

Gri Alanlarda "Sanki Gibi Bir Şey": Turist Ömer

"Something Like As If" In Gray Areas: Turist Ömer

Hacer AKER 

Selçuk Üniversitesi, İletişim
Fakültesi, Radyo, Televizyon ve
Sinema Bölümü, Konya, Türkiye

Öz

Çalışma, gündelik direnişin spesifik alanı, ana teorik yaklaşımları ve farklı ampirik materyal aralığından hareketle Turist Ömer'i yaratan, yaşatan ve yok eden koşulların izini sürüyor. Bu çaba, insanlığın bir bilinç aşamasını yakalayınca kadar yapısal düzeyde bütünlük gösterdiği fikrine yaslanarak eylemsel alanı önceleyen ve çıkarımlarını bu çerçevede şekillendiren yazından farklılaşıyor ve şu sorunun yanıtını arıyor: Turist Ömer gündelik yaşamında siyasi süreçlere nasıl katılır ve bu katılım biçimleri hangi kavramlar ışığında listelenebilir? Turist Ömer filmlerini olumsallık mantığına yaslanarak kültürel metin olarak ele alan bu çalışma, filmlerin analizinde, Ryan ve Kellner'ın Politik Kamera'da yürüttüğü yapıçözücü yöntemin referanslarından yararlanıyor; gelişimsel alt problem cümleleriyle tarihsel okuma perspektifinden "nasıl" sorusunu sorarak sosyal bilimlerin açtığı yoldan ilerliyor. Genel cepheden açığa çıkan sonuç, "sanki gibi bir şey" olan ve "gri alanlarda gerçekleşen" bu "oluş"un, bir turist edasıyla, içeriye dışarıdan bakan bir gözle majör alanı yersizyurtsuzlaştırdığı, eksilmeyen neşesiyle minör olana olanaklar sunduğunu gösteriyor.

Anahtar Kelimeler: Turist Ömer, gündelik hayat, gündelik direniş, komedi, yapıçözüm

ABSTRACT

Based on the specific area of everyday resistance, the main theoretical approaches and the different empirical material spacing, the study traces the conditions that create, sustain and kill the Turist Ömer. This effort, based on the idea that humanity shows integrity at the structural level until it reaches a stage of consciousness, differs from the literature that prioritizes the actional one and shapes its conclusions in this framework and it seeks the answer to the that question: How does Turist Ömer participate in political processes in his daily life and what concepts can these forms of participation be listed in the light of? This study, which handles Turist Ömer films as a cultural text based on the logic of contingency, in the analysis of films, benefits from references of the deconstructive method that Ryan and Kellner conducted in Political Camera and it proceeds along the path opened by social sciences by asking the "how" question from the perspective of historical reading with developmental sub-problem sentences. The result that emerges from the general front shows that this becoming who is "something like as if" and "occurs in gray areas" deterritorializates the major one with the air of a tourist and with an outer eye and offers possibilities to the minor one with his unflinching joy.

Keywords: Turist Ömer, daily life, daily resistance, comedy, deconstruction

Giriş

Turist Ömer tiplemesini gündelik hayat, gündelik direniş ve komik olanın düşünsel izlekleri kavram setinden yararlanarak analiz etmeyi amaçlayan bu çalışma iki önerme üzerine kurulmuştur. İlk önerme 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 şekillendiği yönündedir. 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 kurulan teorik zemine yaslanan bu önerme, 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 (2014) ve Bayat (2006; 2008; 2016) ekseninde çerçevesi çizilen sessiz, doğrudan olmayan yeni eylem biçimlerini betimleyen kuramsal dayanaklarla des-

teklidir. Söz konusu kuramsal dayanaklar (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 değil ve niyet açıkça dile getirilmez (Hollander & Einwohner, 2004, s. 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 çözümlenme 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 ta-

*Bu çalışma, "Türk Sinemasında Yoksul-Madun Öznenin Direniş Pratikleri" başlıklı doktora tez çalışmasının bir bölümü temel alınarak hazırlanmıştır.

Geliş Tarihi/Received: 06.12.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 16.01.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Hacer AKER
E-posta: haceraaker@selcuk.edu.tr

Cite this article: Aker, H. (2022). "Something like as if" in gray areas: Turist Ömer. *Art Vision*, 28(48), 33-42.



Copyright@Author(s) - Available
online at finearts-ataunipress.org
Content of this journal is licensed
under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0
International License.



nınması gerektiğini söyler (Bayat, 2016, s. 76). Bu önermeye dayalı olarak çalışmada, tiptemenin edilgen olmadığı, siyasal aktör olarak değilse de sadece hayatta kalma mücadelesi veren özne olarak görülemeyeceği iddia edilmektedir.

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 kılar. 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 özgürleştirmeceğine ilişkin olumlayıcı perspektif, bir diğeri ise korku kaynağını gülünçleştirmenin toplumsal denetim aracı olarak görülmesine odaklanan olumsuzlayıcı perspektiftir. Bu çalışma, gülmenin, gündeliğin siyasal anlam üreten niteliğinden azade görünümünün aksine, siyasetin gündelik inşasında önemli bir araç olduğunu ve Turist Ömer filmlerinin siyasetin gündelik inşasına dair bulgulara erişmek için elverişli bir zemin olduğunu savunmaktadır.

