



**YAVUZ TURGUL FİMLERİNDE
KIR KENT ÇATIŞMASI**

Yavuz KOTAN

Yüksek Lisans Tezi

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU

2017

Her Hakkı Saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

Yavuz KOTAN

YAVUZ TURGUL FİMLERİNDE KIR KENT ÇATIŞMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU**

ERZURUM - 2017



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum **"YAVUZ TURGUL FİLMLERİNDE KIR KENT ÇATIŞMASI"** adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☒ Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

12/07/2017

Yavuz KOTAN



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU danışmanlığında, Tunc KOTAN tarafından hazırlanan
bu çalışma 12 / 07 / 2017 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından R. Zeynep Şenel
Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU İmza: [Signature]

Jüri Üyesi Doç. Dr. Eyyüp AKBUKUT İmza: [Signature]

Jüri Üyesi Yrd. Doç. Dr. Ceren TEŞAN İmza: [Signature]

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK
Enstitü Müdürü

F-85/01/21.10.2016

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
ÖNSÖZ.....	V
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1970'LERDE TÜRK SİNEMASI VE YAVUZ TURGUL

1.1. 1970'LERDE TÜRK SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ	7
1.2. 1970'LERLE BİRLİKTE YAVUZ TURGUL'UN SİNEMACI KİMLİĞİNİN OLUŞUMU	14
1.3. TURGUL'UN ESİNLENDİĞİ ERTEM EĞİLMEZ ÜSLUBU VE ARZU FİLM EKOLÜ	15
1.4. ARZU FİLM İÇİN YAZDIĞI SENARYOLAR	19
1.5. 1980 SONRASI TÜRKİYE VE TÜRK SİNEMASI	21
1.5.1. 1980 Sonrası Değişen Toplumsal Yapı ve Kültürel Ortamın Türk Sinemasına Yansıması	21
1.6. TÜRK SİNEMASINDA KLASİK ANLATI VE YAVUZ TURGUL SİNEMASI.....	23
1.7. BİR AUTEUR YAZAR OLARAK YAVUZ TURGUL.....	23
1.7.1. Auteur Kuramı.....	23

İKİNCİ BÖLÜM

KIR KENT İKLİĞİ BAĞLAMINDA BAZI KAVRAMLAR

2.1. KÜLTÜR VE KÜLTÜREL KİMLİK.....	27
2.2. KİMLİK VE ULUSAL KİMLİK	29
2.3. MODERNLEŞME	31
2.4. TOPLUMSAL DEĞİŞİM BAĞLAMINDA GÖÇ	34
2.5. SİNEMADA KIR - KENT İKİLİĞİ BAĞLAMINDA KENTLİ OLMA VE TAŞRALI OLMA KAVRAMLARI	36

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
YAVUZ TURGUL FİMLERİNİN KIR- KENT ÇATIŞMASI BAĞLAMINDA
ÇÖZÜMLENMESİ

3.1. GÖNÜL YARASI (2005)	38
3.1.1. Filmin Konusu	38
3.1.2. “Gönül Yarası” Filmindeki İkili Çatışma Unsurları.....	38
3.2. EŞKİYA (1996)	43
3.2.1. Filmin Konusu	43
3.2.2. Eşkîya Filmindeki Çatışma Unsurları	44
3.3. ZÜĞÜRT AĞA (1985)	50
3.3.1. Filmin Konusu	50
3.3.2. Züğürt Ağa Filminde Geçen Çatışma Unsurları.....	51
3.4. MUHSİN BEY (1987)	56
3.4.1. Filmin Konusu	56
3.4.2. Muhsin Bey Filmi Çatışma Unsurları	58
3.5. FAHRİYE ABLA (1984)	63
3.5.1. Filmin Konusu	63
3.5.2. Fahriye Abla Filminde Geçen Çatışma Unsurları	65
3.6. BANKER BİLO 1980	71
3.6.1. Filmin Konusu	71
3.6.2. Banker Bilo Filminde Çatışma Unsurları	72
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	79
KAYNAKÇA	84
EKLER	88
EK 1. İNCELENEN FİMLERİN KÜNYESİ	88
ÖZGEÇMİŞ	90

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

YAVUZ TURGUL FİLMLERİNDE KIR KENT ÇATIŞMASI

Yavuz KOTAN

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU

2017, 90 sayfa

Jüri: Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU (Danışman)

Yrd. Doç. Dr. Eyyüp AKBULUT

Yrd. Doç. Dr. Ceren YEGEN

Bu çalışmada Yavuz Turgul sinemasında kır kent çatışması dönemin toplumsal koşulları göz önünde bulundurularak ele alınmıştır. Çalışmada Yavuz Turgul'un sinemaya girişi Arzu Film Ekolü ve Ertem Eğilmez Etkisi bağlamında incelenmiştir. 1980'lerle birlikte değişen sosyo - kültürel yapının Yavuz Turgul filmlerine nasıl yansıdığı yine dönemin içinde bulunduğu toplumsal ve kültürel yapı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu kapsamda Turgul'un auteur yönetmen olarak yazıp yönettiği altı filmin anlatı yapısı ve tematik özellikleri incelenmiş ve bu bağlamda filmlerde öykünün kurulduğu ikilikler kır- kent, doğu- batı, eski- yeni çatışması kapsamında analiz edilmiştir. Dönemin şartlarını filmlerinde rahatlıkla görebildiğimiz Turgul'un Türk sineması açısından önemli bir yeri olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yavuz Turgul sineması, Ertem Eğilmez etkisi, Auteur Kuramı, Kır- Kent çatışması,

ABSTRACT

MASTER THESIS

RURAL URBAN CONFLICT IN YAVUZ TURGUL FILMS

Yavuz KOTAN

Advisor: Assist. Prof. Dr. İrfan HIDIROĞLU

2017, page: 90

Jury: Assist. Prof. Dr. İrfan HIDIROĞLU (Advisor)

Assist. Prof. Dr. Eyyüp AKBULUT

Assist. Prof. Dr. Ceren YEGEN

In this study, Yavuz Turgul cinema, the conflict between the urban and rural was handled in account considering the social conditions of the period. The participation of Yavuz Turgul into cinema has been examined in the context of Arzu Film School and Ertem Eğilmez Effect. The way in which the changing socio - cultural structure with the 1980 's reflected in Yavuz Turgul' s films was evaluated within the framework of social and cultural structure. In this context, the narrative structure and thematic features of six films written and directed by Turgul as auteur director were examined and In this context, the dualities that story structure were established in the films were analyzed within the context of rural - urban, east - west, old - new conflict. Turgul that we can easily see the conditions of the period in the films is an important place in terms of the Turkish cinema.

Key Words: Yavuz Turgul Sinema, Ertem Eğilmez Effect, Auteur Theory, Rural-Urban Conflict,

ÖNSÖZ

Bu çalışmam süresince, yardım ve katkılarıyla beni yönlendirip tez danışmanlığımı üstlenen kıymetli hocam Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU'na, akademik hayata adım atmam konusunda, maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen, fikirlerine her zaman önem verdiğim sevgili eşim Arş. Gör. Semra KOTAN'a, rahmetli babam Hayati KOTAN'a, anneme ve kardeşlerime en içten duygularımla teşekkür ederim.

Erzurum – 2017**Yavuz KOTAN**

GİRİŞ

1980 sonrası Türk Sinemasını ele aldığımızda, Yavuz Turgul Sinematografisi ve işlediği temalarla ön plana çıkmaktadır. Onun kendine has üslubu ve içerikleri marifetiyle bir auteur olarak görülen Turgul, Ertem Eğilmez'e benzer bir çizgide hareket alanı bulmuştur. Turgul'un sinemaya başladığı dönem, 70'lerde başlayan toplumsal değişimin hızlı bir şekilde gerçekleştiği 80'li yıllara denk gelmektedir. Bu çalışma Yavuz Turgul'un sinema eserleri üzerinden giderek genel perspektifte, toplumsal değişim bağlamında, kır - kent çatışmasını Yavuz Turgul Sineması ve yönetmenliği üzerinden açıklamaya çalışacaktır. 1950'li yıllarda başlayan kırdan kente göçün etkileri 1970'li yıllardan itibaren hissedilmeye başlanmış ve hızla değişen ve gelişen dünyada toplumsal değişimin etkileri toplumumuzda tüm kültür dallarında olduğu gibi sinemada da etkisini göstermiştir. 1970'li yılların Ertem Eğilmez geleneğinden gelen Turgul'un 80'li yıllarda doruğa ulaşan toplumsal değişim ve göçün etkilerine dair özgün eserler üreterek hareket alanı bulması önemlidir. Bu anlamda, göçü ve kır kent karşıtlıklarını filmlerine açıkça işlemiş olan Turgul, 80 sonrası Türk Sinemasının duran lokomotifini harekete geçirerek Sultan (1978), Erkek Güzeli Sefil Bilo (1979), Banker Bilo (1980), Muhsin Bey (1986), Eşkiya (1996), Züğürt Ağa (1985), Gönül Yarası (2005) ve daha birçok eser ile Türk Sinemasının geleceğine yönelik eserlerin üretilmesine katkı sağlamıştır.

Türk Sinemasında taşra ve taşra insanının işlenişinin sebebi, genellikle doğu ve batıyı birbiri ile mekânsal olarak batıda veya doğuda karşılaştırarak sosyal yapı ile sinema arasında bir tutarlı bağın var olduğunu anlatmak için olsa gerektir. Yavuz Turgul da eserlerinde toplumsal değişim bağlamında doğu batı ekseninde yer değiştiren insanlık durumlarını işlemiştir. Aynı zamanda, doğu insanı ve batı insanı arasında varoluşsal bir bağın varlığını henüz cumhuriyetin ilk yıllarında tartışan yazınsal eserlerle birlikte sinemamızın da fazlaca konu edildiği görülmektedir. Doğu ve batı kendi içerisinde bulundurduğu sosyolojik zemindeki zenginlik ve bakırlığı ile bir nevi konu çeşitliliğini sinemamıza sunmuştur. Cumhuriyet sonrası sanayileşme ve kentleşmenin batı illerinde yoğunlaştığı yeni Türkiye'yi oluşturan, değişim yaşayan hayatlar ve ailelerin yaşamış oldukları yeni durumlar sinemamızda, Türkiye'nin ekopolitik yapısı içerisinde bu dinamikleri işlenmeye değer konular haline getirmiştir.

Bu çalışmanın kapsamı, eserlerinde Yavuz Turgul'un kır kent çatışmasını hangi bağlamlarda ele aldığını araştırarak, kırdan kente göç eden, şehirlerde yeni ve farklı yaşam gayeleri edinen insanların hayatlarını ne ölçüde değiştirdikleri araştırılmıştır.¹

Kavramsal açıdan bakıldığında, köyden kente olan göç hareketinin altında yatan sebepler genelde gönüllü veya zorunlu bir hareketi içine almaktadır. Bu yer değiştirme durumları - toplum yapısı içerisinde beraberinde sosyal ve psikolojik yönden - göç eden ve yerleşik olan toplum nezdinde kayda değer izler bırakır. Yavuz Turgul da ürettiği sinema ürünlerinde bu durumları işlemiştir.

Çalışma bu bağlamda film çözümlemeleri üzerinden, şu temel sorun ve ana varsayımlardan yola çıkılarak biçimlendirilecektir: Kırdan kente göç eden ve göç sonucu yeni bir düzen içerisinde kendisini var etmeye çalışan insanın, şehirdeki hızlı yaşam koşullarına öz kültürü ile beraber direnirken, kültürünü yanında tutan insanlık durumları araştırılacaktır. Kentliliğin getirmiş olduğu yeni fırsatlar; yer değiştirenin şehirdeki öteki olma durumundan çıkması, birey olma güdüsünü ön plana taşımaktadır. Yer değiştiren (göçmen) kırdaki tek başlı ağa bağımlısı yapıdan sıyrılıp, toplumsal yapı içerisinde kendisine yol gösteren bir rehber bularak özgürlükçü ve çeşitli iş olanakları ile farklı olmayı kabul eder. Bu yolla, hayata tutunma güdüsü, kişide eskiden kalma hesaplaşmalarını ve yeni baht dönüşü beklentilerini doğurmaktadır.²

Çalışmada, ilk önce Yavuz Turgul sinemasından bahsedilerek, onu auteur yapan özellikler “auteur kuramı” bağlamında değerlendirilecektir. Daha sonra, Yavuz Turgul'un Türk sinema geleneği içerisinde benimsemiş olduğu öykü anlayışı dönemin toplumsal, sosyal ve kültürel yapısı içerisinden okunarak bir kavramsal çerçeve çizilmiştir. Son olarak ise Yavuz Turgul'un eseri olan altı film değerlendirilecektir. Yavuz Turgul filmlerinde kır kent çatışmasının nasıl temsil edildiğini sorunsallaştıran ve nasıl betimlendiğini aktarmaya çalışan bu çalışmada, öncelikli olarak Yavuz Turgul sinemasından bahsedilerek, sinemacı kimliğinin oluşmasında etkili olan “Ertem Eğilmez Etkisi” Arzu Film Ekolü okunarak analiz edilmiştir. Çalışmanın sonraki

¹ Çalışmada Yavuz Turgul'u auteur olarak değerlendirebileceğimiz toplamda altı filmi (Banker Bilo (1980), Fahriye abla (1984) Muhsin Bey (1986), Eşkiya (1996), Züğürt Ağa (1985), Gönül Yarası (2005)) kır kent çatışması bağlamında değerlendirmeye tabi tutulacaktır.

² Erkeğin Erkeklerle dostluğu, kırdan şehre göç eden henüz üretimde bir vasıf kazanmamış kişinin şehrin kolektif yapısı içerisinde kendini gerçekleştirme çabaları ile zorluklara karşı bir direnme geliştirip geliştirmediği incelenecek başlıklar arasındadır.

kısımında Yavuz Turgul'un Türk sinema geleneği içerisinde benimsemiş olduğu öykü anlayışı (kır kent çatışmasının sinemada nasıl temsil edildiğini irdeleyen) dönemin toplumsal sosyal ve kültürel yapısı içerisinde okunarak bir kavramsal çerçeve çizilmiştir. Çalışmanın son kısmında ise analize dahil edilecek örneklem seçimi yapılmıştır. Yöntem olarak, kır kent çatışmasının sinemada nasıl temsil edildiğini irdeleyen ilgili literatür (kitap, makale) araştırması yapılmış olup ilgili filmler izlenerek içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Bu bağlamda, Yavuz Turgul'un eseri olan altı film; (Banker Bilo (1980), Fahriye abla (1984) Muhsin Bey (1986), Eşkiya (1996), Züğürt Ağa (1985), Gönül Yarası (2005) araştırmaya tabi tutulmuştur. Yavuz Turgul'un 1980'lerden itibaren "Türk sinemasında kentteki taşralının yaşadığı zıtlıklar"ın konu edinildiği filmleri çözümlemeye dahil edilmiştir. Bu örneklem üzerinden elde edilen veriler, okunan ilgili kaynaklardan hareketle kategorileştirme yapılarak çözümlenmiştir.

Film çözümlemelerindeki gösterilen kodlar ve ne için gösterildiklerinin sorularına da cevaplar aradığımız bu çalışmada; film içeriği ile, üretildiği dönemin toplumsal ilişkileri arasındaki bağlantı gereği, sosyolojik özellikler analiz edilmiş ve film içerisinde irdelenen sorunun çözülmesi için ana karakterin nasıl inşa edildiğinin cevabı niteliğinde psikanalitik yöntemden de faydalanılmıştır.

Psikanalitik bakış sayesinde, Yavuz Turgul Filmlerinde işlenen göç sonucu ortaya çıkan, kentteki taşralının yaşadığı zıtlıkların nasıl temsil edildiği ortaya çıkarılmıştır. Zira, taşra dokusunda hissedilen güçlü sosyal yapının, akrabalık ve aşiret ilişkilerinin mekânsal ve mental açıdan sıkı bir ortak alan bağı kurmuş olması, bu sefer kent yaşamı içerisinde, taşralının gözünden kenti ve kentteki zorlukların açıkça gösterilmesine sebep olmuştur.

Sosyo psikolojik olarak şehirdeki yaşam koşulları ve hızlı değişkenler içerisinde, kendi saf emeli (filmdeki ana karakterin asıl amacı) uğruna inatla direndiği değerlerini kırarak tam bir dönüş gerçekleştirerek amacına ulaşması gösterilmiştir. (Banker Bilo, Muhsin Bey, Gönül Yarası, Eşkiya filmlerindeki ana karakterler). Bu anlamda filmlerde karakterlerin yaşama gayeleri karşısında, kentleşme sürecinde yaşadıkları sorunları ve kentle bütünleşme eğilimlerinin sosyo-psikolojik nedenlerini ortaya koyma açısından film içerisinde nasıl kurulduğunun çözülmesi kapsamında çalışmaya büyük katkı sağlamıştır.

Çalışmanın temel dayanak noktalarından birisi olan toplumun sosyolojik özellikleri ile Yavuz Turgul filmlerinde göçün, Türkiye'nin toplumsal değişim bağlamında geçirdiği süreçte toplumsal yapı içerisindeki etkisi ile ele alınacaktır. Bu anlamda toplumsal değişim ekseninde, Türk sinemasında modernleşmenin izleri, göç ve kentleşmenin en yoğun olarak yaşandığı 1980'lere tekabül etmektedir. Sanayileşme ve ekonomik atılımların en hızlı yaşandığı bu süreç, anında barınma isteği ve alt yapı sorunları, şehirlerde gecekondulaşmayı beraberinde getirmiştir. Kentlerin bu sosyal hareketlilik içerisindeki yeni kozmopolit durumlarını Yavuz Turgul filmlerinde özgün şekliyle işleme fırsatı bulmuştur.

Sosyal hareketlilik ve toplumsal değişme süreçlerini anlatan filmlerin sinemamıza getirdiği boyut bağlamında film çözümlemelerindeki anlatılmak istenenler ve ne için anlatıldıklarının cevaplarını araştırılarak değerlendirilmiştir. Çalışmanın temel dayanak noktalarından birisi olan sosyolojik bakış ile Yavuz Turgul filmlerinde ortaya konulan, daha çok ekonomik ve sosyal faktörler neticesinde ortaya çıkan göç, sosyal ve kültürel alanlarda meydana getirdiği çok yönlü değişimleri, kırsal - kent arasında kalan insanın hayata tutunma çabasını, tarihsel devrim bağlamında, toplumsal yapıyı yeniden şekillendiren rolü ile ele alınacaktır. Bu anlamda, Türkiye gerçeğinde 80'li yıllarda sosyokültürel yapı içerisinde toplumsal ilişkiler ve modernleşmenin kente getirdiği yeni olan her şey bakımından toplumun yaşadığı sosyal ikilemleri anlatan filmlerin sinemamıza ne getirdiği Yavuz Turgul senaryoları ve oluşturduğu karakterler, kültürel temsiller kapsamında değerlendirmeye tabi tutulacaktır.³

Yavuz Turgul'un sinemacı kimliğini analiz edebilme ve bu çalışmanın temel dayanak noktalarından en önemlisini gösterebilmek açısından onun "auteur yazar" özelliği üzerinden gitmek yerinde olacaktır. Zira, klasik anlatı örgüsü içerisinde kurulan Turgul filmleri, geleneksel Türk sineması içerisinde; gerilim, çatışma, çeşitli olaylar ve karşıtlıklar bulunduran yoğun bir dramatik yapı ile örülmüştür. Turgul'a senaryolarındaki başarısı bağlamında bakmanın yetersiz olacağı kesindir, izler kitle tarafından Turgul'un bu denli beğenilmesinin en açık sebebi, en basit ifadeyle,

³ Temsiller, içinde yer alınan kültürlerden devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir.(...) Kültürel temsiller de yalnızca psikolojik durumları değerlendirmekle kalmaz toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da, yani, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynar (Ryan, Kellner 1997:219).

halihazırda senaryoyu duyarkata gerçekleştirme esnasında ona dokunmuş olmasıdır. Bu nedenle auteur kuram⁴ çalışmamızın temel çıkış noktalarından birisi haline gelmiştir.

Bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde, Turgul dönemindeki çalışmaları daha iyi analiz edebilmek için dönemim toplumsal hareketliliğini de ön plana almamız gerekir. Özellikle 80 sonrası siyasi politika, ekonomik durum, halkın yaşayış tarzındaki değişimler ve eğilimlerinin hangi yönde olduğu tespit edilmelidir. Zira küreselleşmenin en hızlı hissedildiği dönem 80-95 yılları arası yeni liberal akımlar ve bunun peşinde kurulan bir yeni kültür mekanizması, siyaseti de içine alarak eski ve yeniyi toplum nezdinde tartışmaya açmıştır. Turgul sineması da Türkiye'deki bu değişimi örnekler nitelikte eserler üretmesi nedeniyle önemli kabul edilmiş ve sosyokültürel değişim ve dönüşümleri eserlerinde sergilemiştir. (Güçhan, 1992, 2-3). O nedenle zıtlıkları filmlerinde işleyen Turgul kırsal - kentsel, şark - metropolite, gelenekçi - modern vb. zıtlıkları gözle görülür bir biçimde ortaya koymaktadır.

Yapısal olarak Türk toplumu, tüm dünyayı saran küresel değişime, yönelimleri ve yerleşmiş kültürel gelenekleri ile beraber adım atmıştır. Buna bağlı olarak değişimi, iç göç (kırdan kente) oluşturarak kentleşmenin en etkin halkasını meydana getirmiştir. Sanayileşme ve ekonomik beklentiler karşısında geleneksel üretim biçimleri bir kenara konularak, kişileri yaşadıkları taşradan çekip alıp, kırdan kente bir göç hareketini başlatmıştır. Bu yer değiştirme hareketi genelde çarpık kentleşme alt yapı sorunları ve kamusal alan iletişiminde kırılı ve kentli arasında gerilmeleri beraberinde getirmiştir. Özelde ise; bir sosyal çatışma boyutunu doğuran bu toplumsal hareket yaşam alanı oluşturmak için toprak işgallerini beraberinde getirmiştir. İşsizlik, kırılı ve kentli arasında yaşanan sosyo-psikolojik çatışma ve uyum sağlama süreçleri, taşralının gelenekçi yapısını şehirlerde direnerek koruması, eğitimsizlik ve kan davasının şehirlere taşınması, vb. sosyolojik ve ekonomik sorunları kent içerisinde yeni bir forma yoğurmaya başlamıştır.

⁴ Yönetmenin film yaparken her aşamasında kendi belirginliğini hissettirerek onu yeniden yeniye üretmesi anlamına gelen auteur kavramını ilk ortaya atan isim Andrew Sarris'dir. Sarris'e göre, auteur yönetmenleri diğer yönetmenlerden ayıran özellikler temelde teknik anlamdaki yetkinlik ve üsluptur. (Güngör, 2014, 81) yönetimde bulunması gereken bu temel özelliklerin yanı sıra onu besleyen çeşitli toplumsal, politik, ekonomik, kültürel birikimler de onun auteur stiline oluşmasına da etki etmektedir.

İkinci bölümde, Turgul sinematografisinden bahsetmeden önce yapısal olarak toplumsal değişimin Türkiye'deki izlerinden bahsederek 1980'sonrası Türkiye'nin toplumsal yapısından söz edeceğiz. Bu yolla, kültür, öz kültür, kültürel kimlik, göç, göçmen kavramları, kentli ve taşralı olma kavramları açıklanarak, toplumsal değişim bağlamında kır kent çatışmasını Yavuz Turgul Sineması ve yönetmenliği üzerinden açıklamaya çalışacağız.

Çalışmanın son bölümünde ise, 1980'lerdeki toplumsal gelişmelerle, meydana gelen sosyal, ekonomik ve kültürel değişimlerin de etkisiyle, filmler yapan Yavuz Turgul'un auteur yazar kimliği ile Türk sinemasındaki yeri; yapmış olduğu filmlerin narrative (öykü) yapısı bağlamında ele alınarak onu "kır - kent filmleri Auteur'u" olarak görüp incelememizi sağlayan altı film üzerinden Türk sinemasındaki kır - kent çatışmasının filmlerde nasıl yansıtıldığı gösterilecektir. Bu anlamda; kır-kent, eski-yeni, modern-geleneksel, taşralı-kentli, yeni bir kimliğe bürünen taşralı (taşralı kadın, taşralı çocuk, taşralı aile), kentin kültürel dokusu içerisinde yaşadığı zıtlıkların nasıl yansıtıldığına ve bu temaların işleniş bakımından Türk Sineması içerisindeki önemine örnek film çözümlmeleriyle değinilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1970'LERDE TÜRK SİNEMASI VE YAVUZ TURGUL

1.1. 1970'LERDE TÜRK SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

Cumhuriyetin ilk yıllarında, Türkiye’de toplumsal yapı, hayvancılık ve tarımın öncülüğünde, geniş ailelerin kırsaldaki varlığı ile iş gücü ihtiyaçlarının temin edildiği, kırsal bir ekonomiye dayalı idi. Tüketim talepleri, modern anlamda henüz oluşmamış, yaşam sürdürme güdüsü, ve lüksten uzak bir yaşantı çerçevesinde idi.

1923’te sanayileşme ile ilgili kararların alındığı İktisat Kongresi, 1929 Dünya Ekonomik Buhranı ve sonrasındaki 1940’lı yıllardaki Dünya Savaşı Cumhuriyet anlayışının halka; üretim koşulları, toplumsal doku ve ekonomik imkanlar bağlamında nüfuzunda gecikmelere sebep olmuştur. Bunun yanında temel haklar çerçevesinde yapılan anayasal değişiklikler aile yapısında ve siyasal katılım anlamında kadını hak ettiği modern çerçeve içerisine sokmayı amaç edinmiştir.

Türkiye’yi Avrupa ülkeleri nezdinde daha demokratik kılacak, çağdaş aile düzenine geçme durumu, Cumhuriyet’in, nimetlerinden vatandaşlarını faydalandırmaya yönelik bir adımdı. Ancak, toplumun iliklerine kadar işlemiş olan köktenci geleneksel yapı, 1950’li yıllarda tarımda makineleşme ve sanayi atılımlarının bacalarından meyvelerini halka sunmaya başlayana kadar devam etmiştir. 50’li yıllarla beraber ekonomik gelişmelerle bu yapı kırılmaya başlamış ve kent yaşamında çekirdek aile olmanın fırsatları ufukta görünür hale gelmiştir.

Toplumlar kalabalıklaştıkça, karmaşıklaştıkça bireyler arasındaki farklılıklar artmaya ve toplum içerisindeki statüler farklı kriterlere bağlanmaya başlamıştır. Toplumsal sınıflaşma hususunda toplumun zengin/fakir kesim olarak ikiye ayrılmasının temelinde toplum içindeki yapısal eşitsizlikler ve farklılaşmalar yatmaktadır. Başka bir deyişle, sınıfsal olarak farklılaşan bir toplumda insanlar hayatlarına, ele geçirdikleri fırsatlarla yön vermeye çalışırlar, ülkemizde bunun bir ayağını oluşturan göç olgusu kırdan kente doğru yer değiştirme olarak ifade edilebilir.

Sinemada zenginlik-yoksulluk karşıtlığı üzerine kurulan serüvenler, çoğunlukla ilgi çekici dramatik unsurları konu edindiği için Türk sinemasında da rağbet görmüştür.

(Maktav, 2013, 148) 1930'larla Muhsin Ertuğrul Döneminde de rastladığımız fakirlerin hikayeleri, melodram için bulunmaz konulardan birisidir. Maktav, filmlerdeki yoksulluk hikayelerinin iki gruba ayrılabilceğinden bahseder: "Köy filmlerinin yoksulları ve kentteki yoksullar." (Maktav, 2013, 148)

Geleneksel ve modern olanın çatışması 1950'lerden bu yana melodramların değindiği temel unsurlardan birisi idi. Değişimle beraber, toplumsal bir yeniden şekillenme bağlamında düşündüğümüzde, geleneksel olanın modern olana uyması geleneksel – modern, kır – kent karşıtlığındaki sivri yüzlerin yumuşamasına vesile olmuştur. "Yeşilçam, Türk sinemasına bir altın çağ kazandıran popüler filmlerin başarısını büyük ölçüde filmin arka planındaki bu toplumsal uzlaşmaya borçludur." (Maktav: 2013, 149) 50'li yıllarda demokrat parti ile yaşanan değişimler, sanayileşme ile beraber kentler de fabrikalaşma ve üretimi tetiklemiştir. Kentlerdeki üretim bacaları da göç edenlerin kent merkezlerine toplanmalarını sağlamıştır. Bu kentlerde göç ile yeni bir toplum düzeni oluşmaya başlamıştır. Güçhan'ın "Kent Kültürü"⁵ (Güçhan, 1992, 29) olarak adlandırdığı bu yeni düzende, kentte yaşayan insanların oluşturduğu ortak paydada birleşen, küme içindeki bir toplumun kültürel çıktıların tamamen kentte yaşayan insanlarca üretilmesini sağlamıştır. Bu durum, kentte uzun süredir yerleşik olan halk ve sonradan kente yerleşen halk arasında bir uzlaş köprüsünün oluşmasına sebep olmakla beraber, kentin tüm kültürel kimliğini birlikte anlamlandırmaları anlamına da gelmektedir.

Diğer iletişim araçları gibi sinema da tüm aşamaları barındıran bir süreç olmakla birlikte, seyirci ile iletişim kuran bir toplumsallaştırma aracıdır. Ancak, toplumu oluşturan değerler içerisinde sinema yeterince yer bulamamıştır. Hâlbuki sinema, toplumun diğer kurumlarını (Din, eğitim, aile, toplumsal değer ve roller) göz ardı ederek kişiyle doğrudan irtibat halindedir. Bu nedenle izleyicinin geleneksel ve kültürel bilincine bağlı olarak sinemanın verdiği mesaja tepkisi muhakkak farklı olacaktır. (Güçhan, 1992, 62)

Avrupa ve ABD'de ilk sinema girişimlerinden bu yana sinemanın modernleşme sürecine bakacak olursak; ilk başlarda bir eğlence aracı olarak görülen sinema, geçen

⁵ Kent Kültürü: Kent kültürü veya kent kimliği, mekân ve uzam boyutuyla kent bünyesinde yaşayan insanlarca, ortak bir paydada istinaden üretilen maddi veya manevi değerlerin oluşum sürecidir. Burada önemli olan kente dair bir bellek oluşumu ve üretilen kültürel çıktıların kentli insan vasıtasıyla anlamlandırılıyor oluşudur.

zaman içerisinde bir iş kolu ve onun ardından endüstrileşme boyutlarına ulaşmıştır. Bunun sonucunda da kamunun sinemayı kabulü ile toplumsallaşan, kültüre ait olan yapısı ön plana çıkmaya başlamıştır. Yirminci yüzyılda ise Tüketim Toplumu ile beraber sinema bir kültür yönlendiricisi ve tetikleyicisi misyonunda yıldızcılık anlayışını başarı ve fantazya simgesi olarak görmüştür. (Güçhan, 1992, 63) Jowel'a göre de Ortaçağ Katolik Kilisesinden bu yana toplumları derinden etkileyip sürükleyen bir kurum olmamıştır. (Akt. Güçhan, 1992: 63) Sinema oyuncularını hem filmi tanıtan hem de izler kitle tarafından benimsenen birer misyona sahiplerdir. Teknik olanakların gelişmesiyle beraber Film yapımı bir edebiyat eseri gibi sanatsal kıvama evrilmeye başlamış bu bağlamda film yapımcısı da senaristin öykülediği eseri hayata geçirirken kendi biçimi ortaya koyma gereği hissetmiştir.

"Sinema konusunda araştırma yapan toplumbilimciler farklı sonuçlara da ulaşsalar, çıkış noktaları çoğu kez aynı olmuştur. Bu çıkış noktası, sinemanın, toplumun yaşam tarzının ve kültürünün biçimlenmesinde etkili bir araç olduğudur. Sinema, toplumlarda var olan "materyal (özdeksel) kültür"⁶e büyük katkı sağlar. Güçlü görsel etkisi nedeniyle de, modern kültürün görsel yanına olan katkısı yadsınamaz. Bu görsel yanı ile sinema; giyim kuşam, moda hatta konuşma biçimi gibi pek çok kültürel dışavurum biçimleri üzerinde belirleyici ve öncü rol oynamaktadır. Ayrıca, toplumlar tarafından pek bilinmeyen, tanınmayan fikir ve davranış biçimlerinin yayılmasında önemli rol oynar." (Kalkan, 1988, 4.)

Türk Sinemasının tarihi ve kimliği üzerine bir yorum getirebilmek için yapılan çalışmaların ilki, Nijat Özön 1985 yılında yaptığı tasnifte, Bir dönem sınıflandırması niteliği taşıyan Türkiye sineması tarihini temelde, İlk Dönem (1914-1922), Tiyatrocular Dönemi (1922-1939), Geçiş Dönemi (1939-1950), Sinemacılar Dönemi (1950-1970), Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi (1970 - sonrası) beş dönemde ele alır. Bu sınıflandırma belli yıllardaki eser türlerini ayırmak için kullanıldığından ötürü atıl bir sınıflandırma olarak kabul edilir (Önder, Baydemir, 2005: 116) Sinema tarihini inceleyen ikinci eserin

⁶ Özdeksel Kültür: Tinsel kültürün dışı vurulmasında, biçimlenmesinde ve toplum içinde yer alarak işlevsel durum kazanmasında önemli yeri ve payı olan her türlü araç gereçler; konutlar, tapınaklar, kap kaçak, iş yerleri, taşıt araçları, silâhlar, av araçları, giyim kuşam, süs eşyası, besin elde etmek için kullanılan araç ve gereçler; günlük yaşamda kullanılan her türlü ham maddenin tümüne verilen ad. (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=252093)

sahibi Giovanni Scognamillo (1988), ardından Oğuz Maral ve Alim Şerif Onaranın iki ciltlik kitapları 1994 - 1995 yıllarında yayınlanmıştır.

En başta, Sinema için bu tür bir derinlemesine araştırma yapabilmek için önceden gerçekleşen faaliyetlerin depolanmış olması gerekmekte ve bunu bilimsel bir alt yapı ile izah etmek gerekmektedir. Bu durum sinemamızda tam anlamıyla gerçekleşmemiştir.

