

Sosyo-Kültürel Bağlamıyla Yeşilçam'daki Kötü Adam Temsilleri: Köy Ağaları Örneği

Representations of Villains in Yeşilçam with the Socio-Cultural Context: Example of the Landlords

Arş. Gör. Koray Sevindi*

ÖZET

Bu çalışmada, Türkiye'nin modernleşme sürecinin Yeşilçam sinemasındaki kötü erkek temsilleri üzerindeki etkileri incelenmiştir. Türkiye'nin modernleşme sürecinin toplumdaki sosyo-kültürel ortama olan etkisi Yeşilçam sinemasında da karşılık bulmuştur. Bu etki özellikle filmlerin kötü erkek temsillerine yansımış ve belli tiplerin oluşmasına neden olmuştur. Çalışmada öncelikle Yeşilçam'daki melodram etkisi üzerinde durulmuş ve bu etki çerçevesinde oluşan tipler incelenmiştir. Daha sonra Türkiye'nin modernleşme sürecinin Yeşilçam sinemasına etkilerine ve bu doğrultuda oluşan kötü adam tiplerine değinilmiştir. Son olarak bu tipler arasından köy ağaları seçilerek kıyafet, dış görünüş, kültür seviyesi, eğitim, toplumsal statü vb. ölçütler üzerinden içerik analizi yapılmış ve kötü erkek tipinin özellikleri ortaya çıkarılmıştır.

Anahtar Kelimeler:Yeşilçam, Türk Modernleşmesi, Sinema, Kötü Adam, Köy Ağası.

ABSTRACT

In this study, it was investigated that the impacts of the Turkish modernization process on the representations of villains in Yeşilçam cinema. The effects of the socio-cultural environment on the society of Turkey's modernization process have corresponded in the Yeşilçam cinema. These effects especially reflected in the representation of villains in the movies and caused to be formed the certain types. In study, primarily, the effect of melodrama in Yeşilçam cinema was focused on and types formed by this effect has been examined. Afterwards, it was mentioned that the effects of Turkey's modernization process on Yeşilçam cinema and villain types derived from these effects. Finally, landlords were chosen from among these types and content analysis was done by examining Yeşilçam movies with criteria such as clothing, appearance, cultural level, education, social status etc. and the characteristics of villain type were revealed.

Keywords: Yeşilçam, Turkish Modernization, Cinema, Villain, Landlord

*Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü,
koraysevindi@gmail.com

Bu makale, Koray Sevindi'nin Marmara Üniversitesi Sinema Yüksek Lisans Programı bünyesinde Doç. Dr. Fatime Neşe Kaplan danışmanlığında hazırladığı "Yeşilçam'da Eril Kötülüğün Tipolojik Temsili: Kötü Erkek Tipleri" tezinden türetilmiştir.

Giriş

1950'lerde kendisini hissettirmeye başlayan, 1960-1975 yılları arasında üretim anlamında zirve noktasına gelen Yeşilçam sineması, 80'lerle birlikte kaybolmaya başlasa da günümüz popüler sineması üzerindeki etkisini hâlâ sürdürür. Melodramatik anlatı yapısından beslenen bu sinema -zaman zaman etkisini kaybetse de- bir sinema endüstrisi oluşturmayı başarır ve benzersiz olma kaygısı gütmeyen yinelemelere dayanan yüzlerce film üretir. Seyircinin duygularını etkin ve yoğun bir şekilde kullanan bu filmler geleneksel Türk sanatlarından gelen bir kültürel mirasın da etkisiyle daha çok tipler üzerinde temellenen bir yapı kurar ve böylece halkın geçmişiyle de bir çeşit bağ oluşturur. Melodram anlatısının temelini oluşturan iyi-kötü çatışmasının ortaya çıkarılmasını da kolaylaştıran bu tipler, Yeşilçam anlatısında da kilit bir rol oynar. Böylece Türkiye'nin modernleşme süreciyle birlikte yaşanan sosyo-kültürel, ekonomik ve siyasal gelişmelerin Yeşilçam sineması üzerindeki etkileri, anlatımın temellendiği tipler üzerinde ortaya çıkarak filmlerde -özellikle kötü adam tiplerinde- kendisine yer bulur.

Yeşilçam sinemasını esas alan bu çalışmanın araştırma konusu Yeşilçam filmlerinde kullanılan "kötü adam" imgesinin köy ağaları üzerinden incelenmesi üzerine kurulmuştur. Betimsel bir yöntem izleyen çalışmada, Yeşilçam sinemasında var olan kötü adamların sosyo-kültürel bağlamda bir tipolojisinin çıkarılması hedeflenmiştir. Çalışmada incelenen filmler genel olarak 1960-80 yılları arasından seçilmiştir fakat Yeşilçam'a bir hazırlık olarak kabul edilebilecek olan 1950'lerden ve Yeşilçam'ın etkilerinin hala geçerliliğini koruduğu 1980'lerden de bazı filmler değerlendirmeye alınmıştır. Melodram türünün ağırlıklı olduğu bu film seçkisinde zaman zaman melodramatik unsurların olduğu diğer türlere yönelik filmlerde yer alan tipler de ödünç alınarak incelenmiştir. Seçki yapılırken Yeşilçam sinemasında bu alanda çok fazla örnek veren beş önemli yönetmenin -Osman Fahir Seden, Atif Yılmaz, Memduh Ün, Halit Refiğ ve Metin Erksan- filmleri ağırlıklı olarak tercih edilmiştir. Bu yönetmenlerin filmleri dışında ilgili kötü adam tipleriyle ilgili belirlenen özellikler için örnek oluşturabilecek başka filmler de değerlendirmeye alınmıştır.

Yeşilçam'da Melodram Etkisi ve Oluşan Tipler

Melodram, iyi-kötü ve doğru-yalan çatışmasını, dramatik aşk hikâyelerini "sıradan" seyircinin duygularına temas edecek şekilde ele alan bir film türüdür (Teksoy, 2012, s. 156). Çoğu zaman duygusal anlamda abartılı durumları tanımlamak için kullanılır. Empatiyi ve özdeşleşmeyi sağlayan temel bir sinemasal biçimdir ve seyircinin duygularını harekete geçirme arzusu taşır (Kolker, 2009, s. 294). Nijat Özön melodramatik tutumu, gerçeğin karikatürleştirilmiş biçimi olarak açıklar. Bir filmde "gerçek" istenildiği şekilde anlatılmadığı zaman çıkış yolu olarak melodrama başvurulur. Bu durumda melodram türünde çevrilmeyen filmlerde dahi melodrama yönelik unsurlar bulunabilir (Özön, 2008, s. 225). Bir çeşit "kolaycılık" olarak düşünülen bu kaçış, öykünün içerdiği duygusal yoğunluğun da getirişiyle bir "aşırılık" oluşturur. Melodramda hissedilen duygular, çekilen acılar, yapılan fedakârlıklar ve tesadüfler hep "gerçekte" olamayacak kadar fazladır. Bu fazlalık da abartılı oyunculuk, gösterişli

dekor ve kostümler, yakın plan yüz çekimleri gibi teknik detaylarla ortaya konur. Aşırılık, melodramın sinema tarihinde yerilen bir tür olmasının nedenlerinden biridir. Melodram, duygu sömürsü yapmak, insanları gerçeklerden kaçırmak ve kitleleri "uyutmak"la suçlanır (Suner, 2006, s. 184-185). Yeşilçam sinemacıları bir anlatım yolu olarak çoğunlukla melodramı kullanmıştır.

Halit Refiğ, Batı sanatlarının Türk sanatlarından "ferdiyet" meselesiyle ayrıldığını ve maddi gerçekleri olduğu gibi yansıttığını belirtir. Batı sanatlarında toplumsal bir konu ele alınsa da bireyin dramı üzerine inşa edilen bir yapı vardır. Geleneksel Türk sanatlarında ise fert önemli değildir. Önemli olan toplumsal bir bilinç doğrultusunda halkın içinden çıkan "temsilci" tiplerin tasviridir. Geleneksel sanatlarda gerçek, diğer Doğu sanatlarında da olduğu gibi yorumunu da ihtiva eder (2009, s. 96). Bu yüzden Batı sinemasında tiyatro ve roman geleneğinden beslenen dramatik yapıya bağlı olarak karakterler ortaya çıkar. Batı, daha çok "ben" anlayışı üzerine kuruludur. Türk toplumunda ise "biz" anlayışı vardır. Bu yüzden sanat eserlerinde anonim bir bakış açısı mevcuttur. Sinemamızda tiplerin daha fazla yer bulmasının nedeni de buna bağlanabilir.