Söz konusu önermelere dayalı olarak çalışma, Turist Ömer temsilini, maduniyet, gündelik direniş paradigması ve komik üzerine düşünsel izlekleri kavram setinden yararlanarak tarihsel-maddeci perspektiften okumayı ve böylece ideolojinin görmezden gelmeye çalıştığı olasılıkları gizlendikleri yerlerden bulup çıkarmayı amaçlamaktadır. Filmler ile toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi şifrelenmiş bir ilişki olarak düşünmekte; film çözümlemelerini, Ryan ve Kellner'in Holywood filmleri üzerinden yürüttüğü yapıçözücü okumanın referanslarıyla bir deşifre etme faaliyeti biçiminde gerçekleştirilmektedir. Ve bunu, Derrida'nın (2014) da dediği gibi, metnin, yazarın elinden çıktıktan sonra artık okura ait olduğu hesaba katarak yapmaktadır. Böylece orda olmayan, olmadığı sanılan ya da olabilecek olan tartışmanın içine yerleştirilecektir.

Yöntem

Postyapısalcı yaklaşım üzerine inşa edilen bu çalışmada, nitel araştırma modellerinden yapıçözücü okuma tekniği kullanılmıştır. Ryan ve Kellner'in *Politik Kamera*'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 itibarıyla 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) ve "metonimi" (düzdeğişmece) terimlerine başvururlar. Söz konusu iki terimi, temsilin iki ana eksenini (idealize edici/maddeleştirici) 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 temsilde 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 difference ve kararverilemezlik vurgusuna benzer şekilde, metonimik temsiller de çoğulcu ve kestirilemezdir. Farklılıkları olumlar; bağlama odaklanarak eşitleme paradigmasını yapıçözümüne uğratar 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 yapıçözümücü 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.

Öte yandan bu çalışma Turist Ömer'i örnek olay (case study) yaklaşımı üzerinden ele almaktadır. Turist Ömer Sadri Alışık'ın hayat verdiği bir tipteme olarak ilk kez *Helal Olsun Ali Abi* (1963) adlı filmde yan rolde yer almıştır. Turist Ömer'in ana karakter olarak izleyiciyle bulunduğu 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 ulaşamamasından 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.

Bulgular

"Kırkayak Adam": Hayal(et)

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).

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 hissettirmişti 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" üslubu ile dili biçimbozuma uğratmıştır. Cilalı İbo'nun dil üzerinde bıraktığı peltelere karşılık "O", argo bir dil kullanmış; sözcüklere her insanın anlayamayaca-

ğl "giysiler giydirerek" seyircisine seslenmiştir. 1963 yılında *Helal Olsun Ali Abi'* (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 tipliklemeyle aynı adı taşıyan filmle beyazperdeye taşınmıştır. Sadri Alışık için o andan itibaren hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Hüzünlü filmlerin adamı, kahkaha attırmış; kahkaha ve hüzünün 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 var etmemiştir. 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?

Argonun Dili: Direnme Pratiği

Argoyu² 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, s. 11). Bu tanıma göre argo bir korunma gereksiniminden doğar ve bir alan (habitus) yaratır. Kilit nokta tam da bu alanı yaratınların 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;³ alışveriş dünyası ise esnaf, şoför ve eğlence yerlerinde çalışanları kapsar. Aktunç bu listeye son olarak spor dünyasını ekler (1998, s. 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 (2002) 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-anlam yaratma aracıdır (2002, s. 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, s. 105). Türk sinemasının ne milli kapitalizm ne burjuva ne de devlet tarafından kurulduğu, onu vareden ve ayakta tutan halk olduğu, halkın da Agambenci anlamda ezilenlere ve dışlananlara karşılık geldiğini hatırladığımızda, Turist Ömer'in kendine yarattığı bu kaçış çizgisi (argo) ile mevcut düzeni yıkmaya ya da ona dâhil olma değilse de onu sarsma, şeklini ve asaletini kaybettirme arzusunda olduğu açıktır. Bu bakımdan tiplemenin dilini, ötekini 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 ağırır.

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, sakallı da biçimsizdir. Üstten birkaç düğmesini açık bıraktığı gömleğinin bel bölümü dışarı sarkıktır. Üstelik kravatsızdır. Pantolonu ütüsüz, kemersizdir. Ama hala bir şeyler eksiktir. Kendi deyimiyle o, "Ayakkabıların topuğuna basma ihtiyacı" hissetmiştir. "Sürünecek, daha dökük, saçık olsun diye." (Alışık, 1990). Açığa çıkan şey, ne olduğu belli 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 görünüme, 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

1 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 karakteriye güçlü, akıllı ve çeviktir. Bu anlamda birbirlerini tamamlarlar. Menekşe Kumarhanesinin 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.