Kayalı'ya göre; tarih yazımı söz konusu olduğunda, dönemsellik söz konusu olacaksa her dönemin kendine özgü öncelik ve özelliklerinin bulunduğu dikkati çekmiştir. Geçmiş ve yakın geçmiş zaman diyagramı içerisinde düşünüldüğünde, dünyada ve ülkemizdeki sinema düşüncesinin biriktirerek getirdiklerinin karşılaştırması yapılarak farklı ölçütler esasında ayrı ayrı ele alarak bir tarih yazarlığı denemesi yapılması gerekliliğini savunmuştur. Bu dört çalışma birbirlerinden gelen birikimleri ilerletmemiş aynı zamanda dönemin ilgisiz izlerinden ve birbirinden kopuk yönlerinden bahsetmişlerdir. (Kayalı, Derleyen: Dinçer, 1996:59)

Kayalı, Türk sinemasının gelişimine genel bir perspektiften bakmanın yolunun temelde kültür ve kültürel sorunlarla ilgili bir değerlendirmenin kullanılmasıyla gerçekleşeceğini savunur. (Kayalı, Derleyen: Dinçer, 1996:68) Zira, toplumun kültürel yapısını etkileyen her ne varsa (siyasal, sosyal ve ekonomik vb.) tüm değişimlerin bir tarih yazarlığı içerisinde yoğrulmasıyla tarih yazarlığının en gerçekçi şekliyle gerçekleşeceği kesindir.

Sinemanın Türkiye'deki tarihçesine bakıldığında Yeşilçam sinemasının 70'li yıllara gelene dek, halk ile kurmuş olduğu bağı drama, melodram ve halkın içinden güldürü eserleri ile sürdürmüş olduğunu görebiliriz. 1914'ten itibaren 1950 – 60 yılları bandında işlenen temalar bakımından olgunlaşma sürecine giren sinemamız, 70'lerden 85'lere kadar televizyonun da etkisi ile bir kriz dönemine girer. Bu yıllarda çekilen sinema filmlerinin büyük bir kısmını seks içerikli filmler doldurur. Bu durum sinema salonlarından ailelerin uzaklaşmasına neden olmuştur. Bu kriz 70 öncesinde Türk Sineması'nda üretilen ve balkanlarda dahi ses getiren olgun sinema eserlerinin köküne dinamiti koymakla kalmamış ilerisinde üretilecek olan eserlerin tür, içerik, teknik ve geleneksel yapı anlamında da yozlaşmasına sebep olmuştur. Tamamen ekonomik ve siyasal sebeplere dayanan bu eksen kayması, Metin Erksan'ın "İki günahsız Kız" (1969), Süreyya Duru'nun "Ala Geyik" (1969), Lütfi Akad'ın "Vesikalı Yarım" (1968),

Halit Refiğ'in "Bir Türk'e Gönül Verdim" (1969) gibi döneminin can alıcı eserlerinin devamının gelişini sekteye uğratmıştır. Alışılmış Yeşilçam Melodramlarının yerini artık TV'nin yaygınlaşması ile kazanç getiren karate ve seks içerikli filmler furyası doğurmuştur.

1950'lerde Adnan Menderes hükümetiyle sosyal hayatta zuhur eden değişiklikler halkın yaşam tarzına yansımıştır. Ekonomi gelişmeye başlamış, köyden kente göç hız kazanmıştır. Göç ise beraberinde kentli olmayı getirmiş fakat, düzensiz altyapı ve gecekondu mantığında bir kentleşme, statüko farklılığını beraberinde getirmesiyle zengin – fakir, burjuva – işçi ayrımını keskinleştirmiştir. Homojen olmayan bu sosyal doku, şehirlerde hak arama ve özgürlük faaliyetlerini başlatmıştır. 60 darbesi izlerinden sonra özgürlükçü bir anayasa olan 61 anayasası, sosyal hakları da beraberinde getirerek öncesinde yaşanan illegal yapılanma ve direnişlere sosyal bir küspe giydirmiş; sendikalaşma, dernek kurma vb. sayesinde işçi haklarının temsilinin yolunu açmıştır. Sinemamızda 50'li yıllar ve Muhsin Ertuğrul Dönemi sonrası popülerleşen Yeşilçam, toplumda yansıttığı ve sembolize ettiği reel hayattan uzak, hayali karakterlerle, salt güldürü öğeleri ve amaçsız diyalogların bulunduğu bir dönem hâkim olmuştur.

Toplumun hafızasında Yeşilçam olarak beliren melodramlar, kültürümüz içerisindeki yerini hala muhafaza etmektedir. Özellikle 60'lar ve 70'lerin yarısına kadar geçen dönemde Türkiye Sineması'nda itici güç olmayı başarmıştır. Bu dönemin içerik ve üslup alışkanlıkları günümüze kadar gelmiş hatta, çeşitli kaygılarla melodramın sinemasal yönünü reddeden yönetmenler sonraki yıllarda 'melodramatik unsurlar'a filmlerinde yer vermişlerdir. Kadına hitap eden örüntülü yapıda duygusal bağ kuran melodramlar, asıl itibarı ile, bir erkek egemen bakıştan yola çıkılarak tesis edilmiş ve romantik aşk küspesinde, amaç olarak, kadın izleyicilerden bu erkek egemen içerikleri içselleştirmesi istenmiştir. (Hilmi Maktav - Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset, S. 113,114)

70'li yıllar toplumsal değişimle birlikte 50'li yıllarda başlayan kırdan – kente göç hareketlerinin yoğunlaştığı ve buna bağlı etkilerin hızla ortaya çıktığı yıllar olmuştur. Toplumdaki bu hızlı değişimle beraber ekonomik ve politik durumlardaki değişimler göçle beraber arabesk olarak adlandırılan bir toplumsal karmaşıklık gündeme getirmiştir.

Abisel'e göre (Abisel, 1994, 105 -107) 70'lerle beraber renkli filmin piyasaya etkin olması, ekonomik bunalımlar, yıldızcılık anlayışının devam etmesi vb. etmenler, Türk sineması'nda düşük maliyetli filmlerin yapılmasına sebep oldu. Bu yıllarda "Avans – Maliyet Dengesi" yöntemi ile yapımcılık, senaristten izler kitleye varıncaya dek, adeta bir gelenek halinde devam ediyordu. Renkli film makarası temini ve maliyet yüksekliği gibi sorunlar neticesinde yapımcılar, içerikten ses ve ışığa varıncaya dek kaliteyi düşürmeye başlamışlardır. Yıldızcılık anlamında artistlerin ücretlerinde düşüş yaşanmazken, teknik ve içerik konularında kalite düşerek siyah beyaz filmlerdeki görüntü kalitesi yeğlenir olmuştur. Bununla beraber kapanan salon işletmeleri "avans – maliyet dengesi"ni iyice sarsarak müzikli, az hünerle yapılan filmlerin çekilmesine sebep olmuşlardır. 70'li yılların ikinci yarısından sonra yaşanan döviz dalgalanmaları ham film temininden, küçük salon işletmelerine kadar tüm film piyasasını sarsmıştır. İşletmeler tecimsel olarak kısa bir süreliğine ithal filmlerin teminine gitse dahi, uzun vadeli ödemelerdeki güçlükler nedeniyle artık dışarıdan hazır film temin edemez hale gelmişlerdir. Bunun sonucunda maliyeti düşürmek daha cazip bir hal alırken mekan ve oyuncu sayısının tekilliğinin getirdiği avantaj sayesinde yapımcılar, karate ve seks filmlerine rağbet göstermişlerdir. Bu durumda alışlagelmiş sinemaseverler yani salonları aileleri ile beraber dolduran halk, kendilerini salonlardan soyutlamış ve bu boşluğu televizyon ile doldurmaya çalışarak sinemadan uzak kalmalarına sebep olmuştur. Netice olarak televizyonun sunduğu yeni imkanlar ile saman alevi gibi parlayan seks furyasına karşı halk kendisini eve kapatmıştır. 1976'da çekilen 196 filmin yarısı ucuza çekilen seks filmlerinden ibarettir. (Abisel, 1994, 105 -107) nihayetinde, çoğu küçük işletmeler bakımsız salonları ile iflas etmiştir.

Güçhan'a (Güçhan, 1992, 87) göre 70'li yıllar Türk Sineması'nda bir dönüm noktası olarak görülür. 1970 yılı yapımlı "Umut" filmi Yılmaz Güney'i gerek üslup gerek konu bağlamında bir yön belirleyici olarak tayin etmiştir. Toplumsal çatışmaların göbeğinde eserler veren Güney, toplumsal değişmeyi döneminde en iyi anlatan sanatçılardanı. "İnce Cumalı" (1967), "Kızılırmak Karakoyun" (1967), "Seyit Han" (1968), "Bir Çirkin Adam" (1969), "Umut" (1970), adlı eserler bu yönde, Güneyi en iyiye doğru götüren eserlerdir.

Toplumsal Gerçekçi Yaklaşımın sinemamızdaki temsilini yerine getiren Güney, özellikle "Umut" Filminde sinemamız için yeni bir dönemi işaret etmektedir. Umut

Filmi’nde, çaresiz, fakir bir işçinin kurtuluşu manevi yollarda aramanın beyhudeliği vurgulanırken toplumsal koşulların meydana getirdiği sorunlu insan ve toplum ürünü olan yapısına dikkati çeker. 60’lı yılların çelişkili koşullarından örnekler veren bu film, dikkatleri üzerine çekerek artık sinemada kitlesine eğlendirici mesajlar vermekte öteye geçerek (Sinema seyircisi “aile”lerden “birey”lere geçişi tamamlamaya başlamış) toplumsal bilinç oluşturma ve bireysel mesajlar iletme yolunda mesafe kat ettiğini söyleyebiliriz.

Ünsal Oskay, ise sinemamızda köy sorunlarını yöresel bir çerçeve içinden çıkararak kıra ve kente ait sorunlar olarak bireysel kentsel ve ulusal bir konu olarak siyaseti de işin içine katarak işler. Oskay, kırsaldaki lokal sorunların sinemada Bireyin kent ve yurt genelinde işlenmesinin Yılmaz Güney’le başladığını savunur. Böylelikle, alışılmışın dışında bir konu bütünlüğü ortaya çıkararak klasik güldürü içeriklerinden, sorgulayan bir bakışla izleyiciyi güldüren bir yaklaşımı gün yüzüne çıkarır. (Oskay, 1996, 106)

Kayalı, Lütfi Ö. Akad’ın eserlerinde konu olan sorunları yorumsuz ve soğukkanlılıkla yansıtmayı kendine has bir üslup olarak nitelemiş, kitleleri etkileme yöntemi olarak da anonim bir anlatımdan kişisel bir anlatıma geçiş yaptığını vurgulamıştır. (Kayalı, 2006, 121) Bu bağlamda, toplumsal gerçekçi bakışla eserler veren Lütfi Ö. Akad, taşrayı ve taşradan göç edenlerin şehirde karşılaştığı ekonomik problemleri suya sabuna dokunmadan göstermeye çalışan önemli yönetmenlerdendir.

“Öncelikle sorunlara soğukkanlı yaklaşımına dikkat edilmelidir. Lütfi Akad, ‘meseleleri teşhir etmek’ amacını taşıdığını, ‘reçete getirmeye’ niyetinin bulunmadığını belirterek ‘sosyolog’ olmadığını söylemektedir. Akad’ın böyle bir tavrı özellikle Gelin – Düğün – Diyet filmlerini anlamanın, yorumlamanın ipuçlarını sunmaktadır. Aksi halde Düğün filminin düğüm sorusunu, Habibe’ye sevdalanan kasap çırağı Zeki’nin “Sen iyisin, ben iyiyim, hepimiz iyiyiz de, işler niye böyle oluyor?” sorusunu, yanıtlamayı zorlaştırmaktadır... ”(Kayalı, 2006, 121)

1.2. 1970'LERLE BİRLİKTE YAVUZ TURGUL'UN SİNEMACI KİMLİĞİNİN OLUŞUMU

Yavuz Turgul 1946'da İstanbul'da doğar. İktisat Fakültesi, Gazetecilik Enstitüsü'nü bitirdikten sonra Ses Dergisi'nde muhabirlikle işe başlayarak burada yazı işleri müdürlüğüne kadar yükselir. Film setlerine duyduğu ilgi ve alanında gerçekleştirdiği mülakatlar vesilesiyle setlerde çokça yer alarak set ortamını soluyup yönetmen ve oyuncularla sıkı bir ilişki içerisine girer. Bu vesile ile Ertem Eğilmez himayesindeki Arzu filmde senaryo yazarı olarak çalışmaya başlar. Ve eğilmez geleneği içerisinde yetişerek kendi çizgisini oluşturur. Bu anlamda Turgul'u, Ertem Eğilmez ve Arzu Film Ekolü üzerinden değerlendirmeye başlamak daha doğru olacaktır.

1960'larda çok partili yaşama geçişin getirmiş olduğu hareketlilik, bir toplumsal değişmeyi de beraberinde doğurmuştur. Değişim siyasal, ekonomik, toplumsal vb. her alanda yaşanıla geldiği için şehir ve köy boyutunda da bir evrilme meydana gelmiştir. Kentleşme olarak tanımlanan bu değişim; sağlık, ticaret, ulaşım, haberleşme, ağır sanayi vb. yönlerde olan gelişmeler nedeniyle değil; tamamıyla kırsaldaki halkın yönetsel ve sosyoekonomik bozukluklar sonucu köylerden şehirlere göçme ihtiyacını ifade etmektedir. (Tütengil, 1979, s.42.) Fakat bu gelişmeler kentte de toplumsal değişmeler karşısında duran insanı doğurmuştur. Sinemada içeriksel yenilikleri getiren bu değişimler, yeni anlatı kalıpları, yeni konular, izleyicisiz bir sinema ve karşılığını bulamamış bir sektörü beraberinde getirmiştir. Turgul ise bu değişimleri kendi lehine işleyerek senaryolarında bu anlamda aynı zaman içerisinde yeni mekana uyum sağlayamayan, özünden kopamayan insanı ele almıştır. Bu dönemde yeni ve kıymetli olan bu temaları, Yavuz Turgul kendine has üslubu ile birleştirerek Türk Sineması içerisinde kendi yolunu çizmiştir.

Turgul'un sinemaya başladığı dönemde, sinemanın diğer sanat dallarında olduğu gibi toplum nezdinde meydana gelen değişimlerin tümünden etkilendiğini söyleyebiliriz. Bu değişimler 1980'lerde hız kazanarak sinemada yeni üslup ve yeni konuları işleme ihtiyacını da beraberinde getirmiştir. Bu yeni ortam, sinemayı yeri gelmiş seyircisiz bırakmış yeri gelmiş ticari beklentiler içerisine sokmuştur.

Bu dönem sinema eserleri içerisinde Turgul'un yeri ayrı sayılır. Zira Turgul, setlerde çalıştığı zamanlarda da star anlayışı içerisinde olan hiyerarşik yapıdan sıkılmış,

Ertem Eğilmez'in de desteği ile kendine yeni bir saha yaratarak senaryo yazarlığına başlamıştır. Senaryolarında ve filmlerinde izleyici ile etkileşimi son derece başarılı bir şekilde kuran Turgul, gelenekçi Türk Sineması anlayışı içerisinde yetişerek Arzu Film ekolü vasıtasıyla bu geleneği özgün üslubu ile birleştirerek kendi çizgisini oluşturmuştur.

Yavuz Turgul'un çalışmalarını değerlendirebilmek için öncelikle dönemi öncesine bakmak gerekir. Kendinden önce gerçekleşen toplumsal değişim bağlamında kır kent ikiliğini konu alan eserlerin ve yönetmenlerin Türk sineması üzerinde uyandırdığı etki gözlemlenmelidir. Örneğin; Senaryosunu Orhan Kemal ve Halit Refiğ'in yazdığı Gurbet Kuşları (1964) adlı eser kır - kent ikiliğinde kalan insanı ilk olarak örnekleyen filmler arasındadır. Bir başka örnek ise, Lütfi Ö. Akad'ın Gelin (1973), Düğün (1973), Diyet (1974) üçlemesidir. Turgul'un sinematografisini dönemi içerisindeki yapıdan ayıran fark, yönettiği ve senaryosunu yazdığı filmlerde izleyiciyle maksimum yakınlığı göstermeye gayret etmesidir. Öyle ki izleyici Yavuz Turgul'un bir eserini izlerken sanki kendisine dokunulduğunu sanır. Karakterler, bu denli gerçekçi ve yaşanmışlık kokar. Toplumsal değişim karşısındaki insanın durumu örnekler nitelikteki filmlerinde özellikle değindiği, yaşanan toplumsal değişimlerin sıradan insan yaşantısı üzerindeki etkileri ve bunun sosyal hayat içindeki yeri, sinema-izleyici bağını kuran önemli bir özelliktir.

1.3. TURGUL'UN ESİNLENDİĞİ ERTEM EĞİLMEZ ÜSLUBU VE ARZU FİLM EKOLÜ

1929 doğumlu Ertem Eğilmez, uzun yıllar mizah yazarlığı yaptıktan sonra 1964'te Arzu Film'i hayata geçirerek 1960'lı yıllardaki popülist aşk temasını işlemiş, dönemin ünlü artistleriyle komedi türünde filmler yapmıştır. Döneminin aile filmleri ile benzer yönde ilerleyen bir tematik anlayışla sahip olan filmleri basit konuların ustalıkla işlendiği filmlerdir. Turgul kendi filmlerinde ise Arzu Film' e ait örneklerde görülen ikili karakterlerin birbirleriyle olan çatışmasına bağlı kurmacadan uzaklaşarak, bu kurmacayı dostluğa dönüştürmüştür. 70'li yıllarda sevgi, dostluk ve güncel durumları güldürü unsuru ile birleştirerek Yeşilçam'ın o buğulanmış güldürü ögesini yeniden harmanlayarak eserler üretmiştir. “Oh Olsun (1973), “Sev Kardeşim” (1972), “Canım Kardeşim” (1973) gibi filmleri yaparak toplumsal sorunları sulandıran ve aşk derdine

düşen kahramanları vicdani yön, hüznün ve güldürü havasında eserler vermiştir. Bu dönem filmleri İtalyan Sineması'nın Pembe Gerçeklik Dönemi'ne bir örnek olduğu da söylenir (Dorsay, 1989: 106). "Arzu Film Güldürüleri" olarak nitelenen Eğilmez'in bu eserleri halk sinemasını tabandan oluşturmaya başlamıştı bile. (Kayalı, 2006:46)

Ana merkezinde halk kültürü ve oyuncu olan bir ekolü yansıtan Eğilmez, çeşitli roman uyarlamalarına da yer vererek "saptamacı niteliği"ni ön plana çıkararak bu kulvarda da seçkin eserler ortaya koymuştur. Kayalı'ya göre; "Eğilmez'in sinemasını anlamlandırmak, yerli sinemanın kısa tarihini de anlamak gibidir", Kayalı bu durumu sinemaya kazandırdığı oyuncuların sayısının bolluğu ile açıklayarak Eğilmez'in yerli sinemanın temel özelliklerini eserlerinde barındırmasının yanında ona yeni bir boyut kazandırdığını söyler (Kayalı, 2006: 47).

Karakter oyuncularına başrol veren Kemal Sunal, Şener Şen, İlyas Salman, Halit Akçatepe, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Ayşen Gruda, Münir Özkul, ve Adile Naşit, gibi güldürü oyuncularının sinemada başarı kazanmalarında payı olan Eğilmez, filmleştirilmesi oldukça güç sayılan Rıfat Ilgaz'ın Hababam Sınıfı romanını 1975'te beyaz perdeye aktardı. Hababam Sınıfı'nın başarısı üzerine "Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı"(1975), "Hababam Sınıfı Uyanıyor"(1976), "Hababam Sınıfı Tatilde" (1977) ve son olarak da "Hababam Sınıfı Güle Güle"(1981) adlı dört devam filmi çekti.

1981'de Kanlı Nigar adlı müzikli oyunu sahneye koyan Eğilmez, bir süre uzak kaldığı sinemaya 1984'te yoğun ilgi gören "Namuslu" filmiyle geri döndü. Özellikle, Banker Bilo (1980) ve Namuslu (1984) filmleriyle, Türkiye'de toplumsal değişim bağlamında yaşanan temel sorunların toplum nezdinde yaşam modelleri ve alışkanlıklara etkisini, kendine has mizahi anlayışı ve mükemmel bakış açısı ile işlemiştir. Aşık Oldum (1986) adlı filmi sonrasında arabeskin en acımasız hallerini o mükemmel mizah işleyişi ile dile getirdiği "Arabesk" (1988) ile sinema hayatına son vermiştir. Arabesk'in gişedeki büyük başarısı ise, Eğilmez'in sulanan Yeşilçam arabeskine karşı bir eleştiri dozunda ayarlamalarla yaptığı bu film gerçekten Yeşilçam'da arabeskin tüm aşamalarını fazlasıyla barındırır nitelikte olay örgüleri ve bilindik repliklerle Arabesk kültürde şöhret olmanın, acı çekmenin tüm basamakları fazlasıyla işlenmiş bir eserdir. Bu filmde (Eğilmez Arabesk'inde); uğursuzluk para ile başlar. Para bir kirdir onu elinde tutan bıraksa dahi o pislığe bulaşmış ve bereketi

kaçmıştır. Bundan sonra bütün talihsizlikler onunladır. Özel olarak seçilmiş arabesk tabirler, başrolde oynayan Şener Şen'in şarkı söyleyiş tarzı abartılı dans modellemeleri vs. arabeske mizahi ama kesinlikle profesyonel bir eleştiri tadındadır.

Kemal Sunal Güldürüleri, yerli komedinin en belirgin örneklerinden olarak halk sinemasının öncülerinden olmuştur. Şener Şen'in oynadığı ses getiren bir kısım filmler de yeni Türk sineması çerçevesinde nitelenebilecek eserlerdir. İşte burada, Ertem Eğilmez ile onun çizgisinden hareket alanı bulan Yavuz Turgul ve Nesli Çölgeçen'in yönetmenlikleri ile Ertem Eğilmez'in "Namuslu"sı birebir örtüşmektedir. Bu da yerli halk sinemasının, Yeni Türk Sineması olarak Eğilmez tarafından yeni bir boyuta taşındığının göstergesidir. (Kayalı, 2006:48) Gürmen, Kayalı'nın "Halk Sineması" veya "Yeni Türk Sineması" olarak adlandırdığı bu tarza popüler sinema adını vermiştir. (Gürmen 2001: 95)

Ertem Eğilmez, Arzu Film Ekolünü merkezde ailenin bulunduğu ve ailenin kurumsallığı çerçevesinde kalarak büyüğün sözünün geçtiği, durumlara sabırlı yaklaşan karakterler ile süslemesinin yanı sıra, karakter ve karakterleri dış dünya ile ilişkisi anlamında genel durumlarındaki değişimleri olay örgüsü içerisinde zıtlıklar bağlamında bolca kullanmıştır. Köylü – kentli, zengin – fakir, güçlü – güçsüz gibi zıtlıklar, filmlerindeki mizah ögesinin yerleştirilmesinde birinci dereceden etkilidir. Karşıtlıklar Turgul anlatısında da belirgin bir biçimde kendisini göstermektedir. Bu formda bir anlatı en başta, Güldürü geleneğinden esinlenen Eğilmez'in Türk seyirlik oyunlarından beslenerek filmlerini oluşturmasıyla karşımıza çıkar. Karagöz, meddah ve orta oyunu gibi türleri içeren Türk seyirlik oyunlarında mizah genel olarak sesten ve hareketten doğmaktadır. Bu unsurlar ise oyunlar içinde kahraman merkezli verilmektedir. Yani, komiğin merkezi tam da Karagöz'ün kendisidir. Karakterlerin güldürü öğelerinin oluşturulmasıyla Türk seyirlik oyunlarındaki kahramanlar arasındaki ilişkiyi paralel olarak kullanan Eğilmez filmlerinde iki kahramana dayalı olay örgüsü Yavuz Turgul sinemasında da iki kahraman – iki duruma karşıtlıklar verilerek karşımıza çıkmaktadır. Filmlerin mizahi yönünün oluşturulduğu bu yapı, Turgul'un Eşkîya, Muhsin Bey filmlerinde güldürü ögesinden ziyade karşıtlık durumları içerisinden kurulduğu dikkatimizi çekmektedir. Filmlerde kahramanların birbirleriyle kavgalı halinde olması ancak iç küsmeden hemen barışmaları karagöz- Hacivat oyunlarında olduğu haliyle karşımıza çıkmaktadır. Eşkîya filminde Baran'ın İstanbul'u tanımadan Keje'yi arayıp

kaybolması Cumali'nin, *"Ne halin varsa gör."* ifadesinden sonra Baran'la hiçbir şey olmamış gibi ilişkilerini devam ettirmesi, bunun yanında karşılıklı bir erkek dostluğunun sürdürülmesi seyirlik oyunlarına paralel olarak Ertem Eğilmez sinemasında da ortak belirleyebildiğimiz zıtlık durumlarından birisidir.

Ertem Eğilmez Arzu Film'de yapımcılığı ile kendisini gösterir. 1970'lerin 2. Yarısından sonra, "Ertem Eğilmez Güldürüleri" artık "Arzu Film Güldürüleri" olarak karşımıza çıkar (Dorsay, 1989: 190). Bir yapım şirketi bünyesinde Eğilmez'in çizgisinde hareket alanı bulan bu halk sineması ekolü, yeni yapımcı ve senaristlerin eli altında şekillenmeye başlar. Örneğin Sadık Şendil tarafından yazılan "Oh Olsun" (1973), "Salak Milyoner" (1974) senaryoları yeni senaristlerin varlığını ortaya çıkarır.

Yavuz Turgul 70'lerin 2. Yarısından sonra Arzu Film bünyesinde senaryo yazarlığına başlar. Arzu Film'in güldürü çizgisine uygun eserler yaratan Turgul, senaryo yazarlığının yanı sıra yönetmenlik vasıflarını da burada güçlendirmeye başlar. Bu ekol içerisinde yine Turgul'un senaristliği ile Kartal Tibet'in ilk yönetmenliğini yaptığı "Tosun Paşa" (1976) Arzu Film'in yapımcılık anlamında adeta bir fabrika haline geldiğini kanıtlar niteliktedir. "Sultan" (1978) filmi de Turgul ve Tibet öncülüğünde vücuda gelen verimli bir başka film olarak karşımıza çıkmıştır. Sultan Filmi bize, Bu ekol içerisinde parlayan Turgul'un, halk sineması dizininde Sultan öncesinde güldürü ağırlıklı olsa bile sultan ve sultan filminden itibaren temalarını topluma mal olmuş günceler ile yansıtmaya başladığı, toplumsal durumları belirtme ihtiyacı duyduğu, Yeni Türk Sineması içerisinde kendisine bir çizgi bulduğunu kanıtlar niteliktedir.

... *"Sultan" günümüz Türkiye'si'ndeki çeşitli düzeydeki, olgulara yaslanan senaryosu ve yapısıyla popüler bir komedinin, bir halk güldürüsünün işlevi üzerinde yeniden düşünmeyi gerektiriyor. Bu tür güldürü, kuşkusuz, bazı olumsuz örneklerin bayağılığının ötesinde belli bir toplumsal ve politik işleve sahiptir, sahip olabilir. "Sultan", büyük kentlerdeki gecekondu semtlerinin sorunlarından, büyük kentlerin arsa spekülasyonuna, kırsal yapı (kentte süren kırsal yapı) içinde, yalnız bir kadının, çocuklu bir dulun geleneksel ahlak ve cinsellik kısılcındaki bunalımından, duygularını Orhan Gencebay şarkılarıyla dile getiren minibüs şoförüne dek, birçok doğru gerçek ve güncel gözleme dayanıyor. Tıpkı 1930 – 40'lardaki Amerikan komedisinin veya 1950 - 60'lardaki İtalyan güldürüsünün geniş ölçüde toplum gerçeklerine yaslanmaları gibi.*

Güldürürken düşündüren, bilinçleyen bir güldürü anlayışı ve onun iyi bir örneği “Sultan”... (Dinçer (der.) 1996, 110)

1.4. ARZU FİLM İÇİN YAZDIĞI SENARYOLAR

Turgul senaryoları Arzu Film ekolü çerçevesinde oluşturulmaya başlanmıştır. Arzu Film Güldürüleri olarak anılan komedi türündeki filmler, yerli halk sinemasının en başat örneklerini vermiştir. Ertem Eğilmez çizgisinde kendi tarzını oluşturan Turgul, toplumsal sorunları karşıtlıklar kurarak ve bu karşıtlıklar içerisine mizahı ekerek izleyiciye sunar. “Süt Kardeşler” (Ertem Eğilmez)’de olduğu gibi bir mizahi çizgide yazdığı senaryolardan ilki ve Arzu Film bünyesindeki ilk senaryosu “Tosun Paşa” (Kartal Tibet 1976)’da Eğilmez’in tarzı birebir örtüşmektedir. Şekerpare’de (Kartal Tibet 1983), aynı şekilde başarılı bir mizahın işlenişinin yanında, halkın yönetime uyma noktasında amir rolündeki Şener Şen’in masum esnafı haraca bağladığı ve halkın da bu durumu padişaha duyulan korku neticesinde razı oluşlarını işler.

Sultan (Kartal Tibet 1978), filminde, kırdan kente göç sonucu gecekondulaşma, sermaye sahipliği, zengin – fakir içerisinde harmanlanan doğal arabesk tadında bir aşk, ve bunların bütününde kurulmuş çıkmaz sokak tadında bir olay örgüsü belirmektedir. Bu da bize Sultan Filmi’nde Turgul’un toplumsal yaşantı içerisinde sıkışmış insanların sorunlarını anlattığı ilk kır – kent ikiliği izlerinin belirdiği, bu eseri sayesinde tam manası ile kendi tarzını oluşturmaya başladığı ilk film olduğunu söyleyebiliriz.

Erkek Güzeli Sefil Bilo’da (Ertem Eğilmez 1978) başlangıçta iyi niyetli birisi olan Bilo, ağılık ve çevre baskısı ile eşkiya olur. Köylerdeki yerleşik baskı sistemini eleştirirken Banker Bilo’da olaylar kırdan kente doğru kayarak gelir. “Her iki Bilo”da da en baştaki temiz ve masum hal buharlaşarak tamamen toplumsal sistemin değiştirdiği şehirli birer kapital haline gelir. Bu tarz bir zıtlık filmdeki serüvenini basitten, akıcıdan karmaşığa doğru bir bağ kurarak izleyicide merak uyandırır. Her iki Bilo’da da temel özellik, karşısındakini alt edebilmek için tüm inanılan değerlerden vazgeçilir. Karşı kutba geçilip onunla onun şatlarında savaşıp galip gelinmiştir.

Hikayesi Rıfat Ilgaz'a ait olan uyarlamasının Turgul'ca yapıldığı bu serinin son filmi olan "Hababam Sınıfı Güle Güle"de doğulu öğretmen tiplemesini bir farklılık olarak aynı okul çatısında birleştirir. Bu da bize Turgul senaristliğinde kültürel düzey ve

rijitliklerin çatışmasını doğu - batı formunda bir ikilik yaratma açısından çok önemli olduğunu gösterir.

Züğürt Ağa (Nesli Çölgeçen, 1985), Şener Şen'in başrolü ile Turgul senaryosunun birleşimi sonucu ortaya çıkan eser, kırdan kente doğru bir yer değiştirme ile beraber insanlık durumları, statü ve hayat değişimini de konu alır.

"Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni" (Yavuz Turgul, 1990), kendi sinematik anlayışını aksettirerek yazdığı bu senaryosunda, toplumsal sorunları konu alan sinematik konuların popüleritesini, aşk filmlerinin düşen trendi ile yarıştırmak, aşk filmi çekmekten sıkılmış olan Haşmet'in (Şener Şen) kararlılığını anlatır.

Yine Yavuz Turgul'un kendisinin yazıp yönettiği "Muhsin Bey" (1987) filmi, "Züğürt Ağa" ve Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni"nde olduğu gibi, başat karakterin sevmeyi, yakın durmadığı insanlık durumlarına ve tarzlarına idealleri uğruna bürünmeleri, Turgul işlemlerinden birisidir. Türk Sinema Tarihi açısından çok önemli sayılabilecek "Muhsin Bey", Turgul sinemasına dair ne varsa bize sunmaktadır. Zira, Turgul sinemasını oluştururken konu bakımından kendisinin senaryo anlayışını ele vermesi açısından bu üç eser çok önemli kabul edilmektedir.

Liberal politikaların 1980 sonrasında hız kazanması, tecimsel anlamda iş sahalarının artması, nüfus artışı, popülist tüketim ve ekonomideki iyileşme, üretim ve çıktı konusunda yaygınlaşmalar vb. olumlu sosyo-ekonomik gelişmeler sonucunda sinema yapımcıları ve yönetmenler de 80 öncesinin hem konu sığlığı, hem de maddi imkansızlıkları nedeniyle, geriden ilerleyen sinemayı canlandırmak amacıyla açık bir saha olan reklam ajansçılığı yolunda ilerlemeye karar vermişlerdir.

Turgul da bu dönemde Arzu Film ile bağlarını devam ettirerek Man Ajans Thompson'da metin yazarlığına başlamıştır. 1993'te kendi kurduğu Medina -Turgul Reklam Ajansı ile reklamcılık sektöründe tanınır. 1994'te DDB Needham World wide Communication Group ile Ortaklık kurarak bu sahada çeşitli ödüllere talip olmuştur.

Halihazırda sinema yapımcıları birikimlerini bu alanlarda değerlendirmeye başladığında, bu yeni saha üzerinde, yeni yeni teknikler oluşturarak sinema ekipmanları ile reklamlar çekilmiş ve reklamcılığa özgü etkileyici kısa mizansen yapısı da geliştirilerek sinemada yeni üslup ve teknik yöntemlerin oluşmasına ilham vermesiyle her iki alanda da hem ekonomik, tematik, teknik ve yetişkin eleman temini konularında

çift yönlü gelişmeler yaşanmıştır. Bunun sonucunda, Teknik anlamda yükselen filmler konu içeriğini izleyiciye daha iyi aksettirerek gişe sayısını arttırmıştır.

