyük düşmanı ve onu zayıflatmanın en kesin yolu, kahkahadır (1997: 51).

Örneğin Johansen, 1980'lerin başında sosyal demokratların Norveç'te mizahı politik bir güç olarak kullandıklarını yazarken, Stokker, Nazi işgaline karşı mizahın bir dayanışma imajı oluşturarak direniş çabalarında hayati rolü olduğuna dikkatimizi çekmiştir (2001: 339). Cantek, Gezi olaylarında "…meseleleri sloganlaştıran söylem ve pankartlara alternatif daha minör, daha iddiasız ve kendini de azımsayan ironik bir dille tanışıldığını" belirterek; bu mizahi dilin, eylemi başkalaştıran, kalabalıklaştıran, yumuşatan ve olgunlaştıran gücüne vurgu yapmış; gençlerin alay ederek, büyüklenerek, küçümseyerek ve oflayıp puflayarak karnavalesk ruhu yakaladıklarını

[42] Bu anekdot Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde Ünsal Oskay'dan ders alan Prof. Dr. Meral Serarslan ve Doç. Dr. Artun Avcı tarafından aktarılmıştır. Yine Serarslan'ın gözlemlerine göre, hocanın derdi komik olmak değildir. Aksine -yukarıda da çerçevesi çizilen anlatıya paralel- söz konusu olan oyun biçimindeki simgeler aracılığıyla geliştirilen ciddi bir uyarıdır.

(2013: 284-285) iddia etmiştir. Yalçıntaş "entelektüel aktivist"ler dediği bu gençlerin ironi ve mizah aracılığıyla siyasal, toplumsal ve entelektüel hayatın tabularını yıkmayı başarabildiğini, entelektüel paradigmayı, sanat ve beceri zemininde siyasetin kolektif deneyimi haline getirerek direnişin "yaratıcı sınıf"ını oluşturduklarını (2015: 22-24) öngörmüştür. Van Het Hof, söz konusu sınıfın, mizahın kurucu, birleştirici ve dönüştürücü potansiyelini ve gücünü "retoriğe dayalı bir silah" olarak kullandığını, bunun, kalabalıklar ve siyasal iktidar üzerinde ciddi etkiler yarattığını (2015: 43-44) savlamıştır. "Karışık", "sert mizaçlı", "şüpheci", "aşındırıcı" ve "entropik" temaları üzerinden, melankolik, sıcakkanlı, kuşkucu, balgamik veya çılgın gülmenin direnişine şahitlik eden Niebylski, gülmenin, her ne kadar mutasyona uğrasa da, baskıya karşı direnebilen ve tüm bedenlerde demirlenen ortak miras olduğundan (Niebylski, 2004: 7-12) bahsetmiştir. Henman ve Neuman savaş esirlerinin varkalma mücadelelerinde mizahtan azami düzeyde nasıl yararlandıklarını (Henman, 2001: 83; Neuman, 2005: 17) ortaya koymuş; Ostrower, Holokost sırasında kahkahaların gerçekliğe karşı bir isyan biçimi olduğunu (2015: 195) yazmıştır. Holokost'u deneyimleyenlerden bir alıntı, direnme pratikleri içinde mizaha yüklenen anlamı görme açısından oldukça dikkat çekicidir:

> *Auschwitz'de saçlarımızı kestiler. Aniden bazı kız arkadaşlarımı gördüm. Onları tanıyamadım ve gülmeye başladım. Bilmiyorum. Birçok kişi ağladı. Ben ise gülüyordum. "Aklını mı kaçırdın, niye gülüyorsun?" diye sordular. Dedim ki: "Daha önce hiç ücretsiz saç kestirmedim. Saç kestirmek bedava!"... Ve hala hatırlıyorum, onlar "deliymişim" gibi bana baktı. Yine de bir şeylere gülebileceğimiz gerçeği, bizim içimizdeki zihinsel mücadelemizin ayrılmaz bir parçasıydı. Mizah ruhani direncimizi ayakta tutuyordu. Ve bu direnç, yaşama arzumuzun ön şartıydı* (Ostrower, 2015: 187-188).

Görüldüğü üzere zorluklar karşısında gülen yüz ya çatlak ya delidir. Bu durumda gülmeyi olumlamak, bir bakıma *Deliliğe Övgü* anlamına gelecektir. Açıkçası bunda bir sakınca da yoktur. Nitekim Erasmus, *Deliliğe Övgü*'de hayatta değer verdiğimiz her şeyi bize sağlayan yegâne yolun akıl değil delilik olduğunu söyler (2008: 5-6). Bir "delilik" biçimi olarak gülmek, yeni ve özgürlükçü düşlerin kapılarını açar; yaşanmakta olan hayatın her baharla birlikte yeniden ve en baştan kurulmasını düşler, düşletir (Avcı, 2003: 95). Yani alışılmamış olanı ortaya çıkarır. Majör biçimler trajik

yitimin sembolik temsilleriyle kaygı ve dehşete yol açarken, minör biçimler benzer yapıda olan ama bazı baştan çıkartıcı öğeleri dışlayan temsillerle gülmeye yol açarlar (Bataille, 2010: 25). Gülme bizi, belli bir süre de olsa açmazdan kurtarır; bu öyle bir açmazdır ki, bilinci yalnızca muhafaza etmeyi bilenler kendi hayatlarını buraya hapsederler. Gülme der Bataille, katı akıl yürütücü düşüncenin gerçeklik evrenimizi araçsallaştırmasının önüne geçmek için en kestirme yoldur (2004: 56-57).

Belki de bu yüzden, insanları güldürmek ya da gülmeye sevk etmek tavsiye edilmemiş, kontrolden çıktığı an engellenmiştir. Ancak tek bir yaşama değil, yaşamlara odaklanmak gerekir. Çünkü gülme, kaynağını gerçek hayatta bulan bir yaratımdır ve "bu yaratımın hayal gücünün işleyiş biçimleri hakkında, hele hele toplumsal, kolektif ve popüler hayal gücü hakkında bilgi vermemesi mümkün değildir" (Bergson, 2014: 3-4). Hatta daha ileri gidip her bir yaratımın aynı yapı içinde farklı toplumsal görünümleri olduğunu söylemek bile mümkündür. Dolayısıyla Türk toplumunun da kendine has ve kendi içinde farklılaşan bir mizah yaratımına sahip olduğu, bu yaratımın zamana, mekâna, şartlara, durumlara göre değiştiği ve kendi içinde direniş olanakları sunduğu söylenebilir. Her ne kadar Guardian'ın ünlü yazarı James Cameron, "Türkler …mizahtan yoksundurlar. Siz hiç hayatınızda Türk şakası duydunuz mu?" diye yazsa da, kendisine gönderilen yığınla mektuptan sonra, "Hoca hikayelerini, Türk fıkralarını artık biliyorum. Türkler dünyanın en komik insanlarıymış" (Şen, 2004: 52-58) demek zorunda kalmıştır. Cameron'u ironiyle karışık da olsa tekrar yazmaya iten mektuplar da göstermektedir ki, "…dertlerimiz bizden yaşlıdır" (Yaşaroğlu, 2011: 6). Şimdiki adım buraya kadar ele alınan tartışmalardan damıtılan kavramlarla söz konusu bu dertlerin siyasalın gündelik kuruluşu bağlamında -ancak bu kez Türkiye'de- mizah aracılığıyla nasıl dile getirildiği sorusunu yanıtlamaya gayret edecektir.

2.9. Türkiye'de Mizah Kültürü ve Direniş Olanakları

Türkiye'de mizah kültürü üzerine çok sayıda yazı kaleme alınmıştır. Söz konusu "yazın"ın aynı zamanda direniş olanaklarını içerdiği söylenebilir. Çünkü mizahın "besin"i budur. Hatta gıdıklama eyleminde bile, karşı tarafa kesilen bir cezadan bahsetmek söz konusu olabilir. Örneğin, bir anne, durmadan ağlayan bebeğine onu

gıdıklayarak direnebilir. Ya da çocuğunun, rahatlayıp, gevşeyebileceğini düşünebilir. Ancak gıdıklanmaktan hoşlanmayan, dahası gıdıklanmayanlar da olabilir; bu durumda belki de amaçlanan meşru bir eylem üzerinden bir cezalandırma ya da karşı tarafın duyarsızlığına meydan okumadır. Burada gıdıklamanın bir mizahi tür olduğunu söylemeye çalışmıyoruz elbette. Ancak fotoğrafın kendisi oldukça komiktir. Dolayısıyla mizah evrenseldir ilkesiyle yola çıkan her çalışma, diğer yandan ilgili toplumun kendine has yönlerini de dikkate almalıdır. Söz konusu Türkiye olduğunda, Georgeon'un tespiti iyi bir başlangıç noktası olabilir.

Uyuşmazlık teorisinin kuramsal çerçevesi çizilirken Bergson'un 1901'de yayınlanan *Gülme* üstüne denemesinden söz edilmişti. Bu çalışmanın bir diğer ayırt edici özelliğini Georgeon hatırlatır ve yirmi yıl sonra Mustafa Şekip Tunç tarafından kaleme alınan ve ulusal yaşamımızdan gülmenin örneklerini barındıran "uyarlama"sına dikkat çeker. Söz konusu çalışmada Tunç (1921), Nasrettin hoca fıkraları, Karagöz şakaları, orta oyununda durum komiği, gülünç meddah öyküleri, İncili Çavuş nükteleri ya da Pazarola Hasan'ın maskaralıklarını, Bergson'un dilinden okumayı dener (2015: 87-160). Aradan yirmi beş yıl geçer. Tunç aynı yapıtı yeniden yayınlar, ama bu kez sadece bir "çeviri" söz konusudur. Georgeon'a göre artık uyarlanacak fazla bir şey kalmamıştır. 1921'de görülen tüm komik ve güldürü biçimleri bu süre içinde ya kaybolmuştur ya da sadece folklorik kalıntılar olarak varlıklarını sürdürmektedir. Bir bakıma Osmanlı gülmecesi "kapı dışarı edilmiştir". Anlaşılan, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılmasına koşut bir biçimde, bir gülme türünün, geleneklere ve özellikle dini geleneklere yakından bağlı kolektif kamusal bir halk bilmecesinin söndüğüne tanık olunmuş; bunun yerine bireye dayalı, eleştirel, mesafeli, medenileşmiş, laikleşmiş bir başka gülme anlayışı konmaya çalışılmıştır. Bu, Ortaçağ'dan Rönesans'a, oradan da aydınlanmaya uzanan süreçte Batı'da çizdiğimiz çerçeveden çok da farklı değildir. "İyi ama" der Georgeon, "… takke ya da alfabe değiştirir gibi gerçekten gülme de değiştirilebilir mi?" (2000: 98) Ne kadar ironiktir ki, yazarın bu soruyla noktaladığı çalışması *Osmanlı İmparatorluğu'nda Gülmek mi?* başlığıyla açılır. İroni burada, imparatorlukların şiddete paralel olarak komik biçimler üretmeye eğilimli olmaları, ilan ettikleri evrensel egemenlik iddialarının kendi içinde gülünç olması ve iddia ettikleriyle yaptıkları arasında gülmenin sızmayı sevdiği

çatlaklar hatta aralıklarla ilgili. Diğer bir deyişle, şiddetin görünür yüzünün kahkahaları, stilize edilmiş modern yüzünün ise gülümsemeleri çağırmasıyla ilgili. Dolayısıyla gülmeye yönelik tutumları, bir yönetim meselesi üzerinden, ancak bu kez kendi coğrafyamız üzerinden yeniden düşünmekte ve "takke ya da alfabe değiştirir gibi gerçekten gülme de değiştirilebilir mi" sorusuna yanıt aramakta yarar var.

Cemal Kutay, Türk mizahının basılı devreye geçişinin 100. Yıldönümü dolayısıyla yayınladığı *Nelere Gülerlerdi* adlı eserinde, "basın devrinden önce, göz ve kulak devri vardı" der (1970: 13). "Göz", tarikat örgütlerinin biçimlendirdiği Osmanlı mizahını, "kulak" ise aşiret birliklerinin biçimlendirdiği Selçuklu mizahını betimler (Öngören, 1983: 88). Bu bir bakıma, komedinin köklerini nerede aramamız gerektiği konusunda da fikir verir. Hatta Anadolu'yu, komediyi ilk üreten "Tanrı"ların durağı olarak görmek aynı ölçüde akla yatkındır. Nitekim Eyüboğlu, *Gülen Anadolu*'da, insanların eğlenmelerine, gülmelerine olanak sağlayan Dionysos'un bir Anadolu tanrısı olduğundan (1977: 14) bahsetmiş; Öngören, Dionysos'un babası Sazap'ın, Noel Baba ve Ezop'un Anadolu doğumlu olduklarını (1983: 52) iddia etmiştir. Ancak, daha önce de ele alındığı üzere bu anlatılar Batı mizahına miras kalmıştır. Dolayısıyla ilk uğrağımız, "doğrudan bir halk mizahı" olan ve folklor ürünleri (masal, tekerleme, bulmaca, fıkra, şiir, hikâye) arasında yer alan Selçuklu mizahı olacaktır. Selçuklu mizahı üzerine bir düşünüş, bu çalışma açısından sadece bir dönem okuması olması anlamında değil, alt sınıfa özgü sözlü kültürel ifade tarzlarının farklı kökleriyle karşılaşma olasılığının önemiyle de ilgilidir. "Geçmişte varkalanların geldiği eski yolda" açığa çıkan sözlü gelenekler, "geleceğin yolu"nu (Berger 1993: 231) belirlediği gibi, "kültürel direniş için bir tür inziva, denetim ve anonimlik de sağlarlar" (Scott, 2014: 242). Bu bakımdan halk masallarının, halk fıkralarının ve kuşkusuz halk şiirlerinin ne kadar kışkırtıcı anlamlar taşıdığını anlayabilmek ve yoksul-madun öznenin buralarda dolaşan "hayaletinin" izlerini sürmek için, sözlü geleneklerin, Kutay'ın tabiriyle "kulak devri"nin yapısını kısaca değerlendirmek gerekir.

Selçuklu dönemi mizahı kırdan-kıra, kırdan-kente ve kent (yerleşik düzen) olmak üzere üç aşamada biçimlenmiştir. İlki, çobancılık motifleri ile örülüdür. Dede Korkut masallarıyla belgelenen bu destansı yapı, gerçek halk hikâyelerine dayanır.

Olaylar henüz, Anadolu'nun ağzında, Kafkas eteklerinde, Doğu Anadolu yöresinde geçmektedir. "Tek tanrılı dinlerle" karşılaşmanın, bu aşiret halkında yarattığı etkiyi Deli Dumrul hikâyesi anlatır: İki aykırı kültür çatışmış ve ortaya zengin bir mizah çıkmıştır. Şölenler, içkiler, yağmalar, kalelere saldırmalar, lekesiz bir açıksaçıklık, topluluk dayanışması, masalımsı bir hava ve tuhaf bir gerçeklikle, aşiret kültürü hikâyelerin merkezindedir. Kırdan-kente bakışın ilk örneklerini ise Keloğlan masalları verecektir (Öngören, 1983: 61).

Yarı destan anlatımı ile Keloğlan, harap olmuş aşiretlerin yüreğinde barınan bir umut ışığı gibidir. Kırda çarpışmaktadır ve çarpıştığı kişiler Dede Korkut hikâyelerindeki gibi yabancılar değildir; kendi köseliği, kendi padişahının veziridir. Bilek gücünü değil, kurnazlığını kullanan Keloğlan, önce kötülerin yanında çırak olur (Öngören, 1983: 57-58). Onların alışkanlıklarını öğrenerek, onları aldatarak, onların açgözlülüklerinden, büyüklüklerinden, ahmaklıklarından ya da aceleciliklerinden yararlanarak, onların pençelerinden kaçar ve zaferler kazanır. Yani Keloğlan tipik olarak Scott'ın "düzenbaz"ıdır. Kendisini yenmeye ya da yemeye çalışan güvenilmez düşmanlara kuvvetiyle değil zekâsı ve kurnazlığıyla karşı koyan bir düzenbaz (Scott, 2014: 245). Öte yandan bütün amacı kötüden öç almak olan bu "adsız", "soysuz"dur, hatta "babasız"; yani yararsızdır. Yerleşik düzenin tuzak ve hilelerine karşı isyan eden Keloğlan, babalarının öcünü almak isteyen çocukların ve eski dirliklerine yeniden kavuşmak isteyen anaların düşlerini simgeler. Her aşiretin kalbinde yatan padişahlık hakkını Keloğlan temsil etmekte; daha ciddi ve kanlı bir görünüm taşıyan bu padişahlık hakkı, mizahi bir kimlikle Keloğlan'da sembolleşmektedir. Padişahın kızını alarak kendisini ispatlamak isteği ve sarayı, çevresini yıkarak bir gün yönetime kendisinin geçeceği inancı, bu politik doku, bütün hikâyelerinin ortak yanı, ana temelidir (Alangu, 1968: 207). Nitekim Keloğlan'lar Selçuklu sarayını yıkmasını bilirler; yeni bir örgütleniş gerçekleştirerek, Osmanlı bayrağı altında yeniden yürüyüşe geçerler. Ancak padişahlık makamını ellerinin tersiyle reddedecek kadar da gönlü tok; zengindirler (Öngören, 1983: 57-58).

Propp'un (1928) dört yüz masal üzerinden masal kişisinin belirli bir anlam çerçevesinde geliştirdiği eylemlerine odaklandığı *Masalın Biçimbilimi*'nden esinle

(1985: 117-125) Keloğlan'ın da çatışmadan beslendiğini söylemek mümkündür. Zira o, egemenin kullandığı stratejik söylemlere karşılık, numara yapma, duygularını saklama, sinsilik etme gibi taktiksel edimleri kullanmış ve güç ilişkilerini tersyüz etmiştir. Ütopik bir uzamda da olsa zafer kazanan Keloğlan, silahını yerleşik düzenin gerçeklerine karşı korumuş; toplumsal sınıflardan gizlenmiş, kurtulmuştur. Certeau'yu takip ederek söylemek mümkün ki, egemen sınıfların aynı zamanda "tarihi yazanlar" olması, bu epistemolojik şiddet, beraberinde "dinleyicilerine gelecekte kullanılabilecek taktik olasılıkları sunan bu büyüleyici hikâyeleri" (2008: 95-96) doğurmuş; "yaşayan müzeler" olarak var kalan bu masallarda bir kültürün tüm belleğini bulmak mümkün olmuştur. "Bunlar o kadar canlı ve o kadar dirençlidir ki" der Certeau, "bir masalcının ya da bir işportacının ağzından döküldüklerinde, bir köylünün ya da bir işçinin kulağı bunları hemen kavrayacaktır" (2008: 97). Dolayısıyla masalları bugün dahi etkisini sürdüren bir yaşam sanatı olarak kavramakta herhangi bir sakınca yoktur. Hatta sinemayı bir masal anlatıcısı olarak ele aldığımızda, söz konusu tartışmanın araştırmamız açısından önemi daha net kavranacaktır.

Öte yandan Selçuklu sarayının yıkılması ile Osmanlı sarayının kurulması arasında geçen süre, yani Anadolu'nun saraysız kaldığı, merkezi yönetimin olmadığı bu aralık, belki de Anadolu geçmişinin en zengin, en parlak uyanış ve toparlanışının, kendisine özgü bir kültür merkezi oluşunun yılları olmuştur. Nitekim bu toparlanış, Osmanlı İmparatorluğu'nun kurulması gibi büyük bir gücü hazırlayacak; Hacı Bektaş Veli, Ahî Evran, Hacı Bayram, Mevlana, Taptuk Emre ve Yunus Emre gibi yol göstericiler ardı sıra ortaya çıkacaklardır (Öngören, 1983: 58-60). Bu yıllarda komiğin dili Anadolu'da çiğ tanelerine dönüşecek (İlknur, 2001: 8); tanrıya seslenişler, kutsal deyimlerden söz edişler, şaşırtıcı bir açıklık gösterecektir. Örneğin Kaygısız Abdal, "Kıldan köprü yaptırmışsın, gelsin kullar geçsin deyu, hele biz şöyle duralım, yiğit isen geç a Tanrı" diyebilecek; Yunus din adamlarına "şeriat oğlanları" diye seslenebilecektir (Özcan, 2002: 65). Mevcut değerlerin karşısına, Tanrı'ya bir takım sorular yönelterek, onunla insanı yüz yüze getirerek çıkan Yunus, aslında kaba saba inançlara, gereksiz yorumlara karşı bir eğlenme, bir gülme davranışı içindedir (Eyüboğlu, 1977: 167). Ancak bu ululaların çağdaşı bir ulu daha vardır ki, ona "hoca" denir. Hoca diğer ulular gibi bir çözüm yolu teklif etmez; tersine, Selçuklunun son

döneminde aşiret mensuplarının yerleşik düzene geçişte yaşadıkları şaşkınlıklarını, aldanmalarını, kavrama güçlüklerini ve sürekli yenilmelerini anlatır. Bunu da, eşeğine ters binerek, öte dünya ile alay ederek, ölümle dalga geçerek, onları ırgalayarak yapar. Belki de bu yüzden sadece "halk"ın arasında varlığını sürdürebilmiştir (Öngören, 1983: 58-60).

Akşehir'de, "duvarsız, kapısı kilitli türbesi" ile zekânın, hoşgörünün ve mizahın simgesi olan Nasrettin hoca, zaafları, sıkıntıları, kusurları, korkuları kısacası her şeyiyle tam bir halk adamıdır. Sanatını zümrelere değil, halka dayamıştır. Yani insanüstü değil, sadece insandır. Dolayısıyla da halka benzer (Kanık, 2017: 13). Halkı burada Agambenci bir bakışla, daima yoksulun, mirassızların ve dışlanmışların adı olarak, hukuken değilse bile fiilen siyasetten dışlanan sınıf üzerinden (2013: 92) düşünmek gerekir. Nitekim Nasrettin hocanın tanığı olduğu dönemde, Moğol istilası vardır ve Selçuklu hükümdarı, öz çıkarları için kendi halkları aleyhine Moğollarla işbirliğine gitmiştir. Öte yandan fiilen siyasetten dışlanmış bu halk aynı zamanda kıtlık nedeniyle "açlığını", ölülerin etini yiyerek karşılamak çaresizliği içindedir. Bu durum, Nasrettin hocanın ziyafetleri kaçırmamasından, evde çalınacak bir şey bulunmadığı için hırsızdan utanmasına; açlığa alıştıracağım diye eşeğini öldürmesinden, rüyalarında sık sık para bulduğunu görmesine kadar bir dizi söylemde kendini açık etmiştir (Tokmakçıoğlu, 1981: 27). Nazım Hikmet "Türk halkı Nasrettin hoca gibi ağlayandır" derken de, fıkraların özündeki bu gözyaşına dikkat çekmek istemiş gibidir (Nesin, 2001: 49). Bu sebeple Nasrettin hocanın mizahını sadece şen bir mizah olarak değil, içinde barındırdığı acı gülüş ile anmak gerekir (Kurgan, 1968: 485).

"Şenlikli bir delilik" biçimi barındırmayan Nasrettin hoca fıkraları, Bakhtin'in grotesk gerçeklik kavramıyla ortaya koyduğu Ortaçağın yüksek sanat ve edebiyat biçimlerinden farklıdır. Ancak Freudcu bir düşünle bu fıkraların, dini ve toplumsal nedenlerle bastırılmış dürtüleri ve sosyal yaşamın dışına itilmiş arzuları ele verdiğini söylemek de kaçınılmazdır. Dahası, yüce olanla aşağı olanın kesiştiği yerde duran Nasrettin hocayı ve onu hoca yapan eşeği ve kavuğunu, uyumsuz öğelerin bileşenleri olarak okumakta da bir sakınca yoktur (Türkmen, 1996: 47-52). Nitekim Nasrettin hoca kendisine "burnunu göster" diyenlere ensesini göstermiş; "ne yaptın hoca"

dediklerinde, "bir şeyin tam zıddı bilinmezse kendi de bilinmez" demiştir (Tokmakçıoğlu, 1981: 32). Anlaşılan o ki, eşeğini aptallık ve akılsızlık, kavuğunu ise bilgi ve adaletin temsili olarak kullanan hoca, sadece ezenlerle değil, ezilen halkın ikiyüzlülüğü, yüreksizliği ve sahteciliğiyle de dertlenmiştir. Türk halkı hem tahakküm kuranlarla hem de kendi kendiyle alay edebilme olgunluğunu göstermişse der Nesin, bu, Nasrettin hoca sayesindedir. Çünkü o bize, güler yüzle de ciddi olunabileceğini öğretmiştir (2001: 50).[43]

Görüldüğü üzere fıkralar ve masallar kolektif bilincin şekillendirdiği kültürel verilerdir. Ancak bu, fıkraların, kültürel hegemonyanın etkisinden kurtulduğu anlamına gelmez. Gündelik direniş biçimi tartışmalarında çerçevesi çizilen anlatıya paralel, aktörlerin her ne kadar kendi çıkarları için mücadele edip stratejiler geliştirseler de toplumsal tabakalaşma düzenini yeniden üretme kapasitelerinin söz konusu olduğunu söylemek olasıdır. Örneğin bir araştırma, Boratav (2006) tarafından derlenen 594 Nasrettin hoca fıkrasının 93 adetinin cinsellik ve sövgü içerdiğini, bu fıkraların toplumsal bilinçte yer etmiş tabuların kırılması anlamında pozitif, ancak kadının pasifize konumunun güçlendirilmesi ve erkek egemen dilin yeniden üretimi noktasında negatif içerikler barındırdığını ortaya koymuştur (Dönmez, 2016:148). Ancak sözlü kültürün denetiminin telafi edilemez bir biçimde merkezsizleştiğini unutmamak gerekir. Örneğin belli bir halk masalı ya da fıkra yeniden anlatılabilir ya da bilmezlikten gelinebilir, anlatılırsa anlatanın çıkarlarına, beğenilerine ve korkularına göre kısaltılabilir, genişletilebilir, değiştirilebilir ve tamamen farklı biçimlerde ya da lehçelerde dile getirilebilir (Scott, 2014: 244). Yani, bir beden olarak Nasrettin hocadan değil, Nasrettin hocalardan bahsedilebilir (Boratav, 2006: 39-46). Bu yönüyle de Dönmez'in tespitinin, dini, ahlaki, geleneksel ve toplumsal nedenlerle, süreç içinde yapılandırılan ve yeniden yaratılan formlar üzerinden geliştirilmiş olması, olmaması kadar muhtemeldir. Bu ikilemi mutlak anlamda çözüme kavuşturmak elbette imkânsızdır. Ancak önemli olan burada, kültürel ifadelerin simgeciliği ve metaforları nedeniyle kılık değiştirmeye müsait olmaları; kılık değiştirseler bile en azından gizli olmamaları ve iktidarın yüzüne karşı ifade edilebilmeleridir. Bu, gizli

[43] Örneğin Hoca, ata binmek ister, beceremez, "hey gidi gençlik" diye geçirir içinden; sonra mırıldanıverir: "Bırak Nasrettin, ben senin gençliğini de bilirim" (Tokmakçıoğlu, 1981: 29).

senaryonun alenen ilan edilmesinden kuşkusuz daha az tatmin edicidir ancak, muhalefetin özerk kültürel ifadesi için geçici de olsa kamusal bir alan yaratır. Böylece, tahakküm altında sözün hiç de küçük olmayan bir kazanımı söz konusu olur (Scott, 2014: 239-250).

Öte yandan Kutay'ın "göz devri" dediği döneme, yani Osmanlı dönemi mizahına baktığımızda, İslam'a, tarikat örgütlerine ve saray/halk ikiliğinde belirginleşen çifte kültüre odaklanmak gerekir.[44] İslam'ın mizaha bakışını inceleyen sınırlı sayıdaki metinlerde genel olarak Kuran'ın mizah içerip içermediği (Marzolph, 2000; Toktaş, 2016), İslam'ın erken dönemlerindeki mizah anlayışı (Rosenthal, 2011) ve Hz. Muhammed ve Ehlibeyt'in öznesi olduğu gülme üzerine hikâyeler (Doğan, 2004; Altınay, 2004) incelenmiştir. Fakat İslam ile mizah arasındaki ilişkiyi Kuran'ın ve İslam'ın kurucu unsurlarının mizaha yönelik bakışlarından öte tarikat örgütleri ve İslam toplumlarının bunu alımlama biçimleri belirlemiştir (Çolak, 2016: 232). Tarikat örgütleri, iyi/övülmüş mizah ve kötü/yerilmiş mizah arasında ayrım yapmışlar; ilkini, insanlar arasında dostluğu pekiştirip mutluluğa doğru giden yolda bir araç, diğerini bu yolu tıkayan bir set olarak sunmuşlardır (Altınay, 2004: 79-80). Bu bir bakıma, Aristotelesci "orta yol"un olumlanmasıdır. Dolayısıyla İmparatorluğun dinsel, kültürel ve sosyal çeşitliliğini sahneleyen mizahi temsillerinin serbestçe yapılabilmiş ve yayılabilmiş olmasında mizahın Batı'daki gibi tümüyle şeytanın işi olarak görülmemesi ve Osmanlı devletinin cemaatlerin içsel yaşantısına müdahale etmemesi yüksek ihtimaldir. Bu ihtimale dayanarak, çileci ideal ve kilisenin kurumsallaşmasıyla şekillenen Batı mizahına kıyasla Doğu mizahının, kamusal alana daha fazla girebildiğini; daha zengin biçimler alabildiğini söylemek mümkündür (Georgeon, 2000: 89-90). Dahası, Karagöz oyununun ve kahvehane kültürünün on altıncı yüzyılda Anadolu'da işlerlik kazandığı (And, 1977: 258, Öztürk, 2005: 112) göz önüne alındığında, söylenmesi gereken daha çok şey olduğu ortadadır.

[44] Osmanlı'nın başlıca mizah ürünleri arasında, Divan ve Halk Edebiyatı'ndaki mizahi metinler, hiciv şairleri, Bektaşi, Bekri Mustafa ve İncili Çavuş fıkraları, Karagöz/Hacivat, Kavuklu/Pişekâr ve meddah sayılabilir. Karagöz ve Hacivat ile Kavuklu ve Pişekâr iki ayrı kültürün temsilcileridir ve mizah bu iki kültür tipinin karşı karşıya getirilmesi sonunda sağlanır.

Karagöz, çatlak ve kalın sesiyle geleneksel halk adamı tipidir. Okuma yazma bilmez, tembeldir; belli bir mesleği yoktur ve sürekli para sıkıntısı içindedir. İkiyüzlü, gevezedir ama kurnazlıktan ve beceriklilikten yoksun değildir. Cesurdur, her işe burnunu sokar; dobra dobra konuşur, yani doğaldır. Hiçbir zaman yaşam sevincini yitirmeyen bu tip, en inanılmaz durumlardan sıyrılır. Ahlakı pek güven vermese de yine de sevilir. "Tam bir hergeledir, ama itin teki değildir" (Nicolas, 2000: 69). Genizden gelen sesiyle Hacivat ise iktidar karşısında titreyen korkak, küçük burjuva ya da köyün ukalasıdır. Güçlülere ve zenginlere dalkavukluk eder, bilgiçce sözcükler ve ağdalı bir dil kullanır. Yüksek sosyetede hangi etiketin geçerli olduğunu ezbere bilir. Dolayısıyla da üst sınıfların ahlak ilkelerini sayıp döker. Soğuk, hesapçı, fırsatçı bu bilgili kişi, ne kendisinin ne de kesesinin çıkarlarını asla gözden uzak tutmaz (Nicolas, 2000: 70). Hacivat, Karagöz'ü durmadan eğitmek, ona yol, usul öğretmek gayreti içindedir. Karagöz ise bu eğitimi bir türlü kavramamakla, söylenen sözleri yanlış anlamakla yetinir (Öngören, 1983: 65).

Batıdaki Rabelais tarzı bir imgelem gücüne (soytarı kurumu) benzer bir işlev gören Karagöz temsilleri, halkın düşünceleri, dönemin olayları, toplumun dile getirmeye cesaret edemediği ahlaki, siyasi ve toplumsal kaygıları ifade eder (Nicolas, 2000: 67). Diğer bir deyişle Osmanlı'nın kültürel çeşitliliğini sahneye taşıyan bu temsiller, toplumun ne olmadığına ilişkin veriler sunar (Georgeon, 2000: 85). Nitekim Karagöz perdesinde pek çok bölgesel kişilik vardır ve bunlar bir bakıma farklı milliyetlerden, dinsel cemaatlerden ve çeşitli etnik gruplardan oluşan Osmanlı İmparatorluğunun yansımalarıdır (Nicolas, 2000: 73). Örneğin Yahudi pazarlıkçıdır. Para onda toplanır. Ya tefeci, ya eskici ya da işportacıdır. Ama haindir; zaten parayı idare edenden de başka ne beklenebilir. Ermeni ciddidir, pek gülmez. Sınırlı zekâsı vardır. En iyi bildiği iş büyük evlere baş kâhya olmaktır. Arap ise çok aptaldır, kavrayışı zayıftır. Söz konusu para olduğunda duaya çıkar; parayı verene de dua edermiş gibi yapar. Zira borç verenden hoşlanmaz, çünkü beleşi sever (And, 1975: 58-59).

Karagöz'ün bir diğer özelliği "müstehcenlik" içermesidir. Nicolas, birçok oyunda, Karagöz'ün zenne âlemine girmeye çalıştığını, hatta bu uğraşılarında bazen

devasa bir fallus giydiğini iddia etmiştir (Nicolas, 2000: 75). Bu tipin en iyi örneği Kanlı Nigar'dır; âşıklarını evine alır, daha sonra bir kadın suç ortağının yardımıyla onları teker teker soyup soğana çevirir, sokağa atar (Nicolas, 2000: 76). Kırlı'ya göre, bu rol, "oyunda hiçbir siyasal konu veya figür olmasa bile, yıkıcı bir politik karaktere" sahiptir; çünkü performans bu yönüyle iktidarın kültürel normlarına, dilsel kodlarına karşı çıkar. Bir bakıma Karagöz, ortak olarak benimsenen normlar ve davranışların cinsellik aracılığıyla "sembolik tersine çevrilmesini" temsil eden bağsızlık anlarını simgeler (Kırlı, 2000: 164, 170). Bu bağsızlık anlarında "şiddet" de vardır. And, oyunun en önemli karakterlerinden biri olan ayyaş Matiz'in, kendi çocukları ve ailesi de dâhil birçok kişiyi öldürmekle gurur duyan ve çoğunlukla Karagöz'ü kafasını kesmekle tehdit eden bir karakter olduğunu; dahası *Kırgınlar* adlı oyunda Karagöz'ün, Hacivat'ın üç kardeşini öldürerek Hacivat'ın oğluna yakalanmamak için kaçtığını (1975: 55-56, 64) yazar. Özellikle bu gösterilerin Ramazan akşamlarında verilen ziyafetlerde sergilendiği düşünüldüğünde, "yemek" bağlantısı da açıktır. Bu durumda üç tema dikkat çeker: Yemek, cinsellik ve şiddet. Bu kavramlar bize yabancı değildir, zira hatırlayacağımız üzere, Ortaçağ karnavalları da bu üç tema üzerinden biçimlenmişti. Bu bakımdan Ortaçağ Avrupa'sında karnavalların gördüğü işlevin benzerini aynı dönemlerde Anadolu'da Karagöz'ün yerine getirdiğini iddia eden anlatılar (James, 2016: 614; Cantek, 1998: 131) yersiz değildir.

Karagöz oyunları ayrıca, karnaval ritüelleri gibi yasa(k) ve kısıtlamayı askıya alır. Ancak tek fark, Karagöz'ün bunu, yasa(k)ın karşısında açıkça durarak yapmayışıdır. Yani her ne kadar saray, ulema ve ordu Karagöz'ün diline dolanmaktan kurtulamamışsa da (And, 1969: 130-134),[45] bu kişilerin sahnede kimlikleriyle boy göstermediğini (Nicolas, 2000: 67) söylemek gerekir. 19. yüzyılda Osmanlı'yı ziyaret eden Nerval'in, *de Les Nuits Du Ramazan* (*Ramazan Geceleri*) başlığında Karagöz ile ilgili aktardığı şu anekdot sözü edilen saptamayı doğrulaması açısından iyi bir örnektir: O günlerde gece vakti, fenersiz sokağa çıkılması yasaktır. Karagöz feneriyle sokağa çıkmış, ancak fenerin içine mum koymamıştır. Maksadı yetkililerle karşılaşmak, onlarla eğlenmektir. Çünkü yasakta, fenerin içinde mum olması gerektiğinden söz

[45] Karagöz'ün on dokuzuncu yüzyıl başlarında sultan Abdülaziz tarafından bu oyunda siyasal taşlama yasaklanıncaya kadar bu işlevini sürdürdüğü bilinmektedir (And, 1969: 134).

edilmemiştir. Tutuklanır; haklı olduğu anlaşılınca da serbest bırakılır. Karagöz'ün durmaya niyeti yoktur. Tekrar çıkar perdeye; elinde feneri, fenerin içinde mumu vardır; fakat bu kez de mumu yakmamıştır. Zira yasakta mumun yakılması gerektiği de yazmıyordur (Nerval, 1884: 52-53). Bu hatırlatma bize, yanan feneriyle sokağa çıkan Zerdüşt'ün hikâyesini anımsatır. Onu ayrıcalıklı kılan ise bunu gündüz vakti yapmasıdır. Toplanan kalabalığa derdini anlatmak isteyen Zerdüşt, "ip cambazı"na benzetilir; ya da olsa olsa delinin tekidir. Öyle ya, gündüz vakti fenerle sokağa çıkmak da neyin nesidir. Bu durum karşısında Zerdüşt feneri yere çalar; fener kırılır, söner. Şuna karar verir Zerdüşt: İnsan eksik, tamamlanamamış bir varlıktır. Gerisin geri de gidebilir, sağa sola da sapabilir, yukarılara da yükselebilir. Yani hayat, hep kendini altedebilendir. Hayata ayak uydurmaktan, hayatla yöndeş olmaktan başka sağlam yol yoktur. Ancak eksikliğini giderebilecek olan da kişinin kendisidir. Dolayısıyla içinde mum olan fenerle ya da mumu olan ancak yakılmamış fenerle sokağa çıkmak; yasa(k)ı böylece delebilmek, yasa(k)ı altedebilmek anlamında önemlidir; ancak asıl mesele, sokağa fenersiz çıkabilmek, gerektiğinde feneri kırabilmektir. Böylece insan yalnızca "hayat"ı değil, "kendini" de altedebilecektir (Nietzsche, 1964: 11-12,31). Nerval'in tanıklığı ve Nietzsche'nin tavrından da anlaşıldığı üzere Karagöz, terk etmeden kaçmış ve "yerin yasası" ile kurnazca oynamıştır. Yani kaçınmacı pratikler ve Karagöz arasında anlatısal sunum açısından paralellik söz konusudur. Erdoğan bu eklemlenmeye dair şu notu düşer:

> *Hem maduniyet tarihi ve hem de folk anlatıları madun konumların düzenlendiği, disipline edildiği, hizaya sokulduğu bir alandan ya da tam tersine tahakküm ilişkilerine direnilen bir karşı alandan ibaret değildir. Yasanın buyruğunun, egemen kodun veya hiyerarşik düzenin heterolojik (Certeau), heteroglosik (Bakhtin) ve yersizyurtsuzlaştırıcı (Deleuze ve Guattari) bir tarzda bozulduğu, yerinden edildiği, başka yönlere saptırıldığı bir ara mekândır söz konusu olan. Madun kesimler, terkedemeyecekleri, orada yaşamaktan başka şanslarının olmadığı ve fakat kendi yasasını onlara dayatan yerde bu yasanın kuralları ile oynamış, açıklarından yararlanmış; kendilerine dayatılan sisteme bizzat kendilerinin bu sistemi kullanma tarzlarını kurnazca sızdırmışlardır. Bunu da mevcut tahakküm ilişkilerini doğrudan reddetmeden ve bütünsel muhalefet bilinci taşımadan yapmışlardır* (Erdoğan, 2000: 9).

Benzer bir durum Pişekâr ve Kavuklu (orta oyunu) için de geçerlidir. Çifte kültüre dayanan ikilik üzerine kurulu oyunda Pişekâr Hacivat'ı, Kavuklu Karagöz'ü

simgeler. Taklitin en önemli öğe olduğu bu oyunlarda dans, müzik, şarkı ve şaklabanlık birbirine karıştırılır. Sahnede kuklalar değil, canlı kanlı oyuncular vardır. Ve bu oyuncular aklına geleni, geldiği anda söylerler (And, 1962: 7-9). Yani doğaçlama konuşurlar. Kolay değildir doğaçlama; Derrida'nın da dediği gibi "planlar ve diller çoktan oradadır ve bunlar hafızamız, kültürümüz tarafından belirlenmişlerdir. Dolayısıyla kimse istediği her şeyi söyleyemez. Az ya da çok söylemleri yeniden üretir" (Derrida, 2000). Bir anlamda, olacaklar zaten önceden belirlidir ve değiştirilemez. Önemli olan, susmalarla bir konuşma biçimi geliştirmektir (Öngören, 1983: 68). Bu açıdan orta oyunu, Karagöz'ün perdeden yere inmiş hali olarak düşünmekte bir sakınca yoktur. Tıpkı "meddah"ın hikâyesinde olduğu gibi. Meddah da ortada oynar. Tek başınadır; taklit yapar, öykü de anlatır. Mendiliyle terinin, sopasıyla izleyicilerinin üstesinden gelen bu zatın, methetmekte de üstüne yoktur (Tülücü, 2005: 1). Ama yeri geldiğinde iğnelemeyi, iğnelerken düşündürmeyi de bilir. "İçinde bulunduğu yaşamı canlandıran gerçekçi bir hikâyeci" (Öztürk, 2005: 115) olarak o, "Avrupa'daki gazetelerle aşağı yukarı aynı görevi üstlenmiştir" (Georgeon, 2000: 50).

Öte yandan bu oyunların orta oyunu olarak anılması, kahvehane ve hanlarda ortada oynanmasıyla ilgilidir. Sarayda padişah nedimliğinden kovulan meddah, kahvede başköşeye oturtulmuş (Nutku, 1997: 45); Karagöz, kahvehaneyle perde alabileceği yerleri çoğaltmıştır (Tietze, 1977: 19). Pişekâr ve Kavuklu ise burada doğmuş; burada büyümüştür. Bir bakıma "özel alan ile devlet arasında ve devlete karşıtlık biçiminde bir ara form" olan kahvehaneler sivilleşme, lonca ve tarikat güdümünden kurtulma, en önemlisi de halkla sürekli ilişki kurabilmenin yolunu açan "kamusal alanlar" olarak işlev görmüştür (Öztürk, 2005: 118-119). Öztürk'ün, *Osmanlı'da Kamusal Alanın Dinamikleri*'ni incelediği araştırmasında kahvehaneler üzerinden ortaya koyduğu bu iddia önemlidir; zira kamusal alanın en önemli ölçütlerinden birisinin, bu alanda saf aklın kullanılarak rasyonel tartışmaların (rasyonel-eleştirel) yapılması olduğu yönündeki "Habermascı söylemi"[46] (2000: 104-

[46] Habermas, kamusal alan tartışmalarını rasyonel-eleştirel düzlem üzerinden yürütür ve burjuva kamusal alanının tarihsel oluşumuna ve yapısal dönüşümüne odaklanır. Habermas'a göre bu sınıf on sekizinci yüzyıldan itibaren kahvehaneler, salonlar ve kulüplerde bir araya gelerek devletten bağımsız, devlete karşı fikirler üretmiş; hükümet politikalarını sistemli ve eleştirel bir biçimde

105) yeniden üretir. Elbette Öztürk'ten önce burjuva kamusal alanından apayrı bir "tecrübe" bağlamına sahip proleter kamusal alanın imkânları araştırılmış (Negt ve Kluge, 2004: 133), "madun karşıt-kamusal" alan terimini kullanmayı öneren girişimlerde bulunulmuş (Fraser, 2004: 118) ve toplumsal grupların kamusal alanda, şenlikler, taşlamalar, mizah ve karnaval türü ifade şekilleri sergilediklerini ve bunların da kamusal alanın belirleyicileri olarak görülmesi gerektiğini ileri süren etnografik yönelimler olmuştur (Brooke, 1998: 43; Mah, 2000: 163-164). Ancak Öztürk'ün özgünlüğü, Batı kaynaklı bu çözümlemelerin Osmanlı üzerinden işlevselliğine odaklanmasıdır. On altıncı yüzyıldan itibaren, Karagöz, meddah ve orta oyununun kahvehanelerde boy göstermeye başladığından hareketle yazar, bu sayede "rasyonel-eleştirel" olmasa da "estetik-duygusal"[47] söylemler üretildiğini, yönetilenlerin gerektiğinde amaç yönelimli eylemleriyle devlete karşı güç blokları haline gelebildiğini (Öztürk, 2005: 118-119) iddia etmiştir. Bir diğer çalışması *Mekân ve İktidar*'da ise Öztürk, Sennett'den ödünç aldığı "denetimli kendiliğindenlik" (2010: 111), "halletme" ve "noktalama" (2010: 110) kavramlarıyla hikâyelerin anlatımı gibi alımlanmasının salt estetik-duygusal değil aynı zamanda rasyonel içerimleri olduğunu (2012: 114-115), Spinozacı bir dille büyük iktidar yani potentiaya karşılık küçük iktidar yani potestas arasında süren mücadele üzerinden bu mekânlarda kullanılan karnavalesk ve teatral dilin madun grupların eyleme kudretini artırdığını ortaya koymuştur (2012: 129-130). Mahalle bazında katakullilere, alafrangalıklara ve şuna buna güldürerek hilekâr esnafa bulaşan Kavuklu, Kavuklu'yu araçsallaştırarak konuşturan mağdurlar ve hepsinden önemlisi oyun vesilesiyle bir araya gelmiş, odaklanmış ahali katılımcılar. Nitekim Cantek'e göre de "bu kalabalık, tiyatroda olduğu gibi efendi, uslu paşa gibi oturup oyunu seyretmiyor, aklına geleni, takılanı, canının çektiğini söylüyordu" (1998: 131). "İktidar, bu ifade şekillerini önlemek için yoğun çaba sarf etse de" der Öztürk, "amacında hiçbir şekilde tam başarıya

denetlemişlerdir (Habermas, 2000: 106-107). Rasyonel-eleştirel söylem yazara göre kamusal alanın oluşumu için ön koşuldur.

[47] Estetik-duygusal ifadeler "retorik, mit, metafor, şiir, tiyatro ve seremoni" gibi gündelik iletişimin değişim biçimlerini açımlarlar (Dahlberg, 2005: 111-136).

ulaşamamıştır. Sonuç olarak bunun anlamı, Batılı anlamda olmasa bile kamusal alanın dinamiklerinin Osmanlı'da var olduğudur" (Öztürk, 2005: 118-119).[48]

Rasyonel-eleştirel söylemin oluşumuna katkı sağlayan ilk örnekler ise matbaanın Osmanlı'da ortaya çıkışıyla, Kutay'ın terminolojisinden söylersek, "kulak" ve "göz" devrini takiben "basın" devrinin ortaya çıkışıyla kendini gösterecektir. İlk mizah gazetesi 1870 tarihli Diyojen'dir; ismini de kinik felsefenin öncüsü Diogenes'ten[49] almıştır. Teodor Kasap imzalı Diyojen, "Gölge etme, başka ihsan istemem" diyerek okurun karşısına çıkmış; aslında bu cümlesiyle okura değil; okura ulaşmasını engelleyecek güçlere seslenmiştir. Nitekim çağrısı karşılık bulmamış; birçok kez tatil edilmiştir.[50] Yani yönetimin gölgesi, Diyojen'in üstünden hiç eksilmemiş, hatta Saray'ın emriyle yasaklanarak 1873'te kapatılmıştır. Teodor pes etmemiş Diyojen kapatılınca Çıngıraklı'yı, o kapatılınca Hayal'i, o da kapatılınca İstikbal'i çıkarmıştır.[51] Teodor'un "adam olmaya niyetinin olmadığı" anlaşılınca "kendisi kapatılmış"; tutuklanıp, hapse atılmıştır (Özdil, 9 Ocak 2015). Tanilli'nin aktardığına göre, hapse girmesine sebep olan karikatüründe Teodor, Karagöz'ün elini ayağını prangalı çizmiş; Hacivat "…nedir bu elindeki ayağındaki zincir? Kim seni

[48] Görüldüğü üzere bu iddia, "öteki"nin söyleminin "estetik-duygusal" kapsamıyla ilgilidir ve konumuza da yabancı değildir. Şöyle ki; And'ın aktardığına göre seçtiği konular itibariyle seyircide coşkunluk, üzüntü, merak ve acıma duygusu yaratan meddah, hikâyedeki karakterlerle seyirci arasında bir duygudaşlık ve özdeşleşme bağı kurar. Bu yüzden izleyiciler kahramanın ölmemesi için anlatıcıya para, inek ve koyun gibi armağanlar verirler (And, 1969: 217-219). Bilindiği üzere folk anlatıların uzantısı olan popüler anlatılar, diğer bir ifadeyle klasik anlatı yapısı da, iyinin kötüyü yendiği ve mutlu sonla biten hikâyeler üzerine kuruludur. Hatta hikâye anlatıcısı, dün olduğu gibi bugün de "inek" ve "koyun"la değil belki ama "gişe"yle, yani "para"yla ödüllendirilmektedir. Bu yüzden günümüzde eleştirel dilin her ne kadar modern anlatı yapısına denk düştüğü kabul görüyorsa da, iddiamız odur ki popüler olanda da içgüdüsel bir enerji vardır. "Estetik-duygusal" ifadelerle açığa çıkan bu enerji, düşünsel ve duyusal bütün kanallardan izleyiciye ulaşarak onda bir özgürlük ruhu yaratır. Ve belki de yüzyıllar içerisinde şekilden şekle girerek günümüze kadar yaşayabilmesinin nedeni de bu özgürlükçü niteliğidir. "Yoksul-madun üzerine ontolojik bir anlamlandırma" ve "gündelik direniş paradigması"nda çerçevesi çizilen anlatının da bu yönlü bir kavrayışı sahiplendiğini ve bunun üzerine temellendirildiğini, yinelemek pahasına ancak hatırlatmak adına vurgulamak gerekir.

[49] Diogenes ile ilgili anlatılar çarpıcıdır. Zira bu anlatılara göre o, "Ne vakit yemek yemeli" diye soranlara "Zengin iseniz istediğiniz, fakir iseniz bulduğunuz vakit" diyerek karşılık vermiştir. Öte yandan elinde *fene*r sokak sokak gezmeye başladığında ne aradığını merak edenler "Bir insan" yanıtını almışlardır. Bu "tuhaf" adamın, kendisinden bir dileği olup olmadığını öğrenmek isteyen İskender'e cevabı ise "Gölge etme başka ihsan istemem" (Gerçek, 1976: 37) olmuştur.

[50] Örneğin, efendiyle Arap kölesi arasında geçen şu konuşma bir tatil sebebidir: Efendi sorar: "Gündüz o mumu niye yaktın?" Köle yanıtlar: "Hazineye bakmak için". Efendi tekrar sorar: "Ne var peki?" Köle cevap verir: "Ne olacak su çekilmiş fare dolu" (Nalcıoğlu, 2013: 329).

[51] Ciddi bir kamuoyu oluşturma gücü elde eden bu yayınlar, yanlış gördükleri her şeye muhalif olmuş; Yeni Osmanlı hareketinin siyasi oluşumunda etkin rol oynamıştır.

böyle bağladı" diye sorduğunda da Karagöz, "Ayol bilmiyor musun? Ben kanun dairesinde serbestim" demiştir (1996: 557).

Anlaşılan o ki sözlü mizahtan yazılı mizaha geçiş aşamasında Karagöz bir uyarlama aracıdır. Brummett, Karagöz'ün o dönemde, Osmanlı Devletini yarı-sömürge haline getiren Avrupa devletlerinin temsilcileri ve modernleşmenin yol açtığı yeniliklerle alay ettiğinden, tıpkı Ortaçağ karnavallarında olduğu gibi güç dengesini tersine çevirdiğinden bahseder (2000: 140). Çeviker ise Teodor Kasap'ın Karagöz'den yararlanarak bize özgü olanı yazıya dökmeyi amaçladığı söyler (1997: 1). Bu nedenle karikatür âleminde Avrupalı, hem bir büyücü hem de bir zorbadır; Osmanlı ise bazen bir işbirlikçi bazen cahil bir sersem ve bazen de şüpheci bir gözlemcidir (Brummett, 2000: 143). *Hayal*'de çıkan mizahi bir resim bunun tipik örneğidir: Resimde fotoğrafçıda peçeli bir kadın görülmektedir. Kadın fotoğrafçıya şöyle der: "Aman usta, iyi çıksın!" (Georgeon, 2000: 92). Bu rollerin Karagöz hayal perdesinden devşirildiği göz önüne alındığında sormak gerekir: Teodor Kasap üç sene hapse mahkûm edilirken Karagöz perdesi nasıl açık kalabilmiştir?

Bunun birçok sebebi olabilir. İlki, Karagöz her şeyden önce katışıksız Doğu'dur; ancak Teodor Kasap onu Batı ile sentezlemek istemiştir. İkincisi, *Karagöz* tarikatların desteği altındadır ve her ne kadar sivri dilli olsa da söyleyeceklerinin bir sınırı vardır. Hatta Aristocu bir gözle, Karagöz'ün arındırıcı (katharsis) işlevinden bile bahsedilebilir. Diğer yandan karikatür bir resmetme sanatıdır ve resim sanatına Osmanlı'nın başından beri olumsuz yaklaştığı bilinen bir gerçektir. Tarikatların da bu bağlamda negatif tutumları aşikârdır. Ancak daha da önemlisi, matbaa ve basın, komedinin gücünü on katına çıkarmıştır. Gülme böylece, Karagöz perdesinin önünde toplanmış seyircilerin küçük halkasıyla sınırlı bir iletişim alanını aşmış; denetim dışı ve tehlikeli bir iletişim kurmaya başlamıştır (Georgeon, 2000: 91). Bu tartışmada görünür kılınan çerçeve, ileride ele alacağımız üzere hem geniş kitlelere ulaşma hem görüntünün gücünü kullanma hem de görüntüyü kayıt altına alarak belge özelliği kazandırma anlamında sinemanın daha avantajlı olduğunu imler. Öte yandan hem göze hem de kulağa hitap edecek olan sinema, düşünümsel bir etkinlik olan zamansallığın gücünü de kullanacaktır. Ancak bunun için henüz vakit vardır. Şimdi üzerinde

düşünmemiz gereken şey, Abdülhamit'in basını kontrol altına almak ve Karagöz'ün alanını genişletmek için büyük çaba harcamış olmasıdır.

Abdülhamid'in yönetiminde mizah gazetesi neredeyse hiç yoktur. Mizahın serbest olup olmaması, günah sayılıp sayılmayacağı yönünde parlamento tartışmaları yapılır. Mizah yasaklanmaz ama "mizah yapmak" hele de "siyasi mizah yapmak" kimsenin haddi değildir. *Tokmak*'ın ilk sayısındaki başyazısı, bu acıklı durumu şöyle izah eder: "Dergimizden mizah beklemek, boşunadır, dergimizi ancak 'hüngür hüngür gülmek' deyimi açıklayabilir" (Özdil, 9 Ocak 2015). Meşrutiyetin sona ermesiyle, yazılı ve çizgili mizah da ülkeyi terk eder; Londra'da, Cenevre'de çıkarlar. Sürgündedirler. Memlekete adım atmaları dahi yasaktır. Çünkü Jön Türklerin yönlendirdiği bu mizah dergilerin hedefinde Abdülhamit vardır. Muhalefetin sürekliliği ise beraberinde ikinci meşrutiyetin ilanını getirmiştir (Tanilli, 1996: 557-558). Meşrutiyet ilan edilir edilmez, sanki bu uzun mahrumiyetin acısını çıkarmak istercesine, bir mizah gazetesi merakı alıp başını yürümüş; gülmeyen düşüncenin alt edilmesi karikatürlerde kutlanmaya başlanmıştır. Doğrusu böyle bir olay der Kutay, Türkiye tarihinde ne görülmüş ne de görülmesi muhtemeldir (1970: 111). İlk başlarda her şey normaldir; ancak adeta gülmeyi unutmuş halkın da ilgisiyle normalin dozu bozulmaya, "beceren beceremeyen, ancak sermaye bulan herkes, soluğu matbaada almaya başlamıştır. İki yapraktan ibaret olan bu mizah dergilerinden her gün üçü çıkmış, beşi batmıştır" (Kutlu, 1976: 41-42). Sebzelerden devlet adamı çıkarmak ve onları yerli mahsullere benzetmek, hayal genişliğinin ölçüsünü yansıtan örneklerdir. Ancak ülkenin idarecilerini sebzelere benzetebilmenin geniş sınırından, çok değil, dört yıl sonra tam bir sansür dönemi başlamıştır (Kutay, 1970: 127). İktidara gelinceye kadar mizahtan büyük yardım gören İttihat ve Terakki Partisi, yönetimi devralınca hem mizahçılara hem de mizah dergilerine göz açtırmamış; kendi yönetimleri döneminde yayına başlayan bütün mizah dergilerini, yine kendi yönetimleri döneminde kapatmıştır (Ter-Minassian, 2000: 117). Görünen o ki mizahı bir silah olarak kullananlar aynı silahla vurulmak istememiş; özgürlük olarak sunduklarını, zorunluluk kaygısıyla görmezden gelmişlerdir. Dönemin tanığı Cenab Şehabettin'in mizaha ve mizahçıya ilişkin şu yaklaşımı söz konusu kaygıyı açıklar niteliktedir:

> *Mizahçı, hiçbir zaman çirkinlik tiryakisi olanlara acımaz; hele manevi çirkinliği teşhirden biraz zalimane bir zevk bile alır. Kamburu, şaşıyı ona teslim ediniz; insafsızca hırpalayacaktır. Mizah, köre, "Gözümün nuru, görüşemiyoruz" dedirtir. Şaşıya, "Benim şehla olduğum belli mi" diye sordurur. Kafadan şaşılığa uğrayanları ise hiç affetmez* (Şehabettin, 1976: 55).

Öte yandan Birinci Dünya Savaşı sonunda imparatorluğun parçalanması, kanlı ayaklanmalar, artık Karagöz perdesinde kardeşçe dans eden çeşitli etnik grupları ve milletleri, İstanbul halkının gözünde buruk, hatta acı bir tada bürümüş, eski neşe ve eğlenceyi veremez olmuştur. Dahası, beliren milliyetçilik akımları ve savaşlar dolayısıyla Karagöz perdesindeki bir Arnavut, bir Arap ya da bir Ermeni, artık seyredilemez hale gelmiştir. Orta oyunu, Karagöz kadar bile dayanamamış, silinmiş; meddah ise bilinmedik biçimde kaybolup gitmiştir. Artık Kurtuluş savaşı yıllarıdır. Nasıl ki Selçuklu mizahını aşiretler, Osmanlı mizahını tarikatlar, meşrutiyet mizahını partiler biçimlendirmiş ise Kurtuluş savaşı yıllarında mizaha yön verenler de hükümetler olmuştur. Örneğin, *Güleryüz* Kurtuluş Savaşı'nı destekleyerek Ankara Hükümeti'ne, *Aydede* ise işgalcileri ve onların yerli işbirlikçilerini destekleyerek İstanbul Hükümeti'ne yakın durmuştur. Cumhuriyet ilanıyla *Aydede* kendini kapatmış; yöneticileri yurt dışına kaçmıştır. Bu dönemin mizahı da Kurtuluş savaşı yıllarında olduğu gibi partiler tarafından biçimlenmiş, ancak bu biçimlendirmede demokratik ortam örgütleri de etkin olmuştur (Öngören, 1983: 76-79). Şimdi yanıtlanması gereken soru, bu yeni yönetim ile birlikte mizaha dair "yeni" ne söyleyebileceğimizdir.

Öncelikle bu dönemde yeni harflerin kabulüyle mizahın dili kısalmış; birçok deyim ve tamlama kullanılamaz hale gelmiştir. Kısalma burada mizaha sınırlama getirilmesi anlamında değil, açık ve yalın anlatımıyla dikkat çeken kısa cümle kullanımıyla ilgilidir. Ancak "eski yazı" ile "yeni yazı" arasındaki salınım kolay olmayacaktır. Öngören, aynı yazarın geçirdiği bu dilsel dönüşümü "çarşaftan çıkıp, manto giyen bir kızın gösterdiği duruş ve yürüyüş değişikliği"ne (1983: 79-83; 91) benzetir. Dönemin ressamlarından Salih Erimez ise o yıllarda *Tarihten Çizgiler* (1941-1947) başlığıyla düzenli olarak bir resimli dergi yayınlamaktadır. Eski zamanların kurumları, töreleri ve inançlarına alaycı bir dille yaklaşan Erimez'in hedefinde, despotizm, keyfilik, bireysel özgürlüklerin bulunmayışı, kadının eve hapsedilmesi,

kadınla erkeğin bir arada bulunmasının önündeki engeller, kamusal alanda cinslerin ayrılması, tavırlardaki kabalık, her türden batıl inançlar ve acınacak haldeki sağlık koşulları vardır (Erimez, 1941). Peki ama Erimez'in oklarını yönelttiği bu geçmiş nedir?

Bu soruyu Georgeon da sormuş; albümleri karıştıran yazar, bunun yakın, hem de çok yakın bir geçmiş olduğunu anlamıştır: O esas olarak Abdülhamid ve Jön Türkler dönemlerini konu almaktadır (Georgeon, 2000: 93). Gülmece yoluyla imparatorluğun son dönemini küçük düşürmeye çalışan Erimez, Cumhuriyet Türkiye'si tarafından gerçekleştirilen ilerlemeleri öne çıkarmakta; dergisinin önsözünde de bunu açıkça ifade etmektedir: "On beş yıl içinde Türk devrimi Osmanlı İmparatorluğu'nu on beş yüz yıllık bir geçmiş içine itti" (Erimez, 1941: 2). Georgeon'a göre Erimez bu ifadesiyle Osmanlı İmparatorluğu'nun Ortaçağ olduğunu söylemekteydi. Hiciv ağırlıklı resimler ve karikatürler aracılığıyla yapılan bu gerçek hesaplaşma der Georgeon, İmparatorluğun 1923'teki resmi yok oluşundan sonra ikinci kez yıkımıdır. Rabelais türü (Karagöz) gülmecenin, uygarlaşma arzusundaki Türkiye Cumhuriyeti'nde artık yeri olmadığını belirten yazar için, tüm devrimler gibi Türk devrimi de ciddidir ve gülmenin bozguncu gücünden kuşku duymaktadır. Dolayısıyla Georgeon'a göre, devrimin gerçekleştirdikleri ile alay edilmesi söz konusu olamaz. Örneğin, şapka reformuyla zorunlu kılınan cumhuriyetçi şapkalarla dalga geçilemez. Ya da Osmanlı'nın son dönem mizahçılarının yaptıkları gibi Cumhuriyet vapurlarının ve trenlerinin nasıl işlediği ile de alay edilemez. Modaya ve yeni adetlere gülmek de söz konusu değildir. Georgeon'un iddiası, kendi ile alay etmenin yerini sadece alaya bıraktığı; gülmenin sadece geçmişe gülündüğü ölçüde onaylandığı (2000: 93-97) yönündedir. Her ne kadar yasaya dayalı bir baskı söz konusu olmasa da, iktidarın baskı yapacağı bir ortam bırakmadığı; gülmeye elverişli tüm olanakları ortadan kaldırdığını ileri süren tanıklıklar da (Nesin, 2001: 55) Georgeon'un çıkarsamalarını doğrular niteliktedir. Görünen o ki Tunç, istihza (alay) ile mizahın şeytani bir sanat olduğunu söylerken haklıdır. Hatta mizah üreticileri Tunç'un dediği gibi "uygarlığın çok duygusuzlaşıp, çok ahlaksızlaştığı zamanlarda türeyen zehirli birer ısırgandır. Ve duygusal ahlaklarını güçlendirmeyen toplumlar bu ısırganlarla haşlanmadan kurtulamayacaklardır. Mizah yazarları ne kadar hoşa gitmeseler de" der Tunç,

"ahlaksızlığın müzminleştiği her toplumda bu kalemlerden daha etkili silah ender bulunur" (2015: 131).

Belki de bu yüzden meşrutiyet mizahı Karagöz'ü, Cumhuriyet mizahı ise Nasrettin hocayı sahiplenmiştir. Her iki karakter üzerinde yapılan çözümlemeler gözden geçirildiğinde, bu dönüşüm şaşırtıcı değildir. Zira Nasrettin hocanın yeniden keşfi, uygarlığın huzursuzluğunu espriyle aşmak isteyen Freudyen anlatılara iyi bir örnektir. Hatta II. Dünya Savaşı yıllarında Türkiye'de fıkra kitaplarının ikinci-üçüncü baskıları yapmış olması,[52] geçmişin izlerini taşıyan sözlü geleneklerin geleceğe eklemlenme olasılıklarını görünür kılması açısından önemli bir ayrıntıdır. Dahası bu ayrıntı, komik olan üzerinden bir direniş siyasetinin olanaklarına odaklandığımız bir önceki bölümde, özellikle Nazi işgali sırasında mizahtan yararlanarak hayatta kalma stratejileri geliştiren örnekleri desteklemesi bakımından da son derece anlamlıdır. Unutmamak gerekir ki insanoğlu hangi durumda olursa olsun yaşamak isteğindedir. "Tutunamayanlar"ın, Nasrettin Hoca'nın acı acı güldürerek düşündüren mizahına yüzyılın ortasında "tutunmaya" çalışmaları bu bakımdan anlaşılırdır. Savaş sonrası döneme dair analizler için ise yönümüzü *Markopaşa* tayin edecektir.

Dönemin tanığı Nesin'in dediğine göre bu yıllar, besin eksikliği, işsizlik ve geçim zorluğunun arttığı, karaborsanın alıp başını yürüdüğü, ahlaksal çöküntünün başladığı, milliyetçi coşkunun yerini kurnazlık, kolay kazanç, kapkaççılık ve çıkarcılığa bıraktığı yıllardı. Yerli burjuvazi de gelişmesine çok uygun gelen bu bozuk ortamda güçlenmeye, deyim yerindeyse "palazlanmaya" başlamıştı (Nesin 2001: 46). Bu bakımdan söz konusu dönemi, halkın muhalif tutumu, özgürlüklerin kısıtlılığından kaynaklı genel bir rahatsızlığın varlığı, savaş sonrası açığa çıkan yeni değerlerin henüz "yeni" olması, demokrasinin ve temel özgürlüklerin dünyayı sarması gibi mizahı canlandıracak birçok şartın bir araya geldiği koşullar ve bu koşulların biçimlendirdiği *Markopaşa* üzerinden ele almakta yarar var. Gülmenin sadece geçmişe gülündüğü ölçüde kabul gördüğü bu yıllarda *Markopaşa*, muhalif tavrı ve yıkıcı polemikleriyle

[52] Öngören 1939-1948 yılları arasındaki ikinci on yıl içinde, 38 fıkra kitabı ile karşılaşıldığını ve bu kitapların bir kısmının ikinci, üçüncü baskı yaptıklarını gösterir. Özellikle savaş sonrası dönemde 16 fıkra kitabının basıldığını söyleyen Öngören, fıkraların, savaşta kitleler üzerinde etkili bir silah olarak işlediğini vurgular (1983: 98).

"geçmişi değil" "şimdi"yi; şimdinin siyasal ortamını hedef almıştır. Belki de bu yüzden der Cantek, "siyasal edebiyatımızda 'kökü dışarıda' terimi ilk kez *Markopaşa* için kullanılmıştır" (2001: 45-54). *Markopaşa*'nın yıkıcı eleştirelliğine karşı siyasal iktidar da boş durmamıştır elbette. Hatta baskı ve şiddet politikalarını o denli arttırmıştır ki, dergi, davalara, toplatılmalara ve kapatılmalara maruz kalmıştır (Nesin, 2001: 56). Logosunun altında "toplatılmadığı zaman çıkar" ya da "yazarları hapishanede olmadığı zamanlar çıkar" ibaresi de, bu baskılara ironik bir yanıttır. Henüz ikinci sayısının yayınlanmasıyla Meclis'te iktidar partisinin önemli bir konusu haline gelen ve dağıtımları yasaklandığında elden dağıtılan dergi, o günün şartlarında yetmiş bin gibi önemli bir tiraja sahiptir. Bu ciddi tehdittir ve Markopaşa kapatılır. Kapatılınca Merhumpaşa, o kapatılınca Malumpaşa, o kapatılınca da Yedi-sekiz Paşa adıyla yeniden çıkar. Anka kuşu gibi her seferinde kendi küllerinden yeniden doğan dergi, düşündükleri gerçekleşinceye kadar tekrarlamanın hiçbir zaman gereksiz olmadığını kanıtlamak ister gibidir (Cantek, 2001: 170).

Nihayet derginin gerçekleşmesini umduğu şey, gerçekleşir. Çok partili döneme geçilir. Ancak varlığını önemli ölçüde bu mizah dergisinin çabalarına borçlu olan yeni yönetim, karikatürlerin çok partili demokratik nizamı zedelediğine karar verir.[53] Bu gerekçeyle davalar açılır, karikatüristler hapse atılır. Dahası, mizah dergileri hakkında henüz piyasaya çıkmadan toplatılma kararı verildiği gibi, henüz çizilmemiş karikatürlerde de suç işlendiğine hükmedilir. En çok yargılanan isim, Turhan Selçuk'tur. Efsane "Abdülcanbaz" karakteri bu dönemde doğmuştur (Özdil, 9 Ocak 2015). 1960'larda ise mizah basınının niteliği değişmiş; buna 1960'larla birlikte hızlı sanayileşme ve kentleşme neden olmuştur. Gazete okumak artık eğitimli ve okumuş kişilerin bir pratiği olmaktan çıkmış; bu yayılmacı dönüşüm mizah dergilerinin yayın politikalarını da etkilemiştir. 1960'larda 27 Mayıs Darbesi'nin de etkisiyle (Öngören, 1983: 109-111), hegemonik ve kamusal senaryo, mizahın yıkıcı ve bozucu yapısını etkisizleştirmiş; hâkim senaryoya karşı direniş biçimi "gizli senaryo"ya havale edilmiştir. Köylünün köyünden çıkıp kente ortak olması, kente özgü olanın

[53] Bu tutum, mizahı sonuna kadar destekleyen ve mizahi yayın organları aracılığıyla II. Meşrutiyet'in ilan edilmesini sağlayan İttihat ve Terakki Partisi'nin, yönetimi devralınca tüm yayın organlarını kapatması örneğini anımsatır.

değişiminde kaçınılmaz bir etki yaratmış, rasyonel-eleştirel söylem, duygusal-estetik söylemle sentezlenmek durumunda kalmıştır. Her ne kadar bu bileşim 1960'lar boyunca bir durgunluğa sebep olsa da,[54] 1970'lerle birlikte yeni bir mizah hareketi olan Gırgır[55] (1972-1989), söz konusu değişimi sahiplenmiş; mahallenin mizahı da buradan doğmuştur. Yazıyı azaltıp görselliği ön plana çıkaran ve bunu derginin bütününe yayan Gırgır, sinemanın görsellik avantajını fark etmiş gibidir. Devlet destekli burjuvaziyi hedef alan bir mizah politikasıyla işçi ve öğrenci sorunlarını işleyen Gırgır'ın dili, argoya, sokaktaki doğal insana, gündelik dile yakındır. Kahramanları mahallenin içinden çıkar. Örneğin, derginin kurucusu Oğuz Aral'ın yarattığı bir tip olan Avanak Avni bir gecekondu mahallesi çocuğudur. Şehrin gündelik yaşamında çeşitli biçimlerde ezilmeye çalışılsa da buna boyun eğmez. Çeşitli hile ve kurnazlıklarla hakkını korumaya çalışır. Yani Gırgır "küçük adam"ın mizahını yapar (Cantek, 2002: 214). Ortak bir "biz" olan popüler halk söylemi de mahalle dolayımıyla Gırgır'a damgasını vurur. Mahalle; kapitalist modernleşmenin getirdiği kaotik sonuçlara karşı bir sığınak, bir direniş alanıdır. Gırgır, yenidünyaya geçişte kalabalıkların yaşadığı bu sarsıntıları hafifletmiş, topluca yüreklendirmiş ve onlara güven vermiştir (Öngören, 1998: 118-119).

1980 sonrası ise Türkiye'de neo-liberal ekonomi politikalarının benimsenmesi, sermayenin merkezileşmesi ve yoğunlaşması, askeri darbe sonrası yaşanan olağanüstü baskı koşulları, modern kültürel kimliğin sorgulanması, medya ve reklam sektörünün körüklediği tüketim toplumu olma duygusu gibi pek çok farklı ve birbiriyle çelişen sürece karşılık gelmektedir. Yoksulluğun toplumsal görünümlerinin farklılaştığı bu dönem daha önce de ele alındığı şekliyle kent yoksulluğunun ve yeni bir kent kültürünün oluşumunu beraberinde getirmiştir. Dönüşüm mizahta da kendini göstermiş; "biz" duygusunun yıkılması, yeni orta sınıfların Gırgır'ın "küçük adam"ıyla aralarına mesafe koymasına sebep olmuştur. Şöyle ki, 1950 göçüyle kente gelen köylü artık kentli olmaya çalışan köylü değildir. Bu kuşak, 80 sonrası göçle

[54] Gazete ve dergilerdeki bu durağanlığa karşın komedilerin bu dönemde yükselişe geçtiği su götürmez gerçektir. Hatta sonraki yılların komedi senaryolarına kaynaklık eden birçok hikâye kitabı da yine bu dönemde basılmış, yoğun ilgi görmüştür.

[55] Çizer kadrosunu Oğuz Aral, Tekin Aral, Ferit Öngören, Oğuz Alplaçin ve Mim Uykusuz'un oluşturduğu bu dergi 1975 yılında yakaladığı 500 binlik baskı sayısıyla dünyanın en fazla üçüncü satış rakamına ulaşan mizah dergisidir (Cantek, 1994: 265).

gelen kuşağa gecekondu kiralıyor; çocukları ise kentli kimlikleriyle "küçük adam" olmayı reddediyordur (Avcı, 2003: 92-94). Köylü kimliğinden sıyrılamayan ancak kentli de olamayan bu kesimin Gırgır'daki mizahi temsili, kültürel boşluk kavramını somutlaştırmak ve örneklendirmek için geniş olanaklar sunmuş; bu olanaklar içerisinde geleneksel kültüründen uzaklaşmaya çalışan ancak tam anlamıyla modern olamayan bir toplumun yaşadığı ikilemleri yansıtmak mümkün olmuştur (Köse, 2016: 113-134). "Sözün bastırıldığı" ve "söz patlaması"nın yaşandığı bu süreç (Gürbilek, 2001: 21), 1990'lardan itibaren ivme kazanmış ve iç çelişkiler derinleşerek devam etmiştir. Bir yanda neoliberal çözümlemeler, diğer yanda post-fordist yorumlar, tüketim olgusu içinde vurgulanmış; zaman-mekân ilişkilerinin dönüşümü, çağdaş tüketim biçimlerinin akışkanlığı ve esnekliği, cinsel ve kültürel kimlikler etrafındaki tartışmalar tüketim toplumu ekseninde açıklanmıştır (Öncü, 2005: 183). Mizahın eleştirelliğinin zedelendiğine dair bir görüntü veren 90'lar ve sonrası, küresel büyük kentin, yeni, alternatif, yıkıcı, radikal ve umutsuz kara mizah örneklerinin habercisidir (Avcı, 2003: 94).