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

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

demeti ile oluşturulmuştur.⁴ 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, s. 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 tahripkarlık" (Ahıska, 1989, s. 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, bilinmemezlik. Bir tehlike; Bauman'ın (2003, s. 78-85) "belirlenimsizliğin dehşeti" 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, amaneey. Sokaklarda aylak aylak gezerim, gezerim. İzmaritin kralını seçerim. Trafikten çıkarım. Kıyak oto yıkarım. Hiç bi işte tutunmam hepsinden de bıkarım, amaneey.

Turist Ömer'in kim olduğuna ve o meşhur selamını (Resim 1) kime ya da kimlere verdiği yanıt bulabilmek için Russel'in *Aylaklığa Övgü* adlı yapıtında yer verdiği şu öykü iyi bir başlangıç noktası olabilir.

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. Dilenciler-



Resim 1.
Turist Ömer Filminden Ekran Görüntüsü

den 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, s. 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.⁵ Üçüncüsü ise coğrafyaya yapılan gönderme. Ve bu noktada şu üç temel soruyu soruyoruz: Yerinden kıpırdamayacak 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 yormalız? 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 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)⁶ bir benzincide oto yıkamacısıdır. Mesaide olduğu saatler içerisinde işten çalar; yatar. "Ne yan gelip yatıyorsun?" diye azar işittiğinde "Sirt üstü yatıyorum, ne yan gelip yatması!" diyerek durumu geçiştirir (Resim 2). Arabayı suyla değil, tükürüğüyle yıkar; ya da hortumu "...arabanın içine zula ederek o biçim kendi kendini yıkasını" izler (Resim 2). İşe alındığı bankada elden dağıtması gereken reklam paralarını, arabanın üstünden halkın arasına saçar⁷ (*Turist Ömer*). Musluk tamir etmeye diye gider; evin yatağında uykuya dalar. Bozulan elektrik aksamını düzeltiyim derken, tüm evi birbirine katar. Sütçülüğe başlar. Sütün hasını yaşlıya, fakire, su katılmış olanını da zabıta evine satar (Resim 2) (*Turist Ömer Yamyamlar Arasında*, Hulki Saner, 1970).⁸ Tersanede temizlik işine girer, mesaiden çalarak radyoda maç dinler. Kumarhanede oyun oynar, "süt verenlerden nafakasını alır" (*Turist Ömer Arabistan'da*, Hulki Saner, 1970).⁹ İş yaşamındaki bu kaçamaklar, 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 yasını kabul ettirmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla bir mefhum olarak aylaklığa özlem, egemenin iktidar ilişkilerinin yapısı ve söylemsel sınırlarını aşındıran ve onu değişime uğratan bir direniş pratiği olarak okunabilir.

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

5 Bunu özellikle vurguluyoruz. Çünkü aylaklık sadece yoksullukla ilgili bir kavram değildir. Veblen (2005), 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.

6 Turist Ömer bir bankanın reklam paralarını dağıtmak üzere iş alır. Reklamda kullanılacak olan sahte paraların 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 anlatan 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.

7 Reklam paraları sahtedir. Ancak bavul karışmış, soyguncuların bankadan çaldıkları para Turist Ömer'in eline geçmiştir. Durumdan habersizdir. Halkın havada uçan paralar için birbirini yediği o anlarda "Biz palavradan para dağıtıyoruz. Gene de tek mil 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? Kapık işletmezdi be kapık. Yuh be, şunlara bak şunlara. Ulan kapışmayın bunları be kapışmayın. Ulan sahte bunlar be sahte. Amaaaan. Aldırma be turist arkadaşım, kerizleri uyandırmak sana mı düştü? Boşver sen dalğana bak. Fakat bu para dağıtma dalğası kıyak ha. Hem on kâğıt yolunu 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.

8 Turist Ömer arkadaşı Abuzittin'in kolundaki dövmeyle beğenir ve o da dövme yaptırmaya gider. Ömer dövme için ararken yolda bir adama adresi sorar. Ancak sorduğu kişi ölmek üzeredir. Adam ona bir resim verir ve resmi koluna yaptırtmasını 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.

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



Resim 2.

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 (Resim 3). "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"¹⁰ ve kapitalist üretim 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 insan dışılığı 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 cisimleştirdiği için siyasaldır. Siyasaldır çünkü "bozguncu ve göçebe" (Demirkaya, 2012, s. 259), "devletsiz" (Çetinkaya, 2012, s. 21) ve "yersizyurtsuz" (Er, 2012, s. 45) bu düşünce, "mutlak hareketsizlik" (Alanka, 2012, s. 79), "aldırmazlık felsefesi" (İspir, 2009, s. 59) ve "tahakkümsüzlük etiği" (Uluocak, 2012, s. 176) üzerine kuruludur. "Gözlemleyen özne" (Tandaçğüneş, 2012, s. 97) ya da "yüzer-gezer kimlik" (Özben, 2012, s. 163) olarak kavramsallaştırılan bu "hayali özgür adamın" aynı zamanda turistin kâbusu olduğunu vurgulamak gerekir.



Resim 3.

