

Araştırma Makalesi

# ‘Yol Ayrımı’ Filminin Politik Eleştirisi

Bariş Kılınç (Doç. Dr.)  
Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi  
bkilinc@anadolu.edu.tr  
Orcid: 0000-0002-3176-9985



Başvuru Tarihi: 06.12.2018  
Yayına Kabul Tarihi: 08.04.2019  
Yayınlanma Tarihi: 22.07.2019  
DOI: 10.17680/erciyesiletisim.492798

Kılınç, B. (2019). ‘Yol Ayrımı’ Filminin Politik Eleştirisi. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6 (2), 1405-1426.  
DOI: 10.17680/erciyesiletisim.492798

## Öz

Politik eleştiri, Marksist kuramı esas alarak oluşturulmuş bir film eleştiri yöntemidir. Bu yöntem, Marksist kurama özgü üretim biçimi ve ilişkileri; alt yapı-üst yapı ilişkisi; ideoloji ve yanlış bilinç; yabancılaşma ve metalaşma gibi kavramları birbiri ile ilişkili biçimde ele alır ve ‘yönetmenin egemen üretim ilişkileri içindeki yeri, sınıfsal koşulları ve ideolojisi’, ‘filmin üretildiği üretim koşulları ve üretim biçimi’, ‘filmin öyküsünde ve karakterlerinde tipiklik ve bütünlük’, ‘filmin ele aldığı öyküyü işleme biçimi ve biçimde özgünlük’ ve ‘filmin politik bağlamı ve bu bağlamın eleştirisi’ gibi birbirini tamamlayan ölçütlerden oluşur ve bu ölçütler yardımıyla bir filmin Marksist kuramdan ve literatürden yararlanarak nasıl eleştirileceği sorusuna cevap verir. Bu makalenin konusunu, Yavuz Turgul’un son filmi, *Yol Ayrımı*’nın politik eleştirisi oluşturur. Dolayısıyla makalede, amaçlı örnekleme yöntemine bağlı kalarak seçilen ve 2017 yılında gösterime giren Yavuz Turgul’un *Yol Ayrımı* filminin eleştirisi amaçlanmakta ve bu eleştirinin sözü edilen yöntem ile yapılabileceği sorusuna cevap aranmaktadır. Ayrıca bu filmin, yönetmenin özgeçmişine ve film yapım olanaklarına bağlı olarak, tipiklik ve bütünlük özelliklerini içinde barındırmadığı; biçem açısından metalaşmış ve özgün olmadığı, politik olarak didaktik ve zorlama olduğu; var olan üretim biçimi ve ilişkilerini olduğu gibi yansıtmak yerine, hem öyküsüyle hem de idealize edilmiş karakterleriyle yönetmenin dünyayı ve ülkesini algılama biçimine bağlı öznel gerçekliğini seslendirdiği varsayılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Yavuz Turgul, ‘Yol Ayrımı’ Film, Politik Eleştiri, Film Eleştirisi, Marksizm.

Research Article

# The Political Criticism of ‘Yol Ayrımı’ Film

Bariş Kılınç (Assoc. Prof. Dr.)  
Anadolu University Faculty of Open Education  
bkilinc@anadolu.edu.tr  
Orcid: 0000-0002-3176-9985



Date Received: 06.12.2018  
Date Accepted: 08.04.2019  
Date Published: 22.07.2019  
DOI: 10.17680/erciyesiletisim.492798

## Abstract

Political criticism is a film criticism method based on Marxist theory. This method uses the concepts which belong to Marxist theory like manufacturing type and relations, infrastructure-superstructure relation, ideology and false consciousness, alienation and commodification in relation to each other and consists of complementary criterions each other like ‘the place of director in dominant production relations, ideology and social class conditions of director’, ‘production conditions and manufacturing type in which film is made’, ‘typicality and integrality in the story and characters of film’, ‘processing way of the story which film approaches and originality in the style’ and ‘the political context of film and the criticism of the context’ and also answers the question how to criticize a film by using Marxist theory and literature with the help of these criterions. The subject of this article consists of the criticism of Yavuz Turgul’s latest film *Yol Ayrımı*. Therefore in the article, it is aimed to criticize Yavuz Turgul’s film *Yol Ayrımı* who was chosen according to the purposeful sampling method and who entered to the demonstration in 2017 and searched the answer to the question of whether this criticism can be done or not with this method. Besides it is assumed that the film does not include typicality and integrality features depending on the director’s background and film production conditions, that the film is commodified and not original, that the film is politically didactic and forced, and that the film speaks of the subjective reality of the director depending on the way of to his perceive of the world and the country with both his narration and his idealized characters instead of reflecting the existing type of manufacturing and relations as it is.