Melodrama dayalı ve gerçek dışı bir dünyanın ürünleri olarak yapılan Yeşilçam filmleri -çekilirken böyle bir amacı olmasa da- Türk toplumunun tarihindeki pek çok gerçekliği içinde barındırarak Türk toplumunun bilinçaltını ve ortak fantazyalarını yansıtır (Maktav, 2000, s. 86). Türk halkının dünyasında bir çeşit "kimlik" kazanır ve kabul görür. Benzer temalar etrafında şekillenen bu sinema, insani özelliklerden soyutlanan, fedakâr anne, kötü yola düşmüş kadın, iyi kalpli komiser, alkolik baba, kadınları tuzağa düşüren adam gibi ya tamamen iyi ya da tamamen kötü olan ve bütün filmlerde aynı şekilde resmedilen tipler üretir. Yeşilçam'da oluşan çoğu tip, şablon haline gelmiş bazı senaryoların ve diyalogların getirisiyle oluşur. Sevdiği adamın başı derde girince onu kurtarmak için sevmediği kötü adamla evlenen genç kız, amansız hastalığa yakalandığı için kendisini sevip mutsuz olmasın diye sevgilisinin gözünden düşmeye çalışan genç adam, kendisine kalan mirası alabilmek için vasiyette belirtilen kızla evlenmek zorunda kalan çapkın ve vurdumduymaz adam, sevdiği kör kızın gözlerini açtırmak için para çalıp hapse düşen genç, fakir ve çirkin görünen ama makyajla, kıyafetle ve aldığı görgü dersleriyle değişim geçiren genç kız, karısı ve çocuğu öldürülen ve intikam duygusuyla yanıp tutuşan orta yaşlı adam gibi melodram türüne yaslanan "şablon" senaryolardan ortaya çıkan pek çok tip bulunur. "Size baba diyebilir miyim?", "Durun siz kardeşsiniz", "Biz ayrı dünyaların insanlarıyız", "Bedenime sahip olabilirsin ama ruhuma asla", "Kurtaracağım seni bu hayattan", "Aşkımı paranızla satın alamazsınız", "Maalesef geçirdiği kaza yüzünden hafızasını kaybetti" gibi daha pek çok klişe sözü içinde barındıran Yeşilçam, bu şablon hikâyelerin çoğunu klasik edebiyat yapıtlarından ve başta Hollywood olmak üzere yabancı filmlerden almıştır. Yeşilçam'a uygun bir şekilde dönüştürülen bu hikâyeler Türk seyircisine bu şekilde sunulmuş ve kabul görmüştür (Türk, 2004, s. 208-210).

Sinemada karakterler daha gerçekçi bir bakış açısı oluşturur fakat tipler -seyirci açısından daha fazla özdeşleşmeye imkân tanıdığı için- daha çok sahiplenilir. Yeşilçam döneminde Türk sineması seyirciyle çok yakın bir ilişki kurmuş ve seyircinin ortak beğenisi üzerine şekillenmiştir. Popüler filmler, hayatın günlük akışını ve bu akışta yaşayan insanların kendi kültürlerini ve yaşayışlarını yansıttığı için seyirci tarafından daha çok benimsenmiştir. Seyirci, gerçekleştirmediği ya da gerçekleşmesi mümkün olmayan pek çok şeyi filmlerle tecrübe etmiştir. Özellikle sinemanın bir sosyalleşme mekânına dönüştüğü 1960'lı yıllarda geçerli olan bu durum, film yapımcılarını harekete geçirecek halkın içinden çıkan ve halkın sevebileceği tipleri kullanmalarına vesile olmuştur.

Jön¹ tipi çoğunlukla yıldız oyuncular tarafından canlandırılır. Genç ve yakışıklı olan bu tipler filmin merkezinde bulunur ve iyi özelliklere sahiptir. Zengin ya da fakir olabilir, zengin bir muhitte ya da kenar bir mahallede yaşayabilirler. Sosyal statüleriyle birlikte sahip oldukları özellikler filmin başında izleyiciye verilir. Daima iyidirler ve iyi olarak da kalırlar. Filmin içerisinde yaşadıkları olumsuzluklar nedeniyle zor duruma düşseler de filmin sonunda aklanırlar ve "değişmez" iyi halleri devam eder. Genellikle filmin kadın başrol oyuncusuyla aşk yaşarlar. Kadın başrol oyuncusunun canlandığı jöndam tipi saf ve masum kız olarak gösterilir. Namusludur ve anneliğin kutsallığını temsil eder. Kötü kadının en büyük düşmanıdır. Kötü yola düşse bile erdemli ve masum kalabilmiştir.

Filmde zengin kız-fakir erkek ya da zengin erkek-fakir kız ikilemi yaşanıyorsa aileler araya girerek bu ilişkiyi bozmaya çalışır. Bazen de kötü adam ve kötü kadın tipi araya girerek bu aşka engel olmak ister. Film boyunca yaşanan onca olaya ve iki âşık arasına giren onca mesafeye rağmen aşk bitmez. Filmlerde tesadüf unsuru önemli bir yer kapladığından dolayı "kader" vurgusu yapılı fakat filmdeki "kötülük" kadeden beslenmez. Kötü adam ya da kötü kadının düşmanlığından beslenir ve kötü, iyi olanın öne çıkarılması için filme yerleştirilmiştir. Kötüler filmin sonunda cezalandırılır ve filmin sonu mutlu bir şekilde biter.

Yeşilçam'da aile "kutsal" olarak gösterilir. Birliği ve devamlılığı önemlidir. Bireysellikten ziyade aile ön planda tutulur. Yeşilçam filmlerinde aile üyeleri de zengin ya da fakir olmalarına bağlı olarak iyi ya da kötü bir şekilde resmedilir. Zengin baba tipi genellikle kötü olarak gösterilir. Otoriterdir ve çocuğunun zengin biriyle evlenmesini ister. Fakir baba tipi ise geleneklerine bağlı, ailesini bir arada tutmaya çalışan bir tip olarak çizilir. Çoğunlukla iyidir. Zengin anne tipi ise zengin babanın otoritesi altında ezilen iyi kadın görüntüsü çizer ve baba ile çocukları arasında köprü vazifesi görür. Genellikle "edilgen" konumda yer alan zengin anne, bazen "etken" konuma geçerek kötü role de bürünebilir. Fakir anne tipi ise genellikle iyi yürekli ve sevecen bir karakter olarak gösterilir. Fedakârdır ve ölümcül bir hastalığı da olsa çocuklarını

¹ Jön tipi "jön prömiye" olarak da geçer. Bir filmin genç erkek kahramanını canlandıran oyunculara verilen bir addır (Teksoy, 2012, s. 130). Erkek başrol oyuncusu için kullanılan "jön"ün kadın oyuncu için kullanılan karşılığı da "jödnam"dır.

düşünür.²

Kötü kadın tipi çoğunlukla vamptır ve jön tipini baştan çıkarmaya çalışır. Açık ve kışkırtıcı kıyafetler giyer ve cinselliğini sınırlı da olsa kullanır. Erkek ve kadın karakterleri ayırmak için komplo kurar ve aile kurumunu tehdit eder. Kötü erkek tipi ise bazen fabrikatör olarak, bazen din adamı olarak bazen de köy ağası olarak ortaya çıkar. Güçlü bir portre çizer. Kadın ve erkek karakterleri ayırmak için entrikalar çevirir. Kadın karakteri elde etmek için tuzak kurar. Kötü adam tipi de kötü kadın tipi de filmin sonunda mutlaka cezasını çeker.

Mahalle hayatını anlatan filmlerde de pek çok tip yer alır. Esnaf tipi bakkal, manav, terzi ya da kasap olabilir. Genelde iyi olarak resmedilirler ve mahalleyi ilgilendiren bir konu olduğunda birlik olurlar. Yakın arkadaş tipi jön tipinin en yakınındadır. Zor zamanlarında ona destek olur ve onu teselli eder. Çoğunlukla iyi olarak resmedilen bu yakın arkadaşlar sevenleri bir araya getirmek için uğraşır. Jön tipinin ve yakın arkadaş tipinin esnaf tipine çoğu zaman borcu vardır. Dedikodu yapmayı seven ama iyi niyetli olan komşu, kira istemeye gelen kötü ev sahibi, mahalledeki evleri yıkıp fabrika ya da apartman yapmak isteyen kötü müteahhit, mahallenin erkeklerinin toplandığı kahvehanenin iyi niyetli sahibi, mahalleye araba gelince arkasından koşturan çocuklar gibi daha pek çok tip örneği vermek mümkündür. Mahallede yaşayan tipler bir toplum panoraması çizer. Diğer tiplere göre daha "yaşayan" ve aşına olunan tiplerdir.

Genelde jön tipinin ya da jöndam tipinin yaşadığı köşklerde de aşçı, bahçıvan, uşak, hizmetçi, dadı gibi çeşitli yan tipler bulunur. Sadık, güvenilir, iyi huylu ve yardımsever olarak resmedilirler. Erkek ya da kadın başrol oyuncusuna yardım ederler. Çocuk başrol oyunculu filmlerde de çocuk tipiyle ilgilenirler. Çocuklar sinemada aileyi bir arada tutmaya çalışan, ayrı olan anne babalarını birleştirmek isteyen, karşılaştıkları zorlukların üstesinden ustalıkla gelen tipler olarak gösterilirler.

