



CİLALİ İBO: YOKSULLUĞUN "PELTEK" HALİ

Hacer Aker

Öz

Bu çalışma, Türk komedi sinemasının öne çıkan figürlerinden Cilalı İbo tiplemesine odaklanıyor. Tiplemeyle ait alanyazında beliren boşluk, çalışmanın temel motivasyonunu oluşturuyor. "Örnek olay" (case study) yaklaşımı üzerinden tasarılan çalışma, tiplmeyi derinlemesine/boylamsal olarak incelemeyi ve tipleme dolayısıyla inşa edilen temsil üzerinden yoksulların gündelik direnme biçimlerine yönelik çıkarımda bulunmayı amaçlıyor. Mevcut konuyu daraltıp netleştirme ve araştırılabilir bir problem haline getirme gerekliliği dolayısıyla da şu temel soruyu soruyor: Cilalı İbo, gündelik yaşamında siyasi süreçlere nasıl katılır ve bu katılım biçimleri hangi kavramlar ışığında listelenebilir? Söz konusu problem cümlesinin sınırlılıkları ölçeğinde üç düzey üzerinden tasarılan çalışma ilk iki düzeyde, yoksulluk, gündelik hayat, gündelik direniş ve komik olanın düşünsel izlekleri üzerine kurulan teorik hattı takip ediyor. Son düzeyde ise örnekleme alınan filmleri metaforik ve metonimik okumaya tabi tutuyor. Elde edilen bulgular, Cilalı İbo'nun, yetişkini çocuklaştırarak, çocukluk yılları tasasızlığına geri dönme arzusunu ortaya koyuyor. Böylece tipleme, yalnızca kendi içinde bir korunma gereksinimi değil, çocuk öz nitelikleri ve ayrıcalıklarını da yetişkin yaşa aktarmış oluyor. "Pelteklik" dolayısıyla açığa çıkan bu "oluş/haline geliş", ana dilin göçebeleştirilmesi ve insanlar arasındaki ilişkilerin alışıldık uyumunun aşınmaya uğratılmasına zemin hazırlıyor. *Cilalı İbo* tiplemesi/filmleri üzerine yazılan metinlerin sınırlı sayıda ve değini boyutunda olması, çalışmayı anlamlı kılıyor.

Anahtar Sözcükler: Cilalı İbo, yoksulluk, gündelik hayat, gündelik direniş, yapıçözüm.

Geliş Tarihi | Received: 27.01.2021 • Kabul Tarihi | Accepted: 18.05.2021

Dr. Öğr. Üyesi, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0116-6462> - E-posta: haceraker@selcuk.edu.tr

CİLALI İBO: THE "LISPER" STATE OF POVERTY

Abstract

This study focuses on the character of Cilalı İbo, an important but neglected character in Turkish comedic cinema. As a case study, it offers an in-depth and longitudinal study of the character and, through this lens, draws conclusions about the everyday forms of resistance poor people employ. It explores the political processes in which Cilalı İbo participates in his daily life, and it analyzes the conceptual forms these acts of participation take. The study has three levels: (a) poverty, everyday life, and everyday resistance; (b) the philosophical path employed by humor; and (c) a metaphoric and metonymic reading of the *Cilalı İbo* films. The study argues that the character of Cilalı İbo behaves childishly through a desire to return to the carefree years of childhood, embracing a mechanism of self-defense that transfers the attributes and privileges of childhood into adulthood. This "becoming," revealed through his lisp, paves the way for the deterritorialization of the native language and a movement beyond the usual harmony of human relations.

Keywords: Cilalı İbo, poverty, daily life, daily resistance, deconstruction.

Giriş¹

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 failerin 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 ayırıştırılmayacak olan maddi ve sembolik etkilere odaklanmıştır. Hermeneutik (yorumbilim) ve fenomenolojik (görüngübilim) gelenekle önu açılan, postyapısalcı argümanlar ve kültürel çalışmalar geleneği ile şekillenen bu çaba, önerdiği formülle yapı ve fail arasındaki akışkanlığa, süreğenliliğe ve etkileşime dikkat çekmiştir. Bu çalışma söz konusu bu yönelimi takip ederek, yoksulların tahakküm edici pratikler karşısında edilgen olmadıklarını, popüler kültür metni olan popüler filmler (Cilalı İbo filmleri) üzerinden göstermektedir. Nitekim bu filmler Hall'un da belirttiği gibi, "dönüşümlerin üzerinde işlediği zemin"dir (1997, s. 15). Bu bakıma, yoksulluk ve siyasal olan arasındaki ilişkiyi sinema üzerinden inceleyen bu çalışma, Türk komedi sinemasının Cilalı İbo filmleri dolayısıyla bu dönüşüme nasıl karşılık verdiği sorusuna üç düzey üzerinden yanıt aramıştır.