**Keywords:** Yavuz Turgul, The Film ‘Yol Ayrımı’, Political Criticism, Film Criticism, Marxism.

## 1. Giriş

Bu makalenin konusunu, Yavuz Turgul'un *Yol Ayrımı* (2017) filminin politik eleştirisi oluşturur. Politik eleştiri, bir filmin Marksist kuramın temel kavramlarından yararlanılarak oluşturulan ölçütler ile politik anlamda eleştirel olup olmadığını ortaya çıkarmaya yarayan bir yöntemdir. Dolayısıyla bu çalışmanın amacı, *Yol Ayrımı* filminin politik anlamda eleştirel olup olmadığını ortaya koymaktır.

Politik eleştiri nedir ve ölçütleri nelerdir sorularını cevaplamadan önce; bu çalışmanın varsayımlarına dikkat çekmek gerekirse eğer şunlar söylenebilir: *Yol Ayrımı* filmi, yönetmenin özgeçmişi ve film yapım koşullarına bağlı olarak tipiklik ve bütünlük özelliklerini içinde barındırmamaktadır. Biçem açısından metalaşmıştır ve dolayısıyla özgün değildir. Filmin politik olarak didaktik ve zorlama bir politik içeriğe sahip olduğu düşünülmektedir. Film var olan üretim biçimi ve ilişkilerini olduğu gibi yansıtmak yerine; öyküsüyle ve karakterleriyle, yönetmenin dünyayı ve ülkesini algılama biçimine bağlı olarak dünya görüşü ile çelişen ideolojisini seslendirmektedir.

Hemen her filmi, bu yöntem doğrultusunda eleştirmek mümkündür; bu önermeye bağlı kalarak bu çalışmada, *Yol Ayrımı* filminin amaçlı örnekleme yöntemi doğrultusunda seçildiğini; politik eleştiri yöntemini uygulamak amacıyla da verilerin geniş bir literatür taramasıyla elde edildiğini belirtmekte yarar vardır.

Politik eleştiri nedir ve ölçütleri nelerdir, sorusuna gelince...

Öncelikle politik eleştiri, bir filmin karakterlerinin ve öyküsünün tipiklik ve bütünlük özelliklerine bağlı somut bütünü yaşantı bilgisini yansıtmayı yansıtamadığı; bu bağlamda alt yapının bütün koşullandırmalarına rağmen somut bütün ile ilişki kurup gerçeği olduğu gibi gösterip gösteremediği; bunu yaparken filmin biçimsel olarak metalaşmış metalaşmadığını ya da özgün olup olmadığını değerlendirme ile biten bir süreçtir. Marks'a göre somut bütünü oluşturan şey ise o toplumun belirli bir zaman ve mekândaki üretim biçimi ve ilişkileridir (Marx, 2007, 108, 109). Sanat eserinde herhangi bir bilgi aranacaksa eğer bu bilgi, yaşamı belirli bir düzeye çıkartacak yaşantı bilgisidir (Uygur, 1975, 79). Bu yaşantı bilgisi, yaşanılan dünyanın ekonomik, sosyal, kültürel ve politik çelişkilerini görünür kılarak kitlelerin her türlü beyin yıkama metoduna rağmen bilinçlenmesi için önemlidir. Althusser, Soljenitsin ve Balzac üzerinden sanat bilgisi nedir, sorusuna şöyle cevap verir: Sanatın ayırıcı niteliği gerçekliği andıran şeyi görme, algılama ve duyumsama olanağını sunuyor olmasıdır. Ne Balzac ne de Soljenitsin okuyucusuna betimledikleri dünyanın kavramlarla bezeli bilgisini verir. Onların yaptığı, okuyucunun o dünyanın ideolojisinin gerçekliğini görmesini, algılamasını ya da duyumsamasını sağlamaktır. İdeoloji insanların bütün etkinliklerinin içine sızdığı için insan yaşamının yaşanmışlığı ile aynı şeydir. Okuyucuya büyük roman içinde ideolojiyi gösteren biçim, bireylerin yaşamı ya da yaşantısıdır (Althusser, 2004, 104, 105). Bunun olması da ancak tipiklik ve bütünlük sayesinde, metalaşmamış bir biçimle mümkündür. Politik bir eser Marksist bir okumayla ancak bu yolla, yani gerçekliği olduğu gibi yansıtarak eleştirel bir nitelik kazanır. Bu yansıtılmaktan ötedir.

