

## “Şaban”ın Derdi ya da Dertli “Şaban”: “İnek” ama “Kral” Adam

Hacer Aker \*

### Özet

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

**Anahatar kelimeler:** Yoksul-Madun, Gündelik Direniş, Şaban, Yapıçözüm.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-0116-6462>

E-mail : [haceraker@selcuk.edu.tr](mailto:haceraker@selcuk.edu.tr)

DOI: [10.31122/sinefilozofi.865087](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.865087)

Geliş Tarihi - *Received*: 20.01.2021

Kabul Tarihi - *Accepted*: 08.05.2021

## *“Şaban’s” Distress or Distressed “Şaban”: A “Cow” but a “King” Man*

Hacer Aker \*

### **Abstract**

*Şaban, as a character, is the distressed man of the 1980s. Turkey, hit by a coup, is on the verge of a period which exhibits impudent views on enrichment with the new economic structure. In a period when there was influx of people to the cities and job opportunities were shrinking, the poor needed different practices in addition to their “joy,” because the 80s, as Gürbilek states, is not a period of “nobody is perfect” (Orhan Gencebay); those who declare “I want, too” (İbrahim Tatlıses) appeared on the stage. The word has been suppressed, but this also brought about an explosion of words. As Bataille and Foucault highlighted, the prohibitions are pregnant to be violated. The happiness of the man who maintained a happy life in his little hut ended when his neighbor, who moved right across him, built a palace; the man felt even poorer. Therefore, Şaban is distressed. Stories construct and categorize him on the subclass-specific ‘pure’ and ‘cow’ themes. However, the same stories will depict how this man infiltrated in politics with his “street politics,” “secret scenarios” and “tactics,” and how he became a “king.” Within this context, Turkey in the 80s (1975-1990) and the daily resistant practices of the poor and the subaltern in Turkish comedy cinema are aimed to understood by subjecting selected films to metaphorical and metonymical reading under the title of “Şaban’s” Distress or Distressed “Şaban”: A “Cow” but a “King” Man.*

**Keywords:** Poor- Subaltern, Daily Resistance, Şaban, Deconstruction.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-0116-6462>

E-mail : [haceraker@selcuk.edu.tr](mailto:haceraker@selcuk.edu.tr)

DOI: [10.31122/sinefilozofi.865087](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.865087)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 20.01.2021

Kabul Tarihi - *Accepted*: 08.05.2021

---

### ***Extended Abstract***

*This study is an ongoing discussion about the extent to which the narrative forms produced through cinema meet the visibility and politicization of the poverty issue, on which numerous comments have been made, but which contains many problems. Because there is a need to narrow and clarify the current issue and make it a researchable problem, the study also poses the following basic question: How can the poor-subordinate subject participate in the political processes in his daily life through the Şaban representation, and under which concepts can these participation forms be listed?*

*The study, designed on three levels of investigation in the scale of the limitations of the aforementioned research question, focused on the functioning of domination in films at the first level and sought an answer to the question of how and with what strategies the power functioned over the poor in its representation in Turkish cinema. At the second level, the study concentrated on the characteristics it displayed in terms of the articulating capacity of everyday forms of resistance, the articulation potential, the inclusive and exclusionary implications, open and closed features, the popular elements it evokes and the subjects it calls in its own heterogeneity and asked these: What are the public behaviors (public scenario) expected from the poor who are subject to detailed and systematic forms of social subordination in Şaban representation? How are the possibilities of resistance that emerge in the dialectic of power and subordination encoded in films? What kinds of political minds were made possible by the everyday possibilities of resistance, independent of the usual political ideologies? In what situations were these political minds publicized? At the third and final level, whether the functioning of domination and practices of resistance against domination in Şaban representation can be regarded as a response to the general unravel experienced in parallel to the social changes taking place in Turkey or not were problematized.*

*The methodology that guided inferences is hermeneutical and phenomenological from the Derrida's point of view. This study, which is based on the principle of interpreting the research questions determined for the purpose of the study through the Şaban representation, which was sampled within the universe of Turkish comedy cinema, from the perspective of historical reading by looking at the relationship between subjects and social structures, handled the films as a "cultural text" based on the contingency logic. The study thought of the relationship between films and social history as an encrypted relationship, and carried out the film analysis in the form of a deciphering activity with the references of the deconstructive reading that Ryan and Kellner conducted over Hollywood films. It exhibited basic tendencies of the poor-subordinate subject regarding daily resistance practices in Turkish comedy cinema through the Şaban representation and subjected the sampled films to text analysis in terms of their narratives based on the theoretical background of reflective themes on subalternity, the paradigm of everyday resistance, and comic, with the arguments of the poststructuralist approach and with a metonymic approach that undermines ideological metaphors, in other words, with references of the deconstructive method. Thus, by dissolving the fixities through procrastination, traces and spreading, and it included what is not there, what is supposed to be not there, or what may be there (in movies as a text) in the discussion. Moreover, all these were carried out by taking into account that, as Derrida said, the text now belongs to the reader after it leaves the hands of the author.*

*According to the findings obtained, Şaban showed that chaos and instability are both the worst thing to fight and a chance to change and destabilize with the characteristic smile with its "wide open mouth", which is an expression of the carnivalesque grotesque body, containing dialogues that alternate between cunning and purity and folkloric elements, its contribution to the Spinozacist effort to exist in the context of the politics of desire with its joy in itself, its distant attitude to fear, reversing the social roles or status at moments when it is pushed into centripetal forces, in other words, the set of values, giving messages about the cracks to infiltrate the order, how to eliminate the order, how to transform it and how to establish order, its submission to the impossibility of displacing order without the aid of centripetal forces, and putting the lack of exit at the point reached into words with the notes from the clarinet. And so, it became possible to say that the everyday establishment of politics in comedy cinema has the virtual and potential power to slowly and quietly erode and transform the sovereign power relations by*

*engaging a process of emancipation, rejection of identities, using potential forces and multiplication. The possibility that this effort to identify minor cracks that leaked into the major narrative could be a source for researchers who would be interested in comedy and daily resistance literature is a wish that will make the whole of the work meaningful.*

*This study, which handles films with text analysis method, excluded how the audience makes sense of the films. It is thought that evaluations to be made with audience-oriented analysis that has been used in cinema studies in Turkey today will make significant contributions to the field. There is also a need for studies that will question the concept set of daily resistance through women's poverty or the feminization of poverty.*

## Giriş

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

Söz konusu problem cümlesinin sınırlılıkları ölçeğinde üç soruşturma düzeyi üzerinden tasarılan çalışma ilk düzeyde filmlerde tahakkümün işleyişine odaklanacak ve Türk sinemasındaki temsilde iktidar yoksullar üzerinden nasıl, hangi stratejilerle işlemiştir sorusuna yanıt arayacaktır. İkinci düzeyde kendi heterojenliği içerisinde gündelik direnme biçimlerinin eklemleyici kapasitesi, eklemleme potansiyeli, içerici ve dışlayıcı imaları, açık ve kapalı yanları, seslendiği popüler öğeleri ve çağırdığı özneleri bakımından ne gibi özellikler sergilediğine yoğunlaşacak ve şunları soracaktır: *Şaban* temsilde ayrıntılı ve sistematik toplumsal tabiyet biçimlerine tabi olan yoksullardan beklenen kamusal davranış tarzları (kamusal senaryo) nelerdir? İktidar ve tabiyet diyalektiğinde açığa çıkan direnme olanakları filmlerde nasıl şifrelenmiştir? Gündelik direnme olanakları, bildik siyasi ideolojilerden bağımsız olarak, ne tür siyasi akılları olanaklı kılmıştır? Bu siyasi akıllar hangi durumlarda kamusal ilan edilmiştir? Üçüncü ve son düzeyde ise *Şaban* temsilde tahakkümün işleyişi ve tahakküme karşı geliştirilen direnme pratiklerinin Türkiye’nin toplumsal değişimine koşut olarak yaşanan genel çözülmeye bir cevap olarak okunup okunamayacağını sorunsallaştıracaktır.

Çıkarımları yönlendiren yöntemibilim, Derridacı anlamda hermeneutik ve fenomenolojiktir. Türk komedi sineması evrenseli içerisinde örnekleme alınan *Şaban* temsili üzerinden çalışmanın amacına yönelik belirlenen araştırma sorularını, öznel ve toplumsal yapılar arasındaki ilişki biçimlerine bakarak tarihsel okuma perspektifinden yorumlama esasına dayanan bu çalışma, filmleri olumsuzluk mantığına yaslanarak “kültürel metin” olarak ele alacaktır. Filmler ile toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi şifrelenmiş bir ilişki olarak düşünecek, film çözümlemelerini Ryan ve Kellner’ın Holywood filmleri üzerinden yürüttüğü yapıçözücü okumanın referanslarıyla bir deşifre etme faaliyeti biçiminde gerçekleştirecektir. Türk komedi sinemasında yoksul-madun öznenin gündelik direniş pratiklerine ilişkin temel eğilimleri, *Şaban* temsili üzerinden ortaya koyacak; örnekleme alınan filmleri maduniyet, gündelik direniş paradigması ve komik üzerine düşünsel izleklerin teorik ardalana dayanarak postyapısalcı yaklaşımın argümanlarıyla, ideolojik metaforlara karşılık onların altını oyan metonimik bir yaklaşımla, diğer bir deyişle yapıçözümcü yöntemin referanslarıyla anlatıları açısından metin analizine tabi tutacaktır. Böylece erteleme, izler ve yayılma yoluyla sabitlikleri çözerek, (bir metin olarak filmlerde) orda olmayanı, olmadığı sanılanı ya da olabilecek olanı tartışmanın içine yerleştirecektir. Ve bunları, Derrida’nın da dediği gibi, metnin, yazarın elinden çıktıktan sonra artık okura ait olduğunu hesaba katarak yapacaktır.

Madunların siyaseti gündelik olarak kendi araçlarıyla kurmaları, siyasi katılıma ilişkin üstü kapalı bir kabulü imlemesi bağlamında daha adil bir toplumsal yapının inşasını güdülemekte; konu bu açıdan, güncel olana temas etmektedir. Diğer yandan Deleuze’e referansla “başka türlü mümkün” düşüncesini dillendiren anlatıların (filmi, edebi metinler vs.) kolektif bilinçaltında bir itki yaratacağından hareketle, elde edilecek bulguların siyasal katılım konusunda tarihin konusu ol(a)mamış öznelerle onların eylemlilikleri bağlamında yer açacağı umulmaktadır. Bu bağlamda, sinema evrenseli içerisinde de olsa siyasalın gündelik kuruluşunun imkânlarını/sınırlılıklarını ortaya koyacak bir değerlendirme önemli görülmektedir. Majör anlatıya sızan minör çatlakları belirlemeye yönelik bu çabanın, komedi ve gündelik direniş yazınına ilgi duyacak araştırmacılara kaynak olabilme olanağı ise çalışmanın bütününe anlamlı kılacak temennidir.

### **Sunal: “... Bunun Araştırılması Lazım...”**

1970’ler Türkiye’sinin toplumsal siyasal topografyasını eskinin öldüğü fakat yeninin henüz doğmadığı bir organik bunalım ekseninde (Erdoğan, 1998: 33) düşünmek *Şaban* tiplemesinin içinde barındırdığı heterojen potansiyelleri kavrayışımızda ilk adım olabilir. Çünkü o doğumuyla 1970’lere, ölümüyle de 1980’lere seslenir. Onun var olma (70’ler) ve var kalma (80’ler) mücadelesi arasında seyreden farklılaşmalar, dönemin Türkiye’si kadar akışkan, geçirendir.