Turist Ömer ve Turist Ömer Boğa Güreşçisi Filmlerinden Tiplemenin Kentin En İşlek Caddesinde Yürüdüğü ve Bulduğu Yerde Uyuduğu Anların Ekran Görüntüleri

10 İzzettin Önder (1997, s. 76). Tembellik Hakkı adlı yazısında feodal-köle döneminde ve emek-yoğun kapitalist üretim dönemlerinde çalışmanın kutsanmasının ne derece sermaye merkezli bir ideolojiye referans edilebileceği mümkünse der, aynı şey, sermaye-yoğun kapitalist üretim ve finansal sermaye döneminde çalışmanın yüceltilmesi için de geçerlidir. Tembellik hakkı bu bağlamda, sermaye merkezli ve sermayenin çıkarına yönelik bir ideolojinin karşısında konumlanır. 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. 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. Rastlantısal karşılaşmalar onu farklı coğrafyalara, bilinmezliklere sürükler. Ya bir cinayeti çözmek adına (*Turist Ömer Arabistan'da*), ya kolundaki dövmenin hatırına (*Turist Ömer Yamyamlar Arasında*) ya bir ödül üzerine (*Turist Ömer Boğa Güreşçisi*, Hulki Saner, 1971),¹¹ ya da bir dua niyetine (*Turist Ömer Uzay Yolunda*, Hulki Saner, 1973)¹² 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 tutunacak 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. Faail 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. İsteddiği 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 alışlageldik 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 çağırıştırır (Urry, 2009, s. 16-17, 26, 178). Bauman'ın da işaret 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, 2012, s. 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 (2012, s. 100). Bu durumda aylaklar için de turistler bir düş nesnesi olmalı: 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*). Tiplemeden aylak/turist ikiliğini ters yüz eden kimliğini, bu ayrımın üzerine çizdiği ve yeniden baskıya verdiği yerde aramak gerekir: Müphemlik.¹³ Ki bu, "hayıflanılacak bir şey değil, kutlanacak bir şeydir. Güçlülerin gücüne konulan sınırdır. Dolayısıyla da güçsüzlerin özgürlüğüdür" (Bauman, 2003, s. 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 olanı 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 değildin." (*Turist Ömer*). Yukarıdan bakış, kirli olan bedene dokunmama veya kirin bulaşmasını engelleme kaygısıyla örtüşür. Zenginler açısından aşağılama ve tikslenme 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: "Sakin ha. Zavallılara kuduz aşılırsın, zehirlenirler sonra." "Sıfata bak memleket değişti. Meşini eskimiş hamam takunyası seni!" (*Turist Ömer*).

Bir Tutam "Tuz": İroni

Atılğan 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 bir şeydir. Kalp yok denildiğinde, "Kör Melahat da öyle derdi, kalpsiz derdi bana" yanıtını veren tipleme, iç organlarının bozuk olduğuna ilişkin tespiti dair, "Üzerinize afiyet üşütmüşüm biraz bağırsaklarımı" (*Turist Ömer Uzay Yolunda*) şeklinde karşılık verir. Güven (2006, s. 125) bu diyalogda açığa çıkan dili "teslimiyetçi", tiplemeyi ise "tümüyle edilgin" 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 dille 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 dön-

11 Film, Ömer'in yolda bulduğu cüzdanın sahibini aramasıyla başlar. Cüzdanın sahibi ünlü şarkıcı Rodriguez'dir. Rodriguez gazeteyle 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.

12 Turist Ömer, evlenmek istemediği bir nikâh masasındadır. Kaptan Kirk'un yönettiği uzay gemisinin bir çalışanı öldürülmüştür. Katil ise indikleri gezegende 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.

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

düğü an arkasından el işaretiyle küfreder. Sahne arkasında açığa çıkan bu pratik, tiplenenin 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 haftalığımlı 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 absürt bu tiplene, parasının bir kısmını arkadaşı Rüknett'in sevgilisi Bedia ile barışabilmesi için, diğer kısmını ise kör olan Mine'nin gözlerini ameliyat ettirmek için harcar (*Turist Ömer*). Her ne kadar kumara ve oyuna düşkün olsa da sokakta bulunduğu cüzdani sahibine ulaştırır (*Turist Ömer Boğa Güreşçisi*). Onun sınıf atlama gibi bir derdi yoktur. Çünkü onda sınıf kavramı yoktur. Otorite de. O, hiyerarşik konumlandırmaları reddeder.

"Nasıl indirirler": Kabulcü İsyân

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 ayırdık buradan bu herif gene karıştırmış trafiği iyi mi!" (*Turist Ömer*) (Resim 3). 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... Nasıl indirirler!" der (Resim 3). Düşünce ile düşünülen arasındaki uyumsuzluk ilişkisinde açığa çıkan bu ifade, kasten ifade edilmiş bir gülünçlükten ziyade şakanın arkasına saklanmış bir ciddiyet içerir. "Nasıl indirirler" ifadesi, bir başbakan ve iki bakanın asılarak iktidar koltuğunun el değiştirdiği 27 Mayıs Darbesi ve 1971 muhtırasına gönderme olarak okunabilir. Nitekim tiplenenin uzaya seyahatini 1973 yılında yaptığına dair farkındalık, bu çıkarımı yapmayı mümkün kılar. Yöneltilmiş seviyede yaratılmaya çalışılan sosyal refah, eşitlik, hak ve özgürlük tevelerinin 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 tiplene, 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 kalıntısız 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



Resim 4.