Bir eserin söylenildiği gibi bir içerik ve biçimle ortaya konup konmadığını incelemek için ise politik eleştirinin ölçütlerini işe koymak gerekir. Bunlar: "Yönetmenin egemen üretim ilişkileri içindeki yeri, sınıfsal koşulları ve ideolojisi, filmin üretildiği üretim koşulları ve üretim biçimi, filmin öyküsünde ve karakterlerinde tipiklik ve

bütünlük, filmin öyküsünü işleme biçimi ve biçimde özgünlük ve filmin politik bağlamı ve bu bağlamın eleştirisi'dir" (Kılıç, 2012, 161). Bu yöntem, Garaudy'nin söylediği gibi galip gelenlerin tarihini yazmak üzere çalışan, ekonomiden politikaya, sanattan ahlaka bütün sosyal ilişkilerin tek düzenleyicisi olan; eleştiri duygularını uyuştururken (2015, 313), çöküşünü (2015, 415) gizlemek üzere ve yarattığı gayri ahlaki gerçeklik görülmesin diye 'simulark'ların arkasına saklananların (her yönüyle kapitalizmin) çelişkilerinin farkında olunmasına çabalar.

Bu ölçütler ile oluşturulan politik eleştiri yönteminin öncelikle Marksist kurama ait literatürdeki hemen bütün temel kaynakların taranarak; kuramın, tarihselleştirme, egemen üretim biçimi ve ilişkileri, alt yapı-üst yapı ilişkisi, diyalektik ve eleştiri, yabancılaşma, ideoloji, yanlış bilinç ve son olarak metalaşma gibi temel kavramlarının birbirinden koparmadan ve soyutlamadan, birbiri ile ilişkili ve bütünlükçü bir biçimde değerlendirilmesiyle ve sonrasında ise Marks'ın ve Marksist kurama katkı sağlayan revizyonist ya da değil, ardıllarının sanat okumalarından ya da eleştirilerinden yararlanarak oluşturulduğuna dikkat çekmekte fayda vardır.

## 2. Bulgular ve Yorum

### 2.1. 'Yol Ayrımı' Filminin Politik Eleştirisi

*Filmin Künyesi'*

Yönetmen: Yavuz Turgul

Yapımcı: Erol Avcı (TMC Film)

Yönetici Yapımcı: Gülen Arlier

Uygulayıcı Yapımcı: Arda Erkman, Emrah Gamsızoğlu, Cem Bağlar

Dağıtıcı Firma: UIP Türkiye

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Kurgu: Niko

Müzik: Anjelika Akbar

Oyuncular: Şener Şen (Mazhar)

Çiğdem Onat (Firdevs)

Rutkay Aziz (Altan)

Nihal Yalçın (Emine)

Mert Fırat (Barlas)

Tilbe Saran (Nur)

Ruhsar Öcal (Belgin)

Defne Kayalar (Defne)

Şerif Erol (Besim)

Süre: 150 dakika

Tarih: 2017

Ödüller: Nurenberg Film Festivali-Almanya (Yavuz Turgul/İzleyici Ödülü, Şener Şen/En İyi Aktör)

Kısa Hikâye: Mazhar, hayatını babasından devraldığı tekstil imparatorluğunu büyütme adımıdır. Bunun için de agresif ve acımasız yöntemler izlemekten çekinmez. Fakat Mazhar'ın yaşadığı trafik kazası birçok şeyi değiştirir. Kaza Mazhar'ın hayata yeniden tutunmasını sağlar. Belki böylece geçmişten bugüne fark etmeden taşıdığı ağır yükten de kurtulabilecektir. Bu değişim tabii ki kolay olmayacaktır. Karşılaştığı yol ayrımında, ailesi önünde bir engel olarak beklemektedir. Mazhar Kozanlı, yaptığı tercihin bedelini ödemek ya da pes etmekle karşı karşıya kalacaktır.

Çıktığı bu yolda yeni dostlar ve mekânlar bulacak, yolu Nur'un gemisi ve tayfasıyla da kesişecektir.

