

## YAVUZ TURGUL SİNEMASINDA TOPLUMSAL DEĞİŞİM VE KRİZ ANLATISI

Sinem Evren Yüksel\*

### ÖZET

*Bu çalışma Yavuz Turgul filmlerini modernliğin krizi ve Türkiye'nin sosyopolitik dönüşümü bağlamında ele almaktadır. Çalışmanın ilk bölümü 1980 sonrası Türkiye'nin toplumsal ve kültürel yapısına odaklanmakta; ikinci bölümü ise Yavuz Turgul filmlerini toplumsal cinsiyet, Doğu-Batı ikiliği ve erkek dostluğu biçiminde sıralanabilecek üç ana tema çerçevesinde analiz etmektedir. Sosyolojik bir çözümleme yönteminden yola çıkan çalışma, filmlerin dönemin egemen söylemleriyle ilişkisini araştırmaktadır.*

*Anahtar sözcükler: Yavuz Turgul filmleri, toplumsal değişim, Doğu-Batı ikiliği, erkek dostluğu.*

### SOCIAL CHANGE AND CRISIS NARRATIVE IN YAVUZ TURGUL'S FILMS

### ABSTRACT

*This study analyses Yavuz Turgul's films in the context of the sociopolitical transformation and the crisis of modernity in Turkey. In the first part of the study focuses on Turkey's social and cultural structure after 1980. The second part of the study aims to present an analysis of Turgul's films in the light of common properties and main themes such as social change, East-West dichotomy and male friendship. Using the methods of the sociological approach, the study also explores the relationship between Turgul's films and the dominant discourses of the period.*

*Keywords: Yavuz Turgul's films, social change, East-West dichotomy, male friendship*

### GİRİŞ

1980'li yıllar Türk siyasal ve toplumsal hayatta bir değişim sürecinin başlangıcı olarak nitelendirilir. Bu değişime yol açan en önemli unsurlardan biri 1980 askeri darbesi, diğeri ise siyasal iktidarın uyguladığı yeni ekonomik politikalar olarak sıralanmaktadır. 1980 darbesi Türk siyasal hayatında bir kırılma yaratmış, bu dönemde tüm dünyada ivme kazanan liberal eğilimler Türkiye'yi de etkisi altına almış, küreselleşme sürecinin hız kazanması ise Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan itibaren gündemde olan geleneksel kültür-modern kültür ikiliğine ilişkin tartışmaların kültürel çoğulculuk bağlamında yeni bir söylem alanı kazanmasını sağlamıştır. Ekonomik ve siyasal alanda gerçekleşen kırılma ve söylem mücadelesi kültürel alanla ilişki içinde sürerken, sinema da bu mücadelenin önemli bileşenlerinden birini oluşturmuştur. Bu bağlamda 1980 sonrası

yaşanan değişime odaklanan yönetmenlerden bir olan Yavuz Turgul, filmlerinde geleneksel-modern, eski-yeni, Doğu-Batı gibi karşıtlıkları ele alarak Türkiye'nin modernleşme süreciyle paralel bir karşılaşmalar ve çatışmalar alanı tanımlamaktadır. 1980 sonrası dönemden günümüze kadar olan süreçte ekonomik dönüşümü, toplumsal çözülme, ataerkil yapının krizini ve 1980 sonrası yükselişe geçen yeni muhafazakâr ideolojiye ait değerler sistemini konu edinen Turgul filmlerinin, Türkiye'nin toplumsal ve kültürel değişimine dair önemli tartışmalar barındırdığı görülmektedir. Toplumsal yabancılaşmadan ve bireyci ideolojiden hareketle toplumsal çatışmalara değinen Turgul, toplumsal değişimi zihniyet ve kimlik yapılarındaki değişimle ve geleneksel-modern, eski-yeni gibi karşıtlıkların yeniden üretilmesinin neden olduğu çelişkilerle ifade eder. 1980 sonrasında Türkiye'de yaşanan dönüşüm sürecinin, döneme ait kültürel bir ürün üzerinden okunması fikrinden hareket eden bu çalışma,

---

\* Arş. Gör. Dr., Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi

Turgul filmlerinin üretildikleri dönemin egemen söylemlerine ne ölçüde eklemeliğini ve ne tür kırılmalar barındırdığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmada sosyolojik film eleştirisi yöntemi benimsenmiştir. Film çalışmalarında sosyolojik yöntem çerçevesinde izlenen yollardan biri, toplumsal sinemada nasıl temsil edildiğine odaklanmak biçimindedir (Casetti 1999: 109). Böyle bir yaklaşım “toplumsal gerçeklikle sinema arasındaki etkileşimli yüzey”i temel alır (Diken ve Laustsen 2010: 22) ve araştırmacılar filmler aracılığıyla dönemin ruhunu yakalamaya ya da toplumsalın görünen ve gizli kalmış yönlerini ortaya koymaya çalışırlar (Casetti 1999: 109). Bu çalışmada da sosyolojik bir analiz çerçevesinde öncelikle filmlerin üretildiği tarihsel-toplumsal bağlam üzerinde durulacak, daha sonra filmlerdeki anlatının inşasında hangi söylemsel stratejilerden yararlandığı araştırılacaktır.

### **1. 1980 SONRASINDA TÜRKİYE’NİN TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL ORTAMI**

Türkiye’nin kültürel değişimi, siyasal ve ekonomik gelişmelere de paralel olarak genellikle üç dönemde değerlendirilmektedir. Hasan Bülent Kahraman cumhuriyet sonrası dönemden 1950’lere kadar olan dönemi bir yeniden yapılanma dönemi olarak tanımlamakta, 1950 sonrası dönemi Cumhuriyet’in giderek olgunlaştığı bir dönem olarak nitelendirmektedir. 1980’ler ise siyasal, toplumsal ve ekonomik alanda görülen değişimlerle birlikte, Türkiye’nin kültürel yapısının biçimlenmesinde önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur (Kahraman 2005: 136).

Can Kozanoğlu’na göre gündelik hayat hiçbir dönemde 80’lerden 90’lara kadar olan dönemdeki kadar hızlı bir değişim göstermemiştir. Bu dönemde tüketim alışkanlıklarından eğlence biçimlerine, dilden sanata kadar gündelik hayatın birçok alanında birbirine eşlik eden bir değişim ve benzeşme süreci gündeme gelmiştir. Değişim, tüketim, çeşitlenme ve benzeşme 80’ler ve 90’lar boyunca gündelik hayatın seyrini belirleyen kavramlar olarak karşımıza çıkar (Kozanoğlu 1996: 596).

Bu dönüşümlere yol açan en önemli unsurlardan biri 1980 askeri darbesi, diğeri ise ANAP iktidarı tarafından uygulanmaya başlanan yeni

liberal ekonomik politikalarıdır. Darbenin hayatın her alanında etkisini gösterdiği düşünülürse, değişimin toplumsal yönlerinin darbenin toplumda yarattığı her türlü kültürel ve siyasal bileşenle birlikte ele alınması gerektiği ortaya çıkacaktır. Öte yandan 80 darbesinin Türk siyasal hayatında yarattığı kırılma, 80 sonrasında iktidarın uygulayacağı politikalar açısından bir hazırlık dönemi olarak nitelendirilmekte, darbe öncesi ve darbe sonrası iktidar tarzındaki ilişkiye dikkat çekilmektedir. Bu duruma ilişkin önemli saptamalarda bulunan Alev Özkazanç, 12 Eylül darbesini 80 öncesi iktidar tarzıyla sonrası arasında bir köprü olarak değerlendirirken, darbe öncesiyle yeni sağ arasında önemli bir süreklilik olduğunu ve darbenin yeni sağın kurucu öğelerinden biri olduğunu belirtir (1998: 209). Bu nedenle 80 döneminin kültürel ortamı, darbenin mantığı ve darbe sonrası iktidarın uyguladığı politikalarla biçimlenmiştir.