1.5. 1980 SONRASI TÜRKİYE VE TÜRK SİNEMASI

1.5.1. 1980 Sonrası Değişen Toplumsal Yapı ve Kültürel Ortamın Türk Sinemasına Yansıması

Türk sinema tarihi içerisinde Yeşilçam sineması kendine özgü refleksleri ile uzun yıllar Türk sinemasına itici güç oldu. 1950 1960 yılları arası sinemamız olgunlaşmaya başladı. Dünya genelinde sinemanın ilk mamüllerinin verildiği yıllarda olduğu gibi 1920' lerden 50'li yıllara kadar Türkiye'de hem üretim hem de tüketim bağlamında, ticari ve koşullu bir alt yapısı henüz oluşmadan ülkemize giren sinema, deneysel ve sanatsal bir çıktı olarak kabul görmektedir. Fakat 60'lı yıllarda kendi benliğine kavuşan sinema içerik bakımından ulusal bir küspede görünmeye başladı. Yavaş yavaş kendine kitle edinen sinemamız yerini 70'li yılların sevilerek takip edilen melodramlarına bıraktı. Bu döneme, sinema tarihimizde yer edinen sinemacıların yetişme çağı diyebiliriz. 1980'lere gelindiğinde de Maktav'a göre, 12 Eylül Türk sineması açısından iki büyük önem taşımaktadır. Öncelikle “depolitizasyon süreci”⁷ne sokulan Türkiye'de toplumsal zihniyetin değişimi sinemayı etkilemiş ve 80 sonrası diye adlandırılan bir süreç başlamıştır. İkinci olarak ise 80'lerin ikinci yarısından itibaren artarda, 80 öncesi terörü ve 12 Eylül ile beraber gelen baskı yıllarını anlatan filmler çekilmiştir. Bu anlamda Türkiye'nin bir siyasal dönemi ilk kez böylesine yoğun bir şekilde sinemaya yansımıştır (Maktav, 2013: 61). Bu etkiyle 12 Eylül filmlerine yansıyan görüntülerde dönemin şartlarından farksız değildir.

Sinemaya artık dönüştürülmüş toplum ve geçmişinden kopmuş, gelecek düşünüyüp, umudunu kaybetmiş bireyler yansıdı. 1980 sonrası çekilen filmler ise aydının yalnızlığını, çevresiyle ilişkilerini, iletişimsizliğini anlatan içerikte filmlerdir. Buradan hareketle Toplumsal dönüşümün etkileri ve darbenin yarattığı iklimle sinema bireyin iç dünyasına, kişisel arayışlarına yönelmiştir ve daha çok yenilmiş, yanıltılmış, hayal

⁷ Depolitizasyon: Bir kurumun, sınıfın, grubun siyasetle ilişkisini kesmek anlamında kullanılmaktadır. Bu anlamda, 1982 Anayasası, halk nezdinde 61 Anayasasına oranla daha az katılımcı demokrasi modelini benimsemiş; yani depolitizasyonu (siyasetten uzaklaştırmayı amaçlamıştır) ön görmüştür.

kırıklığı yaşamış, yalnızlaşmış aydın bireylerin sorunlarına eğilmiştir (Maktav,2013:71). Yine 1980'lerle birlikte bir söylem nesnesi haline gelen arabesk bu dönem Türk sinemasında görülen bir başka yeni eğilimdir. (Evren,1985:9). 70'lerle birlikte ortaya çıkan ve 80'lerde ki sürece damgasını vuran, büyük şehre sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, görüntüler piyasasında kendine bir yer edinme, girdiği yabancı kültür içinde yolunu bulma, onu bozma ve kendine benzetme isteğinin adı olan “Arabesk”tir. Bu bağlamda arabesk şehirdeki yabancıya seslenmekte ve bir kent kültürü olarak değerlendirilmiştir. (Gürbilek,2001:25).

Arabesk'in popüler bir kültür olarak ortaya çıkmasının ardından çeşitli olumsuzluklar ortaya çıkmıştır. 70'lerde varlık gösteren ama 80'lerle birlikte söylem nesnesi haline gelen arabeskle bağlantılı olarak 80'lerin ikinci yarısında en çok yakınılan şeylerden birisi, büyük şehirlerin istilasıydı. Gecekondu daha öncede vardı ama İstanbul'un elden gittiği bahsi, en çok gecekondulaşmanın hızını kaybettiği 80'lerde dile getirildi (Gürbilek,2001:69). Bu bağlamda değerlendirildiğinde arabesk müziğin ilk ve kalabalık tüketicileri gecekondu olmuştur. Köyden kente göçle beraber tüketici kitlelerin giderek genişlemesi arabeski var etmiştir. Giderek tüketici kitleleri genişlemiş ve arabesk, hem kırsal alanda hem de kentsel orta ve alt sınıflar arasında yaygınlaşmıştır. Başlangıçta bir müzik türü olarak tanımlanan arabesk kavramı kültürün farklı alanlarını da kapsayacak şekilde genişlemiştir. Arabesk filmler de bunun en açık örnekleridir.

Tecimsel anlamda salon işletmeciliği ile sınırlı kalan Türk sineması, darbelere ve ithal filmlere karşı ekonomik ve yasal olarak korunmasız olduğu için 12 Eylül darbesi ve Hollywood filmlerinin iç piyasada yer bulması ile durağan bir seyir izlemekte idi. 80'li yıllardan sonra sinemasal dilin yeni üretim tarzları ve konu zenginlikleri Türk sinemasına çeşitlilik getirmiştir. İşte 80'lerin sonunda yaşanan gelişmelere paralel olarak Türk sinemasına yönelik politikalarda önemli kırılmalar yaşanmıştır. Sansür, devlet desteği, ortak yapımlar, telif hakları, yabancı sermaye girişi, ilgili örgütlerin kurulması, film yapım ve dağıtım ilişkilerinin düzenlenmesi konuları başta olmak üzere birçok noktada yeni eğilimlere girilmiştir (Hıdıroğlu,2010: 251). Bu aşamada, Yavuz Turgul "Eşkuya" filmi ile Türk sinema izleyicisinin dikkatini yeniden sinemaya çekmeyi başarmıştır.

1.6. TÜRK SİNEMASINDA KLASİK ANLATI VE YAVUZ TURGUL SİNEMASI

Yavuz Turgul senaryolarında sinemanın en çok kullanılan anlatı tarzı olan klasik anlatım tarzını kullanagelmiştir. Anlatılmak istenenin her sanat eserinde belli bir düzen içinde olması gerekliliği şarttır. Eserde bir serüveni sunabilmek için söylemler içerisinde birer uylasma, mantıklı saymaca uyumu diyebileceğimiz tutarlılık veya mantık oluşturma durumu esastır. Senaryoda benimsetilmek istenenin uylasma için mantıklı saymaca formunda ilkeli bir anlatı yapısının kurulması şarttır. Bu nedenle, senaryoda söylenenin uylasma son derece önemlidir. Göstermek istediği fotoğrafı, puzzle halinde parçalı olarak döken senarist; benimsetmek istediğini belli bir uylasma üzerinden saymaca yapmak zorundadır. Uylasmlar; geçmişten günümüzde ulaşan, ortak değerleri içeren, halkın özümsemiş olduğu, gelenek, töre, kurallar ve söylem alışkanlıklarını oluşturan yöntemler bütünüdür. (Oluk, 2008,77-78)

Senaryolarda klasik anlatı, serim, düğüm ve çözüm olmak üzere üç aşamada verilir. Senaryoda tüm olaylar bu üç aşama göz önünde tutularak verilir. Serim bölümünde olaylar ve durumlar hakkında izleyici bilgi sahibi olur. İstenilen sakinlik ve huzur belirtilirken kahramanın umutları bu bölümde izleyiciye yansır. Düğüm bölümünde ise, işler karmaşıklışıp çözümsüzlük hali hakimdir bu yolla serüven dramatik haliyle çıkmaz içerisine sokularak her şeyin nihayete ereceği çözüm kısmına top pas geçilmiştir. Bu kısımda ise her düğüm çözölüp olaylar netleşmiş senaryoda oluşturulan hikayenin sonu istenilen kıvamda sonlandırılmıştır. Bu aşamaların tümünde senarist, izler kitleden taraf edinme amacını dramatikleştirme yoluyla elde eder. Dili geçmiş zamanlı hikaye etme tekniği olayları izleyicinin içselleştirip taraf olup hükme varması hususunda tetikleyici konumdadır (Baran, 2001, 93).

1.7. BİR AUTEUR YAZAR OLARAK YAVUZ TURGUL

1.7.1. Auteur Kuramı

Temelde Auteur Kuram, “Politique Des Auteurs” olarak Fransa’da ortaya çıkmıştır. Önceleri kuramdan ziyade bir yaklaşım olarak benimsenmiştir. 1962’deki yeniden adlandırma deneyimleri sayesinde karışıklığı önlemek için Fransızcadan

İngilizceye çevrilirken Sarris'in tarifi ile 'Politique' terimi 'theory' olarak geçmiştir. Bu yolla Teori kelimesini destekleyenlerin ve muhaliflerinin birçoğu tarafından "Auteur Theory" kavramı sinemayı açıklayan bir üst başlık olarak görülmesini sağlamıştır. (Caughie, 1981, 22)

Yönetmen bağlamında ortaya konulan sanat sineması 1930'lu yıllardan itibaren büyük bir gelişme sürecine girmiştir. Yine aynı dönemde, sinemadaki yeni politikalarla birlikte, İtalyan yeni gerçekçi ve Fransız akımları ortaya çıkmıştır. 50'li yıllarda, zirveye ulaşan sanat sineması yönetmen odaklı ortaya konulmuştur. Bu bağlamda auteur kavramı öncelikle Amerika ve Fransa arasındaki ekopolitik nedenlerden daha sonra da Amerikan sineması üzerine düşünen ve yazan yine kendi ülke sinemasına tepki gösteren entelektüel bir grubun çabası sonucunda ortaya çıkmıştır. (Kolker, 2011, 168-170)

Film yapımının kolektif bir iş kolunu kapsamamasından dolayı eserin yapım hedeflerinde kitlelere yayılması, yapılan işin ses getirmesi büyük önem taşır. Bu bağlamda yönetmenin sadece filmi yönetmesinin ötesinde onun anlaşılması, tanınması ve analiz edilebilmesine sağlayacağı katkı II. Dünya Savaşı sonrasında "Auteur" kavramının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Kavramın ortaya çıkmasından sonra herhangi bir yönetmenin auteur olup olmadığını ölçmek adına çeşitli sorunlar ortaya çıkmıştır. Bu noktada, auteur kavramının bilimsel anlamda bir ayırt edici yöntem olduğu tezi şüphelidir. Andrew de özgür eleştiricilik kavramını ortaya atarak auteur kuramının daha çok filmleri analiz ederken sinema dilinin nasıl çözümlendiğiyle ilgili bir yöntem olarak ele almıştır (Andrew, 2000, 9-10).

Öykünme ve bireysel çaba, genel bir sanat eserine onun değerini veren temel nitelik olması hasebiyle, sinema sanatında da eseri oluşturma sürecinde yönetmenlik, senaryo yazarının kurduğu iskeleti ete kemiğe büründürmekle benzerlik taşır. Bir ekip ruhuna dayalı olan sinema oluşturma sanatında, yönetmenin ufkunda kişisel ön plana çıkmaktadır. Yönetmenin ufku ise Sarris'e göre teknik donanım, bireysel bakış ve içsel anlamla bağlantılıdır.

Teknik donanım; yönetmenin film dilini nasıl uyarladığı ile ilgili yeterliği anlamına gelirken, bireysel bakış; yönetmenin yaptığı filmde kendini hangi kodlarla ortaya koyduğu anlamına gelen ve onun yönetmen kimliği altındaki stilini yansıtan bir

niteliktir. Sarris'in ortaya koymuş olduğu üçüncü ve son özellik ise içsel anlamdır. Burada, yönetmenin ortaya koymuş olduğu malzeme ve kendine ait stili arasındaki çekişme önemli bir noktadır. Yani, yönetmenin dünya görüşü film yapımı esnasında ortaya koymuş olduğu malzeme ile uyumlaşma halindedir.

Sarris'in auteur kuramına yaklaşımından farklı olarak Andre Bazin ve Peter Wollen yapısalcılar adı altında kurama yeni bir bakış açısı getirmişlerdir. Özneyi gerçekleştirenin dil ögesi olduğunu savunan yapısalcı bakış, bireyleri dil kullanımı açısından metinsel kodlarla ifade etmişlerdir. Bu anlamda bireyin toplumsal yapı içerisinde tarihsel ve ekonomik süreçlere bağımlı olduğunu ifade ederek bu bağımlılıkta auteur kavramının bireyin özellikleri bakımından tutarlı olmayacağını savunmuşlardır. (Güngör, 2014, 6) Bu modelde yönetmenin film yapısı dışında özgün ve belirleyici bir etken olamayacağı konusunda görüş ortaya koyan Wollen, yapımcının görsel anlamı oluştururken temayı net yansıtmaya odaklanması gerektiğini savunur. Auteur kuramına yapısalcı açıdan bakan Andre Bazin ise, yönetmenin ufkuna tarihsel ve kültürel değerlerin varlığını da eklemiştir (Güngör, 2014, 84).

Auteur kuramı, "II. Dünya Savaşı sonrası, "Amerikan sinemasının derinlemesine incelemeye değer olduğu; üstün yapıtların yalnızca ticari bir pastanın üstünde bir krema tabakası oluşturan kültürlü bir elit, yani küçük bir grup yönetmen tarafından değil, çalışmaları dışlanıp unutulmuşa bırakılmış bir auteur'ler yığını tarafından yapılmış olduğu inancından" (Akt, Hıdıroğlu, 2011, 26) hareketle sinema dergisinde yazı yazan genç eleştirmenlerin yaşadıkları ülke sinemalarına eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirdikleri bir yöntemdir. Bu bağlamda, dergiye yazan genç eleştirmenler Hollywood sinemasından hareketle, bu sinemanın yönetmenlerini auteur olarak tanımlamışlardır.

"Her şeyden önce Auteur teorisinin, yönetmenlerin normal kullanılagelen teorilerinden ayrılan yönü, Ian Camreon'un Eylül 1962 tarihli "Filmler, Yönetmenler ve Tartışmalar" adlı makalesinde, bu konu hakkında ilginç bir yaklaşımı bulunmaktadır. "Bir filmi yazanın ayrıca o filmin yönetmeni de olduğu gerçeği, sonradan istisnaları ile ele alacağım, filme kendine özgü bir nitelik kazandıran kişidir de" (Akt. Sarris, 1962, 561). Bu durumda, auteur yönetmen filmi yazan ve yöneten kişilerin aynı kişi

olmasından ziyade filme kendine özgü bir bakış açısı kazandıran, kendi stilini onda gösteren kişidir.

Fransa'da egemen olan film yapımını reddederek, net bir biçimde Hollywood'u seven ve bunda da bir sakınca görmeyen eleştirmenler Amerikan sinemasındaki yönetmenlerin bazılarının sinemasının sanatsal nitelikte olduğunu ortaya atmışlardır. Bordwel ve Thompsan'a göre, bir auteur genelde edebi anlamda senaryo yazmasa da Hollywood'un standart sisteminin sınırlarını aşarak stüdyo yapımlarına kendi kişiliklerinin damgasını vurmayı başarmışlardır (Akt, Akçora, 2015,10). Yönetmenin senaryoya kattığı kişisel anlatısı, onun kendi zihni içerisindeki çağın öğretisini içermektedir.

Buradan hareketle yönetmenin kişiliği ile görüntü düzenlemesi arasındaki ilişkiyi Katz şöyle açıklamıştır, "Bir film bir sanat eseridir ve bir sanat eseri yaratıcısının kişiliğinin mührünü taşıdığı sürece, sinemada yaratıcı, herkesten çok, filme farklı niteliğini kazandıran farklı kişi, yani yönetmendir" (Akt, Ulusay, 1989, 188). Sinema tarihinin auteur'ların tarihi olduğunu ileri süren Sarris, film ile onu yaratan yönetmenin birlikte düşünülmesi gerektiğini ve bu durumun gerçekleşmesi halinde de iyi- kötü yönetmen arasındaki farkın ortaya çıkacağını savunmuştur. (Büker, 2010, 220)

Auteur kuramı, sanatçı merkezli bir kuram olarak sanatsal yaratım sürecinde kişinin, kişiselliğinin yansıtılmasına imkan veren bir yöntemdir. Ressam, resmini yaparken nasıl ki fırça ve boya ile duygularını, hislerini eserine yansıtıyorsa Auteur kuramının kurulmuş olduğu filmlerde de ürün olarak ortaya koyulan yapanın imzasını taşımakta ve onun kişisel özellikleri hakkında bize ip uçları vermektedir.

"... Kendimi ve sinemamı tanımlamak istemiyorum. Tanımlama işini başkalarına bırakıyorum. Ben bir senaryo yazıyorum, sonra gidip onu film yapıyorum. İyi ya da kötü bir şey çıkıyor ortaya. Tanımlar, tasnifler, kavramlar... Başkalarının işi" (Klavuz, 2004, 35). Şeklinde sinemasını tanımlayan Yavuz Turgul, yazmış olduğu senaryoları ve yapmış olduğu filmleri izleyici ile bağ kurabilen niteliğe sahip bir auteur yönetmendir. Yavuz Turgul'un Türk sineması geleneğinin olduğu klasik anlatı döneminden ve ardından profesyonel anlamdaki sinema yaşantısına başladığı Arzu Film'den beslenerek Türk sinema geleneğini kendi üslubu ile birleştirerek, kendine özgü kişisel sinemasını oluşturmuş olması onu auteur yapan en önemli özelliktir.

İKİNCİ BÖLÜM

KIR KENT İKLİĞİ BAĞLAMINDA BAZI KAVRAMLAR

İkinci bölümde, Turgul sinematografisinden bahsetmeden önce yapısal olarak toplumsal değişimin Türkiye'deki izlerinden bahsederek 1980'sonrası Türkiye'nin toplumsal yapısından söz edeceğiz. Bu yolla da, kültür ve kültürel kimlik, göç, göçmen kavramı, kentli ve taşralı olma kavramları açıklanarak, toplumsal değişim bağlamında kır kent ikiliğini Yavuz Turgul Sineması ve yönetmenliği üzerinden açıklamaya çalışacağız.

2.1. KÜLTÜR VE KÜLTÜREL KİMLİK

Kültür kelimesi, Fransızca culture; toprağı ekip biçme, tarım, terbiye, eğitim anlamlarından türemiştir Latince'de ise “Cultura” kelimesinden gelen kültür kelimesi, Türk Dil Kurumu sözlüğü'nde “Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin” şeklindedir. Kültür kelimesinin kavramsal boyut kazanması, onu tarihsel bir süreçte yoğunlaşarak elde ettiği maddi ve manevi hayata dair her şeyi kapsayan bir terim haline getirmiştir. Bu kapsam geçmişten geleceğe yönelik elde edilen tüm birikimiyle içinde bulunduğu toplumun karakteristik özelliklerini belirlemiştir. Zira; ilerlemeci yapısı sayesinde kültür, geçmişten elde ettiği kazanımların yanında kendisini geleceğe evirerek sosyolojik, ekonomik, politik ve birçok alanda kendisini dünya üzerinde var eder.

Kaplan'a göre Medeniyet ve kültürler, bir bütün teşkil ederler. Her medeniyet kendine has bir kültür ve sanat yaratır. (Kaplan M. 1983, 40). Bir toplumun köklü bir tarihe dayanması onu bir medeniyet küspesine sokmuştur. Bir medeniyetin kendine has olan inancı, örf ve adetleri, sanatı, algılama ve değerlendirme biçimleri o medeniyete dışarıdan bakıldığında toplamda birer özgünlük emaresi kazandırmaktadır. Burada “öz kültür” diye niteleyebileceğimiz bir kavram olan kültür belli bir toplumdan çıkmış adeta onun ana mayası olan, ortaya çıkmış olduğu toplumun benliğini üzerinde taşımaktadır. Bu noktada o toplumda yer alan gelenek, görenek, dil, tarihsel birikim gibi ortak

değerler, bu toplumun içinde bulunduğu kültürü diğer kültürlerden ayırt eden temel özelliği olarak görülmektedir. Kültürün temel taşıyıcısı olan insan da bu noktada içinde yaşamış olduğu toplumun kendine ait öz kültüründen benliğinde maya bulundurmaktadır. Ersöz de (1963:13), kültür ve medeniyeti açıklarken Medeniyetin kültürü oluşturmada bir etken olduğunu, kültürün de bu etki nihayetinde oluşan bir ürün olduğundan bahsetmiştir. Toplumlar içerisinde kendini var eden kültür kolektif olmanın yanında bireysel olma özelliğine de sahiptir. Bu anlamda birey içinde bulunduğu toplumda üretken konumda iken kültüre katkı sağlama bağlamında da toplumla etkileşim halinde olduğu için çeşitli sanat dallarında bireysel üretim sonucu kültüre katkı sağlar. *“Bir halkın düşünsel ve sanatsal (sanat, bilim, din vb.) ifade biçimlerinin toplamı, gündelik yaşamın içindeki düşünsel ve duygusal gelişim ve yaşam tarzı anlamına da gelir” (Wahrig, 2011 ,902).* Şeklindeki kültür tanımıyla Wahrig, kültür kavramında bireyin özgünlüğüne vurgu yapmıştır.

İrksal temellendirme boyutunda düşünüldüğünde kültürün milli oluşu ön plana çıkar. Milli kültür onu diğer toplumlardan ayırıp belirli bir milliyete indirgemektedir. Milli karakterin oluşturduğu kültür diğer toplumlardan farklılığını ortaya koyan milli olanı kastetmiştir. (Türkdoğan, 1983: 15-16).

Köklü medeniyetlerde gelenek inanç ve yaşam biçimleri açısından değişmez değerlere sahip olan toplumu bir arada tutan kültür günümüzde küreselleşme ile beraber sınırları kaybolmaya başlayan ortak kültürel değerler etrafında birleşen bir yapı oluşturmaya başlamıştır.

Dil aracılığı ile taşınan kültürün değişken olması tezinden hareketle, yine dil aracılığıyla geleceğe taşınır ve yaşatılır. Kültürün bir başka özelliği, toplumda ortaya çıkan yeni ihtiyaçlar neticesinde uyum yoluyla deneme ve problem çözme şeklinde düzeltmeler yapılabilmesidir. Toplumsal kontrol yoluyla kendi üzerinde değişim ve dönüşümler gerçekleştiren kültür, her türlü ihtiyaca cevap verirken çeşitli bağımlılıkları da ortaya çıkarır. Gelişen teknolojinin yeni bir kulvar oluşturduğu toplumlar arası bağımlılık durumları, küreselleşmenin bize yeni kültür öğeleri kazandırması ve var olan kültürel öğelerin yeniden yeniye üretilmesine sebep olmuştur. Bireyin ve toplumun kendisine dünyaya anlam katmasını sağlayan kültür, içinde bulunduğu toplumun her safhasında kendi fikrini söyler. Bireylerin çeşitliliği; kültürel farklılıkları, farklılıklar

ise; her sorunda değişik çözümleri beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda, farklılıklar kültürün kimlik aracı ile toplumda yer edindiğini açıklar. Toplumların kompleks oluşu ve birbiri ile farklılaşma çabası kültürü ile kimliklerin etkileşimli olduğunu gösterir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde kültürel kimlik kavramı özcü ve tarihsel olmak üzere iki farklı şekilde değerlendirilebilmektedir. Özcü algılamaya göre, kültürel kimlik tamamlanmış bir olgu, oluşmuş bir öz olarak değerlendirilmekteyken Kapsayıcı ve açık bir algılama olan tarihsel algılamaya göre ise, kültürel kimlik, üretilen, sürekli bu üretim sürecinin içinde olan, hiçbir zaman tümüyle tamamlanmamış, gelişmeye ve değişmeye açık bir olgu olarak kabul edilmektedir (Larrain 1995: 217). Mutlak olan kimlik, geçmişe ait olduğu kadar geleceğe de aittir. Bu özelliğine bağlı olarak sabit olmayan kimlik toplumsal süreç içerisinde sürekli bir değişim ve dönüşüm yaşamaktadır.

2.2. KİMLİK VE ULUSAL KİMLİK

Türk Dil Kurumu kimliği, Bir kimsenin aslında ne olduğu ile ilgili bilgi veren özelliklerin tümü olarak tanımlar. Sosyal psikolojide kendi gözünde ve başkalarının gözünde ne olduğunu ifade eden kimlik kavramının milli boyutu, milli kültüre denk gelmektedir. Tarihsel süreçte milli kültürün ürünlerinin oluştuğu odak nokta milli kimliğe sahip medeniyetlerdir. (Türkdoğan, 1983: 15-16). İnsana özgü bir kavram olan kimliğin iki temel bileşeni olan tanımlama - tanıma ve aidiyettir. Kendini tanımlama ve toplum içinde belli bir sıfatla, toplumsal olarak tanıma insani ihtiyaçtan doğan, insana özgü bir durumdur. Toplumsal anlamda tanınmanın en temel aracı böyle bir durumda öncelikle konuşma dili, ardından da yazılı bir dil ve bir kültürel tavidir. Toplumsal ve kültürel dünyanın oluşumu dil aracını gerektirir (Aydın 1998: 12).

Dilin taşıyıcısı olan millet unsuru ile ilgili ise bu konuda önemli çalışmaları olan Ziya Gökalp tanımlamıştır. Ona göre millet anlayışı, onun Türk toplumunun tarihi ve fiili gerçeğini kuramsal doğrulara dayandırarak nasıl bir milliyetçilik düşüncesi haline getirdiğini gösterir. Özünde Gökalp milleti oluşturacak gruplar ve kültürlerin öteden beri mevcut olduğunu kabul etmesi yani “ezeli millet” fikrinden yana olması, modern anlamda siyasi milletlerin sonradan ortaya çıktıkları olgusunu dikkate almamaktır.⁸

⁸ Ziya Gökalp, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçilirken Türk milliyetçiliğinin temel yapısını tarif eder. Bu izahı onu türk tarihinin en önemli düşünürlerinden biri yapmıştır. Ziya Gökalp’in milli kültürü tarifteki çabası Osmanlı dönemi ile sınırlı kalmamış, modern Türkiye’nin Türk kimliği tarifinin içeriğini

Gökalp, milletin, çağın en önemli siyasi kuruluşu olduğunu vurgulayacak, milli kimlikte vatana bağlılığın esas olduğunu savunacak ve milli kültürün halk kültürü olduğunu savunmuştur. (Karpas 2009, 328-333) Bu durum, milli bir kimlik çatısı altında birleşince bir toplumun siyasi eğilimlerini, yaşam biçimlerini yoğurarak devlet tarafından hakları elinde tutulan ulus kimliklerinin tarifine işaret etmektedir.

Milli kimlik kavramı, üzerinde barındırdığı tüm kültür öğelerine ideal yaşam tarzı ve politik bir yön eklediğinde küresel anlamda, kimliğin bir başka boyutu olan, bir devlet tarafından temsil edilen ulus kimlikleri oluşmaktadır. Ulus olabilmek, grup varlığını, iptidai aidiyet ve mensubiyet halinden en üst seviyede bir organik örgütlenmenin gerekliliğine kadar tüm ortak kültürel değerleri kullanarak mümkün olur. Dünya üzerinde bir milletin kültürü ile diğerlerinden farklı olarak kendini gerçekleştirmesi ulus kimliği bütünlüğü içerisinde gerçekleştirilir.

Küreselleşmeyle beraber kültürler üzerindeki etkisini yitiren “ulusal kimlik” kavramı, yerini küresel düzene hitap eden “çok kültürlülük” kavramına bırakırken toplum içerisindeki geçerli kültürel tabanları da modernite⁹ karşısında “alt kimlik / üst kimlik” olarak globale hitap eden yeni bir tüketim kimliği küspesi içerisinde eritmiştir.

Küresel gelişmeler sonucu oluşan kültürel dejenerasyon etnisite ve tinsel öğelerin hareketlilik kazanması, farklı arayışlardan ileri gelmektedir. Bu tarz dinsel ve etnik arayışlar, ulusal bir bütünlüğü bozma ihtimali taşıırken, anlaşmazlık durumlarında toplumları zora sokan problemleri de beraberinde getirmektedir. Farklı politik ideaların belirmesi toplumda halihazırda genel geçer olan değerlerin tartışmaya açılması anlamına gelir. (Gürkan, 2001).

Ulus devleti yapısının gelişimini tamamlayamadığı yapılarda, Kitle iletişim araçlarının teknoloji ile evrilmesi, kültürler arası iletişimin yoğunlaşması sonucu ayırıcı veya marjinal eğilimlerin ortaya çıkması muhtemeldir. Gelişimini

oluşturabilecek çok daha geniş bir yankı uyandırmıştır. Akçura'nın siyasal yaklaşımlarına kıyasla, sosyolojik bir bakış açısıyla milliyetçilik ve kimlik terimleri üzerinde kafa yoran Gökalp Batı düşüncesinde gördüğü teorik arka planı, Türk milletinin gerçekleri ve geleceği ile ölçerek tarif etmiştir. (Akt. Yıldırım, 2014, Köseoğlu 2002, 209; Ünüvar 2002, 30). Aslında, Akçura gibi Gökalp de dağılan Osmanlı İmparatorluğu'nda sonradan beliren Türk milliyetçiliğinin içeriğini belirlemek amacını taşımışlardır.

⁹ Modernite: Avrupa'da yaklaşık olarak 17. yüzyıl civarında ortaya çıkan, zamanla tüm dünyaya yayılan toplumsal değerler sistemine ve organizasyonuna verilen isimdir. Genel anlamda gelenek ile karşıtlık ve ondan kopuşun; bireysel, toplumsal ve politik yaşam alanlarının tamamındaki dönüşümü ya da değişimdir.

tamamlayamamış toplumlar, kitle iletişim araçları ve uluslararası ticaret ilişkileri bakımından etkiye açık bir tüketim kültürü biçimi, ulus kimliği içindeki kültürel dokuyu yıpratmaktadır.

Küreselleşmenin bir sonucu olarak yeni bir forma kavuşan ulus kimlik; ne yerel, ne küresel, ne geleneksel, ne de modernidir. Bunların tümü üzerinde kendini inşa eden yeni bir bileşimdir. Bu çeşitliliğinden ötürü hibrit bir yapıya kavuşan kimlikler, esasen adı, “modernite projesindeki asıl değişim” olan bu yeni sistemin işletilmesine katkı sağlayacak olan bireysel girişimlerden oluşmaktadır. (Önür, 2001:19-36).

Öz kimlik, kimlik sahibi bireyin zamandan bağımsız özünü temsil eder. Öz kimlik, bireyi benzersiz yapan niteliktedir. Onu diğerlerinden ayıran en önemli yönü belirgin bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Öz, kelime anlamı itibariyle Bir şeyin en kuvvetli veya kıvamlı bölümü ve bir şeyin yapısını kuran şey olarak tanımlanır.

2.3. MODERNLEŞME

Sosyal bilimlerde değişimin çerçevesini çizen bir kavram olarak nitelenen modernleşme, Şerif Mardin’in penceresinden bakıldığında, bağımsız bütün olarak ele alınamayacağı yönündedir. Mardin’e göre geleneksel kültür öğelerinin taşıdığı özellikler modern anlamda değişimleri beraberinde getirmiştir. Feodal düzenin yıkılması, Matbaanın icadı ve coğrafi keşifler tarihin belli bir birikim ardından dönüşüme uğramasını ifade eder. Rönesans’la ortaya çıkan zihni boyuttaki genişleme, sanayi devrimi ile pekişmiştir. Bu süreç sonucunda daha önce değiştirilemez denilen durumların artık insanların elinde olan bir şey olduğu düşünülmeye başlanmıştır. Modern dönemin bu bakımdan getirdiği yeni soluk, üretim süreçlerinden insan ilişkilerine varana dek büyük bir hızla dönüşüme işaret etmektedir. (Mardin, 1999: 124-127)

Sanayi Devrimi, kapitalist üretim biçiminin başlangıcı olarak kabul edilen ham maddeye şekil verilerek seri üretimin bant üzerinde yapılmasının başlangıcıdır. Sanayi Devrimi sonucunda teknolojik gelişmeler ile endüstriyel ürünler “kısa sürede, çok sayıda ve düşük maliyetle” üretilmesini mümkün hale getirmiştir. Maliyeti düşük ürünlerin fazlaca üretimi, ürünlere olan talebi arttırmış ve ürünlerin herkesçe kullanılmasını kolaylaştırmıştır. Üretim tüketim sarmalının genişlemesi malların kolay

ve ucuz bulunduğu fabrikaların kurulduğu şehirlerine doğru bir göç hareketi başlatmış, bu da kapitalizm açısından değerli olan taşradan kopuşu yani kentleşmeyi beraberinde getirmiştir. (Çiçek, Aydın, Yağcı, 2015: 275)

Kentlerde yoğunlaşan endüstriyel oluşumlar, toplumda beliren bir hareketlenmenin kaynağı olmuştur. Bu durum modern bir toplumun ortaya çıkışının başlangıcı olarak kabul edilebilir. Zira; modernleşmenin en kolay ölçülen yanı, kentli nüfusun kırsal nüfusa göre daha yoğun olmasıdır. Endüstrileşme ve kentleşme ile ortaya çıkan göç durumu toplumda sınıflaşma ve örgütlenmenin önünü açarak işçi sınıfını yönetimin karşısına koyacaktır. Modernleşme bu yönüyle köyden kente göç ile yaşanan zihinsel ve kültürel değişimi ve bununla beraber teknolojinin gelişmesi, sanayileşme ve ticaretin yayılması amacıyla ekonomide meydana gelen bütünleşmeyi anlatan bir kavramdır¹⁰ (Çiçek, Aydın, Yağcı, 2015: 275). Bu noktada, modernleşme geleneksel toplum tipinden modern-sanayi toplum tipine geçiş sürecidir (Köker, 2009: 98). Bu yolla, modernleşme hem bireylerin hem de toplulukların genişleyen piyasa koşullarında kendilerine yer edinmek için geleneksel durumlarından kurtulmaları gerektiğini açıklar.

Modernleşme Türkiye’de “batılılaşma” olarak anılmaktadır. Modernleşmeci Türklerin özdeşi kurdukları şey; batılılaşma yoluyla uygar Avrupa’da kendilerine bir konum belirleme amacıdır. Onlara göre modernlik, Avrupa’yı modern yapan ne varsa tümüyle kucak açmaktır. (Keyder,1993: 19-33).

