

YAVUZ TURGUL SİNEMASINDA NOSTALJİ

Halim Esen * - Vakur Kayador **

ÖZET

Toplumsal değişimlerin ortaya çıkardığı uyumsuzluklar bireylerde karamsarlık ve geçmişe özlem duyguları yaratabilir. Türkiye gibi bu tür keskin kırılma noktalarını sıkça yaşayan toplumlarda böylesi nostaljik duygulanımlar sıkça görülebilmektedir. Bu durumun en popüler sanat türü olan sinemaya uzanması kaçınılmazdır. Yavuz Turgul, Türk sinemasında senarist ve yönetmen olarak bu duyguyu en yoğun işleyen sinemacılarımızdandır. Kendisinin “Muhsin Bey”, “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” ve “Eşkya” filmleri nostaljiyi ana tema olarak aldığı yapımlardır. Bu filmlerde nostalji duygusu toplumsal değişimin arka planıyla verilmiştir. Bu çalışma nostalji ekseninde yakın dönem tarihimizle sosyolojik anlamda yüzleşmek açısından önemlidir. Yavuz Turgul sineması bağlamında; alaturka-arabesk, popüler Yeşilçam sineması-yeni oluşan sinema anlayışı, feodalizm-kapitalist metropol kültürleri karşılaştırmalı olarak ele alınmış, bu çatışmaların toplumsal hayattaki duygusal izleri sorgulanmaya çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Nostalji, değişim, arabesk kültür, alaturka kültür, Türk sinema tarihi, eşkıyalık, feodalizm.

NOSTALGIA IN THE MOVIES OF YAVUZ TURGUL

ABSTRACT

Discordance that has been emerged through social transformation can cause pessimism and nostalgia on individuals. Such nostalgic emotions can often be observed in societies like Turkey where such fracture points of life have taken place very often. These kinds of circumstances have been displayed in cinema which is the most popular art form. Among others Yavuz Turgul has been intensely performed this feeling of nostalgia in his cinema both as screenwriter and director. His movies such as “Muhsin Bey”, “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” and “Eşkya” take this feeling of nostalgia as their main theme. This feeling has been displayed with the background of social transformation. This study is important in terms of a confrontation with our close history in a sociological fashion that remains in a nostalgic axis. Alla-Turca-arabesque, popular Yeşilçam cinema-cinema fashion that has been formed recently, feudalism-capitalistic metropolitan cultures have been evaluated comparatively within the context of Yavuz Turgul cinema and the conflicts within these given notions has been questioned through their emotional traces on social life.

Keywords: Nostalgia, transformation, arabesque culture, alaturka culture, history of Turkish cinema, banditry, feudalism.

GİRİŞ

Genelde sanat, özelde sinema insana, topluma ve hayata dair her şeyi konu edinirler. Gerçekte birey, toplum ve hayat birbirleriyle kopmaz bağlar içindedir. Bunlar kimi zaman özel ve ayrıntı denebilecek kavramlarda bütünleşerek izleyicinin karşısına çıkarlar. Sanatın doğası, ayrıntılardan yola çıkarak anlatı kurgusunu oluşturmak ve iletisini yaratmaktır. İnsan hayatının önemli parçalarından, ayrıntılarından biri

de nostalji duygusudur. Özellikle toplumsal dönüşüm süreçlerinde ortaya çıkan nostalji, sanatçıya ve sinemacıya, yaşanan hayatı değişik yönleriyle ele alma ve sorgulama olanağı sunabilir. Bu derinlikli kavramı tanımlamak ve sinemasında, nostalji kavramına çok farklı yer veren bir yönetmenin kişiliğinde irdelemek, çalışmanın temel sorunsalıdır.

Konu, bütün sinema etkinliklerinde, nostalji kavramıyla bir biçimde iletişim içinde bulunan Yavuz Turgul'un, yönetmenliğini yaptığı üç

* Yrd. Doç., Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi

** Yrd. Doç. Dr. Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi

filmiiyle sınırlandırılmıştır. Çünkü bu filmler nostalji tema'sını doğrudan ele aldığı yapımlardır.

Yavuz Turgul Türk sinemasında senaryoya, yani doğrudan doğruya metne ve ayrıca sinemayı sinema yapan unsurlara, sinema diline aynı oranda önem veren bir yönetmendir... Birey- toplum etkileşimi, toplumun birey üzerindeki belirleyiciliği özellikle üzerinde durduğu ve ciddiye aldığı noktalar... Olay örgüsünde ve yarattığı kahramanlarda dönemin toplumsal yapısı sağlam bir sosyolojik analizle ortaya konmuştur. Buralarda bir yanlışlık ve tutarsızlık bulmak çok güçtür... Bu incelemeyle ilgili bir önemli nokta da Yavuz Turgul'un toplumsal dönüşüm süreçlerinde bunalan ve nostaljik eğilimleri gelişen kahramanlarına sevecen yaklaşmasıdır... Bunlar incelemenin temel varsayımlarıdır.

Kuşkusuz Türk sinemasında nostalji olgusu pek çok filmde kendini bir biçimde hissettirmiştir. Özellikle duygu yüklü popüler Türk sinemasının pek çok sıradan, naif, kırılğan yapımında fazlasıyla işlenmiştir. Bu tür filmlerde toplumsal arka plan ya yoktur ya da yok denecek kadar azdır. Oysa Yavuz Turgul filmlerinde nostaljinin kendisi kadar, hatta kendisinden daha fazla toplumsal arka plan, ağırlıklı olarak yer almıştır. Bu açıdan onun sinemasında 1980 sonrası liberalizasyon döneminde İstanbul'da toplum hayatından çekilmekte olan insancıl değerler ve alaturka kültür ele alınırken, konum kazanan arabesk yaşam biçimi yansıtılmıştır. Bir başka filminde Türk sinemasının değişim süreci, Türk sinema tarihi bağlamında yapısalıcı, karşılaştırmalı bir anlayışla verilmiştir. İnceleme alanına giren son filminde ise kapitalist ilişkilerin egemen olduğu metropol ortamı ile feodal ilişkilerin ve değerlerin sert çatışması dile getirilmiştir. Bunların her birinin Yavuz Turgul'da nasıl yansıdığını belirlemek çok yönlü bir analizi gerçekleştirmesi açısından önemlidir.

Çalışmada bu karşıtlıkların ve karşılaşmaların Yavuz Turgul sinemasında ele alınmış biçimi değerlendirilmiş, bu bağlamda bireysel ve toplumsal gerçeğin sorgulanması amaçlanmıştır.

Sanat yapıtı ve film eleştirilerinde tek bir kurum ve yöntemle bağlı kalmak çoğu kez araş-

tırmacıyı ciddi biçimde sınırlandırmakta, yapıtın saptamalarını ve iletilerini belirlemede yetersizlik yaratabilmektedir. Bu nedenle disiplinler arası bir işbirliği zorunlu olmaktadır. Yavuz Turgul gibi derinlikli bir sanatçı için yakın dönem Türk siyasal hayatını, Türkiye sosyolojisini;- bu çalışmayla ilgili olarak- Türk sinema tarihi ve Türk müzik tarihi konularını incelemek zorunlu olmaktadır. Bu araştırmada, film analizlerinde ve edebiyat araştırmalarında başvurulan metin çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Metin çözümlemede psikanaliz, yapısalcılık ve özellikle göstergebilim kavramları değerlendirilmektedir (Öztürk 2000: 21). Film diline yönelik değerlendirmelerde -genel olarak- Metz'in sinema dili kuramına başvurulmuştur. Metz'e göre sinemanın gücü önce görüntüde, bunun yanı sıra dialog, müzik, efekt unsurları ve gerektiğinde yazılardan oluşmaktadır. Sinemada görüntü, olağanüstü önemlidir; o, hem gösterilen hem de gösterendir. Her görüntü başlıbaşına bir birimdir ve -kuşkusuz- bir anlam taşımaktadır. Ancak film bütün görüntüleriyle değerlendirildiğinde; özel bir anlam kazanır. Görüntüler bütünü sistemi; teker teker görüntüler ise kodları oluşturmaktadır. Diğer sinemasal unsurlarla bunlar anlam'ı ortaya çıkarırlar (Büker 1985:37-51). Turgul sinemasında, konunun arka planına yönelebilen, üst okuma yapmayı başarabilen izleyici için yoğun malzeme vardır. "Muhsin Bey"de alaturka ve arabesk kültür; "Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni"nde, geleneksel Yeşilçam sineması - değişen yeni sinema; "Eşkıya"da ise feodalite ve eşkıyalık kavramları derinlikli olarak ele alınmıştır. Ancak bu kavramların hiçbirini "kısmen Eşkıya hariç" söz olarak iletilmemiş, vurgulanmamıştır. Bu kavramlar çeşitli kodlar halinde sistem/genel anlatı içinde yer almışlardır. Çalışmada bu kodlar hem anlatının genel özetinde hem de -çoğunlukla- kahramanların çözümlemelerinde konunun kavramlarıyla / arka planlarıyla bütünlük içinde aktarılmaya çalışılmıştır. Ayrıca kavramlarla kodlar arasında sağlıklı bir ilişki kurabilmek için film çözümlemesinin öncesinde kavramlara yönelik bilgi verilmiştir.

İncelemede öncelikle Türkiye'nin ne kadar yoğun dönüşümler yaşayan bir ülke olduğu -en genel çizgileriyle- ortaya konmuştur. Bu dönüşümlerin yarattığı nostalji duygusunun ne olduğu tanımlanmıştır. Ardından Yavuz Tur-

gul'un Türk sinemasındaki yeri belirlenmiş, son olarak -ağırlıklı biçimde- üç filmi nostalji ekseninde ele alınmıştır. Bu yapılırken filmin olay örgüsü ve kahramanları nostalji olgusunu yansıttıkları ölçüde ele alınarak incelenmiştir.

1. DÖNÜŞÜMLER ÜLKESİ TÜRKİYE

Ekonomik, siyasal, sosyal ve kültürel dönüşümler toplumlarda her zaman derin izler bırakabilir, travmalar yaratabilir. Türkiye gibi stratejik açıdan dünyanın en kritik coğrafyalarından birinde bulunan bir ülke için dış dinamiklerden kaynaklanan etkiler her zaman iç dinamikleri de sarsarak büyük çalkantılara yol açarlar. Dış ve iç dinamiklerin uzlaşması da çatışması da köklü dönüşümlere neden olur. Bu dönüşüm süreçleri toplumun değişik katmanlarında ve o katmanlara ait bireylerde uyumsuzluk, konum kaybı ve bunlara bağlı incitici çalkantılar oluşturabilir. O zaman yitirilen değerlere ve o değerlerin sahibi olan geçmişe özlem duygusu bir biçimde kendini hissettirebilir. Bu duygunun, -nostaljinin- sanata yansımaları kaçınılmaz hâle gelir.

Türkiye'nin XX. yüzyıl tarihi böylesi çok kökten dönüşümlerin tarihidir bir anlamda. Cumhuriyet'in İlanı'ndan bu yana yaşanan dönüşümler adeta baş döndürücüdür. Kurtuluş Savaşı'nın ardından kurulan cumhuriyet altı yıllık bir imparatorluğu, hilafeti, saltanatı tasfiye ederken, ümmetten ulusa geçişin çok sert sosyo-kültürel sancılıyla karşılaşmıştı. Tarım toplumu değerlerinden modern kent uygarlığına geçmek, Türkiye milli demokratik devrimini gerçekleştirmek, kökleşmiş feodal değerlerle ödeşmek hayli sarsıcı olmuştu. Bürokratik Türkiye Cumhuriyeti, diz boyu yoksulluk içinde, ödeyemeyeceği ölçüde dış borç ve kredi almayarak kalkınmayı gerçekleştirmeye çabasıydı. Amaç sanayileşerek ve ileri teknoloji üreterek ekonomik bağımsızlığını elde edebilmektir. Bu ikili amaç gerçekleştirilmeye çalışılırken ülkede Doğu ve Batı kültürleri arasındaki yalpalama çok derin ve belirgindi. Değişim gerçek anlamda bir devrimdi; ne Tanzimat'a ne de Meşrutiyet dönemlerine benzemekteydi (Boratav 2004: 39-79).