Şöyle ki, 90'ları, 80'1erin bir uzantısı olarak değerlendiren Suner'e göre, söz konusu dönemde iki zıt eğilim paradoksal biçimde iç içe yaşanmıştır: Nostalji kültürünün yüceltimi ve toplumsal bellek kaybı. Nostaljik yönelimdeki yükseliş, geçmişe yönelik ilgi patlamasına; toplumsal bellek kaybı ise geçmişte yaşanan kritik önemdeki tarihsel olaylara dair yok sayma tavrına karşılık gelir. Yani Suner'e göre ortada "kimlik" etrafında yaşanan gerilimlerden beslenen bir "aidiyet krizi" vardır. Bu gerilimler der Suner, Batılı dünyaya ait olma arzusu ve Batılı Türkiye imgesiyle uyumlu olmayan unsurları dışlama ve yok sayma itkisiyle ilişkilidir. Derinleşen yoksulluk, insan hakları ihlalleri, etnik/kültürel farklılıkların politik dışavurumları ve laik-Kemalist çizginin reddettiği İslami pratikler (özellikle laiklik karşıtı bir simge olarak görülen başörtüsü pratiği) dışlanan ya da yok sayılan bu öğeler arasındadır (Suner, 2006: 21-28). Limon[56] ve Leman dergilerinin temsil ettiği bu mizahi yaklaşım, toplumsal düzenin kurallarına ve değerlerine karşı gelmenin meşrulaştığı bir karikatür

[56] Derginin kurucularından Metin Üstündağ anlayışlarını, daha absürd, tabu tanımaz olarak nitelendirmekte ve mesaj vermek, güldürürken düşündürmek kaygısı gütmediklerini belirtmektedir (1997: 48).

dilinden toplumsal düzenin tüm değer ve kurumları ile reddedildiği ve giderek toplumsal düzenin değişmesinin imkânsızlığına dayanan bir umutsuzluğun hâkim olduğu, kara mizah dozu yüksek bir anlayış üzerine kurulmaktadır (Kahraman, 1990: 54). Bu anlayış içinde mizahın dili toplumsal düzenin ortak noktalarını tersine çevirerek komik unsuru sağlayan bir dilden, farklılıkları gösteren, işaretleyen bir dile dönüşmüştür (Aksan, 2011: 106). 90'ların sonlarından itibaren ise Avrupa Birliği'ne üyelik başvurusu sürecindeki ilerlemelere koşut ivme kazanan demokratikleşme sürecinin ve artan özgürlük ortamının bir sonucu olarak sansür uygulamaları ve baskıcı politik atmosferin yarattığı otosansür nedeniyle işlenemeyecek konular, işlenebilir hale gelmiştir (Suner, 2006: 255).

Görüldüğü üzere Türkiye'de mizah kültürü söz, kulak ve basın devri olmak üzere üç aşamada biçimlenmiştir. Her ne kadar farklı toplumsal süreçlerde farklı görünümler alsa da, komiğin özünde madun grupların sesi olmayı başardığı ve kolektif sorunlara getirdiği bireysel çözümlerle, bir toplumsal sistemin zorlama ve tahakkümlerini ama aynı zamanda da kendine özgü imkânlarını, "soluk alma deliklerini" yansıttığı ortadadır. Hatta yanı başındaki uçurumun pek öyle derin olmadığını ve çarpıtmaların patolojik yanlarının bulunduğunu görüp rahatlayan ve teselli olan madunun, yaralayıcı öğeleri gülmenin aracına dönüştürerek bastırdığı ve bir olayın kederinde boğulmaktan kurtulduğu da. Bu açıdan sormak gerekir: İçinde hem folk anlatıları (söz), hem tiyatral sunumları (kulak) hem de teknolojinin imkânlarını (basın) barındıran bir "şenlik" alanı olarak sinema, üzerinde ayrıca düşünmeyi gerektirmez mi? Masalların, öykülerin, oyunların ya da gerçekliğin kendisi değil miydi hayat ve hayatın kendisi değil midir sinema?[57] Dahası sinemanın gelişi, gülmek, tahakküme direnmek ve toplumsal hayatın belleğine yer etmiş gizli ve kamusal senaryoyu görüntülemek için büyük bir vaat olarak düşünülemez mi? Ve belki de bu vaat sayesinde "*Madun Konuşabilir mi?"* sorusuna bir değil iki evet cevabı vermemiz mümkün hale gelir: Birincisi, evet, efendinin dilini kabullendikleri ve efendinin söyleminin içine yerleştirdikleri ölçüde. Ancak daha önce de belirtildiği üzere o zaman da konuşan kendileri olmayacaktır; efendi, onların ağzından konuşuyor

[57] Diken ve Laustsen şöyle yazar: "Sinema hayattır ve hayat da sinemadır, ikisi de birbirinin hakikatini anlatır" (2011: 18).

olacaktır. Bu gizli senaryonun alanıdır. Ancak ikinci evet biraz daha karmaşıktır: Madun, efendinin izin verdiği yer ve zamanda da olsa bir şenlik çerçevesinde kendini ifade edebildiği zaman, efendinin söyleminin sınırlarının dışına çıkabilir. Yani, şenlik yer ve zaman açısından efendinin izin verdiği bir çerçeveye sıkışsa da, söylemi efendinin söyleminden yapısal olarak farklıdır. Bu da madunlara efendiyle özdeşleşmenin dışında, gerçek bir özgürlük alanı sağlar. Özgürlük burada, gizli senaryonun kamusala ilan edilişiyle ilgilidir. Peki, insanın gülmek kadar güldürme özelliğine sahip olması ve bunun sinemada görünür hale getirilmesi nasıl mümkün olmuştur? Dahası, seyrin sonunda gündelik hayata dönüşümüzde gerçek yaşam hakkında neler almışızdır yanımıza? Gündelik hayata dair gerçekleri türün kuralları doğrultusunda gülmeye havale edip duran seyir sürecinin, bilinçlenmeye katkısı var mıdır, varsa nedir? Bilinçlenmenin komedyeni ciddiye almamıza, "güldürdüğüme bakmayın siz" dediğini duymuş gibi olmamıza bağlı olduğu söylenebilir mi? Komedyen elinden geleni ardına koymayarak, bizi her fırsatı değerlendirerek güldürüp duruyorsa onu nasıl ciddiye alabiliriz ki? Şimdiki adım, hem bu sorulara yanıt arayan bir çabaya hem de çözümleme öncesi "ilk not"lara yer verme amacındadır.

2.10. Sinemada Komik Olanın Görünür Hale Getirilmesi: Şarlo ve Diğerleri

On dokuzuncu yüzyıl ölürken bize iki makine bırakmıştır: Sinematograf ve uçaklar. Her iki teknoloji de hemen hemen aynı anda, aynı yerde doğmuştur. İlk mitolojilerle aynı zamanda ortaya çıkan uçma ihtiyacı, çocukça ve çılgıncadır. Çünkü sadece hayal gücünün ve meleklerin kanatları vardır. Clement Adler'in ayakları bir an için yerden kaçmış ve rüya gerçek olmuştur. Artık, farklı mekânlar arasında hareket etmek ve nesnelerin dünyasından kaçmak mümkündür. Uçak insanın en eski rüyasını, kanat takıp uçmayı gerçekleştirirken, sinematografın katkısı görüntüleri olabildiğince gerçekçi bir şekilde yansıtmakla sınırlıdır. Uçan makine, makinelerin dünyasındaki yerini duymaya başladığında, sinema daha yüksek bir gökyüzüne doğru, yıldızların sonsuzluğuna doğru yükselecektir. Yani çok geçmeden roller değişecek; uçak kullanışlı bir seyahat, ticaret ve savaş aracına, sinema ise gündelik yaşamdan kaçmayı mümkün kılan ve rüyalar üreten bir kaynağa dönüşecektir (Morin, 2005: 5-7). Freud'un esprileri rüyalarla karşılaştırarak her iki kavramın ortaklık içinde olduğu

vurgusuna paralel, günümüzde sinema da çoğu zaman rüyalarla kıyaslanmaktadır. Morin şu notu düşer: Rüya gördüğümüz sırada fiziksel olarak hareketsiz, ancak duygusal ve görsel anlamda yaratıcı ya da aktifizdir. Benzer şekilde karanlık odada da fiziksel olarak sabit, duygusal olarak hareketli bir "psikolojik bedensel farkındalık" içindeyizdir (Morin, 2005: 97). İşte sinemaya özgü en can alıcı deneyim de burada açığa çıkar: Sinema, insanın bir başkası olmasını, olduğu yerde göçebeye dönüşmesini mümkün kılar. Toplumsal imgelemi derinleştirir; henüz atılmamış adımların sonuçlarını öngörmeyi olanaklı hale getirir (Diken ve Laustsen, 2011: 17-18). Bu bakımdan sinema da tıpkı gülme gibi hem edimsel hem de sanal kendilikler üzerinden işler. Söz konusu ortaklık, gülme yazınına paralel güldürü sineması için de iki temel eksen kaymasından bahsetmeyi mümkün kılmaktadır.

İlk kavrayış, komikliğe genellikle bir unutma isteğinin eşlik ettiğini söyler; insan unutmak için dalga geçer, geçmişin yükünden kurtulmak için alay eder, der. Öyleyse komik olanı sinemada görünür hale getirmek, belli bir mesafeden bakılan, insanda korku uyandıran büyülü nesneyi sıradanlaştırmak, büyüyü bozmak, baskı ve korku kaynağı olan resmi düzeni askıya almak, geçici bir özgürlük alanı yaratmak demektir. Bir zamanlar korkulan ya da saygı duyulan şeye gülmek, güleni rahatlatacak; kutsal olandan, yasaklamalardan, geçmişten özgürleştirecektir (Gürbilek, 1995: 24). Gülünçleştirilen nesnenin, baskıcı ideolojik alanın korkunçluğunu ortaya çıkardığına ve eleştirel politik bir güçle birleşerek insanı özgürleştireceğine ilişkin bu olumlayıcı perspektif, komedi filmlerinde iktidara karşı gelen anti-otoriter bir güç bulur. Bu güç aynı zamanda yenilenme ve sosyal dönüşüm vurgusu da içerir (Rowe, 1995: 101-102).

İkinci kavrayış korku kaynağını gülünçleştirmenin toplumsal denetim aracı olarak görülmesine odaklanır; refah, statü ve güç konusundaki eşitsizliklerin gülünç nesne haline getirilerek ifade edilmesini, olsa olsa üst sınıflar tarafından izin verilen, tehdit oluşturmayacağı bilinen bir eylem türü olarak kabul eder (Burke, 2016: 227-228). Komedi sinemasının endüstriyel varlığına atıfta bulunarak "…güldürü ya da gülüncün, özcü şekilde yıkıcı, ilerici ya da öncü olarak görülemeyeceğinin" (Neale ve Krutnik, 1990: 93) düşünüldüğü bu yaklaşımda söz konusu edilen, sosyal kontrolden neşeli bir kaçış/uzaklaşmadır. Örneğin, Karnick ve Jenkins, karnavalın kültürel

ritüelleri ile sinemanın kitle eğlencesi arasında fark olduğu varsayımından hareketle, gülünç nesnenin ihlalci/yıkıcı keyfin kaynağı olarak da deneyimlenmesine rağmen, bu ihlalci/yıkıcı keyfin "soyutlanmış bir özgürlük hissi" olarak kalacağını ve bunun da kişiyi eylemden uzaklaştıracağını öngörür (1995: 270). King ise gülünçleştirmenin, toplumsal cinsiyet, ırk, etnik kimlik ya da ulusallık bağlamında toplumdaki gruplarla alay etme ve onları aşağılama için kullanıldığını düşünmektedir. Yazara göre, kendi ve ötekiler arasındaki ayrım, bir kültürün bir diğerinin normlarını "aptalca" ya da "aykırı" bulması biçiminde olabilir ve bu, popüler güldürü sinemasında güldürünün potansiyel kaynağı olarak oldukça yaygındır. Hatta der King, "diğer sinemasal türlerde dolaylı olarak yapılan ayrımcılığın yaygın kullanımı, güldürü türünde neredeyse doğrudandır" (2006: 143-150). Olumsuzlayıcı perspektifin bir diğer argümanı ise güldürünün nesnesinin toplumsal ve kültürel eleştirinin tanımlayıcısı olarak etkinlik gösterdiği anlarda bile yeni bir kapalı ideolojik egemenliğin kurulmasına yol açabileceği düşüncesi üzerine kuruludur. Postmodern sinik ideolojinin tam da kendisi karşısında takındığı bu mesafe yoluyla işlediği (Zizek, 2011: 275) ve asıl meselenin ideolojinin öznede uyandırdığı keyfin kaynağını çözümlemek olduğunu söyleyen bir ideoloji eleştirisinden beslenen bu yaklaşımda, ideolojinin temel boyutu, yanlış bilinç olarak kavranmaz; gerçeklik, yanılsamaya dayalı bir temsilin ardında değildir. Ne de bireylerin "ne yaptıklarını bilmedikleri" varsayılır. Daha ziyade, bireylerin "sinik bir akıl"la hareket ettikleri (Zizek, 2004: 45) düşünülür.

Kısacası, hem unutmayı kolaylaştıran "şifalı bir su"[58] (muhafazakâr) hem de devrimci bir gürültünün yankısı olarak, gülme gibi güldürü filmleri de çift yönlü değerlendirilmiştir. Oysaki Derrida'ya göre "her sanat eseri" devrimcidir çünkü yeni bir şey koyar ortaya. Bir itiraz, bir başkaldırı ya da yepyeni bir bakış açısı. Ama aynı zamanda muhafazakârdır. Zira sanatçı yeni olanı eskinin lisanından anlatmak zorunda. Bilinen, alışılmış, hatırlanan renk ve şekillere, sembollere, kültürel kodlara muhtaç. Haliyle der Derrida, her sanat eseri, fikri bir çerçevenin, bir düşüncenin içinden doğar (Derrida, 1987: 32-33). Derrida'nın dikkat çektiği şey iki tür yanlış algılamaya

[58] Adorno *Kültür Endüstrisi* adlı yapıtında komediyi, "şifalı su" olarak tanımlamıştır. "Güldürü, bu endüstrinin sürekli reçete olarak kullandığı şifalı sudur. Güldürmek, insanları mutlu olduklarına inandıran bir aldatma aracıdır" (Adorno, 2011: 73).

ilişkindir. Biri, sanatı sadece biçimsel imkânların kendi aralarındaki bir oyunu olarak gören "estetik" görüş, diğeri ise sanatı ayrıcalıklı bir hakikat kaynağı olarak gören ve sanat yapıtının hakikatinde ısrarlı olan "ontolojik" görüştür. Bu iki görüş çoğunlukla bir arada gider; öyle ki başlangıçta, tamamen içe dönük bir anlam doğrultusuna sahip, kendi kendine yeterli bir estetik evren olarak sunulan şeye, nihai olarak bilişsel otorite yüklenir. Derrida'nın değeri kısmen, sanat ile gerçeklik arasındaki ayrımı, radikal olarak yıkmasından gelir. Meselenin estetizme karşı gerçekçiliği ya da gerçekçiliğe karşı estetizmi seçme meselesi değil; bu tür bir seçimin temelini oluşturan başlangıçtaki ayrımı sorgulama meselesi olduğunu gösterir (Megill, 1984: 389-390). Deleuze ise söz konusu "ayrılık"ın aynı zamanda bir "aynılık"tan türediğini; her iki inanç biçiminin de, hem dünyanın insan tarafından yapılandırılması hem de insanın daha içsel ve yüksek bir dünyayı keşfetmesi yönünde benzer iddiaya sahip olduğunu söyler. Bugün bu iki kutup der Deleuze, problemi farklı malzemeler ya da metotlarla çözmeye çalışsalar da özünde aynı amaca hizmet ederler (1989: 171). Dolayısıyla sinema üzerine düşünürken edimsel/sanal, gerçeklik/kopya, beden/imge ve muhafazakar/devrimci gibi ayrımları bir kenara bırakmak; toplumsal olgulara olduğu kadar ampirik alanı aşan sanal kendiliklere odaklanmak gerekir (Diken ve Laustsen, 2011: 26-29).

Nitekim komedi sineması öncelikle "herhangi bir gerçeklik" ile değil, "film gerçekliği"yle uğraşır. Bu gerçeklik filmin gerçekliği dışındaki bir gerçekliğin yansıması olmanın ötesinde, kendi yasaları, kendi mekanizmaları, hatta kendi ahlak kuralları olduğu ölçüde bağımsız, başına buyruk bir gerçekliktir. Buna "komik perspektif" denir. Bakılan dünya ile olan gerçek dünya arasındaki boşluk, aralık başka bir deyişle "komik boşluk" (Connard, 2005: 46, 48), komedinin yeşereceği alandır. Öyleyse bu tür sinema sadece komedinin ortamı olmakla kalmaz, aynı zamanda güldürenin bizzat nesnesidir de. Komedi sineması, hayalimsi bir ortama taşıyıp alabildiğince değişime uğramış gerçekliği canlandırdığı için gerçekliği yadırgatma, seyirciyi ona yabancılaştırma, bir bakıma tanınabilir hale getirinceye kadar çarpıtma ve bozma işlevi de görür. Bunu yaparken de belli modeller ve anlatım kalıplarından yararlanır. Söz konusu modeller, keyfe göre yavaşlatılıp hızlandırılan hareket, filmin mekânının gerçeklikle yer değiştirmesi, görüntü ile ses arasındaki orantısızlık, müziğin

görüntünün ifadesiyle çeliştiği durumlar, alışıldık gerçeklik görüntüsünün bozulup dağılması, direnen/dönüşen nesneler ve yüksek, çukur, uçurum vb. durumlarda dengeyi korumaya çalışma türünden görüntü travmalarıdır. Komedi sinemasının anlatım kalıpları ise bir kadın bir erkek, sosyal gruplar ve sınıflar, sorunun saçmalığa dönüşmesi, karakterin hayatla baş etmeye çalışması, kendi belirlediği ya da başkalarınca ona havale edilen görevler veya başka bir türün parodisini yapmaktır. Tüm bu malzemeler komik olanın tipi ile ya da yönetmenin yaratmaya çalıştığı mitoloji ile buluştuğunda, komedi filminin yaratıcı edimi gerçekleşir (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 29-39). Bunun için de seyircinin gülebileceği en azından bir karaktere sahip olması; bu karakterin kahraman olmaması hatta bazen anti-kahraman olması gerekir. Çünkü komik karakter her ne kadar karşıtını bazen güç ve cesaretle ve genellikle zekâsıyla yense dahi, ideal özne vurgusu yapılmaz. Komedi filmlerinde genellikle vurgulanmak istenen insanın yüceliği değil, birçok açıdan sınırlı bir varlık oluşudur. Konu edinilen tüm uyumsuzluklar ve kusurlar genellikle insanın kendi içindeki uyumsuzluk ve kusurları olarak anlamlandırılır. Yani komik karakteri harekete geçiren tema, düzeni yeniden kurma kaygısı değildir; o düzenle kavgalı görünse de aslında gerçekliğin karışıklığı içine dahil olmaktan memnundur. Bu yüzden de başarı peşinde koşmaz; daha çok sorunlardan kurtulmayı tercih eder (Scott, 1969: 62). Bunu da doğrudan acı çekerek, kendini onaylamak ya da tanımlamak amacıyla direnerek değil, zekice bulduğu dolaylı yöntemlerle karşı koyarak yapar. Talihsizliğini filozofça kabullenir; onda "kopuş, çatlatma ve kaçış çizgileri"[59] yaratmak için hayal gücünü çalıştırır. Yani komedi filmleri, bahtına meydan okuyan insanın yoğun hayatiyet duygularıyla beslenir. Filmlerin sonunda açığa çıkan mutlu sonlar da bu kabullenişle ilgilidir (Langer, 1965: 40).

[59] Deleuze ve Guattari'ye göre ikili ayrıştırmalarla mücadele, düzeni sarsmak ve düzen bozmakla yani mevcut düzeni yersiz yurtsuzlaştırmakla mümkündür. Ancak düzeni bozmak için minör olanın kendine bir kaçış çizgisi bulması gerekir. Çizgiler Deleuze felsefesinde önemlidir. Deleuze çizgileri şeylerin kurucu ögeleri olarak nitelendirir ve hayatın bu çizgilere katılarak ya da bu çizgilerden ayrılarak kurulduğunu ifade eder. Deleuze ve Guattari felsefesinde üç temel çizgi vardır: Kopuş, çatlatma ve kaçış. Kaçış çizgisindeki kaçma eylemi korkakça bir şey değildir. Kaçma burada kişinin kendisini ötekine açmasına yarayan, yerini ve yurdunu terketmesini, yersiz yurtsuzlaşmasını sağlayan bir "oluş"tur. Toplumsal düzende bir kaçış çizgisi çekmek, yarık açmaktır ve yazarlara göre, minör olan ancak bu yarıktan sızabilir. Açılan bu yarıkla majör olanın kurucu ögeleri yersiz yurtsuzlaştırır ve göçebeleştirilir.

Seyircinin öç alma, kendine acıma, hüzünlenme gibi duyguları yüklenmesine yönelik çabanın aksine, komik karakterin kendisiyle seyirci arasında duygusal özdeşlik kurmak gibi bir kaygı gütmemesi (Şentürk, 2016: 38), komedi filmlerindeki anlatıları çoğulcu bir mantığa, en azından mantıksal bir esnekliğe kavuşturur. Bu durum komedi sinemasının, hayatın kendini sürekli yenileyen, başkalaştıran ve çeşitlendiren sonsuz ve değişken yapısıyla daha uyumlu olduğunu göstermektedir. Çünkü komedi filmleri, doğrusal bir biçimde sona doğru ilerlemez. Aksine durumlara odaklanır; keyfiliğe ve kural dışılığa daha çok izin verir (Aichele, 1980: 26).

Öte yandan komedi filmlerindeki anlatı, monolojik bir kurgu içinde teleolojik bir hedefe odaklanmadığından, dilde, algılama ve düşünce biçimlerinde, davranışlarda ve nesnelerin düzeninde eleştirel olabilmektedir. Otorite ve statükonun korunmasına yönelik vurguların yapılmadığı filmler, toplumsal ilişkiler bağlamında daha kuşatıcı ve farklılıklar konusunda daha kucaklayıcıdır (Şentürk, 2016: 39-41). Tesadüfi, şartlara bağlı, epizodik, etnik ve ucu açık bir anlatım yapısına sahip olan komedi filmleri, her bireyde örneklenen ve topluma ait sürekli bir canlılık dengesini ifade eder. Yani belirli bir akılla kendini kapamaz ve saplantılı bir anlatımı yeğlemez (Langer, 1953: 333-334). Böylece mutlak bir düzene ulaşma arzusundan bağımsız, şimdi ve burada olmayı önemser. Yani geçmişe yönelik duygu hali yoktur. Bugünde yaşandığı yani gözlerimizin önünde yaşandığı için de zorunluluğa dâhil olan köklü bir olumsallık ve zorunsuzluk üretir. Bir şeyin neden olduğunu değil nasıl ve hangi mekanizmalar aracılığıyla işlediğine odaklandığından, ilkesel değil, durumsal bir etik kaygısı taşır (Zupandic, 2011: 169-170). Belki de bu yüzden komedi filmleri insanın bedensel varlığına, yemek ve cinsellik gibi fiziki ihtiyaçlarına dolayısıyla da fiziki sınırlılıklarına daha çok odaklanır (Kerr, 1967: 174). İlk sinema yapıtının aynı zamanda kayıtlara geçen ilk komedi filmi olması, söz konusu sınırlılıkların hayatımızı kuşatıcılığına bir göndermedir. 1895 yılında gerçekleşen bu karşılaşma, sinema ve gülmeyi "hareket" (durum), "yüz" (karakter) ve "ses" (söz) paydalarında buluşturacaktır.

Douglas Kahn, *A History of Sounds in the Arts* adlı eserinde gülmenin bir devinim ve ses, sinemanın ise hareketli bir fotoğraf olduğunu, dolayısıyla en baştan

beri "ses"ten faydalandığı söyler. Bu iddia, Edison ve Dickson tarafından 1888 yılında icat edilen Kinetoscope'un, yani görüntünün bir göz deliğinden bakılarak izlendiği aygıtın, ilk hareketli resim girişimi olması ve bu girişimin de sesin duyulmasına imkân tanımasıyla ilgilidir (Kahn, 1999: 139-156). Ancak sinemaya "sessiz"[60] bir giriş yapan Lumiere kardeşler sinematografı icat ederek (1895) kulağa değil göze dokunmak istemişlerdir. Hatta onlar hareketli görüntüyü komedi aracı olarak kullanmayı akıllarından geçirmemiş; filmi bir eğlence, hoşça vakit geçirme aracı olarak görmeye hiç de razı gelmemişlerdir. Çünkü amaçları, gerçekliğin hareketli görüntülerde nasılsa, öylece gösterilmesidir (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 40). Görünen o ki Lumiere kardeşler gerçekliğin içindeki komik özden habersizdir. Çünkü güldürmek için illa ki bir "öykü"ye ya da bir "söz"e gerek yoktur. Nitekim Derrida bize, bunun gözlerle (2005: 114), Bergson ise gördüklerimizle yani hareketin (durum) kendisiyle de mümkün olduğunu söylemiştir (2014: 23). Hareket imgesinde der Deleuze, düşüncenin hareketleri salt eylemle değil duyusal-motor ilişkilerle de somutluk kazanır. Yani bu imgede uzay ve zaman arasındaki bağıntı, bütüne orantılanabilir. Hareket, parçalar arasındaki bağdır ve bütünün duygulanımıdır (Deleuze, 2014: 34). Dolayısıyla hareket imgenin, duyusal bir devinim olan gülmeye meyli kaçınılmazdır. Hiç niyet etmiş olmasalar da ilk "komedi filmi" *Bahçıvanın Sulanışı (L'Arroseur Arrose-1895)*'nı sinema tarihine armağan edenlerin Lumiere kardeşler olması da bu kaçınılmaz meylin perdede bulduğu karşılıktır. Yani sinema, ekrana bu ilk tutunuşunda kendi mucitlerine esaslı bir espri yapmıştır.

Öte yandan gülme "yüz"le de ilgilidir ve sinemanın yüzle özel bir ilişkisi olduğu kabul görmüş bir gerçekliktir (Doane, 2003: 90). *Etkileşim Ritüelleri*'nde "yüz"ü, toplumsal vasıflarla tarif edilmiş benlik imgesi olarak adlandıran Goffman, söz konusu kavramı biyolojik bir varlık olarak görmez. Çünkü "yüz", toplumsal ilişkiler tarafından şekillenir ve toplumsal ilişkilerin en küçük birimi, anlık yüz hamleleridir. Gündelik toplumsal yakınlaşmaların olası tehditler içerdiğini ve bu tehditlerin gerçekleşme olasılığının, bize, her an onu kaybedebileceğimizi hatırlattığını belirten

[60] Ancak ses kullanımı, sonrasında bir yana bırakılmış, ucuz ses yöntemlerinin keşfi için araştırmalar yapılmıştır. Sinemanın bu "sessiz" dönemi, 1927 yılında sesin görüntülere eşlik etmesiyle son bulacaktır.

Goffman, "itibarımızı sağlama almak için, yüzümüzü korumaya alırız" der. Goffman'ın yüzü işlemek dediği şey, zerafet, ağırbaşlılık ve kibarlık gibi yönergelerle gerçekleşir (2017: 15-19). *Bahçıvanın Sulanışı*'nda su kesilince hortuma bakan bahçıvanın, hortuma basan çocuğun ayağını kaldırmasıyla sırılsıklam oluşu ve hortumdan çıkan suyun bahçıvanın yüzüne boşalışı da "korunamayan yüze" bir göndermedir. Yani komedinin tarihsel seyir içerisinde beyazperdeye ilk yansıttığı ve yaraladığı şey "yüz"dür. Hatta "yüz, yani insan yüzleri, sinematografinin kendisidir" (Bergman, 2008: 64). Şayet Goffman "yüz toplumsal ilişkilerin anlık birimidir" derken yanılmıyorsa, bu durumda sinematografiyi, yani insan yüzlerini toplumsal ilişkilerin bütünü olarak kavramakta da bir sakınca yoktur. Nitekim burada gülünçlüğü mümkün kılanın, toplumsal ilişkilerdeki bu "ani değişim" olduğu ortadadır. Ve bu değişim, Hobbes'un tabiriyle "düşene gülmek"e gebedir. O anlarda yüzünü korumaya alan izleyici, bunu başaramamış olana gülecektir. Öte yandan Bergson da kayıtsız kalmaz bu duruma. Gündelik hayatın mümkün olaylarından birini incelerken bir yandan da mekanik bir "gag"ın sahneleniyor olmasıyla ilgilenir o. Çünkü hortumun içinde akışı bir an için kesilmiş su basıncı bir anda başına buyruklaşmıştır. Öyleyse bütün sinemasal gagların temel ögesi daha burada içerilmiştir: İnsanların hizmetindeki "araç, edevat, alet" başına buyruklaştığı anda kullanıcısının başına bela olur. Anlaşılan Bergson komiği, insanların eşya gibi davranması ya da eşyalardan insan gibi bahsedilmesi üzerinden tanımlarken haklıdır. Yani kurulan bir tuzak yüzünden aksilikler yaşayan bahçıvan dikkatli bir yumuşaklık yahut canlı bir çeviklik yerine otomat bir makine sertliğinden kurtulamayışıyla, gülünçleşmiştir. Freud ise eylemler dizisinin sonunda girer devreye. Hortumun üzerine basıp aracın asiliğine destek veren çocuğun, zarar verdiği bahçıvanca kovalanışı, yakalandığında da dayak yiyişi, bu heyecan, hem filmin dramaturjusini hem de bahçıvanın kendini gözlemleyen üstben tarafından komplekse yenildiği anı imler. Bahçıvan kendini gülünç bulmaktansa kovalar, yakalar ve intikamını alır. Son sahne ise bahçıvanın hiçbir şey olmamış gibi hortumu eline alışı ve bahçesini sulamaya devam edişine yer verir. Yani bahçıvan, kendisine ve kendi önemine duyduğu sarsılmaz inanç ile karşımızdadır. Hegelci bu önermenin görünür kılındığı sahneleri, dayak yemesine rağmen şen bir sevinçle yoluna devam eden çocuğun özgürlük anları takip eder. Bergson bu anların çocukluk

eğlencelerinin bir art-etkisi olduğunu, Freud ise bu oyunsu özgürlükle izleyicinin bastırdığı duygularını açığa çıkararak katışıksız bir haz yaşayacağını söyleyecektir.

1902 yapımı *Aya Seyahat (La Voyage Dans la Lune)* ise grotesk komik unsurlarla gerçeküstü arasında dolaşan görüntülere yer verir. Ay, bir erkek yüzüne sahiptir ve roket gelip tam gözüne saplanır. Mürettebatın roketin içinden indiği anlarda, yıldızlar öküzgözü gibi seyirciye bakar. Bu buluşlar groteskte olduğu gibi yadırgatıcı bir boyut taşır. Bu boyut içinde damlar kayak pistleri gibi kullanılabilir; hareketi sağlayan araçlar da anında değiştirilebilir; otomobil treni kovalayabilir; balonlar gemilerin peşine düşebilir; koşmak, yarış otomobillerini geride bırakabilir ve de kullanılabilecek her araç, anında kaçanın emrine amade olur. Çocuk arabası fayton olup çıkar; kovboy atının işleyişini yüklenir; yatak çarşafları paraşütten geri kalmaz. Bu şenlik anları alt üst edilmiş dünya afişlerinin canlanışı, hayata gelişi, bir ruhla bütünleşmesi ve mekansızlaşmasıdır bir bakıma. Ya da Bakhtin'in şenlikli bir delilik biçimi dediği şeydir izleyiciye sunulan. Zira filmin yönetmeni Melies'in de amacı sinemaya öykü anlatımını katmaktır. Yani Melies, Lumiere kardeşler gibi düşünmez; görüneni kayda almak değildir onun derdi. Dolayısıyla bugün dahi tartışmaların odağında yer alan gerçeklik/sinema tartışması, aygıtın doğumuyla başlar. Ancak görünen o ki niyet farklılaşsa da izleyicide bıraktığı etki aynıdır: Her iki film de seyircisini güldürmüştür.

Edwin Porter'in 1907 tarihli G*ülme Gazı* adlı filmi ise "gülen yüz" ün ekrandan bir türlü uzaklaşmadığı ve ardı ardına gülme nöbetlerine kapıldığı sahnelere yer verir. *Bahçıvanın Sulanışı*'nda "yüz"ü hedef alan, bozmaya ya da yaralamaya çalışan anlatı, *Gülme Gazı* adlı filmde yerini "gülen yüz"ün bizzat kendisine bırakmıştır. Yani izleyiciyi gülmeye sevkeden, "gülme eylemi", diğer bir deyişle "gülen yüz"ün bizzat kendisidir. Bu noktada "neden" sorusunu, "neden gülüyoruz" bağlamında sormak yerine, "neden belirli bir duygulanımsal harmanın belirli bir beden diliyle bağlantılı olduğunu bilmek" gerekir. Yani soru şudur: "Gülmenin neden özel bir belirti yelpazesi var?" Bu soruyu Darwin sormuştur ancak verecek yanıtı yoktur. Ona göre gülme kalıtsaldır ve atalarımızdan miras aldığımız bedensel bir alışkanlıktır. "Korkuyla bağdaştırılabilecek irkilme refleksinin aksine" der Darwin, "gülmede belirli bir

başlangıç anına geri gidemeyiz ve ilk gülüşü neyin başlattığını bilemeyiz" (2009: 207). Düşünürün büyük saygı duyduğu ve hayranlık beslediği Charles Bell ise yüz ifadesinin anatomisi ve felsefesi üzerine 1844 tarihli çalışmasında gülme ile ilgili şunları söyler: "Gülme esnasında ağız açıkken, yüzün alt kısmı üst kısma müdahale eder ve böylece gözleri kapar. Bu esnada yüzün karşılaştığı sorun ağzın aşırı açılarak, düşünsel etkinliğin mevkii olan gözlerin neredeyse kapanmasıdır" (Bell, 1888: 31). Bell'in kelimeleriyle söylemek gerekirse, bunun etkisi, "yüzün bütün asaletini ve biçimini kaybetmesidir" (1888: 31). Bell'e göre sadece alt sınıf ressamların ve karikatür çizerlerinin geniş gülümsemeler resmetmesinin sebebi budur. Hatta Bell için "gülen yüz" bizzat karikatürün kendisidir (1806: 127). Öte yandan Joubert, gülmenin tıslayan bir kaz sesi, homurdanan bir kaz palazı, …baykuş veya tavus kuşu sesini andırdığını, kimilerinin tavuk gibi gıdaklayarak, at gibi kişneyerek, eşek gibi anırarak ya da köpek gibi havlayarak güldüğünü söyler (1980: 87). Yani gülme tanımlanması zor bir ses üretir. Nancy ise, gülmenin en uç sınırlarda bulunan duyuların lisanla temas ettiği noktada, ağız içindeki dile dokunarak açığa çıktığını ve bir tür konuşma biçimi olduğunu belirterek, bunun aynı zamanda aklın sınırını da imlediğini vurgular (1993: 389-390). Derrida da "gülüşler ve gülmek için ağzımız olmak zorunda, ancak gözlerimizle de gülebiliriz" (2005: 114) der. Görüldüğü üzere gülmenin uygarlaşması, gülen yüzün biçimsel görüngüsünü ve gülme esnasında vücudun devinimlerini esas alır. Gülerken ağız açılıyor, vücut deviniyorsa bu, sınıfsal konumlandırma açısından belirleyicidir. Aynı yıllarda benzer bir tartışma dişçilik sanayinin doğuşuna paralel "dişler"in sağlıklı görünümü üzerinden de yapılmaya başlanır. Ancak ne var ki dişçilik sanayinin, tüm dişleri açıkta bırakacak geniş gülüşlerin resmedilmesine ihtiyacı vardır. *Gülme Gazı*, uygarlık kodlarının "gülmeye yönelik ölçülülük vurgusu" ve "dişçilik sanayi" arasında nasıl da sıkıştığını, çözümün ise madun grupların kullanılmasıyla sağlandığını görmemiz için uygun bir zemin sunar.

Gülme Gazı'nda partisine seyirciyi davet eden ve bulaşıcı hale getiren kişi ise diş ağrısı çeken siyahi bir kadındır. Dişçiye gider; kendisine anestezi olarak azot oksit (gülme gazı) verilir. Durmaksızın gülmeye başlayan Brown, karşılaştığı herkese de bunu bulaştırır. O anlarda siyah teninden tüm açıklığıyla dişleri yansır kameralara. Sağlıklı, simetrik, düzenli ve belki de nane kokulu dişleriyle Brown, dişçiliğin yeni

reklam yüzü gibidir. Nitekim yirminci yüzyıl dişçilik sanayinin doğuşuna kaynaklık etmiş; gülümseyen yüzlerde dişler tüm açıklığıyla kendini görücüye çıkarmıştır. Oysaki uygarlaşan dünya için önemli olan gülerken ağzın açılması, gözlerin kısılması ve düşüncenin ötelenmesi meselesidir. Yani ağız fazla açılmıyor, gözler kısılmıyorsa (gülümseme) bu gülüş düşüncelidir; düşünümseldir. Belli ki ortada aşılması gereken bir paradoks vardır: Uygarlık, kodları ile dişçilik sanayii arasında sıkışıp kalmıştır. Bir bakıma huzursuzdur. Huzursuzluğunu da şöyle aşar: Brown'un gülüşü esasında gülümseme değildir. Çünkü gülümseme anlıktır, hareket sadece dişlerin görünür kılınmasıyla sınırlı olmalıdır. Oysaki Brown gülmeye tüm vücuduyla esir olmuştur. Bu yüzdendir ki uygarlık adına alt sınıfa özgü resmedilen geniş gülümsemeler, bir sonraki asırda yerini devinimli ve uzun süreli gülmelere bırakacaktır. Bu gülüş de olsa olsa madun grupların işidir. Nitekim Porter'in kahramanı da, hem "siyahi" hem de bir "kadın"dır: Çifte maduniyet. Görüldüğü üzere gülmenin uygarlaşması tüm gülüşleri yasaklamaz; ancak, gülme gürültüden, yüz buruşmasından ve devinimden sıyrıldığında, arda kalan şeye pek de gülme denemez. Söz konusu tartışmada bizi ilgilendiren şey, gülmenin anotomisiyle düşünce arasında kurulan bağdır. Bu bağı kuracak olan da "zamansallık"tır.

The Author as Produce başlıklı deneme düşünce için en iyi başlangıç noktasının gülme olduğunu söyleyerek, ruhun kasılmalarına kıyasla diyaframın kasılmalarının, düşünce için imkânlar sunduğundan bahseder. Brecht'in epik tiyatrosunu örnek gösteren Benjamin, bu işin düşünce aracılığı ile seyirciyi, içinde yaşadığı koşullara kalıcı biçimde yabancılaştırdığını vurgular (1973: 101). O halde Benjamin'e göre gülme tamamen farklı bir düzene aitmiş gibi görünse de, söz konusu olan düşüncenin başlangıcıdır (Parvelescu, 2017: 36). Nitekim Foucault da, *Kelimeler ve Şeyler*'in açılış paragrafında "Bu kitabın doğum yeri Borges'in bir metninin, …tüm düşünce alışkanlıklarını sarsan bir gülüşün içindedir" (2001: 11) diyerek; belirli bir çağın ve coğrafyanın, belirli bir varlık düzeninin düşüncesini imlemiş; gülmenin "zamansallığı"na ve yeni düşüncenin mevkiinin bir gülme patlaması olduğuna dikkat çekmiştir. Borges Baudrillard'ın aktardığına göre, yenilenlerin aynanın ön tarafına geçerek kendi yanılsamalarıyla baş başa kaldıkları ve kendilerini mağlup ederek aynanın arka tarafında kalanların imgelerini yansıtmaya mahkûm oldukları "aynalar

halkı" adlı insanı düşünmeye iten bir öykü yazmıştır. Borges burada aynanın ön tarafına geçen insanların zaman içinde aynadaki yansımalarına giderek daha az benzediklerini ve bir gün yeniden aynanın arka tarafına geçerek imparatorluğun egemenliğine son vereceklerini düşünmektedir. Bu dünya çapındaki meydan okumanın ne anlama geldiğini gerçekten anlamaya çalıştığımızda der Baudrillard, köleleştirilen toplumların efendilerine giderek daha az benzemek ve özgürlüklerine kavuşmaya çalışmak yerine, onlara giderek daha çok benzeme gayreti içinde oldukları, model olarak aldıkları toplumların gülünç birer taklidine benzedikleri, yani giderek daha da köleleşmeye çalıştıkları görülmektedir. Ki bunun da bir başka intikam alma biçimi, yani kendisinden kaçabilmenin olanaksız göründüğü bir strateji olduğu söylenebilir (Baudrillard, 2012: 9-10). Certeau'ya göre bu durum, aynı zamanda bir huzursuzluğu betimlemektedir Yani gülmenin duyurduğu şey, belirli bir ruhsal kopukluk deneyimidir. Foucault ruhsal kopukluk yaşar; düşüncesi, artık onun değildir. Gülmenin insafına kalmıştır, gülme onu içine almıştır (Certeau, 2000: 194). Burada vurgu gülmenin zamansallığına, onun bir inanç biçimi olmasınadır. Tıpkı nesnesinin zamanına göre kendisini şekillendiren sinema gibi. Sinemada zaman imgesi, zamanın paradoksal gücüyle, yani "menteşelerinden çıkmış zamanın" doğurduğu orantılanamazlık ile anlam kazanır. Deleuze geniş hacimli çalışmasında konuyu tartışmaya açar.

Yazara göre İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte ortaya çıkan duyusal-motor bağın kopmasıyla ilgili bu durum, aynı zamanda dünya ile bağı kopmuş olan modern insanın varoluşsal hikâyesidir. Bu açıdan "zaman imgesi sineması", "hareket imgesi sineması"ndan farklı olarak her şeyi akıl uğruna ve akla uydurmaya çalışarak tahrip ettikten sonra geride kendisinden başka bir şey kalmadığını gören insanın, dünya ile kopan bağını kurma görevini üstlenmiş; "sinematografik bir bilinç" ile inanç yaratmaya yönelmiştir (Deleuze, 1989: 168, 170).[61] Yani Deleuze için söz konusu olan

[61] Bunu da şöyle ifade eder Deleuze: "Mümkün bir şeye inanmak, farklı bir dünyaya değil, insan ve dünya arasındaki bağa, sevgi ya da yaşama inanmak, imkânsız olana, düşünceden başka bir şey olmayan düşünülemeze inanmaktır. Çünkü aksi takdirde boğulacağım. Düşünülemeyeni absürd etki sayesinde ve absürd aracılığıyla düşüncenin özel gücü yapan, işte bu inançtır" (1989: 170). Demek ki sinema, salt "epistemolojik" değil aynı zamanda "etik" problemlerle de ilişkili bir meseledir. Çünkü imge, Deleuze'ün de dediği gibi artık bütünüyle görsel ve sesseldir (1995: 64).

sinemanın türü değil, yarattığı inançtır. Ancak Adorno,[62] tanığı olduğu karanlık çağın acılarının yol açtığı karamsarlığın da etkisiyle, sanatın "şen"liği (komedi sineması) konusunda kaygılanmıştır. "Ne kadar dolayımlı olursa olsun" der Adorno, "insanlar için bir haz kaynağı olmasaydı, karşı çıktığı ve direndiği çıplak varoluş içinde ayakta kalamazlardı" (2004: 93). Burada vurgu, sanatın bir özgürlük anını, bir mutluluk vaadini temsil ediyor olmasıyla ilgili. Ancak Adorno'ya göre, "sanat kültür endüstrisinin denetimine girip tüketim malları arasına karıştığından beri şen yanı da yapay, sahte ve efsunlu hale gelmiştir" (2004: 96). Yani şenlik bir sinizme dönüşmüştür. Yine de Adorno'nun, Chaplin'e hayran olmaktan kendini alamadığını söylemek gerekir.

Chaplin Times Two'yu kaleme alan Adorno, Chaplin ile Malibu'da bir yemekli davete konuk olduklarını yazar. Chaplin, Adorno'nun yanına oturur. İkinci Dünya Savaşı'nda iki kolunu kaybeden protezli aktör Harold Russell ile tanıştırılır ve dalgınlığına gelerek Russell'in elini sıkar. Ama bu temas onu irkiltir: "Daha saniye olmamıştı ki ürkmüş yüz ifademi zorlama bir yüz ekşimesine dönüştürdüm; bu daha da feci görünmüş olmalı" (Adorno, 1996: 60). Yanında oturan Chaplin, sahneyi yeniden oynar. Adorno'yu taklit eder ve Adorno'nun huzuruna Adorno'yu getirir. Russell, bu anlarda hemen oradan kaçar (Adorno, 1996: 60). Peki, kendini Chaplin'in taklidinde, onun ekşimiş yüzünde gördüğünde Adorno ne yapmıştır? Tek bildiğimiz 75. doğum gününde Chaplin'e tebriklerini iletmek için bu öyküyü nakletmeye değer gördüğüdür. O halde Chaplin'i ayrıcalıklı kılan şeyin ne olduğu üzerine düşünmek gerekir.

Deleuze'e göre Chaplin'in özgünlüğü sadece iyi seçilmiş iki eylem arasındaki minimum farkı değil, biri heyecan uyandıran, diğeri saf komediye varan durumlar arasındaki maksimum mesafeyi yaratmayı da bilmesindedir. Bu yaratımda komik ve trajik olan birbiriyle yer değiştirerek, birbirini yeniden tetikleyerek, biri diğerini

[62] Martin Jay, Adorno'yu kaleme aldığı çalışmasında bize, Foucault'nun disipline edici ve hapishaneye dönüşmüş modern topluma yönelttiği eleştiriler ile Adorno'nun "yönetim altına alınmış dünya" konsepti arasında çok büyük benzerlikler olduğundan bahseder. Dahası Adorno'nun, postyapısalcı yaklaşımlara öncül, asıl önemli olanı heterojen fragmanların içeriklerinde aradığını söyler (Jay, 2001: 16-17). Ancak görünen o ki söz konusu "sanat" olduğunda Adorno, Kant'a yaklaşır; sanatın "ciddi sanat" olması gerektiğinde ısrarcıdır: Estetizme karşı gerçeklik (Jay, 2001: 30).

silmeksizin ya da zayıflatmaksızın işler. Açığa çıkan şey de tam olarak kahkaha-his devresidir. Dolayısıyla trajik bir Chaplin'den bahsetmek; ağlayacak yerde güldüğümüzü söylemek yersizdir. Chaplin'in dehası, her ikisini bir arada yapmasındadır, hislendirdikçe güldürmesindedir (Deleuze, 2014: 223). Örneğin *Yumurcak*'ta (*The Kid-1921*) Şarlo[63] parmakları olmayan bir eldiveni zarif bir edayla çıkarır ve yarı içilmiş izmariti sigara tabakası olarak kullandığı konserve kutusundan aynı incelikle alır. Zenginlerin arasında kibar olmaya çabalar ama hep boğazına bir şeyler kaçar ve güç durumda kalır. Bastonu sağa sola takılır, bin bir kargaşaya neden olur. Ne denli berbat bir duruma düşerse düşsün, en büyük kaygısı bastonunu arayıp bulmak, melon şapkasını başına geçirip kravatını düzeltmektir. Ancak çabaları sonuç vermez. Özendiği çevrenin dışında kalmaya mahkûmdur. Kovalanıp küçük düşürüldüğünde bir çocuk gibi sızlanır. Ancak o ilk fırsatta gizlice intikamını alacak; uğradığı düş kırıklıklarına kurnazlıklarıyla yanıt verecektir (Abisel, 2003: 142-143). *Şehir Işıkları*'nda (*City Lights-1931*) da kör genç kız ve Şarlo rolleri bölüşmezler. İpliği yumak yapma sahnesinde, bir iple diğeri arasındaki tüm farkı ortadan kaldırmaya meyleden görmeyen eylem ile zengin olduğu varsayılan bir Şarlo'nun çileyi tutuyor olmasına ya da sefil bir Şarlo'nun yırtık pırtık giysilerinin sökülüyor olmasına bağlı olarak tamamen değişen görünür durum arasında, iki karakter aynı devre içindedir. Her ikisi de komik ve dokunaklıdır (Deleuze, 2014: 223). Yani Chaplin'in sırrı bedeninde değil, bu bedenin başka bir şey ile ilişkisindedir. "Naif Şarlo, çevik bedenli ama masum ruhludur". Lefebvre için de "kahkaha bir dizi gözüpek gerilimle, daha yüksek gevşeme ve gerilimlerle yükselmeye izin verir" (2013: 16).

> *... Şarlo, davranışları belirlenmiş insanların ve şeylerin karmaşık ve kusursuzlaşmış evrenine girer. Soytarının fiziksel esnekliği, jestlerini hayvani bir süratle uyarlama ve dönüştürme kapasitesi, naifliğinin kanıtı ve işareti olan aşırı bir beceriksizliğe insan olarak yer bırakır. Bununla birlikte, bu beceriksizlik asla kesin değildir; durum yeniden düzelir; Şarlo rövanşı alır, düşman nesneleri -ve insanları- yenerek anlık bir düzensizliğe anında yeniden düşer. Bu, hem katı, hem daima yeni, öngörülebilir ve öngörülemez güçlüklerle dolu bir gündelik hayatın içine paldır küldür dalan bir çocuğun, bir ilkelin ve mükemmel donanımlı bir barbarın basitliğidir* (Lefebvre, 2013: 16).

[63] Şarlo, Fransızların Chaplin'e taktıkları isimdir.

Hatta Sanders'e göre bu barbarın, bir siyasi dava adamı olması bile akla yatkındır. En büyük siyasi düşmanın kimliğine bürünen Chaplin, kendi yapımı *Büyük Diktatör*'de (1949) Hitler'i canlandırır. Seyirciler gülsünler mi, gülmesinler mi, bilemezler. Öyle ya, Führer'in yüzüne karşı gülmek tehlikelidir. Hitler'in kişiliğine nüfuz eden, diktatörü bir soytarı giysisi gibi üzerine geçiren, onu pençelerinden ve dişlerinden yoksun bırakan ve böylece, bir diktatörün yalnızca sözcüklerden ibaret olduğunu gösteren Chaplin, tersine çevirme yoluyla güldürmenin tarihini içgüdüsel olarak biliyor gibidir. Bir şeyi daha biliyordur: Gülmenin gerçekten gücü varsa, en güçlü kötülüğü, yadsıma gücü olmalıdır. Hitler'in maskesine bürünüp, onu kahkahayla kolayca yok edilebileceğini göstererek bu gücü sınayan Chaplin, bir diktatörün, yani ciddilerin en ciddisinin her zaman kendisinin bir parodisi haline gelme riski taşıdığını biliyordur. Bu yüzden de Hitler'in komik yönünü ciddi yönünden ayırmış, onu karikatürleştirmiş ve grotesk bir imgeye dönüştürmüştür (Sanders, 2001: 302-305). Bazin'e göre bir bıyık adına yok oluşun resmidir bu. Hitler'in Chaplin'in üst dudağından çaldığı bir parça yaşam, Şarlo'ya bunun çok daha fazlasını geri alma fırsatı vermiştir:

> *İnce ancak çürütülemeyecek bir diyalektik, karşı konulmaz bir strateji. İlk raunt: Hitler, Şarlo'nun bıyığını çalıyor. İkinci raunt: Şarlo, bıyığını geri alıyor. Ama bu bıyık sadece Şarlo'ya özgü olmaktan çıkıp Hitler'e de özgü bir bıyık haline gelmiştir. Şarlo onu geri almakla Hitler'in bizzat yaşamı üstüne ipotek koymuştu ve bıyıkla birlikte onun varlığını da beraberinde sürükleyip istediği gibi kullanıyordu* (Bazin, 1989: 34-35).

Bu yüzden der Bazin, "mit"in gücü, Hitler'in bıyığının gerçek olmasıyla ilgilidir. Yani Chaplin'e *Diktatör'*ü çevirme yetkisini veren ne mim yeteneği ne de dehasıdır. Salt bir bıyıktır. Şarlo yeterince beklemiş ama ona ait olanı da geri almıştır (Bazin, 1989: 38). Bazin'in gerçeklik algısı üzerinden geliştirdiği bu saptama yanlış değildir; ancak meseleyi salt bir bıyık üzerinden okumak, Sandersci bir bakışla onun dehasını ve mim yeteneğini ıskalamak anlamında yanıltıcı olacaktır. Çünkü Chaplin aynı zamanda bir kendindelik, bir sosyal tiptir. Bir işaret, bir leke, bir damga ya da bir iz taşır. Sessiz sinema döneminin "yalnızca hareketlere dayandırılan sözsüz oyunlarının üstadı" (mim) bu zat, savaşı engelleyememiştir belki ama algıları değiştirmiştir. Artık seyirciler, Hitler'i bir daha bütün bir karakter olarak göremeyeceklerdir. Anlaşılan o

ki Chaplin, Aristoteles'in komşularımızla alay etmememiz gerektiği uyarısını almış, onu en olumlu şekilde kullanmıştır: Alay komşularımızı yok edebiliyorsa, onu neden düşmanlarımızı yok etmek için kullanmayalım? Sanders'e göre, Chaplin'den sonra her kahkaha bariz olarak siyasaldır: Her kahkaha, hali hazırda insanların gırtlağına sarılmış diktatör kimse, insanlık dışı yasa neyse doğrudan onun üzerine hücum eder. Bunu da büyük diktatörün hezeyanlarının mutlak olarak saçma, gülünç yanını ortaya koyarak yapar (Sanders, 2001: 302-305). Bazin ise Şarlo'nun, hasmını gülünç duruma düşürerek yok etmediğinde ısrarcıdır. Aksine der Bazin, Hitleri yok eden Hinkel'dir. Yani Chaplin hasmını, karşısına çıkardığı mükemmel, mutlak, gerekli, kendisine karşı hiçbir tarihi, psikolojik yükümlülük taşımadığımız yeni bir *Diktatör* ile yok etmiştir (Bazin, 1989: 35). Bu yeni *Diktatör* Sanders nazarında Chaplin'in ta kendisidir. Yani Chaplin aynı damarı kendisinde de görmüştür. Onun dehasının açığa çıktığı yer tam da burasıdır: "Şen soytarı Chaplin, insanları güldürme arzusunun kökeninde kendisinin diktatörce, faşist yanının bulunduğunu görmüştür" (Sanders, 2001: 302-305).

Sanders sanki Deleuze'ü duymuş ya da okumuş ve ona yanıt vermek istemiş gibidir. Deleuze *Hareket-İmge*'de şöyle sorar: "Chaplin bu filmde hepimizin içinde virtüel bir Hitler, virtüel bir katil olduğunu mu söylemek istemektedir? Ve bizleri iyi ya da kötü, kurban ya da cellat yapan, bizi sevmeye ya da yok etmeye muktedir kılanın yalnızca durumlar olduğunu mu?" (Deleuze, 2014: 224). Deleuze bu türden fikirlerin derinliğini ya da yüzeyselliğini bir kenara bırakarak, Chaplin'in düşünce tarzının bu olmadığını, bunun olsa olsa ikincil düzeyde kaldığını söyler. Ona göre *Büyük Diktatör*'ün "dile getirdiği"[64] şudur: Toplum kendi kendini, her güçlü adamdan kanlı bir diktatör, her iş adamından bir katil, kelimenin tam anlamıyla bir katil yaratmak durumuna koyar. Böylece özgürlüğün, insaniyetin kendi çıkarımızla ya da varlık nedenimizle karışacağı durumlar ortaya çıkarmak yerine, kötü olmayı bizim için çok daha kazançlı yapar (Deleuze, 2014: 224). Anlaşılan o ki *Büyük Diktatör* Nietzsche'nin aslanıdır. Yırtıcı ve tepkindir. Hür bir ortam kurmak ve kendi çölünün efendisi olmak ister. Hıncını efendinin giysisini giyerek dile getirir. Esasında der

[64] Deleuze'e göre rüya ya da pastoral imgelerle başlayan sessiz Şarlo dizisi, sesli sinemaya geçişle birlikte "söylemsel figürler"le eklemlenmiştir (2014: 225).

Nesin, o her ne kadar yoksulluğun verdiği hınç duygusuyla yeteneğini geliştirse de, kızgınlığını ve öfkesini hedefine, "gerçek" hedefine yöneltmeyi bilmiş, tıpkı Nasrettin hoca gibi halk yararına faydalı olabilmeyi başarabilmiştir. Chaplin'i kendi varoluşu üzerinden yorumlayan Nesin, Nasrettin hoca nasıl ki sadece ezenlerle değil, ezilen halkın ikiyüzlülüğü, yüreksizliği ve sahteciliğiyle de dertlenmiştir; aynı durum Chaplin için de geçerlidir der. Mizah dergileriyle başlayan yolculuğunu, mizahi kitaplarla sürdüren ve komedi mit kahramanlarına da hayat veren yazar, komedinin, hem dönemin koşullarıyla hem de güldürenin o koşulları deneyimlemiş olmasıyla yakından ilgili olduğunu söyler. Ona göre halk adamı Chaplin, erken yaşta babasız kalmış, dar geçitlerden geçip, zor yerlerden gelmiştir. Yoksulluğu derinlerde yaşayan bu zatın, Hitler döneminin kargaşası içinde her tarafı acıyla kuşatılmıştır. Bu durumda komedi için gerekli koşullar Chaplin'in bedeninde hayat bulmuş, gülüşleri, acılarını örtmeye çalışan ağır işçiler olmuştur.[65] Dolayısıyla *Büyük Diktatör* kendi döneminde o dönemi deneyimleyen biri için hakikatin ta kendisidir (Nesin, 2001: 50-51). Blanchot ise bir sanat ürününün bir yaratıcıyla, bir yazarla arasında zorunlu bir ilişki yoktur der. Bir fabrika işçisinin yaptığı bir nesnenin de bu gayri şahsi niteliğe sahip olduğunu kabul eden Blanchot'a göre, bu tür bir nesne kullanımı sırasında tamamen ortadan kalkar, bir kullanım değeri haline gelir; ne olduğunu değil sadece ne işe yaradığını ilan eder. Oysa sanat yapıtı kendisine gönderme yapar, gayri şahsileştirilmiş bir gerçeklik olarak, her türlü gerçekliğin ötesinde ve öncesinde varolan bir şey olarak ayakta kalır (Blanchot, 1994: 231).

Söz konusu tartışma her ne kadar farklı içerimler barındırsa da ortak bir sese sahiptir: Chaplin bir "hayalet"tir; bize musallat olmuş ve iz bırakmıştır. Onun bir ömrün alamayacağı kadar çok acı ve adaletsizlikle yaşamayı öğrendiği doğrudur. Ancak o, sadece geçmişe borcuyla değil, geçmişin şimdideki mirasıyla ve gelecekteki hayaletvari varlığına karşı sorumluluğuyla da ilgilenmiştir.[66] *Büyük Diktatör*'ün

[65] Burada dile getirilen ifade, her zorluk çekenin mizahçı olabileceği yargısını içermez. Yalnızca zor yaşam koşullarının gülmece yeteneğini geliştirdiğini öngörür (Nesin, 2001: 50).

[66] Sanatçı bir "hayalet" olarak tasvir edilmiştir Derrida'da. "Sınır" kavramıyla ilişkilidir "hayalet" kavramı. Geçmişin ve geleceğin sınırı ya da unutmanın ve hatırlamanın. İçeriyle dışarının. Bir son ile bir başlangıcın, en temelde de yaşamla ölümün sınırı (Derrida, 2007: 71). Peki, Derrida'yı "musallat bilimi" pratiğini savunmaya sevk eden nedir? Wendy Brown'a göre bu savunu, acı ve adaletsizlikle yaşamayı öğrenmekle ilgilidir (2010: 181). Nitekim Derrida da acıyı ve adaletsizliği deneyimlemiş Cezayirli bir Yahudi'dir ve şöyle der: "Şimdinin içinde olmayanlar, artık mevcut

finalinde şöyle der Chaplin: "Üzgünüm, ama ne yapayım ki imparator olmak istemiyorum. Benim işim değil bu. Kim olursa olsun, ne yönetmek istiyorum ne de fethetmek". Komedi burada, bir başarısızlık ve kahramanın kendine verdiği görevin onun harcı olmaması alanında değil başarı alanında hareket eder daha çok. Kahramanın eylemlerinde onu kesinlikle aşan bir şey, asla onun harcı olmayan bir şey, son tahlilde tam da yaşadığı trajedinin nedeni olan bir şey vardır daima. Bu aynı zamanda *Diktatör*'ün "İnsanlara Çağrı"sıdır.[67] Ancak bu çağrıdan yedi yıl önce Türk halkına Nasrettin hocayı anlatmıştır Chaplin. Anlaşılan o da "hayalet"iyle, Chaplin'e musallat olmuştur. Sunay Akın'ın *Yaşamdan Dakikalar*'da aktardığı şu anekdot, bu iddiaya ilişkin kayda değer veriler içerir:

> *7 Aralık 1942. II. Dünya Savaşı yılları. Hitler her yeri kasıp kavuruyor. Türkiye'de Amerika'nın Sesi radyosu canlı yayın yapıyor. Amaç Türkiye'yi Amerika'nın yanına savaşa almak. Ve çok ünlü bir sinema oyuncusunu konuk ediyorlar. Bütün Türkiye radyo başında. Soruyor ona spiker: "Türkiye'de şu anda sizi dinliyorlar. Onlara ne söylemek istersiniz?" Ünlü oyuncu, "Onlara bir Nasrettin hoca fıkrası anlatmak istiyorum" der. Aaa! Biz adama hayran, o Nasrettin hocaya. Şunu anlatıyor: Hocanın bir gün kapısı çalınıyor, komşusu, "Eşeğini ödünç alabilir miyim?" diyor. Hoca vermeyecek; "Eşeğim burada değil" diyor. Peki diyor komşu, giderken eşek ahırda anırmaya başlıyor. "Hoca, hoca! Utanmıyor musun koca sakalınla yalan söylemeye" diyor komşusu. Hoca da diyor ki: "Be adam bana mı inanacaksın, eşeğin anırmasına mı?" Bunu anlatan Chaplin şöyle sesleniyor izleyiciye: "İşte beni Türkiye'de dinleyen sevenlerime şunu söylemek istiyorum. İnsanlık artık bir karara varsın. İnsanların sesini mi dinleyecekler, eşeklerin anırmalarını mı?"* (Akın, 2011).[68]

Chaplin Türk halkına bir kere seslenmiş onda da Nasrettin hocayı anlatmıştır. Nasrettin hocanın mizahı Chaplin'e ilham olurken, Türk komedi sinemasının ilk yapıtları ise Chaplin'den ilham alacaktır. Bu esinlenmeyi Onaran, film yapımının ülkemizde yirmi yıllık bir gecikmenin ardından başlamış olmasıyla ilişkilendirir. Bu harekete girişildiği anda der Onaran, dünya sinemasının ilk yıllarında ortaya konan

---

olmayan ve yaşamayanlar ya da henüz mevcut olmayan ve yaşamayanlar için adalete duyulan bu saygı ve sorumluluk olmazsa nereye, yarın nereye sorularını sormanın ne anlamı olacaktır?" (Derrida, 2007: 12)

[67] Charlie Chaplin'in *Büyük Diktatör* filminin finalinde yaptığı konuşma, "İnsanlara Çağrı" başlığı altında Bazin ve Rohmer'in *Chaplin* adlı yapıtında tam metin olarak yer almaktadır (1989: 39-40).

[68] Programın videosuna https://www.youtube.com/watch?v=g1zxFTN81ds linkinden ulaşılabilinir.

eserler kopya edilmeye çalışılmıştır (1994: 18). Bunun ilk örneklerini ise Bican Efendi verir. Serüveni şöyle gelişir: O yıl tiyatro seyircisinin çok tuttuğu bir oyun, Darülbedayi'de sergilenmektedir. Oyunda küçük bir rolü olmasına karşılık, *Bican Efendi* tipi oldukça dikkat çekmiştir. Tiplemenin seyirci tarafından sevilip ilgi görmesiyle Karagözoğlu, kolları sıvar ve *Bican Efendi Vekilharç* (1921) adlı filmi çeker. Bu aynı zamanda Türk komedi sinemasının ilk filmidir. Böylece yine ilk kez bir sinema dizisi söz konusu olmuş; üçleme *Bican Efendi Mektep Hocası* ve *Bican Efendinin Rüyası* serisiyle devam etmiştir (Özgüç, 1990: 24-25). Kendine özgü mekaniğini ve kendi psikolojisini izleyen, daha doğrusu bunların çizdiği yolda hareket eden sabit bir "tip figürü" tiyatrodan ödünç alınmış; bu sayede toplum ile birey arasında ilişki kurabilmek ve seyirciye akılda kalabilecek bir şeyler söyleyebilmek mümkün hale gelmiştir. Dolayısıyla komedinin bundan sonra da bu gücü sağlayacak "tip"lere ihtiyacı vardır (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 42). Türk komedi sinemasının Bican Efendi ile başlayan yolculuğu, Dümbüllü, Cilalı İbo, Adanalı Tayfur, Turist Ömer, Zeki-Metin, Şaban, Sefil Bilo, Şakir, Arif, Emin, Recep İvedik ve Ahmet Kural-Murat Cemcir vb. ile devam edecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK KOMEDİ SİNEMASINDA YOKSUL-MADUN ÖZNE VE DİRENİŞ PRATİKLERİ

Bu bölümde yoksul-madun öznenin gündelik direniş pratikleri siyasal krizlerin yoğun olduğu dönemlerde ve mekânlarda ortaya çıkan, siyasalın gündelik kuruluşu bağlamında aktörlerin, kendi alanlarını korumalarına ve genişletmelerine fırsat veren zaman ve uzam düzenlemelerine alan oluşturduğunu düşündüğümüz Türk komedi sineması üzerinden sorgulanacaktır. Komik unsurların yoğun olarak kullanıldığı bu filmlerde tahakkümün işleyişi ve tahakküme karşı geliştirilen direniş pratiklerinin (belirsizlik-karşıt belirsizlik mıntıkaları) değerlendirilmesi aracılığıyla, politik ve toplumsal değişimin yarattığı kişisel ve toplumsal gündelik direnme pratiklerinin izini sürmek mümkün hale gelmektedir. Bu bağlamda Yeşilçam'dan günümüze Türk komedi sinemasında yoksul-madun öznenin gündelik direniş pratiklerine ilişkin temel eğilimler Cilalı İbo, Turist Ömer, Şaban ve Recep İvedik tiplemelerinin temsilleri üzerinden ortaya konacak ve filmler maduniyet, gündelik direniş paradigması ve komik üzerine düşünsel izleklerin teorik ardalanına dayanarak postyapısalcı yaklaşımın argümanlarıyla, ideolojik metaforlara karşılık onların altını oyan metonimik bir yaklaşımla, diğer bir deyişle yapıçözümcü yöntemin referanslarıyla çözümlemeye tabi tutulacaktır. Böylece, filmlerin kendi ideolojik dayanaklarını nasıl çökerttikleri sorusuna yine filmlerin kendi anlatıları içerisinden yanıt aranacaktır. Bu çerçevede öncelikle çalışmanın metodolojisine dair notlara yer verilecek, ardından örnekleme dâhil edilen filmlerin çözümlemesine geçilecektir.

3.1. Çalışmanın Amacı: Türk Komedi Sinemasında Siyasalın Gündelik Kuruluşu

Kuramsal sinema çalışmalarının, akademik anlamda toplumsal bir gerçeklik ile sinematik bir temsilin ortak noktada buluşmasının bilimsel ve kavramsal dayanaklarını ortaya koymak bağlamında, aynı amaca hizmet ettiğini söylemek mümkündür. Bu araştırmanın da makro düzeydeki amacı esasen toplumsal olanla sinemasal olanın etkileşiminin incelenmesidir. Kuramsal çerçevede yürütülen tartışmalar çerçevesinde geliştirilen dayanaklar çalışmanın sınırlılıklarını belirlemekte, yoksul-madunun

kolektif ve görünür olmayan direniş pratiklerini (gizli senaryo, taktik, sıradanın sessiz tecavüzü ve kaçınmacı pratikler) Türk komedi sineması üzerinden okuma ve anlamlandırma çabası mikro düzeydeki amacı serimlemektedir. Söz konusu amaç ve bu amacı temellendirme çabası, alanyazınında yürütülen çalışmalardan farklılaşmaktadır. Söz konusu farklılaşmayı ortaya koymak aynı zamanda çalışmanın önemini görünür kılacaktır.

3.2. Çalışmanın Önemi: Disiplinlerarası Buluşma/İlk Adım

Literatüre bakıldığında, sinema ve yoksulluk ya da bir tür olarak komedi sinemasını ele alan çalışmalar mevcuttur. Ancak bu çalışmalar gündelik direniş pratikleri yazınına dışsal bir konuma sahiptir. Diğer bir deyişle Türkiye'de sinema alanında yapılan çalışmalarda henüz gündelik direniş paradigması ve onun kavram setinin olanakları çok görünür durumda değildir. Mevcut alanyazına dair detaylı bir sunum, söz konusu farklılaşmayı görünür kılması açısından yararlı olacaktır.

Akademik bir ilgi alanı olarak neredeyse iki yüz yılı aşkın bir geçmişi olan yoksulluk konusuna, sosyoloji, ekonomi ve istatistik dışında diğer disiplinlerin de ilgi duyması ve süreç içinde farklı bakış açılarının geliştirilmesi, son yirmi yılı kapsayan bir sürecin ürünü olarak belirir. Hem kitleden beslenen hem de kitleyi besleyen yapısıyla sinemanın, bir sanat ürünü olarak yoksulluk literatürüne dâhil olması, Türkiye'de yakın geçmişe sahiptir. *1980'lerden Günümüze Yoksulluğun Türk Sinemasındaki Sunumu* (2010) başlıklı yüksek lisans çalışmasında Erdugan, 1980 sonrasında Türkiye'deki kentsel yoksulluğun 1980 sonrası Türk sinemasındaki sunuluş biçimlerini, sinema sanatının sunduğu olanaklar çerçevesinde ele almış, *2000 Sonrası Türk Sinemasında Yoksulluk* (2013) başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında Öztürk ise Türkiye sinemasının son on yılında çekilmiş üç film örneğiyle İstanbul'da deneyimlenen yoksulluğu, karakterlerin gündelik pratiklerinin nasıl dönüştüğüne/değiştiğine bakarak araştırmıştır. *Reflections of Urban Poor in Social Realist Films in Turkey* (2015) başlıklı doktora çalışmasında Uysal, Türkiye'deki toplumsal gerçekçi filmlerde kentteki yoksulun yansımalarını 1960'ların başında başlayıp 1980'lerin sonunda biten bir perspektifle incelemiş; *Türk Sinemasında Yoksulluk Temsilleri: 1960-1975 Dönemi* (2017) başlıklı doktora çalışmasında ise

Çetin, 1960-1975 yılları arasında Türk sinemasındaki kentsel yoksulluk temsillerini toplumsal gerçekçilik, ulusal sinema, milli sinema ve devrimci sinema olmak üzere dört farklı sinema ekolü üzerinden çözümlemiştir. *Türk Sinemasında Yoksulluk ve Yoksul Kahramanlar* (2001) adlı makalesinde Hilmi Maktav kahraman miti; *Türk Sinemasında Gecekondular* (2004) başlıklı araştırmasında ise Mehmet Öztürk gecekondular üzerinden kent yoksulluğunun sinemadaki görünümlerine odaklanmıştır. Bir derdin emeğe evrilmesiyle ortaya çıkan bu çalışmalar, ortak bir şey söylemektedir: 1980 sonrası Türkiye'de uygulanan neo-liberal politikalar ve Doğu'da yaşanan terör olayları sonrası kırsaldan göç hareketleri, kent yoksulluğu ve gecekondu kavramlarını görünür kılmış, yaşanan toplumsal değişimi ve bu değişimin kahraman portresinde yarattığı dönüşümü sinemada okumak mümkün olmuştur. Söz konusu çalışmalar, yoksulluğu belli bir takım fonksiyonları olan alt-sistemler ve bu alt-sistemler arasındaki ilişkiler bağlamında incelemiş, yoksulların hangi koşullarda ve nasıl "siyasileştiklerine" dair pek az şey söylemiştir. Diğer bir deyişle, bu alana yönelik çalışmalarda sosyolojik perspektifin ağır bastığı, siyasalın üzerine yeterince gidilmediği söylenebilir. Oysa yoksul-madunların, otoritenin alanına sızdıklarını ve ele geçirdikleri mevzileri, otoriteyi temsil eden güçler karşısında savunmalarının hem gündelik/sıradan hem de ani tepkisel biçimlerine kendi sosyalliğimiz içerisinde olduğu kadar bir kültür metni olan sinemada da sıkça tanık oluyoruz. Bu gözlemden hareketle çalışmada, aktörün yapı içinde etkisiz failler olarak ele alınmasını eleştiren kuramsal dayanaklara yaslanarak öznenin toplumsal oluşumun inşasına katıldığını öne sürülecek; tikel öznelerin yapma-etmeleri mikro tabir edilen kavramlarla irdelenecektir. Bunu yaparken de "…muhafazakâr kültürel ya da sinemasal metinlerin şaşmaz biçimde, metnin görünüşte muzaffer ideolojisine gölge düşüren bir çatlak hattı içerdiği" (Ryan ve Kellner, 1997: 112) savından hareketle şu soru gündeme getirilecektir: Sinema anlatısı içerisinde yoksul-madun, gündelik yaşamın akışı içinde siyasi süreçlere nasıl katılır ve bu katılım biçimleri hangi kavramlar ışığında listelenebilir? Bu soruya yanıt ararken komedinin sunduğu olanaklardan da yararlanılacaktır. Çalışmayı, Türk komedi sineması üzerine yürütülen diğer çalışmalardan ayırt eden noktalara değinmek, çalışmanın önemini ve özgünlüğünü daha belirgin kılacaktır.

Türkiye'deki komedi sinemasına ilişkin literatürde yer alan çalışmalar arasında, Nazlı Kırmızı'nın 1989 yılında tamamladığı *Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı Bir Deneme* adlı doktora çalışması, Serpil Kırel'in 1999 yılında tamamladığı *Bir Sinemasal Tür Olarak Güldürü ve 1980 Sonrası Türk Sinemasında Güldürünün İncelenmesi* adlı doktora çalışması, İlknur Demirtepe'nin 2003 yılında tamamladığı *Türk Komedi Filmlerinde Zengin ve Yoksul Stereotip Temsilleri* adlı yüksek lisans çalışması ve Serdar Karakaya'nın 1997 yılında tamamladığı *Türk Sinemasında Güldürü ve Televizyon Çağında Kemal Sunal Olgusu* başlıklı yüksek lisans çalışması sayılabilir. Belli dönemlere odaklanılarak ya da belli oyuncuların filmleri ile başka edebi türler karşılaştırılarak yapılan bu çözümlemeler, komedi filmlerini bir tür olarak ele almış, söz konusu filmlerde karakterlerin siyasallaşma olanaklarına odaklanmamıştır. *Popüler Türkiye Sinemasında Gülünçleştirilen Erkeklik* adlı doktora çalışmasında Özge Güven Akdoğan 2000'ler Türkiye sinemasında gülünç nesne olarak artan oranda beliren erkeklikten yola çıkmış, bunun özgürleştirici bir tutum olup olmadığını, erkek karakterleri güldürünün nesnesi olarak sunan temsil yapılanmasının ideolojik fantezi ve gülünç nesne ilişkisinde neye karşılık geldiğini, erkeklik açısından gülünç olanın ne tür imgeler vasıtasıyla sunulduğunu ve filmlerdeki erkeklik anlatılarının erkeklik fantezisi ile nasıl eklemlendiğini araştırmış, *Küresel-Yerel Bağlamında Recep İvedik* (2011) adlı doktora çalışmasında ise Selin Tüzün, 1990 sonrası yerel ve küresel etkileşimler doğrultusunda medya sektörüyle iç içe yeniden yapılanan Türk sinemasını anlamak için Recep İvedik filmlerine bakmıştır. Söz konusu çalışmalar popüler medya metinlerini psikanalitik literatürün ve kültürel çalışmalar geleneğinin sunduğu teorik imkânlar ölçüsünde ele almışsa da 2000 sonrası döneme odaklanmış; çalışmalarında gündelik direniş paradigmasının kavram setinin komedi sinemasına nasıl eklemlendiğini sorunsallaştırmamışlardır. Her ne kadar Serdar Öztürk'ün *Mekân ve İktidar* adlı çalışması sinema ile gündelik direniş paradigmasını ortak bir payda da buluşturmuşsa da, bu çalışmada da hapishane mekânında geçen Hollywood filmleri incelenmiş, filmlerin tarihsel-sosyolojik arka planla ilişkisi üzerinde durulmamıştır. Bu bağlamda *Türk Sinemasında Yoksul-Madun Öznenin Direniş Pratikleri* başlıklı tez çalışması, Yeşilçam'dan günümüze Türk komedi sinemasında yoksul-madun temsilini, maduniyet, gündelik direniş paradigması ve komik üzerine düşünsel izlekleri kavram

setinden yararlanarak tarihsel-maddeci bir perspektif üzerinden okumayı ve böylece ideolojinin görmezden gelmeye çalıştığı olasılıkları gizlendikleri yerlerden bulup çıkarmayı amaçlamakta, mevcut yazından ayrışmaktadır.