Kasaba'nın aktardığı gibi "Birçok Osmanlı; Jöntürk ve Kemalist liderin kafasında da insanların dış görünümü, caddelerin temizliği, kurumların türü ve niteliği gibi biçimsel değişim unsurları modernleşmeyle eşanlamlıydı. Örneğin 1829'da siviller için uygun ve zorunlu başlık olarak sarığın yerine fes benimsendi, cüppe ve yemeni yerini setre- pantolon ve siyah deri potine bıraktı. Mehmet Kamil Efendi 1859' da deyim yerindeyse Osmanlı reformunun gastronomik temellerini atarak ilk Osmanlı yemek kitaplarından birini yayımladı. Melcetü'l- Tabbahin adlı bu kitabın ön sözünde hayat şartlarının değişmesi yüzünden artık eski yemeklerin yetmediğinden yeni hayata göre Batılılardan yeni bir mutfak tarzı almamız gerektiğinden söz ediliyordu" (Aktaran Kasaba, 1998: 30-31). Cumhuriyet'in ilk yıllarında ise bu kez fes tutuculuğun simgesi

¹⁰ Modernleşme kuramı, kapitalizme kendi başına geçemeyen Batı dışı toplumların değişme süreçlerini açıklamak üzere, II. Dünya Savaşı sonrası geliştirilmiş bir 'toplumsal değişme kuramı' niteliğindedir (Özbek, 1992: 33).

haline geldi ve 1925'te Şapka Kanunu'yla fes yasaklandı. Mustafa Kemal, bu girişimin gerekçesini, “fes milletimizin başında cehil, gaflet ve taassubun ve terakki ve temeddün düşmanlığının alametifarikası gibi telakki” olunuyordu, sözleriyle ifade ediyordu (Aktaran Kasaba, 1998: 30-31).

Türkiye'de modernleşme hareketlerinde kadınların da bu noktada önemli bir etkiye sahip olduğu görülmektedir. Çünkü Türkiye'de modernleşme süreci kadının geleneksel kalıplardan ayrılıp, giyimi, konuşma tarzı, baskılardan kurtulmasıyla mega kent İstanbul'un simgesi haline gelen, emek verdiği bir işi ve bir geliri olan, yüksek binalar arasında kariyerini yükselten kadın gözükmemektedir. Modernleşme süreciyle beraber çarşafının altında vücudunu, duygularını gizleyen kadın artık Batılı denebilecek tarzdaki kıyafetleriyle duygularını ve ihtiyaçlarını tercih yaparak ortaya çıkaran modernliğin simgesi haline gelecektir.

1980-1990 yılları arasında, siyasi ve ekonomik değişimlerin yarattığı ılımlı atmosfer, teknolojik ilerlemelere bağlı olarak iletişim araçlarının yaygınlaşması ile bilgiye ulaşma imkanları artmıştır. Toplumdaki yapısal değişimler bağlamında düşünüldüğünde bu yıllar, modernizm ve postmodernizm arasında bir ara form dönemi olarak, eskiyi anmaktan ziyade ondan kopuşu ve ayakları sağlam basan, rağbet gören yeni küresel eğilimlere uygun olma durumlarını yansıtmaktadır.

Bulunduğu jeopolitik konum özelinde, Türkiye çeşitli ekonomik ve politik çalkantılar içerisinde kendini var etmeye çalışmıştır. Sosyalizmin çöküşü ve Neo-liberal politikaların ilerlemesi ile ekonomide özgürlükçü girişimler gerçekleşmesine rağmen yeni ekonomi hedeflerinin sektöre uğraması, enflasyon konusunda başarısızlık ve iç politik çalkantılar gibi bu sürece etki eden faktörlerin sığılığı neticesinde durum Avrupa toplumları ile aynı olmamıştır.

Modernleşmenin ne olduğuna, Türkiye'de modernleşme hareketlerinin hangi kulvarlarda ilerlediğine değindikten sonra Yavuz Turgul filmlerinin Türk modernleşme hareketlerinin yoğun yaşandığı dönemlere denk gelmesi sebebiyle Türk sinemasına katkısını görebilmemiz için onun sinema filmleri üzerinden gideceğiz. Sinema biçim dili üzerinde bir modernleşme okuması yapmak zor olacağı için bunu araştırma konusu gereği, özelde; Yavuz Turgul'un filmlerinde kır kent ikiliği kapsamında ele alıp, onun

anlatısında kurmuş olduğu çatışmalı durumu kentli ve taşralı olmak kavramları üzerinden değerlendirilecektir.

2.4. TOPLUMSAL DEĞİŞİM BAĞLAMINDA GÖÇ

Halk arasında en basit anlamıyla barınılan bir yerden başka bir yere gitmek, taşınmak anlamına gelen göç kavramı, algıdaki değişim ile başlayan, mekânda yer değiştirme ile devam eden ve varılan yere uyumla tamamlanan bir süreçler bütünüdür (Demirel, 2004, 7).

Göç ile ilgili olarak ilk kavramsal yaklaşım İngiliz nüfus bilimcisi Robert Maltus tarafından gündeme getirilmiştir. Nüfustaki artışı göç kavramıyla ilişkilendiren Maltus, “Bu göç hareketi bir anlamda isteğe bağlı göç olarak nitelendirilmiştir. Bu nitelendirmeye karşılık Marks, üretim güçlerinin baskısından kaynaklanan zorlanmış göç olgusunu dile getirerek Maltus’un karşısında yer almıştır”(Tosun, 2006: 14). Genel anlamda göçün bir coğrafi anlamda mekan değişikliği olduğu tezinden hareketle “İlkel dönemlerden günümüze, ortaya çıkan farklı biçimleriyle toplum ve toplulukların yaşam evrenini şekillendiren göç olgusu en genel anlamıyla coğrafi mekân değiştirme sürecinin sosyal, ekonomik, kültürel ve siyasi boyutlarıyla toplum yapısını değiştiren nüfus hareketleridir” (Özer, 2004,11). En temel anlamıyla bir yerden bir yere gitmeyi ifade eden göç kavramı aslında altında toplumsal, ekonomik, sosyal, siyasal nedenlerin yattığı derin bir anlamı ve etkileri olan bir kavramdır.

Toplumsal olarak değişimle ilişkilendirilen göç kavramı sosyolojik açıdan değerlendirildiğinde, insan ya da insan gruplarının¹¹ zaman ve mekân değiştirmeye eyleme geçtiği, eylemin bitmesinden sonra da etkilerinin devam ettiği bir süreçtir. İnsanları eyleme geçiren şeyin bir etki ya da itici güç olduğu varsayımından hareketle doğal ve toplumsal çevre önemli nedenler olarak gösterilebilir. O halde göçü başlatan şey tamda bu noktada sosyo - kültürel veya ekonomik ihtiyaçlarına cevap bulamayan bireyler içinde yaşadıkları ortamı, coğrafi yeri reddedip yeni yerlere, mekanlara gitmektedirler. Sosyolojik yaklaşımla ele alınan göç kavramı mekânsal değişikliğin ötesinde kültürel bir olgu ve süreçler toplamıdır. “Çeşitli toplumlardaki keşifler icatlar

¹¹ Göç eden kişiye ya da kişilere denen göçmen kavramı, bireylerin ya da grupların sembolik veya siyasal sınırların ötesine yeni yerleşim alanlarına ve toplumlara doğru kalıcı hareketini içeren (Marshall, 1999: 685). Bu hareketi ortaya koyan ve süreci başlatan muhacirdir.

ve kültürel gelişmeler birbirinden bağımsız veya birbirine paralel değildi. Keşifler, icatlar ve kültürel gelişmeler, belli bir yörede, tarihin belli bir döneminde ve belli bir toplumda bir kez yer alıyor, oradan komşu toplumlara ve dünyaya yayılıyordu. Tıpkı, suya atılan bir taşın neden olduğu halkaların genişleyerek dağılıp yayılması gibi” (Güvenç, 1972, 78). Özellikle antropoloji uzmanlarının göçün yayılma (difüzyonizm) kuramıyla açıklamaya çalıştıkları göç, bu noktada kompleks yapısıyla önemli bir kültürel olgudur.

En başlarda kültürümüzün temel dayanaklarından olan olsa yayla kültürünün getirdiği ve geleneksel yaşam biçimimizin bir ögesi olan göç, ekonomileri tarıma ya da hayvancılığa dayanan insan toplulukları için yatay bir hareketlilik niteliğindeydi. Buradaki önemli nokta yatay hareketlilik içinde mekân ve zaman değiştiren bireyler için yeni umutlara açılan yeni kapılar mutluluk kaynağıydı. Fakat dayatılmış veya empoze edilmiş zorunlu göç olayı ise, ülkelerin kendi çıkarları doğrultusunda ülke insanına uygulamış olduğu sosyo- kültürel, ekonomik ve siyasal yaptırımlar sonucu kurulu düzenlerini terk etmek zorunda kalan ve bu durumdan mutluluk duymayan insanların yaşamış oldukları süreçtir. O halde diyebiliriz ki, göç kavramı ekonomik, toplumsal, siyasal, çevresel, kültürel ya da bireysel çok çeşitli nedenlerle (boş zamanları değerlendirme/ dinlenme, aile parçalanması, çatışma, şiddet, terör, korku ve töre vb.), bir yerden başka bir yere yapılan geçici, kısa ya da uzun süreli yerleşim ve barınma amacı güden, istemli/zorunlu bir yatay hareketlilik ve toplumsal değişme sürecidir (Çakır, 2008, 240).

19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan endüstri devrimi ve sanayileşme ile birlikte bu değişim ve dönüşüm dönemin gelişmemiş ya da az gelişmiş uluslarını da hareketlilik ve yer değiştirme bağlamında evrilmesine neden olmuştur. Köylüler kırsal bölgelerden ayrılarak birer sanayi işçisi olarak büyük sanayi kentlerine, merkezlerine göç edip yerleşmişlerdir. Bu dikey hareketlilik süreci yalnızca mekanların değişmesi ile sınırlı kalmamış, kurumlar, statüler, sınıf düzenlerinde (sınıfsal yükseliş, sınıfsal düşüş) de değişmesine neden olmuştur. Köyden kente göçle beraber hızlı kentleşme süreci beraberinde toplumsal huzursuzluklara da yol açmıştır. Şöyle ki, “kentler, daha önce görülmemiş bir oranda ve rahatsız edici bir biçimde gelişti, büyüdü, karmaşıklaştı. Önceleri homojen ve nüfus yoğunluğu az olan bu kentlerde birbirine sıkı bağlarla bağlı geleneksel küçük topluluklar, bunların gelenek, görenek ve adetleri zorlukla

yaşayabiliyordu. Giderek heterojenleşen, karmaşıkleşan bu tür kalabalık kentlerde toplumsal ve kültürel sorunlar, daha önce hiç görülmemiş bir başıbozukluk ve azgınlık içinde yaşanmaya başlanılmıştır” (Çakır, 2011,134). Yavuz Turgul sineması da bu bağlamda köy- kent, eski-yeni, geleneksel-modern kültür arasında sıkışıp kalmış bireylerin, yaşadıklarını izleyiciyle buluşturması yönünden işlenmeye değer görülmüştür. Göç olgusunun olumsuz sonuçlarının da görülebildiği Turgul filmleri ile göçler sonucunda sanayileşmiş, insan yaşamını kolaylaştıran koşullara ve olanaklara sahip kent merkezleri ve bunlara bağlı orta ortaya çıkan konut, gecekondu ve varoşlar olumsuz oluşumlar olarak değerlendirilebilmektedir. Yine gecekondu ve varoş bölgelerinde altyapı yetersizliği, işsizlik oranının yüksek oluşu, barınma ve yoksulluk, “geçiş ve yoksulluk kültürünün” yarattığı anomik davranışlar, çocuk suçluluğundaki yükseliş, sokakta çalışan ve yaşayan çocukların yaşam kavgaları göçün bir başka olumsuz yönünü oluşturmaktadır. Farklı kültürlerden, etnik yapılardan kentlere özellikle de gecekondu ve varoş yerleşim alanlarına göç edenlerin, kendi özüne uygun kimlik arayışları, toplu örgütlenmeleri, kent kültürü ile sosyal bütünleşme yerine çatışma ve kimliğini kabul ettirme savaşımları olumsuz bir süreç olarak yorumlanmakta (Çakır, 2011, 134) ve Turgul sinemasında ele alınan konuların içeriksel olarak dayanağını oluşturmaktadır.

2.5. SİNEMADA KIR - KENT İKİLİĞİ BAĞLAMINDA KENTLİ OLMA VE TAŞRALI OLMA KAVRAMLARI

1980 sonrası değişime odaklanan yönetmenlerden birisi olan Yavuz Turgul, filmlerinde bu dönem içerisindeki toplumsal çözölmeyi, ekonomik dönüşümü doğu-batı, taşralı-kentli, geleneksel-modern, eski-yeni gibi kavramların çatışmaları üzerinden vermektedir.

Kır- kent yaşamı fiziksel görünömleri, bireylerin yaşam şekilleri, uğraşları, meslekleri, mülkiyet durumları bakımından farklılık arz etmektedir. Bu bağlamda “kırsal” kavramı tarımsal üretimin yerel ekonomiye hâkim olması, toplumsal yeniden üretim ve toplumsal mücadele örneklerinin tarımsal üretim aracının mülkiyeti ve denetimi tarafından meydana getirilmesi ve kolektif tüketim araçlarının ekonomik olarak sağlanamaması nedeniyle nüfusun kırsaldan çok kentsel alana yerleşme zorunda bırakılması durumlarına gönderme yapmaktadır (Urry, 1995,58). Kırsal kavramı

toprağın ekilip biçildiği, işlendiği düşüncesinden öte bir yaşam şeklidir. Bu noktada kırsalda yaşayan ve “köylü” diye adlandırılan bireyler sadece üretim bakımından orali değildirler. Yaşam şekilleri, izole edilmiş dünyaları, dışa kapalılıkları, geleneksel eril söylemin sürdüğü ilişkilerin birebir, yüz yüze ve sıcak olduğu topluluklardır. Bunun karşısında kent, binalardan, fabrikalardan oluşan işyerleri, dükkanlar, okullar, yollar, barajlar gibi yapıların boy gösterdiği genelde insan eliyle ortaya çıkarılan karmaşık yapıları içermektedir.

Kırsal yaşamda insanların etraflarını çevreleyen doğal çevre, onlara üretimin gerçekleştiği ilk ve başat yer olarak sunulmuştur. Tek uğraşı toprak ve hayvancılık olan “köylü” zamanla ihtiyaçlarının değişmesi, toplumsal durumların getirdiği değişimler noktasında kırdan kente göç ederek oraya uyum sağlamak zorunda kalmışlardır. Bu noktada üretilenden fazla tüketilmesiyle beraber ortaya çıkan kentlerde, farklı alanlarda uzmanlaşarak, çeşitli işlerde işgücünü karşılayan bireyler “kentli” olarak karşımıza çıkmaktadır. Kentle beraber “samimiyetin aşınması, çatışma içeren ilişkilerin artması, ailevi otoritenin azalması, sözleşme temelli ilişkilerde artış, ortak yaşam ve kimliğe dayalı dayanışmanın yerini bireysel farklılıklara dayalı dayanışmaya bırakan bir kültür oluşmuştur. Bu unsurlar, aynı zamanda, kentin kırdan daha karmaşık bir yapıya sahip olduğuna işaret etmektedir” (Yaş, Güler, 2016, 8).

Kentli olma bu noktada tanımlanmış bir yaşam şeklinin ifadesidir. 1980’lerle beraber ortaya çıkan ve popüler olan arabesk kültürünün taşıyıcı olarak niteleyebileceğimiz kentler her yönüyle topluma hâkim olur. Gerek üretim biçimleri, gerek mekânsal özellikleri, binaları, iş imkanları ile kentler kentli olma, oraya uyum sağlama açısından önemlidir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde Yavuz Turgul’un sinemasına taşınmış olduğu zıtlıklar, çatışmalar kentli olma - köylü olma, modern ya da geleneksel olma, eski ve yeni olma ikilikleri üzerinden kurulmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YAVUZ TURGUL FİMLERİNİN KIR- KENT ÇATIŞMASI BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLENMESİ

3.1. GÖNÜL YARASI (2005)

3.1.1. Filmin Konusu

Bütün hayatını Anadolu'nun ücra köşelerinde öğrencilerine adanmış, bunun uğruna karısı ve çocuklarından bile vazgeçmiş bir öğretmen Nazım (Şener Şen), emekli olmuş ve İstanbul'a dönüş yapmıştır. Emeklilik işlemleri yoluna girene kadar, çocukluk arkadaşı olan Atakan'ın (Takoz) (Sümer Tilmaç) (ki kendisi bulunduğu yerde gençliğinde söz geçiren birisi imiş) taksisinde bir süreliğine gece vardiyasında çalışmaya başlar. Bir gün bir pavyon önünden müşteri olarak taksisine binen Dünya ile tanışır. Dünya, pavyonlarda şarkı söyleyerek geçimini sağlar ve kızı ile birlikte yaşar. Kocasından kaçarak İstanbul'da yaşamaya çalışmaktadır. Nazım Dünya'yı her gece pavyona götürmeye ve işi bitince de alıp, kaldığı yere bırakmaya başlar. Bir gece eski kocası pavyona gelip olay çıkarır, Dünya yaralanır, işten atılır. Nazım öğretmen de Dünya ve kızını korumak için kendi yanına alır. Nazım Öğretmen'in kızı ve oğlu başta olmak üzere mahalleli tarafından bu durum yadırganır. Fakat ilk başlarda mağduriyetinden ötürü Dünya'yı koruyup, kollamak isteyen Nazım, Dünya'ya karşı duygusal anlamda bir şeyler hissetmeye başlar. Dünya'nın kocası ise bir kıskançlık sonucunda önce Dünya'yı sonra kendisini öldürür. Nazım Öğretmen Dünyanın kızı Melek ile baş başa kalır.

3.1.2. “Gönül Yarası” Filmindeki İkili Çatışma Unsurları

Gönül yarasındaki ikilik, köyden gelen emekli öğretmen Nazım ve İstanbul'a Urfa'dan kötü bir hayat tecrübesi sonucu gelen Dünya üzerine kurulmuştur. Bu ikilik, karakterlerdeki içsel çatışmayı tetikleyerek onları birbirlerine çekmiştir. Aslında burada ilginç olan her iki karakterin de lokal olarak Anadolu'dan İstanbul'a ulaşmaları ve orada tanışmalarıdır. Birbirinden ayrılan, çatışmalı yönü ise Nazım'ın hayatı boyunca idealist olup bir şeyleri kontrol ettiğine inanmasıdır. Fakat, tüm bu idealist düşüncesinin

karşısına bir türlü kendi ailesini koyamamış, sadece mesleği ve dünya görüşü konusunda idealize olabilmıştır. Bu durum onu emeklilik sonrası İstanbul'a dönüp ailesi ile yüzleşmesi, onu geçmişi ile ilgili konularda zor duruma sokmuştur. Dünya için ise durum tersi yöndedir. Hayatında hiçbir şeyi kendi belirleyememiş, çocuk yaşta tecavüze uğramış, evliliğini bile bir baht dönüşü umudu ile yapan Dünya, burada da hüsrana uğramıştır. Yine bir Yavuz Turgul filmi olan “Av Mevsimi”nde (2010) bir başka çatışma hali de, tecrübeli bir polis memuru olan Ferman karakteri mesleğinde yılları tüketmiş idealist bir polistir. Eşi hasta ve bakıma muhtaç olması onu işinde geri plana itmemiş aksine, tam emekli olacakken onun mesleki idealist yönü, hem fakir ve doğulu bir kızın zengin bir ailenin hasta kızı uğruna kurban gitmesi konulu bir cinayeti çözmede, hasta eşine rağmen emekliliğini askıya almada etkili olmuştur.

Aslında her filminde olduğu gibi bu filmde de isimler Turgul tarafından bilinçli olarak seçilmiştir. Çünkü, isimler arasında da bir ilişki söz konusudur. Nazım karakteri, ismi anlamı gereği “nizam” anlamına da gelen tertipli, düzenli hayat sürmüş bir öğretmeni karakterize eder. Nazım'ın Dünya'yı görmesi ise onun hayatında dünyaya dair bir şeyler hissetmesine vesile olmuştur. O nedenle Dünya ismi de boşuna geçmemektedir filmde. Ayrıca, Nazım'ın Dünya'yı denetleyip kontrol etmesi Dünya'yı Nizama sokması anlamına gelmektedir. Bu nedenle isimlerdeki kodlar da filmin çözümlenmesi konusunda önemlidir.

Yine isimlerin anlamlarıyla ilişkili olarak, filmin bir sahnesinde, “*Hepimiz hayallerimizin kurbanıyız. Benim adım niye Nazım?, Senin Adın Piraye. Ağabeyin Mehmet. Niye?*” derken Nazım'ın kızına bu ismi uygun görmesi, Piraye İsminin güzel, temiz, hoş anlamına gelmesinden kaynaklanmaktadır.¹²

Nazım'ın kızına bu zamana kadar ailesinden uzak yaşadığına dair itirafının olduğu sahnede; “*Ben bütün bunları niye yaptım hala bilmiyorum. Niye kendimi bu yalnızlığa mahkum ettim niye ailemin beni terk etmesine izin verdim. Kendi ideallerimin bedelini sana ödetmem affedilmez yavrum acı çekmekten neden mutluluk duydum*”. şeklindeki cümleleri, filmin ana karakteri, solcu bir öğretmen olan Nazım'ın iç hesaplaşmasına örnek olarak gösterilmektedir.

¹² Bir Çağan Irmak Filmli olan Babam ve Oğlum'da babası ile Sadık arasında geçen bir konuşmada, Sadık'ın babasına “- Ben... Adım Sadık... Abiminki Salim... Neden bu isimleri koydun bize baba? Bu kadar mı korktun taa en başından beri bizden? bu kadar mı yön vermek istedin hayatımıza bize, ben kendi yolumu bulmak isteyince he!” sahnesinde de karakterle isim ilişkilendirmesi yapılmıştır.

Filmde gözlemlemiş olduğumuz bir başka çatışma türü de taşralı ve kentli olarak iki ayrı karakteri yansıtan Halil ve Nazımın filmin kadın kahramanı olan Dünya'ya gösterdiği sevgi anlayışı konusundadır. Halil, iyi bir aile çocuğu olmakla birlikte doğulu olmasının vermiş olduğu kıskançlıkla Dünya ile olan ilişkisinde aile içi şiddete başvurmuştur. Halil evden kaçıp İstanbul'a yerleşen Dünya'nın Pavyonda çalışmaya başladığını öğrenince bar kavgasının olduğu sahnede üç ana karakterin bir araya gelip yollarının kesişmiş olması bir başka çatışma türüne örnektir. Şöyle ki; nazım öğretmenin her ne kadar inkâr etse de Dünya'ya aşık olup ona bir türlü açılmaması geleneksel eril söylemin ona dayatmış olduğu baskıların bir sonucudur. Aile içi baskılar ve toplumsal baskılar onun iç dünyasındaki çatışmalar onun dünyaya acıkmasına engel olmaktadır. Bar sahnesinde yaralanan Dünya'yı Nazım evinde misafir eder. Taksiciden evin adresini öğrenen Halil Samatya'ya gelip kızız Melek'i çarşıda görür görmez ona sarılır. Bunu fark eden Dünya Halil'le girdiği kavgada kendilerini karakolda bulurlar. Burada Dünya'nın pavyonda çalıştığı ortaya çıkınca mahallelinin hem Dünya'ya hem de onu koruyan Nazım'a karşı bakış açısı değişmiştir. Burada Nazım'ın arkadaşı Takoz ve Nazım'ın oğlu Nazımı sert bir dille uyarır. Burada Nazım, kendi evine sığınmış birine yanlış gözle bakmayacağını ayrıca onu ortada bırakamayacağını söyler. Ertesi gün Dünya'nın doğum günüdür ve Nazım'dan kendisini türkü bara götürmesini ister. Nazım kabul eder ve Dünya hazırlanmak için kuaföre gider. Bu sırada Halil mahallenin kahvesine giderek başta Atakan (Takoz) Olmak Üzere Nazım'ın arkadaşları ile dertleşir. Bu görüşmede kendi haklı çıkaracak argümanlarla Dünya'yı sevdiğini onu doğru yola sevk etmek istediğini söyler. O an kahvehaneden dışarı bakınca, Dünya ile kızını görünce sigara alma bahanesiyle onları izlemeye başlar. Bir fırsatını bulan Halil kızını alarak kaçır. Dünya'nın çığlıklarını duyan kahve ahalisinin de peşine düşmesiyle Halil tren garında yakalanır ve kızını Dünya'ya geri verir.

Olayın akşamında bara giden Dünya ve Nazım tüm olanlara rağmen o akşam türkü bara giderler. Nazım vazoda duran kırmızı karanfili Dünya'ya hediye eder. Karanfil'i göğsüne takan Dünya dinlediği Kürtçe türküden etkilenir ve ağlamaya başlar. Nazım Dünya'ya Kürtçe bilip bilmediğini sorar. Dünya ise *"bu türküye ağlamak için*

Kürtçe bilmek gerekmiyor” der ve Nazım şarkının sözlerinin ne anlama geldiğini söylerken o sessizce ağlamaya devam eder.¹³

Bir başka örnek ise, Nazım taksi şoförlüğü sırasında kravat takar ve problemlili müşterilerine ve meslektaşlarına son derece nazik davranır. Kravatlı ve aşırı beyefendi bir kişilik asıl olarak öğretmenliği temsil etmektedir. Fakat yaptığı iş taksi şoförlüğüdür. Nazım’ın kızı Piraye “Tolga” adındaki damat adayının babasıyla tanışmak istediğini haber vermek için gelir. Nazım bunu kabul eder.

Gecenin sonunda bir yüzleşme Nazım’ı beklemektedir. Türkü bardan eve dönerken Halil onları beklemektedir. Halil Nazım’la yalnız konuşmak istediğini söyler. Dünya ise Halil’in tehlikeli olabileceğini söyleyerek Nazım’ı vazgeçirmeye çalışır. Fakat Nazım’ın konuşmayı kabul etmesi ile Dünya aradan çekilir. İtirafı zor bir iç çatışma Nazım’ı beklemektedir. Halil Nazım’a dünya ile barışmak istediğini birlikteliklerinin devam etmesini istediğini ve Dünya’ya aşık olduğunu iradesizliğini de itiraf ederek söyler. Burada Nazım’a “*Senden başka kimse bizim derdimize çare bulamaz Dünyaya olan aşkı uyuşturucudan beterdir. Ölümüne aşk bu olsa gerek kendimde değilim ne yaptığımı bilmiyorum çare sendedir. Çünkü biliyorum ki Dünya seni babası gibi sayar ve kabul eder*” diyerek Nazım’ı bir iç çatışmaya sürükler şöyle ki Halil’in Nazım’a yalvarışında kurduğu cümleler onun dünyaya hissettikleri konusunda elini kolunu bağlamaktadır.

Ertesi gün Nazım çarşıdayken eve gelen oğlu Dünya’yı Nazım’ın yanında kalması ile ilgili, üstü kapalı olarak iğneler. Dünya ise Nazım’ın evinden ayrılmak üzere eşyalarını toplamaya başladığı sırada Nazım eve döner. Onun bu ani gidiş kararına şaşırarak Nazım, damat adayı ve kızı Piraye’nin gelmesi üzerine Dünya’ya beklemesini söyleyerek misafirleri ile ilgilenir. Dünya ise kendisine gitmemesini söyleyen Nazım’a onu parkta bekleyeceğini söyleyerek evden ayrılır.

Damat adayı ailesinden övgü dolu sözlerle bahsederken, Nazım da kendi hayatını anlatır. Taksi şoförlüğü yaptığını söylediğinde çocuklarının yüzündeki şaşkınlık onların Nazım’ın ne iş yaptığını bilmediğini bize gösterir. Misafirler gittikten sonra oğlu, çalıştığını kendilerinden niçin gizlediğini ve özellikle de oğlunun tek ideali olan

¹³ Türk sineması geleneğinden gelen ve günümüzde bu özelliğini hala sürdüren Yavuz Turgul bu filmde melodramatik öğelerin içini dolduran bir tablo çizmiştir.

dedesinden kalma evi müteahhite niçin vermek istemediği konusunda Nazım'ı hakaret içerikli bir dille eleştirir ve kapıyı çarpıp çıkar.

Nazım onun bu aşırı tepkisi karşısında başı önde masada otururken kızına “*sen de ne diyeceksen de ve bitsin*” der. Kızı babasını çalışması konusunda destekler. Ancak Nazım'ın yıllardır ihmal ettiği gerçekleri kızı yüzüne vuracaktır; babaları işini, öğrencilerini, başkalarının hayatlarını çocuklarından daha fazla önemsemiş, korumuş ve hatta sevmiştir. Onun işine olan bağlılığı yüzünden kızı Pevaye'nin küçük yaşta geçirdiği hastalığı zamanında önemsememesi kızının hayatı boyunca anne olamamasına sebebiyet vermiştir. Nazım bu gerçekle ilk defa yüzleşmektedir.

Dünya Nazım'ın evini terk edince, Nazım ile Dünya'nın parkta bir bank üzerinde Nazım'ın idealist yorumları ile Dünya'nın Kızı Melek hakkında öğüt verdiği sahnede¹⁴ Dünya'nın dramatik isyanı “Gönül Yarası” filmini ayrı bir yere getirmiştir. Bu sahnede Nazım her şeyin kontrol edilebilir olduğunu vurgularken Dünya, durumun tam tersi olduğunu, hayat tecrübesini itiraf ederek haykırmıştır. Burada da bir idea-gerçek çatışması vardır. Bir yanda taşralı ve taşra toplumundaki kapalılığın olumsuz yanlarını derinlemesine yaşamış, töreden yana mağdur olmuş, sonrasında mutlu bir hayat umarak evlilik yapmış fakat her şeyin daha da kötüye gittiği bir hayat vardır. Diğer yanda ise akılcı düşünen kentli bir öğretmen ve onun pozitif söylemleri vardır.

14

- *Akşam vakti gitmeyin!*
- *Ne fark eder ki ha bugün ha yarın.*
- *Kızım, şimdi hangi otele gideceksin karanlık*
- *Hele bi önce iş bul kendine*
- *Konuştum pavyoncu abimle sağlamdır, eydir yarın beni bekliyor.*
- *Şu pavyon işini bırakamaz mısın?*
- *Hoş geldin Halil! Yapacak başka bir işim mi var?*
- *Bu çocuk için iyi değil!*
- *Onun için neyin iyi neyin kötü olduğunu bilemeyiz ki*
- *Biliriz! Aklımız var irademiz var ya bakıcı bulamazsan bu sefer pavyona mı taşıyacaksın bu çocuğu*
- *Gerekirse öyle olacak*
- *Hayır öyle olmamalı sen önce bir annesin bana çaresizlik mavalı atma her şey bizim elimizdedir.*
- *Elimizde mi elimizde mi? Öyleyse eyi dinle ben onüç yaşındayken, iki kişi tecavüz etti bana. Ailem o herifleri yakalayacağına, beni kurşunladı. Namuslarını temizlemek için. Sokaklara atıldım be süründüm pavyonlara düştüm ama her şey benim elimdeydi öyle mi? kocam hiç acımadan sabah akşam dövdü beni üstelik de beni kurtarmak için evlenmişti. Bütün bunları ben mi yaşamak istedim. Kim bana bunların hesabını verecek? Asıl sen bana maval atma öğretmen! Bak, kızıma da aslanlar gibi bakıyorum işte. İstediklerimiz olmuyor! Napalım. Kismetimize bu kadar düşüyorsa, yapacak bir şey yoktur. Melek de ona ne veriliyorsa onu alacaktır.*
- *Hadi eve gidelim inat etme*
- *Kalbimi kırdın benim...*
- *Ne kadar çok kalp kırmışım biliyor musun? Ben de bugün öğrendim.*

Yavuz Turgul filmlerinde, daha öncede değinmiş olduğumuz “Eşkîya” filmi örneğindeki gibi çatışma sadece bireylerin içten içe yaşamış olduğu, kentli ile taşralının karşı karşıya oluş durum zıtlıkları değil, her ikisi arasındaki fiziksel çatışma unsuru halini de göstermektedir. Gerek sözle, gerek fiziksel şiddetle, gerekse de silahla bu çatışmanın argümanları gösterilmektedir. “Gönül Yarası” filminin son sahnesinde, Halil’in Dünya’nın Nazım’a bakarak türkü söylemesinden Nazım’ı sevdiğini anlaması sonucu Dünya’yı silahla öldürmesi fiziksel anlamda çatışmaya dönüşen ikiliğin örneğidir.

“Gönül Yarası” filmi genel olarak değerlendirildiğinde Yavuz Turgul’ un, Ertem Eğilmez etkisi ile birlikte kurmuş olduğu karakter zıtlıklarını durum zıtlıklarına evirmiştir. Çatışmalar bağlamında değerlendirildiğinde genelde tüm filmleri, özelde ise çalışma kapsamında incelenen filmler eski - yeni, geleneksel - modern, doğu - batı, taşra - kent ikiliği üzerine kurulmuştur.

3.2. EŞKİYA (1996)

3.2.1. Filmin Konusu

Film, bir eşkıya olan Baran’ın aşk hikâyesini konu edinir. Kendisi, otuz beş yıl önce Cudi Dağı’nda yakalanan eşkıyalardan biridir. Hapisten çıktığında onu asıl ihbar edenin en yakın arkadaşı Berfo olduğunu öğrenir. Berfo, Baran’ın hem altınlarını hem de sevdiği kız Keje’yi alarak İstanbul’a gitmiştir. Eşkîya elinde hiçbir adres olmadan İstanbul’a doğru yola çıkar. Yolculuk sırasında Cumali¹⁵ ile tanışır. Yabancı olduğu İstanbul’daki rehberi kanunsuz işler peşinde koşan Cumali olur. Cumali Baran için kalacak yer ayarlar ve onun Keje ve Berfo’yu bulmak için ona yardım eder. Ancak Cumali ona yardım ederken bir yandan da Baran’ın başına olmadık işler açar. Öyle bir an gelir ki Baran mafyanın eline düşen Cumalii’yi kurtarmak için bir miktar parayı zamanında sevdiği kızı kaçırarak Berfo’dan istemek için onun karşısına çıkar. Baran’ın onun canını bağışlaması bu yolla ödenmiş olur. Ancak Berfo’nun yazdığı çekin sahte

¹⁵ Cumali karakteri, Baran’ın hapisten çıktıktan sonra karşılaşmış olduğu dünya ile arada bağ kurmasını sağlayan karakterdir. Düşmanını bulması için Baran’a yardım eden Cumali, Baran’ın eline tekrar silah almasına sebep olan kişidir.

olduğu anlaşıncı Baran Berfo tarafından ikinci kez bozguna uğratılmış olur. Bu hırsla Berfo'yu öldüren Baran, polislin eline düşmemek için intihar eder.