II. Dünya Savaşı sonrası güçlenen ve palazlanan Türkiye ticaret burjuvazisi, yeni kurulan çift kutuplu soğuk savaş yıllarının yükselen

gücüyü. II. Dünya Savaşı sonrasında bu yeni dünyada Türkiye'nin yeri Batı dünyasındaydı. Bu dönem cumhuriyet tarihinde ikinci ana başlık olarak değerlendirilebilir. Bu süreçte karma ekonomik düzen benimsenmiş, yabancı sermayeye kapılar açılmış, yeniden dış borç ve kredi alınmaya başlanmıştı. Politikada dinsel motifler çokça kullanılır olmuş, muhafazakâr anlayış yaygınlaşmıştı. Sosyolojik anlamda yaşanan en önemli gelişme ise kırsal kesimden kente göç olgusuydu. Marshall yardımları çerçevesinde bir anda tarım makineleriyle dolan köyler, ortaya çıkan işsizlik nedeniyle kentlere akıyordu. Kentlerde birincil endüstriler ve ileri teknoloji üretimi gelişmediği, uygulanan politikalar sonucu ikincil endüstriler bulunduğu için sağlıklı bir işçileşme ve kentleşme süreci yaşanmamıştı. Bu durum kuşkusuz ciddi kültürel sarsıntılara ve siyasal çalkantılara yol açmıştı. Bunun sonucunda ülke 1960, 1971 ve 1980'de üç askeri müdahaleyle karşılaşmıştı. Kuşkusuz bu müdahaleler ortak özellikler taşımıyordu. Özellikle 1960 müdahalesiyle 1971 ve 1980 darbeleri önemli içerik farklarına sahipti. Yine de bu müdahaleler toplumda çok önemli dönüşüm süreçlerine neden olmuşlardı. Bu dönemin en önemli zaman dilimlerinden biri 1975-1980 yılları arasında yaşanan kaotik yıllardı. Yaklaşık beş yıl boyunca sağda ve solda vuruşan genç insanlar ülkeyi -adeta- bir kan denizine çevirmişlerdi. (Çavdar 2004: 13-258).

12 Eylül 1980 Askeri Müdahalesi, dünyadaki çok kapsamlı bir deregülasyon sürecinin Türkiye'ye yansımalarından başka bir şey değildi. Bu anlamda 1980'li yıllar ülkede yepyeni bir dönemin başlangıcıydı. Deregülasyon süreci 1970'lerin sonu 1980'lerin başında İngiltere'de Margareth Thatcher, ABD'de Ronald Reagan'la birlikte başlayan bir dönemdi. Bu zaman diliminde ekonomik alanda Keynes'yen politikalarından vazgeçiliyor, işçi sınıfı hakları budanmaya başlıyordu. Friedman'ın Chicago Okulu tarafından üretilen neo-liberal politikalar benimseniyordu. Bunun yanı sıra ABD dış politikada Sovyetler Birliği'ne tam anlamıyla atak bir şahin politikası uygulamaya başlamıştı. Türkiye'de ise üç yıllık askeri yönetim boyunca toplum büyük bir hızla depolitize edilmeye çalışılmıştı. Müdahaleden özellikle Türkiye sosyalist solu çok ağır yaralar almış, ülkenin köklü siyasal partileri kapatılarak demokratik

sistem ciddi biçimde zedelenmişti. Sendikalar ve dernekler etkisiz kılınmış, örgütsüz bir toplum yaratabilmek için gereken bütün düzenlemeler yapılmıştı. Ayrıca toplumun muhafazakâr bir kimlik kazanabilmesi için özel çabalar harcanmıştı... 1983 genel seçimleri sonrasında ülke ANAP iktidarıyla birlikte cumhuriyet tarihinin en önemli dönüşüm tasarımlarından biri olan muhafazakâr bir liberalizasyon sürecine giriyordu. Aslında bu süreç 12 Eylül 1980 öncesinde 24 Ocak 1980'de ekonomik istikrar paketiyle projelendirilmişti. Bu paket uyarınca Türkiye karma ekonomik düzenden, ithalatı ikame politikalarından vazgeçip serbest piyasa ekonomisine evrilecekti. Bu projenin mimarı dönemin DPT müsteşarı Turgut Özal'dı. 1980 yılının kanlı karmaşasında uygulanması olanaksız olan bu kararlar, 1983'te bu kez başbakan olan Turgut Özal tarafından hayata geçirilecekti. Merkez sağ görüşü ve liberal düşünceyi benimseyenler için bu tasarım, Türkiye'nin kabuğunu kırıp dünyayla bütünleşmesi anlamına geliyordu. Girişimcinin önündeki engeller kaldırılıp özgür bir ortam sağlandığında ekonomik ve toplumsal gelişme gerçekleşebilecekti. Sol kesim ise üretim süreçleri ve kanalları tıkanarak içeride ve dışarıda piyasaya teslim olmanın kalkınmayı gerçekleştiremeyeceğini, gelir dağılımı dengesizliğini artıracığını, dışa bağımlılığın en ileri boyutlara varacağını öne sürmekteydi (Tanör 2000: 23-65). 1980 ve özellikle 1983 sonrası yaşanan değişimler -adeta- Cumhuriyetin kuruluş yıllarındaki kadar keskin ve travmatik etkiler yaratmıştı. Bu yeni hayata uyum sağlayabilmek toplumun bütün kesimlerinde çok büyük yalpalamalara, savrulmalara yol açmıştı. Böylesi sert değişim dönemleri bu değişimden olumsuz etkilenen kesimlerde, nostaljik duyguların güçlenmesine neden olmuştu. Bu çok daha zor ve acımasız kuralları olan yaşam biçimi, özellikle duygusal, naif ve kırılğan kişiliklerde değişik biçimlerde yankılar bulmuştu Bunların ve bu yaşanan çok farklı hayatın sanat alanına yansması kaçınılmazdı.

2. NOSTALJİ VE YAVUZ TURGUL SİNEMASI

Nostalji sözlüklerde iki biçimde tanımlanıyor. İlki "yurt, sıla, baba ocağı özlemi, eş, evsime, yurtsama" olarak açıklanıyor. Diğer tanım ise inceleme alanımızla ilgili kavramı bütünüyle karşılıyor, "Geçmiş bir çağa, geçmişteki yaşa-

ma duyulan aşırı sevgi ve özlem" şeklinde açıklanıyor (Püsküllüoğlu 2004: 979). Kavramın yurt özlemi biçiminde yapılan açıklaması Öz Türkçe Sözlük'te de "yurtsama", olarak kullanılıyor (Püsküllüoğlu 2004: 505-506). Kavram Osmanlıca lugatlarda ise "daüssıla" biçiminde yer alıyor (Devellioğlu 1982: 201).

Türk sinemasında en yoğun biçimde nostalji duygusunu işleyen yönetmenlerden biri, hatta birincisi Yavuz Turgul'dur. Yönetmenliğinin yanı sıra, yönetmenliğinden de önce başladığı senaryo çalışmalarında nostalji teması bir biçimde Yavuz Turgul'la buluşabilmiştir. Ancak yönetmenlik serüveninde yer alan üç filmi farklı bağlamlarda doğrudan doğruya, yoğunluklu biçimde nostalji kavramını işlemiştir. Bunlar; "Muhsin Bey (1986)", "Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni" (1990) ve "Eşkuya" (1996)'dır.

Türkiye yalnızca tarihsel süreç içerisinde sert sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel dönüşümleri yaşayan bir ülke değil. "Yaşanan an"da da çok değişik hayatları yaşayan bir toplumsal yapıya sahip. Bir metropolün merkez semtlerinde gökdelenlerde, plazalarda post -endüstriyel üretim ilişkileri içinde adeta uzay istasyonunu anımsatan dijital ortamlarda çalışan teknokratlar var. Aynı kentte fabrika bacaları tütüyor, o fabrikalarda endüstriyel çalışma ortamında beyaz yakalı mühendis ve teknikerlerle, mavi yakalı işçiler görev yapıyor. Bu ortamlarda çalışan insanlar kendi semtlerinde hem modern, hem geleneksel yaşam biçiminin bileşkesi olan hayatları sürdürüyorlar. Kiminde modern, kiminde geleneksel değerler daha ağır basıyor, fakat çatışma her yerde hissediliyor. Kentin uzak semtlerine ya da taşra kasabalarına gidildiğinde, belirgin biçimde görülen yoksulluğa karşın elektronik iletişim araçlarının asla eksik olmadığı mekânlarda feodal değerler açıkça fark ediliyor. Çok azalmakla birlikte kırlarda göçer düzenlerini sürdüren aşiretlere de rastlanabiliyor. Bunların dışında politik ve apolitik illegal yeraltı dünyası insanların da görmek mümkün. Bu yaşam çeşitliliği çok ileri boyutlardaki gelir dağılımı dengesizliğiyle birleşince, yaşadığı hayatla barışık olmayan insanların sayısı katlanarak artıyor.

Bu anlamdaki mutsuz yaşamlar nostalji duygusunu ortaya çıkarmaya son derece uygundur. İnsanlar çok yoğun ve koşuşturmaya tutsak

yaşamlarına karşın, “insan oldukları için” hayal kurmaya devam edebiliyorlar. Gerçi geç kapitalizm hem olağan total baskısıyla hem de ustalıklı geliştirdiği hegemonik yöntemleriyle hayalleri ipotek altına almak konusunda hayli başarılı olabiliyor. Postmodern olarak anılan günümüz hayatında bireylerin tarihsellik duygusunun zayıflatılması, bu yolla şizofrenik bireyler yaratılması, kapitalist sistem için gerekli oluyor (Jameson’an akt. Suner 2006: 50). Bu anlamda nostalji duygusu insani bir karşı çıkış olarak da algılanabilir.

Yavuz Turgul Türk sinemasında bu duyguyu, nostaljiyi en çok sahiplenen yönetmendir. Ancak Yavuz Turgul bunu bireysel, entelektüel, bir karşı çıkışın, gişe hasılatını umursamazlığı içinde yapmıyor. Onun sinema anlayışında gişe hasılatının önemli bir yeri vardır. Çünkü kendisi Türk popüler sinemasının en usta yönetmenlerinden biri olan Ertem Eğilmez’in öğrencisidir. Ertem Eğilmez 1970’li yıllarda “aile sineması” olarak anılan türe farklı bir renk katmıştı. İstanbul özel tiyatrolarında yetişen oyuncuları filmlerinde oynatarak, Türk sinemasının klişe oyunculuk kurallarını ciddi biçimde kırmıştı. Kuruluş yıllarında, Muhsin Ertuğrul döneminde henüz kurumlaşmasını tamamlamamış, kişiliğini bulamamış Türk tiyatrosunun abartılı oyunculuklarıyla Türk sinemasına verdikleri zararın vebalini; Zeki Alaysa, Metin Akpınar, Kemal Sunal, Adile Naşit, Halit Akçatepe ve özellikle Münir Özkul gibi oyuncularla ödemişlerdi sanki. Hayatın acımasızlığına, aile dayanışması, mahalle arkadaşlığı, dostluk, dürüstlük gibi erdemlerle direnişi sergileyen filmlerdi bunlar. Sosyalizmin Türk siyasal ve düşünce hayatında ağırlığı olduğu bu yıllarda, sosyalistler bu filmleri mevcut düzenle uyuma anlatıları olarak ciddi biçimde eleştirmişlerdi. Yavuz Turgul pek çok senaryosuyla kendisine katkı sağladığı Ertem Eğilmez’den topluma ulaşabilmeyi, sinema dilini ve özellikle oyuncu yönetimini iyi öğrenmişti.

Kendisi bir mülakatında ticarî sinema olmadan avangart ve underground yapmanın mümkün olmadığını söylüyor. Yavuz Turgul’un çektiği filmler, gerçek yönetmenin sinema seyircisi ve işletmecisi olduğu sıradan Yeşilçam yapıtları değildir. O toplumla birlikte, toplumsaldır, -hiç kuşkusuz- toplumdur, ama aynı zamanda bireysel bir üsluptur. Toplumcu gerçekçilik-

ten yola çıkıp ulusal sinema çizgisinde birleşen ve kendi bireyselliklerini bulan Metin Erksan, Halid Refiğ, Lütfü Ömer Akad çizgisinin süredir. İşe piyasa filmleriyle başlayıp, sosyalist politik sinemanın en yetkin ve sinema dili en gelişmiş örneklerini veren Yılmaz Güney’in de Yavuz Turgul sinemasında izleri görülür (Battal 2006: 219-223).