### *Yönetmenin egemen üretim ilişkileri içindeki yeri, sınıfsal koşulları ve ideolojisi*

Marks 1859 yılında Londra'dayken, Marksist yazar Ferdinand Lassalle'a oyunu, *Franz von Sickingen* hakkında yazdığı eleştiri mektubunda, yazarın, karakterleri çağının birer borazanı haline getirerek idealleştirdiğinden söz eder. Lassalle'ı, Schiller yerine karakterlerini tipikleştirmesi için Shakespeare'e başvurmasını önererek eleştirir (Marx, 2006, 68). Althusser'in Balzac ile andığı Aleksandr Soljenitsin hakkındaki övgüsü ise gerçekliğin bütün yaşananlara rağmen yazarın öykülerinde kendisine geçit bulabilmesiyle ilgilidir (Althusser, 2004, 103, 104, 105). Soljenitsin, Stalin ile çatışmayı göze almış ve sosyalist gerçekliğin baskılarına boyun eğmeyip sanatını partinin sözcüsü haline getirmek yerine çoğu kez "Parti" diktatoryası ile karşı karşıya gelerek Sovyet toplumunun tepeden inme sosyalist uygulamalarının yol açtığı ve insan haysiyetini ayaklar altına alan yabancılaştırmış yaşantının somut bütünü olduğu gibi göstermeyi becerebilmiş biridir. Engels'in Balzac ile ilgili eleştirileri de benzer niteliktedir. Balzac, Bourboune hanedanına bağlı ve toprak aristokrasisinin çıkarlarını savunan bir Lejitimist'tir. Böyle olmasına rağmen Engels'e göre İnsanlık Komedyası adlı eseri, kendi sınıfsal yakınlıklarını ve siyasal önyargılarını çiğneyerek soyluların göçmesi gerektiğini görmesi, onları bundan daha iyi bir sonu hak etmeyen kimseler olarak çizmesi ve geleceğin gerçek insanlarını görmüş olması nedeniyle görkemlidir (Engels, 2006, 61). Engels, Margaret Harkness'e yazdığı, yazarın *Şehirli Kız* adlı romanı ile ilgili eleştiri mektubunda, Balzac'a düzdüğü bu övgü sonrası ayrıca şunları söyler: "*Yazarın görüşleri ne denli gizli kalırsa sanat yapısı için o denli iyi olur. Benim sözünü ettiğim gerçeklik, yazarın kendi görüşlerine rağmen kendine geçit bulabilir*" (Engels, 2006, 60). Birbirinden farklı zamanlarda, farklı iki eser hakkında yazdıkları eleştirilerde her iki arkadaş da, yani Marks da Engels de gerçekliğin yazın ile ilişkisi üzerine benzer şeyler düşünmektedir. Lukacs bu nedenle, eleştirmeni ilgilendiren eserde gerçekleşen amaç olduğunu ve bunun yazarın bilinçli amacıyla örtüşmesi gerekmediğine dikkat çeker (Lukacs, 2000, 23). Geçit bulabilen ve yazara rağmen gerçekleşen amaç, iyi bir eserde, yaşantı bilgisi ile örülü olan öyküdür. İşte Balzac İnsanlık Komedyası adlı eserinde soylular topluluğuna karşı görgüsüz burjuvazinin nasıl galip geldiğini anlatırken, bu görüşün çevresine Fransız toplumunun bütün bir tarihini yerleştirir; öyle ki Engels Balzac'tan iktisadi ayrıntılar bakımından bile, zamanın tarihçi, iktisatçı ve istatistikçilerinin tümünden öğrendiklerinden daha fazlasını öğrenmiştir (Engels, 2006, 60). Lenin de benzer şeyleri Tolstoy için söylemiştir. Tolstoy, soylu geçmişine rağmen Rusya'daki dönüşümün çelişkilerini kendi çelişkileri biçiminde eserlerinde göstermeyi becermiş bir yazar olarak görülmelidir. Lenin Tolstoy ile ilgili şöyle düşünür:

...Bu şiddetli protestocu, ateşli suçlamacı ve büyük eleştiricinin yapıtlarında, kendisinin Rusya'yı tehdit eden krizin nedenleri ile bu krizden nasıl çıkılacağı yollarını anlayamamış olduğunu da görürüz ki bu da Avrupa'da eğitim görmüş bir yazarı değil, ancak ataerkil, saf yürekli bir köylüyü belirleyen bir özelliktir. Tolstoy'un feodal polis devletine ve monarşiye karşı mücadelesi, siyaseti yadsımaya dönmüş, onu kötülüğe karşı koymama öğretisine götürmüştür... Resmi kilise ile kavgası ise yani, yeni, incelmış ve arınmış bir zehrin kitlelere akıtılması ile birleşmişti. Toprak üzerinde özel mülkiyete karşı gelişi, onu yaptığı mücadeleyi gerçek düşmana, yani toprak ağalığı ile onun siyasi iktidar aracı olan monarşiye karşı yöneltmeye değil; hayali belirsiz ve kısır yakınmalara doğru götürmüştür (2006, 219).