3.2.2. Eşkiya Filmindeki Çatışma Unsurları

Bir Yavuz Turgul filmi olan Eşkiya, doğu batı ikiliği, geleneksel modern ikiliği ve köy kent ikiliği arasında farklı şekillerde okumalarla değerlendirilebilmektedir. Filmin üzerine kurulmuş olduğu öykü, yıllarca hapiste yatmış tüm geleneksel özelliklerin taşıyıcısı olan Baran'ın, hapisten çıktıktan sonra yaşamış olduğu çatışmaları içerir. Filmin ilk sahnelerinde hapisten çıkan Baran yıllar sonra köyüne döndüğünde, köyün baraj suları altında kaldığını ve köyün delisi olan Ceren Ana¹⁶ dışında kimsenin kalmadığını görür.

Eşkiya, sular altında kalan köyüne geldiğinde karşılaştığı manzara karşısında içinde bir çatışma yaşar. Çünkü, yıllar önce bırakmış olduğu köye ayrıca Keje'yi de bulma umudu ile dönmüştür. Görmüş olduğu harabe karşısında yaşamış olduğu şok, içinde kopan o fırtınalar kullanılan ufuk çizgisi yönünde çekimler ve ağır kamera hareketleri çatışma halini izleyiciye geçirir.

Sevdiği kız olan Keje'yi yakın arkadaşı Berfo'nun kaçırdığını ve onun ihanetine uğradığını anlayan Baran o öfke¹⁷ ile Berfo'yu bulmak için İstanbul'a gider işte burada gerçekleşen olay örgüsü filmin ana dramatik yapısını oluşturur. Taşrada gösterilen görsel doğa görüntülerinin yerini, Baran'ın İstanbul'a gitmesiyle dar sokaklar, taş binalar, birbirinden farklı yükseklikte çatılar ve kalabalıklar alır.

Aslında filmin en başından sonuna kadar çatışma karakter eylemleri üzerine odaklanmaktadır. Şöyle ki; öykü, mutluluğu elde etme sevdiği kadını bulma uğruna Baran'ın rakip olarak gördüğü ve düşman olarak bellediği karakter olan kötü adam

¹⁶ Ceren Ana karakteri, filmin ana kahramanına yol gösteren film boyunca onu kötülüklerden koruduğuna inanılan ve vurulmasını engelleyen "sihirli nesne" dediğimiz muskanın ortaya çıkmasına sebep olan "bilge bakire"dir. Bilge bakire, sinema filmlerinde ana kahramana yol gösterici nitelikte öğütler veren, çeşitli sihirli nesnelerle onun öykü içerisinde yolunu aydınlatan bilge bir karakterdir. Filmde de muskanın ortaya çıkmasının aracısı olarak Ceren Ana görülmektedir.

¹⁷ Filmde, Baran ve Berfo'nun önceleri samimi iki arkadaş olması ile Baran'ın yaşamış olduğu öfke hali arasında da bir zıtlık vardır. En yakın arkadaşı tarafından uğradığı ihanet sonucunda hayatının büyük bir bölümünü ceza evinde geçiren Baran'ın sevdiği kadın olan Keje'yi elinden alan Berfo, artık onun dostu değil düşmanıdır.

Berfo'ya karşı güdülendiği çatışmayı içerir. Düşmana karşı içinde beslemiş olduğu öfke Baran'da intikam duygusunu ortaya çıkarmıştır.

Filmde Baran ve şehir eşkiyası rolündeki Cumali'nin yollarının kesişmesi aslında bir zıtlığın örneğidir. Cumali'nin kendisi polisten kurtaran Baran'a kalacağı yer ayarlaması ikisi arasında bir erkek dostluğunun¹⁸ oluşmasına sebep olur. Ertem Eğilmez geleneğinde işlenen “erkek dostluğu” kavramı Turgul tarafından bu filmde de kullanılmıştır. Cumali ve Baran kendi yollarını çizmeye çalışan iki karakter olarak karşımıza çıkarken bağlı oldukları değerler konusunda çatışırlar. Cumali uyuşturucu işine girerken meta olarak gördüğü parayı sevdiği kadına ulaşmada bir araç olarak kullanır. Ona göre para ve kirli işler bir değer ifade ederken Baran için durum çok farklıdır. Filmin bir sahnesine otelde kalan hayat kadınına şiddet uygulayan adamın elinden kurtarıırken söylemiş olduğu, “*yapma kardeş o bacımızdır*”. İfadesi Baran'ın söz konusu hayat kadını bile olsa, kadına bakışı arasında zıtlık olduğunu gösterir. Bu sahne sonrasında hayat kadınının oğlu ile Baran arasında geçen konuşmada; “*O adamı niye öldürmedin o hep annemi dövüyor hani sen ekşiyaydın?*” diye sormasının ardından Baran'ın verdiği yanıt; “*eşkiyalık eskidendi artık değilim*”. Der. Burada Baran hayatta kalma ve kejeğe ulaşma yolunda kendisini yeni bir çizgiye sokmuş olduğu için, bu değerler onda farklı karşılıklar bulmaya başlamıştır.

Filmdeki başka bir çatışma durumu ana kahramanlar Baran ve Cumali'nin sevdiği kadınların yaşam şekilleri üzerinden kurulur. Cumali'nin sevdiği kadın kentli iken, Baran'ın sevdiği kadın taşralıdır. Kültür farklılıkları ve taşralının öz kültüründeki sevginin kıymeti, öne çıkmaktadır. Filmde yansıtılan Emel¹⁹'in Cumali'ye olan ilgisi, varlığını sakladığı gerçek sevgilisine kavuşmak içindir. Oysa Keje'nin Baran'a olan sevgisi kendi deyimiyle “*yıldızlarda yaşatmış ve bir ömür sürdürmüştür*”. Buna karşılık, bir başka sahnede hayat kadını Baran'ın odasını ziyarete geldiğinde ilişki teklifini Baran; “*Dur bacı yapma, Allah senden razı olsun ama ben bir başkasına bağlıyım yapamam*”. diyerek geri çevirir. Ancak, filmin ilerleyen sahnelerinde

¹⁸ Erkek dostluğu, Baran'ın erkek dostluğu Ertem Eğilmez'den geçen kullanılabilecek öğelerden birisidir. Baran: Benim oğlum olsaydı senin yaşında olacaktı. Cumali: Benim babam da yaşasaydı senin yaşında olacaktı Eşkiya.

¹⁹ Emel Modern hayatın güzel, seksi, alımlı kadınıyken Keje, Berfo'yu ona karşı susması ile cezalandıran, iradeli, gurulu geleneksel bir kadın temsilindedir. Emel, kadınsı yönü ile klişeleşmiş ve dişiliğini kullanarak filmde karşımıza çıkarken Keje kendine melodramı yakıştırdığı, acı çekmekten yüksünmeyen, deyim yerinde ise peygamber sabrı sergileyen kadındır.

yukardaki sözleri sarf eden Baran'ın eylemde yaşamış olduğu bir çelişki vardır. Cumali'yi mafyanın elinden kurtarmak için, sevdiği kadını kaçıran azılı düşman Berfo'ya gidip ondan para istemesi çelişkinin bir boyutudur. Diğer boyutu, Baran'ın mafya adamlarına *“Borç artık benim, çocuğa dokunma, ben kefilim, artık ikimiz konuşacağız”* demiş olması onu bağlamıştır. Sırf bu sözünden ötürü Keje'den vazgeçmiş olması Baran'ın yaşamış olduğu bir çatışmadır. Baran'ın kentte verdiği söz geçmişinden kültüründen taşrasından getirmiş olduğu değerler kapsamında düşünülünce kendisini ikili bir çatışma içerisine soktuğu açıkça görülebilir.

Yine Yavuz Turgul, Baran'la Berfo arasında Baran'ın Berfo'dan çeki alırken yapmış olduğu konuşmada, Baran, Berfo'ya çeki alırken *“bana bir hayat borcun vardı, borcunu ödedin”* der. Aynı anda, Berfo'nun (kendi nikahlı eşi hakkında) çeki verirken keje'nin ne olacağını sorması Baran'ın da yıllardır sevdiği Keje için *“kalıyor”* yanıtını vermesinin ardından Berfo; *“Bir çocuğun hayatına karşılık Keje ha?”* diye sorar. Turgul, şaşkınlık yaratma amacı ile soruları tersten sordurup akışa aykırı cevaplar aldırması yoluyla filmi ana ikilemi üzerine oturtmuştur. Baran ayrılmadan son kez Keje ile konuşur; *“daha ne kadar yaşarım bilmiyorum ama son nefesimi vermeden senden vazgeçmem. Her şeye rağmen bir gün çıkıp gelebilirim Keje.”* Keje ise, *“sen gelene kadar ben susarım.”* der.

Daha sonra, çekin karşılıksız çıkması sonucu Cumali, mafya tarafından öldürülür bunun üzerine Baran Berfo'ya tekrar giderek hesap sorar. İşte bu sahnede, tek yönlü bir karakter olmaktan uzak bir biçimde kendi içinde yaşadığı çelişki ortaya çıkar. Çünkü, Berfo sevdiği kadına sahip olmak için en iyi dostu Baran'ı zamanında satmıştır. Baran ise Cumali ve onun canı için sevdiği kadını Keje'den vazgeçmiştir. Burada Berfo da bir sorgulama yaparak ben Baran'a *“Ben yıllar önce sevdiğim kadın Keje için senden vazgeçtim. Sen de bi kıytırık arkadaşın için Keje'den vazgeçtin. Oysa Keje seni yıllarca bekledi. Hayatın sevda karşısında ne önemi var?”* diye sorunca Baran Haklısın ne önemi var diyerek Berfo'yu vurur.

Taşradan kente gelen Baran'ın İstanbul serüveni boyunca kaldığı yer, ucuz mekan olan cumhuriyet otelidir. Bu otel, Cumali'nin yaşadığı mahallede olup tek kişilik, gösterişsiz, küçük odalara sahip olan küçük lobili bir oteldir. Burası kendine kalmış, geçmiş hayatlarında sıkışmış, yaşlı insanların kaldığı bu otel adeta o kişilerin hayattan

dışlanmışlıklarını gösteren nitelikte bakımsız boyasız güvensiz, bir mekandır. Aslında bu genel otel görünümü dönemin, toplumsal koşulları göz önünde bulundurulduğunda tam da Yavuz Turgul'un izleyiciye geçirmek istediği o trajik hikâyeyi destekler niteliktedir. Hatta otelde yaşayan kişiler dönemin Türkiye'nin toplumsal gerçeği ile de bağlantılıdır. Sanki, otelin adından da anlaşılacağı üzere Türkiye cumhuriyetinin içerisinde yaşayan azınlık grupları temsil eden ve bu ideoloji ile yüzleşircesine hepsinin aslında “kaybedenler” olduğu vurgusu yapılmıştır. oteldeki “asaletini kaybetmemiş karakterler”²⁰ üzerinden İstanbul'un bağrında ne ilginç hikâyeler olduğunu bir kez daha hatırlatıyor. Bu sıkılmışlık, kapalılık, kent kültürünün dayatmış olduğu kendi halindelik içerisinde odasında sıkça gördüğümüz Baran, bir sahnede otelin terasına çıkıp orayı kendi eşkıyalık zamanındaki dağların özgürlük alanına benzetip gözlerini kapatıp etrafında dönerek “*İşte ordayım, Cudi dağının eteklerindeyim*” demesi kentte yaşamak zorunda olan Baran'ın taşraya duyduğu özlemin karşılığı olarak analiz edilebilir.

Filmde dikkatimizi çeken bir başka çatışma unsuru, başını derde sokmadığı tek bir günü olmayan Cumali' nin Baran ile karşılaştığı ilk sahneden filmin sonuna kadar ona “amca” diye hitap etmesidir. Böyle bir “şehir eşkiyası”nın Baran'a karşı tutumu ile içinde bulunduğu çevrenin durumu birbiriyle bu anlamda çelişmektedir. Şöyle ki, filmin bir sahnesinde fahişeyi kötü adamların elinden kurtarmaya yeltenen Baran'a Cumali' gibi bitirim birinin “*İşime karışma moruk*” şeklindeki hitabı yine bu karşıtlığı ortaya koymaktadır.

Yine köyden İstanbul'a gelen Baran, taşra kültürünün ona vermiş olduğu değerler üzerinden hayata bakmaya devam eder. Baran bu gelenekselliği içinde barındırırken, şehirli diye tanımlayabildiğimiz Cumali ise insani değerlerden bi haber olarak yaşamını sürdürmektedir. Uyuşturucu işinden para kazanıp, hayatını sürdürmeye çalışan Cumali bir sahnede mafyanın elinden kaçmayı başarmıştır. Otelin terasında Baran ile karşılaşp, “*Az daha yakayı ele veriyorduk*” diyerek elindeki silahı saklar. Bunun karşılığında Baran ise geleneksel eril söylemin ona verdiği şekliyle “*Senin yolun yol değildir. Uyuşturucu işi kötü iştir bu, yapma insanları zehirliyorsun, çok adam tanıdım hapiste bu işi yapan, sonları kötü oldu.*”. der. Cumali'nin ise bu sözlere karşılık, “*Ne varmış*

²⁰ Artist Kemal hukuk mektebini birincilikle bitirmiş fakat tüm yaşama hevesini oyunculuğa adanmış diplomat bir ailenin oğlu, Sürekli kızıkları eleştiren Andrev Miskin, otel resepsiyonunda çalışan Naci, jilet Kemal'e kandini esir etmek zorunda kalan bir hayat kadını ve onun çaresizliğini simgeleyen küçük oğlu Hakan, ve Cumhuriyet otelinin son müşterisi Baran Namı diğer Eşkya..

benim yolumda” diyerek durumu normalleştirmesi, kır-kent ikiliği bağlamında kırılı adam-kentli adam ya da kırılı adamın değerleri-kentli adamın değerleri zıtlıkları üzerinden verilmektedir.

Yavuz Turgul filmlerinde kır - kent çatışmasını kullanmış olduğu mekanlar, dekorlar üzerinden verirken karakterlerin filmde karşımıza çıktıkları kıyafetlerde bu ikiliği gözler önüne sürmektedir. Turgul sinematografisinde, görünenleri saklarcasına; ışıklı, şatafatlı, renkli yanıp sönen, kapalı kapılar ardında yaşanan kötü durumları saklarcasına şehrin görünmeyen yüzünü bize anlatır. Bu şekilde, “bitirim mekan”ları içeren hemen hemen her filminde muhakkak bir sahne bulunur. Bu sahnede kayıp aranır, sevgili ile vakit geçirilir, veya kirli işlerin döndüğü yer olarak bir olay çevrilir.

Filmde otelden cenazenin çıkarıldığı bir sahnede kapının önünde kaldırımda oturan kentli bir adam (otel müşterisi) kravatlı olarak görülürken, Baran filmin başından sonuna kadar gördüğümüz upuzun ceketi ve belinde kuşağıyla göze çarpmaktadır.

Filmin başından beri konuşmayan Keje’nin sadece Baran’la ilk karşılaşma anında konuşması durumu da Keje’nin taşra kültrününden gelmiş olmasıyla ilişkilendirilebilir. Kadına geleneksel eril söylemin dayattığı, onu istemediği koşullara zorlaması durumunda ona biçilen pasif ve edilgen rol Keje’nin epeyce bir süre konuşmaması (Baran’dan başka hiç kimseyle konuşmuyor) ile ilişkilendirilir. Yine aynı ilişki daha sonra bahsedeceğimiz “Gönül Yarası” filminde, Melek karakterinin aile içi şiddet sonucu konuşmayan bir çocuk olarak belirmesi olarak karşımıza çıkacaktır.

Yavuz Turgul bu filmde konuşmalar üzerinden de çeşitli zıtlıkları vermeye çalışmıştır. Şöyle ki, Keje ile Baran’ın yüzleştikleri sahnede Baran’ın *”Beni hapiste vurdular ölmedim. Hastalandım bi ciğerimi orda bıraktım gene ölmedim, çok dövdüler beni kan kustum ama ölmedim, yaşadım, seni bir kez daha görebilmek için yaşadım”* ifadeleri birbirinin karşıtı olan söylemler üzerinden kurulmuştur. Bu diyalogda da yer alan ve filmin başından sonuna kadar izlediğimiz kavga, döğüş, taciz, şiddet, silahla vurma, adam öldürme gibi durumlar filmdeki çatışma unsurunun başka bir görünümüdür. Geleneksel eril söylemin dayattığı bir takım düşünceler (fahişeyi dövme, aldatan kadını ve adamı silahla öldürme) burada birebir fiziksel çatışma olarak görünürlik kazanır.

Bir başka sahnede Baran, İstanbul'u Cumali ile gezerken şaşkın bir vaziyette; *“Koca şehirdir vallahi yutar insanı Çok insan vardır. Çok kalabalık bizim koğuş gibi...”* diyerek taşradan gelip kente uyum sağlamaya çalışan bir insan olarak taşranın sakin, dingin ve yutan değil; kucaklayan yapısına vurgu yapmıştır. İstanbul'u hapishanede kaldığı koğuşa benzeterek tüm kirli ve kalabalık hallerin burada olduğunu ve şehrin ürkütücülüğüne dikkat çeker.

Turgul Sinematografisinde dönemin çizgisini anlatırken o çizgiye bir eleştiri noktasında dokunmak için filmin içinde geçen döneme ait olmayan bir karakter yapısı ile filmografisini kurar. Turgul filmlerinde olduğu gibi Eşkiya'da dayışadığı dönemin insanı olmayan karakterler yaratılmıştır. Bu dönem dışı özellikler filmin her noktasına yansımıştır. Banka çekini Baran'a yazan Berfo çeki Baran'a verince Baran'dan gelen; *“Bu kağıt ne?”* sorusu ile karşılaşır. Yine filmin yoğun dramatik olay akışı içinde, zamanın güncesi ve odak noktada paranın emita değeri olduğunu görebiliriz.

Filmde Baran İstanbul'da birkaç kez kaybolmasından dolayı, Cumali onu artık yanından ayırmamaktadır. Bir sahnede Cumali, uyuşturucu mafyası Demircan ile iş tutmak için mekânında konuşurken Baran da yanlarındadır. Cumali, Baran'ı Demircan ile tanıştırtırken *“Hakiki eşkiya, dağların adamıymış bir zamanlar”* ifadesini kullanır. Demircan ise; *“Kaldı mı dağlarda artık eşkiya emmi? Eşkiya artık şehirde..”* diyerek bir uyuşturucu mafyasının kentli olma durumu içerisinde, eşkiya olarak anılan bir taşralıya bakışını anlatmaktadır. Oysa bir taşralıya eşkiya denilince tedirgin olması eşkiyanın anlamını ve dağlarda ne yaptığını bilmesinden kaynaklanır. Oysa *“Eşkiya artık şehirde”* ifadesini kullanan Demircan'ın Baran'ın hafife alması, Demircan ve Cumali'nin gözünde, ona eşkiya demenin günümüz toplumundaki gerçeklikten uzak kaldığını gösteriyor. *“Olsak olsak eşkiya biz oluruz”* dercesine Baran'ı hafife alıyorlar.

Filmin sonunda, genel perspektiften bakınca karakter ve durum çatışmasının bu denli yoğun oluşunun serbestliğini Baran ile Keje'nin ilk karşılaşmalarındaki gerçekte çatışan konuşmalarına bağlayabiliriz.

Bir yönüyle doğu kültürünü; edebiyatı, masalları, folkloru film içeriğine yediren Yavuz Turgul, Filmin son sahnesinde Baran'ın intiharını anlatırken mistik öğelerden faydalanmıştır. Bir röportajında; *“Film, gerçekte gerçek dışını daha doğrusu, Doğu düşüncesinde, folkloründe, edebiyatında olan efsaneler düşüncesini bir araya getirmeye*

çalıştım. Film bir taraflıyla gerçeklik taşıyor, bir taraflıyla da sanki bir masal anlatıyor... Bu film bir yanıyla masal olacak, öbür taraftan da masal kendi gerçekliğini içinde taşıyacak..."²¹ ifadelerini kullanan Turgul, Filmi adeta masalsı bir hava ile bitirmiştir. Cumali'nin Ölümünden sonra hayata iyice öfkelenen Baran, önce Kendisine ihanet eden eski dostu Berfo'yu daha sonra da Demircan'ı öldürür. Bu olaylar sonucunda da polis peşine düşer kaçma ihtimali olmayan ve bir daha hapse dönmek istemeyen Baran, intihar etme yolunu seçer. İntihar etmek için daha önce cudi dağının eteklerine benzettiği çatı katındadır. Bu sırada gök yüzünde havai fişek gösterisi vardır. Keje'nin filmin başında da vurguladığı gibi *"Eşkiyalar ölünce yıldız olur, yıldız kayınca eşkıya ölür. Ben de geceleri yıldızları seyrediyem. Ama seni görmemişem yaşadığını anlamışem geleceğin günü beklemişem"*. Eşkîya ve yıldız ilişkisi doğu kültüründe eski söylencelerde yer alan masalsı anlatım bağlamında değerlendirilebilir. Havai fişek gösterisi eşliğinde kayan bir çok yıldız gören Baran'ın yüzünde, intihar ederken diğer eşkiyalarında öldüğünü hissettiği karışık bir ifade belirir.

Sonuç olarak, Turgul'un filmlerinde her zaman var olan aşk olgusu bu filmin temelini oluşturmaktadır. Gösterim sayısı ile²², sektörel bağlamda Sinemadan kopan izleyiciyi yıllar sonra sinemaya bağlayan bir özellik taşımaktadır.

3.3. ZÜĞÜRT AĞA (1985)

3.3.1. Filmin Konusu

Bir göç hikayesinin anlatıldığı Yavuz Turgul filmi olan "Züğürt Ağa", toprak ve mülk sahibidir. Köylülerin asgari geçim ihtiyaçlarını yerine getirmesi karşılığında, mahsulden kar ederek ağalığını sürdürür. Köyde hâkim süren kuraklık ve gerçekleşen siyasi seçim sonuçlarının Züğürt Ağa'nın desteklediği partiden yana sonuçlanmaması, köylünün kış mevsimi için tedirgin olmasına neden olmuştur. Zor zamanlar geçiren Züğürt Ağa, köye yabancı olarak gelip sığınan, kendisinden iş talebinde bulunan Kekeç Salman'ın köyde kalmasını kabul etmiştir. Züğürt Ağa'nın babası Abdo Ağa'nın kadına olan düşkünlüğü yüzünden onu köye yerleşen Kekeç Salman'ın kız kardeşi olan Kiraz'a sarkıntılık etmesi yüzünden babasıyla evlendirmek zorunda kalmıştır., sonraları ağayı

²¹Uman, 2002, 149

²² Eşkîya izlenme sayısı: 2.572.287

dolandırmış, mahsulü ağadan habersiz sattırıp köylüleri beraberinde İstanbul'a göçe ikna etmiştir. Haraptar köyünden çıkmak istemeyen züğürt ağa işçi olarak çalıştırdığı köylüleri de kaybetmiştir. Ailesi onu terk edip İstanbul'a yerleşir. Artık yanında bir tek yaverinin kaldığı Haraptar köyünü satılığa çıkarmıştır. Köyünü satıp İstanbul'a göç eder. Yaşantısı bu şekilde kötüye giden ağa kendinden önce İstanbul'a giden köylülerin ekonomik geçimlerini rahatlıkla sürdürdüklerini görür. İstanbul'da geçimini Sağlamak için birçok iş kurmaya çalışır. Ancak, en sonuncusu hariç, hepsinde başarısız olur. Kötüye giden bu gidişatın sonunda züğürt ağanın çevresindeki herkes onu terk eder. Sadece düğün gecesi ölen babasının kalan dul karısı Kiraz onu terk etmez. Filmin ilerleyen sahnelerinde de Züğürt Ağa'nın can yoldaşı olur. Film, Çiğ köfte tepsisi ile İstanbul'un kalabalık sokaklarında dolaşan züğürt Ağanın neşeli görüntüsü ile son bulur.

3.3.2. Züğürt Ağa Filminde Geçen Çatışma Unsurları

Yavuz Turgul sinemasının en temel özelliği göç konulu hikayeleri filmlerine taşımasıdır. Yine 70'lerin sonunda etkisini gösteren aile tipi güldürü filmleriyle, toprak mülkiyeti, ağalık gibi toplumsal konular Türk Sineması geleneğinden beslenen Turgul'u bu geleneğin modern temsilcisi haline getirmiştir. Züğürt Ağa filmi, feodalitenin çöküşü, toprak mülkiyeti, değişen toplumsal düzen karşısında ayakta durmaya çalışan kişilerin hikayesidir.

Turgul'un bu filminde Züğürt Ağa'nın adının "Züğürt" olması aslında çelişkinin temelini oluşturmaktadır. Şöyle ki geleneksel olarak ağalık düzeninin işlendiği diğer birçok filmde²³ ağalar, tebaasındaki halka zulüm eden, onları maddi manevi sömüren, baskılayan özelliklere sahipken Haraptar'ın züğürt ağa'sı masum, saf, halkına iyi niyetli yaklaşan hatta köylüsü tarafından kandırılan özelliklere sahiptir. Filmin senaristi olan Yavuz Turgul'un filmle ilgili; "...Züğürt Ağa filmine baktığınız zaman sanırım sinema tarihi içinde ilk kez bir ağa pozitif olarak ele alındı. Hatta ben bunu Ertem Eğilmez' e söylediğimde şaşırды 'nasıl olacak böyle bir şey' diye. 'Böyle bir şey düşünüyorum ben'

²³ Atif Yılmaz'ın Kibar Feyzo filminde Feyzo'nun mahkeme salonunda köyün ağası hakkında hakime söylediği; "Biz napalım hakim bey, başımız eğik çaresiziz, nizamımız bu beyim. Bu nizam hiç mi değişmez ben bilmem, Atalarımız ne demiş, mademki ağadır doğrudur, hiçbir doğru işini de bilmeyiz ya, rızkımız onun diliyle eli arasında..." şeklindeki ifadeleri klasik anlamdaki ağalık düzeninin filmlerde yansıtılmasına bir örnektir.

dedim. ‘Bu yapılmaz’ dedi. ‘İsterseniz bir deneyelim’ dedim. ‘Peki deneyelim’ dedi. Güneydoğu kültürüne çok yakın birisi değilim. Doğum yerim İstanbul ve hep burada yaşadım. Güneydoğu’ yla ilgili olarak öykü, roman, araştırma okuyarak ve o dünyayla ilgili olarak çevremdeki insanlarla sürekli haşır neşir olarak her şeye karşın sanal bir dünya yarattım kendime. Bu filmin ilginç yanı o zamana kadar belli bir biçimde kullanılmış olan bir kurumun farklı biçimde ele alınmasıydı. ‘Karikatür Ağa’ diye nitelendirebileceğimiz ve Şener Şen’ in geçmişteki ağa modelleriyle taban tabana zıt bir karakter söz konusuydu. “Züğürt Ağa” daki ağa da kötüydü ama çoğunlukla komik, kötülükleri bile komiklik içinde ele alınmış bir karakter oldu.” (Scognamillo 2005, 67,68) söylediği bu ifadeler ağa olma durumunu diğer filmlerle bu film arasındaki farkı görünür kılmaktadır.

Sonraki yıllarda yapmış olduğu filmlerde, güldürü öğelerinin tadına az rastlandığını biliyoruz. Ancak, Züğürt Ağa’da aynı Sultan’da olduğu gibi toplumsal sorunlara değinilirken, bu filmde buna ilaveten toplumsal sorunlar trajikomik bir yapıda sunulmuştur. Bu da eğilmez güldürülerinin temel amacı olan seyirciyi sinema salonlarına çekme isteğinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Züğürt Ağa’nın babası Abdo Ağa’nın maraba olan Kiraz’a sarkıntılık etmesinin duyulması üzerine Züğürt Ağa’nın babasına *“Baba elin ayağın öpem, bi maraba kızına göz koymak sana yakışır mı?”* diyerek ağa olmanın ve ağalığın vermiş olduğu otorite ile marabalığın ağa karşısındaki hiçlik durumu arasında bir zıtlık oluşturuyor. Yine aynı şekilde Züğürt Ağa’nın babasına, genç bir kıza sarkıntılık etmesinin doğru olmadığını söylemesi, kır yaşamında geleneksel erkek bakışın bir dayatmasıdır. Filmde geçen bu sahnede züğürt ağa babasına karşı ağa konumundan çıkıp tarafız olarak Kiraz’ı savunmaktadır. Bu durum ağalık kavramı içerisindeki feodal yapıya karşı bir zıtlık içermektedir. Ayriyeten, Abdo Ağa Kiraz’a sarkıntılık ettikten sonra, Züğürt Ağa Kiraz’ın yanına gider, Kiraz’ın ismini öğrenince aniden iç sesi dışa yansıyarak sesli bir şekilde; *“dudakların gibi”* der. Daha sonra, Kiraz’ın yanından ayrılınca *“ne diyorum ben de aynı babama döndüm”* diye kendini eleştirir. Filmde çatışma unsurunun kurulduğu bir başka durum da bu anlamda kadın – kadın düşmanlığıdır. Züğürt Ağa’nın annesinin kocasının üzerine kuma getireceğini anlamasıyla züğürt ağa’ya; *“babey üzerime kuma getirecek he mi? Öleydim de baba oğul benden kurtulaydınız”* ifadesi kuma gelecek olan Kiraz’a duyduğu düşmanlık ve kıskançlığın belirtisidir. Bu

çatışmanın Züğürt Ağa nezdindeki bir başka yönü ise; Kiraz'a gizliden gizliye sevgi beslemesine rağmen, babasının ısrarı üzerine Kekeç Salman'ın Kiraz'ı isteyen var diye ön plana geçerek Kiraz'ı Abdo Ağa'ya satar. Daha sonra İstanbul'da (kentte) iki kumanın Züğürt Ağa ile aynı evde yaşaması hatta istenmeyen Kiraz'ın Züğürt Ağa'nın annesine (kumasına) hizmet etmesi kapalı toplumun geleneklerine uyan bir durumdur. Ayrıca bu durum (bu ikilik) yadırganmayan, kabul edilen ve normalleşen kır- aile yaşantısının kentte gösterimidir.

Ertem Eğilmez Sineması'nın bir ögesi olan karakter zıtlığı, Turgul'un bu filminde, birbirlerine kardeş olan Kekeç Salman ve Kiraz arasında da bulunmaktadır. Şöyle ki, Kekeç Salman köye yerleştiğinden beri, köylüyü kandırma amacıyla bir sürü ağa karşıtı örgütlenmeye girişir. Oysa; Kiraz, ağanın marabası olarak ona son derece bağlıdır. Bu bağlılığa Züğürt Ağa gizliden gizliye Kiraz'dan hoşlanarak karşılıksız kalmamaktadır. Kiraz'ın Züğürt Ağa'ya olan bağlılığı, İstanbul'a dönüp orada işsiz kalıp sıkıntı çekmesine rağmen sadakate dönüşerek devam etmektedir.

Toplumsal değişim sürecinde köy – kent arasında, emek -para ilişkisi bakımından bir zıtlığın yer aldığı Züğürt ağa filminde, Züğürt Ağa'nın bilinç durumunda da bu zıtlığı yaşamış olması önemli bir unsurdur. Köydeki ağalığı döneminde toprağında çalıştırdığı insanlara, boğaz tokluğuna iş yaptırıp sadece yaşamlarını idame ettirebilecekleri kadar ücrete tabi şekilde çalıştırması çok emek - az para ikiliğidir. Ancak bu insanların köyden İstanbul'a göçmelerinden sonra “taşı toprağı altın olan İstanbul'da kısa yoldan köşeyi dönmeleri” kentli olmanın getirdiği yeni imkanlar göç eden köylüyü züğürt ağanın karşısında çok güçlü bir konuma getirmiştir. İstanbul'a gelen Züğürt Ağa'nın geçimini idame ettirmek için iş imkanları ararken kendinden önce kente yerleşmiş hemşerilerini (eksiden kendine maraba olan köylüleri) ekonomik açıdan özgür olarak görmesi Züğürt Ağa'nın derin bir iç çatışma yaşamasına neden olmuştur.

Yer değiştirme sonucu işlerini düzene sokmak için çabalayan züğürt ağa her fırsatta ilk halinden daha geriye gitmekte ve bu durumu içten içe düşünmektedir. elinde kalan son parayla hayatını kazanacak işi kurmayı hedefleyen Züğürt Ağa, İlk başta bir market satın alarak işletmeye çalışır. Markete “Haraptar Market” adını verir. Burada taşradaki iktidarını kentteki işinde devam ettirmek istemiştir. Ama bu konuda herhangi bir deneyimi olmadığından marketi kısa zamanda elden çıkarır. Sonra satın aldığı bir

kamyonetle domates satmaya başlar. Artık mobil haldedir. Ve kamyonetinin sırtına ne koyarsa satılacağını düşünmektedir. Fakat megafondan sesi kısık, titrek ve utangaç bir şekilde çıkınca kâhya; “*Ağam biraz bağırsana sesini kimse duymii*” diye seslenir. Zügürt Ağa; “*Yahu ayıptır milleti rahatsız etmiyek?*” şeklinde cevap verir. Zamanında (taşrada) toprağında biten mahsulü kolaylıkla satan Zügürt Ağa, şimdi küçücük kamyonetin kasasında (kentte) domates satmaya çalışmaktadır. Domates diye bağırmaktan çekinen taşra çocuğu zügürt ağa sesini yükseltince domatesleri satılmaya başlar. En sonunda, trafik polisinin kamyoneti çekmesiyle her şey alt üst olur. Daha sonra Seyyar satıcılık yaparken zabıta baskını sonucu herkes kaçarken Zügürt Ağa etrafı şaşkın gözlerle seyreder. Bu durumun ne anlama geldiğini bir taşralı olarak anlamlandıramaz. Bu sahne tıpkı eşkiya filminde, Baran’ın eline Berfo’nun banka çeki vermesi sonrasında yaşadığı “*bu kağıt ne, ne işe yarar*” şaşkınlığı ile benzeşir. Eşkiya’daki Baran ile Zügürt Ağa köy kültürünün vermiş olduğu o bilmezlik ve saflıkla oyalara yaklaşır. Seyyar satıcılık yapmak ister zabıta arabasına el koyar. Pazarda satmak istediği limonlar bozuk çıkar. Ne yaparsa yapsın kendine sürdürebileceği bir iş bulamaz. Burada, eski bir köy ağası kentte girişmiş olduğu geçim faaliyetleri konusunda hem tecrübesizlik hem de idari yasaklar konusunda engellemelerle karşılaşmıştır. Fakat, ağa zamanında tahakküm sahibi kendisi olup köylüye köy içerisinde çalışma saatlerinden yemek saatlerine kadar kendi kurallarını uygulamıştır.