İlk düzeyi teşkil eden tartışma iktidarla olan ilişkisi bağlamında Cilalı İbo'yu merkeze almıştır. Cilalı İbo'nun 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, tiptemenin 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. Böylece Cilalı İbo'nun içine doğduğu yoksulluğu, bireyselleştiren (yoksulu suçla) ya da bütünselleştiren (sistemi suçla) yaklaşımlara alternatif olarak, 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. Bu kavrayış, üçüncü soruya cevap verecek

¹ Bu çalışma Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Anabilim Dalı'nda "Türk Sinemasında Yoksul-Madun Öznenin Direniş Pratikleri" adlı doktora tezinin bir bölümü temel alınarak hazırlanmıştır.

bir tartışmaya da imkân tanımıştır. Cilalı İbo'nun 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, Cilalı İbo'nun, iktidarın tahakküm edici pratiklerine karşı kendi yaşam alanını korumak ve fırsatını bulduğunda da yenilerini kazanmak için gizli ve açık senaryolar (James Scott) ve idare edici pratiklerle (Michel de Certeau) birtakım etkinliklerde bulunduğudur. İkinci düzey, birinci düzeyden damıtılan kavramlarla siyasalın gündelik kuruluşu bağlamında Cilalı İbo filmlerinde gülmenin ve gülünçleştirilen öğenin rolüne ilişkin içeriğin belirlenmesine yöneliktir. Tiplemenin temsilinde komik olanın ne olduğu, komik olan üzerinden bir direniş siyasetinin nasıl ve ne şekilde mümkün olabildiği ve bunun bir "tür olarak komedi" üzerinden hangi kodlar kullanılarak işletildiğinin sorgulandığı bu düzeyde, tarihsel verilerden ve tarihsel konumlamaları işaretleyen seçili düşünsel tartışmalardan yararlanılmıştır.

Üçüncü ve son düzeyde çıkarımları yönlendiren yöntembilim, Deridacı anlamda hermeneutik ve fenomenolojiktir. Cilalı İbo tiplemesi üzerinden çalışmanın amacına yönelik belirlenen araştırma sorularını, özneler ve toplumsal yapılar arasındaki ilişki biçimlerine bakarak tarihsel okuma perspektifinden yorumlama esasına dayanan bu düzey, filmleri olumsuzluk mantığına yaslanarak "kültürel metin" olarak ele almış; onları, maduniyet, gündelik direniş paradigması ve komik üzerine düşünsel izleklerin teorik ardağanına dayanarak postyapısalcı yaklaşımın argümanlarıyla, ideolojik metaforlara karşılık onların altını oyan metonimik bir yaklaşımla, diğer bir deyişle yapıçözümçü yöntemin referanslarıyla anlatıları açısından metin analizine tabi tutmuştur. Özelden genele ve parçalardan bütüne ulaşmayı amaçlayan çalışma, tümevarımsal aklın imkanlarından yararlanmışır.

Elde edilen bulgular, "berduş: yıldızlar arasına yolculuk", "tek hece iki kelime: peltek ya da pelte", "çocuksuluk, kurbanlaşma: toplumsala direnme", "mekanik alan, makine insan", "melez soytarı", "biçimsel ihlal: seyirciyle konuşma", "olumlama/olumsuzlama/olumsuzlamanın olumlanması", "mış gibi yap(ma): düş de olsa", "bölünmüş benlik: bir adam iki rol", "sinek vızıltısı: tehdiye tedbir", "gurur ya da özsaygı: doğruluk iddiası", "efendinin dili, hizmetlinin sesi: acaip kılıklı biri", "sinek gibi ezmek: kendinde cesaret", "deve ya da düello: gizli senaryo", "gönüllü yoksulluk ya

da yoksulun gönlü", "dilencinin intikamı: araba kazası" ve "erkeklik krizi: aç mı açıkta mı" temaları üzerinden kategorilendirilmiş ve görünür kılmıştır. Cılalı İbo üzerine yazılan metinlerin sınırlılığı göz önüne alındığında, çalışmanın, Türk komedi sineması yazınına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Berduş: Yıldızlar Arasına Yolculuk

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, s. 89). Halk sinemasını karakterize eden unsurları ise şöyle sıralar yönetmen: Yıldız kişilikler, yabancı filmlerden uyarılma 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 tiyatrolaştırdığı² çok partili dönemle birlikte sinema dilini geliştirme çabasıyla ortaya çıktığını düşündüğü Lütfi Ömer Akad, Atıf Yılmaz ve Osman Seden gibi yönetmenleri ise Batılı tiyatro etkilerinin yerine Batılı sinema dilini getirmek çabasının ötesine gidemedikleri için eleştirir (2013, s. 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, s. 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" (2009, s. 478). Ancak Türk sinemasında bir "geçiş"ten

² Muhsin Ertuğrul, 1917-1950 yılları arasında 27 komedi filmi çekmiştir. 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 etkili olmuştur. Tiyatro eserlerinden uyarılan filmlerin yanı sıra, ağırlıklı olarak geleneksel komedi unsurları ve karakterlerinin etkili olduğu filmler ise sayıca az olsa da vardır (2016, s. 248).

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, s. 479-480).

Söz konusu girişimler de göstermektedir ki Türk sinemasının son on yılda (1950-60) kat ettiği mesafe, "öz olarak seyirciye yaklaşmak, seyirciye yakın olanı vermek, seyirciyi istismar edinceye dek seyirciyle sürekli bir ilişki kurarak 'arz-talep süreci'ne³ ulaşmaya çalışmak" (Scognamillo, 1998, s. 146) olmuştur. Örneğin, ünü gittikçe artmakta olan şarkıcıları dinlemek için pahalı gazinolara gidemeyen dar gelirliler, sinema aracılığıyla onları dinleme olanağı bulmuş (Onaran, 1994, s. 72); oyunculuk yeteneği olmamasına rağmen Zeki Müren'in başrol oynadığı filmler büyük ilgi görmüştür (Teksoy, 2009, s. 480). Bu bakımdan Cilalı İbo'nun geniş halk kitlelerince tanınmasıyla, Zeki Mürenli *Berduş*⁴ (Osman F. Seden, 1956) filminde yer alması arasında anlamlı bir ilişki kurmak kaçınılmazdır. 1956 yılında gerçekleşen bu buluşmayı Feridun Karakaya, 1962 tarihli *Ses Dergisi*'ne verdiği röportajda şöyle anlatacaktır:

³ 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>).