Turist Ömer Uzay yolunda ve Turist Ömer Filmlerinden İktidar Koltuğunu Gördüğü ve Trafiki Karıştırdığı Anların Ekran Görüntüleri

yapar; başını göğe doğru yükselterek şöyle der: "Kabakulak abi, beni kurtar ya!" Tiplenenin sesini duyan Mr. Spock'tan şu ses yükselir: "Mantıksız adamdı. Ama yine de iyi biriydi."

Freudyan Mizah: "Fark" ını Olumlu(mak)

Tiplenenin özgünlüğü kendi kendini tiye alan alaycı tümcelerinde gizlidir. Freudyan mizahın izleğinde şöyle seslenir tiplene: "...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 (Freud, 2012). 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 yaklaşılmaz. Ona geçit vermeyen güvenlik görevlisine, dönen kapıyı işaret eder; "...sen kapıcı değil misin? Tamir ettirsene bunu" der. Güvenlik görevlisinin kapıcı, dönen kapının bozuk olarak betimlendiği o anlarda yerlisi olduğu yere yabancıdır Turist Ömer. Paradoks odur ki yabancı olduğu yerleri yerleştiğinde yine kendisidir.

"Hiçbir Şey" ya da "Her Şey": 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 (Resim 3). Bu uzaya gittiğinde dahi değişmez. Işınlandığında, "Ben nerdeyim şimdi afedersen?" 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 tipten şaşırır: "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. Yaşamayı gereken yerin sınırları dışına çıkmadan o yer içinde çoğul ve yaratıcı olmayı başarır. Ve böylece bulunduğu durumdan öngörülemez yararlar sağlar (Certeau, 2008, s. 104). Oyun sona erdiğinde ise "... bir gün sizi de bizim fakirhaneye bekleriz" diyen tipten gemi mürettebatına 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 nolaçak." Mr. Spock da tepkisiz kalamaz bu duruma. Turist Ömer'den ona elini uzatmasını ister. Uzattığında ise "Zzzzzzzt" diyerek kolunu geri çeker (Resim 3). "Benden aldı, bana sattı" dediği şey ile Turist Ömer aslında şunu başarır: Karşıtlığın düzenleyici gücünü yok eder; bilgiyi ve eylemi felce uğratar. 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, s. 78). Onun selamının da hiçbir şey olmamış ve her şey olabileceklere yönelik olduğu düşünülmektedir.

Bir Fazla: "Neşe"

Çünkü mutludur onlar. Yaşamdan beklentileri sınırlıdır, küçük hesaplar üzerine kurulu bir düzenleri yoktur. "Ya bizdensin ya da onlardan" ayırımının 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 bakaarım, amaney-y" diyecek kadar eksiltmişlerdir arzularını. Korku ve kederlerini de. Eksilmeyen "şey" neşeleridir. Spinoza'dan (2016, s. 44-45) 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 bir şey değildir. Çünkü korku, insanlar arasındaki iletişimsizliğin, güvensizliğin, önyargı ve çatışmaların başlıca kaynağıdır. Spinoza'nın Hobbes'tan ayrıldığı noktayı hatırladığımızda, insan tabiatının korkuya yatkinliğini, herhangi bir siyasi iktidar tipi için meşrulaştırma aracı olarak kullanmadığını akla getirebiliriz. Tam tersine, bu yatkinliğin, kendi çıkarlarının peşinde koşan siyasi güç sahipleri tarafından nasıl da işlerine geldiği gibi kullanıldığından bahseder Spinoza (Ergün, 2011: 84). Korkuyla eyleyen bir insanın da özgür sayılabileceğini söyleyen Hobbes'un (2007) tam karşısında, Spinozacı önerme kendini dayatır: "İnsanın kendi duygulanışlarını yöneltme ve azaltmadaki güçsüzlüğü köleliktir" (Spinoza, 2011, s. 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 bedeninin varlık çabasını artırmış; korku ve kedere olan mesafeli tavırla 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 yanılla çatışma yıllarıdır: Toplumsal-siyasal ortamın organik bir bunalım ekseninde şekillendiği, geleneksel aidiyetlerin çözüldüğü, siyasal yapıların otorite ve temsil bunalımına girdiği (Erdoğan, 1998, s. 27-34), arzu edilen ulusal homojenleşme ve popüler sınıf ittifaklarına olanak veren ekonomik planlamanın çöktüğü yıllar (Gülalp 2000, s. 180). Ama bir yanılla da umut ve çaba yıllarıdır: Daha iyisini yaratma için mücadele eden farklı arzuların kapıştığı yıllar. Karşıtlıkların ve mücadele alanlarının keskinleştiği, bastırılmış olanın iktidar tale-



Resim 5.