Yavuz Turgul’un pek çok senaryosu, bir de sinema müziği çalışması vardır. Çektiği toplam film sayısı altıdır. Bunlar Fahriye Abla (1984), Muhsin Bey (1986), Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni (1990), Gölge Oyunu (1992), Eşkuya (1996) ve Gönül Yarası (2005)’dir. Bütün filmlerinde nostalji duygusu bir biçimde kendini hissettirir; kimi zaman fısıldar, kimi zaman haykırır ama bir biçimde ortaya çıkar. Ancak bunların içinde üç tanesi farklı bağlamlarda ama doğrudan nostalji kavramını ana tema olarak ele almıştır. Bunlar “Muhsin Bey” (1986), “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” (1990) ve “Eşkuya” (1996)’dır.

3. MUHSİN BEY

Muhsin Bey orta yaş geride bırakmakta olan bir alaturka müzik organizatörüdür. Beyoğlu’nun ara sokaklarında mütevazı bir apartman dairesinde orta hallilikten yoksulluğa evrilen bir hayatı yaşamaktadır... Ev sahibi, filmde “Madam” olarak anılan, özel adı belirtilmeyen azınlıklardan yaşlı bir kadındır... Apartman komşusu Sevda Hanım alımlı bir kadındır, kocasından ayrılmıştır, ilkokul çağında kız çocuğu vardır. Bir pavyonda şarkı söyleyerek hayatını sürdürmektedir; bu işi kendisine Muhsin Bey ayarlamıştır. Muhsin Bey Sevda Hanım’a tutkundur... Bir diğer apartman sakini vücut geliştirme Sönmez Yıkılmaz’dır. Sönmez Yeşilçam’da bir Rambo versiyonunda oynamaya hazırlanmaktadır.

Öykü Muhsin Bey’in bitirim yardımcısı Osman’ın altı aylık büro kiralarnı at yarışlarında yemesi nedeniyle iş yerinden atılmasıyla başlar. İşlerini bu kahvehane köşesinde sürdürmek zorunda kalmıştır. Mesleki rekabet içinde olduğu “hatta aralarında husumet olduğu” Şakir sık sık buraya gelip Muhsin Bey’i iğnelemektedir.

Bir gün Urfalı Kebapçı Ali Nazik çıkagelir. Kendisini yirmi yıl önceki askerlik arkadaşı

“Bitli Salman” göndermiş, güzel sesli bu genç elinden tutmasını istemiştir. Muhsin Bey önceleri kendisiyle ilgilenmez, ancak Ali Nazik son derece inatçı ve yapışkan bir tiptir. Çeşitli olaylardan sonra Muhsin Bey’in evine kapağı atar. Bu arada Muhsin Bey Ali Nazik’in türkü söylemeye son derece yakın bir gırtlığı olduğunu fark eder. Her tarafta arabesk fırtınası eserken bu Urfalı gence güneydoğu ve Kerkük türkülleri okutmaya karar verir. Hayatı boyunca efendiliği ve çelebi kişiliğiyle tökezlemiş, bitirilmeler ve uyanıklar karşısında hep kaybeden Muhsin Bey; bu kez en uygun yerde, en uygun zamanda, en uygun adamı bulduğunu düşünmektedir ve bir yıldız yaratmanın coşkusu içindedir.

Muhsin Bey elinden geldiğince Ali Nazik’i eğitmeye çalışır. Para kazanıp kaset çıkarmak için türkü yarışmasına katılırlar. Başarılı olmayınca kendileri bir şarkı yarışması düzenlemeye karar verirler. Bunun içinde bir miktar paraya ihtiyaç vardır. Muhsin Bey bütün eski dostların kapısını çalar, ancak artık eski itibarı kalmamıştır, hiç bir şey bulamaz. Yalnız Sevda Hanım yardımcı olmak ister, onu da Muhsin Bey kabul etmez. Bu arada kendisini TRT prodüktörü olarak tanıtan bir dolandırıcıya da para kaptırırlar. Yarışmayı gerçekleştiremezler ama topladıkları katılım paraları ile Ali Nazik’in kasetini çıkarırlar. Yaptıkları sahtekarlık nedeniyle Muhsin Bey hapse düşer.

Hapisten çıktığında işler sarpa sarmıştır, daha doğrusu Ali Nazik’in çapı işleri yürütmeye yetmemiştir. Muhsin Bey hapisteyken üçüncü sınıf pavyonlarda arabesk şarkılar söylemeye başlamıştır. Sevda Hanım’la birlikte olmuş, kendisini çalıştığı pavyonda konsomatris olarak almıştır. Kadın bu işi yapmak istemediğinde kendisini dövmeğe. Muhsin Bey Sevda Hanım ile kızını alıp külüstür arabasıyla uzaklaşır.

Bu arada oturduğu apartman istimlak edilmiş komşuları bir yerlere savrulmuştur. Çok sevdiği çiçekleri de kurumuştur.

3.1. Değişen Hayat, Değişen İstanbul

Filmin çekim tarihi 1986’dır. Olaylar da hemen hemen aynı dönemde geçmektedir. Türkiye 12 Eylül askeri yönetimi döneminde –belirtildiği

üzere- toplumun depolitize edilmesi için bütün politikaları uygulanmıştır. Filmde tek bir politik kahramanın, tek bir politik söylemin bile bulunmaması anlamsız değildir. Türkiye’nin gerçek değişim yılları ise 1983 sonrası Özal dönemidir. Artık bütün kurallarını piyasanın belirlediği bir hayat yaşanmaktadır. Para, prestij, statü sahibi olmak her şeydir, gerisi hiç bir şey. Ekonomik girdi sağlamayan hiçbir değer bu yeni yaşam biçiminde değer değildir. Kuşkusuz insan erdemleri ve zaafı her dönemde ve her toplumda “bir biçimde” kendini gösteriyordu. Ancak bu yeni yaşam karşısında birey öylesine güçsüz, sistem hiçbir zaman olmadığı kadar kudretliydi. Bireyler yeni inşa edilmeye başlayan gökdelenler ve plazalar yanında küçük kalmışlardı, insan erdemleri de tuzla buz olmaya başlamıştı. Yeni hayat, doğal seleksiyonu en katı biçimiyle uyguluyor, uyum sağlamayan her şeyi süpürüp atıyordu...

“Muhsin Bey” bu tasfiye edilenlerin, bu tutunamayanların filmi aslında. Yan karakterlerden Sönmez Yıkılmaz adaleli vücuduyla Rambo filminde oynayarak hayatını kurtarmayı düşünmektedir yalnızca. Sylvester Stallone’nin ABD sinemasında Rocky’den Rambo’ya dönüştüğünü ne kadar bilmektedir? Sovyetlerin Afganistan işgalinden ne kadar haberi vardır? O yalnızca Rambo’nun Türkiye versiyonunda oynayarak köşeyi dönme çabasıdır. Ama umut bağladığı film şirketi de kendisi gibi tutunamayanlardandır... Madam azınlıklardan birine mensuptur, Rum mudur, Ermeni mi, belli değildir. Rumlar Kurtuluş Savaşı sonrası mübadeleleriyle ülkeden ayrılmaya başlamışlardı. 6-7 Eylül 1955 olayları, 1963-1974 arasındaki Kıbrıs gerilimi ile azalmaya başlamışlardı. 1974 Kıbrıs Harekâtı sonrası çok büyük ölçüde ülkeyi terk etmişlerdi... Ermeniler ise 1973’te Los Angeles’te başlayan 1984’de Orly Havaalanı’nda sona eren Asala tedhiş olayları sırasında büyük ölçüde ülkeyi terk etmişlerdi. Madam’ın köhne apartmanının yeni İstanbul’da ve yeni Beyoğlu’nda yeri olamazdı. Bedeli ödenip yeni bir bina yapılmalıydı ve öyle de olmuştu. Madam apartmanından kazandığı parayla Paris’e giderken, İstanbul çok önemli kültür renkliliklerinden birini yitirmeye devam ediyordu.

Sevda Hanım anlatının en sıradan, değişimin en az hissedildiği bir kahraman olarak beliri-

yor. O kadındır, edilgendir, kurallarını erkeklerin belirlediği bir dünyanın nesnesidir, sömürülmek ve ezilmek onun yazgısıdır. Kadınsı duyarlılığı ve kendine özgü bir temiz kalpliliği vardır. Belki bu temiz kalpli olma özelliği, yaşanan sert değişim karşısında tutunamamasının bir nedeni olarak değerlendirilebilir.

Yardımcı Osman, yaşanan değişime ayak uydurmak konusunda hayli hevesli ancak yanlış ata oynayan bahişçi durumundadır. Rahatlıkla yalan söyleyebilmekte, sahtekârlık yapabilmekte, adam satabilmektedir. Yani oyunu kurallarıyla oynayabilmek için elinden gelen çabayı harcamaktadır. Kuşkusuz oyunu kurallarıyla oynamak oyunu kazanmanın güvencesi değildir. Osman bu anlamda önemli bir kahramandır... Şakir, Muhsin Bey'in ezeli rakibi olan bir başka organizatördür, O da Osman gibi oyunu kuralıyla oynayan ama-ondan farklı olarak-kazanan bir tiptir. Muhsin Bey'le düşmanlığı ise bir yanlış anlaşılardan kaynaklanmaktadır. Şakir'in sevdiği kadın yıllar önce Muhsin Bey'e kaçmıştır. Şakir bu yüzden kendisine kin duymaktadır. Oysa filmin sonlarında Muhsin Bey Şakir'e gerçeği açıklar. Orada da kendine yakışanı yapmış, kadınla birlikte olmamıştır. Şakir onu kendisi gibi, -aslında- herkes gibi değerlendirmektedir.

Muhsin Bey ve Ali Nazik ise bu kökten dönüşüm sürecinde iki farklı kültürün simgesi durumundadırlar. Onları ait oldukları alaturka-arabesk kültür bağlamında ele almak, Muhsin Bey'in nostaljisiyle ayrı bir başlık altında değerlendirmek gerekir.

3.2. Muhsin Bey'in Alaturka Nostaljisi ve Arabeskin Ta Kendisi Ali Nazik

Muhsin Bey'in çözümlemesini, ondaki çok yoğun nostalji duygusunu, ait olduğu alaturka kültürü genel çizgileriyle değerlendirmek gerekiyor. Alla-turca Batılıların kullandığı bir sözcük ve Türk tarzında anlamına geliyor (Meydan Larousse 1992: 273). Bir müzik türü olan alaturka ise Asya kökenli Türk kültürünün Anadolu'da İslamiyet'le buluşup, saray çevresiyle ulemanın ürettiği ve benimsediği bir müzik türüydü. XVIII. ve XIX. yüzyıllarda daha popüler formlarıyla şarkıya dönüşen bir türdü. XIX. yüzyılda Batılılaşma çabalarıyla birlikte yine Enderun'da dinsellikten çok büyük ölçüde arınarak icra edilmeye başlamıştı. Artık saray

dışına taşarak İstanbul'un orta sınıf semtlerinde de benimsenmişti. Aruz vezninin sağladığı akıcılık, dinsellikten arınmış içeriği, apolitik, naif, zayıf ve kırılabilir kimliğiyle, aynı zamanda bir yaşam biçiminin ifadesi olmuştu. XIX. yüzyılın sonu ve XX. yüzyılın başlarında pırıl pırıl bir Türkçeyle icra edilen bu tür, kimi zaman şen şakrak, çoğu kez hüzünlü insan duyarlılıklarının ifadesiydi (onurakdoğu.com/tarih.htm). Ancak bu dönemdeki fazla popülerleşmiş içeriği ve icra biçimleriyle bir kalite erozyonuna girmişti.

