

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TURİST ÖMER: YEŞİLÇAM'DA BİR MÜPHEM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

AYRIS ALPTEKİN

04, 2017



[Ayris Alptekin]

[Yüksek Lisans Tezi]

[2017]

TURİST ÖMER: YEŞİLÇAM'DA BİR MÜPHEM

AYRİS ALPTEKİN

Film ve Drama Programı'nda Yüksek Lisans derecesi
için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla
Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
teslim edilmiştir.

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ

04, 2017

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TURİST ÖMER: YEŞİLÇAM'DA BİR MÜPHEM

AYRIS ALPTEKİN

ONAYLAYANLAR:

Öğr. Gör. Dr. Esin Paça Cengiz (Danışman)

Kadir Has Üniversitesi

Prof. Dr. Çetin Sarıkartal (Jüri Üyesi)

Kadir Has Üniversitesi

Yrd. Doç Dr. Canan Balan (Jüri Üyesi)

İstanbul Şehir Üniversitesi

ONAY TARİHİ:

11.04.2017

“Ben, Ayris Alptekin, bu Yüksek Lisans Tezinde sunulan çalışmanın şahsıma ait olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.”

AYRIS ALPTEKİN

İMZA



ÖZET

TURİST ÖMER: YEŞİLÇAM'DA BİR MÜPHEM

Ayris Alptekin

Film ve Drama, Yüksek Lisans

Danışman: Öğr. Gör. Dr. Esin Paça Cengiz

04, 2017

Turist Ömer serisi ve karakteri Yeşilçam'ın ilk flanörü olarak geçmektedir. Walter Benjamin'in öne sürdüğü bu kavram modernizmle beraber kentte aylak bir biçimde dolanan ve kenti gözlemleyen yeni bir insandır. Turist Ömer ise yalnızca flanör olarak değil, içinde barındırdığı ikiliklerle Zygmunt Bauman'ın müphemlik kavramı üzerinden okunabilecek bir aralık sunar. Bauman, modernizmle beraber gelen kategoriye sokma arzusunun yıkılışı olarak belirsiz bir müphemlikten bahseder. Müphem, tek bir etiket altında değerlendirilemeyendir. Bu anlamda mevcut Turist Ömer'in müphemlikleri detaylıca incelenmiştir. Ömer'in en güçlü müphemliği temsiliyet noktasından gelmektedir. O, köyden kente göç etmiş ve kentte tutunamayıp işsizliğe teslim olan insanın temsili mi yoksa hali hazırda kentli olan ve değişen kente uyumlanamayıp iradeyle ayaklığı seçmiş insanın temsili midir? Çalışmada müphemlik kavramı temel alınarak son yıllarda sinema alanında örnekleri verilen videografik film çalışmaları yöntem olarak kullanılmıştır. Araştırmanın sonucunda dramaturjik olarak mevcut kavramların açtığı perspektifle filmler, kendi malzemesiyle yeniden kurgulanıp deneysel ve yaratıcı bir video çıktısı oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: aylak, müphem, flanör, turist ömer, yeşilçam

ABSTRACT

TOURIST OMER: AN AMBIVALENT IN YESILCAM

Ayris Alptekin

Master of Arts in Film and Drama

Advisor: Lec. Dr. Esin Paça Cengiz

04, 2017

The research explores the film character Tourist Omer [Turist Ömer], in the same titled series in Yeşilçam Cinema by reading it with the notions of flaneur (Benjamin) and ambivalence (Bauman). The character of Tourist Omer is an idler, strolls down the city, observing the city, is almost a flaneur but the context, primarily of Istanbul, and the modernism in Turkey leaves its imprints on the Tourist Omer. Hence the second reading through Bauman's Modernism and Ambivalence opens up another perspective. The ambivalence of the character comes from its representation, in which we are never sure if the character is a migrant in the big city, unemployed or an Istanbulian and flaneurite is his choice of idling. Accompanying the textual research of reading, a videographic film essay is used as a research method. Within the perspective that emerged from the results of the dramaturgically used abovementioned notions, the videographic film is re-edited using the existent scenes of films to produce experimental and creative end product.

Keywords: loafer, ambivalence, flaneur, tourist ömer, yeşilçam

İçindekiler

Özet

Abstract

Tablo Listesi

GİRİŞ	1
1. TARİHSEL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE	6
2. YÖNTEM VE TURİST ÖMER SERİSİ	13
2.1. Yöntem	13
2.1.1. Videografik Film Çalışmaları.....	13
2.1.2. Görüntü ve Ses Toplama Tekniği.....	15
2.2. Turist Ömer Serisi	16
3. YEŞİLÇAM'DA BİR MÜPHEM	33
3.1. Yerel-Evrensel	33
3.1. Dışarda-İçerde	41
3.3. Tevekkül-İrade	46
4. SONUÇ	62
KAYNAKÇA	64

Tablo Listesi

Tablo 1	Turist Ömer serisinin filmleri.....	28
---------	-------------------------------------	----



GİRİŞ

Bu tez 1963 ve 1973 yılları arasında çekilen *Turist Ömer* serisini müphemlik kavramı üzerinden okumayı hedeflemektedir. Bu okumayla paralel olarak *Yeşilçam'da Bir Müphem* isimli video çalışması oluşturulmuştur. Bu video *Turist Ömer* serisinden filmlerin kullanıldığı bir deneme film (video essay) çalışmasıdır. Bu çalışma *Turist Ömer*'in *Yeşilçam*'da nereye tekabül ettiği ve Bauman'ın müphem kavramıyla nasıl paralel bir okuma sunduğu üzerine kurulmuştur.

Çalışmanın temel önemi, hali hazırda mevcut olan filmlerin görüntüleriyle yeni bir söylem ortaya koymasındır. Kurgu tekniğiyle var olan filmlere yeni bir bakış açısı sunmak ve yeni bir perspektif geliştirmek hedeflenmektedir. *Turist Ömer* serisi, *Yeşilçam*'ın altın çağı olarak adlandırılan bir on yılın (1960-1970) içinde çekilmiştir. *Yeşilçam*'ın ilk aylak karakterlerinden biri olan *Ömer*, sınıflandırılmaz haliyle kozmopolitlik, kent ve göçün gündemde olduğu döneme dair pek çok ipucu sunar. Bu yazılı çalışma ve paralelindeki video çalışmasının önemi yalnızca karakteri filmin evreninde incelemek değil, *Yeşilçam*'ın tarihinde nereye tekabül ettiğinin de altını çizmektir.

Mevcut çalışmada, sinema araştırmalarında yakın bir zamanda konuşulmaya başlanan, filmin kendisinden yola çıkarak kurgulanan video çıktısı hedeflenmektedir. Bu yöntem, film araştırmalarında son yıllarda hızla önem kazanan ve yaygınlaşan metotlardan biridir, çünkü alanın kendisi ile uyumluluk göstererek, analizi film malzemesinin kendisinden oluşturan yaratıcı bir süreçtir.

İkinci olarak Yeşilçam'daki bu dönem o zamanki Türkiye ve İstanbul için sosyo-ekonomik ve kültürel değişimlerin de okumasının yolunu açar. O yıllar arasında var olan diğer filmlerle mukayese edildiğinde Turist Ömer'in pek çok noktada farklılık gösterdiği anlaşılacaktır. Sanayileşme ve kentleşme yeni bir sınıf olarak işçi sınıfının oluşmasına neden olurken, sendikalaşma hareketleri, sanayi ve tarım alanında çalışan işçilerin bilinçlenmeleri şeklinde gelişen yeni bir değişim sürecini beraberinde getirmektedir. Türkiye Sineması'nda kente göç edenlerin sosyo-ekonomik kimlikler, kente göç edenlerin toplumsal ilişkiler (kadın-erkek ilişkileri, kuşaklararası ilişkiler, çevresel ilişkiler) bilinçli bir şekilde ele alınmaya başlanmıştır.

Turist Ömer'in muğlaklığıysa kent ve modernleşmeye dair pek çok okuma alanı sunmaktadır. Çünkü onun nereden geldiği nereye ait olduğu asla dillendirilmez ve bilinmez. Bir yandan iç göç ile kente gelen halkı temsiline açıkken bir yandan da tam tersine göç öncesi şehirde olup değişime ayak uyduramayanın temsili olarak da okunmaya açıktır. Bunun sebebi Zygmunt Bauman'ın *Modernlik ve Müphemlik* (Bauman, 2014) adlı kaynağında belirttiği müphemlik kavramından gelmektedir. Ömer, sınıflandırılmaz pek çok özelliği aynı anda barındırırken çok katmanlı bir Yeşilçam karakteri olarak kendini var eder. Bunun en önemli sebeplerinden biri de hiç kuşkusuz Sadri Alışık'ın oyuncu olarak personasıdır.

Araştırma boyunca detaylı olarak anlatılacağı gibi Turist Ömer'in Yeşilçam Sineması'nda durduğu nokta ve onun detaylı araştırmasına dair herhangi bir ayrıntılı kaynak bulunmamaktadır. Genel olarak Turist Ömer'e dair kaynak taraması yapıldığında pek çok kaynakta *flanör* kavramı ile paralel okunduğu veya tanımlandığı görülebilir. Ancak tüm bu söylemlerin detaylı bir incelemesi mevcut

değildir. Dolayısıyla yapılan bu çalışmanın önemi, Yeşilçam'ın en önemli karakterlerinden biri olan Turist Ömer'i dönemsel yapı içinde incelemektir.

Bu çalışma hedefi, ortaya çıkacak video çıktısı ile Turist Ömer serisinin ikiliklerini anlatmak/göstermektir. Turist Ömer'e dair ikilikler incelenerek görsel-işitsel düzeyde aktarılacaktır. Görsel bir malzemeyi metinsel bir düzlemde incelemek bir takım eksiklikleri de beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla araştırma boyunca fark edilen sahnelerin ve anların videografik film çalışmaları ekseninde yaratıcı bir kurguya oturtulması hedeflenmiştir. Bu çalışma metodunun seçilme amacı filmi, filmin kendi araçları ile okumaktır. Video çalışmasının öncesinde ise çalışmanın dramaturjik perspektifini oluşturan kavramsal çerçeve belirlenmiştir.

Turist Ömer karakteri yalnızca kendi bağlamı içinde değil, Yeşilçam ve Türkiye'nin siyasi ve kültürel arka planına dair önemli paralel okumalar sunabilmektedir. Dönemsel olarak iki darbenin arasında (27 Mayıs 1960 darbesi ve 12 Eylül 1980 darbesi) çekilen bu seri aynı zamanda göç ve kente dair de bir okuma sunmaktadır. Ancak bunu dönemin önemli tartışmalarından (halk sineması, toplumsal gerçekçilik, ulusal sinema, milli sinema vb.) bağımsız olarak yapar. Muhalif bir gözü merkeze koymaksızın bizatihi yaratılan karakterin kendisi muhalefet etmektedir.

Araştırmanın temel sorularından biri sokaklarda dolanan ve çalışmaya karşı muhalefet eden bu karakterin gücünü isyandan mı yoksa aksine teslimiyetten mi aldığıdır. Araştırmada Turist Ömer karakterinin içinde barındırdığı bu ve benzeri ikilikler Zygmunt Bauman'ın müphemlik kavramından yola çıkılarak okunacaktır ve yaratıcı bir film çıktısı haline getirilecektir. Çalışmanın amacı bugüne kadar çok

fazla araştırma konusu olmamış Turist Ömer karakterini modernleşme ve müphemlik merkezinde incelemektir.

Araştırmanın kapsamını yöntem bölümünde de ayrıntıyla bahsedileceği gibi müphemlik kavramı ve müphem olma hali oluşturmaktadır. Ancak Turist Ömer gibi bir Yeşilçam karakterini yalnızca modernizmin ürettiği kavramlarla okumak eksik kalma tehlikesi taşımaktadır. Dolayısıyla araştırmanın kapsamı öncelikle mevcut filmlerden yola çıkılarak, örneklemelerle oluşturulacaktır. Araştırmanın sonucunda ortaya çıkan video çıktısıyla, tez metninde var olan analizler görsel olarak birbirini ima edecektir.

Çalışmanın ilk bölümünü “Tarihsel ve Kavramsal Çerçeve” oluşturmaktadır. *Turist Ömer* serisine ait filmleri daha iyi anlamak için tarihsel olarak hangi döneme tekabül ettiğine bakılmalıdır. O yüzden bu bölümde ülkenin siyasal ve sosyolojik ortamına ve aynı zamanda sinema endüstrisinin içinden geçtiği dönemlere bakılacaktır.

“Yöntem ve Turist Ömer Serisi” isimli birinci bölümde videografik film araştırmalarından bahsedilecek ve bu üretim çalışmasında nasıl faydanıldığı aktarılacaktır. Teknik bölümünde listeleneceği üzere, toplamda on filmde oluşan Turist Ömer serisinden sekiz tanesi araştırma içine dâhildir. Turist Ömer serisi başlığı altında on filmlik serinin film tablosu ve özetleri bulunmaktadır. Böylelikle araştırma içinde elzem olmadıkça konu ve içerik açıklaması yapılmayacaktır.

Üçüncü bölüm araştırmanın temel bölümlerinden oluşur. Bu alt bölüm (1.yerel-evrensel, 2.dışarda-içerde, 3.tevekkül-irade) aynı zamanda video parçasının da

bölümleridir. Birinci bölüm olan yerel-evrensel başlığı altında Turist Ömer'in turist, yabancı ve tanıdık olma hali üzerinde durulacaktır. Evrende yerel, yerelde evrensel bir halet-i ruhiye ile hareket eden bu karakterin dünya sinemasında benzer karakterler ile kesişmesi ve ayrılması aktarılacaktır. Charlie Chaplin, Charlie Parker gibi ruhlarla çarpışan Turist Ömer bir diğer yandan da Yeşilçam'ın Cilalı İbo ve Adanalı Tayfur gibi diğer komedi oyuncularıyla da benzerlik gösterir. Ancak bu bölümün sonunda varılan nokta tüm bu benzerliklerin yanında onu ayıran özelliğin müphemlik ve belirsizlik olduğudur. Bu bölümde çalışmanın merkezini oluşturan *flanör* ve müphem kavramları da açıklanacaktır. Turist Ömer'in İstanbul'da yabancı dünyanın muhtelif ülkelerinde tanıdık olma hali görüntülerle aktarılacaktır. Bölümün ismi de bu yüzden yerel ve evrensel zıtlığı üzerine kurulmuştur. Ömer'in yereli evrenselleştirmesi ve evreni de yerelleşmesi üzerinde durulacaktır.

Videonun ikinci bölümünü oluşturan dışarda-içerde ayrımı ise hem fiziksel hem de ruhsal olarak Turist Ömer ve Sadri Alışık merkezli bir biçimde incelenmektedir. Ömer, kentin içinde olduğu kadar dışarda ve dışarısında olduğu kadar da içindedir. Onun ilk elden karar verilemez müphemliği, akıl, aptallık, göçmenlik, kenter olan, asi, yazgısal gibi tanımlamalara karşı aynı mesafede durmasından gelmektedir. Bu bölümde kültür, kent ve aklın içinde ve aynı zamanda dışında olma hali filmlerden örneklerle açıklanmaktadır.

Tevekkül-irade isimli son bölümde Turist Ömer'in teslimiyet ve irade arasında durduğu ince sınırdan bahsedilecektir. Aşağıda dönemin koşullarından bahsedileceği üzere dönemsel olarak iç göç alan İstanbul'un sureti değişmekte ve kente yeni sakinler eklenmektedir. İç göçün yarattığı yeni bir kent kültürü ve bu kültürün

sinema perdesindeki yansıması gecikmemiştir. Ancak Turist Ömer ile ilgili temel bir soru olarak onun kim olduğuna dair olan muğlaklık unutulmamalıdır. O, kente göç ile gelmiş bir kitlenin temsili mi yoksa hali hazırda İstanbul'da olan ve değişime seyirci kalan bir kitlenin temsili midir? İşte tam olarak cevapsız kalan ve her iki cevaba aynı mesafede duran Turist Ömer tüm okumalara açık ve merak uyandırıcı bir yerde durmaktadır.

Tevekkül ve irade bölümünde kent ve göç merkezinde üretilebilecekler sorulara karşılık bu bölümde diğer Yeşilçam filmlerindeki bazı göç teması işlenen filmler kullanılmıştır. Böylelikle hem biçimsel hem de içerik olarak da Turist Ömer'in nasıl farklı bir noktada durduğu aktarılmıştır. Ardından Ömer'in kadınlara karşı olan tutumu benzer bir müphemlik okumasıyla sunulacaktır. O, kadınlara karşı zaafli ve flörtöz bir çizgide ilerlerken bir yandan da kadınlarla baş başa kaldığında cinsel reflekslerden muaf ve libidosu olmayan bir karakter olarak belirir. Kadınlara kurduğu tutarsız denklemini kumar ve para denkleminde de görürüz. Kumar oynayan bir karakter olmasına karşın onda herhangi bir sınıf atlama arzusundan bahsedilemez. Bu bölümde onun ayrıldığı noktayı görebilmek için dönemin diğer filmlerinden de görüntüler kullanılmıştır.

1. TARİHSEL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Temel çıkış noktası Turist Ömer ve Sadri Alışık'ın müphemliği olan bu videonun tam manasıyla kavranabilmesi için kısa bir biçimde dönemin koşulları ve kavramsal çerçevesini hatırlamakta fayda var. Dolayısıyla bundan sonraki kısımda Turist Ömer

serisinin çekildiği dönemin ülke açısından tarihsel arkaplanı, Yeşilçam'ın içinde olduğu durum ve araştırmanın kavramsal perspektifi aktarılacaktır.

Yeşilçam'ın altın çağı olarak bilinen 1960 ile 1970 arasındaki dönemde çok seri ve hızlı bir film üretim ortamı mevcuttur. Her bir Yeşilçam yıldızı için de yaklaşık olarak senede on beş filme tekabül eden bu rakam Yeşilçam'ın altın dönemi olarak geçmektedir. Özellikle Sadri Alışık'ın filmografisine bakıldığında yıllara göre dağılım oranlarını ve bu oranlardan da Yeşilçam'ın seyrini takip edebiliriz. Alışık'ın takriben iki yüz filmde oynadığı kayıt altındadır. 1970'lere kadar yılda on üç filmi bulan bu seyir 1970'den itibaren ikişer üçer azalmış, ardından da uzun bir dönem herhangi bir filmde yer almamıştır.¹

Yeşilçam'ın tarihsel sürecinden önce Türkiye'nin siyasi ve toplumsal arka planını kısaca hatırlamakta fayda var. 27 Mayıs 1960 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk askeri darbesi gerçekleşmiş, asker yönetime el koymuştur. Uzun bir dönemdir demokratik seçimlerle iktidarda olan Demokrat Parti (DP) milletvekili ve siyaset insanlarından on beşi Yüksek Adalet Divanı'nın oy çokluğuyla ölüm cezasına çarptırılmıştır. 1961 yılında ise yeni bir anayasa için görüşmelere başlanmıştır. 1960'ları kapsayan on yıllık süreç hızlı bir değişimin yaşandığı yıllarda giderek çoğalan, artan bir genç-öğrenci kitlesi mevcuttur. Dolayısıyla tüm dünyada gözle görülür biçimde gençlerin etkisi yadırganamaz hale gelmiştir.