Turist Ömer Boğa Güreşçisi, Turist Ömer İspanya'da ve Turist Ömer Uzay Yolunda Filmlerinden Ekran Görüntüleri

bini dillendirdiği bu yıllarda (Yüksel, 2016, s. 110), göç ve gecekondulaşmayla kentin yapısı dönüşmüş; "ev" yarılmış, kentleşmenin yıkıcı yüzü görünmüştür. Kentsel siyasette arzu politikasına dâhil olan mazlumluğa aşma veya dönüştürme arzusu ve nevrotik güç istemi (Arslan, 2005, s. 52) "kutsal mazlum"un, "kozmetik kötülüğe karşı meşru ittifak"ıyla (Açıkel, 1996, s. 156) biçimlenmiştir. Melodramatik imgelemde kendini kurbanlaştırma temelinde bir ıstırap anlatısı formunda açığa çıkan bu dönüşüm (Bora ve Erdoğan, 2004, s. 633), komik olanın görünür hale getirilmesinde de benzer bir yazıya muhtaçtır.

Tartışma

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 (1996, s. 76), *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"¹⁴ Bu itirafta dile gelen ima, Turist Ömer'in neşesiyle 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.¹⁵ Turist Ömer'in arzudan yoksun oluşu bir bakıma onu olumsuzlayışı, kendi olumsuzluğu içinde bile, Nietzsche'nin (1964, s. 49) olumlama uyarısına geri döner: "Hiçbir şey istememektense hiçi istemek yeğdir". 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 tiptemenin, dünyaya döndüğünde "başı bağlanır"¹⁶ Evlenmeye razı olan Turist Ömer'in kaosun karşıtı olan düzene dâhil olduğu o an, aylıklığı kadar ahlak dışıdır (egemen olana karşıttır). Kendi olasılıklarının çerçevelediği alanın dışına çıkan tipteme bir anlamsızlık bölgesine girmiş, ölümünü ilan etmiştir.¹⁷ 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 (çalışmayan özne) tipteme, ölümüyle de (çalışması söz konusu bile olmayan nesne) işe yaramaz bir "artık"tır.

Sonuç ve Öneriler

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 film-

leri arasında sıkıştığı gibi. 68 kuşağı ikliminden esen sert rüzgârın, 70'lerde kesilmesi gibi. Bu anlamda tiptemenin 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. Varlığı sabitlenmeyen, sürekliliği benimseyen ve merkezi düşüncelerden sürekli kaçan bir "oluş"u devreye sokarak eksilmeyen neşesi ve hayatı olumlayan eğilimi ile bedeninin varkalma çabasını artırmış; korku ve kedere olan mesafeli tavrıyla da bu çabasını desteklemiş, tahakküme direnmiştir. Eksilmeyen neşe pratiği, ondan beklenenin derin bir keder olduğu yerde derin çatlaklar yaratmış, mevcut yapıyı sarsmak anlamında gündelik olanın siyasal bir pratiğine dönüşmüştür. O, akışkan bir dinamiğin içindeki müphemliği ve yerleşik olmama hâlini sahiplenerek göçebe düşüncenin yaşama açılmasına imkân tanımıştır. Argo ve bozukbiçimiyle egemen olanı bozuma uğratan tipteme, Sokratik ironi ve Freudyen mizah (2012) aracılığıyla varkalma çabasını derinleştirmiş görünmektedir. Maddi tahakküme kılık değiştirmiş, dikkat çekmeyen ve ilan edilmemiş direniş biçimleriyle direnen tiptemenin 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.

Sonuç olarak, Turist Ömer temsilinde siyasalın gündelik kuruluşuna ait bulgular dolayısıyla komedi sinemasının egemen iktidar ilişkilerini ağır ağır ve sessizce yıpratacak/ dönüştürecek sanal ve potansiyel güce sahip olduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu çıkarım bir örnekleme dayanarak gerçekleştirildiği için bulguları itibarıyla genelleştirilemez özellikler taşımaktadır. Bununla birlikte çalışma, temsil edilebilirliğe 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.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

14 Saner'in bu ifadesinde dillendirilen eksiklik, tiptemenin sadece kadınlara olan tavrında kendini göstermez. O, içkiye ve kumara düşkündür ama eline para geçince bunu zevklerine harcamak yerine 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, almırmaz. "... 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 flörtüzdür ama onlara dokunmaz. Paraya en çok ihtiyacı olan bir anda yerde cüzdan bulur, harcamak yerine sahibine teslim eder.

15 "Turist" ve "Ömer" in yan yana gelmesi imkân/imkânsızlık üzerine kuruludur. "Turist" ve "Ömer", içerisi ve dışarı 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.

16 Ömer olmak uğruna turistliğini/aylaklığını kaybeden adamın hikâyesi, kaybın telafisiyle sona ermiştir. Kaybedilen şey, serinin sonunda doğallığına vurgu yapılarak yüceltilen "düzeniçi"liktir.

17 Turist Ömer evlenerek, varoluşunu borçlu olduğu aylıklığın sınırlarının dışına çıkmıştır. Bu açıdan evlilik bir metafor olarak tipteme için olumsuzladığı düzene dahil olma anlamı taşır. Ancak daha da önemlisi, bu tiptemenin seyirciyle buluştuğu son sahnedir. O sahnede aylıklığını yitiren Turist Ömer, bir bakıma ölümünü ilan etmiş; seri sona ermiştir. Söz konusu tartışmada bunun ahlak dışı olarak betimlenmesi, Certeucu izlekten hareketle egemen olanın işine yaramayışına gönderme yapar. Çünkü bir tarafta "çalışmayı reddetme" (aylaklık) diğer tarafta "çalışmama" (ölme) durumu vardır: "Başboş gezen ile ölmek üzere olan ahlak dışıdır. ...biri, çalışmayan öznedir; öteki çalışması söz konusu bile olmayan nesnedir" (Certeau, 2008, s. 309).