İlk olarak *Tatlı Dillim* (Ertem Eğilmez, 1972) adlı filmde izleyici ile buluşan bu “adsız, uzun boylu, salak basketbolcu”, perdede sekiz kere görülür. O her perdede görüldüğünde salonda kıyamet kopar. “Suratım izleyiciye enteresan geldi herhalde” diyen Sunal’a göre, “o anda bu iş tamamdır” (Sunal, 9 Mayıs 1985). Karnavalesk grotesk bedeninin bir dışavurumu olan “ardına kadar açık ağzı” ile karakteristik gülüşü (*Hababam Sınıfı*, Ertem Eğilmez, 1975); kurnazlık ve saflık arasında gidip gelen diyalogları ile folklorik öğeleri bünyesinde barındırması (*Salako*, Atif Yılmaz, 1974; *Süt Kardeşler*, Ertem Eğilmez, 1976; *Tosun Paşa*, Kartal Tibet, 1976); kendinde neşesi, korkuya olan mesafeli tavrı ile arzu siyaseti bağlamında Spinozacı var kalma çabasına sunduğu katkı (*Sahte Kabadayı*, Natuk Baytan, 1976); merkezci güçlerin, yani değerler kümesinin içine “itildiği” anlarda sosyal rolleri ya da statüleri tersyüz edişi (*Yüz Numaralı Adam*, Osman F. Seden, 1979; *Korkusuz Korkak*, Natuk Baytan, 1979); düzene hangi çatlaklardan sızılacağı (*Kapıcılar Kralı*, Zeki Ökten, 1977), düzenin nasıl ortadan kaldırılacağı (*Kibar Feyzo*, Atif Yılmaz, 1978), ne şekilde dönüştürüleceği (*Üçkağıtçı*, Natuk Baytan, 1981) ve düzene nasıl düzen kurulacağına ilişkin mesajlar verisi (*Tokatçı*, Natuk Baytan, 1983); merkezci güçlerin yardımı olmaksızın düzeni yerinden oynatmanın imkansızlığına boyun eğişi (*Yoksul*, Zeki Ökten, 1986) ve gelinen noktada “çıkışsızlığı” klarnetinden dökülen notalarla dillendirilişi

(*Düttürü Dünya*, Zeki Ökten, 1987) ile *Şaban*, kaos ve istikrarsızlığın hem mücadele edilmeye çalışılan en kötü şey hem de bir değiştirme ve istikrarsızlaştırma şansı olduğunu göstermek istemiş gibidir. Ölümünden önce verdiği son röportajında, "... bunun araştırılması lazım. Bu elli sene sonra da seyredilecek, göreceksiniz. Yazın bir kenara, tarih de atın" (Sunal, 2000) diyen Sunal'ı, aradan geçen yirmi yıl haklı çıkarmıştır. Gelecek ne gösterir bilinmez ancak geldiğimiz noktada onun zamanları aşan evrensel niteliğini ilk olarak, serüvenin başladığı yerde, 1975 tarihli *Hababam Sınıfı* adlı filmdeki İnek Şaban rolünde aramak gerekir. Gülen yüz ve karnavalesk mizah üzerinden düşünülecek bu rol, hiyerarşik düzenin "heteroglosik bir tarzda" (Bakhtin, 2014: 47) bozulduğu, yerinden edildiği ve başka yönler saptırıldığı ara mekânları görünür kılacak olması bakımından da önemlidir.

### ***Hababam Sınıfı: Bir Ara Mekân***

"*Batsın Bu Dünya*"<sup>1</sup> (1973) nidalarının yankılandığı bir dönemde, yolculuğuna bir karnaval şenliğinde başlayan tiplere, "gülüş"ünün yıkıcılığıyla çıkmıştır sahneye. Turist Ömer'in sokakları mesken tutmasına karşılık o, Agambenci bir belirsizlik muntikası, Goffmancı bir total kurum ya da Foucaultcu bir disiplin aygıtı olan okulda görülmüştür ilk kez. Müstehcen ve sövgülü dili ile grotesk bedensel imgesini birleştiren İnek Şaban, hayvana özgü temsiliyle samimi temasın hüküm sürdüğü karnaval yaşamında "diğerleri"nden biridir: Damat Ferit, Gündük Necmi, Tulum Hayri, Domdom Ali vd. Her biri kendi başına bir tekillik olan bu mevcudiyetler, bir belirsizlik muntikası olan okulun içinde *Hababam Sınıfı*'yla karşıt belirsizlik muntikası yaratırlar. Diğer bir deyişle bir total kurum olan okulu, anti-disipliner birtakım girişimlerle deler; disipline edici mekanizmaları yerinden sarsarlar. Bunu da Bakhtinci karnaval şenliğinde, resmi dünyaya karşı kendi dünyalarını yaratarak, merkezci güçlere karşı merkezkaç kuvvet uygulayarak yaparlar: Ciddiyetin karşısına neşe, gülme ve jestlerle çıkarlar. Ölçülülük kısıtları, toplumsal normlar ve yasakların bir süreliğine askıya alındığı o anlarda, neşe ve eğlence ile umudun sembolleri ön plana çıkartılır. Böylece insanlar arasındaki uzaklıklar artırılır ya da azaltılır. Bunun nedeni gülen kişinin karşısındaki kişiyi/ nesneyi kendisinden uzaklaştırması ya da kendisine yakınlaştırmasıdır. Düzenle oynanan bu muzip oyun (oynayanlar kocaman bebekler olsa da), sınıfsız, herkesin eşit olduğu bir halk söylemine karşılık gelir. Çünkü İnek Şaban da dâhil sınıfın büyü(ye)memiş çocukları, alaysamacı gülüşlerini sadece merkezci öğelere değil, birbirlerine de yöneltirler. Onları karnavalesk mizahının içine çeken de karşıtlıkların belirsizleştiği, üzerinin çizildiği ve yeniden baskıya verildiği kolektif gülüşün yakıcılığında şifrelenmiştir.



**Görsel 1:** *Hababam Sınıfı* filminden ekran görüntüsü

<sup>1</sup> "Yazıklar olsun, yazıklar olsun  
Kaderin böylesine, yazıklar olsun  
Her şey karanlık, nerde insanlık  
Kula kulluk edene yazıklar olsun." (Orhan Gencebay)

Madunluğun hincının karakterize edildiği öznel bir deneyim olan kolektif gülüş, "...kent soylu-kapitalist yabancılaşmaya birdenbire maruz kalan toplumun, korktuğu dış dünyadan kendisini koruduğu bir kale" (Atayman, 2011: 112)'de savunmacı nitelikte bir senaryo üretir. Bu senaryonun aktörleri, darbeler, alt sınıflar aleyhine artan zenginlik, yoksullaşmanın getirdiği göçler ve çelişkili sancılarla kıvranan toplumu bir oyun oynamaya davet etmektedir. Bu oyun, dışa insan yetiştirmek değil, tersine bu ütöpik yapı içerisinde insanını dıştan korumaya yönelik bir eğilimle ilerler. Cilalı İbo'nun pelteklığında yetişkini çocuksulaştırın dille eklemelenen "çocuk kalmış toplum hissiyatı" (Gürbilek, 2012: 41-42), *Hababam Sınıfı*'nda çocukluk dünyasına geri dönme ve orada asılıp kalma" (Atayman, 2011) özlemiyle büyümek istemeyen bir halkın savunmacı senaryosuna dönüşür. Bu senaryo, Türk halkının dıştan duyduğu endişe ve korkuya karşı, sınırlarını çizdiği bir uzam ve zamanda kendini korumaya almak istemesiyle ilişkilendirilebilir. Nitekim tek bir mekânda başlayan ve sonlanan anlatının seyircide karşılık bulması, "dış" dünyaya duyulan korku ve kaygılar karşısında Atayman'ın yukarıda ifade ettiği şekliyle "kalede güvende hissetmek" fikrini temellendirebilir.

### ***Oyun içinde oyun: Alaycı gülüş***

Diğer yandan kötü dünyanın bir "dış" olarak dondurulduğu bu okulda, yaşlanan ama hiç büyümeyen çocuklar, dünyanın uzağında, dünya ile ilişki kurmanın ilk antrenmanlarını da yaparlar. Kızlar da vardır bu okulda, aşklar da. İktidar da vardır, tabi olan da. Derrida'nın "oyun içinde oyun" ifadesinde karşılığını bulabileceği türden bir iç içe geçme hali: "Dış"a kendini kapatan "iç" in, kendine ait bir dinamiği. Bu dinamiğin ütöpik bir "kale" içerisinde dahi kendine yer bulmuş olması, Foucaultcu iktidar/direnme izleği üzerinden okunabilir; *Hababam Sınıfı* bir tür dışarıya hazırlık evresi olarak düşünülebilir. Nitekim bu dinamik yapının aktörleri, kendi habituslarında egemen iktidarı ele geçirmeye ya da değiştirmeye değil, elde bulunan iktidar alanlarını koruyarak, fırsatını buldukları anda iktidar ilişkilerinin çizdiği sınırları ihlal etmeye adaydırlar. Bunu da kolektif gülüşlerine ek olarak yanlış anlamalar, eğretilmeler, anıştırma ve söz oyunları, akıl çelen ve çok anlama gelebilecek bir dille yaparlar. Filmin anlatı yapısına sızan bu grotesk halk kültürü öğeleri heteroglat yapıyla ortaya çıkan merkezkaç güçleri (*Hababam Sınıfı* öğrencileri) temsil ederken, merkezci güçleri ise yerini sağlamaştırmaya çalışan toplumsal değerler kümesi (okul yönetimi) temsil eder.<sup>2</sup> Filmin merkezci öğeleri bir yandan var olan düzeni meşrulaştırırken, karnavalesk üslup ise var olan düzenin hiyerarşikliğini ve kural koyuculuğunu bertaraf eder.<sup>3</sup> Scott'a referansla politik kılık değiştirme sanatının bileşeni olan bu ritüelleri, statü ve ideoloji tahakkümüne karşı geliştirilen altpolitikalar üzerinden düşünmek mümkündür. Nitekim altpolitikaların zaman zaman savunmacı düzeyden saldırgan düzeye evrilen, böylece iktidar ilişkilerini olabildiğince yıpratmayı ve dönüştürmeyi amaç edinen yansımalarının olabileceğine ilişkin Scott'ı çerçeve, *Hababam Sınıfı*'nda da karşılığını bulur. Sigara yasağını delme, toplu maça kaçma gibi birçok sivil itaatsizlik eylemleri bu kapsamda düşünülebilir. Hegemonik pratiklerden taviz verilen o anlarda kabullenmemeye yönelik bu eğilim, egemen olanın "üstpolitikasını"<sup>4</sup> da görünür kılar. Disipline edici mekanizmanın aktörü Kel Mahmut, düzeni tesis etmek için *Hababam Sınıfı*'nın en büyük silahını (alaycı gülüşleri) onlara karşı kullanır. Aç bırakılmaktan hafta sonu dışarı çıkamamalarına, kırdıkları duvarı tamir etmelerinden, okulun bahçesinde tek ayaküstüne

<sup>2</sup> Bakhtin'e göre her sözce merkezci güçleri ve eğilimleriyle üniter dile katılır. Ama aynı zamanda merkezkaç kuvvetleriyle toplumsal ve tarihsel "heteroglossio"yu taşır (2014: 47).

<sup>3</sup> Her ne kadar *Hababam Sınıfı* öğrencilerinin resmi kurumu yıkıma uğratan karnavalesk doğası, onların yanlış eğitim sistemi içinde bulunmalarından (*Hababam Sınıfı*, Ertem Eğilmez, 1975) ya da öğrencilerin ilgisiz zengin ebeveynlerinden kaynaklanmış (*Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı*, Ertem Eğilmez, 1976) gibi sunulsa da ve her ne kadar "köylü" Ahmet (*Hababam Sınıfı Uyanıyor*, Ertem Eğilmez, 1976) ile genç edebiyat öğretmeni (*Hababam Sınıfı Tatilde*, Ertem Eğilmez, 1977) karnaval meydanına sonradan katılan tipler olarak, anlatıdaki karnavalesk doğayı kırılmaya uğratsa da bir disiplin aygıtı olan okulda politik yaşamdan dışlanmış bu kişilerce karnaval havasında bir ortamın düzenlenmiş olması, gündelik yaşamın akışının kesintiye uğratılması bakımından önemli bir girişimdir.

<sup>4</sup> Serdar Öztürk, Scott'ın tabi olanların altpolitikası çözümlemesinden hareketle tabiyet kuranlar için de üstpolitika kavramını kullanmamızı önerir. Yazara göre mücadele altpolitika ve üstpolitikanın karşılaşmasından doğar (2012: 156).

durmalarına kadar bir dizi pratiklerle disipline edilmeye çalışılan *Hababam Sınıfı* için bu cezalar biyolojik anlamda caydırıcı değildir. Ancak o anlara şahitlik eden diğer öğrencilerin kendilerine yönelen alaycı gülüşleri, Zeus'un gülüşü kadar yakıcıdır.<sup>5</sup>

### Kurmaca İçinde Masal: Kültürel Bellek

Öte yandan vurgulamak gerekir ki *Hababam Sınıfı*'nda büyük bir çocuk olarak ilk ısınmalarını yapan *Şaban*, "diğerleri"nden farklı olarak çocuk kalmaya devam eder: "Anarşist, yaramaz bir çocuk" (Atayman, 2011: 113). Hayatı olumlayan gür bir sevinç, kendinde bir neşe ve saf oluşu ile güçlenen bu temsil, kadınlara olan zaafı, çalışkanlığıyla değil doğuştan inek olmasıyla çerçevesi çizilen sınırları, her söyleneni düzenlamıyla kavraması, dolabında kilitlediği tereyağının anahtarını yastığının altına koyup uyuyacak kadar uyanık olması, yatağına dökülen su nedeniyle altına kaçırdığını düşünerek utanması ve yılsonu müsamesesinde kadın kılığına girmesi gibi birçok "elementarfolklorik" öge ile de derinleştirilmiştir. Kurnazlık ve saflık arasında gidip gelen diyalogları ve folklorik öğeleri bünyesinde barındırmasıyla da tipleme, "dinleyicilerine gelecekte kullanılabilecek taktik olasılıkları sunan büyüleyici hikâyeler" (Certeau, 2008: 95-96) bırakmıştır. Certeau'nun "yaşayan müzeler" dediği bu folklorik öğeler, kültürel bellek görevi görür. "Bunlar o kadar canlı ve o kadar dirençlidir ki" der Certeau, "bir masalcının ya da bir işportacının ağzından döküldüklerinde, bir köylünün ya da bir işçinin kulağı bunları hemen kavrayacaktır" (2008: 97). Bu sebeptendir ki "başka türlü mümkün"ü dillendiren bu anlatılar gündelik direnme yazınının önemli uğrakları olmuş; "elementarfolklorik" öğelerin ön planda olduğu filmlerde (*Salako*, *Tosun Paşa*, *Süt Kardeşler*, *Tokatçı*, *Köyden İndim Şehire*) *Şaban*, ütöpik bir uzamda da olsa zafer kazanan Keloğlan gibi, toplumsal sınıflardan gizlenmiş, kurtulmuştur.