Lenin'e göre Tolstoy, çarlık rejimi ile birlikte yeşeren kapitalist uygulamaları ve onun özellikle köylü kitleler üzerine açtığı belaları Rusya üzerinden açığa sermeyi becermiş olsa da ideolojisi nedeniyle buradan çıkışı yine soylu geçmişinin kabullerinde aramıştır (Lenin, 2006, 223-232). Althusser bunu, ideolojiler diyalektiğinin kaçınılmaz sonucu olarak görürken (2004, 104-107); Lukacs, neredeyse aynı anlama gelebilecek, dünya görüşü ile ideoloji çelişkisi olarak açıklama eğilimindedir. Lukacs'a göre modern edebiyatta doğalcılıktan yenilikçi akıma kadar uzanan bir süreklilik vardır ve bu belli başlı ideolojik ilkelerin sınırlarını aşmayan bir sürekliliktir (2000, 33).

İdeoloji, yapısal bazı süreçlere atıfta bulunan bir kavramdır aslında. Bu atıf Marksist terminoloji açısından da üç süreci içerir. Kapitalizm, dünyayı meta üretim süreci doğrultusunda yeni bir gerçeklikle inşa etmiştir. Bu gerçeklik, her bir kişinin, meta üretim süreci gereği parçalara ayrılan, yine bu süreç için yeniden bir araya getirilen ve örgensel olmayan bu yeni gerçekliğin içine, uzmanlık alanları ya da işe yarar uzvu doğrultusunda parçalanarak sokuşturulması ile ortaya çıkar. Birinci süreç, bu yeni gerçekliği, yani kapitalist üretim biçimini ve bu biçime bağlı uzmanlaşmaya dayalı düşünme şeklini, meta üretim sürecini sorunsuz bir biçimde sağladığı ölçüde, bazı aksaklıklarına rağmen sonsuz ve en kusursuz sistem olarak gören hâkim ideolojidir. İkinci süreç, inşa edilen bu yeni gerçekliğin sahteliğini ve dolayısıyla bu sahteliği sürekli yeniden üreten, üretim biçiminin ve ilişkilerinin bütünü, içine sokuşturulduğu uzmanlık alanı ve bu alanın düşünce ortamı nedeniyle göremeyen sömürülenleri, mavi ya da beyaz yakalılar denilen topluluğu ve aydın güruhunu içine alan umutsuzluğun ideolojisidir (Kılınc, 2012, 165). Özellikle burjuva aydınları için bu tespit oldukça önemlidir. Çünkü burjuva aydınları kapitalist üretim biçimi ve ilişkilerinin, her türlü çelişkinin, adaletsizliğin ve mutsuzluğun kaynağı olduğunu görse de, onu gelip geçiciliğini anlamayıp, sonsuz bir sistem olarak içselleştirir ve bütün hesaplaşmasını kendi iç dünyasında görür. Lukacs buna da gizil gerçeklik der (2000, 26, 27, 28). İdeolojinin atıfta bulunduğu bu birinci ve ikinci süreç, yanlış ya da sahte bilinç olarak da tarif edilir. Üçüncüsü ise, bütün bu yeni gerçekliğin, kapitalist üretim biçimi ve ilişkilerinin dünyayı örgensel olmayan bir biçimde nasıl parçalara ayırdığını ve insanların da bu parçalı yapının gereği içine sokuşturuldukları dünyanın o parçasının düşünme sürecine nasıl bağımlı kılındığını ve bütünü düşünme sürecinden nasıl yoksun bırakıldığını, bu sistemin de tıpkı diğerleri gibi gelip geçici olduğunu gören, yabancılaşmayı aşma becerisini gösteren ideolojidir ki bu süreçte doğru bilinç olarak işlev görür (Kılınc, 2012, 165).

İşte burada ideoloji ile dünya görüşü arasındaki çelişkinin devreye girdiği söylenebilir. Birinci örnekte Ferdinand Lasselle'in romanında gerçekliğin, yazarın görüşleri nedeniyle kendine geçit bulamadığı söylenir (Marx, 2006, 66, 67, 68). Yazar romanında, bütünü görüp bu bütünü somut ilişkilerini olduğu gibi yansıtan sınıfsal temsillerin tipik örneklerini, öyküsünü inşa etmek üzere kullanmak yerine; olmayan ya da o koşullar içinde yaşaması mümkün olmayan devrimci bir karakteri kendi dünya görüşünün, yani işçi sınıfına ait hayallerinin bir temsili haline getirir. Dolayısıyla Ferdinand Lasselle'in dünya görüşü, ideolojik olarak bütünü görmesini engeller ve yanlış bilinç olarak işlev görür. Oysa Soljenitsin'in ideolojisi doğru bilinç olarak işlev görür; bütünü görmesini sağlar ve yazar, sosyalist gerçekliğin aşırı uygulamaları karşısında ortaya çıkan örgensel olmayan dünyayı eleştirel olarak resmetmeyi becerir. Aynı tespitler Balzac ve Tolstoy için de geçerlidir. Balzac, Lejitimist; Tolstoy ise soylu geçmişinden edindiği duyguların koşullandırdığı

dünya görüşüne rağmen, bütünü, bütün çelişkileri ve gelip geçiciliği ile yansıtmayı becerebilmiş, gerçekliği gösterebilmiştir.