Başlangıçta siyasal alanda ortaya çıkan değişimlerin bir süre sonra toplumun diğer alanlarını da etkilemesi kaçınılmaz olmuştur. Kozaklı ve Özkazanç, şiddetli bir toplumsal ve kültürel parçalanma sonunda gündeme gelen 1980 darbesinin Türkiye açısından önemli bir dönüm noktası olduğunu vurgularken, siyasi düzeyde otoriter düzenleme ve baskıların, ekonomik alanda liberalizmin egemen olduğu bu dönemde, tüm Cumhuriyet döneminden radikal farklılaşma dinamikleri taşıyan kültürel dönüşümler olduğunu belirtirler. Buna göre, cumhuriyetin kurucu kadrolarının ulusu belli bir kültür düzeyine çıkarma misyonundan vazgeçilmiş, ahlaki eğitimin yerini ticari kaygılarla körüklenen bir kültürel popülizm almıştır (Kozaklı ve Özkazanç 1997: 41-42). Bu dönüşüm Nurdan Gürbilek tarafından iki farklı iktidar projesi çerçevesinde tanımlanmaktadır. Ona göre 80’ler iki farklı söz siyasetine ve iki farklı kültür stratejisine sahne olmuştur. Baskı ve yasakların yanı sıra, baskı altına alınan dönüştürmeyi ve içermeyi amaçlayan daha modern, daha kurucu ve daha kuşatıcı bir kültürel strateji söz konusudur. Red, inkâr ve bastırmaya dayalı dönem, aynı zamanda insanların arzularının kışkırtıldığı fırsatlar ve vaatler dönemidir. Söz hakkı engellenmiş, susturulmuş bir toplum aynı zamanda “konuşan Türkiye” sloganıyla nitelendirilmiş, baskının bu kadar yoğun olduğu bir dönemde anlatma arzusu ilk kez bu

kadar ön plana çıkmıştır. Bir taraftan söz hakkı engellenirken, diğer taraftan bireyselleşmeye ve çok sesliliğe yapılan vurgu, bu iki stratejinin uzlaşmaz çelişkilerini ortaya koymaktadır. Bu iki kültürel strateji, aralarındaki çatışmaya karşın 80'ler boyunca her zaman bir arada olmuş ve meşruluklarını sağlamak için birbirine ihtiyaç duymuştur. 80'lerin özgünlüğü bu karşıtlıkları bir araya getirmesinin yanı sıra, çatışmaya karşın birbirinden kopamamış iki ayrı kültürel stratejiyi birbiriyle uzlaştırarak var edebilmiş olmasında yatar (Gürbilek 2001: 9-13)

1980 sonrası toplumsal ve kültürel alanda görülen hızlı dönüşüm, daha önce de belirtildiği gibi, 80'lerden günümüze dek uygulanan ekonomik birikim modeliyle yakından ilişkilidir. Türkiye'de 1960'lardan itibaren bir kitle kültürünün oluşumundan söz edilebilse de, bunun patlama olarak değerlendirildiği asıl değişim 1980'lerde yaşanmış (Gürbilek 2001: 102-103); yeni birikim tarzına uygun davranış ve alışkanlıkların yerleştirilmesi gereği, kültürün neo-liberal dönüşüm açısından önem kazanmasını sağlamıştır. Leadbeater'a göre neo-liberalizmin en önemli temsilcilerinden Thatcher'ın savunduğu bireycilik anlayışı "yalnızca bir ekonomik ideoloji değil, aynı zamanda toplumun nasıl örgütlenmesi gerektiğine ilişkin ahlaki bir yaklaşım" olarak nitelendirilmelidir (1995: 134). Bu yaklaşım biçimi kültürün tanımlanmasında da önemli farklılıklar doğurur; tüketimin her alana hâkim olduğu, özgürlüklerin kuralızsızlıkla iç içe geçtiği bir süreç söz konusudur. Bu süreç aynı zamanda değer ve zihniyet yapılarındaki dönüşüme işaret eder. Erol Mutlu'nun da vurguladığı gibi dönemin siyasal retoriğine egemen olan "çağ atlamak", "vizyon" gibi sözcükler bu yeni anlayışı simgelemektedir (1995: 50).

Tüm dünyada yaygınlaşan ve Thatcher-Reagan gibi liderler etrafında şekillenen liberal ekonomik politikaların Türkiye'deki temsilcisi ise Özal'dır. Sol eğilimlerin gerilemesi ve Özal tarafından temsil edilen yeni sağın yükselişi, sadece Türkiye'nin içsel koşullarıyla değil, aynı zamanda dünyadaki siyasal gelişmelerle de ilişkilidir. Küreselleşme süreci dünyadaki temel yapılanmaların değişimini hızlandırmış ve kültürler arası etkileşimin artması sonucunu doğurmuştur. Böylece sosyalizmin çöküşüyle

birlikte ağır bir yenilgiye uğrayan sol akımlar karşısında yeni sağ olarak adlandırılan, toplumsal ve ekonomik sorunlar karşısında yeni çözümler önerileri sunan ideoloji, tüm dünyayı olduğu gibi Türkiye'yi de etkisi altına almış; dünya kapitalist sistemiyle bütünleşme düşüncesiyle birlikte, devletin yeniden yapılandırılması görüşü gündeme gelmiştir.

Darbe sonrası dönemin siyasal ve ekonomik koşulları çerçevesinde vurgulanması gereken bir diğer nokta, arabeskin kültürel ve toplumsal yapı üzerindeki etkisinin giderek belirgin hale gelmesidir. Gürbilek'e göre, "80'lerde arabesk, büyük şehre sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, görüntüler piyasasında kendine bir yer edinme, girdiği yabancı kültür içinde bir yön bulma, onu bozma ve kendine benzetme isteğinin adı olduğu kadar, büyük şehrin asıl sahipleri olan bu yabancılar akımını geri püskürtme, öncelikle de adlandırma çabasının" adıdır (2001: 25). Bu açıdan değerlendirildiğinde arabesk bir uyumsuzluk kültürü olmaktan çok, kente uyum çabası olarak görülmelidir. Özbek de arabeskin geleneksel ortamı kente taşıyan ya da kent kültürüne sırt çeviren bir uyumsuzluk kültürü olarak değerlendirilmesine karşı çıkar. Ona göre arabesk, "kent dinamiğiyle belirlenen, bir anlam problemi olduğunu kabul eden, ona yanıt getiren ve bu yanıtıyla da bir yandan uyum, bir yandan direnme taşıyan bir pratiktir" (Özbek 2002: 111). Kente ve kentin temsil ettiği değerlere yönelik bir eleştiri taşımakla birlikte arabeskin temelde bir kent kültürü olduğu gözden kaçırılmamalı (Kozaklı ve Özkazanç 1997: 47); şehirdeki yabancıya, şehre yabancı olana seslenen arabesk kent dinamiği çerçevesinde örülmüş bir kent kültürü, belki de Cumhuriyet'in özgün kitle kültürü olarak değerlendirilmelidir (Gürbilek 2001).

Kültürel ve toplumsal alandaki bu dönüşümleri "aşağı kültür patlaması" olarak değerlendiren Gürbilek'e göre bu dönemde yalnızca kitle kültüründen değil, o güne kadar modern olan karşısında bastırılan ve taşra olarak adlandırılan bir yaşantının geri dönüşünden bahsetmek gerekir. Taşra kavramı modern olabilmek için dışarıda bırakılmış olan her şeyi ifade etmektedir. 80'ler modern kültürel kodların dışına itilmiş taşraya yönelik bir özgürlük vaadi ve piyasada ona da bir yer olabileceği umudu taşır. Kısaca "bastırılmışın geri dönüşü" olarak

nitelendirilebilecek bu durum, o güne kadar bastırılmış, ifade imkânı bulamamış kültürel içeriklerin, büyük şehrin ve modern kültürün imkânlarını kullanarak, kendi simgesel dilini piyasada dolaşıma soktuğu ve parayla buluşma fırsatı kazandığı bir duruma işaret eder (Gürbilek 2001: 104). Ancak bastırılmış kültürel içerikler daima bir mücadele konusudur ve farklı biçimlerde geri döner. Gürbilek'in sözleriyle ifade edecek olursak bastırılmış olan "...geri döndüğü yerin ihtiyaçlarıyla şekillenen, başka biçimler altında hep yeniden inşa edilen, yeni kurgulara olduğu kadar politik manevralara ve kıskırtmalara da açık bir şey olarak geri döner" (2001: 11).

Bu politik-ekonomik dönüşümlerin kimlik ve farklılık mücadeleleriyle eklemlendiği 1990 sonrası ise Türkiye'de toplumsal katmanlar arasındaki uçurumun arttığı ve merkezi devletin rolünün sorgulandığı bir dönem olarak tanımlanmaktadır (Buğra 1999: 185). Bu durumu giderek şiddetini arttıran bir hegemonya krizi olarak nitelendiren Özkazanç'a göre toplum kutuplaşma ve içe kapanmaya yönelik bir refleks geliştirmiş, toplumsal çözülme artmıştır (2012: 93-94). Böylelikle bütüncül bir anlayışa ve yekpare bir kimlik tasarımına dayalı kavrayış sorgulanmaya başlamıştır. Ayrıca Özkazanç'ın sözleriyle bu süreçte "Türkiye'nin küresel kapitalizme eklemlenme ve neo-liberal yeniden yapılanma süreci belirgin bir biçimde derinleşmiş ve güçlenmiştir" (2012: 97).