Bu bağlamda söylemek mümkün ki, *Türk Sinemasında Yoksul-Madun Öznenin Direniş Pratikleri* adlı tez, Türkiye'de "yoksul-madun", "komedi" ve "gündelik direniş pratikleri" kavram setlerini tek bir çatı altında toplayan ilk girişimdir. Disiplinlerarası bir buluşmaya imkân tanıyan tezin, madunların arada yaşama pratiklerinin farklı tarihsel, yerel, kültürel, anlatısal vb. biçimlerine dönük ortaya koyacağı mikrolojik bulgularla hegemonya tartışmalarına katkıda bulunacağı ve alanyazınında önemli bir boşluğu dolduracağı düşünülmektedir. Tarih, sosyoloji, sanat, siyaset ve felsefe bilimlerini tek bir başlık altında konuya dâhil eden ve beslendiği kaynaklar ile disiplinlerin çeşitliliği açısından zengin bir ardalana sahip olduğu düşünülen disiplinlerarası bu buluşma, siyasal katılım konusunda tarihin konusu ol(a)mamış öznelere onların eylemlilikleri bağlamında yer açması ve günümüz sosyal bilimler çalışmalarının etnisite, cinsiyet, kimlik, çokkültürlülük gibi göz önündeki konularını yatay kesmesi bakımından da önemli görülmektedir. Öte yandan söz konusu çaba, sinemasal anlatıdaki farklılaşmaların ortaya konmasına yönelik motivasyondan hareketle, Türk komedi sineması üzerinde boylamsal bir araştırmaya kaynaklık edecektir. Dönemsel akışkanlıkların belirlenmesine yönelik bu girişimin, düne ve bugüne dair ortaya koyacağı karşılaştırmalı bulgularla alana katkı sunacağı umulmaktadır.

3.3. Çalışma Evreni: "Karşıt-Belirsizlik Mıntıkası" Olarak Türk Komedi Sineması

Belirsizlik mıntıkası, egemen siyasal iktidarın muğlaklaştırdığı zaman ve uzam düzenlemeleridir. Bu alanlarda hukukun askıya alınması suretiyle insanların siyasal kimliklerinden arındırılması ve siyasal haklardan yoksun kılınması söz konusudur. Böylece kişinin var olan durumu belirsizleştirilir ve kişi, egemen iktidar ilişkilerini olumlar. Karşıt-belirsizlik mıntıkaları ise egemen siyasi iktidarın özneleri tanımlamak, disipline etmek ve/veya kriminalize-kurban etmek için oluşturduğu belirsizlik mıntıkalarına karşılık, kuralın ihlali anlamına gelen saf ve yaptırımı olmayan istisna

durumları, madunların oluşturdukları bölgeleri temsil ederler (Agamben, 2013: 18, 31). Bu minvalde karşıt-belirsizlik mıntıkaları, siyasalın gündelik kuruluşu bağlamında gündelik direniş pratiklerinin üst düzeyde kullanıldığı, gizli ve açık senaryoların sıklıkla yazıldığı, sesli ve sessiz tecavüzlerin yoğunlukla gerçekleştiği alanlardır. Bu çalışma da komedi sinemasını, bir istisna durum olarak ele almakta, sinema evrenseli (belirsizlik mıntıkası) içerisinde (kuramsal ardalanda ortaya konulduğu üzere) karşıt-belirsizlik mıntıkası olarak işaretlemektedir. Söz konusu gerekçeyle çalışma evreni Türk komedi sineması olarak belirlenmiştir.

Boylamsal bir araştırmanın yürütüleceği bu çalışma nitel yöntemin referanslarını kullanmaktadır. Curtis ve diğerlerinin de ortaya koyduğu üzere, nitel araştırmalarda örnekleme yöntemleri istatistiksel değil, araştırmanın amacı doğrultusunda seçilmeli, genelde küçük, ancak derin ve zengin bilgi sağlayacak şekilde oluşturulmalı, bu aşamada teorik ve kavramsal altyapı dikkate alınmalıdır. Çünkü nitel örneklemlerde amaç istatistiksel değil analitik genellemeler yapmaktır (Curtis vd. 2000: 1014). Diğer yandan nitel araştırma belli bir yoğunlukta bilgi düzeyine ulaşmayı hedeflediğinden bu amaca ulaşma noktasında veri toplama ve analizine ilişkin esnek prensiplere sahiptir. Dolayısıyla da birden fazla örnekleme yöntemi kullanımı söz konusu olabilir (Patton, 2002: 242). Bu, çözümleme ya da araştırma süreci içerisinde farklı evrelerde bir gerekliliğe dönüşebilir. Benzer bir gerekliliğin çözümleme sırasında da hissedilmesi dolayısıyla "bilgi yüklü durumların seçilmesi esasına dayanan karma örnekleme yöntemi" (Charmaz, 2011: 15) uygulanmıştır. Amaçlı örnekleme uygulanarak belirlenen birimler arasından, "maksimum çeşitlilik örneklemesi"yle alt birimler oluşturulmuş; sürece, "fırsatçı ve beliren örnekleme" de eşlik etmiştir.

Öncelikle "amaçlı örnekleme" uygulanarak en fazla bilgi kazanımını olanaklı kılacak etkenler ve en büyük etkiyi yapacak bölgeler belirlenmiş (Patton, 2002: 230); Cilalı İbo, Turist Ömer, Şaban ve Recep İvedik tiplemeleri (filmleri) örneklem kapsamına alınmıştır. Çalışma grubunun bu dört tipleme üzerinden belirlenmesinin nedeni, tiplemelerin yoksul bir karakter üzerinden yapılandırılmış olmaları, aynı dönem komedi sinemasında beliren diğer tiplemelerle ortak özellikler barındırmaları, izlenme oranları ile tanınırlık seviyelerinin yüksekliği ve tiplemelere hayat veren

oyuncuların tiplemenin adıyla anılmalarıdır (tiplemenin isminin oyuncunun önüne geçmesi).

Söz konusu stratejik seçimle (ölçüt örneklemesi)[69] örnekleme alınan tiplemeler ve tiplemelerin dâhil olduğu filmler Türk komedi sineması evrenseli içerisinde önemli bir sayısal orana karşılık gelmektedir. Bu bakımdan örneklem grubu kendi içerisinde "örnekleme sürecinin zaman ve kaynak kısıtları açısından yönetilebilir olması" (Miles ve Huberman, 1994: 34) gerekliliğinden hareketle sınırlandırılmıştır. Filmlerin dijital kaynaklarına erişim sağlayamama ya da filmlerin gösterime girmemiş olması kaynak kısıtlılığı olarak kendini göstermiştir. Cilalı İbo ve Turist Ömer filmlerinde karşılaştığımız bu süreç aşağıda belirtildiği şekliyle yönetilmiştir:

Feridun Karakaya'nın Cilalı İbo tiplemesiyle başrol oynadığı film sayısı on altıdır. Cilalı İbo tiplemesi ilk olarak 1957 yılında *Berduş* filminde yan karakter olarak karşımıza çıkmıştır. 1958 yılında *Cilalı İbo Yıldızlar Arasında* (Osman F. Seden) ile başlayan serinin ilk filmi, 1986 yılında *Cilalı İbo Maceralar Peşinde* (Yılmaz Atadeniz) ile sonlanmıştır. Cilalı İbo filmlerinden, *Cilalı İbo Casuslar Arasında* (O. Nuri Ergün, 1959), *Cilalı İbo'nun Çilesi* (Lütfü Ö. Akad, 1960), *Cilalı İbo Rüyalar Âleminde* (Osman F. Seden, 1962), *Cilalı İbo Kızlar Pansiyonunda* (O. Nuri Ergün, 1963), *Cilalı İbo İstanbul Kaldırımlarında* (Osman F. Seden, 1968) ve *Cilalı İbo Yetimler Meleği* (Mehmet Dinler, 1971) isimli serinin altı filmi dijital kaynaklara ulaşılamamasından dolayı, *Cilalı İbo Beni Anneme Götür* (Osman F. Seden, Zafer Davutoğlu, 1985) ve *Cilalı İbo Maceralar Peşinde* (Yılmaz Atadeniz, 1986) adlı filmler ise gösterime girmedikleri için kapsam dışı tutulmuştur. *Cilalı İbo Yıldızlar Arasında* (Osman F. Seden, 1958), *Cilalı İbo ve Tophane Gülü* (O. Nuri Ergün, 1960), *Cilalı İbo Zoraki Baba* (Mehmet Dinler, 1961), *Cilalı İbo Perili Köşkte* (O. Nuri Ergün, 1963), *Cilalı İbo Kadın Avcısı* (Mehmet Dinler, 1964), *Cilalı İbo ve Kırk Haramiler* (Mehmet Dinler, 1964), *Cilalı İbo Almanya'da* (Osman F. Seden, 1970) ve

[69] Ölçüt örneklemesi, araştırmacının önceden belirlediği bir dizi ölçür doğrultusunda örneklem birimlerini seçme esasına dayanır. Örneklemede temel alınacak ölçütle araştırmacı tarafından geliştirilebilir veya daha önceden hazırlanmış bir ölçüt listesi kullanılabilir (Baş ve Akturan, 2013: 201).

Cilalı İbo Teksas Fatihi (Mehmet Dinler ve Osman F. Seden, 1971) adlı serinin sekiz filmi ise örneklem kapsamındadır.

Turist Ömer Sadri Alışık'ın hayat verdiği bir tipleme olarak ilk kez *Helal Olsun Abi* (1963) adlı filmde yan rolde yer almıştır. Turist Ömer'in ana karakter olarak izleyiciyle buluştuğu film sayısı ise toplam yedidir. Turist Ömer filmlerinden, *Turist Ömer Dümenciler Kralı* (Hulki Saner, 1965) ve *Turist Ömer Almanya'da* (Hulki Saner, 1966) isimli serinin iki filmi, dijital kaynaklarına ulaşılamamasından dolayı kapsam dışında tutulmuş; *Turist Ömer* (Hulki Saner, 1964), *Turist Ömer Yamyamlar Arasında* (Hulki Saner, 1970), *Turist Ömer Arabistan'da* (Hulki Saner, 1970), *Turist Ömer Boğa Güreşçisi* (Hulki Saner, 1971) ve *Turist Ömer Uzay Yolunda* (Hulki Saner, 1973) adlı serinin beş filmi ise örneklem kapsamına alınmıştır.

Şaban ise Kemal Sunal'ın hayat verdiği bir tiplemedir. Tiplemenin adı Şaban olmasa da filmlerinin aynı tip çevresinde döndüğü (Kırmızı, 1989: 15) kabul görmüş bir gerçektir. Sunal, sorunu şöyle koyar:

> *...filmlerde Şaban adını koymasak bile, değişen bir şey olacağını zannetmiyorum. Millet Şaban olarak biliyor. Bu yıl, firma yanlışlık yaptı. Film adım Niyazi. Adının Atla Gel Niyazi olması lazım. Afişler, lobiler hepsinde Atla Gel Şaban oldu. Seyircilerden bir kişi çıkıp da, filmdeki adın Niyazi, afişte Şaban, demedi. Farkına bile varmadı. Kemal Sunal'ın adı, Niyazi olsa ne olur, Şaban olsa ne olur?* (CNN Türk, 2015).

Nitekim *Atla Gel Şaban* filminde adı Niyazi olan tiplemenin, *Gerzek Şaban* filminde ise ismi Osman'dır. Hatta *Gerzek Şaban* filminin son sahnesinde ona ikizi kadar benzeyen Seyfi, Osman ile ilk karşılaşmasında kendisine şöyle seslenir: "Oğlum seni ilk gören Osman değil, Şaban zanneder." Dolayısıyla Şaban, İnek Şaban, Seyit, Abdi ya da diğerleri. Sunal'ın vurgusunda da açıkça görüldüğü üzere bir üst anlatı olarak Şaban, Kemal Sunal'ı imlemektedir. Yeri geldiğinde İnek Şaban, yeri geldiğinde kapıcı Seyit, yeri geldiğinde çöpçü Abdi, yeri geldiğinde bekçi Şaban ve yeri geldiğinde de Yoksul olan tipleme, "halkın arasından gelmiş, halka aittir" (Sunal, Arena: 1998). Dolayısıyla Salako, İnek Şaban, Rıfkı, Seyit, Feyzo, Osman, Yoksul, Dütdüt, Ali Ekber, Yusuf ve/veya Âdemoğlu, Şaban'ın içindeki "tekillik"ler, Şaban ise bu tekillikleri diğer bir deyişle bu heterojen potansiyelleri bünyesine taşıyan bir

"çokluk" olarak varsayılmış; örnekleme dâhil edilen filmler bu varsayımdan hareketle belirlenmiştir. Örnekleme süreci aşağıda belirtildiği şekliyle yönetilmiştir:

İlk kez 1972 yılında *Tatlı Dillim* (Ertem Eğilmez) adlı filmde yan karakter olarak görülen oyuncu son olarak 1999 tarihli *Propaganda* (Sinan Çetin) filminde yer almıştır. Aradan geçen 27 yıllık sürecte 82 filmde rol olan tipleme, bir bakıma bu filmlerle büyümüş/büyütülmüştür. Söz konusu sayısal yoğunluk nitel bir araştırma için elverişli bir örneklem değildir. Zaman ve kaynak kısıtlılığı dikkate alınarak Cilalı İbo ve Turist Ömer'de uygulandığı şekliyle bir sınırlandırmaya gidilmek istenmiş ancak tiplemeye dair anlam örgüsünün farklı dönemlerde yeniden üretildiği, tiplemenin sınırlarının yeniden çizildiği gözlemlenmiştir. Bu bakımdan amaçlı örnekleme yöntemlerinden biri olan "maksimum çeşitlilik örneklemesi" kullanılarak örneklem, problem cümlesine hizmet edecek ve kendi içinde benzeşik, değişken ve farklı durumlardan oluşacak şekilde yeniden belirlenmiştir. Bununla genelleme yapma amacı güdülmemiştir. Aksine çeşitlilik gösteren durumlar arasında herhangi bir ortak nokta olup olmadığını bulmaya çalışmak ve bu çeşitliliğe göre problemin farklı boyutlarını incelemek hedeflenmiştir Patton'un da belirttiği üzere "maksimum çeşitlilik örneklemesi", inceleme nesnesi ile alakalı farklılıkları kapsayan keşif ve tanımlama amacına yöneliktir (2002: 234-235). Bu bakımdan tiplemenin filmografisinde farklı dönemlere ve heterojen potansiyellere karşılık gelecek şekilde, *Salako* (Atıf Yılmaz, 1974), *Hababam Sınıfı*, (Ertem Eğilmez, 1975), *Sahte Kabadayı* (Natuk Baytan, 1976), *Kapıcılar Kralı* (Zeki Ökten, 1977), *Kibar Feyzo* (Atıf Yılmaz, 1978), *Tokatçı* (Natuk Baytan, 1983), *Yoksul* (Zeki Ökten, 1986) ve *Düttürü Dünya* (Zeki Ökten, 1987) örneklem kapsamına alınmıştır.

Çözümleme sırasında ampirik yöntemlerden farklı olarak önceden karar verilemeyen ve çoğunlukla data elde etme sürecinde gözlemlenen yeni çalışma boyutlarıyla da karşılaşılmış ve bu "fırsatlar" göz ardı edilmemiştir. Patton'un da vurguladığı üzere "fırsatçı ve beliren örneklem" stratejisi, araştırmacıyı önceden fark edilmemiş, istisna ögelere yönlendirir (2002: 240-241). Böylece araştırmacı, yeni yönelimlerin gelişmesine imkân sağlamak için örneklemini büyütebilir. Nitel araştırmalarda yaygın olarak karşılaşılan bu durumun araştırma raporlarında yer

almamasına dair Sheton uyarır: Araştırmacı şayet öncesinde öngöremediği bir durumla karşılaşır ve örneklemi genişletmek durumunda kalırsa buna araştırma raporunda yer vermelidir. Yazara göre bu, bir detay değildir; araştırmanın geçerliği, güvenirliği ve inandırıcılığı açısından gerekli ve önemli bir girişimdir (Shenton, 2004: 66). Bu bakımdan, başlangıçta örneklem kapsamına alınmamasına rağmen çözümleme esnasında beliren fırsatlardan hareketle tiplemeye ait *Polizei* (Şerif Gören, 1988), *Gülen Adam* (Kartal Tibet, 1990) ve *Abuk Sabuk Bir Film* (Şerif Gören, 1990) adlı yapımların da örnekleme dâhil edildiğini ancak bu filmlere değinilme boyutunda yer verildiğini vurgulamak gerekir.

Şahan Gökbakar'ın hayat verdiği Recep İvedik tiplemesi ise ilki 2008, sonuncusu ise 2017 yılında olmak üzere toplam beş filmle izleyiciyle buluşmuştur. *Recep İvedik* (Togan Gökbakar, 2008), *Recep İvedik 2* (Togan Gökbakar, 2009), *Recep İvedik 3* (Togan Gökbakar, 2010), *Recep İvedik 4* (Togan Gökbakar, 2014) ve *Recep İvedik 5* (Togan Gökbakar, 2017) adlı filmlerin tamamı örneklem kapsamına alınmıştır.

Son olarak vurgulamak gerekir ki, mizah dergilerinde karikatür çizen ve stand up gösterileriyle bilinen Cem Yılmaz karakterinin hayat verdiği Arif tiplemesi de başlangıçta örneklem kapsamına alınmıştı. Ancak çözümleme esnasında araştırmanın geçerliliği açısından elverişli bir zemin sunmadığı düşünülerek örneklemden çıkarılmıştır. Çünkü oyuncunun, (diğer tiplemelerden farklı olarak) yarattığı tipleme (Arif) ile değil, karakter oyunculuğu ile ön planda olduğu gözlemlenmiştir. yani, Cem Yılmaz filmleri örnekleme alınan "tip komedisi" filmlerinden farklı olarak "tür komedisi"ne daha uygundur. Araştırmacıyı, süreç içerisinde konuya ilişkin çevresinden edindiği izlenimler de desteklemiştir. Dolayısıyla Cem Yılmaz karakterine, 90'lı yıllarla birlikte Leman Dergisi'yle başlayan süreci tanılama ("bakan özne"den "bakılan özne"ye geçiş) ve Recep İvedik tiplemesine ("bakan özne") uzanan koşulları anlamlandırmada bir geçiş hattı oluşturması bakımından son başlık altında genel bir değerlendirme ile yer verilmesi uygun görülmüştür. Nitekim hem Cem Yılmaz, hem de Şahan Gökbakar, ele aldığımız üç tiplemeden farklı olarak sırasıyla karikatürist ve talk showcu kimlikleriyle popüler olduktan sonra sinemada

görünürlülük kazanmışlardır. Bu, 1990 sonrası özel televizyon yayıncılığıyla birlikte dönüşen medya yapılanmasının bir sonucu olarak değerlendirilmektedir.

3.4. Çalışmanın Varsayımları: Ön Kabuller/Öngörüler

Tezin başlığı bünyesinde üç varsayımı barındırmaktadır. İlki, yoksul-madunun edilgen olmadığı, siyasal aktörler olarak değilse de sadece hayatta kalma mücadelesi veren özneler olarak görülemeyeceğidir. İkinci varsayım, siyasetin bir inşa/kuruluş süreci olduğu, bu inşanın gündelik yaşam içinde sürekli olarak yıkım ve yapıma maruz kaldığı ve siyasetin gündelik inşasının toplumsal örüntünün adı olarak gündelik hayatın içinde şekillendiğidir. Üçüncü ve son varsayım ise filmlerin içinde üretildiği toplumsal-kültürel bağlamdan ayrı düşünülemeyeceği ve belli gerçeklik sistemleri inşa ederek zihinsel anlam haritalarına katkıda bulunduğu fikrinden hareketle, sinemanın siyasetin gündelik inşasına dair bulgulara erişmek için elverişli bir zemin sunduğu; örneklemde ele alınan filmlerdeki erk sahibi kişi ya da kurumların iktidarı, erk sahipleriyle çatışan tiplemelerin ise madunları temsil ettiğidir. Bu üç varsayım, çalışmanın kendisini oluşturan üç temel tartışmanın da ana gövdesini teşkil etmektedir.

Öte yandan söz konusu tartışmanın, kuramsal ve metodolojik bazı potansiyel tehditlere maruz kaldığını ve bu tehditlerin çalışmanın sınırlılıklarını belirlediğini de vurgulamak gerekir.

3.5. Çalışmanın Sınırlılıkları: Kuramsal ve Metodolojik Potansiyel Tehditler

Yoksulluk çok boyutlu bir kavram olarak makro ve mikro birçok araştırmaya konu edilmiştir. Bu araştırma yoksulluğu mikro boyutundan ele alarak yoksula sinema evreninde odaklanma amacındadır. Bu yönüyle çalışma, yoksulluğa dair genel bir söylem sınırlılığına sahiptir. Belirlenen örneklem kapsamında ele alınacak tiplemeler erkek karakterlerle sınırlıdır. Bu sınırlama, örnekleme sürecinde de vurgulandığı üzere "erkek" tiplemeler merkeze alınarak yapılmamışsa da mevcut durumda açığa çıkan tablo kuramsal bir sınırlılık olarak işaretlenebilir. Öte yandan bu çalışma, izleyicilerin deneyimlerini ve öznelliklerini kapsamamaktadır. Analizin odağı izleyiciler değil,

filmlerin anlatısıdır. Bu metin okuma işlemi, tabiatı itibariyle bir genelleme yapma sınırlılığına sahiptir.

Çalışmanın metodolojik sınırlılıklarından ilki ise evren ve örneklem seçimiyle ilgilidir. Çalışmanın evreni Türk sinemasında komedi unsuru taşıyan filmlerle, alınan örneklem ise inceleme nesnesi filmlerle sınırlandırılmıştır. Sinemada yoksul temsiline dair yürütülen araştırmalarda nitel yöntem kullanımının yaygınlığı görünürdür. Dolayısıyla çözümleme, teorik çerçeveyi açıklamaya yönelik kuramsal genellemelere ulaşma hedefi ile sınırlıdır.

3.6. Çalışmanın Yöntemi: Metaforik Temsillere Karşı Metonimik Temsiller/"Belirlenimsizlik ve Karar Verilemezlik Hali Olarak" Yapıçözüm

Yapıçözümü, postyapısalcılığın argümanlarında biridir ve çalışmanın literatür taramasıyla bu anlamda bir uyumluluk içerisindedir. Çünkü hem maduniyet, hem gündelik direniş paradigması hem de gülmenin bu paradigma içerisinde işgal ettiği konum postyapısalcı argümanlarla açıklanmaya çalışılmıştır. Postyapısalcılık, yapısalcılığın yaptığı gibi özneyi yapının altına yerleştirme yerine "pratikler" denilebilecek bir kavramı yerine geçirerek özne/yapı çatallanmasını giderir. Postyapısalcılar açısından ilginç olan, ne öznenin kurucu içselliği ne de yapıların kurucu dışsallığıdır, onun yerine hem "özneler", hem de "yapılar"ı üreten olumsal pratiklerin birbiriyle kenetli ağıdır (May, 2000: 96-97). "Ne temelci ne de hiççi, ne totaliter ne de liberter olan bu siyasal bakış açısı projesi, kendi anarşizmini üretir" (May, 2000: 189); Stuart Hall'un ifadesiyle "yapıları tarihselleştirir" (1999: 102). Bu yeni oluşumda, makro siyasetler yerini mikro siyasetlere, kolektif direnişler yerini gündelik direnişlere bırakır. Örneğin Deleuze ve Guattari bir ağacın aşkınlığınca belirlenmiş büyük kopukluklar ve büyük hareketler yerine bir köksapın (rizom) içkinliğinde çatışmalar ve itilmelerden bahseder: Bir mikro-politika (1993: 24). Buradaki politik tavır, iktidar ilişkilerinin ağımsı karakterinin ve bu ilişkiler üzerinde gelişen, içiçe geçmiş, indirgenemez baskılar farklılığının kabul edilmesinden kaynaklanır. İktidar ve baskının merkezsiz olması gibi, direnişin de merkezsiz olması zorunludur (May, 2000: 69-70). Arzu siyaseti adı verilen bu anlayış, "başka türlüsü mümkündür" düşüncesinin kolektif bilinçaltında bir itki yarattığı, bunun da yine

kolektif eylemlilikle birleştiği siyaset anlayışına gönderme yapar (Deleuze ve Guattari, 1990: 22). *Hareket İmge* (2014) ve *Cinema 2: The Time-Image* (1989) adlı yapıtlarında Deleuze mevcut düşüncesini, sinema alanında yürütür; kopuş-çatlatma-kaçış çizgileri (1993: 26) üzerinden minör olanın majör olanı nasıl yersizyurtsuzlaştırdığını ve göçebeleştirdiğini inceler. Sinemanın minör olana sunduğu olanaklar Delezue'e göre, gelmekte olan halka yeni bir model sunar.

Derrida da Heidegger'den ödünçle kullandığı yapıçözümü (deconstruction) ile mevcut yapıyı çoğulcu ilişkiler lehine tersine çevirmek istemiştir (2014a: 20). Derrida'nın ifadesiyle "uzlaşımlar ve kurumlar istikrar kazandırma çabalarıdır ve bu, onların özünde istikrarsız ve kaotik bir şeye istikrar kazandırmaya çalıştıkları anlamına gelir. Böylece, istikrar kazandırma çabası tam da istikrar doğal bir şey olmadığı için zorunlu hale gelir" (Derrida, 1998: 135). Derrida burada şunu söylemek ister: Kaos ve istikrarsızlık hem yanımıza yasaları, kuralları, uzlaşımları, siyaseti ve geçici hegemonyayı alarak mücadele etmeye çalıştığımız en kötü şeydir hem de bir şanstır; bir değiştirme, istikrarsızlaştırma şansı. Yapıçözücü bir bakış açısının göstermeye çalıştığı şey tam da olanaklı olanla olanaksız olanın kesiştiği bu noktayı açığa çıkarmaktır: Bir yazarın niyetiyle yazısının akışında ortaya çıkan öğeler arasındaki gerilimlerin gösterilmesi. İzlerin bağlantı noktalarını ve düğümlerini çözen, gizli kalmış olabilecek şeyleri gün ışığına çıkartan, metnin satır aralarına yerleştirilen ayrıntıların derin bir okumada son derece önemli olabildiğini ortaya koymak için detaylara ve dipnotlara odaklanan "yakın okuma" (Howells, 2017: 224-225) ya da "metnin içine düşmek" (Arslan, 2005: 20) diyebileceğimiz bu türden bir uğraş, hem okuduğu düşüncenin protokollerine, onun içinde işleyen yasalara, kavramlara, stratejilere sadık kalan ve bunları tekrar eden bir yorumsal strateji hem de bir noktadan sonra bütün bu stratejileri, yasaları ihlal eden ve o metnin kapattığı imkânlara bakan veya o metnin kenarlarında, kıyılarında kalan ve terminolojik olarak kullanılmayan başka kelimeleri bulup kavramsallaştıran çifte bir okuma pratiğidir: Tekrar ve ihlal. Veya ötesine geçme, dışına çıkma, aşırılık. Şöyle tanımlamak da mümkün: Bir metnin içindeki gerilimlerin, açmazların, çelişkilerin, bir şeyin imkânını açıklarken aslında yazarın onun imkânsızlığını da gösterdiği anların bulunup su yüzüne çıkarması. Bir kararverilemezlik ile bitme hali (Hoy, 2013: 59-62). Sonuç olarak ele aldığı her

metinde o metnin terimleriyle bir kavram icat eden yorumsal bir pratiktir yapıçözüm. Farkın ve heterojen olanın vurgulandığı, aynının içinde hep farklılığın arandığı bir düşünce sistemidir (Derrida, 2014: 38-39). Ki bu, yazmanın konuşmayı, konuşmanın ise düşünceyi temsil ettiği ve bu temsilin özgün düşüncenin yabancılaşmasını zorunlu kıldığı yönündeki yaygın görünüşün hatalı olduğu iddiasından beslenir. Kabule göre, hiçbir zaman kastettiğimiz şeyi tam olarak ifade etmeyiz. Bunun nedeni dilin veya yazmanın niyetimizi saptırması değil, bilincimizde dilsel ifadeyi önceleyen ve dil aracılığıyla temsil edildiğinde tahribata uğrayan saf ve özgün bir niyetin veya düşüncenin olmamasıdır (Howells, 2017: 226). Dolayısıyla dilsel yapının karşıtlıklardan oluştuğu konularında yapısal dilbilim ile hemfikir olan Derrida, söz konusu yaklaşımlardan farklı olarak bu karşıtlıklar arasında metinlerarası[70] bir okuma yapmanın zorunluluğundan bahseder; temelci bir anlayışı ve bütünlüklü özne kavrayışını reddeder. Hoy'e göre aşkın bir gösterilene atıfta bulunmak hakkındaki ideali terk etmek, yapıçözümcüleri şunu söylemeye itmiştir: "Eğer bir metin kendisini aşan bir atıfta bulunuyorsa, bu atıf sonuçta başka bir metne yöneliyor olabilir. Tıpkı işaretlerin yalnızca başka işaretlere atıfta bulunması gibi, bir metin de metinlerarasılık adı verilen kesişen ve muğlak olarak yayılabilir olan bir ağ ortaya çıkararak, yalnızca başka metinlere işaret edebilir" (Hoy, 2013: 72). Barthes'ın ifadesiyle "kuşların uçuşundan anlam çıkarmaya çalışan önbilici gibi, yorumcu da anlam göçlerini, izgelerin yan yana gelişlerini, alıntıların geçişlerini gözlemlemek amacıyla metin boyunca okuma kuşakları çizer" (1990: 142). Amaç, metnin gerçeğini (derin, stratejik yapısını) değil, çoğulluğunu göstermektir. "Bir metnin eleştirisi ya da bu metnin bir eleştirisi sunulmayacaktır; birkaç eleştirinin (ruhbilimsel, psikanalitik, izleksel, tarihsel, yapısal) anlambilimsel varlığı önerilecektir; daha sonra her eleştiri kendi sesini dinletebilir, bu ses de metnin seslerinden birinin dinlenmesinden başka bir şey değildir" (Barthes, 1990: 142).[71]

[70] Metinlerarasılık, salt metinler arasında bağlantı kurularak örtük olan anlamın açığa vurulması olarak ele alınmamalıdır. Metinlerarasılık, metnin çoklu anlamıyla, çoklu bağlantılar nedeniyle anlamın bir metinden başka metinlere taşınmasıyla, metnin kendisini diğer metinlere açmasıyla ve bu nedenle anlamın süregitmesiyle ilişkilidir.

[71] Terry Eagleton, Barthes'ın Yazı/Yorum'daki yöntemini "birimlere bölmek ve onlara kod uygulamak" şeklinde işlettiğini yazar. "Anlatı kodu, hikâyenin kat kat açılan muammalarıyla ilgilenen yorumlayıcı kod, metnin dayanak aldığı toplumsal bilgiler toplamını inceleyen külürel kod, insanların, yerlerin ve nesnelerin yan anlamlarını ele alan anlamsal kod ve metindeki cinsel ve

Barthes'ın metni "gösterenler galaksisi" (1990: 135) olarak tanımlaması ve okuyucuyu gösterenlerin oyununa kendini kaptırmaya davet ederek bundan haz almalarını önermesi, Derridacı yapıçözümüyle ortaklaşır. Her iki düşünüre göre de bir yorum, hem metnin hem de yorumun yeniden yorumlanmasına kadar askıda bırakılır. Bağlantılar mutlak değildir. Bağlantıların mutlak olmaması her okumada eklenebilir olan metnin durağanlığını imkânsız kılar. İzleri takip eden, birbirine ekleyen ve metinsel bağlantıları birleştiren okuru yazara dönüştüren (Allen, 2002: 50) bu eleştirel düşünceyi "anlamın bağlamsallaşmasının döngüselliği" (Schleiermacher: 1998: 7-8) üzerinden düşünebiliriz. Anlam burada, tıpkı Sisyphos'un taşı[72] gibi nihai bir noktaya ulaşmaz. Metin okuma işlemi süreksizdir. Örneğin, aynı kişinin aynı kitabı farklı yaşlarda okuduğunda farklı anlamlar çıkarabilmesi gibi, aynı kitap farklı yaşlarda okunduğunda farklı anlamlar iletebilir. Hatta bu, aynı kitabın tekrar eden okumalarında dahi söz konusu olabilir.[73] Yani oyun geçicidir ve anlam sürekli kendini erteler.[74] Peki, Derrida bu oyunun/süreksizliğin (yapıçözüm) kurallarını hangi dinamiklere yaslamış, hangi kavramlara odaklanarak geliştirmiştir?

Yapıçözücü referanslarıyla Derrida, sesmerkezcilik/sözmerkezcilik, differance, tersine çevirme/yerinden oynatma ve baskıya verme kavramlarına odaklanır.

psikanalitik ikiliklerin haritasını çıkarak simgesel kod." Eagleton'a göre bunlar yapısalcılık pratiğinden pek farklı görünmüyor gibi dursa da metnin birimlere bölünmesi keyfidir. Seçilen beş kod, sonsuz sayıdaki olasılık arasından seçilmiş beş koddur. Bazen tek olarak bazen de çoğulcu bir biçimde (mesela üçü birden) aynı birime uygulanırlar. Bu kodlar en sonunda metni herhangi tutarlı bir anlam bütünlüğüne sokmaktan kaçınırlar. Böylece metin, "yapı"dan ziyade açık uçlu bir "yapılaşma"ya karşılık gelir (Eagleton, 2014: 149-150).

[72] Sisyphos, Zeus'un öfkelenmesine neden olduğu için Hades tarafından ebediyen cezalandırılmış bir kraldır. Hades, Sisyphos'u büyük bir taşı dik bir tepeye çıkarmaya mahkûm eder. Ancak Sisyphos ne kadar uğraşsa da, tepeye yaklaştığında taş her defasında aşağı yuvarlanır. Sisyphos, "yolda olma"nın metaforudur. Söylencede nihai bir varış noktası bulunsa da, Sisyphos miti hedefe ulaşamamanın, yolun, dairesel bir hareketin, döngüsel bir eylemin, bitmez bir çabanın hikâyesidir.

[73] Bunu, Hall'un yazar tarafından verilen ayrıntıların okuyucunun alımlamasına göre değişebileceği yönündeki yaklaşımına öncül düşünülebiliriz.

[74] Anlamın hazır verili olmadığı, anlamayı en temelinden düzenleyen ve öncelleyen bir sürecin bulunmadığı görüşü, doğa bilimleri ile tin bilimleri arasındaki kırılmadır. Anlam üretmede öznel ve göreli bir yaklaşımın kapısını aralayan bu kırılma, Husserl'de "kategorik yönelim" ve "yönelen bilincin önceliği" (2001: 218-219, 236), Gadamer ve Dilthey'de "tekillik" ve "anlamanın tarihselliği" (1979: 230; 2008: 99), Heirsch'de "silinebilir şema" (1972: 247), Habermas'da "tarihsellikle etkileşimli bilinç" (2011: 551), Heidegger'de "faktisite" (belirsiz irade) (2004: 92), Schleirmacher'de "anlamın döngüselliği" (1998: 7-8), Barthes'da "açık uçlu", "yazılırlı metin" (1990: 142), Eco'da "açık uçlu okuma" (1991: 23), "yorum ve aşırı yorum" (1996: 75) ile anlamın verilmişliğini sorgulayan sonsuz bir yorumlama sürecine uzanmaktadır. Derrida da izlerin izinde bitmeyen bir oyuna dönüşen anlamın tamamlanamaması düşüncesiyle hermeneutik geleneğe postyapısalcı yönelimle eklemlenen bir isimdir (Küçükalkan, 2017: 74).

Sesmerkezcilik sözün yazıya olan üstünlüğünü kuran, söz/yazı ikili karşıtlığında yazıyı söze bağımlı kılan bir tür sesmerkezcilik söylemidir. Ve bu Derrida'ya göre, dil ile gerçeklik arasındaki ilişkinin yanlış kurulmasına sebep olmuştur (2014a: 241). Fenomenoloiji geleneğinden etkilenen Derrida, yazıyı söz karşısında yüceltir. Söz merkezli düşüncenin şimdi ve burada anlamlarını barındıran "bulunuş metafizi"ğine hizmet ettiğini savlayan düşünüre göre sözmerkezcilik, söz despotizmidir; anlama sürecini dinleyici aleyhine işletir. Buna karşılık yazıda göndericinin niyetinin net olarak okunamaması, yazarın hâkimiyet ve denetimini ortadan kaldıracak; anlama sürecinde okur ve yorumcunun etkin kılınmasıyla anlam, özgürce yayılma potansiyeline kavuşacaktır. Derrida'ya göre "metnin dışında hiçbir şey yoktur" (1992: 102) ve yapıçözüm, sesmerkezci metafiziğin yapıçözümüdür (2014a: 242).

Derrida için bir diğer kavram "differance"dır.[75] Anlamın şimdi ve burada ile kayıtlanmasına karşı çıkan Derrida, bulunuş metafiziğine bir reddiye olarak differance kavramını geliştirir. Yazıyı, anlamı oluşturan differance ile eşit değerde sayan bu düşün (2008a: 54-55), metafiziksel varsayımlara inanılmayacağı konusunda yapısalcılarla aynı görüştedir. Bu nedenle de bu geleneğe yeniden hayat vermeye çabalamaz. Ancak Derrida'ya göre bu yönlü bir bakış,[76] gösterenler (materyal, yani maddi olarak anlam taşıyıcısı) arasında bizim bir gösterilenle (anlam ile o anlamı taşıyan maddi katman arasındaki ilişki) ilişki kurmamızı koşullar (2008: 55). Bu açıdan da yapısalcılık Derrida için, mitleri ve söylemleri çözümlerken birtakım yasaların peşinden gider. Üstelik bu yapılar, kapalı bir sistemi varsayar. Bir bakıma, o yapı içinde gösterenlerin bir oyunu vardır ancak oyunun durduğu ve her şeyin kontrol edildiği bir merkez de vardır. Ve o merkez de, hep bir mevcudiyet olarak anlaşılır (Derrida, 2006: 34-36). Derrida burada şuna itiraz eder aslında: Böyle bir merkezin olmasına, oyunun bir noktada durdurulmasına. Açmak gerekir Derrida'ya göre yapıyı. Bu da ancak gösterenlerin oyununu sonsuz bir oyun gibi ele alarak mümkün olacaktır. Burada da Derrida'nın differance dediği harekete ulaşmış oluyoruz. Differance,

[75] Differance (farklılama/ayrımlaşma), difference (fark) kelimesindeki bir harf değişikliği üzerinden kurgulanmıştır. Sözel kullanımında aynı şekilde ifade edilen bu iki kelime yazıda farklı anlamlara gelir. Derrida sesmerkezci söylemi böylelikle yapıçözüme uğratır (2008: 53-54).

[76] Saussure, dilin bir sistem olduğu, o sisteme ait yasalarla ve ilişkilerle çalıştığı, bu yasa ve ilişkileri ancak bir dil sistemi içine girdiğimizde ve oradaki kurallarla ilişki kurduğumuzda, oradaki farklılık ilişkisini anladığımızda açıklığa kavuşturabileceğimizi ileri sürmüştür.

oyunun önceliği bir bakıma, oyunun hiçbir zaman bir mevcudiyet tarafından durdurulmaması/denetlenmemesi, mevcudiyetin ve yokluğun aslında sürekli oyun tarafından yeniden türetildiği bir düzen çıkarır karşımıza (Derrida, 2008a: 55, 61-62). Yapısalcılığın kapalı sistem kavramı yerine hem ayrılığı hem de ertelemeyi içeren bu sistem, aşkın bir gösterileni, hem "kendi" hem de "öteki" anlamına gelen differance gibi bir gösterene bağlar. Burada, ayrımsal kopukluk hem "kendi"nin ekonomisine kayıtlıdır hem de tamamen başka "olan"ın aşırılığına açıktır. Dolayısıyla differance bir karşıtlık değil, kendiliğin bir olumlanması, başkasıyla ilişkisi içinde kendiliğin bir ekonomisidir (Derrida, 2006: 36, 60). Derrida için de aslolan kuralsız ve özgür döngüsü içinde oyunu, Nietzscheci anlamda farkederek olumlamaktır. Eş deyişle, "kaderini sev" tavrıyla "evetlemek" ve oyunu yaratıcı bir biçimde sürekli kılmaktır (Derrida, 2008a: 63). "Dolambaçlı yoldan verilen bu sessiz teminat" (Derrida, 2008a: 57) Sim'e göre, "insanların sürekli olarak görmeye eğilimli oldukları kesinliği tam yakaladıklarını sanırken avuçlarından kaçırmalarıdır" (2000: 32).

Derrida'nın felsefesinde bir başka anahtar kavram "tersine çevirme/yerinden oynatma"dır (üstünü çüzmek) (Derrida, 2014a: 38). Çünkü Derrida, bir metnin yapıçözümünü, çocukların okulda kullandıkları yaz/boz tahtasına benzetir ve yapıçözümle, yazarın yazdığını silip yeniden yazar. Yapıçözümün temelini oluşturan üstünü çizme, göstergenin kendinden eminliğini ve anlamını sarsmaktadır. Bu bağlamda üstünü çizmek bu apaçık olmama durumunun bir temsili ve göstergenin bir yarısının her zaman o olmadığının bir resmidir (Sarup, 2004: 40). Amerikalı ünlü eleştirmen Wayne C. Booth esprili bir dille üstünü çizme kavramını Derrida'ya karşı kullanmış ve şunu söylemiştir: "Derrida hakkında yazdığım her şey onun yazdığı her şey gibi 'silme'dir. Siz de bu dipnotun üstünü çizip atabilirsiniz" (1979: 367).

"Baskıya vermek" ise metnin ilk niyetinden uzaklaşarak, metnin taşıdığı gizil varsayımları açığa çıkaran bir dizi operasyonel işlem anlamına gelmektedir. Bağlamın her yeniden kurulması, metni değiştirecek ve başkalaştıracaktır. Söz zincirinin olduğundan başka türlü olup olamayacağı, bağlam denen olanaklı değiştirim zincirinin halkaları arasındaki noktaları oluşturan kararverilemezlik anında gerçekleşir (Derrida, 2010: 72). Buna göre yapıçözüm yapısal kararverilemezlik alanını genişleterek, kararı,

kararverilemez bir zeminde alınan bir şey olarak görür. Kararverilemezler alanı, bu alanda olanaklı olan hamleleri çoğullaştırır. Böylece "olanaksız artık olanaklının zıttı değil, tersine 'olanaklıyı sarmalayan', olanaklıyı gerçekten 'olanaklı kılan' veya ona imkân tanıyan şey olacaktır" (Laclau, 1998: 83). Derrida'nın bu düşüncesini akılda canlandırmanın yolu, "söylediği her şeyin tırnak içinde olduğunu düşünmektir" (Sim, 2000: 33).

Düşünüre göre bir yanıyla yapısalcı olan ama bir başka yönüyle de yapısalcılığı aşan ve eleştiren bir tavrı olan yapıçözüm, "ne bir çözümleme ne de bir eleştiridir" (Derrida, 2008b: 188). Kavrama yönelik Derrida sis perdesinin arkasından konuşmaktadır: "Yapıçözüm ne değildir? Her şey! Yapıçözüm nedir? Hiçbir şey!" (Derrida, 2008b: 189-190). Bunun da ötesinde Derrida'ya göre yapıçözüm, "bir yöntem de değildir ve bir yönteme dönüştürülemez" (2008b: 189). Yapıçözümün bir yönteme indirgenememesinin temel nedeni onun her bir tekil durum içerisinde değişen içeriksiz bir biçim olmasıdır.[77] Yapıçözüm, kusurları veya zayıf yönleri gösteren değil, sistematik olarak görülmek istenmeyen şeyle ilgili neyin görülmesi gerektiği ile ilgilenen bir zihin işidir (Johnson, 1981: xv). Derrida'nın pusuya yatmakla eşdeğer tuttuğu bu uygulama, metne şüpheyle yaklaşmayı, temelde yatan sosyal ve kültürel olayları hesaba katmayı ve metindeki çelişki ve boşlukları keşfederek gerçekliği belli bir mesafeden kavramayı gerektirmektedir (Ülger, 2012: 197).

Özetle, anlamı askıya almak, sorgulamak, ertelemek ve başkalaştırmak suretiyle tarihsel bir suskunluğu kırma ve "bir iç faydaya" yol veren hakikati sorgulama fırsatı yaratan yapıçözümcü okuma, sakınılan, dışlanan, gülünç duruma düşürülen ve göz ardı edilen şeyleri dile sokar. Bunu da, ne kadar kısmi ve sınırlı olursa olsun "sessiz toprakların mevcut dil ve kültürde ortaya koydukları yırtığı hesaba katarak yapar" (Chambers, 2014: 51). Böylece işlemin sonunda her türlü zemin, temel ya da köken, çokluk lehine sorgulanmış olur. Yani yapısalcılık sonrası anlamına da gelen postyapısalcı düşünce, kararverilemezlik vurgusundan hareketle anlamın sürekli

[77] Yapıçözümün bir yönteme indirgenmemesi gerektiği yönündeki yaklaşım yazarın mevcut çalışmanın devamında da aktardığı üzere sistematik bir yöntem çizelgesi beklentisine karşı oluşuyla ilgilidir. Yapıçözüm, sıralı ve sistematik bir akışla uygulanabilir bir yöntem değildir. Nitekim bu, kendi doğasıyla da çelişir. Daha çok bir okuma pratiği, diğer bir deyişle metin analizi olarak düşünülmesi önerilmiştir.

ertelendiğini önceleyerek, metnin yeniden başka bir yönde yazılabilmesini içeren bir dizi işlem önerir. "Çokluk" ve "çokanlamlılık"a yapılan vurgu, yapının tek belirleyen olmadığı fikrinden yola çıkarak yapının bağlam belirleyiciliğine eklemlenen düşünsel, kültürel, cinsel, sanatsal, etnik vb. alanlara da odaklanılması gerektiğini söyler.

Nitekim söz konusu tiplemeler üzerine yapılan alanyazın taramasına bakıldığında, mevcut filmlerin bir eğlence niteliği taşıdığı, yapının sürekliliğini devam ettiren birer emniyet supabı olarak işlev gördükleri ve ürettikleri söylem itibariyle siyasal olana temas etmediklerine dair yaygın bir kanaat söz konusudur. Tüm bu çıkarımlar elbette önemli girişimlerdir. Ancak Ryan ve Kellner'ın *Politik Kamera*'da da ortaya koyduğu üzere ideoloji, eşitsizlik üzerine kurulu toplumlara özgü gerilimleri etkisiz hale getirirken bu güçlere işaret eder ve diğer olasılıkların etkilerini yine kendi temsil tarzı içinde sergilemeden edemez. "Bütün Hollywood filmleri özleri itibariyle ideolojiktir" ifadesini eleştiren Ryan ve Kellner, altmışlı yılların sonlarından seksenlerin ortalarına kadar uzanan bir dönemde Hollywood sinemasının bu yönelime nasıl karşılık verdiğini ortaya koymak için "metafor" (eğretileme)[78] ve "metonimi" (düzdeğişmece)[79] terimlerine başvururlar. Söz konusu iki terimi, temsilin iki ana eksenini (idealize edici/maddeselleştirici) belirtmek için genel retoriksel stratejiler olarak ele alan yazarlara göre metafor, ideal bir anlama gönderme yaptığından ideolojiktir. Farkçı değil, benzetimseldir. İmgeyi bir anlamla özdeş kılar, onun arkasına iter. Evrenselciliği dolayısıyla özgül koşullardan (bağlamsal) bağımsızdır. Örneğin, kartal imgesi metaforik temsilde özgürlük gibi ideal bir anlamın taşıyıcısıdır. Buna karşın metonimik temsilinde kartal, yatay düzlemde ele alınır. İdealize edilmez. Gerçekçi, somut ve materyalist yönelimi, anlamı sınırsız bir düzleme taşır. Kartal, bir parça olarak bütünle ilişkili düşünülür: Kuş yuvası, orman, soyu tükenmekte olan türler vb. Bu bakımdan yazarlara göre metafor geleneksel, metonimi ise dinamik ve belirlenimsizliği dolayısıyla gelecek yönelimlidir. Derrida'nın differance ve kararverilemezlik vurgusuna benzer şekilde, metonimik temsiller de çoğulcu ve

[78] Metafor (metaphor): Kitabi olarak değil hayali olarak uygun olan dil kullanımı (hiç kimsenin, yağmurun bile, böyle küçük elleri yoktur) veya bir şeyin ona benzeyen bir başka şey tarafından temsil edilişi (Eagleton, 2011: 263).

[79] Metonimi (metonymy): Bir şeyin onun parçası olan veya onunla ilişkili olan bir başka şey tarafından temsil edilişi (monarşi yerine taç; at yarışı yerine çim saha) (Eagleton, 2011: 263).

kestirilemezdir. Farklılıkları olumlar; bağlama odaklanarak eşitleme paradigmalarını yapıçözüme uğratır ve yıkarlar. İdeolojik metaforların altını oyan metonimik yaklaşım aynı zamanda tahakküm toplumunun istikrar ve kimliğini tehdit eden kayda değer güçlerin varlığının habercisidir (Ryan ve Kellner, 2010: 39-42). Demek ki yapıçözümcü okumanın taktiği, metinlerin kendi egemen mantık sistemlerine ters düştüklerini, "başlarının derde girdikleri, takıldıkları ve kendileriyle çelişkiye düşmek zorunda kaldıkları semptomatik noktalara, yani anlamsal çıkmazlara dikkat çekerek göstermektir" (Eagleton, 2014: 145). Bu bakıma yapıçözüm, ideolojinin görmezden gelmeye çalıştığı, tahakküm toplumunun ötesinde bir yerlere, daha eşitlikçi bir toplumsal yapıya işaret eden etki ve olasılıkları gizlendikleri yerlerden bulup çıkarmayı sağlayabilir.

Diğer yandan söz konusu analizlerin insanlığın bir bilinç aşamasını yakalayıncaya kadar yapısal düzeyde bütünlük gösterdiği fikrinden hareketle eylemsel (kentsel hareketler) olanı önceledikleri ve çıkarımların bu çerçevede şekillendiği düşünülmektedir. Oysaki literatürde de ele alındığı şekliyle siyasalın mikro boyutunda aktörler, karşı kendi özerk alanlarını korumada ve yaratmada belli araç ve taktikleri kullanırlar. Bunlar savunmacı nitelikte (gülme, aylaklık, karnaval/grotesk, hayal, oyun gibi araçlar ile yalan, dedikodu, iş yaşamında kaçamaklar, bilmezlikten gelme, işten çalma ve ayak sürüme gibi taktikler) olabileceği gibi saldırı niteliğinde (sesli tecavüz ve kamusal senaryo) de olabilir. Dolayısıyla gündelik direniş paradigmasının, mevcut direniş paradigmasını argümanlarıyla yapıçözüme uğrattığı, yerinden oynattığı ve yeniden baskıya verdiği söylenebilir.

Bu çalışmada da kararverilemezlik fikrinden hareketle anlamda kaybolan kısımlara odaklanılacak, ertelenmiş bu anlamlar (filmler ve filmler üzerine yapılan okumalar) yeniden ele alınacak, yerinden sarsılacak ve başka okumalara açılmak üzere tekrar ertelemeye bırakılacaktır. Ve bunlar, Derrida'nın da dediği gibi, metnin, yazarın elinden çıktıktan sonra artık okura ait olduğunu hesaba katarak yapılacaktır. Filmler ile toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi şifrelenmiş bir ilişki olarak düşünülecek, film çözümlemeleri Ryan ve Kellner'ın Holywood filmleri üzerinden yürüttüğü yapıçözücü okumanın referanslarıyla bir deşifre etme faaliyeti biçiminde gerçekleştirilecektir.

Yeşilçam'dan günümüze Türk komedi sinemasında yoksul-madun öznenin gündelik direniş pratiklerine ilişkin temel eğilimler Cilalı İbo, Turist Ömer, Şaban ve Recep İvedik tiplemelerinin temsilleri üzerinden ortaya konulacak; örnekleme alınan filmler maduniyet, gündelik direniş paradigması ve komik üzerine düşünsel izleklerin teorik ardalanına dayanarak postyapısalcı yaklaşımın argümanlarıyla, ideolojik metaforlara karşılık onların altını oyan metonimik bir yaklaşımla, diğer bir deyişle yapıçözümcü yöntemin referanslarıyla anlatıları açısından metin analizine tabi tutulacaktır. Böylece erteleme, izler ve yayılma yoluyla sabitlikleri çözülerek, (bir metin olarak filmlerde) orda olmayan, olmadığı sanılan ya da olabilecek olan tartışmanın içine yerleştirilecektir. Bu yapılırken de, üç soruşturma düzeyinden hareket edilecektir.

İlk düzeyde filmlerde tahakkümün işleyişine odaklanılacak ve Türk sinemasındaki temsilinde iktidar yoksullar üzerinden nasıl, hangi stratejilerle işlemiştir sorusuna yanıt aranacaktır. İkinci düzeyde kendi heterojenliği içerisinde gündelik direnme biçimlerinin eklemleyici kapasitesi, eklemlenme potansiyeli, içerici ve dışlayıcı imaları, açık ve kapalı yanları, seslendiği popüler öğeleri ve çağırdığı özneleri bakımından ne gibi özellikler sergilediğine yoğunlaşılacak ve şu sorular sorulacaktır: Türk komedi sinemasındaki temsilinde ayrıntılı ve sistematik toplumsal tabiyet biçimlerine tabi olan yoksullardan beklenen kamusal davranış tarzları (kamusal senaryo) nelerdir? İktidar ve tabiyet diyalektiğinde açığa çıkan direnme olanakları filmlerde nasıl şifrelenmiştir? Gündelik direnme olanakları, bildik siyasi ideolojilerden bağımsız olarak, ne tür siyasi akılları olanaklı kılmıştır? Bu siyasi akıllar hangi durumlarda kamusala ilan edilmiştir? Üçüncü ve son düzeyde ise (boylamsal bir araştırmanın imkânları kullanılarak) örnekleme alınan tiplemeler ve tiplemeler arasında gözlemlenen farklılıklardan hareketle, tahakkümün işleyişi ve tahakküme karşı geliştirilen direnme pratiklerinin Türkiye'nin toplumsal değişimine koşut olarak yaşanan genel çözülmeye bir cevap olarak okunup okunamayacağı sorunsallaştırılacaktır. Öncelikle takip edilecek yolu betimleyen bir haritaya yer verilecek; izleyen çözümlemeler eşliğinde Türk Sinemasında yoksul-madun öznenin direnme pratikleri, söz konusu üç soruşturma düzeyi üzerinden okumaya çalışılacaktır.

3.7. Türk Komedi Sinemasında Siyasalın Gündelik Kuruluşuna Yönelik Araştırma Bulguları

Türk komedi sinemasında siyasalın gündelik kuruluşuna yönelik araştırma bulguları, tiplemeler ve tiplemelerin karşılık geldiği dönemler esas alınarak dört ayrı başlık altında değerlendirilecektir. Cilalı İbo'nun peltek dil kullanımı üzerinden düşünüleceği ilk aşama, dildeki bozulma, çarpıtma ya da ana dili yersiz yurtsuzlaştırma temalarına odaklanacaktır. Nitekim bu bağlam, aynı dönem komedi sinemasında beliren diğer tiplemeler (örneğin, Adanalı Tayfur) için de söz konusu edilebilir. Bu bakımdan 60'lı yıllar, kentin yabancısı ancak ötekisi olmayan yoksul karakterin, ana dili göçebeleştirerek insanlar arasındaki ilişkilerin alışıldık uyumunu aşınmaya uğrattığı ve siyasala dokunduğu iddiası üzerinden okunacaktır. Her ne kadar Cilalı İbo filmleri farklı gündelik direniş pratiklerinin gözlemleneceği bir mıntıka olsa da, tüm bu kırılmalar ana çatıya hizmet edecek şekilde kurguya dâhil edilecektir. Bu çerçeveleme ekseninde 60'lar (1955-1965) Türkiye'si ve Türk komedi sinemasında yoksul-madunun gündelik direniş pratikleri, *"Cilalı İbo": Yoksulluğun Peltek Hali* başlığı altında örnekleme dahil edilen filmlerin metaforik ve metanomik bir okumaya tabi tutulmasıyla anlaşılmaya çalışılacaktır.

Turist Ömer, adı üstünde "turist"tir. Yani hem "içeri"de hem "dışarı"dadır. Dönemin Türkiye'sinin içeri (doğu) ve dışarı (batı) arasında salındığı gibi. Dönemin sinemasının seks filmleri ve arabesk filmleri arasında sıkıştığı gibi. 68 kuşağı ikliminden esen sert rüzgârın, 70'lerde kesilmesi gibi. Bu anlamda tiplemenin kendine has şairane dilini geçmişten ödünç aldığı; verdiği selamın ise 70'lerin "yeni" olanına yönelik olduğu düşünülmektedir. Bir şeyler ters gitmektedir ancak dönemin Türkiye'si gibi Turist Ömer'in de neşesinden bir şey eksilmez. "Neşe" burada siyasal olana dokunmadan ona nüfuz etmeye, ona direnmeye ve onu sarsmaya yönelik bir işlev görür. Çünkü siyasala doğrudan el uzatanın eli kırılmıştır. Yaratılan sinik hava içinde toplumdan beklenen majör konum, buna dertlenmesi, derdiyle kedere bürünmesi, sessizce beklemesidir. Ancak Turist Ömer, bir turist edasıyla, içeriye dışarıdan bakan bir gözle majör olanı yersizyurtsuzlaştırmış, eksilmeyen neşesiyle minör olana olanaklar sunmuştur. Eksilmeyen neşe pratiği, tam da ondan beklenenin derin bir keder

olduğu yerde derin çatlaklar yaratmış; mevcut yapıyı sarsmak anlamında gündelik olanın siyasal bir pratiğine dönüşmüştür. Bu çerçeveleme ekseninde 70'ler (1965-1975) Türkiye'si ve Türk komedi sinemasında yoksul-madunun gündelik direniş pratikleri, *"Turist Ömer" Halkı Selamlıyor: Uyumsuzun Neşesi* başlığı altında örnekleme dahil edilen filmlerin metaforik ve metanomik bir okumaya tabi tutulmasıyla anlaşılmaya çalışılacaktır.

Şaban, 80'lerin "dertli" adamıdır. "Darbe" alan Türkiye, yeni ekonomik yapılanmayla da birlikte zenginleşmenin küstahça görünümler sergilediği bir dönemin eşiğindedir. Kentlerin iyice dolduğu, iş imkânlarının daraldığı bir dönemde, yoksulun artık, "neşe"sine ilave olarak farklı pratiklere ihtiyacı vardır. Çünkü 80'ler Gürbilek'in de dediği gibi "hatasız kul olmaz" (Orhan Gencebay) dönemi değildir; "ben de isterem" (İbrahim Tatlıses) diyenler sahneye çıkmıştır. Söz bastırılmıştır ancak bu aynı zamanda, bir söz patlamasını da beraberinde getirmiştir (2001: 21, 97-99). Bataille ve Foucault'nun da altını çizdiği üzere yasaklar, çiğnenmeye gebe kalmıştır. Küçük kulübesinde mutlu bir hayat süren adamın mutluluğu, hemen karşısına taşınan komşusunun bir saray inşa etmesiyle sona ermiş; adam kendini daha da yoksullaşmış hissetmiştir. Dolayısıyla Şaban dertlidir. Öyküler onu altsınıfa özgü "saf", "inek" temaları üzerinden kurgular; kategorize eder. Ancak yine aynı öyküler, bu adamın siyasala, "sokak siyaseti", "gizli senaryoları" ve "taktikleriyle" nasıl da sızdığını ve nasıl bir "kral"a dönüştüğünü anlatacaktır. Bu çerçeveleme ekseninde 80'ler (1975-1990) Türkiye'si ve Türk komedi sinemasında yoksul-madunun gündelik direniş pratikleri, *"Şaban"ın Derdi ya da Dertli "Şaban": "İnek" ama "Kral" Adam* başlığı altında örnekleme dahil edilen filmlerin metaforik ve metanomik bir okumaya tabi tutulmasıyla anlaşılmaya çalışılacaktır.

Recep İvedik günümüzden seslenir. Ard arda çekilen serilerin her defasında bir öncekinden yüksek izlenme oranlarına sahip olması, onun Türk halkı tarafından dikkate alındığına dair bir mesaj niteliğindedir. Bedene ilişkin inşa edilen tüm kalıpları kırarak bir kaçış çizgisi yaratır İvedik. Majör olan tarafından sunulan güzellik kodlarını yersizyurtsuzlaştırarak, göçebeleştirir. Söz konusu bağlam, Türk komedi sinemasında *Tombulların Belirişi* (Özgüven, 2012: 99) adlı yazında ortaya konulduğu üzere

dönemin birçok tiplemesinde gözlemleyebileceğimiz önemli bir görüngüdür. Öte yandan İvedik, "Şaban" tiplemesi için kullanılan "bir halk kahramanı" temasını kullanır ancak Şaban'dan farklıdır. Gizli senaryosu yoktur İvedik'in. Taktiklerle de ilerlemez. Strateji geliştirir, senaryosunu kamusala sunar ve sokak siyasetini daha çok "sesli tecavüzler" üzerinden yürütür. İnsanın içindeki "hayvan"a odaklandığını söyler karakterin yaratıcısı. "Ben herkesin içindeki o hayvanım" der. Grotesk unsurlarla yarattığı karakterle Recep İvedik, ele aldığı her durumu itibarsızlaşarak, şeklini ve asaletini kaybettirir. Recep İvedik filmlerinin barındırdığı temsiller günümüz Türkiye'sinin fikirleri, inançları ve değerleri hakkında önemli göstergeler olmuşlardır. Recep İvedik filmlerinde, kimlik ve kültüre dair kaygıların arttığı günümüzde, kültürel kimliğe, gelenekselliğe yapılan vurgu ön plandadır. İvedik, yerel olan üzerinden lümpen bir kamusal dil yaratarak, majör olanı sarsmak, yerinden oynatmak ister gibidir. Bu çerçeveleme ekseninde günümüz Türkiye'si ve Türk komedi sinemasında yoksul-madunun gündelik direniş pratikleri, *"Recep İvedik", Yerel ve Otantik: Lümpenliğin Kamusal Dili* başlığı altında örnekleme dahil edilen filmlerin metaforik ve metanomik bir okumaya tabi tutulmasıyla anlaşılmaya çalışılacaktır.

3.7.1. "Cilalı İbo": Yoksulluğun Peltek Hali

Yönetmen Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası* (1968) adlı yapıtında "halk sineması"nı kavramsallaştırırken üç noktaya dikkat çeker. Refiğ'e göre, Türk sineması yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizm sineması, milli kapitalizm tarafından kurulmadığı için burjuva sineması ve devlet tarafından kurulmadığı için de devlet sineması değildir. "Türk sineması" der Refiğ, "doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için halk sinemasıdır" (2013: 89). Halk sinemasını karakterize eden unsurları ise şöyle sıralar yönetmen: Yıldız kişilikler, yabancı filmlerden uyarlama konular ve ulusal özelliklerin büyük ölçüde kaybedilmesi. Belki de bu yüzden tek partili dönemin tek yönetmeni ilan ettiği Muhsin Ertuğrul'u sinemayı Batı'dan ödünç aldığı üslupla tiyatrolaştırdığı,[80] çok partili dönemle birlikte sinema dilini geliştirme çabasıyla ortaya

[80] Muhsin Ertuğrul, 1917-1950 yılları arasında 27 komedi filmi çekmişir. Muhsin Ertuğrul'un damgasını vurduğu bu dönemdeki diğer yönetmenler de onun gibi tiyatro kökenlidir. Kuruoğlu ve Boz'a göre de bu durum, o dönemde çekilen filmlerin çoğu kez abartılı bir biçimde teatral özellikli olmasında

çıktığını düşündüğü Ömer Lütfü Akad, Atıf Yılmaz ve Osman Seden gibi yönetmenleri ise Batılı tiyatro etkilerinin yerine Batılı sinema dilini getirmek çabasının ötesine gidemedikleri için eleştirir (2013: 91, 93). Yeşilçam Sokağı'nda yuvarlanmaya başlayan, ne tiyatro ile ne de Batı sineması ile ilgilenen, sermayeleri ve teknik imkânları çok kıt birtakım yönetmenlerin (1944-1949, örneğin Muharrem Gürses) teknik ve estetik açıdan son derece ilkel olmalarına rağmen geleneksel Türk sanatlarına dayanan kökleriyle çok daha fazla ulusal özellik taşıdığından bahseder Refiğ (2013: 91). Teksoy'a göre "bu yönetmenlerle, onların izinden giden yönetmenlerin duygu sömürüsüne dayanan popülist anlayışlarının, büyük kentlerin kenar mahallelerindeki seyirciden ve Anadolu seyircisinden büyük ilgi gördüğü doğrudur" (Teksoy, 2009: 478). Ancak Türk sinemasında bir "geçiş"ten bahsedeceksek, bu, Akad'ın kamerayı sokağa indirmiş ve toplumsal gerçekçi film girişimleriyle ön plana çıkmış olması kadar, Yılmaz'ın kentin yanı sıra, kasaba ortamına da eğilen yapıtlar üretmesi ve Seden'in işlek bir kurguya, hareketli bir anlatıma ve biçimci özelliklere verdiği öncelikle açıklanmalıdır (Teksoy, 2009: 479-480).

Berduş: Yıldızlar arasına yolculuk

Söz konusu girişimler de göstermektedir ki Türk sinemasının son on yılda (1950-60) katettiği mesafe, "öz olarak seyirciye yaklaşmak, seyirciye yakın olanı vermek, seyirciyi istismar edinceye dek seyirciyle sürekli bir ilişki kurarak 'arz-talep süreci'ne[81] ulaşmaya çalışmak" (Scognamillo, 1998: 146) olmuştur. Örneğin, ünü gittikçe artmakta olan şarkıcıları dinlemek için pahalı gazinolara gidemeyen dar gelirliler, sinema aracılığıyla onları dinleme olanağı bulmuş (Onaran, 1994: 72); oyunculuk yeteneği olmamasına rağmen Zeki Müren'in başrol oynadığı filmler büyük ilgi görmüştür (Teksoy, 2009: 480). Bu bakımdan Cilalı İbo'nun geniş halk kitlelerince

---

etkili olmuştur. Tiyatro eserlerinden uyarlanan filmlerin yanısıra, ağırlıklı olarak geleneksel komedi unsurları ve karakterlerinin etkili olduğu filmler ise sayıca az olsa da vardır (2016: 248).

[81] Öyle ki bir yönetmenin bir yılda çektiği film sayısı anlatılara konu olacak kadar çoktur. Seden'in yurtdışında davetli olduğu bir festivalde yabancı meslektaşlarıyla arasında geçen diyalog şöyledir:
"*-Kaç sinema filmi çektiniz acaba, sorabilir miyim?*
-Tabi, sekiz.
-Oooo, sizin yaşınızdaki bir yönetmen için çok iyi bir sayı bu. Hangi zamanda, kaç senede çektiniz bu kadar filmi.
- *Bir senede, bu sene çektim."* https://eksisozluk.com/biri/gabbiano.

tanınmasıyla, Zeki Müren'li *Berduş*[82] (Osman F. Seden, 1956) filminde yer alması arasında anlamlı bir ilişki kurmak kaçınılmazdır. 1956 yılında geçekleşen bu buluşmayı Feridun Karakaya, 1962 tarihli Ses Dergisi'ne verdiği röportajda şöyle anlatacaktır:

> *Zeki Müren'in "Berduş" filmi çekiliyordu. Bir boyacı rolü vardı. Rolü canlandıracak oyuncu sete gelmedi. Rejisör Osman Seden'e, "Ağabey boya değil mi, ha yüze sürmüşüm, ha pabuca" dedim. Osman Seden, Zeki Müren'e, "Ne dersin, Feridun'u oynatalım mı" diye sordu. Geleceğim, Zeki Müren'in iki dudağının arasından çıkacak söze bağlı. "Oynasın" demez mi? Ben durur muyum, başladım çiftetelli oynamaya. Her şeyimi onun iki dudağından çıkan bu "oynasın" lafına borçluyum. ...Allah bu Zeki Müren'in tuttuğunu altın etsin! [O filmden sonra] Yeşilçam'ın bütün pencereleri bana açıldı* (Ses Dergisi, 19 Mayıs 1962).

Aslında filmde yer alacak karakter kekeme bir boyacıdır. Adı da İbo değil, İbrahim'dir. Karakteri "peltek"[83] yapan, adını da İbo koyan Feridun Karakaya'nın kendisidir. Çünkü O'na göre her ne kadar iyi yapılırsa yapılsın "kekeme" rolünün izleyiciye geçmeyen sıkıcı bir tarafı vardır: "Yaşar Özsoy diye bir oyuncu ağabeyimiz vardı, kekeme taklidinin kralını yapardı, yine de sıkıcı olurdu. Bunu biliyorum ya, düşündüm, ben rolü kekeme değil peltek yapayım dedim" (Karakaya, 1995). Peki,

---

[82] Berduş (Zeki Müren), fakir bir ayakkabı boyacısıdır. Eğitim almamıştır ancak dili, bir dilbilimci edasıyla kullanır. En yakın arkadaşı Cilalı İbo'dur. Berduş'un hırsızlık yapan abisi ise meyhane işletir. Boş zamanlarında abisinin meyhanesinde garsonluk yapan ve şarkı söyleyen Berduş, abisinin baskısıyla hırsızlık da yapar. Ama yine de abisinin gözünde işe yaramazın tekidir. İlerleyen sahnelerde Cilalı İbo bir kolye bulur; sahibine vermek istemez. Ancak Berduş, "Biz boyacı, berduş, evsiz olabiliriz ama hırsız değiliz." diyerek kolyeyi sahibine teslim eder. Kolyenin sahibi Berduş'a âşık olur. Abisinin baskıları sonucu hırsızlık için girdikleri evin sahibi de kolyeyi teslim ettiği bu kız çıkar. Yakalanan Berduş hapse girer. Tahliye edildiğinde aynı kızın evinde çalışmaya başlayan Berduş, olayların açığa çıkmasıyla kovulur. Arkadaşı Cilalı İbo ise kendisine kalan miras ile zengin olmuştur. Berduş yardım için İbo'nun yanına gider ancak İbo artık çok değişmiştir. Berduş'u hakir görür. Evine dönen Berduş tekrardan abisinin "hırsızlık yapalım" baskılarına maruz kalır. Ancak bu kez tamam demesinin arkasında onu tutuklatıp, intikam almak vardır. Hırsızlık esnasında polisi arar ama yaralanır. Aslında iyi bir insan olduğu anlaşılır ama çok geçtir. Berduş hayatını kaybeder.

[83] Pelteklik tıp literatüründe işitme sorununun dile yansımış şekli olarak tanımlanır. Yarım damak hastalığı, bademcik sorunundan ileri gelen burundan konuşma ile ağız ve diş yapısında bulunan herhangi bir sorun, örneğin ön dişlerin bulunmaması peltekliğin nedenleri arasındadır. Görülmektedir ki temelde dildeki yapısal bir bozukluğun işareti olan pelteklik, yine belli eksikliklerin sonucu olarak açığa çıkmaktadır. Bu nedensellik ilkesi, bir eksikliğin başka bir eksikliğe kendini açtığı zincirleme bir bağdan söz etmemizi de mümkün kılmaktadır. Nitekim Cilalı İbo tiplemesinin yoksul bir karakter üzerinden yapılandırılmış olması, bu halkanın bir diğer tamlayıcısı olarak görünürdür. Maddi kaynaklardan yoksunluk kendini diğer eksiklikler üzerinden çeşitlendirmekte; yoksulluk, üzerine giydirilen Cilalı İbo elbisesiyle peltekleşmektedir. Peltek kelimesinin "tutuk ve titrek bir biçimde" anlamına gelen sözlük tanımını da çerçevenin içine dâhil ettiğimizde, söz konusu bağlamın anlamlı bir uyumlanma içerisinde olduğu anlaşılacaktır.

Karakaya'nın gözlemlerini doğrulayan şey nedir? Türk halkı neden kekemeye değil de peltek olana ilgi göstermiştir?

Tek hece iki kelime: Peltek ya da pelte

Vurgulamak gerekir ki, kekemelik konuşmayı geciktirme, bir diğer deyişle konuşamama haliyken, pelteklik, çıkardığı sesler itibariyle çocuğa özgü içerimler barındırır. İbrahim isminin İbo kısaltmasıyla kullanımı da çocukluk imgelemini pekiştiren bir diğer ayrıntıdır. Feridun Karakaya bununla da yetinmemiş, bu ismi şapkasına "Cilalı" öneki ile birlikte kazımıştır. Yönetmen Seden'in bunu görünce kendini yerden yere vurduğundan bahseder Karakaya: "O ne öyle! Sil onu şapkandan! Çocuk piyesi mi bu!" diyerek sinirlenen Seden'in, çekimler başladıktan sonraki tepkisi ise daha sert olacaktır: "Eşekoğlu eşek, artık kalacak öyle adın Cilalı İbo diye. Çocuk Tiyatrosuna döndürdün filmi" (Karakaya, 1995).[84] Karakaya'nın Çocuk Tiyatrosu'nda uzun yıllar geçirmiş olmasının Seden'in kaygılarını tetiklediği düşünülebilir. Ancak daha da önemlisi "Cilalı İbo" etiketinin (bedenin sözel olmayan çığlığı), "başın üstünde yerinin olması"yla[85] ilgisidir. Bir eksiklikten fazlalık çıkarmaya yönelik bu çaba, çocukluk oyunlarını anımsatan bir ruha açılır. "Çocuğa özgü bu ruh, sadece kudretsizliğin değil, bu kudretsizlikten kudret çıkarma arzusunun da bir formudur" (Arslan, 2005: 44). Bu bakımdan "İbo'nun peltekliği", dildeki bu çocuksu fark/eksiklik ve bunun toplumda bulduğu karşılık/fazlalık, Türk toplumunun Batı karşısında kendi çocuk kalmışlığıyla başetme, kendini gülünç bırakmış bu yazgıyı sevilebilir bir şeye dönüştürme, Batı'nın tuttuğu aynada beliren çocuk imgesini tersyüz etme çabasıyla açıklanabilir. Gürbilek'in 60'lı yıllar Türkiye'sine *Acıların Çocuğu* üzerinden bakmamızı önerdiği bu kavrayış, erken yaşta büyümek zorunda kalmak,

[84] Seden her ne kadar başlangıçta sert tepki göstermiş olsa da, Mehmet Dinler imzasını attığı Cilalı İbo filmlerinde sık sık şu soruyu sordurmuştur karakterlere: "Tanıyor musun bu çocuğu (Cilalı İbo)?" Örn: *Cilalı İbo Kadın Avcısı* (Osman F. Seden, 1964).

[85] "Başın üstünde yeri olması" ifadesi ile ikili bir yapıdan bahsediyoruz. İlki bu etiketi bedenine kazıması, ikincisi bunu bir kazanıma dönüştürmesi. Şöyle ki, gündelik hayatında salt ekmek yiyerek öğününü geçiren Karakaya, yer aldığı filmlerin tamamında yoksuldur. Ayakkabı boyacısıdır. Cilalı oluşu da buradan gelir. Cilasıyla parlatır. Ancak ne var ki onu parlatan da şapkasına yazdığı ve yönetmen Osman Seden'in uyarılarına rağmen silmediği "Cilalı İbo" yazısıdır. Zeki Müren'li *Berduş* (1956) filminde ilk kez izleyiciyle buluşan Feridun Karakaya, "başımın üstünde yerin var" dediği bu etiketle (damga) "baş üstünde tutulacağı" günlerin kapısını aralamış; aradan geçen iki yılın ardından *Cilalı İbo Yıldızlar Arasında* (Osman F. Seden, 1958)'ki yerini almıştır.

yani çocukluğunu yaşayamamak ve bu yüzden de hep çocuk kalmak temalarıyla "çocuk kalmış toplum" hissiyatına odaklanır (2012: 41-42).