O halde Lukacs'ın söylediği gibi önemli olan, yazarın eserinin temelinde yatan dünya görüşü ya da ideolojidir. Yazarın amacını belirleyen ve belli bir yazının biçiminin temelindeki oluşturu ilke yazarın dünya görüşü ya da ideolojisini gerçekleştirme çabasından ibarettir (Lukacs, 2000, 23). İki arasında diyalektik ilişkidir. Biçim böyle bakılınca biçimsel bir nitelik olmaktan çıkar ve daha çok özün bir parçası, belirli bir özün biçimi olur. Kısaca özü belirleyen yazıda gerçekleşen amaçtır ve bu amaç yazarın ideolojisi ya da dünya görüşünden bağımsız değildir. Biçim ise bu özün bir yansımasıdır (2000, 23). Öyleyse yazarın amacını, dolayısıyla bu amacı şekillendiren dünya görüşünün ve ideolojisinin tespiti şarttır. Bunun için de yazarın ve tabii ki söz konusu olan bir filmse, yönetmenin özgeçmişi yakından incelenmelidir. Burada önemli olan, yeni biçimlerin yeni özlerle ortaya çıkabileceği unutulmaması ve her özün, yani "insan nedir?" sorusuna verilen cevabın Aristoteles'ten bu yana kabul edilen, "politik bir hayvandır" (Aristotle, 2011, 3) önermesinden bağımsız ele alınmamasıdır; yani gerçekliğin eksiltilmemesi! (Lukacs, 2000, 29, 30, 31)

Yavuz Turgul için ilk olarak belki de şu tespitle incelemeye başlamak gerekir: Bülent Tunga Yılmaz'a göre Yavuz Turgul, aktif yönetmenler arasında Yeşilçam geleneğinin belki de tek ve son temsilcisidir (Yılmaz, 2017, 10). O, hemen her filminde hem popüler hem de iyi filmler yapılabileceğini, iyi hikâyeler anlatılabileceğini gösteren bir yönetmendir (2017, 4). Bunun belki de en önemli nedeni, Turgul'un Ertem Eğilmez'in öğrencisi ve şekle, biçime değil de senaryoya dayalı klasik bir sinema anlayışına sahip oluşudur (2017, s. 3), kısaca Arzu Film ekolünden gelişidir (Kadak, 2016, 2). Gazetecilik mezuniyeti sonrası *Ses* dergisinde çalışmaya başlayan Turgul, kendi sözleriyle 1973 yılından itibaren kenarından köşesinden de olsa sinemayla ilgilidir ve 1975 yılında Ertem Eğilmez'in daveti üzerine, sansür senaryoları yazmaya başlayarak Arzu Filme katılır. Turgul'a göre 60'lı, 70'li ve 80'li yılları kapsayan yirmi yıllık süreç, toplumsal değişimlerin arka arkaya geldiği, 68 kuşağının çıkışlarının, 27 Mayıs'tan bugüne kadar oluşan dönüşümlerinin yaşandığı, politik anlamda çok hareketli yıllardır ve sinema üzerinde çok sert bir baskı vardır. Ertem Eğilmez politik gövde gösterilerine hiç yatkın olmayan; Yeşilçam geleneklerini kendi içinde taşıyan, belirli kurallara uygun, belirli yapıların dışına çıkma hevesinde, isteğinde ve bunu kırmaya çalışan insanlardan biridir. Ayrıca solculuk, sendikacılık gibi sosyal olgulara uzaktan bakar. Türk toplumu üzerine daha farklı düşüncelere sahiptir: Asya tipi üretim tarzı gibi değil de göçebe bir toplumun medeniyet kurmaktaki zorlukları ve talan ekonomisi gibi... Zaten politik bir dönem olmasına rağmen politik filmlerin yapıldığı bir dönem değildir ve yapılması da mümkün değildir (Sivas ve Hepkon, 2011, 208, 209, 211, 212).