27 Mayıs darbesinden sonra Adalet Partisi (AP) 1965 yılında iktidara gelmiş ve iktidardaki varlığını 1971 yılına kadar sürdürmüştür. Süleyman Demirel

¹ <http://www.sinematurk.com/kisi/2108-sadri-alisik/>

liderliğindeki parti merkez sağa ve liberal politikaya yakınlığıyla anılmıştır. Darbe sonrası kızırgan sağ ve sol yapılanmaların sokakta yarattığı tehdide karşı tavır geliştirilmemesi de AP'nin zayıflamasında etkili olmuştur. *“12 Mart 1971’de Genelkurmay Başkanı Başbakana, Silahlı Kuvvetler’in ultimatomu niteliğinde bir muhtıra verdi. Muhtıra, ‘anarşi’yi sona erdirebilecek ve reformları ‘Atatürkçü bir görüşle’ uygulayacak güçlü ve inandırıcı bir hükümetin kurulmasını istiyordu”* (Zürcher 2010:373). AP'nin başkanı Demirel istifaya zorlandı ve istifa etti. Ardından Nihat Erim generaller tarafından göreve atanarak yeni hükümetin başına geçti. Böylece söylemde “partilerüstü” üstü bir sistemden söz edilmeye başlandı. Muhtıranın ardından belli yerlerde ordu sıkıyönetim ilan etti. Parti kapatmalar, terörle mücadele ve özel Devlet Güvenlik Mahkemeleri kuruldu. Bu süreç 1973 yılına kadar benzer bir grafikte ilerledi.

Bu siyasi arka planın yanı sıra en kıymetli üzerinde durulması gereken nokta İstanbul kentinin göç almaya başlamasıdır. Bu yıllarda kent ve göç merkezli tartışmalar hem günlük hayatta hem de sinema perdesinde tartışılmaya başlanmıştır. 1960’lı yıllarda meydana gelen nüfus artışıyla beraber toplumsal yapının değişmesi kaçınılmaz olmuştur. Bu değişimin Yeşilçam perdesindeki yansıması da gecikmemiştir.

1950’li yıllardan itibaren ivme kazanan Yeşilçam sineması yukarıda da belirtildiği gibi 1960-1970 arası üretim açısından rekor kırmıştır. Yalnızca nicelik bakımından değil, nitelik bakımından ölümsüzlüğünü koruyacak pek çok film bu yıllar içerisinde üretilmiştir. Aynı zamanda Türkiye sineması üzerine üretimi temelden etkileyecek bir tartışma ve fikir geliştirme ortamı mevcuttur. Yeşilçam olarak adlandırılan sinema köyden kente göçün arttığı ve kenttekilerin kırsallaşmaya başladığı bir

dönemde gelişir. Cumhuriyet ideolojisinin temellendiği kentli, uygar, batılı kültür anlayışı, DP iktidarı ile yerini kırkla ifade edilen bir kültür anlayışına bırakır. Yeşilçam da bu çizgiyi sürdürür. Engin Ayça'ya göre, siyasal yapıyla birlikte sanat ortamı da batıya eklemelenmeye çalışırken, sinema bunun dışında kalarak “halkın eğlencesi” olarak geniş kesimleri hedeflemiş ve ancak böylece var olabilmıştır. Sinema dışındaki gösterim sanatlarına (tiyatro ve opera gibi) olan devlet desteği, sinemayı ticaret ilişkilerine bırakarak, halk kitlelerinin isteklerine, beklentilerine uyan popüler filmler üreten popüler-popülist, ticari Yeşilçam sinemasıyla sonuçlanmıştır. Yeşilçam'ın altın çağı olarak belirtilen 1960 – 1970 döneminde seri üretim içindeki büyük veya küçük pek çok yapım şirketi ve girişimcinin gözde türü melodramdır.²

Burada Turist Ömer'in biricikliğini anlamak için kısaca melodrama geleneğinden bahsetmek yerinde olacaktır. Önceleri Mısır filmlerinin etkisiyle benimsenen melodram, sonrasında uyarılama senaryolarla Yeşilçam sinemasında önemli bir noktada durmaktadır. Temelde aşk hikayeleri olan melodramlarda sık bir biçimde aynı olay örgüsünün tekrarlandığı görülmektedir. 1950'lerden başlayarak belirli bir şablonla Yeşilçam sinemasına yerleşen melodram, tüm sinema geleneğini oluşturacaktır. Tekrarlanan konular kadar aynı zamanda belirli karakterlerin de tekrarı görülmektedir. Örneğin; zengin kız ve fakir oğlan dinamiği hemen her filmde mevcuttur. Böylece Yeşilçam'ın tüm geleneğini oluşturacak yıldız olgusu baş gösterecektir.

Dönemin hızlı üretiminin en önemli etkenlerden biri bölge işletmeciliği sistemidir.

“Yüzdeli (pursantaj) dağıtım, gecikmeli-iskontolu dağıtım gibi özel dağıtım

² Yeşilçam sinemasının yaklaşık beş bin melodram ürettiği iddia edilmektedir. Bkz. (Tunç 2012).

yöntemleri, aynı filmin çeşitli zamanlarda tekrar tekrar gösterime girdiği geleneksel yöntemle birleşmiş ve Türk sinema sektöründe ülkemize has bir üretim biçiminin doğmasına yol açmıştır” (Tunç 2012: 92). Bölge işletmeciliği sistemi, Yeşilçam’daki yıldız sisteminin bu denli etkin olmasının da en önemli sebeplerinden bir tanesidir.

Bölge işletmecileri izleyici ile yapımcı arasındaki aracı görevini görüyordu. İşletmeciler, yapımcılara hangi tür filmlerin daha çok izlendiğine dair analiz ve raporlar sunuyorlar ve yapımcılar da halkın beğenisine göre üretimi şekillendiriyorlardı. Bu arz talep denklemi bölgeden bölgeye de değişiklik gösteriyordu. *“Örneğin, İstanbul bölgesinde salon filmleri revaçta iken, İzmir-Aydın bölgesinde tarihsel filmler ve efe filmleri talep edilmekteydi. Samsun bölgesinde daha tutucu filmler, Ankara ve Adana bölgesinde vurdulu-kırdılı aventür filmler iyi gişe geliri getirmekteydi” (Tunç 2012: 92). 1950’lerde yeşermeye başlayan yıldız kavramı, 1960’lı yıllarda üretim biçimini de derinden etkilemeye başlamıştır. Filmlerin oyuncu maliyetlerinde büyük artışlar olmuş, filmler aktör ve/veya aktrislerin adıyla anılmaya başlamıştır. Ayhan Işık, Sadri Alışık, Belgin Doruk, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın, Fatma Girik, Ediz Hun, Muhterem Nur, Eşref Koçak, Fikret Hakan dönemin yıldızlarından sadece birkaç tanesi olarak örnek gösterilebilir. Fakat bu oyuncular, bölge işletmelerinin talepleri neticesinde belli rollerle özdeşleşmek ve neredeyse hep aynı rolü oynamak zorunda kalmışlardı.³ Arz-talep denklemini elinde tutan bölge işletmeciliği yıldız sistemi ortaya çıkışında etkin ve belirleyici bir faktör oluşturmuştur.*

³ İlk elden Yeşilçam’ın yükselişine katkıda bulunduğu düşünülse de uzun vadede pek çok açıdan zarar veren bu sistem aynı zamanda kimi kaynaklara göre Yeşilçam’ın sonunu hazırlayan nedenlerin başında geliyordu. (Tunç 2012: 101)

Bu duruma örnek olarak “Türkan Şoray Kanunları” açıklayıcı bir örnek olacaktır. 1965-67 yılları arası “Türkan Şoray Kanunları” çıkmıştır. Bu kanunlar; çalışma saatleri sınırlamasından, seslendirme onayından, yalnızca İstanbul’da çalışabileceğinden ve filmde öpüşme-açık sahne olmayacağı gibi pek çok maddeden oluşmaktadır. Böylelikle Şoray tam manasıyla film yapımcılarının da katkısı ile bir yıldız yaratımı sürecinden geçmiştir. Aslında bir deyişle Yeşilçam’ı Yeşilçam yapan şey yıldız sistemidir. Bu kavram ile beraber artık filmler başroldeki yıldız oyuncularla birlikte anılmaya başlamıştır. Tunç’un altını çizdiği gibi aslında mevcut “oyuncu kalıplaşmasının sebebi de iktisadi faktörlerdir” (Tunç 2012: 97).

Yıldız sistemi her bir oyuncu için artık değiştirilemez bir kimlik meydana getirmiştir. Bu kimlikler yıldızların kariyerleri içinde çeşitlilik gösterip değişse de herkesin ilk elden tanımlandığı sıfatlar değişmemiştir. Örneğin, Yeşilçam’ın sultanı olarak nitelendirilen Türkan Şoray kanunlarıyla nam salmış “Türk kızı”dır.⁴ Filiz Akın “batıya dönük burjuva sarışnılığıyla bir çocuk kadın”, Fatma Girik “özülle sözüyle kuralsız bir erkek Fato, Müjde Ar “özgür ve yeni kadın cinselliğinin dişil militanı⁵”dır. Onları bu sıfat ve tanımlamaların dışında bir karakterde görmek mümkün değildir. *Kezban* (Orhan Aksoy, 1968) karakterini Türkan Şoray’ın oynadığını ya da *Acıların Kadını* (Ülkü Erakalın, 1986) filmindeki Bergen karakterini Filiz Akın’ın oynadığını tahayyül etmek gerçekten güç olacaktır.

Bu bağlamda oyuncunun üzerine yapışan bir rolün yenilenmesi veya değişmesi de pek mümkün değildir. Yukarıda da belirtildiği gibi oyuncunun üzerine yapışan roller

⁴ “Tipik Türk kızı” tanımlaması: (Özgüç 2008: 145)

⁵ Tanımlama ve sıfatlar Agâh Özgüç’ün *Türk Sinemasının Kadınları* adlı kaynağında geçmektedir. Bknz. (Özgüç 2008).

değişmez. Artık filmler yönetmenlerden ve öyküden bağımsız olarak oyuncunun filmi haline gelir. Bunun için en kuvvetli örneklerden biri olan Türkan Şoray gösterilebilir. Türkan Şoray kanunları nasıl değişmez ise diğer oyuncular için de benzer tanımlamalar ve değişmez sıfatlar mevcuttur. Oyuncu, seyirci onu hangi şekilde ve ne olarak görmek istiyorsa sinema perdesinde öyle var olur. Ancak Sadri Alışık'ın filmografisine bakıldığında sık rastlanılmayan bir durum mevcuttur. Burada tez videosunun ana malzemesi olan Turist Ömer'i daha iyi anlamak için Alışık'ın personasından bahsetmenin çok kıymetli ve önemli olduğunu düşünüyorum.

Alışık hem komedi hem de melodrama oyuncusu olarak pek çok filmde yer almıştır. Yeşilçam'da Feridun Karakaya (Cilalı İbo), Kemal Sunal (Şaban) ve Adanalı Tayfur (Öztürk Serengil) örneklerinde gördüğümüz gibi genellikle komedi oyuncuları kariyerlerinde aynı türde devam eder veyahut tam tersine jönler çok nadiren komedi oynarken Alışık için bu durumun değişken olduğu saptanmaktadır. Sadri Alışık diğer oyuncularından farklı bir noktada durmaktadır. En önemli noktaysa jön ve yan rol olarak ayrılabilir. O dönemdeki tüm jönler veya başroller değişmeksizin aynı seyirde jön oynamaya devam ederken Sadri Alışık ise ilerlemeci bir çizginin yanı sıra bazen yan rol bazense başrol olarak çalışmaya devam etmektedir. Turist Ömer serisinin başlangıcı sayılabilecek *Helal Olsun Ali Abi* (Hulki Saner, 1964) filminde de aslında Ayhan Işık'ın yanındaki karakter olarak mevcutken seyirci tarafından beğenilmiş ve serinin devamı gelmiştir. Örneğin; *Yalnızlar Rıhtımı* (Lütfi Akad, 1959), *Hicran Yarası* (Metin Erksan, 1959) gibi filmlerde jön oynayan Alışık aynı zamanda bir komedi oyuncusudur. Filiz Akın, *Arşiv Sanat* (TRT, 2008) adlı programda Alışık'ın oyunculuğunu şu sözlerle tarif eder: “Sadri Alışık önemli bir oyuncudur. Melodramdan vodvile kadar her yönde oynayabilecek kudrettedir ve bunu

kanıtlamıştır."⁶ Onun oyunculuğuyla ilgili başka bir özellik ise yalnızca başrolde değil filmografisinde kronolojik olmayan bir ana rol-yan rol kayması da görülmektedir. Ancak onunla özdeşleşen en önemli karakter Turist Ömer karakteridir.

Bu anlamda başka bir ayırıcı örnek verilmesi gerekirse Alışık'ın ağlayabilen bir erkek olması söylenebilir. Diğer erkek oyuncuları filmde ağlarken görmek mümkün değildir. Ancak Alışık oynadığı karakterlerin bir çoğunda aşkı için veya acısı için ağlayabilen bir erkektir. Buna benzer genel özellikleri farklı türlerdeki filmlerinde takip edebiliriz. Örneğin, onun kullandığı lisanın tekrarından bahsedilebilir. Alışık'ın oynadığı karakterler hemen her filmde Osmanlıca kelimeler kullanmaktadır. Lacivert, fiyaka, faça ve yani gibi kelimelerin farklı karakterlerde de kullandığını görürüz ya da Turist Ömer'e has olan yarım yamalak selamı başka bir Alışık karakterinde de görmek mümkündür. Burada önemli olan nokta, karakterlerin sınıfsal veya karakteristik özelliklerinden bağımsız olarak bir kelime kullanımınıdır. Bu söz oyunlarını ve sözcük kullanımını dikkat çekici bir biçimde Turist Ömer serisinde de görebiliriz.

Kuşkusuz burada Alışık'ın oyunculuğunun da çok büyük bir önemi vardır. Konservatuvarlı olan Alışık diğer pek çok Yeşilçam oyuncusundan ayrılmaktadır. Alışık 1940'larda ilk filminde oynayıp neredeyse Tiyatrocular dönemine uzanan filmografisiyle Yeşilçam'ın altın çağına da dahil olabilmiş ender oyuncularından biridir. Yukarıda da belirtildiği gibi farklı pek çok filmde benzer karakteristik keşişme noktaları saptanmaktadır.

⁶ Arşiv Sanat 5. Bölüm. Kaynak: <http://www.trtarsiv.com/izle/73418/arsiv-sanat-5-bolum>

Peki tüm bunlar mevcut video çıktısı ve Turist Ömer serisine nasıl ne şekilde tekabül etmektedir? Türkiye Sineması da diğer pek çok alan için geçerli olduğu gibi ülkenin ekonomik ve siyasal koşulundan etkilenen ve koşula reaksiyon veren bir yapıya sahiptir. Sinemanın mevcut güncel olaylara tepki vermesi veyahut onları yansıtması onu yalnızca bir eğlence aracı olmaktan çıkarmıştır. Erhan Tunç o dönemin Yeşilçam Sineması için aşağıdaki ifadeleri kullanmıştır:

“Siyasal sistemdeki değişikliklerin ve gelişmelerin Türk Sineması’na yansımaları da çok belirgindir. Örneğin Kıbrıs olayları patlak verdiğinde kahramanlık filmleri, savaş filmleri ve tarihsel filmlerin sayısında artışlar gözlemlenmektedir. Göç, köy ve kent yaşamındaki değişiklikler, siyasi çalkantılar, askeri müdahaleler ile ekonomik krizler hemen sinemaya yansımaktadır” (Tunç 2012: 91).

Darbe sonrası dönem kent merkezli bir yenilenme, kültürel yeni bir başlangıç yaratmıştır. Kentleşme olgusunun sinemadaki izdüşümü de gecikmemiştir. İç göçün artmasıyla kentte meydana gelen değişim kendini yeni hikâyelerle sinema perdesinde gösterir. Artık aşına olunan İstanbul manzarasının yerini gecekondu, kentin renkli ışıklarından uzak sapa sokaklar ve alternatif yerleşim yerleri alır.⁷ Göç ve gecekondulaşma, kentin değişmesiyle beraber filmlerde geçen temel konulardan biri haline gelmiştir. 1950’li yıllardan itibaren görülmeye başlayan bu tema giderek sinemadaki yerini sağlamlaştırmış ve 1960’lı yıllarda “toplumsal gerçekçilik” ve “ulusal sinema” gibi kavramların tartışılmaya başlanmasına neden olmuştur.

“Görme ve gösterme biçimleri, toplumsal, kültürel ve bireysel bilişten üretilirler ve farklılıkları, bize farklı pencereler açar. Bakhtin’in gören göz

⁷ Bknz. *Taşı Toprağı Altın Şehir* (Orhan Aksoy, 1978), *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965)

dediği bakışı taşıyan sanatçı, toplumsal olarak üretilen mekân, ideoloji ve kültürün örgülerinin içinden görmektedir. Günlük hayatın deneyimlerini örten peçe kalkabilir, bunu bazen gören bakış kaldırabilir; bazen hegemonyanın ve onun kullandığı mekânın incelmeleriyle bu deneyimler ve mekânın kendi anlatıları objektife yakalanır” (Süalp 1998: 15).