Yeşilçam'da bazı oyuncular kendi tiplerini oluşturmuştur. Köyden kente göçle birlikte oluşan gecekondu ve arabesk kültürünün bir yansıması olarak *Turist Ömer*, *Cilalı İbo* gibi parasız, işsiz, avare tipler ortaya çıkmıştır. Özellikle Arzu Film bünyesinde ortaya çıkan güldürü filmlerinde Kemal Sunal, Şener Şen, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Halit Akçatepe, Adile Naşit, Münir Özkul, Ayşen Gruda gibi isimler yer almış ve kendi tiplerini oluşturmuştur. Kemal Sunal'ın Şaban tiplemesi oldukça sevilen bir tiplemedir. Nebil Özgentürk, Kemal Sunal'ın Türk halkının kendisi ve yansıması olduğunu, sahip olduğu sevgi, hoşgörü ve sıcaklıkla sorunları çözdüğünü ve bundan dolayı halk tarafından çok sevildiğini söyler (1995, s. 83).

2 Yapılan genelleme bütün filmler ve oyuncular için geçerli olmayabilir. Genellemenin dışında kalan durumlara örnek olarak Hulusi Kentmen'in oynadığı zengin iyi baba rolleri ile Aliye Rona'nın oynadığı zengin kötü anne rolleri verilebilir. Bu roller oyuncuların kendilerinin bir "tip" oluşturmasına örnektir. Hulusi Kentmen her zaman iyi rollerde olduğu için kendisi bir "Hulusi Kentmen tipi" oluşturmuş ve zengin ya da fakir olması bu iyi haline etki etmemiştir. Aynı şekilde Aliye Rona da çoğunlukla kötü olduğu rollerde yer aldığı için bir "Aliye Rona tipi" oluşturmuş, genellikle de kötü biri olarak resmedilmiştir.

Yerli melodramlar, çatışmaların ortasında yer alan farklı cinsten iki karakter ile filmdeki fonksiyonlarına göre filme dâhil olup çıkan yan karakterler arasında geçer. Yeşilçam'daki melodram örnekleri, seyirciden çok fazla bir "düşünsel" gayret beklemeyen, içinde anlatısal bir "basitlik" bulunan yapımlar olarak dikkat çeker. Dilek Kaya Mutlu, bu yerli melodramlardaki basit anlatımın bazı noktalarda kendisini açığa vurduğunu söyler. Örneğin Yeşilçam melodramlarında bir karaktere yönelik bilgilendirme, filmde görüldüğü ilk andan itibaren başlar. Bir karakterin iyi-kötü, zengin-fakir, kültürlü-kültürsüz olduğu filmin başında verilir. Seyircinin karaktere ilişkin yargısında bir karışıklık olması istenmediği için karakterde ekonomik, toplumsal ya da kültürel anlamda bazı değişiklikler olabilmesine rağmen karakterin iyiliği ya da kötülüğü değişmez (2001, s. 112-117). Filmin kurduğu dramatik yapı bu değişime izin vermez çünkü melodramlar gücünü iyi-kötü çatışmasının keskinliğinden alır. İyi ve kötü ne kadar uç noktalarda çizilirse melodramın gücü de o kadar fazla olur. Özdeşleşme prensibini de etkin şekilde kullanan melodramlar, izleyiciyi filmdeki iyilerin yanına çeker ve kötülerini bir çeşit "hedef" olarak gösterir. O yüzden filmlerdeki iyiler kadar kötüler de çok önemlidir. Burçak Evren, "olumsuz" tiplerin melodramın itici güçleri olduğunu ve "etkin" konumda yer aldığını söyler. Kötüler ne kadar kötü ve acımasız olursa melodramın acı ve masumiyet kıvrımları o kadar çoğalır. Türk sinemasındaki iyiler gücünü kötülerden alır. O yüzden kötüler Türk sinemasının "başat" unsurlarıdır (Baştürk ve Belgin, 2013). Filmlerdeki gerilimi sağlayan, senaryoyu yönlendiren ve filmlerin düğüm noktalarının oluşmasını sağlayanlar çoğu zaman kötülerdir.

Türkiye'nin Modernleşme Sürecinin Kötü Adam Tiplerine Yansımaları

Temel olarak geleneksel toplumdan sanayi toplumuna geçiş sürecini simgeleyen Modernleşme, Batı toplumunun son üç yüz yıl boyunca değişen ve gelişen kültürel, sosyolojik, siyasal ve ekonomik değerlerinden beslenmiştir. Batı'yla "özdeşleşen" bu kavram, benzer süreçlerden geçmeyen -bu nedenle Batı'dan ayrılan- diğer toplumlarda farklı ve daha "yapıştırma" bir şekilde ortaya çıkar. Türk modernleşmesi de bu farklı anlayışın bir örneğidir ve "idealleştirilmiş" bir Batı prensibini benimser. Doğal bir oluşumla gerçekleşmeyen ve geçmişten kopuşu bir zorunluluk olarak gören bu süreçle birlikte gelenekle modernin çatıştığı bir ortam doğmuştur. Bu gerilimli ortam, Türkiye halkını yıllar boyunca birincil derecede etkilemiş ve insanlara bir "arada kalmışlık" hali yüklemiştir. Hem modernleşen hem de kendi kalabilen bir sistem oluşturulmak istense de bu pek başarılı olamamış; halk "etken" konumdan "edilgen" konuma geçirilmiştir. "Halkın sineması" olan Yeşilçam da bu süreçten doğal olarak etkilenmiş ve bu konuyu pek çok filmde kullanarak çeşitli stereotiplerin doğmasına ortam hazırlamıştır. Bilinçli ya da sezgisel olarak "geleneği önceleyen" bu sinema, modernliği bir karşıt unsur olarak sunmuş ve bu unsuru da genellikle iyi-kötü çatışmasının kötü olan ucuna koymuştur.

Osmanlı, Cumhuriyet'e parlamento, siyasal parti kadroları, basın gibi siyasal kurumları "miras" bırakmıştır. Cumhuriyet, eğitim sistemini, yönetim teşkilatını, mali sistemini, üniversitesini Osmanlı'dan alırken; Cumhuriyet'in doktorları, bilim adam-

ları, tarihçileri, kısaca "yetişmiş" insanları Osmanlı aydın kadrosundan çıkmıştır. Cumhuriyet devrimleri bir Ortaçağ toplumunun değil, son yüzyılını Modernleşme çabalarıyla geçiren bir imparatorluğun kalıntısı olan bir toplumun üzerine inşa edilmiştir (Ortaylı, 2010, s. 32-37). Fakat toplumsal ve ekonomik taban yavaş yavaş oluşturulmaya çalışıldığı için devrimlerin halk kitlelerine ulaşması ve kabul edilmesi zorlaşmış ve uzun süreler almıştır. Baykan Sezer, Batılılaşma düşüncesinin Türk toplumunun kendi "iç gelişme ve çelişkilerinin doğal bir sonucu" olmadığını söyler. Cumhuriyet'le birlikte gelen Batılılaşma anlayışı Osmanlı'nın Doğu siyasetinden kopmayı gerektirmiştir. Çünkü Cumhuriyet Batıcılığı Osmanlı'nın eleştirisi ve reddiyesi üzerine inşa etmiştir. Osmanlı olan her şey kötüdür ve Cumhuriyet bu kötülüklerden uzak durarak varlığını sürdürmektedir (1988, s. 202-203). Böylece bir çeşit "yapıştırma" unsur olarak ortaya çıkan Batılılaşma düşüncesi "ithal yolla" Türk toplumuna gelmiştir. Modernite, Batı dünyasının tarihsel gelişim sürecini ve çelişkilerini barındırır. Bütün kavramlar sosyolojik bir arka plana sahiptir. Osmanlı ve Türkiye'de bu "yaşanmışlık" bulunmadığı için bir arka plan eksikliği vardır. Bu nedenle devlet "dönüştürücü" bir etki göstererek bir çeşit "jakoben" tavır sergilemek zorunda kalmıştır. Büyük çaplı değişiklikler küçük bir zümre tarafından ve halkın doğrudan kabul ettiği varsayımıyla yapılmıştır.

Modernleşme sürecinin ülkede oluşturduğu ortam başta geleneksel-modern çatışması olmak üzere belli karşıtlıklar oluşturur. Bu karşıtlıkların Yeşilçam'a yansımada melodramatik anlatımın üzerine kurulduğu iyi-kötü çatışması kritik bir unsur olarak ortaya çıkar ve filmlerdeki iyi-kötü dengesi bu geleneksel-modern çatışmasıyla beraber inşa edilir. Genellikle kötü adamın "modern" ya da "değişikliği isteyen taraf" olarak resmedildiği bu anlayışta iyi olan taraf daha masum, muhafazakâr ve güçsüz olan taraftır. Kötülük bir güç göstergesidir ve genellikle güçlü olan kişi kötüdür ya da kötü adam, güçlü isteyen, güçlü olmayı hayal eden taraf olarak ortaya çıkar.