Declaration of Interests: The author have no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Açıkel, F. (1996). Kutsal mazlumluğun psikopatolojisi. *Toplum ve Bilim*, 70, 153-198.
- Ahıska, M. (1989). Kültürün değeri. *Defter*, 8, 7-15.
- Aktunç, H. (1998). *Türkçenin büyük argo sözlüğü (Tanıklarıyla)*. YKY.
- Alanka, Ö. (2012). Mutlak hareketsizliğin ontolojisi: ölüm füzü. Hüseyin Köse (Der.), içinde, *Flanör düşünce / arkaik dönemde ve dijital medya çağında aylaklık* (s. 79-96). Ayrıntı Yayınları.
- Alışık, S. (1982). *Nostalji-Sarmaşık/TRT*. Erişim: 10.09.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=fxLLPiGgJ44>.
- Alışık, S. (1990). *Sadri Alışık Turist Ömer'i anlatıyor*. Erişim: 10.09.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=v-nYDB6n5xw>
- Arslan, U. T. (2005). *Bu kabuslar neden cemil - Yeşilçam'da erkeklik ve mazlumluk*. Metis Yayınları.
- Atayman, V. (2011). *Veysel Atayman'ın kaleminden sinemamızın komediyle imtihanı*. Tuncer Çetinkaya (Haz.). AKSAV.
- Baker, U. (2014). *Kanaatlerden imajlara-Duygular sosyolojisine doğru* (3. Basım) (H. Abuşoğlu, Çev.). Birikim Yayınları.
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve müphemlik*. (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2012). *Küreselleşme toplumsalın sonuçları* (4. Basım). (A. Yılmaz, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Bayat, A. (2006). *Ortadoğu'da maduniyet: Toplumsal hareketler ve siyaset*. (Ö. Gökmen ve S. Deren, Çev.). İletişim Yayınları.
- Bayat, A. (2008). *Sokak siyaseti*. (S. Torlak, Çev.). Phoenix Yayınları.
- Bayat, A. (2016). *Siyaset olarak hayat: Sıradan insanlar ortadoğu'yu nasıl değiştiriyor?* (Çeviren: Özgür Gökmen). Metis Yayınları.
- Bora, T., & Erdoğan, N. (2004). Biz Anadolu'nun bağıri yanık çocukları...muhafazakâr popülizm. *Modern Türkiye'de siyasi düşünce: Muhafazakârlık*, 5, 632-656.
- Certeau, M. D. (2008). *Gündelik hayatın keşfi I*. (L. A. Özcan, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Çetinkaya, H. (2012). Devletsiz düşünce. Hüseyin Köse (Der.), içinde, *Flanör düşünce / Arkaik dönemde ve dijital medya çağında aylaklık* (s. 21-44). Ayrıntı Yayınları.
- Derrida, J. (2014). *Gramatoloji* (2. Basım). (İ. Birkan, Çev.). Bilge Su Yayınları.
- Demirkaya, E. (2012). Bozguncu ve göçebe. Hüseyin Köse (Der.), içinde, *Flanör düşünce / Arkaik dönemde ve dijital medya çağında aylaklık*. Ayrıntı Yayınları. 259-285.
- Develioğlu, F. (1980). *Türk argosu* (6. Basım). Aydın Kitabevi.
- Eagleton, T. (2011). *Şiir nasıl okunur?* (K. Genç, Çev.). Agora Yayınları.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat kuramı* (4. Basım). (T. Birkan, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Er, S. E. (2012). Felsefi nomadlık: "Düşüncenin yersizyurtsuzluğuna dair". Hüseyin Köse (Der.), içinde, *Flanör düşünce / Arkaik dönemde ve dijital medya çağında aylaklık* (s. 45-58). Ayrıntı Yayınları.
- Erdoğan, N. (1998). Demokratik soldan devrimci yol'a: 1970'lerde sol popülizm üzerine notlar. *Toplum ve Bilim*, 78, 22-37.
- Ergün, R. (2011). Leviathan, teolojik-politik inceleme ve politik inceleme'de korku kavramı. Reyda Ergün ve Cemal Bali Akal (Der.), içinde, *Kimlik bedeninin hapishanesidir-Spinoza üzerine yazılar söyleşiler* (s. 63-78). Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Erman, H. (Yapımcı) ve Saner, H. (Yönetmen). (1963). *Helal Olsun Ali Abi* [Film]. Türkiye: Erman-Saner Film.
- Freud, S. (2012). *Espri ve bilinçdışı ile ilişkisi*. (E. Kapkın, Çev.). Payel Yayınları.