Mevcut koşullarda da Türkiye Sineması, yeni arayışların sonucu olarak hem senaryoda hem de filmin evreninde gerçekçilik arayışına girmiş ve bu bağlamda pek çok örnek film vermiştir.⁸ Sanayileşme, kentleşme yeni bir işçi sınıfının ve onun problemlerini de gerçekçi bir biçimde aktarılmasına neden olmuştur. Aynı zamanda milli sinema ve yerlilik üzerine düşünceler de bu tür örneklerin verilmesinde etkin bir rol oynamaktadır. 1960’lı yıllardan itibaren Halit Refiğ “ulusal sinema” kavramı altında kendi sinema anlayışını belirten bir kavram ortaya koymuştur. Bu yaklaşım, Batı’nın dışında kültürel geleneklere dayanan bir kültürel bilinç ve biçimden oluşmaktaydı. Dolayısıyla Yeşilçam Sineması’nda sanat sineması ve popüler sinema olarak iki kutbun çarpışmaya başladığı görülür. Ulusal sinema tartışması Yeşilçam’ın en üretken olduğu dönemde yapılmıştır. 1960’lı yıllarda gelişmeye başlayan bu düşünce Halit Refiğ’in *Ulusal Sinema Kavgası* adlı kitabında detaylıca aktarılır. Bu sinemanın doğuşunu Refiğ şu sözlerle özetler:

“Ulusal sinema ise 1966-67 yıllarından itibaren bilinçli bir şekilde kullanılmaya başlanan bir kavramdır. Bu ‘halk sineması’nda olduğu gibi tabandan gelen bir hareket değil, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi rejisörler, Türk Film Arşivi gibi kurumlar tarafından teorisi yapılan bir sinema biçimidir. ‘Ulusal sinema’ kavramı bir yandan ‘halk sineması’na, bir yandan da batı sineması hayranlığına karşı bir tepkiden doğmuştur” (Refiğ 1971: 91).

⁸ Örneğin, *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965), *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964), *Karanlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç, 1965), *Acı Hayat* (Metin Erksan, 1963).

Göç ve kent merkezli filmlerin perdedeki yanılması yeni tür ve biçim arayılarını getirirken Turist Ömer hem bu konuya değinen hem de bir anlamda konudan uzak bir yerde konumlanan bir üsluba sahiptir. Turist Ömer'in içinde yaşadığı kentte kendini turist olarak atfetmesi bile başlı başına ironiktir. Video çıktısında da aktarılacağı gibi, Turist Ömer serisi göç hakkında söz söylemeksizin göç, modernleşme ve batılılaşmanın dolaylı bir eleştirisini sunar.

Ancak Turist Ömer serisi sunduğu bu dolaylı eleştirel perspektif ile dünya sinemasında yalnız değildir biraz daha geriye gidilecek olunursa Charlie Chaplin'in *City Lights* (1931) , *Modern Times* (1936) gibi sessiz filmleri benzer bir biçimde kent ve modernleşmenin merkezindeki karakterin komedi biçimiyle benzer bir biçimde eleştirisini ve uyumsuzluğunu sunar. Başka bir örnek olarak yine dünya sinemasından Raj Kapoor'un yönettiği *Avare* (Raj Kapoor, 1951) filmi örnek gösterilebilir. Hatta bu filmin Yeşilçam sinemasında pek çok uyarlamasını görmek mümkündür. 1964 yapımı *Avare* filminde ise Sadri Alışık oynamıştır.

Bu karakterler içindeki buldukları sistem ve düzen içindeki uyumsuzluklarıyla dolaylı veya dolaysız eleştirel bir bakış açısı sunarlar. Yeşilçam sinemasına bakıldığında benzer bir karakter veya filmle karşılaşmak zor olacaktır. Turist Ömer'e en yakın olarak konumlandırılacak film veya tipler Cilalı İbo, Adanalı Tayfur ve Şaban tipleridir. Sadri Alışık'ın Yeşilçam sinemasında benzerlik taşıdığı diğer karakterlerden söz etmekte ve onun neden biricik olduğunu hatırlamakta fayda var. Örneğin, Cilalı İbo'yu⁹ canlandıran Feridun Karakaya ve

⁹ Feridun Karakaya'nın Cilalı İbo karakteri hakkındaki sözleri: “*Boyacı bir gariban ya bu İbrahim. Koydum pantolonun kışına bir yama. Bir de uyduruk bir kep giydim başıma. Önünü de ‘Cilalı İbo’ yazdım... Giy şapkayı, peltek peltek ‘yavyum’ de, millet serilsin yerlere*” (Akçura 1995: 182).

İnek Şaban'ı canlandıran Kemal Sunal benzer güldürü anlayışının birer örnekleridir. Ancak Cilalı İbo sosyolojik olarak sokağın kendisidir, içinde bulunduğu koşuldan bağımsız değildir. Kemal Sunal aradaki farkı şu sözlerle özetler:

“...Cilalı İbo, sokaktaki adamdır, hatta sokaktaki adamın marjinalidir. Turist Ömer, adı üstünde, biraz daha kozmopolit bir tip vb... Ancak üçünü de bağlayan özellikler var ve aynı özellikleri başka bir düzlemde Chaplin'de bulmak mümkün. Zaten Chaplin'den esinlenmeyen güldürü çok az” (Sunal 1990: 151).

Bahsi geçen karakterlerin ortak noktaları hepsinin zekâdan yoksun ve kültürel olarak eksik karakterler olarak görülmesidir. Ancak halleri, tavırları ve hayatta kalma stratejileriyle hepsi de birbirinden ve toplumdan farklıdır. Dolayısıyla içinde buldukları topluma ve düzene göre farklı olarak atfedilebilecek karakterlerdir. “Akıllı” olmamalarına rağmen neredeyse her hikâyeden kıvraklıkları ve saflıklarıyla hayatta kalmayı başarırlar. Yıllar sonra da benzer bir karakteri sinemamızda görmek mümkündür. Cem Yılmaz'ın *G.O.R.A.* (2004) filmindeki Arif karakteri özellikle Sadri Alışık'ın canlandığı karakterlerle benzerlik taşımaktadır. Ancak yıllar sonra gelen bu karakterin en büyük ayırım noktası dolandırıcılık ve aldatmacadır. Dolayısıyla komedi çatısı altında birleştirilebilecek Arif karakteri için ancak bir esinlenme olduğu söylenebilir. Kötü olana karşı iyiyi temsil eden bu karakterler halk tarafından sahiplenilmiştir. Sunal'ın da belirttiği gibi bu duygudaşlık seyircide “*o da kurtuluyor, dolayısıyla biz de kurtulabiliriz*” (Sunal 1990: 151) hissiyatını pekiştirmiştir.

Kendinin farkında olan, kendini yansılayan Turist Ömer karakteri kozmopolit olmasına rağmen şehrin kendisiyle barışık değildir. Tüm bu örnekler köyden kente

göç etmiş ve nereli oldukları bilinen karakterlerdir. Turist Ömer'i diğer Yeşilçam komedi tiplerinden ayıran başka bir nokta da hiçbir şekilde nereye ait olduğunu bilmememiz, sınıf atlama arzusundan yoksunluğu ve bu çalışmanın da merkezi olan en kendine has müphemliğidir.

City Lights filminde veya *Modern Times*'da şehrin içinde dolanan karakteri görürüz. Modernizm ile şehrin içinde sebepsiz bir halde gözlemci olarak konumlanan gezginler ortaya çıkmıştır. Bu gezginler bir seyyah gibi kıtalar veya ülkeler arasında değil kozmopolit kentlerin sokaklarını arşınlar. Turist Ömer de Yeşilçam sinemasında rastlanılmadık bir biçimde işsiz bir şekilde yalnızca sokaklarda sürtmektedir.

Modernizmle beraber insanoğlu için başlayan yeni dönemde aylıklık kavramıyla ilgili pek çok düşünce üretilmiştir. Aylak insan en basit anlamıyla modernizmin taleplerine ve gerekliliklerine bilinçli veya bilinçsiz olarak kayıtsız kalır, onu yok sayar. Modern sistemin öğretilerini, dayatmalarını inkâr eder. Dolayısıyla yok saydığı sisteme uyumlanamama hali onun için bir yoksunluk hissi yaratmaz. Diğer insanların gözünden “yoksul”, “işe yaramaz” ve “avare” olan aylak daha en baştan tüm bu kavramları yok sayarak varlığını ortaya koyar. Bu yüzden kapitalizmin ve modernizmin arzu mekanizmasına dair hiçbir talebine cevap vermez. Aylak, rekabet ve sınıf atlama arzusundan uzaktır.

Bu açıdan Turist Ömer, mevcut tanımlamalar içinde değerlendirilebilecek bir karakterdir. Tüm bu arzu durumundan muaf olan aylak, modern sistemde sınıflandırılmaz bir yerde olduğu için tehlikelidir. Aynı zamanda çalışmanın

kutsandığı zamanda tüketimi reddeder. Bertrand Russell, *Aylaklığa Övgü* adlı kitabında üretim ve tüketim denklemini şu şekilde açıklar: “*Modern insan her şeyin, o şeyin kendisi için değil de, başka bir şey uğruna yapılması gerektiğine inanıyor*” (1992:20).

Walter Benjamin’in *Pasajlar* (ilk yayın yılı 1982) adlı kitabında modernizmle beraber ortaya çıkan yeni bir kavramın altını çizer. Bu kavramın ilk temsillerinden birini de Edgar Allan Poe’nun 1840 yılında yayımlanan *Kalabalıkların Adamı* (1840) adlı öyküsüdür. Londra sokaklarında kalabalıklar içinde dolaşan, kendini kalabalığın içinde kalabilecek biçimde düzenleyen Poe karakteri flanörün ilk örneklerinden biridir.

Flanör, fiili olarak dışarda olan, kalabalıklar içinde kentte dolaşan ve bunun üzerine düşünce üreten kişidir. *Pasajlar* eserinin çevirmeni Ahmet Cemal *flanör* kavramını şöyle çevirmiştir; “*Fransızca’da ‘avare gezinen’ anlamını taşıyan sözcük, Benjamin’de temel kavram niteliğindedir ve yaya dolaşırken, aynı zamanda çevre izlenimleriyle düşünce üreten kişi anlamında kullanılmıştır*” (Benjamin 2002: 92).

Flanör, en basit tanımıyla kentli, gezgin ve aylak olandır. O, sokaklarda caddelerde ve parklarda amaçsızca insanları gözetler ve aynı zamanda onlar üzerine düşünce üretir. Gelişen ve kalabalıklaşan kentte kaybolan flanör, aynı zamanda insanları gözlemler. İşi gücü olmayan birinin kişiliğine bürünerek gezinir ve şehrin akışına dair bir protesto sunar. Bu protesto kimi zaman kent yaşamının koşulları merkezinde de gelişebilir.

Turist Ömer pek çok kaynakta Yeşilçam'ın ilk *flanör*ü olarak geçmektedir. *Flanör* kozmopolit kentin ve onun kalabalığının ürettiği yeni bir insan modelidir. Benjamin'e göre *flanör*; “İş gücü olmayan birinin kişiliğine bürünerek gezinir; böylece insanları birer uzman yapan iş bölümünü de protesto etmiş olur. Bunun yanı sıra, insanların iş güç peşinde koşturup durmalarını da protesto eder” (Benjamin 2002: 92). Bu protesto hali aynı zamanda modernizme getirilen varoluşsal bir protestonun da ta kendisidir:

“...Gelgelelim bu tür direnişler, insanların büyük kentlerin kitleleri içersinde yitip gidişleri sonucu izlerin silinmesini dengelemek amacıyla, kayıtlardan oluşma ağ örme çabalarını zaman içersinde doğal olarak önleyemezdi. Bu çabalar, Baudelaire'i de herhangi bir suçlu kadar rahatsız etmekteydi. Alacaklılarından kaçarken, cafe'lere veya okuma mekânlarına sığınyordu. Kimi zaman iki evde birden oturduğu da oluyordu – ama kira ödeme günü geldiğinde, bir üçüncü evde, arkadaşlarının yanında kalıyordu” (Benjamin 2002: 141-42).

Modernleşmeyle beraber kişinin evden kendini çeşitli sebeplerden dolayı dışarı atması, diğer insanların arasına karışmak ve kaybolmak istemesi *flanör* kavramının çıkış noktalarından bir diğer tanesidir. Poe'nun öyküsünde olduğu gibi kalabalıkların içinde sebepli veya sebepsizce süzülen kişi modernizmin yarattığı kentli bir gezginden başkası değildir. *Flanör* dışarıda var olarak içerisi ve dışarıyı arasındaki ayrımı kopartır. İç mekân ve dış mekân birbirinin içine geçmeye başlar. Mekân içinde devinen *flanör* aynı zamanda bir düşünce gezginidir. O, modern düşüncenin ağırlığı altında ezilmiş, kendini sokaklara, caddelere ve parklara atmıştır. *Flanör*, kendini bedenler ve kalabalıklar arasında düşünmek için sokaklara dalar ve “...kendisine dayatılan mutlak ikililere (birey-toplum, proleterya-burjuvazi, özne-nesne, akıl-duygu, bilim-ideoloji) inat, insanın karmaşık toplumsal ilişkilerini onun

doğası olarak deneyimler” (Köse 2012: 23). Bu dolanan imge, caddelerde avare dolanan insan tipi Türk edebiyatında da gecikmeden yerini almıştır:

“Tanzimat döneminden itibaren Batılılaşma ve yenileşme hareketiyle birlikte kök salmaya başlayan abartılı kibarlık ve gösteriş budalası tiplere, yalnızlığı ve tutunamayışı ile kitleden ayrılan seküler benliklere, yeni kurulan Cumhuriyet’in yerleşik ideolojisiyle hareket eden birey karşısında asilikleriyle öne çıkan kimliklere, yerli halkla belli bir iletişimsizlik ve yabancılaşma yaşayan toplumsal duyarlılığı körelmiş aydınlara, statüsü ve zenginliğiyle övünen zengin züppe, snop ve mirasyedi karakterlere, sonrasında ise varoluşsal bunalımlarla örselenmiş tutunamayanlara dek uzanır” (Köse 2012: 15).

Örneğin, 1959 yılında yayımlanan Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam* adlı romanının karakteri de benzer özellikler taşımaktadır. Aylaklık Bay C. için bir iştir. Çalışmaya karşı bilinçli bakışı sahiptir. İşte tam bu noktada Turist Ömer karakteri diğer aylak karakterlerden ayırım göstermektedir.

“Flanör kelimesinin sinemamızda ilk kez bu karakter için kullanıldığını görürüz. Ev olarak kalabalık caddeleri benimseyen, herhangi bir yere ulaşma amacı gütmeyen, gezgin kişileri tanımlayan flanör deyimini Turist’e bire bir uyar. İstanbul’un yanı sıra Avrupa’nın kalabalık caddelerine, hatta başka gezegenlere de uzanır, aylaklığını oralarda da devam ettirir. Hiçbir kıza sevdalandığı görülmemiştir Turist’in. Yalnız adamdır, o, ceketini sırtına vurup gider hep. Sesi güzel, kafası zehir gibidir. Yine de çalışmaz, çalışamaz. Turist Ömer karakterinin 1960’larda ortaya çıkması aslında bir tesadüf değil. 68 Öğrenci hareketlerinin öncesindeki karmaşanın ve 50 Kuşağı yazarlarının ortak sıkıntısı olan ‘kent meselesi’nin içine doğar. Orhan Duru, Demir Özlü veya Ferit Edgü’nün öykülerinde değindikleri ‘aylak’ insan profiline oldukça uyar Turist. Özellikle Yusuf Atılgan’ın kente sıkışmış karakteri Bay C.’yi çokça çağırıştırır. Tıpkı onun gibi gizemli, yalnız ve aylaktır. Bay C. ‘sinemadan çıkmış adam’ olarak, Turist de ‘sinemanın içindeki adam’ olarak birbirlerini yansıtan iki karaktere dönüşürler adeta.” (Öztürk, 2016: 92)

Emrah Öztürk, *Türk Sineması’nın 100 Unutulmaz Karakteri* adlı kitapta Turist Ömer’i yukarıda aktarıldığı gibi tanımlamaktadır. Görüldüğü üzere Ömer, *flanör*

olarak okunmaya müsait bir yapıdadır. Ancak burada onu yalnızca *flanörlük* üzerinden okumak eksik kalacaktır. Çünkü Turist Ömer, Benjamin'in *flanör*'ü gibi üst kültürel bohem bir kimlik değildir. *Flanör* olana has düşünce üreten bir yapı değildir. Dolayısıyla o entelektüel bir aylak olarak değerlendirilemez, mevcut referanslarla okunabilir ancak bu okuma eksik kalacaktır.

Ömer bu modern karakterin sinema perdesindeki ilk temsillerinden bir tanesidir. Ancak bu çalışmada Turist Ömer'in direkt dönemin çevresel koşullarını yansıttığı değil aksine sınıflandırılmaz bir ikilemde durduğu iddia edilmektedir. O, Benjamin'in *flanörü* gibi üst kültürel bohem bir kimlik değildir. Dolayısıyla onu yalnızca aylak bir *flanör* olarak değerlendirmek eksik veya yetersiz kalacaktır. Ömer'i modern zamanların temsili yapan nokta yalnızca aylaklığı değil, sahip olduğu tüm ikilemlerdir. *Flanörlük* de müphemliğin örneklerinden bir tanesi, alt başlığı olarak incelenebilir ancak Ömer yalnızca *flanör* bir aylak olarak değil bir müphem olarak yorumlanabilir.

Yeşilçam'da Bir Müphem adlı deneme film hazırlanırken Ömer'in müphemliğine, belirsizliğine, tanımlanamaz olması temel dramaturjiyi belirlemiştir. Müphemlik, Bauman'a göre en yalın anlamıyla; bir nesne ya da bir olay bütünü'nün birden fazla kategoriye sokulabilmesi, tek bir çatı altında değerlendirilememesidir (Bauman 2014). Bu düzenlenememe olayı, Zygmunt Bauman'ın sözleriyle dile özgü bir düzensizlik taşımaktadır. "Yani dilin icra ettiği adlandırma (sınıflandırma) fonksiyonunun iflası"dır (Bauman 2014: 13). Modernizmle gelen sınıflandırma, bölme ve hizaya sokma isteği her şeyi kendine özgü bir dosyalama sistemiyle adlandırma sürecinden geçer. Bauman'a göre ise; "Müphemliği kaçınılmaz kılan tam

da böyle bir dosya dolabının imkânsızlığıdır. Yeni müphemlik kaynaklarını yaratan da, böyle bir dolabın inşasını amaçlayan ısrarın ta kendisidir” (Bauman 2014: 13).

Dolayısıyla müphemlik ve modernizm ilişkisi birbirine zıt ancak birbirini doğuran bir diyalektik içindedir. Modernlik bir anlamda düzen üretimidir ve müphemlik de bu üretimin atık maddesi olarak kendini gösterir. Yani hem düzenin kendisi hem de müphemlik bizatihi modern pratiklerin ürünleridir:

“Yabani otlar bahçeciliğin, yoksul sokaklar kent planlamasının, muhalefet ideolojik birliğin, sapkınlık ortodoksinin, yabancılık ulus-devlet inşasının atık maddesidir. Bunlar atık maddedir çünkü sınıflandırılmayı reddeder, kafesi kırarlar. Bunlar, birbirine karışmaması gereken kategorilerin yasaklı karışımıdır” (Bauman 2014: 30).