⁴ *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.

Zeki Müren'in "Berduş" filmi çekiliyordu. Bir boyacı rolü vardı. Rolü canlandırarak 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"⁵ yapan, adını da İbo koyan Feridun Karakaya'nın kendisidir. Çünkü ona göre her ne kadar iyi yapılırsa yapılırsın "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, Karakaya'nın gözlemlerini doğrulayan şey nedir? Türk halkı neden kekemeye değil de peltek olana ilgi göstermiştir?

İki Hece, Tek 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 imgelemine pekiştiren bir diğer ayrıntıdır. Feridun Karakaya bununla da yetinmemiş, bu ismi şapkasına "Cilalı" ön eki ile birlikte kazı-

⁵ 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.

mıştır. 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).⁶ Karakaya'nın çocuk tiyatrosunda uzun yıllar geçirmiş olmasının Seden'in kaygılarını tetiklediği düşünülebilir. Ancak daha da önemlisi "Cilalı İbo" etiketinin (bedenin sözel olmayan çığılığı), "başın üstünde yerinin olması"yla⁷ 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, s. 44). Bu bakımdan "İbo'nun peltekliği", dildeki bu çocuksu fark/eksiklik ve bunun toplumda bulunduğu karşılık/fazlalık, Türk toplumunun Batı karşısında "kendi çocuk kalmışlığıyla baş etme, kendini gülünç bırakmış bu yazgıyı sevebilir bir şeye dönüştürme, Batı'nın tuttuğu aynada beliren çocuk imgesini tersyüz etme" (Gürbilek, 2012, s. 41-42) çabasıyla açıklanabilir. Gürbilek'in 60'lı yıllar Türkiye'sine *Acıların Çocuğu* üzerinden bakmamızı önerdiği bu kavrayış, "erken yaşta büyümek zorunda kalmak", yani çocukluğunu yaşayamamak ve "bu yüzden de hep çocuk kalmak" temalarıyla "çocuk kalmış toplum" (2012, s. 41-42) hissiyatına odaklanır.

Çocukluğun "sona ermemesi" Deleuzecü terminolojide disiplinler ve denetim toplumlarını ayırt edici kılan "yarı-kararlı bir durumdur". Çünkü disiplinler bir toplum, düzgün bir insan olmanın başlangıç noktasını düzgün bir çocuk olmakla, dolayısıyla da disipline edilmek ve normalleştirmekle ilişkilendirir. Ancak panoptik sınırların yok olmasıyla

⁶ 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).

⁷ "Başın üstünde yeri olması" ifadesi ile ikili bir yapıdan bahsediyoruz. İlki bu etiketi bedenine kazınması, ikincisi bunu bir kazanıma dönüştürmesi. Şöyle ki, gündelik hayatında salt ekmek yiyerek öğününü geçiren Karakaya, yer aldığı filmlerin tamamında yoksuldu. Ayakkabı boyacısidir. 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 Mürenli *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*'daki (Osman F. Seden, 1958) yerini almıştır.

kendini belli eden denetim toplumlarında, hiçbir şey sona ermez; yarı-kararlı durumlar ortaya çıkar (Deleuze, 1995, s. 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, s. 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 düşünölmelidir: 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, s. 108). Bu bakımdan bir Ayşecik, Ömercik, Sezercik ya da Yumurcak değildir Cıralı 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/çıkartına ulaşmak adına yapmıştır. Böylece özgürlüğün sıkıntılarına katlanmadan nimetlerinden yararlanmaya çalışmış; var olmanın 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 olgunlaşmamışlık biçiminde doruk noktasına varır bu. İkincisindeyse, suç yokluğu, kötölük yapabilmekten uzak olma anlamına gelir ve kendi kendini kurban biçiminde ortaya koyar. Çocuksuluk, yalnızca bir korunma gereksinimi değil, çocuk öz nitelikleri ve imtiyazlarının yetişkin yaşa göçertilmesidir aynı zamanda. Sınırsız bir talepkârlıkla korkusuzluk isteğini birleştirir, herhangi bir sorumluluğa/zorunluluğa tabi olmadan kendi yükümlülüğünün sırtlanması isteğini sergiler: Hiçbir şeyden vazgeçmeyecektir (Bruckner, 2006, s. 17-19). Bu bakımdan İbo'nun durduğu yer, "biri ve öteki olma durumu arasındaki aralık; dışarıda kalan öteki durumun açtığı boşluktur" (Açikel, 1996, s. 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, 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 mâni 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, peltekliliği Greimas'ın vurguladığı anlamda bir "tarz" olarak ele almamıza ve bu yolla anadilin/yetişkinliğin bilinçli olarak bozuma uğratıldığını düşünmemize olanak sağlar.⁸ Tarz burada, "simgesel bir planda ortaya konulan dilsel bir yapıyı, bir insanın temel yaşam tarzını" (Greimas, 1962, s. 245) özgün kılandır; tekil olanın yan anlamlarını ortaya koyandır. Tümcelerini kurma ve evirip çevirme sanatına (Certeau, 2008, s. 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, s. 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 çevirerek, manevralar yapan" (Certeau, 2008, s. 47) Cilalı İbo, kalabalık bir "alet çantası" (Wittgenstein, 2006, s. 18)'na sahiptir. İster alet olsun ister sözcük, her ikisi için de ancak ne işe yaradıklarını öğrendiğimizde anlamlarını keşfettiğimiz söylenebilir.