Cumhuriyet'in ilk yıllarıyla birlikte hızlanan modernleşme çalışmaları Türk sinema tarihiyle etkileşimli bir şekilde ilerler. Yeşilçam sinemasının etkilerinin hissedildiği ve tiyatroya filmlerden sıyrılarak daha sinematografik işlerin ortaya çıktığı 50'li yıllarla başlayan dönemde özellikle köy filmleri revaçtadır. Köylerin ekonomik, toplumsal ve geleneksel sorunları filmlerde çokça yer bulur. Köy hayatını anlatan filmlerde güç unsuru olarak gösterilen ağalar iyi-kötü dengesinin kötü tarafını oluşturur. İyi tarafında ise ya bir çoban ya da bir maraba vardır. Ağaların kötü adam figürü olarak gösterilmesi Yeşilçam'ın üretim anlamında zirve yaptığı dönemde de kullanılır ve ağa figürü bir çeşit stereotip kazanarak günümüz popüler sinemasında da bu şekilde yer alır.

Yeşilçam sinemasının bir diğer kötü adamı da "dindar" tiplerdir. Din adamlarının da dâhil olduğu bu grup genellikle köy ortamında ve "gerici" olarak gösterilir. Sakal ve tespih bu tipleri betimleyen iki önemli detaydır. "Hacı" ya da "imam" gibi sıfatlar onlara toplum içinde bir çeşit statü verir. Danışılan ya da karar veren kişi pozisyonunda oldukları için filmlerde senaryoyu yönlendirici unsur olarak da yer alırlar. Genellikle dini kendi çıkarları için kullanan, güçlü olanın yanında olup zayıf olanı

ezen, yalancı, üfürükçü, büyücü, ahlaksız ve fitne fesat peşinde koşan bir tip olarak resmedilirler.

Yerli melodramlarda fabrikatörler ve patronlar da çoğunlukla kötü adam olarak gösterilir. Temsil ettikleri "üst" sınıf onların kötülüğünün kaynağıdır. "Alt" sınıfa her zaman bir mücadele içine girer ve onları maddi güçlerini kullanarak ezmeye çalışırlar. Yeşilçam'ın kaynaklarından biri olan gelenek-modern çatışmasının modern ayağını temsil ederler. Batı'yı yansıtan, Batılı kapitalist bir burjuva olarak görülen bu adamlar genellikle kirliliğe uğraşır. Kendi otoritelerini korumak için adam öldürmekten, şiddet kullanmaktan ve kötülük yapmaktan çekinmezler. Şık giyinen, puro içen, fötr şapka takan ve güzel evlerde yaşayan adamlardır. Erkek çocukları genellikle tembel ve züppe olur. Onların yaptığı hataları, yanlışları düzeltmek babalarına kalır. Kız çocukları ise akıllı, iyi ve sevecen olarak resmedilir. Zengin kız-fakir erkek ya da zengin erkek-fakir kız denklemlerinde zenginlik ölçütünü hep bu adamlar oluşturur. Kızları fakir bir erkekle beraber olmaya başlayınca adama kızının peşini bırakması için para verirler. Oğulları fakir bir kıza âşık olduğunda ise -genellikle kız bu durumu istemez- babası kıızı zorla oğluna alır. Bunun sonucunda da mutsuz bir evlilik olur.

İç göçün ve kentleşmenin getirdiği değişimle birlikte oluşan sorunlar da Yeşilçam'a çokça malzeme olmuştur. Özellikle bu sürecin getirdiği ekonomik, kültürel ve psikolojik sorunlar insanları suça teşvik etmiş ve organize suç örgütlerinin de çoğalmasına neden olmuştur. Böylece köydeki ağalık sistemine benzer mekanizmalar kentlerde de oluşur ve ortaya küçük ve büyük mafyalar çıkar. Yeşilçam'da kötü adam olarak gösterilen bu mafyalar iyi giyimli, fötr şapkalı, düzgün konuşan, acımasız ve gözü kara tipler olarak resmedilir. Pis işler çeviren ve para kazanmayı önceleyen bu adamlar için önemli olan itibardır. İtibarlarını kaybettiklerinde ölmeyi bile göze alabilirler. Bu nedenle bu tiplerin yer aldığı filmlerde "ihanet" konusu sıkça kullanılır.

Kentleşmenin ve göçün getirdiği bir diğer kötü erkek tipi de kötü "küçük" adamlardır. Çarpık kentleşmenin ve gecekondulaşmanın neden olduğu sosyal tabakalaşma, kırsal ve kent arasına sıkışmış, para kazanma derdine düşen, daha "küçük" dünyalarda yaşayan insanlar ortaya çıkarmıştır. "Alt" sınıfa mensup olan bu insanlar arasından da pek çok "kaybolmuş" kötü adam çıkar. Yeşilçam sinemasında cahil, küfürbaz, kültürsüz ve kötü giyimli bir şekilde resmedilen bu tipler daha çok hırsızlık, soygun, gasp gibi olaylara karışır.

Kötü adam tipolojisinin son örneği ise kentli kadını tehdit eden kötü adamdır. Büyük şehirlere göçle birlikte kent hayatına adım atan kadın, bir kırsal-kent çatışması yaşar. Sosyal hayata daha fazla dâhil olan, istekleri ve beklentileri değişen kadınlar filmlerdeki kötü adamların hedefine girer. Kadınların zaaflarını ve "safliklarını" kullanan kötü adamlar bir şekilde kandırdığı kadınlara sahip olur ve bu olay kadının hayatını tamamen değiştirir. Mağdur olan kadın çevresinden dışlanır ve genellikle kötü yola düşer. Onu hayat kadınlığına zorlayan da çoğunlukla onu mağdur duruma düşüren kötü adam olur. Kentli kadını tehdit eden kötü adamın hedefinde üst sınıftaki kadınlar da vardır. Parası nedeniyle hedef konumuna gelen bu kadınlar da

kötü adam tarafından benzer yollarla kandırılır ve kullanılır. Daha sonra kadını tehdit eden ve şantaj yapan kötü adam kadından para sızdırmaya çalışır.

Feodal Düzen ve Filmlerde Oluşan Kötü Ağa Tipi

Feodal sistem, Ortaçağ'a özgü olarak ortaya çıkan, "yükümlülük" ve "adalet" gibi iki kavramdan beslenen ve "güven" içinde yaşama arzusuyla birlikte gelişen bir toplumsal örgütlenmedir (Kishlansky, 2009, s. 301). Bazı tarihçiler için sadece Batı Avrupa'da Ortaçağ kurumları için kullanılabilir bir kavram olarak görülse de pek çoğu sosyolog olan araştırmacılar için daha "soyut" bir şekilde değerlendirilir ve başka çağlarda da görülebileceği üzerinde durulur (Marshall, 2005, s. 242). Feodal sistemin sahip olduğu ekonomik ve toplumsal yönler dikkate alındığında özellikle Türkiye'nin Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde yer alan illerdeki derebeylik ve toprak ağalığı sisteminin bir çeşit feodal düzen olduğu söylenebilir.

Doğu ve Güneydoğu illerindeki derebeylik sistemi, geleneksel Osmanlı toprak düzeninin dışında tutulduklarından dolayı eski düzenini sürdürmeye devam etmiştir. "Hükümetçik" olarak adlandırılan bu derebeyliklerde arazide yaşayan köylüler derebeyinin tebaası sayılır ve bu köylülere "maraba" denir. Evleri ya da toprakları yoktur. Boğaz tokluğuna çalışırlar ve angarya işler yapmakla, vergi ödemekle ve üretimden belli bir payı ayırmakla mükelleftirler. Toprak ağaları ise derebeylerinden biraz daha farklıdır. Ağa, köylüyü toprak sahibi olup olmamasına bakmaksızın ortakçı ya da yancı olarak çalıştırır ve borçlandırarak ekonomik anlamda da kendisine bağımlı hale getirir. Derebeyliklerde zamanla toprak ağalığına doğru bir dönüşüm eğilimi görülmüştür. 19. yüzyılda devlet için risk oluşturmaya başlayan derebeylikler için yapılan temizleme ve düzenleme çalışmaları da bu değişimi hızlandırır (Avcioğlu, 1996, s. 178-181).