1980'lerden 90'lara uzanan süreçte toplumsal ve kültürel alanda ortaya çıkan bu değişimlerin Türk sinemasını da etkilediği görülmektedir. 1990'lı yıllarda farklı tematik arayışların ve anlatım biçimlerinin ortaya çıkması, kültürel-toplumsal çelişkilere ve kimlik meselelerine odaklanan filmlerin üretiminde bir artışı beraberinde getirmiştir. Yeşilçam sinemasıyla tematik bağını sürdürmekle birlikte, 1980'lerden 2000'lere kadar olan süreçte farklı üslup arayışlarıyla film üretimine devam eden Yavuz Turgul daha önce ifade edilen kültürel ve toplumsal dönüşümü anlatan önemli yönetmenlerden biridir. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde, modernleşme deneyiminin ve kapitalizme eklemlenme sürecinin çelişkilerini ifade etme bakımından önemli bir potansiyel barındıran Turgul filmlerine odaklanılacaktır.

## 2. YAVUZ TURGUL FİLMLERİNİN TEMATİK YAPISI

Yavuz Turgul filmlerini sözü edilen tarihsel-toplumsal bağlam içinde sosyolojik bir okumayı olanaklı kılan üç ana tema etrafında değerlendirmek mümkündür. Bunlar "toplumsal değişim", "Doğu-Batı ikiliği" ve "erkek dostluğu" olarak sıralanabilir. Yavuz Turgul filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkan bu üç tema, modernleşme sürecindeki krizleri ifade etmesi nedeniyle seçilmiştir. Bu çerçevede, filmlerin tematik analizine geçmeden önce Turgul filmlerinin Türkiye'nin modernleşme deneyimiyle bağlantısına değinmek gerekmektedir. Modernleşme projesi Türkiye'de başlangıcından itibaren bir tarihsel-toplumsal kopuş çerçevesinde tanımlanmış, süreç büyük bir toplumsal değişimle ilişkilendirilmiştir (Toker ve Tekin 2004: 89). Bu değişim "geleneksel toplum bağlarından kurtulmuş, kendi akıyla kendini yönlendiren bireyin doğması" olarak tanımlanarak (Tekeli 2004: 20) değişimin geleneksellikten modernliğe doğru bir ilerleme anlayışı çerçevesinde gerçekleşeceği varsayılmıştır (Toker ve Tekin 2004: 92). Bu bağlamda geleneksel-modern, eski-yeni gibi ikiliklere göndermede bulunan Turgul filmlerinin, cumhuriyetin kuruluş sürecinden itibaren toplumsal ilişkiler alanına hâkim olan modernleşme deneyiminin çelişkilerine işaret ettiği ve Turgul filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkan toplumsal değişim temasının, modernleşme sürecinin sorunsallaştırılması bakımından önemli bir işlev üstlendiği görülmektedir.

Turgul filmlerindeki bir diğer önemli temayı oluşturan Doğu-Batı ikiliği, Türkiye'nin modernleşme projesine ve ulusal kimliğin kurgulanma sürecine gönderme yapmaktadır. Ahıska'nın da belirttiği gibi, aynı anda hem Doğulu hem Batılı olmaya dayalı bir paradoksa işaret eden bu ikilik "Doğu'dan kaçmaya çalışırken Batılılığa yerel bir içerik kazandır[arak]" çözülmek istenen karmaşık bir gerçeklik alanına işaret eder (2005: 45). Modernleşme deneyiminin sözü edilen bu karmaşık doğası, Turgul filmlerinde Doğu ve Batı'yı temsil eden kültürel değerlerin karşı karşıya geldiği noktalarda ortaya çıkar; Doğu ile Batı arasındaki bölünmüşlük halinin, karakterler tarafından zaman zaman bir çelişki biçiminde yaşadıkları görülür.

Çalışmada üzerinde durulan üçüncü temayı oluşturan erkek dostluğu ise modernleşme süreciyle ve toplumsal değişimle birlikte erkek kimliğinde açığa çıkan kırılmalara bir çözüm önerisi olarak belirir. 1980 sonrasında liberal ekonomik yapının ve bireyci ideolojinin yükselişinin yanı sıra ataerkil yapının ve dolayısıyla kadın ve erkek kimliğinin kurgulanışının sorgulanmasıyla gerçekleşen çözülme hali toplumsal bütünlük anlayışının sarsılmasına yol açarken, bu sorunla başa çıkmaya yönelik yeni arayışlar ortaya çıkmıştır. Bu noktada Turgul filmlerinde erkek dostluğunun, modernleşme sürecinde yaşanan çözümlerle mücadele etme yollarından biri haline dönüştürüldüğü söylenebilir.

## 2.1. Toplumsal Değişim

Daha önce de belirtildiği gibi Yavuz Turgul filmlerinin tarihsel-toplumsal bağlamla ilişkisi ekonomik alanda görülen liberalleşme eğilimlerinin, ataerkil ailenin yaşadığı dönüşümlerin ve 80 sonrasında yükselişe geçen neo-liberal ideolojiye ait değerler sisteminin filmsel metnin kuruluşundaki rolüyle ilişkili olarak gözlemlenebilir. Yavuz Turgul'un senaryoculuk döneminden itibaren en çok üzerinde durduğu temalardan biri olan toplumsal değişim ve bireyin bu değişim karşısındaki konumu, zaman zaman senaryosunu yazdığı *Sultan*'da (Kartal Tibet, 1978) ya da *Çiçek Abbas*'da (Sinan Çetin, 1982) olduğu gibi bir arka plan oluşturmuş, zaman zaman da yönetmenliğini üstlendiği *Fahriye Ablâ* (1984), *Muhsin Bey* (1986), *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990), *Eşkîya* (1996) ve *Gönül Yarası* (2004) filmlerinde olduğu gibi başat bir tema olarak işlenmiştir (1)

Turgul'un ilk filmi olan *Fahriye Ablâ* değişim sürecini kadın karakter üzerinden anlatması bakımından diğer filmlerinden bir ölçüde farklılaşmaktadır. Film Türkiye'de kadınların toplumsal konumunun tartışıldığı ve sinemada farklı kadın temsillerinin arttığı bir dönemde çekilmiştir. Bu bağlamda *Fahriye Ablâ*'da modernleşme sürecinin yol açtığı değişim daha çok toplumsal cinsiyet ilişkileri temelinde ele alınmaktadır. Geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin sürdüğü ve kadınların dış dünyadan büyük ölçüde soyutlandığı bir mahallede yaşamını sürdüren Fahriye'nin öyküsü üzerine kurulu olan film, kadınlar üzerindeki toplumsal baskı-

nın namus kavramı ve dedikodu geleneği aracılığıyla kurulduğuna dikkat çeker. Değişim, sınırları toplumsal ve ahlaki kodlarla çizilen kadın karakterin bilinçlenerek bağımsız bir birey olabilmesiyle ve kendi emeği üzerinde söz sahibi olmasıyla ilişkilendirilmiştir. Bu noktada film, Fahriye'nin bağımsızlığını kazandıktan sonra sevgilisi Mustafa'ya yol gösteren güçlü bir figür olarak temsil edilmesi bağlamında ilerici bir tutum benimsemekte (2); edilgen, ezilen erkek karakter aracılığıyla ataerkil toplumsallaşmanın erkekler üzerinde yarattığı baskıyı sergilemekte ve erkek iktidarının kaybedilmesine yönelik bir endişeyi açığa çıkarmaktadır. Erkek karakterin idealleştirilmiş erkeklik tanımında yarattığı sapma, toplumsal düzendeki kırılmaları ve huzursuzluk halini de görünür kılmaktadır.

Turgul'un *Fahriye Ablâ* dışındaki filmlerinde geçmişe yönelik bir saflık arayışı göze çarpar. Kentin değişen yapısıyla birlikte ortaya çıkan değerler sorgulanırken, modernleşme sürecinin birey üzerinde yarattığı gerilim ve yaşanan dünyayla uyumsuzluk içinde bulunma durumu nostaljik bir tutumu beraberinde getirmektedir. Bu süreçte bireyin çaresizliğine ve bilinç kavramına yönelik bir vurgu söz konusudur (3). Karakterlerin olumsuzluklar karşısında genellikle edilgen konumda oldukları, içinde buldukları durumu anlamakta güçlük çektikleri görülür. Bu bağlamda modernleşme sürecinin çelişkilerinin temsili bakımından önemli bir örnek olan *Muhsin Bey*, Anadolu'dan şöhret olmak üzere İstanbul'a gelen Ali Nazik'le, organizatör Muhsin Bey arasında kültürel temelde yükselen çatışmayı arabesk müzik çerçevesinde anlatmakta ve iki farklı yaşam biçimi tanımlamaktadır. Muhsin Bey arabesk müziğin kent kültüründe yarattığı dönüşümler karşısında, söz ve davranışlarından evine ve giyim biçimine kadar geçmişe sahip çıkmaya çalışan bir figür olarak sunulur. Beyoğlu'ndaki eski apartmanlardan birinde oturan ve organizatörlük yaparak yaşamını sürdüren Muhsin Bey diğer meslektaşlarının aksine günün modası olan arabesk müziğe şiddetle karşı çıkan ve piyasa koşullarına direnen bir karakterdir. Her gün özenle çiçeklerini sulayarak onlarla konuşurken belki de artık ulaşılmaması mümkün olmayan yitilmiş bir geçmişten söz etmektedir (4). Geri döndürülemez zamana ilişkin nostaljik bir yaklaşım söz konusudur (5). Otantik olanın yok oluşuna yönelik