Her toplumsal dönem kendi popüler kahramanlarını, idollerini yaratmıştır. Bürokratik Türkiye Cumhuriyeti'nin Batı'ya dönen çehresinin popüler starı siyah smokinli, papyon kravatlı, birikimli, ciddi ve biraz da kitlelere soğuk Münir Nurettin Selçuk'tu. Cumhuriyet yönetimi bir ulus yaratıp, aydınlanma değerlerini yerleştirmeye çalışırken, Münir Nurettin Selçuk da alaturkayı bilimsel yöntemlerle -adeta-yeniden inşa ediyor, toparlamaya çalışıyordu... 1950'li yıllarda ticaret burjuvazisi Türkiye'nin yükselen gücü haline gelirken, kendi popüler kahramanını yaratıyordu. Çok güçlü bir Türk müziği birikimi olmasına karşın, en popüler ve en fazla halkla buluşan şarkıları söyleyen, yeni parlayan yıldız Zeki Müren'di. 1950'lerden 1980'lere kadar uzanan zaman dilimi içinde büyük kentlerin alaturka kanadı önceleri Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses gibi yıldızları dinlemekteydi. 1960'ların başı Nesrin Sıpaşi, Sevim Tanürek, Behiye Aksoy, Gönül Yazar gibi yıldızları ortaya çıkarıyordu. 60'ların sonunda 80'lere kadar uzanan zaman dilimi içinde Emel Sayın, Muazzez Abacı, Seçil Heper alaturkayı taşıyan isimler oluyordu. Bu yıllar bütün siyasal çalkantılara karşın orta sınıfın varlığını sürdürdüğü, hayatın daha kolay yaşandığı dönemlerdi. Dolayısıyla insanlık değerleri; dostluk, dayanışma, paylaşımcılık güçlü biçimde varlığını sürdürmekteydi. Gerçekte alaturka kültür uzunca bir dönem özellikle büyük kentlerin başat kültürü olmasına karşın tek yaşam kültürü değildi. Ülke nüfusunun çok büyük çoğunluğunu oluşturan kırsal kesimde insanlar türkü dinliyor ve feodal üretim ilişkileri içinde bu değerlerle yaşıyordu. Cumhuriyetle birlikte güçlenen Batılı yaşam biçimi 1970'li yıllarda bunun ürünü olan pop kültürünü ortaya çıkarmıştı. Pop kültürünün yaygınlaşmasından önce, kısa bir dönem bütünüyle Batı öykünmeciliğini yansıtan bir aranjman

hayat dönemi yaşanmıştı. Bu 1960'ların ikinci yarısında birkaç yıllık bir ara dönemdir. Bütün bunlar alaturka kültürü kıyasından köşesinden zedeleyen unsurlardı. Ancak onu tuzla buz edecek yaşam biçimi 1960'ların sonunda coşukulu bir sel gibi kırlardan kentlere akıp gelen arabesk kültür olacaktı (Kayador 1992: 79-80).

Muhsin Bey işte bu kültürün, alaturkanın gün-görmüş, çelebi bir mensubudur. Hızla ve çok sert biçimde değişen yeni hayata, özellikle her yeri kuşatan arabesk yaşam biçimine direnemekte, yitip giden yaşam değerlerine büyük özlem duymaktadır. Tutkuyla bağlandığı alaturka yaşam rüyalarına girmektedir. Oysa 1980'li yılların ikinci yarısı o müziğin ve o yaşam biçiminin toplumsal tabanının kayıp gitmekte olduğu bir zaman dilimidir.

Ülkeye ve kente egemen olan yeni kültür arabesk olarak tanımlanmaktadır. Arabesk, bir birine sarılmış, iç içe geçmiş, girişik bezeme anlamında kullanılmıştır. XI. yüzyılda İslam sanatçıları tarafından değişik biçimde kullanılmış, Rönesans'tan XIX yüzyıla kadar da Avrupa'da belli ölçülerde benimsenmiştir (Ana Brittanica 1993; 416-417). Bu tür Arap ve İber kültürlerinin bir sentezi olarak görülebilir. Türkiye'de ise 1950'lerin ortalarında kente göçen kitlelerin 1960'ların sonunda kendi ürettikleri müzik ekseninde oluşan kültürdür. Türkiye'deki kente göç olgusu XIX. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da ve özellikle İngiltere'de yaşanan süreçle aynı değildir. Endüstri Devrimi'yle mavi yakalı işçiye ihtiyacı olan Avrupa sermayesi köylerden kente akışı çeşitli yöntemlerle gerçekleştirmiş, bu insanları ağır demir çelik sanayiinin türevi olan fabrikalarda istihdam edebilmişti. Hatta gelen insanlar yeterli olmamış, iş saatleri artırılmış, kadınlar ve çocuklar da üretime dâhil edilmişti. Böylelikle topraktan ve tarım kültürü değerlerinden kopan köylüler, endüstriyel kent ortamının "olmazsa olmaz"ı işçi sınıfını yaratmışlardı. Böylelikle kapitalizm arz- talep dengesine, emek- sermaye etkileşimine dayalı sistemini kurabilmişti. Oysa Türkiye yapay bir biçimde modern tarım araçlarıyla donatılan köylerinden gelen kitleleri içine alabilecek endüstriyel bir zenginliğe ulaşamamıştı. Avrupa'daki gibi temel endüstrilerini tamamlamış, ileri teknolojiye dayalı sanayiini geliştirmiş değildi. Dışa bağımlı ikincil endüstrilerin bu kitleleri bütünüyle içine alma-

sı, işçileştirmesi olanaksızdı. Bu durumda işçileşemeyen geniş kitleler farklı ve eksik bir yaşama mahkûm olmuşlardı. Kendine özgü özellikleri olan tarım toplumu değerlerinden oluşan folk kültürünü köylerinde bırakmış, geldikleri kentin alaturka ve alafranga kent kültürleriyle buluşmamışlardı. Burada ne köylüydüler ne de kentli; iki arada bir derede kalmışlardı. Önceleri itilmişlik, dışlanmışlık, yoksulluk, umarsızlık üzerine kurulu hayatlarının edilgin, içe dönük kültürünü yaratmışlardı. İlk idolleri Orhan Gencebay 1968'den başlayarak 45 devirlik plaklarla bu insan topluluğunun duygularına tercüman olmuştu. "Batsın Bu Dünya", "Bir Teselli Ver", gibi şarkıları kitlelerin çok büyük ilgisiyle karşılaşmıştı. Bağlama ve divan sazı gibi geleneksel halk çalgılarının yanı sıra, alaturka çalgılara ve Batı müziği enstrümanlarına da yer vermiş, değişik bir sentez yaratmıştı. Arabeskin birinci döneminde Orhan Gencebay'ı aynı çizgide izleyen başka isimler de ortaya çıkmıştı. Zamanla bu insanların bir bölümü bu sağlıksız kent ortamında tutunmayı başarmış; bir kısmı vasıfsız iş kollarında, bir bölümü yeraltı dünyasında konum kazanarak belli bir birikim sağlamışlardı. Kentin yeni sakinleri kent kültürüyle bağdaşmayan yaşam biçimleriyle yavaş yavaş kentin başat gücü haline gelmeye başlamışlardı. Değişen koşullar 1970'lerin ortalarında yeni kahramanın yaratmakta gecikmemişti. Yeni kahraman çok sonraları imparatorluğunu ilan edecek olan Güneydoğu'lu bir inşaat işçisiydi. "Ayağında Kundura" türküsüyle yola çıkıp hemen arabeske dönen İbrahim Tatlıses'ti. O da zaman zaman Orhan Gencebay çizgisini sürdürmekte, ezik-edilgin kimliğini yansıtan şarkılar söylemekteydi. Ancak -artık- ait olduğu toplumsal sınıf gibi özgüvenini kazanmaya başlamıştı. Ezikliğini üzerinden atmış, karmaşık değerlerini kente kabul ettirme sürecine girmişti (Kayador 1992a; 57-65). Ali Nazik ise işte bu kültürün ve bu dönemin ürünü bir kahramandır. Ali Nazik'ler, Muhsin Bey'lerin kibar, korunaksız, içli dünyalarını kuşatıp onların yaşam alanlarına girdikçe, sayıları gittikçe azalan Muhsin Bey'lere düşen nostaljik duygularını geliştirmekte.

3.3. Filmde Muhsin Bey'in Nostaljisi

Film bir rüya sahnesiyle başlar. Jenerik bu sahne üzerinde akmaktadır. Beyaz yapay du-

manlar ardında Muhsin Bey'in aşkı Sevda Hanım Sadı Hoşses'in "Ağlamakla İnemekle Ömrüm Gelip Geçiyor" adlı nihavent şarkısını söylemektedir. Şarkının dublajını yapan Mediha Şen Sancakoğlu'dur. İcra tek kelimeyle mükemmeldir. Sahne son derece güzeldir, ayrıca alaturka gazinoların son dönemlerinde olduğu gibi çatal bıçak sesleri duyulmamaktadır. Filmdeki olayların geçtiği tarih belirtilmemiştir. Filmin çekim tarihi olan 1986 temel alınır bu dönem alaturka gazinoların ya iyice azaldığı ya da kapandığı bir zamana denk gelmektedir. Ayrıca filmde Sevda Hanım'ın sesi berbattır. Muhsin Bey geçmişte kalan alaturka sahne özlemini rüyasında doyasıya giderirken, Sevda Hanım'a da hayran olduğu alaturka icracılarından birinin sesini uygun görmüştür. Bu çok duygusal sahne filmin sonuna da taşınarak alaturka nostalji en belirgin biçimiyle sergilenmiştir. Böylelikle seyirci nostaljik bir film izleyeceği iletisini daha başlangıçta almıştır.

Rüyanın sonunda Muhsin Bey'in gözlerini açar açmaz "Müzeyyen Abla, hayırdır!" demesi ve gördüğünün rüya olduğunu anlayarak hayıflanması alaturka nostaljinin bir kez daha vurgulanmasıdır. Müzeyyen Abla dediği -kuşkusuz- alaturka müziğin duayeni Müzeyyen Senar'dır.

Ali Nazik'le ilk karşılaştıkları an iki farklı dünyanın, alaturka ve arabeskin buluştuğu andır. Muhsin Bey düzgün İstanbul Türkçesiyle konuşan, kravatlı takım elbisesiyle dolaşan kibar bir İstanbul beyefendisidir. Ali Nazik kavruk, hafif kilolu, kara kaşlı, kara gözlü, Güneydoğu aksanlı sevimli bir tiptir. Muhsin Bey'e adeta kene gibi yapışmıştır. İlkeli ve görgülü değildir ama inatçı ve kararlıdır. Muhsin Bey ise doğası ve kültürü gereği öfkesi uzun sürmeyen, kolay ikna edilebilir yumuşak bir insandır.

Muhsin Bey'in evi sade ve klasik biçimde döşenmiştir. Çiçekleri evinin en değerli aksesuarıdır. Onlara büyük bir sevgiyle yaklaşmakta, kendileriyle -adeta- içi titreyerek konuşmaktadır. En sevdiği çiçeğine ise Sevda Hanım'ın adını vermiştir. Sevda Hanım'a yaklaşımı da ilginçtir Muhsin Bey'in. Sevda Hanım'a bir türlü açılmamaktadır. Oysa onun da Muhsin Bey'e ilgisiz olmadığı her hâlden bellidir. Sevgisini sevdiği insanla paylaşarak yaşamak

yerine, adını çiçeklere vererek gönlünde yaşatması ilginçtir ama şaşırtıcı değildir. Alaturka duyarlılığın hüzünden tat alma gibi bir özelliği vardır çünkü. Sönmez Yıkılmaz'la konuşup, Rambo filminde oynayacağını öğrenince onun kim olduğunu sorar. Muhsin Bey'in Rambo'dan haberi yoktur. Alaturka kültürün apolitik ve dış dünyayla bağları kopuk, içe dönük bir kültür olduğu ima edilir burada. Ancak daha sonra ne olduğunu öğrendiğinde -"Bizim konulara kıran mı girdi?"- demesi toplumdaki yabancı öykünmeciliğine karşı çıkışının bir göstergesidir. Zaten Muhsin Bey alışkanlıklarına fazlasıyla bağlıdır, değişimden ciddi biçimde rahatsızdır.

Muhsin Bey Ali Nazik'le birlikte oturmaya başlayınca ilk farklılaşma damak lezzetlerinde ortaya çıkar. Ali Nazik başta çiğ köfte olmak üzere acılı kebab türlerini sevmekte ve yapmaktadır. Onun yemekleri Muhsin Bey'e çok acı gelir. Zaten kendisinin ülseri vardır. O da yemeklerini kendisi yapmaktadır. Hangi yemekleri yaptığı özellikle belirtilmez ama ağır olmayan tencere yemeklerini tercih ettiği anlaşılmaktadır. Bu farklılık yalnızca ikisi arasındaki farklılık değildir. Bir başka lokanta sahnesinde iş görüşmesi esnasında bir gazino sahibi acılı kebab ısmarladığında Muhsin Bey orada da rahatsız olur. Ali Nazik'in ait olduğu kültür yalnız evine konuk olarak gelmemiş, yaşadığı kenti de büyük ölçüde kuşatmıştır. Muhsin Bey'in diğer dikkat çeken alışkanlıkları akşamdan akşama rakı içmesi ve sabah ilk iş kahve içecek kadar kahve tiryakisi olmasıdır.