Çocukluğun "sona ermemesi" Deleuzecü terminolojide disipliner ve denetim toplumlarını ayırt edici kılan "yarı-kararlı bir durumdur". Çünkü disipliner bir toplum, düzgün bir insan olmanın başlangıç noktasını düzgün bir çocuk olmakla, dolayısıyla da disipline edilmek ve normalleştirmekle ilişkilendirir. Ancak panoptik sınırların yok olmasıyla kendini belli eden denetim toplumlarında, hiçbir şey sona ermez; yarı-kararlı durumlar ortaya çıkar (Deleuze, 1995: 177, 179): İnsan-çocuk her yere, her alana yayılır. Bir bakıma "çocuklaşma"da, tersine işleyen bir mekanizma söz konusudur: Çocuktan yetişkine değil de yetişkinden çocuğa doğru işleyen bu mekanizma, "dışarının sonu", çocuk (istisna) ile yetişkin (kaide) arasındaki ayrımın sonu demektir (Diken ve Laustsen, 2011: 94). Görünen o ki Feridun Karakaya boyacı İbrahim'i İbo yaparak ve onu peltek konuşturarak, yetişkini çocuklaştırmış/insanı maymunlaştırmıştır. Toplumdan doğaya işleyen bu süreç, "ters yüz etme"nin ötesinde "tersi yüze dahil etme" girişimi olarak düşünülmelidir: Dışarıda olanın içerilmesi. Yani toplumsal hayatın doğal ortam kabul edilmesi. Bergson'a göre bu, toplumsal olanın itici gücüne itaat edilmesini de gerekli kılar. "Sanat şayet toplumdan kopmak ve yalın doğaya dönmek" ise der Bergson, "güldürü, sanata sırt çevirmiş olur" (2014: 108). Bu bakımdan bir Ayşecik, Ömercik, Sezercik ya da Yumurcak değildir Cilalı İbo. Yetim mi öksüz mü bilmeyiz. Gözyaşlarını saklar; izlemeyiz. Mazlumdur; hissetmeyiz. Acılarına gülmeyi, güldürmeyi seçmiştir o. Paranın, zenginliğin ve gücün karşısında durmuştur ancak bunu yerel bir erdemle değil, amacına/çıkarına ulaşmak adına yapmıştır. Böylece özgürlüğün sıkıntılarına katlanmadan nimetlerinden yararlanmaya çalışmış; varolmanın güçlüklerinden kaçmanın iki yolunu, iki mutlu sorumsuzluk stratejisinde bulmuştur: Çocuksuluk, kurbanlaşma.

Çocuksuluk, kurbanlaşma: Toplumsala direnme

Birinci durumda masumiyet, çocukluk yılları tasasızlığının parodisi olarak anlaşılmalıdır; sürekli olgunlaşamamışlık biçiminde doruk noktasına varır bu. İkincisindeyse, suç yokluğu, kötülük yapabilmekten uzak olma anlamına gelir ve kendi kendini kurban biçiminde ortaya koyar. Çocuksuluk, yalnızca kendi içinde bir

korunma gereksinimi değil, çocuk öz nitelikleri ve ayrıcalıklarının yetişkin yaşa aktarılmasıdır aynı zamanda. Sınırsız bir açgözlülükle bir emniyet isteğini birleştirir, en küçük yükümlülüğe uymak zorunda kalmadan kendi sorumluluğunun üstlenilmesi dileğini sergiler: Hiçbir şeyden vazgeçmeyecektir (Bruckner, 2006: 17-19). Bu bakımdan İbo'nun durduğu yer, "biri ve öteki olma durumu arasındaki aralık; dışarıda kalan öteki durumun açtığı boşluktur" (Açıkel 1996: 191). Diğer bir deyişle, İbo'nun maduniyeti, masumiyet ve şiddet arasındaki eşiğe yerleşir: İyinin ve kötünün ötesinde bir yere.

Şöyle ki, ilk bakışta "Yavyumm" seslenişinde şifrelenmiş masumiyet, metaforik ideallerin altındaki kitabi ya da maddesel gerçekliği deşmeye ve geleneksel anlam bütünlüklerini yıkmaya dönük bir geri şifreleme sürecini harekete geçirdiği ölçüde metonimiktir. Masum ve çocuksu Cilalı İbo ideali, âşık olduğu kadının başkasıyla evlendirileceğini öğrenen Cilalı İbo'nun acımasız ve kinik bir adam olan benzerinin (Jilet) yerine geçmesi ve onun imkânlarını (adamlarını/çetesini) kullanarak bu evliliğe mani olma serüvenini anlatan *Cilalı İbo ve Tophane Gülü* (Osman Nuri Ergün, 1960) adlı filmde çökertilir. Cilalı İbo'nun, Jilet olmadığına ilişkin şüphelerin belirginleştiği anlarda, bir kabadayı lisanıyla tam da Jilet'in "dil"inden konuşarak şüpheleri bertaraf ettiği anlar, peltekliği Greimas'ın vurguladığı anlamda bir "tarz" olarak ele almamıza ve bu yolla anadilin/yetişkinliğin bilinçli olarak bozuma uğratıldığını düşünmemize olanak sağlar.[86] Tarz burada, "simgesel bir planda ortaya konulan dilsel bir yapıyı, bir insanın temel yaşam tarzını" (Greimas, 1962: 245) özgün kılandır; tekil olanın yan anlamlarını ortaya koyandır. Tümceleri kurma ve evirip çevirme sanatına (Certeau, 2008: 196) gönderme yapan bu türden bir kullanım riskten uzak durma, mümkün olduğunca az tehlikeye atılma ve birilerini kızdırabilecek küstahlıklar yapmaktan kaçınma anlamında iktidar karşısında hasar denetimi yapmaya yönelik manevralardır (Scott, 2014: 66). Bir bakıma egemen kültürün içinde ve bu kültürün araçlarıyla, daha doğrusu bu kültürün bizzat kendisiyle birlikte, bu kültürün kanunlarını minik parçacıklar haline getirerek kendine özgü kurallara dönüştürüp, dümenler ve oyunlar

[86] *Cilalı İbo Almanya'da* (Osman F. Seden, 1970) adlı filmde de benzer bir örnekle karşılaşırız. Cilalı İbo Hitler'e çok benzemektedir. Hitler'in Türkiye'ye karşı bir saldırı hazırlığında olduğu bilgisi Türk istihbaratına ulaştığında, Cilalı İbo'dan yardım istenir. Cilalı İbo Hitler'in kılığına girerek planları öğrenmeye çalışır. O anlarda Cilalı İbo Hitler'in "dil"inden konuşmaya başlar.

çevirerek, manevralar yapan (Certeau, 2008: 47) Cilalı İbo, kalabalık bir "alet çantası" (Wittgenstein: 2006: 18)'na sahiptir. İster alet olsun ister sözcük, her ikisi için de, ancak ne işe yaradıklarını öğrendiğimizde anlamlarını keşfettiğimiz söylenebilir; yeter ki o anda ona ihtiyacımız olsun, onu kullanmak isteyelim.

Diğer yandan dille ifade edilen gülünç ile dilin yarattığı gülüncün aynı şey olmadığını vurgulamak gerekir. Çünkü dille ifade edilen gülünç, insanlardaki veya olaylardaki özel dalgınlıklara dil vasıtasıyla işaret eder ve gerektiğinde bir dilden başka bir dile çevrilebilir. Ancak ikincisi, yani dilin yarattığı gülünç, çoğunlukla bir dilden diğerine çevrilemez. O, bizzat dildeki bir dalgınlığı vurgular. Burada artık gülünç hale gelen dilin kendisidir (Bergson, 2014: 69). Dolayısıyla Cilalı İbo'nun dile yaptığı müdahalenin seyircide gülme yönünde karşılık bulması, dilin önemsiz olmasıyla değil, gülünçleştirilerek önemsizleştirilmesiyle ilgilidir. Cilalı İbo tiplemesini ilk kez seyirciyle buluşturan *Berduş* filminde, hem kader ortağı olan hem de en yakın iki arkadaşı canlandıran karakterlerin (Cilalı İbo ve Berduş/Zeki Müren), dili kullanımlarında açığa çıkan keskin fark, bu kavrayıştan izler taşır. Bir tarafta edebi ve kusursuz diliyle Berduş (Zeki Müren), diğer tarafta dilin üzerinde bıraktığı peltelerle Cilalı İbo. Bu iki karşıt konumlandırmanın film anlatısı içinde yan yana gelmesi; bu biraradalık, aynı anlatı içinde yerinden sarsılmıştır: "Bir güldürü sanatçısı adeta bir ses sanatçısından (Zeki Müren) rol çalıp onu gölgelemiştir" (Onaran, 1994: 72). Rol çalmak birçok faklı açıdan düşünülebilir. Ancak çıkarımımız odur ki, Cilalı İbo'nun çaldığı şey, Berduş'un dili, yetişkinliğidir. Önemsizleştirilene sıkı sıkıya tutunuşuyla, varoluşunu ona borçlu oluşuyla Berduş, o anlarda adeta gülünçleştirilen bir nesneye dönüşmüştür: Onaran'ın deyişiyle gölgede kalmıştır. Filmin afişinde dahi yer alamayan İbo, *Berduş* ile kendini afişe etmiştir. Böylece majör olanın (Berduş/Zeki Müren) kurucu ögelerinin karşısına konumlandırılan minör oluş (Cilalı İbo), yarattığı kaçış çizgisi (pelteklik) ile gelecek olan halka yeni bir model sunmuş; 60'lı yıllar Türk komedi sinemasında bu modelin izlerini (Adanalı Tayfur)[87] görmek mümkün olmuştur. Elbette oyunu yöneten bir kurallar bütünü vardır ve bu kurallar bütününü tanımadan, Cilalı İbo'nun "dil"e nüfuz eden kimliği, "dil"i başkalaştıran üslubu ve

[87] Öztürk Serengil'in hayat verdiği tipleme, "Temem", "Bilâkis", "Abidik, Gubidik", "Helal, Adanalı Celal" gibi argoların görünür olduğu filmlerde 1963 yılından itibaren izleyiciyle buluşmuştur.

"dil"e yaptığı müdahaleyi anlamak mümkün değildir. O halde cevaplanması gereken soru şudur: Cilalı İbo filmlerinde oyunu yöneten kurallar dizisini oluşturan öğeler nelerdir?

Mekanik alan, makine insan

Cilalı İbo tavır, jest ve hareketleri ile basit bir makineyi hatırlatır: Kafasının dikine gitmeyi, dinlememeyi ve işitmek istememeyi sağlayan özel bir tür katılık. Sürekli müdahale edildiği halde kendi fikrinin peşinden giden ve daima aynı fikre geri dönen tipleme, hiçbir lafı dinlemek istemeyen birinden hiçbir şeyi görmeyen birine ve buradan da sadece görmek istediklerini gören birine doğru belli belirsiz bir geçiş yaşar. Takılıp kalmış zihin, düşüncelerini olan bitene göre düzenlemektense, olayları kendi fikrine göre eğip bükmeye varır (Bergson, 2014: 119). Jestlerin de yaşam gibi canlı olması, asla kendini tekrar etmeme şartına boyun eğmesi gerektiğini düşündüğümüzde, Cilalı İbo tiplemesinde öne çıkan "tekrar"ların bir "ihlal"e yol açtığını kavramamız güç olmaz. Ancak burada önemli olan, bu tekrarların izleyici tarafından farkedilmesi, izleyicinin dikkatini dağıtmayı başarması, yeniden ortaya çıkmasının beklenmesi ve beklenilenin de o anda ortaya çıkmasıdır. İzleyici istemeden de olsa gülecektir. Çünkü artık hayat değil, hayatın içine yerleşmiş ve hayatı taklit eden bir otomatizm vardır karşımızda. Onun (otomatizmin) şaşırtıcı katılığına, esneklik vaadini yerine getirmedeki beceriksizliğine güleriz. "Soytarılar kuşkusuz bunu uzun zaman önce sezmişlerdir" (Bergson, 2014: 23-25). İnsanın varoluş ikilemini ve tuhaflığını, güçsüzlüğünü ve zayıf özelliklerini, trajik kadersizliğini ve şansını, iç gereksinimlerini ve katı yaşamsal gerçekleri açık bir biçimde ortaya koymuş; işlek zekâları, konuşma ve yanıtlama güçleri, dolantıları çözme yetenekleri ve yerinde duramaz yaradılışıyla "şekli esasın; ruha musallat olan bedeni, ruhun önüne geçirmişlerdir" (Bergson, 2014: 39). Beden serbest bırakılmış; ruha saldırmıştır. Bu yüzden de bir otomatizm katılığında sürekli aynı şeyden bahsederler: Açlıktan. "Yemek için açlık, seks için açlık, ama aynı zamanda onur için açlık, kimlik için açlık, güç için açlık". Böylece bizleri, "emreden kim, emre itaat eden kim sorusuyla yüzleştirirler" (Dario fo, 1991: 172). Bir bakıma düzenin "benim gibi düşünmemekte serbestsin, ancak o andan itibaren aramızda bir yabancısın" tehdidini kucaklarlar. Tam

da bu noktada şu soruyu sormanın gerekli olduğunu düşünüyoruz: Yamalı pantolonu, boyalı şapkası, ince bıyığı ve peltek konuşması ile Cilalı İbo, bir soytarı olabilir mi?

Melez soytarı

Karakterin yaratıcısı Feridun Karakaya'ya göre cevap evettir: "Cilalı İbo, İbiş ile Arlecchino arasında bir yerdedir" (Karakaya, 1995). İbiş'in Doğu, Arlecchino'nun ise Batı kültürünün kolektif imgeleminde önemli birer unsur (soytarı) olduğunu anımsadığımızda, Cilalı İbo tiplemesinin melez bir bünyede şekillendiğini varsayabiliriz. Yapısal açıdan yaklaşıldığında, normallik kalıplarından sapan bu iki soytarı, hem toplumun içinde hem de dışındadır. Ancak sahip oldukları serbestiyetin sınırlarında farklılıklar vardır. Örneğin, ortaoyununda izleyicisiyle buluşan İbiş, bedensel vurgunun ön plana çıktığı eğlendirme tarzında, kendini gülme konusu yaparak izleyicisiyle buluşmuştur. Ancak İtalyan meslektaşı Arlecchino, gereken siyasal manevra alanını çoğu kez farklı şekilde değerlendirmiş; yeri geldiğinde kendini gülme konusu olmaktan çıkarabilmiştir. Cilalı İbo'nun bu iki türün arasında bir yerlerde olması, serbestiyetin sınırlarında gezindiği kadar, o sınırları ihlalinin de bir ifadesi olarak anlaşılabilir. Peki, bu birleşim ve(ya) salınım Cilalı İbo'yu kavrayışımıza nasıl katkı sağlar? Yeri geldiğinde izleyicisiyle konuşan, onları oyuna dâhil eden soytarılara karşılık, Cilalı İbo beyazperdeden bu oyunu nasıl kuracaktır? Bir ortaoyunu izleyicisi oyun izlediğinin farkındadır da, aynı şeyi Cilalı İbo filmlerini izlemeye giden seyirci için de söyleyebilir miyiz? Söz konusu sorulara yanıt vermek için anlatıların içine sızan şu çatlaktan yararlanabiliriz: Filmlerin film olduğunu izleyiciye tekrar tekrar hatırlatılması.

Biçimsel ihlal: Seyirciyle konuşma

Sinemada yabancılaştırma efekti denilen bu türden bir kullanım, yukarıda bahsi geçen iki tiplemenin de içine dâhil olduğu oyunların temel motifidir: İzleyici ona sunulanın bir oyun olduğunun farkındadır. Çünkü yeri geldiğinde karakterler izleyiciye döner ve onlarla konuşur. Tıpkı Cilalı İbo'nun film başlarken, filmin içinde ya da sonuna gelindiğinde kameraya dönüp, seyircisiyle konuşması gibi. Esasında bu filmler Aristo'cu zaman, uzam ve aksiyom birliğine dayanan klasik dramaturjiyi kullanmaktadır. Filmler karakterlerin tanıtılmasıyla başlar, çatışmalar olagelir ve

sonuç bölümüyle son bulur. Ancak bu denge durumu, bazı anlar ve bazı güçler tarafından bozulmaktadır. İlki yukarıda belirtildiği üzere kurmaca dünya ile seyirci arasında kurulan ilişkideki sızıntılarla ilgilidir. Filmin film olduğunun seyirciye tekrar ve tekrar hatırlatılması, seyirciyi gördüğü rüyadan uyandırma potansiyeli taşır. Ayrıca filmin kahramanıyla özdeşleşilmesinde araya giren bu çatlak, seyircinin perdede yaşananlara kendi başına geliyormuşçasına üzülüp, sevinme ya da öfkelenme yönünde duygusal tepkiler vermesinin de önüne geçer. Zaten yabancılaştırma tekniği ile de amaçlanan, seyircinin anlatılmaya çalışılanlar üzerine kafa karışıklığı yaşaması ya da kafa yormasını sağlamaktır (Brecht, 1997: 182-183). Filmin bir yaratı olduğunu belirtmek için klasik anlatı yapısı içerisine sızan bu devinimler, neoformalist bir girişim olmanın ötesinde bir ihlaldir: Sınırlarda gezen ama o sınırları yoklayan bir ihlal.

Mehmet Dinler'in yönetmenliğini yaptığı 1961 yapımı *Cilalı İbo Zoraki Baba*, bu kullanımın en net örneğini sunar. Filmin açılış sahnesinde Cilalı İbo Marilyn Monroe'ya benzeyen bir kadının ayakkabısını boyamaktadır. Kamera yaklaşır ve kadraja İbo'yu alır. Kameraya dönen İbo, "O meyaba şinek aykadaşlayım. Nabey ya. Nassınız. Ay nasıl özledim sizi. Hadi bakalım, sıyaya geçin. Sen değil yavyumm, sen sonya geliysin…" diyerek seyircisine seslenir. Devam eden sahnede kamera, İbo ve boyadığı insanların bacaklarına odaklanır. Ardı ardına kundurasına uzanan ayakkabıları makine hızında boyayan Cilalı İbo, arada bir kameraya bakarak seyircisine göz kırpar. İbo'nun ellleri bir kadının ayakkabılarını değil, bacağını boyadığında ise şu ses duyulur: "İyi biy meslektiy şu bizim boyacılık." *Cilalı İbo Kadın Avcısı* (Mehmet Dinler, 1964) adlı filmin finali ise sevdiği kadınla nikâh masasına oturan İbo'nun, "Biyaz da kahyaman değil, noymal insan gibi yaşama" isteğini dillendirir. İbo, gelinlikli eşini dudaklarından öper ve perde kapanır. Son yazısı ekrana gelir. Perde aniden açılır. Cilalı İbo, seyirciye dönerek şöyle seslenir: "Sizden de hiçbiy filmde rahat yok. Bakmayın canım hadi aytık evleyinize." Brecht'in "göstermeci oyunculuk" dediği bu türden bir kullanım, "Seyirciye yöneltilen 'Gördün mü!' ünlemiyle, 'Sen bu konuda nasıl düşünüyorsun bakalım?'" (Brecht, 1994: 27) sorusunu sorar. Böylece seyirciyle özdeşleşme tümüyle reddedilmez; sadece denetim altına alınır.



Görsel 1: "Cilalı İbo Kadın Avcısı" Filminde Seyirciye Yöneltilen Bakışın Ekran Görüntüsü

Olumlama/olumsuzlama/olumsuzlamanın olumlanması

Benzer bir kullanım[88] "*Cilalı İbo Perili Köşkte*[89] (Osman Nuri Ergün, 1963) adlı filmde de sık sık karşımıza çıkar. Filmin karakterlerinden Vernik Ali, adres soran birine "Abi biz orda film çektik, köşeyi dönünce gösterirler" diyerek yanıt verir. Sahne ilerler. Cilalı İbo'ya bir çocuk mektup getirir. "Sen beni neyeden tanıyoysun?" diye sorar İbo. "Abi seni tanımayan mı var. Ninem bile tanıyor" diye yanıt verir çocuk. Cilalı İbo, "Ninen ne diyoymuş benim için, söyye bakayım ha" der. Çocuğun "Dünyanın en aşağılık komiği diyor" yanıtı üzerine İbo, "Mikyop! Adam olacak çocuk ninesinden belli oluy" karşılığını verir. Filmin akışı ilerler. Cilalı İbo'ya bu kez mahkemeden tebligat gelir. Tebligatı getiren postacıdır. "Cilalı İbo sen misin?" diye sorar. "Yok baban! Siyek oğlu siyek sen de. Sen benim hiç filmleyimi göymedin mi ha! Söyye bakayım" der. Aralarında bir gerginlik yaşanır. İbo, "Ne taytışan adammışsın sen ya! Benim filmleyimi göymediğin belli. Nuysuz oğlu nuysuz" diyerek mektubu alır. Bu diyalogda açığa çıktığı şekliyle çocuk, saf bir olumlamanın temsili olarak seyircinin arasından filme dâhil olur. "Dünyanın en aşağılık komiği" cümlesine eşlik eden onay da bir tür yadsıma, kendini olumsuzlamadır. Kavgacı postacının onun filmlerini hiç görmemiş olması ise bir bakıma olumsuzlamanın olumlanması. Çocuk ve yaşlı temsillerini, postacı kimliği karşısına konumlandıran bu sahne toplum dışına

[88] *Cilalı İbo Almanya'da* filminde de benzer anlatımlara rastlamak mümkündür. Hitler'in kılığına girerek, onun bir deli olduğunu ispatlayan Cilalı İbo, filmin sonunda akıl hastanesinden kaçan Hitler'i yakalaması için Almanya'dan bir davet telgrafı alır. Bunu duyan Hitler'in tepkisi şu olur: "Cilalı İbo buraya geliyomuş, gelsin. Öbür filmde ona gösteririm. Hele bir gelsin. O zaman onu astıracağım."

[89] *Cilalı İbo Perili Köşk*'te, tiplemenin uyuşturucu kaçakçılarıyla olan mücadelesini konu edinir. Cilalı İbo, kendisine kalan mirası alabilmek için perili olduğuna inanılan köşke girmek zorundadır. Ancak bu köşk çetenin amaçları doğrultusunda kullanılmaktadır. Perili olduğuna ilişkin yaygın kanaatin temelinde de insanları buradan uzaklaştırma kaygısı vardır. Cilalı İbo, bu hayali kurgunun üzerine giderek köşke girecek ve bir dizi olay sonrası hem çeteyi çökertip hem de mirasına kavuşacaktır.

itilmişleri (madun) yatay bir düzlemde buluşturur. Aşağılık olan yüce olanın (iyilik) içinde eritilir. Aşağılık olana yönelik mesafe kötülüğün (kavgacı) içine çekilir.

Devam eden anlatıda Cilalı İbo, kendisine büyükbabasından yüklü miktarda miras kaldığını öğrenir. Büyükbabası, miras işlemleri için bir avukatını görevlendirmiştir. "Tüm gayrimenkuller bunlar, ancak nakit para köşkte saklı" bilgilendirmesi üzerine, avukatın cüzdanındaki tüm parasına el koyar Cilalı İbo. Ona da harçlık olarak kendi cebinden çıkardığı iki buçuk lirayı verir. Avukatın itirazları üzerine verdiği parayı da geri alır ve "Filmin sonunda ödeşiyiz" der. İzleyici o anda kurmaca evrene yabancılaşır; kendisini dışta hisseder. Perdedeki karakterlerin gerçek hayatta yaşamadığına yönelik farkındalık yerini, kurmaca/gerçek ayrımında açığa çıkan belirsizliğe bırakır: Cilalı İbo sanki film bittikten sonra da Cilalı İbo olarak yaşamaya devam edecektir.

"Mış" gibi yap(ma): "Düş" de olsa

Öte yandan avukatın işbirliği yaptığı çete, uyuşturucu ticareti için köşkü kullanmaktadır ve insanları köşkten uzak tutmak adına perili olduğuna dair bir algı yaratmışlardır. İbo'nun nakit para için köşkün yolunu tutması, ölüm fermanını da yazdırmıştır. Öldürülmeye çalışılır. Bunu farkeden Cilalı İbo, ölmüş gibi yapar. Yarattığı bu simülasyonla saldırganlardan kurtulur. Çünkü "aldatmaca daha zayıf, daha az kanlı-canlı bireylerin kendilerini ayakta tutmalarının aracıdır; zayıf olduklarından, varolma kavgasına boynuzlarla ya da yırtıcı hayvan dişleriyle katılamazlar" (Nietzsche, 1998: 56). Aynı şekilde kendilerinden daha zayıf gördükleri kişiler karşısında da güçlü olanın rolünü oynarlar. Cilalı İbo'nun öldüğünü zanneden arkadaşlarına şu sözlerle çıkışmasında olduğu gibi: "Ben ölüy müyüm? Ben ölüysem hepiniz aç kalıysınız." Çünkü Cilalı İbo ölürse seri de bitecek, boyacı arkadaşları için sinema yolculuğu sona erecektir. Bir realiteye dayandırılan ve arı doğruluk iddiasında bulunan bu sahne aynı zamanda tiplemenin kendini beğenmişliğini de gözler önüne serer. Toplumsal hayatın doğal ürünü olmakla birlikte kendini beğenmişlik, "en âlâ bir gülünç kusurdur" (Bergson, 2014: 111). Ve belki de bu, ençok zayıflar için bir

gerekliliğe dönüşmektedir. Böylece kişi kendindeki eksikliği düş yaşamının yalanları içinde de olsa tamamlayacaktır.[90]

Bölünmüş benlik: Bir adam iki rol

Cilalı İbo filmlerinde sınırı aşan bir diğer ihlal çoklu kişilik kullanımıyla ilgilidir. Aynı oyuncunun iki rolde yer alması,[91] bütçe meselesi üzerinden düşünülebilir. Nitekim halkın sevgisini kazanmış bir oyuncunun filmin iki ana karakteri canlandırması, hem seyirci kitlesini garantilemek hem de masrafı azaltmak adına yapılmış olabilir. Ancak bir gölge oyununu andıran bu birebirliği farklı okumalara tabi tutabilir, Cilalı İbo ile benzerleri arasında kurulan diyalektikte açığa çıkan farkları (peltek konuşmak/peltek konuşmamak, yamalı pantolon giymek/yamasız giymek, yoksul olmak/zengin olmak, masum olmak/suçlu olmak) Cilalı İbo'yu "O" yapan unsurlar, bu unsurları aradan çıkarınca ondan geriye kalanları ise benzerleri (öteki benliği/benlikleri) olarak düşünebiliriz. Sanki kendi kendisiyle çatışıyordur Cilalı İbo. Mücadelesi kendisiyledir. İçindeki kötü olana savaş açmıştır. Savaşını onun kılığına girerek ya da o zannedildiğinde verebilmiş; durum fark edildiğinde ise üstesinden gelmeyi ve kötü olan temsilini yenmeyi başarmıştır. Böylece hem ona benziyor olmasının fırsatlarından yararlanmış hem de onu alt etmeye çalışmıştır. "Yerine geçme" her ne kadar tesadüfi koşullar altında gerçekleşmiş olsa dahi Cilalı İbo'nun durumdan şikâyetçi olmadığı hatta bu durumu lehine çevirdiği ortadadır. Görünüşte aynı ancak özde farklı bu ikame eylem, hem öteki benliğin sunumuna dair ipuçları barındırması hem de koşulların fırsata dönüştürülmesi bağlamında önemli bir ayrıntıdır.

[90] Nietzsche'ye göre bu bir tür horlamadır. Ve aslolan güçlü bir istençle horlamaları giderebilmektir (1998: 56).

[91] Feridun Karakaya *Cilalı İbo Kadın Avcısı* adlı filmde hem Cilalı İbo'yu hem de kadın avcısı Von Dubizoda'yı canlandırır. Sevdiği kızın babasını girdiği zor durumdan kurtarmaya çalışan Cilalı İbo, kumarhane isletmecisi Von Dubizoda ile karıştırılınca sadece müstakbel kayınpederini değil, dünyayı da bir felaketten kurtaracaktır. Benzer şekilde *Cilalı İbo ve Tophane Gülü* adlı film de Feridun Karakaya'nın hem Cilalı İbo'ya hem de mafya babası olan Jilet'e hayat verdiği görüntülere gebedir. Cilalı İbo'nun, Hitler'in kılığına girerek hem şefin sevgilisi Eva ile yakınlaşmasını hem de İstanbul'un bombalanmasını engellemeye çalışmasını ise *Cilalı İbo Almanya'da* filmi konu edinir.



Görsel 2: "Cilalı İbo Kadın Avcısı", "Cilalı İbo ve Tophane Gülü" ile "Cilalı İbo Almanya'da" Filmlerinden Çoklu Kişilik Kullanımına İlişkin Ekran Görüntüleri (Sırasıyla)

Goffman'ın bireyi oyuncu (uygulayıcı benlik) ve karakter (karakter benlik) olarak formüle eden çözümlemesi (2014b: 234) ve Sennett'in "gerçek ben" yani "iç benlik" ve "rol yapan ben" yani "dış benlik" arasında yaptığı ayrım (2005: 147-148), söz konusu filmlerde karşımıza çıkan görünümleri adlandırmada kolaylık sağlayabilir. Cilalı İbo iyiyi temsil edişiyle karakter/gerçek ben, benzerleri ise kötüyü temsil edişiyle oyuncu/rol yapan bendir. Bu durumda Jilet, Hitler ve Von Dubizoda, Cilalı İbo'nun maskeleridir. Diğer bir deyişle silahları. Cilalı İbo, karakter benliğinde kalarak, maskeyi manipüle etmiş ve aynı zamanda bir uygulayıcı olarak maskeye dönüşmüştür. Ancak buradaki ilişkinin belirsiz ve rahatsız edici olduğunu, iki benliğin birbiriyle barış içinde olmadığını vurgulamak gerekir. O, varlığını Cilalı İbo olmaya borçludur ve bu yüzden kendi deyimiyle, "Padişahı gelse Cilalı İbo olmaktan vazgeçmeyecektir" (*Cilalı İbo ve Tophane Gülü*). Peki, "bölünmüş benlik"ine dair bize bu notları düşen Cilalı İbo, acaba "diğerleri"ni nasıl görmektedir?

Sinek vızıltısı: "Tehdit"e "tedbir"

Cilalı İbo için seyirci de dâhil filmlerin anlatısına yerleşen karakterlerin büyük bir kısmı "sinek"tir. Bu yeri geldiğinde "siyek aykadaşım" (*Cilalı İbo Perili Köşkte*) olur; yeri geldiğinde "siyekoğlu siyekler". Sinek, Canetti'ye göre kitlenin en güçlü sembollerinden biridir (2006: 43, 114). Sineklerin oluşturdukları tehdidi büyük kitleler halinde ve birdenbire belirmelerine dayandıran yazara göre, bir "sinek"e karşı davranışımız, bütünüyle savunmasız olan ve bizden bütünüyle farklı bir türe ve güce sahip olan ve aniden kitleler halinde belirmedikçe korkmadığımız bir varlığa duyduğumuz küçümseme duygusunu ele verir. Bu açıdan, bu minik yaratıkların yok edilmesi vicdanımızda cezalandırılmaz. Çünkü onlar "kanun kaçağıdır" (Canetti,

2006: 208). “Havadan civadan milyonlay kazanıy”; “insanız diye oytalıkta dolaşıylar.” Patronum edasıyla gün boyu uyur; kurulmuş saat gibi hergün aynı saatte evin yolunu tutarlar. “Evlatlayım çalışın çalışın demekten başka bişey bilmez”, “Lağım çukuyuna düşse, ayıyt ediyemez”ler (*Cilalı İbo Kadın Avcısı*). Bu dilsel pratiklerde açığa çıkan sayıltılardan ilki, zenginliğin (kendinde değil) davranış kalıpları ve yaşanış biçimi açısından kötü addedilmesi; bir diğeri ise kamusal karşılaşmalarda saygı gösterilen patron figürünün (maddi temellük) arkasını döndüğünde dişleri çekilmemiş bir küfür üzerinden nesneleştirilmesidir. Küfür ve arkadan çekiştirme ile kendini belli eden sahne arkası bu davranışlar, maddi tahakküme karşı direnişin kamusala ilan edilmeyen görüngüleri olarak okunabilir.

Gurur ya da özsaygı: Doğruluk iddiası

Ancak Scott’dan hatırlayacağımız üzere direniş basit şekilde maddi temellükten değil, o sömürüyü niteleyen kişisel aşağılamalar (statü tahakkümü) örüntüsünden de kaynaklanır. Çünkü tahakküm sürecinin kendisi, kaçınılmaz bir şekilde güçsüz olana şu ya da bu türden hakaretler yönelten sistematik bir süreçtir (2014: 176). Bu yüzden iyilik de yaramaz onlara. Hayrına kapılarını çalarsın, “yalancı” çıkarsın: “Gurur”una ya da “öz saygı”na dokunurlar. Belli ki, daha önce ona yalancı diyen iki kişiden birinin hapse, diğerinin kabre girdiğini bilmezler. Bu tümcenin içinde barındırdığı tehtidin “hapis” ve “mezar” metaforları üzerinden vurgulanıyor olması, onun muhatapları tarafından yalancı olarak kabul edilmesi olasılığına keskin bir itirazdır. O, hakiki konuşandır; paraziti değil. Bu bakıma, söz konusu ithamın (yalancı) kurban gerektirmesi, Bonhoeffer’un yaklaşımıyla, “muhataplarının üzerinde kendini bir Tanrı gibi hissetme güdüsü” (1998: 75) ile ilişkili düşünülebilir. Bonhoeffer, her zaman, her yerde, herkese aynı şekilde “doğruyu söyleme” iddiasında bulunan bir kimsenin kinik olduğundan bahseder. “İnsani zaaflara hiç pay bırakmayan bu kişi, insanlar arasındaki yaşayan doğruyu yok etmek ister” (Bonhoeffer, 1998: 75) der. Söz konusu kavrayış, mevcut değerleri değersizleştirmek gerektiğini, bu yüzden de kendine inanmayan insanların yalancı olduğunu dillendiren Nietzsche (1964: 141) düşününde de karşılık bulur. Kendine inanan bu kinik tavır, Scott’ın Çek oyun yazarı Havel’den aktardığı üzere politik öneme sahip bir edimdir (2014: 305).

Efendinin dili, hizmetlinin sesi: "Acaip kılıklı biri"

Tüm bunlar kulak misafiri olduğu bir hırsızlık teşebbüsünü âşık olduğu kadının ailesine haber vermek isterken olur. Daha evden içeri ilk adımı attığında, hizmetlinin birinden şu ses duyulur: "Acayip kılıklı bir adam geldi sizinle görüşmek istiyormuş." Bir hizmetlinin, kendinden daha aşağıya konumlandırdığı ve örtmece bir üslupla alaya aldığı İbo için olsa olsa bir sinek vızıltısıdır bu. Efendinin dilinden konuşan "siyek oğlu siyek", tokadı yer. Ev halkına dönerek elindeki bilgiyi paylaşan İbo'ya, "Peki ama oğlum ne istiyorsun?" diye sorulur. O anlarda karşılıklılık ilkesine göre hareket eder her şey. Efendiye göre bir hayır işleniyorsa bunun mutlaka bir karşılığı vardır. Ya da şöyle söylemek mümkün: Acayip kılıklılar, boşa kürek çekmezler. "Oğlum" ifadesinin arkasına saklanan bu hiyerarşik dil, seslenişin içinde barındırdığı samimiyet yanılsamasını da açık eder. "Ben şimdiye kadar kendim için kimseden bişey istemedim, istemem de" diyen İbo, çok sevdiği komşusu Remzi Baba'sı için ordadır. Remzi Baba'nın kemanı kırılmış, ekmek kapısı kapanmıştır. Bir keman ister. "Hep aynı dilenci numarası!" karşılığını alır; deliye döner: "Dilenci senin sülalen be, şu kıza dua et yoksa seni çıtıy çıtıy yeydim." Çalışmanın reddi ya da çalışma etiğine karşı bir duruş olarak dilencilik, Cilalı İbo için en büyük hakarettir. Kendisiyle "çürümüş kitlelerden başka bir şey olmayan toplumsal cüruf" (Marx ve Engels, 1976: 40) arasına net bir sınır çeken tipleme, Wacquant'ın "aşağıdan kutuplaşma" dediği olgunun da emarelerini sunar. Çalışmanın kutsallığına dair olumlayıcı bu dil, tarihin belirli bir anında, belirli ritüel kuralları olan belirli bir kültürde yoksul bir adam olmanın neye benzediği konusunda da fikir verir. Öte yandan bu hakaretler statü tahakkümünü imlediği kadar, gizli senaryoyu besleyen öfkenin, infialin, engellemenin ve sineye çekilen kızgınlığın serpilmesine yol açan şeylerdir (Scott, 2014: 176). Ancak söz konusu onur ve itibar olduğunda Cilalı İbo sessiz kalmaz; direnişini sahne arkasına bırakmaz. İktidara doğruyu söylediği o anlarda tipleme, bir çocuk masumiyetinde "Kral çıplak!" diyerek haykırır: "Siyek oğlu siyeklerin topunun ciğeyini biyayaya getiysen bir kedi doymaz. İnsan payayla adam olsaydı, oooo…" Kapı dışarı edilir. Kolundan tutan hizmetlilere döner ve şöyle seslenir: "Siz de böyle aç insanlayla çalışacağınıza kendinize başka bir kapı bulun, siyek oğlu siyekler!" (*Cilalı İbo Kadın Avcısı*).

"Sinek gibi ezmek": Kendinde cesaret

Görünen o ki Cilalı İbo için zengini yoksulu yoktur bu işin: Sinek sinektir. Ve o, tarafı olduğu mücadelelerden korkmadığını, karşısına çıkan her engeli bir "sinek gibi ezebileceğini" düşünmektedir: "Bana bakın lan siyek oğlu siyekler, sandığa göz kulak olun. Yoksa hepinizi toz edeyim" (*Cilalı İbo Zoraki Baba*). Onlara istediği şeyi yapabilecek ve bunun kendisi için hiçbir anlamı olmayacaktır. Çünkü onlar hiç kimse için bir anlam taşımamaktadır. Hatta hiç kimse fark etmeden ve hiç kimse zarar görmeden onları yok da edebilir. Zira yok olmaları da hiç kimse için fark etmeyecektir. Hele kendisi için hiç. Peki, aynı şeyi izleyicisine dönüp, "siyek" diyerek seslenişinde de düşünmek mümkün mü? "O meyaba siyek aykadaşlayım. Nabey ya. …Sıyaya geçin…" (*Cilalı İbo Zoraki Baba*). Cilalı İbo'nun izleyicisini büyük kitleler halinde düşünmesi muhtemeldir; belki de onun ilk "binler"i ve "milyonlar"ı izleyicilerdi; kendi deyimiyle "siyekler".

Deve ya da düello: Gizli senaryo

Ancak öte yandan "deve"lerden ya da "deve oğlu deve"lerden yakınır Cilalı İbo: "Hadi bakalım göstey kendini deve!" "Eykeklik mi bu senin yaptığın deve oğlu deve" (*Cilalı İbo Kadın Avcısı*). Onlar ruhsuz, duygusuz ve kalpsizlerdir. Asalak gibi yaşarlar. Mutsuz, uğursuzdurlar. Nietzsche'nin develeridir onlar: Toplumsal olana teslimiyet, hınç… Belki bir sinek gibi kolayca ezemeyecektir onları ama yediği üç beş tokatın üstüne üç beş de o atabilecek, girdiği düellodan sağ çıkmanın haklı gururuyla adamın üzerinde (giysileri) ne varsa toplayıp alabilecektir. Cilalı İbo'nun onurunun ve itibarının telafi edilemez bir şekilde hakarete uğradığına karar verdiği o anlarda gerçekleştirdiği düello davetinin simgesel olarak söylediği, bu hakareti kabul etmenin itibarı kaybetmek olduğu ve bu itibar olmadan yaşamın değeri olmadığıdır. Hatta Scott'a göre düelloyu kimin kazandığı simgesel olarak konu dışıdır; itibarı onaran şey meydan okumadır. Gizli senaryonun, tahakkümün ağırlığıyla yadsınan öfke ve karşılıklı saldırganlığın fantezide ve zaman zaman gizli kapaklı pratiklerde kendini ifade ettiğini hatırladığımızda (2014: 75), söz konusu düello anlarını, fantezi ve denetim boyutunda gizli senaryonun temellerinin atıldığına dair bir işaret olarak alımlamak mümkündür.

Gönüllü yoksulluk ya da yoksulun gönlü

Öte yandan kendisi için değildir bu uğraş; çünkü o kaderine olmasa da kazancına/sahip olduklarına gönüllüdür. Zenginlerin sahip olduğu zenginlikle karşılaştırılmayacak bir zenginliğin tadını çıkarmaktadır. Ustalıkla yaptığı bir mesleği, parlattığı kunduraları vardır. Ancak Remzi Baba'sı için aynı şeyi söylemek güçtür. Çalışma etiğinin sınırları içerisinde kapı kapı dolaşan, ancak kıyafeti eski olduğu için kendisine iş verilmeyen Remzi Baba, üç çocuğa bakmanın verdiği yükümlülükle "ağlar" o anlarda. Çünkü mesele sadece ekmek kavgası değil, bir bakıma onuru koruma/kaybetme meselesidir. Bu "yara"yı, ürkekliğini alçakgönüllülüğe, güçsüzlüğünü sabra dönüştürerek kapatmaya çalışan Remzi Baba'ya karşılık Cilalı İbo, "deve" (onun ifadesiyle) ile girdiği mücadeleden kazandıklarıyla (takım elbise) sarar. Remzi Baba'nın artık yeniden ayağa kalkmak için bir sebebi vardır (*Cilalı İbo Kadın Avcısı*). Bu bakıma, dilenci, işsiz ve bir ayakkabı boyacısı arasında açığa çıkan yatay hiyerarşik dil, yoksulluğu benzetimsel olarak tanımlamaktansa, aralarındaki bağlantılılığı tanıyarak farklılıkları olumlar.

Dilencinin intikamı: Araba kazası

Ancak "deve"ler türlü türlüdür. Bazen kol gücü gerektirir bazen de zekâ (kurnazlık). Bunun için de İbo'nun insan doğasını iyi bilmesi ve bunun üzerinde tutkulu bir biçimde çalışması, ani zorluklar ya da fırsatlar karşısında çabuk ve beceriyle tepki verebilmesi, üşengeçlik ya da duygusallıkla çelinemez olması ve başkalarına karşı saygısı olmaması gerekir. Çünkü o, kendi gururuna ya da öz saygısına dokunacak her şeye karşı son derece duyarlı bir adamdır. Hakkı olanı güzellikle değilse kurnazlıkla almasını da bilir. Nitekim "kadın-oluş" imkânıyla aştığı sınırlar ve(ya) ihlallerde Cilalı İbo, öfkesini dindirmek için zekâsını konuşturur: Bir taktik uygulayıcısı, Certeaucu idare etme pratikleriyle sahnededir.



Görsel 3: "Cilalı İbo Kadın Avcısı" Filminden "Kadın-Oluş" İmgelerine İlişkin Ekran Görüntüleri

Remzi Baba için çaldığı kapıdan kovulan İbo'nun, onu kovanlara/dilencilikle itham edenlere karşı bakışı yön değiştirmiştir: Onlar artık "siyek" değil "deve"dir. Öfkelendirmişlerdir İbo'yu. Kadın kılığına girer, kucağına da beze sarılmış oyuncak bir bebek alır. Atar kendini arabanın altına. Şöfor her ne kadar "kendini attı" dese de, İbo'nun arkadaşları başlarlar söylenmeye. "Bittim ben, ne yapacağım şimdi" diyen zengin işadamına (kovulduğu evin sahibi), "Onun bir kolayı var bey baba. Birkaç kuruş ver, anlaşın" derler. Cilalı İbo'dan şu ses yükselir: "O değil, karnımdakinden de olicim." Fiyatı yükseltmektir amacı. İki değil, üç kişiye çarpmıştır araba, karnındakiyle birlikte. Amacına da ulaşır. 200 ile başlayan pazarlık, 400 ile kapanır. Bununla da yetinmeyen İbo, adamın elindeki 100'ü de alır. Uzaktan bir polis kadraja girer. İbo ve arkadaşları ışık hızında olay yerini terk eder. Hınca hınçla değil, ani bir tepkiyle karşılık veren İbo'nun mütecaviz olduğu o anlarda, dolandırıldığını anlayan zengin bey için de artık yapacak bir şey kalmamıştır. Görünen o ki İbo, düşmanlarını ciddiye almamış; sevmiş, bağışlamamıştır. Ancak "…yalnızca düşmanını sevmek yetmez, insan dostuna da kin duyabilmelidir" (Nietzsche, 2012: 7). Peki kimdir İbo'nun dostları? Her defasında "siyek" diyerek ezdiği arkadaşları mı, yardımını esirgemediği Remzi Baba'sı mı? Yoksa kadınlar mı?

Erkeklik krizi: "Aç" mı "açık"ta mı?

Cilalı İbo'nun kadınlarla olan ilişkisi paradokslarla doludur. Her filminde bir kadına âşıktır ve ona ulaşmak adına çözümsüzlükleri bertaraf etmeye çalışır. Ancak çözüme odaklandığı süreçte karşısına çıkan her kadına da dokunmak ister. O anlarda bir "soytarı" kılığına girerek sürekli aynı şeyden bahseder: Seks açlığı. Hatta bu o

kadar ileri boyutlara taşınır ki bir grup erkeği kadın kılığına girmiş gibi hayal eder ve onlara kur yapar. Karşısında dans eden kadını görünce ağzından ateşler çıkar; odada baş başa kaldığı genç kadına dokunduğu an havada uçmaya başlar (*Cilalı İbo ve Tophane Gülü*).



Görsel 4: "Cilalı İbo ve Tophane Gülü" Filminden Havaya Uçma, Ağzından Ateş Çıkarma ve Erkekleri Kadın Kılığında Görme Anlarının Ekran Görüntüleri

Parayı eline geçirdiği ilk an, arkadaşlarına yönelerek "haydi zampayalığa" der. Meyhanede onlarca kadının arasında "öldüm ben" diyerek eğlenir; "koykmayın hepinize yetişiyim" cümlesiyle erkekliğini pekiştirir (*Cilalı İbo Perili Köşkte*). Hazlarını bastırma gereği duymaz; duyanları da umursamaz. Ahlakçı değildir. Bahtinci manada ele alırsak, insan bedenin edep, terbiye ve mahremiyetle kuşatılmış yaşantısı karşısında Cilalı İbo, cinsel arzusunu bastırmaya gerek duymayarak, aile içi mahremiyeti tersyüz eder. Kapalı bir toplumdan açık bir topluma geçişte yaşanan bu sürçmeler, 60'lı yıllar Türkiye'sine göre önemli bir çıkıştır: Toplumun mevcut ahlaki değerlerine açıktan bir saldırıdır. Filmlerde edilgen konumlandırmalarıyla görünür kılınan kadınlar için de bir saldırı. Onlar da her an bu dokunuşlara hazırdır. Ya oldukça saftırlar ya da hafif meşreb. Sadece âşık olunan kadın figürü farklıdır. O, sevilmeyi hak eden toplumsal kodlarla bezenmiştir. Ancak onun da aldatıldığının farkında olmamak gibi temel bir kusuru vardır. Dünyadan haberi yoktur. Bu anlatılar 70'ler Türk sinemasında patlak veren seks filmleri furyasının habercisi gibidir: "Uykudan önce okunan birer ninni" (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 95). Nitekim geçmişin silueti, geleceğin gerçeği olacaktır. Film başına 100-150 bin lira alan Feridun Karakaya'ya bir seks filminde oynaması için tam 15 milyon teklif edilir. Şu yanıtı verir: "Peynir ekmek yerim, yine seks filminde oynamam" (Karakaya, 1995). Peki, Cilalı İbo filmlerinde abartılı görsellerle sunulan sahneleri bir seks filminden ayıran nedir? Bir kadınla

karşılaştığında havalara uçacak, ağzından ateşler çıkacak kadar "aç" olmak ile bu "açlığı görünür kılmak" arasında nasıl bir fark vardır? İnsana peynir ekmek yedirtmeyi göze aldıran sebep, Cilalı İbo olmaya neden engel olamamıştır? "Kaldı ki seks filmlerinin öykü çatısı da büyük oranda komedinin izdüşümlerini kullanır" (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 92).

Görünen o ki Cilalı İbo seçen, seçim yapan kişidir: "Komediye sindirilmiş bir erotizm" ile yasal sınırlamaları kollayarak ve esneterek birikmiş dürtü basıncını azaltmaya yönelmiştir. Ancak bir farkla: O kadınlara "yürümeyi" değil, "koşmayı" seçmiştir. Erkeklik anlatısını kuran kurucu unsur (adam gibi adam olmak), onun adımları her hızlandığında, her havaya uçuşunda, her "ben eykeğim değil mi" diye erkekliğini sorgulayışında, olmak ile olmamak arasındaki her salınışında, bir fazlalıktan eksiklik ürettiği o anlarda "erk"ini de kaybedecektir. Bir boyacıyı reddedilemeyecek kadar cazip kılan "erkeklik", "dünyanın en aşağılık komiği" tarafından yerinden edilmiştir. Anlaşılan Cilalı İbo, topluma olduğu kadar, kadınlara da kinlidir. Çocuksu masumiyetinin ayrıcalığından yararlanarak kurban seçmiştir onları kendine. Ama aynı zamanda erkekleri/erkekliği de. Belki kendini de.

Karar verilemeyen…

Cilalı İbo filmlerinde oyunu yöneten kurallar bütününü genel bir çerçeve içerisinde değerlendirdiğimizde, bu filmlerin ne "süratin şokuna" ne de hayatın "mekanikleşmesine" ve "şeyleşmesine" karşı doğrudan bir protesto söylemi barındırdığını söylemek güçtür. Bu filmler, Cilalı İbo'nun yine bu öğeleri kullanarak, bunları üreten toplumdan nasıl intikam alabileceğini gösterir: Protestoyu fantezide gerçekleşen bir intikamla ikame eder. Her ne kadar korkusuz, dobra, neşeli, samimi, sevilen, mizah duygusu güçlü ve gerektiğinde ciddi olsa da aynı zamanda şaşılacak derecede duygularını saklama mekanizmasına sahiptir. Bağımsızlığına düşkün olduğu kadar ilgiye de muhtaçtır. Başkaldırısını çocuk görünümüyle birleştirir; konformist olmamayla gözü doymaz isteğin çifte dilinden konuşur. İğneleyici bu dil, açık sözlü dürüstlüğünün bir ürünü değil, "yaralı/yarılı benliğinin" sıkıntısından kurtulmak için kullandığı bir tür "güvenlik subabı" olarak işler o anlarda. Güçsüz beden yapısı nedeniyle büyümekle yitireceği haklara sahip bulunan çocuk gibi, kurban da uğradığı

felaket nedeniyle teselli ve tazminatı hak eder. Çocuksuluk ve kurbanlaşma ile kurulan bu metaforik ve metonimik dil, filmlerde çoğu zaman birbirini tamamlasalar da birbiriyle karışmazlar. Hafifin ağırbaşlıdan, anlamsızın anlamlıdan ayrılması gibi belli eder kendini bu durum. Dahası ve belki daha da önemlisi, yetişkin olduğu halde çocuğu oynamak ile Cilalı İbo, "mazlumu yüceltmez",[92] zalime borçlandırmaz: O herkesi kendine borçlandırır.

O zalimler ki (İbo'ya göre) "ciğersiz" ve "aç"tırlar. Doymazlar. Zenginliği de yoksulluğu da çamura batırırlar. Peki, zengin olmak/zenginleşmek zalimlik midir İbo'ya göre? Elbette hayır. Ancak sanayileşme ve kentleşmenin hız kazandığı, dayanışma ağlarının canlı olduğu, kente gelen, kentte tutunmaya çalışanın kentle melezleştiği, eksikliklerin fazlalıklarla, tutsaklıkların özgürlüklerle kol kola gezdiği 60'lar Türkiye'sinde, henüz dev gökdelenler inşa edilmemiş; zenginlerle yoksullar arasına keskin sınırlar da çizilmemiştir. Yoksulluğun bir tür zenginlik olarak deneyimlendiği bu yıllarda, zenginleşmek acil ihtiyaçlar listesine alınmamıştır. Peki, zenginleştiğini, milyonların sahibi olduğunu görmez miyiz İbo'nun? Görürüz: Sadece büyükbabasından (*Cilalı İbo Perili Köşkte*) ya da babasından (*Cilalı İbo Teksas Fatihi, 1971*) kalan miraslarla. Büyükbabasını bilmeyiz ama babası da bu paraya bir define sayesinde ulaşır; izleriz: Hazır ama helal para. Zaten ona göre de önemli olan paranın nasıl kazanıldığı değil, paraya kavuştuktan sonra nasıl yaşanıldığıdır. Nitekim o, milyonların sahibi olduğunda da aynı işi yapmış; açtığı lostra dükkânına kader ortaklığı yaptığı arkadaşlarını ortak etmiştir. Her cümlesine boyun eğerek ve selam durarak onay verdiklerinde ise onları şu sözlerle uyarmıştır: "Bakıyoyum son zamanlayda hepinizde biy değişme vay. Hepiniz yağcı olmuşsunuz. Paya hepinizi değiştiymiş. Daima benden öynek alın çocuklayım. Unutmayın! Aslını inkay eden hayamzadedir." (*Cilalı İbo Perili Köşkte*). Ancak o anlarda yamalı pantolonu ve Cilalı İbo etiketli şapkası yoktur İbo'nun üzerinde. Eksilmeyen "artık", peltekliğidir: İbo'nun zenginliği de yoksulluğu gibi peltektir.

[92] Adorno, mazlumluğun yüceltilmesini, onları mazlumlaştıran sistemin yüceltilmesiyle eşdeğer görür (2005: 29). Adorno'ya ithafen Gürbilek de, mazlumluğu yücelten üslubun hem gerçekliği perdeleyeceğini hem de mazlumu zalime borçlandıracağını (2008: 111) yazar.

3.7.2. "Turist Ömer" Halkı Selamlıyor: Uyumsuzun Neşesi

İlk filmi *Günahsızlar*'ı 1946 yılında çeviren Sadri Alışık, 1959 yılında *Yalnızlar Rıhtımı* adlı filmde Çolpan İlhan ile kamera karşısına geçer. Bu filmde birbirine âşık olan çift aynı yıl evlenir. Alışık, eşine doğum gününde hediye almak ister ancak bütçesi el vermez. Ekonomik durumu kendi deyimiyle kısıtlıdır. Hakedişini almak için yola koyulur, dolmuşa biner. Tanınmaktan rahatsızdır. Şoförün arkasına oturur ve dolmuşun dolmasını bekler. Dolmuşa en son binen kişi genç, delikanlı bir çocuktur. Bilindiği adıyla "kırkayak bir adam"dır. Dolmuşa biner binmez Sadri Alışık ile göz göze gelir ve "Ooo meraba Sadri abi, naber?" der. Tanınmak istemeyen Alışık'tan şu ses yükselir: "Benzettin kardeşim, yanlış." Bunun üzerine, "Olur mu yaa, dün akşam bahçe sinemasında anadın mı filminizi seyrettik icabında" yanıtını veren gence, "Yok değilim kardeşim" diyerek tekrar aynı yanıtı verir Alışık. Yol boyu sürer bu durum. Genç adam inerken, "Eyvallah Sadri abi, yani geçen akşam ah yedin gene bizi abi" diyerek seslenir. Alışık'tan, alışıldık yanıt gecikmez: "Offf, değilim kardeşim." Ünlü oyuncuya göre, bu durumdan sadece kendi değil şoför de rahatsız olmuştur. Nitekim son yolcusu olan Sadri Alışık'a döner ve şöyle der şoför: "Ya şuraya bak beyefendi, yani ne biçim münasebetsiz insanlar var. Ya seni benzete benzete artiste benzetiyo. Bi adama benzetse ya birader" (Alışık, 1982).

Kırkayak adam": Hayal(et)

Anlaşılan o yıllarda oyuncu/artist olmak, bir dolmuşçunun gözünden adam olamamak ile eşdeğerdir: Olsa olsa rol kesecek, kamera karşısında binbir kılığa girecektir. Bu cümleleri duymak Alışık'a ne hissettirmiştir bilinmez. Ancak dillendirdiğine göre "kırkayak" diye anılan genç adamdan ilham almış; yönetmen Hulki Saner'in de onay vermesi ve "eklemeleri" ile Turist Ömer'i yaratmak için ilk adımı atmıştır (Alışık, 1982). "r, z" seslerine kuvvetli basarak kelimenin hece kısımlarını kese kese ve bastırarak dile getirmiş (a-bi-cim); bazen de aşındırmıştır. Ben yerine biz diyerek zamanı "şimdi"nin kipiyle anlatmış; "kırkayakvari" üslubuyla dili biçimbozuma uğratmıştır. Cilalı İbo'nun dil üzerinde bıraktığı peltelere karşılık "O", argo bir dil kullanmış; sözcüklere her insanın anlayamayacağı "giysiler giydirerek"

seyircisine seslenmiştir. 1963 yılında *Helal Olsun Ali Abi*[93] (Hulki Saner) adlı filmde Turist Ömer'in sarfettiği şu sözler, "kırkayak adam"ın hayaletiyle Turist Ömer'e musallat oluşunun beyazperdeye yansıyan ilk emaresidir: "Of be, helal be Ali abi! Turist Ömer teşekkürlerini sunar. Bi yumruk koydun be anadın mı, herif paspal." Filmin güçlü, çevik ve akıllı karakteri Ali (Ayhan Işık) bir yumrukla adamı yere sermiştir. Doğrudur. Ancak filme yumruğunu koyan, Turist Ömer olmuştur: "Film çok büyük iş yapmış, tip beğenilmiştir" (Alışık, 1990). Öyle ki yönetmen Hulki Saner "Arkadaş biz bir Turist Ömer filmi yapalım. Tek başına. Başrolünü sen oyna" (Alışık, 1990) demek zorunda kalmıştır. Denemeye değer görülen iş aradan geçen bir yılın ardından tiplemeyle aynı adı taşıyan filmle beyazperdeye taşınmıştır. Sadri Alışık için o andan itibaren hiçbirşey eskisi gibi olmayacaktır. Hüzünlü filmlerin adamı, kahkaha attırmış; kahkaha ve hüznün birlikteliği Turist Ömer ile ete kemiğe bürünmüştür. Seyircide karşılık bulan bu "oluş", 70'li yılların ortalarına kadar sürecek bir serinin de varkalma sebebidir.

Elbette Turist Ömer tiplemesini sadece kullandığı dil varetmemiştir. Birincil olsa da yeterli sebep değildir bu. Yukarıda da belirtildiği üzere yönetmen Hulki Saner'in "eklemeleri" olmuştur. Bu eklemeleri kavramadan Turist Ömer'in "içine düşmek" mümkün değildir. Ancak yine de "argo" üzerine biraz düşünmek; sormak gerekir: Argo kimin dilidir? Bu biçimbozum kendine seyirci bulmakta neden gecikmemiştir? Bu buluşmanın 60'ların ortasını 70'lerin ortasıyla kesen dönemde gerçekleşmesi yalnızca bir tesadüf müdür? Şayet argo, ana dili bozmak ve ona alternatif bir dil yaratmak ise "bu", gündelik hayatın içine sızan bir direniş pratiği olabilir mi?

[93] İlk filmde yakışıklı ve güçlü Ali karakteri, kumarhane önünde güvenlik görevlisiyle dalaşan Ömer'i dayaktan kurtarır ve arkadaş olurlar. Serinin ilk filminde henüz ufak bir rolü olan Turist Ömer sakar, aylak, beceriksiz ve fiziksel olarak güçsüz biridir. Komiser Ali kumarhanede başlayan bir dizi cinayeti çözmeye çalışırken Turist Ömer de ona yardım etmektedir. Kumarhanede bir hile yüzünden kavga çıkmıştır ve Celal karakteri dövülüp kumarhanenin önüne atılır. Bu esnada Ali ve Ömer mekândan dışarı çıkarken yerde Celal'i öldürülmüş olarak bulur. Polis olduğunu saklayan Ali ve Ömer ölünün üzerinden çıkan bir not defteri sayesinde adım adım cinayeti çözmeye çalışacaktır. Onun karşısındaki Ali karakteriyse güçlü, akıllı ve çeviktir. Bu anlamda birbirlerini tamamlarlar. Menekşe Kumarhanesi'nin sahibinin bıçaklanarak öldürülmesiyle birlikte katili ararlar. Böylece İstanbul'un belirli yerlerinde katilin izini sürerler. Filmin adının da geldiği yer filmde sık sık hatırlanır. Ömer, Ali'nin küçük veya büyük her başarılı hareketine "Helal!" diyerek hayranlık duyar.

Argonun dili: Direnme pratiği

Argoyu[94] açıkça tanımlamak ve sınırlarını belirlemek için, Aktunç'un "alan" ve "genel" argo kavramları üzerinden geliştirdiği çıkarsamaya bakmak ufuk açıcı olabilir. Yazara göre alan argosu, içinde bulunduğu sınırlı çevrede yaşayan, bu çevrenin dışında kalan topluluktan ayrılmak ya da korunmak isteyen kişilerce yaratılıp benimsenmiş konuşma biçimidir (Aktunç, 1998: 11). Bu tanıma göre argo bir korunma gereksiniminden doğar ve bir alan (habitus) yaratır. Kilit nokta tam da bu alanı yaratanların varlığında açığa çıkar. Acaba kimdir onlar? Yazara göre Türkiye'de açığa çıkan alan argoları on sekiz madde, altı öbek üzerinden özetlenebilir: Suç dünyasını, hırsızlar, uyuşturucu kullananlar, kumarbazlar, kabadayılar ve dilenciler oluşturur. Hapishanede, yatılı okulda ya da kışlada kalanlar kapalı dünyaları olanlardır. Azınlık dünyası, etnik azınlıkları ve göçmenleri; cinsel dünya, eşcinsel ve seks işçileri;[95] alışveriş dünyası ise esnaf, şoför ve eğlence yerlerinde çalışanları kapsar. Aktunç bu listeye son olarak spor dünyasını ekler (1998: 11-12). Söz konusu tespitin açıkça ortaya koyduğu şey, argo dilini kullanan bireylerin, genel olarak egemen kesimde kabul görmeyen bireyler oldukları, dilin verili anlamları karşısında susarken, bu anlam dizgesini alt üst etmeye çalışmalarıyla ilgilidir. Turist Ömer belli ki bu yolla, "bu düzen değişmeyecek mi" sorusunu, "ya düzülen ne olacak, o değişmeyecek mi" şeklinde sormakta, etik bir azınlıkta etnik bir azınlığı buluşturmaktadır. Eş deyişle, toplumsal yasalarda boşluk açmaya yönelerek dışlandığı topluma üstü kapalı olarak kızmakta, toplumun normlarıyla alaycı bir dille dalga geçmektedir. Nitekim *Türk Kültüründe Argo* adlı yapıtında çeşitli edebi eserleri edebiyat/argo ilişkisi üzerinden irdeleyen Kefeli'nin ulaştığı sonuçlar da bu çıkarımı destekler niteliktedir. Yazara göre, edebi eserde argo, komik durum yaratma, yergi ve gülmece için başvurulan bir kaynak olmanın yanı sıra dilde yeni arayışların bir simgesi, bir başkaldırı, bir karşı-

[94] Argonun ortaya çıkışı, Fransızca'da "hırsız" ve "dilenci" dili, Türkçe'de "lisan-ı erazil" (rezil dil), "lisan-ı hezele" (mizahi, alaycı dil), "külhanbeyi ve kayış dili" (Devellioğlu, 1980: 14, 24) ile olmuştur. Resmi dilin dışında olan ve dilin sözcükleriyle oynayan bu biçim, kelimeyi mecazlaştırırarak ya da dildeki kelime şekillerini bozarak işler (Develioğlu, 1970: 26, 39). "Dilin gizli örgütü" (Aktunç, 1998: 19), "genel dilin koynunda asalak bir kelime hazinesi" (Devellioğlu, 1980: 9) olan bu "işlevsel özel dil"e (Mangır, 2011: 234) hiçbir sözlük yetişemez (Aktunç, 1998: 20).

[95] Aktunç'un çalışmasında "seks işçileri", "fuhuş yapanlar" şeklinde yer almaktadır. Söz konusu ifadeye içerdiği cinsiyetçi dil nedeniyle yer verilmek istenmediğinden, ifade "seks işçileri" şeklinde değiştirilmiştir.

anlam yaratma aracıdır (2002: 170). Turist Ömer'in dilinde kendini açık eden bu karşı-anlam arayışı, "mahallenin (halkın), Kasımpaşa'nın, Etyemez'in, Vefa'nın, Balat'ın vb. sesi, yitmekte olan isyanı gibi bir şeydir" (Atayman, 2011: 105). Türk sinemasının ne milli kapitalizm, ne burjuva ne de devlet tarafından kurulduğu, onu vareden ve ayakta tutanın halk olduğu, halkın da Agambenci anlamda ezilenlere ve dışlananlara karşılık geldiğini hatırladığımızda, Turist Ömer'in kendine yarattığı bu kaçış çizgisi (argo) ile mevcut düzeni yıkma ya da ona dâhil olma değilse de onu sarsma, şeklini ve asaletini kaybettirme arzusunda olduğu açıktır. Bu bakımdan tiplemenin dilini, ötekinin dili, sınırlarda gezinen ve o sınırları ihlal eden bir girişim olarak düşünmek gerekir. Bir bakıma hem zehir hem de devadır (pharmakon). Kendine bu yolla koruyucu bir kılıf edinen tiplemenin, en çok da bu yüzden başı ağrır.

Bozukbiçim, biçimbozum

Turist Ömer'in içinde olamadığı sisteme karşı tek direnme biçimi, egemen olanın (dil) kurallarını bozuma uğratmakla sınırlı değildir. Daha önce de belirtildiği şekliyle yönetmen Saner'in "eklemeleri" olmuştur. Bu eklemeler kendini en net biçimde tiplemenin görselleştirilmiş figüründe gösterir. Örneğin, Turist Ömer serinin tüm filmlerinde görünümü kentli, kendisi oldukça eski bir şapka kullanır. Gözlerine doğru indirerek kullandığı şapka, bir inşaat işçisinden iki buçuk liraya satın alınmıştır. İnşaat işçisinin "lime lime, dökük şeyiyle" (Alışık, 1990), "kırkayak adamın dili"ni birleştiren tipleme, ne top, ne keçi, ne de uzun sakala benzeyen yüz tüylerine sahiptir: Kirlidir. 60'larda bu, alışıldık bir durum değildir. O, sakalıyla da biçimsizdir. Üstten birkaç düğmesini açık bıraktığı gömleğinin bel bölümü dışarı sarkıktır. Üstelik kravatsızdır. Pantolonu ütüsüz, kemersizdir. Ama hala birşeyler eksiktir. Kendi deyimiyle o, "Ayakkabıların topuğuna basma ihtiyacı" hissetmiştir. "Sürünerek, daha dökük, saçık olsun diye." (Alışık, 1990). Açığa çıkan şey, ne olduğu beli olmayan, biraz kentliden biraz köylüden biraz varlıklıdan biraz yoksuldan ödünç alınmış biçimsiz bir görünümdür: Kentli olmanın gereklerine uygun hareket eden ancak kente özgü olanı biçimbozuma uğratan bir görünüm. Sürekli işsiz ve parasız oluşu, evinin ve ailesinin olmayışı, diğer bir deyişle yerleşik hayata ilişkin verilerin bulunmaması da bu "bozukbiçim"e ilişkin temsili güçlendirmektedir.

Düzenbozan, düzenbozum

Görsel açıdan belirsiz, kafa karıştırıcı ve rahatsız edici bu görünüm, ortalama insan tahayyülüne göre görselleştirilebilecek bir figüre ve formüle sahiptir. Zihnin bir simgesi veya nesnesi olarak tasarlanmadan önce, görülmüş; içinde bulunduğu toplum tarafından kendisine yüklenen kişisel özellikler, nitelikler ve duygular demeti ile oluşturulmuştur.[96] Söz konusu bakış, bu gibilerin (Turist Ömer) toplumsal algıdaki yerinin bir göstergesi, diğer deyişle "sosyal tip" olarak kurulumunun da bir işaretidir. " …sosyal tipleri görünürleştirmekte, tanımlayıcı sosyolojik dilden çok daha fazla muktedir olan sinema" (Baker, 2014: 96) aracılığıyla dile gelen bu oluş, organların düşmanı değilse de, o organları düzenleyen, belli bir yapıya ve tanıma oturtan ve üzerine söz söyleyen ilkelere karşıttır ("organsız beden"): Düzen yıkıcı ya da düzen kurucu değil, düzen bozucudur. Egemen olana yönelik "belli bir yönü olmayan ve kolaylıkla sirayet eden bir tahripkârlık" (Ahıska, 1989: 11). Turist Ömer'in dili ve dış görünümünde kendini açık eden bu tahripkarlık, serinin tüm filmlerinde dillendirdiği dizelerinde bir başka açılıma olanak tanır: Turist mi aylak mı yoksa sıradan mı olduğuna dair belirsizlik, bilinememezlik. Bir tehlike; Bauman'ın "belirlenimsizliğin dehşeti" (2003: 78-85) dediği türden bir şey. Ya da şöyle söylemek mümkün: Kararverilemez bir oluş; ne "o", ne "şu" diyebileceğimiz hiyerarşiye sokulmaya direnen bir sınır olarak bir tür "kendindelik", "iştebu"luk. Kendi deyimiyle;

> ***Turist** Ömer derler benim adıma, adıma. Pişman olur bakmayanlar tadıma, amaneeey. Sokaklarda **aylak aylak** gezerim, gezerim. İzmaritin kralını seçerim. Trafikten çakarım. Kıyak oto yıkarım. **Hiç bi işte tutunmam hepsinden de bıkarım**, amaneeeyy.*

Turist Ömer'in kim olduğuna ve o meşhur selamını kime ya da kimlere verdiğine yanıt bulabilmek için Russel'ın *Aylaklığa Övgü* adlı yapıtında yer verdiği şu öykü iyi bir başlangıç noktası olabilir.

[96] Duygu ve sezgilerin kudreti, somut toplumsal biçimlenim ve olayları kavramanın çözümleyici bir aracı olmasıdır (Baker, 2014: 91-101).



Görsel 5: *Turist Ömer* Filminden Tiplemenin Görsel Figürü ve Selam Verme Şekline İlişkin Ekran Görüntüsü

Yazılanlara göre Mussolini zamanında Napoli'de dolaşan bir gezgin, yattıkları yerde güneşlenen on iki dilenci görür. Bunlardan en tembel olduğunu kanıtlayana, bir lira vereceğini söyler. Dilencilerden on bir tanesi yerlerinden fırlar; en tembel olanın kendileri olduğunu iddia ederek parayı almaya çalışırlar. Ancak gezgin, parayı yerinden kıpırdamayan on ikinciye verir. Russel'a göre o gezgin tam yerine düşmüştür. Çünkü akdeniz güneşinden nasibini almış bir ülkede aylak bulmak kolaydır (Russell, 2018: 9-10). Bu anlatının içinde barındırdığı üç temel nokta ile ilgileniyoruz. İlki, bir gezginin yani turistin varlığı. İkincisi aylaklığın, bilinçsizce deneyimleniyor olması. Diğer bir deyişle yoksulluk üzerinden görünürlük kazanması.[97] Üçüncüsü ise coğrafyaya yapılan gönderme. Ve bu noktada şu üç temel soruyu soruyoruz: Yerinden kıpırdayamayacak kadar kendini tembelliğe adayan ve tam da bu yüzden bir lirayı hakeden aylak ile çalışmayı reddedip kendini bilinmezliğin sularına bırakan gezgin (turist) arasında nasıl bir fark var? Çalışma/emeğini satmanın karşısına konumlanan bu iki oluşu, bir bütünün iki yüzü olarak düşünebilir miyiz? Güneşten nasibini almış bir coğrafya vurgusu ile aylaklığa yöneltilen övgüyü nasıl anlamalı ve neye yormalıyız? Bu üç soruyu konumuzla alakalı şu üç soruyla tamamlıyoruz: Şayet oyunu kuran, yöneten ve ödülü dağıtan bir turist ise "Turist Ömer"in ödüle (bir liraya) duyduğu ihtiyacı nasıl açıklamalı? Dahası turist olmak özgürlük ise "zorunluluktan

[97] Bunu özellikle vurguluyoruz. Çünkü aylaklık sadece yoksullukla ilgili bir kavram değildir. Veblen, *Aylak Sınıfın Teorisi*'ni kaleme aldığı çalışmasında bilinçli aylaklara dikkatimizi çeker. Örneğin babasından kalmış mirasla kişi tercih lüksüne sahiptir ve bilinçli olarak çalışmayı reddedebilir. Söz konusu öyküde bahsi geçen karakterler, "yokluk"u yadsımak için aylaklık tavrını seçen bilinçsiz aylaklardır (2005: 62).

doğan turist oluş" da neyin nesi? Yoksa aylaklığı "zoraki turistlik" olarak mı düşünmeli? Ya da bir "sıradan" olarak o, aylaklığın provasını yapıyor olabilir mi?

Aylaklığa özlem: Ayak sürüme

Tipleme serinin ilk filmi *Turist Ömer*'de (Hulki Saner, 1964)[98] bir benzincide oto yıkamacısıdır. Mesaide olduğu saatler içerisinde işten çalar; yatar. "Ne yan gelip yatıyorsun?" diye azar işittiğinde "Sırt üstü yatıyorum, ne yan gelip yatması!" diyerek durumu geçiştirir. Arabayı suyla değil, tükürüğüyle yıkar; ya da hortumu "…arabanın içine zula ederek o biçim kendi kendini yıkamasını" izler. İşe alındığı bankada elden dağıtması gereken reklam paralarını, arabanın üstünden halkın arasına saçar[99] (*Turist Ömer*). Musluk tamir etmeye diye gider; evin yatağında uykuya dalar. Bozulan elektrik aksamını düzelteyim derken, tüm evi birbirine katar. Sütçülüğe başlar. Sütün hasını yaşlıya, fakire, su katılmış olanını da zabıta evine satar (*Turist Ömer Yamyamlar Arasında,* Hulki Saner, 1970).[100] Tersanede temizlik işine girer, mesaiden çalarak radyodan maç dinler. Kumarhanede oyun oynar, "süt verenlerden nafakasını alır" (*Turist Ömer Arabistan'da,* Hulki Saner, 1970).[101] İş yaşamındaki bu kaçamaklar,

[98] Turist Ömer bir bankanın reklam paralarını dağıtmak üzere iş alır. Reklamda kullanılacak olan sahte paraları almak için bankaya gider. Ancak yanlışlıkla banka soyguncularının çaldığı paralarla dolu olan bavulu almıştır. Yolda, kör olan Mine karakterinin intihar girişimine şahit olur. Devam eden anlatıda paranın gerçek olduğunu anlayan Turist Ömer, Mine'ye Avrupa'da ameliyat olup gözlerini açtırması için para verir. Geri kalan parayla da Bedia'nın evini kurtarır ve Rüknettin ile evlenmelerini sağlar. Ancak soyguncular Turist Ömer'i bulacaktır.

[99] Reklam paraları sahtedir. Ancak bavul karışmış, soyguncuların bankadan çaldıkları para Turist Ömer'in eline geçmiştir. Durumdan habersizdir. Halkın havada uçuşan paralar için birbirini yediği o anlarda "Biz palavradan para dağıtıyoruz. Gene de tekmil millet peşimizde. Ulan bir de hakiki olsaydı diyorum sana harp çıkardı, harp be. Hey uyanın be uyanın. Bunlar müdür bey amcanın dümeni be. Yem atıyo size yem. Sağlam mangiz olsaydı turist kardeşiniz koklatır mıydı size? Kapik işletmezdi be kapik. Yuh be, şunlara bak şunlara. Ulan kapışmayın bunları be kapışmayın. Ulan sahte bunlar be sahte. Amaaan. Aldırma be turist arkadaşım, kerizleri uyandırmak sana mı düştü? Boşver sen dalgana bak. Fakat bu para dağıtma dalgası kıyak ha. Hem on kâğıt yolumu buluyorum, hem de bu kerizler birbirini yerken neşemi buluyorum, iyi mi" diyerek iç sesini konuşturur. Turist Ömer'in iç sesi bize şunu söyler gibidir: O ne keriz olarak tanımladığı topluluğun bir parçasıdır ne de onlara yem atan sistemin. Ancak paraların gerçek olduğunu bir çocuktan öğrenecek kadar da koşullanmıştır.

[100] Turist Ömer arkadaşı Abuzittin'in kolundaki dövmeyi beğenir ve o da dövme yaptırmaya gider. Ömer dövmeciyi ararken yolda bir adama adresi sorar. Ancak sorduğu kişi ölmek üzeredir. Adam ona bir resim verir ve resmi koluna yaptırmasını söyler. Bu resim, herkesin ele geçirmek istediği mandagözü haritasıdır. Hazinenin peşindeki kabile reisi Beyaz Panter haritayı bulmak için Turist Ömer'i alıp Afrika'ya gider.