Belki de bu yüzden Turgul, Ertem Eğilmez'in yanında sadece sinema ve senaryoya özgü şeyler öğrenmiştir ya da öğrenmek istemiştir. Çünkü Turgul, meseleye ideolojik ya da politik anlamda bakıldığında, zamanında savunulan fikirlerin, süreç içinde yavaş yavaş nasıl etkisini yitirdiğini ve o gün söylenen lafların ağırlığının artık belirli bir süre sonra o ağırlıkta olmadığını, bir takım şeylerin eskidiğini ve önemini kalmadığını görmüştür. Ama ona göre bazı şeyler de eskimez. Shakespeare ya da Yunan trajedileri bu eskimeyenlerdendir. Her şey değişir ama insanın kendisinin sahip olduğu ve taş devrinden bu yana gelen ve doğrularıyla yanlışlarıyla insanı insan yapan evrensel değerler değişmemiştir. Shakespeare'i ölümsüz kılan da

krallıklar üzerine değil, insanlık üzerine yazdıklarıdır: Aşk, nefret, kıskançlık, hile, hırs, ihtiras, tutku gibi (Sivas ve Hepkon, 2011, 213). Oysa tarihselleştirme açısından bakıldığında bu insani değerlerin hemen hepsi Shakespeare'de belirli bir zaman ve mekâna, yani Elizabeth dönemine özgüdür ve bu dönemin üretim ilişkilerine uygun tipik karakterlerin yaşayışları ve bu yaşayışın dile yansıtışı, konuşma dili ile düz yazı arasındaki karşıtlıkta somutlaşır (Çapan, 1992, 15, 18, 19, 22). En azından *Yol Ayrımı* filmine dâhil ettiği ve bir röportajında kendiyi ayrılmaz bir bağının olduğunu söylediği Cevat Çapan (Vardan, 2017, 7) öyle düşünür. *Romeo ve Juliet*'in yaşadığı aşk, Elizabeth dönemi son dönemini yaşayan soyluların dayattığı ilişkiler ağının zorunlulukları nedeniyle sonsuzlaşır ki Cemal Süreya'nın da söylediği gibi "her sanatçı gerçeğin çevresinde kendi toplumunun birikmiş algıları ile döner", yani her insan gibi evrensel olarak kendi yiğitliği ile varır (Süreya, 2015, 32) ve Shakespeare de bir anlamda öyle yapmıştır.

Turgul da bu yiğitliği gösterebilmiş bir yönetmendir. Bunu Yeşilçam ve tabii ki Arzu film geleneklerine bağlı bir biçimde yapar. Yılmaz'ın da söylediği gibi Turgul, Ertem Eğilmez, Kartal Tibet, Atıf Yılmaz ve Sinan Çetin tarafından yönetilen, senaryosunu yazdığı ve kötü adamı hep Şener Şen'in oynadığı İlyas Salman'lı ve Kemal Sunal'lı; *Tosun Paşa* (1976), *Sultan* (1978), *Erkek Güzeli Sefil Bilo* (1978), *Banker Bilo* (1980), *Hababam Sınıfı Güle Güle*, *Davaro* (1981), *Çiçek Abbas* (1982) ve *Şekerpare* (1983) komedilerinde; hem yazıp hem de yönettiği *Fahriye Abla* (1984), *Züğürt Ağa* (1985-Nesli Çölgeçen yönetmiştir) ve *Muhsin Bey* (1987) gibi melodram ağırlıklı filmlerinde toplumu, seyircinin gözüne sokmadan ama dokunulabilecek kadar gerçek ve gerçekçi bir biçimde anlatır. *Eşkıya* (1996), *Gönül Yarası* (2004) ve *Kabadayı* (2007) gibi son dönem melodram türü filmlerinde iyilerin, kaybedenlerin, duyarlılığın ve özlemle anılan geçmişin, eski güzel günlerin izlerini sürer. Komedi filmlerinde ise politik ve toplumsal düzenin eleştirisi, bütün komedi unsurlarına rağmen alttan alta, ince bir hüznle hissedilir (Yılmaz, 2017, 3). Belki de bu yüzden Elia Kazan, Muhsin Bey'i, yani bu naif, bağırmandan bir şeyler söylemeye çalışan filmi, Turgul'un sözleriyle "bir de bu toprakların filmi" olmasından kaynaklanan nedenlerle önemsemiş, San Sebastian Film Festivali'ne katılımı için büyük bir çaba sarf etmiş ve film de oradan ödülle dönmüştür (Sancak, 2010, 5).