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, s. 69). Dolayısıyla Cilalı İbo'nun dile yaptığı

⁸ *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.

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), dili kullanımlarında açığa çıkan keskin fark, bu kavrayıştan izler taşır. Bir tarafta edebi ve kusursuz diliyle Berduş, 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, s. 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 öğelerinin 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)⁹ görmek mümkün olmuştur. Elbette oyunu yöneten bir kurallar bütünü vardır ve bu kurallar bütünü tanımadan, Cilalı İbo'nun "dil"e nüfuz eden kimliği, "dil"i başkalaştıran üslubu ve "dil"e yaptığı müdahaleyi anlamak mümkün değildir. O halde cevaplanması gereken soru şudur: Cilalı İbo filmlelerinde oyunu yöneten kurallar dizisini oluşturan öğeler nelerdir?

Mekanik Alan, Makine İnsan

Cilalı İbo tavır, jest ve hareketleri ile basit bir makineyi hatırlatır: "Kafasının dikine gitmeyi, dinlememeyi ve işitmek istememeyi sağlayan özel bir tür katılık" (Bergson, 2014, s. 119). Hayatın pürüzsüz akışında bir duraklamayı ima eden bu komik oluş, katılık ve otomatizmin esneklik ve itkiye galebe çalması olarak düşünülebilir. Yani Cilalı İbo örneğinde bizi güldüren şey, onun kendini yerde bulması; bu değişiklikteki istem dışılık, diğer bir deyişle sakarlıktır. Kendinin bilincinde olmayan tipleme, Bergsoncu terimlerle, "hiçbir lafı dinlemek istemeyen birinden hiçbir şeyi görmeyen birine ve buradan da sadece görmek istediklerini gören birine

⁹ Öztürk Serengil'in hayat verdiği tipleme, *Temem, Bilâkis, Abidik, Gubidik, Helal, Adanalı Celal* gibi argoların görünür olduğu filmlerde, 1963 yılından itibaren izleyiciyle buluşmuştur.

doğru belli belirsiz bir geçiş" (2014, s. 119) yaşar. 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 fark edilmesi, izleyicinin dikkatini dağıtmayı başarması, yeniden ortaya çıkmasının beklenmesi ve beklenilenin de o anda ortaya çıkmasıdır. İzleyici istemeden de olsa gelecektir. Çünkü artık hayat değil, onu taklit eden otomatizm vardır karşımızda. Onun (otomatizmin) şaşkıncı katılığına, esneklik vaadini yerine getirmedeki beceriksizliğine güleriz. "Soytarılar kuşkusuz bunu uzun zaman önce sezmişlerdir" (Bergson, 2014, s. 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, s. 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" (Fo, 1991, s. 172). Bir bakıma düzenin "benim gibi düşünmemekte serbestsin, ancak o andan itibaren aramızda bir yabancısin" 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 gel-

diğinde kendini gülme konusu olmaktan çıkarabilmiştir. Cılalı 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 Cılalı İbo'yu kavrayışımıza nasıl katkı sağlar? Yeri geldiğinde izleyicisiyle konuşan, onları oyuna dâhil eden soytarılara karşılık, Cılalı İbo beyazperdeden bu oyunu nasıl kuracaktır? Bir ortaoyunu izleyicisi oyun izlediğinin farkındadır da aynı şeyi Cılalı İbo filmlerini izlemeye giden seyirci için de söyleyebilir miyiz? Söz konusu sorulara yanıt vermek için anlatıların içine sızan şu çatıktan yararlanabiliriz: Filmlerin film olduğunu izleyiciye tekrar tekrar hatırlatılması.

Biçimsel İhlal: Seyirciyle Konuşma

Sinemada yabancılaştırma efekti denilen bu türden bir kullanım, yukarıda bahsi geçen iki tipten de içine dâhil olduğu oyunların temel motifidir: İzleyici ona sunulanın bir oyun olduğunun farkındadır. Çünkü yeri geldiğinde karakterler izleyiciye döner ve onlarla konuşur. Tıpkı Cılalı İbo'nun film başlarken, filmin içinde ya da sonuna gelindiğinde kameraya dönüp, seyircisiyle konuşması gibi¹⁰. 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

¹⁰ Mehmet Dinler'in yönetmenliğini yaptığı 1961 yapımı *Cılalı İbo Zoraki Baba*, bu kullanımın en net örneğini sunar. Filmin açılış sahnesinde Cılalı İbo Marilyn Monroe'ya benzeyen bir kadının ayakkabısını boyamaktadır. Kamera yaklaşır ve kadraya İbo'yu alır. Kameraya dönen İbo, "O meyaba şinek aykadaşlayım. Nabey ya! Nassınız? Ay nasıl özledim sizi! Hadi bakalım, sıyaya geçin. Sen değil yavyum, sen sonya geliysin..." diyerek seyircisine seslenir. Devam eden sahnede kamera, İbo ve boyadığı insanların bacaklarına odaklanır. Ardı ardına kundurasına uzanan ayakkabıları makine hızında boyayan Cılalı İbo, arada bir kameraya bakarak seyircisine göz kırpar. İbo'nun elleri bir kadının ayakkabılarını değil, bacağını boyadığında ise şu ses duyulur: "İyi biy meslekti şu bizim boyacılık." *Cılalı 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. Cılalı İbo, seyirciye dönerek şöyle seslenir: "Sizden de hiçbir filmde rahat yok. Bakmayın canım hadi ayık evleyinize." Brecht'in "göstermecî oyunculuk" dediği bu türden bir kullanım, "Seyirciye yöneltlen 'Gördün mü!' ünlemiyle, 'Sen bu konuda nasıl düşünüyorsun bakalım?'" (Brecht, 1994, s. 27) sorusunu sorar. Böylece seyirciyle özdeşleşme tümüyle reddedilmez; sadece denetim altına alınır.