Bauman’ın modernlik analizi sistemin rasyonelliği üzerine kuruludur. Onun teorik düşüncesi aynı zamanda eklektik bir anlayışı kapsar. Toplumsal düzendeki müphemliklerin üzerine bir perspektif geliştirmiştir. Müphemlik, zapturapt altına alınamayanı, manipüle edilemeyen, kategoriye sokulamayanı ima eder. Bauman müphemlik kavramını geniş bir yelpaze içinde kullanır. Müphemlik hem kültürel hem de kişiye özgü hem sosyolojik hem de psikolojik esaslarla modern dünyanın sonuçlarındandır. Modern öncesi dünyadaki din hakimiyetinden farklı modern dünyada aklın ve bilincin hakimiyetine duyulan inanç mutlak sistem kurma idealini içermektedir. Bauman’a göre modern sistem toplumun ve dünyanın müphemliğine, belirsizliğine savaş açmıştır. Böylece her şeyi kontrol altına almaya çalışan kategorizasyon süreci rasyonel bir mantıkla ilerler.

Modernizmin kişiye dayattığı sınıflandırma, kategorize etme ve hizaya sokma eylemine karşı durduğu için müphemlik, toplumsal nizam için tehlike teşkil eder. Bauman, modern devleti bahçeci bir devlet olarak analiz ederken benimsediği duruşun bahçıvanlığa benzediğini dile getirir. Devlet ideolojisi, kendine özgü bir formu uyumsuz olduğu için sınıflandıramaz ve onu herhangi bir kategoriye sokmak uğruna kırıp bükerek yeniden biçimlendirmeye çalışır veya yok sayar. Sınıflandırılmayan müphemlik, hem siyasi hem de kültürel olarak tehlike taşır çünkü bütünlük vaadini zarara uğratmaktadır. Herhangi bir olayın veya nesnenin kategoriye ayrılmaması düzeni sekteye uğratmaktadır.

Karşıtlıklar denklemi ve bilgiyi mümkün kılarken müphemlik bu domine etme halini sekteye uğratar. Başka bir ifadeyle karşıtlıkların işlevini bozar. Kesinlik - müphemlik veya kaos - düzen gibi karşıtlıklar/çiftler de diğer diyalektik karşıtlıklar gibi birbirini yaratan kavramlardır. Yani Bauman müphemliği tek başına, biricik bir kavram olarak değil aynı zamanda kesinliğin karşısında bir kavram olarak ele alır.

Müphemlik yaygın ve bilinmez bir anlama gönderme yapsa da aslında varlığını düzene olan karşıtlığından almaktadır. Turist Ömer, bahsi geçen müphem olma haline paralel pek çok eylem ve halden oluşmaktadır. *Yeşilçam'da Bir Müphem* isimli video çalışmasında da mevcut müphem olma halleri yukarıda bahsedildiği gibi bölümlere ayrılarak kurgulanmıştır. Bir sonraki bölümde ise araştırma yöntemi açıklanacak, videografik film çalışmaları hakkında detaylı bir şekilde bilgi verilecektir. Turist Ömer Serisi başlığı altında filmlerin genel hikayeleri aktarıldıktan sonra tezin ana metni ve aynı zamanda videonun metni olan bölüm gelmektedir.

2. YÖNTEM VE TURİST ÖMER SERİSİ

2.1. Yöntem

Bu bölümde araştırmanın yöntemi açıklanacaktır. Videografik film çalışmaları, sinema araştırmaları alanındaki yeni bir araştırma yöntemidir. Aşağıda da yöntemin içeriği, amacı ve tekniği açıklanmaktadır.

2.1.1. Videografik Film Çalışmaları

“The essay freely associates what can be found associated in the freely chosen object. It doesn't insist stubbornly on a realm transcending all mediations”

(Adorno 2000: 92).

“The intertext constitutes meaning as the work involved in seeking it”

(Iampolski 1998: 47)

Videografik video çalışmaları sinema araştırmaları alanında yeni bir yöntemdir. Filmlerden parçaların kesilip kurgulanması veya yeniden biçimlendirilmesiyle oluşurlar. Böylece filmle ilgili onun kendi malzemesiyle bir analiz veya sunarlar. Temel olarak film malzemesinin kendisi kullanılmaktadır. Filmler arşiv, internet veya DVD üzerinden kurgu programlarında yeniden biçimlendirilir. Henüz yeni olan bu araştırma yönteminde pek çok teknik kullanılmaktadır. Kimi videografik çalışmalarda üstses/anlatıcı kullanılırken kimi çalışmalarda ise yalnızca film görüntüsü kullanılmaktadır.

Videografik film çalışmalarını, görsel-işitsel denemeler de dahil olmak üzere, öncelikle yaratıcı, eleştirel ve edimsel formlar oluşturur. Bu formlar aynı zamanda performatiftir. Videografik film çalışmalarının performatif olmasının sebebi, kendilerini nesne olarak kullandıkları içindir. Videonun kurgu teknikleri, reframing (yeniden biçimlendirme), remixing (yeniden düzenlemek), hareketli veya durağan imajların kullanılması olarak ilk elden örneklendirilebilir. Sinema araştırmalarında

henüz yeni olan bu yöntem filmin kendisini kullanmayı hedeflemektedir. Örneğin, görsel evrene veya biçime dair olan bir düşünceyi tekrarlanan görüntüleri art arda koyarak göstermek gibi... Bu yöntemin en önemli noktası film malzemesinin kendisinden yola çıkarak kurgulanması ve izleyiciye yine görsel veya işitsel yolla aktarımında bulunmasıdır.

Mevcut araştırma yöntemi resmi olarak kabul edilmiş ve video essayların seçildiği akademik hakemli internet dergileri mevcuttur.¹⁰ Bu tekniğin ortaya çıkmasında ve gelişiminde Catherine Grant'ın bloğu *Film Studies For Free*¹¹ özellikle etkili olmuştur. Böylece bir araştırma yöntemi olarak meşruiyetini kazanmıştır. *[in]Transition*¹² adlı hakemli dergi videografik eleştiri geleneğinin oluşması için kaynakça oluşturmaya başlamıştır. Aynı zamanda bu yöntem dijital film eleştirisinin de yolunu açar. Videografik film çalışmaları görsel-işitsel film eleştirisi belgesel, deneysel ve avangard üslupları da barındırmaktadır.

Bu tür internet sitelerine yalnızca akademisyenler değil, serbest yazarlar, eleştirmenler ya da yönetmenler de aktif olmaktadır. Dolayısıyla yalnızca akademik birimlerin değil pek çok sinema insanının dahil olduğu bir çalışma alanıdır. Bu araç sayesinde hareketli görüntüler ve/veya görsel-işitsel eleştiri filme sadece metinle ifade edilemez bir katkıda bulunmaktadır. Bu yöntem son dönemde sinema çalışmalarında sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır.

¹⁰ Bknz. <http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/>

¹¹ Bknz. <http://filmstudiesforfree.blogspot.com.tr/>

¹² Bknz. <http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/>

Bu, film araştırmalarında son yıllarda hızla önem kazanan ve yaygınlaşan metotlardan biridir, çünkü alanın kendisi ile uyumluluk göstererek, analizin kendisini film malzemesinin kendisinden oluşturan yaratıcı bir süreçtir. Türkiye’de de yeni gelişen bu araştırma yöntemi pek çok çok örnek vermiş ve yaygınlaşmaya başlamıştır. Örneğın yukarıda adı geçen *[in]Transition* adlı hakemli web dergisinde Elif Akçalı’nın “Ceylan’s Women: Looking/Being Looked At” ve Cüneyt Çakırlar’ın “Mothers on the Line: The Allure of Julianne Moore” isimli videografik film çalışmaları bulunmaktadır.¹³

2.1.2. Teknik

Anlatılmak istenilen noktayı vurgulayacak doğru görsel ve sıralama tekniğın en önemli noktasıdır. Bu çalışmada üstses olmaksızın yalnızca görüntüler kullanılmıştır. Bunun amacı seyirciye bir belgesel biçiminde üstsesin anlatısını kurmaktan ziyade tamamen film malzemesinin kendisiyle oynayarak deneysel bir çalışma ortaya çıkarmaktır.

Turist Ömer filmleri dışında örnek olarak adı geçen filmlerden kısa görüntüler kullanılmıştır. Örneğın; *Turist Ömer* serisinin Yeşilçam’dan nasıl ayrıldığını göstermek için birkaç örnek film kullanılmıştır. Bunun sebebi, izleyicinin anlatılmak istenen noktayı görsel hafızasıyla hatırlamasının amaçlanmasıdır.

¹³ Ceylan’s Women: Looking/Being Looked At. <https://vimeo.com/123491280>

Mothers on the Line: The Allure of Julianne Moore. <https://vimeo.com/136206933>

Biçimsel olarak başka bir kurmaca-deneme için yine Elif Akçalı’nın “Teyzem Nasıl Kurtulur?” adlı çalışmasına bakılabilir. <https://vimeo.com/132424918>

2.2. Turist Ömer Serisi

Yeşilçam'ın en önemli oyuncularından biri olan Sadri Alışık yaklaşık iki yüze yakın oynadığı ve seslendirdiği filmle komediden drama, melodramdan tarihi filmlere pek çok farklı Yeşilçam anlatısında yer almıştır. Kuşkusuz onun en çok özdeşleştiği ve hatırlandığı karakterlerden biri de Turist Ömer'dir. Turist Ömer karakteri ilk kez 1963 yılında Hulki Saner'in yazıp yönettiği, *Helal Olsun Ali Abi* filminde görülür. Başrol oyuncusu Ayhan Işık'ın yanındaki oyuncu Sadri Alışık'tır. Turist Ömer karakteri seyirci tarafından ilgiyle karşılanınca ardından on yılı kapsayacak bir seri film çekilecektir. İstanbul'un ve dünyanın muhtelif yerlerinde yaşadığı maceralar sinema perdesine yansır. Turist Ömer, çoğu filmde absürd bir nedenden dolayı kendini Almanya, İspanya, Afrika, Arabistan gibi pek çok farklı ülkede bulur.

Serinin diğer filmleri ve tarihleri aşağıdaki gibidir:

Filmin Adı	Yılı	Yönetmen	Yazar	Yapımcı
<i>Helal Olsun Ali Abi</i>	1963	Hulki Saner	Hulki Saner	Hulki Saner Hürrem Erman
<i>Turist Ömer</i>	1964	Hulki Saner	Hulki Saner	Hulki Saner
<i>Ayşecik Çıttı Pıttı Kız</i>	1964	Hulki Saner	Erdoğan Tünaş	Hulki Saner Hürrem Erman

<i>Ayşecik Cimcime Hanım</i>	1964	Hulki Saner	Erdoğan Tünaş	Hulki Saner Hürrem Erman
<i>Turist Ömer Dümenciler Kralı</i>	1965	Hulki Saner	Erdoğan Tünaş	Hulki Saner
<i>Turist Ömer Almanya'da</i>	1966	Hulki Saner	Hulki Saner Suavi Süalp Erdoğan Tünaş	Hulki Saner
<i>Turist Ömer Arabistan'da</i>	1969	Hulki Saner	Hulki Saner	Hulki Saner
<i>Turist Ömer Yamyamlar Arasında</i>	1970	Hulki Saner	Hulki Saner	Hulki Saner
<i>Turist Ömer Boğa Güreşçisi</i>	1971	Hulki Saner	Oksal Pekmezoğlu	Hulki Saner
<i>Turist Ömer Uzay Yolunda</i>	1973	Hulki Saner	Ferdi Merter	Hulki Saner

Tablo 1: Turist Ömer serisinin filmleri

Aşağıda araştırmada sıklıkla geçen filmlerin kısa öyküleri yer almaktadır:

Helal Olsun Ali Abi (1963)

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

karakterş dövölüp kumarhanenin önüne atılır. Bu esnada Ali ve Ömer mekandan dışarı çıkarken yerde Celal'i öldürölmüş olarak bulur. Polis olduğunu saklayan Ali ve Ömer ölünün üzerinden çıkan bir not defteri sayesinde adım adım cinayeti çözmeye çalışacaktır. Onun karşısındaki Ali karakteriyse güçlü, akıllı ve çeviktir. Bu anlamda birbirlerini tamamlarlar. Menekşe Kumarhanesi'nin sahibinin bıçaklanarak öldürölmesiyle 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 hareketini "Helal!" diyerek hayranlık duyar.

Turist Ömer (1964)

Avare bir gezgin olarak hiçbir işte tutunamayan Turist Ömer bir bankanın reklam paralarını dağıtmak üzere iş alır. Reklamda kullanılacak olan sahte paraları almak için bankaya gider. Ancak yanlışlıkla banka soyguncularının çaldığı paralarla dolu olan bavulu almıştır. Yolda kör olan Mine karakterinin intihara kalkışmasıyla paralel paranın gerçek olduğunu anlar ve Mine'ye Avrupa'da ameliyat olup gözlerini açtırması için para verir. Geri kalan parayı da Bedia'nın evini kurtarmak için verir. Bedia bu olayla beraber Rüknettın ile evlenecektir. Ancak soyguncular yanlışlıkla parayı alan Turist Ömer'i bulur.

Ayşecik Çıttı Pıttı Kız (1964)

Ayşecik'in babası bir kumarbazdır ve onu İstanbul'a tek başına yollar. Böylece Ayşecik ve Turist Ömer'in yolları kesişir. Akraba ziyaretine gelen Ayşecik bir yalnızca çocukların katıldığı bir ses programına katılmak ister. Ancak Bedia buna müsaade vermeyeceği için gizli bir şekilde ses yarışmasına katılır. Ona yardım eden ise Turist Ömer ve Rüknettın'dır. Bedia'nın olayları anlamasıyla beraber tepkisi

gecikmez ancak Rüknettin ile aşklarını yaşarlar. Ayşecik ise filmin sonunda yarışmanın birincisi olup reklamda oynar.

Ayşecik Cimcime Hanım (1964)

Ayşecik'in babası at yarışı ve kumar oynamaktadır. Parası kalmadığı için kızı Ayşecik'i rehin olarak gişeye verir ancak yarışı kaybeder. Bu esnada at yarışı yetkilisi Ayşecik'i Turist Ömer'in himayesine verir. Böylece Turist Ömer ve Ayşecik arasında bir öykü başlar.

Turist Ömer Dümenciler Kralı (1965)

Serinin kaybolan filmlerinden bir tanesi olan filmin konusu bir web sitesi kaynağında *“kendisine çok benzeyen bir prens ile karıştırılan ve onun yerine geçen Turist Ömer'in hikayesi”*¹⁴ olarak geçmektedir.

Turist Ömer Almanya'da (1966)

Serinin bir diğer kayıp olan filmi yukarıdaki yine yukarıdaki kaynakta şu şekilde özetlenmiştir: *“Turist Ömer'in Almanya'da işçi sınıfından bir ailenin yanında yaşadığı dostluk ve aşk hikayesi.”*¹⁵

Turist Ömer Arabistan'da (1969)

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

¹⁴ Bknz. <http://www.sinematurk.com/film/6354-turist-omer-dumenciler-krali/>

¹⁵ <http://www.sinematurk.com/film/6351-turist-omer-almanyada/>

Turist Ömer Yamyamlar Arasında (1970)

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

Turist Ömer Boğa Güreşçisi (1971)

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

Turist Ömer Uzay Yolunda (1973)

Turist Ömer, evlenmek istemediği bir nikah masasındadır. Kaptan Kirk'ün yönettiği uzay gemisinin bir çalışanı öldürülmüştür. Katil ise indikleri gezegendeki Profesör Krater'in sevgilisi Nancy'dir. Ancak Krater Nancy'nin suçlanmaması için dünyadan birini katil olarak göstermek için Turist Ömer'i seçer ve onu gezegene ışınlar. Gemide büyük bir şaşkınlıkla incelenen Turist Ömer'in suçsuz olduğu anlaşılacaktır.

3. YEŞİLÇAM'DA BİR MÜPHEM

Bu bölüm yukarıda bahsedilen Turist Ömer ve müphemlik kavramı merkezinde oluşturulan deneme filmin incelemesi yapılmıştır. Üç bölüm altında incelenen *Yeşilçam'da Bir Müphem* videosu ile paralel Ömer'in müphemlik halleri örneklerle beraber incelenecektir.

3.1. Yerel – Evrensel

Turist Ömer tıpkı Ayşecik'in kulağına garip geldiği gibi daha henüz kendisiyle tanışılmadığı halde insanda tuhaf bir merak yaratmaktadır. İsmiyle müsemma bu karakter ilk elden tekinsiz gelse de sonrasında kendini olduğu gibi kabul ettirmeyi başaracaktır.

Adam: Seni Turist Ömer'e bırakmamı söyledi.

Ayşecik: Turist Ömer mi? O da kim?

Adam: Babanın iyi bir arkadaşıdır. Hem birkaç gün gelmezse seni misafir etmesini rica etmiş o da kabul etmiş.

Ayşecik: Birkaç gün misafir ha.

Adam: Ne o? Yoksa üzüldün mü?

Ayşecik: Yok canım. Neden üzüleyim. Hem babamın ilk bırakışı değil ki bu. Yalnız adamın ismini gözüm tutmadı. Turist Ömer?!

Kendine turist diyen biri, henüz ilk baştan kendi ikilemini de peşinden getirmektedir. Turist Ömer'in İstanbul'da yabancılaşması başka ülkelerde uyumlanması yerel ve evrensel ikilemini doğurmaktadır. Bu üst başlığın seçilmesinin sebebi, onun hem yerel hem de evrensel kodlarla hareket ediyor olmasıdır. Ömer'in en güçlü müphemliğinden biri de adeta içler dışlar çarpımı gibi olan yerel ve evrensel, tanıdık ve yabancı dinamiğidir.

Aslında böylesi bir karakter dünya sinemasında biricik değildir. Örneğin Raj Kapoor'un yönettiği *Avare* filmi pek çok açıdan *Turist Ömer* serisi ile paralellik taşımaktadır. Bu yüzden video çalışmasında da benzer bir çapraz kurguyla filmler birbiri ardından kullanılmıştır. Biraz daha geriye gidildiğinde Charlie Chaplin gibi bir sinema karakteriyle karşılaşırız. 1915 sonrası sessiz filmlerde oynamış ve bu filmleri yönetmiş olan efsane komedi oyuncusu Chaplin hemen her filminde kent, modernizm ve insan tabiatı merkezinde hikayeler anlatmaktadır. Yeşilçam komedi anlatılarına bakıldığında da ortaoyunu gibi geleneksel türk tiyatrosu etkisinin dışında Chaplin'in ve sinemasını etkisi büyüktür. Cilalı İbo, Adanalı Tayfur ve bu karakterlerden yıllar sonra ortaya çıkacak Şaban karakterini birbiriyle kesiştiren Chaplin'in komedisidir. İleriki bölümlerde değinileceği gibi bu karakterler birbirinden temel noktalarda ayrılmaktadır. Ancak onları birleştiren noktalardan bir tanesi de Chaplin'dir. Modernleşen kente uyumlanmaya çalışan karakterin yolculuğu pek çok komedi unsurunu da beraberinde getirir. Dolayısıyla Chaplin gibi bir karakterden esinlenmemek mümkün değildir ve yalnızca bu benzerliklerle de sınırlandırılmaz.