Değişen dünya şartlarında köy ve kent arasında kurulan ikiliğin bir başka boyutu da köydeki geleneksel, yüz yüze ve birincil olan ilişkilerin yerini şehirde soğuk, zorunluluktan kaynaklanan, çıkarıcı ilişkilerin almasıdır. Zügürt Ağa köyünde geleneksel tutumun vermiş olduğu edayla herhangi bir şey üretmeden ya da karşılık vermeden hazır yemeye, her türlü ihtiyacını gidermeye alışkın olan ve bunu normalleştiren bir zihniyete sahiptir. Ne zaman ki köyden kente gelir, gelenekselliği kentte sürdürme eğilimine girer, bunu beceremeyip bocalayınca bu durum onu bir çelişkiler yumağı içerisine sokar ve bu belirsizlikle kendisiyle içten içe çatışır.

Yine toplumsal değişim bağlamında, doğu – batı ikiliği üzerine kurulan durumlarda doğulu olma, köylü olma Anadolu insanı olmanın verdiği o saflık, dürüstlük büyük kentte birbirini alt etmeyi amaçlayan kurnaz, kentli insana evrilmiştir. Taşra – kent arasındaki bu çatışma hem aynı karakterler üzerinden hem de Zügürt Ağa üzerinden verilir. Ancak burada önemli bir noktaya dikkat çekmek gerekir; saf olan

Anadolu insanı, değişen toplumsal şartlarla beraber ortama ayak uydurmak zorunda olup o saflığını kaybederek bu çelişkiyi yaşamaktadır. Yani şehir yaşamındaki toplumsal yapının gereği olarak, ona bu saflığını geçimini idame ettirebilsin diye kaybettirmektedir. Züğürt Ağa da köyde ağa olmasına rağmen kandırılmaya müsait saf kişiliğini İstanbul'a göç etmesiyle beraber birçok işte başarısız olmasına rağmen sürdürmüştür.

Kentin kalabalığına rağmen yalnızlaşan ve işleri yolunda gitmeyen Züğürt Ağa, köylünün kentte bocalayışının örneği olarak değerlendirilebilir. İçinde bulundukları maddi sıkıntılardan kurtulmak için Kiraz'ın verdiği altınları en başta kabul etmeyen Züğürt Ağa daha sonra ise mahcup bir ifadeyle altınları kabul eder. İçinde bulunduğu hayat şartları, maddi sıkıntılar ve ağanın kişilik özellikleri(saf, sessiz, naif) arasında çatışma yaşayan Züğürt Ağa yine domates satarken bağırmaktan utanıp, tiz, çekingen bir ses tonuyla domateslerini satmaya çalışmaktadır.

Politikanın köy ve kent arasındaki hareketi gibi filmde de köy sahneleri dinginken İstanbul'da hızlı bir şekilde akar. Türkiye'ye toplumsal değişimin getirdikleri toprağın ağayı yarı yolda bırakmasına neden olur. Burada toprak artık vatandaşı ile ilgilenmeyen devlete karşılık gelmektedir. Fakat siyasal yapı taşradan el çekmiş değildir. Filmde iki siyasal parti, köylüden taraf olmalarını istemektedir. Ağa'nın partisi ve Şih'in (Celal Yassıtaş) partisi şeklinde özetlenebilecek rekabette. Köylü insanının kanmacı halinden faydalanılarak, Cennetten tapu verilerek köylünün şeyhin partisine oy vermesi sağlanır. Küreselleşme getirdikleri ile beraber kentlerde vasıfsız işçi ihtiyacını doğurmuştur. Taşralı için bir baht dönüşü anlamına gelen kentlerde yevmiyeli işçi olma fırsatı kentlere göçü tetiklemiştir. 80 sonrası kırsal yardımların siyaset eliyle tükenmesi toprakların boş kalmasına ve bu nedenle köylünün geçim sıkıntısı çekmesine neden olmuştur. Kısaca merkez, çevrenin yaşama imkânlarını kısıtlamış fakat siyasal katılıma çekme anlamında da taşranın yakasını bırakmamıştır.

Filmde karakterlerin içinde bulunduğu durumlardan kaynaklı çeşitli çatışma unsurları da vardır. Şöyle ki, filmin başında saygı duyulmak zorunda olunan, el pençe divan durulan Züğürt Ağa, köylülerin ve kendisinin İstanbul' a göçüyle beraber sıradan birisi haline gelmiştir. Kahvehanelerde ağalarıyla bir arada oturan eskiden emrinde olan köylüler ağalarının ikram ettiği sigarayı çekinmeden alıp, onunla diğerleri gibi dalga

geçebilme lüksüne erişmişlerdir. Öyle ki, köyde ağanın yanında çalışan Salman'ın İstanbul'da zengin olup, Ağa'ya yanında çalışmasını teklif etmesi filmin esas söylemi içerisinden değişen toplumsal şartlarda karşıt durumları, değişen rolleri ifade etmektedir. Yine filmde Züğürt Ağa'nın kahyayı azad etmesi ise, o ana kadar sadece bedenen kentli olan (kente uyum sağlamaya çalışan) Züğürt Ağa'nın taşra - kent çelişkisinden kurtulmaya hazır bir bilinçte olduğunu gösterir. Bu sahne filmin ilerleyişi açısından belirleyicidir.²⁴

Filmin başka bir sahnesinde içlerinde bulundukları maddi sıkıntıdan çıkmak için çözüm yolları arayan Züğürt Ağa ve Kiraz, bulgur ve eti alacak parayı nereden bulacakları konusunda konuşurken Kiraz'ın aklına köyden İstanbul'a gelirken ayağından hiç çıkarmadığı çizmelerini satmak gelir. Ağanın çizmelerini satması²⁵ onun kent yaşamına artık uyum sağlamak zorunda kaldığının ve bunu kabullenmek zorunda olduğunun bir göstergesidir. Aynı zamanda çiğ köfte satmak için gerekli parayı bulabilmesi ile ağalığından kalan tek parça olan botları elden çıkarması paralel bir durumu ifade eder. Ancak, onu tüm çelişkilerden kurtaracak olan da zaten bu durumdur.

3.4. MUHSİN BEY (1987)

3.4.1. Filmin Konusu

Kendine has tarzı ve yaşayış şekli ile tam bir İstanbul beyefendisi olan ve filmin ana karakteri Muhsin Bey'in aşık olduğu ses sanatçısı Sevda Hanım'ı Türk Sanat Müziği söylerken gördüğü rüyasıyla film başlamaktadır. Türk Sanat Müziğine aşık bir,

²⁴ “Kahya: Ağam, biliyorum durum hiç iyi değildir.

-Züğürt Ağa: Öyledir ama, esaslı düşünceler vardır bende. Gene ticaret yapacağız.

-Kahya: Ağam, köye anama ne zamandır para yollayamadım. Haber geldi hastaymış.

- Züğürt Ağa: Al bunları sat. Hepsi kıymetlidir. Epey para eder. Anana yolla.

- Kahya: Ağam hiç olur mu? Alamam ağam, öldür beni ama al deme!

- Züğürt Ağa: Müsellim efendi! seni sevdiğim için yapmıyorum bunu. Ben bir ağayım kimseye borçlu kalamam, başım eğik gezemem, en iyisi sen artık başının çaresine bak. Koca adamsın benimle kaldıkça durumun daha da bok olacak, seni azad etmişim. Gidebilirsin.

- Kahya: Ağam, sen beni öldürmek mi istiyorsun?

- Züğürt Ağa: Ulan oğlum lafımı dinle! burada ağalık bitmiştir. Köylünün bana nasıl baktığını bilmiyorum mu sanırsın? Ama, ben gene bir ağayım! Sen, hamallık yaparsın ekmeğini taştan çıkarırsın. Ama ben yapamam. Sana yazık olmasın. Git kurtar kendini.”

²⁵ . Yine köyde ağa olmanın, köylü olmanın nişanelerinden olan şalvarı Züğürt Ağa şehirli tarafından yadırganmamak için çıkarmış yerine pantolon giymiştir. Daha sonra ise köye dönmek isteyen kahya' ya verecek parası olmadığı için tütün tabakasını, tesbihini, çakmağını satması için vermiştir.

organizatör olan Muhsin Bey, bu esnada maddi olarak sorunlar yaşar ev ve dükkan kirasını ödeyemeyecek duruma düşer. Muhsin Bey'in yanında çalışan yardımcısı dükkan kirası ve diğer giderlerini at yarışına yatırınca, dükkan sahibi Muhsin Bey'i çıkarır. İş yerini bir kiraathaneye taşıyan Muhsin'in karşısına, bir gün Urfalı saf bir Anadolu delikanlısı gelir. Ali Nazik, Musin Bey'e kendisinin askerlik arkadaşı tarafından yönlendirildiğini söyler. Arabesk müziğini seven ve güzel türkü okuyabilen Ali Nazik'e Arabesk okumaması karşılığında ona yardım edeceğini söyler. Bu sırada da Muhsin Bey'in rakibi olan Şakir, Ali Nazik'i kendine çekmeye çalışmaktadır. Tüm bu olumsuz koşulları tersine çevirmeye karar veren Muhsin Bey, inandığı değerleri bir tarafa koyarak Ali Nazik'i ünlü hale getirmeyi kafasına koyar. Ücretli bir ses yarışmasına Ali Nazik'i sokabilmek için kendisi sahte bir ses yarışması düzenleyerek insanları dolandırır. Daha sonra pişman olup hapse giren Muhsin Bey'i çıktığında bambaşka bir dünya beklemektedir. Uğruna hapse girdiği Ali Nazik, rakibi Şakir'in desteği ile pavyonlarda arabesk söylemeye başlamıştır. Üstelik Muhsin Bey'in aşık olduğu kapı komşusu sevdayı da elinden almıştır. Filmin sonunda Muhsin Bey Tüm karakterlerle yüzleşerek geç de olsa Ali Nazik için yaptığı türkü kasetini masaya koyar ve oradan ayrılır. Sevda Hanım için ise, artık Ali Nazik saflığını kaybetmiş sevgisiz bir insandır. Ali Nazik'in kendisine olan ilgisizliğinden bunalan Sevda Hanım Muhsin Bey'e geri döner ve bir araya gelirler. Yavuz Turgul'un önemli eserlerinden biri olan değişen sosyal koşullar, bu koşullara ayak uydurma çabası arasında gel – git yaşayan karakterlerin başından geçen olayların anlatıldığı Muhsin Bey filminde kullanılan ayrıntıları içeren küçük bir özeti de Atilla Dorsay tarafından şu şekilde ifade edilmiştir.

“78'lik eski taş plakları, sularken konuştuğu çiçekleri, göçüp giden eski istanbul üzerine anılarıyla baş başa yaşayan, bir zamanların Safiye Ayla ve Müzeyyen Senar şarkılarını dinleyen, kültürümüzü istila eden arabesk ve çiğ köfte uygarlığından nefret eden, amansız bir “Manifaturacılar Çarşısı” rekabeti içinde bile insanlığını, yalnız insanlığını mı eski İstanbul efendiliğini koruyan organizatör Muhsin Bey'in öyküsü bu... Arabeske inanmadığı için işleri git gide bozulan, kapı komşusu Sevda'yı bet sesine rağmen hatır için bir gazinoda şarkıcı yapan, yardımcısı Osman'ın saflığı ve kumar merakı yüzünden elde avuçtakini, giderek bürosunu da yitiren Muhsin Bey, Doğu illerinden kopup İstanbul'a gelen “yeni bir İbrahim Tatlıses” olmaya gelen sayısız türküçüden biri olan Ali Nazik'i önce reddediyor sonra da, bu yanık sesli adam da iş

olduğunu görünce, onu üne kavuşturmaya sıvanıyor. Bunu bin bir zorlukla başaracak, ama bir kez daha insan kişiliğinin nankörlüğü, kadir kıymet bilmezliği konusunda ders alacaktır. (Dorsay, 1995, 300)

3.4.2. Muhsin Bey Filmi Çatışma Unsurları

Filmin öyküsü başından sonuna kadar karşıtlıklar üzerinde kurulmuştur. Film boyunca karakterler, davranışlar, olaylar, durumlar, söylenenler, giyim kuşam üzerinden çatışmanın kurulduğu çeşitli unsurlardır. Karakterler açısından değerlendirildiğinde, kentli ve tam bir İstanbul beyefendisi olan Muhsin Bey yeniyi, bugünü, modern olmayı temsil ederken taşradan gelen Ali Nazik taşrayı simgeleyen, dokusunda gurbet bulunan eskiyi gelenekseli temsil etmektedir.

Filmin öyküsü üzerinde diğer bir karşıtlık ise, Muhsin Bey ve Şakir karakterleri arasında kurulmuştur. Geçmişte yaşanan, yine bir kadın yüzünden birbirlerine düşman olan iki karakter, aynı işi yapmış olmaları sebebiyle birçok noktada karşı karşıya gelirler. Şakir, karakteri değişen piyasa koşullarına ayak uydurma konusunda, ne kadar başarılı ise, Muhsin Bey de o kadar başarısızdır. Zira, Muhsin Bey inandığı değerler ve dürüstlüğünden ödün vermemektedir ancak filmin ilerleyen bölümlerinde bu bağlamda Muhsin Bey'in (kendi iç geriliminden kaynaklanan) kendi doğruları ile çatışma durumlarını ve bu çatışmadan kendini nasıl sıyırdığını gözlemleyebiliriz.

Yavuz Turgul filmlerinin müzik, eski - yeni, kır – kent, geleneksel – modern karşıtlığının veren temel unsurlardan biridir. Muhsin Bey Filminin birçok sahnesinde hem arabesk hem de yerel müzik olarak niteleyebileceğimiz halk türküleri sıklıkla yer almaktadır. Arkada Türk sanat müziği çalarken Müzeyyen Senar gibi eski ses sanatçılarının resimlerinin bulunduğu çerçevelerin tozunu alan Muhsin Bey adeta tozlanmış, unutulmaya yüz tutmuş, hep özlemini duyduğu ve bunu dile getirdiği geçmiş i mendil metaforuyla parlak tutmaya çalışır. Muhsin Bey'in sergilediği bu tavır aslında, doğruluk-²⁶batılık sistemine karşı olmak değil, sistemin getirdiği yozlaştırılmış, suni, geçici değerlere (arabeske) karşı halk kültürünü savunmasıdır.

²⁶ Metaforik düşünme süreci özne ve araçtan oluşur. Özne, açıklanan ya da açıklanması istenen olgu, durum ya da kavram iken. Araç ise metaforik olarak kullanılan terim ya da terimlerdir (Balcı, 1999,33).

Filimde çatışma unsuru üzerine kurulan bir başka öge; mekanda kullanılan dekorlar, dekorların konumları ve karakterler tarafından nasıl kullanıldığıdır. Filmin bir sahnesinde, yemek hazırlığında olan Muhsin Bey ve Ali Nazik bir oda içerisinde sohbet ederler. Ali Nazik küçük ve yuvarlak bir masada çiğ köfte yoğururken Muhsin bey şık hazırlanmış büyük dikdörtgen bir yemek masasında oturur halde verilmektedir. Kamera öyle bir açıya yerleştirilmiştir ki; sahnede kentli olan Muhsin Beyi Yüksek, Taşralı Ali Nazik'i de alçakta otururken görürüz. Bu zıtlık üzerinden masa başındaki meşguliyetleri de farklılık göstermektedir. Ali Nazik büyük bir tepsi içerisinde çiğ köfte yoğurup terlerken yemek masasında oturan Muhsin Bey meyve yemektedir ve çiğ köftenin hazır olmasını beklemektedir. Bu sahnede geçen diyalogda, zengin olma hayalleri de sonradan bahsedeceğimiz gibi yine bu zıtlıklar paralelinde verilmiştir.

Yavuz Turgul'un Eşkiya'sında taşralı Baran'la kentli Cumali'nin dostluğu, birçok filmde gördüğümüz, zıt kültürleri temsil eden erkeklerin dostluğu örneğidir. Bu durum Muhsin Bey filminde de Muhsin Bey ile Ali Nazik arasında söz konusudur.

Filimde Muhsin Bey, diş ağrısı çekmektedir. Ağrısı tutunca alkol kullanarak ağrısını yatıştırmaya çalışmaktadır. Ali Nazik'i evinde misafir etmeye başladığı akşam diş ağrısını dindirmek için aşırı alkol alıp sızar. Ali Nazik de bu soruna onu sırtında taşıyıp dişini çektirerek çözüm bulur. Ertesi gün Muhsin Bey uyanınca bu sıkıntıdan kurtulmuş olduğunu fark eder. Aslında Ali Nazik'i o gece evinde misafir etmeye başlaması ile ikisi arasındaki ilişki başlamıştır. Filmin bir sahnesinde Muhsin Bey ve Ali Nazik arasında geçen şu diyalogda;

Muhsin Bey: Gir içeri yağmur yağacak soğuktan gebereceksin! Yok mu senin otelin?"

Ali Nazik: "Aslında vardır ama havaya baktım, yağmur yağacak dedim kendi kendime. Yağmur altında beklerim ağam da beni görünce acır içeri alır. Doğru düşünmüş miyim?"

Muhsin Bey: vay namussuz, uyanık, Urfalı. Aslında seni dışarı atmak lazım. Ah! dişim tuttu yine! gittikçe azıyor. Saf Anadolu çocuğu olan Ali Nazik, yeri geldiğinde kendisini çok akıllı bir şekilde pazarlamasını bilmektedir.

Muhsin Bey'in Osman ile kıraathane'de yaptığı konuşmada Ali Nazik hakkında; *"sesi de bi güzel, aynı İbrahim Sesigüzel."* Der. Osman; *"İbrahim Tatlıses işte!"*

diyerek düzeltir. Muhsin bey; Ali Naziği de İbrahim Tatlıses'e benzeterek; *"biri elinden tutsa vallahi adam olur"*. Der. Osman ise Muhsin Bey'in fikrini değiştirmek için; *"Biz tutalım, niye biz yapmıyoruz. Yapma be abi bize de bi şans ver. hangi organizatör birini keşfetmek istemez. Senin de için yanıyordur. İbrahim inşaat işçisiydi sonra pavyonda başladı, şimdi geldiği yere bak, kendi kendine mi oldu?"* der. Muhsin Bey, Osman'ın bu çıkışına, bir büromuz bile yok be iflasın eşiğindeyiz" der. Osman ise; *"Bir şöhretli artistimiz yok. Bu çocuğu sen şöhret yapabilirsin, üstelik Bitli Salman'a olan borcunu unutma ne de olsa askerlik arkadaşın senin"* der. Muhsin Bey ise Ali Nazik'e bir müddet bakar ve Osman'a dönüp; *"Yapabilir miyiz diye sorar"* Arada geçen bu diyalogdan sonra Muhsin Bey'in Osman'ı onaylayıp onaylamama arasında yaşamış olduğu gerilimi yüzünden hissedebiliriz.

Filmde her iki ana karakterde konuşma tarzları bakımından da birbirine karşıt özelliktedir. Huzur evinde kalan eski bir ses sanatçısı olan Afitap Hanım'ı ziyaretinde; *"Efendim nasılsınız? Sizi çok iyi gördüm. Ben de iyiyim hamdolsun..."* şeklinde konuşan Muhsin Bey İstanbul Türkçesini güzel kullanan bir İstanbul beyidir. Taşralı Ali Nazik ise filmin başka bir sahnesindeki konuşması; *"Agam, bene açık söyle. Ben kitipiyoz bi Ali Nazik'im. Türkücü bile degilem, bi garibem. Senin gibi anlı şanlı biri beni ne yapsın?"* şeklindeki konuşması şive yoğunluklu konuşan bir taşra adamını yansıtır.

80'li yıllarda köyden kente göç eden insanların yaşadığı gurbetlik, duyduğu özleminden ötürü yaktığı ağıt, kent yaşamına uyum sürecinde yaşadığı zorlukları kendi taşı, toprağı (memleket öğeleri: *beni değirmende taşa çevirdin*) ile anlatarak şimdiye kadar hiç hissetmediği yeni bir duygu içerisine girmiştir. İşte bu duygunun söylem olarak dışa vurumu, yeni bir tarz yeni bir yatışma biçimini yani arabeski ifade eder. Bu bağlamda, Anadolu'dan şöhret olmak için İstanbul'a gelen Ali Nazik'in söylediği arabesk müzik filmde Türk sanat müziğinin karşısındadır Muhsin Bey ise köyden kente göçle beraber ortaya çıkan ve arabeskin simgelediği bu yeni biçim karşısında tam bir Türk Sanat Müziği sevdalıdır. Yeni ve popüler olanın (arabeskin) karşısında eskiye bir tutku ve özlem duyan Muhsin Bey, Huzur evinde Afitap Hanım'ı ziyaretinde ona dizdirdiği övgüler ve zamanın popüler kültürüne eleştirileri filmdeki durumların birer zıtlık prensibi içinde yer aldığını bize anlatır. *"Sizin zamanınızın keyfi yok ama idare ediyoruz işte. Nerede eski şarkıcılar türkücüler. Siz sahnedeiken çıt çıkmazdı. Kaç defa*

evden kaçtım sizi dinlemek için. Kaç defa dayak yedim filmlerinizden döndükten sonra. Mikrofonu ne güzel tutardınız...ne güzel okurdunuz...” diyerek Muhsin Bey, eskiye duyduğu özlemi dile getirir nitelikte eskinin sanatçılarını, filmlerini daha çok beğendiğini vurgulamaktadır. Değişim sembolü olarak değerlendirebileceğimiz Yeşilçam, Muhsin Bey’in apartman komşusu figüran Sönmez ile aralarında geçen bir diyalogda eski-yeni çatışma unsuru olarak gösterilebilir. Bir sahnede Sönmez, *“Türk rambosu çekeceğiz”* dediğinde, Muhsin Bey’in *“Ne oldu bizim konulara kıran mı girdi”* ifadesi yine eskiye olan özlemin bir başka göstergesidir.

Ancak burada dikkat çeken önemli bir nokta Muhsin Bey’ in bir kentli olarak taşra kültürün bir ürün olan türküyeye karşı olumlu tutumudur. Muhsin Bey, Ali Nazik’ten türkü okumasını ister. Ancak arabeskle kısa yoldan şöhret elde etmesini onaylamaz. Hatta Yavuz Turgul, filmin başında Muhsin Bey’in onu ünlü yapmaya söz vermesini de arabeskle uğraşmaması ile ilişkilendirir. Bu durum ise türkünün öz kültürümüzün bir parçası olduğu gerçeğinden hareketle arabeskin ise dönemin göç olgusuyla beraber köyünden şehre göç eden insanların özlerini hiçe sayarak çabucak tüketilen bir kültürün parçası olmaları gösterilebilir. Türkü bizim köyümüzün, geleneğimizin yani özümüzün bir ürünüdür. Burada arabesk ise kısa zamanda şöhrete ulaşmak, köşeyi dönmek için adeta bir saman alevi özelliği taşıyan bir “yeni kültür” ürünüdür ve bu yolla ünlü olmanın hiç ahlaki bir durum olmadığını düşünen Muhsin Bey’le Ali Nazik arasındaki çatışmanın başka bir boyutudur. Arabesk 80’li yıllarda köyden kente göçün içinde barındırdığı çatışmayı, isyanı, insanların toplumsal şartlara adaptasyon problemlerini anlatır niteliktedir. Aslında Muhsin Bey’ in geçmişe, değerlerine sıkı sıkıya bağlılığının sebebi tam da budur. Göçle gelen insanlar, kendi kültür, gelenek, görenek, yaşam biçimi ve değerlerini yok sayarak hayata ayak uydurabilme adına kentin o karmaşık, sıkışık, belirsiz yapısını benimsemektedirler.

Karakterler bağlamında değerlendirildiğinde filmde her iki baş karakterin kurdukları hayaller bakımından dahi bir zıtlık söz konusudur. Şöyle ki, ileride bir gün zengin olunca Muhsin Bey, sevdiği ses sanatçısı Afıtap Hanım’ı huzur evinden çıkarma hayali kuracak kadar ince, zarif bir adamken Ali Nazik, çok parası olduğunda birçok kadınla birlikte olma hayali kuran bir adamdır. Yine arkadaşlarıyla beraber toplanıp fasıl yapmak için ya da Üsküdar’da kız kulesini gören bir ev almak için zenginlik hayalleri kuran Muhsin Bey, duygu yüklü, naif bir karakter modeli çizerken, Ali Nazik zengin

olduğunda kebabçı dükkânı açma, altın kolye alma şeklinde hayaller kurmaktadır. Bu noktada her iki karakter açısından bir kültür çatışması mümkündür.

Yavuz Turgul'un Muhsin Bey filminde çatışmanın en önemli yansımalarından bir diğeri de, mekan olarak Muhsin Bey'in eski İstanbul'u hayal ederek, bu özlemini sıkça dile getirmesidir. Onun deyişiyle “*Güzelim İstanbul kebabçı haline gelmiştir*”. Eskiden modern bir kent olan İstanbul artık 80 sonrası göçle beraber ortaya çıkan toplumsal değişimle doğunun, eskinin, yerelliğin görünümünü kazanıp, kokusunu, dokusunu üzerine almıştır. Aynı sahnede; “*Acılı Adana, Acılı Urfa, Acılı Lahmacun. İstanbul kebab kokuyor, ne bu be! nerde o güzelim yemeklerimiz...*” diyerek bu duruma vurgu yapmıştır. Dönemin “toplama kültürü”²⁷ olma özelliğinin filmlerinde izlerine rastladığımız Yavuz Turgul'un Eşkıya filminde de bahsettiğimiz gibi filmde otel hayatlarını sürdüren çeşitli kültürden insanların bir arada olduğu ve bizim kültürel zenginlik olarak nitelediğimiz ancak onların kendilerini “kaybedenler” olarak tanımladığı insanları barındırır. Aynı durum Muhsin Bey filminde Muhsin Bey'in ev sahibi olan gayrimüslim madamda da görülmektedir.

Muhsin Bey karakteri büyük başarıların adamıdır. İdealist ve gerçekçidir. Nedenlerin sonuçlarına inanır. Mesleğinde en iyi olma konusunda yetkindir fakat gün geçtikçe saygı ve özveriden uzaklaşan piyasa şartlarıyla kendi metasa yapısının esiri olmuştur. “Gönül Yarası” adlı filmde de bahsettiğimiz karakter Nazım'ın bir öğretmen olarak idealist oluşu bu noktada Muhsin Bey karakteri ile benzeşir. Yetkinlik bakımından Ali Nazik eğitimsiz, tecrübesiz ve parasızken sahip olduğu tek şey sesini kullanabilme yeteneği ve tutkusudur. Kaybedecek bir şeyi olmayan ve sanatçı olabilme yolunda her kıvama gelmeye hazır bir karakterdir. Şakir ise parası, gazinoları, piyasada bağlantıları olan bir organizatördür. Kendisi problem çözebilen ve zamanın piyasa koşullarına göre şekil almış bir yapıda olduğu için filmin başından beri Muhsin Bey'le rakip olarak anılır ve çatışır. Şakir burada oyunun kurallarına hâkim ve sermaye sahibi iyi niyetli kişilik olarak ve Ali Nazik'i elde etme konusunda kararlı bir tavır sergiler. Onun içinde bulunduğu bu kararlı durumda filmin gidişatını etkileyecek olan Ali Yanık'ın onun yanında yer almasına sebep olarak gösterilebilir. Yine filmdeki Osman karakteri ise Muhsin Bey ve Şakir arasında kalmış silik bir kişiliği canlandırır.

²⁷ Western filmlerinde posta arabasına binen herkes, geçmişinden kopup umut vadeden bir geleceğe doğru (bilinmezliğe) hareket eden çeşitli kültürlerden gelme özelliği taşır.

Muhsin Bey'in Ali Nazik'i Şakir'e kaptırmak istememesi, inandığı değerleri sorgulamasıyla başlar. Gelenekçi bir organizatör olan Muhsin Bey, ilk önce Televizyonun Ali Nazik'i kitlelere tanıtmada etkili olacağını düşünür. Osman'ın aracı olduğu TRT'den geldiğini iddia eden adamın rüşvet teklifi karşısında kısa zamanlı bir şok geçirir de rüşvet karşılığı Ali Nazik'i televizyona çıkarma teklifini kabul ederek, cebinde ne var ne yok dolandırıcıya kaptırır. Daha sonra, sahte bir ses yarışması düzenleyerek ünlü olmak isteyenleri dolandırır. Sonrasında, pişman olarak polise teslim olur. Hapse girer.

Filmdeki Bir başka çatışma, Sevdâ'nın kendi içinde yaşadığı çatışmadır. Muhsin Bey Sevdâ'ya hapse girene kadar tanıdığı pavyon sahiplerinde rahatlıkla iş bulmuş ve yorulmadan çalışmasını sağlamıştır. Bu durum ikisi arasında duygusal bir yakınlaşmayla sonuçlanmış olup Muhsin Bey hapse girene kadar devam etmiştir. Kentli, fettan ve dişilik özellikleri taşıyan Sevdâ Hanım'ın yaşadığı çelişkiler yumağı da bu noktada başlamıştır. Şöyle ki; pavyonda arabesk şarkılar söyleyen Ali Nazik'in, şöhreti yakalaması ile beraber Sevdâ, onun metresi olmuştur. Ancak, Muhsin Bey'in hapisten çıkmasıyla beraber Sevdâ'nın Eskiden Muhsin Bey'e karşı hissettiği duygular depreşmeye başlayıp Ali Nazik'le olan ilişkisini sorgulamaya başlamıştır. Ali Nazik'in şöhret düşkünlüğü ve tamamen star olma hevesi, Sevdâ'nın iç çatışmasının asıl nedenidir. Bu gerilimden kurtulan Sevdâ, artık önceden sevdiği Muhsin Bey'e geri dönmüştür. Turgul filmlerinde görmeye alışık olduğumuz, iki erkek arkadaşın (erkek dostluğu) arasını açan kadın modeli bu filmde de kendini göstermektedir. Tıpkı "Eşkîya"da Berfo ile Baran arasına giren Keje, "Gönül Yarası"nda Nazım'la Halil arasına giren Dünya, Züğürt Ağa'da babası ile oğlu arasına giren Kiraz karakteri bu filmde de Sevdâ olarak karşımızdadır.

3.5. FAHRİYE ABLA (1984)

3.5.1. Filmin Konusu

Ahmet Muhip Dranas'ın *Fahriye Abla* şiirinin uyarlaması olan Yavuz Turgul'un ilk filmi olan *Fahriye Abla*, Yeşilçam sonrası eser uyarlamaları ve gerçekçi yapıda sinema filmleri yapılmaya başlandığı döneme denk gelmektedir. Toplumsal değişimin sinemamıza getirdikleri bağlamında, 80 sonrası sosyal ekseninde dönüşen toplum yapısı,

bireyin yaşam durumlarını ön plana koyan filmlerin çekilmesini sağlamıştır. Bu bağlamda, Yusuf Atılgan'ın romanı olan *Anayurt Otel*'nin Ömer Kavur tarafından uyarlanması Türk sinemasında gerçekçi bireyi anlatan ilk filmlerdendir. Atıf Yılmaz da bu doğrultuda Necati Cumalı'nın kadın hikâyelerini aktaran filmleriyle kadının toplum içerisindeki varoluş mücadelesine katkıda bulunan filmler üretmiştir. Bu bağlamda Yavuz Turgul, Ahmet Muhip Dranas'ın "Fahriye Abla"²⁸ adlı şiirinden hareketle bu furyaya katılmıştır. Alışlageldik roman uyarlamalarının aksine kısa ve imgelem bir şiirden yola çıktığı için Turgul yaratıcılığının bu filmde de ön planda olduğunu görmekteyiz. Bu anlamda, senaryonun sadece sac ayağını bu şiir oluşturmuştur. Filmin geri kalan kısmı, Turgul sinematografisi ile şekillenmiştir. Şiirde küçük bir oğlan çocuğu genç kız Fahriye Ablaya aşıktır, Bu aşk Fahriye'nin Erzincan'a gelin gitmesiyle son bulur. Filmde Fahriye, İstanbul' un kenar mahallerinin birinde ailesiyle yaşayan

²⁸ *Fahriye Abla Şiiri*

*Hava keskin bir kömür kokusuyla dolar,
Kapanırdı daha gün batmadan kapılar.
Bu, afyon ruhu gibi baygın mahalleden,
Hayalimde tek çizgi bir sen kalmışsın, sen!
Hülyasındaki geniş aydınlığa gülen
Gözlerin, dişlerin ve ak pak gerdanıyla
Ne güzel komşumuzdun sen, Fahriye abla!*

*Eviniz kutu gibi bir küçücük evdi,
Sarmaşıklarla balkonu örtük bir evdi;
Güneşin batmasına yakın saatlerde
Yıkanırdı gölgesi kuytu bir derede.
Yaz, kış yeşil bir saksı ıtır pencerede;
Bahçende akasyalar açardı baharla.
Ne şirin komşumuzdun sen, Fahriye abla!*

*Önce upuzun, sonra kesik saçın vardı;
Tenin buğdaysı, boyun bir başak kadardı.
İçini gıcıklardı bütün erkeklerin
Altın bileziklerle dolu bileklerin.
Açılırdı rüzgârda kısa eteklerin;
Açık saçık şarkılar söyledin en fazla.
Ne çapkın komşumuzdun sen, Fahriye abla!*

*Gönül verdin derlerdi o delikanlıya,
En sonunda varmışsın bir Erzincanlıya.
Bilmem şimdi hâlâ bu ilk kocanda mısın,
Hâlâ dağları karlı Erzincan'da mısın?
Bırak, geçmiş günleri gönüm hatırlasın;
Hâtıradaki kalan şey değişmez zamanla.
Ne vefalı komşumdun sen, Fahriye abla!*

Ahmet Muhip Dranas

genç bir kızdır. Aynı mahallede oturan ve babasının marangoz dükkanında ona yardım ederek geçimini onun yardımıyla sağlayan Mustafa'ya aşiktir. Birbirine aşık iki genç birgün birlikte olur. Ancak ailesi kızı, Erzincanlı yaşlı bir kuyumcuya verir. Düğünden kısa süre sonra kocası Fahriye'yi, bakire olmadığı için geri getirir. Sevgilerine sahip çıkmayan Mustafa'dan umduğunu bulamayan Fahriye, Mustafa'yı vurup hapse girer ve oradan başka bir insan olarak çıkar. Turgul' un senaryosunda Fahriye İstanbul'a geri gelir. Başına birtakım olaylar gelir ve bu olaylar/dertler Fahriye'yi olgunlaştırır, küçük oğlan'ın Fahriye'ye olan ilgisi hayranlık şeklinde gösterilir. Turgul daha çok bir kadının başkaldırısını anlatır bu filmde, (Mustafa'nın çırağı, filmde Mustafa'nın cesaretli haline bir göndermedir. Fakat yaşça küçük olduğu için ve ayaklarını yere yalnız basmaktan henüz aciz olduğu için bu zıtlık daha da görünür kılınmıştır.)