Filmin en duygulu bölümü Muhsin Bey'in Darülaceze'deki eski alaturka icra ustalarından Afıtap Hanım'ı ziyaret sahnesidir. Film genel olarak Metz'in sinema dili anlayışına uygun olarak çekilen Muhsin Bey'de bu sekans Lotman'ın sözel anlatı kuramına daha uygundur. Afıtap Hanım felçlidir, konuşamamaktadır, tekerlekli sandalyeye mahkûmdur. Bir zamanlar en güzel biçimiyle icra ettiği alaturka müziğin kendisi gibi son demlerini yaşamaktadır. Muhsin Bey burada adeta bir duygu patlaması halindedir, alaturka bir fon müziği eşliğinde kendisine duyduğu hayranlığı anlatır. Muhsin Bey'in umarsız hayal dünyasında da Afıtap Hanım'ın özel bir yeri vardır. Ali Nazik'in kaseti iş yapıp kendilerine para kazandırdığında Üsküdar'da Kız Kulesi'ni gören bir daire

satın alıp, Afitap Hanım'ı Darülaceze'den çıkaracaktır. Ali Nazik'in hayali ise bir kebabçı dükkânı açıp başına geçmektir. Ondan sonra kadınlarla gününü gün edecek, o güne kadar eksik kalan cinselliğini doyasıya yaşayacaktır.

Alaturkanın hayatımızdan çekilişinin çarpıcı biçimde işlendiği bir başka bölüm, Muhsin Bey'in itibarının aşındığının, hatta kalmadığının anlatıldığı sahnelerdir. Ali Nazik'e kaset çıkarabilmek için eski dostlarının kapısını çaldığında aradığını bulamaması bu hüznü durumun bir işareti.

Yaşadığı dönemle uyumsuzluğunun bir örneği de hapisnede gerçekleşir. Ali Nazik'in kaseti çıktığında diğer mahkûmlardan "Versene senin şu garip teybini, neydi adı?" diyerek adını bile öğrenemediği volkmanı ister. Evinde eski model kocaman bir radyosu, pikabı ve plakları vardır. Teknolojiyi takip etmede de bayağı geri kalmıştır.

Kendisi hapisneden çıktığında gerçeğin soğuk yüzüyle en acımasız biçimde karşılaşır. Onu karşılayan tek bir kişi bile yoktur. Cebinde taksi parası olmadığı için elinde valiziyle evine yürüyerek gitmek zorunda kalmıştır. Daha da acısı, komşularına emanet ettiği, gözünden sakındığı çiçeklerin hepsi kurumuştur. Zaten apartman istimlak edilmiş, yıkıma hazırlanmaktadır. Bir dönem, bir yaşam biçimi sona ermektedir.

Ali Nazik ise üçüncü sınıf pavyonlarda arabesk müzik icra eden, konsomasyona çıkmak istemediği için sevgilisi Sevda Hanım'ı tokatlayan göğsü açık ve kıllı bir "delikanlı" olmuştur. Köşeyi dönememiştir ama kentin yeni sahiplerinin arasında -bir biçimde- yer bulabilmiştir.

Sevda Hanım'ı Ali Nazik'in yanından alıp meçhule giden Muhsin Bey için nostaljisine tutunmaktan başka çare kalmamıştır. Son sahne filmin başındaki gazino görüntülerinin süreğidir. Sevda Hanım yine aynı şarkıyı fevkalade güzel söylemektedir: "Ağlamakla, İnlemekle, Ömrüm Gelip Geçiyor".

4. AŞK FİMLERİNİN UNUTULMAZ YÖNETMENİ

Film, popüler Türk filmlerinin ve özellikle içli aşk filmlerinin yönetmeni Haşmet Asilkan'ın,

1980'lerin ortalarında belirmeye başlayan yeni sinema ortamına uyum sağlama (daha doğrusu sağlayamama) öyküsünü işlemektedir. Haşmet Asilkan o güne kadar çektiği filmlerin dışında, sol içerikli, bir film çekmeye çalışmaktadır. Bir rehin alma öyküsü çerçevesinde terör ve terörist kavramlarını ele almaktadır. Kendi bireysel değişimin sağladığı ölçüde bu ortamda var olabileceğini düşünmektedir. Bir takım biçimsel değişiklikler yaparak anlamadığı resim sergilerine ve operalara giderek bu değişimi sağlayabileceği kanısındadır...

Çevresinde değişime ayak uyduramayan eski Yeşilçam emekçileri bulunmaktadır. Eski jön Nihat, gözü bozuk kameraman Hakkı ve diğerleri, yoğun nostaljik duygulara sahiplerdir... Yardımcısı Tolgay solcu ve yeni sinemayı bilen bir kahramandır, Yeşilçam eskilerine şiddetle karşıdır. Genç aktris Jeyan konservatuvar mezunu Tarcan bu yeni ortamın yeni insanlarıdır... Eski yapımcısı ve sonradan anlaşmak zorunda kaldığı yapımcısı çıkarıcı Abdulkadir sıradan fakat gerçekçi tiplerdir... Kendilerine konağını kiralayan Betül Hanım ile kendisine filmi tamamlamak için para yardımında bulunan eski eşi Hilkat, filmin olumlu kahramanlarıdır... Konuk oyuncu Müjde Ar ise filmde kendi kimliğiyle yer almıştır, Haşmet Asilkan'ın filminde rol almayarak önemli bir ileti göndermiştir.

Filmi çekebilmek için bin bir zorlukla karşılaşan, Müjde Ar'ı filmde oynatamadığı için zor durumda kalan Haşmet Asilkan, yapımcı Abdulkadir'in filmi ucuza mal etme çabalarından da bunalır. Ekipte yeniler ve eskiler uyumsuzluk içindedirler ve sürekli huzursuzluk yaratmaktadırlar. Bu arada çok güvendiği yardımcıları, Tolgay TRT'den teklif alıp işi bırakmış, aktör Nihat ölmüştür. İşler iyice güçleşirken Abdulkadir'de ekibi dolandırıp kaçmıştır. En önemli şansı, döküntü konağın sahibi Betül Hanım'ın desteğidir.

Bu güç koşullarda, uzun zamandır görmediği tesettürlü kızından para istediğinde ağır sözler işiterek reddedilmiştir. Yerli film tutkunu ilk eşi Hilkat bu noktada devreye girmiş, Haşmet Bey'e yardım etmiştir.

Bütün badireler atlatılıp film gösterime girdiğinde asıl yıkım yaşanmıştır. Davetlilerin bü-

yük çoğunluğu gelmemiştir. Gelenler filme ilgi göstermemiş, bir bölümü de film bitmeden salondan ayrılmıştır. Bunun üzerine kendisini gereksiz ve başarısız hisseden Haşmet Bey film şeritlerinden bir idam düzeneği hazırlar kendisine. Yaşamına son vereceği sırada bir telefon onu hayata döndürür. Telefondaki yapımcı, kendisine bir aşk filmi çekmesini önermektedir.

4.1. Yeni Zamanlardan Popüler Türk Sinemasına Özlem

Türk sinemasının tarihi, Türk siyasal ve toplumsal hayatının yansımasıdır büyük ölçüde. Kuruluş dönemi, Muhsin Ertuğrul elinde yitip giden yılları ve geçiş dönemi bir kenara bırakılırsa; Türk sinemasının gerçek kimliğini 1950'lerin sonunda ilk yönetmenleriyle oluşturduğu söylenebilir. Aslında önceki dönemler yaşanan -olumsuz deneyimlerine karşın- sinema birikiminin gerçekleşmesine katkı sağlamışlardır. Metin Erksan, Lütfü Ömer Akad, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Halid Refiğ ve Osman Fahir Seden bu deneyimlerin yanı sıra Batı sinemasını da izleme olanağı bulmuşlardı. Fransız Ozansız Gerçekçiliği, aksiyonel ve sinema dili çok gelişmiş Amerikan sineması, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, hatta Latin Amerika'daki Cinema-Novo Hareketi bile kendilerinde iz bırakmıştı. Daha sonra 1960'lardaki Fransız Yeni Dalgası da birikimlerine katkıda bulunmuştu... Bu birikimin yanı sıra sinemanın -eninde sonunda- bir ticari etkinlik olduğunu çok iyi anlamışlardı. Yönetmenlerin dışında Türk sinema seyircisinin nabzını çok iyi tutan sinema işletmecileri -sanki- sinema sosyoloğu gibi işlev üstlenmişlerdi. Bütün bunlar Türk sinemasının karakteristik özelliklerini ortaya çıkarmaktaydı. Sinema öncelikle seyircinin istediği kalıplara uygun olarak üretilmekteydi... Genellikle emek-yoğun bir sektördü ve filmler en ucuz maliyetle, en kısa sürede çekilmek zorundaydı... Gişe gelirini güvence altına almak için star sistemi en uygun yöntemdi. Toplumun değişik beklentilerini yanıtlayan erkek ve kadın yıldızlar, hem özel yaşamlarıyla hem de film çalışmalarlarıyla sürekli gündemde tutulmaktaydılar... Ucuz maliyetli yapımlara karşın siyah-beyaz çekilen filmlerde teknik işçilik hayli başarılıydı. Bir yılda yüzlerce film çekilen bir sektörde bu çalışanlar doğal olarak teknik becerilerini geliştirmişlerdir (Ayça 1985: 82-83).

Bu filmlerde gündelik hayata dair her şey kendi kalıpları içerisinde konu olabiliyordu. Çeşitli aşk öyküleri, hırsız-polis kovalamacaları, aile dramları, köy gerçekliğini sergileyen yapımlar, Kurtuluş Savaşı filmleri beyaz perdeye yansiyordu. Dönem sineması bir star sinemasıydı ama işin doğası gereği, gizli kahraman yönetmendi. Bu yılların yönetmeni öğüt veren, nasihat çeken "baba" konumundaydı.

Bu anlayışla pek çok popüler film çekilirken her yıl sınırlı sayıda nitelikli sanat filmi de üretilmekteydi Ancak niteliği ne olursa olsun bu filmlerin de seyirciyle buluşması zorunluydu. Oyunun ve piyasanın kuralıydı buydu çünkü.

Bu filmler ve yönetmenleri siyasal eğilimlerine göre Türk sinemasının değişik ekollerini yaratırlardı. 1960'ların başında Metin Erkan, Halid Refiğ, Lütfü Ömer Akad, Atıf Yılmaz, Ertem Göreç gibi yönetmenler toplumcu gerçekçi filmler çekerken, 1960'ların ikinci yarısında bunların önemli bir bölümü ulusal sinema kavgası vermeye başlamışlardır. Türk sinemasının Türk kültüründen, Türk otantik ve folklorik değerlerinden beslenmesi gerektiğini savunmuşlardır... 1960'ların sonu ve 1970'li yıllar "devrimci sinemanın" Türk sinemasını etkilediği bir dönemdir... 1970'lerin ortaları ise dünyadaki ve ülkedeki gelişmelerin yansıması olarak İslami duyarlılık taşıyan filmler çekilmeye başlanmıştır. Bunlar da literatüre "milli sinema" olarak geçmiştir.

1970'lerin ilk yarısı popüler Türk filmlerinin renklendiği bir dönemdir. Geleneksel Yeşilçam kalıpları bu renk kalitesi pek iyi olmayan filmlerde aynen devam etmektedir. Artık Türkiye televizyon gerçeğiyle birlikte yaşamaktadır. Tek kanallı, siyah beyaz TRT televizyonu yayınları ülkenin büyük bölümünü kapsamıştır. İnsanlar evlerinde oturup televizyon seyretmeyi pek sevmişlerdir. Üstelik Yeşilçam yapımları televizyon ekranına da taşınmaya başlamıştır.

1975'ten sonra Türkiye ve Türk sineması -adeta- yaşanmayan bir zamana girmiştir. Ülkede 1980'e kadar uzanan zaman diliminde olağanüstü kanlı ve kaotik bir ortam yaşanmış, sade yurttaşın can güvenliği nedeniyle evinden çıkamadığı günlere tanık olunmuştu. Sonra bir 12 Eylül 1980 sabahı her şey bir düğmeye

basılmış gibi sona ermiş, ortalık sût liman olmuştu... Türkiye'nin bu en yoğun politizasyon döneminde çok ilginç bir biçimde beş yılı aşkın bir süre Türk sineması evine kapanmış, salonları seks filmleri ve bu filmlerin yeni yıldızları doldurmuştu (Scognamillo 2003: 157_375).