Türkiye Cumhuriyeti kurulduğunda savaşların ve nüfus kaybının getirdiği önemli bir işgücü eksikliği vardır. Nüfusun büyük çoğunluğu köylülerden oluşmaktadır ve devlet başta toprak reformu olmak üzere tarımı kalkındırmaya yönelik bazı çalışmalar yapar. Fakat Türkiye'de tarım sorunu ekonomik olmaktan ziyade siyasi bir özellik taşımaktadır. Büyük araziler az sayıda kişiye aittir ve bu arazilerin sahibi olan toprak ağaları, toprak reformu çerçevesinde yapılacak bir toprak dağıtımını ellerindeki işgücünü azaltacağı, toprak kiralalarını düşüreceği ve daha fazla ücret ödenmesine neden olacağı için istemez (Ahmad, 2014, s. 94). Kurtuluş Savaşı büyük toprak sahiplerinin desteği ile başarıya ulaştığı için Cumhuriyet'in ilk yıllarında onların çıkarları doğrultusunda bir politika güdüldüğü söylenebilir. Mustafa Kemal 1936'da ve 1937'de meclis açılış konuşmalarında her Türk çiftçi ailesinin geçineceği ve çalışacağı toprağa sahip olması gerektiğine ve ülkede topraksız çiftçi bırakılmayacağına yönelik açıklamalar yapar (Öztürk, 1969, s. 250, 259-260). Bu açıklamalarla birlikte önceki çalışmaları da dikkate alındığında Mustafa Kemal'in toprak ağalarından ziyade köylülerin yanında olduğu çıkarımı yapılabilir. Böylece o dönemde köylülerin mi yoksa toprak ağalarının mı destekleneceği yönünde bir arada kalma durumu oluşmuştur. Hem bir "milli burjuvazi" yaratma düşüncesiyle büyük toprak

sahipleri desteklenmek istenmiş hem de halkın çoğunluğunu oluşturan köylülerin kalkınması için onlara yardım edilmeye çalışılmıştır (Boratav, 1987, s. 27-28). Daha sonra toprak reformuna yönelik pek çok çalışma yapılsa da gerek siyasi gerekse ekonomik nedenlerle ne köylülere ne de toprak ağalarına yönelik istenilen düzeyde bir ilerleme sağlanamamıştır. Günümüzde hâlâ özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde ağalık sisteminin ve aşiret düzeninin devam ettiği bilinmektedir. Türk sineması da bu tarihsel süreç içerisinde köy hayatını, ağalık mevzusunu ve köyün sosyo-kültürel yapısını ele alan pek çok film üretmiştir.

Köy kavramı Türk sinemasında gerçekçi bir şekilde ele alındığı gibi folklorik bir unsur olarak da değerlendirilir. Köyün ekonomik, toplumsal ve geleneksel sorunları daha çok edebiyat uyarlamalarıyla ya da köy kökenli edebiyatçıların yazdığı özgün senaryolar aracılığıyla dile getirilmiştir. Ağa, köydeki insanlar da dâhil her şeyin sahibidir. Töreyle de kullanarak "değişmez" bir düzen kurmuştur. Köylüler ağanın marabası olarak çalışır. Daha çok köylülerin zayıflıkları ve emeklerinin karşılığını alamamaları üzerine kurulu olan bu filmlerde ağa istediği kadını ve istediği köylünün toprağını alabilir. Ağanın sözünden çıkılmaz ve her şartta töreye uyularak hareket edilir (Pösteki, 2012, s. 152-154). Filmlerde ağalar genellikle filmin kötü adamıdır. Acımasız, yalan söyleyen, marabalarını sürekli ezen ve tehdit eden tiplerdir. Yanlarında çalıştırdıkları adamları vardır ve pis işleri de dâhil ağanın bütün ihtiyaçlarına onlar hizmet eder. Çoğu filmde ağanın kıyafetleri -özellikle fötr şapkası- bir statü simgesi olarak kullanılır. Ağa, sert mizaçlı, kaba konuşan ve istekleri için insan da dâhil her şeyi ezip geçebilen bir adamdır.

Osman Fahir Seden'in yazıp yönettiği *Bir Avuç Toprak* (1957) filminde yer alan Kerim Ağa karakteri Türk sinemasındaki ağa tiplemesine önemli bir örnek olarak gösterilebilir. Film aynı kadınla evlenmek isteyen Ömer ile *Kerim Ağa*'nın mücadelesini anlatır. *Ömer* ile *Gülnaz* evlilik hazırlığı yapan nişanlı bir çifttir. *Kerim Ağa*'ya bütün köylünün borcu vardır. Ağa, *Gülnaz*'a göz koyar ve borcuna karşılık olarak kızın ağabeyi *Kaplan*'dan *Gülnaz*'ı ister. *Ömer*'den çekindiği için başta bu duruma sıcak bakmayan *Kaplan*, nişanı bozar ve kızı ağaya verir. Ardından *Gülnaz*'ı köyden gizlice kaçırmak için *Kerim Ağa*'yla işbirliği yapar. Bu olayı öğrenen *Ömer* hemen harekete geçer ve *Kaplan*'la kavga eder. *Kaplan* kavga sırasında yaralanınca *Kerim Ağa* köylülere yalancı şahitlik yaptırarak *Ömer*'i hapse attırır.

Filmde aslında birden fazla "kötü" vardır fakat *Kerim Ağa* daha baskın bir tip olarak filmin ana kötü tipidir. Köylüyü kendisine borçlandırır ve bu şekilde herkese istediğini yaptırır. Ağanın adamları da tipik olarak kötüdür. Sadece amaca hizmet eden, verilen buyruğu uygulayan, bundan da herhangi bir rahatsızlık duymayan kişilerdir. Ağanın kendi kötülüğü gittikçe diğer kişilere de yayılır. Kendi adamlarıyla başlayan bu yayılma *Kaplan*'a geçer ve başlangıçta kötü olarak resmedilmeyen adam bir süre sonra ağanın kötü adamlarından biri olur. *Kerim Ağa* sahip olduğu maddi gücü kullanarak bu kötülüğü mahkeme salonuna kadar taşır. Ağanın "kanuna uygun" olarak uyguladığı kötülük önce avukatları ardından da aldıkları parayla yalancı şahitlik yapan köylüleri ele geçirir.

Kerim Ağa'nın köydeki hiyerarşik konumu ve ağa-köylü çatışması film boyunca hissedilir. Ağanın kültürlü olup olmadığı üzerinde çok fazla durulmaz. Sigarayı ağızlıkla içmesi ağayı "köylü" kimliğinden biraz uzaklaştırırsa da elindeki tespih ve kafasındaki şapka onun köye olan aidiyetini izleyiciye gösterir. Tespih detayıyla birlikte abdest alırken gösterilmesi ve dine yönelik cümleler kullanmasıyla ağanın "dindar" kimliğine de gönderme yapılır. Filmde ağanın çocuğunun olmaması ise yönlendirici bir unsur olarak kullanılır. *Kerim Ağa* "uygunsuz" kadınlarla birlikte olduğundan dolayı hastalık kapmıştır ve dört kere evlenmesine rağmen çocuğu olmamıştır. Son çare olarak *Gülnaz*'la evlenmek ister fakat gerdek gecesi hastalığından dolayı aciz duruma düşer. Bu duruma bir çare arasa da bulamaz. Böylece filmdeki kötü adamın ağırlığı hikâyede önemli bir konuma yerleşir ve iyi-kötü çatışmasının dengeli bir şekilde ilerlemesi sağlanır. Konuşmasında çok fazla şive yoktur. Sakal ve bıyık ağanın "kötü adam" kimliğini destekleyen detaylardır. Filmde sevenleri ayıran, evlendiği kızı döven, tehdit eden, yalan söyleyen ve onu kendi çıkarları doğrultusunda kullanarak erkekliliğini ispat etmeye çalışan bir tip olarak çizilen *Kerim Ağa*, sahip olduğu "kusur"la birlikte "insani" bir boyuta geçerek karakterleşmeye başlar fakat çok fazla derinleşemez. Yüzeysel bir "tip" olarak kalır.

Osman Fahir Seden'in *Nazey* (1979) filmi de *Bir Avuç Toprak* filmindeki *Kerim Ağa*'ya benzer bir kötü ağa tipi içerir. Bu filmde *Mithat Ağa* olarak karşımıza çıkan ağa tipi önceki filme benzer bir kötülük yöntemi izler. Filmde, kamyon şoförü *Ali* ile beşik kertmesi *Nazey*'in aşkı konu edilir. İkisinin evlilik hazırlıkları yaptığı sırada *Mithat Ağa*'nın oğlu babasına *Nazey*'i sevdiğini söyler ve ondan yardım ister. Bu durumu zor da olsa kabullenen *Mithat Ağa*, *Nazey*'in ailesini yanına çağırır ve onları kızlarını kendi oğluna vermesi için ikna eder. Bu sırada *Ali*'yi de emriyle uzak bir yere çalışmaya gönderir ve düğün hazırlıklarına başlar. Para kazanma fırsatı çıktığı için mutlu olan *Ali*, arkadaşının telefonuyla işin aslını öğrenir ve köye gelip *Nazey*'i kaçırr. Bunun üzerine *Mithat Ağa*, ikisini yakalamak için herkesi seferber eder.

Mithat Ağa, omuzlarına aldığı paltosuyla, kafasındaki fotr şapkasıyla ve elinde tuttuğu tespihiyle geleneksel ağalara göre biraz daha "modern"dir. Sigarayı ağızlıkla içmesi *Kerim Ağa*'ya benzeyen bir özelliğidir ve başka filmlerde de çokça karşılaşılan bir durum olduğu için ağalara yönelik bir davranış olarak düşünülebilir. Oldukça baskın bir tiptir fakat oğlu biraz daha naiftir ve babasının buyruğu altında ezilir. *Mithat Ağa*'nın oğlunun filmdeki bazı hal ve hareketleri daha "insani" görünmesini sağlar ve oğlu tam bir kötü adam olarak değerlendirilemez. *Mithat Ağa* ise adamlarını yapacağı kötülüklerde araç olarak kullanır ve daima kötü bir görüntü çizer. Ağa'nın adamları verilen buyruğu yerine getiren, bunu çok sorgulamayan ve pek insani özellik göstermeyen "karton" tiplerdir. *Bir Avuç Toprak* filminde *Kerim Ağa*'nın *Kaplan*'la kurduğu ilişkinin benzerini bu sefer *Mithat Ağa* ile *Nazey*'in annesi kurar. Ağa iki beşik kertmesini *Nazey*'in annesinin yardımıyla ayırır. *Bir Avuç Toprak* filminde "edilgen" bir konumda olan ve acı çeken *Gülnaz*'ın annesinin rolünü ise bu filmde *Nazey*'in babası alır ve benzer bir ruhsal çöküntü yaşar.