eleştiri ise yeni kent kültürünün temsilcisi olan Ali Nazik karakteri aracılığıyla dile getirilmektedir. Yalınlığın, sahiciliğin bozulmasını simgeleyen Ali Nazik kendi türkülerini okumak yerine arabesk okuyarak kısa yoldan şöhret olmanın yollarını arar. Muhsin Bey’le aralarında, davranış biçimlerinden kurdukları hayallere kadar fark vardır. Muhsin Bey çok parası olursa Üsküdar’da kız kulesini gören bir ev almaktan, eskisi gibi tespah yapmaktan, arkadaşlarıyla toplanıp fasıl geçmekten, eski bir ses sanatçısı olan Afitap Hanım’ı düşünler evinden kurtarmaktan bahsederken; Ali Nazik bir kebapçı dükkânı kapatmaktan, ipek gömlek, beyaz elbise, altın kolye almaktan, bir sürü kadınla beraber olmaktan söz etmektedir (6). Başlangıçta mazlum konumunda olan ve Ali Nazik karakterinin dönüşümü çarpıcıdır. Büyük şehrin imkânlarından yararlanmak ve iktidarda pay sahibi olmak istemektedir. Film ilerledikçe Ali Nazik’in para ve şöhret için Muhsin Bey’i yarı yolda bıraktığı, eziklik ve acı söyleminin yerini güç söyleminin aldığı görülecektir (7). Bu bağlamda Muhsin Bey ve Ali Nazik arasındaki çatışma, toplumsal katmanların yer değiştirmesine dayalı daha genel bir çatışmanın görünümüdür. Daha önce söylemsel alandan dışlanan toplumsal kesimlerin liberal söyleme eklemeliği, her şeyin para üzerine kurulduğu ve toplumsal değerlerin giderek anlamını yitirdiği bir dünya söz konusudur artık.

*Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, diğer Turgul filmlerinden farklı olarak değişime ayak uydurmak isteyen ama bunu başaramayan ana karakteriyle öne çıkar. Filmin konusu, aşk filmleri çekerek şöhret kazanmış ancak sinema sektörünün yeni işleyişine uyum sağlaması gerektiğini düşünerek toplumcu filmler çekmeye karar veren yönetmen Haşmet Asilkan üzerine kuruludur. Film, Haşmet Asilkan’ın ayna karşısındaki değişimiyle başlar. Karakterdeki değişimin dış görünümüyle ilişkilendirildiği, pipo, fular ve gözlüğün karakterin yeni görünümünün parçaları olduğu görülür. Bu aslında yeni bir kimlik edinme arzusunun dışa vurumudur ancak opera dinlerken gözleri kapanan, resim sergilerinde anlamayan gözlerle etrafına bakan Haşmet Asilkan için değişim yalnızca görüntüden ibaret kalacaktır.

*Gölge Oyunu* (1992) toplumsal değişimi iki pavyon komedyeni çerçevesinde sergilemekte-

dir. Bu filmde karakterler yitip gitmekte olan değerlerin peşinde koşmaz, bizzat kendileri günümüzde yeri kalmayan bir değerler bütünü- nün parçalarıdır (Türsâk 1994: 90). Film Beyoğlu’nun arka sokaklarında bir pavyonda çalışan ve geçimlerini zorlukla sağlayan Abidin ve Mahmut’un öyküsünü temel alır. Eğlence biçimlerinin giderek çeşitlendiği, pavyon komedyenliğinin sona ermeye başladığı bir kültürel ortamda Abidin bu değişimi “Bizim türümüzde komik kalmadı artık. Altın değerindeyiz” biçiminde yorumlamaktadır ancak Tamer Baran’ın da belirttiği gibi *Gölge Oyunu*’nun pavyon komedyenleri, Yavuz Turgul karakterleri içinde en edilgin olanlarıdır ve eskisi gibi yaşayamayacaklarının bilincine tam olarak erişememişlerdir (1997: 23). Onların hayatlarını değiştirecek olan şey, nereden geldiğini ve kim olduğunu bilmedikleri Kumru adında gizemli bir kadın olacaktır.

*Eşkîya*’da geçen zamanla birlikte ortaya çıkan toplumsal ve kültürel değişim, eski bir eşkıya olan ve hapisten çıktıktan sonra sevdiği kadın Keje’yi aramak üzere İstanbul’a gelen Baran çerçevesinde anlatılmaktadır. Baran’ın değişen dünyaya uyum sağlamakta güçlük çekmesi, sık sık kaybolmasıyla görselleştirilmiştir. Keje’yi bulmak için insanların yüzüne tek tek bakmayı göze alan Baran İstanbul’un büyüklüğü karşısında şaşkına döner.

Toplumsal değerlerin çözülmeye uğradığı bir ortamda, bir kurtarıcıya/kahramana duyulan ihtiyacı simgeleyen *Eşkîya* toplumsal değişim ve yozlaşma karşısındaki tavrıyla diğer Turgul filmlerinden bir ölçüde ayrılmaktadır. “Bir Yavuz Turgul karakteri olarak Baran, Muhsin kadar insancıl ve ahlaklı ama -devlete başkaldırabildiği için- ondan daha güçlüdür. Etik anlayışı edilgen kalmasına izin vermediği için, kendi değerlerini korumakla yetinmez, yozlaşmış olanla mücadele de eder” (Baran 1997: 23). Dış dünyanın tehlikeleriyle baş etmenin başka yolunu bulamayan Baran, Cumali’yi kurtarabilmek adına şiddete başvuracaktır. Toplumsal adalet arayışının temsilcisi konumunda olan Baran’ın ölümü ise değişimin kaçınılmazlığını gözler önüne serer ve Turgul’un bu konudaki karamsar tutumunu sürdürdüğünü gösterir.

*Gönül Yarası*’nda değişim teması emekli olup İstanbul’a geri dönen Nazım öğretmenin aile

ilişkilerinde yaşadığı hayal kırıklıkları çerçevesinde ele alınmaktadır. Nazım'ın uzun yıllardır görmediği kızı Piraye'yle olan bağı kopmuş, oğlu Mehmet'le ilişkisi ise maddi bir boyuta indirgenmiştir. Bir beyaz eşya mağazası sahibi olan Mehmet değişen zihniyet yapısını temsil eden ve liberal piyasa koşulları içinde konumlanan bir figür olarak karşımıza çıkarken Nazım diğer Turgul karakterleri gibi belli ahlaki kodlar çerçevesinde ve idealist tutumuyla tanımlanmaktadır. Yaşadığı kayıp duygusunu bir pavyonda şarkıcı olarak çalışan Dünya'ya ve onun kızı Melek'e sahip çıkarak telafi etmeye çalışan Nazım, Dünya'nın eski kocası tarafından öldürülmesine engel olamayacaktır. Toplum eğitime çabasındaki Cumhuriyet aydınının hayal kırıklıklarına odaklanan film, modernliğin krizine yönelik bir tasavvur sunarak Nazım'ın kendisiyle olan hesaplaşması çerçevesinde toplumsal kırılmayı ortaya koymaktadır. Toplumsal bütünlük arayışı ise aile kavramı ve baba otoritesinin yeniden tesis edilmesi etrafında sürdürülecektir. Dünya'nın öksüz ve yetim kalan kızını yanına alan Nazım, oğluyula olmasa da kızıyla yeniden bir bağ kurmayı başarır.

Turgul filmlerinde değişimin ve daha önce söylenen nostaljik yaklaşımın en önemli göstergelerinden biri de eski İstanbul'a yönelik özlemin sık sık dile getirilmesidir (8). Muhsin Bey'in sözleriyle güzelim İstanbul kebabçı haline gelmiştir. Nazım yıllar sonra İstanbul'a döndüğünde kentteki ve eski mahallesindeki değişim karşısında hayal kırıklığına uğrar. İstanbul'un etnik ve kültürel çeşitliliğini simgeleyen eski İstanbul sakinleri de giderek yok olmaktadır. Örneğin *Muhsin Bey*'de düşünler evinde kalan ve Muhsin Bey'in hayran olduğu eski bir Türk sanat müziği sanatçısı olan Afitap Hanım'ın ve kahvedeki ney sanatçısının, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde eski figüranlardan birinin, *Eşkya*'da diplomat babasına inat oyuncu olan Artist Kemal'in ölümü, eski değerlerin birer birer yok olduğu düşüncesini destekler. Turgul'un ortadan kaybolan tarihi ve kültürel değerler karşısındaki konumu, eski İstanbul'a bir ağıt gibidir.