Bu filmin çekildiği 1990 yılı, 1980 ve 1983'te yaşanan değişim sürecinin bir ara durağıdır yalnızca. 1975-1980 dönemi Türk sinemasına çok kötü bir miras bırakmıştı. Berbat sinema salonları ve film izleme kültürünü yitirmiş lümpen seyirci son derece olumsuz bir atmosfer yaratmıştı. Bu yeni dünyada ve Türkiye'de seyirciyi sinemaya çekebilmek için, seyircinin çok dikkatli bir sosyolojik analizini yapmak gerekiyordu. Sıradan izleyici artık evinden çıkmıyor, yerli filmleri oturma odasında izliyordu. Yeni gelişen video teknolojisi ise yine sıradan izleyiciye en sıradan yapımları sunuyordu. Buna karşılık entelektüel düzeyi yüksek ve çoğunluğu gençlerden oluşan izleyiciler için film üretmek gerekiyordu. Bunun için, ilk olarak sinema salonları cazip mekânlar haline getirilmeliydi. Büyük kentlerde bu, kısa sürede gerçekleştirildi.

Yeni sinema ise Haşmet Asilkan'ın uyum sağlamakta zorlandığı, eski arkadaşlarının ise – uyum sağlamak bir yana- harcanıp gittikleri özellikler taşımaktadır. Onlara düşen, bu noktada nostaljilerine sığınmaktır yalnızca...

Yeni sinema seyircisi daha çok sinematek izleyicisi gibidir. Onun istediği sinemada star olmayacaktır. Gerçi filmin çekildiği 1990 yılı henüz starların dışlanmadığı ama bu sürecin başladığı bir dönemdir... Yeni sinema seyircisi için gerçek her şeyin temelidir. Zaten bir sanat yapıtı sosyolojik, psikolojik, felsefi, teknik ve estetik anlatıların gerçekliğinin bir bileşkesidir. O izleyici için en kötü gerçek bile gerçek olduğu için kabul görmektedir. Gerçekliği zorlayan hiçbir unsur bağışlanamaz. İşte bu noktada geleneksel Yeşilçam filmleriyle uçurumun hangi boyutlara ulaştığı ortadadır... Bu izleyiciye "baba yönetmen" in yol göstermesi, öğüt vermesi -kuşkusuz- düşünülemez. Bunlar da yetmez, bu izleyici edilgin konumunu da benimsemez, o anlatının bir parçası, hatta aslı unsurlarından biri olmayı ister (Bayram 1997: 22-25).

Filmin sonunda gelen telefon, tam zamanında gelen bir telefondur. Filmin çekim tarihi olan 1990 yılı özel televizyonların yayına yeni başladığı dönemdir. On yıl sonra Türkiye'de dizi film patlaması yaşanacak, Türk sineması da bu sektörün yedeğine takılacaktır. Dizi filmlerde seyircisinin/müşterinin isteği belirleyici olacaktır. Bu anlayış kendi okullu senarist ve yönetmenlerine ihtiyaç duyacaktır. Haşmet Asilkan'ın buralarda bir yer kapabilmesi güç görülmektedir. Oysa 1990'lı yılların başında birkaç yıl daha video piyasasında popüler aşk filmleri çekme fırsatı bulabilecekti.

4.2. Filmin Yardımcı Kahramanlarında Beliren Nostalji

Bu filmde de nostalji duygusu iç burkan sahnelerle beyaz perdeye yansıtılmıştır. Ancak - belirtildiği üzere- nostalji duygularıyla dolu olanlar Yeşilçam emekçileri, konak sahibi kadın ve eski eşidir. Yeni sinema anlayışı ve o anlayışı barındıran hayat bu insanlardan çok uzaktadır; sonuç kaçınılmaz biçimde uyumsuzluk, hüznün ve nostaljidir.

Nihat filmin en çarpıcı yan kahramanlarından biridir. Kendisi Yeşilçam'da oyuncu olarak doruklara çıkmış bir aktördür. Şöhret, para, sevgililerle geçen yılların sonrasında birikim sağlayamadığı için çok zor durumlara düşmüştür. Yeni oluşan sinema düzeniyle ve bu yeni hayatla barışması olanaksızdır. El üzerinde tutulduğu günler geride kalmıştır. Filmde rehin alınan kızın babasını oynamaktadır. Haşmet Asilkan ve birkaç eski arkadaşı dışında, sette tam bir yabancılaşma duygusu içindedir. Evinde görkemli günlerinde çektiği filmlerini film makinesinde oynatarak seyretmektedir, bir videosu bile yoktur. Gözlerinde eski günlere duyduğu özlem belirgin biçimde hissedilmektedir. Bu arada iyice yoksullaşmış, tam bir alkolik olmuştur. Ancak Nihat eğitimsiz biri değildir. Evinde sinema kitaplarından oluşan bir kitaplığı vardır. Ne var ki hayatta kalabilmek ve içki alabilmek için kitaplarını teker teker satmaktadır.

Yavuz Turgul sinemasında sinema dili kadar repliklerin de büyük önemi vardır. Onlar da anlatıda çok işlevseldirler. Haşmet ile Nihat meyhanede içerlerken iki insan ve iki farklı hayat anlayışı çatışmaktadır. Haşmet Asilkan

“Her gün yeni bir şey oluyor Nihat. Geride kalırsak düşeriz usta. Kendimizi ne kadar yenilersek o kadar geleceği görebiliriz” der. Nihat nostaljik duygularını en dolaysız biçimiyle dile getirir: “Ben geçmişini seviyorum; ne bugünü, ne yarını... Benim parçalarımda orada”.

Yine Haşmet Asilkan ve Nihat, Nihat’ın evinde bir araya geldiklerinde eski filmlerden birini izlerler. Filmde Haşmet’in de rolü vardır. Ancak Haşmet yeteneği olmadığı için bu rolün sonrasında oyunculuğu bırakmıştır, bu nedenle filmi izlemeye tahammül edemez. Nihat ise insanın geçmişini iyisiyle kötüsüyle sahiplenmesi gerektiğini savunur. Bütünüyle geçmişte yaşamayı seven biri için bu olağandır aslında.

Nihat’ın hayatında bir ilginç nostaljik motif de evindeki kaplumbağasıdır. Kaplumbağalar çok uzun yaşayan sessiz yaratıklardır. Nihat’ın bütün yaşamının suskun tanığı ve sırdaşı gibidir. Evinde kuş ya da kedi gibi bir hayvan değil de kaplumbağa beslemesi nostaljik kişiliğinin bir parçası olarak düşünülebilir.

Nihat’ın sette kalp krizi geçirip ölmesi ve cenaze sahnesi de nostaljik göndermeler içerir. Bir zamanların Yeşilçam yıldızının cenazesine Haşmet’in yanı sıra birkaç yardımcı oyuncu ve figüran katılır yalnızca. Ancak cenazenin en ilginç katılımcısı Yeşilçam’ın ve Yeşilçam nostaljisinin ta kendisi olan Nubar Terziyan’dır. Nubar Terziyan’ın kendi adı ve kimliğiyle katılması nostaljinin vurgulanmasıdır. Ayrıca sahnenin uzun tutulması, popüler Yeşilçam sinemasının defnedilmesi olarak da anlaşılabilir.

Haşmet Asilkan’ın yardımcı oyuncularını ve figüranları her zaman olduğu gibi filmde rol almak için kendisine gittiklerinde Tolgay’ın direnciyle karşılaşır. Tolgay yeni filmin bu hoşafa dönmüş yüzlerle çekilemeyeceğini söyleyince Haşmet çaresiz durumu kabullenir. Durumu kendilerine iletildiğinde bu yaşlı insanların yüzünde geçmiş özlemi en buruk biçimiyle yansır.

Figüranların müdavimi olduğu kahvehane de geçmişe özlem görülmektedir. Kahvehane sakinleri eskiden sete ya da platoya çok sayıda minibüsle eleman taşındığını söylerken, artık bunların iyice azaldığını, çünkü film çekilme-

diğini dile getirirler. Bir başka sahnede de eskiden film çekimine başlamadan önce koç kurban edilirken şimdi ancak horoz kesildiği, yakında bunun da bulunamayacağını anlatırlar.

Betül Hanım filmin ilginç kahramanlarından biridir. Tam bir Yeşilçam filmi tutkudur. Yıllardan beri konağını film çekimleri için kiralamaktadır. Bu nedenle konağı Türk sineması anılarıyla doludur. Haşmet Asilkan’ın sinemacı kişiliğine de saygı ve hayranlık duymaktadır. Aslında konak artık çaptan düşmektedir, yine de Haşmet Asilkan burayı kiralamak zorunda kalmıştır. Ödemeleri yapmakta da zorlanmaktadır. Sonunda Haşmet çok değerli saatini kira karşılığı vermek ister. Burada yine Yavuz Turgul’un senaryocu kimliği ve replikler devreye girer. Betül Hanım “Bugün bu konağa bir alıcı geldi, iri yarı altınlar içinde, affedersiniz hayvan gibi bir şey. Düşündüm bu adam evimi değil, anılarımı, güzelliklerimi, her şeyimi satın alıyor. Vazgeçtim, bir süre daha dayanırım. Bizlerin bazı güzelliklere özen göstermesi lazım. Yoksa bu dünya bu duygusuz hayvanlara kalacak. Diyeceğim, size rica ediyorum, para için lütfen kendinizi üzme. Her karşılaşmamızda gözlerinizi benden kaçırmanıza gerek yok...” Sinema dilini zorlasa da, hatta -biraz zedelese de- Yeşilçam sinemasına nostalji en yoğun duygularla yansıtılmıştır burada.

Geleneksel Türk sinemasının bir başka sevdalısı Haşmet Asilkan’ın eski karısı Hilka’tır. Gençlik yıllarında bir süre oyunculuk deneyimi de olmuş, bu arada Haşmet’e gönülünü kaptırmıştır. O da kendisinin sinemacı ve yönetmen kişiliğine saygı duymaktadır. Borç istemeye geldiğinde yine bir aşk filmi çekmekte olduğunu düşünür ve bu filmlere olan tutkusu nedeniyle istediği yardımı yapar. Haşmet Asilkan ne tür bir film çektiğini kendisine söylemez. Aslında hiçbir şey söylemeyerek yalan söyler.

Aşk filmlerinin unutulmaz yönetmeni zamana yenik düşen geleneksel Yeşilçam sinemasına - belki de- onun yapısına uygun biçimde diyalog ağırlıklı bir nostalji filmi olmuştur.

5. EŞKIYA

Film”, metropol ortamından feodaliteye ve eşkıyalığa duyulan özlemin anlatıldığı güncel

bir destandır. Baran otuz beş yıl önce hapse girmiş, hapiste de üç kişiyi vurduğu için ancak 1990'lı yılların başında çıkabilmiştir. Eşkiya Baran mahpusluk yıllarında kendisini köylüsü Mustafa'nın ihbar ettiğini öğrenmiştir. Dışarı çıkıp köyüne gittiğinde köyün delisinden Mustafa'nın yerini öğrenir. Bu arada boynuna taktığı sürece kendisine kurşun işlemeyeceğine inanılan bir muska alır. Mustafa'dan öğrendikleri çok ilginçtir. Kendisini çocukluk arkadaşı Berfo ihbar etmiştir. Baran'ın altınlarına el koymuş, o altınlarla kendisinin sevdalısı Keje'nin başlık parasını ödeyerek nikahına almıştır. Köyden dönüşte Cumali ile tanışmış, çok iyi dost olmuştur. Bundan sonra Cumali ve Baran'ın öyküleri ayrı ayrı ilerleyecek son noktada birleşecektir. Cumali karanlık işler yapan uyuşturucu tüccarı Demircan'ın adamıdır. Sevdiği kadın Emel'in hapisteki kardeşine yardım etmek için Demircan'ın yüklü miktarda parasını harcamıştır. Demircan Cumali'yi vuracağını söylediğinde Baran parayı bulacağını söyler.