Videoda da Chaplin ile *Turist Ömer* benzerliği kullanılmıştır. Bu örnek biçimsel olarak birebir örnektir. Örneğin heykel ile kurulan iletişim ve temasta benzerlikler görülmektedir. Biçimsel ve içerik bakımından aynı argümanı vermektedir. Bir diğer karşılaştırmalı örnek de Jim Jarmusch'un 1981 yapımı *Permanent Vacation* filmidir. *Sürekli Tatil* olarak Türkçeye çevrilebilecek bu film ismiyle de yoğun bir biçimde *Turist Ömer* ile paralellik sağlamaktadır. Filmin kahramanı kendini şu sözlerle ifade eder:

"...Benim için işler böyle yürür. Bir yerden, bir insandan kalkar bir başka yere ya da bir başka insana giderim ve işin doğrusu, aslında fazla bir şey de değişmez. Çok farklı türde insan tanıdım. Onlarla takıldım, birlikte yaşadım kendi küçük rollerini oynamalarını izledim ve benim için tanıdığım tüm bu insanlar, sanki bir dizi oda gibiydiler. Tıpkı vaktimi geçirdiğim o yerler gibiydiler. Yeni bir odaya ilk kez girdiğinde, merak içindedir bir lamba, bir tv seti, artık ne varsa ilgini çeker. Ama bir süre sonra o yenilik duygusu kaybolur hem de tamamen ve işte o zaman ortaya sıkıntı ve endişe çıkar ürkütücü bir dehşet duygusu. Neden söz ettiğimi anlamıyorsunuz sanırım. Her neyse, galiba burada anlatmak istediğim husus, bir süre sonra bir şeyin sanki bir sesin sizi uyarması ve size ayrılma vakti geldi demesidir. Başka yerlere gitme vaktidir artık. İnsanlar temelde hep aynıdırlar. Belki farklı bir buzdolabı, tuvalet vs kullanırlar ya da başka bir ıvır zıvır. Ama o şey size seslenir ve yeniden amaçsızca sürüklenmeye başlarsınız. Siz gitmek istemerseniz bile, bazı şeyler size yol gösterir ve işte, şimdi burada, konuşulan dili bile anlamadığım bir yerdeyim. Ama bilirsiniz, yabancı her yerde yabancıdır."

Bu sefer biçimsel olarak farklı bir örnek ile karşılaşırız. Ancak Charlie Parker ile Turist Ömer arasında ruhsal bir benzerlikten bahsetmek mümkün. Bu ruhsal paralellik yabancılık, turistlik, hikayelere tanık olmak ve gitmekten oluşmaktadır. Charlie Parker, kozmopolit, entelektüel bir *flanör* olarak karşımızdadır.

Flanör giriş bölümünde de aktarıldığı gibi en basit anlamıyla modernizmle beraber ortaya çıkmış, kentte aylak ve entelektüel insanın bir gözlemci olarak gezmesi, tanıklık etmesi halidir. İşte bu kavram tam da bu noktada Ömer için yanlış olmasa dahi eksik bir kavramdır. Yukarıda açıklandığı gibi Turist Ömer entelektüel bir

boyutta değerlendirilemez. Aksine akıyla ve bilgisiyle ilgili s¼rekli bir soru işareti bırakmaktadır. Burada önemli olan nokta Ömer'in entelekt¼ellikten yoksunluğu değil, tam aksine var ile yok arası bıraktığı izlenimdir. *Flanör* Turist Ömer'in müphemliğini unutturduğu için yanlış değil ancak eksik bir kavram olarak kalacaktır.

Oysa Ömer tüm zıtlıklarıyla daha çok büyük bir belirsizliğe işaret etmekte ve gücünü de buradan almaktadır. Bu doğrultuda araştırmanın kavramsal perspektifinin de müphemlik, müphem olma hali olduğu belirtilmişti. Bu belirsizliğin en güçlü örneği daha önce belirtildiği gibi onun yerelde evrensel ve evrende yerel olmasıdır.

Yeşilçam'da batılılaşma etkisi, batıya hayranlık ve kültürel olarak uyumlanma arzusunun yansımaları bir tema olarak pek çok Yeşilçam filminde görmek mümkündür. Somut bir örnek verilecek olunursa *Kezban* serisi bu anlamda açıklayıcı olacaktır. “Cahil” ve “köylü” olan karakter ilerleyen zamanlarda batıya uyumlanmaktadır. Bahsi geçen Avrupa'ya uyumlanma sürecini yerine getiren bu filmlerde genel olarak bir izlek görürüz. Önce cehalet sonrasında da intikam veya arzu merkezli bir uyumlanma halidir bu. Ancak bu uyumlanma hali, cehaletin sahiplenilmesi veya cehaletten duyulan utanç Turist Ömer için geçerli değildir. Aksine onda bunlardan muafiyet vardır. Bu ikilem şaşırtıcı bir biçimde orası ile burasını birbirine geçiren bir karışım sunar. Turist Ömer yaşadığı kent İstanbul'da turistken başka bir şehire dünya insanımış gibi uyumlanır ve hatta umlanmaktan ziyade bu süreci yok sayar.

Videoda kullanılan pasajlar da bu hali aktarmaktadır. Öncelikle *Kezban Roma'da* (Orhan Aksoy, 1970) ve *Kezban Paris'te* (Orhan Aksoy, 1971) filmlerinden

görüntüler kullanılmıştır. Bu görüntüler yaygın Yeşilçam anlatısını pekiştiren, Fransızca sözlerden oluşan görüntülerdir. Kezban karakteri kenti gerçek bir turist olarak fethetme, öğrenme ve fotoğraf çekme isteğiyle doludur. Bu görüntülerin üstüne Turist Ömer'in dünyanın çeşitli ülkelerindeki hallerini görürüz.

Onu kıymetli ve araştırmaya değer yapan nokta da bu ikilemden gelmektedir. Çünkü ilk elden karar verilemez bir biçimde kendini var eder. Bu anlamda Bauman'ın işaret ettiği *ne-o/ne-de-şu* ifadesi Ömer için uygundur:

“Karar verilemezlerin hepsi *ne-o/ne-de-şu*'dur. Yani bunlar, *ya-şu/ya-da-bu*'nun aleyhindedir. Eksik belirlenimleri bunların gücüdür. Çünkü, bunlar hiçbir şeydirler ve her şey olabilirler. Karşıtlığın düzenleyici gücünü, dolayısıyla da karşıtlık anlatıcılarının düzenleyici güçlerini yok ederler. Karşıtlıklar bilgiyi ve eylemi mümkün kılar; karar verilemezler ise bunları felç eder. Karar verilemezler, karşıtlıkların en yaşamsalının bile yapaylığını, narinliğini ve sahteliğini acımadan ifşa eder. Dışarıyı içeriye getirir ve düzenin rahatını kaosun kuşkusu ile zehirler. İşte yabancıların yaptığı şey tam da budur” (Bauman 2014: 84-85).

O, Bauman'ın belirttiği gibi ilk elden karar verilemez bir yabancıdır. İstanbul'da yaşamasına rağmen İstanbul'a yabancı hisseder. Kendini turist olarak tanımlarken de diğer kent sakinlerinden daha çok kentte vakit geçirendir. Hem sınıfsal hem kültürel olarak tanımsızdır. Turist, bulunduğu yere yerleşmemiş, bu nedenle o yeri dönüştürmeye veya kendini o yere göre dönüştürmeye ilişkin talebi olmayandır.

Onun düzenle kurduğu ilişki de mevcut yapıdan tamamen bağımsızdır. Yani şehrin var olan adeta bir makine gibi işleyen düzenini yok sayar. Bu yok sayış bilinçli bir isyan mı yoksa boş vermişlik midir karar verilmesi güçtür. Saat gibi işleyen kent düzenini kendiliğinden alt eder. Hatta onu kendi bozuk sistemiyle tamir ettiğini düşünür. Bunun için 1963 yapımı *Turist Ömer* filminden bir sahneyi örneklemek yerinde olacaktır. Trafiğin en yoğun olduğu saatlerden birinde Turist Ömer Yedikule

civarındaki yoldan geçmektedir. Yoğun ve karmaşık trafikte, trafik polisi araçları düzene sokmak için uğraşmaktadır. Turist Ömer trafiğin içine dalıp trafik polisinin önüne geçer ve araçlara komut vermeye başlar. Bunu yaparken de trafik polisine atıfla “Şuraya bak be! Ulan beş dakika ayrıldık buradan bu herif gene karıştırmış trafiği iyi mi!” der. Uzun bir süre bu tempoyla Turist Ömer’in trafiği düzenlemesini-bozmasını görürüz. Hemen her filmde buna benzer bir örnek bulmak mümkündür. Onun doğrusu olan şey, dış dünya için yok edici ve düzen bozucu olmaktadır.

Bu bağlamda Ömer’in sınıflandırılmaz noktalarından bir tanesi yerel ve evrensellik hali içinde gidip geliyor olmasıdır. Onun yerelliğini dilinde görebiliriz. Hiciv gücünü de kurduğu komplike ve dağınık cümlelerden alır. O, bir yanıyla yerel bir diğer yanıyla evrensel bir karakterdir. Buna örnek olarak Türkiye dışında gittiği ülkelerdeki tavrı örnek gösterilebilir. İspanya’da ya da Arabistan’da hem bir turist hem de oranın yerlisidir. Oradaki işleyişe uyum sağlamakta problem çekmez ancak bir yandan da mevcut mekânı yerelleştirir. Adeta yerlisi olduğu yerde yabancı, yabancı olduğu yerde yerlidir. Videoda bu düşünceyi pekiştirecek biçimde Turist Ömer serisinden filmler kullanılmıştır:

Turist Ömer: *Ben nerdeyim şimdi afedersin?*

Profesör: *Galaksinin en büyük gezegenindedin.*

Turist Ömer: *Burası Kasımpaşa’ya yakın mı yani??*

Profesör: *Kasımpaşa’dan üç milyon ışık yılı uzaktayız.*

Turist Ömer: *Desene Nalıncı yokuşundayız...*

Turist Ömer hiçbir şekilde tanımlanamaz bir yabancı cisimdir. Bauman’ın anlatımıyla: “Yabancıdan daha anormal bir anormallik pek yoktur. Yabancı, dost ile düşman, düzen ile kaos, içeri ile dışarı arasında durur. Dostların ihanetini, düşmanların becerikli tebdili kıyafetini, düzenin yıkılabilirliğini ve içerinin savunmasızlığını temsil eder” (Bauman 2014: 91). Bauman’ın belirttiği tanımlamalar

üzerinden Turist Ömer yabancı olarak okunabilir. O hem yerel hem de evrensel kodları içinde barındırarak tanımsız bir yabancıdır.

Bundan sonraki gelen görüntüde de Afrika'da tanımadığı insanlarla selamlaşmasını ve yabancı olmama halini görürüz. O herkesi tanıdık kıllarken onun daima bir yabancı olması da büyük bir ikilemdir:

Turist Ömer: *Merhaba Nuri naber ya?*

1. Adam: *Çekil be!*

Turist Ömer: *Vay Seyfi sen nasılsın?*

2. Adam: *Hadi be!*

Turist Ömer: *Ya niye yabancı muamelesi ediyorsunuz?*

2. Adam: *Hadi yürü gidiyoruz!*

Videonun bu bölümünde bahsi geçen örnekleri pekiştirecek malzemeler kullanılmıştır. Bu örnekler çoğunlukla Turist Ömer'in olduğu yeri yerlileştirdiği örneklerdir. Dünyanın neresinde olursa olsun bulunduğu konumu garip keşfedilecek yeni bir yer veya korkulacak bir yer olarak gömez. Tıpkı İstanbul'a olduğu kadar diğer yerlere de aynı oranda mesafeli ve yakındır.

Turist Ömer: *Merhaba Nuri naber ya?*

Polis: *Selamunaleyküm.*

Turist Ömer: *Aleykümselam.*

Polis: *Turist kimdir?*

Turist Ömer: *Şey...*

Polis: *Dedim ki Turist kimdir?*

Turist Ömer: *Ha. Turist mi? Turist demek döviz demektir. Döviz demek de turist demektir. Turist demek olunca memleketimizin mümbit topraklarında-*

Polis: *Ne söylersem ona cevap ver!*

Turist Ömer karakteri kimsesizdir. Hiçbir filminde onun ailesine veya nereden geldiğine dair bir bilgi aktarımı mevcut değildir. Hatta *Ayşecik Cimcime Hanım* (1964) filminde ailesinin Karacaahmet Mezarlığı'nda olduğu bilgisini verir. Bunun dışında herhangi bir akraba veya kan bağı olan birisi yoktur. Karacaahmet mezarlığı ise bir anlamda ailesinin İstanbul'da olduğuna işaret edebilirken bir diğer yandan da ironiyi de akıllara getirir.

Bu açıdan Turist Ömer hem yerli hem de yabancı olarak sınırları muğlaklaştıran müphemliğiyle bir dünya vatandaşı olma halinin de örneğini sunar. Tekrar edilmesi gerekilirse Cilalı İbo, Adanalı Tayfur ve benzeri örneklerden ayrıldığı noktalardan bir tanesi de budur. Özellikle batılı ve medeni olana tamah etmez, ağzı sulanmaz ancak buna karşılık medeniyetsiz bir karakter de değildir. Benzer bir örnek olarak videoda kullanılmayan ast-üst ilişkisi örnek verilerek bu düşünce pekiştirilebilir.

Turist Ömer, toplumsal düzendeki iktidarı ve hiyerarşik denklemlerin tamamıyla dışındadır. Zaten otorite yoksunu bir karakterdir. Ancak burada önemli nokta herhangi bir otorite ile karşı karşıya geldiğinde verdiği tepkidir. Örneğin, onun hicvini veya alayını azalttığı, kendini kontrol ettiği bir karakter yoktur. Yani kendisinden daha zengin, daha otoriter veya daha baskın birini görünce biçimini değiştirmez. İster bir uzay gemisinin kaptanı olsun ister polis ya da bir kabilenin şefi o her zaman kendisi olmaya devam eder. Dolayısıyla o, iktidarı yok sayan bir anlamı da ifade etmektedir. Ancak Ömer'in müphemliklerinden biri de iktidarı ilişkileri bilinçli olarak yok sayıp yok saymadığıdır. Bu duruma bir *Uzay Yolu* filminden bir örnek verilebilir. Turist Ömer, uzay gemisinde Kaptan Kirk'ün makam koltuğuna oturduğunda şu cümleyi kurar: *İktidar koltuğu bu be! Bir oturayım... Nasılsa indirirler!*"

Bu bölümde Ömer'in yerel ve evrensel halini bir arada barındırması merkezli bir okuma sunulmuştur. Onun yabancılığı hiç şüphesiz hem yerel hem de evrensel olmasıdır. Turist Ömer her yerde turist ve her yerde yabancısıdır. *Yeşilçam'da Bir Müphem* isimli video çalışmasında da Yerel-evrensel bölümünde bu düşünceyi

pekiştirecek biçimde bir kurgu tasarlanmıştır. Bu yabancılık hali mekânsal olarak içeriği dışarıya taşıması ve içerisi ve dışarıyı arasındaki ayrımı muğlaklaştırmasıdır. Bir sonraki bölümde tam olarak dışarda – içerde muğlaklığı incelenecektir.

3.2. Dışarda-İçerde

Videonun ikinci bölümü dışarda-içerde Turist Ömer'in dışarda ve içerde olma ikilemi üzerine kurulmuştur. Videoda bölüm Hilton Oteli'nin önündeki Turist Ömer ile başlar: *“Allah’ıma diyorum memleketteki bütün açık hava otellerini dolaştım en kralı park otel tabi. Yani parklar... Tahta sıraya postu serdin mi atom patlarsa hava gazı diyorum o biçim. Zaten turist millet böyledir abiler. Neyse ben şimdi Hilton’a gidiyorum. Ama yanlış anlaşılmasın yani ayıptır söylemesi izmarit toplamak için.”*

Turist Ömer, çoğu filmde evsiz olarak görünür. Yalnızca *Ayşecik Cimcime Hanım* filminde bir kulübede olduğunu görürüz. Ömer için dışarıyı ve içerisi ayrımı yoktur. Onu her insan gibi olduğu kimlikten rahatlatacak, daha rahat davranacağı bir konforlu ev ortamında görmeyiz. Onun için dışarıda ve içerde olmak birbirinin içine geçmiş kavramlardır. Dolayısıyla kentin tamamını evi bellemiştir. Bu anlamda hem dışarda hem de içerde olma halinin bizatihi kendisidir. Dışarıyı içeriye, içeriye de dışarı taşır. Sürekli sokaklarda olan turist bu haliyle diğer insanlar için tanımlanamaz bir yabancıdır.

Ali: Sen ne iş yaparsın Ömer?

Turist Ömer: Ben mi? Ben turistim abi...

Ali: Turist mi?

Turist Ömer: Turist Ömer derler anladın mı? Gezerim ama boş gezerim.

Ömer, her ne kadar seyirciyi ikilemede bıraksa dahi kendini tanımlayabilen, kendi hakkında düşünen bir karakterdir. Bu karakterle ilgili bu denli geniş ve bereketli

soruların sorulabilmesi bu yüzdendir. Onun tam olarak “ne” ve “kim” olduğu ilk elden cevaplandırılmaz. Pek çok Turist Ömer’den bahsedebilirken tek bir Turist Ömer’den bahsetmek güçtür. Dışarda, içerde, kentli, göçmen, asi, yazgıcı, arzulu, evrensel, yerel, aptal ve akıllı... Tüm bu sıfatları içinde barındırabilmektedir. Videoda da Turist Ömer’in Hilton Oteli önünde avare gezerken görüntünün üzerinde tüm bu sıfatlar gelip gitmektedir. Turist Ömer bu kelimelerin hem hepsi hem de hiçbiridir.