Görsel 2: Tokatçı ve Salako filmlerinden ekran görüntüleri

Düşmanını halkın yanında yer alarak yenmiş, sınıf atlamak istememiş, saf ve iyi niyetli başladığı rollerini saf ve iyi niyetli şekilde bitirmiştir. Bunu da Nasrettin Hoca gibi hazırcevap olması, Keloğlanvari saf-kurnazlığı ve Karagöz gibi cesur, doğal ve yaşama sevinciyle donatılmasıyla sağlamıştır. *Tokatçı*'da yer alan şu diyalog folklorik öğelerin görünürlüğü açısından alıntılanmaya değerdir: Tiplemenin simit yiyecek parası dahi yoktur. Tavukçunun camına ekmek banar. Lokantacı para ister. "Arada cam var" der Osman. Lokantacı "bandın say" der. Osman "sen de para üstünü ver" der. "Para vermedin ki" diyen esnafa "verdim say" der. Esnaf parayı verir. Oyuna oyunla karşılık veren tiplmeye karşılık, esnafa arkasından bakmak kalmıştır. Ancak bu derinliğin yüzeyinde beliren en net gösteren, *Şaban*'ın zaman ve uzamdan bağımsız, "bir kendinelik olarak neşelilik"idir. Lacancı anlamda bu kendinelik "Gerçek"tir:

<sup>5</sup> Bu yüzdendir ki *Hababam Sınıfı* üyeleri, her alaycı gülüşe maruz kaldıklarında saldırılarının dozunu daha da artırır.



“Bir şekilde, şu bizi bekleyen bilinmeyendir, her zaman bizden önde olan, adı konulamayan, simgeselleştirilemeyen veya imgenemeyendir” (Nasio, 2009: 51). “Gösterilemeyen bu anlam artığı, gerçek kimliğin travmatik çekirdeğidir; asla fiilen var olmayan ama yine de etkileri hissedilen” (Newman, 2006: 218) *Şaban*, çerçevenin içine dâhil olduğu anlarda dahi seyircisini güldürmüştür. Tiplemenin var kalma çabasında belirgin bir konum elde eden bu durum, trajik olanı komik olanla eşitleyen gür bir sevince karşılık gelir. *Sahte Kabadayı*, bu yönlü bir kavrayışın izlerini sürmek için uygun bir zemin sunar.

### *Kendinde neşe: Korkuya filtre*

Film, İzmit’te pişmaniye satıcılığı yaptığı zamanlarda on liralık pişmaniyeyi bir liraya indirip elindeki tüm pişmaniyeleri rakip işportacılara satacak kadar saf olan tiplenenin, buna karşın herkese kafa tutacak kadar cesur ve korkusuz oluşuna yer verir. Fail, babasından kalan miras için İstanbul’a giden Kemal, yapı ise hakkı olanı geri almak için mücadeleye giriştiği kabadayı çetesidir.



Görsel 3: *Sahte Kabadayı* filminden ekran görüntüsü

Korkuya olan mesafeli tavıyla herkese kafa tutan tiplene için, gücü elinde bulunduran kabadayı çetesinin sıradan insandan, hatta babasının papağanından bile bir farkı yoktur. Öldürülmeye çalışılır. O anlarda karşısına çıkan güç bileşenlerini farkında olmadan zaaflarından yakalar. Dikişsiz Sabri’yi ayağındaki nasırından, hapishanenin yirmi yıllık dayısını gıdıklanmaya karşı savunmasız oluşundan “madara eder”. Onu “şişlemek” için görevlendirilen Şişçi Coşkun ise sabuna basarak kayar ve şişi kendi göğsüne saplar. Burada açığa çıktığı şekliyle tiplene, niyet gözetmez. Onu bilinçli bir eylemci olarak düşünemeyiz. Nitekim her hareketini babasının avukatına ve yardımcısına danışarak atan biri için en fazla olayların içine “itilme”<sup>6</sup> bahsedebiliriz. Zaten burada önemli olan da tiplenenin kabadayıları madara etmesi, onlara kafa tutması ya da bu kabadayıların sıradan bir insan olduklarının gösterilmesi meselesi değildir. Mesele, kabadayıların kendilerine ve kendi önemlerine duydukları sarsılmaz inanç, yani haddini bilmezlikleri meselesidir. Tam da bir kabadayı olarak, kabadayılıklarının zirvesindeyken sıradan bir adam olmalarıdır. Gerçekten ve içsel olarak bir kabadayı olduğuna inanan bir kabadayı, tam da bu inancı yüzünden, sıradan aptal bir insandır. Onların tiplene karşısında uğradıkları her yenilgi, kabadayılıklarına duydukları inanç ile ilgilidir. Kabadayılığı diğer bir ifadeyle erki bütüncül konumundan sıyırap parçalara ayıran bu metonimik dil, erk sahiplerinin korkak insanlara duyduğu ihtiyacı da açıklar. Korku, Hobbes’un vurgusunda<sup>7</sup> olduğu gibi iktidarın meşruluğu için işlevseldir. Doğrudur;

<sup>6</sup> “İtilme” Atayman’a referansla kullanılmaktadır. Yazara göre tiplene, olayların içerisine “itilir” (2011: 119).

<sup>7</sup> Hobbes, devlet egemenliğinin ilke olarak sınırı olamayacağını ve devletin kendisinin dışında bir şeyle haklı kılınmayacağını düşünür. Yani egemen, sadece en üstün olan değil aynı zamanda sınırlanmamış olandır; esas olan

hatta görüldüğü şekliyle korkusuzluk, erk sahiplerini “çamura batırmıştır”.<sup>8</sup> Ancak korku üzerinden meşrulaştırılan bir düzen, Spinoza’dan da hatırlanacağı üzere örselenmiş ruhlara (sürü insanı) doğurur. Kendi yaşadığı dönemde cereyan etmekte olan politik çalkantılarda “despot” ile “köle” arasındaki kutsal birliği “zihninin gözleri”yle teşhis eden Spinoza, despotların örselenmiş ruhlara, örselenmiş ruhların ise despotlara ihtiyacı olduğunu düşünür (Deleuze, 2005: 30). İtaat bütün toplumların temelidir. Düşünme gücünü itaat etmeye tabi kılan duygu ise kederdir; bu nedenle der Spinoza, “kederli duygulanışları artırmak iktidarın işleyişi için zorunludur” (2011: 197). Kendinde neşesi ve korkuya olan mesafeli tavrıyla da tiplenenin köle ile despot arasındaki ilişkiyi ters yüz ettiği söylenebilir. Hatta Nietzscheci bir düşünle gülme yoluyla ondan sakındığı ve acıma yoluyla onu değersizleştirdiği de. Rasyonel eleştirel olmasa da duygusal bir söylem üreten *Sahte Kabadayı*, filmin son karesinde İzmit’te pişmaniye satarken görülür. Film başladığı yere geri döner. Ancak bir farkla: Tipleme bir bilinçlenme yaşamış; iktidarların verili değil kurulu olduğunu kavramıştır. Tüm rakiplerini yok ettiği anda ona vadedeni (maddiyat/statü) değil, gönüllü yoksulluğu seçmiştir. Keloğlan’ın padişahlık makamını geri çevirerek köyüne doğru yol almasında olduğu gibi, tiplene de mahallesine, mahallenin kahvesine, dostluğun ve samimiyetin evrenine geri dönmüştür.

### **Paylaşımçı yoksulluk/mahalle**

Mahalle, Şerif Mardin’in de vurguladığı üzere, Türkiye modernleşmesinin önemli gösterenlerindedir. “Mahalleden mektebe” savıyla modernleşmenin sancılarını görünür kılmaya çalışan Mardin, mahallenin geleneksel cemaati, mektebin ise modernleşmeyi ve bilimi referans aldığını vurgular. Kemalist modernleşme der Mardin, mahalleyi aşır mektebe ulaşmaya çalışmış ancak mahallenin hayaleti bir türlü peşini bırakmamıştır (Mardin, 1991: 31-72-75). 1960’ların mektepli darbesiyle mahalleyi aşmaya çalışan modernleşme deneyiminin, simgesel düzlemde mahalle imgesine muhtaç kaldığını iddia eden bu kavrayış Turist Ömer filmlerinde görünmez olan mahallenin, *Şaban* filmlerinde kendine yer bulmuş olmasını da açıklayabilir (*Salak Milyoner, Ertem Eğilmez, 1974*). Nitekim 70’lerin sonu, siyasal kutuplaşmanın, meclisteki uyuşmaz tavrın, terör olaylarının hâkimiyetinin, hükümet istikrarsızlıklarının, kuyruklar-petrol krizi-karaborsa ile karakterize olan ekonomik sıkıntıların ve anarşi olayları üzerine sıkıyönetimlerin ilanına karşılık gelir (Nazik, 2007: 73). Böylesi bir toplumsal iklimde alt sınıf için korunaklı bir bölge olan mahallenin görünmez duvarları, çatışmanın enerjisini yutar ve zararsızlaştırır. Düzene rağmen bir adacık kurulabileceğini, dayanışma cemaatlerinin mahalle düzleminde de olsa yaşanabileceğini dillendirir (Atayman, 2011: 129). Sınıfsız, samimi ve saf imgesiyle biz duygusunu öne çıkaran mahalle, paylaşımçı yoksulluğu bir idare etme pratiği olarak görünür kılar.<sup>10</sup>

### **Tersine dünya: “Benimle oynama!”**

Merkezcil güçlerin, yani değerler kümesinin içine “itildiği” anlarda ise tiplene sosyal rolleri ya da statüleri tersyüz eder. İlk başta tepkisi şaşkınlıktır. Biraz göğe bakarak, biraz yan durarak “Allah Allah” der. Türk sinemasının ilk korkak, beceriksiz askeridir o (*Şaban Oğlu Şaban, Ertem Eğilmez, 1977*). Paşalığı, hizmetkârlığı, kapıcılığı, çöpçülüğü, bekçiliği,

mutlak egemenliktir (Agamben, 2013: 48-49). Bu yönüyle de devlet iktidarına “nasıl sınır çekilebilir”i sorgulayan Spinoza’dan ayrılır (Balibar, 2010: 74-75).

<sup>8</sup> Tiplemenin babasını öldüren ve film boyunca da tiplene öldürme planları yapan kabadayı Muhtar karakteri, filmin sonunda tiplene tarafından sadece kafası dışarıda kalacak şekilde çamurun içine batırılmıştır.

<sup>9</sup> On yedinci yüzyıl felsefe ve bilim kültürüne optiğin girişi ve hayal gücü, geleneksel bilginin radikal bir biçimde altüst olmasına eklenmiştir. Felsefi görüşlerinden dolayı, Yahudi camiasından aforoz edilen filozof da hayatını optik araçlar yaparak, lens tamir ederek kazanmıştır. Tatian’a göre, gözlük camı yapımı mesleği ve Spinoza’nın yaşamı bir bütün oluşturmaktadır (2009: 66). Benzer bir saptamaya Henry Miller’a atfen Deleuze de *Spinoza Pratik Felsefe* adlı çalışmasında yer vermiştir (2005: 16-17). Öte yandan Rahnama ve Robert de Spinoza’nın “gözlüklerimizin camlarını silmek gerek” deyişini hatırlatarak, bunun önyargı ve saplantılardan kurtulmak anlamına geldiğini yazmıştır (2011: 204).