Mithat Ağa oldukça zengindir ve bir çeşit “padişah” statüsündedir. Herkese emir verir ve herkes tarafından saygı görür. Maddi gücünün yanında oldukça saygın bir konumu vardır. *Kerim Ağa*'ya göre daha heybetli bir dış görünüşe sahiptir. Bu görüntüsü onu şiddete meyilli gösterir ve yeri gelince bu fiziksel gücünü kullanmaktan çekinmez. Adamlarına ve oğluna şiddet uygulayan ve davranışlarıyla “saf” kötü bir görüntü çizen *Mithat Ağa*, oğlunun *Nazeyi* sevmesi ve onun için ölümü göze alması üzerine etkilenir. Bu etki filmde ağanın nadir olarak gösterdiği duygusal tepkilerden biridir. Filmin sonuna kadar ağanın gücünde bir eksilme olmaz ve filmin sonunda da ağa cezalandırılmaz. Bu yönüyle film melodram kalıplarında bir çeşit ilke konumuna gelmiş olan kötülerin cezalandırılması kuralına uymaz. Ağa ve adamları *Ali* ile *Nazeyi* öldürür ve iki sevgili öteki dünyada buluşmak üzere bu dünyadan ayrılır.

Türk sinemasında *Mithat Ağa*'ya benzeyen ve “saf” kötü olarak adlandırılabilir pek çok ağa örneği vardır. Sahip oldukları statüyle her şeyi elde edebileceklerini düşünen bu ağalar güçlerinin yetmediği noktada zorbalığa ve şiddete başvurarak amaçlarına ulaşmaya çalışır. Bilge Olgaç'ın dram türündeki filmi *Açlık* (1974)'ta yer alan ağa tipi evine besleme olarak aldığı küçük kızlara bakıp büyüttükten sonra tecavüz eder. Oldukça zengindir ve köylüler açlıktan kırılırken kendisi rahat bir ortamda bolluk içinde yaşar. Benzer bir “kötü” ağa da Erdoğan Tokatlı'nın *Tek Kollu Bayram* (1973) filminde vardır. *Cafer Ağa*, şiveli ve küfürlü konuşmasıyla, abartılı kıyafetiyle ve kaba tavırlarıyla izleyiciye doğrudan “hedef” olarak sunulan bir kötü adamdır. Bir kızı dördüncü karısı olarak almak ister fakat babası kızı vermeyince kaçırmaya çalışır. Sonra o da kıza tecavüz eder ve ölmesine sebep olur. Temel Gürsu'nun *Çeşme* (1977) filmindeki çiftlik sahibi *Ali Ağa* da keskin bir şekilde çizilmiş olan kötülerdendir. İri yarı ve heybetli bir adamdır. Şiddet uygulamaktan çekinmez. Çalışanlarını aşağılar ve çevresine korku salar. Kızıyla sevdiği adamı ayırır ve kızını zorla başka biriyle evlendirmeye çalışır. Filmin sonunda kızı ölünce *Ali Ağa* çok üzülür ve yıkılır. Bu film kötü adamın duygusal tarafını da gösterdiği için nadir bulunan bir örnektir. Yılmaz Duru'nun *İnce Cumali* (1967) filminde de gene Erol Taş'ın canlandığı *Ali Ağa* adında bir kötü adam tipi vardır. Tipik bir intikam hikâyesi olan filmde *Ali Ağa* düşmanı gördüğü bir ailenin -yeni doğan bir bebek haricinde- bütün fertlerini gözünü kırpmadan öldürür. Bu filmde de kötü ağa kıyafetiyle, konuşmasıyla ve hareketleriyle tipik bir şekilde çizilmiştir.

Memduh Ün'ün yönettiği ve senaryosunu Muharrem Gürses'in yazdığı *Zeynebin Aşkı* (1957) filmi biraz daha farklı bir ağa tipini içinde barındırır. Filmdeki *Şakir Ağa*'yı “saf” kötü olarak nitelendirmek doğru olmaz çünkü ağa kendi statüsünün getirdiklerine göre hareket eder. İzleyiciye tam olarak bir kötü adam gibi sunulmaz ve hedef gösterilmez. Film, *Şakir Ağa*'nın yanında çoban olarak çalışan *Ömer* ile *Şakir Ağa*'nın kızı *Zeynep*'in birbirlerine olan aşkını anlatır. *Şakir Ağa* köylülere karşı olumsuz ve sert tavırlar sergileyen bir adam değildir fakat sahip olduğu statüsünün etkisiyle ağanın köyde bir ağırlığı vardır. *Ömer*'e de iyi davranır fakat bir gün *Ömer* kızıyla evlenmek istediğini söyleyince ağanın ona karşı tavrı değişir ve sertleşir. İki sevgilinin evlenmelerine izin vermez. Bu sırada *Hüseyin Zeynep*'le evlenmek ister fakat kız *Ömer*'i sevdiği için teklifi kabul etmez. *Zeynep*'i elde etmek isteyen *Hüse-*

yin bir cinayet işler ve suçu Ömer'in üzerine atar. Bunun üzerine Ömer hapse düşer ve *Hüseyin Zeynep*'le evlenir.

Ömer'in kendi toplumsal statüsüne bir nevi "ihamet" ederek ağanın kızına talip olması, Şakir Ağa'yı önlem almaya ve kötülük yapmaya teşvik eder. Filmde bir çeşit statü çatışması yaşanır. Ömer, çoban olduğu sürece ağa tarafından önemsenir ve iyi şartlarda yaşaması için kendisine yardım edilir. Cinayet olayında ise Şakir Ağa kızının söylediğine inanmaz ve kendi bildiğini okur. Çünkü Ömer kendi statüsünün üzerine çıkmak isteyerek önemli bir kusur işlemiştir. Bu filmde ağa "etkilenen" pozisyondadır ama gene de kötü adam sınıfına girer. "Etken" pozisyonda olan ise filmin gerçek kötüsü olan *Hüseyin*'dir. Adamlarını kullanarak ağadan *Zeynep*'in kendisine verilmesini sağlar. Ömer olayından dolayı kızına şiddet uygulayan ağa, kızını *Hüseyin*'e vererek hakkında çıkan dedikoduları susturmak ister. Kızının neyi isteyip neyi istemediğini önemsemez. Filmin sonunda ise Şakir Ağa kızının ölümü üzerine yıkılır. *Bir Avuç Toprak* filmindeki *Kerim Ağa*'ya ve *Nazey* filmindeki *Mithat Ağa*'ya görünüş olarak benzese de onlar kadar keskin bir kötü imajı yoktur. Filmde çok güçlü bir ağırlığı olmadığı için biraz geri planda kalır. Sigarayı ağızlık kullanarak içmesi bu filmde de bir çeşit statü sembolü olarak değerlendirilebilir.

Atıf Yılmaz'ın yazıp yönettiği, bir doktorla bir genç kızın yaşadığı aşkın anlatıldığı *Gelinin Muradı* (1957) filminde ise iki tane ağa tipi vardır fakat sadece biri kötüdür. Filmde okumak için kasabasından ayrılan *Murat*, doktor olduktan sonra memleketine geri dönmeye karar verir. Bu sırada kasabada *Murat*'ın geleceği haberi yayılır ve *Osman Ağa*'nın kızı *Menekşe* de *Murat*'ı merak eder. *Murat*'ın geleceği gün kasabanın çıkışında onu beklemeye başlayan genç kız, *Murat*'ın yaklaştığını görünce gölde boğulmuş numarası yapar ve adamın dikkatini çeker. *Murat* kızın güzelliğinden etkilenir ve ona âşık olur. Bu sırada kasabada cimriliğiyle nam yapmış olan *Hüseyin Ağa*, kendi çıkarları için *Menekşe*'yi oğlu *Tahir*'le evlendirmek ister. Bunun için *Osman Ağa* ve *Menekşe*'yle ilgili bir dedikodu ortaya atar ve ağayı "traktör güreşi" yapmak için ikna eder. İki ağanın traktörleri yarışır ve *Hüseyin Ağa* hile yaparak yarışı kazanır. Anlaşma gereği *Menekşe* ile *Tahir*'in düğün hazırlıkları başlar. *Menekşe*'yle evlenemeyen *Murat* İstanbul'a geri döner ve bir otelde kalmaya başlar. Bir süre sonra tesadüfen *Menekşe* ile *Tahir*'in düğünü de aynı otelde yapılır ve filmin sonunda iki sevgili tekrar kavuşur. Birbirine zıt bir şekilde çizilen iki ağa tipi Duygu Sağıroğlu'nun *Yanaşma* (1973) filminde de kullanılır fakat birisi daha keskin bir kötü adam olarak çizilir. *Derviş Ağa* bıyığıyla, kürke benzeyen paltosuyla, elinde kırbacıyla ve acımasız tavırlarıyla tam bir kötü ağa tipidir. *Müslüm Ağa* ise daha mazlum ve iyi bir ağa tipi olarak çizilir ve kızını korumaya çalışır. Filmin sonuna doğru o da statüsünün verdiği baskıyla kötü adam olur ve sevenleri ayırmaya çalışır.