[101] Bu filmde, *Helal Olsun Ali Abi* filminin öyküsünde olduğu gibi aynı şekilde kumarhanede bir cinayet işlenir. Turist Ömer Farid Shawqi'nin oynadığı karakterle birlikte cinayeti çözmek için Arabistan'a gider. Filmin konusu ve olaylar *Helal Olsun Ali Abi* filminin aynısıdır. Yalnızca mekân ve karakterler değişmiştir.

aylaklığın sıkıştırılmış ve daraltılmış biçimleridir. Turist Ömer o anlarda bir "sıradan" olarak aylaklığın provasını yapmakta, bu tarz sessiz tecavüzlerle yapının temel ilkelerini belirlediği bir alana, kendi yasasını kabul ettirmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla bir mefhum olarak aylaklığa özlem, egemenin iktidar ilişkilerinin yapısal ve söylemsel sınırlarını aşındıran ve onu değişime uğratan bir direniş pratiği olarak okunabilir.



Görsel 6: "Turist Ömer" ve "Turist Ömer Yamyamlar Arasında" Filmlerinden Mesai Saatleri İçinde Uyuma, Arabayı Hortumu İçine Bırakarak Yıkama ile Süte Su Katma Anlarının Ekran Görüntüleri

Aylak(ça) direniş: Tembellik hakkı

Öte yandan o, kentin en işlek caddelerinde salına salına yürüyen, kendi deyimiyle "aylak aylak" gezendir. Sürekli geleceğe dair sabit bir çizgi üzerinde ilerleyen zamana karşılık, onun zamanının belirleyeni kendisidir. Canı istediği saatte canı istediği yerde uyur, uyanır. Bu bazen bir tepenin yamacı bazen de sahilde bir bank olur. "Nerde akşam orda sabah" yaşantısıyla Turist Ömer, kapitalizmin yarattığı ve büyüttüğü ancak kapitalizmi olumsuzlayan bir anti-kahramandır. Onu politik kılan da hem çalışma etiğinin kurallarına aykırılığı kendinde cisimleştirmesi hem de yürüyerek şehir uzamını, kendi zihinsel haritası çerçevesinde yeniden üretmesi noktasında düğümlenir. Bu iki unsurdan ilki zamana, ikincisi ise uzama yönelik bir manipülasyondur. Tembellik hakkını kullanmak, çalışma ritminin düzenlediği zamanı reddetmektir. Daha önce de ortaya konulduğu üzere kapitalist üretim sistemi ve ona ait söylem biçimleri, çalışmayı çeşitli biçimleriyle kutsar. Çalışmanın anti-tezi olarak düşünülebilecek aylaklık ise tam tersine, "tembellik hakkı"[102] ve kapitalist üretim

[102] İzzettin Önder, *Tembellik Hakkı* adlı yazısında feodal-köle döneminde ve emek-yoğun kapitalist üretim dönemlerinde çalışmanın kutsanmasının ne derece sermaye merkezli bir ideolojiye refere edilebileceği mümkünse der, aynı şey, sermaye-yoğun kapitalist üretim ve finansal sermaye

ilişkilerinin bağrında koşullanan toplumsal ilişkilerin döngüsünden azade kılınma arzusundan türer. Salına salına yürümek bu bağlamda çalışmanın koşulladığı hayat biçiminin kabulünün bir reddidir. Amaçsız gezintisiyle Turist Ömer, sokakları keşfeder; yeniden biçimlendirir. Retorik insandışılığı ile anlamsal bir başıboşluk yaratır. Bu amaçsız, başıboş gezinti alanlar arasında bir ağ örerken kendi içinde bir siyaset de üretir. Turist Ömer'in yaşamında kristalize olan bu muhalif unsurlar, sıradanın sembolik anlamdaki sessiz tecavüzlerinde aylaklık dolayımıyla açığa çıkan birer taktiktir. Diğer bir ifadeyle, siyasalın gündelik kuruluşu bağlamında aylaklık, kişinin kendi zamanını ve mekânını örgütleme özgürlüğünün olacağı günlerin temsilini sunan "hayali özgür adamı" kendinde cisimlestirdiği için siyasaldır. Siyasaldır çünkü "bozguncu ve göçebe" (Demirkaya, 2012: 259), "devletsiz" (Çetinkaya, 2012: 21) ve "yersizyurtsuz" (Er, 2012: 45) bu düşünce, "mutlak hareketsizlik" (Alanka, 2012: 79), "aldırmazlık felsefesi" (İspir, 2009: 59) ve "tahakkümsüzlük etiği" (Uluocak, 2012: 176) üzerine kuruludur. "Gözlemleyen özne" (Tandaşgüneç, 2012: 97) ya da "yüzer-gezer kimlik" (Özben, 2012: 163) olarak kavramsallaştırılan bu "hayali özgür adamın" aynı zamanda turistin kâbusu olduğunu vurgulamak gerekir.



Görsel 7: "Turist Ömer" ve "Turist Ömer Boğa Güreşçisi" Filmlerinden Tiplmenin Kentin En İşlek Caddesinde Yürüdüğü ve Bulduğu Yerde Uyuduğı Anların Ekran Görüntüleri

döneminde çalışmanın yüceltilmesi için de geçerlidir. Tembellik hakkı bu bağlamda, sermaye merkezli ve sermayenin çıkarına yönelik bir ideolojinin karşısında konumlanır (1997: 76). Bu durumda aylakça bir hayat, egemen iktidar söylemine yöneltilmiş üstü kapalı bir tehdittir. Bu alımlamanın kanıtı egemen siyasal iktidarın aylaklığa karşı açmış olduğu savaşta görülebilir. Çalışmanın kuramsal kısmında da ortaya konulduğu üzere tarih sahnesi, aylakların çeşitli biçimlerde cezalandırıldığı, çalışma evlerine kapatıldığı, nihai aşamada aylaklığın kökünün kazılmasına çalışıldığı prosedür ve tekniklerle doludur.

Zoraki Turist: "Khora" ve "Kairos"

Turist Ömer'in İstanbul'un en işlek caddelerinde başlayan yürüyüşü, Arabistan, Afrika, İspanya ve son olarak uzayda tamamlanır. Raslantısal karşılaşmalar onu farklı coğrafyalara, bilinmezliklere sürükler. Ya bir cinayeti çözmek adına (*Turist Ömer Arabistan'da*), ya kolundaki dövmenin hatrına (*Turist Ömer Yamyamlar Arasında*) ya bir ödül üzerine (*Turist Ömer Boğa Güreşçisi,* Hulki Saner, 1971),[103] ya da bir dua niyetine (*Turist Ömer Uzay Yolunda*, Hulki Saner, 1973)[104] gider oralara. Bir turistin aksine onun seçme özgürlüğü yoktur. Hiçbir zaman bir karar verici olmamıştır. O, bu seçimlere gönüllü değil, yazgılıdır. Her ne kadar, " …memleketteki bütün açık hava otellerini dolaştım, en kralı park otel tabii. Yani parklar. Tahta sıraya postu serdin mi, atom patlasa hava gazı diyorum abicim. Zaten turist milleti böyledir" dese de, "…fakirin tutunucak bir yeri yok ki! Nerde akşam orda sabah" (*Turist Ömer*) diyen de yine kendisidir. Birbirini izleyen her mekân oluşturma yerel ve geçicidir; epizodiktir. Yani onun özgürlüğü zorunluluktan doğan bir özgürlüktür. Faili olduğu sürecin içinde olan Turist Ömer, bu süreci doğaçlama yaşadığı gibi yaşamaya zorunludur da. Bir tarafta özgürlük diğer tarafta ise zorunluluktur esas olan.

Oysaki "turist" seçim özgürlüğüne sahiptir. İstediği anda istediği yere hareket eder. Yerleşmek gibi bir niyeti yoktur. Arkaik tiplerin, klanların ve kabilelerin hayatlarını sürdürebilmek amacıyla gerçekleştirdikleri seyahatlere karşılık, "seyahatin demokratikleşmesi" ile çerçevesi çizilen turist, "gündelik yaşamdan uzakta, otantikliği arayan bir çeşit çağdaş hacı" ya da geleneksel dönemin seyyahıdır. Bakışını, günlük deneyimden bağımsız, bir bakıma alışılageldik olanın dışında olduğu düşünülen kır ve kent manzaralarına yönlendirir. Göstergeler aracılığıyla oluşan bu bakış aylağa göre daha vasıfsız, seyyaha göre daha değersizdir. Çünkü turist bakışı derinlemesine bir ilgiden ziyade geçiciliği çağrıştırır (Urry, 2009: 16-17, 26, 178). Bauman'ın da işaret

[103] Film, Ömer'in yolda bulduğu cüzdanın sahibini aramasıyla başlar. Cüzdanın sahibi ünlü şarkıcı Rodriguez'dir. Rodriguez gazeteye ilan vermiş ve cüzdanı getiren kişiye İspanya seyahati sunacağını söylemiştir. Ömer cüzdanı getirir ve İspanya'da Rodriguez ile beraber maceraları başlar. İspanya'da yanlışlıkla bir soygun olayına karışınca başı derde girer. Bu sırada, Rodriguez'in sevgilisi Manolya'ya kavuşmasına yardım etmektedir.

[104] Turist Ömer, evlenmek istemediği bir nikâh masasındadır. Kaptan Kirk'ün yönettiği uzay gemisinin bir çalışanı öldürülmüştür. Katil ise indikleri gezegendeki Profesör Krater'in sevgilisi Nancy'dir. Ancak Krater, Nancy'nin suçlanmaması için bir dünyalıyı, Turist Ömer'i gezegene ışınlar. Gemide büyük bir şaşkınlıkla incelenen Turist Ömer'in suçsuz olduğu anlaşılacaktır.

ettiği üzere bu aynı zamanda seçmekten alınan zevkin albenisinin büyük oranda kaybolması anlamına da gelecektir. Mutluluk için başka bir yol arama arzusu asla söndürülemez, bir kenara itilir ama o da fazla uzun sürmez. Turistin hayatını katlanılır kılan, zorluklarını küçük aksiliklere dönüştüren ve turistin tüylerini diken diken eden şey Bauman düşününde onun aylakla özdeş görüntüsüdür. Yazarın meseleye dair tespiti şudur: "Aylak turistin kâbusu, onun alter egosu ve içindeki şeytandır" (Bauman, 2012a: 101). Bauman bu tespitiyle söz konusu iki kavramın aslında bir madalyonun iki yüzü olduğunu imler. Kâbus, ego ve şeytan temalarına yapılan vurgu ise turist için aylak görünümünün korkutuculuğuna (tahrik ediciliğine) bir gönderme olarak okunabilir. Belki de bu yüzden "aylakların olmadığı bir dünya, turistlerin ütopyasıdır" der Bauman (2012a: 100). Bu durumda aylaklar için de turistler bir düş nesnesi olmalılar: Şeytana karşılık melek. Peki, kimdir karşımızdaki? İlki mi yoksa ikincisi mi? Belki de her ikisi. Şöyle der kendisi: "Doğduğum gün ebe beni çift yumurtayla terbiye yapmış" (*Turist Ömer*). Tiplemenin aylak/turist ikiliğini ters yüz eden kimliğini, bu ayrımın üzerini çizdiği ve yeniden baskıya verdiği yerde aramak gerekir: Müphemlik.[105] Ki bu, "hayıflanılacak bir şey değil, kutlanacak bir şeydir. Güçlülerin gücüne konulan sınırdır. Dolayısıyla da güçsüzlerin özgürlüğüdür" (Bauman, 2003: 230). Bir şeyin içinde ama ona ait olmayan, fiziksel açıdan yakın ama tinsel açıdan uzak bu "oluş", kendini tanımlarken de bize bunu anlatmaya çalışıyor gibidir.

Yerli turist, yersiz Ömer

"Turist demek döviz demektir. Döviz demek de turist". "Yerli turist Ömer ise madara" (*Turist Ömer*). Anlaşılan yerli olanı yabancı olandan ayıran dinamik, Turist Ömer nazarında paradır. Sermaye bu sınırların ötesindedir. O anlarda Turist Ömer sanki bu coğrafya adına konuşmakta; dönemin Türkiye'sinde turist olmanın imkânsızlığından, dövize duyulan ihtiyaçtan yakınmaktadır. "Madara" ki, "yeri dolmuş değil, köprü altı olan" (*Turist Ömer*), altlar-yüksekler ekseninde alta karşılık gelendir. "Onu okşamaktansa sokaktaki itleri okşamak yeğdir." "Teke gibi koktuğunun farkında bile değildir." (*Turist Ömer*). Yukarıdan bakış, kirli olan bedene dokunmama veya kirin bulaşmasını engelleme kaygısıyla örtüşür. Zenginler açısından

[105] Müphemlik: Belirli ama birbirleriyle çatışan iki anlamı, bir ifadenin içinde gerilim halinde tutmak (Eagleton, 2011: 264).

aşağılama ve tiksinme şeklinde kendini belli eden bu bakış ekonomisi içerisinde Turist Ömer utanmaz; mazlumlaşmaz. Aksine o da, hâkim olanın statü simgelerine açık saygısızlık yoluyla ya da alaycı üslubuyla saldırır. Statü tahakkümüne karşı kamusal senaryo: "Sakın ha. Zavallılara kuduz aşılarsın, zehirlenirler sonra." "Sıfata bak memleket değiştir. Meşini eskimiş hamam takunyası seni!" (*Turist Ömer*).

Bir tutam "tuz": İroni

Atılgan ekibince gelişmemiş, dolayısıyla incelenmesi gereken bir canlı türü olarak nitelendirildiği anlarda "seks plazmalarında aşırı reaksiyon, normal karşıtların kümelendiği ilkel bir kalıntı" tespit edilir. Tiplemeden, "Ya doğru dürüst okusana, coğrafya kitabı okur gibi okuyorsun" yanıtı gelir. İkinci çıkarım, beynin var ile yok arası olduğudur. Turist Ömer'e göre bu, herkesin bildiği birşeydir. Kalp yok denildiğinde, "Kör Melahat da öyle derdi, kalpsiz derdi bana" yanıtını veren tipleme, iç organlarının bozuk olduğuna ilişkin tespite dair, "Üzerinize afiyet üşütmüşüm biraz bağırsaklarımı" (*Turist Ömer Uzay Yolunda*) şeklinde karşılık verir. Güven, bu diyalogda açığa çıkan dili "teslimiyetçi", tiplemeyi ise "tümüyle edilgin" (2006: 125) olarak yorumlar. Oysaki devam eden anlatı, gezegende işlenen cinayetin çözümüne yönelik ilk farkındalığın Turist Ömer'den geldiğini söyler. Bir zekayı koşullayan bu süreç, beyni var ile yok arası olan biri için tesadüfle açıklanamaz. Diğer yandan Turist Ömer'in kalpsiz olmadığını ileri sürmek için birçok seride açığa çıkan hissi ilişkiler ağına bakmak yeterlidir. Dahası, seks plazmalarındaki aşırı reaksiyonla, hiçbir kadına dokunmamış olmanın paradoksallığını da unutmamak gerekir. Bu bakıma Turist Ömer'in dilini teslimiyetçi konumdan çıkarıp, ince bir ironi ve yazgıyı olumsuzlayan bir üslup üzerinden düşünmek ve o anları hiçlikle oynanan bir oyun olarak görmek daha anlamlı olacaktır. İronik diliyle söylediği sözün aksini ima eden Turist Ömer, aldatmaca ve yanıltma sürecini yönetir; hatta zekâ testine tabi tutulduğu anlarda verdiği yanıtlarla Mr. Spock'ın eline ayağına ipler bağlayarak ve bu ipleri çekip bırakarak onu istediği gibi hareket ettirebileceği bir kukla haline getirir. Mantık simgesi Mr. Spock, Turist Ömer'i anlayamadığı ve kafası karıştığı için çok bozulur ve sonunda çalışmasının engellendiğini öne sürerek yıllık iznini isteyecek duruma gelir. Burada fikir ve gerçeklik boyutlarına bölünmüş ikili bir yapıda Turist Ömer, parçalanmışlık ve çelişkilerden komik olan sayesinde kurtulur.

İsteme, vicdan: Hak, adalet

Maddi tahakküm söz konusu olduğunda ise sahne arkasını sokar devreye. Kovulduğu oto yıkamacıdan son haftalığını almak için patronuna yalvarır, "Canım abicim!" diyerek dil döker. Patron döndüğü an arkasından el işaretiyle küfreder. Sahne arkasında açığa çıkan bu pratik, tiplemenin yakarışlarını, idare etme sürecinin bir bileşeni olarak görmemizi olanaklı kılar. Bu yakarışlar paraya tamah etmesinden ileri gelmez; o hakkı olanı ister. Hakedişini de gözleri görmeyen Mine'ye verir: "Şu haftalığımı al da belki ameliyatın için işine yarar be! Benim sahiden paraya ihtiyacım yok." O anlara şahit olan patron utanır, başını önüne eğer (*Turist Ömer*). Ancak gün gelir; onun da eline sermaye geçer. Çalıştığı oto yıkamacıda onu hortumla ıslatan patronunu aynı şekilde hortumla ıslatır Turist Ömer. Yukarıdan bakışıyla onu köprü altına layık gören Bedia da özür dilemeye çalışır ondan. Daha önce kapısından kovulduğu Hilton'a hürmetle alınır. Yüzüne bakmayan kadınlar, arabasına binmek için sıraya geçer. O anlarda her şey ters yüz olur ama değişmeyen "şey" Turist Ömer'dir. Bu tersine çevirme bir hınç ve öfkeyi imliyor olsa da, parayı bulduğunda ağzına götürüp çiğneyecek kadar absürd bu tipleme, parasının bir kısmını arkadaşı Rüknettin'e sevgilisi Bedia ile barışabilmesi için, diğer kısmını ise kör olan Mine'nin gözlerini ameliyat ettirmek için harcar (T*urist Ömer*). Her ne kadar kumara ve oyuna düşkün olsa da sokakta bulduğu cüzdanı sahibine ulaştırır (*Turist Ömer Boğa Güreşçisi*). Onun sınıf atlama gibi bir derdi yoktur. Çünkü onda sınıf kavramı yoktur. Otorite de. O, hiyerarşik konumlandırmaları reddeder.

"Nasılsa indirirler": Kabulcü isyan

Örneğin, trafikte seyreden başıboş gezintisinde trafik polisinin otoritesini yok sayar. Yeşilçam anlatılarında otoriter ve kaçınılmaz bir güç olarak yerini sağlamlaştıran "polis"ten "herif" diyerek bahsettiği anlarda, fazlalıkları eksiltmeye çalışır; kendi yöntemini uygular. Düzenli akan trafiğe, düzene müdahale eder: "Şuraya bak be! Ulan beş dakika ayrıldık buradan bu herif gene karıştırmış trafiği iyi mi!" (*Turist Ömer*). Onun bu yok sayışı, ideolojik tahakküme karşı kılık değiştirmiş, dikkat çekmeyen ve ilan edilmemiş bir direnme biçimidir. Karşısındaki ister bir polis olsun ister uzay gemisinin kaptanı ya da bir kabilenin şefi, bu hep böyledir. İktidar

sözcüğünü ise ilk kez 1973 yılında gerçekleştirdiği son seyahatinde kullanır. Kaptan Kirk'ün makam koltuğunu gördüğü an, "İktidar koltuğu bu be! Bir oturayım… Nasılsa indirirler!" der. Düşünce ile düşünülen arasındaki uyumsuzluk ilişkisinde açığa çıkan bu ifade, kasten ifade edilmiş bir gülünçlükten ziyade şakanın arkasına saklanmış bir ciddiyet içerir. "Nasılsa indirirler" ifadesi, bir başbakan ve iki bakanın asılarak iktidar koltuğunun el değiştirdiği 27 Mayıs Darbesi ve 1971 muhtırasına gönderme olarak okunabilir. Nitekim tiplemenin uzaya seyahatini 1973 yılında yaptığına dair farkındalık, bu çıkarımı yapmayı mümkün kılar. Yönetsel seviyede yaratılmaya çalışılan sosyal refah, eşitlik, hak ve özgürlük taleplerinin karşılığını bulamadığı 70'ler, milliyetçi ve dini akımların eylemci sol ile çatışmalarına sahne olur. "Turist" ve "Ömer"in bir araya gelişiyle milliyetçi bir aidiyeti baştan reddeden tipleme, iktidar sözcüğünü bir kere ve de uzaya seyahatinde dile getirişiyle de devrimci söylemlerle arasına mesafe koyar. Bu bakıma, dinamik ve belirlenimsizdir.

Diğer yandan Turist Ömer, İslam'ın varlığa ve kulluğa atfettiği eşitleyici anlamı kalıntısal bir öge olarak tortulaştırdığı kadar bu tortuyu kazımaya çalışır. "Fakir kuşun yuvasını Allah yapar ama bize gelince nanay. Ne tuğla kalır, ne harç!" (*Turist Ömer*) dediği anlarda, teslimiyetçiliğin ve tevekkülün üstünü çizer. Onun siyasal teolojisi mileneryan ya da apokaliptik değildir. Bir kurtarıcıya ya da mahşeri bir rövanşa bırakmaz işini. Zorla nikâh masasına oturtulduğu anlarda, "Yarabbim, bir sebep yarat da toz et beni buradan" diyerek yakarsa da, onun sesini duyan ve o koltuktan çekip çıkaran Orin 7 gezegenindeki Prof. Krater olur. Anlatı içerisine sızan çatlakta, "kutsal" erir; maddesel dünyaya çekilir. Nitekim o, tekrar dünyaya/nikah masasına döndürüldüğünde bu kez yakarışını Mr. Spock'a yapar; başını göğe doğru yükselterek şöyle der: "Kabakulak abi, beni kurtar ya!" Tiplemenin sesini duyan Mr. Spock'tan şu ses yükselir: "Mantıksız adamdı. Ama yine de iyi biriydi."



Görsel 8: "Turist Ömer Uzay yolunda" ve "Turist Ömer" Filmlerinden İktidar Koltuğunu Gördüğü ve Trafiği Karıştırdığı Anların Ekran Görüntüleri

Freudyen mizah: "Fark"ını olumla(mak)

Tiplemenin özgünlüğü kendi kendini tiye alan alaycı tümcelerinde gizlidir. Freudyen mizahın izleğinde şöyle seslenir tipleme: "…güzel kızlar hepsi benim peşimde. Tomar tomar paracıklar cebimde. Turist Ömer diyorlar. Birbirlerini yiyorlar. Tatlım canım diyerek, peşimden geliyorlar." Kayba (benin yarılması) verilen bu mizahi yanıt ile Turist Ömer, depresyondaki kendi kendine eziyet (melankoli) ile coşkudaki kendi kendini unutuşun (mani) ötesinde, kendi kendini gülünç bularak farkını olumlar. Bu yüzden huzursuz olsa da "gizli yara"sı yoktur Ömer'in. Bir o kadar da parası. Hilton otele gider ama "… yanlış anlaşılmasın, izmarit toplamak için" (*Turist Ömer*). Çünkü Hilton oteli, iki-üç çekilip atılmış izmarit bulmak; "atık"larıyla dahi olsa geçinme pratiklerini devreye sokmak için en uygun yerdir. Gelmişken de içeri girmek ister ancak otelin kapısına dahi yaklaştırılmaz. Ona geçit vermeyen güvenlik görevlisine, dönen kapıyı işaret eder; "…sen kapıcı değil misin? Tamir etirsene bunu" der. Güvenlik görevlisinin kapıcı, dönen kapının bozuk olarak betimlendiği o anlarda yerlisi olduğu yere yabancıdır Turist Ömer. Paradoks odur ki yabancısı olduğu yerleri yerlileştiren de yine kendisidir.

"Hiçbirşey" ya da "herşey": Müphem ya da evrensel

Örneğin, Afrika'ya seyahatinde tanımadığı insanlarla selamlaşmasını ve yabancı olmama halini görürüz. O herkesi tanıdık kılar. Ancak herkese göre o, bir yabancıdır. Karşılaştığı insanlara, "Merhaba Nuri naber ya?", "Vay Seyfi sen nasılsın?" diye seslenir. Aldığı yanıtlar, "Çekil be!", "Hadi be!"dir. Turist Ömer o anlarda kendisine neden yabancı muamelesi edildiğine anlam veremez. İlerleyen sahneler ise onu

Afrikalı bir kabilenin tanrısı ilan edecektir (*Turist Ömer Yamyamlar Arasında*). İspanya'ya ve Arabistan'a seyahatlerinde de bu böyledir. Arabistan'da kendisine adres sorulacak; İspanya'da güreştiği boğayı yere yatırıp alkışları toplayacaktır. Bu uzaya gittiğinde dahi değişmez. Işınlandığında, "Ben nerdeyim şimdi afedersin?" diye sorar. "Galaksinin en büyük gezegenindesin." yanıtını alan Turist Ömer'den, "Burası Kasımpaşa'ya yakın mı yani?" karşılığı gelir. "Kasımpaşa'dan üç milyon ışık yılı uzaktayız." denilince de tiplemeden şu ses yükselir: "Desene Nalıncı yokuşundayız." (*Turist Ömer Uzay Yolunda*). O anlarda arada olma/yaşama sanatını icra eden Turist Ömer Certeaucu bir kavrayışın izdüşümlerini sunar. Kendisine belirli bir mekân veya belirli bir dili koşullayan düzende, bu düzeni kullanma adına bir oyun uzamı yaratır. Yaşaması gereken yerin sınırları dışına çıkmadan o yer içinde çoğul ve yaratıcı olmayı başarır. Ve böylece bulunduğu durumdan öngörülemeyecek yararlar sağlar (Certeau, 2008: 104). Oyun sona erdiğinde ise "… bir gün sizi de bizim fakirhaneye bekleriz" diyen tipleme gemi mürettabatına tek tek sarılır, vedalaşır. Dünya dışı bir varlık olan Mr. Spock'a ise şöyle seslenir: "Ne atarım, ne satarım seni. Ulan gel bi daha sarılayım sana. Canım arkadaşım kabakulak. Ya içimden geldi, gel bi daha öpeyim bakalım nolacak." Mr. Spock da tepkisiz kalamaz bu duruma. Turist Ömer'den ona elini uzatmasını ister. Uzattığında ise "Zzzzzzzzt" diyerek kolunu geri çeker. "Benden aldı, bana sattı" dediği şey ile Turist Ömer aslında şunu başarır: Karşıtlığın düzenleyici gücünü yok eder; bilgiyi ve eylemi felce uğratır. Bilinen ile bilinmeyen arasındaki çatışmaya isyan eder; farklılıkları tüketir. Eksik belirlenimi onun gücünü oluşturur. Çünkü anlaşıldığı kadarıyla o, -Baumancı bir dille ifade edecek olursak- "hiçbir şeydir ve her şey olabilir" (2003: 78). Onun selamının da hiçbir şey olmamış ve her şey olabileceklere yönelik olduğu düşünülmektedir.



Görsel 9: "Turist Ömer Boğa Güreşçisi" ve "Turist Ömer İspanya'da" ve "Turist Ömer Uzay Yolunda" Filmlerinden Ekran Görüntüleri

Bir fazla: "Neşe"

Mutludur onlar. Yaşamdan beklentileri sınırlıdır, küçük hesaplar üzerine kurulu bir düzenleri yoktur. "Ya bizdensin ya da onlardan" ayrımının üstünü çizer, hayatın bu kadar basite indirgenemez olduğunu bilirler. Korkularıyla güdülmektense onlardan olabildiğince kurtulmaya çalışırlar. "Sabahları bi kadeh, akşamları beş kadeh. Neşemi de bulunca, dalgama da bakaaarım, amaneyyy" diyecek kadar eksiltmişlerdir arzularını. Korku ve kederlerini de. Eksilmeyen "şey" neşeleridir. Spinoza'dan da hatırlanacağı üzere arzu, neşe ve keder üç temel duygudur. Neşe ile zihin, daha büyük bir eksiksizliğe, kederle ise daha küçük bir eksiksizliğe geçer. Aklın hükmedemediği bu duygulara karşılık arzu, bilinçli bir itkidir. Bedenin çabasının zihindeki karşılığıdır. Hurafeyi doğuran ve besleyen başlıca neden ise korkudur ve bunu en iyi bilenler ise yöneticilerdir. Spinoza'ya göre, bugüne kadar hiçbir temeli olmaksızın tapınılmış olan her şey, kederli ve korkan bir zihnin hayallerinden ve hezeyanlarından başka birşey değildir. Çünkü korku, insanlar arasındaki iletişimsizliğin, güvensizliğin, önyargı ve çatışmaların başlıca kaynağıdır (Spinoza, 2016: 44-45). Spinoza'nın Hobbes'tan ayrıldığı noktayı hatırladığımızda, insan tabiatının korkuya yatkınlığını, herhangi bir siyasi iktidar tipi için meşrulaştırma aracı olarak kullanmadığını akla getirebiliriz. Tam tersine, bu yatkınlığın, kendi çıkarlarının peşinde koşan siyasi güç sahipleri tarafından nasıl da işlerine geldiği gibi kullanıldığından bahseder Spinoza. Korkuyla eyleyen bir insanın da özgür sayılabileceğini söyleyen Hobbes'un tam karşısında, Spinozacı önerme kendini dayatır: "İnsanın kendi duygulanışlarını yöneltme ve azaltmadaki güçsüzlüğü köleliktir" (Spinoza, 2011: 197).

Bir eksik: "Arzu"

Turist Ömer varlığı sabitlenmeyen, sürekliliği benimseyen ve merkezi düşüncelerden sürekli kaçan bir "oluş"u devreye sokarak "eksilmeyen neşesi" ve "hayatı olumlayan eğilimi" ile bedenin varkalma çabasını artırmış; korku ve kedere olan mesafeli tavrıyla da bu çabasını desteklemiş, tahakküme direnmiştir. O, akışkan bir dinamiğin içindeki müphemliği ve yerleşik olmama hâlini sahiplenerek göçebe düşüncenin yaşama açılmasına imkân tanımıştır. Eksilmeyen neşe pratiği, ondan beklenenin derin bir keder ve korku olduğu yerde derin çatlaklar yaratmış; mevcut

yapıyı sarsmak anlamında gündelik olanın siyasal bir pratiğine dönüşmüştür. Ancak bu onu, arzu siyaseti bağlamında düşünmek için yeter sebep değildir. Ve belki de onun sonunu getiren, bu siyasete olan mesafesidir. Çünkü iki uçta ilerler 70'ler. Bir yanıyla çatışma yıllarıdır: Toplumsal-siyasal ortamın organik bir bunalım ekseninde şekillendiği, geleneksel aidiyetlerin çözüldüğü, siyasal yapıların otorite ve temsil bunalımına girdiği (Erdoğan, 1998: 27-34), arzu edilen ulusal homojenleşme ve popüler sınıf ittifaklarına olanak veren ekonomik planlamanın çöktüğü yıllar (Gülalp 2000: 180). Ama bir yanıyla da umut ve çaba yıllarıdır: Daha iyisini yaratma için mücadele eden farklı arzuların kapıştığı yıllar. Karşıtlıkların ve mücadele alanlarının keskinleştiği, bastırılmış olanın iktidar talebini dillendirdiği bu yıllarda (Yüksel, 2016: 110), göç ve gecekondulaşmayla kentin yapısı dönüşmüş; "ev" yarılmış, kentleşmenin yıkıcı yüzü görünmüştür. Kentsel siyasette arzu politikasına dâhil olan mazlumluğu aşma veya dönüştürme arzusu ve nevrotik güç istemi (Arslan, 2005: 52) "kutsal mazlum"un, "kozmik kötülüğe karşı meşru ittifak"ıyla (Açıkel, 1996: 156) biçimlenmiştir. Melodramatik imgelemde kendini kurbanlaştırma temelinde bir ıstırap anlatısı formunda açığa çıkan bu dönüşüm (Bora ve Erdoğan, 2004: 633), komik olanın görünür hale getirilmesinde de benzer bir yazgıya muhtaçtır.

Karar verilemeyen…

Anlaşıldığı kadarıyla 70'ler, bir yandan siyasallaşmanın gündelik hayatı kuşattığı ama bir yandan da gündeliğin, gündelikleşmenin siyasal alanı kuşattığı yıllardır ve arzu siyaseti bu dönemin belirleyici unsurudur. Oysaki Turist Ömer ne iktidarı, ne gücü ne de kadınları arzular. Hilton'un ön kapısından içeri alınmadığı anlarda arka kapıdan girmeyi denemez. İçindeki istencin bilincindedir ancak tutkularını yatıştırmış, dizginlemiştir. Onun mücadelesi bir bakıma içindeki iktidara; istencin kendisinedir. Bu yüzden gün gelmiş Turist Ömer'in senaryoları tıkanmıştır. Serinin tüm filmlerinde imzası bulunan yönetmen Saner, *Bu da Benim Filmim* adlı eserinde şöyle seslenir: "Kadınlar hep vardı çevresinde, ama o ürkekti, yanlarına yaklaşamaz, dokunamazdı onlara. Oysa bu açıdan 'eksik' olmasaydı daha bir on film çekilebilirdi" (1996: 76).[106] Bu itirafta dile gelen ima, Turist Ömer'in neşesiyle

[106] Saner'in bu ifadesinde dillendirilen eksiklik, tiplemenin sadece kadınlara olan tavrında kendini göstermez. O, içkiye ve kumara düşkündür ama eline para geçince bunu zevklerine harcamak yerine

varkalma çabasına sunduğu katkının, arzu siyaseti bağlamında etkili ama yeterli olmamasıyla ilgilidir. Çünkü Saner'e göre bu "eksik"lik, arzunun bir sonucu değil sebebidir. Yani Turist Ömer arzuladığı için eksik değil, eksik olduğu için arzulamamıştır. Yönetmenin eksiklik üzerinden geliştirdiği bu çıkarsamanın karşısına şu iddiayla çıkılabilir: Turist Ömer arzuyu bir imkânsızlık alanı olarak görmekte; onu olumsuzlamaktadır.[107] Turist Ömer'in arzudan yoksun oluşu bir bakıma onu olumsuzlayışı, kendi olumsuzluğu içinde bile, Nietzsche'nin olumlama uyarısına geri döner: "Hiçbir şey istememektense hiçi istemek yeğdir" (1964: 49). Ancak "sanki gibi bir şey" olan ve "gri alanlarda gerçekleşen bu oluş", tepkin bir kuvveti imlese de etkin bir oluşa imkân tanımaz. Belki de bu yüzden son seyahatini uzaya yapan tiplemenin, dünyaya döndüğünde "başı bağlanır".[108] Evlenmeye razı olan Turist Ömer'in kaosun karşıtı olan düzene dâhil olduğu o an, aylaklığı kadar ahlakdışıdır (egemen olana karşıttır). Kendi olasılıklarının çerçevelediği alanın dışına çıkan tipleme bir anlamsızlık bölgesine girmiş; ölümünü ilan etmiştir.[109] Diğer bir deyişle o andan itibaren seri bitmiş, Turist Ömer düzene uyumlandığı noktada kendini yok etmiştir. Uyumsuz neşesiyle halkı selamlayan, başıboş gezintisiyle düzenin dışında olan tipleme, ölümüyle de işe yaramaz bir "artık"tır.

ihtiyacı olanlarla paylaşır. Gözlerinin açılmasına yardım ettiği Mine'nin yurt dışından gelmesini dört gözle bekler ama Mine'nin Turist Ömer diyerek Sadri Alışık'ın canlandırdığı bir başka karaktere koşup sarılmasını umursamaz, aldırmaz. "… Tabii ya böyle biçimli bir deve dururken bu kız da bize bakacak değil ya. Ama aldırma. …Biz Turist Ömer'iz neşemize bakalım, yolumuzu bulalım. Tamam mı?" Kadınlara karşı flörtözdür ama onlara dokunmaz. Paraya en çok ihtiyacı olan bir anda yerde cüzdan bulur, harcamak yerine sahibine teslim eder.

[107] "Turist" ve "Ömer"in yan yana gelmesi imkân/imkânsızlık üzerine kuruludur. "Turist" ve "Ömer", içerisi ve dışarısı arasında kurulan zıtlığın, kültürel bölünmenin sonucu olduğunu komiğin dilinden resmeder ancak bunu yaparken bu bölünmeyi trajik kılar. Onun farklı tarihsel dönemlerde birbirinden farklı seyirciler üzerinde yarattığı etkinin sebebinin de bu olduğu düşünülmektedir.

[108] Ömer olmak uğruna turistliğini/aylaklığını kaybeden adamın hikâyesi, kaybın telafisiyle sona ermiştir. Kaybedilen şey, serinin sonunda doğallığına vurgu yapılarak yüceltilen "düzeniçi"liktir.

[109] Turist Ömer evlenerek, varoluşunu borçlu olduğu aylaklığın sınırlarının dışına çıkmıştır. Bu açıdan evlilik bir metafor olarak tipleme için olumsuzladığı düzene dahil olma anlamı taşır. Ancak daha da önemlisi, bu tiplemenin seyirciyle buluştuğu son sahnedir. O sahnede aylaklığını yitiren Turist Ömer, bir bakıma ölümünü ilan etmiş; seri sona ermiştir. Söz konusu tartışmada bunun ahlakdışı olarak betimlenmesi, Certeucu izlekten hareketle egemen olanın işine yaramayışına gönderme yapar. Çünkü bir tarafta "çalışmayı reddetme" (aylaklık) diğer tarafta "çalışamama" (ölmek) durumu vardır: "Başıboş gezen ile ölmek üzere olan ahlak dışıdırlar. …biri, çalışmayan öznedir; öteki çalışması söz konusu bile olmayan nesnedir" (Certeau, 2008: 309).

3.7.3. "Şaban"ın Derdi ya da Dertli "Şaban": "İnek" ama "Kral" Adam

1970'ler Türkiyesi'nin toplumsal siyasal topografyasını eskinin öldüğü fakat yeninin henüz doğmadığı bir organik bunalım ekseninde (Erdoğan, 1998: 33) düşünmek Şaban tiplemesinin içinde barındırdığı heterojen potansiyelleri kavrayışımızda ilk adım olabilir. Çünkü o doğumuyla 1970'lere, ölümüyle de 1980'lere seslenir. Onun varolma (70'ler) ve varkalma (80'ler) mücadelesi arasında seyreden farklılaşmalar, dönemin Türkiye'si kadar akışkan, geçirgendir. İlk olarak *Tatlı Dillim* (Ertem Eğilmez, 1972) adlı filmde izleyici ile buluşan bu "adsız, uzun boylu, salak basketbolcu", perdede sekiz kere görülür. O her perdede görüldüğünde salonda kıyamet kopar. "Suratım izleyiciye enterasan geldi herhalde" diyen Sunal'a göre, "o anda bu iş tamamdır" (Sunal, 9 Mayıs 1985).[110] Karnavalesk grotesk bedenin bir dışavurumu olan "ardına kadar açık ağzı" ile karakteristik gülüşü (*Hababam Sınıfı*, Ertem Eğilmez, 1975); kurnazlık ve saflık arasında gidip gelen diyalogları ile folklorik ögeleri bünyesinde barındırması (*Salako*, Atıf Yılmaz, 1974; *Süt Kardeşler*, Ertem Eğilmez, 1976; *Tosun Paşa*, Kartal Tibet, 1976); kendinde neşesi, korkuya olan mesafeli tavrı ile arzu siyaseti bağlamında Spinozacı varkalma çabasına sunduğu katkı (*Sahte Kabadayı*, Natuk Baytan, 1976); merkezcil güçlerin, yani değerler kümesinin içine "itildiği" anlarda sosyal rolleri ya da statüleri tersyüz edişi (*Yüz Numaralı Adam*, Osman F. Seden, 1979; *Korkusuz Korkak*, Natuk Baytan, 1979); düzene hangi çatlaklardan sızılacağı (*Kapıcılar Kralı*, Zeki Ökten, 1977), düzenin nasıl ortadan kaldırılacağı (*Kibar Feyzo*, Atıf Yılmaz, 1978), ne şekilde dönüştürüleceği (*Üçkağıtçı*, Natuk Baytan, 1981) ve düzene nasıl düzen kurulacağına ilişkin mesajlar verişi (*Tokatçı*, Natuk Baytan, 1983); merkezcil güçlerin yardımı olmaksızın düzeni

[110] İroni odur ki, ilk filminde sekiz kez perdede görülen oyuncu, sekizinci yan rolünden sonra başrol oynar. 1972-74 yılları arasında *Canım Kardeşim* (Ertem Eğilmez, 1973), *Güllü Geliyor Güllü* (Atıf Yılmaz, 1973), *Oh Olsun* (Ertem Eğilmez, 1973), *Yalancı Yarim* (Ertem Eğilmez, 1973), *Hasret* (Zeki Ökten, 1973), *Köyden İndim Şehire* (Ertem Eğilmez, 1974) ve *Mavi Boncuk* (Ertem Eğilmez, 1974) adlı filmlerde yan rollerde çerçevesi çizilen bu saf/salak oluş, ilk filmlerinin adına da kaynaklık etmiştir: *Salako* (Atıf yılmaz, 1974) ve *Salak Milyoner* (Ertem Eğilmez, 1974). 1974 yapımı *Salako*, destansı içerimleriyle Şaban'ın saflığı ve salak hallerini görünür kılar. Ağa kızına âşık olan Salo, köy ahalisinin de destek vermesiyle Emine'ye kavuşma hayalleri kurar. Ancak bunun için ne parası, ne zekâsı ne de namı vardır. Maddi olanaklardan yoksuluğun statü yetersizliğine eklemlendiği o anlarda, konuşamayandır o. Ya da konuştuğunda ne söylendiği umursanmayan. Ve belki de cezalandırılan. Nitekim ağa tarafından sık sık falakaya yatırılan Salo, kurnazlığı, dayanışma ve talihinin de yardımıyla hiyerarşiyi ters yüz edecek; ağayı falakaya yatırdığı final sahnesinde Salako olmanın ayrıcalıklarından yararlanacaktır.

yerinden oynatmanın imkansızlığına boyun eğişi (*Yoksul*, Zeki Ökten, 1986) ve gelinen noktada "çıkışsızlığı" klarnetinden dökülen notalarla dillendirişi (*Düttürü Dünya*, Zeki Ökten, 1987) ile Şaban, kaos ve istikrarsızlığın hem mücadele edilmeye çalışılan en kötü şey hem de bir değiştirme ve istikrarsızlaştırma şansı olduğunu göstermek istemiş gibidir. Ölümünden önce verdiği son röportajında, "… bunun araştırılması lazım. Bu elli sene sonra da seyredilecek, göreceksiniz. Yazın bir kenara, tarih de atın" (Sunal, 2000) diyen Sunal'ı, aradan geçen on dokuz yıl haklı çıkarmıştır. Gelecek ne gösterir bilinmez ancak geldiğimiz noktada onun zamanları aşan evrensel niteliğini ilk olarak, serüvenin başladığı yerde, 1975 tarihli *Hababam Sınıfı* (Ertem Eğilmez) adlı filmdeki İnek Şaban rolünde aramak gerekir. "Gülen yüz" ve karnavalesk mizah üzerinden düşünülecek bu rol, hiyerarşik düzenin "heteroglosik bir tarzda" (Bakhtin, 2014: 47) bozulduğu, yerinden edildiği ve başka yönlere saptırıldığı ara mekânları görünür kılacak olması bakımından da önemlidir.

Hababam sınıfı: Bir ara mekan

"*Batsın Bu Dünya*"[111] (1973) nidalarının yankılandığı bir dönemde, yolculuğuna bir karnaval şenliğinde başlayan tipleme, "gülüş"ünün[112] yıkıcılığıyla çıkmıştır sahneye. Turist Ömer'in sokakları mesken tutmasına karşılık o, Agambenci bir belirsizlik mıntıkası, Goffmancı bir total kurum ya da Foucaultcu bir disiplin aygıtı olan "okul"da görülmüştür ilk kez. Müstehcen ve sövgülü dili ile grotesk bedensel imgesini birleştiren İnek Şaban, hayvana özgü temsiliyle samimi temasın hüküm sürdüğü karnaval yaşamında "diğerleri"nden biridir:[113] Damat Ferit, Güdük Necmi,

---

[111] "Yazıklar olsun, yazıklar olsun
Kaderin böylesine, yazıklar olsun
Hersey karanlık, nerde insanlık
Kula kulluk edene yazıklar olsun." (Orhan Gencebay)

[112] Hatırlanacağı üzere Bell, gülmenin uygarlaşmasıyla sınıfsal konumlandırma arasında kurduğu pozitif yönlü bir ilişkiye dikkat çekmişti. Bu perspektiften bakıldığında "ardına kadar açık ağzı" ve devinen vücuduyla Şaban'ın, "alttaki başkalık" anlamına gelen maduniyet görünümlerini (uzatmalı öğrenci, köylü, göçmen, kapıcı, bekçi, çöpçü, çaycı, işçi, işsiz vb.) daha ilk elden resmettiği söylenebilir. *Gülme Gazı* adlı filmde kendisine verilen "gaz"la (azot oksit) ardı ardına dizilmiş beyaz dişlerini açıkta bırakan Brown, hem kadın hem de siyahi olması dolayısıyla çifte maduniyeti görünür kılmıştı. Şaban ise Brown'un aksine herhangi bir dış müdahaleye (gaz) gerek duymadan içten gelen bir eğilimle güldüğü o anlarda bozuk, çarpık, iri ve uygarlaşmamış dişlerini görücüye çıkarır. Gülmeye yönelik ölçülülük vurgusunu yerle bir eden Şaban, her güldüğünde - ki neye güldüğünün bir önemi yoktur- bunu seyircisine de bulaştırır.

[113] Hababam Sınıfı'nda kolektif gülmenin bir ögesi bu gülüş, grotesk retorik ve stilistik bir unsurdur. Bu gülüşün grotesk retorik ve stilistik bir unsur olarak ele alınması yukarıda da belirtildiği şekliyle

Tulum Hayri, Domdom Ali vd. Herbiri kendi başına bir tekillik olan bu mevcudiyetler, bir belirsizlik mıntıkası olan okulun içinde hababam sınıfıyla karşıt belirsizlik mıntıkası yaratırlar. Diğer bir deyişle bir total kurum olan okulu, anti-disipliner birtakım girişimlerle deler; disipline edici mekanizmaları yerinden sarsarlar. Bunu da Bakhtinci karnaval şenliğinde, resmi dünyaya karşı kendi dünyalarını yaratarak, merkezcil güçlere karşı merkezkaç kuvvet uygulayarak yaparlar: Ciddiyetin karşısına neşe, gülme ve jestlerle çıkarlar. Ölçülülük kısıtları, toplumsal normlar ve yasakların bir süreliğine askıya alındığı o anlarda, neşe ve eğlence ile umudun sembolleri ön plana çıkartılır. Böylece insanlar arasındaki uzaklıklar artırılır ya da azaltılır. Bunun nedeni gülmenin düşünsel izleklerinden bahsedilirken değinildiği üzere gülen kişinin karşısındaki kişiyi/nesneyi kendisinden uzaklaştırması ya da kendisine yakınlaştırmasıdır. Düzenle oynanan bu muzip oyun (oynayanlar kocaman bebekler olsa da), sınıfsız, herkesin eşit olduğu bir halk söylemine karşılık gelir. Çünkü İnek Şaban da dâhil sınıfın büyü(ye)memiş çocukları, alaysamacı gülüşlerini sadece merkezcil ögelere değil, birbirlerine de yöneltirler. Onları karnavalesk mizahının içine çeken de, karşıtlıkların belirsizleştiği, üzerinin çizildiği ve yeniden baskıya verildiği kolektif gülüşün yakıcılığında şifrelenmiştir.

gülerken yüzün aldığı biçimle yakından ilgilidir. Ancak bu gülüşün, çıkardığı sesler itibariyle de söz konusu çerçevenin içerisine dahil edilebileceğini vurgulamak gerekir. Joubert'in tespiti, bu sesin neye benzediği konusunda fikir verebilir. Daha önce de yer verildiği üzere yazar, gülmenin tıslayan bir kaz sesi, homurdanan bir kaz palazı, …baykuş veya tavus kuşu sesini andırdığını, kimilerinin tavuk gibi gıdaklayarak, at gibi kişneyerek, eşek gibi anırarak ya da köpek gibi havlayarak güldüğünü söylemişti (1980: 87). Söz konusu çıkarımda belirginleşen şey, gülmenin neyi nasıl ürettiğine ilişkindir. Ve anlaşıldığı kadarıyla her iki durumda da hayvansı içerimler söz konusudur. Her ne kadar yazar, bu hayvansı içerimleri bir aşağılama niyetiyle dile getirmiş olsa da, boynuna zilden kolye takan ve adı İnek Şaban olan biri için bu olsa olsa iltifattır. Önadıyla kendini hayvan oluşun içine dâhil eden tipleme, gülüşünün sıradanlığı ve doğallığıyla da bu "oluş"tan izler taşır. Deleuzecü terminolojide bir kaçış çizgisine gönderme yapan bu izler, aynı zamanda bir tür konuşma biçimidir. Şayet uygarlaşmamış gülüşün dili akıl ölçüsüne dair bir sınırı işaret ediyorsa, bu durumda Şaban'ın saf/salak oluşu ve gülüşü arasında uyumluluktan bahsedilebilir. Ancak ne var ki onun dili (gülüş) dostu için deva, düşmanı için zehirdir ("pharmakon"). Gülüşünün yakıcılığını süreğen kahkahalarıyla sağlayan tipleme, yüksek sesle konuşmadığı (gülmediği) anlarda bile güldürmüş; asimetrik iktidar ilişkilerini ters yüz etmiştir. Merkezcil ögeleri alaya alarak onu kendinden uzaklaştıran gülme edimi, bir yandan grup söylemini kuvvetlendiren bir çimento, bir yandan da karşı söylemi çökerten bir araç olarak devrededir.



Görsel 10: "Hababam Sınıfı" Filminden Ekran Görüntüsü

Madunluğun hıncının karakterize edildiği öznel bir deneyim olan kolektif gülüş, " …kent soylu-kapitalist yabancılaşmaya birdenbire maruz kalan toplumun, korktuğu dış dünyadan kendisini koruduğu bir kale" (Atayman, 2011: 112)'de savunmacı nitelikte bir senaryo üretir. Bu senaryonun aktörleri, darbeler, alt sınıflar aleyhine artan zenginlik, yoksullaşmanın getirdiği göçler ve çelişkili sancılarla kıvranan toplumu bir oyun oynamaya davet etmektedir. Bu oyun, dışa insan yetiştirmek değil, tersine bu ütopik yapı içerisinde insanını dıştan korumaya yönelik bir eğilimle ilerler. Cilalı İbo'nun peltekliğinde yetişkini çocuksulaştıran dille eklemlenen "çocuk kalmış toplum hissiyatı" (Gürbilek, 2012: 41-42), *Hababam Sınıfı*'nda çocukluk dünyasına geri dönme ve orada asılıp kalma özlemiyle büyümek istemeyen bir halkın savunmacı senaryosuna dönüşür. Bu senaryo, Türk halkının dıştan duyduğu endişe ve korkuya karşı, sınırlarını çizdiği bir uzam ve zamanda kendini korumaya almak istemesiyle ilişkilendirilebilir. Nitekim tek bir mekânda başlayan ve sonlanan anlatının seyircide karşılık bulması, "dış" dünyaya duyulan korku ve kaygılar karşısında Atayman'ın yukarıda ifade ettiği şekliyle "kalede güvende hissetmek" fikrini temellendirebilir.

Oyun içinde oyun: Alaycı gülüş

Diğer yandan kötü dünyanın bir "dış" olarak dondurulduğu bu okulda, yaşlanan ama hiç büyümeyen çocuklar, dünyanın uzağında, dünya ile ilişki kurmanın ilk antremanlarını da yaparlar. Kızlar da vardır bu okulda, aşklar da. İktidar da vardır, tabi olan da. Derrida'nın "oyun içinde oyun" ifadesinde karşılığını bulabileceği türden bir iç içe geçme hali: "Dış"a kendini kapatan "iç"in, kendine ait bir dinamiği. Bu dinamiğin ütopik bir "kale" içerisinde dahi kendine yer bulmuş olması, Foucaultcu iktidar/direnme izleği üzerinden okunabilir; *Hababam Sınıfı* bir tür dışarıya hazırlık evresi olarak düşünülebilir. Nitekim bu dinamik yapının aktörleri, kendi habituslarında

egemen iktidarı ele geçirmeye ya da değiştirmeye değil, elde bulunan iktidar alanlarını koruyarak, fırsatını buldukları anda iktidar ilişkilerinin çizdiği sınırları ihlal etmeye adaydırlar. Bunu da kolektif gülüşlerine ek olarak yanlış anlamalar, eğretilemeler, anıştırma ve söz oyunları, akıl çelen ve çok anlama gelebilecek bir dille yaparlar. Filmin anlatı yapısına sızan bu grotesk halk kültürü öğeleri heteroglat yapıyla ortaya çıkan merkezkaç güçleri (hababam sınıfı öğrencileri) temsil ederken, merkezcil güçleri ise yerini sağlamlaştırmaya çalışan toplumsal değerler kümesi (okul yönetimi) temsil eder.[114] Filmin merkezcil öğeleri bir yandan varolan düzeni meşrulaştırırken, karnavalesk üslup ise var olan düzenin hiyerarşikliğini ve kural koyuculuğunu bertaraf eder.[115] Scott'a referansla politik kılık değiştirme sanatının bileşeni olan bu ritüelleri, statü ve ideoloji tahakkümüne karşı geliştirilen altpolitikalar üzerinden düşünmek mümkündür. Nitekim altpolitikaların zaman zaman savunmacı düzeyden saldırgan düzeye evrilen, böylece iktidar ilişkilerini olabildiğince yıpratmayı ve dönüştürmeyi amaç edinen yansımalarının olabileceğine ilişkin Scottcı çerçeve, *Hababam Sınıfı*'nda da karşılığını bulur. Sigara yasağını delme, toplu maça kaçma gibi birçok sivil itaatsizlik eylemleri bu kapsamda düşünülebilir. Hegemonik pratiklerden taviz verilen o anlarda kabullenmemeye yönelik bu eğilim, egemen olanın "üstpolitikasını"[116] da görünür kılar. Disipline edici mekanizmanın aktörü Kel Mahmut, düzeni tesis etmek için hababam sınıfının en büyük silahını (alaycı gülüşleri) onlara karşı kullanır. Aç bırakılmaktan haftasonu dışarı çıkamamalarına, kırdıkları duvarı tamir etmelerinden, okulun bahçesinde tek ayaküstüne durmalarına kadar bir dizi pratiklerle disipline edilmeye çalışılan hababam sınıfı için bu cezalar biyolojik anlamda caydırıcı değildir.

[114] Bakhtin'e göre her sözce merkezcil güçleri ve eğilimleriyle üniter dile katılır. Ama aynı zamanda merkezkaç kuvvetleriyle toplumsal ve tarihsel "heteroglossio"yu taşır (2014: 47).

[115] Her ne kadar Hababam sınıfı öğrencilerinin resmi kurumu yıkıma uğratan karnavalesk doğası, onların yanlış eğitim sistemi içinde bulunmalarından (*Hababam Sınıfı*, Ertem Eğilmez, 1975) ya da öğrencilerin ilgisiz zengin ebeveynlerinden kaynaklanmış (*Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı*, Ertem Eğilmez, 1976) gibi sunulsa da ve her ne kadar "köylü" Ahmet (*Hababam Sınıfı Uyanıyor*, Ertem Eğilmez, 1976) ile genç edebiyat öğretmeni (*Hababam Sınıfı Tatilde*, Ertem Eğilmez, 1977) karnaval meydanına sonradan katılan tipler olarak, anlatıdaki karnavalesk doğayı kırılmaya uğratsa da bir disiplin aygıtı olan okulda politik yaşamdan dışlanmış bu kişilerce karnaval havasında bir ortamın düzenlenmiş olması, gündelik yaşamın akışının kesintiye uğratılması bakımından önemli bir girişimdir.

[116] Serdar Öztürk, Scott'ın tabi olanların altpolitikası çözümlemesinden hareketle tabiyet kuranlar için de üstpolitika kavramını kullanmamızı önerir. Yazara göre mücadele altpolitika ve üstpolitikanın karşılaşmasından doğar (2012: 156).

Ancak o anlara şahitlik eden diğer öğrencilerin kendilerine yönelen alaycı gülüşleri, Zeus'un gülüşü kadar yakıcıdır.[117]

Kurmaca içinde masal: Kültürel bellek

Öte yandan vurgulamak gerekir ki *Hababam Sınıfı*'nda büyük bir çocuk olarak ilk ısınmalarını yapan Şaban, "diğerleri"nden farklı olarak çocuk kalmaya devam eder: "Anarşist, yaramaz bir çocuk" (Atayman, 2011: 113). Hayatı olumlayan gür bir sevinç, kendinde bir neşe ve saf oluşu ile güçlenen bu temsil, kadınlara olan zaafı, çalışkanlığıyla değil doğuştan inek olmasıyla çerçevesi çizilen sınırları, her söyleneni düzanlamıyla kavraması, dolabında kilitlediği tereyağının anahtarını yastığının altına koyup uyuyacak kadar "uyanık" olması, yatağına dökülen su nedeniyle altına kaçırdığını düşünerek utanması ve yılsonu müsameresinde kadın kılığına girmesi gibi birçok "elementarfolklorik" öge ile de derinleştirilmiştir. Kurnazlık ve saflık arasında gidip gelen diyalogları ve folklorik ögeleri bünyesinde barındırmasıyla da tipleme, "dinleyicilerine gelecekte kullanılabilecek taktik olasılıkları sunan büyüleyici hikâyeler" (Certeau, 2008: 95-96) bırakmıştır. Türkiye'de mizah kültürü ve direniş olanaklarına odaklandığımız bölümde de ortaya koyduğumuz üzere Certeau'nun "yaşayan müzeler" dediği bu folklorik ögeler, kültürel bellek görevi görür. Ancak daha da önemlisi başka türlüsü mümkündürü dillendiren bu anlatılar gündelik direnme yazınının önemli uğrakları olmuşlardır. "Elementarfolklorik" ögelerin ön planda olduğu filmlerde (*Salako, Tosun Paşa, Süt Kardeşler, Tokatçı, Köyden İndim Şehire*)[118] Şaban, ütopik bir uzamda da olsa zafer kazanan Keloğlan gibi, toplumsal sınıflardan gizlenmiş, kurtulmuştur.

[117] Bu yüzdendir ki Hababam sınıfı üyeleri, her alaycı gülüşe maruz kaldıklarında saldırılarının dozunu daha da artırır.

[118] Örneğin *Tokatçı* fiminde köy içinde eşeğe ters binmiş Osman'ın, sevdiği kız Emine tarafından çekildiğini görürüz (Nasrettin Hoca). Osman, Emine'nin babası Hasan ağanın toprağında çalışan ırgattır. Ona kızıyla evlenmek istediğini söylediğinde, azarlanır ve kovalanır. Bir sonraki sahnede yine köy meydanında bu kez Emine'yi eşeğe binmiş Osman'ı eşeği çekerken görürüz. Hasan ağayla karşılaşırlar ve Hasan ağa Osman'ı yine kovalar. Emine derede çamaşır yıkarken Osman derenin karşında görünür ve birbirlerine mani okurlar. Maniler cinsel içeriklidir genelde. Yine Hasan ağa görünür ve Osman'ı kovalar. Emine'ye başlık parası için Hasan ağadan yani Emine'nin babasından borç istemeyi düşündüğünü yine mani yakarak söyler. Osman ailesiyle, Emine'yi istemeye gider. Hasan ağanın talep ettiği başlık parasını Emine'ye az bulur Osman; arttırır (Keloğlan).



Görsel 11: "Tokatçı" ve "Salako" Filmlerinden Ekran Görüntüleri

Düşmanını halkın yanında yer alarak yenmiş, sınıf atlamak istememiş, saf ve iyi niyetli başladığı rollerini saf ve iyi niyetli şekilde bitirmiştir. Bunu da Nasrettin Hoca gibi hazırcevap olması, Keloğlanvari saf-kurnazlığı ve Karagöz gibi cesur, doğal ve yaşama sevinciyle donatılmasıyla sağlamıştır.[119] *Tokatçı*'da yer alan şu diyalog folklorik ögelerin görünürlüğü açısından alıntılanmaya değerdir: Tiplemenin simit yiyecek parası dahi yoktur. Tavukçunun camına ekmek banar. Lokantacı para ister. "Arada cam var" der Osman. Lokantacı "bandın say" der. Osman "sen de para üstünü ver" der. "Para vermedin ki" diyen esnafa "verdim say" der. Esnaf parayı verir. Oyuna oyunla karşılık veren tiplemeye karşılık, esnafa arkasından bakmak kalmıştır. Ancak bu derinliğin yüzeyinde beliren en net gösteren, Şaban'ın zaman ve uzamdan bağımsız, "bir kendindelik olarak neşelilik"idir. Lacancı anlamda bu kendindelik "Gerçek"tir: "Bir şekilde, şu bizi bekleyen bilinmeyendir, her zaman bizden önde olan, adı konulamayan, simgeselleştirilemeyen veya imgelenemeyendir" (Nasio, 2009: 51). "Gösterilemeyen bu anlam artığı, gerçek kimliğin travmatik çekirdeğidir; asla fiilen varolmayan ama yine de etkileri hissedilen" (Newman, 2006: 218) Şaban, çerçevenin içine dâhil olduğu anlarda dahi seyircisini güldürmüştür. Tiplemenin varkalma çabasında belirgin bir konum elde eden bu durum, trajik olanı komik olanla eşitleyen gür bir sevince karşılık gelir. *Sahte Kabadayı*, bu yönlü bir kavrayışın izlerini sürmek için uygun bir zemin sunar.

[119] Kemal Sunal, *TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü* adlı yüksek lisans tezinde folklorik ögelerden beslendiğini, halkın onu kabul etmesinde halka özgü olan değerleri kendinde cisimleştirmesinin etkili olduğundan bahseder.



Görsel 12: "Sahte Kabadayı" Filmiden Ekran Görüntüsü

Kendinde neşe: Korkuya filtre

Film, İzmit'te pişmaniye satıcılığı yaptığı zamanlarda on liralık pişmaniyeyi bir liraya indirip elindeki tüm pişmaniyeleri rakip işportacılara satacak kadar saf olan tiplemenin, buna karşın herkese kafa tutacak kadar cesur ve korkusuz oluşuna yer verir. Fail, babasından kalan miras için İstanbul'a giden Kemal, yapı ise hakkı olanı geri almak için mücadeleye giriştiği kabadayı çetesidir. Korkuya olan mesafeli tavrıyla herkese kafa tutan tipleme için, gücü elinde bulunduran kabadayı çetesinin sıradan insandan, hatta babasının papağanından bile bir farkı yoktur. Öldürülmeye çalışılır. O anlarda karşısına çıkan güç bileşenlerini farkında olmadan zaaflarından yakalar. Dikişsiz Sabri'yi ayağındaki nasırından, hapishanenin yirmi yıllık dayısını gıdıklanmaya karşı savunmasız oluşundan "madara eder". Onu "şişlemek" için görevlendirilen Şişçi Coşkun ise sabuna basarak kayar ve şişi kendi göğsüne saplar. Burada açığa çıktığı şekliyle tipleme, niyet gözetmez. Onu bilinçli bir eylemci olarak düşünemeyiz. Nitekim her hareketini babasının avukatına ve yardımcısına danışarak atan biri için en fazla olayların içine "itilme"[120] bahsedebiliriz. Zaten burada önemli olan da tiplemenin kabadayıları madara etmesi, onlara kafa tutması ya da bu kabadayıların sıradan bir insan olduklarının gösterilmesi meselesi değildir. Mesele, kabadayıların kendilerine ve kendi önemlerine duydukları sarsılmaz inanç, yani haddini bilmezlikleri meselesidir. Tam da bir kabadayı olarak, kabadayılıklarının zirvesindeyken sıradan bir adam olmalarıdır. Gerçekten ve içsel olarak bir kabadayı olduğuna inanan bir kabadayı, tam da bu inancı yüzünden, sıradan aptal bir insandır. Onların tipleme karşısında uğradıkları her yenilgi, kabadayılıklarına duydukları inanç

[120] "İtilme" Atayman'a referansla kullanılmaktadır. Yazara göre tipleme, olayların içerisine "itilir" (2011: 119).

ile ilgilidir. Kabadayılığı diğer bir ifadeyle erki bütüncül konumundan sıyırıp parçalara ayıran bu metonomik dil, erk sahiplerinin korkak insanlara duyduğu ihtiyacı da açıklar. Korku, Hobbes'un vurgusunda olduğu gibi iktidarın meşruluğu için işlevseldir. Doğrudur; hatta görüldüğü şekliyle korkusuzluk, erk sahiplerini "çamura batırmıştır".[121] Ancak korku üzerinden meşrulaştırılan bir düzen, Spinoza'dan da hatırlanacağı üzere örselenmiş ruhlar (sürü insanı) doğurur. Bu bakıma tiplemenin kendinde neşesi ve korkuya olan mesafeli tavrıyla köle ile despot arasındaki ilişkiyi ters yüz ettiği söylenebilir. Hatta Nietzscheci bir düşünle gülme yoluyla ondan sakındığı ve acıma yoluyla onu değersizleştirdiği de. Rasyonel eleştirel olmasa da duygusal bir söylem üreten *Sahte Kabadayı*, filmin son karesinde İzmit'te pişmaniye satarken görülür. Film başladığı yere geri döner. Ancak bir farkla: Tipleme bir bilinçlenme yaşamış; iktidarların verili değil kurulu olduğunu kavramıştır. Tüm rakiplerini yok ettiği anda ona vadedileni (maddiyat/statü) değil, gönüllü yoksulluğu seçmiştir. Keloğlan'ın padişahlık makamını geri çevirerek köyüne doğru yol almasında olduğu gibi, tipleme de mahallesine, mahallenin kahvesine, dostluğun ve samimiyetin evrenine geri dönmüştür.

Paylaşımcı yoksulluk/mahalle

Mahalle, Şerif Mardin'in de vurguladığı üzere, Türkiye modernleşmesinin önemli gösterenlerindendir. "Mahalleden mektebe" savıyla modernleşmenin sancılarını görünür kılmaya çalışan Mardin, mahallenin geleneksel cemaati, mektebin ise modernleşmeyi ve bilimi referans aldığını vurgular. Kemalist modernleşme der Mardin, mahalleyi aşıp mektebe ulaşmaya çalışmış ancak mahallenin hayaleti bir türlü peşini bırakmamıştır (Mardin, 1991: 31 72-75). 1960'ların mektepli darbesiyle mahalleyi aşmaya çalışan modernleşme deneyiminin, simgesel düzlemde mahalle imgesine muhtaç kaldığını iddia eden bu kavrayış Turist Ömer filmlerinde görünmez olan mahallenin, Şaban filmlerinde kendine yer bulmuş olmasını da açıklayabilir (*Salak Milyoner*, Ertem Eğilmez, 1974). Nitekim 70'lerin sonu, siyasal kutuplaşmanın, meclisteki uyuşmaz tavrın, terör olaylarının hâkimiyetinin, hükümet

[121] Tiplemenin babasını öldüren ve film boyunca da tiplemeyi öldürme planları yapan kabadayı Muhtar karakteri, filmin sonunda tipleme tarafından sadece kafası dışarıda kalacak şekilde çamurun içine batırılmıştır.

istikrarsızlıklarının, kuyruklar-petrol krizi-karaborsa ile karakterize olan ekonomik sıkıntıların ve anarşi olayları üzerine sıkıyönetimlerin ilanına karşılık gelir (Nazik, 2007: 73). Böylesi bir toplumsal iklimde alt sınıf için korunaklı bir bölge olan mahallenin görünmez duvarları, çatışmanın enerjisini yutar ve zararsızlaştırır. Düzene rağmen bir adacık kurulabileceğini, dayanışma cemaatlerinin mahalle düzleminde de olsa yaşanabileceğini dillendirir. Sınıfsız, samimi ve saf imgesiyle biz duygusunu öne çıkaran mahalle, paylaşımcı yoksulluğu bir idare etme pratiği olarak görünür kılar.[122]

Tersine dünya: "Benimle Oynama!"

Merkezcil güçlerin, yani değerler kümesinin içine "itildiği" anlarda ise tipleme sosyal rolleri ya da statüleri tersyüz eder. İlk başta tepkisi şaşkınlıktır. Biraz göğe bakarak, biraz yan durarak "Allah Allah" der. Türk sinemasının ilk korkak, beceriksiz askeridir o (*Şaban Oğlu Şaban*). Paşalığı, hizmetkârlığı, kapıcılığı, çöpçülüğü, bekçiliği, memurluğu, futbolculuğu, gurbetçiliği, minibüs şöforlüğü, ustalığı, işportacılığı, köfteciliği, kovboyculuğu, köylülüğü, sakarlığı, figüranlığı, yıkıcı enerjisinin hedefi haline gelir. Resmi kurumların içerisinden pek geçmez; daha çok özel kurumlar ya da geleneksel yapılarda gezinir: Toplumsala içkin bir dışsallık. Bu durum, batı rasyonelliğine ayak uydurmaya çalışan kurumları, bu kurumları temsil eden ve bu kurumlarda görev yapan kişilerin eğretililiğini, buralılığını, ayak uyduramama halinin dile gelişidir. Bu yüzdendir ki düzenle barışık ötekiler onun için birer "eşekoğlueşektirler". Değerlerin sisteme özgü, sonradan eklemlenmiş, türetilmiş baskı araçları olduğunu bilmezler. O ise değerler sistemine ya küfürlü bir dille saldırır ya da önemsemez. Ya sızarak ele geçirir, eğip büker, dönüştürür ya da ele geçirdiği sistemi yok eder, parçalar. Düzenle, sosyal rollerle, statülerle oynamanın koşulu, her durumda onun dışında kalmaya hazır olmaktan geçer: Değerleri değersizleştirmekle. "Kral kapıcı", kral olarak değil, kral kapıcı olarak kalmalıdır. Bodrum katta ilan ettiği krallığını bodrum katta sürdüren tipleme, düzene hangi çatlaklardan sızılacağının emarelerini sunduğu o anlarda terk etmeden kaçma ve yerin yasasıyla oynamakla birlikte, yerin yasasını yeniden yazmaya soyunur. Sahne arkası pratiklerini, olumlama

[122] Dayanışma ağlarıyla kurulan bu biz duygusu, Gırgır Dergisi'nin 70'lerin ortalarından itibaren mahalle üzerinden küçük adamın mizahını referans alması ve yüksek tirajlara ulaşmış olmasını da açıklayabilir.

ve gizleme şemsiyesi altında kurnazca devreye sokar; iktidara giden yolu, iktidarın boşluklarından yararlanarak aşar. Tipik filmlerinde gönüllü yoksulluğuyla düzenin içinden geçen, dikey çizgiye göz dikmeyen tipleme, bu filmde güç ister. Ancak elde ettiği gücü dönüştürür, dibe çeker (bodrum kat). Arzulayan öznenin altlar/yüksekler hiyerarşisini ters yüz ettiği o anlar, en alttakinin en altta kalmaya devam ederek iktidarını ilan ettiği final sahnesi ile sonlanır.



Görsel 13: "Kapıcılar Kralı" Filminin Final Sahnesine İlişkin Ekran Görüntüsü

Kapıcılar kralı: Bir panorama

Tabi grup ve sınıfların iktidar sahiplerine karşı geliştirdiği gizli senaryo ve altpolitikaları görünür kılan *Kapıcılar Kralı*, dönemin Türkiye'sini apartman örnekleminde betimler. En üst katta tefeci oturur. Sermaye ondadır. Kapıyı Seyit'ten başkasına açmaz. Onun altında albay oturur. Yöneticiden şikâyetçidir; kendi sistemini uygulayacağı günlerin özlemini çeker. Karşı komşusu bankacı olan albayı tüccar takip eder. Şiddet eğilimlidir; sürekli karısını döver. Meraklı komşu (ayaklı gazete), tüccarla aynı kattadır. Bir altta yönetici vardır. Yemek yapar, eşine karşı kibardır. Kılıbık ve korkak olarak anılır. Albayın iddiasına göre çarıklı Seyit'i şımartan da odur. Üzerindeki baskılara dayanamaz yönetimi seçimsiz albaya bırakır. Yöneticinin karşısında doktor ve ailesi yaşar. Parayı kürtajdan kazanır. Onun altında memur oturur. Derdi ne yönetim ne de albaydır. Ailesinin geçimini sağlamakla meşguldür. Evine gelen icra memurlarına yakalanmamak için gece yarısı gizli gizli girer apartmana. Seyit su faturasını istediğinde, "Beni görmemiş ol" diyerek hızla uzaklaşır ordan. Bodrum kat ise işçi-köylünün katıdır. Kurnazdır. Çalışkan, uyanık ve cesaretlidir. Dönemin bütün kapıcıları gibi, çoluk çocuk ailecek çalışmaktadır. Ancak ne kadına ne

de eğitime saygısı vardır.[123] Hiyerarşik bu yapı, saf görünümlü bir anadolu çocuğu tarafından alışverişten temizliğe, çocuk bakımından apartmanın sorunlarına dek her şeye koşarken kendi çıkarları doğrultusunda işlettiği bir mekanizma ile ters yüz edilir.

Arzunun Sırrı: Sızıntı

Seyit en altta olmanın sancısını ilk elden maddi olanaklardan yoksunlukla yaşar. Tek odalı bir evde iki çocuğu ve eşiyle barınmaya çalışır. Maaşı ve bahşişlerle geçinir. Ya da en azından biz öyle zannederiz. Filmin anlatısı ilerledikçe Seyit'in maddi tahakkümün karşısında geliştirdiği direnme pratikleri çerçeveye dâhil olur. Alışverişlerde bakkal ile ortak çalışır. Apartman sakinlerinin siparişlerine karşılık yüzde on komisyon alır. Ne de olsa hepsi yağlı müşterilerdir. Bu sayede sadece bakkaldan ayda beş bin lira kazanır. Siparişleri hazırlayan bakkalın elindeki malzemeden (peynir, zeytin) aşırır; sen yolunu bulmuşsun diyen arkadaşlarına rüşvet karşılığı aldığı birasını yudumlayarak karşılık verir. "Para bu çarıklılarda" algısının hâkim olduğu albay bahşişi yasakladığında bakkala olan aylık borçların üzerine eklemeler yaptırır; kesilen bahşişini bu yolla temin eder.[124] Hamallık parasını vermeyen albaydan bunun acısını, viskiyi iki katına sattığı oğlundan çıkarır. Apartmanın temizlik malzemesinden çalarak, eşinin gündelikte kullanacağı malzemelerini bedavaya getirir. Fehmi Bey'in istediği yumurtayı karşı komşusu ayyaştan alır, bakkaldan gelmiş simülasyonu yaratarak para kazanır. Kiralık daireyi beş bine kiralar; Übeyit Bey'e dört bin diyerek binini cebine atar. Size kefil oldum dediği kiracılardan beş yüz de kefalet ücreti talep eder. Ev sahibi adına topladığı kiraları işletir; isteyene anında hizmet vermek üzere evinde daima yabancı içki, sigara bulundurur. Hatta kârını en üst seviyeye çıkarabilmek için içkiye su katmak gibi taktikler geliştirir. Seyit bilmektedir ki sarhoşluk içinde nasıl olsa bu

[123] Seyit karısının gündelik paralarına, çocukların harçlıklarına el koyar. Ders çalışmak istediklerinde "işler ne olacak" der. Hamile kalan eşine, "inşallah oğlan olur, diğer apartmana da onu kapıcı yaparız" diye söylenir. Doktor, "eşine yaklaşmayacaksın" demesine rağmen kendi isteklerini düşünür, birlikte olmak ister. Kızı şeker için para istediğinde kıçına tekme atarak iteler. Albayın onun üzerinde kurduğu tahakkümü, o da ailesine kurar. Bir bakıma, yukarıyı değersizleştirirken, aşağıyı yüceltmez Seyit. "Sınıf" kendi içinde de eleştirilir o anlarda.

[124] "- Kaç para albayın borcu?" – "440." – "Sen şunu 555 lira 75 kuruş yap da düz hesap olsun. Bahşiş vermezmiş. Ben de böyle alırım. Efendim 115 lira albaydan. 160 lira Nuri'den. 40 lira Makbule karısından. 135 lira doktordan. 175 lira müdür beyden. Memur Ferit'in hesabından yüzlük sil doktora yaz. Herif nasıl olsa kürtajdan kazanıyor."

farkedilmeyecektir. Esasen başarısının sırrı da budur: Apartman sakinlerini bütün zaaflarıyla yakından tanımak ve nabza göre şerbet vermek. Ya da şöyle söylemek mümkün: Kapitalist düzenin ve Türkiye'deki ekonomik gidişatın açmazlarını bilmek ve sisteme ilişkin her türlü aksaklığı kendi çıkarına dönüştürmek.