<sup>10</sup> Dayanışma ağlarıyla kurulan bu biz duygusu, *Gırgır Dergisi*’nin 70’lerin ortalarından itibaren mahalle üzerinden küçük adamın mizahını referans alması ve yüksek tirajlara ulaşmış olmasını açıklayabilir.

memurluğu, futbolculuğu, gurbetçiliği, minibüs şoförlüğü, ustalığı, işportacılığı, köftçiliği, kovboyculuğu, köylülüğü, sakarlığı, figüranlığı, yıkıcı enerjisinin hedefi haline gelir. Resmî kurumların içerisinde pek geçmez; daha çok özel kurumlar ya da geleneksel yapılarda gezinir: Toplumsala içkin bir dışsallık. Bu durum, batı rasyonelliğine ayak uydurmaya çalışan kurumları, bu kurumları temsil eden ve bu kurumlarda görev yapan kişilerin eğretiliğini, buralılığını, ayak uyduramama halinin dile gelişidir. Bu yüzdendir ki düzenle barışık ötekiler onun için birer “eşekoğlueşektirler”. Değerlerin sisteme özgü, sonradan eklenmiş, türetilmiş baskı araçları olduğunu bilmezler. O ise değerler sistemine ya küfürlü bir dille saldırır ya da önemsemez. Ya sızarak ele geçirir, eğip büker, dönüştürür ya da ele geçirdiği sistemi yok eder, parçalar. Düzenle, sosyal rollerle, statülerle oynamanın koşulu, her durumda onun dışında kalmaya hazır olmaktan geçer: Değerleri değersizleştirmekle. “Kral kapıcı”, kral olarak değil, kral kapıcı olarak kalmalıdır. Bodrum katta ilan ettiği krallığını bodrum katta sürdüren tiplere, düzene hangi çatlaklardan sızılacağına emarelerini sunduğu o anlarda terk etmeden kaçma ve yerin yasasıyla oynamakla birlikte, yerin yasasını yeniden yazmaya soyunur. Sahne arkası pratiklerini, olumlama ve gizleme şemsiyesi altında kurnazca devreye sokar; iktidara giden yolu, iktidarın boşluklarından yararlanarak aşar. Tipik filmlerinde gönüllü yoksulluğuyla düzenin içinden geçen, dikey çizgiye göz dikmeyen tiplere, bu filmde güç ister. Ancak elde ettiği gücü dönüştürür, dibe çeker (bodrum kat). Arzulayan öznenin altlar/yüksekler hiyerarşisini ters yüz ettiği o anlar, en alttakinin en alta kalmaya devam ederek iktidarını ilan ettiği final sahnesi ile sonlanır.



Görsel 4: *Kapıcılar Kralı* filminin final sahnesine ilişkin ekran görüntüsü

### **Kapıcılar Kralı: Bir Panorama**

Tabii grup ve sınıfların iktidar sahiplerine karşı geliştirdiği gizli senaryo ve altpolitikaları görünür kılan *Kapıcılar Kralı*, dönemin Türkiye'sini apartman örneğinde betimler. En üst katta tefeci oturur. Sermaye ondadır. Kapıyı Seyit'ten başkasına açmaz. Onun altında albay oturur. Yöneticiden şikâyetçidir; kendi sistemini uygulayacağı günlerin özlemini çeker. Karşı komşusu bankacı olan albayı tüccar takip eder. Şiddet eğilimlidir; sürekli karısını döver. Meraklı komşu (ayaklı gazete), tüccarla aynı kattadır. Bir altta yönetici vardır. Yemek yapar, eşine karşı kibardır. Kılıbık ve korkak olarak anılır. Albayın iddiasına göre çarıkli Seyit'i şımartan da odur. Üzerindeki baskılara dayanamaz yönetimi seçimsiz albaya bırakır. Yöneticinin karşısında doktor ve ailesi yaşar. Parayı kürtajdan kazanır. Onun altında memur oturur. Derdi ne yönetim ne de albaydır. Ailesinin geçimini sağlamakla meşguldür. Evine gelen icra memurlarına yakalanmamak için gece yarısı gizli gizli girer apartmana. Seyit su faturasını istediğinde, “Beni görmemiş ol” diyerek hızla uzaklaşır ordan. Bodrum kat ise işçi-köylünün katıdır. Kurnazdır. Çalışkan, uyanık ve cesaretlidir. Dönemin bütün kapıcıları gibi, çoluk çocuk ailecek çalışmaktadır. Ancak ne kadına ne de eğitime saygısı vardır. Hiyerarşik bu yapı, saf görünümlü bir Anadolu çocuğu tarafından alışverişten temizliğe, çocuk bakımından

apartmanın sorunlarına dek her şeye koşarken kendi çıkarları doğrultusunda işlettiği bir mekanizma ile ters yüz edilir.

### *Arzunun sırrı: Sızıntı*

Seyit en altta olmanın sancısını ilk elden maddi olanaklardan yoksunlukla yaşar. Tek odalı bir evde iki çocuğu ve eşiyle barınmaya çalışır. Maaşı ve bahşişlerle geçinir. Ya da en azından biz öyle zannederiz. Filmin anlatısı ilerledikçe Seyit'in maddi tahakkümün karşısında geliştirdiği direnme pratikleri çerçeveye dâhil olur. Alışverişlerde bakkal ile ortak çalışır. Apartman sakinlerinin siparişlerine karşılık %10 komisyon alır. Ne de olsa hepsi yağlı müşterilerdir. Bu sayede sadece bakkaldan ayda beş bin lira kazanır. Siparişleri hazırlayan bakkalın elindeki malzemeden (peynir, zeytin) aşırır; sen yolunu bulmuşsun diyen arkadaşlarına rüşvet karşılığı aldığı birasını yudumlayarak karşılık verir. "Para bu çarıklılarda" algısının hâkim olduğu albay bahşişi yasakladığında bakkala olan aylık borçların üzerine eklemeler yaptırır; kesilen bahşişini bu yolla temin eder.<sup>11</sup> Hamallık parasını vermeyen albaydan bunun acısını, viskiyi iki katına sattığı oğlundan çıkarır. Apartmanın temizlik malzemesinden çalarak, eşinin gündelikte kullanacağı malzemelerini bedavaya getirir. Fehmi Bey'in istediği yumurtayı karşı komşusu ayyaştan alır, bakkaldan gelmiş simülasyonu yaratarak para kazanır. Kiralık daireyi beş bine kiralar; Übeyit Bey'e dört bin diyerek binini cebine atar. Size kefil oldum dediği kiracılardan beş yüz de kefalet ücreti talep eder. Ev sahibi adına topladığı kiralari işletir; isteyene anında hizmet vermek üzere evinde daima yabancı içki, sigara bulundurur. Hatta kârını en üst seviyeye çıkarabilmek için içkiye su katmak gibi taktikler geliştirir. Seyit bilmektedir ki sarhoşluk içinde nasıl olsa bu fark edilmeyecektir. Esasen başarısının sırrı da budur: Apartman sakinlerini bütün zaaflarıyla yakından tanımak ve nabza göre şerbet vermek. Ya da şöyle söylemek mümkün: Kapitalist düzenin ve Türkiye'deki ekonomik gidişatın açmazlarını bilmek ve sisteme ilişkin her türlü aksaklığı kendi çıkarına dönüştürmek.

### *Gizli senaryonun ilanı: "Dayı"ya "ayı"*

Öte yandan Seyit'in apartmanı düzene sokmak için yöneticiliği ele alan albay ile ilişkisi statü (kamusal bir egemenlik ve tabi kılma alanı) ve ideolojik (eşitsizlikleri ideolojik olarak gerekçelendirme) tahakküme karşı sahne arkası/önü pratikleri görünür kılması bakımından önemlidir.<sup>12</sup> İlk başta albayın gereksiz isteklerine dahi itaat edip, hakaretlerine sessiz kalır. "Ayıya dayı dediği" o anlara karşılık, onun duyamayacağı ya da göremeyeceği alanlarda homurdanır, küfreder. Örneğin, "Bir daha bana haber vermeden bakkala gidersen bacağına kırarım" diyen albaya duyamayacağı bir ses tonuyla "bok kırarsın" der. "Duydun mu?" diye seslendiğinde ise hazırola geçer: "Kırarsınız albayım." Albay, yasağı delip bahşiş aldığını gördüğünde Seyit'ten onu kendisine vermesini ister. Köşe bucak kaçan Seyit apartmanın dışına çıkar. Albayın öfkesine karşılık mahalleli "Gitme lan Seyit" diyerek destek verirler. Seyit ilk kez homurdanarak değil, sahne önünde konuşur: "Bahşiş değil bu. Kığımızdan ter aktı bunu kazanana kadar." Tabi olanın bu itirazı açıkça dile getirişi albayı daha da kızdırır. O ana kadar kullanmadığı sertlikte tehditler savurur: "Ben onu senden almasını bilirim. Bunu senin burnundan fitil fitil getiricim." Hakların kamusal olarak ilan edilmesiyle kaybedilecek hiçbir şey olmadığını anlayan Seyit, tahakkümün, görünür sahnenin dışına ittiği acı diyalogun bir parçası olan gizli senaryonun normatif içeriğini, yüzeye çıkarır: "Sana vereceğime yerim daha iyi." Ve yer de. "Yaşa Seyit!" nidaları eşliğinde alkışlar yükselir. Ritüel tabiyetin kamusal ihlali ve bu ihlalin desteklenmesi, Seyit'in daha ileri gidebileceğine ilişkin kaygıyla

<sup>11</sup> "- Kaç para albayın borcu?" - "440." - "Sen şunu 555 lira 75 kuruş yap da düz hesap olsun. Bahşiş vermezmiş. Ben de böyle alırım. Efendim 115 lira albaydan. 160 lira Nuri'den. 40 lira Makbule karısından. 135 lira doktordan. 175 lira müdür beyden. Memur Ferit'in hesabından yüzlük sil doktora yaz. Herif nasıl olsa kürtajdan kazanıyor."

<sup>12</sup> Albay başta olmak üzere apartman sakinlerinin gözünde Seyit ve ailesi hem köylü hem de açtır: "Sabahtan akşama kadar ayakları sudan çıkmıyor ki"; "Köylü, bakmaz bunlar kendilerine"; "Doğru valla, bi ayakkabı bile almazlar"; "Acımın efendim, para bu çarıklılarda"; "Yanlış efendim, vermeyin. Giyemez bunlar. Biriktiriyorlar. Daha demin yakaladım. Apartmanın malzemelerini çalmışlar"; "Ayol, bi bardak su içirseydiniz kıza. Açlıktan bayılmıştır. Bu Seyit lokmalarını sayıyor kızın." Apartman sakinlerinin bu cümlelerinde açığa çıkan dil, Seyit ve Seyit gibileri tanımlayan toplumsal dile karşılık düşünülebilir.

eklemlenir. Böylece albay da sınırı aşar; Seyit'i görev alanının dışında işler yapmaya mecbur kılar. "Ben bu kömürleri taşımaya mecbur değilim, hamal tutun" diyen Seyit'e "Eşek gibi mecbursun" yanıtı gecikmez albaydan. Ancak Seyit bunu yapması karşılığında hamal parasının ödenmesini ister. Hiçbir şey alamayacağı söylendiğinde de kapıcı kanununu öne sürer; sürecin hukuksuzluğunu dillendirir. Seyit o anda ilk kez iktidara "doğruyu"<sup>13</sup> söyler. Kırdığı sessizlik, kamusal senaryodaki meydan okumanın sessizliğidir. Anın politik elektriği, yüksek dramatikliği kısmen, Seyit'in sessizliği kırarak kendini çok büyük bir tehlikeye atmasına bağlıdır.<sup>14</sup> Kapıcıların büyük kısmı adına konuşan Seyit, kapıcılığını riske atmıştır. O patlama anı, yoksulların gizli senaryolarının kamusal ilan olarak başarı kazandığında, kitleleri simgesel olarak harekete geçirme anlamında olabildiğince güçlü bir potansiyeli de açığa çıkarır. Bu yüzden, ilanın cezası ağır olur. İşinden kovulur. Gizli senaryosunda ulaşacağı nihai hedefi sekteye uğratmak istemeyen Seyit, bu tehdide boyun eğer ve kömürleri taşımayı kabul eder. Yerde toz bile kalsın istemez albay. Seyit mırıldanır: "Yok ananın örökesi." Bu homurdanmayı "Duydum albayım, toz bile bırakmayacam" cümlesi takip eder. Ancak albayın öfkesi dinmek bilmez: "Sonra sabunla yıkayacaksın oraları." Seyit bu kez yanıt dahi vermez albaya. Yine sahne arkasında şu ses duyulur Seyit'ten: "Utanmasa yala diyecek pezevenk." Yukarıda da belirtildiği gibi Seyit gününü beklemektedir. "Albay yönetici olalı beri it gibi goşturuyon bakıyom" diyen arkadaşlarına verdiği yanıtta olduğu gibi: "Lan oğlum, siz bi aya kadar görün bakalım kim kimi goşturuyo."