Görsel 1: *Cıralı İbo Kadın Avcısı* filminde Seyirciye Yöneltilen Bakış (Ekran Görüntüsü)

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 özdeşleşmesinde araya giren bu çatlak, seyircinin perdede yaşananlara kendi başına geliyormuşçasına üzülp, sevinme ya da öfkelenme yönünde duygusal tepkiler vermesinin de önüne geçer. Zaten yabancılaştırma tekniği ile de amaçlanan, seyircinin anlatılmaya çalışılanlar üzerine kafa karışıklığı yaşamaması ya da kafa yormasını sağlamaktır (Brecht, 1997, s. 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.

Olumlama/Olumsuzlama/Olumsuzlamanın Olumlanması

Benzer bir kullanım¹¹ *Cıralı İbo Perili Köşkte*¹² (Osman Nuri Ergün, 1963) adlı filmde sık sık karşımıza çıkar. Filmin karakterlerinden Vernik Ali, adres soran birine "Abi biz orda film çektik, köşeyi dönünce gösterirler"

¹¹ *Cıralı İbo Almanya'da* filminde de benzer anlatımlara rastlamak mümkündür. Hitler'in kılığına girerek, onun bir deli olduğunu ispatlayan Cıralı İbo, filmin sonunda akıl hastanesinden kaçan Hitler'i yakalaması için Almanya'dan bir davet telgrafı alır. Bunu duyan Hitler'in tepkisi şu olur: "Cıralı İbo buraya geliyormuş, gelsin. Öbür filmde ona gösteririm. Hele bir gelsin. O zaman onu astıracağım."

¹² *Cıralı İbo Perili Köşkte*, tiptemenin uyuşturucu kaçakçılarıyla olan mücadelesini konu edinir. Cıralı 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. Cıralı İbo, bu hayali kurgunun üzerine giderek köşke girecek ve bir dizi olay sonrası hem çeteyi çökertip hem de mirasına kavuşacaktır.

diyerek yanıt verir. Sahne ilerler. Cilalı İbo'ya bir çocuk mektup getirir. "Sen beni neyeden tanıyorsun?" 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 nine-sinden 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 göymedi 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 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 iş birliği 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 fark eden Cilalı İbo, ölmüş gibi yapar. Yarattığı bu simülasyonla saldırganlardan kurtulur. Çünkü "aldatmaca daha zayıf, daha az kanlı-canlı birey-

lerin kendilerini ayakta tutmalarının aracıdır; zayıf olduklarından, var olma kavgasına boynuzlarla ya da yırtıcı hayvan dişleriyle katılamazlar" (Nietzsche, 1998, s. 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 kalırsınız." 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 tiptemenin kendini beğenmişliğini de gözler önüne serer. Toplumsal hayatın doğal ürünü olmakla birlikte kendini beğenmişlik, "en âlâ bir gülünç kusurdur" (Bergson, 2014, s. 111). Ve belki de bu, en çok zayıflar için bir gerekliliğe dönüşmektedir. Böylece kişi kendindeki eksikliği düş yaşamının yalanları içinde de olsa tamamlayacaktır.¹³

Bölünmüş Benlik: Bir Adam İki Rol

Cilalı İbo filmlerinde sınırı aşan bir diğer ihlal çoklu kişilik kullanımıyla ilgilidir. Aynı oyuncunun iki rolde yer alması¹⁴, 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 çatışıyordu Cilalı İbo. Mücadelesi kendisiyledir. İçindeki kötü olana savaş açmıştır. Savaşını onun kılığına girerek ya da o zannedildiğinde

¹³ Nietzsche'ye göre bu bir tür horlamadır. Ve aslanan güçlü bir istençle horlamaları giderebilmektir (1998, s. 56).

¹⁴ 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 işletmecisi 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* filmlerinde "Çoklu Kişilik Kullanımı"na ilişkin görseller (Ekran Görüntüsü) (Sıralı olarak)

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.