Gizli senaryonun ilanı: "Dayı"ya "Ayı"

Öte yandan Seyit'in apartmanı düzene sokmak için yöneticiliği ele alan albay ile ilişkisi statü (kamusal bir egmenlik ve tabi kılma alanı) ve ideolojik (eşitsizlikleri ideolojik olarak gerekçelendirme) tahakküme karşı sahne arkası/önü pratikleri görünür kılması bakımından önemlidir.[125] İlk başta albayın gereksiz isteklerine dahi itaat edip, hakaretlerine sessiz kalır. "Ayıya dayı dediği" o anlara karşılık, onun duyamayacağı ya da göremeyeceği alanlarda homurdanır, küfreder. Örneğin, "Bir daha bana haber vermeden bakkala gidersen bacağını kırarım" diyen albaya duyamayacağı bir ses tonuyla "bok kırarsın" der. "Duydun mu?" diye seslendiğinde ise hazırola geçer: "Kırarsınız albayım." Albay, yasağı delip bahşiş aldığını gördüğünde Seyit'ten onu kendisine vermesini ister. Köşe bucak kaçan Seyit apartmanın dışına kaçar. Albayın öfkesine karşılık mahalleli "Gitme lan Seyit" diyerek destek verirler. Seyit ilk kez homurdanarak değil, sahne önünde konuşur: "Bahşiş değil bu. Kıçımızdan ter aktı bunu kazanana kadar." Tabi olanın bu itirazı açıkça dile getirişi albayı daha da kızdırır. O ana kadar kullanmadığı sertlikte tehditler savurur: "Ben onu senden almasını bilirim. Bunu senin burnundan fitil fitil getiricim." Hakların kamusal olarak ilan edilmesiyle kaybedilecek hiçbir şey olmadığını anlayan Seyit, tahakkümün, görünür sahnenin dışına ittiği acı diyaloğun bir parçası olan gizli senaryonun normatif içeriğini, yüzeye çıkarır: "Sana vereceğime yerim daha iyi." Ve yer de. "Yaşa Seyit!" nidaları eşliğinde alkışlar yükselir. Ritüel tabiyetin kamusal ihlali ve bu ihlalin desteklenmesi, Seyit'in daha ileri gidebileceğine ilişkin kaygıyla eklemlenir. Böylece albay da sınırı aşar; Seyit'i görev alanının dışında işler yapmaya mecbur kılar. "Ben bu kömürleri taşımaya

[125] Albay başta olmak üzere apartman sakinlerinin gözünde Seyit ve ailesi hem köylü hem de açtır: "Sabahtan akşama kadar ayakları sudan çıkmıyor ki"; "Köylü, bakmaz bunlar kendilerine"; "Doğru valla, bi ayakkabı bile almazlar"; "Acımıyın efendim, para bu çarıklılarda"; "Yanlış efendim, vermeyin. Giymez bunlar. Biriktiriyorlar. Daha demin yakaladım. Apartmanın malzemelerini çalmışlar"; "Ayol, bi bardak su içirseydiniz kıza. Açlıktan bayılmıştır. Bu Seyit lokmalarını sayıyor kızın." Apartman sakinlerinin bu cümlelerinde açığa çıkan dil, Seyit ve Seyit gibileri tanımlayan toplumsal dile karşılık düşünülebilir.

mecbur değilim, hamal tutun" diyen Seyit'e "Eşek gibi mecbursun" yanıtı gecikmez albaydan. Ancak Seyit bunu yapması karşılığında hamal parasının ödenmesini ister. Hiçbir şey alamayacağı söylendiğinde de kapıcı kanununu öne sürer; sürecin hukuksuzluğunu dillendirir. Seyit o anda ilk kez iktidara "doğruyu"[126] söyler. Kırdığı sessizlik, kamusal senaryodaki meydan okumanın sessizliğidir. Anın politik elektriği, yüksek dramatikliği kısmen, Seyit'in sessizliği kırarak kendini çok büyük bir tehlikeye atmasına bağlıdır.[127] Kapıcıların büyük kısmı adına konuşan Seyit, kapıcılığını riske atmıştır. O patlama anı, yoksulların gizli senaryolarının kamusal ilanı olarak başarı kazandığında, kitleleri simgesel olarak harekete geçirme anlamında olabildiğince güçlü bir potansiyeli de açığa çıkarır. Bu yüzden, ilanın cezası ağır olur. İşinden kovulur. Gizli senaryosunda ulaşacağı nihai hedefi sekteye uğratmak istemeyen Seyit, bu tehdite boyun eğer ve kömürleri taşımayı kabul eder. Yerde toz bile kalsın istemez albay. Seyit mırıldanır: "Yok ananın örökesi." Bu homurdanmayı "Duydum albayım, toz bile bırakmayacam" cümlesi takip eder. Ancak albayın öfkesi dinmek bilmez: "Sonra sabunla yıkayacaksın oraları." Seyit bu kez yanıt dahi vermez albaya. Yine sahne arkasında şu ses duyulur Seyit'ten: "Utanmasa yala diyecek pezevenk." Yukarıda da belirtildiği gibi Seyit gününü beklemektedir. "Albay yönetici olalı beri it gibi goşturuyon bakıyom" diyen arkadaşlarına verdiği yanıtta olduğu gibi: "Lan oğlum, siz bi aya kadar görün bakalım kim kimi goşturuyo."

Kamusalın dili: Hırsız

Nitekim Seyit'in saygın bir çift gibi apartmana yerleşip, kendisini de kullanmaya kalkışan hırsızları yakalamasıyla olaylar bir anda tersine döner. Apartmanın en büyük hissedarı olmasıyla iktidar artık onun eline geçmiştir. Albay da dâhil tüm apartman sakinleri kapıcı dairesine inerek önünde, ayakta beklerler. İktidarın asıl sahibi paradır ve onu ele geçiren kim olursa hep aynı kurallarla işlemektedir. Ancak Seyit yöneticilik

[126] Scott, gizli senaryonun kamusala ilan edildiği durumlarda "doğru" kelimesini kullanabilme olanağına dair gerekçeyi şu şekilde dile getirir: "Gizli senaryoyu nitelemek için doğru terimini kullanmaktan açık bir şekilde kaçındığımız halde, iktidar karşısında gizli senaryonun açık ilanının tipik olarak hem konuşmacı tarafından hem de onun durumunu paylaşanlar tarafından, sonunda kaçamaklı sözler ve yalanlar yerine doğrunun söylendiği bir an olarak yaşandığı çok açıktır. …bu cesur adımı atanların bunu bir doğruluk ve kişisel bir sahicileşme anı olarak yaşadıklarını kabul etmek gerekir" (2014: 307).

[127] "Gizli senaryonun muhalefetinin açık direniş eşiğini geçtiği an, her zaman politik olarak elektrikli bir durumdur" (Scott, 2014: 306).

sistemini fesheder. Kapıcılığı da yine kendi yapar. Film Seyitoğulları Apartmanı yazısı altında Seyit'in apartman sakinleriyle arasında geçen diyaloglarla son bulur. Albay pencereden seslenir: "Seyit Bey. Zahmet olmazsa bi samsun alabilir misiniz?" Seyit: "Olur canım. Ha şöyle yola gel bakıyım."[128] Kuşkusuz kamusal olarak efendinin gözünde hırsızdır Seyit. Ancak Scott'ın ifadesinde de dile geldiği gibi "…sahne arkasında hırsızlığın yalnızca kişinin emeğinin ürününü geri alması olarak görüldüğünü tahmin etmeye yetecek kadar şey biliyoruz" (2014: 281).[129] Benzer bir tartışmayı, köy/kent ikiliğinin üstünü çizen *Kibar Feyzo*'da da görürüz. Ancak bu kez tipleme iktidar olamamış; iktidara kurşun sıkmıştır.

Bilge Cehalet: "Kutsal"a Töhmet

Feyzo'nun Gülo'suna kavuşmak için başlık parasını denkleştirme mücadelesini anlatan *Kibar Feyzo*'nun mahkeme salonunda açılan ve yine aynı mahkeme salonunda sonlanan aralığına sızan anlatısı, izleyiciyi tiplemenin şu cümlesiyle karşılar: "Bu hayat bizde can, ciğer gomadı. Ama biz bilirik günah kimdedir. Fukaralıhtır her bişeyin başı hekim beyim. Bunu geç anlamışıh. Bizim orda gursağımıza bi topah ekmek girdi mi ayranımız kabariy. Gel gör ki başlıh için para yetirip avrat edinmeye kimsenin gücü yetmiy." O anlarda köyün gençlerinin temel derdi evlenebilmektir. Bunun için de para lazımdır. Ancak Feyzo, Hacı Husam'dan (Gülo'nun babası) önce, Gülo yerine öküz almak isteyen annesini ikna etmek zorundadır. Kültürel bellekten yararlanır Feyzo. Leyla ile Mecnun hikâyesinden aldığı ilhamla sahne arkası

[128] Hilmi Maktav, apartmanın biricik hâkimi olmasına rağmen, Seyit'in kapıcılık yapmaya devam ettiği finali, Ökten'in Türkiye'ye hüzünlü bir bakışı olarak okur. Yazara göre, kazanan en alttakiler değil, adaletsizlikleri, iktidara ve yırtmaya koşullanmış çarpık ilişkileri ile yine düzendir (Maktav, 2007: 104-105). Elbette final sahnesine ilişkin bu yönlü bir okuma yapılabilir. Ancak böyle dahi olsa filmin bu finalle köle/despot ikiliğinin üzerini çizdiğini söyleyebiliriz. En altta olanın iktidarı ele geçirdiği, buna rağmen yönetici olmayı da yöneticilik sisteminin kendisini de reddettiği bir sistem. "Bana söylemeden bakkala dahi gidersen ayaklarını kırarım" söyleminin "Seyit beycim rica etsem bir sigara alır mısınız"a evrildiği bir sistem. Maddi yoksunluktan daha acı olanın "gizli yaralar" olduğunu dillendirir bu final sahnesi bir bakıma.

[129] 17.06.2016 tarihli Hürriyet Gazetesi'nde yer alan habere göre, Ankara Kızılay'da bir iş merkezinde 30 yıl boyunca kapıcılık yapan Mehmet Kaşkaya, öldükten sonra ailesine 8'i Çankaya'da 11 daire, arsa, 1 kilo altın ve 700 bin liradan oluşan miras bıraktı. Haberde, Kapıcı Seyit gibi onun da, bu birikime rağmen kapıcılık yapmaya devam ettiği ve eli sıkı olduğu için her kazandığını yatırıma dönüştürdüğünden bahsedilmektedir. Film ve söz konusu haber arasında 29 yıl gibi uzun bir zaman vardır. Dolayısıyla film gerçekliğinin günümüzde dahi toplumsalda karşılık bulduğunu söylememiz olanaklıdır. http://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/kapicilar-kralinin-mirasi-olay-oldu-40118527

senaryosunu devreye sokar; annesine oyun kurar. Abdest alan hocanın yanına ilişir, rüşvet pazarlığı yapar. Feyzo o anlarda kendi bölgesine (köy) hâkim güçlerin zaaflarından yararlanır. "Biraz daha okuyup üflesen" diyen anneye, "Hele sen ne diysen Sekine koddın, biraz daa dursak o bizi üfleyecek!" dedirtir. Süreci iyi yönetmek için tüm köylüyü de delirdiğine ikna eder. Minarenin tepesine çıkar, ezan okumaya başlar. Kalabalık aşağıya toplandığında ezanı yarıda kesip şarkı söyler: "Kutsal"ı oyununun içinde eritir. Grotesk bir figür olarak delinin "bilge cehalet"ine sığındığı o anlarda taktiği işe yarar, intihar edeceğini düşünen annesini, Gülo'yu almaya ikna eder. Feyzo'nun önündeki ilk güç bileşeni aşılmıştır. Sırada Hacı Husam ve Maho ağa vardır.

"Maraba doğmişık. Hakkımızı aramayi unutmışıh."

Feyzo düğün günü, askerde iken aldığı fötr şapkayı takar. Köyde fötr şapka, ağalığın sembolüdür (statü). Düğüne gelen Maho ağa, Feyzo'nun kendi iktidar alanına sızmaya çalıştığını düşünür; aklını başına toplaması için Feyzo köyden sürülür. Bu gösteriye tüm köy halkı şahitlik eder. Maho ağa böylece köylü üzerindeki iktidarını korumaya almış olur. İstanbul'a başlık parasını denkleştirmeye giden Feyzo, her senet ödeme gününde köye döner. İlk senet ödemesinde altı lira eksik kalır. Denkleştiremeyince aklına, İstanbul'da tuvaletini yapmak için ödediği para gelir. Köye umumi tuvalet açar; parayı denkleştirir. Ancak Maho ağa "sana beleş ağa" diyen Feyzo'yu, "ağanin pohinin üstüne poh olir mi lan" diyerek azarlar. "Dışkı" ile ilgili bu motif, Bakhtin'in grotesk tahayyülde sözkonusu ettiği indirgeme ve taçsızlaştırmayı akla getirir. Nitekim Maho ağa da, Feyzo'nun onun belirlediği sınırların dışına çıkarak kendine maddi olanaklar yaratmaya ve tahakkümünü sarsmaya yönelik bu girişimini, iktidar alanına yönelik ciddi bir tehdit olarak okur. Foucault'un da hatırlattığı üzere bir suçun toplumsal gövdeye verdiği zarar, ona getirdiği karışıklıktır, yol açtığı skandaldır, sunduğu örnektir, cezalandırılmazsa tekrar edilmesi yönündeki teşvikidir ve kendinde taşıdığı yaygınlaşma olasılığıdır (1992b: 114). Karşı-hegemonik pratiklerin görünürlülük kazandığı o anlarda iktidarın kamusal senaryosu devreye sokulur, Feyzo köyden kovulur. Yola koyulan Feyzo, neden başkaldırmadıklarını sorar kendi kendine. Yanıtı da yine kendince verir: "Biz maraba doğmişık. Hakkımızı aramayi unutmışıh." Feyzo'nun bilincinde açığa çıkan şey, yöneticilerden süzülen

değerler (resmi bilinç) ile doğrudan doğruya pratik deneyimlerden doğan inançlardan (pratik bilinç) oluşan çelişik, çatlak ve pürüzlü bir bilinçtir. İhtiyatlılık, korku ve göze girme arzusu nedeniyle güçlünün beklentilerine hitap edecek şekilde biçimlendirilenen kamusal davranış tarzı, Hoggart'ın hegemonya teorisinde altını çizdiği "kadercilik ve kabul halini alan tutumlarla" (1958: 79-80) şekillenmiştir. Mecburi askerlik yapan birinin ne kadar seçim şansı varsa Feyzo'nun da o kadar seçim şansı vardır.

"Maho"ya "faşo": Kamusal Senaryo

İlk gittiğinde sendikalı olmakla Harranlı olmak arasındaki ayrıma anlam veremeyen Feyzo, son gidişinde kentin marabalarının parayı az gördüğünde el ele verip hakkını aradığını farkeder. Feodalite ile modernizmin geldiği noktayı birbirine eklemleyen o anlar, sendikalı olmak ile Harranlı olmak arasında bir "fark" üretir: 200 lira. Modern kentin marabaları, kolektif bir bilince sahiptir ve söz konusu "fark" mücadelenin karşılığıdır. Feyzo ve onun gibiler, mücadelenin tarafı olmadığı sürece bu ayrıma razı gelmelidir. Grev, işçi, ekmek, faşizm vs. kavramların ne anlama geldiğini düşündüğü anlarda ise Feyzo'nun aklına Maho ağa gelir. Filmin başında elini öptüğü ağa, filmin sonunda "faşo"ya dönüşür.

Duvarlara yazılan sloganları silerek kendine geçim kaynağı sağlayan tipleme, yazılanları sorgular, düşünür. Köye gizlice sızarak öğrendiklerini köylüyle paylaşır. Kadınlar ve erkekler evlenebilmek için "söylenti"nin gücüne başvururlar. "Kadınlar biz mal mıyız ki satılah" demeye başlar. Köyün tüm duvarlarına sloganlar yazılır. Bu kolektif görünüm, Sartre'ın "yabancılaşmamış kaynaşmış grup" dediği şeye benzediği için, tabi grubun hemen hemen herhangi bir üyesi Feyzo'nun yerini alabilir. Nitekim öyle de olur. "Din elden getti, gızlar azdi" diyen köyün imamına karşılık köylü, pankartlarla sokağa dökülür. İktidar alanına yönelen bu sesli tecavüzlerin cezası, falaka olur. Köylünün kamusal senaryosu yeniden gizli senaryoya havale edilir. Feyzo hâkime şöyle yakınır: "Sen ne diysin gurban. Ağanın yüzüne garşı gelince, hepimizin eli ayağı kesilmiştir. Bakarsın o da bizim gibin insan. Tükürsek boğarız. Ama kapıda gözikince boğazımızdaki tükrük bilen gurumıştır. Yüreğimizdeki ağa korkusunu nasıl silek, nasıl atak bilmiyem."



Görsel 14: "Kibar Feyzo" Filminden Ekran Görüntüleri

Tabiyetin reddi: Gülo hasreti

Görüldüğü üzere Feyzo, her İstanbul'dan dönüşünde köydeki düzen bozulur. Feyzo aslında işin hiç de köydeki gibi olmadığını anlar. Toprak da mahsul de köylünündür. Başlık parası diye bir şey yoktur ve ağalar "faşo"dur. Dışarıdan öğrenilen ve köye getirilen her şey baskıcı Maho ağa için sorun olmaya başlar. Artık insanları doğduğu topraklardan sürmek bir çözüm değildir. Çünkü sürülen bu insanlar, düzeni bozacak ve zarar verecek fikirlerle geri dönmektedirler. Ağa, Feyzo'nun şehre gitmesini yasaklar. Onu ve Gülo'yu hizmetine alır. Potansiyel tehdit böylece kontrol mekanizması içerisinde disipline edilmeye çalışılır. Son senedi ödeyemez Feyzo. Gülo'yu alırlar elinden. Pankartlarla sokağa dökülen köylünün lideri durumundaki Feyzo çareyi kundaktaki kız bebeğini satmakta bulur. Filmin kırılma anlarından birini oluşturan bu sahne, Feyzo'nun bilinçlenme sürecine denk gelen bilme/öğrenme edimlerinin çelişik ve pürüzlü bilincinin önüne geçemeyişini açık eder. O öğrendiği her şeyi kendi çıkarına (Gülo) dönüştürmek istemiş; bunda başarılı olamayınca yine kendi çıkarı için törel geleneklere başvurmuştur. "Güzelliğini annesinden, zekâsını benden aldı, beş bine gidir bu kelepir mal. Yok mu artıran" dediği o anlarda, dört bine, üç bine, iki bine düşmüş ama bebeğini kimse almamıştır. Dayısına beş yüze satmaya çalışmış; "olur ama nikah düşmez" cevabını alınca da "büyüyünceye kadar belki düşer" demiştir. Törel gelenekleri kendi dinamiği içerisinde sökmeye çalışan Feyzo'nun Gülo'ya kavuşmasının tek çaresi kalmıştır: Şehre gitmek. Bunun da tek çaresi vardır: Kendini kovdurtmak. Arkasından nanik yaptığı, şapkasının üstüne oturduğu, havuzdayken üzerine işediği ağanın, iktidar alanına açık saygısızlık yoluyla saldıran Feyzo, tabiyetin olmadığı durumlarda (yine çıkarı için de olsa) kamusal senaryonun hürmet kurallarını hiçleştirmiş; statü tahakkümünün üstünü çizmiştir.

Feyzo'nun tek çıkış yolunun ağanın onu kovması gerçeği, ağayı Maho yapan ögeye dönüştürmüştür.

Ağaya ölüm, bitsin bu zulüm!

Görülmektedir ki "korku" iktidar olanın iktidarını sürdürmekte en büyük silahtır. İçindeki ağa korkusundan ancak onu yok saydığı anda kurtulabildiğini gören Feyzo, falakaya yatırılmasına, sabana sürülmesine, asılarak dövdürtülmesine rağmen son kozunu oynayarak duvara "faşoağa" yazmış; ağa, "bu ne?" diye sorduğunda "puşt gibin, ibne gibin bişey" demiştir. İdeolojik tahakküme karşı kamusal senaryosu ile ağalığı ters yüz eden Feyzo, tepe aşağı asılmış; kendisini kovdurtmayı başaramamıştır. Ancak suyun baraja yaptığı basınca benzer şekilde ağanın iktidarını zayıflatmış; gizli senaryonun daha büyük kısmının sızmasına olanak sağlayarak tam bir kopuş olasılığını arttırmıştır. Öyle ki Feyzo, Çukurova'da günlük yüz lira yevmiye ile ağanın maddi tahakkümünden kurtulabileceklerini ve evlenememe tehtidini böylelikle bertaraf edebileceklerini söylediği köylüden tam destek almış; kazanımlarına yönelik tehditle karşılaşan köy halkı arasındaki pasif ağlar bir anda aktif ağa ve toplu eyleme dönüşmüştür. Bu, Bayat'ın da dediği gibi basitçe psikolojik kaynaklı ya da "irrasyonel sürü davranışı" değil, daha sosyolojik bir olgu olan çıkar farkındalığı ve gizil iletişimdir (2006: 146). Ve bu yüzdendir ki davul zurna eşliğinde ağanın iktidar alanını terk etmek üzere yola koyulan köylü, Maho ağa tarafından durdurulur. O anlarda maskeler iner, gerçek benlikler dile gelir. Hürmette kusur etmeyen marabaları için Maho ağa artık "itoğlu it"dir. Bu durumda iktidarın bir suçluyu ilana ve cezalandırmaya ihtiyacı vardır. "Genel iradenin iradesi"ni yerine getiren Feyzo iktidarın karşısına gizli senaryoyla çıkan ilk kişi olduğu için suçlu ilan edilir ve öldürülmek istenir. Ancak ağanın silahını, ağaya karşı kullanır Feyzo ve onu öldürür.



Görsel 15: "Kibar Feyzo" Filminden Ağanın Vurulma Anına İlişkin Ekran Görüntüsü

"Hükmü sen ver gurban. Suç kimde?"

Son sahne, başladığı yerde, mahkeme salonunda biter. Feyzo seslenir: "O ölmüştür, başka ağa gelmiştir köyümüzün başına. Haber almışım, herkes Maho ağayi arar olmuştır. Bu işin sonu neye varır ben bilmirim. Sen devletsin, sen bilirsin. Gayri hükmü sen ver gurban. Suç kimde?" Kentin işverenlerini ağa, işçilerini maraba olarak düşünmemizi öneren Feyzo'nun da dediği gibi Maho ağa gitmiş, yerine gelen ağa onu aratır olmuştur. Brechtyen bu kapanımla film, izleyicisini her ne kadar distopik bir geleceğe hazırlasa da, "ağalığın devam edeceğine ilişkin kaygı realiteyle uyumluluk içerisindedir" (Serarslan, 2007: 26).[130] Çünkü 1980 darbesiyle Türkiye'nin iklimi değişmiş, 24 Ocak kararlarıyla ekonominin çehresi yeniden şekillenmiştir. Söz bastırılmıştır ancak bu bir söz patlamasını da beraberinde getirmiştir. Yasaklar çiğnenmeye gebe kalmış, kamusal senaryo gizli senaryoya havale edilmiştir. Artık ağaya karşı gelmek için bir oyuncuya/bilene (*Tokatçı*) ya da ağanın düzen bekçilerine (*Yoksul*) ihtiyaç vardır. Farklılaşan bu görünümlerin ilk ayağını *Tokatçı*'da görmek mümkündür.

Yeni ağa, zorlu düzen: Yok mu bir bilen?

Tokatçı, argo sözlüğünde hırsız, dolandırıcı anlamındadır. Tiplemenin Osman ismiyle dâhil olduğu film, *Kapıcılar Kralı*'ndan farklı olarak tokatçılığı öğrenme serüvenine odaklanır. Seyit sistemin boşluklarına ilk elden sızarken, Osman'ın bunun için desteğe, bir bilene ihtiyacı vardır. Filmler altı yıl arayla çekilmiştir. 1977'de kentte tutunmaya çalışan tipleme, 1983'de köyde karşımıza çıkar. Sevdiği kıza kavuşabilmek uğruna başlık parasını biriktirmek için İstanbul'a gider Osman. Yolda bir kadın, "Çocuğumun karnı aç, kocam evde yatalak" diyerek Osman'dan para ister. "Açlığın ne olduğunu bilirim" diyen Osman kadına yardım eder. Kendi kendine ne garipler var

[130] "Kibar Filmi Gerçek Oldu" başlığıyla 22 Eylül 2012 tarihli *Mardin Life* adlı gazetede yer alan habere göre, köy sakinleri filmden esinlenerek feodal yapıya başkaldırdı. 150 haneli Karadalı Mezrasında köy meydanında toplanan aralarında kadın ve çocukların da bulunduğu yaklaşık 100 kişi gösteri yaparak, "ağalık" düzenine karşı tepkilerini dile getirdi. Bir süre köy içerisinde yürüyüş yapan köylüler, "Kahrolsun ağalık", "Ağalık sistemine son", "Güzel bir yaşam istiyoruz", "Bu yaşamı yok etme", Bu köy bizim", "Faşizme Hayır", "Bu sisteme hayır", "Geçmişimizi almayın", "Adaletsizliğe son" dövizleri taşıdılar. Söz konusu haber, film gerçekliğinin, aradan geçen 24 yılın ardından hala ülkemizde toplumsalda karşılığını buluyor olması bakımından önemlidir. http://www.mardinlife.com/Kibar-Feyzo-filmi-gercek-oldu-haberi-8064

diye düşünürken, aynı kadın ve çocuğunun başka birinden aynı şekilde para aldığını görür Osman. Kadının çocuğuna yaptığı şu konuşmaya şahit olur: "Şu dünyada ne enayiler var. Öğren kızım, iki ağlıyacaksın parayı kapacaksın. Hemen ceplerini boşaltırlar. Hadi lokantada güzel bir yemek yiyelim. Sonra yine enayi avına çıkarız, memlekette enayiden çok ne var ki!" Bu sahne Osman'ın tokatçılıkla ilk karşılaştığı sahne olması bakımından önemlidir. Dilenciliğin bir idare etme pratiği olarak deneyimlendiği o anlarda "vay be" der Osman, "kadın bizi enayi yerine koydu". Güler.

Alın teriyle biriktirdiği parasıyla köyüne dönerken trende ikinci kez tokatlanır Osman. Emine'ye kavuşması artık imkânsızdır. Babası da köyün ağası tarafından tokatlanmış, tarlaları elinden alınmıştır. Ölüm döşeğindeyken Osman'a "öcümü al" der. Osman söz verir. Babasının intikamını nasıl alacağını köyün delisine sorar. Deli "eşkiya ol" der. Ancak zaman, silahlı eşkıyalık zamanı değil, tokata tokatla karşılık verme zamanıdır: "…tokat mı yedin, sen de büyük tokat atıcaksın. …seni dolandırdılar mı, sen de dolandıracaksın. … Acımasız olucaksın." Osman bunu yapmasa ne sevdiği kızı ne babasının intikamını alabilecek ne de ağadan tokatladığı toprakları köy halkına dağıtabilecektir. Bunu ona, kenti, kent yaşamının zorluklarını deneyimleyen ve tokatçılıkla sisteme sızmaya çalışan Şevket öğretmiştir. Yalnız o değil, herkes yaşamını bir nevi tokatçılıkla kazanmaktadır. Olay örgüsü, Osman'ın İstanbul'da karbonatı eroin diye yutturarak ya da kendini Amerika'dan gelmiş para aklayıcı olarak tanıtarak tokatlağı kişilerin de, sahte mühendis (Şevket) aracılığıyla bütün köyün istimlak edileceği yalanıyla topraklarını satmaya ikna ettikleri Hasan ağanın da,[131] bu

[131] Hasan ağa başka arsaları ucuza almak derdindedir. Yolda kendisinin mühendis olduğunu söyleyen Şevket'le karşılaşırlar. Şevket, devlette çalıştığını söyler ve ne iş yaptığını söylerse tatsızlık çıkacağından bahseder. Hasan ağa durumu öğrenmek için Şevket'e yüklü miktarda rüşvet verir. Şevket ne olduğu açıklar: "Bütün köy topraklarıyla birlikte istimlak edilecek." Hasan ağa yandık der. Şevket sanki bunu Osman'dan bilmiyormuş gibi "tapunuz varsa neden yanacaksınız" der. Hasan ağa "tapularımız yok" deyince Şevket "o zaman şapa oturdunuz işte, tapusuz mala para ödenmez, hazine malı sayılır" der. Hasan ağa ve arkadaşları bu iş olmadan bütün toprakları satalım derdine düşer. Toprakları yakın zamanda kendisinden almak isteyen Osman'a satmaya karar verirler. Hasan ağa Osman'la buluştuğunda "Emine'yi vereceğim sana, hem de başlık parası almadan ama bütün topraklarımı alman şartıyla" der. Osman komik bir fiyat karşılığında Hasan ağa ve arkadaşının topraklarını alır. Fiyat gülünç derecede ucuzdur ama Hasan ağa ve arkadaşı için, nasıl olsa topraklar devletin eline geçecektir. Bu yüzden kazananın onlar olduğunu zannederler. Toprakları alan Osman Şevket'le buluşur; Hasan ağa ve Rüstem'in yedikleri tokadın farkında olmadıklarını söyler. İkisinin tezgâhı tutmuştur ve Hasan ağa kandırılarak ellerindeki tüm topraktan olmuştur. Osman, Şevket'i uğurlarken aralarında şu diyalog geçer: "Sağol Şevket, sayende hayatı, insanları öğrendim". Şevket cevap verir: "Sen de bana saflığı, temiz yürekliliği, iyiliği öğrettin."

sayede orada olduklarını söyler. Böylece Osman, Hasan ağanın topraklarını alarak, sadece köyün ağasını ve onun iktidarını tokatlamış olmaz. Hasan ağayı, Hasan yapar. Zaten ağanın da en büyük korkusu budur: "Mallarımı satayım da beş parasız mı kalayım? Yılların Hasan ağası, Hasan mı olsun?" Burada açığa çıktığı şekliyle Hasan ağa için parasını kaybetmek, iktidarını/namını kaybetmek demektir: Maddi temellük olmadan statüsünü koruyamayacaktır. Osman'ın ise böyle bir derdi yoktur. Emine'ye kavuşmuş, mallarının fazlasını köylüye dağıtmıştır. *Kapıcılar Kralı*'nda kapıcı olarak kalmaya devam eden Seyit, yüzde elli bir hissesini kimseyle paylaşmamıştı. Tokatçı Osman ise Emine'ye kavuşmuş, "ben yönetici olmak istemiyorum" diyen Şarlo gibi, "ben ağa olmak istemiyorum" diyerek tokatladığı topraklarını köylüyle paylaşmıştır. Her iki durumda da arzulayan öznenin, arzusuna dokunma çabasındaki gündelik siyasetine tanık oluruz. İlkinde yöneticiliği fesheden Seyit, tahakkümü etkisizleştirmiş, iktidar/tabi olan ikiliğini ters yüz etmiştir. İkincisinde ise sistemin açmazlarını Şevket'ten öğrenmiş, derdinin ağa olmak değil ağalığı yok saymak, içine itildiği düzenden aynı hızla uzaklaşmak olduğunu göstermiştir. *Yoksul*'un ise düzene sızmak için Şevket'ten fazlasına, düzen bekçilerine ihtiyacı vardır. Çünkü *Yoksul*'un hedefi artık Şevket gibilerin alanına sızmaktır. Osman'a tokatçılığı öğreten Şevket ve Şevket gibiler yoksula tahakküm kurmaya başlamış; aşağıdan kutuplaşmanın dile geldiği yıllarda *Yoksul* ile tipleme, hedef küçültmek zorunda kalmıştır.

80 sonrası, yoksulun payı

Eminönü civarında bir iş hanında karşımıza çıkan *Yoksul*, merkezcil güçlerin yardımı olmaksızın mevcut düzeni yerinden oynatmanın imkânsızlığına boyun eğişi ile söz konusu saptamayı yapmamıza olanak tanır.[132] Daha önce apartman ve mahalle

[132] 1988 yapımı Şerif Gören imzalı *Polizei* filminde de tiplemeyi merkezcil güçlerin kostümünü kullanarak merkezkaç kuvvet uygularken görürüz. Ali Ekber rolünde karşımıza çıkan tipleme, *Yoksul* filminde olduğu gibi merkezcil güçlerle işbirliğine gitmez; bizzat o kılığa bürünür. Bir bakıma düzene, onun kendi silahını kuşanarak karşı çıkar. Film Almanya'da Türklerin yoğun yaşadığı bir mahallede geçer. Temizlik işlerini yaptığı tiyatro kulübünden aşırdığı polis kıyafetleriyle, onu hor gören ve alaya alan mahalleliye kök söktürür. Kulağını hafifçe kaşıyarak arkasını döner ve cebini açar. Böylece kazandıklarıyla herhangi bir işte çalışmasına gerek kalmadan sistemde kalır. Film boyunca görünür kılınan bu anlar, hem Ali Ekber'in düzene düzenin boşluklarından yararlanarak sızma girişimini hem de düzenin işleyişindeki çarpıklıkları şifrelemesi bakımından önemlidir. Ancak filmin ilerleyen sahnelerinde Ali Ekber, üzerine geçirdiği kostümün gücünü içselleştirdiğini farkeder. O kostümü değil, kostüm onu ele geçirmiştir. Filmin sonunda sevdiği kadına kavuşan Ali Ekber, yolda ilerlerken yavaş yavaş üniformasından sıyrılır. İç çamaşırları kalana kadar her şeyini çıkarır.

ölçeğinde gördüğümüz kapitalist ilişkiler daha da vahşileşmiştir. Karaborsa, hayali ticaret, borsa üçkâğıtçıları, batanlar, silahla alacak tahsil edenler, işyerlerinde metres tutanlar, hergün fiyat değiştiren beyaz eşya bayileri, atölyelerde çalışan ve gözleri zengin insanların hayatlarının ışıltısına çevrilmiş genç insanlar… Işık ve Pınarcıoğlu'nun önerdiği "nöbetleşe yoksulluk" kavramı, bu bakımdan oldukça dikkate değerdir. Nöbetleşe yoksulluk en genel anlamıyla kent yoksullarının 1980 sonrasının zorlu koşullarında ayakta kalabilmelerini sağlayan ilişkiler sistemi olarak tanımlanmıştı. 1980 sonrası formel ile enformel arasındaki ayrımın muğlaklaşmasıyla nicelikleri ve kendi içindeki farklılaşma dinamikleri giderek artan yoksullar, kuralların oldukça değişkenlik gösterebildiği bir yapıda, daha acımasız ve saldırgan stratejiler kullanarak konumlarını ilerletmeye zorlanmıştır (Özkazanç, ve Ağtaş, 2007: 256). Çaycı Yoksul da bütün katlarında, bütün odalarında ayrı bir dümen döndürülen bu çark (han) içinde görünürde yaptığı işten daha fazlasını yapmaktadır. Akşama kadar katlar arasında mekik dokuyan Yoksul, "iş sahiplerinin" birbirlerine kurdukları tezgâhları en yakından bilen kişidir. Yoksul'un patronu Süleyman sadece çay ocağının değil, bütün hanın patronudur sanki. Mal sahiplerinden aldığı vekâleti, kiraları düşük göstererek iyi bir kazanç kapısına dönüştürmüştür. Tefecilik yapmaktadır. Yoksul'u çay ocağına binde beş ortak etmiş, böylelikle çayın yanına iki değil bir şeker koymasını, geceleri mesaiye kalmasını ve daha şevkle çalışmasını sağlamıştır. Yoksul her ne kadar ezildiğini ve hakkının verilmediğini düşünse de gizli senaryosunu ilana yanaşmamıştır. Tâ ki sözlüsüyle konuşmaya dalıp, çaydanlığın yanmasına sebep olduğunda, patronu Süleyman Bey'den yediği tokata kadar. O anda Yoksul'un tepkisi, güçsüzlerin gizli senaryosunun iktidar karşısında açıkça ilan edildiği anlardan biri olarak isyan şeklini almıştır. "Ne vuruyon Sülüman Bey" diyerek başladığı konuşmasına "canımdan kıymetli mi, …vuramazsın, …ben senin babanın uşağı değilim, …ben bu koşullar altında çalışamam, …sigortamız yok, asgari ücrete talim, ayakçı mıyız, gece bekçisi mi belli değil, …binde sıfır virgül bilmem kaç. Yok, ben çalışmıyom. Kes benim hesabımı!" şeklinde devam etmiş ve restini çekmiştir.

Arkasından not tutan Alman polisini görür ve şöyle seslenir: "Erkeksen üniformanı çıkar da gel." Çünkü bilmektedir ki ona yönelen tehditkâr bakışlar, gücünü üzerine giydirilen elbiseden almaktadır.



Görsel 16: "Yoksul" Filminden Tokat Yediği ve Gizli Senaryosunu İlan Ettiği Anlara İlişkin Ekran Görüntüleri

Tekrar işe dönmeye ikna olmuş ancak "elbet bizim de fikrimizin sorulacağı birgün gelecek" söylemiyle maske takma gerekliliğinden doğan gerilimin sonsuza kadar denetim altında tutulamayacağının emarelerini de vermiştir. Nitekim aşağılanan, sömürülen, handa çalışan nişanlısı tarafından dolandırılarak terkedilen Yoksul, filmin sonunda bir çıkış yolu bulacak; bütün işi küçük bir odada, telefonla döviz kurlarını takip etmek olan, düzenin yeni yüzü borsacı Kerim Bey ile kurduğu ağ sayesinde Süleyman'ın yerine kendisi geçecektir. Finalde kapıcı Seyit gibi onu da ortağı olduğu işinin başında patron olarak görürüz. Ancak Seyit suskun fakat ısrarlı ilerleyişi sayesinde (sessiz tecavüz) %51 hisse ile iktidarı ele geçirmişken, Yoksul %30'a tamam demiştir.

Düttürü Dünya: Çal(ma), oyna

Düttürü Dünya'da ise tipleme "çıkışsızlığı" klarnetinden dökülen notalarla dillendirir. 1987 yapımı film, Işık ve Pınarcıoğlu'nun nöbetleşe yoksulluk kavramında ileri sürdükleri tezin izdüşümlerini barındırdırdığı kadar ondan kopuşun emarelerini de sunar. Şöyle ki, Dütdüt yoksulluğu şehre kendisinden önce gelen kayınbiraderinden devralır. Kayınbiraderi tıpkı 70'lerin sonunda Seyit'in yaptığı gibi düzene sızmış, sistemin çatlaklarında yolunu bulmuştur. Artık kiralayacağı gecekonduları vardır. Dütdüt, onun kiraladığı gecekonduda, üç çocuğu ve eşi ile yaşar. Ancak ev müteahhide verilir; Düttüt'ten evi boşaltması istenir. Yeni bir ev arayışı Dütdüt'ü ek gelir sağlamaya koşullamıştır. O, Osman'a gıpta ile baksa da kendinde bu beceriyi görememekte; ne Seyit ne de Yoksul olabilecek gücü artık kendinde hissedememektedir.

Salako'nun gerdek gecesiyle yanıp tutuşan Salo'sunu *Hababam Sınıfı*'nda korumaya alan tipleme, sokağa çıktığında kabadayılara meydan okumuş; kapıcıyı/çöpçüyü kral yapmıştı. Gülo sevdasına ağayı öldürmüş; köylüye tokatçılığı öğretmişti. 80'lerin sonunda Yoksul, iktidar olamamış ancak iktidara %30'la ortak olmuştu. Pasif ağlarla örülü handaki bu mücadelenin (ortaklaşa) ardından, artık bu gücü kendinde bulamayan tipleme, Dütdüt ile "çıkış yok" demiştir. Dayanışma bağları belli bir noktadan sonra kopmuş, ev yıkılmış, kentin yıkıcı yüzü görünmüştür. Filmin sonunda yıkılan evine bakarak klarnet çalmaya başlayan Dütdüt, tüm mahalleliyi de bu deliliğin içine çekmiştir. Sabaha karşı pavyondan çıkan Dütdüt hala klarnet çalmaktadır. Trajik olanı komik olanla eşitleyen bu son, güçsüzlük konumlarını özbilinçli alay biçimlerine başvurarak teşhir eder. Dütdüt gülüşüyle şiddet içermeden önemli bir güç haline gelir.

Karar verilemeyen…

Acıyla yüzleşmenin, hiçlikle karşılaşmanın gülüşü, *Gülen Adam* (Atıf Yılmaz, 1990)'da yerini dinmeyen bir kahkahaya bırakır. *Gülen Adam*'ın (Yusuf) gülüşü, Nietzshe'ye göre "kutsal hayır"dır. Belki de Dütdüt ve Yusuf, "Bugün hiçbir şeyin geleceği olmasa da, gülmemizin bir geleceği olabilir" (Nietzsche, 2001: 58) diye düşünmektedir. Ancak doğduğu andan itibaren sürekli gülen Yusuf Şaplak'ın hikâyesi (*Gülen Adam*), çocuğuyla ilk karşılaşmasında onun ağlayışına tanıklığıyla son bulur. "Ben hiç ağlamadım ki" der Yusuf. "Adını Umut koyalım" diyen eşine bakar ve ağlamaya başlar. Sevinçten değildir bu. Çünkü o bilmektedir ki umut, kötülüklerin anasıdır. Deve olan bilir umut etmeyi. Ancak o, Dütdüt ile devenin yükünü atmıştır üzerinden.

Bu son, *Abuk Sabuk Bir Film*'de (Şerif Gören, 1990), yerini hiç gülmeyen Âdemoğlu'nun hikâyesine bırakacaktır. Almanya'da yardım ettiği kişi tarafından kendine kalan mirasla köyünden çıkıp İstanbul'a gelen Âdemoğlu'nu güldürebilmek için yarışmalar dahi düzenlenir. Ancak hiçbir yöntem/taktik Âdemoğlu'nu güldürmekte etkili olmaz. Filmin finalinde para ödülünü bulunduğu binanın üst katından halkın üzerine fırlatan tipleme, yolda ilerlerken bir çocuğa rastlar. Elinde bir film şeridiyle oynayan çocuğa, "Ne yapıyorsun?" diye sorar. "Film çekiyorum abi"

yanıtını alınca katıla katıla gülmeye başlar. Kendinin bilincinde olmayan bir çocuk oluşun yansımasında kendi istencini keşfeder Âdemoğlu. Bu kırılma anı "kutsal bir evet" ile hayatı olumlayan gülmeye evrilir o anlarda.[133]



Görsel 17: "Tatlı Dillim", "Gülen Adam" ve "Abuk Sabuk Bir Film" Filmlerinden Ekran Görüntüleri

Tiplemenin öyküsü *Tatlı Dillim* (1972) adlı filmde kendisine söyleyecek diyalog kalmayınca "Sen de gül" denilince başlamış; o da gülmüştür (Eğilmez, 1972). Gelinen noktada (1990) ise gülmesi için ancak bir çocuk masumiyetine duyulan ihtiyacı dillendirmiştir: "Çocuk" imgesinde kendi "çocuk masumiyetine" geri dönmenin özlemini. Bir mübaşir, (*Saygılar Bizden*, TV Dizisi, 1993), üniformalı bir çavuş (*Şaban Askerde*, TV Dizisi, 1993), bir dedektif (*Bay Kamber*, TV Dizisi, 1994) ya da gümrük muhafaza memuru (*Propaganda*, 1999) kimliğine büründüğü ve "üzerine giydirilen gri paltonun ağırlığı" (Atayman, 2011: 130) altında büyütüldüğü anlarda ise ölmüş/öldürülmüştür.

3.7.4. "Recep İvedik", Yerel ve Otantik: Lümpenliğin Kamusal Dili

Recep İvedik, Şahan Gökbakar'ın hayat verdiği bir tipleme olarak ilk kez televizyonda yayınlanan *Engin Jurnal'le Haber Bülteni* adlı skeçte görülür.[134] Sunucu, tiplemeyi şu cümleyle tanıtır: "İşte Halime Yıldız'ı sarkıttığı sepetinden çekip aşağı

[133]Daha önce de değinildiği üzere Nietzsche için gülme, benliğin akla gelebilecek en güçlü olumlamasıdır. Gülme ona göre, içsel sansürden, binlerce yıldır insanda yer etmiş olan hınçtan ve iktidardan duyulan korkudan kurtarır. Ve belki de bu yüzden düşünür, bugün hiçbir şeyin geleceği olmasa da, gülmemizin bir geleceği olabileceğini, bir kahkahanın eşlik etmediği her hakikati sahte saymamız gerektiğini söyler. Bir delilik biçimi olarak gülmek, yeni ve özgürlükçü düşlerin kapılarını açar; yaşanmakta olan hayatın her baharla birlikte yeniden ve en baştan kurulmasını düşler, düşletir.

[134] *Dikkat Şahan Çıkabilir*, 2005. https://www.youtube.com/watch?v=-GJSJDxuQR8

düşüren adam!"[135] Haberde cam kenarına oturmuş, iri cüssesi ve kıllı bedeniyle, herşeye kıllanan birini görürüz. Görsel eğretileme, dildeki biçimbozumla desteklenmiş; kıllanan adamın kıllı bedenine kılçıklı bir dil eşlik etmiştir. Tipleme, elinde sigarası, camın kenarında boş bira şişeleri olan bir dekorun içinde dilini perdelemeden kameraya konuşmaktadır. Söylediğine göre agresif, kompekslidir. Ama perdelerini kaldırınca da kedi gibi duygusal. Bu motto (ilke söz), görünür olanın altında yatan gizil gerçekliği de açık eder: Dildeki çıplaklık (açıksözlü oluşu), bir başka çıplaklığı (duygusallık) örtmektedir.



Görsel 18: "Dikkat Şahan Çıkabilir" (2005) Adlı Programın "Engin Jurnal'le Haber Bülteni" Adlı Skecinde Recep İvedik Tiplemesinin İlk Kez İzleyiciye Sunulduğu Haberden Ekran Görüntüsü

90'lar: "Leman"lı Yıllar

Çerçeveye dâhil olan bu görsel ve anlatıdaki dil, Leman Dergisi'nde tüm gününü evin camının yanında oturarak geçiren "Kıllanan Adam"ı akla getirir. Ancak arada "kıl" payı bir fark vardır. Kıllanan adam (Leman) çizgili pijaması, elinde ince belli çay bardağı ile tipik bir vatandaştır. Çoğu zaman evinin penceresinde, çevresine "müzmin" eleştiriler yöneltir; bitmeyen bir rahatsızlık içindedir. Türk insanının teknoloji karşısındaki duyguları olmak üzere, bütün eleştirilerin "biz adam olamayız"a çıkacağı bu mizahi anlayış, halk kültürü içinde yaşayan kendiyle dalga geçme ayrıcalığını, 90'lı yıllarla birlikte yavaş yavaş onun elinden alarak, gizli bir göz eşliğinde bu kez "ona" yöneltir (Şimşek, 109-110). Toplumun çözülmeye başladığı, yeni kimliklerin ortaya çıktığı, ulus devletin ve vatandaşlığın anlamının sorgulandığı yıllarda (Yüksel, 2016:

[135] *Dikkat Şahan Çıkabilir* adlı programda medya metinlerinin içeriklerini mizahi bir dille yeniden üreten tipleme, söz konusu olayı yaşanmış bir olaydan esinle ekrana taşımıştır.

116) gerçekleşen bu dönüşüm, imaj patlaması, söylem saçılması, imge ile gerçeğin farksızlaşması gibi kavramlarla ifade edilen modernlik krizi (Nazik, 2007: 83-84) ile yakından ilgilidir. Cantek'in ifadesiyle "kimsenin kimseyi beğenmediği" bu dönemde genç çizerler, taşralı, esmer, bıyıklı, radikal, muhafazakâr, aşırı soldan veya köktendinci vb. tüm "kötüler"i aynı düzlemde ele almış; cehalete saldırmışlardır. Kentli, aydınlanmış ve düşünen Beyaz Türk'ün düşmanı kim varsa maganda veya zonta olarak kodlanmış; "biz onlar gibi değiliz"in vurgusu yapılmıştır. Cem Yılmaz'ın mizah anlayışının da üzerine kurulu olduğu bu imgelem, politik olanın Türkiye'de yaşanamayacağı düşüncesiyle "fantastik" olana daha eğilimlidir (Cantek, 2002: 271-273, 275). Kariyerine Leman dergisinde çizer olarak başlayan Yılmaz, *G.O.R.A* (Ömer Faruk Sorak, 2004) filmiyle izleyiciyle tanıştırdığı küçük esnaf tiplemesi Arif'in maceralarını, *A.R.O.G* (Cem Yılmaz ve Ali Taner Baltacı, 2008) filminde devam ettirmiş; Türk'ün uzaya da gitse taş devrine de dönse Türklük hallerinden kurtulamayacağını göstermiştir. *G.O.R.A*'da esnaf Arif, uzaylılara halı satmaya çalışmaya, uzay gemisinde esir tutulduğu odada rahat etmek için kapıdaki muhafıza rüşvet teklif ederek işini Türk usulü halletmeyi sürdürmüştür. Yontma taş devrinde ise cep telefonundan Kibariye dinlemiş, her konuda ahkâm kesmiş, başı sıkıştıkça kurnazlıklara başvurmuştur.

Arif, uyumsuz bir nostalji: "Halı, kilim, travel"

Hayal/hayalet eklektiğinde açığa fantasmanın sınırları içerisinde Adana'lı bir halıcının uzay maceralarını konu edinen yapıtlarıyla Cem Yılmaz, *Dünyayı Kurtaran Adam* ve *Turist Ömer Uzay Yolunda* adlı geçmişte yapılan girişimlerin nostaljisinden[136] beslenir. "Bir Türk uzaya kaçırılsa ne yapar?" sorusuna "Bir Türk nostaljiden ödünç aldığı dili kullanır" şeklinde bir fantasma üretir Cem Yılmaz ve bunu beyazperdeye taşır. Arif, teknolojinin yeni olana ilişkin imkanlarını kullanır ancak, bunu nostaljik bir tavırla yapar. Bilim kurgunun sinemayla bu buluşması, Ömer'in turist olması gibi, sinemaya "dışarı" (Hollywood)'dan yapılan bir müdahaledir. Yani "travel" demeyi bilse de, nihayetinde kendi halinde bir halıcı olan Arif, nostaljik

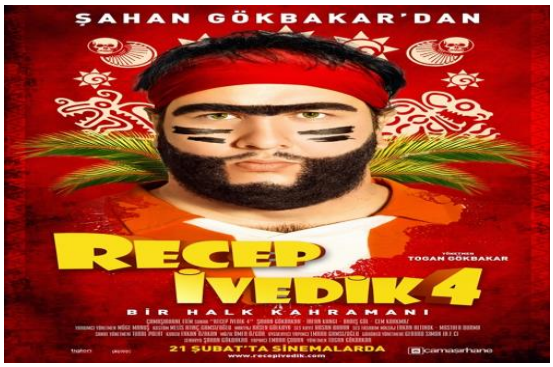
[136] Nostalji Huyssen'e göre, küreselleşmeyle birlikte açığa çıkan istikrarsızlık ve endişe atmosferinde, kişinin hayata tutunma arzusuna karşılık gelen kültürel savunma mekanizmasına işaret eder (2003: 18).

olduğu kadar "hayalperest"tir. Hayal, insanoğluna ait bir yetidir. Bu yeti, doğrudan doğruya zamanla ilintilidir. Zira hayal kurma, geçmişe, bugüne ve geleceğe ilişkin potansiyellerin düşünümü doğrultusunda kendine malzeme yaratan bir melekedir. Hayal gücünün siyasal potansiyeli işte tam bu noktada, yani onun zamanla kurduğu ilişkide vücut bulur. Zira bir hayal kurma edimi yüzünü geçmişe dönebileceği gibi, geleceğe de çevirebilir. Hiç olmayacak bir şeyleri kurabileceği gibi, olabilecek ama hiç olmamış şeyleri de kurabilir. Öznel zamanın tesisinde fantasma, nesnel zamanın sınırlarını öznel düzeyde yeniden çizdiği ve muğlaklaştırdığı ölçüde, iktidar ilişkilerinin inşa ettiği sınırların sorgulanmasına ve aşındırılmasına zemin hazırlar. Rasyonaliteye, realiteye ve ölçüye vurgu yapan iktidar ilişkileri akılsal olmayanı, gerçekleşmemiş olanı, aşırılığı dışlar; normalleştirmeye, disipline etmeye çalışırlar. Bu açıdan Arif'in "şimdi"nin sınırları dışına yaptığı hayali yolculuklar, hem kültürel savunma mekanizması hem de kaçış çizgisi olarak düşünülebilir. Ancak öte yandan karakterin "ad"ının (Arif), "anlayışlı ve sezgileri yüksek" anlamına gelmesi, kendisinin ise bu özellikleri taşımaması arasında açığa çıkan uyumsuzluk, herşeyden şikâyet eden ve herşeye kıllanan adamı, gülünçleştiren bir nesneye dönüştürür. Bu yüzden Arif, bakan değil bakılandır.

"Kıllanan" ama "kıllı" adam: Recep İvedik

"Kıllanan adamı" metaforik bağlamından koparak metanomik düzlemde maddesel boyuta çekecek olan ise Recep İvedik'tir. Artık karşımızda varoluşunu "maganda" olarak kodlanan yapıya ve "delikanlılık" anlatısına değinlediği iddia edilen bir tip vardır. Anlaşıldığı şekliyle bu tip, 90 öncesinden (Şaban) esinle 90'lara (Leman) bir tepki biçiminde açığa çıkmıştır. Şimşek'in "bakan-bakılan-bakan" üçlemesi üzerinden tanımladığı dönüşüm, İvedik'in altsınıf temsilini bakılan konumundan tekrar bakan konumuna çıkarma çabasının adıdır. "Kıllanan adam"ın "kıllarını" sahiplenen İvedik, "Ben insan olma peşinde değilim" söylemiyle, yeniden "halk"ın arasına inmeye ve "halk"a dokunmaya çalışacaktır.[137]

[137] Ele aldığımız tiplemelerin yaratıcılarından farklı olarak Cem Yılmaz ve Şahan Gökbakar sırasıyla Boğaziçi ve Bilkent üniversitesinde eğitim görmüş, yoksulluk deneyimleri olmayan oyunculardır. Bu anlamda tiplemelerin yaratılmasında deneyimlerinden çok gözlemleri etkili olmuştur. Türkiye'de yoksulluğun toplumsal görünümleri başlığı altında da geniş şekilde yer verildiği üzere, günümüz



Görsel 19: Tiplemenin Bir Halk Kahramanı Olarak Yer Aldığı "Recep İvedik 4" Filminin Afişi

Varoş(t)a doğmak: Temelden isyan

Filmin afişlerinde "Bir Halk Karamanı" olarak tanıtılan İvedik, Şaban karakterinden farklı olarak köylü ya da kentin yabancısı değildir. Daha önce de belirtildiği üzere, Şaban'ın varolma ve varkalma mücadelesi, kentin acımasız yüzüne yenik düşmüş; Dütdüt ile tipleme çıkışsızlığını ilan etmişti. Ancak kentin yerlisi olan İvedik, kentte doğmuş, "varoş" olarak adlandırılan Güngören Semti'nde büyümüştür. Güngören, eski kent merkezinin bir uzantısıdır. Bu fiziki alan zaman içerisinde bilinmeyen tehlikelerle dolu, hayali imgelerin tasarlandığı çöküntü/uzak bir yere dönüşmüştür. Burada yaşayanlar, kent merkezinin hemen yanı başında olmalarına rağmen, merkezle ve bu merkezi kullananlarla kurdukları her tür ilişkide ciddi bir mesafeye/uzaklığa sahiptir. Bu mesafenin oluşmasında medyanın ürettiği ve üretirken tükettiği bir kavram olarak "varoş" etkili olmuştur. Ocak'ın tartıştığı şekliyle varoş, mekânı fiziksel olmaktan çok sosyal ve kültürel anlamda kurmakta, haritada işaretlenebilen alanlardan çok toplumun zihinsel haritasında anlam bulmaktadır (2011:

Türkiye'sinde nöbetleşe yoksulluğun yerini müebbet yoksulluğa bıraktığı bir dönüşüm yaşanmaktadır. Gelinen noktada yoksulluğun dönüşümü, gözmerkezli bir analize imkân tanıyacak kadar keskindir. Burada özellikle vurgulamak istediğimiz iki nokta var: İlki, Cem Yılmaz'ın Arif tiplemesini tanımlarken sunduğumuz çerçeveyi destekleyecek şekilde oyuncunun tiplemeyle arasına koyduğu mesafeyle ilgili: "Cem Yılmaz, Arif değil. …ben uyum sağlamaktan hoşlanmam. Negatif bir şeyi avantajıma dönüştürmekten de. Kendi gerçekliğimin 180 derece tersi olduğu zaman bana komik geliyor" (Yılmaz, 2008). İkincisi ise Şahan Gökbakar'ın kendisi ile yarattığı karakter arasına her hangi bir mesafe koymaktan kaçınmasıyla: "%60 Recep İvedik %40 Şahan'ım" ya da "İvedik benim" (Gökbakar, 2009a; 2009b). Görünen o ki, oyuncuların hayat verdiği tiplemelerle aralarına koydukları/koymadıkları mesafe, filmlerin bakılan/bakan ekseninde şekillendiği fikrini temellendirmektedir. Bununla birlikte Gökbakar'ın "İvedik benim" söylemi, tiplemede açığa çıkan görüngüleri salt altsınıfa özgü belirlenimler olarak değil, insana özgü değişkenler üzerinden düşünmemiz yönünde bir çağrı olarak okunabilir. Son olarak, İvedik/Şahan birlikteliği, (ileride de değinileceği üzere) mahalle/mektep buluşması için uygun bir zemin olasılığına işaret etmektedir.

137). Bu açıdan İvedik, göç ettiği kentte tutunmaya ya da sınıf atlamaya çalışan bir insan tipinden (Şaban) çok, hayatın ekonomik açıdan pek bir şey vadetmediği ve merkezin kültürel normlarıyla bütünleşme imkânının kalmadığı bir ortamda, bir posa bir safra gibi dıştalanmanın, hiçleştirilmeye duyulan isyanın sesidir. "Bu ses, hiçleştirilmekle hiçleşmiş olmanın içe dönük öfkesinin birleşiminden türemiş bir nihilizmdir. Yaratıcılıktan yoksunluğu oranında öldürücü, yapıcılıktan yoksunluğu oranında imha edicidir" (Laçiner, 2011: 322).

Neoliberal politikalar ve küresel kapitalizmin yarattığı eşitsizliklerin kendini en net şekilde kentsel coğrafyada gösterdiğini hatırlayacak olursak, kent yoksulluğunu daha ilk elden deneyimleyen tiplemenin, kentle kırılgan değil saldırgan bir temasının söz konusu olduğunu, Şaban'a göre daha agresif, Gökbakar'ın ifadesiyle "daha savaşçı" (2009a) olduğunu söyleyebiliriz. Burada zorunluluktan kasıt, yukarıda da ima edildiği üzere söz konusu temasın, küresel kentle bütünleşmiş olanlarla olmayanlar arasındaki farkın gittikçe açıldığı dünyada, küreselleşmenin getirdiği yeni iş tipleri, gelir düzeyleri ve toplumsal ilişki mekânlarından dışarıda kalma durumuyla baş etmenin bir yolu olarak görülmesiyle ilgili (Bayram, 2018: 50). "Yeni çevresiyle bütünleşmek yerine, yeni çevresinde kendi çevresini" (Erman, 2004: 301) kurmaya yönelik bu çaba, farklı söylem ve kültürel pratiklerin eklektik bir kolajı olarak, Türk toplumunun son on yıldaki dönüşümüne özdeştir (Suner, 2011: 126, 142, 150). İvedik, Türk seçkinlerinin arketipsel ötekisidir. Türkiye'nin Batılılaşma, modernleşme ve AB üyesi olma girişiminde başarısızlığa uğrayışına, eleştirel bir yorum getirdiği düşünülen tiplemeye (Arslan, 2009: 26) ilişkin, Gürbilek'in toplumsal değişimi popüler müzik üzerinden düşünürken yaptığı çözümlemeden aldığı ilhamla Bayram şunu iddia edecektir: Turist Ömer "Batsın Bu Dünya"daki edepli isyanın, Şaban "Ben de İsterem"deki arzunun sinemadaki karşılığı olarak kabul edilirse, Recep İvedik "Allah Belanı Versin" diye bağıran şarkıdaki ruh halinin karşılığıdır. Yazara göre, "ucube" olarak ele aldığı "yeni soytarıya yakışan da budur" (2018: 54-55).

Beş film, onbir yıl

Recep İvedik ilki 2008, sonuncusu ise 2017 yılında olmak üzere toplam beş filmle seyirciyle buluşmuştur. İlk film, bilyelerini yanından ayırmayan İvedik'in yolda

bulduğu cüzdanı sahibine ulaştırma sürecinde, bilyelerin çağrışımsal muhatabı çocukluk aşkı Sibel ile karşılaşması ve ona ulaşmak adına yaptıklarını konu edinir. Bilyeler çağrışımsal işlevini yerine getirse de çiftler arasında bir kavuşma gerçekleşmez. *Recep İvedik 2* (Togan Gökbakar, 2009)'de kaybın telafisi, ninenin ölmeden önce ondan evlenmesini, bir işe girmesini ve saygınlık kazanmasını istemesiyle giderilmeye çalışılacak; evcilleşmeye giden süreç başlayacaktır. Ancak filmin sonunda ninenin ölümü, bu süreci belirsiz bir sona havale edecektir. Yakın arkadaşının kızı olan ve evine alarak ona yardım ettiği Zeynep karakterinin, İvedik'i babaannesinin ölümüyle içine düştüğü iç sıkıntısından kurtarmak için kültürün içine dahil etme çabasına odaklanan *Recep İvedik 3* ise (Togan Gökbakar, 2010) bunun imkansızlığı, İvedik'in kapısına bırakılan koyun üzerinden bir sonla duyurulacaktır. *Recep İvedik 4* (Togan Gökbakar, 2014)'te kültürel boyuta sınıf eklenecek; tipleme mahallesindeki top sahasına yapılacak olan inşaatı önlemek için Issız Ada yarışmasına katılıp sermayedarların araziyi ele geçirmelerine engel olacaktır. *Recep İvedik 5* (Togan Gökbakar, 2017)'de ise olimpiyatlara katılan kafilenin rahatsızlanması sonucu devreye İvedik girecek; Kara Ambar Kamyoncular Derneği üyelerini de yanına alarak Yunanistan'da yapılan olimpiyatlarda Türkiye'yi birinciliğe taşıyacaktır.



Görsel 19: Recep İvedik Serisinin Tüm Afişleri

Karnaval mevsimi, Şubat günleri

Recep İvedik filmlerinin tamamı Şubat ayında gösterime girmiş, her defasında milyonlarca insanı karanlık odada buluşturmuştur. Ritüele dönüşen Recep İvedik serileri bu özelliğiyle karnavalları anımsatmaktadır. Karnavallarda dini, resmi ve aristokrasiye özgü olanla dalga geçme eğilimi üzerinden hiyerarşi ve eşitsizliklerin askıya alınması, Recep İvedik gösterimleri için de söz konusu edilebilir. Dilencilik, yoksulluk, işsizlik, dini duyguların sömürülmesi, çıkar ilişkileri, korsancılık,

aşağılama, fiziksel şiddet, cinsellik, kadın erkek ilişkileri, eğitim sistemi, rüşvet, açlık, sözel şiddet ve psikolojik sorunların görünürlük kazandığı filmlerle tipleme, sözel olarak kişisel ve toplumsal öçleri almış; bir karnaval havasında gerçekleşen karşılaşmalar, ciddi bir gişe başarısıyla sonuçlanmıştır. Recep İvedik, en çok izlenenler listesinin ilk iki sırasına adını yazdırmış; tiplemenin rekorunu egale eden yine kendisi olmuştur.[138] Bir bakıma günümüz Türkiye'si "sokağın kendisini temsil edecek bir yabancıdansa kendi suretini; adalet dağıtan bir sestense özgürce çığıran bir sesi" (Gürbilek, 2001: 98-99) tercih etmiştir. Buna karşılık yoğun eleştirilere maruz kalmış; birçok metinde tartışılmıştır. "Recep İvedik'e neden bakıyoruz" sorusuna yanıt aramak bu çalışmanın nihai amacı değildir. Ancak bu karşılaşmalarda açığa çıkanın ne olduğuna yönelik bir sorgulamanın, İvedik'in gündelik direnme pratiklerine dair düşünme çabamız üzerine fırsatlar yaratacağı düşünülmektedir. John Berger'in *Hayvanlara Niçin Bakarız?* sorusuna yanıt ararken alıntıladığı hikâye, "neden" sorusunu, "karşılaşma" boyutunda ele almak için bir başlangıç noktası olabilir.

Bir hikâye, iki soru

Anlatıya göre adamın biri, hergün mutfaktaki ekmeğine dadanan fareleri kapanla yakalamaya çalışır. Adam, mutfağa kurduğu kapana sıkışan fareleri öldürmeyip önce onları dikkatli bir şekilde inceledikten sonra evinden ötede bir tarlaya götürüp serbest bırakır. Berger'e göre adamla farenin bakışlarının buluşması sonucu adamın görme itkisi depreşir. Çünkü "çok az insan bir fareye bu kadar ender bakmıştır. Ya da fare bir insana…" Evdeki son fareyi de serbest bırakınca adam "yoğun bir hayalkırıklığı hisseder." Zira bakışının nesnesi olacak varlık/nesne artık yoktur. "Bir tutsağın uçup gitmesini, …özgürlük düşünü gerçekleştirmesini hayatında bir kez daha görmeyi" istemektedir (Berger, 2017: 7-17). Peksoy, insan ile hayvanın bu denli dramatik bakışmasını, insan-doğa mücadelesi olarak değil de karşısındaki varlığın içsel gizemini görme çabası olarak okuyabileceğimizi söyler ve şu soruyu yöneltir: "Normal şartlarda farenin ölümüyle sonuçlanacak bu karşılaşmada, insan hayvanın farklı bir yönünü görmüş olabilir mi?" (Peksoy, 2018: 97). Biz de bu soruyu Recep İvedik

[138] *Recep İvedik 5,* (7.437.050) / *Recep İvedik 4*, (7.369.098)

üzerinden sormak ve bunun üzerine düşünmek istiyoruz.[139] İvedik ile seyirciler arasında gerçekleşen karşılaşmalarda hangi sırlar açığa çıkmış olabilir? Onu baştan çıkarıcı olduğu kadar kaçınılan/sakınılan/utanılan kılan nedir?

İvedik'in bedeni: Sürgünün dili

İlk çıkarım şudur: Simgesel ilişkiler ağında belli bir tıkanma, bir pürüz. Zira tipleme tüm filmlerinde iğrenç olanı sahiplenen grotesk bedeniyle izleyici karşısına çıkmış, kıllı iri bedenini abartılı biçimde birleştirilmiş kaşları ve boynunun hemen altındaki kıllarıyla yoğunlaştırmıştır. Yağlı saçları ve üzerinden çıkarmadığı turuncu çizgili gömleği ile bu yoğunluğu yüzeye çıkarmış ve "hayvanım ama evcil değilim" (*Recep İvedik 2*) vurgusuyla bu yoğunluğun adını koymuştur. "Çelik beden tasavvurundan çok daha inandırıcı, göründüğünden çok daha az akıl almaz/anlaşılabilir" (Özgüven, 2012: 105) "simgeselleştirilemeyen bu artık"ın (Akdoğan, 2014: 108), modernizmin tüm beden kodlarını yok sayarak varolmaya eğilimli çabası, onu, ilk elden tahakküme direnen bir sınır hattında konumlamıştır. Pırıltılı, ışıltılı imajlara bir cevap olarak "biz buyuz"un altını çizen ve "egemenden habersiz bir çırpınmayı, bir çığlığı tahrik eden bu beden, sürgün edildiği yerden egemene meydan okumaktadır" (Kristeva, 2014: 14-15).

Kişinin kendi değişiminden duyduğu korkunun beden bulmuş hali olarak İvedik, bedeninin içini sürekli olarak bedenin dışında gösterme eğilimindedir. Yellenme, geğirme, kusma, dışkılama,[140] kendi cinsel organıyla oynama, başkasının cinsel organını elleme, kulak çöpünü arkadaşına koklatma gibi eylemleriyle İvedik, kamusal alanda uygun görülmeyen ya da yasaklanan davranışları kamusala sokmakta, kültürel sınırları ve kısıtlamaları sınamaktadır. "Fiziksel olarak kendini bırakma hali, oburluk ve genel hayâsızlık aracılığıyla bedenin kutsandığı bu figür, şişman, gürbüz bir yiyici

[139] Burada özellikle bir noktanın altını çizmek gerek: Berger'den alıntıyla aktarılan hikâyeden esinle Recep İvedik üzerine düşünme çabamızı besleyen temel motivasyon, görme/görülme dinamiğidir. Her ne kadar İvedik hayvana özgü olanı sahiplendiğini dile getirmiş ve ilerleyen aşamada buna yer verilecek olsa da, aktarılan hikâyede adam (ben) ile fare (öteki) arasında gerçekleşen karşılaşmanın, türlerin karşılaşması anlamında önemsediğini vurgulamak gerekir.

[140] İvedik, eczanede karşılaştığı kadına fitilin kullanılışını ve kabızlık sonucunda göbekten dışkı aktığını anlatır. Ardından şöyle der: "Midende dokuz ton tezek biriktirmişsin." Uçakta ishal olduğunu tüm detaylarıyla aktaran tipleme (*Recep İvedik 2*), devam eden seride kabız olur ve onbeş gündür tuvalette çıkmadığından yakınır (*Recep İvedik 3*). Evinde bulundurduğu kedi kumu dolu leğene iki yıldır tuvaletini yaptığını anlatır (*Recep İvedik 4*).

ve içici olarak karnaval figürünü" (Scott, 2014: 260) anımsatır. İvedik filmlerinin büyük kısmının diğer memelilerle paylaştığımız işlevleri -yeme ve içme, boşaltım, cinsel ilişki, gaz çıkarma- odak noktası olarak almasının nedeni, "bunun, hepimizin aynı olduğu ve kimsenin daha yüksek bir statü iddiasında bulunamayacağı düzey olmasıdır" (Scott, 2014: 91). Her şeyden önce, bu serbest bölgeler, insanın bedeli yüksek bir yanlış adım atma konusunda endişe duymadan gevşeyebileceği ve rahat nefes alabileceği yerlerdir. Diğer bir deyişle, insanda iğrenme duygusu uyandıran, bedenin salgıları, sıvıları ve katı maddelerinin konu edilmesi ve gerçeklik duygusu güçlü görüntülerle yaratılan bu kasıtlı ihlaller, dışarıya atılan, yok sayarak yok olmasına çalışılan, böylelikle kişiyi çevreleyen, sınırlandıran, sınırsızlığı ile sınırlı oluşunu özneye anımsatan yabani girişimlerdir.[141] Yaşamlarının büyük kısmını tabiiyetin ve gözetimin yarattığı gerilim altında geçiren altsınıflar için bu girişimler (filmler), çirkinliği/iğrençliği insanın dışarısı olarak kuran yasa tarafından bastırılanın geri dönme arzusunu yansıtma eğilimindedir.

Bastırılan şey, kişiyi özdeşleştiği, idealleştirdiği imgeyi, o imgenin aksi oluşuyla "o" imge yapan bir sırdır. Bu sırla kendini her daim dışarıda aramış, bulduğu ile özdeşleşmiş ve kendini dışarıdan aldıkları ile kurmuş özne, içinin dışarıda olduğunu görecek ve karşısındaki dışsallığın asli içselliği olduğunu, dahası bu dış-içselliğin kendine ilk yabancılaşmasından, simgesel düzene kaydolarak kaybolmasından önce, kendi özgerçekliği olarak varolduğunun ayırdına varacak; "eksik" olduğunu kabullenecektir. Ancak bu kabulün itirafı pek de kolay değildir: Yakın zamanda yapılan bir alımlama çalışmasında doktora öğrencisi (E) C, İvedik ile ilgili şu notu düşmüştür: "…etrafımdaki insanlara filmi izlediğimi söylemiyorum. Çünkü düşük kaliteli görüyorum. Benim gibi bir insan bu filme gitmemeli diye düşünüyorum (gülerek). …Bu filmi kendi iç dünyamda yaşarım ve biter. Başkalarının izlediğimi bilmesini istemem. Karşımdaki insan beni farklı olarak yorumlayabilir" (Gide, 2019: 104). Çalışmayı yürüten Gide, Recep İvedik filmlerinin hepsini defalarca izlemiş bu

[141] Bilindiği üzere hayvanın zaman ve mekân farkı gözetmeksizin gaz çıkarması doğalında olan bir şeydir. Bu anlamda İvedik'in koşullardan bağımsız istediği anda istediği yerde (ihtiyaç halinde) gaz çıkarması her ne kadar hayvanlaşmaya dair bir özlemi imlese de özünde bir tepki anlamına gelir. Çünkü hayvan bunu tepki amacıyla yapmaz. Diğer bir ifadeyle, hayvanın doğasına yönelik bir sahiplenme, insanı hayvan yapmaz. İnsansal olana müdahale anlamına gelir.

kişinin görüşme sırasında ses kaydı alınmasını istemediğini ve filmlerden bahsederken dahi güldüğünü gözlemlediğini paranteze almıştır. Söz konusu paylaşımlarda dile gelen ima, eksikliği kabullenme sürecinin sanrılarıdır. Tiplemenin yaratıcısı ve filmlerin yönetmenine göre de İvedik'i en net anlayanların ve tepkilerini sakınmadan dile getirenlerin çocuklar olması, bu durumu açıklayabilir. "İnsanlar Recep'i seviyor. …en çok çocukları cezbediyor. İçi dışı bir Recep'in. Bunu çocuklar anlıyor" (Gökbakar, 2010a). "Bence de Recep İvedik'in en önemli özelliklerinden biri çocuk gibi olması. Toplumsal perdeleri yok, aklından geçeni pat diye söylüyor. Bu pervasızlık çocukluğumuzda sahip olduğumuz ama büyüyünce yitirdiğimiz bir özellik" (Gökbakar, 2010a). İki kardeşe göre, özgürleştirici ihlalleriyle tipleme, çocukça davranış kalıplarına dönmeyi içeren bir savunma mekanizması geliştirmiştir. Bu anlamda simgesel düzeyde travmatik bir "şey" olarak görülen İvedik, simgesel ile henüz temas etmemiş bir çocuk nazarında değer kaybı/yitimi/yozlaşması olarak görülmeyecektir.

Bauman'ın modern akışkan toplumda bağsız insan/niteliksiz adam dediği (2012c: 7-8) bu "şey", mekanik dönemden dijital döneme geçişte; herşeyin imaj üzerinden üstbelirlendiği akışkan modern dünyada kendisini, birlikte ve ayrı ayrı yaşamanın risk ve kaygılarına adamış görünmektedir. Oyunun kurallarını kabul etmiyor gibi görünen ve resmi işleyişi yapıçözüme uğratarak şeyleri kendi amacı için yeniden icat eden bu oyunbozan, ezberlenmiş belirlenimlerden sıyrılarak belirsizliğe ve çokluğa ulaşmaya çalışıyor izlenimi vermektedir. Özgüven'in sinemada *Tombulların Belirişi* adlı yazısının kapanışında "belki" diye başlayan cümlesinde vurguladığı gibi, "…ısrarla kendisine işaret edilmesini isteyen bir sendrom olarak tombulların belirişi, belki de buna ve ötesine dair bir şeyler söylüyor" (2012: 105). Bu da bize ikinci çıkarımı yapmak için bir olanak sunuyor: Kompleks ve asabiyet.