## 2.2. Doğu-Batı İkiliği

Türk sinemasında her zaman başat temalardan birini oluşturan ve modernleşme pratikleri

çerçevesinde tartışılan Doğu-Batı ikiliği, Turgul filmlerinde de gelenek/modernlik, eski/yeni, yerli/yabancı gibi karşıtlıklar ve felsefi düzlemdeki bir takım sorular etrafında karşımıza çıkar. Turgul'un *Muhsin Bey*, *Eşkya* ve *Gönül Yarası* gibi filmlerinde geleneksel bağların çözülmeye uğraması temelinde betimlenen Doğu-Batı ikiliği toplumsal değişim temasıyla da ilişki içindedir. Bu filmlerde modernleşme deneyiminin önemli göstergelerinden biri olarak anlatıda kurucu bir rol üstlenen İstanbul, Doğu'ya ve Batı'ya özgü olduğu düşünülen kültürel değerlerin karşılaşma ve çatışma alanını oluşturur. Örneğin *Muhsin Bey* filmi, eski bir İstanbul beyefendisi olarak tanımlanan Muhsin Bey'in İstanbul'a ünlü olmak için gelen Urfalı genç türküçü Ali Nazık'le ilişkisi etrafında gelişir. *Eşkya*, filmin ana karakterlerinden biri olan Baran'ın Urfa'dan İstanbul'a gelişi üzerine kurulmuştur. *Gönül Yarası*'nda ise uzun yıllar Doğu'da görev yaptıktan sonra emekli olup İstanbul'a dönen Nazım öğretmenle karşılaşırız. Bütün bu karakterlerin kentle olan ilişkileri birbirinden oldukça farklı olsa da daha önce de belirtildiği gibi bu filmlerde İstanbul geleneğinin taşıyıcısı olmaktan uzaklaşmaya başlamış, geçmişle bağlarını yitirmeye yüz tutmuş ve tehlikeli bir hal almıştır.

Gelenek ve modernlik arasındaki bölünme hali ve kimliği kaybetmeye yönelik endişe *Muhsin Bey*'de arabesk müzik çerçevesinde karşımıza çıkmaktadır. Film bu yönüyle özü, benliği yitirmeye yönelik bir kaygıyı temel almakta, bir yaşam biçimi ve bir zihniyet tanımlı yapmaktadır. Bu noktada arabesk müzik, kimliğin kuruluşundaki "sahici öz"e ve geleneksel öğelere yönelik bir tehdit olarak tanımlanmaktadır. Benzer biçimde gelenek ve modernlik arasındaki ilişkiyi bir tür kimlik sorunuyla bağlantılandıran *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* Doğu-Batı ikiliğini Haşmet Asilkan'ın değişim çabası çerçevesinde tartışır. Aslında Kerime Nadir romanları okuyan, Muhsin Bey ya da Abidin gibi rakı içen Haşmet Asilkan, viski içerek, anlamadığı halde resim sergilerine ve operalara giderek Batılı bir entelektüel olmaya çalışırken komik duruma düşer. Daha önce de belirtildiği gibi burada asıl eleştirilen şey, yerel değerlerin dışlanmasıyla ortaya çıkan durumun özentiden öteye gitmemesi ve içi boş bir görüntüden ibaret kalma-

sıdır. Öz ve görünüş ayrımı ve Batılılaşmanın yüzeyselliğine yönelik vurgu, modernleşme sürecindeki temel tartışmaları akla getirmektedir. Buna göre ulusal kimliğin Batı'ya göre tanımlanması, hiçbir zaman özdeş olunamayacak bir "asıl" varsaymaktadır ve "benzetim ne denli iyi olursa olsun esas olana erişemez (Robins'den aktaran Ahıska 2005: 46) (9).

Bu noktada, geleneğin önemini vurgulayan Yavuz Turgul'un yaklaşımının Ziya Gökalp'in hars-medeniyet ayrımını anımsattığını belirtmek gerekir. Buna göre "...ülkeye özgü olan hars değişmeden korunmalıdır. Bu söylem hem gelişmenin hızlandırılmasını, hem de kimliklerin korunmasını gerçekleştirmenin başarılabilir bir şey olduğu kanısını yaratmaktadır. Bu medeniyet ve hars ayrımı bir yandan modernitenin yayılma alanlarını sınırlarken, öte yandan hars kanalıyla tarihsel sürekliliği de sağlamış olmaktadır" (Tekeli 2004: 32). Doğu'nun mirasından Kemal Tahir, Cemil Meriç İbn-ül Arabi, Mevlana, Hacı Bektaş, Lao tzu gibi düşünce adamlarından beslenmek gerektiğini vurgulayan Turgul, bu düşünce iklimiyle bağ kurmayı önemsemektedir (2003: 3) (10).

Hem içerik yönünden hem de biçimsel olarak yerel unsurlardan ve Doğu'nun anlatı geleneğinden beslenen Turgul, Doğu kültürünü insan karakteri, düşünme biçimi, masalları ve felsefesiyle içinde bulunduğu coğrafyayı oluşturan temel düşünce olarak tanımlamaktadır (Akdemir 2002: 14). Bu bağlamda özellikle de *Eşkya*'nın başarısından sonra ulusal bir sinemanın nasıl olması gerektiği yönündeki tartışmalar yeniden gündeme gelmiş ve *Eşkya* yerli film tanımını yeniden kuran film olarak nitelendirilmiştir. Bu yaklaşım biçimi filmin Doğu ve Batı'ya özgü form ve temaları bir arada kullanılmasıyla, geleneksel halk hikâyelerinden ve eşkıyalık geleneğinden beslenmesiyle ilişkilidir (Baran 1997: 25). *Eşkya*'daki Doğu felsefesinin özellikle Cumali'nin ölüm sahnesinde yattığını vurgulayan Turgul, Baran'ın Cumali'ye söylediği "Sen korkma sonunda toprağa gideceksin" sözlerinin, bu felsefenin ölüme bakış açısına dayandığını belirtmektedir (Türsak 1998: 87). 35 yıl birbirlerini bekleyen sevgililer, Baran'ın taşıdığı muska ve "öldükten sonra yıldız dönen eşkıya" söylemi de, filmdeki bu yapıyı güçlendiren öğelerdir. Aşk kavramı etrafında tartışılan başka nokta be-

den/ruh ikiliğidir. Baran'ın en yakın arkadaşı Berfo ona tuzak kurup Keje'yle evlense de Keje'nin ruhuna erişemez (Erdoğan 2007: 186). Baran ve Keje'nin aşkı imkânsız olduğu ölçüde kutsallık kazanmıştır. Yıllar sonra Keje'yi bulan Baran'ın Cumali'nin hayatını kurtarabilmek için aşkını feda etmeyi ve kendi hayatını tehlikeye atmayı göze alması, Baran'ı daha da kahramanlaştırır ve feragatin yüceltiği bir anlayışı öne çıkarır.

Turgul *Gölge Oyunu*'nu da varlığın sorgulanışı anlamında bir Doğu masalı olarak nitelendirmektedir (Türsak 1994: 87). Abidin ve Mahmut'un hayatına giren Kumru'nun gizemli güçlere sahip olması, kim olduğu ya da gerçekten var olup olmadığı gibi sorular filmin bu masalsı yapısını güçlendiren öğelerdir. Ayrıca Abidin ve Mahmut'un hikâyesini anlatan Rüya Pavyon'un saz heyeti de anlattıkları hikâyenin gerçekliği konusunda soru işaretleri yaratır. Bu noktada Ersümer'e göre görünen ve gerçeklik konusundaki yaklaşımıyla Platon'un mağara metaforunu anımsatan film, bunu Doğu'ya özgü gölge oyunu ile birleştirerek, Batılı ve Doğulu unsurları bir araya getirmektedir (2011: 92) (11). Ayrıca Abidin ve Mahmut'un tamamen zıt karakterde olmaları, karşıtların birliğini ve denge durumunu çağrıştırmaktadır. Bu anlamda ikili, her birinin varlığı diğeriyle anlam kazanan bir bütünün iki farklı parçasını simgelemektedirler.

*Gölge Oyunu*'ndaki mistik yaklaşımından bir ölçüde uzaklaşsa da Doğu felsefesini *Av Mevsimi*'nde (2010) görünen ve gerçeklik bağlamında tartışan Turgul iyi ve kötü arasındaki ince çizginin rasyonel akılla kavranamayacağı düşüncesini savunur. Film Pamuk adlı genç bir kızın cinayet soruşturmasını yürüten Ferman, İdris ve Hasan adındaki üç polis memuru ve şüpheli durumdaki işadamı Battal Çolakzade çerçevesinde gelişir. Görünenin altındaki gerçeğin ortaya çıkarılmasının farklı bakış açılarıyla mümkün olacağını vurgulayan film, bu noktada iki farklı bilgi düzeyine gönderme yapar. Pamuk'un duygu ve düşüncelerinin film boyunca üst sesle yansıtılması da ruhla bedenin iki farklı dünyaya ait olduğu bir varlık kavrayışını akla getirmektedir. Akıl-duygu karşıtlığını bir cinayet öyküsü çerçevesinde ele alan film, hakikat arayışını "bilenler ve sezenler" arasındaki ayrım ile sürdürmektedir (Ersümer 2011).