Goffman'ın bireyi oyuncu (uygulayıcı benlik) ve karakter (karakter benlik) olarak formüle eden çözümlemesi (2014, s. 234) ve Sennett'in "gerçek ben" yani "iç benlik" ve "rol yapan ben" yani "dış benlik" arasında yaptığı ayırım (2005, s. 147-148), söz konusu filmlerde karşımıza çıkan görünümleri adlandırmada kolaylık sağlayabilir. Cilalı İbo iyiyi temsil edilişle karakter/gerçek ben, benzerleri ise kötüyü temsil edilişle 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 deyişle, "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 ayakdaşım" (*Cilalı İbo*

Perili Köşkte) olur; yeri geldiğinde "siyekoğlu siyekler". Sinek, Canetti'ye göre kitlenin en güçlü sembollerinden biridir (2006, s. 43, 114). Sineklerin oluşturdukları tehdidi büyük kitleler halinde ve birdenbire belirmelerine dayandıran yazara göre, aksi durumda bu "minik yaratıklar" bir tehdit oluşturmaz. Dahası, korkularımız yerini küçümseme duygusuna bırakır; yok edilmeleri dahi vicdanımızda cezalandırılmaz. Çünkü onlar "kanun kaçağıdır" (Canetti, 2006, s. 208). "Havadan civadan milyonlay kazanıy"; "insanız diye oyalıkta dolaşılar." Patronum edasıyla gün boyu uyur; kurulmuş saat gibi hergün aynı saatte evin yolunu tutarlar. "Evlatlayım çalışın çalışın demekten başka bi şey bilmez", "Lağım çukuyuna düşse, ayıyt ediyemez"ler (*Cilalı İbo Kadın Avcısı*). Bu dilsel pratiklerde açığa çıkan sayıtlardan ilki, zenginliğin (kendinde değil) davranış kalıpları ve yaşanış biçimi açısından kötü addedilmesi; bir diğeri ise kamusal karşılaşmalar da 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 İddiası

Ancak Scott'dan hatırlayacağımız üzere direniş sadece maddi alanda değil o sömürüyü besleyen kişisel aşağılamalardan (statü tahakkümü) da kaynaklanır. Çünkü tahakküm sürecinin kendisi, kaçınılmaz bir şekilde güçsüz olana şu ya da bu türden hakaretler yönelten sistematik bir süreçtir (Scott, 2014, s. 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, diğerrinin kabre girdiğini bilmezler. Bu tümcenin içinde barındırdığı tehdidin "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, s. 75) ile ilişkili düşünülebilir. Bonhoeffer, "her zaman, her yerde, herkese aynı şekilde doğruyu söyleme iddiasında bulunan" bir kimsenin kinik olduğundan bahseder. "İnsani zaafllara hiç pay bırakmayan bu kişi, insanlar arasındaki yaşayan doğruyu yok etmek ister" (Bonhoeffer, 1998, s. 75) der. Söz konusu kavrayış, mevcut değerleri değersizleştirmek gerektiğini, bu yüzden de kendine inanmayan insanların yalancı olduğunu

dillendiren Nietzsche (1964, s. 141) düşününde de karşılık bulur. Kendine inanan bu kinik tavır, Scott'ın Çek oyun yazarı Vaclav Havel'den aktardığı üzere politik öneme sahip bir edimdir (2014, s. 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: "Acaip kılıklı bir adam geldi sizinle görüşmek istiyormuş." Bir hizmetlinin, kendinden daha aşağıya konumlandığı 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: Acayp kılıklılar, boşa kürek çekmezler. "Oğlum" ifadesinin arkasına saklanan bu hiyerarşik dil, seslenişin içinde barındırdığı samimiyet yanılısamasını da açık eder. "Ben şimdiye kadar kendim için kimseden bir şey 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 çitıy çitıy 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, 1846/1976, s. 40) arasına net bir sınır çeken tiplere, Wacquant'ın (2008) "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, s. 176). Ancak söz konusu onur ve itibar olduğunda Cilalı İbo sessiz kalmaz; direnişini sahne arkasına bırakmaz. İktidara doğruyu söylediği o anlarda tiplere, bir çocuk masumiyetinde "Kral çıplak!" diyerek haykırır: "Siyek oğlu siyeklerin topunun ciğeyini biyayaya getiyen bir kedi doymaz. İnsan payayla adam olsaydı, oooo..." Kapı dışarı edilir. Kolundan tutan hizmetlilere döner ve şöyle seslenir: "Siz de böyle aç insanlarla 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, Canetti'nin de dediği gibi, 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 (Canetti, 2006, s. 208). 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 deyişiyle "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 tokadın 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" (2014, s. 75) kendini ifade ettiğini hatırladığımızda, 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 Cıralı İbo, "deve" (onun ifadesiyle) ile girdiği mücadeleden kazandıklarıyla (takım elbise) sarar. Remzi Baba'nın artık yeniden ayağa kalkmak için bir sebebi vardır (*Cıralı İbo Kadın Avcısı*). Bu bakıma, dilenci, işsiz ve bir ayakkabı boyacısı arasında açığa çıkan yatay hiyerarşik dil, yoksulluğu benzetimsel olarak tanımlamaktansa, aralarındaki bağlantılığı tanıyarak farklılıkları olumlar.

Dilencinin İntikamı: Araba Kazası

Ancak "deve"ler türlü türlü"dür. 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" (Chatman, 2008, s. 126) ve başkalarına karşı saygısı olmaması gerekir. Çünkü o, gururu söz konusu olduğunda duyurganlaşır. Hakkı olanı güzellikle değilse kurnazlıkla almasını da bilir. Nitekim "kadın-oluş" imkânıyla aştığı sınırlar ve(ya) ihlallerde Cıralı İbo, öfkesini dindirmek için zekâsını konuşTURUR: Bir taktik uygulayıcısı, Certeaucu idare etme pratikleriyle sahnededir.