### ***Kamusalın dili: Hırsız***

Nitekim Seyit'in saygın bir çift gibi apartmana yerleşip, kendisini de kullanmaya kalkışan hırsızları yakalamasıyla olaylar bir anda tersine döner. Apartmanın en büyük hissedarı olmasıyla iktidar artık onun eline geçmiştir. Albay da dâhil tüm apartman sakinleri kapıcı dairesine inerek önünde, ayakta beklerler. İktidarın asıl sahibi paradır ve onu ele geçiren kim olursa hep aynı kurallarla işlemektedir. Ancak Seyit yöneticilik sistemini fesheder. Kapıcılığı da yine kendi yapar. Film Seyitoğulları Apartmanı yazısı altında Seyit'in apartman sakinleriyle arasında geçen diyaloglarla son bulur. Albay pencereden seslenir: "Seyit Bey. Zahmet olmazsa bi Samsun alabilir misiniz?" Seyit: "Olur canım. Ha şöyle yola gel bakıyım."<sup>15</sup> Kuşkusuz kamusal olarak efendinin gözünde hırsızdır Seyit. Ancak Scott'ın ifadesinde de dile geldiği gibi "...sahne arkasında hırsızlığın yalnızca kişinin emeğinin ürününi geri alması olarak görüldüğünü tahmin etmeye yetecek kadar şey biliyoruz" (2014: 281). Benzer bir tartışmayı, köy/kent ikiliğinin üstünü çizen *Kibar Feyzo'* da da görürüz. Ancak bu kez tiplene iktidar olamamış; iktidara kurşun sıkmıştır.

### ***Bilge cehalet: "Kutsal"a töhmet***

Feyzo'nun Gülo'suna kavuşmak için başlık parasını denkleştirme mücadelesini anlatan *Kibar Feyzo'*nun mahkeme salonunda açılan ve yine aynı mahkeme salonunda sonlanan aralığına sızan anlatısı, izleyiciyi tiplenenin şu cümlesiyle karşılar: "Bu hayat bizde can, ciğer gomadı. Ama biz bilirik günah kimdedir. Fukaralıhtır her bişeyin başı hekim beyim. Bunu

<sup>13</sup> Scott, gizli senaryonun kamusala ilan edildiği durumlarda "doğru" kelimesini kullanabilme olanağına dair gerekçeyi şu şekilde dile getirir: "Gizli senaryoyu nitelemek için doğru terimini kullanmaktan açık bir şekilde kaçındığımız halde, iktidar karşısında gizli senaryonun açık ilanının tipik olarak hem konuşmacı tarafından hem de onun durumunu paylaşanlar tarafından, sonunda kaçamaklı sözler ve yalanlar yerine doğrunun söylendiği bir an olarak yaşandığı çok açıktır. ...bu cesur adımı atanların bunu bir doğruluk ve kişisel bir sahiçileşme anı olarak yaşadıklarını kabul etmek gerekir" (2014: 307).

<sup>14</sup> "Gizli senaryonun muhalefetinin açık direniş eşliğini geçtiği an, her zaman politik olarak elektrikli bir durumdur" (Scott, 2014: 306).

<sup>15</sup> Hilmi Maktav, apartmanın biricik hâkimi olmasına rağmen, Seyit'in kapıcılık yapmaya devam ettiği finali, Ökten'in Türkiye'ye hüznü bir bakışı olarak okur. Yazara göre, kazanan en alttakiler değil, adaletsizlikleri, iktidara ve yırtmaya koşullanmış çarpık ilişkileri ile yine düzendir (Maktav, 2007: 104-105). Elbette final sahnesine ilişkin bu yönlü bir okuma yapılabilir. Ancak yönetici olan Seyit hala kapıcılık yapmaya devam etmektedir. Değişen şey, "Bana söylemeden bakkala dahi gidersen ayaklarını kırarım" söyleminin "Seyit beycim rica etsem bir sigara alır mısınız" a evrilmesidir. Ve bu son, maddi yoksulluktan daha acı olanın "gizli yaralar" (Sennett, 2017) olduğunu dillendirir bir bakıma.

geç anlamışh. Bizim orda gursağımıza bi topah ekmek girdi mi ayrımımız kabariy. Gel gör ki başlıh için para yetirip avrat edinmeye kimsenin gücü yetmiy.” O anlarda köyün gençlerinin temel derdi evlenebilmektir. Bunun için de para lazımdır. Ancak Feyzo, Hacı Husam’dan (Gülo’nun babası) önce, Gülo yerine öküz almak isteyen annesini ikna etmek zorundadır. Kültürel bellekten yararlanır Feyzo. Leyla ile Mecnun hikâyesinden aldığı ilhamla sahne arkası senaryosunu devreye sokar; annesine oyun kurar. Abdest alan hocanın yanına ilişir, rüşvet pazarlığı yapar. Feyzo o anlarda kendi bölgesine (köy) hâkim güçlerin zaaflarından yararlanır. “Biraz daha okuyup üflesen” diyen anneye, “Hele sen ne diysen Sekine koddın, biraz daa dursak o bizi üfleyecek!” dedirtir. Süreci iyi yönetmek için tüm köylüyü de delirdiğine ikna eder. Minarenin tepesine çıkar, ezan okumaya başlar. Kalabalık aşağıya toplandığında ezanı yarıda kesip şarkı söyler: “Kutsal”ı oyununun içinde eritir. Grotesk bir figür olarak delinin “bilge cehalet”ine sığındığı o anlarda taktığı işe yarar, intihar edeceğini düşünen annesini, Gülo’yu almaya ikna eder. Feyzo’nun önündeki ilk güç bileşeni aşılmıştır. Sırada Hacı Husam ve Maho ağa vardır.

### *“Maraba doğmuşık. Hakkımızı aramayı unutmuşih.”*

Feyzo düğün günü, askerde iken aldığı fötr şapkeyi takar. Köyde fötr şapka, ağalığın sembolüdür (statü). Düğüne gelen Maho ağa, Feyzo’nun kendi iktidar alanına sızmaya çalıştığını düşünür; aklını başına toplaması için Feyzo köyden sürülür. Bu gösteriye tüm köy halkı şahitlik eder. Maho ağa böylece köylü üzerindeki iktidarını korumaya almış olur. İstanbul’a başlık parasını denkleştirmeye giden Feyzo, her senet ödeme gününde köye döner. İlk senet ödemesinde altı lira eksik kalır. Denkleştiremeyince aklına, İstanbul’da tuvaletini yapmak için ödediği para gelir. Köye umumi tuvalet açar; parayı denkleştirir. Ancak Maho ağa “sana beleş ağa” diyen Feyzo’yu, “ağanın pohinin üstüne poh olir mi lan” diyerek azarlar. “Dışkı” ile ilgili bu motif, Bakhtin’in grotesk tahayyülde sözkonusu ettiği indirgeme ve taşsızlaştırmayı akla getirir. Nitekim Maho ağa da Feyzo’nun onun belirlediği sınırların dışına çıkarak kendine maddi olanaklar yaratmaya ve tahakkümünü sarsmaya yönelik bu girişimini, iktidar alanına yönelik ciddi bir tehdit olarak okur. Foucault’un da hatırlattığı üzere bir suçun toplumsal gövdeye verdiği zarar, ona getirdiği karışıklıktır, yol açtığı skandaldır, sunduğu örnekler, cezalandırılmazsa tekrar edilmesi yönündeki teşvikidir ve kendinde taşıdığı yaygınlaşma olasılığıdır (1992b: 114). Karşı-hegemonik pratiklerin görünürlük kazandığı o anlarda iktidarın kamusal senaryosu devreye sokulur, Feyzo köyden kovulur. Yola koyulan Feyzo, neden başkaldırmadıklarını sorar kendi kendine. Yanıtı da yine kendince verir: “Biz maraba doğmuşık. Hakkımızı aramayı unutmuşih.” Feyzo’nun bilincinde açığa çıkan şey, yöneticilerden süzülen değerler (resmi bilinç) ile doğrudan doğruya pratik deneyimlerden doğan inançlardan (pratik bilinç) oluşan çelişik, çatlak ve pürüzlü bir bilinçtir. İhtiyatlılık, korku ve göze girme arzusu nedeniyle güçlünün beklentilerine hitap edecek şekilde biçimlendirilen kamusal davranış tarzı, Hoggart’ın hegemonya teorisinde altını çizdiği “kadercilik ve kabul halini alan tutumlarla” (1958: 79-80) şekillenmiştir. Mecburi askerlik yapan birinin ne kadar seçim şansı varsa Feyzo’nun da o kadar seçim şansı vardır.

### *“Maho”ya “faşo”: Kamusal senaryo*

İlk gittiğinde sendikalı olmakla Harranlı olmak arasındaki ayrıma anlam veremeyen Feyzo, son gidişinde kentin marabalarının parayı az gördüğünde el ele verip hakkını aradığını fark eder. Feodalite ile modernizmin geldiği noktayı birbirine eklemleyen o anlar, sendikalı olmak ile Harranlı olmak arasında bir “fark” üretir: 200 lira. Modern kentin marabaları, kolektif bir bilinç sahiptir ve söz konusu “fark” mücadelenin karşılığıdır. Feyzo ve onun gibiler, mücadelenin tarafı olmadığı sürece bu ayrıma razı gelmelidir. Grev, işçi, ekmek, faşizm vs. kavramların ne anlama geldiğini düşündüğü anlarda ise Feyzo’nun aklına Maho ağa gelir. Filmin başında elini öptüğü ağa, filmin sonunda “faşo”ya dönüşür.

Duvarlara yazılan sloganları silerek kendine geçim kaynağı sağlayan tiplere, yazılanları sorgular, düşünür. Köye gizlice sızarak öğrendiklerini köylüyle paylaşır. Kadınlar ve erkekler evlenebilmek için “söylenti”nin gücüne başvururlar. “Kadınlar biz mal mıyız ki satılal”

demeye başlar. Köyün tüm duvarlarına sloganlar yazılır. Bu kolektif görünüm, Sartre'ın "yabancılaşmamış kaynaşmış grup" dediği şeye benzediği için, tabii grubun hemen hemen herhangi bir üyesi Feyzo'nun yerini alabilir. Nitekim öyle de olur. "Din elden getti, kızlar azdı" diyen köyün imamına karşılık köylü, pankartlarla sokağa dökülür. İktidar alanına yönelen bu sesli tecavüzlerin cezası, falaka olur. Köylünün kamusal senaryosu yeniden gizli senaryoya havale edilir. Feyzo hâkime şöyle yakınır: "Sen ne diysin gurban. Ağanın yüzüne garşı gelince, hepimizin eli ayağı kesilmiştir. Bakarsın o da bizim gibin insan. Tükürsek boğarız. Ama kapıda gözükince boğazımızdaki tükrük bilen gurumıştır. Yüreğimizdeki ağa korkusunu nasıl silek, nasıl atak bilmiyem."



Görsel 5: Kibar Feyzo filminden ekran görüntüleri

### ***Tabiyetin reddi: Gülo hasreti***

Görüldüğü üzere Feyzo, her İstanbul'dan dönüşünde köydeki düzen bozulur. Feyzo aslında işin hiç de köydeki gibi olmadığını anlar. Toprak da mahsul de köylünüdür. Başlık parası diye bir şey yoktur ve ağalar "faşo" dur. Dışarıdan öğrenilen ve köye getirilen her şey baskıcı Maho ağa için sorun olmaya başlar. Artık insanları doğduğu topraklardan sürmek bir çözüm değildir. Çünkü sürülen bu insanlar, düzeni bozacak ve zarar verecek fikirlerle geri dönmektedirler. Ağa, Feyzo'nun şehre gitmesini yasaklar. Onu ve Gülo'yu hizmetine alır. Potansiyel tehdit böylece kontrol mekanizması içerisinde disipline edilmeye çalışılır. Son senedi ödeyemez Feyzo. Gülo'yu alırlar elinden. Pankartlarla sokağa dökülen köylünün lideri durumundaki Feyzo çareyi kundaktaki kız bebeğini satmakta bulur. Filmin kırılma anlarından birini oluşturan bu sahne, Feyzo'nun bilinçlenme sürecine denk gelen bilme/ öğrenme edimlerinin çelişik ve pürüzlü bilincinin önüne geçemeyişini açık eder. O öğrendiği her şeyi kendi çıkarına (Gülo) dönüştürmek istemiş; bunda başarılı olamayınca yine kendi çıkarı için törel geleneklere başvurmuştur. "Güzelliğini annesinden, zekâsını benden aldı, beş bine gidir bu kelepirci mal. Yok mu artıran" dediği o anlarda, dört bine, üç bine, iki bine düşmüş ama bebeğini kimse almamıştır. Dayısına beş yüze satmaya çalışmış; "olur ama nikah düşmez" cevabını alınca da "büyüyünceye kadar belki düşer" demiştir. Törel gelenekleri kendi dinamiği içerisinde sökmeye çalışan Feyzo'nun Gülo'ya kavuşmasının tek çaresi kalmıştır: Şehre gitmek. Bunun da tek çaresi vardır: Kendini kovdurtmak. Arkasından nanik yaptığı, şapkasının üstüne oturduğu, havuzdayken üzerine işediği ağanın, iktidar alanına açık saygısızlık yoluyla saldıran Feyzo, tabiyetin olmadığı durumlarda (yine çıkarı için de olsa) kamusal senaryonun hürmet kurallarını hiçleştirmiş; statü tahakkümünün üstünü çizmiştir. Feyzo'nun tek çıkış yolunun ağanın onu kovması gerçeği, ağayı Maho yapan ögeye dönüştürmüştür.