İkilemde kalınan en büyük yerlerden biri de onun akıllı mı yoksa aptal mı olduğudur. Bu sorunun dışarda-içerde bölümünde ele alınmasının sebebi tıpkı kentin içinde ya da dışında olduğu sorusu gibi; Turist Ömer’in aklın sınırlarının içinde mi yoksa dışında mı olduğudur. Videoda kullanılan görüntüler bu ikilemi pekiştirecek, karar verilmesini güçleştirecek örneklerdir. Diğer karakterlerin ona bakışı gözle görülür bir biçimde akılsız olduğuna dairdir. Kendisi de akıldan yoksunluğunu kabul eder. *Turist Ömer Yamyamlar Arasında* filminde Kantamara kuşunu görünce yanındaki yerliye sorar:

Turist Ömer: *Bunlar ne ya abiciğim böyle?*

Yerli: *Bunlar Kantamara kuşları.*

Turist Ömer: *Kantamara fakat çok sevimli bir Kantamara bunlar he.*

Yerli: *Sevimlidir... Sevimli. Ama yalnız insanın beynini yerler.*

Turist Ömer: *Bana ne ya insanlar düşünsün. Bende beyin yok ki abicim!*

Ömer, ironik bir biçimde kendini akıldan muaf tutarken hiciv yoluyla ve alayıyla sivri zekasını gösterir. Tıpkı diğer tereddütlerde olduğu gibi ilk elden Ömer’e zeka yoksunu demek zordur veya biraz daha dikkatli bakıldığında bu denli kolay bir analizin yapılamayacağı fark edilecektir. Aynı ikilik bilgi ve cehalet ekseninde de devam eder, videoda kullanılan diğer görüntüde Ömer İspanya’dadır:

Turist Ömer: *Aaa! Ben heykele bayılırım ha! Heykel çünkü ekme istemez su istemez. Hele bu Don Kişot heykeli “Şanço Panço’yla” beraber. Bizim devlet operasında da vardı bundan. Çok kavgacı herifmiş bu. Bu şeye saldırırmış, değirmenlere.*

Ömer, laf cambazlığı konusunda yenilmezdir. Onun sahip olduğu kelime dağarcığı kimi zaman karşısındakini şaşkınlığa uğrattır. Kelimeleri onları ustaca birbiri ardına ekler. Kullandığı Arapça ve artık kullanılmayan kelimelerle karşısındakini bir anlığına olsun şaşırtır. Ömer, hem aklın ve iradenin içinde hem de akılsızlığın ve aptallığın içinde gibi görünür. Böylelikle aklın sınırlarını alaşağı eder. Mantığın içerisinde ve dışarısında kalarak müphemliğini inşa eder. Turist Ömer’in kıvrak zekası ve hicvi karşısında karakterler cevap veremez, onunla yarışamaz. Ancak o, herhangi bir yarış içinde de değildir. Hicviyle yenmek gibi bir isteği yoktur.

Ayşecik: *Saçmaladın yine.*

Turist Ömer: *Aaa neden saçmalamışım?*

Ayşecik: *Evleri ustalar yapar da ondan.*

Turist Ömer: *Senin ev dediğini birkere mimarlar böyle büyük bir kağıdın üstüne resmini çizer.*

Ayşecik: *Palavra kesme yine. Bu koskocaman evi üzerine çizecek kadar büyük kağıt var mıdır?*

Turist Ömer: *İşte şimdi alengirli lacivert bir laf ettin anladın mı?*

Ayşecik: *Hayır anlamadım çünkü arapça konuşuyorsun.*

Turist Ömer: *Arapçayı kim kaybetmiş ben bulacağım be. Benimkisi Turist Ömer dili yani.*

Turist Ömer’in dediği gibi hakikaten de “Turist Ömerce” diye bir dilden söz etmek mümkündür. Serinin pekçok filminde benzer lugatı kullanan Ömer’in bazı kelimeleri istikrarla kullandığından söz edebiliriz. Videoda da bu başlığın arkasından sıklıkla tekrarladığı kelimelerden oluşan bir bölüm gelmektedir. Bu kelimelerin bazıları lacivert, faça, fiyaka ve yani gibi kelimelerdir. Daha da dikkat çekici olan nokta ise Sadri Alışık’ın diğer filmlerinde de benzer bir lugatın olduğudur. Yani Sadri Alışık’ın filmografisi incelendiğinde farklı karakterlerin benzer kelimeleri kullandığından bahsedilebilir.

Videonun devam eden kısmında *Turist Ömer Arabistan'da* filminden bir bölüm görürüz. Ömer, borcunu ödemediği için alacaklısı tarafından sopayla vurulmak üzeredir. Elli kağıtlık borcuna binaen üç sopa darbesi yediğinde arkadaşına dönüp: “*Bir dakika bir dakika otuz kağıdını ödedim üzerine de filmci bonusu vereyim olmaz mı*” diyerek söylenir. Bu replik dönemin mevcut Yeşilçam sektörüne dolaysız bir imada bulunarak hem kendini hem de hiciv yoluyla sektöre dair gidişatı açık eder. Burada video ile paralel okumaya ara verip küçük bir parantez açmak yerinde olacaktır. Serinin gelişimine bakılacak olunursa İstanbul'da bir kumarhane hikâyesinden başlayan seri son olarak uzayda bitmiştir. Giriş bölümünde de üzerinde durulduğu gibi, *Turist Ömer*'in yavaş yavaş Almanya, Arabistan, Afrika, İspanya ve son olarak uzaya gitmesi bile manidardır. Serinin bittiği dönem ise darbe öncesi sansür mekanizmasının baş gösterdiği ve televizyonun sinemanın tahtını aldığı yıllardır. Dolayısıyla bu yıllar sönümlenmeye başlayan bir Yeşilçam'ın da habercisidir. Star Trek dizisinin *İnsan Tuzağı* (Man Trap, 1966) bölümünden uyarlanan *Turist Ömer Uzay Yolunda* filmi serinin son filmidir. Diğer filmlerde de olduğu gibi Ömer tamamen tesadüfi bir şekilde uzay gemisine ışınlanır. Burada Yeşilçam'daki uyarlama geleneğini hatırlamakta fayda var. Yeşilçam'ın 1960-1970 yılları arasındaki üretkenliğinde araştırmanın ilk bölümünde de bahsedildiği gibi Yeşilçam maddi açıdan zayıflıklar yaşamaktaydı. Döviz eksikliği yüzünden filmler yurtdışından getiriliyor ve yetersiz donanım kullanılıyordu. Bu durumun sonucu olarak da senaristler para kazanmak amacıyla halkın rağbet ettiği hikâyeleri farklı küçük rötuşlarla yeniliyorlardı. Bu senaryolar çoğunlukla zengin - fakir öykülerinden, kavuşmaya çalışan aşıklardan veya şehre para kazanmak için gelen karakterlerden oluşuyordu. Bir süre sonra yetersiz gelen öyküler yerini Amerika,

Avrupa veya Hint filmlerinden esinlenmelere bırakmıştı. Bu tür yabancı eserlerin hak sahipleri genelde eserleri tescil ettirmedikleri için de herhangi bir telif hakkı denetimi de uygulanmıyordu. Böylece pek çok filmin yeniden çekilmesi veya uyarlanması söz konusuydu. Bu filmlere örnek *İstanbul Tatili* (Türker İnanoğlu, 1968), *Fıstık Gibi Maşallah* (Hulki Saner, 1964) ve *Tarzan İstanbul'da* (Orhan Atadeniz, 1952) olarak filmleri örnek gösterilebilir.

Tam da döviz ve para krizinin yaşandığı bu dönemde Yeşilçam'ı bitiren yegane etkenlerden biri de bono sistemidir. 1960'lı yıllardan itibaren dolaşıma giren bono usulünün bir diğer ismi de Yeşilçam dolarıdır. Vadesi yaklaşık bir yıl olan, vade sonunda belirli bir ücretin ödenmesinin taahhüt edildiği bir usüldür. Pek çok röportaj ve sözlü tarih kaynağında geçtiği gibi Yeşilçam'ın hemen tüm yıldızları bu usülden mustarip olmuştur. Yeşilçam'ın çöküşünün sebepleri arasında da bölge işletmeciliğiyle baş başa bono usülü gelmektedir.

Tam da bu noktada Sadri Alışık'ın personasından bahsetmek yerinde olacaktır. Videoda da Sadri Alışık'ın Turist Ömer selamı yaptığı diğer filmler kullanılmıştır. Böylece Turist Ömer karakterinin diğer karakterlere nasıl sızdığını görürüz. Alışık'ın personası birbirinin içine geçmiş karakterler sunarken hem birbirinden farklı hem de bir diğer yandan benzer karakterlerle karşımıza çıkar. TRT'nin arşivinde yer alan *Arşiv Sanat* (2008) programının beşinci bölümünde Sadri Alışık'ı anlatan sinema yazarı Burak Göral onun sinemasından ve oyunculuğundan şu şekilde bahsetmektedir: *“Gece televizyonda zap yaparken bir filmine denk gelip bir beş dakika onunla takılmak aslında size bu sorunun cevabını verir. Çünkü o size o filmde göz kırpar merak etme boşver falan der. Sizinle konuşur, sizinle iletişim*

kurar. Çünkü o bunun sihrini çözmüş bir aktördü.” Alışık’ın oynadığı bu karakterler birbirlerine selam ederken Göral’ın belirttiği iletişimi de seyirciye sağlar.

Yeşilçam’da Bir Müphem isimli video çalışmasının dışarda-içerde bölümünde Turist Ömer’den yola çıkarak onun mekanın, kentin ve aklın içinde ve dışında olan müphemliği film malzemesinin kendisiyle aktarılmaya çalışılmıştır. Ancak dışarda-içerde ayrımında kurmacanın içinde ve dışında olmak, Yeşilçam’ın içinde ve dışında olmak gibi benzer soru işaretlerini pekiştirmek ve Turist Ömer’i tam manasıyla kavrayabilmek için Sadri Alışık personasından da bahsedilmiştir. Videonun son bölümünde ise tevekkül ve irade müphemliği incelenmiştir.

3.3. Tevekkül – İrade

Videonun son bölümünü oluşturan tevekkül-irade bölümünde Turist Ömer’in hayata karşı tutumundaki belirgin bir müphemlik olan tevekkül ve irade ikilemi ele alınmıştır. Ömer ile ilgili en kıymetli sorulardan bir tanesi onun göçle gelen ve kente uyumlanamayan kitleyi mi yoksa göç öncesi dahi İstanbul’da olan ve göçle değişen İstanbul’a ayak uyduramayan kitleyi mi temsil ettiğidir. Bu merkezde o, isyankar ve refleksif bir karakter mi yoksa yazgısal ve kendini kaderin akışına bırakmış bir karakter midir sorusu akıllara gelir.

Tevekkül, yazgısal olana inanmak ve kaderci bir yaklaşım sunarken irade de tam tersine kaderin değiştirilebileceği ve hatta ona olan inançtan yoksunluktur. Ömer’in müphemliklerinden bir tanesi de tevekkül ve irade arasında tanımlanamaz bir biçimde gidip geliyor olmasıdır. Somutlaştırılacak olunursa onun bilinçli bir aylak mı

yoksa modernleşmeye ayak uyduramamış bir vatandaş mı olduğu sorusu düşünülebilir. Ömer tam olarak bu ikilemin içinde durmaktadır. Yukarıda onun temsiliyet çokluğundan bahsedilmiştir. Tıpkı farklı temsiliyetlere açık okuma sunması gibi benzer bir ikilemde de okunabilir. O hem gelişen ve değişen şehir hayatına uyumlanamamış bir teslimiyet hem de tam olarak buna rest çeken bir iradeyi akla getirmektedir.

Yersiz yurtsuz olan Turist Ömer, kentte avare bir şekilde dolaşmaktadır. Ancak başka bir ironi içinde şehir hayatına uyumlanmış iş gücü sahibi insanlardan çok daha fazla şehirlidir. Yani kentin içinde bir hanesi olmamasına rağmen tüm kent onundur. Sokaklar, parklar, otel önleri, toplu taşıma araçları tüm bu mekânların hepsi onun eşit derece sahiplendiği aynı derece rahat olduğu mekânlardan birkaç tanesidir. Bu bağlamda onun sınıflandırılmaz oluşuna ve ikilemine kentle kurduğu ilişki de örnek verilebilir. Hem kentin turisti hem de o kentin sakinidir.

Bu anlamda İstanbul'la kurduğu ilişki de çok güçlüdür. Özellikle tamamı İstanbul'da geçen filmlerine bakıldığında şehrin içindeki pek çok merkezi farklı semtte onu görmek mümkündür. Filmlerde ortalama bir İstanbul haritası yaratılabilir. Özge Güven'in kaleme aldığı "Uzay Yolunda Bir Aylak Turist Ömer" yazısında Ömer'i Attila İlhan'ın sözleriyle "taşradan gelip şehirli olamayan, köylü de kalamayan" bir tiplene olarak belirtiyor. Taşralı olarak yorumlanan, taşralıya yakın bulunan fakat aslında taşralı olmayan bu karakter gücünü bu özdeşleşme duygusundan alır. Turist Ömer'in taşralı olduğuna dair hiçbir belirgin gösterge yoktur. Onun kimsesiz olduğunu biliriz: kendi sözüyle "Ne ana ne baba ne kız kardeş ne karı sadece kendisi" vardır.

Turist Ömer serisi, aynı zamanda köyden kente göç etmiş nüfusla bir özdeşleşme ihtimali de sunar. Ancak onu özel yapan nokta aynı zamanda her zaman kentte var olmuş ancak değişime ayak uyduramamış olan insanlarla da özdeşlik duygusu yaratmasıdır. Daha açıkça ifade etmek gerekilirse; Ömer hem göçle gelen insanın hem de zaten İstanbul'da olan değişimi yer değiştirmeksizin izleyen kentlinin duygudaşlık kurabileceği bir karakterdir.

Serinin üretildiği yıllarda pek çok göç filmi örneği görmek mümkündür. Hikâyenin merkezini İstanbul'a geldiğinde çoğunlukla şehre tutunmaya çalışan ve anlatısını buradan oluşturan filmlere birkaç örnek verilebilir. 1964 yapımı *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) filminde ya da diğer göç temalı filmlerde olduğu gibi şehre adapte olmaya çalışanın şehirle verdiği bir imtihan vardır. Anlatının içinde karakterleri takip ettiğimiz nokta şehrin içinde nasıl mücadele ettiği. *Turist Ömer*'de ise onun geldiği ve baş etmeye çalıştığı, yenmeye çalıştığı bir şehirden bahsedilemez. Diğer taraftan *Turist Ömer*, göçten söz etmeyen, ancak şehirde var olma hali ile göç ve Türkiye modernleşmesini ima eden bir perspektif sunar. Bu perspektif, göç filmlerinden bağımsız bir biçimde dönemin hâlet-i ruhiyesiyle bir duygudaşlık taşımaktadır. O, turisti olduğu kentte yaşamaktadır ve kendine “turist” diyerek ikilemini de peşinden getirir.

1950 sonrası İstanbul'da başlayan imar, sanayileşme ve yeni yapılanmalar sonucunda Anadolu'dan kente göç gerçekleşmiş ve bu göçün merkezi İstanbul olmuştur. Kozmopolit bir hale gelen kent, bünyesine dahil olan yeni sakinleriyle beraber bir dönüşüm geçirmiş, hem kentin hem de kente göç eden kitlenin birbirini değiştirdiği

bu sürecin Yeşilçam'daki yansıması da gecikmemiştir. Hiç durmadan değişen şehrin silüeti Göç veya Engin Yıldız'ın kitabında detaylandırdığı gibi “Gecekondu Sineması” olarak kendini gösterir. İstanbul'daki yeni yapılaşmayı gecekonduları ve muhitlerini konu edinir ve tasvir eder. *Turist Ömer*'in dönemdaşı vfilmlerde hem bir tür hem de anlatı yapısı olarak buna benzer filmler görürüz. Göç teması üzerine *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) veya *Gelin, Düğün, Diyet* (Ömer Lütfi Akad, 1973, 1973, 1974) gibi örnekler görülmeye başlamıştır.

Bu sebepten dolayı bölümün başında *Gurbet Kuşları* filminden bir bölüm kullanılmıştır. İstanbul'a göç ve göçün yarattığı atmosferi perdeye aktaran önemli filmlerden biri olan *Gurbet Kuşları*'ndan kullanılan bölüm aşağıdaki gibidir:

Ayla: *Bence hiç doğru yapmadın.*

Murat: *Neden? Sadaka verdim diye mi?*

Ayla: *Öyle ya sapasağlam kadın. Çalışsın efendim. Sonra neden memleketini bırakıp gelmiş? Dilenmek kolay iş! Kalk köyünden gel İstanbulluyu soy!*

Bu diyalog tam olarak dönemin halet-i ruhiyesini seyirciye aktaran, göç merkezli İstanbul'da oluşan düşünceleri açık eden bir anlatım sunar. Asuman Suner'in *Hayalet Ev* kitabında belirttiği gibi “*Yeşilçam sinemasında İstanbul, fazlasıyla aşinalaşmış, evcilleşmiş neredeyse bir tür iç mekana dönüşmüş, arka plan işlevi üstlenmektedir*” (Suner 2006: 217).

Yukarıda da belirtildiği gibi o dönemde artık İstanbul silüetinin beyaz perdede biçim değiştirdiği gözlemlenmektedir. Göç olgusuyla beraber değişen şehir filmlerde gösterilmeye başlanmıştır. *Turist Ömer* filmlerinde şehre baktığımızdaysa ne bir gecekondu mahallesi ne de masalsı bir İstanbul görürüz. İstanbul ne yüceltilen bir

arzu nesnesi ne de yerilen bir düşmandır. Yalnızca tüm dinamikleriyle beraber bir kentten başka bir şey değildir.

Video çalışmasında bu diyalogun üstüne Turist Ömer'in Hilton Oteli'nden kovulduğu görüntü gelmektedir. Bu, bir anlamda Turist Ömer'in tartışmaya verdiği cevap gibidir:

Turist Ömer: *Ya ne var be allah allah be! Burası değil mi? Nah bu develeri alırsın ama. Bunlar yabancı turist biz yerli turist madara! Ah ulan, ah ulan ah!*

Güvenlik Görevlisi: *Yürü yürü!*

Turist Ömer: *Tamam be yürüyoruz be allah allah! Ne adamlara çattık. Ulan senin Hilton'una da be!*

Turist Ömer turistiklik üzerine düşünen, ona eleştiri getiren bir karakterdir. Bir önceki bölümde incelendiği gibi bu turistiklik üzerine düşünme hali *self-reflexivity* kavramını hatırlamamıza sebep olur. Videoda bu sahnenin sonuna yine *Gurbet Kuşları*'ndan bir cevap verilmiştir.