Gelinin Muradı'ndaki sonradan zengin olmuş olan *Osman Ağa* okuma yazma bilmez fakat fötr şapkasıyla, takım elbisesiyle ve düğünde taktığı papyonuyla "modern" bir görüntü çizer. Hal ve hareketlerinde bir "özentilik" sezilir. Düğünü köy yerine şehirde yapma isteği bu özentilikten gelir fakat "üstten bakan" tavrı haricinde

bir kötü adam özelliği barındırmaz. *Hüseyin Ağa* ise şapkasıyla, elinde tespihiyle ve omuzlarına attığı ceketle daha geleneksel bir ağa tipini temsil eder ve filmin kötü adamıdır. Fitne fesat peşinde koşan, daha içten pazarlıklı, cimri bir adamdır. Memduh Ün'ün *Murada Ereceğiz* (1958) filminde de bu filmdekine benzer cimri bir ağanın hikâyesi anlatılır. *Abdullah Ağa* da elinde tespihiyle, omzuna attığı paltosuyla ve kıyafetiyle *Hüseyin Ağa*'ya benzer bir profil çizer. O da cimri ve içten pazarlıklı bir tiptir. Şiveli konuşur ve kültürsüzdür. Filmde ağanın şapka alma sahnesi önemli bir detaydır. Ağa şehirdeyken geleneksel şapkadan fotr şapkaya geçiş yapar. Böylece kullandığı yeni şapka şehri simgeleyen bir metafora dönüşür.

Gelinin Muradı filmindeki *Hüseyin Ağa*'nın oğlu *Tahir* ise biraz daha saf bir kötü adam tipini canlandırır. Şımarık bir çocuk gibi davranır ve çocukluğundan itibaren babasının şemsiyesinin altında yaşar. Ancak bu şekilde bir şeylere sahip olabilir ve bir yerlere gelebilir. Kendisini çok üstün bir konumda görür ve düğünde garsonu sebepsiz yere aşağılar. Düğün sırasında taktığı fotr şapkayla var olan geleneksel kimliğinden sıyrılarak daha modern bir tipe bürünmeye çalışır. Fiziksel olarak güçlü ve yapılı olsa da aklını çok iyi kullanmadığı için doktorla yaptığı kavgada yenilir.

Osman Ağa'nın ve *Hüseyin Ağa*'nın ağalıkları zenginliklerinden ileri gelir. Tam olarak bir toprak ağası oldukları söylenemez. O yüzden diğer filmlerde karşılaşılan toplumsal statü farkı bu filmde çok fazla hissedilmez. Düğün için şehre gitmeleri ve buraya çok fazla ayak uyduramamaları da bir çeşit köy-kent çatışması yaratır. Filmde "dindar" bir tip olarak gösterilen, damada gerdek gecesinden önce abdest alıp namaz kılmasını tembihleyen *Recep Dayı* karakteri bile şehre gidince pavyona gidip sarhoş olmaktan geri kalmaz. Filmin traktör güreşi sahneleri de o dönemde kırsal alanda çok değerli olan traktörün öneminin altını çizer.

Halit Refiğ'in *Şafak Bekçileri* (1963) filminde gene klasik bir ağa tipi örneği olarak *Kudret Ağa* yer alır. Film, Üsteğmen Pilot *Göksel* ile *Kudret Ağa*'nın kızı *Zeynep*'in birbirlerine olan aşkını anlatır. Bir hayli varlıklı olan *Kudret Ağa* kızı *Zeynep*'i şehrin önde gelen ailelerinden birine mensup olan *Kerim*'le nişanlandırır. *Kerim*, babasının nüfuzunu kullanan tembel ve serseri bir adamdır. Kız bu evliliğe karşı çıkar ve *Göksel*'le beraber olmaya devam eder. Bunu öğrenen *Kerim Göksel*'le kavga eder ve yenilir. Bu olay üzerine *Kudret Ağa*, *Göksel*'in mertliğini beğenir ve onu damat olarak kabul eder fakat bu evlilik için *Göksel*'in pilotluğu bırakarak çiftliğinin başına geçmesini şart koşar. *Göksel* karar vermekte çok zorlanır fakat sonunda *Zeynep*'i seçer.

Ağaların yer aldığı film örneklerinde onlara özgü bazı benzer detaylar göze çarpar. *Kudret Ağa* da bazı özellikleriyle diğer ağalarla benzeşir. Fotr şapkanın bir statü simgesi olması bu filmde de kullanılan bir detaydır. Ağa hariç hiçbir köylü fotr şapka takmaz. *Kudret Ağa* da diğer filmlerdeki ağalar gibi tespih taşır. Konuşması şivelidir ve özellikle kadere yönelik söylemleriyle dindar bir görüntü çizer. Yeri gelince ceketini omzuna atar ve güçlü bir duruş sergilemeye çalışır. *Kudret Ağa*'nın

kızının nişanında takım elbise giymesi ve geleneksel kıyafetini bırakması, “modern” bir tarafı olduğunu da gösterir.

Ağanın nargile içmesi ve içtiği nargileyi taşıyan bir yardımcısının olması bu filme özgü bir buluştur ve ağanın marabalarına karşı olan tavrının da bir özetidir. *Kudret Ağa*, marabalarını ezer ve onları sık sık aşağılar. Kendi kâhyasına bağıncı kâhyası da kendi altında çalışanlara bağıncı ve bir çeşit kötülük hiyerarşisi oluşur. Ağa yaptıracağı işleri adamlarına yaptırır ve kendisi doğrudan bir şeye karışmaz. Filmin bir sahnesinde ağanın yanında çalışan bir adamı hayatını ağası için tehlikeye atar ve yaralanır ama ağa onun hastaneye gitmesine izin vermez. Bir süre sonra da adam hayatını kaybeder. Bu örnekten de anlaşılabilceği gibi köylü onun için değersizdir. Köylünün bilinçlenmesini istemez ve eğitilmelerine karşıdır. Bu nedenle öğretmeni dövdürerek yıldırıma çalışır fakat kendi kızını okutmuştur. Bu durum kızıyla kendisi arasında bir kültür farkı oluşmasına neden olur ve bir çatışma zemini oluşturur. Ağa kendi menfaati için kızının geleceğini düşünmez ve onu sevmediği bir adamla evlendirmeye çalışır. Filmin sonunda kızı babasını terk eder ve *Kudret Ağa* kızı giderken bile inadından vazgeçmeyerek kızını tehdit etmeye devam eder.

Halit Refiğ’in yönettiği, evlendiği gece kocasını kaybeden bir kadının hikâyesini konu edinen *Sultan Gelin* (1973) filminde ise *Kazım Ağa* kötü adam tipi olarak yer alır fakat diğerleri gibi çok belirgin bir kötü olarak çizilmemiştir. *Kazım Ağa* filmin geneline hâkim olan bazı kararlar vermiş ve bu kararlar sonucunda başta *Sultan* olmak üzere çoğu insanın kaderiyle oynamıştır. *Sultan*, köyde çalışkanlığıyla bilinen bir genç kızdır. Pek çok talibi vardır fakat *Kazım Ağa* en yüksek başlık parasını vererek *Sultan*’ı oğlu *Osman*’a alır. Doğuştan kalp rahatsızlığı olan *Osman* gerdek gecesi hastalanır ve ölür. Bunun üzerine dul kalan *Sultan*’ı ailesi geri ister. *Kazım Ağa* başlık parasını ödediği için kızı geri vermek istemez ve töreye başvurarak *Sultan*’ı henüz daha çocuk olan küçük oğluyla evlendirir.

Kazım Ağa şalvarıyla, tespihiyle ve fôtr şapkasıyla geleneksel bir ağa profili çizer. Sigarayı ağızlıkla içmesi gene bir statü sembolü olarak değerlendirilebilir. Ağanın oğlunun hasta olduğunu kabullenememesi ve bu konuda inat etmesi çocuğunun hayatını kaybetmesine neden olur. *Kazım Ağa* kendi çıkarı ve şerefi için *Sultan*’ı kullanmaktan ve onun hayatını karartmaktan çekinmez. Kızın alınıp satılan bir mal gibi görülmesi ve bir inekle aynı kefeye konması da filmdeki kadın sorununa yönelik önemli bir detay olarak göze çarpar. *Sultan* onların gözünde bir hizmetçidir ve para karşılığı satın alındığı için onların bütün işlerini görmek zorundadır. Filmdeki bu düzenin sağlayıcısı da *Kazım Ağa*’dır.