Kompleksli ve asabi: Sinik ve kinli

Recep İvedik kendi deyimiyle kompleksli ve asabidir. Tiplemenin yaratıcısına göre bu, kıllı ve iri cüssesinden duyduğu rahatsızlıkla ilgili değildir. O daha çok, statü tahakkümüne maruziyetin bir neticesi olarak hıncını dile getirmektedir (Gökbakar, 2010b). Üstten bakış, İvedik'i bir tarafıyla sinik bir kompleksin taşıyıcısı bir tarafıyla

da kinik bir asabiyetin savunucusu olmaya zorlamıştır. Kendi deyimiyle o, sevdiğine karşı son derece verici, sevmediğine karşı son derece alıcıdır. "İmiğini sömürürüm. Yaradılış" (*Recep İvedik 4*). Ancak diğer yandan bu "toplumsal yasa ihlalcisi" (Sanders, 2001: 288) genetik yapısının bozuk olması dolayısıyla anasına babasına kızacak; dert, çile ve kederle boğuştuğunu dillendirerek, kıllı bedeninin sorumlusu olarak onlardan aldığı kromozomları sorumlu tutacaktır (*Recep İvedik 3*). Gökbakar'ın asabiyet ve kompleks ile "üstten bakış"ın nesnesi olma durumu arasında kurduğu eklektik bağ, İvedik tarafından yanlışlanıyor gibi görünse de esasında tamamlayıcı bir içeriktir. Onun genetik kodlarına olan çıkışı, simgesel iktidarla açığa çıkan simgesel şiddetle ilgili görünmektedir. İvedik, "Ben mecbur muyum senin kromozonun pisliğini temizlemeye ömür boyu", "…bütün arkadaşlarım babamla fotoğraf çektirdi, orangutan diye" (*Recep İvedik 3*) yakınırken, ona yönelen simgesel şiddeti içselleştirmiş, toplumdan ödünç aldığı bu söylemle (pislik) genetik mirasını hiçleştirmiştir. Bu, Sennet'ın deyişiyle "yönünden sapmış bir faillik hissi"dir. Çünkü perdelerini kaldırınca kedi gibi olduğunu anlayacak çok az insan vardır. Üçüncü çıkarımın kökü de buraya dayanır.

"Kötü çocuk": Sokağın sesi

Hatırlanacağı üzere insanın "kendi" olabilmesini düşmanını sevmekle ilişkilendiren Nietzsche, hınç duygusunu "öteki" olmanın istemi üzerinden açıklamıştı. Düşünüre göre hınçlı insan bir bakıma hasta, kızgın ve öçalma isteği ile donatılmıştı. İvedik'e baktığımızda "ideal" sunuya olan hıncını, ideal olana benzemek (öteki olmayı istemek) formunda bir istencin tutsağı olarak biriktirmediğini, ideal olanı reddetmek, ona asaletini kaybettirmek ya da onu sıradanlaştırmakla akıttığını görürüz. Çünkü tipleme, hürmet ve ritüel kurallarını hiçleştirerek, hiyerarşik zeminin altını oymaya çalışmış, insanların rol yapma zorunluluklarının üstünü çizerek gerçek benliklerini görünür kılmaya davet etmiştir. Tutkuyla saplanmış düşüncelere meydan okuyarak görece bağımsızlığını ilan etmiş; tahakküm kurucu pratiklerin karşısında sessiz kalmayarak tepkisini sahne önünde dile getirmiştir. Patronuna küfredemeyen işçinin sözcüsü olmuş, sermaye karşısında çalışanın yanında bir portre çizmiştir (*Recep İvedik 4*).

Magandalığın erkçi söylemini kendi içinde bozuma uğratmış; magandadan yardımsever, dürüst, yufka yürekli, doğal bir karakter yaratmıştır. Yolda bulduğu cüzdanı sahibine ulaştırmak için İstanbul-Antalya arası mekik dokumuş; yolda aküsü biten sürücülere kendi aküsünü vererek yoluna yaya devam etmiştir. Duygusal takılmadığını, erkek adamın ağlamayacağını, en son annesi memeden kestiğinde iki yaşında ağladığını söylese de, *Issız Adam* filmini izlerken gözyaşlarını tutamamıştır (*Recep İvedik 3*). Otel odasının mini barındaki içkileri "neyime yeter bunlar" diyerek beğenmeyen İvedik, körkütük sarhoş olmuştur (*Recep İvedik*). Çoğu seks işçiliği yapan eşcinsel temsillerinin aksine ilk bakışta son derece "delikanlı" görünen tır şöförü eşcinsel çıkmış; İvedik bütün kadınları bacısı saymıştır. Otelin sahibini "oğlum Muhsin sen çocuk musun?" diye azarlamış, otel müdürünü otel sahibine yalaka olmakla suçlamıştır (*Recep İvedik*). Üniversite hocasına çıkışmış; eğitim sisteminin çıkmazlarından yakınmıştır. Öğrencilere "kendinizi ezdirmeyin" diyerek, zayıf olana cesaret aşılamış; otoriteyle uyumsuzluğunu her ortamda dile getirmiştir (*Recep İvedik 3*). Girdiği hiçbir işte tutunamamış; işverenlere tabi olmamıştır. Yoga hocasıyla dalga geçmiş, karate hocasına küfretmiştir. Ödül töreninde sahneye çıkıp saçmalamış; iş adamlarına yönelerek "ensesi kalın kodamanlar, efendi olun, adam olun" diye azarlamıştır (*Recep İvedik 2*). İş adamlarına ulaşmak için TÜBİTAK'ı aramış; yetkilileri biraz girişken, üretken olmaya davet etmiştir. Mahallenin top sahasını kurtarmak için mahallelinin desteğine başvurmuş, tüm mahalleliden çıkan para 50 tl'yi geçmemiştir. Böbreğini satmak istemiş, alan olmamıştır. Kimliğinde TC numarası yoktur: "Ben 37 yıllık TC'yim, kimlik numarası diye bir saçmalığı sizden duydum." Banka müdürüne "Sen de gazanacan ben de gazanacam bacı gardaş" diyerek rüşvet teklif etmiş, "seni kurumsal kimlikten kurtaracam cibil" diyerek kurumsal düzeni eğretilemiştir. "Kendim için istediysem bütün o yabani hayvanlar beni kemir kemir kemirsin" diyerek seslenmiş, karşılık alamayınca banka müdürünü yabanilikle, tacizle suçlamıştır (*Recep İvedik 4*). Japon restoranında garsondan ekmek istemiş; ilk kez gittiği tiyatroda olup bitenleri gerçek sanarak kendini sahneye atmıştır. Oyunun mahvolduğunu düşünen ve toparlamak için ellerinden geleni yapan oyuncuların aksine, (bunu oyunun bir parçası zanneden) tiyatro izleyicileri oyunun İvedikli yeni versiyonunu çok beğenip, ayakta alkışlamışlardır. Yoga lotus hareketini "basbaya bağdaş bu" diye tanımlamış; Starbucks'a gidip oralet, sahlep, mıra istemiştir. Origami

kâğıdına burnunu silmiş; "sushi benim için bir yaşam stili bir felsefe" dese de sushinin çiğ balık, hardalın balık yumurtası olduğunu öğrenince kusmuştur (*Recep İvedik 3*). Görüldüğü üzere İvedik, tüm kurallara, düzenlemelere ve hiyerarşilere karşı isyankârdır. İktidar farkı gözetmeksizin aynı sertlikle mütecavizdir. "Adada zorlanacağımı düşünmüyorum. Sonuçta orda da ne bulsak onu yiyecez değil mi. Yani adada yemek verilmiyor. İstanbul'da da öyle. Ne bulsak onu yiyoruz" (*Recep İvedik 4*). Vardan'ın (2009) ifadesiyle "halkın nefretini kazanan ne varsa taarruza uğratmıştır." Ancak onun saldırılarından en fazla nasibini alan "ortasınıf"tır. Görünen o ki mücadele artık "sınıf olmayan sınıf" ile "sınıf"lar arasındadır.

Tek kişilik karnaval

Recep İvedik filmlerinde ortasınıf yaşam tarzının mizah vasıtasıyla altüst edilmesi Bakhtin'in resmi kültüre meydan okuyan, yerleşik normları altüst ederek toplumsal düzeni tepetaklak eden karnaval kültürüne dair saptamalarını akla getirmektedir. Kölece davranış, sahte tavır, dalkavukluk ya da dolambaçlı sözlerin olmadığı ya da tahakküm altında olmayan söylemin hüküm sürdüğü filmlerde İvedik, mevcut hiyerarşileri abartarak, alaya alarak ve gülünç duruma düşürerek altüst etmeye koyulmuş izlenimi vermektedir. İvedik filmlerinde küfürlerin ve lanetlerin hüküm sürmesinin nedeni, örtmecelerin gereksiz olmasıdır. Hatırlanacağı üzere Bakhtin karnaval konuşmasını, tahakküm tarafından yaratılan çarpıtmaların olmadığı bir gölge toplum gibi ele almamızı istemişti. Scott ise gerçek asilerin politik taleplerde bulunurken maske takmalarını, armağan isteyen kalabalıklar gibi nakit ve iş imtiyazları istemelerini, niyetlerini gizlemek için karnavala özgü ritüel planlama ve toplantı tarzlarını kullanmalarını karnavalların taklidi üzerinden okumuştu. Bir bakıma Scott'a göre, rol/samimiyet ekseninde karnavallarda açığa çıkan muğlaklık, elverişli bir kullanım alanı sunmaktaydı (2014: 91-92). Ancak Recep İvedik'e bakıldığında, tek kişilik bir karnaval ortamı yaratıldığı görülmektedir. Hababam Sınıfı'nda olduğu gibi kolektif bir "çokluk"tan ve kolektif bir "gülüş"ten bahsetmek güçtür. Tam tersine söz konusu edilen şey, seyirci ile oyuncu seyreden ile seyredilen arasında, sahnede gerçekleşir. Yani İvedik'in tek kişilik karnaval gösterisi, bir karnaval havasında (çokluk ve gülüş) seyredilir.

Acı karnaval, aşağılık kahraman

Gürbilek'in Bernstein'in *Acı Karnaval* adlı çalışmasından esinle söylediğine göre, söz konusu dönüşüm burjuvazi sonrası döneme denk gelmektedir. Acı karnavalın kahramanı/figürü, "alçak/aşağılık"tır. Bu tip, olumlu ve kurtarıcı gücün karşı kutbu, şenlikle ilgili varsayımların antitezidir. Şenlikte olduğu varsayılan pozitif enerji onda yıkıcı, negatif bir enerjiye dönüşmüştür. Tembel ve obur uşak tipi ile soytarının karışımı bu tip, aydınlanmanın temel değerlerini (vatan sevgisi, dostluk, toplumsal görev, erdem) boş laf olarak alaya alır. Vicdanın sesinin boş midenin feryatları yanında daima zayıf kaldığını söylerek, yarı açık duran ağza bir iki lokma atmayı herşeyden çok önemseyen ve erdem savunucuları karşısında esas sorunun akşam rahat rahat helaya gidebilmek olduğunda diretir. Gürbilek'in ifdesiyle, "kişiliğinde, midesi guruldayan köleyle hüzünlü soytarıyı, arsızlıkla doğruculuğu birleştiren aşağılık kahraman, bir yandan toplumun erdem ve çıkarlarıyla dalga geçer ancak öbür yandan da alay ettiği toplumun en niteliksiz değerlerini benimser" (2012: 76-78).

Söz konusu saptamaları Türkiye'nin 2000 sonrası görünürlük kazanan kahraman miti üzerinden düşünebileceğimize ilişkin Gürbilekci kavrayıştan hareketle, İvedik'in yoksulluktan bile çok korktuğu şeyin, başkalarına özgün görünmek, bir başka deyişle türünün sıradan bir örneği olmakla ilgili olduğunu söyleyebiliriz. İvedik, sonunda büyük bir serseridir, ama asla sıradan bir adam değildir. Bu açıdan İvedik'in kendini aşağılamasının temel nedenini, özgün olmaya en çok ihtiyaç duyduğu anda sahicilikten ne kadar yoksun olduğunu fark etmiş olmasıyla ilişkilendirebilmek mümkündür. Bu noktada kötülük fikrinden uzaklaşan İvedik, gecikmişliğin, kurgusallığının, daima bir taklit ögesi içerdiğinin farkındadır. Bu gecikmişlikle başedebilmek için, soytarı giysisinden soyunup, gerçekten sövmeye, başkalarını kötülüğüne inandırabilmek için değer yıkımını bir kamusal gösteriye dönüştürmeye başlar. Ama bu yönlü bir çaba Gürbilek'e göre, "ne yaparsa yapsın, yalnızca toplumsal parazit değil, kendinden önce yazılmış metinlerin sırtından geçinen kültürel bir parazit olmaktan kurtulamaz" (2012: 78). Çünkü öfkeyle sövüp sayarken bile fazlasıyla gecikmiş, fazlasıyla ikincil, fazlasıyla teatraldir. Böylece Bayram'ın "günümüz soytarısı" dediği İvedik, Gürbilek'in kavramsallaştırmasında karşılığını "alçak kahraman" olarak alacaktır.

Ancak öte yandan Nietzsche, hıncı besleyen dinamiğin unutamama dürtüsüyle şekillendiğine, biriktirilmiş her anının irin toplamış bir yaraya dönüşeceğine de dikkatimizi çekmişti (2012: 21). Bu bakıma İvedik'in serzenişleri, bu yaranın varlığına dair önemli ipuçları olarak da kodlanabilir. Zira eksik olduğunu kabul eden İvedik, ideal olanla kendiliği arasında kalmıştır. Tipleme ne zaman ufukta görünen ideale doğru bir adım atsa, kendiliğinin soğuk nefesini üzerinde hissetmiştir. Tiplemenin eksik oluşu ile yüzleşerek kendindeki eksikliği kabul edişi, egemen olanın da eksik oluşunu fark ve kabul edişini öncülemiş; kendisini sürekli bölünen, çoğalan, azalan, gelişen bir varlık olarak kabul eden İvedik, yaşamına arzu nesneleri ile devam etmiştir. İdealde gördükleri, kendindeliği ile sürekli değişmiş, filmlerin olay örgüleri bu değişimler ile gelişmiştir. Varoluşunu onu olumsuzlayarak tanımlayanlara karşı gövde gösterisine (agresifliğine) borçlu olan tipleme, kendi bölgesine çekildiğinde gizli yaralarından dem vurmuştur: "Şu ayı bedenimde, şu hayvansı bedenimde hapsolmuş sıkışmış kalmış incecik bir ruh gibiyim." O anlarda tipleme perdelerini kaldırmış, kendi deyimiyle "bir kedi gibi miyavlamaktadır". Duygusallığı bir hayvanla özdeş kılan bu metaforik dil, tiplemenin yaratıcısı aracılığıyla metonimik düzleme taşınır: "Ben herkesin içindeki çok iyi kalpli bir öküz; kıllı, kocaman, iyi kalpli bir ayıyım" (Gökbakar, 2010a). Burada iki nokta dikkat çekicidir: İlki, tiplemenin gizil dünyasını hayvani bir temsil üzerinden kurgulaması. İkincisi, dışarıya sunduğu "yabanıl" yanını insanların içindeki hayvanla özdeş kılması. Paradoksal gibi görünen bu yapıyı birbirine eklemlediğimizde, tiplemenin "iç"iyle ve "dış"ıyla hayvana özgü olanı sahiplenme çabasını görebilir; bu görüyle, dördüncü çıkarımı yapma olanağı bulabiliriz.

Aynaya yansımayanın ardındaki sır

O, Kafka'nın romanında olduğu gibi bir böceğe dönüşmemiştir.[142] Ya da Deleuze'ün üzerine yazı kaleme aldığı bir kurtadam da değildir. Ancak insani olanı hayvani olana eklemleyen bu "tip", Descartes'ın düşünen-insan/makine-hayvan

[142]Gregor Samsa, yaşadığı bilinçlenme sonrası toplumdan sıyrıldığı için ötekileştirilmişti. Ancak İvedik, açığa çıktığı şekliyle başından beri öteki. Onun sosyalin dışında konumlanışı, daha çok bu konumlandırmaya karşı çıkışı ile ilgili. Diğer bir ifadeyle İvedik, öteki olmaya direndiği için toplum tarafından dışlanmıştır.

ayrımını bulanıklaştırmıştır. Bir insanın dünyasıyla bir kedinin ya da bir orangutanın dünyasının ayrı olmadığını, bu dünyaların birbirinden daha üstün ya da daha zengin olmadıklarını göstermek istercesine kendini yatay bir modelde inşa etmiştir. "Taşı dünya, hayvanı dünya-yoksulu, insanı dünya-kurucu" olarak tanımlayan Heidegger'in (2010: 261) gözünden çevresine gömülmüş/tutulmuş dünya yoksulu bir esir olan İvedik, Agambenci düşünle, günümüzde arıza vermiş antropolojik makinenin bu arızayı gidermek için taklit etmesi gereken "şey"e (hayvana özgü olana) dokunmuş görünmektedir. Yazarın da dediği gibi belki de bizim bu aşırı insanlığımızı biraz törpülememiz, biraz hayvanlaşmamız gerekmektedir (Agamben, 2012: 38, 74). Spinoza'nın ahlakı, insani değerler ve ödevler bağlamında değil, etkilenme ve etkileme kudretlerinin bileşimi olarak düşünmesinde olduğu gibi, Gökbakar da izleyicide karşılık bulan bu "buluşmaları" ahlaki açıdan bir değer yitimi olarak görmemekte; duygulanımların varlığına dikkat çekmektedir.

> *Aslında herkesin içinde Recep İvedik var, herkes dünyaya Recep İvedik'in duygularıyla geliyor. Sonra onları kaybediyor veya nedense çoğu kişi onu özellikle saklıyor. Hatta öldürmek isteyenler bile var. Düşünün en güzel yanlarını öldürmek isteyenlerin girdiği girdabın derinliğini. Haydi, bir kampanya başlatalım, herkes içindeki Recep İvedik'i çıkarsın!* (Gökbakar, 2008).

Bu perspektiften bakıldığında İvedik, "katı simgesel düzeyde hiçbir biçimde var olmayan ama aynı zamanda filmde gerçekten var olan tek şeydir. Karşısında bütün gerçekliğin tamamen savunmasız olduğu bu erkek, simgesellikten kaçan bir aşırılık olduğu için Lacancı anlamda Gerçek'tir" (Akdoğan, 2014: 109). Ne taklit (molar), ne de taklit edilebilirdir (moleküler). Grotesk biçimlenimiyle abartılmış bu figür, arada, aralıkta, boşlukta olan; konumlanamayan, adlandırılamayandır. "Kendi" toprağına yabancı, "başka"nın alanında sürgündür. Dışarıya atılmışlığından en ufak bir rahatsızlık duymayan, ait olduğu yer kavramına sahip olmayan, orada öylece ve sadece var olan bir atıktır. "Asla keyif verici, arzu edilir değildir. Arzuya karşı tiksinmeyi çağıran, sürekli uzak durulan, kaçınılan, kaçılandır" (Keskin, 2009: 407). Diğer bir deyişle, öznenin ilksel gerçekliğinin, aynaya baktığında kendini tanıyabilir olmanın olmazsa olmazı olan bir bulantıdır. Özneye ilksel parçalanmışlığını anımsatan, öznenin tamlığına musallat olan bölünmüş bir benliktir. Nihayetinde İvedik'e

baktığında ardındaki sır ile birlikte kendi imgesini gören özne şöyle söyler: "Aynaya yansımayan ardındaki sırda var olan da benim!" (Keskin, 2009: 408).

Karşılaşma

Dönüşü olmayan tekrarlarıyla ihlâlkar olan tipleme, ne bilinçli hümanist öznenin nüvesini tekrar eden bir tarzı içselleştirmiş, ne de herkes ve herşeydeki çoklu farklılıkları senkronize eden bir imalatı koruyabilmiştir. Eş deyişle, toplumsala içkin bir düzeyin sınırlarını aşındırırken, ona dışsal duramamıştır. Ancak vurgulamak gerekir ki söz konusu düzeyi aşma çabası dahi bilinçsiz toplumsal alanda, söylemin ötesinde bir düzeyde, mutasyonlara sebep olabilecek potansiyeli içinde barındırır. Tipleme bu yolla, türlerin karşılaşmasına, ilişkilenmesine, kaynaşmasına, dönüşmesine ve yeni akrabalıklara imkân tanıyacak bir eşikte durmaktadır. "Onun 2000'li yılların karmaşık kültürel-siyasal-sosyal zihniyet ortamında kabul gören bir halk kahramanı" (Tüzün, 2011: 242) olmasının da türler arası bu buluşmaya tanıdığı imkânla ilgili olduğu düşünülmektedir. Berger'in aktardığı hikâyeden yola çıkarak sorduğumuz sorunun yanıtını da böylece vermiş oluyoruz. Adam ile fare arasında gözmerkezli kurulan ilişkinin türlerin karşılaşması anlamında yarattığı duygulanım, İvedik aracılığıyla kent/varoş, insan/hayvan, yetişkin/çocuk vb. arasında yaşanmıştır. Altta olanı kendi habitusuna yabancılaştıran, üstte olanın ise bastırdığı duygularını açığa çıkaran İvedik, "modern kent yaşamının gereklilikleri içerisinde yapması gerekenlerden bunalan bireylerin huzursuzluklarını aşmada işlevsel bir rol üstlenmiştir" (Kılıç, 2018: 322).

Karar verilemeyen…

Ortalama olana, ölçülülüğe ve sağduyuya verilmiş bir tepki olarak İvedik, ehlileştirilmemiş bir dürtünün, erken yaşta örselenmişliğin verdiği hıncın ve yıkıcı bir öfkenin dile gelişidir. O, hiçbir zaman yeterince doğal, yeterince dürtüsel ya da yeterince özgün ya da yeterince kötü olamamıştır. Bir yandan toplumun erdem ve çıkarlarıyla dalga geçmiş, öbür yandan alay ettiği toplumun dışlayıcı değerlerini (özellikle kadınlara) benimsemiştir. Çatlak ve pürüzlü bir bilince sahip tipleme, bu dünyanın ne tümüyle içinde, ne de tümüyle dışındadır. Bu dünyayı ne tümüyle kabul edebilmiş ne de tümüyle reddedebilmiştir. Varoşta büyümüş, bedeniyle ötekinin

bakışının nesnesi olmuştur. Statü tahakkümünün ön planda olduğu görülen filmlerinde tipleme, sahne önünde gerçekleştirdiği saldırılarla tahakküme direnmiştir. Günümüzde madunların konuşamayan, konuştuğunda da dinlenmeye layık görülmeyenler olduğuna ilişkin mevcut sorunsal, İvedik tiplemesinde tersyüz edilmiştir. Onun dışlayıcı pratiklere karşı saldırgan tavrı, madunların suskunluğunu bozan bir işlev üstlenmiştir. Duygularını silahlar gibi dışarı fırlatmış, hislerini ise aletler gibi içeri almıştır. Dna'sında çalışmak olmadığını söyleyen tiplemeye göre, bu zamana kadar yaşamış olması bir mucizedir (*Recep İvedik 3*). Belki de bu yüzden, her yıl Şubat ayında bir karnaval havasında gerçekleşen süreklilikler, *Recep İvedik 6*'nın Kasım ayında vizyona girecek olmasının ilanıyla bir kırılmaya uğramıştır. Bu kırılmayı, filmin afişinde (serinin beş filminde bel ölçeğiyle tüm afişi kaplayan Recep İvedik'in yerine) bir orangutanın almış olması da desteklemektedir. Üstelik film Türkiye'de değil, Afrika'da, orangutanların mekânında geçmektedir. Hayvana özgü olanı sahiplenen İvedik'in, son filmiyle hayvana özgü olanın mekânına yolculuğa çıktığı görülmektedir. Bu yolculuk bize, moleküler sürece atılmış molar bir adım olarak düşünme imkânı sunmakla birlikte, filmi henüz görememiş olmak İvedik'in hayvanlarla temasının boyutuna dair çıkarımda bulunmayı mümkün kılmamaktadır. Ancak içine doğduğu kültürün yabancısı olan İvedik'in, hayvanlar âleminde hangi maceralara atılacağı merak konusudur. Soru şudur: "İç"i ve "dış"ıyla hayvana özgü olanı sahiplenme çabasında olduğunu söyleyen İvedik'in, hayvanlarla karşılaşmasında acaba hangi sırlar açığa çıkacaktır?



Görsel 19: "Recep İvedik 6" Filminin Afişi

SONUÇ

Sosyal ve siyasal kuram, toplumsal formasyona biçim veren aktör eylemlilikleri ile bu eylemlilikleri koşullayan genel ekonomik, politik, kültürel vs. yapılar arasındaki ilişkileri inceleyen çalışmalarla doludur. Bu çalışmalardan bazıları, analizlerinde faillerin etkililiklerine, bazıları ise yapıların etkililiklerine ağırlık vermiştir. Ancak bu iki hattın dışında kalan üçüncü bir göz, ikili karşıtlığın (fail/yapı) üzerini çizerek, süreçlere odaklanma çağrısında bulunmuş; bir haline gelişi, dönüşümü/geçişi ve tüm bu unsurların toplamı olmakla beraber, bu unsurlardan ayrıştırılmayacak olan maddi ve sembolik etkilere odaklanmıştır. Hermeneutik (yorumbilim) ve fenomenolojik (görüngübilim) gelenekle önü açılan, postyapısalcı argümanlar ve kültürel çalışmalar geleneği ile şekillenen bu çaba, önerdiği formülle yapı ve fail arasındaki akışkanlığa, süreğenliliğe ve etkileşime dikkat çekmiştir. *Türk Sinemasında Yoksul-Madun Öznenin Direniş Pratikleri* başlıklı bu tez, söz konusu bu yönelimi takip ederek, yoksulların tahakküm edici pratikler karşısında edilgen olmadıklarını, popüler kültür metni olan popüler filmler üzerinden göstermektedir. Nitekim bu filmler Hall'un da belirttiği gibi, "dönüşümlerin üzerinde işlediği zemin"dir (1997: 15). Bu bakıma, yoksulluk ve siyasal olan arasındaki ilişkiyi sinema üzerinden inceleyen bu çalışma, Türk komedi sinemasının değişen dönemlerde, değişen figürlerle, bu dönüşüme nasıl karşılık verdiği sorusuna üç düzey üzerinden yanıt aramıştır.

İlk düzeyi teşkil eden tartışma iktidarla olan ilişkisi bağlamında yoksul-madunu merkeze almıştır. Yoksul-madun öznenin günlük yaşamda benliğini nasıl sunduğu, tahakkümün ucunda beliren iktidara hangi pratiklerle direndiği ve iktidar tarafından ne tür stratejilerle idare edildiğine ilişkin kuramsal tartışmalardan beslenen bu düzey, yoksul-madun öznenin bilgi öznesi, iktidar ilişkilerinin öznesi ve kendi eylemlerinin etme öznesi olarak nasıl kurulduğu sorularını sorarak ilerlemiştir. İlk iki soruya yanıt yoksulluğu statik olarak değil, süreçlere dayalı olarak kavrayan bir bakış açısından hareketle aranmıştır. Bu minvalde, paylaşımcı, gönüllü ve modern yoksulluk ekseninde sınırları belirginleştirilen kavramın, Foucaultcu bir izlek üzerinden aylaktan emekçiye, emekçiden altsınıf kent yoksuluna dönüşüm süreci ve yönetilme mantığı, biyoiktidar ve yönetim rasyonelliği kavramlarıyla tartışılmıştır. Böylece yoksulluğu bireyselleştiren (yoksulu suçla) ya da bütünselleştiren (sistemi suçla) yaklaşımlara

alternatif olarak, yoksulluğu eşitsizlik yaratan süreçler bütünü olarak ele almak ve kendini belirsizlik/güvensizlik hali olarak gösteren bu "oluş"un, biyolojik, toplumsal ve siyasal olmak üzere üç varlık alanında deneyimlendiğini söylemek mümkün olmuştur. Yoksulluğun olumsuz farkların üretimiyle biçimlenen bir oluş/haline geliş olduğuna yönelik bu kavrayış, üçüncü soruya cevap verecek bir tartışmaya da imkân tanımıştır. Yoksul-madun öznenin kendini, kendi eylemlerinin etme öznesi olarak nasıl kurduğuna ilişkin sorgulama, özneleşme süreçlerine odaklanan ontolojik bir anlamlandırmayı, siyasalın yapıdan ve faillerden gelen tazyiklerle her gün yeniden şekillendirilen bir mücadele süreci olduğunun tespitine ilişkin incelemenin takip etmesiyle yürütülmüştür. Bu cepheden açığa çıkan sonuç, yoksul-madun öznenin iktidarın tahakküm edici pratiklerine karşı kendi yaşam alanlarını korumak ve fırsatını bulduklarında da yenilerini kazanmak için gizli ve açık senaryolar (James Scott), sessiz ve sesli tecavüzler (Asef Bayat) ve idare edici pratiklerle (Michel de Certeau) bir takım etkinliklerde bulunduklarıdır. Foucault'un iktidar ve direnme kavrayışından ilham alan bu çalışmalar, eylem ve muhalefet konusunda direniş yazınıyla ortaklaşırlar. Ancak "tanıma" ve "niyet" kavramlarının bu yazına dışsal konumları itibariyle, kolektif direniş tartışmalarından ayrışırlar.

Gündelik direniş, direnmenin toplumsal yaşama entegre edildiğini ve normallikle bir parçası olduğunu ileri sürerek, niyet ve tanıma kavramlarını öncelemez. Kolektif eylem biçimlerinden farklı olarak, alternatif mücadele tarzlarının keşfedilmesine odaklanır. Bu etkinlikler, iktidarın stratejilerine karşılık, yoksul-madunun taktikleri aracılığıyla yürütülür. Savunmacı nitelikte senaryolar, içeriklerini teşkil eden araçların ve taktiklerin sıradanlığı nedeniyle, gündelik yaşamın olağan akışı içinde üretilmektedir. Gülme, aylaklık, karnaval, armağan vb. bu senaryolara verilebilecek örneklerden bazılarıdır. Bu düzeydeki senaryoların aktörleri, egemen siyasal iktidarı ele geçirmeye ya da değiştirmeye değil, elde bulunan iktidar alanlarını koruyarak, fırsatını buldukları anda iktidar ilişkilerinin çizdiği ekonomik, politik ve ideolojik sınırları ihlal etmeye adaydırlar. Saldırı niteliğindeki senaryolar ise içeriklerini oluşturan araçlar ve taktikler bazında mücadeleyi yine gündelik hayatın akışında yürüten; ancak bu sefer, bu araç ve taktiklerle egemen siyasal iktidarı ve/veya diğer iktidar ilişkilerini olabildiğince yıpratmayı ve dönüştürmeyi amaç edinen

etkinliklerden oluşmaktadır. Teknik anlamıyla sokak sanatları, işgal evleri, sivil itaatsizlik eylemleri ve spontane toplanmalar, sayılabilecek örneklerdendir. Hazırlık niteliğindeki senaryolar da içeriklerini teşkil eden araçlar ve taktikler bazında, önceki senaryoların ülke çapında hacim ve yoğunluk kazanması neticesinde yazılmaktadırlar. Çünkü amaç, egemen siyasal iktidarı ele geçirmek veya yıkmaktır. Böylesi bir sokak siyaseti senaryosunun ortaya çıkışı, tabandan gelen devrim nosyonuyla çakışmaktadır. Bu üç durumda aktörler, örgütlülük, taktikler ve araçlar bazında yoğun geçişlilikler mevcuttur. Ancak senaryolar birbirini ardışık olarak izlemezler. İkinci düzey birinci ve üçüncü düzey arasında ilke olarak bir ara katman rolü oynayarak, savunmacı düzey senaryoların hazırlık niteliğinde senaryolara dönüşmesinde bir dolayım ilişkisi kurar. Nihai aşamada, bu üç tartışma yoksul-madunun siyasalı gündelik olarak nasıl kurabileceğini gösteren zihinsel izlekler olarak belirmektedir. Bu bağlamda, karnaval, mizah, aylaklık, hayal, oyun, sivil itaatsizlik eylemleri, spontane toplanmalar ve işgaller, siyasalın gündelik kuruluşu bağlamında önemli göstergelerdir. Gündelik direniş paradigmasını temel alan bu çerçeve, çalışmanın üçüncü düzeyi olan analiz kısmında yoksul-madun öznenin biyolojik, toplumsal ve siyasal olmak üzere hangi söylemsel stratejilerle tahakküme direndiği sorunsalına dayanak oluşturmuştur.

İkinci düzeyi teşkil eden tartışma, iktidar ve iktidarın tahakküm edici pratikleri karşısında belirginleşen direniş siyasetinin izlerini, komik olan üzerinden sürdürmüştür. Komik olanın ne olduğu, komik olan üzerinden bir direniş siyasetinin nasıl ve ne şekilde mümkün olabileceği ve bunun komedi üzerinden hangi kodlar kullanılarak işletildiğinin sorgulandığı bu düzey üç temel soruyla açılmıştır: Gülünç nesnenin işlevi, bireysel olanın, evrensel olana karşı çıkışı ve onu baltalayışı mıdır? Tam tersi gülünç nesne evrensel olanın bireysel olanı denetim altına almasını sağlayan bir mekanizma olarak mı işlev görür? Ya da gülünç nesne olumsuzun çalışması yoluyla kendinde evrensel olanın figürlerinin içi boş ve olumsal şeyler olduklarını gözler önüne sererek kendi zorunluluğunu, evrenselliğini ve tözselliğini mi üretir? Söz konusu sorulara yanıt arama çabası tarihsel verilerden ve tarihsel konumlamaları işaretleyen seçili düşünsel tartışmalardan beslenmiştir.

Komik olgusunun duygusal ve tanrısal kökenlerini irdeleyen birincil tartışmayı, Sokratesci ironi çözümlemesi, Platon'un gülmeyi ideal devletinde yasaklaması ve Aristoteles'in insan gülen hayvandır derken gülmeyi siyasallaştırmasına yönelik inceleme takip etmiştir. Aristofanes ve Dionysos şenliklerinin de tamamlayıcı unsurlar olarak görünürlülük kazandığı bu aşama, kökleri söz konusu bu şenliklere uzanan karnaval temasının tartışmaya açılmasıyla biçimlenmiştir. Ortaçağ'dan Rönesans'a uzanan süreçte gülmeye yönelik tutumlar, Bakhtinci bir kavrayışın izleğinde süreklilik ve kırılmaların belirginleştirilmesiyle netleştirilmiştir. Buna göre, dinin kurumsallaşması, baskıcılığı, sindiriciliği, ideolojisi ve feodal rejimin karakteri ile biçimlenen Ortaçağ'da, yasak ve kısıtlamalar karnavalesk mizahla askıya alınmış; bu, belirlenmiş tüm kurallara, düzenlemelere, hiyerarşilere karşı bir tür direniş biçimi olarak açığa çıkmıştır. Egemen ideolojinin izin vermediği ölçüde yabanıl ve kaçak yolların devreye gireceğine ilişkin Bakhtinci düşün, Certeau, Scott ve Bayat ekseninde çerçevesi çizilen değerlendirmelere içkin bir boyuta sahiptir. Bununla birlikte, doğal güçler ya da folk mizahı ile biçimlenen Ortaçağ gülmesinin, Rönesans ile birlikte sanatsal bir farkındalık ve kararlılık halini aldığını, ancak on yedinci yüzyıl düşünürü Hobbes ile birlikte yeni döneme dair ilk işaretlerin verildiği görülmüştür. Gülmenin evrensel ve felsefi bir biçim olmanın ötesine geçişinin bu döneme denk gelmesi tesadüf değildir.

Nitekim Hobbes (17. yy) ve mahdumlarının yaklaşımında açığa çıkan üstünlük fikri, gülmeyi olumsuz bir tutkunun (haset ve gurur) dışavurumu olarak kavrar. İktidarın mutlak egemenliğine vurgu yapan düşünür için, korku bir meşrulaştırma aracıdır ve gülmenin korkuyu bertaraf etmesi, düzenin varlığı için bir sakıncadır. Ancak Spinoza, bedenin varkalma çabasına sunduğu katkı dolayısıyla neşeli olmayı önemsemiş; yöneticilerin kederli ruhlara, kederli ruhların ise yöneticilere ihtiyacı olduğunu düşünmüştür. Kant'ın temellerini attığı, Schopenhauer ve Baudelaire'in katkı sağladığı ve Bergson'un çizgisinde açığa çıkan "uyuşmazlık teorisi" ise gülmenin nesneler ve insanlar arasındaki ilişkilerin alışıldık uyumunu aşınmaya uğrattığı iddiasını temellendirmeye gayret etmiştir. Bergson tümüyle insana özgü olanın dışında komik yoktur derken, Aristocu bir kavrayışa ek olarak güldürenin de insansal olma koşuluna vurgu yapmıştır. Burada "güldüren" kusurun, "gülen" ise bu

kusuru ortaya çıkaran ve düzeltilmesine aracılık eden toplumsal bir jestin taşıyıcısıdır. Dolayısıyla Bergsoncu düşünde gülme zihinseldir ve buna duygusuzluk eşlik eder. Freud ise gülmenin bastırılmış, biriktirilmiş enerjinin açığa çıkmasını sağlayarak farklı uzamsal ilişkiler kurduğundan bahseder. Espirinin düşler ve bilinçdışı ile ilişkisini, rahatlama tezi üzerinden görünür kılan düşünür, bununla uygarlığın huzursuzluğunu aşmak istemiştir.

Sokrates'ten Freud'a uzanan çizgide gülme ve komiğin özü itibariyle ne olduğu sorusu etrafında ifade edilen yaklaşımlar, her ne kadar bir uzlaşıdan söz etmeyi mümkün kılmasa da egemen iktidar mekanizmalarının gülmeye olan bilindik düşmanlığının kaynağında neyin yattığına dair veri sunmaları bakımından ortaklaşırlar. Bu ortaklığın izleri, komik olan üzerinden bir direniş siyasetinin mümkünlüğünü sorgulayan bir ileri aşamanın da temel çatısını kurmuştur. Filozoflara olduğu kadar gülenler topluluğuna da kulak kabartanları dinleyen güncel tartışmalarla, gülmenin iktidar ilişkilerinin söylemlerini yalanladığı ölçüde tehditkâr, bu söylemin uyumsuzluğunu açığa çıkardığı ölçüde yaratıcı olduğu görülmüştür. Türkiye'de mizah kültürü ve direnme olanaklarının sorunsallaştırıldığı bir ileri aşama ise söz konusu tartışmalardan damıtılan kavramlarla gülmenin siyasalın gündelik kuruluşu bağlamında işlevselliğine Türkiye özelinde odaklanmıştır. Selçuklu (kulak) mizahından Osmanlı'ya (söz), cumhuriyetin ilk yıllarından günümüze (basın) uzanan süreçte üç aşamada yapılandırılan tartışma, komiğin özünde madun grupların sesi olmayı başardığını ve kolektif sorunlara getirdiği bireysel çözümlerle, sistemin zorlama ve tahakkümlerini ama aynı zamanda da kendine özgü imkânlarını, soluk alma deliklerini yansıttığını serimlemiştir. İkinci düzeyin son aşaması sinemada komik olanın görünür hale getirilmesini anlamlandırmaya çalışmış; söz konusu tartışmalara yaslanarak ilk komedi filmi örneklerini ve Şarlo (Chaplin) tiplemesini alımlamaya çalışmıştır.

Üçüncü düzeyi temsil eden çözümleme ise filmi bir kültürel ifade biçimi olarak nitelendiren ve hangi türde olursa olsun film çözümlemesinin tarihsel bağlam, politik imgelem, metin analizi ve kuramsal metodu kapsayan bir çerçeve içinde gerçekleştirilmesi gereğinden (Dissanayake, 2005: 5) hareketle, Yeşilçam'dan

günümüze Türk komedi sinemasında yoksul-madun öznenin gündelik direniş pratiklerine ilişkin temel eğilimleri, Cilalı İbo, Turist Ömer, Şaban ve Recep İvedik karakterlerinin temsilleri üzerinden ortaya koymuştur. Maduniyet, gündelik direniş paradigması ve komik üzerine düşünsel izleklerin teorik ardalanına dayanarak postyapısalcı yaklaşımın argümanlarıyla, ideolojik metaforlara karşılık onların altını oyan metonimik bir yaklaşımla, diğer bir deyişle yapıçözümcü yöntemin referanslarıyla anlatıları açısından çözümlemeye tabi tutulan filmlerin bulguları ilk iki düzeyde yürütülen tartışmalardan elde edilen çıkarımları desteklemiştir.

Genel cepheden açığa çıkan sonuç, iktidarın tahakküm edici pratiklerinin maddi ve ideolojik olduğu kadar, cezalandırıcı, dışlayıcı ve suçlulaştırıcı pratiklerden oluştuğudur. Aşağılama, hakaret ve onura yönelik saldırılarla kendini belli eden bu yapı içerisinde, yönetimselliğin dışlayıcı dili, "dilenci", "yalancı", "acaip kılıklı", "teke", "çarıklı", "hırsız", "hayvan", "maganda" vb. ifadelerle kendini göstermiştir. Türk komedi sinemasındaki temsilinde ayrıntılı ve sistematik toplumsal tabiyet biçimlerine tabi olan yoksullardan beklenen kamusal davranış tarzları ise hürmet, çalışma disiplini, koşulsuz itaat ve olumlamadır. Buna karşılık, örnekleme alınan tiplemelerin siyasal süreçlere kendi yaşam dünyası çerçevesinde gerçekleştirdiği etkinliklerle katıldığı, üstelik bu etkinliklerin zaman zaman bir alan mücadelesine dönüştüğü (*Kibar Feyzo*) görülmüştür. Ancak bu alan mücadelesinin, diğer bir deyişle "örgütlü mücadele" yoluyla kamusal alana çıkıp yasal düzeyde hak arama mantığının çok fazla gelişmediğini vurgulamak gerekir. Bunun nedeni baskı görme ve yenilme korkusu olduğu kadar yasal/resmi düzeyde tanınmış hakların somut hayatta karşılığının olmayacağı yönündeki kendiliğinden bilinçtir.

Certeau, Bakhtin ve Deleuze'de açığa çıktığı şekliyle maduniyetin tahakküm ilişkilerine direnilen bir karşıt alandan ibaret olmadığı, egemen olanın ya da hiyerarşik düzenin taktiksel ya da yersizyurtsuzlaştırıcı bir tarzda bozulduğu ya da farklı yönlere saptırıldığı ara mekânlar da filmlerde görünürdür. Bu bağlamda tiplemelerin, tahakküm edici pratikler karşısında mevzilerini gerilimli bir etkileşim içinde korumaya gayret gösterdikleri ve kuralları asimetrik güç ilişkileri içinde esnetmeye çalıştıkları söylenebilir. Yani tahakküm ilişkileri büyük oranda iktidar aygıtının dayattığı yasayla

baş etme, yolundan saptırma, kaçma veya idare etmeye dayalıdır. Ek olarak, Spinozacı neşe, Freudyen mizah ve Sokratesci ironi de filmlerin arasına sızan çatlakta tiplemelerin varkalma mücadelelerinde işlevsel bir rol üstlenmiştir. Son olarak tarihsel bağlam, politik imgelem, metin analizi ve kuramsal metod dikkate alındığında dönemlerarası (1955-2019) değişimlerin gözlenmiş olması da, çalışmanın temel savına denk düşmektedir. Dört ayrı dönemde dört tipleme üzerinden yoksul-madunun, yoksulluk halleri ile direnme biçimlerinin biyolojik, toplumsal ve siyasal olmak üzere üç varlık alanında belirginleşen görünümlerine, boylamsal bir araştırmayla destek veren bu düzeyde şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Cilalı İbo dil üzerinde bıraktığı peltelerle, ana dili göçebeleştirerek insanlar arasındaki ilişkilerin alışıldık uyumunu aşınmaya uğratmıştır. Çocuksulaşma ve kurbanlaşma ile toplumsala direnen tipleme, çift rollerde karşımıza çıktığı anlarda yaralı/yarılı benliğine dair ipuçları sunmuş; özsaygısına ya da gururuna dokunulduğu anlarda doğruluk iddiasıyla sahneye çıkmıştır. Maddi tahakküme gönüllü yoksulluğuyla karşı koyan tipleme, aşağılama, hakaret ve onura yönelik saldırılar üzerinden görünür kılınan statü tahakkümüne ise jest, giyim, konuşma ve hâkim olanın statü simgelerine açık saygısızlık yoluyla direnmiştir. Mekanik alandaki bu makine insan melez soytarı görünümündedir.

Turist Ömer ise varlığı sabitlenmeyen, sürekliliği benimseyen ve merkezi düşüncelerden sürekli kaçan bir "oluş"u devreye sokarak eksilmeyen neşesi ve hayatı olumlayan eğilimi ile bedenin varkalma çabasını artırmış; korku ve kedere olan mesafeli tavrıyla da bu çabasını desteklemiş, tahakküme direnmiştir. O, akışkan bir dinamiğin içindeki müphemliği ve yerleşik olmama hâlini sahiplenerek göçebe düşüncenin yaşama açılmasına imkân tanımıştır. Eksilmeyen neşe pratiği, ondan beklenenin derin bir keder ve korku olduğu yerde derin çatlaklar yaratmış; mevcut yapıyı sarsmak anlamında gündelik olanın siyasal bir pratiğine dönüşmüştür. Argo ve bozukbiçimiyle egemen olanı bozuma uğratan tipleme, Sokratik ironi ve Freudyen mizah aracılığıyla varkalma çabasını derinleştirmiştir. Maddi tahakküme kılık değiştirmiş, dikkat çekmeyen ve ilan edilmemiş direniş biçimleriyle direnen tiplemenin altpolitikasında, ayak sürüme ön plandadır. Statü tahakkümüne, jest, giyim,

konuşma ve hâkim olanın statü simgelerine açık saygısızlık yoluyla direnen Turist Ömer, ideolojik tahakküme ise hâkim ideolojiyi olumsuzlayarak ya da yok sayarak direnmiştir.

Karnavalesk grotesk bedenin bir dışavurumu olan "ardına kadar açık ağzı" ile karakteristik gülüşü, kurnazlık ve saflık arasında gidip gelen diyalogları ile folklorik ögeleri bünyesinde barındırması, kendinde neşesi, korkuya olan mesafeli tavrı ile arzu siyaseti bağlamında Spinozacı varkalma çabasına sunduğu katkı, merkezcil güçlerin, yani değerler kümesinin içine "itildiği" anlarda sosyal rolleri ya da statüleri tersyüz edişi, düzene hangi çatlaklardan sızılacağı, düzenin nasıl ortadan kaldırılacağı, ne şekilde dönüştürüleceği ve düzene nasıl düzen kurulacağına ilişkin mesajlar verişi, merkezcil güçlerin yardımı olmaksızın düzeni yerinden oynatmanın imkansızlığına boyun eğişi ve gelinen noktada "çıkışsızlığı" klarnetinden dökülen notalarla dillendirişi ile Şaban, kaos ve istikrarsızlığın hem mücadele edilmeye çalışılan en kötü şey hem de bir değiştirme ve istikrarsızlaştırma şansı olduğunu göstermiştir. Şaban tiplemesini ayırt edici kılan gizli senaryoların varlığı ve bunun kamusala ilan edildiği anların filmlerde şifrelenmiş olmasıdır. Şaban filmlerinde gizli senaryonun ilanı öfke ve hayaller düzeyinde, bir patlamayla sonuçlanmıştır. Sayısız başka insan adına konuşan bu ilanlarda, tarihsel olarak fısıldanan, denetim altında tutulan, bastırılan, boğulan ve dizginlenen yüksek sesle dile getirilmiştir. Söz konusu ideolojk tahakküm olduğunda ise hâkim ideolojinin olumsuzlanmasını yayan karşı kamusal-ideolojiler ve alt-üst olmuş dünya imgelemi kendini en net şekilde Şaban filmlerinde görünür kılmıştır. Kamusal eylem ve sahne arkasındaki söylem arasındaki farklılığın, büyük ölçüde tahakkümün sertliğine bağlı olduğu yönündeki Scottcı önermeyi göz önüne aldığımızda, Şaban filmlerinde tahakkümün alçaltıcı ve zorlayıcı olduğu çıkarımında bulunmak mümkündür. Cilalı İbo ve Turist Ömer filmlerinde "terkedilemediği" için içine, sınırına düşülen yoksulluk durumu, Şaban filmlerinde "terkettirilebildiği, gereksizleştirilebildiği" için içine düşülen bir duruma dönüşmüştür. Söz konusu çıkarım, kuramsal çerçevede Türkiye'de yoksulluğun toplumsal görünümleri ile mizah ve direnme olanakları başlıklarında tartışılan dönüşüm ile ilişkili düşünüldüğünde 1980 sonrası yaşanan kırılmanın bir karşılığı olarak yorumlanabilir.

Şaban tiplemesi için kullanılan "bir halk kahramanı" temasını kullanan ancak Şaban'dan farklı olan Recep İvedik'in ise gizli senaryosu yoktur. O siyasetini daha çok sesli tecavüzler üzerinden yürütmüştür. İnsanın içindeki "hayvan"a odaklandığını söyleyen karakterin yaratıcısı, grotesk unsurlarla yarattığı tiplemeyle ele aldığı her durumu itibarsızlaşarak, şeklini ve asaletini kaybettirmiştir. Recep İvedik filmlerinde, kimlik ve kültüre dair kaygıların arttığı günümüzde, kültürel kimliğe, gelenekselliğe yapılan vurgu ön plandadır. İvedik, yerel olan üzerinden lümpen bir kamusal dil yaratarak, majör olanı sarsmış ve yerinden oynatmıştır. Ortalama olana, ölçülülüğe ve sağduyuya verilmiş bir tepki olarak İvedik, ehlileştirilmemiş bir dürtünün, erken yaşta örselenmişliğin verdiği hıncın ve yıkıcı bir öfkenin dile gelişidir. Bu dünyayı ne tümüyle kabul edebilmiş ne de tümüyle reddedebilmiştir. Varoşta büyümüş, bedeniyle ötekinin bakışının nesnesi olmuştur. Statü tahakkümünün ön planda olduğu görülen filmlerinde tipleme, sahne önünde gerçekleştirdiği saldırılarla (açık saygısızlık) tahakküme direnmiştir. Günümüzde madunların konuşamayan, konuştuğunda da dinlenmeye layık görülmeyenler olduğuna ilişkin mevcut sorunsal, İvedik tiplemesinde tersyüz edilmiştir. Diğer bir ifadeyle, günümüzde geniş tartışma alanı bulan sosyal dışlanma, İvedik filmlerinde sosyalin dışlanması şeklinde işlerlik kazanmıştır. Ters yüz edilen şey, yoksul-maduna yönelen üstten bakıştır. Onun dışlayıcı pratiklere karşı saldırgan tavrı, madunların suskunluğunu bozan bir işlev üstlenmiştir.

Görüldüğü üzere gündelik direnme biçimlerinin kendi heterojenliği içerisinde eklemleyici kapasitesi, eklemlenme potansiyeli, içerici ve dışlayıcı imaları, açık ve kapalı yanları, seslendiği popüler öğeleri ve çağırdığı özneleri bakımından örnekleme alınan tiplemeler arasında farklılıklar söz konusudur. Ancak bu farklılıklara rağmen dört ayrı dönemde dört tipleme üzerinden yoksul-madunun, yoksulluk halleri ile direnme biçimlerine boylamsal bir araştırmayla destek veren bu düzeyde temelde şu sonuca varılmıştır: Komedi sinemasında siyasalın gündelik kuruluşu, bir özgürleşme, özdeşlikleri reddetme, potansiyel güçleri kullanma ve çoklaşma sürecini devreye sokmakla egemen iktidar ilişkilerini ağır ağır ve sessizce yıpratacak ve dönüştürecek sanal ve potansiyel güce sahiptir. Söz konusu çıkarım bir örnekleme dayanarak gerçekleştirildiği için bulguları itibariyle genelleştirilemez özellikler taşımaktadır.

Bununla birlikte araştırma, temsil edilebilirliliğe sahip olması açısından önem arz etmektedir. Farklı komedi filmleri üzerine yapılacak çalışmalarda benzer bulguların ortaya çıkması durumunda, bizim bulgularımız, bu araştırmalar için destekleyici bir dayanak noktası sağlayabilir.

Filmleri metin analizi yöntemi ile ele alan bu çalışma, (veri kaynağı olarak görülen filmler kadar önemli olan) izleyicilerin filmleri nasıl anlamlandırdığını kapsam dışı tutmuştur. Günümüzde Türkiye'de de sinema çalışmalarında kullanılmaya başlanan izleyici odaklı analizlerle yapılacak değerlendirmelerin alana önemli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca bu çalışma Türk komedi sinemasında "tipleme" odaklı ilerlemiştir. Belirlenen ölçütler temelinde örnekleme alınan tiplemelerin tamamı erkektir. Bu açıdan elzem olan, gündelik direnişin kavram setini kadın yoksulluğu ya da yoksulluğun kadınsılaşması üzerinden sorgulayacak çalışmaların yapılmasıdır.

KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün (2003). *Sessiz Sinema*. İstanbul: Om Yayınevi.

Abisel, Nilgün (2003). *Sessiz Sinema*. İstanbul: Om Yayınevi.

Abou-El-Haj, Rifa'at, A. (2000). *Modern Devletin Doğası/16. Yüzyıldan 18. Yüzyıla Osmanlı İmparatorluğu*. (Çevirenler: Oktay Özel ve Canay Şahin). Ankara: İmge Kitabevi.

Abou-El-Haj, Rifa'at, A. (2000). *Modern Devletin Doğası/16. Yüzyıldan 18. Yüzyıla Osmanlı İmparatorluğu*. (Çevirenler: Oktay Özel ve Canay Şahin). Ankara: İmge Kitabevi

Abrams, Meyer, H. (1993). *Aglossary of Literary Terms*. New Yok: Harcourt, Brace Company.

Açıkel, Fethi (1996). Kutsal mazlumluğun psikopatolojisi. *Toplum ve Bilim,* 70: 153-198.

Açıkgöz, Reşat ve Yusufoğlu, Ömer, Ş. (2012). Türkiye'de yoksulluk olgusu ve toplumsal yansımaları. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi.* 1(1), 77-117.

Adaman, Fikret ve Keyder, Çağlar (2007). Türkiye'nin büyük kentlerinin gecekondu ve çöküntü mahallelerinde yaşanan yoksulluk ve sosyal dışlanma. *TES-İş Dergisi***,** Haziran, 83-89.

Adorno, Theodor, W. (1996). Chaplin times two. (Translated by: John MacKay). *The Yale Journal of Criticism* 9/1. 57-61.

Adorno, Theodor, W. (2004). *Edebiyat Yazıları*. (Çevirenler: Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak). İstanbul: Metis Yayınları.

Adorno, Theodor, W. (2005). *Minima Moralia - Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar* (5. Baskı). (Çevirenler: Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan). İstanbul: MetisYayınları.

Adorno, Theodor, W. (2011). *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi* (6. Baskı). (Çevirenler: Nihat Ülner, Mustafa Tüzel ve Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Adorno, Theodor, W. (2012). *Ahlak Felsefesinin Sorunları.* (Çeviren: Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

Agamben, Giorgio (2012). *Açıklık* (2. Baskı). (Çeviren: Meryem Mine Çilingiroğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Agamben, Giorgio (2013). *Kutsal İnsan - Egemen İktidar ve Çıplak Hayat* (2. Baskı). (Çeviren: İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ağaoğulları, Mehmet, A. ve Köker, Levent (2011). *İmparatorluktan Tanrı Devletine* (7. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.

Ahıska, Meltem (1989). Kültürün değeri. *Defter*, 8, 7-15.

Aichele, George (1980). *Theology as Comedy*. Lanham: University Press of America.

Akdoğan, G. Özge (2014). *Popüler Türkiye Sinemasında Gülünçleştirilen Erkeklik*. Doktora Tezi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Akın, Sunay (2011). Charlie Chaplin. Erişim Tarihi: 07.10.2018 https://www.youtube.com/watch?v=g1zxFTN81ds.

Akkaya, Yüksel (2002). Göç, yoksulluk ve kentsel şiddet. (Editör: Yasemin Özdek). *Yoksulluk, Şiddet ve İnsan Hakları*. Ankara: TODAİE, 203-215.

Aksan, Doğan (1988). *Her Yönüyle Dil*. Ankara: TDK.

Aksan, Güneş, E. (2011). *Şehre Entegrasyon Biçimlerinin Karikatürdeki Temsili*. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Aktunç, Hulki (1998). *Türkçenin Büyük Argo Sözlüğü (Tanıklarıyla)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Alangu, Tahir (1968). *Keloğlan Masalları.* İstanbul: Afa Yayınları.

Alanka, Ömer (2012). Mutlak hareketsizliğin ontolojisi: Ölüm fügü. (Derleyen: Hüseyin Köse). *Flanör Düşünce / Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 79-96.

Alışık, Sadri (1982). Nostalji-Sarmaşık / TRT. Erişim Tarihi: 10.09.2018. https://www.youtube.com/watch?v=fxlLPiGgl44.

Alışık, Sadri (1990). Sadri Alışık Turist Ömer'i anlatıyor. https://www.youtube.com/watch?v=V-nYDB6n5xw Erişim Tarihi. 10.09.2018.

Allen, Graham (2002). Knowledge as a commodity: Hypertextuality, intertextuality and postmodern pedagogy. *Tijdschrift Voor Literatuurwetenschap.* 16:1, 48-60.

Altınay, Ramazan (2004). İslam'da mizahın ortaya çıkışı ve ilk örnekleri. *I. Nüsha,* 4 (15), 77-96.

And, Metin (1962). *Kavuklu Hamdi'den Üç Orta Oyunu: Büyücü Hoca-Fotoğrafcı-Eskici Abdi*. Ankara: Forum Yayınları.

And, Metin (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul: İnkılap Yayınları.

And, Metin (1975). *Karagöz.* Ankara: Dost Yayınları.

And, Metin (1977). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu.* Ankara: İş Bankası Yayınları.

Anderson, Perry (1974). *Passages from Antiquity to Feudalism*. London: NLB

Arendt, Hannah (1997). *Şiddet Üzerine*. (Çeviren: Bülent Peker). İstanbul: İletişim Yayınları.

Aristoteles (1883). *History of Animals*. (Translated by: Richard Cresswell). London: William Clowis and Sons Limited.

Aristoteles (1961). *Part of Animals*. (Translated by: A.L. Peck). London: Harward University Press.

Aristoteles (1975). *Politika*. (Çeviren: Mete Tuncay). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Aristoteles (1995). *Retorik.* (Çeviren: Mehmet H. Doğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aristoteles (2015). *Nikomakhos'a Etik.* (Çeviren: Furkan Akderin). İstanbul: Say Yayınları.

Arslan, Umut Tümay (2005). *Bu Kabuslar Neden Cemil – Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis Yayınları.

Aslan, Savaş (2009). The new cinema of Turkey. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*. 7 (11), 83-97.

Atayman, Veysel (2011). *Veysel Atayman'ın Kaleminden Sinemamızın Komediyle İmtihanı.* (Yayına Hazırlayan: Tuncer Çetinkaya). Antalya: AKSAV.

Atayman, Veysel ve Çetinkaya, Tuncer (2016). *Popüler Sinemasın Mitolojisi*. İstanbul: Ayrıntı Sinema Yayınları

Auletta, Ken (1999). *The Underclass* (2th Edition). New York: Peter Mayer Publishers.

Avcı, Artun (2003). Toplumsal eleştiri söylemi olarak mizah ve gülmece. *Birikim Dergisi*, 2 (166), 80-96.

Baker, Ulus (2014). *Kanaatlerden İmajlara - Duygular Sosyolojisine Doğru* (3. Baskı). (Çeviren: Harun Abuşoğlu). İstanbul: Birikim Yayınları.

Bakhtin, Mikhail (1981). *The Dialogic Imagination.* (Translated by: Carly Emerson and Michael Holquist). Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, Mikhail (1984). *Rabelais and His World* (Translated by: Helene Iswolsi). Bloomington: Indiana University Press.

Bakhtin, Mikhail (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları.* (Çeviren: Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları.

Bakhtin, Mikhail (2014). *Karnavaldan Romana-Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (2. Baskı). (Çeviren: Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bakunin, Mihail (1984). *Marxism, Freedom and the State.* (Translated by: Kenneth Joseph Kenafick). Londra: Freedom Press.

Balay, Metin, A. (1995). *Halk Tiyatrosu ve Dorio Fo*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Balibar, Etienne (2010). *Spinoza ve Siyeset* (2. Baskı). (Çeviren: Sanem Soyarslan). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Barrett, M. (2013). İdeoloji, siyaset, hegemonya: Gramsci'den Laclau ve Mouffe'a. (Editör: Slovaj Zizek). *İdeolojiyi Haritalamak*. (Çeviren: Sibel Kibar). Ankara: Dipnot Yayınları, 353-396.

Barry, Norman (1989). *Yeni Sağ.* (Çeviren: Cevdet Akyan). Ankara: Timasat Yayınları.

Barthes, Roland (1990). *Yazı ve Yorum*. (Çeviren: Tahsin Yücel). İstanbul: Metis Yayınları.

Baş, Türker ve Akturan, Ulun (2013). *Nitel Araştırma Yöntemleri* (2. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Bataille, Georges (1993). *Erotizm* (2. Baskı). (Çeviren: Mehmet Mukadder Yakupoğlu). Ankara: Onur Yayınları.

Bataille, Georges (1997). The psychological structure of fascism. (Edited by: Fred Botting and Scott Wilson). *The Bataille Reader*. Oxford: Blackwell, 122-146.

Bataille, Georges (2000). *Nietzsche Üzerine* (2. Baskı). (Çeviren: Mukadder Yakupoğlu). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Bataille, Georges (2004). *Edebiyat ve Kötülük* (2. Baskı). (Çeviren: Ayşegül Sönmezay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bataille, Georges (2010). *Lanetli Pay*. (Çeviren: Işık Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi.

Baudelaire, Charles (1964). On the essence of laughter. (Translated by: Jonathan Mayne). *The Painter of Modern Life and Other Essays.* Londra: Phadion Press, 147-165.

Baudrillard, Jean (2012). *Karnaval ve Yamyam*. (Çeviren: Oğuz Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Bauman, Zygmunt (1999). *Çalışma, Tüketicilik ve Yeni Yoksulluk.* (Çeviren: Ümit Ökten). İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Bauman, Zygmunt (2003). *Modernlik ve Müphemlik*. (Çeviren: İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Zygmunt (2012). *Akışkan Aşk-İnsan İlişkilerinin Kırılganlığına Dair* (2. Baskı).(Çeviren: Işık Ergüden). İstanbul: Versus Kitap.

Bauman, Zygmunt (2012a). *Küreselleşme Toplumsalın Sonuçları* (4. Baskı).(Çeviren: Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Zygmunt (2012b). *Akışkan Modern Dünyadan 44*. (Çeviren: Pelin Siral). İstanbul: Habitus Kitap.

Bayat, Asef (2006). *Ortadoğu'da Maduniyet: Toplumsal Hareketler ve Siyaset.* (Çevirenler: Özgür Gökmen ve Seçil Deren). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bayat, Asef (2008). *Sokak Siyaseti.* (Çeviren: Soner Torlak). Ankara: Phoenix Yayınları.

Bayat, Asef (2016). *Siyaset Olarak Hayat: Sıradan İnsanlar Ortadoğu'yu Nasıl Değiştiriyor?* (Çeviren: Özgür Gökmen). İstanbul: Metis Yayınları.

Bayram, Nazlı K. (2018). Örtük alaydan edepsiz ihlale: Türk sinemasının yeni soytarısı. (Derleyenler: Semire Ruken Öztürk ve Hasan Akbulut). *Perdeyi Aralamak*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 39-56.

Bazin, Andre (1989). Öykünme ile yapaylık veya bir bıyık adına yokoluş. (Çeviren: İlkay Kurdak). *Charlie Chaplin*. İstanbul: Afa Yayıncılık, 33-38.

Beckett, Samuel (1953). *Watt*. New York: Grove Press.

Belge, Murat (1983). *Tarihten Güncelliğe.* İstanbul: Alan Yayıncılık.

Bell, Charles (1888). *The Anatomy and Philosophy of Expression as Connected to the Fine Arts.* Londra: George Bell and Sons.

Benjamin, Walter (1973). The author as producer. (Translated by: Anna Bostock). *Understanding Brecht*. Londra: New Left Books, 85-104.

Bentham, Jeremy (1995). *The Panopticon Writings.* (Edited by: Miran Bozovic). London: Verso.

Benton, Gregor (1988). The origins of the political joke. (Edited by: Chris Powell and George E. C. Paton). *Humor in Society: Resistance and Control.* New York: St. Martin's Press, 33-55.

Berger, John (1993). *Domuz Toprak*. (Çeviren: Taciser Belge). İstanbul: İletişim Yayınları.

Berger, John (2017). *Hayvanlara Niçin Bakarız?* (Çeviren: Cevat Çapan). Ankara: Delidolu Yayınları.

Bergman, Ingmar (2012). *Sinematografi İnsan Yüzüdür*. (Çeviren: Selim Özgül). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Bergson, Henri (2014). *Gülme.* (Çeviren: Devrim Çetinkasap). İstanbul: Kültür Yayınları.

Berthelot, Marcellin (1889). *Introduction a L'étude De La Chimie - Des Anciens Et Du Moyen Age.* Paris: Georges Steinheil.

Billig, Michael (2005). *Laughter and Ridicule-Towards a Social Critique of Humour*. London: SAGE Publications.

Blanchot, Maurice (1994). *Yazınsal Uzam*. (Çeviren: Sündüz Öztürk Kasar). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bonhoeffer, Dietrich (1998). 'Doğruyu söylemek'ten kasıt nedir? (Çeviren: Özden Arıkan). *Cogito – Yalan.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.16: 73-76.

Bonnard, Andre (2004). *Antik Yunan Uygarlığı II-Antigone'den Sokrates'e*. (Çeviren: Kerem Kurtgözü). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Booth, C. Wayne (1979). *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism*. Chicago and Londra: University of Chicago Press.

Booth, Charles (1902). *Life and Labour of the People (*4th Edition). New York: Macmillan and Company Limited.

Bora, Aksu (2011). Kadınlar ve hane: "Olmayanın nesini idare edeceksin?" (2. Baskı). (Editör: Necmi Erdoğan). *Yoksulluk Halleri/Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri.* İstanbul: İletişim Yayınları, 97-132.

Bora, Tanıl ve Erdoğan, Necmi (2005). Zenginlik: 'Zengin' bir araştırma gündemi, 'yoksul' bir literatür. *Toplum ve Bilim,* 104, 3-12.

Bora, Tanıl ve Necmi Erdoğan (2004). Biz Anadolu'nun bağrı yanık çocukları…Muhafazakâr popülizm. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Muhafazakârlık,* 5, 632-656.

Boratav, Korkut (2003). *Türkiye İktisat Tarihi, 1908-2002.* Ankara: İmge Kitabevi.

Boratav, Pertev, N. (2006). *Nasrettin Hoca*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Bourdieu, Pierre (1991). *Language and Symbolic Power.* (Translated by: Gino Raymond and Matthew Adamson). Oxford: Polity Press.

Bourdieu, Pierre (1995). *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine.* (Çeviren: Hülya Tufan). İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Bourdieu, Pierre (1999a). *Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı.* (Çeviren: Necmettin Kamil Sevil). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bourdieu, Pierre (1999b). Site effects. (Edited by: Pierre Bourdieu et al.). *The Weight of The World - Social Suffering in Contemporary Society*. (Translated by: Priscilla Parkhurst Ferguson, Susan Emanuel, Joe Johnson and Shoggy T. Waryn). California: Stanford University Press, 123-129.

Bourdieu, Pierre (2015). *Ayrım – Beğeni Yergisinin Toplumsal Eleştirisi.* (Çeviri: Derya Fırat ve Günce Berkkurt). İstanbul: Heretik Yayınları.

Bourdieu, Pierre and Wacquant, Loic (2014). *Düşünümsel Antropoloji İçin Cevaplar* (7. Baskı). (Çeviren: Nazlı Ökten). İstanbul: İletişim Yayınları.

Boz, Çiğdem (2012). Adam Smith ve Amartya Sen. *Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi.* 14 (3), 71-96.

Brandist, Craig (2011). *Bakhtin ve Çevresi-Felsefe, Kültür ve Politika.* (Çeviren: Cem Soydemir). İstanbul: Doğubatı Yayınları.

Brecht, Bertold (1994). *Oyun Sanatı ve Dekor*. (Çeviren: Kamuran Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.

Brecht, Bertold (1997). *Epik Tiyatro*. (Çeviren: Kamuran Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.

Brigham, Stephen (2005). *Limitations of Reason and Liberation of Absurdity: Reason and Absurdity as Means of Personal and Social Change/Case Study: Psychotherapy*. Phd Thesis. School of Social Sciences, Media and Communication, Wollongong. NSW: University of Wollongong.

Brooke, John, L. (1998). Reason and passion in the public sphere: Habermas and the cultural historians. *Journal of Interdisciplinary History*. 29, 43-67.

Brown, Michael, F. (1996). On ressting resistance. *American Anthropologist*. 98, 729-735.

Brown, Wendy (2010). *Tarihten Çıkan Siyaset*. (Çeviren: Emine Ayhan). İstanbul: Metis Yayınları.

Bruckner, Pascal (2006). *Masumiyetin Ayrıcalığı*. (Çeviren: Hamdi Tuncer). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Brummett, Palmira (2000). Açgözlülük, kolera ve moda: Osmanlı karikatür aleminde kültürel emperyalizm. (Editörler: İrene Fenoglio ve François Georgeon). *Doğu'da Mizah.* (Çeviren: Ali Berktay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 137-156.

Brunvand, Jan, H. (1972). *The Study of Contemporary Folklore: Jokes.* Fabula.

Buğra, Ayşe (2000). *Devlet-Piyasa Karşıtlığının Ötesinde: İhtiyaçlar ve Tüketim Üzerine Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Buğra, Ayşe (2007). Poverty and citizenship: An overview of the social policy environment in republican Turkey. *International Journal Middle East Stud*y. 39, 33–52.

Buğra, Ayşe (2008). *Kapitalizm, Yoksulluk ve Türkiye'de Sosyal Politika.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Buğra, Ayşe ve Keyder, Çağlar (2003). New Poverty and the Changing Welfare Regime of Turkey. Ankara: Birleşmiş Milletler Kalkınma Programı.

Burke, Peter (2016). *Popular Culture in Early Modern Europe*. New York: Routledge.

Bussie, Jacqueline, A. (2007). *The Laughter of the Oppressed - Ethical and Theological Resistance in Wiesel, Morrison, and Endo.* New York: T&T Clark.

Bussie, Jacqueline, A. (2015). Laughter as ethical and theological resistance: Leymah Gbowee, Sarah and the hidden transcript. *Interpretation: A Journal of Bible and Theology*. 69 (2), 169– 182.

Canetti, Elias (2006). *Kitle ve İktidar* (3. Baskı). (Çeviren: Gülşat Aygen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Cantek, Levent (1998). Alt kültür, popüler direniş yöntemleri. *Birikim*. 105/106, 126-133.

Cantek, Levent (2001). *Markopaşa.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Cantek, Levent (2002). *Türkiye'de Çizgi Roman* (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Cantek, Levent (2013). Levent Cantek ile söyleşi: düşünce özgürlüğü, mizah ve gezi direnişi. (Hazırlayan: Engin Sarı). *Mülkiye Dergisi*. 37 (3), 281-287.

Carlyle, Thomas (1847). Chartism. (Edited by: Thomas Carlyle). *Wiley and Putnam's Library of Choice Reading.* New York: Wiley and Putnam, 305-386.

Cassier, Ernst (1953). *The Platonic Renaissance in England*. (Translated by: James P. Pettegrove). Londra: Nelson

Castells, Manuel (2001). *End of Millennium.* Molden, Mass: Blackwell Publishers.

Certeau, Michel de (2000). The laugh of Michel Foucault (6th Edition). *Heterologies: Discourse on the Other*. (Translated by: Brian Massumi). Minneapolis: University of Minnesota Press, 193-198.

Certeau, Michel de (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi I.* (Çeviren: Lale Arslan Özcan). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Cevizci, Ahmet (1999). *Felsefe Sözlüğü* (3. Baskı). İstanbul: Paradigma Yayınları.

Chakrabarty, Dipesh (2000). *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference.* Princeton: Princeton University Press.

Chambers, Iain (2014). *Göç, Kimlik, Kültür* (2. Baskı). (Çevirenler: İsmail Türkmen ve Mehmet Beşikçi). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Champagne, Patrick (1999). The View from the Media. (Edited by: Pierre Bourdieu et al.). *The Weight of The World - Social Suffering in Contemporary Society.*

(Translated by: Priscilla Parkhurst Ferguson, Susan Emanuel, Joe Johnson and Shoggy T. Waryn). California: Stanford University Press, 46-59.

Chaplin, Charlie (1989). İnsanlara çağrı. (Editör: Andre Bazin). *Charlie Chaplin*. (Çeviren: İlkay Kurdak). İstanbul: Afa Yayıncılık, 39-40.

Charmaz, Kathy (2011). Grounded theory methods in social justice research. *The Sage Handbook Of Qualitative Research*. 4, 359-380.

Chesterfield, Lord (1992). *Letters*. (Edited by: David Roberts). New York: Oxford University Press.

CNN Türk, (2015). https://www.cnnturk.com/magazin/kemal-sunal-benim-sokaga-atacak-param-yokki-dagitayim (11.11.2015) (8-9 Mayıs 1985 tarihlerinde Ses dergisinde iki bölüm halinde yayımlan röportajının güncellenmiş hali). Erişim Tarihi: 04.03.2019.

Colburn, Forest D. (1989). Introduction. *Everyday Forms of Peasant Resistance*. (Edited by: Forest D. Colburn). London: M. E. Sharpe.

Connard, Stephen (2005). *The Comedic Base Of Black Comedy*. Master Thesis, University of New South Wales, College of Fine Arts, Sydney.

Cooper, Lane (1922). *An Aristotelian theory of comedy with an adaptation of the poetics and a translation of the 'Tractuas Coislinianus'*. New York: Harcourt Brace Company.

Coser, Lewis, A. (1965). The sociology of poverty: To the memory of Georg Simmel. *Oxford Journals.* 13 (2), 140-148.

Critchley, Simon (2010). *Sonsuz Talep. Bağlanma Etiği ve Direniş Siyaseti*. (Çeviren: Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

Curtis, Sarah, Gesler, Wil, Smith, G and Washburn, Sarah (2000). Approaches to sampling and case selection in qualitative research: examples in the geography of health. *Social Science & Medicine*. 50 (7-8):1001-1014.

Çetinkaya, Hüsamettin (2012). Devletsiz düşünce. (Derleyen: Hüseyin Köse). *Flanör Düşünce / Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 21-44.

Çeviker, Turgut (1997). *Karikatür Üzerine Yazılar*. İstanbul: İris Yayınları.

Çizakça, Murat (2009). *Osmanlı Dönemi Vakıflarının Tarihsel ve Ekonomik Boyutları*. https://www.tusev.org.tr/usrfiles/files/Osmanli_Donemi_Vakiflarinin_Ekonomik_Boyutlari_(1).pdf, Erişim Tarihi: 16.05.2018.

Çoban, Tonguç (2002). Yoksulluk karşıtı sosyal hareketler. (Derleyen: Yasemin Özdek). *Yoksulluk, Şiddet ve İnsan Hakları*. Ankara: TODAİE Yayınları, 351-379.

Çolak, Erdem (2016). İslam ile görsel mizah: Türkiye'de islami mizah dergiciliğinin dönüşümü. *Moment Dergi*. 3 (1), 228-247.

Çulha, Filiz, Z. (2003). Sosyal riski azaltma projesi: Yoksulluğu azaltmak mı, zengini yoksuldan korumak mı? *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*. 58 (1), 215-239.

Dahlberg, Lincoln (2005). The Habermasian public sphere: Taking difference seriously? *Theory and Society*. 34, 111-136.

Dario fo (1991). *The Tricks of the Trade.* (Translated by: Joseph Farrell). London: Methuen.

Darwin, Charles (2009). *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. (Edited by: Francis Darwin). New York: Cambridge University Press.

Davis, Natalie, Z. (1971). The reasons of misrule: Youth groups and Charivari in sixteenth-century France. *Past and Present.* 50, 41 -75.

Dean, Mitchell (1991). *The Constitution of the Poverty: Toward a Geneology of Liberal Governance.* London: Routledge.

Dean, Mitchell (1992). A genealogy of the government of poverty. *Economy and Society.* 21 (3), 215-251.

Dean, Mitchell (2010). *Governmentality* (2th Edition). London: Sage Pub.

Dean, Mitchell (2015). The Malthus effect: Population and the liberal government of life. *Economy and Society.* 44 (1), 18-39.

Deleuze, Gilles (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. (Translated by: Hugh Tomlinson and Robert Galeta). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles (1995). *Negotiations.* Columbia University Press: New York.

Deleuze, Gilles (2000). *Spinoza Üzerine On Bir Ders* (6. Baskı). (Çeviren: Ulus Baker). İstanbul: Öteki Yayınevi.

Deleuze, Gilles (2005a). *Spinoza Pratik Felsefe.* (Çevirenler: Alber Nahum ve Ulus Baker). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Deleuze, Gilles (2005b). Üstinsan: Diyalektiğe karşı. *Cogito-Nietzsche Özel Sayısı* (6. Baskı). (Çeviren: Turhan Ilgaz). 111-133.