### 2.3. Erkek Dostluğu

Sinemada erkek dostluğu kavramı, 1980 sonrası ortaya çıkan liberal söylemlerin geleneksel ilişkilerde yarattığı çözülmeye birlikte iktidar kaybı yaşayan erkeklerin destek ve işbirliği arayışını konu alan filmlere işaret eder. İşsizliğin yaygınlaşması ve enflasyon değerlerinin giderek artması, 60'lara özgü iyimserlik havasının özellikle 70 ortalarından başlayarak ortadan kalkmasına neden olmuş; dayanışmayla her şeyin çözüme kavuşabileceğine yönelik inancın sarsılması ve liberal ekonominin güç koşulları, toplumsal iktidar konumunu kaybeden erkeklerin temsil edildiği filmlerin artışı beraberinde getirmiştir. Bu süreci uzun süre gizli kalmış gerilimlerin ortaya çıkması biçiminde yorumlayan Stella Bruzzi, erkeklik krizinin babalıkla ilgili tartışmaların yoğunlaşmasına da yol açtığını vurgulamaktadır (2005: 115). Bu çerçevede erkekler arası dostluk ilişkilerine odaklanan filmler, erkek kimliğinin tanımlanma biçimlerini araştırmak, yeni oluşan toplumsal yapı içinde erkekler arası çatışma ve dayanışma biçimlerini tartışmak ve bu yapı içindeki çeşitli kırılmaları tespit etmek bakımından önemli bir işlev üstlenmektedir.

Türk sineması açısından düşünüldüğünde erkek dostluğunu konu alan filmlerin 1990 sonrasında türsel bir eğilim oluşturduğunu belirten Nejat Ulusay, bir tür erkeklik krizine işaret eden bu filmlerin genellikle yoldaşlık ve baba-oğul ilişkisine dayanan anlatılarıyla öne çıktıklarını söylemektedir (2004: 144). Yavuz Turgul da bu dönemde tematik olarak erkek dostluğunu ele alan yönetmenlerden biridir. *Muhsin Bey*'de Muhsin Bey ve Ali Nazik, *Gölge Oyunu*'nda Abidin ve Mahmut, *Gönül Yarası*'nda Nazım ve Takoz lakaplı arkadaşı Atakan, *Av Mevsimi*'nde Ferman ve İdris dostluk ilişkisinin temel figürleri olarak karşımıza çıkarlar. Muhsin Bey'in başlangıçta hoşlanmadığı Ali Nazik'e yardım edip kaset yapmaya karar vermesi, Ali Nazik'in onu yıllardır çektiği diş ağrısından kurtarmasından sonra gerçekleşecektir. Zıt karakterde olan ve sık sık tartışan Abidin ve Mahmut aslında sıkı bir bağlılık ilişkisi içindedir. Atakan zaman zaman serzenişte bulunsa da çocukluk arkadaşı Nazım için İstanbul'da ev bulur ve emekli maaşı bağlanana kadar birlikte taksi şoförlüğü yapmalarını teklif eder. Bu dostluk ilişkisinin baba-oğul ilişkisine

dönüştüğü durumlarda ise farklı baba imgeleri karşımıza çıkmaktadır. *Muhsin Bey*'de Muhsin, memleketini bırakıp İstanbul'a şarkıcı olmaya gelen Ali Nazik'in sokakta kalmasına dayanamaz ve onu bir baba gibi koruyup kollamaya karar verir. *Eşkya*'da Baran'ın Cumali'yi polisten kurtarmasıyla ikili arasında başlayan dostluk bir tür baba-oğul ilişkisine dönüşür. *Av Mevsimi*'nde İdris, *Gönül Yarası*'nda ise Halil onların dış dünyayla uyum sağlamasını sağlayacak bir otorite figürüne ihtiyaç duyarlar. Nazım'dan Dünya'yla ilişkisini düzeltmesine yardımcı olmasını isteyen Halil ve özellikle eski karısıyla olan sorunları konusunda Ferman'a akıl danışan İdris, kurtarıcı baba figürüne yönelik bir arayışı simgelemektedir.

Erkek dostluğuna dayalı filmlerin bir kısmında kadın karakterlerin hepten kayıp olduklarını vurgulayan Ryan ve Kellner'a göre kadınlar var olduklarında da ikincil rollerde yer alırlar (1997: 236-237). Çoğu zaman stereotipleştirilmiş olan bu karakterler genellikle erkeğin gölgesinde yaşayan, uysal ve kırılğan bir yapıya sahiptir ve anne ya da eş olmak dışında bir kimlikleri yok gibidir. *Gölge Oyunu*'nda Kumru, *Eşkya*'da Keje suskunluklarıyla dikkat çekerken (12), *Muhsin Bey*'de Sevda Muhsin Bey'in hapse girmesiyle tek başına var olamaz ve Ali Nazik'in kanatları altına girer. *Gönül Yarası*'nda Dünya, pavyonda çalışmak ya da ayrıldığı kocasına geri dönmek zorundadır; ona başka bir seçenek sunulmaz. *Av Mevsimi*'nde ise iki farklı kadın tipi söz konusudur: Ferman'ın fedakârlığıyla takdir gören hasta eşine karşıt biçimde hem İdris'in eski eşi Asiye hem de Hasan'ın nişanlısı erkek iktidarını sarsmaya yönelik bir tehdit oluşturmaktadır.

Erkek dostluğuna ilişkin filmlerde kadın karakterler söz konusu olduğunda değinilmesi gereken bir başka nokta, kadınların kimi zaman iki erkek karakteri birbirine bağlayan figürler olarak temsil edilmesidir (Ryan ve Kellner 1997: 237). Bu kadın karakterler zaman zaman iki erkek arasında bir rekabet unsuru olarak tanımlanırken, zaman zaman da dolaylı olarak onları bir arada tutan bir güç durumundadırlar. Örneğin Cumali, Baran'ın Keje'yi aramasına yardım ederken, Cumali'nin Emel'le sevgilisini öldürmesi üzerine Baran Cumali'nin saklanması

sına yardım edecektir. Abidin ve Mahmut, Kumru'nun annesini ararken aslında kendi iç dünyalarına doğru bir yolculuk yaparlar. Mahmut kadınlarla iletişim kurmayı, Abidin gerçek dostluğu öğrenir. Bu bağlamda kadın karakter, Abidin ve Mahmut'un birbirleriyle ve dış dünyayla ilişki kurma biçimini değiştirip dönüştüren bir işlev taşımaktadır. Kadın karakterlerin rekabet unsuru olarak tanımlanması ise dostluk ilişkileri adına bir tehdit oluşturmaktadır. Muhsin Bey'in âşık olduğu Sevda Hanım onun hapse girmesi üzerine Ali Nazik'le birlikte olmayı seçmiştir. Ayrıca Muhsin Bey'in iş konusundaki en büyük rakibi olan Şakir ve Muhsin Bey arasındaki düşmanlık, geçmişteki bir kadın meselesine dayanmaktadır. Kumru, Abidin ve Mahmut arasında bir bağlantı noktası olduğu kadar bir engeldir de. Küçükken annesi tarafından terk edilen Abidin, Mahmut tarafından da terk edileceğini düşündüğü için Kumru'yu bir rakip olarak görür. *Gönül Yarası*'nda Nazım'ın en yakın arkadaşı Atakan, Dünya'yı tehlikeli bulmakta, onun yüzünden arkadaşının başının derde gireceğini düşünmekte ve Nazım'ı bu konuda sık sık uyarmaktadır.

Görüldüğü gibi kadın karakterlerin sınırlı varlıklarıyla görünürlük kazandıkları zaman zamansa bir tehlike olarak belirledikleri bu filmlerde erkek karakterler bir kayıp ve eksiklik duygusuyla tanımlanmaktadır. Kaybın en önemli nedenlerinden biri ataerkil yapının sarsılması ve aile kurumundaki çözümler olarak sunulurken kaybın telafisi aile bütünlüğünün yeniden tesisinde ya da romantik aşka aranmaktadır.