3.5.2. Fahriye Abla Filminde Geçen Çatışma Unsurları

Turgul eserlerini nerdeyse tamamını incelediğimizde, “Gönül Yarası”na kadar yaptığı tüm filmlerinde filmin başında, karakter betimlemesi içeren sahneler rastlarız.²⁹ Mustafa marangoz bir babanın oğludur. Babası Mustafa'yı baskı ile büyütmüş ve hep dayakla tehdit etmiştir. Bu nedenle Mustafa sessiz ve babasından sürekli çekinen bir yapı sergilemiştir. Fahriye'ye olan aşkı saklamakta ve her fırsat bulduğunda dükkândan kaçmaktadır. Babası Mustafa'ya “*son günlerde halini hiç beğenmiyorum. Ben it bir oğul istemem. Kuran kursundan kaçtığında seni nasıl dövdü isem bugün de öyle döverim artık kemale erdin. Asım efendi ile konuştum kahvede herif epey paralı. Bir dükkânı var damadıma saklıyorum diyor. Dükkân iyi, iş var, kızı da iyiymiş. Münasiptir aklını başına toplu. Bu fırsatı değerlendir.*” diyerek oğlu üzerinde baskı kurmaya çalışıp onu kontrol ettiğini görmekteyiz. Eski – yeni çatışmasına örnek olabilecek bu durum, Mustafa'nın ilerlemiş yaşına rağmen, hala babasından haftalık alarak çalışması. Babasının onu baskılaması hayatında kendi tercihlerini yapamaması,

²⁹ Çırak: “Fahriye Abla 'yla ne zaman evleneceksin?”

Mustafa: “Bütün iş para..”

Çırak: “Mahalle'nin en güzeli Fahriye Abla, beki de İstanbul'un..”

Mustafa: “hala babamın ağız kokusunu çekiyorum. Hala haftalıkla geçiniyorum.”

Çırak: “Çok başka bir kız, hiç birine benzemiyor.”

Mustafa: “Ama yarın her şey benim bu dükkan benim bu ev benim”

Çırak: “Ya fahriye abla?”

Mustafa: “O da benim! Çok seviyor beni, ben de onu..”

ailede baba ve koca iktidarını temsil etmektedir. Bunun yanı sıra, egemenlik ve baskı aracı olarak ataerkil toplum değerleri her zaman kullanılagelmıştır. Bu noktadan baktığımızda “Fahriye Abla” filmde varoluşçu bir kavganın savunucusudur. Film Karşısına, ataerkil eril yapıyı koyup kadına ilişkin mevcut tartışmaları, kadın sorunuyla ilgilenen yeni söylem ve pratiklerin ortaya çıkarılabilmesi ışığında önemli bir film olduğunu söyleyebiliriz.

Fahriye’nin ailesi taşra kültürünün getirmiş olduğu geleneksel aile yapısına sahiptir. Anneanesi ve amcasının da bir arada olduğu kalabalık geniş bir ailede yaşayan Fahriye’ de eril söylemin dayatmalarıyla içi içe bir yaşam sürmektedir. Sadece Annesi ve babası eve gelir sağlamak ve bu nedenle aile içi masraflar ve maddi sıkıntılar yüzünden tüm bireyler birbirleriyle kavga halindedir. Gerek Mustafa’nın gerekse de Fahriye’nin aile yapısına baktığımızda dönemin şartlarını yansıtan bir aile düzeni göze çarpmaktadır. 1980’li yıllarda köyden kente göçle beraber kent yaşamına uyum sağlamaya çalışan bu süreçte de gerek içlerinde gerek birbirleriyle çeşitli çatışmalar yaşayan geleneksel aile olma durumlarını şehirde sürdürmeye çalışırken bu gerilimin onları rahatsız ettiği aile yapıları işlenmiştir. Filmin başından beri çatışma halinde olan iki karakter de Fahriye’nin babası, ile amcasıdır. Babası eve katkı sağlamadığı sürekli tembellik ettiği için kardeşi ile bu yüzden sürekli atışma halindedir. Bu durum Erzincanlı kuyumcu ile evlenip İstanbul’a giden Fahriye’yi Kuyumcunun bakire olmadığını anlayıp baba evine getirmesiyle doruk noktaya ulaşır. Baba evine gelen fahriyeye bakarak; *“bütün zengin olma hayallerimiz yıkıldı al bu da elimizde patladı”* diyen amca Fahriye’nin babası tarafından evden kovulmuştur.

Bir başka karakter çatışması da Mustafa ile hapisten çıktıktan sonra Fahriye’ye ilgi duyan ustabaşı Cemil arasındaki çatışmadır. Mustafa Cemil’i bu anlamda fahriyeye ulaşmada bir engel olarak gördüğü için çatışmaktadır.

Filmde Fahriye ve sevgilisi Mustafa’nın, mahallelerinde bulunan boş bir evde buluştukları sahnede, Fahriye’nin kedi sesinden korkup; *“geldiler, yediler, cinler periler kaçalım!”* diyerek Mustafa’yı sıkıca tutup onu evden dışarı çıkarması, Fahriye’nin yaygın toplumsal eril baskı düzeni ile ezilen özgürlük düşkün yapısını ve baskın karakterini simgeler. Fahriye’nin korku anında dahi Mustafa’yı bırakmaması

filmin ilerleyen bölümünde (Mustafa olmasa dahi) tek başına hayat kavgasına gireceğine işaret etmiştir.

İleride de bahsedeceğimiz Yavuz Turgul filmlerinde toplumsal değişimden, kent sorunlarından dolayı çatışma yaşayan kesim genelde erkekler olarak görülmektedir. Ancak bu film değişimi kadın karaktere dayalı olarak vermesi bağlamında önemlidir. Fahriye burada değişimin taşıyıcısıdır. Liberal politikaların etkili olduğu bu dönemde herkes yolunu bir şekilde bulmaktadır. Filmde Mustafa'nın erkek olmasına rağmen karşısında yolunu bulamama, babasının gölgesinden kopamaması, Fahriye'nin ise onun aksine erkek gibi "yürekli" davranması bu zıtlık üzerinden kurulan değişimin göstergesidir. Bu filmde Fahriye'nin değişimi bilinç düzeyinde akıllanmasıyla gerçekleşmektedir.

Ertem Eğilmez Sinemasında çokça gördüğümüz zıtlıklar ile öne çıkarılan ikililer Yavuz Turgul'da olayların çarpıştırılması amacıyla durumlara da aksettirilmiştir. Yani ikilik sadece karakterlerde değil; karakterlerin birbirine zıt olmasının yanında içerisinde bulundukları çevresel faktörler de karakterlere karşı zıtlık barındırmaktadır. Turgul bu filmde aileler ve cinsiyet rolleri bakımından çapraz bir karşıtlık mekanizmasını kurmuştur. Oysa; Mustafa'nın ailesine Fahriye'yi Fahriye'nin ailesine Mustafa'yı yine Mustafa'ya Fahriye'nin karakterini Fahriye'ye ise de Mustafa'nın karakterini çizmiş olsaydı ortaya çıkacak yeni durumları birbiri ile çarpıştıramayacaktı. Bu nedenle Turgul Senaryolarını, matematikteki bir eşitsizlik denklemine benzetebiliriz. Bu eşitsizlik denklemi matematik kurallarına uygun, fakat sonuç itibariyle denk değildir. İşte burada, Turgul'un Sinematografisini özgün kılan şey, "olayların örgüsel kuruluşunda etki alanı ve sonuçlarını" (basit ama fark edilmesi zor bir yerde, yani özdedir.) ustaca kurarak dramatik yapıyı güçlendirmesinden ileri gelmektedir.

Filmde, Fahriye kadınların hep beraber oturdukları, yiyip içtikleri bir güne katılmıştır. Arkadaşları ile sohbet esnasında star olma hayali kuran fahriye, içinde bulunduğu o keşmekeşi, gerilimi; *"bunlar öldürecek beni, bu mahalle, bu karılar, bu güller, misafirler... deli olucam, sıkıntı basıyor beni"* cümleleriyle ifade etmektedir. Yine dönemin toplumsal şartlarına uymada sorun yaşayan fahriye. Bir başka hamam sahnesinde; *"Artistlerin kendi banyoları var, köpük köpük, fayanslar içinde, bizim gibi*

ordu halinde hamamlarda yıkanmıyorlar” diyerek içinde bulunduğu çevrenin sosyo-kültürel dokusu ile çatışma halinde olduğunu göstermektedir.

Fahriye’nin Erzincanlı kuyumcu ile evlenip Erzincan’a gider. İlk gece birlikte olmayı reddeder ve intihara teşebbüs eder, kocası bu durumda Fahriye’ye “biri başkası mı var, bir ayıbın mı var, diye sorunca Fahriye; “senden önce birisi vardı.” Der. Kocas; “rezil ettin beni diyerek” Fahriye’yi babasının evine geri götürür. Babasına kızını geri verirken sarf ettiği “*çürük malını geri getirdim, kızın bozuktur*” sözleri, bekaretin geleneksel eril söylem içerisinde namus kavramı ile ilişkilendirilip bakir olmanın sağlam olmakla – çürük olmamakla – bir tutulduğu gözler önüne serilmektedir.

Ayrıca kadına yüklenen dişil rol, ataerkil toplum düzeninde onu çocuk doğuran, onların bakımları ile ilgilenen, evinde ev işi yapan, kocasının isteklerine karşılık vermek zorunda olan bir konuma getirmiştir. Bu noktada, tercih hakkı olmayan, pasifize edilmiş bireyler olarak görülen kadınlar eril söylem dili ile adeta “mal” olarak görülmüştür. Bir hizmet metası olarak görülmesi ise, kadının her insan gibi akıl ve tercih yapabilme yetisini sıfırlayıp ona “mal” ismi takılarak onu tarla süren hayvandan - bir emitadan - farksız hale sokmuştur.

Bütün günahların fahriye üzerine atıldığı bir yapı hakım değildir aslında hiç kimse kötü değildir normalde her karakter birbiri ile iyi ilişkiler içinde olabilir ancak kötü olan ve insanı zora sokan durumlar şartlardır.

“Hep aynı şey aynı şey aynı aynı...” aynı sıradan hayatların gösterildiği sahnede verilen şarkı sözleri sırasında karakterler sürekli tekrarlayan işler yapması. (Fasulye temizleyen teyze, örgü ören teyze, kahvede oyun oynayan gençler ve başında şans oyunu şapkası ile eli kafasında, şans oyunları ile kısa yoldan zengin olma hayali kuran Fahriye’nin amcası ve babası). Buradaki insanlık durumları, arabesk kültürdeki baht dönüşü umudu. Kısa yoldan köşeyi dönme umudunu yansıtmaktadır. Kente göçenlerin temel umut tesellisi “Taşı toprağı altın İstanbul algısı”nın yanılsamış yüzü ile, tesellisi düşmüş insanların gösterimi koşullara yönelik birer çatışmayı bize anlatır.

Filmde sürekli ezilen baskılanan kadının bu baskıya başkaldırı çabaları da dikkatimizi çekmektedir. Evdeki maddi sıkıntılardan ötürü Fahriye’nin babasıyla annesi arasında geçen bir tartışmada Fahriye’nin annesinin “Ben de koşturuyorum. Bak kaç gırtlığız bilmiyorsun sanki” diyerek, kocası tarafından; “Kadınlığını bil, eskiler susup

otururdu”, ifadesi kadına geçmişten günümüze yüklenen baskıcı tahakkümün örneğidir. Bunun karşısında kadının; “Onlar eskidendi, benimde canım var. Öldüm öldüm diyorum bittim!” şeklinde karşılık vermesi bir eski - yeni karşılaştırması yaparak oluşmaya başlayan yeni toplum algısının bilinç düzeyinde varlığını göstermesidir. Bu ayrıca kadının baskıya başkaldırışının bir örneği olarak da değerlendirilebilir.

Filmdeki bir başka başkaldırı durumu ise Fahriye’nin babasının ona bekareti ile ilgili sorduğu soruya karşılık; “Mustafa’yı seviyorum o da beni seviyor. Biz eveleneceğiz” diye verdiği yanıt, normalde kadından beklenen bir şeyleri babadan saklama düşüncesinin aksine gerçeği yüzüne alenen haykırarak dile getirme hareketi olarak analiz edilebilir.

İstanbul’a döndükten sonra Mustafa’ile yüzleşmek için Mustafa’nın nişanlısıyla berber kahveye giden Fahriye orada mustafa’ya o mu yoksa ben mi şeklinde sorular yöneltir. Mustaf’nın babasının yanlarında bulunmasının vermiş olduğu etki ile de Fahriyeye onunla evlenmeyeceğini peşini bırakması gerektiğini söyler. O esnada Mustafa’nın arkadaşının; “yuva yıkmak günahtır sen de amma erkek düşkünüyümüştün” sözleri ile büyük bir gelirim yaşayan Fahriyenin; “Bak benim için neler söylüyorlar Mustafa” sözlerine Mustafa; “duydun atık her şeyi git artık git evine unut beni” diyerek Fahriye’yi kovar. Ona verdiği değerle gerçekte yaşadıkları arasınca derin bir çatışma arasında kalan Fahriye, Mustafa’yı tornavidayla yaralar. Fahriye karakteri bu durumda hem mahalle baskısına bir baş kaldırı, hem sevdiği adamla nefrete dönüşen bir savaş içine girerek kendi iç gerilimini yatıştırmayı başarmıştır. Şükran Esen, film hakkında bu konuyla ilgili şu görüşleri dile getirir; “*Filmde kadına gerçekçi ve umutlu bir bakış vardır. Yüklendirici ve yaşama sevinci aşılayan güzel bir film. Filmin baş taraftaki usta ve akıcı anlatımı sonlarda bazı teklemeler gösterse de anlamında çok şey yitirmez.*” (Esen, 2000, 61)

Turgul’un diğer filmlerinde dost olan iki erkeğin arasına giren ve onların birbirleriyle rakip olmasına engel olan kadın karakterken, Fahriye Abla filminde Fahriye ile Gülay’ın (iki iyi kadın dost) arasına erkek karakter olan Mustafa girmektedir. Mustafa burada, kadının kadına düşmanlığının da sebebidir. Gülay ile Fahriye aynı mahallede oturan iki samimi arkadaş iken Mustafa ile ilişkileri onları çatışma noktasında karşı karşıya getirmiştir. Aynı adam için birbirlerini kıran, kavga

eden ikili filmdeki kadın kadına düşmanlığın da güzel bir örneğidir. Buna ek olarak, Mustafa'yı tornavida ile yaralaması sonuç hapse giren Fahriye orada Sevim ile tanışır. Sevim ile yakın dost olan Fahriye Filmin ilerleyen sahnelerinde hapisten çıktıktan sonra onun yardımıyla fabrikada işe başlar. Bu da bize, Yavuz Turgul'un kadının kadına düşmanlığından ziyade dostluğunu -dayanışmasını ön plana çıkardığı bir film örneği sergilediğini göstermektedir.

Mekânsal olarak da zıtlıkların bulunduğu filmde erkekler ve kadınlar birbirinden ayrı mekanlarda resmedilmiştir. Şöyle ki, kamusal ve özel alan sınırlarının birbirinden ayrıldığı filmde kadınlar dış dünyadan soyutlanmışçasına kapalı mekân içerisinde, evlerde, kadın günlerinde görülürken erkekler dışarda kamusal alan içerisinde kahvehanelerde görülmektedir. Mustafa ile Fahriye ile ilk birlikteliklerini yaşadıkları ev de yine bir mahrem alanları olarak değerlendirilebilir. Mekân açısından bakıldığında, değişime direnen o ahşap ev görüntüleri vb. ile ilgili ise Engin Ayça; *"Ahşap evlerin yoğun bulunduğu eski bir İstanbul semtinde baba baskısı altında kişiliklerini ortaya koymakta güçlük çeken, gelecekleri üzerine kendileri karar veremeyen, onlara bu hakkın tanınmadığı gençler, erkeğine bağımlı, onun hizmetinde, ezilmiş ev kadınları, zamanlarının bir bölümünü kahvede pinekleyerek, iskambil oynayarak geçiren erkekler. Geleneksel değer yargıları, çağımız ayak uyduramayan, ahşap evler gibi onarım geçirmesi gereken bir toplumsal yapı"* (Ayça, 2009, 17). Şeklinde filmdeki mekan kullanımı ile ilgili değerlendirmede bulunmuştur.

Fahriye'nin hapis hayatı (hemcinslerine göre belli bir bilinçsel tutarlı karakteri olan Fahriye'ye) artı birtakım olgunluklar kazandırmıştır. Hapishane arkadaşı Gülay'ın hapisten çıktıktan sonra Pavyon hayatına düşmesi Gülay'ın hayat tecrübesini görmesi onda bazı öngörülerin yerleşmesine sebep olmuştur. Bu anlamda Fahriye bireysel kimliğini kimseye bağlı kalmadan fabrikada çalışarak ortaya koymuştur. Burada vurgulanması gereken bir nokta da, filmde hem fahriye hem de Gülay'ın hapisten çıktıktan sonra yapmış oldukları iş ve genel toplumsal kanının varlığını hissedebileceğimiz iş kollarıdır. Yani Fahriye hapis hayatı sonrası ya pavyona düşüp "kötü kadın" olacak ya da kazanmış olduğu bilinçle yeni kimlik ve emeği ile fabrikada çalışarak hayatını idame ettirecektir. Bu noktada Fahriye'nin Gülay'ı Pavyonda görmesi içten içe yaşamış olduğu bir çatışmanın da örneğidir. Şöyle ki fahriye hapisten çıktıktan sonra Gülay gibi pavyona düşebilirdi ancak Tuğrul burada Fahriye karakteri ile

geleneksel söylemde, toplumsal cinsiyet üzerindeki edimlerini kırmıştır. Onun hikayesini bir başkaldırı hikayesi haline getirmiştir.

Filmin başından sonuna kadar Fahriye'nin kendini göstermiş olduğu alanlar evi, mahallesi, Mustafa ile baş başa kaldığı perili ev, hapishane ve en sonunda da kendini gerçekleştirdiği fabrika ortamıdır. Burada fabrika ortamı, medeni bir yaşamı, emek, üretim, ve emek karşılığı ücret gibi değerleri simgelemektedir. Oysa ki, Fahriye'nin mahallesinde; kendi babası ve amcasında, Mustafa'da ve Mustafa'nın babasında faydacı garantici kısa yoldan emeksiz zengin olma gibi küreselleşmenin getirdiği yeni olgular vardır. Turgul da diğer filmlerindeki karakterlerinde olduğu gibi (Muhsin Bey, Zügürt Ağa) yeni ve yozlaşan dünya düzenine karşı duruşunu "Fahriye Abla" ile göstermektedir.

Filmin adı olan Fahriye Abla'daki Abla betimlemesi de bu bağlamda değerlendirildiğinde Turgul'un isim kodlamalarının Gönül Yarası'ndaki Nazım ismi ile aynı doğrultuda olduğunu görürüz. Ayakları üstüne basmayı öğrenmiş, cevval, dürüst, açık sözlü, korkusuz bir kadın bedeninde gözüken ama bugüne kadar erkeğe atfedilmiş tüm iyi özellikleri bünyesinde barındıran bir kadındır Fahriye Abla bu nedenle abla denilmeye layıktır.

3.6. BANKER BİLO 1980

3.6.1. Filmin Konusu

Ertem Eğilmez'in yönettiği Banker Bilo filmi, iki hemşeri arasında geçen iktidar mücadelesini konu edinir. Bilo (İlyas Salman) sevdiğini almak için köyde çalışarak başlık parası biriktirmektedir. Maho (Şener Şen), ise Bilo'nun saf olduğu oranda uyanık bir kişiliktir. Almanya'ya götürme vaadi ile Maho tarafından dolandırılan Bilo İstanbul'da daha sonra Maho ile karşılaşır. Maho Bilo'yu yanında çalıştırmaya başlar bilo onun saflığından yararlanan Maho yaptığı her kirli işin günahını Bilo'ya atar. Sonunda Maho, Bilo'yu hapse attırır. Sevdiği kızı elinden alır. Bilo ise hapiste Maho'nun çevirdiği dümenleri düşünmeye başlar. Hapisten çıkınca evlilik için sınıf atlama sorunu artık onur meselesine dönüşmüştür. Maho'nun ona sorduğu soruları tersinden sorma zamanı gelmiştir. ("*Yaptım! ama sor bakalım bi, niye yaptım*")

En sonunda Maho'nun tüm malvarlığı fabrikaları ve eski karısı artık Bilo'nun olmuştur. Bilo artık zengindir ve bankerdir.

3.6.2. Banker Bilo Filminde Çatışma Unsurları

Maho Köye gelince Bilo'yu bulur. Ona yeni fırsatlar sunacağını söyleyerek köyün kahvesine götürür. Maho kahvede tek başına bir masada oturur. Köylü etrafında toplanmıştır. Yanında getirdiği Radyo, çanta, fotoğraf makinesi, termos ve başında fötr şapka Almanya'dan gelmiş izlenimi uyandırarak, bir üst kültür yaratma çabası içerisinde. Giyimi ile bir kentli görünümünde olan Maho (Köylü gündelik şalvar ve puşisiyle ile oturmaktadır). Onları kendilerine Almanya'da iş bulacağı konusunda ikna etmeye çalışır. Kentte, hizmet sektöründe iş tutmaya çalışan profesyonel bir girişimci gibi kendinden emin bir tavırla net ifadeler kullanır. İşin içine felsefe de katarak *“Bilin bakalım buraya niçin geldim?”*. sorusunu cevap alamayacağını bilerek üst üste sorması, cevabı karşısındakine buldurtma tekniğine (doğurtma tekniği) dayanır. Sürekli köylüye sorular sorarak onlardan cevap vermelerini beklemektedir. Bunu bilmece sorar gibi sade bir üslupla yapmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde Turgul'un anlatım dilinde zıt iki durumu (zor içeriği basit dille anlatma) birbiri ile uyumlu halde anlatabilme becerisi kendisini göstermektedir. Çünkü köylüye yeni bir şey anlatırken, onların bilmediği bir yöntem kullanıyor. Fakat asıl ikilik; bunu yaparken o kadar basit bir üslup kullanıyor ki kendi üzerinde bile eğreti duruyor. Aynı zamanda, konuşma üslubu ve hareketleri kentli havasıyla çatışıyor. Hem Almanya'dan geldiğini her fırsatta dile getirmekte hem de köylü ile aynı şiveyi kullanmaktadır. (*“nasıl ki gapağı almanyaya attım”*).

Yavuz Tuğrul'un karakterleri kurması açısından da filme baktığımızda iki ana karakter olan Maho ve Bilo birbirinin zıttı kişiliklerdir. Bilo ne kadar saf temiz ve masum bir köy delikanlıysa (Taşralı), hemşerisi Maho da bir o kadar düzenbaz, fırsatçı (kente göçmüş taşralı) kurnaz, sözde kentlidir. Aynı zamanda, Bilo'nun hapiste tanıştığı memurun yediği tekme ile aynı tekme yemesi, Maho ve kayınpederi olan Çulsuz Ali'nin yaptıkları işte birbirlerine tekme atmaya çalışmaları, filmdeki tiplerin tek olmadığını gösterir.

Filmin başında köy çeşmesi başında Bilo'nun Evlilik teklifine Almanya'da yaşama koşulu ile evet diyen Zeynep'in, arkadaşının "Hemen karar verme! belki ilerde karşına yakışıklı birisi çıkar." Demesi üzerine Zeynep; "Ölürüm de bu bokum köyde kalmam." Demesi üzerine, adeta taşralının gözüne soka soka söylenilen bu söz, hem Zeynep hem de Zeynep'in arkadaşının taşra kültürü içerisinde köy yaşantısını beğenmeyip, kent yaşantısına ulaşmayı hedeflemektedir.

Kamyonun kasasında umuda yolculuk eden ülkenin farklı yerlerinden gelen göçmenler bir aradadırlar ve bu göç hareketi sırasında aralarındaki yöresel farklılıkları "göçmenlik" kimliği içerisinde eritirler. Yolcuların; kendini tanıtırken, "*Ben Kayseriliyim*" "*Hemşinliyim*" *Tepe köylüyüm*" demesi üzerine Bilo; "*Nasıl olsa hepimiz Almanyalı oluyoruz.*" der Yolcular da; "İnşallah" diye karşılık vermektedir. Bu noktada Bilo, aralarındaki farklılıkları yok saymakta ve yeni bir üst kimliğe gönderme yapmaktadır. Bu durum, henüz Almanya'ya gitmeden başına geleceklere razı oldukları anlamına gelmektedir. Aynı sahnede türkü çığırın Bilo'ya arkadaşlarının "*sus be türkünün sırası mıdır*" demesi karşılığında Bilo; "*ee hani sınırda susacaktık*" şeklindeki karşılığı göçmenlik psikolojisine giren yolcuların yerelliğin ürünü olan türküyü söylemesinde ona engel olma fikrini gösterir. Şayet köyü, oraya ait her şeyi geride bırakmak onların en çok yapmak istedikleri şeydir. Burada dikkatimizi çeken önemli bir noktada Maho tarafından aldatıldıklarını anladıkları zaman İstanbul'da bir başına kalan Bilo ve İbo'nun filmin başındaki ilişkileridir. Birbirlerine kol kanat geren ikili tanımadıkları İstanbul'a uyum sağlama konusunda "dışarıya, yabancıya, bilinmezliğe" karşı dayanışma içerisinde bir tutum sergilerler. Bu durum göçmen bilincinde var olan dışa karşı birlik, kolektif bir güç oluşturma durumudur.

Filmin başka bir sahnesindeki çatışma unsuru ise İstanbul'da Maho tarafından aldatıldıklarını anlayan Bilo ve İbo'nun İstanbul'un kalabalık caddelerinde o bilinmezlik içerisinde bir o yana bir bu yana kaçışırken gösterilen dış mekan ayrıntıları dikkatimizi çeker. Kent kalabalığı görüntüsü içinde bir yazıhane görüntüsü verilir. Bu görüntüde, arka planda çalan arabesk şarkı çalarken, (Ferdî Tayfur - Merak Etme Sen) Sivas, Erzincan, Erzurum, Kars, Iğdır, Ağrı tabelasının önünde Bilo orada bekleyen insanlara "Burası Münih mi?", "Sen Türk müsün" , "Burası İstanbul mu" sorusunu arka arkaya sorar. Bilo almış olduğu cevaplarla gerilim yaşamaktadır.

Maho'nun yine bir oyunu sonucu hapse düşen Bilo, orada bir kader mahkumuna; "Senin suçun ne ağam?" diye sorar. Adamın; "Namusumu temizledim" cevabına karşılık; Bilo "Cezamı kesirler bu memlekette namuslulara" demiştir. Onun bu ifadesi, içinde bulunduğu mahpusluk hayatında taşradan gelmiş olmanın saflığını hala koruması ile ilişkilendirilirken Bilo, bu bakış açısıyla kentli olmanın insanlar üzerindeki dejenerasyonunu sorgulamaya başlamıştır.

Yavuz Turgul'un yapmış olduğu banker Bilo filmi'nin üzerinde kurulduğu bir başka çatışma unsuru da Bilo'nun hapse girmesiyle Maho'nun işlerinin iyi gitmesinin birbirine paralel bir zıtlık içerisinde verilmesidir. Şöyle ki, Bilo, demir parmaklıklar arkasında iken arka fonda acıklı türküler eşliğinde türlü sıkıntılar çekmektedir. (koğuş ağasına hizmet etmesi, haraca bağlanması, koğuşa yemek yapması yemek artıklarını yemesi vb.) bu sahneler paralel olarak Maho yükselen apartman daireleri arasında arka fonda yükselen hareketli müzikle beraber adeta zenginliğe bankerliğe giden yolda yükselmektedir. Paralel kurgu ile verilen bu sahneler taban tabana zıtlık göstermektedir.

Maho, apartmanlar dikip zengin olurken ortağı ve aynı zamanda kayın pederi olan Ali Bey, bir sahnede; "Aynı bana benziyorsun Maho" der. Maho ise; Hayır, Maho değil mahmut! İşte bunlar da Mahmut Kent'in küçük modelleri" der. Burada taşradan gelen, kentte gücüne güç katan Maho'nun piyasadaki atılımlarını ilerletmesi ile adını markalaştırma, kendini sektörel boyutta pazarlamasına vurgu yapılmaktadır. Aynı zamanda bir taşra ifadesi olan Maho ismi ile Kenti birleştirerek "Mahmut Kent" ismi ile kendini ilişkilendirir. Köylüleri dolandırmakla işe başlayan cin fikirli bir taşralı olan Maho artık kentlerde insanları sömürerek Bey sıfatını kazanmış, sektörde sözü geçen bir bankerdir artık (Scognamillo, 2005, 45).

Maho'nun Bilo'yu kapıcı olarak işe almasının ardından Bilo, kentin yeni yüzünü görmeye başlamıştır. Filmin bir sahnesinde yan apartmanın kapıcısı ile bir akşam vakti merdivenlerde oturan Bilo, kapıcı ile sohbet ederken adamın karısı bir araçla eve gelir. Bunun üzerine Bilo, kapıcıya "*Bak senin karı lüks bir arabadan indi*" der. Kapıcı da bütün saflığıyla Bilo'ya; "*Çalıştığı evin beyi, sağ olsun geç vakte her kaldığında benim hanımı eliyle getirir*" der. Bunun üzerine Bilo düşünceli ve şaşkın bir şekilde; "*Ne ey adamlar var dünyada*" der. Burada, her iki kapıcının taşralı olduğu göz önüne

alındığında, kent kültüründe değişen değerler Bilo'nun kendi içten içe kendi değerleri ile çatıştırır.

Hapisten çıkınca İbo'yu aramaya başlayan Bilo, İbo'nun izini bulur ve “*İbo burda mı*” diye sorar. Sorduğu kişi; “*İbrahim Bey mi demek istediniz?*” deyince, Bilo; “*Allah Allah, İbo ne zamandan beri İbrahim Bey oldu?*” der. İbo'nun yanında çalışan; “*patron seni soran birisi var*” diyerek Bilo'yu İbonun yanına götürür. İbo'yu toptan Malzeme kolileri arasında kebab yerken görür. İbo, Bilo'ya kebab ikram etmek ister. Bilo, niyeti olduğunu söyler. İbo ise, işlerden yana fırsat bulamadığı için oruç tutamadığını söyler. Aradığı İbo'nun, kent kültürü içerisinde değerlerini kaybetmiş tüccar İbrahim Bey'e dönüştüğünü görür. Turgul, burada İstanbullu olmayı becerebilmiş tüm karakterlere bir dejenerasyon belirtisi koyarak onları geçmişlerinden aksi yönde göstermiştir.

Kapıcı olarak Maho'nun apartmanında çalışan Bilo, apartman sakinleri için bakkaldan alışveriş yaptığı esnada, bakkal kendisine bir miktar komisyon verince; “*bu nedir?*” diye sorar. Bakkal; “*her bakkal kendinden alışveriş eden kapıcıyı görür, âdettendir*” der. Bilo; “*beni görme arkadaş istemem! haram para kursak tıkar!*” der. Orada olan başka bir kapıcı ise; “*vay hıyar para alınmaz mı*” diyerek İstanbul kent düzeninde vasıfsız işlerin avanta ve komisyon dengesi üzerinden yürüdüğünü gösterir. İnşaatta duvar yaparken Bilo, ustabaşının malı gibidir. Çünkü çalıştığının yüzde yirmisini ustabaşı ona iş verdiği için avanta olarak keser. Bilo, artık kentteki sınıfsal yapılanmanın en taban noktasındadır. Hapisten çıktıktan sonra Bilo'nun iş bulmak için Zeynep'in babası Üzerinden Maho'ya ulaşma serüveni de avanta usulüne dayanmaktadır. Arabesk kültürün kentli olma kavramının altını oyduğu bu düzende Bilo vasıfsız işlerle günü kurtarmaya çalışmaktadır. Bu haliyle Bilo İstanbul'un adeta tüketilen malı olmuştur. Kent düzeni içinde sadece taşralı birbirini kazıklamaz taşralının birbirini kazıklama yoluyla çatışması devam ederken tablacılık yapan, belediye zabıtasının tablacılardan rüşvet alması kentin kendi içinde var gözüken denetim yoksunluğuna işaret eder.

Yukarıdaki durumla bağlantılı olarak ise filmin bir başka sahnesinde kapının önünde kapıcıların yanından geçen Maho ve karısının, “*bu da öbür kapıcı gibi tembel, hepsi aynı*” şeklindeki konuşmalarına Bilo'nun o sırada yanında bulunan kapıcı, “*bak gördün mü ne yaparsan yap yaranamazsın, o yüzden bakkaldan avansını alacan,*

karaborsaya gireceksin ki kıymetin biline” diyerek kısa yoldan zengin olma konusunda Bilo’da bir bilinç oluşturmaya çalışmaktadır. Bilo’nun bu sözler karşısındaki içinde yaşadığı gerilim ise yüz ifadesinden rahatlıkla okunmaktadır.