Deleuze, Gilles (2013). *Foucault.* (Çevirenler: Burcu Yalım ve Emre Koyuncu). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Deleuze, Gilles (2014). *Sinema I/Hareket-İmge.* (Çeviren: Soner Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Deleuze, Gilles (2016). *Nietzsche ve Felsefe* (2. Baskı). (Çeviren: Ferhat Taylan). İstanbul: Norgunk Yayınları.

Deleuze, Gilles and Guattari, Felix (1993). *Kapitalizm ve Şizofreni 2/ Kapma Aygıtı.* (Çeviren: Ali Akay). Ankara: Bağlam Yayınları.

Demirkaya, Elif (2012). Bozguncu ve göçebe. (Derleyen: Hüseyin Köse). *Flanör Düşünce / Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 259-285.

Derrida Jacques (1987). *The Truth in Painting*. (Translated by: Geoff Bennington and Ian McLeod). Chicago: The University of Chicago Press.

Derrida, Jacques (1992). *Acts of Literature*. (Edited by: Derek Attridge). New York-London, Routledge.

Derrida, Jacques (1998). Yapıbozum ve pragmatizm üzerine düşünceler. (Çeviren: Tuncay Birkan). *Yapıbozum ve Pragmatizm.* (Derleyen: Ernesto Laclau). İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Derrida, Jacques (2005). *On Touching: Jean Luc Nancy*. (Translated by: Christine Irizarry). Stanford: Stanford University Press.

Derrida, Jacques (2006). *Gün Doğmadan-Elisabeth Roudinesco ile Konuşma*. (Çeviren: Kenan Sarıalioğlu). İstanbul: Dharma Yayınları.

Derrida, Jacques (2007). *Marx'ın Hayaletleri-Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonel* (2. Baskı). (Çeviren: Alp Tümertekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Derrida, Jacques (2008a). Differance (2. Baskı). (Çeviren: Önay Sözer). *Toplumbilim - Jacques Derrida Özel Sayısı.* İstanbul: Bağlam Yayınları, 10 (Ağustos), 51-64.

Derrida, Jacques (2008b). Japon bir dosta mektup (2. Baskı). (Çeviren: Medar Atıcı ve Mehveş Omay). *Toplumbilim - Jacques Derrida Özel Sayısı.* İstanbul: Bağlam Yayınları.10 (Ağustos). 187-190.

Derrida, Jacques (2010). Yasanın gücü: Otoritenin mistik temeli. (Çeviren: Zeynep Direk). *Şiddetin Eleştirisi Üzerine.* (Derlayan: Aykut Çelebi). İstanbul: Metis Yayınları, 43-133.

Derrida, Jacques (2014a). *Gramatoloji* (2. Baskı). (Çeviren: İsmet Birkan). Ankara: BilgeSu Yayınları.

Derrida, Jacques (2014b). *Platon'un Eczanesi* (2. Baskı). (Çeviren: Zeynep Direk). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Des Pres, Terrence (1991). W*riting into the World: Essays*. New York: Yiking Penguin.

Descartes, Rene (1984). *Metod Üzerine Konuşmalar*. (Çeviren: Sahir Sel). İstanbul: Sosyal Yayınları.

Detienne, Marcel and Vernant, Jean Pierre (1978). *Cunning Intelligence Greek Culture and Society*. (Translated by: Janet Lloyd). Paris: The University Chicago Press.

Devellioğlu, Ferit (1980). *Türk Argosu* (6. Baskı). Ankara: Aydın Kitabevi.

DİB (Diyanet İşleri Başkanlığı), (2011). *Kur'an-ı Kerim Meali*. (Editörler: Halil Altuntaş ve Muzaffer Şahin). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.

DİB (Diyanet İşleri Başkanlığı), (2014). *Hadislerle İslam III.* (Editörler: Mehmet Emin Özafşar vd.). Ankara: Dini Yayınlar.

Diken, Bülent (2011). *Nihilizm* (2. Baskı). (Çeviren: Aylin Onacak). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Diken, Bülent ve Laustsen, Carsten Bagge (2011). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis Yayınları.

Dikkat Şahan Çıkabilir, (2005). https://www.youtube.com/watch?v=-GJSJDxuQR8. Erişim Tarihi: 15.04. 2019.

Dilthey, Wilhelm (1979). *Selected Writings.* (Edited: Hans Peter Rickman). Cambridge University Press.

Dissanayake, Wimal (2005). Introduction. *Melodrama and Asian Cinema*. (Edited by: Wimal Dissanayeke). New York: Cambridge University Press, 1-8.

Doane, Mary Ann (2003). The close-up: Scale and detail in the cinema. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. 14 (3), 89-111.

Doğan, Yusuf (2004). Hz. Peygamber ve mizah. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 8 (2), 191-203.

Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç (2004). *İnsancıklar* (4. Baskı). (Çeviren: Serpil Demirci). Ankara: Öteki Matbaası.

Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç (2007). *Yeraltından Notlar* (14. Baskı). (Çeviren: Mehmet Özgül). İletişim Yayınları: İstanbul.

Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç (2010). *Suç ve Ceza* (18. Baskı). (Çeviren: Ergin Altay). İstanbul: İletişim Yayınları.

Douglas, Mary (1975). *lmplicit Meanings: Essays in Anthropology.* Londra: Routledge and Kegan Paul.

Dönmez, İbrahim Hakan (2016). Nasrettin hoca fıkralarında kadın ve sövgü. (Editörler: Huriye Kuruoğlu ve Mikail Öz). *Medya ve Mizah*. Ankara: Nobel Yayınları, 139-149.

Dugas, Ludovic (1902). *Psychologie du rire.* Paris: Kessinger Publishing.

Durkheim, Emile (2005). *Dini Hayatın İlkel Biçimleri.* (Çeviren: Fuat Aydın). İstanbul: Ataç Yayınları.

Dworkin, Dennis (2012). *Sınıf Mücadeleleri.* (Çeviren: Utku Ömakas). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, Terry (1996). *İdeoloji.* (Çeviren: Muttalip Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, Terry (2005). *Kültür Yorumları.* (Çeviren: Özge Çelik). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, Terry (2010). Arzunun ölümü-Arthur Schopenhauer. (Çeviren: Nur Ateş). *Estetiğin İdeolojisi.* İstanbul: Doruk Yayınları, 201-224.

Eagleton, Terry (2011). *Şiir Nasıl Okunur*. (Çeviren: Kaya Genç). İstanbul: Agora Yayınları.

Eagleton, Terry (2012). *Tatlı Şiddet/Trajik Kavramı.* (Çeviren: Bülent Gözken vd.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, Terry (2013). İdeoloji ve ideolojinin batı marksizmindeki serüveni. (Editör: Slovaj Zizek). *İdeolojiyi Haritalamak*. (Çeviren: Sibel Kibar). Ankara: Dipnot Yayınları, 267-340.

Eagleton, Terry (2014). *Edebiyat Kuramı* (4. Baskı). (Çeviren: Tuncay Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eckardt, Arthur Roy (1992). Divine incongruity: Comedy and tragedy in a post-Holocaust world. T*heology Today*. 48 (4), 399–412.

Eco, Umberto (1991). *Alımlama Göstergebilimi*. (Çeviren: Sema Rifat).İstanbul: Düzlem Yayıncılık.

Eco, Umberto (1996). *Yorum ve Aşırı Yorum*. (Çeviren: Kemal Atakay). İstanbul: Can Yayınları.

Eco, Umberto (2013). *Gülün Adı* (27. Baskı). (Çeviren: Şadan Karadeniz). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Eğilmez, Ertem (1972). Sen de gül o zaman. http://www.gazetebilkent.com/2013/11/11/bir-ustanin-dogusu-kemal-sunal/ Erişim Tarihi: 11.04.2019.

Ekinci, Mehmet Uğur (2014). *Sırbistan Siyasetini Anlama Klavuzu*. Ankara: SETA.

Eliaçık, Muhittin (2008). Hicaza Hac için gelip geri dönmeyerek dilencilik yapan Afrikalı dilenciler (Tukruriler). *Bir Kent Sorunu: Dilencilik Sempozyumu Tebliğler Kitabı.* İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Zabıta Daire Başkanlığı, 291-305.

Engels, Friedrich (2013). *İngiltere'de İşçi Emekçilerinin Durumu.* (Çeviren: Oktay Emre). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Er, Sadık E. (2012). Felsefi nomadlık: "Düşüncenin yersizyurtsuzluğuna dair". (Derleyen: Hüseyin Köse). *Flanör Düşünce / Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 45-58.

Erasmus, Desiderius (2008). *Deliliğe Övgü.* (Çeviren: Hasan İlhan). Ankara: Alter Yayıncılık.

Erdem, Tevfik (2003). Yoksulluk kimin sorunudur? *Ekonomik Yaklaşım***.** 14 (46), 130-149.

Erder, Sema (1995). Yeni kentliler ve kentin yeni yoksulları. *Toplum ve Bilim*. 66,106-119.

Erder, Sema (2002). *Kentsel Gerilim***.** Ankara: um:ag Vakfı Yayınları.

Erder, Sema (2004).”Yeni” yoksulluk ve “yeni” modeller. *Kızılcık*. Mart-Nisan, 38-42.

Erdoğan, Necmi (1998). Demokratik soldan devrimci yol’a: 1970’1erde sol popülizm üzerine notlar. *Toplum ve Bilim,* (78), 22-37.

Erdoğan, Necmi (2000). Devleti ‘idare etmek’: Maduniyet ve düzenbazlık. *Toplum ve Bilim*.83,8-31.http://doczz.biz.tr/doc/255267/devleti-%E2%80%9Ci%CC%87dare-etmek%E2%80%9D--maduniyet-ve-d%C3%BCzenbazl%C4%B1k-,Erişim Tarihi: 12.09.2017.

Erdoğan, Necmi (2011). Garibanların dünyası: Türkiye’de yoksulların kültürel temsilleri üzerine ilk notlar (2. Baskı). (Editör: Necmi Erdoğan). *Yoksulluk Halleri/Türkiye’de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 29-46.

Erimez, Salih (1941). *Tarihten Çizgiler.* İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.

Erman, Tahire (2004). Gecekondu çalışmalarında ‘öteki’ olarak gecekondulu kurguları. *European Journal of Turkish Studies*. https://journals.openedition.org/ejts/85, Erişim Tarihi: 17.05.2018.

Ewick, Patricia (2008). Narrating social structure: Stories of resistance to legal authority. *AJS.* 108, 1328-1372.

Eyüboğlu, İsmet Zeki (1977). *Gülen Anadolu.* İstanbul: Pencere Yayınları.

Faith, Karlene (1993). *Unruly Women: The Politics of Confinement and Resistance.* Vancouver: BC: Press Gang.

Fischer, Kuno (1889). *Über den Witz.* Heidelberg.

Fontana, Benedetto (2013). *Hegemonya ve İktidar: Gramsci ve Machiavelli Arasındaki İlişki Üzerine*. (Çeviren: Onur Gayretli). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Foucault, Michel (1992a). *Deliliğin Tarihi I.* (Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Yayınları.

Foucault, Michel (1992b). *Hapishanenin Doğuşu.* (Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.

Foucault, Michel (1999). *Bilginin Arkeolojisi.* (Çeviren: Veli Urhan). İstanbul: Birey Yayıncılık.

Foucault, Michel (2001). *Kelimeler ve Şeyler, İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi* (2. Baskı). (Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.

Foucault, Michel (2005). *Seçme Yazılar-1, Entellektüelin Siyasi İşlevi* (2. Baskı). (Çevirenler: Osman Akınhay ve Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, Michel (2007). *Cinselliğin Tarihi I* (2. Baskı). (Çeviren: Hülya Uğur Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, Michel (2011). *Büyük Kapatılma-Seçme Yazılar 3* (3. Baskı). (Çevirenler: Işık Ergüden ve Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, Michel (2012). *İktidarın Gözü-Seçme Yazılar 4* (3. Baskı). (Çeviren: Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, Michel (2013). *Güvenlik, Toprak, Nüfus - College de France Dersleri (1977-1978).* (Çeviren: Ferhat Taylan). İstanbul: İstanbu Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Foucault, Michel (2014). *Özne ve İktidar - Seçme Yazılar 2* (4. Baskı). (Çevirenler: Işık Ergüden ve Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fraser, Ian (1998). *Hegel ve Marks-İhtiyaç Kavramı.* (Çeviren: Beyza Sümer Aydaş). Ankara: Dost Kitabevi.

Fraser, Nancy (2004). Kamusal alanı yeniden düşünmek: Gerçekte varolan demokrasinin eleştirisine bir katkı. (Editör: Meral Özbek). *Kamusal Alan*. İstanbul: Hil Yayınları, 103-132.

Freud, Sigmund (1984). *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*. (Translated by: James Strachey). England: Penguin Books.

Freud, Sigmund (1985). Humour. (Edited by: Albert Dickson). *Art and Literature*. Londra: Penguin Books.

Freud, Sigmund (2011). *Uygarlığın Huzursuzluğu.* (Çeviren: Haluk Barışcan). İstanbul: Metis Yayınları.

Freud, Sigmund (2012). *Espri ve Bilinçdışı ile İlişkisi*. (Çeviren: Emre Kapkın). İstanbul: Payel Yayınları.

Freud, Sigmund (2016). *Totem ve Tabu* (4. Baskı). (Çeviren: Kamuran Şipal). İstanbul: Say Yayınları.

Friedman, Milton and Friedman, Rose (1980). *Free to Choose.* New York: Harcourt, Brace Company.

Fromkin, Victoria and Rodman, Robert (1993). *An Introduction to Language*. New York: Harcourt, Brace Company.

Gadamer, H. George (2008). *Philosophical Hermeneutics.* (Translated: David E. Linge). California: University of California Press.

Galbraith, John Kenneth (1996). *Good Society: The Humane Agenda.* Boston: Houghton Miffin Company.

Gardiner, Michael (2000). *Critiques of Everyay Life.* London and NewYork: Routledge.

Georgeon, François (2000). Osmanlı İmparatorluğu'nda gülmek mi? (Editörler: İrene Fenoglio ve François Georgeon). *Doğu'da Mizah*. (Çeviren: Ali Berktay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 79-102.

Gerçek, Selim, N. (1976). Diyojen (3. Baskı). (Editör: Hilmi Yücebaş). *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi*. İstanbul: Milliyet Dağıtım, 36-40.

Geremek, Bronislaw (1994). *Poverty: A History.* (Çeviren: Agnreszka Kolakowska). Massachusetts: Blackwell.

Giard, Luce (2008). Bir araştırmanın hikâyesi. (Editör: Michel de Certeau). *Gündelik Hayatın Keşfi I: Eylem Uygulama ve Üretim Sanatları*. (Çeviren: Lale Arslan Özcan). Ankara: Dost Kitabevi, 9-37.

Giddens, Anthony (2010). *Kapitalizm ve Modern Sosyal Teori - Marx, Durkheim ve Max Weber'in Çalışmalarının Bir Analizi* (2. Baskı). (Çeviren: Ümit Tatlıcan). İstanbul: İletişim Yayınları.

Giddens, Anthony (2012). *Sosyoloji.* (Yayıma Hazırlayan: Cemal Güzel). İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Gide, Z. Nalu (2019). *Sinema - Seyirci İlişkisi: Recep İvedik Filmleri Üzerine Bir Alan Araştırması.* Yüksek Lisans Tezi. Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.

Gilbert, Neil (1995). *Welfare Justice: Restoring Social.* New Haven, Conn: Yale University Press.

Gilder, George (1981). *Wealth and Poverty.* New York: Bantam Books.

Ginio, Eyal (2003). Living on the margins of charity: Coping with poverty in an Ottoman provincial city. (Edited by: Michael Bonner, Miner Ener and Amy Singer). *Poverty and Charity in Middle Eastern Contexts*. New York: State University of New York Press, 165-184.

Goffman, Erving (1955). On face-work: An analysis of ritual elements in social ınteraction. *Reflections*. 4 (3), 7-13.

Goffman, Erving (1956a). The nature of deference and demeanor. *American Anthropologist.* 58, 473-502.

Goffman, Erving (1956b). Embarrassment and social organization. *American Journal of Sociology*. 62 (3). 264-271.

Goffman, Erving (1966). *Behavior in Public Places.* New York: The Free Press.

Goffman, Erving (1971). *Relations in Public.* New York: Basic Books.

Goffman, Erving (2014a). *Damga-Örselenmiş Kişiliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar.* (Çeviren: Levent Ünsaldı). Ankara: Heretik Yayıncılık.

Goffman, Erving (2014b). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* (3. Baskı). (Çeviren: Barış Cezar). İstanbul:Metis Yayınları.

Goffman, Erving (2017). *Etkileşim Ritüelleri.* (Çeviren: Adem Bölükbaşı). Ankara: Heretik Yayıncılık.

Gogol (1970). *Ölü Canlar* (3. Basım). (Çeviren: Melih Cevdet Anday). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Goldstein, Donna M. (2003). *Laughter Out of Place: Race, Class, Violence, and Sexuality in a Rio Shantytown.* Berkeley: University of California Press.

Gordon, David and Townsend, Peter (2002). *Word Poverty: New Policies to Defeat an Old enemy.* Bristol: The Policy Press.

Gökbakar, Şahan (2008). Kampanya başlattım, herkes içindeki Recep'i çıkartsın. Röportaj: Mehmet Çalışkan. *Günaydın,* Sabah.11.12.2008. http://arsiv.sabah.com.tr/2008/12/12/gny/haber,7158A9B8154647F498C4F665744EAC2B.html. Erişim tarihi: 15.04. 2019.

Gökbakar, Şahan (2009a). Yüzde 60 İvedik yüzde 40 Şahan'ım**.** Röportaj: Ayşe Arman. 15 Mart 2009. http://www.hurriyet.com.tr/yuzde-60-ivedik-yuzde-40-sahan-im-11211049. *Hürriyet.* Erişim Tarihi: 15.04. 2019.

Gökbakar, Şahan (2009b). Şahan Gökbakar: Bana İvedikleştin diyorlar. Röportaj: Serdar Akbıyık. *CineDergi*. 19 Mart 2009. http://www.cinedergi.com/2009/03/18/sahan-gokbakar-bana-ivediklestin-diyorlar/ Erişim Tarihi: 15.04. 2019.

Gökbakar, Şahan (2010a). Recep seviliyor çünkü o iyi kalpli bir öküz. Röportaj: Pelin Çini, *Milliyet Pazar*. 06.02.2010. http://www.milliyet.com.tr/-recep-seviliyor-cunku-o-iyi-kalpli-bir-okuz-/pazar/haberdetay/07.02.2010/1195653/default.htm. Erişim Tarihi: 15.04. 2019.

Gökbakar, Şahan (2010b). Şahan'a mı yoksa Recep'e mi inanalım! *Sabah Gazetesi***.** https://www.sabah.com.tr/pazar/2010/02/14/sahana_mi_yoksa_recepe_mi_inanalim. Erişim Tarihi: 15.04. 2019.

Gramsci, Antonio (1986). *Hapishane Defterleri-Seçmeler*. (Çeviren: Kenan Somer). İstanbul: Onur Yayınları.

Greimas, Algrdas Julien (1962).). Linguistique Statistique et Linguistique Structurale. *Le Françai,* Ekim.

Gruner, Charles (2000). *The Game Of Humour.* London: Transaction Publishers.

Gutmann , Amy and Thompson, Dennis (1998). *Democracy and Disagreement.* Cambridge ve London: Press of Harvard University.

Gül, Hüseyin ve Sallan Gül, Songül (2008a). Yoksulluk ve yoksulluk kültürü tartışmaları. (Editör: Nurgül Oktik). *Türkiye'de Yoksulluk Çalışmaları*. İzmir: Yakın Kitabevi, 57-96.

Gül, Hüseyin ve Sallan Gül, Songül (2008b). Türkiye'de yoksulluk, yoksulluk yardımları ve istihdam. (Editör: Nurgül Oktik). *Türkiye'de Yoksulluk Çalışmaları.* İzmir: Yakın Kitabevi, 361-396.

Gülalp, Haldun (1998). Türkiye'de modernleşme politikaları ve İslamcı siyaset. (Derleyen: Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (1995). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2001). *Vitrinde Yaşamak-1980'lerin Kültürel İklimi* (3. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2008). *Mağdurun Dili - Denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2012). *Kötü Çocuk Türk* (4. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Güven, Özge (2006). Uzay *yolunda bir aylak Turist Ömer*. (Yayına Hazırlayan: Kurtuluş Özyazıcı). *Kahkaha ve Hüzün Sadri Alışık*. Ankara: Dost kitabevi, 115-129.

Güvenç, Murat ve Işık, Oğuz (1996). İstanbul'u okumak: Statü-mülkiyet farklılaşmasına ilişkin bir çözümleme denemesi. *Toplum ve Bilim*. 71, 6-60.

Habermas, Jurgen (2000). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*. (Çevirenler: Tanıl Bora ve Mithat Sancar). Ankara: İletişim Yayınları.

Habermas, Jürgen (1998). *Sosyal Bilimlerin Mantığı Üzerine*. (Çeviren: Mustafa Tüzel). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Hall, Stuart (1983). For a marxism without guarantees. *Australian Left Review,* 1 (84), 38-43.

Hall, Stuart (1997). Popüler olanın yapıbozumu üzerine notlar. *Mürekkep*. 8, 15-22.

Hall, Stuart (1999). İdeolojinin yeniden keşfi: Medya çalışmalarında baskı altında tutulanın geri dönüşü. (Derleyen: Mehmet Küçük). *Medya, İktidar, İdeoloji*. Ankara: Bilim ve Sanat, 77-126.

Hall, Stuart (2005a). Cultural studies and the centre: Some problematics and problems. (Edited by: Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis). *Culture, Media, Language- Working Papers in Cultural Studies, 1972–*79. London and New York: Routledge, 2-35.

Hall, Stuart (2005b). Encoding/decoding. (Edited by: Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe ve Paul Willis). *Culture, Media, Language - Working Papers in Cultural Studies, 1972–79*. London and New York: Routledge, 117-127.

Hall, Stuart (2008). Kültürel çalışmalar ve teorik mirası. (Edited by: Sevilay Çelenk). *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar*. Ankara: De Ki Yayınları, 85-114.

Hall, Stuart and Jacques, Martin (1988). New ethnicities. (Edited by: Kobena Mercer). *British Cinema*. Londra: BFI-ICA, 223-227.

Hall, Stuart and Jacques, Martin (1989). *New Times*. Londra: Lawrence and Wishart.

Hanson, Allan (1997). How poverty lost its meaning. *Cato Journal*. 17 (2), 189-209.

Haralambos, Michael and Holborn, Martin (2001). Yoksulluk kuramları. *Felsefelogos*. (Çeviren: Nurgün Oktik). 14, 85-95.

Hardt, Michael ve Negri, Antonio (2003). *İmparatorluk* (5. Baskı). (Çeviren: Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Hardt, Michael ve Negri, Antonio (2004). *Çokluk - İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi*. (Çeviren: Barış Yıldırım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Harpham, Geoffrey (1976). The grotesque: First principles. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 34 (4), 461-468.

Harrington, Michael (1984). *The New American Poverty.* New York: Renehart and Wiston.

Harvey, David L. and Reed, Michael H. (1996). The culture of poverty: An ideological analysis. *Sociological Perspectives*. 39 (4), 465-495.

Haywort, Donald (1928). The social origin and function of laughter. *Psychological Rewiew.* 35 (5), 367-384.

Hegel, Georg W. F. (2001). *Philosophy of Right.* (Translated by: Samuel Waters Dyde). Kitchener: Batoche Books.

Hegel, Georg W. F. (1986). *Tinin Görüngübilimi.* (Çeviren: Aziz Yardımlı). İstanbul: İdae Yayınları.

Heidegger, Martin (2004). *Varlık ve Zaman.* (Çev.: A. Yardımlı,) İstanbul: İdea Yayınevi.

Heidegger, Martin (2010). *Die Grundbegriffe der Metaphysik Welt-Endlichkeit-Einsamkeit.* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH.

Heirsch, E. Donald (1972). Three dimensions of hermeneutics. *New Literary History, 3*:2, 245-261.

Henman, Linda D. (2001). Humor as a coping mechanism: Lessons from POW. *Humor.* 14 (1), 83-94.

Hesiod (2006). *Theogony Works and Days Testimonia*. (Edited and Translated by: Glenn W. Most). Cambridge: Harvard University Press.

Himmelfarb, Gertrude (1984). *The Idea of Poverty.* U.K.: Faber and Faber Press.

Hobbes, Thomas (2007). *Leviathan veya Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Kudreti* (6. Baskı). (Çeviren: Semih Lim). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hobsbawm, Eric. J. E. (1955). Poverty. *New International Encyclopaedia of the Social Sciences*, 12, London: Macmillan, 398-404.

Hobsbawn, Eric. J. E. (2008). *Küreselleşme, Demokrasi ve Terörizm.* (Çeviren: Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Hoggart, Richard (1958). *The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life.* Londra: Penguin Books.

Hollander, Jocelyn A. and Einwohner, Rachel L. (2004). Conceptualizing resistance. *Sociological Forum*. 19, 533-554.

Homeros (2008a) . *İlyada* (24. Baskı). (Çeviren: Azra Erhat ve A. Kadir). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Homeros (2008b) . *Odysseia* (21. Baskı). (Çeviren: Azra Erhat ve A. Kadir). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Howard, Philip (1985). *The State of the Language*. New York: Oxford University Press.

Howells, Christina (2017). Jacques Derrida. (Derleyenler: Bryan S. Turner ve Anthony Elliott). *Çağdaş Toplum Kuramından Portreler*. (Çeviren: Barış Özkul). İstanbul: İletişim Yayınları, 221-236.

Hoy, David (2013). Jacques Derrida. (Derleyen: Quentin Skinner). *Çağdaş Temel Kuramlar*. (Çeviren: Ahmet Demirhan). İstanbul: İletişim Yayınları, 57-88.

https://eksisozluk.com/biri/gabbiano

https://en.oxforddictionaries.com/definition/laugh

Hughes, Donna M., Mladjenoviç, Lepa, and Mrsevic, Zorica (1995). Feminist resistance in Serbia. *Europen Journal of Women's* Studies. 2, 509-532.

Hughes, Geoffrey (1998). *Swearing*. Londra:Penguin Books.

Huizinga, Johan (1997). *Ortaçağ'ın Günbatımı*. (Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Yayınları.

Huizinga, Johan (2006). *Homo Ludens-Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme* (2. Baskı). (Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Hurst, Charles E. (1998). *Social Inequality: Forms, Casues and Consequences.* Needham: Ally&Bacon.

Husserl, Edmund (2001). *The Shorter Logical Investigations.* (Translated: John Niemeyer Findlay). London: Routledge.

Huyssen, Andreas (2003). *Presents Pasts: Urban Palimpsets and the Politics of Memory.* Standford: Standford University Press.

Hvidberg, Flemming Friis (1962). *Weeping and Laughing in the Old Testament: A Study of Canaanite- lsraelite Religion.* Leiden: E.J. Brill.

Işık, Oğuz ve Pınarcıoğlu, Melih M. (2011). *Nöbetleşe Yoksulluk: Gecekondulaşma ve Kent Yoksulları -Sultanbeyli* (8. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Işık, Oğuz ve Pınarcıoğlu, Melih M. (2000). Yeni zenginler, eski yoksullar. *Mülkiye Dergisi*. 23 (223), 159-165.

İlknur, Miyase (2001). *Bahçe Biziz Gül Bizdendir*. İstanbul: Cumhuriyet Yayınları.

İnalcık, Halil (2006). Modern Avrupa'nın gelişmesinde Türk etkisi (5. Baskı). (Editör: Kemal Karpat). *Osmanlı ve Dünya / Osmanlı Devleti ve Dünya Tarihindeki Yeri*. İstanbul: Ufuk Kitap, 79-87.

İnsel, Ahmet (2004). *Neo-liberalizm: Hegemonyanın Yeni Dili.* İstanbul: İletişim Yayınları.

İspir, Naci (2012). Aldırmazlık felsefesi: Kinik flanörler. (Derleyen: Hüseyin Köse). *Flanör Düşünce / Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 59-78.

James, Smith (2016). Karagöz ve Hacivat: Başkaldırı ve itaatin yansımaları. (Çeviren: Onur Aykaç). *SEFAD*. 36, 611-618.

Jaubert, Laurent (1980). *Treatise on Laughter*. Tuscalosa: Unversity of Alabama Press.

Jay, Martin (2001). *Adorno*. (Çeviren: Ünsal Oskay). İstanbul: Der Yayınları.

Johnson, Barbara (1981). Translator's introduction. *Dissemination.* London: The Athlone Press.

Jordan, Bill (2008). *Welfare and Well-Being - Social Value in Public Policy*. Bristol: The Policy Press.

Jütte, Robert (2011). *Erken Modern Avrupa'da Yoksulluk ve Sapkınlık.* (Çeviren: Bengü Kurtepe Sefer). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Kahn, Douglas (1999). *A History of Sounds in the Arts., Cambridge: MIT Press.*

Kahraman, Hasan, B. (1990). *Bir Sürekli Cehennem*. İstanbul:Kavram Yayınları.

Kanık, Orhan Veli (2017). *Nasrettin Hoca Hikâyeleri* (40. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kant, Immanuel (1983). Aydınlanma nedir sorusuna yanıt. (Çeviren: Nejat Bozkurt). *Felsefe Yazıları,* 6. İstanbul:Yazko Yayınları, 139-148.

Kant, Immanuel (2011). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. (Çeviren: Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.

Karademir, Zafer (2014). *İmparatorluğun Açlıkla İmtihanı/Osmanlı Toplumunda Kıtlıklar - 1560-1660.* İstanbul: Kitap Yayınevi.

Karakaya, Feridun (1995). Gökhan Akcura ile yapılan söyleşi. *Aile Boyu Sinema*. İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık. http://acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/cilali-ibo-karsinizda

Karaosmanoglu, Yakup Kadri (2004). *Yaban.* İstanbul: İletişim Yayınlan.

Karataş, Nurbanu (2015). *Ben'i Kurmak: Toplumsal Direnme, Toplumsaldan Özgürleşme Potansiyeli*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Karatay, Abdullaj (2010). Türkiye'de yoksulluk, yoksullukta değişmeler ve sosyal hizmetlerin artan önemi. (Editör: Pınar Uyan Semerci). *İnsan Hakları İhlali Olarak Yoksulluk.* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 21-55.

Karnick, Brunovska Kristine and Henry Jenkins (1995). Comedy and the social world. (Edited by: Kristine Brunovska Karnick and Henry Jenkins). *Classical Hollywood Comedy,* New York: Routledge, s. 265-281.

Karpat, Kemal (2006). Osmanlı tarihinin dönemleri: Yapısal karşılaştırmalı bir yaklaşım (5. Baskı). *Osmanlı ve Dünya/Osmanlı Devleti ve Dünya Tarihindeki Yeri*. (Hazırlayan: Kemal Karpat). İstanbul: Ufuk Kitap, 119-144.

Kefeli, Emel (2002). Edebiyat argo ilişkisi. (Editör: Emine Gürsoy Naskali ve Gülden Sağol). *Türk Kültüründe Argo*, Haarlem, Hollanda: Türkistan ve Azerbaycan Araştırma Merkezi Yayını, 169-182.

Keleş, Ruşen ve Unsal, Artun (1982). *Kent ve Siyasal Şiddet.* Ankara: A.Ü. S.B.F. Basın ve Yayın Yüksekokulu Basımevi.

Kerr, Walter (1967). *Tragedy and Comedy*. New York: Simon and Schuster.

Keskin, Ferda (2014). Sunuş (4. Baskı). *Özne ve İktidar - Seçme Yazılar 2.* (Yazar: Michel Foucault). (Çeviren: Işık Ergüden ve Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 11-24.

Keskin, Yeşim (2009). Öznenin serüveni, bedenin trajedisi. Ichspaltung *MonoKL-Lacan Seçkisi*. 3/VI-VII, 399-409.

Kılıç, Ö. Işkın (2018). Seyirci deneyiminde film tercihini etkileyen motivasyonlar ve filmlerin alımlanması: Recep İvedik örneği. *TRT Akademi*. 3/5, 322-343.

Kırlı, Cengiz (2000). *The Struggle Over the Space: Coffeehoses of Ottoman İstanbul 1780-1845*. Phd Thesis. Binghamton.

Kırmızı, Nazlı (1989). *Geleneksel anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısal Bir Çözümleme*. Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Kierkegaard, Soren (2002). *Korku ve Titreme.* (Çeviren: İbrahim Kapaklıkaya). İstanbul: Anka Yayınları.

Kierkegaard, Soren (2005). *Günlüklerden ve Makalelerden Seçmeler.* (Çeviren: İbrahim Kapaklıkaya). İstanbul: Anka Yayınları.

Kierkegaard, Soren (2009). *İroni Kavramı-Sokrates'e Yoğun Göndermelerle.* (Çeviren: Sıla Okur). Ankara: İmge kitabevi.

King, Geoff (2006). *Film Comedy.* London: Wallflower Press.

Klein, Allen (1998). *The Courage to Laugh: Humour, Hope, and Healing in the Face of Death and Dying*. New York: J.P. Tarcher.

Koestler, Arthur (1997). *Mizah Yaratma Eylemi*. (Çevirenler: Sevinç Kabakçıoğlu ve Özcan Kabakçıoğlu). İstanbul: İris Yayınları.

Koray, Meryem (2001). Gerçekliklerin "stilize" edildiği bir dünyada "ötekileşen" yoksulluk. *Toplum ve Bilim*. 89, 218-240.

Köse, Aynur (2016). Geleneksel ile modern arasındaki kültürel Boşluk: 80'lerdeki toplumsal değişimi mizah üzerinden okumak. *Millî Folklor*. 28 (111), 116-135.

Kraepelin, Emil (1885). Zur Psychologie des Komischen. (Edited by: Wilhelm Wundt). *I. Philosophische Studien.* 2, 128-160.

Kristeva, Julia (1986). Ellipsis on dread and the specular seduction. (Edited by: Philip Rosen). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 236-243.

Kristeva, Julia (2006). Kara güneş (Depresyon ve melankoli). *Sanat Dünyamız.* 100, 151-165.

Kristeva, Julia (2014). *Korkunun Güçleri – İğrençlik Üzerine Deneme* (2. Baskı). (Çeviren: Nilgün Tutal). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kundera, Milan (1998). *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı.* (Çeviren: Erhan Bener). İstanbul: Can Yayınları.

Kunzle, David (1978). World upside down: The iconography of a European broadsheet type. (Edited by: Barbara A. Babcock). *The Reversible World: Symbolic Inverion in Art and Society.* Ithaca: Cornell University Press, 39-94.

Kurgan, Şükrü (1968). Türk dili dergisi. *Türk Edebiyatı Özel Sayısı*. Aralık, 485-496.

Kurtuluş, Hatice (2010). Kent sosyolojisinde değişen kavrayışlar ve Türkiye'nin kentleşme deneyimi. (Derleyenler: Ayşegül Kanbak, Makbule Şiriner, Nihal Şirin Pınarcıoğlu ve Örgen Uğurlu). *Türkiye Perspektifinden Kent Sosyolojisi Çalışmaları*. İstanbul: Örgün Yayınevi, 177-225.

Kuruoğlu, Huriye ve Boz, Mikail (2016). Mizah ve sinema. (Derleyenler: Huriye Kuruoğlu ve Mikail Boz). *Medya ve Mizah.* Ankara: Atlas Yayınevi, 241-445.

Kutay, Cemal (1970). *Nelere Gülerlerdi?* İstanbul: Türk Kitaplığı

Kutlu, Ş. (1976). Meşruiyet devrinde mizah gazeteleri. (3. Baskı). (Editör: Hilmi Yücebaş). *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi*. İstanbul: Milliyet Dağıtım, 41-43.

Küçük, Yalçın (2002). Gülünçlük, çelişki ve yoz mizah. *Gülmenin Kitabı*. İstanbul: Yazı Görüntü Ses Yayınları, 29-39.

Küçükalkan, Gülhanım (2017). *Anlamın Yapısökümü: Haberi Derrida'dan Okumak*. Doktora Tezi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

La Botieu, Etienne (2014). *Gönüllü Kulluk Üzerine Söylev* (4. Baskı). (Çeviren: Mehmet Ali Ağaoğulları). Ankara: İmge Yayınları.

Lacan, Jacques (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı/Seminer 11. Kitap 1964*. (Çeviren: Nilüfer Erdem). İstanbul: Metis Yayınları.

Laclau, Ernesto (1998). Yapıbozum, pragmatizm, hegemonya. (Derleyen: Chantal Mouffe). *Yapıbozum ve Pragmatizm*, (Çeviren: Tuncay Birkan). İstanbul: Sarmal Yayınları, 81-111.

Laçiner, Ömer (2011). Bir süreç ve durum olarak yoksullaşmayı sorgulamak. (2. Baskı). (Editör: Necmi Erdoğan). *Yoksulluk Halleri/Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri.* İstanbul: İletişim Yayınları, 313-324.

Langer, Susanne K. (1953). *Feeling and Form-A Theory of Art*. New York: Scribner.

Langer, Susanne K. (1965). The comic rhythm. (Edited by: Robert Willoughb Corrigan). *Comedy: Meaning and Form*. San Francisco: Chandler Publications, 119-140.

Lefebvre, Henri (2013). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I.* (2. Baskı). (Çeviren: Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lewis, Oscar (1965). *İşte Hayat.* (Çeviren: Vahit Çelikbaş). İstanbul: E Yayınları.

Lieberman, Leonard (1973a). The emerging model od the black family. *International Journal of Sociology of the Family*. 3 (1), 10-22.

Liebermann, Leonard (1973b). Atomism and mobility among underclass chippewas and whites. *Human Organization.* 32 (4), 337-338.

Lipps, Theodor (2006). *Komik und Humor*. The Echo Library:Teddington.

Lister, Ruth (2004). *Poverty*. United Kingdom: Polity Press.

Lockyer, Sharon and Pickering, Michael (2008). You must be joking: The sociological critique of humour and comic media. *Sociology Compass*. 2 (3), 808-820.

Lorenz, Konrad (1960). *On Aggression*. (Translated by: Marjorie Wilson). New York: Harcourt, Brace Company.

Ludovici, Anthony M. (1933). *The Secret of Laughter*. New York: Viking Press.

Mah, Harold (2000). Rethinking the Habermas of historians. *The Journal of Modern History*. 72 (1), 153-182.

Makal, Ahmet (1997). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Çalışma İlişkileri: 1850-1920*. Ankara: İmge Kitabevi.

Maktav, Hilmi (2007). Yönetmenin hüznü. (Derleyen: Ali Karadoğan). *Yoksul*. Ankara: Dipnot Yayınları, 91-126.

Malthus, Thomas (1976). Nüfus ilkesi üzerine özet bir görüş. (Editörler: Karl Marx ve Engels, Friedrich). *Nüfus Sorunu ve Malthus.* (Çeviren: Oya Yaylalı). Ankara: Sol Yayınları, 241-295.

Mangır, Mediha (2011). Osman Cemal Kaygılı'nın söz varlığı'nda argo. *Journal of Türklük Bilimi Araştırmaları.* 16 (30), 233-252.

Mardin, Şerif (1991). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Marshall, Gordon (2005). *Sosyoloji Sözlüğü.* (Çeviren: Osman Akınhay ve Derya Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Marsland, David (1996). *Welfare or Welfare State? Contradictions and Dilemmas in Social Policy.* New York: Palgrave Macmillan.

Marx, Karl (2011). *Kapital - Birinci Cilt* (10. Baskı). (Çeviren: Alaaddin Bilgi). Ankara: Sol Yayınları.

Marx, Karl ve Engels, Friedrich (1976). *Komünist Manifesto.* (Çeviren: Süleyman Arslan). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.

Marzolph, Ulrich (2000). The Qoran and jocular literature. *Arabica*. 47, 478-487.

May, Todd (2000). *Postyapısalcı Anarşizmin Siyaset Felsefesi*. (Çeviren: Rahmi G. Öğdül). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

McElroy, Bernard (1989). *Fiction of the Modern Grotesque*. New York: St. Martin's Press.

Mead, Lawrence M. (1989). The logic of welfare: The underclass and work policy. *The Annals of The American Academy of Political and Social Sciences, January.* 501, 156-169.

Mead, Lawrence M. (1992). *The New Politics of Poverty: The Nonworking.* New York: Basic Books.

Meehan, Emma (1994). Equality, difference, and democracy. (Edited by: David Miliband). *Reinventing the Left.* Cambridge, UK: Polity Press.

Megill, Allan (1998). *Aşırılığın Peygamberleri (Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida).* (Çeviri: Tuncay Birkan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Merton, Robert K. (1970). Social structure and anomie. (Edited by: E. W. Wallacw). *Sociological Theory: An Introduction*. Chicago: Aldine Publishers, 163-182.

Messner, Steven F. and Rosenfeld, Richard (1997). Political restrait of the market and levels of criminal homicide: A cross-national application of ınstitutional anomie theory. *Social Forces*. 75 (4), 1393-1416.

Mikes, George (1976). The importance of not being earnest. *The Unesco Courier*. April, 5-8.

Miles Matthew B. and A. Huberman, Michael (1994). *Qualitative Data Analysis* (2th Edition). London: Sage Publications.

Miliband, Ralph (1991). *Divided Societies: Class Struggle in Contemporary Capitalism.* Oxford ve New York: Oxford University Press.

Millar, Jane (2007). Social exclusion and social policy research: Defining exclusion. (Edited by: Dominic Abrams). *Multidisciplinary Handbook of Social Exclusion Research.* Wiley Press.

Mingione, Enzo (1996). Urban poverty and the underclass a reader. (Edited by: Mingione, Enzo). U*rban Poverty in the Advanced ındustrial Word: Concepts, Analysis and Dabates*. Cambridge: Blackwell, 3-40.

Modiano, Raimonda (1987). Humanism and the comic sublime: From Kant to Friedrich Theodor Vischer. *Studies in Romanticism.* 26 (2), 231-244.

Mollat, Michel (1986). *The Poor in the Middle Ages: An Essay in Social History*. (Translated by: Arthur Goldhammer). New Haven: Yale University Press.

Monaco, James (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?* (Çeviren: Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayınları.

Moran, Berna (2012). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (22. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Morin, Edgar (2005). *The Cinema, or The Imaginary Man.* (Translated by: Lorraine Mortimer). University of Minnesota Press: London.

Morreal, John (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. (Çeviren: Şenay Soyer). İstanbul: İris Yayıncılık.

Mulkay, Michael J. (1988). *On Humor: Its Nature and Its Place in Modern Society*. Cambridge, UK: Polity Press.

Murray, Charles (1984). *Loosing Ground: American Social Policy 1950-1960.* New York: Basic Books.

Murray, Charles (1998). *Income Inequality and IQ.* Washington: The AEI Press.

Mutman, Mahmut (1997). Özne: Bir başka arşiv. *Toplum ve Bilim.*73, 5-29.

Myrdal, Gunnar (1963). *Challenge to Affluence* . New York: Pantheon Press.

Nalcıoğlu, Belkıs U. (2013). *Osmanlı'da Muhalif Basının Doğuşu 1828-1878*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.

Nancy, Jean-Luc (1993). Laughter of presence. (Edited by: Werner Hamacher and David E. Wellbery). *The Birth to Presence*. (Translated by: Emily Mcvarish). Stanford: Stanford University Press, 368-392.

Nasio, J. D. (2009). Jacques Lacan kuramının genel kavramları. (Çeviren: Atakan Karakış). *MonoKL-Lacan Seçkisi*. 3/VI-VII, 48-53.

Nazik, Yağmur (2007). Zeki Ökten sineması ve 60'lardan günümüze Türk sineması değerlendirmesi: Nereden nereye? (Derleyen: Ali Karadoğan). *Yoksul*. Ankara: Dipnot Yayınları, 59-90.

Neale, Steve and Krutnik, Frank (1990). *Popular Film and Television Comedy*. London: Routledge.

Negt, Oscar ve Kluge, Alexander (2004). Kamusal alan ve tecrübe'ye giriş. (Editör: Meral Özbek). *Kamusal Alan*. İstanbul: Hil Yayınları, 133-140.

Nerwal, Gerard D. (1884). *Voyage en Orient II*. Paris: Michel Lévy Frères.

Nesin, Aziz (2001). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı*. (Yayına Hazırlayan: Turgut Çeviker). İstanbul: Adam Yayınları.

Neuman, Bertil (2005). *Laugh or Cry: Humor in Concentration Camps.* Stockholm, Sweden: Carlsson.

Newman, Saul (2006). *Bakunin'dan Lacan'a - Anti-Otoriteryanizm ve İktidarın Altüst Oluşu.* (Çeviren: Kürşad Kızıltuğ). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Nicolas, Michele (2000). Karagöz'de insanlık komedyası. (Hazırlayanlar: İrene Fenoglio ve François Georgeon). *Doğu'da Mizah*. (Çeviren: Ali Berktay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 65-78.

Niebylski, Dianna C. (2004). *Humoring Resistance: Laughter and the Excessive Body in Contemporary Latin American Women's Fiction*. Albany: State University of New York Press.

Nietzsche, Friedrich (1964). *Böyle Buyurdu Zerdüşt.* (Çeviren: A. Turan Oflazoğlu). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Nietzsche, Friedrich (1998). Ahlakdışı anlamda doğruluk ve yalan üzerine. (Çeviren: Oruç Auroba). *Cogito – Yalan.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.16, 55-66.

Nietzsche, Friedrich (2001). *İyinin ve Kötünün Ötesinde: Bir Gelecek Felsefesini Açış* (2. Baskı). (Çeviren: Ahmet İnam). İstanbul: Yorum Yayınevi.

Nietzsche, Friedrich (2003). *Şen Bilim*. (Çeviren: Levent Özşar). Bursa: Asa Kitabevi.

Nietzsche, Friedrich (2010). *Güç İstenci*. (Çeviren: Nilüfer Epçeli). Ankara: Say Yayınları.

Nietzsche, Friedrich (2011). *Ahlakın Soykütüğü - Bir Polemik.* (Çeviren: Zeynep Alangoya). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Nietzsche, Friedrich (2012). *Ecce Homo-İnsan Nasıl Kendi Olur.* (Çeviren: Emir Aktan). Ankara: Alter Yayıncılık.

Nutku, Özdemir (1997). *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

O'Connor, Alice (2001). *Poverty Knowledge: Social Science, Social Policy, and the Poor in Twentieth-Century U.S. History.* Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Ocak, Ersan (2011). Yoksulun evi. (2. Baskı). (Editör: Necmi Erdoğan). *Yoksulluk Halleri/Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 133-174.

Oktik, Nurgül (2008). Yoksulluk olgusuna kavramsal ve kuramsal bakış. (Derleyen: Nurgül Oktik ve Hüseyin Gül). *Türkiye'de Yoksulluk Çalışmaları*. İzmir: Yakın Yayınevi, 21-56.

Onaran, Alim Ş. (1994). *Türk Sineması (I. Cilt)*. İstanbul: Kitle Yayınları.

Ostrower, Chaya (2015). Humor as a defense mechanism during the Holocaust. *Interpretation: A Journal of Bible and Theology.* 69 (2), 183-195.

Öncü, Ayşe (2005). 1990'larda küresel tüketim, cinselliğin sergilenmesi ve İstanbul'un kültürel haritasının yeniden biçimlenmesi. (Hazırlayan: Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber). *Kültür Fragmanları. Türkiye'de Gündelik Hayat*. İstanbul: Metis Yayınları, 183-200.

Önder, İzzettin (1997). Tembellik hakkı (2. Baskı). *Cogito - Çalışmak: yorar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 12, 73-78.

Öngören, Ferit (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Özbek, Nadir (2008). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyal Devlet: Siyaset, İktidar ve Meşruiyeti 1876-1914.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Özben, Mevlüt (2012). Yüser-gezer kimlikler: Turistler ve aylaklar. (Derleyen: Hüseyin Köse). *Flanör Düşünce / Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 163-175.

Özcan, Ömer (2002). *Türk Edebiyatında Mizah ve Hiciv: Yergi ve Gülmece.* İstanbul: İnkılap Yayınları.

Özdil, Yılmaz (2015). Hüngür hüngür gülmek. *Sözcü Gazetesi,* 9 Ocak 2015.

Özek, Çetin (1982). *Devlet ve Din.* İstabul: Ada Yayınları.

Özgüç, Agah (1990). *Başlangıçtan Günümüze Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.

Özgüven, Fatih (2012). Tombulların belirişi. *Bir Kapıdan Gireceksin- türk Sineması Üzerine Denemeler*. (Derleyen: Umut Tümay Arslan). İstanbul: Metis Yayınları. 99-106.

Özkazanç, Alev ve Ağtaş, Özkan (2011). Kaçak hayatlar ve sokak siyaseti: Asef Bayat üzerine bir değerlendirme. (Derleyen: Alev Özkazanç). *Siyaset Sosyolojisi Yazıları: Yeni Sağ ve Sonrası.* Ankara: Dipnot Yayınları, 231-262.

Öztürk, Serdar (2005). Osmanlı İmparatorluğu'nda kamusal alanın dinamikleri. *İletişim*. 21, 95-124.

Öztürk, Serdar (2012). *Mekân ve İktidar-Filmlerle İletişim Mekânlarının Altpolitikası*. Ankara: Phoneix Yayınları.

Panzac, Daniel (1985). *La Peste dans Empire Ottoman 1700-1850*. Louvain: Editions Peeters.

Park, Robert E. (1950). *Race and Culture*. New York: Free Press.

Parker, Richard G. (1991). *Bodies, Pleasıres, and Passions: Sexıa/Culrure in Contemporal*. Bostan: Beacon Press.

Parvulescu, Anca (2017). *Gülme*. (Çeviren: Mehmet Doğan). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Pascal, Blaise. (1999). *Pensees and Other Writings.* (Translated by: Honor Levi). Oxford University Press: New York

Patton, Q. Michael (2002). *Qualitive Research&Evalution Methods* (3th Edition). Sage Publications: London.

Paul, Jean (1996). Vorschule der ästhetik. (Édité par: Nobert Miller). *Sämtliche Werke.* Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 7-514.

Pearce, Deane (1978). The feminization of poverty: Women, work, and welfare - special ıssue on women and work. *The Urban & Social Change Review.* 11/1-2, 28-36.

Peksoy, Emrah (2018). İnsan, hayvan, taş: Nesne, nesne, nesne- Hayvan haklarına yeni bir bakış: Nesne yönelimli ontoloji. *Doğu Batı-Faunaya Ağıt: Hayvan*, 20:82, 97-108.

Perry, Marvin and Chase, Myrna at. all. (1985). *Western Civilization, Ideas, Politics and Society* (2th Edition). Boston: Houghton Mifflin Company.

Petonnet, Colette (1979). *On Est Tous Dans Le Brouillard.* Paris: Galilee.

Petonnet, Colette (1982). *Espace Habites. Ethnologie Des Banlieues.* Paris: Galilee.

Pickering, Sharon (2000). Women, the home and resistance in Nortern Ireland. *Women and Criminal Justice.* 11, 49-82.

Pirenne, Henri (2013). *Ortaçağ Avrupa'sının Ekonomik ve Sosyal Tarihi* (6. Baskı). (Çeviren: Uygur Kocabaşoğlu). İstanbul: İletişim Yayınları.

Pitts, Victoria, L. (1998). Reclaiming the female body: Embodied identity work, resistance and the grotesque. *Body and Society*. 4, 67-84.

Platon (2007). *Yasalar* (3. Baskı). (Çeviren: Candan Şentuna ve Saffet Babür). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Platon (2013). *Philebos.* (Çeviren: Furkan Akderin). İstanbul: Say Yayınları.

Platon (2014). *Şölen.* (Çeviren: Eyüp Çoraklı). İstanbul: Alfa Yayınları.

Platon (2017b). *Sokrates'in Savunması* (6. Baskı). (Çeviren: Ari Çokona). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Platon. (2017a). *Devlet* (33. Baskı). (Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Polanyi, Karl (1977). *The Livelihood of Man.* (Edited by: Harry W. Pearson). New York: Academic Press.

Polanyi, Karl (2010). *Büyük Dönüşüm - Çağımızın Siyasal ve Ekonomik Kökenleri* (9. Baskı). (Çeviren: Ayşe Buğra). İstanbul: İletişim Yayınları.

Prasad, Anshuman and Prasad, Pushkala (1998). Everday struggles at the workplace: The nature and implications of routine resistance in contemporary organizations. *Research in the Sociology of Organizations.* 15, 225-257.

Procacci, Giovanna (1991). Social economy and the government of poverty. (Edited by: Graham Burchell, Colin Gordon and Peter Miller). *The Foucault Effect*. U.S.A: The University of Chicago Press, 151-168.

Procacci, Giovanna (1995). A new social contract? Against exclusion: The poor and social sciences. (Edited by: Martin Rhodes and Yves Meny). *The Future of European Welfare*. New York: St. Martin Press. 96 (41), 63-78.

Propp, Vladimir (1985). Masalın Biçimbilimi. (Çeviren: Mehmet Rifat ve Sema Rifat). İstanbul: Bilim, Felsefe ve Sanat Yayınları.

Provine, Robert R. (2000). *Laughter: A Scienific Investigation*. USA: Viking Penguin.

Quataert, Donald (1986). Machine breaking and the changing carpet industry of Western Anatolia, 1860- 1908. *Journal of Social History*. 19 (3), 73-89.

Rahnema, Macit (2009). *Sefaletin Yoksulluğu Kovduğu Bir Dünya.* (Çeviren: Şule Ünsaldı). Ankara: Özgür Üniversite Yayınları.

Rahnema, Macit ve Robert, Jobert (2011). *Yoksulların Gücü.* (Çeviren: Şule Ünsaldı). Ankara: Özgür Üniversite Yayınları.

Rainwater, Lee (1969). The American underclass: Looking back and looking up. *Transaction.* 6 (4): 9.

Rainwater, Lee (1970). Neutralizing the dininherited: Some psychological aspects of understading the poor. (Edited by: Vernon L. Allen). *Psychological Factors in Poverty*. Chicapo: Markham, 9-28.

Rapp, Albert (1951). *The Orgins of Wit and Humor*. New York: E.P. Dutton.

Refiğ, Halit (2013). *Ulusal Sinema Kavgası* (3. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.

Rose, Gordon (1966). Anomie and deviation conceptual framework for empirical studies. *The British Journal of Sociology*. 17 (1), 29-45.

Rose, Nikolas and Miller, Peter (1992). Political power beyond the state: Problematics of government. *The British Journal of Sociology*. 43 (2), 173-205.

Rosenthal, Franz (2011). *Humor in Early İslam*. Leiden-Boston: Brill

Rowe, Kathleen K. (1995). *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*. Austin: University of Texas Press.

Rowntree, Seebohm B. (2010). *Poverty: A Study of Town Life*. Bristol: The Policy Press.

Rubin, Jeffrey W. (1996). Defining resistance: Contested inter-pretations of everyday acts. *Studies in Law, Politics, and Society*. 15, 237-260.

Rumi, Mevlana C. (2010a). *Mesnevi (2. Cilt: Üçüncü ve Dördüncü Defter)*. (Hazırlayan: Prof. Dr. Adnan Karaismailoğlu). Konya: Bahçıvanlar Basım.

Rumi, Mevlana C. (2010b). *Mesnevi (3. Cilt: Beşinci ve Altıncı Defter).* (Hazırlayan: Prof. Dr. Adnan Karaismailoğlu). Konya: Bahçıvanlar Basım.

Russell, Bertrand (2018). *Aylaklığa Övgü* (5. Baskı). (Çeviren: Mete Ergin). İstanbul: Cem Yayınevi.

Ryan, Michael ve Kellner, Douglas (1997). *Politik Kamera-Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (6. Baskı). (Çeviren: Elif Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sahlins, Marshall (2010). *Taş Devri Ekonomisi*. (Çeviren: Şirin Özgün). İstanbul: Bgst Yayınları.

Sallan Gül, Songül (2005). Türkiye'de yoksulluğun kadınsılaşması. *Amme İdaresi Dergisi.* 1 Mart, 25-45.

Sancar, Serpil Ü. (1997*). İdeolojinin Serüveni: Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme.* Ankara: İmge Kitabevi.

Sanders, Barry (2001). *Kahkahanın Zaferi - Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*. (Çeviren: Kemal Atakay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Saner, Hulki (1996). *Bu da Benim Filmim.* İstanbul: Kurtiş Matbaacılık.

Sarup, Madan (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm* (2. Baskı). (Çeviren: Abdulbaki Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Schelling, Friedrich W. J. (1989). *The Philosophy of Art.* (Translated by: Douglas W. Stott and David Simpson). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Schleiermacher, Friedrich (1998). *Hermeneutics and Criticism: and Other Writings.* (Translated: Andrew Bowie). Cambridge: Cambridge University Press.

Schopenhauer, Arthur (1969). *The World as Will and Representation II. Book* (Transated by: E.F.J. Payne). New York: Dover Publications.

Schopenhauer, Arthur (2009). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya - 4. Kitap* (2. Baskı). (Çeviren: Levent Özşar). Bursa: Biblos Yayınları.

Scognamillo, Giovanni (1998). *Türk Sinema Tarihi (1896-1997)*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Scott, James C. (1976). *The Moral Economy of the Peasant.* New Haven: Yale University Pres.

Scott, James C. (1985). *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance.* New Haven and London: Yale University Press.

Scott, James C. (2008). *Devlet Gibi Görmek: İnsanlık Durumunu Dğiştirmeye Yönelik Proje Nasıl Başarısız Oldu?* (Çeviren: Nil Erdoğan). İstanbul: Verses Kitap.

Scott, James C. (2014). *Tahakküm ve Direniş Sanatları - Gizli Senaryolar* (2. Baskı). (Çeviren: Alev Türker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Scott, Nathan, A. (1969). The bias of comedy and the narrow escape into faith. (Edited by: Hyers M. Conrad). *Holy Laughter: Essays on Religion in the Comic Perspevtive*. New York: Seabury Press, 45-74.

Sen, Amartya (1999). *Development as Freedom.* New York: Borzoi Books Inc.

Sennelart, Michel (2015). Derslerin bağlamı. (Edited by: Michel Sennelart). *Biyopolitikanın Doğuşu - College De France Dersleri (1978-1979)*. (Çeviren: Alican Tayla). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 269-296.

Sennett, Richard (2005). *Otorite* (2. Baskı). (Çeviren: Kamil Durand). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sennett, Richard (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü* (3. Baskı). (Çeviren: Serpil Durak ve Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sennett, Richard (2017). *Sınıfın Gizli Yaraları.* (Çeviren: Mustafa Kemal Coşkun). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Serarslan, Meral (2007). Sinema öldürüyor televizyon diriltiyor: Türk sinemasının ve tv dizilerinin ağalık sistemini ve ağayı tanımlama biçimi. *Selçuk İletişim Dergisi.* 4, 17-27.

Ses Dergisi, 19 Mayıs 1962. Cilalı İbo, Burt Lancaster, Aliye Rona, Alfred Hitchcock. Sayı: 26.

Shakespeare, William (2014). *Aşkın Emeği Boşuna.* (Çeviren: Özdemir Nutku). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Sharp, Gene (1973). *The Politics of Nonviolent Action.* Boston: P. Sargent Publisher.

Sharp, Gene (2013). *How Nonviolent Struggle Works*. Boston: The Albert Einstein Institution.

Shenton, K. Andrew (2004). Strategies for ensuring trustworthiness in qualitative research projects. *Education for İnformation*. 22:2, 63-75.

Silva, Noenoe K. (1997). Ku'e!! Hawaiian women's resistance to the annexation. *Social Process in Hwaii*. 38, 2-15.

Sim, Stuart (2000). *Derrida ve Tarihin Sonu.* (Çeviren: Kaan H. Ökten). İstanbul: Everest Yayınları.

Simi, Pete and Futrell, Richard (2009). Negotiating white power activist stigma. *Soc. Probl.* 56, 89–110

Simmel, Georg (2009). *Bireyselcilik ve Kültür.* (Çeviren: Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

Sloterdijk, Peter (1983). *Kritik der Zynischen Fernunft*. (Edited by: Erster Band). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Smith, Adam (2007). *An Inquıry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations, Books, I, II, III, IV and V.* (Edited by: Salvio M. Soares). Newyork: MetaLibri.

Sorensen, Majken J. (2008). Humor as a serious strategy of nonviolent resistance to oppression. *Peace & Change.* 33 (2), 167-190.

Spencer, Herbert (1896). *The Study of Sociology.* New York: D. Appleton and Company.

Spencer, Herbert (1911). On the physiology of laughter. *Essays on Education and Kindred Subjects.* London: J.M. Dent, 298-309.

Spinoza, Baruch (2011). *Etika - Geometrik Düzene Göre Kanıtlanmış ve Beş Bölüme Ayrılmış Olan* (4. Baskı). (Çeviren: Hilmi Ziya Ülken). Ankara: Dost Kitabevi.

Spinoza, Baruch (2016). *Teolojik ve Politik İnceleme* (4. Baskı). (Çeviren: Murat Erşen). Dost Kitabevi: Ankara.

Spivak, Gayatri C. (1988). Can the subaltern speak? (Edited by: C. Nelson and L. Grossberg). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Basingstoke: Macmillan Education, 271-313.

Spivak, Gayatri C. (1996). Subaltern talk: Interview with the editors (29 October 1993). (Edited by: D. Landry and G. Maclean). *The Spivak Reader*. Londra: Routledge, 287-308.

Spivak, Gayatri C. (2010). Yeni madun: Sessiz bir mülakat. *Toplumbilim.* 25, 55-65.

Stallybrass, Peter and White, Allon (1986). *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca - New York: Cornell University Press.

Stokker, Kathleen (2001). Quisling humor in Hitler's Norway: Its wartime function and postwar legacy. *Humor.* 14 (4), 339-357.

Strathern, Paul (1997). *90 Dakikada Sokrates*. (Çeviren: Mehmet Ukşul). İstanbul: Gendaş Yayınları.

Strauss, Leo (1965). On the spirit of Hobbes political philosophy. (Edited by: K.C. Brown). *Hobbes Studies*. Cambridge: Harward University Press, 1-30.

Streeten, Paul (1998). Beyond the six veils: Conceptualizing and measuring poverty. *Journal of International Affairs.* 52 (1), 1-31.

Sunal, Kemal (1985). Virgülüne dokunmadan Kemal Sunal. 9 Mayıs 1985, *Milliyet Renk*.

Sunal, Kemal (2000). Kemal Sunal'ın son röportajı. Hazırlayan: Müge Anlı. Yayın Tarihi: 20 Mayıs 2014. https://www.youtube.com/watch?v=w4b0v5_XyVM Erişim Tarihi: 08.011.2018.

Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev.* İstanbul: Metis Yayınları.

Swartz, David (2011). *Kültür ve İktidar / Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi.* (Çeviren: Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Şehabettin, Cenab (1976). Mizah Felsefesi (3. Baskı). (Derleyen: Hilmi Yücebaş). *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi*. İstanbul: Milliyet Dağıtım, 53-57.

Şen, Mustafa (2011). Kökene dayalı yardımlaşma-dayanışma: "Zor iş…." (2. Baskı). (Editör: Necmi Erdoğan). *Yoksulluk Halleri/Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 249-292.

Şen, Necdet (2004). Gırgır bir okul muydu? *Serüven Çizgi Roman Araştırmaları Dergisi.* 1. İstanbul: Oğlak Yayınları, 52-58.

Şenses, Fikret (2014). *Küreselleşmenin Öteki Yüzü: Yoksulluk* (7. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Şenses, Fikret ve Önder, Harun (2006). *Türkiye'de Yoksullaşma ve Yoksulluk Düşüncesi.* https://sites.google.com/site/dusuncekahvesi/tr.de.yoksulluk.onder-senses.pdf.

Şentürk, Rıdvan (2016). *Gülme Teorileri*. İstanbul: Küre Yayınları

Şenyapılı, Tansı (1996). 1980 Sonrasında Ruhsatsız Konut Yapımı. *Başbakanlık Toplu Konut İdaresi Başkanlığı, Konut Araştırmaları Dizisi*. 8, Ankara.

Şimşek, Ali (2012). Mahallenin Mizahından Mahallelinin Mizahına. (Derleyen: Tuncer Çetinkaya). Mizah, Muhalefet ve Demokrasi Ekseninde Komedinin Öyküsü. Antalya: AKSAV, 175-221.

Şirazi, Hafız (1992). *Hafız Divanı-Şirazi*. (Çeviren: Abdulbaki Gölpınarlı). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Taburoğlu, Özgür (2008). *Dünyevi ve Kutsal - Modernlerin Maneviyat Arayışları.* İstanbul: Metis Yayınları.

Tan, 11 Ocak 1943.

Tandaçgüneş, Nilnur (2012). Kent kültüründe modernizm ve sonrası: "Gözlemleyen özne"olarak flanörü yeniden okumak. (Derleyen: Hüseyin Köse). *Flanör Düşünce /*

Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 97-134.

Tanilli, Server (1996). *Uygarlık Tarihi* (9. Baskı). İstanbul: Çağdaş Yayınları.

Tanpınar, Ahmet H. (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler* (2. Baskı). (Hazırlayan: Zeynep Kerman). İstanbul: Dergah Yayınları.

Taraporewala, Irach J. 1. (2009). *Zerdüşt Dini* (2. Baskı). (Çeviren: Nice Damar). Diyarbakır: Avesta Basın Yayın.

Tatian, Diego (2009). *Spinoza-Dünya Sevgisi.* (Çevirenler: Hüsam Turşucu ve Sevin Aksoy Hancı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

Teksoy, Rekin (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi – Cilt I* (3. Baskı). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Ter-Minassian, Anahide (2000). Ermeni dergisi Gavroche'da karikatür ve hiciv (1908-1920). (Hazırlayanlar: İrene Fenoglio ve François Georgeon). *Doğu'da Mizah*. (Çeviren: Ali Berktay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 115-136.

Thomas, Keith (1977). The place of laughter in Tudor and Stuart England. *Times Literary Supplement*. 21 Ocak, 76-83.

Thomas, Laqueur (1994). *Gender and Poverty*. New York&London: Gerland Publishing Inc.

Thomas, Peter D. (2010). *Gramsci Çağı-Felsefe Hegemonya Marksizm.* (Çevirenler: İlker Akçay ve Ekrem Ekici). Ankara: Dipnot Yayınları.

Thompson, Edward P. (1966). *The Making of the English Working Class.* New York: Vintage Books.

Thomson, Philip (1972). *The Grotesque*. London: The Critical Idiom Series.

Tietze, Andreas (1977). *The Turkish Shadow Theater and the Puppet Collection of the L. A. Meyer Memorial Foundation*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.

Tokmakçıoğlu, Erdoğan (1981). *Bütün Yönleriyle Nasrettin Hoca*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Toktaş, Fatih (2016). İslam'da mizah. (Editörler: Huriye Kuruoğlu ve Mikail Öz). *Medya ve Mizah*. Ankara: Nobel Yayınları, 123-136.

Topateş, Aslıcan K. (2015). *Dilenciler / Türkiye'de Yoksulluk ve Dilenme Kültürü*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Townsend, Peter (1979). *Poverty in the United Kingdom - A Survey of Household Resources and Standart of Living.* Canada: Penguin Books.

Toynbee, Arnold J. (2006). Osmanlı İmparatorluğunun dünya tarihindeki yeri (5. Baskı). (Hazırlayan: Kemal Karpat). *Osmanlı ve Dünya / Osmanlı Devleti ve Dünya Tarihindeki Yeri*. İstanbul: Ufuk Kitap, 33-48.

Trethewey, Angela (1997). Resistance, identity and empowerment: A postmodern feminist analysis of clients in a human service organization. *Communication Monographs.* 64, 281-301.

Tunç, Mustafa Ş. (2015). Gülmek nedir ve kime gülüyoruz? (Editörler: Levent Bayraktar ve Zeynep Tek). *Bergson'dan Mustafa Şekip'e "Gülme"*. Ankara: Aktif Düşünce Yayıncılık, 87-160.

Turner, Bryan S. (2013). *Eşitlik* (4. Baskı). (Çeviren: Bahadır Sina Şener). Ankara: Dost Kitabevi.

Turner, Bryan S. (2014). *Klasik Sosyoloji.* (Çeviren: İdil Çetin). İstanbul: İletişim Yayınları.

Tülücü, Süleyman (2005). Meddah, meddahlık ve meddah hikâyeleri üzerine bazı notlar. *Atatürk Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi.* 24, 1-14.

Türkdoğan, Orhan (1974). *Yoksulluk Kültürü / Gecekonduların Toplumsal Yapısı.* Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi.

Türkdoğan, Orhan (2015). *Gecekondu ve İnsan – İstanbul Varoş Kültürü.* Konya: Çizgi Yayınevi.

Türkmen, Fikret (1996). Modern mizah teorilerine göre nasreddin hoca fıkralarının yorumu. *Uluslararası Nasreddin Hoca Bilgi Şöleni Bildirileri*. Ankara: AKM Yayınları, 47-52.

Tüzün, Selin (2011). *Küresel-Yerel Tartışmaları Bağlamında "Recep İvedik".* Doktora Tezi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Uluocak, Şeref (2012). Walter Benjamin'de "tahakkümsüzlük etiği projesi" olarak tarih ve sosyal gerçeklik. (Derleyen: Hüseyin Köse). *Flanör Düşünce / Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 176-210.

UNDP (Birleşmiş Milletler Kalkınma Programı). (2004). *Human Development Report.* http://www.tr.undp.org/content/dam/turkey/docs/Publications/nhdrs/NHDR_Turkey2004.pdf

Urry, John (2009). *Turist Bakışı*. (Çeviren: Enis Tataroğlu ve İbrahim Yıldız). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Ülger, Billur (2012). Reklamda postmodern kültürel analiz: Yeni modernlik tecrübesinde ürünün estetikleştirilmesine dair bir inceleme. (Derleyen: Özlem Güllüoğlu). *Görsel Metin Çözümleme.* İstanbul: Ütopya Yayınevi.

Üstündağ, Metin (1997). Mizah terbiyeli olmaz bozguncudur. *Hürriyet Gösteri*, Mart, 48.

Van Het Hof, Seçil D. (2015). Political potential of sarcasm: Cynicism in civil resentment. (Edited by: Altuğ Yalçıntaş). *Creativity and Humour in Occupy Movements: Intellectual Disobedience in Turkey and Beyond*. Palgrave New York: Macmillian Publishing, 30-47.

Vardan, Uğur (2009). Bu "Recep" e daha da gelmem. *Radikal,* 13.02.2009, http://www.radikal.com.tr/kultur/bu-recepe-daha-da-gelmem-921432/ Erişim Tarihi: 15.04. 2019.

Veblen, Thorstein B. (2005). *Aylak Sınıfın Teorisi*. (Ceviren: Zeynep Gültekin ve Cumhur Atay). İstanbul: Babil Yayınları.

Vischer, Friedrich T. (1846). *Ästhetik.* Leipzig ve Stuttgart.

Wacquant, Loic J. (1996). Quand le president Clinton "reforme" la pa- uvrete. *Le Monde Diplomatique.*

Wacquant, Loic J. (2008). *Urban Outcasts-A Comparative Sociology of Advanced Marginality.* Cambridge: Polity Press.

Waxman, David (1977). *The Stigma ofPoverty: A Critique of Poverty Theories.* New York: Pergamon Press.

WB (Wordbank). (2005). *Report to the MDG+5 Summit.* 14-16 (September), New York.

WB (World Bank). (1990). *Poverty.* U.S.A: Oxford University Press.

Weber, Max (1987). *Sosyoloji Yazıları.* (Çeviren: Taha Parla). İstanbul: Hürriyet Vakfı.

Weitz, Rose (2001). Women and their hair: Seeking power through resistance and accommodation. *Gender&Society.* 15, 667-686.

Williams, Raymond (1965). *The Log Revolution*. London: Penguin Books.

Williams, Raymond (1990). *Marksizm ve Edebiyat*. (Çeviren: Esen Tarım). İstanbul: Adam Yayınları.

Williams, Raymond (2017). *Kültür ve Toplum-1780-1950*. (Çeviren: Uygur Kocabaşoğlu). İstanbul: Ayrntı Yayınları.

Wilson, William J. (1987). *The Truly Disadvantaged - The Inner City, the Underclass and Public Policy.* London: The University of Chicago.

Wittgenstein, Ludwing (2006). *Felsefi Soruşturmalar*. (Çeviren: Deniz Kanıt). İstanbul: Totem Yayınları.

Woodburn, James (2009). An lntroduction to Hadza Ecology (2. Baskı). (Edited by: Richard Borshay Lee and Irven Devore). *Man the Hunter.* London: Aldine.

www.tdk.gov.tr

Yalçınkaya, Ayhan (2015). Yunan uygarlığı içinde polis ve siyaset (6. Basım). (Editör: Mehmet Ağaoğlulları). *Sokrates'ten Jakobenlere Batı'da Siyasal Düşünceler*. İstanbul: İletişim Yayınları, 23-86.

Yalçıntaş, Altuğ (2015). Intellectual disobedience in Turkey. (Editör: Altuğ Yalçıntaş). *Creativity and Humour in Occupy Movements: Intellectual Disobedience in Turkey and Beyond*. Palgrave New York: Macmillian Publishing, 6-29.

Yalom, D. Irvin, A. (2012). *Spinoza Problemi*. (Çeviren: Ahmet Ergenç). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Yaşaroğlu, Erdil (2011). Karikatürlerim benden daha komik. Röportaj: Gülbahar Karakuş, *Kelebek Güncel*, Hürriyet.

Yaşaroğlu, Erdil (2011). Karikatürlerim benden daha komik. Röportaj: Gülbahar Karakuş, *Kelebek Güncel*, Hürriyet.

Yetişkin, Ebru (2010). Postkolonyal kavramlar üzerine notlar. *Toplumbilim.* 25, 15-20.

Yetişkin, Ebru (2013). Postkolonyal düşünce ve madun çalışmalarından neler öğrenebiliriz? http://www.ebruyetiskin.com/postkolonyal-dusunce-ve-madun-calismalarindan-neler-ogrenebiliriz/, Erişim Tarihi: 07.04.2016.

Yılmaz, Bediz (2008a). Türkiye'de sınıf-altı: Nöbetleşe yoksulluktan müebbet yoksulluğa. *Toplum ve Bilim*. 113, 127-145.

Yılmaz, Cem (2008). Kürşat Oğuz'dan akt. Mutlu Tönbekici, "Cem Yılmaz mı komik Arif mi?", *Pazar Vatan*, 14.12.2008, http://pazarvatan.gazetevatan.com/haberdetay.asp?hkat=51&hid=13271. Erişim Tarihi: 15.04. 2019.

Yılmaz, Cevdet (2008b). Kentsel yoksulluk: Dayanışma, güven ve risk ilişkisinin dönüşümü. (Editör: Nurgül Oktik). *Türkiye'de Yoksulluk Çalışmaları*. İzmir: Yakın Kitabevi, 163-206.

Yılmaz, Cevdet (2010). *Risk Kapıyı Kırınca: Kentlerde Yoksulluk: Dayanışma, Güven ve Güvenlik***.** İstanbul: Libra Yayıncılık.

Yılmaz, Cevdet (2012). Yoksulluk söyleminin sosyolojisi: 1980 sonrası hükümet programları örneği. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*. 17 (1), 291-308.

Yılmaz, Zafer (2011a). Yoksulluğun ontolojik kavranışı: Maddi-sembolik süreçler bütünü olarak yoksulluk ve yoksulluk çalışmalarında tekniğin perdesini aralamak. *Topum ve Bilim*. 122, 123-160.

Yılmaz, Zafer (2011b). *Yoksulluk ve Belirsizlik: Yoksulluğun Yönetimi ve Sosyal Sorunun Kuruluşu.* Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Yüksel, Ayşegül (1990). Antik Yunan tiyatrosunda komedyanın evreleri. *Akademik Tarih*. 33 (2), 557-569.

Yüksel, S. Evren (2016). *Travma Anlatıları: Türk Sinemasında Melodram ve Toplumsal Fantezi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Ziering, Amy (Yapımcı), Dick, Kirby and Clarke, Matthew (Editors) and Dick, Kirby and Ziering, Amy (Directors). (2002). Derrida (Biograpfy and Documentary). France: A Jane Doe Films Production.

Zizek, Slavoj (2011). *Kırılgan Temas.* (Çeviren: Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

Zizek, Slovaj (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi* (4. Baskı). (Çeviren: Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

Zubritski, Mitropolski K. (2011). *İlkel, Köleci ve Feodal Toplum* (15. Baskı). (Çeviren: Sevim Belli). Ankara: Sol Yayınları

Zupandic, Alenka (2011). *Komedi: Sonsuzun Fiziği*. (Çeviren: Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.