Baran Berfo'yu bulur, bulduğunda tanık oldukları çok şaşırtıcıdır. Berfo, otuz beş yıl boyunca Keje ile birlikte olmamışlardır, çocukları yoktur. Üstelik Keje evlendikleri günden itibaren susmuştur. Berfo, Keje'nin neden sustuğunu öğrenmek ister. Baran Keje'nin yanına gittiğinde birden Keje konuşmaya başlar. Durum anlaşılmalıdır. Keje Baran'a olan aşkından suskunluğa boğulmuştur. Baran intikamını bir yana bırakır. Cumali'nin ihtiyacı olan parayı karşılayacak bir çek alır.

Sonrasında işler iyice karmaşıklar. Emel'in kardeşim dediği mahkum gerçekte onun sevgilidir ve Cumali'yi kandırıp birlikte kaçarlar. Bunun üzerine Cumali, Baran'ın bütün ısrarlarına karşın Emel'i ve sevgilisini öldürür. Bu arada Baran'ın Berfo'dan aldığı çek karşılıksız çıkmıştır. Bu nedenle Demircan da Cumali'yi vurur. Son noktada şiddet uygulama sırası Baran'a gelmiştir. Baran önce Berfo'yu ardından Demircan'ı vurur. Bu arada kaldığı Cumhuriyet otelinde kendisini aşağılayanları da gözünü kırpmadan öldürür.

Son sahnede otelin terasında polisle çatışmaya girdiğinde elinde olmasına karşın genç bir polis memuruna ateş etmez. Boynundan muskası düştükten sonra polis kurşunlarına hedef olur

ve yıldızlara doğru düşsel bir dünyaya yolculuğa çıkar.

5.1. Batıda ve Türkiye'de Eşkiyalık

Feodalizm, tek tarım toplumu kültürü değildir. Özellikle V. yüzyıldan XV. yüzyıla kadar geçen sürede Avrupa toplumsal sınıf zenginliğine sahip bir üretim ilişkileri ve yönetim biçimini yaşamıştır. Batı Roma İmparatorluğu'nun yıkıntıları üzerinde paramparça ve yamalı bohça gibi bir Avrupa haritası belirmiştir. Krallar güçlerini çok büyük ölçüde yitirmiş, toprak soylular/feodal Aristokratlar ve ruhban sınıfı bu yeni düzenin egemen güçleri olmuşlardır. Toprak aristokratları, siyasal; kilise ise, ideolojik güç merkezi durumundaydı. Yöneten sınıfın dışında tarihte ilk kez bir toplumsal sınıf ticaret yaparak gelişmeye başlamıştı. Bu sınıf burjuvaziydi. Ezici çoğunluğu oluşturan köylüler ve hâlâ toprakla birlikte alınıp satılan serfler diğer sınıfları oluşturmaktaydı. Dinsel değerlerin yaratmış olduğu insan modeli; her şeyiyle dinsel kurallara bağlı gözünü öbür dünyaya çeviren, edilgin ve kaderci topluluklardı. Burada otoriteye yönelmemek koşuluyla kaba güç yüceltiliyor, üretimde erkek daha işlevsel olduğu için kadın ikincil konuma indirgeniyor, geniş kitleler nesnel bilgiden uzak tutuluyordu. Zaten bu bin yıllık dönem Avrupa'da doğa ve toplum bilimlerinin dışlandığı, felsefenin dinsel konularla yoğunlaştığı yılları içeriyordu. Aynı dönemde Asya'da yöneten ve yönetilen ikilemine dayalı bir tarım toplumu düzeni yaşanmaktaydı. Yönetenler çok güçlü, yönetilenler ise sinik, örgütsüz ve güçsüzdü. Avrupa feodalizminin edilgin ve kaderci insan mantalitesi çok büyük ölçüde burada da egemendi. Toplumsal sınıf zenginliğinin olmaması ve burjuvaziyi ortaya çıkaramamaları en belirgin farklılıkları ve zaafıydı.

Burjuvazi, iki toplumsal yapı arasındaki farklılıkların anahtar kavramıydı. Gelişen ticarî ilişkiler sonucu güçlenen bu sınıf tarihin bütün akışını değiştirecekti. XV. yüzyıldan itibaren Rönesans'ı gerçekleştirerek bilim ve sanatın önünü açacak, Reform ile laiklik sürecini başlatacaktı. XVIII. yüzyıl Aydınlanmasıyla aklı ve bilgiyi doruklarına ulaştıracaktı. Bu yüzyılın sonunda gerçekleşen Fransız Burjuva Devrimi sonrasında, XIX. yüzyılın ikinci yarısında bütün Avrupa'da feodalizm tasfiye edilecekti.

Bu süreçte Avrupa madalyonun iki yüzü gibiydi. Bir yanda bilim, sanat, felsefe, teknoloji üreten Cumhuriyet ve demokrasi değerlerini yücelten ışıltılı bir Batı vardır. Öbür yanda ise kendi dışındaki eski dünyaya acımasızca saldıran, onları ezen, düşünsel ve bilimsel gelişmelerini engelleyen, ucuz hammadde ambarı ve pazarı konumunda tutan bir Avrupa vardır. Batı bütün bunları yaşarken, bu süreç aynı zamanda feodalitenin çözüldüğünün tarihidir. Yeni dünyanın yeni insanı; akla ve bilgiye saygılı, laiklik değerlerini benimsemiş, evrensel ve tek bir hukuk düzenini benimsemiş bir toplumun birey insanı idi (Huberman 1991).

Türkiye'nin bu iki toplumsal modelden hangisine ait olduğu, özellikle 1960'lı yılların ortalarında çokça tartışılmıştır. Her iki düzenin de ortak yanlarını, -bunun yanı sıra- önemli farklılıklarını taşıyan Osmanlı toplum yapısının "prekapitalist bir düzen" olduğunu söylemek mümkündür (Avcıoğlu 2001: 11-31). Ancak şu nokta önemlidir: Osmanlı yönetiminin zafiyet göstermeye başladığı XIX. yüzyılın ikinci yarısında, ülkede ağalık kurumu gelişip köleşmeye başlamıştır. Bu tam da Avrupa'nın feodaliteyi bütünüyle çözdüğü bir zamana denk gelmektedir (Cem 1974: 207-217).

Bu bağlamda eşkıyalık hem Batı toplumlarının hem de Türkiye'nin gerçeğidir. Batı kültüründe eşkıya öyküleri genellikle eşkıyalığı yücelterek işlenir. Bu öykülerin tipik kahramanı Wilhelm Tell'dir. Hobsbawm'a göre bu eşkıya türü ancak haksızlığa uğradığı için dağa çıkar; haksızlıkları düzeltir, zenginden alıp fakire verir. Ancak kendini savunmak için ya da haklı olmak koşuluyla insan öldürür. Halk tarafından çok sevilmektedir, gizemlidir, görünmezdir, yenilmesi olanaksızdır. Yalnızca ihanet sonucu ölebilir, çünkü onu hiçbir dürüst insan ele vermez. Yaşamayı başarırsa halkın içine saygın bir insan olarak döner. Batı kültürünün ve burjuva tarih anlayışının bir ürünü olarak bu idealize edilmiş eşkıya tipi asla krala ve imparatora karşı değildir, çünkü onlar adaletin simgesidir. Gerçek düşmanları halka zulmeden derebeyleridir (Hobsbawm 1972: 42-43).

Türk kültüründe de Köroğlu, Yalnız Efe ve Çakıcı Efe bu halk dostu eşkıya türünün ilk akla gelen örnekleridir. Türk edebiyatındaki en yetkin soylu eşkıya tipleri Sabahattin Ali'nin

"Kuyucaklı Yusuf"u ve Yaşar Kemal'in "İnce Memed"idir (Moran 1996: 17-19). Gerçekten de bu tipler halka dayanarak yaşamak zorunda olan soylu eşkıya örnekleridir. Bunun yanı sıra devlet otoritesi, ağalık kurumu ve eşrafla birlikte sistemin kullandığı eşkıya tipi hiç de az değildir. Bu kirliliğe ve çarpık yönetim ilişkileri içinde yaşanan eşkıyalık gerçeği, halkın hizaya getirilmesi ve soyulması temeline dayanır. Ayrıca yönetimin kullandığı bu özelliklere sahip eşkıya, rahatlıkla gözden çıkarılabilen, satılabilen, sırtından vurulabilen bir haydut örneğidir.

Feodalitenin etkinliğini sürdürdüğü dönem içinde, 1960'lı yılların başına kadar Türkiye eşkıyalık olgusuyla birlikte yaşamıştır. Hatta bu yıllarda ülkenin en yaygın gazeteleri Hürriyet ve Milliyet'te son ünlü Şaki Hamido'nun karısıyla yapılan röportajlar yer alırdı. İşte Baran da Hamido gibi türünün son örneklerindedir.

5.2. Baran'ın Feodalizm ve Eşkıyalık Nostaljisi

Filmde, Baran'ın nostaljisini incelemeye önce, bir noktayı belirtmek gerekiyor. Feodalizmin ve feodal kültür değerlerinin günümüzde tasfiye edildiğini söylemek mümkün değildir. Eşkıya ise artık dağ başında değildir ama eşkıyalık düzeni, gittikçe kök salan yeraltı dünyasıyla, kent yaşamının yadsınamaz bir parçası olarak varlığını sürdürmektedir.

Baran yıllar sonra sular altında kalan köyünü gördüğünde oralarda çok şeyin değiştiğini anlamıştır. Deneyimli aktörün gözlerinde nostalji, bir oyunculuk dersi verir gibi yansımaktadır. Yine köyünde köyün delisi Ceren Ana kendisinin hapse girmesinden sonra oralarda çok şeyin değiştiğini, kötülerin her şeye sahip çıkıp, ezilenlerin ezildiğini söyler. Hobsbawm'ın halkı kollayan soylu eşkıyasının ortadan kalktığını, soyguncuların egemen olduğunu dile getirir. Bu da köyün delisi Ceren Ana'nın nostaljisidir.

Kaldığı oteldeki fahişenin küçük ve sevimli oğluyla konuşması ilginçtir. Baran köyündeki yüce dağları andıran yüksek binaları dürbünle izleyen çocuğa yaşamöyküsünü anlatmaya başlar. Öyküsü tipik bir Kuyucaklı Yusuf, İnce

Memed öyküsüdür. Köyün ağası babasını mayın toplamaya gönderdiğinde öldüğünü ve ağayla ters düşüp dağa çıktığını anlatır. Ancak ağanın kini dincek gibi değildir, hapiste de kendisini rahat bırakmaz, öldürtmeye çalışır. Baran içerde de ağanın adamlarını öldürdüğü için otuz beş yıl dışarı çıkamaz. Şimdi otelin terasından yüksek binalarla dolu kente bakarken köyünü anımsar. Yine Baran'ın gözleri İstanbul'u sevmediğini fısıldamaktadır. Gönlü köyünde, köyü ise sular altındadır.

İstanbul sevgisizliği Cumali'yle kentte dolaşırken de ortaya çıkar. Kalabalıktan ve gürültüden son derece rahatsızdır, bir de Cumali'nin arka arkaya sorduğu sorular canını sıkıştırır. Kendisini rahatsız eden gürültüye karşın kalabalığın sesini duymak istediğini söyleyerek iki ileti birden yollamaktadır. Öncelikle o kentin sesini duymamaktadır ve dolayısıyla kenti anlamamaktadır. İkinci ileti ise dağda yaşadığı otuz beş yıl öncesine aittir. Eşkîya için her an tetikte olmak, her an çevreyi dinlemek en önemli kuraldır. Baran İstanbul'un ortasında on yıllar öncesinin köyüyle ve köyünün özlemiyle yaşamaktadır.

Yine bir gün otel merdivenlerinden inerken polis arabasını görürler ve Cumali hızla terasa kaçar. Peşinden giden Baran onun tabancasını saklamaya çalıştığını görür. Niye silah taşıdığını sorduğunda o "Burası İstanbul" der. Baran artık iyice burasının kendi dağlarından daha güvenli olmadığını anlamıştır. Akli fikri kendi ana yurdundadır, bu anda da İstanbul'un gökdelenlerini kendi Cudi dağına benzetir.