### *Ağaya ölüm, bitsin bu zulüm!*

Görülmektedir ki “korku” iktidar olanın iktidarını sürdürmekte kullandığı en büyük silahtır. İçindeki ağa korkusundan ancak onu yok saydığı anda kurtulabildiğini gören Feyzo, falakaya yatırılmasına, sabana sürülmesine, asılarak dövürtülmesine rağmen son kozunu oynayarak duvara “faşoğa” yazmış; ağa, “bu ne?” diye sorduğunda “puşt gibin, ibne gibin bişey” demiştir. İdeolojik tahakküme karşı kamusal senaryosu ile ağalığı ters yüz eden Feyzo, tepe aşağı asılmış; kendisini kovdurtmayı başaramamıştır. Ancak suyun baraja yaptığı basınca benzer şekilde ağanın iktidarını zayıflatmış; gizli senaryonun daha büyük kısmının sızmasına olanak sağlayarak tam bir kopuş olasılığını arttırmıştır. Öyle ki Feyzo, Çukurova’da günlük yüz lira yevmiye ile ağanın maddi tahakkümünden kurtulabileceklerini ve evlenememe tehdidini böylelikle bertaraf edebileceklerini söylediği köylüden tam destek almış; kazanımlarına yönelik tehditle karşılaşan köy halkı arasındaki pasif ağlar bir anda aktif ağa ve toplu eyleme dönüşmüştür. Bu, Bayat’ın da dediği gibi basitçe psikolojik kaynaklı ya da “irrasyonel sürü davranışı” değil, daha sosyolojik bir olgu olan çıkar farkındalığı ve gizil iletişimidir (2006: 146). Ve bu yüzdendir ki davul zurna eşliğinde ağanın iktidar alanını terk etmek üzere yola koyulan köylü, Maho ağa tarafından durdurulur. O anlarda maskeler iner, gerçek benlikler dile gelir. Hürmette kusur etmeyen marabaları için Maho ağa artık “itoğlu it” dir. Bu durumda iktidarın bir suçluyu ilana ve cezalandırmaya ihtiyacı vardır. “Genel iradenin iradesi”ni yerine getiren Feyzo iktidarın karşısına gizli senaryoyla çıkan ilk kişi olduğu için suçlu ilan edilir ve öldürülmek istenir. Ancak ağanın silahını, ağaya karşı kullanır Feyzo ve onu öldürür.



Görsel 15: Kibar Feyzo filminden ağanın vurulma anına ilişkin ekran görüntüsü

### *“Hükmü sen ver gurban. Suç kimde?”*

Son sahne, başladığı yerde, mahkeme salonunda biter. Feyzo seslenir: “O ölmüştür, başka ağa gelmiştir köyümüzün başına. Haber almışım, herkes Maho ağayı arar olmuştur. Bu işin sonu neye varır ben bilmirim. Sen devletsin, sen bilirsin. Gayri hükmü sen ver gurban. Suç kimde?”<sup>16</sup> Kentin işverenlerini ağa, işçilerini maraba olarak düşünmemizi öneren Feyzo’nun da dediği gibi Maho ağa gitmiş, yerine gelen ağa onu aratır olmuştur. Brechtien bu kapanımla film, izleyicisini her ne kadar distopik bir geleceğe hazırlasa da “ağalığın devam edeceğine ilişkin kaygı realiteyle uyumluluk içerisindedir” (Serarslan, 2007: 26). Çünkü 1980 darbesiyle Türkiye’nin iklimi değişmiş, 24 Ocak kararlarıyla ekonominin çehresi yeniden şekillenmiştir. Söz bastırılmıştır ancak bu bir söz patlamasını da beraberinde getirmiştir. Yasaklar çiğnenmeye gebe kalmış, kamusal senaryo gizli senaryoya havale edilmiştir. Artık ağaya karşı gelmek için bir oyuncuya/bilene (*Tokatçı*) ya da ağanın düzen bekçilerine (*Yoksul*) ihtiyaç vardır. Farklılaşan bu görünümün ilk ayağını *Tokatçı*’da görmek mümkündür.

<sup>16</sup> Öztürk, *Yeşilçam Sinemasında Felsefeyi Aramak* adlı değinisinde filmin son sahnesine ilişkin řu ifadeyi kullanır: “... hareket imaj sinemasının yani klasik sinema içinde diyorsunuz, peki sonunda ne oluyor? *Kibar Feyzo* hâkime ve bize bakıyor ve şunu soruyor; şimdi ne olacak hâkim bey? Ve biz o soruyu duyduğumuz andan itibaren düşünmeye başlıyoruz. Yani hiçbir zaman filmin içerisinde bitmiyor.” (2020: 767).



## Yeni Ağa, Zorlu Düzen: Yok mu Bir Bilen?

Tokatçı, argo sözlüğünde hırsız, dolandırıcı anlamındadır. Tiplemenin Osman ismiyle dâhil olduğu film, *Kapıcılar Kralı*'ndan farklı olarak tokatçılığı öğrenme serüvenine odaklanır. Seyit sistemin boşluklarına ilk elden sızarken, Osman'ın bunun için desteğe, bir bilene ihtiyacı vardır. Filmler altı yıl arayla çekilmiştir. 1977'de kentte tutunmaya çalışan tiplleme, 1983'de köyde karşımıza çıkar. Sevdiği kıza kavuşabilmek uğruna başlık parasını biriktirmek için İstanbul'a gider Osman. Yolda bir kadın, "Çocuğumun karnı aç, kocam evde yatalak" diyerek Osman'dan para ister. "Açlığın ne olduğunu bilirim" diyen Osman kadına yardım eder. Kendi kendine ne garipler var diye düşünürken, aynı kadın ve çocuğunun başka birinden aynı şekilde para aldığını görür Osman. Kadının çocuğuna yaptığı şu konuşmaya şahit olur: "Şu dünyada ne enayiler var. Öğren kızım, iki ağlıyacaksın parayı kapacaksın. Hemen ceplerini boşaltırlar. Hadi lokantada güzel bir yemek yiyelim. Sonra yine enayi avına çıkarız, memlekette enayiden çok ne var ki!" Bu sahne Osman'ın tokatçılıkla ilk karşılaştığı sahne olması bakımından önemlidir. Dilencililiğin bir idare etme pratiği olarak deneyimlendiği o anlarda "vay be" der Osman, "kadın bizi enayi yerine koydu". Güler.

Alın teriyle biriktirdiği parasıyla köyüne dönerken trende ikinci kez tokatlanır Osman. Emine'ye kavuşması artık imkânsızdır. Babası da köyün ağası tarafından tokatlanmış, tarlaları elinden alınmıştır. Ölüm döşeğindeyken Osman'a "öcümü al" der. Osman söz verir. Babasının intikamını nasıl alacağını köyün delisine sorar. Deli "eşkiya ol" der. Ancak zaman, silahlı eşkiyalık zamanı değil, tokata tokatla karşılık verme zamanıdır: "...tokat mı yedin, sen de büyük tokat atacaksın. ...seni dolandırdılar mı, sen de dolandıracaksın. ...Acımasız olucaksın" (*Tokatçı*). Osman bunu yapmasa ne sevdiği kıızı ne babasının intikamını alabilecek ne de ağadan tokatladığı toprakları köy halkına dağıtabilecektir. Bunu ona, kenti, kent yaşamının zorluklarını deneyimleyen ve tokatçılıkla sisteme sızmaya çalışan Şevket öğretmiştir. Yalnız o değil, herkes yaşamını bir nevi tokatçılıkla kazanmaktadır. Olay örgüsü, Osman'ın İstanbul'da karbonatı eroin diye yutturarak ya da kendini Amerika'dan gelmiş para aklayıcı olarak tanıtarak tokatladığı kişilerin de sahte mühendis (Şevket) aracılığıyla bütün köyün istimlak edileceği yalanıyla topraklarını satmaya ikna ettikleri Hasan ağanın da bu sayede orada olduklarını söyler. Böylece Osman, Hasan ağanın topraklarını alarak, sadece köyün ağasını ve onun iktidarını tokatlamış olmaz. Hasan ağayı, Hasan yapar. Zaten ağanın da en büyük korkusu budur: "Mallarımı satayım da beş parasız mı kalayım? Yılların Hasan ağası, Hasan mı olsun?" Burada açığa çıktığı şekliyle Hasan ağa için parasını kaybetmek, iktidarını/namını kaybetmek demektir: Maddi temellük olmadan statüsünü koruyamayacaktır. Osman'ın ise böyle bir derdi yoktur. Emine'ye kavuşmuş, mallarının fazlasını köylüye dağıtmıştır. Hatırlanacağı üzere *Kapıcılar Kralı*'nda kapıcı olarak kalmaya devam eden Seyit, %51 hissesini kimseyle paylaşmamıştı. Tokatçı Osman ise "ben yönetici olmak istemiyorum" (*The Great Dictator, Charlie Chaplin, 1940*) diyen Şarlo gibi, "ben ağa olmak istemiyorum" diyerek tokatladığı topraklarını köylüyle paylaşmıştır. Her iki durumda da arzuların öznenin, arzusuna dokunma çabasındaki gündelik siyasetine tanık oluruz. İlkinde yöneticiliği fesheden Seyit, tahakkümü etkisizleştirmiş, iktidar/tabii olan ikiliğini ters yüz etmiştir. İkincisinde ise sistemin açmazlarını Şevket'ten öğrenmiş, derdinin ağa olmak değil ağalığı yok saymak, içine itildiği düzenden aynı hızla uzaklaşmak olduğunu göstermiştir. *Yoksul*'un ise düzene sızmak için Şevket'ten fazlasına, düzen bekçilerine ihtiyacı vardır. Çünkü *Yoksul*'un hedefi artık Şevket gibilerin alanına sızmadır. Osman'a tokatçılığı öğreten Şevket ve Şevket gibiler yoksula tahakküm kurmaya başlamış; aşağıdan kutuplaşmanın dile geldiği yıllarda *Yoksul* ile tiplleme, hedef küçültmek zorunda kalmıştır.

## 80 Sonrası, Yoksulun Payı

Eminönü civarında bir iş hanında karşımıza çıkan *Yoksul*, merkezcil güçlerin yardımı olmaksızın mevcut düzeni yerinden oynatmanın imkânsızlığına boyun eğişi ile söz konusu saptamayı yapmamıza olanak tanır. Daha önce apartman ve mahalle ölçeğinde gördüğümüz kapitalist ilişkiler daha da vahşileşmiştir. Karaborsa, hayali ticaret, borsa üçkâğıtçıları, batanlar,

silahla alacak tahsil edenler, işyerlerinde metres tutanlar, her gün fiyat değiştiren beyaz eşya bayileri, atölyelerde çalışan ve gözleri zengin insanların hayatlarının ışıltısına çevrilmiş genç insanlar... Işık ve Pınarcıoğlu'nun önerdiği "nöbetleşe yoksulluk" kavramı, bu bakımdan oldukça dikkate değerdir. Nöbetleşe yoksulluk en genel anlamıyla kent yoksullarının 1980 sonrasında zorlu koşullarında ayakta kalabilmelerini sağlayan ilişkiler sistemidir (2011: 39). 1980 sonrası formel ile enformel arasındaki ayrımın muğlaklaşmasıyla nicelikleri ve kendi içindeki farklılaşma dinamikleri giderek artan yoksullar, kuralların oldukça değişiklik gösterebildiği bir yapıda, daha acımasız ve saldırgan stratejiler kullanarak konumlarını ilerletmeye zorlanmıştır (Özkazanç ve Ağaş, 2011: 256). Çaycı *Yoksul* da bütün katlarında, bütün odalarında ayrı bir dümen döndürülen bu çark (han) içinde görünürde yaptığı işten daha fazlasını yapmaktadır. Akşama kadar katlar arasında mekik dokuyan *Yoksul*, "iş sahiplerinin" birbirlerine kurdukları tezgâhları en yakından bilen kişidir. *Yoksul*'un patronu Süleyman sadece çay ocağının değil, bütün hanın patronudur sanki. Mal sahiplerinden aldığı vekâleti, kiralari düşük göstererek iyi bir kazanç kapısına dönüştürmüştür. Tefecilik yapmaktadır. *Yoksul*'u çay ocağına binde beş ortak etmiş, böylelikle çayın yanına iki değil bir şeker koymasını, geceleri mesaiye kalmasını ve daha şevkle çalışmasını sağlamıştır. *Yoksul* her ne kadar ezildiğini ve hakkının verilmediğini düşünse de gizli senaryosunu ilana yanaşmamıştır. Tâ ki sözlüsüyle konuşmaya dalıp, çaydanlığın yanmasına sebep olduğunda, patronu Süleyman Bey'den yediği tokata kadar. O anda *Yoksul*'un tepkisi, güçsüzlerin gizli senaryosunun iktidar karşısında açıkça ilan edildiği anlardan biri olarak isyan şeklini almıştır. "Ne vuruyon Sülüman Bey" diyerek başladığı konuşmasına "canımdan kıymetli mi, ...vuramazsın, ...ben senin babanın uşağı değilim, ...ben bu koşullar altında çalışmam, ...sigortamız yok, asgari ücrete talim, ayakçı mıyız, gece bekçisi mi belli değil, ...binde sıfır virgül bilmem kaç. Yok, ben çalışmıyorum. Kes benim hesabımı!" şeklinde devam etmiş ve restini çekmiştir.