## SONUÇ

Yavuz Turgul filmlerini modernliğin krizi ve Türkiye'nin sosyopolitik dönüşümü çerçevesinde ele alan bu çalışmada öncelikle incelenen filmlerin, üretildikleri tarihsel-toplumsal bağlamla ilişkisini kurmak üzere Türkiye'nin 1980 sonrası toplumsal ve kültürel ortamı üzerinde durulmuştur. Türkiye açısından bir değişim/dönüşüm dönemi olarak nitelendirilen 1980'ler, siyasal, toplumsal ve ekonomik alanda izlenecek temel politikaların oluşturulması bağlamında önemli bir tarihsel sürece işaret eder. Devletin yeniden yapılandırılması düşüncesinin hâkim olduğu politik anlayış değer ve

zihniyet yapısındaki değişimlerle birleşmiş; otoriter düzenlemelerin, bireyselleşme ve çok seslilik vurgusuyla iç içe geçtiği bu karmaşık yapılanma, toplumsal bütünlük anlayışının sarsılmaya uğradığı ve modernliğin krizi olarak nitelendirilebilecek bir süreçle sonuçlanmıştır. Bu çerçevede çalışma, modernliğin içsel çelişkilerinin Turgul filmleri üzerinden nasıl okunabileceğini araştırmak üzere, toplumsal değişim, Doğu-Batı ikiliği ve erkek dostluğu biçiminde sıralanan üç ana temayı ele almıştır. Bu temaların Yavuz Turgul filmlerindeki tezahürlerine bakıldığında şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Liberal ekonominin gelişimi, kentleşme, bireyselleşme gibi görüngüler etrafında anlatılan toplumsal değişim, *Fahriye Abla* dışındaki filmlerde olumsuz bir süreç olarak ele alınmaktadır. Toplumsal cinsiyet kurgularını görünür kılan *Fahriye Abla*, modernleşme bağlamında ataerkil yapının krizini ve erkeklığe dair endişeleri ortaya çıkarırken, kadının özel alanın sınırları dışında bir kimlik kazanması biçiminde tezahür eden toplumsal değişimi olumlar. Ancak film aynı zamanda fedakâr kadın figürünü ve aşk söylemini öne çıkararak toplumsal sorunların çözümü konusunda muhafazakâr bir tutum üstlenmektedir. Toplumsal değişimin olumsuz bir süreç olarak görüldüğü *Muhsin Bey*, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, *Eşkiya* ve *Gönül Yarası* gibi filmler ise geçmişe yönelik bir "altın çağ" betimlemesi sunmaktadır. Altın çağa yönelik bu arayış nostaljik bir tutumu beraberinde getirmekte ve Turgul karakterleri bağlı oldukları değer yargıları ve ahlak anlayışlarıyla giderek ortadan kaybolan bir kuşağın temsilcileri olarak belirlemektedir. Toplumsal bağların zayıflaması ve bireyselleşmeyle ortaya çıkan toplumsal yalnızlaşmanın kurbanları olan bu figürler, modernliğin çözümlüşünün izlerini de üzerlerinde taşırlar.

Turgul'un modernliğin ideolojik eleştirisi açısından başvurduğu bir diğer tema olan Doğu-Batı ikiliği ise Turgul filmlerinde bu ikiliğin yol açtığı varoluşsal bölünmeyi aşma çabası biçiminde görünürlük kazanmaktadır. Modernleşme sürecinin yarattığı ve zaman zaman bir çatışmaya dönüştüğü görülen bu bölünmüşlük hali, karakterlerin içine düştükleri çıkmazların en büyük nedenlerindedir. Dış dünyayla uyumsuzluğun karakterler üzerinde yarattığı gerilimi vurgulayan Turgul, bu gerilimi aşma-

nın daha bütünsel bir kavrayışla mümkün olacağını söyler gibidir. Örneğin *Muhsin Bey* ve *Gönül Yarası* bozulmamış/geleneksel özelliklerin modern değerlerle birleştirildiği ana karakterleriyle öne çıkarken, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, kendini inkârın kimlik kriziyle sonuçlandığı bir gerçeklik alanı sunmaktadır.

Çalışmada son olarak üzerinde durulan erkek dostluğu temasının ön plana çıktığı filmlerde ise, toplumsal değişime uyum sağlamaya çalışan ya da bu değişimden kaçan erkek karakterler, modernleşme bağlamında açığa çıkan temel çatışmaların ve çelişkilerin daha iyi vurgulanmasını sağlamaktadır. Bu çatışmaların önemli bir bölümünün erkeklerin iktidar kaybına uğramasıyla ilişkili olduğu görülmektedir. Kayıp duygusuyla baş etmenin yollarından biri olan erkek dostluğu, düzeni sağlayabilecek bir otorite figürüne yönelik arayışla birlikte zaman zaman baba-oğul ilişkisine dönüşmekte ve bu gibi durumlarda baba figürü otoritenin temsilcisi olarak konumlandırılmaktadır. İktidar kaybının aile ya da romantik aşk aracılığıyla bertaraf edilmeye çalışıldığı durumlarda ise idealleştirilmiş ve ulaşılması zor bir kadın figürü karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç olarak, modernliğin çatışmalı ve çelişkili doğasının, Turgul filmlerinde sözü edilen bu üç tema bağlamında ve bir kriz anlatısı çerçevesinde tartışıldığı görülmektedir. Filmler aracılığıyla dönem egemen söylemlerine belli eleştiriler yöneltilmekle birlikte birtakım ahlaki kodlardan beslenen bu eleştirel üslup, geri gelmeyecek olan bir altın çağ metaforuyla kapanmakta ve iktidar kaybıyla iç içe geçmiş bir adalet istemi aracılığıyla melankolik bir hale bürünmektedir.

## SON NOTLAR

(1) Toplumsal değişim temasıyla ilişkili olarak söz edilmesi gereken ve senaryosu Turgul tarafından yazılan *Züğürt Ağa* (Nesli Çölgeçen, 1985) birçok eleştirmene göre onun daha sonraki filmleri açısından bir başlangıç noktası oluşturur (Baran 1997; Kıraç 1997; Öztürk 1990). Filmde ağalık kurumu değişimden etkilenen toplumsal ve ekonomik temelli bir statü olarak çevresiyle etkileşim içinde ele alınmış, Türkiye'nin tarihsel temellere dayalı feodal yapısının değişimi sergilenmiştir. Za-

mana ayak uyduramayan bir köy ağasının çöküşünün anlatıldığı film temel olarak iki bölüme ayrılabilir: İlk bölüm Haraptar köyündeki feodal düzeni ve bu düzen içinde ağanın gitgide kaybolan otoritesini ele alır. Emrindeki köylülerin ürününü çalması üzerine köyünü satmaktan başka çare bulamayan ağa, İstanbul'a gitmeye karar verir. İkinci bölüm ise İstanbul'a göçü ve şehirde tutunmaya çalışan ağayı konu edinmiştir. Ancak şehrin kendine göre kuralları vardır ve ağa giderek her şeyini kaybedip "Züğürt Ağa"ya dönüşecektir (Baran 1997: 23).

(2) Ancak Zeynep Çetin Erus özgürlük ve bilinçlenmenin kadının cinsel kimliğini bir tarafa bırakmasıyla mümkün olduğuna dikkat çekmektedir. Çetin Erus'a göre film cinselliğinden arındırılmış fedakâr kadına yönelik vurgusuyla melodram filmlerindeki belli uyuşmaları tekrar eder ve bu açıdan tutucu bir yaklaşım sergiler (2011: 78-79).

(3) Bu vurgu, değişimin bilinç kavramıyla yakından ilişkili zihinsel bir süreç olduğu gerçeğinden hareket eder. Örneğin Turgul'un senaryosunu yazdığı *Züğürt Ağa*'da değişim, ağanın feodal düzen içindeki konumunun sarılmasına bağlı olarak yaşanan zorunlu bir süreçtir ve karakterin yaşanan süreci anlamakta zorluk çekmesi, bu sürece uyum sağlamasını da zorlaştırmaktadır. Tamer Baran'a göre "Ağa, yaşamını sürdürme güdüsü bakımından güçlüdür ancak yeterince bilinçli değildir, başarabildiği tek şey ayakta kalmak olur" (1997: 23).

(4) Svetlana Boym bir başka yer ve zamanın hayali içinde bulunma durumuna dayanan ve geçmişin geri çevrilemezliğine, insanın sınırlılığına işaret eden bu durumu düşünsel nostalji olarak tanımlar. Bu anlamda nostalji değişimin hızı karşısında geliştirilen bir savunma mekanizması gibidir (2009: 76, 87, 107). Stauth ve Turner da nostaljik paradigmanın kapitalist ilişkilere yönelik çözümler ve modernliğin ideolojik eleştirisi açısından işlevsel olabileceğine dikkat çekmektedir (2005: 95).

(5) Bu durum filmin melankolik havasını güçlendiren müzik kullanımıyla da desteklenir. Örneğin filmin açılış sekansında yer alan Türk sanat müziği parçası "Ağlamakla inlemekle ömrüm gelip geçiyor" sözleriyle başlar.

(6) Bu sahnedeki görüntü düzenlemesi de karakterler arasındaki çelişkiyi vurgulayacak

biçimde gerçekleştirilmiştir. Birbirlerine gelecek ilgili hayallerini anlatan ancak birbirlerini hiç dinlemeyen iki karakter ayrı ayrı çerçevelenirler. Aynı çerçevede konumlandırıldıklarında ise Muhsin Bey ve Ali Nazik'in çerçevenin iki ayrı ucunda yer aldıkları görülür.