- Gülalp, H. (1998). Türkiye'de modernleşme politikaları ve islamcı siyaset. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba (Der.), içinde, *Türkiye'de modernleşme ve ulusal kimlik*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Güven, Ö. (2006). Uzak yolunda bir aylak Turist Ömer. Kurtuluş Özyazıcı (Der.), içinde, *Kahkaha ve Hüzün Sadri Alışık* (s. 115-129). Dost Kitabevi.
- Hobbes, T. (2007). *Leviathan veya bir din ve dünya devletinin içeriği, biçimi ve kudreti* (6. Basım). (S. Lim, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Hollander, J. A., & Einwohner, R. L. (2004). Conceptualizing resistance. *Sociological Forum*, 19, 533-554. [Crossref]
- İpekçi, İ. (Yapımcı) ve Akad, Ö. L. (Yönetmen). (1959). *Yalnızlar Rıhtımı* [Film]. Türkiye: İpek Film.
- İspir, N. (2012). Aldırmazlık felsefesi: Kinik flanörler. Hüseyin Köse (Der.), içinde, *Flanör düşünce / Arkaik dönemde ve dijital medya çağında aylaklık* (s. 59-78). Ayrıntı Yayınları.
- Kefeli, E. (2002). Edebiyat argo ilişkisi. Emine Gürsoy Naskali ve Gülden Sağol (Der.), içinde, *Türk kültüründe argo* (s.169-182). Türkistan ve Azerbaycan Araştırma Merkezi Yayını.
- Kenç, F. (Yapımcı) ve Kenç, F. (Yönetmen). (1944). *Günahsızlar* [Film]. Türkiye: İstanbul Film.
- Mangır, M. (2011). Osman Cemal Kaygılı'nın söz varlığı'nda argo. *Journal of Türklük Bilimi Araştırmaları*, 16(30), 233-252.
- Nietzsche, F. (1964). *Böyle buyurdu zerdüşt*. (A. T. Ofazoğlu, Çev.). Bilgi Yayınevi.
- Önder, İ. (1997). *Tembellik hakkı* (2. Basım). Cogito-Çalışmak: Yorar, 12, 73-78.
- Özben, M. (2012). Yüser-gezer kimlikler: Turistler ve aylaklar. Hüseyin Köse (Der.), içinde, *Flanör düşünce / Arkaik dönemde ve dijital medya çağında aylaklık* (163-175). Ayrıntı Yayınları.
- Russell, B. (2018). *Aylaklığa övgü* (5. Basım) (M. Ergin, Çev.). Cem Yayınevi.
- Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Politik kamera-Çağdaş hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası* (6. Basım). (E. Özsayar, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Saner, H. (1996). *Bu da benim filmim*. Kurtiş Matbaacılık.
- Saner, H. (Yapımcı) ve Saner, H. (Yönetmen). (1964). *Turist Ömer* [Film]. Türkiye: Saner Film
- Saner, H. (Yapımcı) ve Saner, H. (Yönetmen). (1970). *Turist Ömer Yamyamlar Arasında* [Film]. Türkiye: Saner Film.
- Saner, H. (Yapımcı) ve Saner, H. (Yönetmen). (1970). *Turist Ömer Arabistan'da* [Film]. Türkiye: Saner Film
- Saner, H. (Yapımcı) ve Saner, H. (Yönetmen). (1971). *Turist Ömer Boğa Güreşçisi* [Film]. Türkiye: Saner Film
- Saner, H. (Yapımcı) ve Saner, H. (Yönetmen). (1973). *Turist Ömer Uzak Yolunda* [Film]. Türkiye: Saner Film.
- Scott, J. C. (2014). *Tahakküm ve direniş sanatları - Gizli senaryolar* (2. Basım). (A. Türker, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Spinoza, B. (2011). *Etika-Geometrik düzene göre kanıtlanmış ve beş bölüme ayrılmış olan* (4. Basım). (H. Z. Ülken, Çev.). Dost Kitabevi.
- Spinoza, B. (2016). *Teolojik ve politik inceleme* (4. Basım). (M. Erşen, Çev.). Dost Kitabevi
- Tandaççüneş, N. (2012). Kent kültüründe modernizm ve sonrası: "Gözlemleyen özne" olarak flanörü yeniden okumak. Hüseyin Köse (Der.), içinde, *Flanör düşünce / Arkaik dönemde ve dijital medya çağında aylaklık* (s. 97-134). Ayrıntı Yayınları.
- Uluocak, Ş. (2012). Walter Benjamin'de "tahakkümsüzlük etiği projesi" olarak tarih ve sosyal gerçeklik. Hüseyin Köse (Der.), içinde, *Flanör düşünce / Arkaik dönemde ve dijital medya çağında aylaklık* (s. 176-210). Ayrıntı Yayınları.
- Urry, J. (2009). *Turist bakışı*. (E. Tataroğlu ve İ. Yıldız, Çev.). Bilgesu Yayıncılık.
- Veblen, T. B. (2005). *Aylak sınıfın teorisi* (Z. Gültekin ve C. Atay, Çev.). Babil Yayınları.
- Yüksel, S. E. (2016). *Travma anlatıları: Türk sinemasında melodram ve toplumsal fantezi*. Agora Kitaplığı.