**Görsel 6:** *Yoksul* filminden tokat yediği ve gizli senaryosunu ilan ettiği anlara ilişkin ekran görüntüleri

Tekrar işe dönmeye ikna olmuş ancak "elbet bizim de fikrimizin sorulacağı bir gün gelecek" söylemiyle maske takma gerekliliğinden doğan gerilimin sonsuza kadar denetim altında tutulamayacağı emarelerini de vermiştir. Nitekim aşağılanan, sömürülen, handa çalışan nişanlısı tarafından dolandırılarak terkedilen *Yoksul*, filmin sonunda bir çıkış yolu bulacak; bütün işi küçük bir odada, telefonla döviz kurlarını takip etmek olan, düzenin yeni yüzü borsacı Kerim Bey ile kurduğu ağ sayesinde Süleyman'ın yerine kendisi geçecektir. Finalde kapıcı Seyit gibi onu da ortağı olduğu işinin başında patron olarak görürüz. Ancak Seyit suskun fakat ısrarlı ilerleyişi sayesinde (sessiz tecavüz) %51 hisse ile iktidarı ele geçirmişken, *Yoksul* %30'a tamam demiştir.

### **Düttürü Dünya: Çal(ma), Oyna**

*Düttürü Dünya*'da ise tipleme "çıkışsızlığı" klarnetinden dökülen notalarla dillendirir. 1987 yapımı film, Işık ve Pınarcıoğlu'nun nöbetleşe yoksulluk kavramında ileri sürdükleri tezin izdüşümlerini barındırdığı kadar ondan kopuşun emarelerini de sunar. Şöyle ki, Dütdüt

yoksulluğu şehre kendisinden önce gelen kayınbiraderinden devralır. Kayınbiraderi tıpkı 70'lerin sonunda Seyit'in yaptığı gibi düzene sızmış, sistemin çatlaklarında yolunu bulmuştur. Artık kiralayacağı gecekonduları vardır. Dütdüt, onun kiraladığı gecekonduda, üç çocuğu ve eşi ile yaşar. Ancak ev müteahhide verilir; Dütdüt'ten evi boşaltması istenir. Yeni bir ev arayışı Dütdüt'ü ek gelir sağlamaya koşullamıştır. O, Osman'a gıpta ile baksa da kendinde bu beceriyi görememekte ne Seyit ne de Yoksul olabilecek gücü artık kendinde hissedememektedir.

*Salako*'nun gerdek gecesiyle yanıp tutuşan Salo'sunu *Hababam Sınıfı*'nda korumaya alan tiplleme, sokağa çıktığında kabadayılara meydan okumuş; kapıcıyı/çöpçüyü kral yapmıştı. Gülo sevdasına ağayı öldürmüş; köylüye tokatçılığı öğretmişti. 80'lerin sonunda Yoksul, iktidar olamamış ancak iktidara %30'la ortak olmuştu. Pasif ağlarla örülü handaki bu mücadelenin ardından, artık bu gücü kendinde bulamayan tiplleme, Dütdüt ile "çıkış yok" demiştir. Dayanışma bağları belli bir noktadan sonra kopmuş, ev yıkılmış, kentin yıkıcı yüzü görünmüştür. Filmin sonunda yıkılan evine bakarak klarnet çalmaya başlayan Dütdüt, tüm mahalleliyi de bu deliliğin içine çekmiştir. Sabaha karşı pavyondan çıkan Dütdüt hala klarnet çalmaktadır. Trajik olanı komik olanla eşitleyen bu son, güçsüzlük konumlarını öz bilinçli alay biçimlerine başvurarak teşhir eder. Dütdüt gülüşüyle şiddet içermeyen önemli bir güç haline gelir.

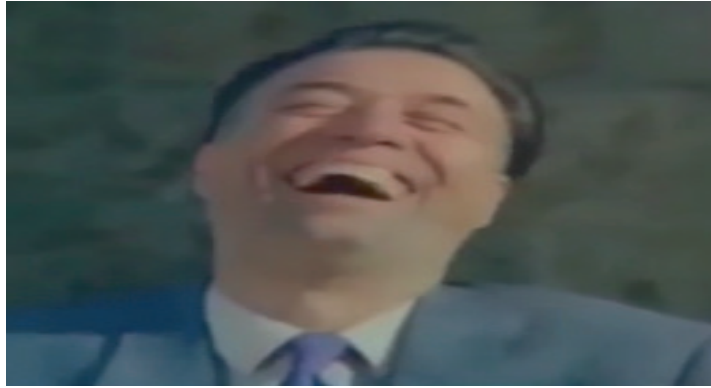
### Karar Verilemeyen...

Acıyla yüzleşmenin, hiçlikle karşılaşmanın gülüşü, *Gülen Adam* (Atıf Yılmaz, 1990)'da yerini dinmeyen bir kahkahaya bırakır. *Gülen Adam*'ın (Yusuf) gülüşü, Nietzsche'ye göre "kutsal hayır" dır. Belki de Dütdüt ve Yusuf, "Bugün hiçbir şeyin geleceği olmasa da gülmemizin bir geleceği olabilir" (Nietzsche, 2001: 58) diye düşünmektedir. Ancak doğduğu andan itibaren sürekli gülen Yusuf Şaplak'ın hikâyesi (*Gülen Adam*), çocuğuyla ilk karşılaşmasında onun ağlayışına tanıklığıyla son bulur. "Ben hiç ağlamadım ki" der Yusuf. "Adını Umut koyalım" diyen eşine bakar ve ağlamaya başlar. Sevinçten değildir bu. Çünkü o bilmektedir ki "umut, kötülüklerin anasıdır" (Nietzsche, 1964). Deve olan bilir umut etmeyi. Ancak o, Dütdüt ile devenin yükünü atmıştır üzerinden.



Görsel 7: *Gülen Adam* filminden ekran görüntüsü

Bu son, *Abuk Sabuk Bir Film*'de (Şerif Gören, 1990) yerini hiç gülmeyen Âdemoğlu'nun hikâyesine bırakacaktır. Almanya'da yardım ettiği kişi tarafından kendine kalan mirasla köyünden çıkıp İstanbul'a gelen Âdemoğlu'nu güldürebilmek için yarışmalar dahi düzenlenir. Ancak hiçbir yöntem/taktik Âdemoğlu'nu güldürmekte etkili olmaz. Filmin finalinde para ödülünü bulunduğu binanın üst katından halkın üzerine fırlatan tiplleme, yolda ilerlerken bir çocuğa rastlar. Elinde bir film şeridiyle oynayan çocuğa, "Ne yapıyorsun?" diye sorar. "Film çekiyorum abi" yanıtını alınca katıla katıla gülmeye başlar. Kendinin bilincinde olmayan bir çocuk oluşun yansımasında kendi istencini keşfeder Âdemoğlu. Bu kırılma anı "kutsal bir evet" ile hayatı olumlayan gülmeye evrilir o anlarda.



Görsel 8: Abuk Sabuk Bir Film filminden ekran görüntüsü

Tiplemenin öyküsü *Tatlı Dillim* adlı filmde kendisine söyleyecek diyalog kalmayınca “Sen de gül” denilince başlamış; o da gülmüştür (Eğilmez, 1972). Geline nokta (1990) ise gülmesi için ancak bir çocuk masumiyetine duyulan ihtiyacı dillendirmiştir: “Çocuk” imgesinde kendi “çocuk masumiyetine” geri dönmeye özlemi. Bir mübaşir, (*Saygılar Bizden*, TV Dizisi, 1993), üniformalı bir çavuş (*Şaban Askerde*, TV Dizisi, 1993), bir dedektif (*Bay Kamber*, TV Dizisi, 1994) ya da gümrük muhafaza memuru (*Propaganda*, Sinan Çetin, 1999) kimliğine büründüğü ve “üzerine giydirilen gri paltonun ağırlığı” (Atayman, 2011: 130) altında büyütüldüğü anlarda ise ölmüş/öldürülmüştür.

## Sonuç

*The Guardian*’ın ünlü yazarı James Cameron, “Türkler ...mizahtan yoksundurlar. Siz hiç hayatınızda Türk şakası duydunuz mu?” diye yazmış; kendisine gönderilen yığınla mektuptan sonra, “Hoca hikayelerini, Türk fıkralarını artık biliyorum. Türkler dünyanın en komik insanlarıymış” (Şen, 2004: 52-58) demek zorunda kalmıştır. Cameron’u ironiyle karışık da olsa tekrar yazmaya iten mektuplar da göstermektedir ki, “...dertlerimiz bizden yaşlıdır” (Yaşaroğlu, 2011: 6). Burada dile gelen ima, komedinin sahicilik imkânını sürekli öncelediği için trajediden daha trajik olduğuna yöneliktir. Çalışmanın çıkış noktası da bu önerme üzerine kuruludur. Yapılan inceleme, söz konusu bu dertlerin ne olduğu, bu dertlerle nasıl mücadele edildiği ve devasının nerede bulunduğu sorularına yanıt bulmaya çalışmış; bunu “... halkla duygusal bağlantıyı sağlama ve pazar yerinden seslenme anlamında Yeşilçam’dan edineceğimiz birikimlerimiz var” (Öztürk, 2020: 768) fikrine yaslanarak *Şaban* temsili üzerinden yapmıştır.

*Şaban*’ın bir üst anlatı olarak Kemal Sunal’ı imlediği kabulünden hareketle oyuncunun yer aldığı filmler arasından maksimum çeşitlilik örneklemesi kullanılarak farklı dönemlere ve heterojen potansiyellere karşılık gelecek şekilde *Salako*, *Hababam Sınıfı*, *Sahte Kabadayı*, *Kapıcılar Kralı*, *Kibar Feyzo*, *Tokatçı*, *Yoksul*, *Düştürü Dünya*, *Polizei*, *Gülen Adam* ve *Abuk Sabuk Bir Film* analiz nesnelere olarak seçilmiştir. Söz konusu filmlerde tahakkümün işleyişi ve tahakküme karşı geliştirilen direniş pratiklerinin belirginleşen görünümüne odaklanan çalışmada genel cepheden açığa çıkan sonuç, iktidarın tahakküm edici pratiklerinin, maddi ve ideolojik olduğu kadar, cezalandırıcı, dışlayıcı ve suçlulaştırıcı pratiklerden oluştuğudur. Aşağılama, hakaret ve onura yönelik saldırılarla kendini belli eden bu yapı içerisinde, yönetimselliğin dışlayıcı dili, “dilenci”, “yalancı”, “çarıklı”, “hırsız”, “hayvan” vb. ifadelerle kendini göstermiştir. *Şaban* temsiliinde ayrıntılı ve sistematik toplumsal tabiyet biçimlerine tabi olan yoksullardan beklenen kamusal davranış tarzları ise hürmet, çalışma disiplini, koşulsuz itaat ve olumlama. Buna karşılık, *Şaban*’ın siyasal süreçlere kendi yaşam dünyası çerçevesinde gerçekleştirdiği etkinliklerle katıldığı, üstelik bu etkinliklerin zaman zaman bir alan mücadelesine dönüştüğü (*Kibar Feyzo*) görülmüştür. Ancak bu alan mücadelesinin, diğer bir deyişle “örgütlü mücadele”

yoluyla kamusal alana çıkıp yasal düzeyde hak arama mantığının çok fazla gelişmediğini vurgulamak gerekir. Bunun nedeni baskı görme ve yenilme korkusu olduğu kadar yasal/resmi düzeyde tanınmış hakların somut hayatta karşılığının olmayacağı yönündeki kendiliğinden bilinçtir.