(7) Mazlumluğun "potansiyel bir iktidar iste-mi" olarak analizi için bkz. Açıknel, 1996.

(8) Boym, eskiden ilerlemeyle özdeşleştirilen modern kentin nasıl olup da nostaljik bir mekân haline geldiğini sorguladığı çalışmasında, insanların kenti artık yok olup gitme tehlikesiyle karşı karşıya bir yer olarak gördüklerine dikkat çekmektedir (2009).

(9) Ahıska'ya göre Garbiyatçı fantazi olarak adlandırılabilir ve iki yönlü işleyen bu süreç öznenin olmak istemediği ve olmayı arzuladığı arasında kalması biçiminde tanımlanabilir. Kültürel ve politik seçkinler bağlamında düşünüldüğünde bu durum halktaki temel eksikliği tespit etmek ve doldurmak olarak ifade edilebilir. Bir tarafta Batı tarafından kabul edilemez bulunan uygarlaştırılması gereken özellikler yer alırken diğer yanda ise özellikle kadınlarda ve köylülerde bulunduğu varsayılan bozulmuş otantik/geleneksel özellikler vardır. Halktaki eksiklik Batı'nın tekniği ve araçlarıyla donatılacak, Batı'nın uygun bulunmayan özellikleri ise dışarıda bırakılacak, denetim altına alınacaktır (Ahıska 2005: 87).

(10) Bu noktada Turgul'un görüşleri ve 1960'lardaki ulusal sinema tartışmaları arasındaki düşünsel bağa da değinmek gerekir. Kemal Tahir'in görüşlerinden hareketle toplumun Batı toplumlarından farklı olarak kendine özgü niteliklere sahip olduğunu savunan Halit Refiğ, ulusal bir sinemanın yerel unsurların vurgulanmasıyla gelişebileceğini ileri sürmüştür (1971).

(11) *Gölge Oyunu*, içeriğe dayalı özelliklerinin yanı sıra biçimsel olarak da geleneksel gölge oyunu Karagöz'le bazı benzerlikler taşımaktadır. Bu biçimsel özellikler üzerinde duran Mustafa Kutlu, Karagöz oyununda perdeye önce ağaç, ev, çiçek gibi süs eşyasını ya da mekânı temsil eden bir "göstermelik" konduğunu belirtir ve filmdeki bar dekorunun, yaşlı ev sahibinin ve hatta İstanbul şehrinin birer göstermelik olarak kullanıldığını söyler. Pavyonun saz heyeti de kıpırdamadan duruşları ve içlerinden birinin konuşmasıyla bu göstermeli-

ğe eklenebilir. Saz heyetinin film boyunca duruşunu değiştirmeden Abidin ve Mahmut'un öyküsünü anlatması ise halk hikâyelerinin kurgusuna benzemektedir. Ayrıca birkaç sahnede yakın plan görüntülenen kahramanlar, yüzlerini birbirine döndürerek tipik Karagöz çerçevesi çizer ve hem filmde, hem de pavyonunda seyirciyi Karagöz-Hacivat gibi eğlendirmeye çalışırlar (Kutlu 1993: 21).

(12) Keje'nin suskunluğu bir tür direniş gibidir. Keje para karşılığı evlendirildiği kocasını cezalandırmak amacıyla bilinçli bir biçimde sessiz kalmayı seçmiştir. Ancak Öztürk ve Tural'a göre Keje edilgen bir karakterdir; sevgilisine kavuşabilmek için yaptığı tek şey onun gelmesini beklemektir. Bu da Keje'nin teslimiyetçi bir sessizlik içinde olduğunu gösterir (Öztürk ve Tural 2001: 121-122).

#### KAYNAKLAR

Açıknel F (1996) Kutsal Mazlumluğun Psikopatolojisi, Toplum ve Bilim 70, 153-198.

Ahıska M (2005) Radyonun Sihirli Kapısı, Metis, İstanbul.

Akdemir G (2002) Doğu Kültürünün İnsanı-yım, Cumhuriyet, 21 Nisan 2002, 14.

Baran T (1997) Eşkıya Bize Bizi Anımsatıyor, Antrakt, Mayıs 1997, 22-25.

Bora T ve Onaran B (2004) Nostalji ve Muhafazakârlık: Mazi Cenneti Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Muhafazakârlık, 5, 234-260.

Boym S (2009) Nostaljinin Geleceği, Ferit Burak Aydar (çev), Metis, İstanbul.

Bruzzi S (2005) Bringing Up Daddy: Fatherhood and Masculinity in Post-War Hollywood, BFI, London.

Buğra A (1999) Ulus Devlet Topluluk Aidiyeti ve Bireyin Özerkliği, Birikim, 125/126, 184-189.

Casetti F (1999) Theories of Cinema, University of Texas Press, Austin.

Çetin E Z (2011) Güçlü Kadın Denemesi: Fahriye Abla, Ala Sivas (der), Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek, Kırmızı Kedi, İstanbul, 61-83.

Diken B ve Laustsen C B (2010) Filmlerle Sosyoloji, Sona Ertekin (çev), Metis, İstanbul.

- Erdoğan N (2007) Eşkiya/The Bandit, Gönül Dönmez Colin (ed), The Cinema of South Africa and the Middle East, Walflower, London, 181-188.
- Ersümer O (2011) Bilen Susar, Bilmeyen Konuşur: Yavuz Turgul'da Doğu Düşüncesi, Uluslararası Altın Koza Sinema Kongresi, Altın Koza Yayınları, Adana, 86-96.
- Gürbilek N (2001) Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi, Metis, İstanbul.
- Kahraman H B (2005) Türkiye'de Kültürel Söylem Kurguları: Kopuştan Eklemlenmeye ve Geleneksizliğin Geleneği, Doğu Batı, 9, 135-153.
- Kıraç R (1997) Yavuz Turgul'un Sinemasında Geçiş Dönemi İnsanları, Klaket, 5, 50-52.
- Kozaklı S T ve Özkazanç A (1997) 1980'lerde Gündelik Yaşam, Mürekkep, 8, 41-49.
- Kozanoğlu C (1996) 80'lerde Gündelik Hayat, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi/Yüzyıl Biterken, 3, 596-600.
- Kutlu M (1993) Gölge Oyunu Sinemada, Dergâh, 38, 21.
- Leadbeater C (1995) İktidar Kişiye, S.Hall ve M.Jacques (der), Yeni Zamanlar: 1990'larda Politikanın Değişen Çehresi, A. Yılmaz (çev), Ayrıntı, İstanbul, 127-141.
- Mutlu E (1995) Özal ve Özalçılık, Mürekkep, 3-4, 49-62.
- Özbek M (2002) Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İletişim, İstanbul.
- Özkazanç A (1998) Türkiye'de Siyasi İktidar ve Meşruiyet Sorunu: 1980'li Yıllarda Yeni Sağ, Doktora Tezi, A.Ü. Sosyal Bilimler Enst, Ankara.
- Özkazanç A (2012) Cumhuriyet Döneminde Siyasal Gelişmeler: Tarihsel Sosyolojik Bir Değerlendirme, Faruk Alpkaya ve Bülent Duru (der.) 1920'den Günümüze Toplumsal Yapı ve Değişim, Phoenix, Ankara, 71-105.
- Öztürk S R ve Tural N (2001) Sinemada Kadın Karakterin Sessizliği: Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir mi?, İletişim, 10, 101-126.
- Öztürk S (1990) Yeşilçam'ı Yeşilçam Yapanların Öyküsü, Güneş, 14 Şubat 1990, 11.
- Refiğ H (1971). Ulusal Sinema Kavgası, Hareket, İstanbul.
- Ryan M ve Kellner D (1997) Politik Kamera, Ayrıntı, İstanbul.
- Stauth G ve Turner B S (2005) Nietzsche'nin Dansı, Mehmet Küçük (çev), Bilim ve Sanat, Ankara.
- Tekeli İ (2004) Türkiye'de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Üzerine Bir Üst Anlatı. Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık, 3, 19-42.
- Toker N ve Tekin S (2004) Batıcı Siyasi Düşüncenin Karakteristikleri ve Evreleri. Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık, 3, 82-106
- Turgul Y (2003) Hayaletlerin Bıraktığı Miras Üzerine, Sonsuz Kare, 2, 3.
- Türsac Sinema Yıllığı (1994) Gölge Oyunu, Türsac Sinema Yıllığı 3, 89-92.
- Türsac Sinema Yıllığı (1998) Yavuz Turgul, Türsac Sinema Yıllığı 5, 87-88.
- Ulusay N (2004) Günümüz Türk Sinemasında 'Erkek Filmleri'nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi, Toplum ve Bilim 101, 144-169.