Görsel 3: *Cıralı İbo Kadın Avcısı* filminden "Kadın-Oluş" İmgelerine İlişkin görseller (Ekran Görüntüsü)

Remzi Baba için çaldığı kapıdan kovulan İbo'nun, onu kovanlara/dilencilikle itham edenlere karşı bakışı yön değiştirmiştir: Onlar artık "siyek" değil "deve"dir. Öfkelenmişlerdir İbo'yu. Kadın kılığına girer, kucağına da beze sarılmış oyuncak bir bebek alır. Atar kendini arabanın altına. Şoför her ne kadar "kendini attı" dese de İbo'nun arkadaşları başlarlar söylenmeye. "Bittim ben, ne yapacağım şimdi" diyen zengin iş adamına (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, s. 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*).

Parayı eline geçirdiği ilk an, arkadaşlarına yönelerek "haydi zam-payalığa" der. Meyhanede onlarca kadının arasında "öldüm ben" diyerek eğlenir; "koymayın hepimize 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 toplumdaki açık bir topluma geçişte yaşanan



Görsel 4: *Cilalı İbo* ve *Tophane Güülü* filminden *Havaya Uçma*, *Ağzından Ateş Çıkarma* ve *Erkekleri Kadın Kılığında Görme Anları* (Ekran Görüntüsü)

bu sürçmeler, 60'lı yıllar Türkiye'sine göre önemli bir çıkıştır: Toplumun mevcut ahlaki değerlerine açıktan bir saldırıdır. Filmlerde edilgen konumlandırılmalarıyla görünür kılınan kadınlar için de bir saldırı. Onlar da her an bu dokunuşlara hazırdır. Ya oldukça saftırlar ya da hafifmeşrep. 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 furçasının habercisi gibidir: "Uykudan önce okunan birer ninni" (Atayman & Çetinkaya, 2016, s. 95). Nitekim geçmişin silüeti, 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 aldırın sebep, Cilalı İbo olmaya neden engel olamamıştır? "Kaldı ki seks filmlerinin öykü çatısı da büyük oranda komedinin izdüşümlerini kullanır" (Atayman & Çetinkaya, 2016, s. 92).

Görünen o ki Cilalı İbo seçen, seçim yapan kişidir: "Komediye indirilmiş bir erotizm" ile yasal sınırlamaları kollayarak ve esneterek birikmiş dürtü basıncını azaltmaya yönelmiştir. Ancak bir farkla: O kadınlara "yürüme" 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.

Sonuç

Genel cepheden açığa çıkan sonuç, iktidarın tahakküm edici pratiklerinin maddi ve ideolojik olduğu kadar, cezalandırıcı, dışlayıcı ve suçlu-laştırıcı pratiklerden oluştuğudur. Aşağılama, hakaret ve onura yönelik saldırılarla kendini belli eden bu yapı içerisinde, yönetimselliğin dışlayıcı dili, "dilenci", "yalancı", "acaip kılıklı", "hırsız" vb. ifadelerle kendini göstermiştir. Cilalı İbo temsilinde ayrıntılı ve sistematik toplumsal tabiiyet biçimlerine tabi olan yoksullardan beklenen kamusal davranış tarzları ise hürmet, çalışma disiplini, koşulsuz itaat ve olumlamadır. Buna karşılık, Cilalı İbo'nun siyasal süreçlere kendi yaşam dünyası çerçevesinde gerçekleştirdiği birtakım etkinliklerle katıldığı, ancak bu etkinliklerin "niyet" taşısa da "tanınma"diğını vurgulamak gerekir. Söz konusu etkinlikleri şu şekilde özetlemek mümkündür: Cilalı İbo dil üzerinde bıraktığı peltelerle, ana dili göçebeleştirerek insanlar arasındaki ilişkilerin alışıldık uyumunu aşınmaya uğratmıştır. Çocuksulaşma ve kurbanlaşma ile toplumsala direnen tiplene, çift rollerde karşımıza çıktığı anlarda yaralı/yarı benliğine dair ipuçları sunmuş; özsaygısına ya da gururuna dokunulduğu anlarda doğruluk iddiasıyla sahneye çıkmıştır. Maddi tahakküme gönüllü yoksulluğuyla karşı koyan tiplene, 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 soyтары görünümündedir. Bu bakıma tiplenenin tahakküm edici pratikler karşısında mevziisini gerilimli bir etkileşim içinde korumaya gayret ettiği ve kuralları asimmetrik güç ilişkileri içinde esnetmeye çalıştığı söylenebilir.

Cilalı İbo temsilinde oyunu yöneten kurallar bütünüün genel bir çerçeve içerisinde değerlendirdiğimizde, bu filmlerin doğrudan bir protesto söylemi barındırdığını söylemek güçtür. Cilalı İbo protestoyu daha çok 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 olmamayı gözü doymaz isteğın çifte dilinden konuşur. İğneleyici bu dil,

açık sözlü dürüstlüğünün bir ürünü değil, "yaralı/yaralı 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, "mazlumunu yüceltmez"¹⁵, 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 değiştirmiş. Daima benden örnek 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", pelteklidir: İbo'nun zenginliği de yoksulluğu gibi peltektir.

¹⁵ Adorno, mazlumluğun yüceltilmesini, onları mazlumlaştıran sistemin yüceltilmesiyle eşdeğer görür (2005, s. 29). Adorno'ya ithafen Gürbilek de mazlumluğun yücelten üslubun hem gerçekliği perdeleyeceğini hem de mazlum zalime borçlandıracağını (2008, s. 111) yazar.