Ayla: *Yoksa sen de mi onlardansın?*

Murat: *Allah göstermesin. Benim ailem su katılmamış İstanbullu. Köy adına Kadıköy'den başkasını bilmem...*

Turist Ömer ise kendisiyle ilgili hiçbir şeyi saklamaz, içlenmez. Ancak onda belli başlı bir arabesk ruh da mevcuttur. Bu anlamda Bauman'ın müphem olanı atık madde olarak deşifre ettiği alıntısını hatırlamakta fayda olacaktır: *"Bunlar atık maddedir çünkü sınıflandırılmayı reddeder, kafesi kırarlar. Bunlar, birbirine karışmaması gereken kategorilerin yasaklı karışımıdır"* (Bauman, 2014: 30). Bu alıntıyla paralel Turist Ömer'in Türkiye modernleşmesinin bir atık maddesi olduğu düşünülebilir. Çünkü tüm bu yapının dışında kalan bir yabancısıdır. Onun sürekli

“Herkes talih, bize kör Salih” veya “Benim istikbalime benzin döksen parlamaz” gibi cümleler kurduğunu görürüz. Ömer’in bu ve buna benzer söz ve üslubundan akla gelen şey kuşkusuz teslimiyetçi ve kaderci bir haldir. Böylece arabesk kodlarıyla da okunabilecek bir alan açtığı söylenebilir.

Nurdan Gürbilek’in alıntısıyla arabesk kültür yani bastırılmışın geri dönüşü “*daha çok ‘taşra’ olarak adlandırılabilir bir yaşantının, bugüne kadar modern kültürel kimlikler içinde ancak bastırılarak var olabilmiş kendini onlara tabii kılmış yaşantıların geri dönüşüdür*” (Gürbilek 2001: 103).

Turist Ömer’in temsil ettiği şey Gürbilek’in işaret ettiğinden bağımsız; gelmiş veya gelecekte olan bastırılmış bir geri dönüşten ziyade kapanmış bir devrin tasviridir. Gelmekte olanın habercisi değil gitmiş, geçmiş olanın kalıntısıdır. Bu yüzden az önce sorulduğu gibi Türkiye modernleşmesinin atık maddesi olduğunu söylemek eksik kalacaktır. Çünkü ona zıtlıklar üzerinden bir cevap verdiği söylenemez. Arabesk kültürde veya taşradan kente göçün ürettiği kültürde olduğu gibi devamı gelecek, taşan bir şey gibi algılanabileceği gibi aksine sönmüş, yiten bir şey olarak da algılanabilir. Ayşecik Turist Ömer’e adresini sorduğundaysa aşağıdaki cevabı verecektir:

Turist Ömer: *Adresi kim kaybetmiş ki biz bulalım? Turist milletinin adresi mi olur? İkametgahımız gök kubbe, muhtarlığa da kaydımız yok... Ama evelallah hangi karakola sorsan tescilimiz bulunur. Milli adembabalardan Turist Ömer dedin mi tamamdır yani...*

Ömer, hem isyankar hem de tevekkül sahibi bir karakter olduğunu dilinde icra eder.

Turist Ömer, çoğu filmde evsiz olarak görünür. Yalnızca *Ayşecik Cimcime Hanım*

filminde bir kulübede olduğunu görürüz. Ömer için dışarı ve içerisi ayrımı yoktur. Onu her insan gibi olduğu kimlikten rahatlatarak, daha rahat davranacağı bir konforlu ev ortamında görmeyiz. Onun için dışarıda ve içeride olmak birbirinin içine geçmiş kavramlardır. Dolayısıyla kentin tamamını evi bellemiştir. Bu anlamda hem dışarda hem de içeride olma halinin bizatihi kendisidir. Dışarıyı içeriye, içeriyi de dışarı taşır.

“Ama her şeye rağmen çok güzel bir film oldu Ve bir gün geldi Turist Ömer’in senaryoları konusunda tıkanık. Bu tıkanmanın en büyük nedeni de Turist Ömer’in hayatında aşk olmamasıydı. Kadınlar hep vardır çevresinde, ama o ürkektir, yanlarına yaklaşamaz, dokunamaz onlara. Oysa bu açıdan eksik olmasaydı daha bir on film daha çekilebilirdi. Bu eksikliği Ertem Eğilmez iyi gördü. Kemal Sunal’ın filmlerine bakın, hepsinde aşk vardır, hep kıza kavuşmak için uğraşır. Bu yüzden de Bu yüzden de televizyonda en çok ilgiyi Kemal Sunal’ın filmleri topluyor” (Saner 1996: 76).

Hulki Saner, yukarıda örnek verilen anlatıda Turist Ömer serisinin kısır kalmasını aşk ilişkisinin olmamasıyla yorumlar. Turist Ömer serisindeki filmler detaylı incelendiğinde kadın karakterlerle kurulan ilişkide de ironiye rastlanabilir. Bu ironi videoda Turist Ömer ve Kadınlar bölümü altında ele alınmıştır.

Ömer, bir yandan kadınlara zaafli bir imaj çizerken bir diğer yandan da onlarla karşı karşıya gelince ne yapacağını bilememektedir. *Turist Ömer Yamyamlar Arasında* filminden bir örnek:

Turist Ömer: Senin ismin ne?

Fatma: Fatma.

Turist Ömer: Fatma... Ya seninki güzelim?

Necla: Necla.

Turist Ömer: Ooo... Ya seninki fıstık?

Leyla: Leyla

Turist Ömer: Oh ne ala! Şimdi geçin bakalım yatağa hepiniz. Hadi.

Üç Kadın: Üçümüz birden mi?

Turist Ömer: Tabii üçünüz birden, bir de ben. Hadi bakayım geç. Sen de o taraftan dolaş.

-Kadınlar yatağa geçer. Turist Ömer de yatağa oturur.-

Turist Ömer: *Yalnız bana bak ben sert erkeğim peşin söyleyeyim.*

Hile yapmak yok.

-Bu sırada arka cebinden bir deste iskambil kağıdı çıkarır.-

Turist Ömer: *Hile yapmanı bozarım.*

Leyla: *Aaa! O ne öyle?*

Turist Ömer: *Dört kol iskambil oynayacağız.*

Necla: *Oyun mu oynayacağız?*

Turist Ömer: *İskambil oynayacağız tabii. Yatakta ne oynayacağız başka ya?*

Allah Allah! Acemi misiniz nesiniz ya?

Ömer, kadınlara karşı hiciv yoluyla flörtöz konuşsa dahi onlarla cinsel bir gerilim içine girmez. Yukarıda aktarılan örneği genişletmek veya çeşitlendirmek mümkündür. Kadınlara baş başa kaldığında onlarla herhangi bir duygusal veya cinsel ilişkiye kapalıdır. Arzunun kendisini yok sayar. Bu anlamda tıpkı sınıf atlama arzusundan mahrum oluşu gibi libidodan da söz edilemez. Ancak yine garip bir biçimde kadınlara da laf atmaktan çekinmez. Örneğin, *Turist Ömer* filminde salıncakta arkası dönük üç kadın oturmaktadır. Turist Ömer kadraja girer ve kadınların kalçalarını görür ve *“Hiiii! Bu ne be ahmetlere bak be! Ayy. Kızım kınalı kızım. Aman yapma. Şey... Kızım ya. Ya bana bak sen kısa giymişsin. Ayıp ettin üşürsün sonra evladım. O ne öyle?”* diyerek tepki verir. Ömer kadın karakterlere cinsel olarak tamamen kapalı değildir söz yoluyla atıfta bulunur ancak karşı karşıya geldiğindeyse hiçbir eğilimde bulunmaz. Aynı filmde benzer bir örnek verilebilir. Turist Ömer yanlışlıkla zengin olduğunda etrafında kadınlar çoğalmaya başlar. Filmin başında kapısından içeri giremediği Hilton Otel’in bir odasında güzel bir kadınla baş başadır. Kadını yavaş yavaş üstündekileri çıkartırken görürüz:

Kadın: *İstersen bunu da çıkarayım.*

Turist Ömer: *Çıkartma, çıkartma. Çıkartma be.*

Kadın: *Aa! Neden?*

Turist Ömer: *Ya haybeden doktor parası verdireceksin bize. Hasta falan olacaksın anladın mı?*

Kadın: Meraklanma hastalanmam. Hadi sen de soyunsana.
Turist Ömer: Anlamadım. Ben mi? Yoo. Ben soyunmam. Ben bir kere soyundum o da askerlik muayenesinde.
Kadın: Hadi soyun!
Turist Ömer: Yo soyunmam.
Kadın: Soyun diyorum sana.
Turist Ömer: Soyunmam be.
Kadın: Soyunsana.
Turist Ömer: Soyunmam be.
Kadın: Neden?
-Turist Ömer ağlamaklı bir ses tonuyla-
Turist Ömer: Soyunayım da sen de beni yıka iyi mi? Yok ya.
Kadın: Hayır seni yıkamayacağım hayatım. Yalnız üstündekilerini çıkar.
Turist Ömer: Soyunmadan yapamaz mısın yapacağımı?

Ömer, kadınlara karşı zaafı gibi görünse de birebir ilişkilerde tepkisiz kalmaktadır. Bir yandan da kadınların tavrına irade göstermez. İşte tam da bu noktada Ömer merkezinde irade ve tevekkül ikilemi yeniden doğmaktadır. Tıpkı bu örnekte olduğu gibi onun temellendiren muğlaklık iş ve çalışma merkezlidir. O, şehirde iş bulamayıp aylıklığa mahkum kalmış ve tevekküllü olan mı yoksa aksine tüm bu kaosa karşı irade gösteren bir iradenin temsili midir? İşte bu soru tam olarak mevcut çalışmanın çıkış noktasıdır. Çünkü bu sorunun mutlak bir cevabı olmayışı Ömer'i biricik yapan noktadır.

Videoda tüm bu örnekler çapraz kurgu yöntemiyle arka arkaya eklenmiştir. Ömer'in biricikliğini göstermek adına *Cilalı İbo Kadın Avcısı* filminden görüntüler videoya dahil edilmiştir.

Kadın: Gelmeseydin sevgilim, intihar ederdim.
Cilalı İbo: İyi halt ederdin. Buraya kadar geldim.

Cilalı İbo Ömer'den kadınlarla kurduğu ilişki bakımından da ayrılmaktadır. Tıpkı diğer ikiliklerde olduğu gibi kadınlar konusunda da Ömer'e ilk elden herhangi bir sıfat eklemek pek mümkün olmayacaktır. Video çalışmasında da bu fikri pekiştirecek

görüntüler kullanılmıştır. Ömer'in aşk hakkındaki düşünceleri de videoda kullanılan görüntüde şu şekilde okunabilir:

Turist Ömer: *O acıtan aşkının ismi ne abicim ismi?*

Cilali İbo: *Aah! Manolya!*

Turist Ömer: *Manolya! Ne kral çiçek. Abicim bir de benim aşkım var o da benim canımı acıtıyor... Katırtırnağı!*

Ömer, kumara ve oyuna düşkün bir karakterdir. Hemen her filmde bir iskambil, poker, at yarışı veya benzeri bir kumar oyunu oynadığı görülmektedir. Kumar, en yaygın tanımlamasıyla para kazanılmak için oynanan oyunların tümünü işaret eder. Ancak burada ironik olan nokta Ömer'in para kazansa dahi onunla ilgili ne yapacağını bilememesidir. Hemen her filmde para olmasına rağmen onda sınıf atlamaya dair bir arzu görmek mümkün değildir. Video çalışmasında da Ömer'in para ile kurduğu bu ironik ilişki biçimi yansıtılmıştır.

Ömer, yanlışlıkla zengin olduğunda parasının bir kısmını arkadaşı Rüknettin'e sevgilisi Bedia ile barışabilmesi için verir. Paranın diğer kısmını ise kör olan Mine'nin gözlerini ameliyat ettirmek için harcar. Bu denli kumar düşkününü bir karakterin bir şekilde paraya sahip olunca yaptığı eylem şaşırtıcıdır. Hatta Ömer'in para ile kurduğu ilişki biçimi o kadar absürddür ki parayı bulduğunda gerçekten ağzına götürüp yer, çiğner. Sokakta boş bir cüzdan bulduğundaysa ilk başta şüpheye düşse de sahibine götürmeye karar verir.

Bu görüntülerin üzerine *Cilali İbo Perili Köşkte* (O. Nuri Ergün, 1960) ve *Adanalı Tayfur Kardeşler* (Osman F. Seden, 1964) filmlerinden görüntüler kullanılmıştır.

Tüm bu karakterler tez metnin başında belirtildiği gibi benzer özellikler

taşımaktadır. Ancak Ömer'den ayrıldıkları en güçlü noktalardan bir tanesi de para ile kurdukları ilişkidir. Cilalı İbo, bir ayakkabı boyacısıdır. Filmin sonunda Cilalı İbo zengin olduğunda bir lostra salonu açar. Ağzında purosunu, jilet gibi takım elbisesi ve dükkanda çalan caz şarkısıyla artık tam manasıyla batılı, medeni ve “zengin” bir karakter olmuştur. Melodramlardan hatırlanabilecek nemesistik anlatıyı pekiştiren bir intikam ve öç alma eylemini gerçekleştirir. Bir zamanlar kendisinin oturduğu sandalyedeki boyacı çocuğa sitemkar bir biçimle yaklaşır: “*Böyle mi boya boyanır ha?*” diyerek azarlar.

Videoda da Adanalı Tayfur ve Cilalı İbo'nun benzer sahneleri Ömer'in duruşunu pekiştirmek için ara görüntüler olarak kullanılmıştır. Ömer buna benzer kalıcı bir değişim geçirmez. Videonun dramaturjisinden bağımsız olarak burada Turist Ömer ve değişim geçirme ilişkisini açmanın önemli olduğunu düşünüyorum.

Değişim –veya değişmezlik- , Turist Ömer için önemli bir özelliktir. Çünkü o, hiçbir filmde tamamıyla bir değişime uğramaz, yani aşına olduğumuz bilgisizlikten bilgiye geçiş, karakteri değiştirecek “daha iyi” veya “daha kötü” kılacak bir süreçten geçmez. O “dalgasına bakarken” etrafında olaylar gelişir. Yani bir süreksizlik hali mevcuttur. Bu süreksizlik anlatıda biçimsel olarak da kendini gösterir.

Turist Ömer kendisine dair tanımlamaları kabul eder ve bu yönüyle de teslimiyetçi bir bağlamda okunmaya da açıktır. Özge Güven, Ömer'i “*tümüyle edilgen*” bir aylak olarak tanımlar: “*Turist Ömer yaşamın ona sunduklarını hiçbir şekilde sorgulamaz*” (Güven 2006: 125). Ancak onu yalnızca teslimiyetçi ve edilgen bir aylak olarak tanımlamak eksik kalacaktır. Çünkü Ömer, deneyimlediği öykülerde çevreyi

değiştirme kudretine sahiptir. Kimi zaman bunu bilerek ve isteyerek yapmasa dahi etrafındaki insanları manevi veya karakter olarak değiştirir.

Yukarıda bahsedilen değişime en güçlü örneklerden biri olarak *Turist Ömer Uzay Yolunda* filmindeki Ömer – Mr. Spock ilişkisi örneği verilebilir. Filmin ilk sahnelerinden bir tanesi ve son sahnesi aşağıdaki gibidir:

Mr. Spock: Akıl almaz bir robot görünüşü var. Robotun tuza ihtiyaç duyması mantıkdışı doktor. Gelişmemiş bir tür. Yabancı bir ırk. Vücudunu incelemeliyim.

Doktor: Ben de beynini.

Mr. Spock: Başka bir galaksiden gelmiş olmalı. Tepkileri insaninkini andırıyor ama anası başka babası başka gezegenden olmalı.

Turist Ömer: Hop hop hop! Beni bilmem ama senin herhalde annen başka gezegenden baban da keçi gezegeninden ne haber? Öyle mi doktor? Şeceresini saydım bozuldu deve!

Mr. Spock: Doktor ben bu işin içinden çıkamıyorum. Bunu Kaptan'a rapor etmeliyim.

Doktor: Önce kim olduğunu anlayalım.

Turist Ömer: Yok valla kafa kağıdım yanında değil ama affedersin ben Ömer, Turist Ömer yani. Şu elini ver bakayım.

Doktor: Elinizi sıkamak istiyor.

Mr. Spock elini uzatır. Turist Ömer elini çekerek:

Turist Ömer: Zzzt! Yazıhaneye gel!

Mr. Spock: Mantıkdışı.

Yukarıdaki sahnede Turist Ömer'in Mr. Spock'a şaka yaptığını ve Spock'ın bunu anlamlandıramadığını görürüz. Film boyunca bu ikili ilişki pek çok sahnede de izi sürülebileceği şekilde devam etmektedir. Mr. Spock kesinlikle Turist'i hiçbir kategoriye sokamaz ve onu denetleyemediği için de sürekli "mantıkdışı" olduğunu dile getirir. Onun için Turist'in her eylemi mantık çerçevesinin dışındadır. Yoğun ve aşırı duygu durumlarını mantıkdışı bulan Mr. Spock, Turist Ömer'in varlığına ve kendisiyle kurduğu ilişkiye dayanamaz ve türünden beklenmedik bir şekilde Atılgan gemisinin Kaptanına Turist Ömer yüzünden yıllık iznini istediğini söyler. Ömer'in

Mr. Spock'ı değiştirdiği nokta burada başlar. Bu değişim ile ilgili filmin son sahnesinden aşağıdaki örnek uygun olacaktır. Turist Ömer'in suçsuzluğu gün yüzüne çıkmış ve dünyaya geri gönderilmek üzere vedalaşılmaktadır. Işınlanma odasında geminin tayfası ve Turist Ömer arasında geçen diyalog aşağıdaki gibidir:

Kaptan Kirk: Enerjile.

Turist Ömer: A bir dakika bir dakika dur ya. Bir vedalaşalım ya. Gel canım doktor. Bol hastalar. Sana da bol neşeler Kaptan. Ey arkadaşım be! Kabakulak! Yani ne atarım ne satarım seni he! Gel lan bir daha öpeyim. Ya içimden geldi bir daha öpeyim bakayım ne olacak? Yani böyle şey yani hiç volkanlı dostum olmadı yani-

-Turist Ömer elini uzattığında Mr. Spock elini çeker.-

Mr. Spock: Mr. Turist. Elinizi bana verin lütfen. Zzztt.

Turist Ömer: Ah ulan ah! Benden aldı bana sattı valla bak giderayak. Neyse ben de anca giderim bu hızla artık.

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı gibi Ömer, Güven'in bahsettiği ölçüde bir edilgenlikte değildir. Hatta çevresindekileri değiştirebilecek bir etkenliğe sahip olduğu verilen örnek üzerinden söylenebilir. Aynı şekilde *Turist Ömer* filminde de Çolpan İlhan'ın canlandırdığı kör karakterin gözlerinin açılmasına sebep olmuştur. Turist, hem fiziksel hem de zihinsel olarak değişim yaratan bir karakterdir. Bunun sebeplerinden biri de yukarıda açıklandığı gibi çevresel faktörler ve durumlar nasıl olursa olsun kendisinden taviz vermemesidir.