İstanbul nefretinin doruğa çıktığı bölüm, Baran'ın önce kaybolup sonra otelini bulduğu sahnedir. Otel sakinleri lobide oturup, televizyon izlemektedirler ve Cumali merak içindedir. Baran dönünce eşkıyalıktan kalma alışkanlıkla iz sürerek oteli bulduğunu söyler. Kaybolduğu için canı sıkındır. Kenti hapisaneye benzetir, nefes alamadığını söyler, her yerin hayvan ölüsü gibi koktuğunu, koşuların da böyle olduğunu ekler. Burada örtülü olarak bir doğa insanı olarak bu metropol cangılında bunaldığını, kendi memleketini ve doğasını özlediğini ifade etmektedir.

Baran ile Berfo'nun görüşmesi daha sonra Baran'ın Keje ile iletişim kurması bir aşk ve

eşkîyalık güzellemesi gibidir. Nostalji en duygusal biçimiyle ve Yavuz Turgul'un senaryocu kimliğiyle doruklardadır artık. Berfo, Baran'a aşkı için kendisini ihbar ettiğini, sattığını açıkça itiraf eder. Onun altınlarıyla Keje'nin başlık parasını ödediğini, her türlü ilkesizliğini yaptığını açıklar. Böylelikle cehennemlik olduğunu, bunu herkesin, özellikle Baran'ın yapamayacağını söyler. Ona göre her şeyin tek nedeni aşkıdır. Ardından Keje'nin otuz beş yıllık bir suskunluğa gömüldüğünü, kendisiyle hiçbir iletişim kurmadığını belirtir. Baran'dan Keje'nin yanına gitmesini ve kendisiyle konuşmasını ister. Keje acaba bütünüyle hayata mı küsmüştür yoksa Baran'ın aşkıdan mı yaşayan ölü olmayı seçmiştir? Baran, Keje'yi konuşturur ve gerçek ortaya çıkar. Her ikisi de on yıllarca hayata aktaramadıkları bir aşkı kalplerinde yaşatmışlardır. Aslında Berfo ile birlikte her üçü de cinselliğin olmadığı destansı bir aşkı sahiplenmişlerdir. Bundan sonra Baran ile Keje'nin konuşmalarında yüceltilen değer eşkıyalığın ta kendisidir. Halk söylencelerindeki eşkıya hayranlığı bütün coşkusuyla senaryoya yansır. Eşkîyanın gökyüzünde yıldız olduğu, her yıldız kaydığında bir eşkıyanın öldüğü dile getirilir. Filmin sonunda da Baran yıldızlara yürüyen düşsel bir kahramana dönüşür.

"Eşkîya" yoğun feodalite ve eşkıyalık nostaljisiyle -bunun yanı sıra- çelişkileriyle ilginç bir Don Kişot öyküsüdür aslında. Don Kişot XVI yüzyılda Cervantes tarafından kaleme alındığında dünyanın ilk yetkin ve klasik romanı olarak kabul edilmiştir. Feodalitenin ve feodal değerlerin çözülüp kapitalist üretim ilişkilerinin, paranın egemenliğindeki dünyanın kuruluş sürecindeki şövalye geleneğini sürdürmek isteyen yaşlı bir çılgının öyküsüdür. Don Kişot bireysel insan erdemlerini; dostluğu, dürüstlüğü, aşkı, özveriyi savunan bir şövalye bozuntusudur. Bunları savunduğu için çılgın olarak anılmaktadır. Bu bir çelişkidir. Aynı Don Kişot yeni dünyanın çıkarıcı değerlerine karşı, bin yıllık skolastiğin ve bağnazlığın kaynağı olan Orta Çağ değerlerini özlemekte, halka sırtını dönen toprak Aristokratına adanmış bir hayatın sahibi olan şövalyeliği yüceltmektedir. Bu da bir çelişkidir. Bu çelişkiler roman sanatının teknik özelliklerine uygun bir biçimde kurgulandığı için "Don Kişot" dünyanın en büyük sanat yapıtlarından biridir. Çünkü sanat yapıtı çelişkileri ve çatışmaları en yetkin biçimde

sergilediğinde kendi doruklarına ulaşabilmektedir (Kayador 2000: 68-71).

Aynı şey, Eşkîya için de geçerlidir. Baran da pek çok insanî erdeme sahiptir. Ancak coşkulu bir nostaljiyle, aşkla bağlandığı eşkıyalık ve onu bağrında barındıran feodalizm ne kadar sağlıklı bir sistemdir? Erkek egemenliği, kadın edilginliği, kaba gücün yüceltilmesi, kan davası, töre cinayeti, başlık parası, beşik kertmesi, berdel vs... hep bu sistemin değerleri değil midir? Bunlar da “Eşkîya”nın çelişkileridir ve film yetkinliğini büyük ölçüde buralardan almaktadır.

SONUÇ

Yavuz Turgul bu üç filminde nostalji gerçeğini toplumsal değişim süreçleri içinde yaşanan çelişkiler ve uyumsuzluklar ekseninde ele almıştır. Değişim süreçlerini dikkatli irdelemiş olması filmleri gerçekçi bir tabana oturtmasını sağlamıştır. Kahramanlar ve yan kahramanlar ait oldukları toplumsal katmanların özellikleriyle örtüşebilmişlerdir. “Muhsin Bey” de, Muhsin Bey’in kendisi alaturka kültürün kırılıgan ve uyumsuz kişilik özelliklerini taşırken, Ali Nazik arabesk yaşam biçimini bütünüyle kendisinde toplayabilmiştir. Olay örgüsü, toplumsal arka plan ve yardımcı kahramanlar da arabesk yaşam biçiminin, o dönemki mutlak egemenliğini buruk bir nostalji tadıyla aktarmışlardır.

“Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni”nde nostalji Türk sineması özelinde ele alınmıştır. Diğer iki filminin aksine burada bu duygu, anlatının ana kahramanında değil yan kahramanlarında ele alınmıştır. Filmin nostalji kadar yoğunlaştığı bir başka olgu başarısızlıktır. Değişim için olağanüstü çaba harcayan yönetmen Haşmet Asilkan da, onun yıllarca popüler sinema yapmış arkadaşları da bir türlü bireysel değişimlerini gerçekleştirememişlerdir. Başta jön eskisi Nihat olmak üzere yardımcı oyuncular ve figüranlar zaten yeni oluşan sinema ortamına uyum sağlayacak bir görüntüyü hiç sergileyememişlerdir. Onlar aktör Nihat’la birlikte cenazesi kaldırılan popüler Türk sinemasının üyeleridir. Dolayısıyla nostaljik duygularının anlaşılır bir yanı vardır ve Yavuz Turgul da bunu ustalıkla anlatabilmiştir. Ancak o cenazesi kaldırılan popüler Türk sinemasının

-bir anlamda- hakkı teslim edilmiştir. Filmi çektikleri konağın sahibi olan Betül Hanım da, eski eşi Hilkat de bu filmlere sevgileriyle, bir başka nostaljinin sahibi olmuşlardır. Bu tür Yeşilçam filmlerinin on yıllarca sinema salonlarını doldurup boşaltması bu insanlardaki nostalji duygusuna gerçeklik kazandırmaktadır. Haşmet Asilkan’ın dâhil olmak istediği sol çevrelere kendini kabul ettirememesinin bir nedeni yetersizliği ise diğer nedeni de bu çevreler nezdinde “öteki” olarak değerlendirilmesidir. Türk sinemasının daha sonraki gelişim süreci incelendiğinde Haşmet Asilkan’ın da bir süre sonra tasfiye edilip nostaljisiyle baş başa kalacağı düşünülebilir.

Eşkîya -metinde de belirtildiği üzere- çelişkilerin etkili kullanımı üzerine kurulu bir filmidir. Gerçeklik olgusu farklı bir bağlamda ele alınmıştır. Bu gerçek, destansı bir gerçekçiliktir. Feodal değerlerin ve eşkıyalığın yüceltilmesi -aslında- ciddi bir eleştiri konusudur. Ancak Yavuz Turgul’un, hissedilen örtülü iletisi daha başkadır; Onun asıl vurgulamak istediği nokta feodal değerlerin olumsuzluklarının kente erdemsizlik, yozlaşma -özellikle de- kabadayılık, zorbalık ve mafya düzeni olarak yansımalarıdır. Bu üç film içerisinde nostalji duygusunun -belki de- en fazla hissedildiği yapım budur. Soylu eşkıyalık düzeni ve bu düzendeki adalet ve halk yandaşlığı Yavuz Turgul’u hayli etkilemiş gibidir. Nostalji, inceleme bölümündeki sahnelerin ötesinde filmin her karesinde kendisini derinden hissettirmiştir. Özellikle finali Türk sinema tarihinin en coşkulu ve görkemli sahnelerinden biridir...

Yavuz Turgul sinemanın kendine özgü dilinin farkında olan bir yönetmendir. Yaratmak istediği nostaljik atmosferi gerçekleştirebilmek için kostümlerden, mekân seçimi ve çevre düzenlemesine kadar titiz bir çalışma anlayışına sahiptir. Bu arada üç filmde ayrı ayrı kullandığı objeler nostalji duygusunun aktarımında çok etkili olmuşlardır. Bunlar, ilk filmde Muhsin Bey’in çiçekleri, ikincisinde aktör Nihat’ın kaplumbağası, “Eşkîya” da ise Baran’ın muskası ve dürbünüdür. Ancak bunlar, Yavuz Turgul sinemasındaki replik enflasyonunu ortadan kaldıramamaktadır. Gerçi bu repliklerin de yaratmak istediği nostaljik atmosfere katkısı olmuştur ama yine de bu zaaf dikkat çekmektedir.

Sonuç olarak Yavuz Turgul'da nostalji olgusu toplumsal arka planıyla birlikte etkili biçimde sunulmuştur.

KAYNAKLAR

Akdoğan O "Türk Müziği Tarihinde Dönemler" onurakdogu.com /tarih.htm (17.04.2009).

Akşin S (2000) Türkiye Tarihi 3, Cem Yayınevi, İstanbul.

Ana Britannica (1993) Arabesk Maddesi, II. Cilt, Hürriyet Ana Yayıncılık AŞ ve Encyclopedia Britannica Inc, İstanbul.

Avcıoğlu D (2001) Türkiye'nin Düzeni I, Tekin Yayınları, İstanbul.

Ayça E (1985) Türk Sinemasının Kimliği, Videosinema Derg, İletişim Yayınları, İstanbul.

Battal S (2006) Asıl Film Şimdi Başlıyor, Vadi Yayınları, Ankara.

Bayram N (1997) İnsanı Üzen Eğlenceli Bir Film, Seçil Büker (yayına haz.) Sinema Yazıları, Doruk Yayıncılık, Ankara.

Boratav K (2004) Türkiye İktisat Tarihi, İmge Yayınları, Ankara.

Büker S (1985) Sinema Dili Üzerine Yazılar, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara

Çavdar T (2004) Türkiye'nin Demokrasi Tarihi II, İmge Yayınları, Ankara.

Cem İ (1974) Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi, Cem Yayınevi, İstanbul.

Devellioğlu F (1982) Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat, Aydın Kitabevi, Ankara.

Hobsbawn E J (1972) Bandits, Pelican Books.

Huberman L (1991) Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla, Murat Belge (çev), İletişim Yayıncılık, İstanbul.

Kayador V (1992) Arabesk Kültür ve Türkiye I, Adam Sanat Derg, 83, Adam Yayıncılık, İstanbul.

Kayador V (1992a) Arabesk Kültür ve Türkiye II, Adam Sanat Derg, 84, Adam Yayıncılık, İstanbul.

Kayador V (2000) Aşk-ı Memnu'ya Doğru, Adam Sanat Derg, 177, Adam Yayıncılık, İstanbul.

Meydan Larousse (1992) Alaturka Maddesi, I. Cilt, Sabah Yayıncılık, İstanbul.

Moran B (1996) Türkiye Romanına Eleştirel Bir Bakış 2, İletişim Yayınları, İstanbul.

Öztürk S R (2000) Sinemada Kadın Olmak, Alan Yayıncılık, İstanbul.

Püsküllüoğlu A (2004) Türkçe Sözlük, Arkadaş-ANGORA Yayınları, Ankara.

Püsküllüoğlu A (2004) Öz Türkçe Sözlük, Arkadaş-ANGORA Yayınları, Ankara.

Scognamillo G (2003) Türk Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Suner A (2006) Hayalet Ev, Metis Yayınları, İstanbul.

Tanör B (2000) "Siyasal Tarih (1980-1995)", Türkiye Tarihi 5, Yayın Yön. Sina Akşin, Cem Yayınevi, İstanbul