Kaynakça

- Açikel, F. (1996). Kutsal mazlumluğun psikopatolojisi. *Toplum ve Bilim*, 70, 153-198.
- Adorno, T. W. (2005). *Minima Moralia-Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar* (5. Baskı). (Çev. O. Koçak & A. Doğukan). Metis.
- Arslan, U. T. (2005). *Bu Kabuslar Neden Cemil-Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. Metis.
- Atayman, V. & Çetinkaya, T. (2016). *Popüler Sinemanın Mitolojisi*. Ayrıntı.
- Bergson, H. (2014). *Gülme* (Çev. D. Çetinkasap). Kültür.
- Bonhoeffer, D. (1998). Doğruyu söylemek'ten kasıt nedir? (Çev. Ö. Arıkan). *Cogito-Yalan*. 16, 73-76.
- Brecht, B. (1994). *Oyun Sanatı ve Dekor* (Çev. K. Şipal). Cem.
- Brecht, B. (1997). *Epik Tiyatro* (Çev. K. Şipal). Cem.
- Bruckner, P. (2006). *Masumiyetin Ayrıcalığı* (Çev. H. Tuncer). Ayrıntı.
- Canetti, E. (2006). *Kitle ve İktidar* (3. Baskı). (Çev. G. Aygen). Ayrıntı.
- Certeau, M. de. (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi I* (Çev. L. A. Özcan). Dost Kitabevi.
- Deleuze, G. (1995). *Negotiations*. Columbia University Press.
- Diken, B. ve Laustsen, C. B. (2011). *Filmlerle Sosyoloji* (2. Baskı). Metis.
- Dinler, M. (Yönetmen). (1961). *Cilalı İbo Zoraki Baba* [Film]. Kemal Film.
- Dinler, M. (Yönetmen). (1964). *Cilalı İbo ve Kırk Haramiler* [Film]. Kemal Film.
- Ergün, O. N. (Yönetmen). (1960). *Cilalı İbo ve Tophane Gülü* [Film]. Kemal Film.
- Ergün, O. N. (Yönetmen). (1963). *Cilalı İbo Perili Köşkte* [Film]. O.F.S.
- Fo, D. (1991). *The Tricks of the Trade* (J. Farrell, Trans.). Methuen.
- Goffman, E. (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* (3. Baskı). (Çev. B. Cezar). Metis.
- Greimas, A. J. (1962). Linguistique Statistique et Linguistique Structurale, *Le Françai*, Ekim, 241-254.
- Gürbilek, N. (2008). *Mağdurun Dili-Denemeler*. Metis.

- Gürbilek, N. (2012). *Kötü Çocuk Türk* (4. Baskı). Metis.
- Hall, S. (1997). Popüler olanın yapıbozumu üzerine notlar. *Mürekkep*, 8, 15-22.
- Karakaya, F. (1962, Mayıs). Cilalı İbo, Burt Lancaster, Aliye Rona, Alfred Hitchcock. Feridun Karakaya ile yapılan söyleşi, *Ses Dergisi*, 26.
- Karakaya, F. (1995). Aile boyu sinema. Feridun Karakaya ile yapılan söyleşi. <http://acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/cilali-ibo-karsinizda>
- Kuruoğlu, H. & Boz, M. (2016). Mizah ve sinema. H. Kuruoğlu & M. Boz (Ed.), *Medya ve Mizah* (241-445). Atlas.
- Marx, K. & Engels, F. (1976). *Komünist Manifesto* (Çev. S. Arslan). Bilim ve Sosyalizm. (Özgün eser 1846 tarihlidir).
- Nietzsche, F. (1964). *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (1. Baskı). (Çev. A. T. Of-lazoğlu). Bilgi.
- Nietzsche, F. (1998). Ahlakdışı anlamda doğruluk ve yalan üzerine (Çev. O. Auroba). *Cogito-Yalan*, 16, 55-66.
- Nietzsche, F. (2012). *Ecce Homo-İnsan Nasıl Kendi Olur?* (Çev. E. Ak-tan). Alter.
- Onaran, A.Ş. (1994). *Türk Sineması* (I. Cilt). Kitle.
- Refiğ, H. (2013). *Ulusal Sinema Kavgası* (3. Baskı). Dergah.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi* (1896-1997). Kabalcı.
- Scott, J. C. (2014). *Tahakküm ve Direniş Sanatları-Gizli Senaryolar* (2. Baskı). (Çev. A. Türker). Ayrıntı.
- Seden, O. F. (Yönetmen). (1956). *Berduş* [Film]. O.F.S.
- Seden, O. F. (Yönetmen). (1958). *Cilalı İbo Yıldızlar Arasında* [Film]. Kemal Film.
- Seden, O. F. (Yönetmen). (1964). *Cilalı İbo Kadın Avcısı* [Film]. O.F.S.
- Seden, O. F. (Yönetmen). (1970). *Cilalı İbo Almanya'da* [Film]. O.F.S.
- Seden, O. F. ve Dinler, M. (1971). (Yönetmenler). *Cilalı İbo Teksas Fa-tihi* [Film]. Kemal Film.
- Sennett, R. (2005). *Otorite* (2. Baskı). (Çev. K. Duran). Ayrıntı.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi-Cilt I* (3. Baskı). Oğ-lak.

Wacquant, L. J. (2008). *Urban Outcasts-A Comparative Sociology of Advanced Marginality*. Polity.

Wittgenstein, L. (2006). *Felsefi Soruřturmalar* (Çev. D. Kanıt). Totem.