Kötü ağalar komedi filmlerinde de çokça kullanılan tiplerdir. Atif Yılmaz’ın *Kibar Feyzo* (1978) filmindeki *Maho Ağa* kötü ağa tipine önemli bir örnektir. Filmde, sevdiği kızla evlenmek isteyen *Feyzo*’nun hikâyesi anlatılır. Askerden gelen *Feyzo* sevdiği kızla evlenir ama başlık parasını ödeyemediği için kızın babasıyla senet yapar. Borcunu ödemek için İstanbul’a gider ve şehir hayatına adapte olmaya çalışır.

şır. Senetleri ödemek için köye döndükçe şehir hayatında gördüğü şeyleri köye de uygulamaya çalışan *Feyzo*, bir süre sonra ağa ile çatışmaya başlar.

Maho Ağa zengindir ve köyün tek sahibidir. *Feyzo*'nun deyimiyle marabalar ağanın "kul"udur. Herkes her konuda ağaya danışır ve ondan izin ister. *Maho* Ağa, marabasını karın tokluğuna çalıştırır ve yeri gelince onlara yalan söylemekten çekinmez. Tespihi vardır ve fötr şapka takar. Fötr şapkanın bir ağalık sembolü olduğu filmde geçer çünkü *Feyzo* düğünde ağayı taklit edecek bir kıyafet giyince köyden kovulur. Ağa yüzerken bile şapkasını çıkarmaz. *Maho* Ağa filme çok fazla dâhil olmasa da senaryoda önemli bir yönlendirici konuma sahiptir. Şener Şen'in canlandığı bu ağa tipi daha sonra farklı filmlerde de aynı oyuncu tarafından çok benzer bir şekilde yeniden canlandırılmıştır. Ertem Eğilmez'in *Erkek Güzeli Sefil Bilo* (1979) filmindeki *Mahmut Ağa* ve Kartal Tibet'in yönettiği *Şalvar Davası* (1983) filmindeki Ömer Ağa gene Şener Şen tarafından canlandırılan ve *Maho* Ağa'nın kopyası sayılabilecek kötü adam tipleridir.

Sonuç

Yeşilçam sineması karakterlerden ziyade tiplere yaslanan bir sinemadır. Tip; herkesin tanıdığı, içinde bulunduğu toplumu yansıtan, ruhsal bir gelişim ya da değişim göstermeyen "karton" insandır. Geleneksel sanatlar tipleri besler ve onları bir çeşit "temsilci" statüsüne koyar. Karakter ise daha Batı'ya özgü bir kavram olduğu için Yeşilçam sinemasında çok fazla barınmaz çünkü Batı daha çok "ben" anlayışı üzerine kuruludur ve ferdiyet meselesini önceler. Türk toplumunda ise daha çok "biz" anlayışı vardır ve sanat eserlerindeki anonim bakış açısı bu anlayışı destekler. Yerli melodramların sahip olduğu -izleyiciden çok fazla düşünsel gayret beklemeyen-"basit" yapı da tipléstirmeye daha uygundur.

Melodramın yapısı basit çatışmalar üzerine kuruludur ve özellikle iyi-kötü ayrımı çok keskin bir şekilde yapılır. Özdeşleşme prensibini de etkin şekilde kullanan bu tür, izleyiciyi filmdeki iyilerin yanına çeker ve kötülerini bir çeşit "hedef" olarak gösterir. İyi ve kötü ne kadar uç noktalarda çizilirse melodramın gücü de o kadar fazla olur. O yüzden filmlerdeki iyiler kadar kötüler de çok önemlidir. Kötüler filmlerin bir çeşit "yürütücü" unsurlarıdır. Onlar ne kadar iyi çizilirse iyiler de o oranda belirginleşir. Filmlerdeki gerilimi sağlayan, senaryoyu yönlendiren ve filmlerin düğüm noktalarının oluşmasını sağlayan çoğu zaman kötülerdir.

Bir sistem eleştirisinden ziyade bireyi esas alan bu çalışmada Türkiye'nin modernleşme süreciyle birlikte oluşan sosyo-kültürel ortamın Yeşilçam'a yansımaları ve bu durumun filmlerde yer alan kötü adam tiplerini nasıl etkilediği üzerinde durulmuştur. Batı'yla özdeşleşen Modernleşme kavramı, Batı toplumunda yaşanan kültürel, sosyolojik, ekonomik ve siyasal süreçlerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Benzer süreçlerden geçmeyen bir topluma adapte edilmeye çalışıldığında ise daha farklı bir çizgi izlemiş ve uygulandığı yere özgü sonuçlara neden olmuştur. Türk modernleşmesi de kendisine özgü bir yola sahiptir. Batı'yı idealleştiren, doğal bir oluşumla gerçekleşmeyen ve geçmişten kopuşu bir zorunluluk olarak gören bu süreç hal-

ka tam olarak ulaşamadığı için bir gelenek-modern çatışması doğurmuştur. Hem modernleşen hem de kendi kalabilen bir sistem oluşturulmak istense de bu pek başarılı olamamış; halk “etken” konumdan “edilgen” konuma geçirilmiştir. Halkın içinde bulunduğu bu arada kalmışlık hali Yeşilçam sinemasına da yansır. Bilinçli ya da sezgisel olarak “geleneği önceleyen” bu sinema, modernliği bir karşıt unsur olarak sunmuş ve bu unsuru da genellikle iyi-kötü çatışmasının kötü olan ucuna koymuştur.

Yeşilçam’da köylerin ekonomik, toplumsal ve geleneksel sorunları çokça yer bulur. Bu çalışmada ele alınan kötü erkek tipi de köyün sahibi olan ağalardır. Ağa, töreyi de kullanarak kendisinin tepede olduğu “değişmez” bir düzen kurmuştur. İstedığı kadınla evlenir ve istediği marabanın toprağına sahip olur. Ağanın sözü emir gibi algılanır. Yeşilçam’da da ağanın sahip olduğu bu otorite çoğu zaman kötülük kaynağı olarak kullanılır. Filmin kötü adamı olan ağalar acımasız, yalancı ve tehditkâr olarak resmedilir. Kıyafetleri -özellikle fötr şapkaları- bir çeşit statü simgesidir. Sert mizaçlı, hal ve hareketleri kaba olan, küfürlü konuşan, istekleri doğrultusunda herkesi ezip geçebilen, kültürsüz ama zengin adamlardır.

Yeşilçam sineması, kurduğu “hayali” dünyalarda içinden çıktığı toplumun nabzını tutabilen, onu temsil edebilen ve onu dinleyebilen bir sinema olmuştur. Gerçek olamayacak kadar “iyi” olan jönleriyle ve jöndamlarıyla, gerçek olamayacak kadar “kötü” olan kötü adamları ve kötü kadınları çatıştırarak bir döneme damgasını vurmuştur. Bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde bir Türkiye panoraması çizmiş, tarihsel olarak da arkasında önemli bir kaynak bırakmıştır. Günümüzde üretilen filmlerde dahi etkileri devam eden, televizyonlarda hala izlenen ve sevilen bu sinema, her türlü teknik sıkıntılara ve klişeleşmiş senaryolarına rağmen görmezden gelinmeyecek kadar zengin bir sinemadır.

Kaynakça

Ahmad, Feroz, *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2014.

Avcioğlu, Doğan, *Türkiye'nin Düzeni Dün-Bugün-Yarın I*, İstanbul: Tekin Yayınevi, 1996.

Baştürk, Belgin (Yap.), Gülgen, Burak (Yön.), *Yeşilçam'ın Kötü Adamları* [Belgesel], Türkiye: Tayf&Sanat, 2013.

Boratav, Korkut, *Türkiye İktisat Tarihi 1908-1985*, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1987.

Kaya Mutlu, Dilek, “Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1* içinde, haz. Deniz Derman, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2001, s. 111-120.

Kishlansky, Mark A., *Batı'nın Kaynakları I*, İstanbul: Açılım Kitap, 2009.

Kolker, Robert, *Film, Biçim ve Kültür*, Ankara: De Ki Basım Yayım, 2009.

- Maktav, Hilmi, "Türk Sinemasında 68'liler ve 12 Mart", *Birikim Dergisi* 132, (2000): 86-92.
- Marshall, Gordon, *Sosyoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2005.
- Ortaylı, İlber, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Özgentürk, Nebil, *Unutulmayanlar*, İstanbul: Çınar Yayınları, 1995.
- Özön, Nijat, *Sinema Sanatına Giriş*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.
- Öztürk, Kazım, *Cumhurbaşkanlarının Türkiye Büyük Millet Meclisi Açış Nutukları*, İstanbul: Ak Yayınları, 1969.
- Pösteği, Nigar, "Türk Sinemasında Toprak Mülkiyetine Bakış", *Acta Turcica Dergisi* 1 (2012): 141-171.
- Refiğ, Halit, *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2009.
- Sezer, Baykan, *Türk Sosyolojisinin Ana Sorunları*, İstanbul: Sümer Kitabevi Yayınları, 1988.
- Suner, Asuman, *Hayalet Ev*, İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Teksoy, Rekin, *Ansiklopedik Sinema Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2012.
- Türk, İbrahim, *Senaryo Bülent Oran*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2004.