Maho Ali Bey’le kulüpte yemek yerken karısı Necla, denizden çıkmış mayosu ile kalabalığın içerisinde boy göstermektedir. Bunu gören Maho, üzerine bi şeyler almasını söyleyince Necla; *“kendini köyünde mi sandın, başına güneş mi geçti, sana noluyo”* diyerek cevap verir. Maho ise; *“yok canım o kadar da görgüsüz değilem”* der. Necla bu sahnede köylü olmakla görgüsüz olmayı bir tutar. Medeni yaşamın sürüldüğü kent kültüründe yetişmiş olmanın verdiği cesurluk, Maho’nun onun açık giyimini eleştirmesinin önünde bir engel oluşturur. Maho da Necla’nın cevabı karşısında ona hak vererek değişime uyum sağlamaktadır. Buna benzer bir durum, Maho ile Zeynep’i kıskanan Necla’ya; *“beni hizmetçi parçasından mı kıskanıyorsun”* şeklindeki ifadesi, Maho’nun köylü olan Zeynep’i kıskanılmaması gereken değersiz birisiymiş gibi atfederek sınıfsal farklılığı öne çıkarır. Burada altı çizilmesi gereken nokta bir taşralı olan Maho’nun hizmetçi parçası diye küçük düşürdüğü taşralı Zeynep’ten hoşlanmasıdır. Bu ikili davranış Maho’nun iç çatışmasından kaynaklı bir durumdur.

Maho ile Bilo’nun çiğ köte eşliğinde, içip dertleştikleri sahnede, Maho’nun; *“manyak karı eve çiğ köfte sokmazmış, her yer et kokarmış, bok ye! mis gibi ne var bunda, çiğ köfte yemeyen gariya garı mı derem”* ifadesi ile Maho başka bir çatışma hali içerisinde. Burada, kent kültürü bağlamında Necla’yı yeren bir konuma geçmesi bir anlık özündeki taşralıyı, alkolün etkisiyle ortaya çıkartır. Birden ağzından kaçırarak; *“halbuki öbür garı öyle mi”* diyerek iki farklı kültürü karşılaştırmış olur. Sahnenin devamında, (Zeynep’in isimini vermeden) sevdiği kadınla, Bilo’nun evinde buluşmak isteyen Maho; *“onu bu eve atsam benim garının haberi olmaz”* der. Bilo ise; *“ee o zaman az buçuk şey olmuyo muyum”*? der. Maho; *“ney”*, der. Bilo; *“şeyy, pezevenk”* diye karşılık verir. Maho ise; *“oğlum arkadaş arkadaşın pezevenki değil midir?”* diye Bilo’ya çıkarır. Burada - Turgul senaryolarında sıklıkla görülen - erkek dostluğu mekanizmasını, Maho’nun menfaat uğruna yeniden devreye sokmaya çalıştığını gösterir. Ayrıca, *“pezevenk olma”* Bilo’nun değerleri ile çatışmaktadır. Fakat Maho, pezevenkliği tarif ederken arkadaşlık kavramı ile yumuşatarak Bilo’ya yutturmaktadır.

Maho sarhoş olduktan sonra, Bilo'nun Maho'yu sırtında taşıdığı sahnede Maho; *“hayat böyledir, birileri hep başkalarını sırtında taşır, senin beni sırtında taşıdığın gibi”* der.

Bilo; *“taşırım tabi sen benim arkadaşımın”* deyince Maho; *“ne biçim arkadaşlık lan bu böyle, hep biri diğerini sırtlar ömür boyu, niye, çünkü bu dünyanın düzenidir, paralılar açık gözlüler hep sırta gider bunu eyi belle”* diye nasihatini, alkolün de etkisi ile itiraf niteliğinde anlatır. Fakat Bilo hala saf yapısını korumaktadır. Bilo'yu çok iyi tanıyan Maho da Bilo'nun bu durumundan yüz bularak onu sömürebildiği kadar sömürmüştür. Çünkü Maho hata yapınca, Bilo' ondan dürüstlikle cevap alacağını sanmaktadır. Bu nedenle, Maho'nunki haklı olma çabası değil; aksine içselleştirdiği değişme zorunluluğunun kendisine bindirdiği yüke meşruiyet kazandırma çabasıdır. İçinde bulunduğu dejenerasyon süreci onu türlü haksızlıklar yapmaya zorlamıştır. Bu nedenle Bilo'yu aldattığını itiraf ederken, her seferinde yüzü kızarmadan *“evet yaptım”* diyebilmektedir. Bu durum, bize gösterir ki, aslında Maho bu kötü düzen çarkının kendisi olmuştur. (Turgul Senaryolarındaki durum anlatısı)

Zeyno'yla birlikteyken Bilo'ya yakalandığında bile cesaretle *“evet yaptım”* der. Evet yaptım kısmı, onun kötü karakterini temsil eder fakat *“bi sor ki niye yaptım?”* sorusu Bilo'nun yumuşak karnını- merhametini temsil eder. Bu nedenle Maho, her hatasını normalleştirerek anlatır. Bilo'nun haksızlığa uğraması konusunda kendini suçlaması aslında onun değişime ayak uydurma konusunda sınıfta kaldığını gösterir. Sahnede geçen diyalogda Bilo; *“niye yaptınız bunu,”* dedikten sonra tek tek Maho ve Zeynep'i dinlemektedir. Maho; *“sevdim ulan hiç bu kadar sevmemiştim”,* diyerek yaptığı hainliği yumuşatmak için aşkı yücelterek karşılık vermiştir. Bilo'nun Zeynep'e; *“sen niye yaptın”* sorusu üzerine Zeynep; *“kapıcı karısı olarak ölmek istemiyorum, bilezikler istiyorum, para istiyorum”* der. Zeynep'in bu cevabı karşısında yumuşayarak az önceki haliyle çatışan Bilo; *Siz haklısınız ortada bir haksız varsa o da benim”* diyerek her şeyin sorumlusu olarak kendini görür. Maho, dönüşüm yaşanan kent hayatı içerisinde sadece bir örnektir. Kentteki yeni, karmaşık, modernizme ayak uydurma çabası özde kültürel bir yıpranmayı zorunlu kılmaktadır. Bu dokulara senaryolarında sıklıkla değinen Yavuz Turgul, toplumsal mesajını hep durum analizi yaptırmaya sevk ederek yansıtır.

Maho'nun iş için yurt dışına çıkarken kendine vekalet edecek güvenilebileceği biri olarak Bilo'yu seçer. Ona *“Namuslu olmanın mükafatını gördün, şimdi sana vereceğim bu vekalet başkasının elinde olsa kim bilir bana ne yapar, anamı beller, tüm malımı mülkümü ele geçirir, beni don gömlek ortada bırakır. Allah böyle namussuzlardan beni korusun”* diyerek Bilo'ya, *“Bilo gözünü aç, başına bi çorap örmesinler”* şeklinde de telkinlerde bulunup Almanya'ya gider. Artık Bilo'nun o namuslu, saf, temiz halinden eser kalmamıştır. Maho'nun sahibi olduğu şirketi imza yetkisini kullanarak el değiştirip üzerine geçiren Bilo zengindir. Öyle ki Maho'nun olan ne varsa artık onundur. Nikahlı karısı Necla'da buna dahildir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde bireylerin yozlaşarak, değerlerinden ödün vererek kısa yoldan köşeyi dönme ve kendilerini kurtarabilme durumunun bilincine varan Bilo, artık tüm iç çatışmalarından kurtulmuştur. Maho'nun yurt dışından döndüğünde değişen şartlar, şirket isimleri vb. de Maho'nun bu noktadaki çatışmalarıdır. İlk önce havaalanında şoförünü göremeyen Maho, daha sonra apartmanının kapısından içeri tanınmadığı için kapıcı tarafından alınmayınca gerilim yaşar. En son şirkette Bilo ile karşılaşp her şeyini kaybettiğini anlaması ise gerilimin zirve noktasını oluşturmaktadır. Bilo'nun *“Şimdiye kadar hep sen bindin sırtıma şimdide ben binecem. Eski Bilo yok artık el birliğiyle öldürdünüz garibi geride bu kaldı, namussuz bilo...”* şeklindeki çıkışı düzeni kabullenışı, düzene ayak uydurması ya da düzene zorunlu uyumu olarak değerlendirilebilir.

Yine Türkiye'nin modernleşmesini yansıtan bir film olan Banker Bilo, Maho'nun çalışma ofisinde arka platformda yer alan Atatürk'ün *“Türk Öğün Çalış Güven”* vecizesi, filmde bahsedilen değişim durumlarının insanın gerçek durumlarına yönelik bir eleştiriyi barındırdığını söyleyebiliriz.

Bu filmde de görüldüğü gibi Turgul'un durum anlatısı bundan sonraki filmlerine öncülük edecek niteliktedir. Bu *“çatışık durum anlatısı”*, karaktere konulan içkin özellikten ziyade, düzenin sorumluluğunda (bozukluğunda) okunması gereken bir boyut içerir. Zira, Maho'nun kötü karakterli olmasının önüne düzenin bozukluğu geçmiştir. Hemen her filminde Çatışmayı kurarken, değişime bağlı alt yapıdan yoksun, özünü kaybetmiş, eskinin karşısında olan yeni düzenden faydalanmaktadır. Bu durum Muhsin Bey'de de Fahriye Abla'da da aynıdır.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Geçmişten günümüze kadar Türk Sineması dönemin toplumsal koşullarına bağlı olarak değişime uğramış ve bu değişimler de sinema içerisinde farklı üsluplar ve temalar geliştirmiştir. Bu çalışma kapsamında, Yavuz Turgul filmleri özellikle 80 sonrasında sosyal yapıdaki değişime paralel olarak anlatı yapısı ve tematik özellikleri bağlamında incelenmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda, Yavuz Turgul'un yazdığı yönettiği altı film ele alınmıştır.

Çalışmada öncelikle 70'li yılların Türk sinemasıyla ilgili genel bir çerçeve çizilmiştir. Ardından da Yavuz Turgul'u bu dönem içinde var eden Ertem Eğilmez ve Arzu film ekolleri değerlendirilerek bu eğilimlerin onun üzerindeki etkisi irdelenmiştir. Sinemamızda 70'li yıllar, toplumsal sorunların sinemaya yansması ile melodramların ilgi kaybettiği, yerine arabesk filmler ve seks filmlerinin popüler olmaya başladığı bir döneme işaret eder. Turgul ise bu dönemde güldürü filmlerine yer veren Arzu Film'de senaryo yazmaya başlamıştır. Turgul'un anlatı yapısı bu bağlamda değerlendirildiğinde Arzu Film Ekolü ve Ertem Eğilmez'in geleneklerinden ilham almıştır. Zamanın Ertem Eğilmez geleneğinin en öne çıkan yönü olan güldürü ögesi Turgul filmlerinde de etkisini göstermiştir. Yavuz Turgul, Arzu Film Ekolü'nün güldürü alanındaki, ikili karakterlerin birbirleriyle çatışmasına bağlı kurmacasından uzaklaşarak, bu çatışmayı toplumsal sorunları anlatmak için, yine ikili karakterler üzerinden kurmuştur. Bu yolla, anlatılarının içine toplumsal birer mesaj eken Turgul, kırdaki ve kentteki değişen insanlık durumlarını kültürel karşıtlıklar üzerinden vererek dramatize etmiştir.

1980 dönemi sonrası ortaya çıkan sosyo- kültürel yapı, Yavuz Turgul'un yapmış olduğu filmlerinde de işlenmiştir. Bu dönemde nüfus artışı ile köyden kente göçle beraber toplumsal sıkışma arabesk kültürü adı altında yeni bir ifade biçimini ortaya çıkarmıştır. Artık taşraya ait olmayan bu kültür kentte popüler olmuştur. 80'lerdeki liberal politikaların ortaya çıkarmış olduğu bireycilik anlayışı bu dönemde aslında liberal söylemle paralel olarak gelişmemiştir. İşte Yavuz Turgul sineması da tam bu noktada dönemin sorunlarına ilişkin eleştiri niteliğinde değerlendirilmektedir. Dönemin toplumsal şartları göz önünde bulundurulduğunda toplumsal değişim karşısında insanın takındığı tavır merak edip ona eğilen Turgul yapmış olduğu filmlerde toplumsal koşulların dönüştürdüğü yeni insanın değişen koşullar içerisindeki doğal durumunu ele

almıştır. Modernleşmenin bizleri iyiye götürdüğü metaforu üzerinden hareketle, toplumsal değişimin içinde bulunulan dönemin ifade edildiği üzere hiç de parlak ve modern dönem olmadığını Turgul'un filmlerinden çıkarabiliriz. Turgul aslında, modernlik adı altında sıkışmış, silikleşmiş, varlık gösteremeyen adeta ne yapacağını bilmeyen saf karakter tiplerini (Züğürt Ağa ,Banker Bilo, Muhsin Bey) üzerinden dönemin eleştirisini yapmaktadır.

19. Yüzyılın Liberal yaklaşımı, ekonomi ve siyaset biçimi olarak tüm dünyada geçerli iken ülkemizde de birçok alanda bireyin toplum içindeki rolünü güçlendirmesi önemsenmiştir. Fakat bu durum ülkemizin yıllardır içerisinde bulunduğu yoğun ekonomik ve politik çalkantılı dönemler neticesinde Avrupa toplumlarıyla aynı olmamıştır. Bu durum toplumdaki modernleşme hareketinin alt yapı ve ekonomik destekten yoksun bir şekilde gerçekleşmesine sebep olmuştur. Turgul da toplumsal değişim ve getirdiklerine madalyonun öteki yüzünden bakmıştır. Bu bağlamda, toplumsal değişimin koşulları ve bu değişimin sonuçlarını anlatırken Turgul, çatışma unsurlarını ikili yapılar; Doğu- batı, eski- yeni, taşra kültürü- kent kültürü, taşralı- kentli ve modern - modern olmayan gibi zıtlıkları kullanarak ülkemizdeki değişimin aslında görüldüğü gibi olmadığını göstermeyi amaçlamıştır.

Çalışma kapsamında analiz edilen altı film doğrultusunda Turgul filmlerinde çatışmanın genelde karakterler üzerinden kurulduğu görülmüştür. Karakter zıtlıkları bağlamında “Eşkıya” filmi örneğindeki gibi çatışma sadece bireylerin içten içe yaşamış olduğu, kentli ile taşralının karşı karşıya oluş durumu zıtlıkları değil, her ikisi arasındaki fiziksel veya sözlü çatışma unsuru halini de göstermektedir. Gönül Yarası filminin son sahnesinde Halil'in, Dünya'nın Nazım'a bakarak türkü söylemesinden Nazım'ı sevdiğini anlaması sonucu Dünya'yı silahla öldürmesi, Halil'in Nazım Öğretmene karşı olan çatışmasının fiziksel anlamda çatışmaya dönüşen zıtlığın örneğidir. Yine “Züğürt Ağa” filminde Kiraz ve Abdo Ağa'nın eşi arasında kurulan zıtlıkta Abdo Ağa'nın eşi Kiraz'ın kuma gelmesine ısrar ederken Kiraz'ın yaşlı bir adamın ikinci eşi olması durumuna sessiz kalması durumu ile taşrada eski-yeni kuşak arasında toplumsal baskılara susup- susmama arasında bir zıtlık verilmiştir. Bu bağlamda filmin iki kadın karakteri karakter özellikleri açısından baskın veya baskılanan olarak ikilik içerisinde kurulmuştur. Turgul'un incelemeye tabi tutulan hemen her filminde kadın ve erkeğe verilen toplumsal roller ve bu rollerle uyumlu ya da çatışma halindeki bireylerin gerek

kendi içlerinde gerekse de diğer ortamlarda ki insanlarla ilişkileri bağlamında işlenmiştir. Fahriye Abla’da Fahriye karakteri üzerinden en başta verilmeye çalışılan namus, bekaret gibi kavramlar geleneksel eril söylemin diliyle cinsiyetçi bakış açısıyla verilmiştir. “Fahriye Abla ”da cinsiyet rolleri üzerinden kurulan hikâyede, Fahriye’nin Mustafa ile görüştüğü duyulunca görülen baskı sadece ailesinden Fahriye yönündedir. Fakat, Mustafa’nın babası sadece konu belirtmeksizin Mustafa’ya ayağını denk almasını söyler. Kocasını Fahriye’yi babasının evine geri getirince vurulan ve onu hiçleştiren yafta da geleneksel eril söylemin dayatma nesnesi olan kadına yöneliktir. Burada da Mustafa ile alakalı bir gelişme yaşanmaz. Bu durum eril bakışta kadın-erkek olma ikiliği üzerinden verilmiştir.

Turgul filmlerinde karakterler zerinden çatışma kurarken dönemin sözde “bireysellik” özelliğine adeta dokundurur gibi bunu karakterlerin kendi iç sesleriyle yapar. Aslında o iç ses gelenekselin, eskinin sesidir. “Züğürt Ağa” Filminde, Abdo Ağa Kiraz’a sarkıntılık ettikten sonra, Züğürt Ağa Kiraz’ın yanına gider, Kiraz’ın ismini öğrenince aniden iç sesi dışa yansıyarak sesli bir şekilde; “*dudakların gibi*” der. Daha sonra, Kiraz’ın yanından ayrılınca “*ne diyorum ben de aynı babama döndüm*” diyerek kendini eleştirir. Bu diyalog örneğinde de görüldüğü gibi karakter içinde bulunduğu o yeni kültüre uyum sürecinde geçmişle çatışırken aslında kendisiyle de yüzleşir.

“Muhsin Bey” filminde, Afıtap Hanım’ı ziyaretinde ona dizdirdiği övgüler ve zamanın popüler kültüre yaptığı eleştirileri, Muhsin Bey’in her iki jenerasyonu birbiriyle durum anlatısı içerisinde çatıştırdığını gösterir. “Durumlar çatışması” olarak betimleyeceğimiz bu ifade, Yavuz Turgul’un anlatı geleneğinin iskeletini oluşturur. “Fahriye Abla” da kurulan olay örgüsünde tüm suçların Fahriye üzerine atıldığı bir bağlama şekli yoktur. Genel perspektiften bakınca hiç kimse kötü değildir. Normalde her karakter birbiri ile iyi ilişkiler içinde olabilir. Ancak kötü olan ve insanı zora sokan durumlardır. Bu bağlamda, nizami şartların doğasını ve insanı malzeme olarak kullanan Turgul, Türkiye’de modernitenin getirdiklerini anlatırken “eksik yanlarını” “götürdüklerini” görünür kılmak için film kişilerinin hayattaki konumlarını ikilikler içinde ilmik atarak kurmuştur.

Turgul aynı zamanda karakterini ona yaşattığı kendinden bağımsız hemen her sebep ile iç çatışmaya sokarak da zıtlık durumları içerisine iter. “Züğürt Ağa”da, köyde

ağanın yanında çalışan Salman'ın İstanbul'da zengin olup İstanbul'a gelen Züğürt Ağa'ya yanında çalışmasını teklif etmesi filmin esas söylemi içerisinde değişen toplumsal şartlarda karşıt durumları ve değişen rolleri ifade etmektedir.

Yine çalışma kapsamında tek bir cinsiyetin filmdeki rolü üzerinden iki ana karakter çatışma içerisine girer. Turgul'un çoğu filminde (Fahriye Abla hariç) ana kadın kahraman, ana erkek iki zıt yapıda kurulmuş kahraman üzerinde çatışmaya sebep olur. Fakat Fahriye Abla'da Mustafa iki zıt yapıda kurulmuş kadının arasında çatışma sebebidir.

Turgul, filmlerinde izler kitleye adeta "Toplumsal değişim amacına uyuyor mu?" testi yapar. Olay örgüsünde, izleyiciye karakterin içinde bulunduğu ikiliklerle, onun doymaz nefsinin göstere göstere filmi tersyüz eder ve sonuca ulaşır. Banker Bilo, filmin sonunda saflığını kaybediyor. Bilo'ya "El birliği ile öldürdünüz" dedirtmek arzu edilen değişimi gerçekleştirilmeden filmi bitirmemektedir. Bu çatışık durum anlatısı, karaktere konulan içkin özellikten ziyade, düzenin sorumluluğunda (bozukluğunda) okunması gereken bir boyut içerir. Zira, Maho'nun kötü karakterli olmasının önüne düzenin bozukluğu geçmiştir. Hemen her filminde çatışmayı kurarken, değişime bağlı alt yapıdan yoksun, özünü kaybetmiş, eskinin karşısında olan yeni düzenden faydalanmaktadır. Hemen her filminde Turgul toplumsal değişime zorunlu biçimde ayak uydurmak zorunda kalan kahramanlarını büyük bir direnişle verir. Değerlerine sıkı sıkıya bağlı olan Muhsin Bey, Bilo, Eşkiya karakterleri filmin sonunda o yaşanmışlıkların ve çatışmaların sonunda pes etmiş ve değişime uğramıştır. Ancak bu noktada bir kadın filmi olarak da değerlendirebileceğimiz Fahriye Abla'da kadın ilk başından beri çizgisi değişmeden direnen roldedir. Hapisten çıktıktan sonra pavyona düşmeden fabrikada çalışmaya başlayarak hayatını kazanıp, ayakları üzerinde durması değişen toplumsal şartlara direnen Fahriye'nin zaferidir.

Turgul, (mekân İstanbul olsa dahi) doğu üzerinden batıyı göstermektedir. Züğürt Ağa, kâhyayı azad defalarca hüsrana uğramasına rağmen "*esaslı düşünceler vardır bende. Gene ticaret yapacağız.*" ifadesi ile ve tüm dürüstlüğü ile kâhyaya; "*Sen, hamallık yaparsın ekmeğini taştan çıkarırsın. Ama ben yapamam. Sana yazık olmasın. Git kurtar kendini.*" diyerek onun da bu kentte herkes gibi özgür olması gerektiğini ifade etmiştir. Züğürt Ağa'nın intihar etmeye yeltenip beceremediği sahnede elinden

hiçbir şey gelmemesine isyan etmesi üzerine Kiraz'ın; "olsun ağam senin insanlığın yeter" ifadesi ile taşra yüreğinin temizliğini savunduğunu doğudan yana olduğunu söyleyebiliriz. Yine aynı şekilde Banker Bilo'da Bilo'nun saflığını ve kentin acımasız koşullarına ayak uyduranın kurnazlığını filmin sonuna kadar izleyiciye göstermesi yine kaynağın doğu olduğunu ve Turgul'un "doğu düşüncesine" önem verirken Türkiye'deki 80'li yıllardan sonraki yeni liberal politikaların toplum nezdinde olması gerektiği gibi gerçekleşmediğini bize vurgulamaktadır.

Ayrıca Turgul, tüm bu yapısal özelliklerinin yanı sıra, filmlerinde olay örgüsünü neo liberal bir bireyci doku ile kurmuştur. Filmlerde belirgin bir çekirdek aile yapısını rastlayamayız. Bu durum aslında senaryolarında işlediği ortak bir soruna karşılık gelir. Sadece Fahriye Abla'da aile yapısı Fahriye ve Mustafa'nın evinde gözükmektedir. Fakat sadece akşam yemeklerinde, ekonomik ve sosyal yaşantının tartışıldığı zorunlu bir arada bulunma durumlarında bir arada görülmektedirler. Bu sahnelerde aynı masada oturan aile bireylerinin hepsi birbirlerinden farklı yönere bakmaktadırlar. Fakat Züğürt Ağa Filmi taşrada geçen başlangıç sahnesinde tüm köy büyük bir aileyi anımsatır şekilde yerde karşılıklı oturmaktadırlar. Bu durum filmler arası karşıtlık bağlamında düşünüldüğünde taşrada sıcak, samimi, birebir ve yüz yüze ilişkiler söz konusudur. Kentte ise değişimin ve değişimle beraber uyum sürecinin karmaşıklığıyla beraber soğuk, donuk, dışa dönük, zorunlu ilişkilerin yaşandığı bireylerin tasvir edildiğini göstermektedir.

Sonuç olarak 1980 sonrası oluşan sosyo-kültürel ortam Yavuz Turgul'un incelenen filmlerine yansımıştır. Turgul değişen toplumsal şartları filmlerinde işlerken bu durumun aslında arzu edilen ya da olması gereken biçimde gerçekleşmemiş olması konusuna eleştiri niteliğinde verir. Turgul karakterler ve olaylar üzerinde kurduğu bu değişen yapıyı karşıtlıklar bağlamında eleştirirken geçmişe duyduğu özlemi de dile getirmektedir. Ancak bu özlem değişim karşısında direnemeyen, değişime boyun eğmek zorunda kalan birey üzerinden verilmektedir. Yavuz Turgul' un Türk sinema tarihindeki yerini anlamak konusunda oldukça önemli olan bu tutumu Yavuz Turgul'u dönemin önemli yönetmenlerinden biri haline getirmiştir. Sinemasında ileriye yönelik, vurucu eserler üreterek auteur yazar olarak kabul edilen Turgul, kendine has üslup, karakter ve sinematografik yapısı ile Türkiye'de toplumsal değişim bağlamında kır, kenti toplumsal sorumlu anlatı yapısı ile sunan önemli yönetmenlerdendir.

KAYNAKÇA

- Abisel N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Akçora E. (2015). *Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması*, (Yüksek Lisans Tezi). Ordu: Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
- Andrew, J.D. (2000). *Sinema Kuramları*. İbrahim Şener (çev.). İstanbul: İzdüşüm Yayınları
- Ayça E. (2009). “Fahriye Abla”, *Videosinema*, Ocak 1985.
- Aydın, S. (1998). *Kimlik Sorunu Ulusallık ve “Türk Kimliği”*. İstanbul: Öteki Yayınevi
- Balcı, A. (1999). *Metaphorical Images of School: School Perceptions of Students, Teachers and Parents from four Selected Schools (in Ankara)*. A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of The Requirements for The Degree of Doctor of Educational Science, METU, Ankara.
- Barbaros R. F., Zürcher E. J. (2017). *Modernizmin Yansımaları 80'li Yıllarda Türkiye*. Ankara: Efil Yayınevi
- Bozkurt G. (1972). *İnsan ve Kültür*. Ankara: Sosyal Bilimler Derneği Yayınları.
- Büker S., (2010). *Auteur Kuram'a Giriş, Sinema: Tarih - Kuram - Eleştiri*. (Derleyen: Seçil Büker - Y. Gürhan Topçu). 1. Basım, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Caughie J. (1981). *Theories of Authorship*, Lawrence. MA: Routledge & Kegan Paul Archives Ltd.
- Çiçek, C- Aydın- Yağcı, B (2015). “Modernleşme Sürecinde Kadın: Osmanlı Dönemi Üzerine İnceleme”, *KAU İBBf Dergisi*, 6(9), 275
- Demirel, B. A. (2004). “Doğu’da Göçün Temelleri”, *Pivolka*, Ankara, Yıl:3, Sayı:14, 7.
- Dinçer S. M. (1996). *Türk Sineması Üzerinde Düşünceler*, Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Dorsay A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları, 1970 - 80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Dorsay A. (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız, 160 filmle 1980 - 90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

- Dorsay, A. (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Ersöz, M. (1963). "Hars ve Medeniyetin Dinamik Tanımları", *Eğitim Dergisi*, 1(5), 13
- Esen Ş.K. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, İstanbul: Beta Basım Yayın Dağıtım.
- Evren, B. (1985). "Bu da Geçer mi? Arabesk Olayı ve Sinema", *Gelişim Sinema*, Sayı:4, 10-14
- Giovanni, S. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Güçhan G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Güngör A. C. (2014). "Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması", *International Journal of Social Science* Doi number:<http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2595> Number: 30, p. 79-100, Winter I 2014
- Güngör A. C. (2014). *Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması*, İstanbul: Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yönetimi Bölümü.
- Gürkan N. (2001). *Medya ve Toplum-2*, www.bianet.org., Erişim Tarihi: 03.08.2001
- Hıdıroğlu İ. (2011). "Yeşilçam Sinemasında Bir Auteur", *Atatürk İletişim Dergisi* Sayı: 1, 26
- Hıdıroğlu, İ. (2010). *Türkiye'de 1980 Sonrası Sinema Politikaları*, (Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı
- Kalkan F. (1988). *Türk Sineması Toplumbilimi*. İzmir: Ajans Tümer Yayınları.
- Kaplan, M. (1983). "Kültür ve Kültürü Meydana Getiren Unsurlar", *Türk Kültür ve Medeniyeti Üç Musiki ve Üç Medeniyet*, *Milli Kültür Dergisi*, Sayı: 41, 8.
- Karpat Kemal H. (2009). "Ziya Gökalp'in Bazı Kavramlar Üzerine Düşünceleri", (Ed. Mehmet Ö. Alkan), *Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce I: Cumhuriyete Devreden Düşünce Mirası, Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 328-333.
- Kasaba, R- Bozdoğan, S (1998). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, İstanbul: Tarih Vakfı, Yurt Yayın.

- Kayalı K. (2006). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması Üzerine Bir Yorum Denemesi*. Ankara: Deniz Kitabevi.
- Keyder, Ç (1993). *The Dilemma of Cultural Identity on the Margin of Europa*, Vol. 16, No. 1, 19-33.
- Kolker, R. (2011). *Film, Biçim ve Kültür*. Ed: Ertan Yılmaz, İstanbul: Deki Yayınları.
- Köker L. (2009). *Modernleşme Kemalizm ve Demokrasi*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Larrain, Jorge (1995). *İdeoloji ve Kültürel Kimlik*, İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Maktav, H. (2013). *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*. İstanbul: Ceylan Matbaası
- Mardin, Ş. (1999). *İdeoloji*. Ankara: İletişim Yayıncılık.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü, (A Dictionary of Sociology)*. (Çev.: Osman Akınhay), İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları
- Oluk, A. (2008). *Klasik Anlatı Sineması*. Birinci Basım. İstanbul: Hayalet Kitap,
- Oskay, Ü. (1996), “Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entelektüellik Tartışması”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, S.Murat Dinçer (der.), Ankara: Doruk
- Önder S., Baydemir A. (2005). “Türk Sinemasının Gelişimi”, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 6 Sayı: 2, 116
- Önür, N. (2001). “Küreselleşme Ulus Devlet ve Değişen Ulusal Kimliklerde Medyanın Rolü”, *Sosyoloji Dergisi*, Sayı:8-9, İzmir, 19-36
- Özbek M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları-1*, Ankara: Kitle Yayınları.
- Sabri Ç. (2008). *İnsan-Kültür ve Toplum Yazıları*, Isparta: Fakülte Kitabevi Yayınları.
- Sarris A. (1962). *Notes On The Author Theory*. New York: Film Culture.
- Scognamillo G. (2005). *Türk Sinemasında Şener Şen*. (1.Basım). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Tosun, A. F. (2008). *Almanya’da Yaşayan Türk Yönetmenlerin Filmlerinde Göçmen Olgusu*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Türkdoğan, O. (1983). *Kültürel Değişme ve Toplumsal Çözülme*. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık
- Tütengil C. O. (1975), *100 Soruda Kırsal Türkiye'nin Yapısı ve Sorunları*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Ulusay N. (1989). *"Auteur Kuram ve Jean Jasques Bainenix" Yıllık*, Ankara: Ankara Üniversitesi, Basın Yayın Yüksekokulu Yayınları,
- Uman, O. (2002). *Film Üzerine Panel ve Söyleşiler*. İstanbul: Mithat Alam Film Merkezi Yayınları.
- Urry, J. (1995). *Consuming Places*. London: Simultaneously published in the Usa and Canada by Routledge.
- Wahrig, G. (2011). *Almanca Sözlük*, Deutchland Dictionary, Gütersloh / Almanya: Wissenmedia in Der Inmedia ONE Gmbh.
- Yaş, H. Güler, T. (2016). “Kır – Kent Ayrımı Görünümlerinin Havsa Örneğinde İncelenmesi”, *Marmara Üniversitesi Öneri Dergisi* • Cilt 12, Sayı 46, Temmuz 2016, ISSN 1300-0845, ss. 1-20 DO1: 10.14783/od.v12i46.1000010001
- Yıldırım, E. (2014). “Türkiye’de Milliyetçilik Ve Milli Kimlik: Türkçülüğün Keşfi Ve Ulus-Devletleşme Sürecinde Türk Milli Kimliği”, *International Journal of Social Science* Doi number:<http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2541> Number: 28, p. 73-95, Autumn II.
- Yüksel S. E. (2003). *Yavuz Turgul Sineması*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı.

EKLER**EK 1. İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYESİ****BANKER BİLO (1980)**

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: İlyas Salman, Şener Şen, Meral Zeren, Ahu Tuğba, Münir Özkul

ZÜĞÜRT AĞA (1985)

Yönetmen: Nesli Çölgeçen

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Selçuk Taylaner

Oyuncular: Şener Şen, Erdal Özyağcılar, Nilgün Nazlı, Atilla Yiğit, Füsun

Demirel, Ali Uyandıran

FAHRİYE ABLA (1984)

Yönetmen-Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Müzik: Attila Özdemiroğlu

Oyuncular: Müjde Ar, Tarık Tarcan, Mesut Çakarlı, Haldun Ergüvenç, İhsan

Devrim, Kadir Savun, Zihni Göktaş

Kök Film Yapımı

MUHSİN BEY (1986)

Yönetmen-Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Aytekin Çakmakçı

Müzik: Attila Özdemiroğlu

Oyuncular: Şener Şen, Uğur Yücel, Sermin Hürmeriç, Osman Cavcı, Erdoğan

Sıcak, Erdinç Üstün

Umut Film Yapımı

EŞKIYA (1996)

Yönetmen-Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Müzik: Erkan Oğur

Oyuncular: Şener Şen, Uğur Yücel, Sermin Hürmeriç, Kamuran Usluer, Kayhan Yıldızoğlu, Necdet Mahfî Ayrar, Özkan Uğur, Yeşim Salkım, Güven Hokna, Ülkü Duru Filma-Cass Yapımı

GÖNÜL YARASI (2005)

Yönetmen – Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Soykut Turan

Oyuncular: Şener Şen, Meltem Cumbul, Timuçin Esen, Güven Kıraç, Devin Çınar, Sümer Tilmaç

Müzik: Tamer Çıray

Yapımcı: Mine Vargı, Ömer Vargı, Mustafa Oğuz

Yapım: Filma Cass Yapım

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Yavuz KOTAN
Doğum yeri ve Tarihi	Erzurum 1985
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Yabancı Diller	İngilizce
İş Deneyimi	
Stajlar	TRT Erzurum Radyosu
Çalıştığı Kurumlar	Muş Alparslan Üniversitesi
İletişim	
E-Posta Adresi	yavuzkotan@gmail.com
Tarih	