Turist Ömer'in çevresine karşı yarattığı etki-tepki durumundan bahsedildi. Burada önemli olan nokta onun yarattığı değişime karşın kendisindeki sabit ve değişmez haldir. Yani Turist Ömer olaylar ve durumlar çerçevesinde herhangi değişime uğramaz. Bilgisizlikten bilgiye geçmez veya karakterinde bir değişim görülmez. Burada bahsi geçen noktayı daha iyi anlayabilmek için önemli bir ayırımdan bahsetmek istiyorum. Ömer'in değişmezlik hali fiziksel olarak geçerli değildir. Biraz

düşünülecek olunursa birçok filmde onun fiziksel olarak değiştiğini görebiliriz. Örneğin; *Turist Ömer Uzay Yolunda* filminde son sahnede Ömer'in kulakları Mr. Spock'un kulakları gibi değişir ya da *Turist Ömer Yamyamlar Arasında* filminde Ömer'in bir gorile dönüştüğünü görürüz. Tüm bu örneklerin hepsi onun fiziksel değişimidir. Dolayısıyla burada bahsedilen değişim hali fiziksel bir değişimi karşılamaz. Açıklanmak istenen nokta onun karakter olarak bir değişime uğramamasıdır. Yani filmin başladığı noktadaki Ömer ile bittiği andaki Ömer arasında hiçbir fark yoktur. Hâlbuki diğer karakterlere baktığımızda bir değişim görürüz. Örneğin; *Ayşecik Cimcime Hanım* filminde Bedia karakteri değişime uğrar, çevresine karşı duygu ve düşüncelerinde bir değişim meydana gelir. Bu değişimin temel sebebi aşktır.

Deneme filmde de bahsedilen değişim süreci para denklemi üzerinden verilmeye çalışılmıştır. Videonun son bölümünde ise melodrama ve *Turist Ömer* serisi arasındaki ilişkiyi aktracak bir bölüm kullanılmıştır. İşte tam da bu noktada Ömer'in tevekkül ve irade/isyan ikiliğindeki hali vücut bulur. Ömer, başına bir şey geleceği duygusuyla korkarak koltuğa oturmaktan çekinmez. Tüm gemi sakini için bir iktidar sembolü olan koltuk onda hürmet veya içselleştirilmiş bir saygı yaratmaz. Bunun tam tersine yalnızca isyankâr veya iktidar hayranı bir biçimde de yönelmez. Tüm bunların aksine eylem olarak otururken “*Bir oturayım... Nasılsa indirirler!*” diyerek koltuğun kendisinin altını çizip kişilerden bağımsız bir iktidar okuması sunar. Bu örnek Ömer'i tevekkül ve irade denkleminin müphemliğinde okumak için uygun bir zemin sunmaktadır. Ömer, tıpkı verilen örnekte olduğu gibi ilk elden karar verilemez ikilemlerle okunmaya açık bir karakterdir.

Ömer'in sıklıkla tekrarladığı söylemlerden biri de kaderdir. Kendi kaderini sürekli olumsuzlayan bir ifade biçimi içindedir. Ama garip bir şekilde mağduriyet duygusundan uzaktır hatta ona takla attırır. Gariban olmasına rağmen haksızlığa uğramış olduğu düşünülmez. Bir acıma duygusu yaratmaz. Aksine o duygunun üstüne çıkar, onu alt eder.

Buna örnek oluşturabileceğini düşündüğüm sahne, 1964 yapımı *Turist Ömer* filminde Çolpan İlhan'ın oynadığı karakter kördür ve Turist Ömer bir yanlışlık sonucu kazandığı milyonlarla Mine karakterinin ameliyat olmasına yardım eder. Film boyunca aralarında hiçbir flört veya yakınlaşma geçmez. Son sahnede Mine artık görüyordur ve Turist Ömer'e sarılmak istiyordur. Bir anda hikâyenin merkezi aşka ve arzuya dönüşür. Turist Ömer filmin sonunda şöyle özetler: *“Rüknettin abinin keyfi gıcır da bizimki değil mi! Bizim Mine Avrupa'da ameliyat oldu. Gözleri tamam açılmış. Bugün de buraya geliyormuş. Artık o a bize vurgun iyi mi? Turist Ömer'im diyormuş başka bir şey demiyormuş. Buraya gelince de boynuma sarılıp böyle muah muah muah öpecekmış beni. Ben de onun için sakalı bir yoluna koydum bugün iyi mi! Yalnız şurada bir herif var. Mine Hanım'ı göreceğim falan diyor anladın mı? Ben de kim olduğunu bilmiyorum ha!”* der. Bu repliğin ardından Mine karakteri koşarak kadrajda belirir. *“Turist Ömer Artık seni görüyorum, seni tanıyorum. Geliyorum Turist Ömer!”* diyerek Turist Ömer'e koşar.

İşte tam bu replikten sonra seyircide bir beklenti yaratılmaktadır. Turist Ömer paraya ihtiyacı olduğu halde yanlışlıkla eline geçen parayı kör olan Mine'ye gözlerini ameliyat ettirmek için harcamıştır. Bu vefakâr tavrın sonucunda diğer Yeşilçam anlatılarında olduğu gibi bir mükafat beklentisi yaratılmıştır. Bu iyiliğin karşılığı da

aşk ile olacaktır. Mine, gözlerini açtıran adama aşk dolu ve şükran dolu bir biçimde koşmaktadır. Hâlbuki filmin ortalarında Mine ve Turist Ömer'in arasında hiçbir flört veya cinsel gerilim olmamıştır. Mine koşarak geldiğinde kadrajın arkasında kalan sırtı dönük adama yönelir ve ona sarılır. Sırtı dönük karakter Mine'ye sarılırken seyirciye döner. Bu karakteri oynayan kişi de Sadri Alışık'tır. Ancak dış görünüşü Turist Ömer'den tamamen farklıdır. Saçları briyantimli, bakımlı ve güzel giyimli karakter seyirciye doğru döner ve *“Bu kız turist murist diye bir şeyler söylüyor anlamıyorum. Kimdir bu Turist Ömer tanımıyorum etmiyorum ama böyle güzel bir kız için Turist Ömer bile olunur he ne dersiniz?”* der. Hâlbuki Mine'ye yardımcı olan ve ona sarılmayı hak eden kişi Turist Ömer'dir. Tam da bu noktada seyircide bir haksızlığa uğramışlık duygusu verilir. Tıpkı melodram anlatısını hatırlatan yetişememe, geç kalma veya yanlış anlaşılma halleri gibi...

Bu bölümde diğer önemli Yeşilçam melodramlarından kavuşma sahneleri kullanılmıştır. Bu filmlerin kullanılma amacı melodrama ve Turist Ömer serisi arasındaki ilişkiyi açık etmek içindir. Turist Ömer filminde de melodrama anlatısının yarattığı intikam, yanlış anlaşılma duygusu görülür. Ancak Ömer bu beklentiyi ters köşeye yatırmıştır.

Ancak Turist Ömer Mine'nin bir başkasına sarıldığını gören Ömer şu sözleri sarf eder: *“Ulan bu kızın gözünü yanlış ameliyat etmişler be. Ne yapalım be Rüknettin abi. Haydi eyvallah be. Eyvallah Bedia. Tabii ya böyle biçimli bir deve dururken bu kız da bize bakacak değil ya. Ama aldırma. Bu karı milletinden kime hayır gelmiş ki bize gelsin be. Biz Turist Ömer'iz neşemize bakalım, yolumuzu bulalım. Tamam mı?”*

Ömer'in bu haksızlık karşısında verdiği ilk reaksiyon yine hiciv yoluyla olur. Beklentinin aksine olayı kabullenmekten ziyade ciddiye almaz. Hatta bu hususta seyirciyi “*Ama aldırma*” diyerek teselli eder. O, bu olay karşısında ne öfkelenmiş ne de üzölmüştür. Tüm bu duyguları ve haksızlığa uğramışlığı yekten yok sayar, onu tanımaz dalga geçer ve umursamaz böylelikle seyircide de bir anlık yarattığı mazlumunu yok eder. Dolayısıyla onun duygu dünyasında herhangi bir değişiklik olmadığını söylemek aşırı bir yorum olmayacaktır. Böylece hem bölümün sonu hem de toplamda video çalışmasının sonunda Turist Ömer'in alaşağı edici müphemliği görünür kılınmıştır.

3. SONUÇ

Bu çalışmada *Turist Ömer* serisine müphemlik kavramı ekseninde bir perspektif tutulmuştur. Bu perspektif dorultusunda ise bir deneme film kurgulanmıştır. Yeşilçam sinemasında *Turist Ömer* serisi içinde barındırdığı ikircikli halden dolayı özel bir yere sahiptir. 1950'lerden itibaren ölkede meydana gelen iç göç yeni bir kent kültürünü de doğurmuştur. İstanbul'a gelip şehre uyumlanmaya çalışan kitle ve kent yeni bir kültürel hareketlilik ve yarılma yaratmıştır. Bu yarılmanın sinema perdesindeki karşılığı da gecikmemiştir.

Dönemsel olarak Yeşilçam'ın altın çağına tekabül eden 1960 – 1970 arası olan dönem aynı zamanda iki askeri darbenin arasındadır. 27 Mayıs 1960 ve 12 Eylül 1980 askeri darbeleri dönemin siyasi ve kültürel koşullarını oluşturmuştur. *Turist Ömer* serisi de zamansal olarak bu dönemin içinde var olmuştur. Yukarıda belirtildiği gibi mevcut yarılmanın izdüşümü, İstanbul'un değişen silüeti perdede pek

çok yönetmen tarafından temsil edilmeye başlanmıştır. Göç ve kente uyumlanma sürecini konu alan bu filmlerin dönemdaşı olmasına rağmen *Turist Ömer* serisi göçten somut olarak söz etmeyen ancak onu ima eden bir ikilem sunmaktadır.

Turist Ömer karakteri, Yeşilçam'ın ilk *flanör*ü olarak adlandırılmaktadır. Benjamin'in öne sürdüğü *flanör* kavramı modern dünyayla beraber ortaya çıkmış aylak bir gezgindir. Bu gezgin kentin caddelerinde başıboş bir biçimde dolanır ve insanları gözlemlemektedir. Bu açıdan Turist Ömer bir *flanör* olarak yorumlanmaktadır. O da sokaklarda amaçsızca gezerek aylaklık yapmaktadır. Ancak onu yalnızca *flanör* olarak yorumlamak eksik kalacaktır. Dolayısıyla bu çalışmada Turist Ömer, *flanör* olma halini de kapsayan müphemlik kavramı üzerinden okunmuştur.

Bauman'ın müphemlik kavramı, modern dünyanın sınıflandırma arzusuyla oluşan belirsizlikten gelmektedir. Müphem; sınıflandırılmaz, kategoriye sokulamaz, ele tutulamaz bir belirsizlik anlamına gelmektedir. Ne tam olarak o ne de tam olarak bu olma halinin ta kendisidir. Bu bağlamda Turist Ömer'in sahip olduğu tüm ikilemler onu müphemlik üzerinden okumaya açık hale getirmiştir. Mevcut çalışmanın sonucunda ortaya çıkan videografik film çalışması tam olarak ne olduğu belirsiz, kolay yoldan sınıflandırılmaz Ömer'in ikiliklerini filmin kendi malzemesiyle yeniden sunmayı amaçlamıştır. Çalışmanın metin kısmında bu ikilemler yerel – evrensel, dışarıda – içeride ve tevekkül – irade merkezinde ana başlıklara ayrılmıştır. Mevcut ikilemlere verilen örnekler videografik film çalışması sırasında karşılaşılan örnekleri oluşturmaktadırlar.

Onun belirsizliği ve aynı mesafede olduğu yaratıcı bir kurgu sürecine tabii tutulmuştur. Yukarı da bahsedildiği gibi video çalışması sırasında tüm bu kavramsal içerikler çalışmanın perpspektifini oluşturmuş ve *Turist Ömer*'in müphemliğini vurgulamak için deneysel bir üslup ile yeniden biçimlendirilmiştir.

Ömer'in müphemliği önemlidir çünkü bütün bir araştırma boyunca üzerinde durulduğu gibi onu Yeşilçam'ın biricik karakterlerinden biri yapan nokta tam olarak bu belirsiz halidir. Pek çok farklı açıdan okunmaya, düşünölmeye açık olan Ömer içinde barındırdığı tüm bu müphem karşıtlıklarla kıymetli ve önemli sorular sordurur.

Bu deneme filmde de hali hizada filmlerin ve Ömer karakterinin kendisinin açtığı boş alanlar ve boşluklar kurgu yoluyla yeni soruların sorulmasına yardımcı olmuştur.

KAYNAKÇA

- Adanır, O. 2012. *İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Adorno, T. W. 2000. "The Essay as Form." *The Adorno Reader* içinde (s. 92) der. O'Connor, B. Oxford: Blackwell.
- Akbulut, H. 2008. *Kadına Melodram Yakışır*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akçura, G. 1995. *Aile Boyu Sinema*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arslan, U. T. 2010. *Mazi Kabrinin Hortlakları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ayça, E. 1996. "Yeşilçam'a Bakış." *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* içinde (ss. 129-148) der. Dinçer S. M. Ankara: Doruk Yayınları.
- Başer, D. 2011. *Zyunt Bauman'da Müphemlik ve Toplumsal Yaşam*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Benjamin, W. 2002. *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. 2008. *Son Bakışta Aşk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Cem, İ. 2011. *Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Corrigan, T. 2011. *Essay Film*. New York: Oxford University Press.
- Dorsay, A. 2015. *Yeşilçam'dan 100 Portre*. İstanbul: Horizon International.
- Göktürk, D., Soysal, L. ve Türel İ. 2011. *İstanbul Nereye?* İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. 2001. *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Iampolski, M. 1998. *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*. Berkeley: University of Colombia Press.
- Kolektif, 2016. *Türk Sinemasında 100 Unutulmaz Karakter*. İstanbul: Edebi Şeyler.

- Kolektif. 2015. *Altyazı'nın Gayri Resmi ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Altyazı Aylık Sinema Dergisi.
- Köse, H. 2012. *Filanör Düşünce*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Özgüç, A. 1998. *Türk Sinemasının Kadınları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özgüç, A. 2013. *Türk Sineması'nın Marjinaleri ve Orjinaller*. İstanbul: Horizon International.
- Özön, N. 2010. *Türk Sineması Tarihi*. Ankara: Doruk Yayınları.
- Özyazıcı, K. 2006. *Kahkaha ve Hüzün: Sadri Alışık*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Refiğ, H. 1971. *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket Yayınları.
- Russell, B. 1992. *Aylaklığa Övgü*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Saner, H. 1996. *Bu da Benim Filmim*. İstanbul: Kurtiş Matbaacılık.
- Scognamillo, G. 2014. *Türk Sineması Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sunal, K. 1990. *TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Suner, A. 2006. *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Stam, R. 2000. *Film Theory An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Tunç, E. 2012. *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896 – 2005)*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Yıldız, E. 2008. *Gecekondu Sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Zürcher, E. J. 2010. *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zygmunt, B. 2014. *Modernlik ve Müphemlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sürelî Yayınlar

- Rascaroli, L. 2008. "The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments." *Framework: The Journal of Cinema & Media* 49(2): 24-47.

Süalp, T. A. 1996. “Allegori ve Temsil II, Korkunun Yüzü ve Çılgınlığının İzleri
Filmler, Tabutta Rövaşata, Usta Beni Öldürsene”, 25. *Kare*, Sayı: 23: 11-19.

Filmler

Adanalı Tayfur Kardeşler. Yön. Oyn. Öztürk Serengil.

Awaara. 1951. Yön. Raj Kapoor. Oyn. Prithviraj Kapoor.

Ayşecik Cimcime Hanım. 1964. Yön. Hulki Saner. Oyn. Sadri Alışık.

Ayşecik Çıttı Pıttı Kız. 1964. Yön. Hulki Saner. Oyn. Sadri Alışık.

Cıvalı İbo Kadın Avcısı. 1964. Yön. Mehmet Dinler. Oyn. Feridun Karakaya.

Cıvalı İbo Perili Köşkte. 1963. Yön. O. Nuri Ergün. Oyn. Feridun Karakaya.

City Lights. Charlie Chaplin. Yön. Charlie Chaplin. Oyn. Charlie Chaplin

Helal Olsun Ali Abi. 1963. Yön. Hulki Saner. Oyn. Sadri Alışık.

Leyla ile Mecnun. 1972. Yön. Dugu Sağıroğlu. Oyn. Fatma Girik, Kadir İnanır.

Modern Times. Charlie Chaplin. Yön. Charlie Chaplin. Oyn. Charlie Chaplin

Permanent Vacation. 1980. Yön: Jim Jarmusch. Oyn. Chris Parker.

Son Hıçkırık. 1971. Yön. Ertem Eğilmez. Oyn. Hülya Koçyiğit, Kartal Tibet.

Tatlı Dillim. 1972. Yön. Ertem Eğilmez. Oyn. Filiz Akın, Tarık Akan.

Turist Ömer Almanya'da. 1966. Yön. Hulki Saner. Oyn. Sadri Alışık.

Turist Ömer Arabistan'da. 1969. Yön. Hulki Saner. Oyn. Sadri Alışık.

Turist Ömer Boğa Güreşçisi. 1971. Yön. Hulki Saner. Oyn. Sadri Alışık.

Turist Ömer Dümenciler Kralı. 1965. Yön. Hulki Saner. Oyn. Sadri Alışık.

Turist Ömer Uzay Yolunda. 1973. Yön. Hulki Saner. Oyn. Sadri Alışık.

Turist Ömer Yamyamlar Arasında. 1970. Yön. Hulki Saner. Oyn. Sadri Alışık.

Turist Ömer. 1964. Yön. Hulki Saner. Oyn. Sadri Alışık.

Web Sayfaları

Film Studies For Free. Erişim tarihi: 28.12.2016

<http://filmstudiesforfree.blogspot.com.tr/>.

Fandor. Erişim tarihi: 28.12.2016 <https://www.fandor.com>.

Film Analytical. Erişim tarihi: 28.12.2016 <http://filmanalytical.blogspot.com.tr/>.

InTransition. Erişim tarihi: 28.12.2016

<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/>.

Kubbealtı Lugatı. Erişim tarihi: 28.12.2016. <http://kubbealtilugati.com/> .

Moving Image Source. Erişim Tarihi: 28.12.2016

<http://www.movingimagesource.us/> .

TRT Arşiv. Erişim Tarihi: 01.04.2017 <http://www.trtarsiv.com/>.

The Audiovisual Essay. Erişim Tarihi: 28.12.2016

<http://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualessay/>.

Sinematürk. Erişim Tarihi: 28.12.2016 <http://www.sinematurk.com.tr> .