Diğer yandan *Şaban* temsilinde gizli senaryoların varlığı ve bunun kamusala ilanı, öfke ve hayaller düzeyinde, bir patlamayla sonuçlanmıştır. Sayısız başka insan adına konuşan bu ilanlarda, tarihsel olarak fısıldanan, denetim altında tutulan, bastırılan, boğulan ve dizginlenen, yüksek sesle dile getirilmiştir. Söz konusu ideolojik tahakküm olduğunda ise filmlerde hâkim ideolojinin olumsuzlanmasını yayan karşı kamusal-ideolojiler ve alt-üst olmuş dünya imgelemi görünürdür. Kamusal eylem ve sahne arkası söylem arasındaki farklılığın, büyük ölçüde tahakkümün sertliğine bağlı olduğu yönündeki Scottçı önermeyi göz önüne aldığımızda, *Şaban* filmlerinde tahakkümün alçaltıcı ve zorlayıcı olduğu çıkarımında bulunmak mümkündür.

Özetle, karnavalesk grotesk bedenin bir dışavurumu olan “ardına kadar açık ağzı” ile karakteristik gülüşü, kurnazlık ve saflık arasında gidip gelen diyalogları ile folklorik öğeleri bünyesinde barındırması, kendinde neşesi, korkuya olan mesafeli tavrı ile arzu siyaseti bağlamında Spinozacı var kalma çabasına sunduğu katkı, merkezci güçlerin, yani değerler kümesinin içine itildiği anlarda sosyal rolleri ya da statüleri tersyüz edişi, düzene hangi çatlaklardan sızılacağı, düzenin nasıl ortadan kaldırılacağı, ne şekilde dönüştürüleceği ve düzene nasıl düzen kurulacağına ilişkin mesajlar verisi, merkezci güçlerin yardımı olmaksızın düzeni yerinden oynatmanın imkansızlığına boyun eğişi ve gelinen noktada çıkışsızlığı klarnetinden dökülen notalarla dillendirisi ile *Şaban*, kaos ve istikrarsızlığın hem mücadele edilmeye çalışılan en kötü şey hem de bir değiştirme ve istikrarsızlaştırma şansı olduğunu göstermiştir. Ve şimdi, komedi sinemasında siyasalın gündelik kuruluşunun, bir özgürleşme, özdeşlikleri reddetme, potansiyel güçleri kullanma ve çoklaşma sürecini devreye sokmakla egemen iktidar ilişkilerini ağır ağır ve sessizce yıpratacak ve dönüştürecek sanal ve potansiyel güce sahip olduğunu söylemek mümkündür.

### Kaynakça

- Agamben, G. (2013). Kutsal İnsan - Egemen İktidar ve Çıplak Hayat (2. baskı). (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aksoy, T. (Yapımcı), & Gören, Ş. (Yönetmen). (1977). Abuk Sabuk Bir Film [Sinema Filmi]. Türkiye: Penta Film.
- Ataman, N. (Yapımcı), & Eğilmez, E. (Yönetmen). (1974). Salak Milyoner [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film.
- Ataman, N. (Yapımcı), & Eğilmez, E. (Yönetmen). (1975). Hababam Sınıfı [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film.
- Ataman, N. ve Eğilmez, E. (Yapımcı), & Eğilmez, E. (Yönetmen). (1977). Şaban Oğlu Şaban [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film.
- Atayman, V. (2011). Veysel Atayman'ın Kaleminden Sinemamızın Komediyle İmtihanı. (T. Çetinkaya, Haz.). Antalya: AKSAV.
- Bakhtin, M. (2014). Karnavalardan Romana-Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar (2. baskı). (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Balibar, E. (2010). Spinoza ve Siyaset (2. baskı). (S. Soyaslan, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Bauman, Z. (2012). Akışkan Modern Dünyadan 44. Mektup (P. Siral, Çev.). İstanbul: Habitus Kitap.
- Bayat, A. (2006). Ortadoğu'da Maduniyet: Toplumsal Hareketler ve Siyaset. (Ö. Gökmen

ve S. Deren, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bourdieu, P. and Wacquant, L. (2014). Düşünümsel Antropoloji İçin Cevaplar (7. baskı). (N. Ökten, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bugay, Y. (Yapımcı), & Ökten, Z. (Yönetmen). (1990). Saygılar Bizden [Sinema Filmi]. Türkiye: Bugay Yapım.

Certeau, M. de (2008). Gündelik Hayatın Keşfi I. (L.A. Özcan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Chaplin, C. (Yapımcı), & Chaplin, C. (Yönetmen). (1940). The Great Dictator [Sinema Filmi]. ABD.

Çetin, S. (Yapımcı), & Baytan, N. (Yönetmen). (1999). Propaganda [Sinema Filmi]. Türkiye: Plato Film.

Çınar, Y. (Yapımcı), & Eğilmez, E. (Yönetmen). (1976). Hababam Sınıfı Uyanıyor [Sinema Filmi]. Türkiye: Çınar Yayınları.

Deleuze, G. (2005). Spinoza Pratik Felsefe. (A. Nahum ve U. Baker, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Doku, F. (Yapımcı), & Küpeli, Ü. (1994). Bay Kamber [Tv Dizisi]. Türkiye: Doku Film.

Eğilmez, E. (Yapımcı), & Eğilmez, E. (Yönetmen). (1972). Tatlı Dillim [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film.

Eğilmez, E. (Yapımcı), & Eğilmez, E. (Yönetmen). (1974). Köyden İndim Şehire [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film.

Eğilmez, E. (Yapımcı), & Eğilmez, E. (Yönetmen). (1976). Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film.

Eğilmez, E. (Yapımcı), & Eğilmez, E. (Yönetmen). (1976). Süt Kardeşler [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film.

Eğilmez, E. (Yapımcı), & Eğilmez, E. (Yönetmen). (1977). Hababam Sınıfı Tatilde [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film.

Eğilmez, E. (Yapımcı), & Tibet, K. (Yönetmen). (1974). Salako [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film.

Eğilmez, E. (Yapımcı), & Tibet, K. (Yönetmen). (1976). Tosun Paşa [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film.

Eğilmez, E. Ve Ataman, A. (Yapımcı), & Tibet, K. (Yönetmen). (1978). Kibar Feyzo [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film.

Erdoğan, N. (1998). Demokratik Soldan Devrimci Yol'a: 1970'lerde Sol Popülizm Üzerine Notlar. Toplum ve Bilim, (78), 22-37.

Foucault, M. (1992b). Hapishanenin Doğuşu. (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Gür, Ş. (Yapımcı), & Ökten, Z. (Yönetmen). (1986). Yoksul [Sinema Filmi]. Türkiye: Şeref Film.

Gür, Ş. (Yapımcı), & Ökten, Z. (Yönetmen). (1987). Düttürü Dünya [Sinema Filmi]. Türkiye: Şeref Film.

Gürbilek, N. (2012). Kötü Çocuk Türk (4. baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Hoggart, R. (1958). The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life. Londra: Penguin Books.

Işık, O. ve Pınarcıoğlu, M. M. (2011). Nöbetleşe Yoksulluk: Gecekondulaşma ve Kent Yoksulları -Sultanbeyli (8. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Kanat F. (Yapımcı), & Oğuz, O. (Yönetmen). (1993). Şaban Askerde [Tv Dizisi]. Türkiye: Kanat Film.

Keskiner, A ve Keskiner, A. (Yapımcı), & Ökten, Z. (Yönetmen). (1977). Kapıcılar Kralı [Sinema Filmi]. Türkiye: Çiçek Film.

Kılıç, Y. (Yapımcı), & Baytan, N. (Yönetmen). (1976). Sahte Kabadayı [Sinema Filmi]. Türkiye: Cem Film.

Kılıç, Y. (Yapımcı), & Baytan, N. (Yönetmen). (1979). Korkusuz Korkak [Sinema Filmi]. Türkiye: Cumhuriyet Film.

Kılıç, Y. (Yapımcı), & Baytan, N. (Yönetmen). (1981). Üçkağıtçı [Sinema Filmi]. Türkiye: Cumhuriyet Film.

Kılıç, Y. (Yapımcı), & Baytan, N. (Yönetmen). (1983). Tokatçı [Sinema Filmi]. Türkiye: Cem Film.

Kılıç, Y. (Yapımcı), & Tibet, K. (Yönetmen). (1990). Gülen Adam [Sinema Filmi]. Türkiye: Cem Film.

Lefebvre, H. (2013). Gündelik Hayatın Eleştirisi I. (2. baskı). (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Maktav, H. (2007). Yönetmenin Hüznü. (A. Karadoğan, Ed.), içinde Yoksul (91-126). Ankara: Dipnot Yayınları.

Mardin, Ş. (1991). Türk Modernleşmesi. İstanbul: İletişim Yayınları.

Monaco, J. (2002). Bir Film Nasıl Okunur? (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Oğlak Yayınları.

Nasio, J. D. (2009). Jacques Lacan Kuramının Genel Kavramları. (A. Karakış, Çev.). MonoKL-Lacan Seçkisi. 3/VI-VII, 48-53.

Nazik, Y. (2007). Zeki Ökten Sineması ve 60'lardan Günümüze Türk Sineması Değerlendirmesi: Nereden Nereye? (A. Karadoğan, Ed.). Yoksul içinde (59-90). Ankara: Dipnot Yayınları.

Newman, S. (2006). Bakunin'dan Lacan'a - Anti-Otoriterizm ve İktidarın Altüst Oluşu. (K. Kızıltuğ, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Nietzsche, F. (1964). Böyle Buyurdu Zerdüş. (A. T. Oflazoğlu, Çev.). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Nietzsche, F. (2001). İyinin ve Kötünün Ötesinde: Bir Gelecek Felsefesini Açış (2. baskı). (A. İnam, Çev.). İstanbul: Yorum Yayınevi.

Özkazanç, A. ve Ağtaş, Ö. (2011). Kaçak Hayatlar ve Sokak Siyaseti: Asef Bayat Üzerine Bir Değerlendirme. (A. Özkazanç, Ed.). içinde Siyaset Sosyolojisi Yazıları: Yeni Sağ ve Sonrası (231-262). Ankara: Dipnot Yayınları.

Öztürk, S. (2012). Mekân ve İktidar-Filmlerle İletişim Mekânlarının Altpolitikası. Ankara: Phoneix Yayınları.

Öztürk, S. (2020). Yeşilçam Sinemasında Felsefeyi Aramak. Sinefilozofi. 5 (10), 764-768.

Rahnema, M.ve Robert, J. (2011). Yoksulların Gücü. (Ş. Ünsaldı, Çev.). Ankara: Özgür Üniversite Yayınları.

Ryan, M. ve Kellner, D. (1997). Politik Kamera-Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası (6. baskı). (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

---

Scott, J.C. (2014). Tahakküm ve Direniş Sanatları - Gizli Senaryolar (2. baskı). (A. Türker, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sennett, R. (2017). Sınıfın Gizli Yaraları. (M. K. Coşkun, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Serarslan, M. (2007). Sinema Öldürüyor Televizyon Diriltiyor: Türk Sinemasının ve Tv Dizilerinin Ağalık Sistemini ve Ağayı Tanımlama Biçimi. Selçuk İletişim Dergisi. 4, 17-27.

Simmel, G. (2009). Bireysellik ve Kültür. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Spinoza, B. (2011). Etika - Geometrik Düzene Göre Kanıtlanmış ve Beş Bölüme Ayrılmış Olan (4. baskı). (H. Z. Ülken, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Sunal, K. (03.07.2000). Kemal Sunal'ın Son Röportajı. (M. Anlı, Haz.), Erişim Tarihi: 25.15.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=F010FIsZkD4>.

Sunal, K. (9 Mayıs 1985). Virgülüne dokunmadan Kemal Sunal. Milliyet Renk, 2.

Sunal, K. ve Girik, F. (Yapımcı), & Seden, O. S. (Yönetmen). (1979). Yüz Numaralı Adam [Sinema Filmi]Türkiye: Can Film.

Şen, N. (2004). Gırgır bir okul muydu? Serüven Çizgi Roman Araştırmaları Dergisi. 1. İstanbul: Oğlak Yayınları, 52-58.

Tatian, D. (2009). Spinoza-Dünya Sevgisi. (H. Turşucu ve S.A. Hancı, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Yaşaroğlu, E. (2011). Karikatürlerim benden daha komik. Röportaj: Gülbahar Karakuş, Kelebek Güncel, Hürriyet.