Turgul'un bu toprakların hikâyelerini, feodal ilişkileri, bu ilişkilerin çelişkilerini komedi bezeli unsurlarla anlatma çabası, aslında biraz da Arzu Film geleneğinin ve tabii ki Ertem Eğilmez etkisinin sonucudur. Özellikle Orta Oyunu türlerinden Kavuklu/Pişekâr ve Hacivat/Karagöz ikililerinin ve tiplerinin *Tosun Paşa*'da olduğu gibi komedinin yanı sıra melodram ağırlıklı filmlerinde bile etkili olduğu görülür (Kadak, 2016, 2). Kısaca, Reha Kadak'ın da söylediği gibi Turgul yerel olandan beslenen, ülkenin doğusunun da batısının da sorunlarını ayrı ayrı çok iyi bilen, sokaktaki insanın nabzından haberdar olan biridir ve filmlerinde, bu haberdar oluşun etkisi oldukça açık bir biçimde görülür (2016, 9). Zaten Turgul, politik ya da ideolojik tavrının sinemaya yansıtılması derken başka türlü filmleri kasteder. Bunlar, sloganist olduğu kadar köklü şeyleri ifade etmekten çok, gündelik halkçılığı içeren ve kahrolsun sömürü ve sömürülenler gibi söylemlerden oluşan filmler değildir. Bu tür filmlerin biraz fazla toplanmış gazı almaya yönelik olduğunu, bu konuda fazla bilinçli olmayan seyirciyi bağırıtmaktan öte bir işe yaramadığını düşünür (Sivas ve Hepkon, 2011, 211, 212). Özellikle Yeşilçam'ın tükenişine doğru sürüklendiği seksen sonrası, Kültür Bakanlığı'nın ve Eurimages'in desteğini alarak kendi öykülerini



anlatma çabasıyla hareket eden; çok kısıtlı bilgileri ile olmadıkları rollere soyunup eleştirmenlere film yapan aydın kisveli yönetmenleri bu kategoride değerlendirir ve eleştirir. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990), Turgul'un bu eleştirisi doğrultusunda çektiği bir filmidir:

...kendi filmlerinden ziyade o zaman, aydın ve halk arasındaki ikilemde kalan, para halktan geldiği için halkın sözünü dinleyen ama aydının istediği şeyi özümseyemeyecek kadar kendisini bilgi anlamında oluşturmamış bir sinema insanı ortaya çıktı. Biraz Haşmet Asilkan tipi insanlardı bunlar. Kütüphanesindeki asıl kitapların önüne başkasını etkilemek için başka kitaplar koyan ya da Sinatra dinlediğini söyleyen insanlar. Bu insanlar ait olmadıkları yerlere soyunmaya başladılar. Eleştirmenlerin kendilerini alkışlamasını istediler (Sivas ve Hepkon, 2011, 226).

Turgul zaten hiçbir zaman kendini bu gruba ait hissetmemiştir ve bu grupla eleştirmenler arasındaki ahbap çavuş ilişkisinin getirilerini önemsememiştir bile. Onun için esas olan yaptığı işin değerli olup olmamasıdır. Örneğin birlikte yaşayan ve pavyonlarda çalışarak para kazanan, gölge oyunundan ödünç aldığı iki tiplikle öyküsünü ördüğü ve alegorik bir anlatıya sahip olduğunu söylenebilecek *Gölge Oyunu* (1993) filmi, tıpkı *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* ve *Züğürt Ağa* gibi hiç iş yapmaz (Sivas ve Hepkon, 2011, 227, 228). Yavuz Turgul aslında *Gölge Oyunu*'ndaki gibi denemeleri sever. *Av Mevsimi* (2010) polisiye-gerilim türünde, biraz da kara film özelliklerini içinde barındıran bir denemedir ve Şener Şen-Cem Yılmaz ikilisi sayesinde oldukça başarılı da olur.

Turgul'u popüler kılan ve belki de Yeşilçam geleneğini sürdürmesini; hem iyi film yaparak hem de gişe yapılabileceğini göstermesini sağlayan filmi kuşkusuz, *Eşkiya*'dır. Türk sinemasının yeniden doğuşu olarak adlandırılan bu film, 1996 yılında gösterime girdiğinde boş olan sinema salonları dolmaya başlar (Kadak, 2016, 6). Filmde Turgul İstanbul'un keşmekeşi içine düşen eski bir eşkiyanın, kendisini gammazlayarak hapse girmesine neden olan arkadaşı Berfo tarafından kaçırılan aşkını ararken; dostluk kurduğu Cumali nedeniyle, aşkından vazgeçip başını belaya sokuşunu ve polise yakalanmamak, tekrar hapse düşmemek için ölmeyi göze almasını anlatır. Ancak bir anlamda da zamanı geçmiş bir *Don Kişot*'un feodal ilişkilerin vicdani ilişkilerinden çıkıp modern dünyanın rasyonel ağı içerisinde nasıl yok olup gittiğini, daha doğrusu yok olup gitmek zorunda kaldığını anlatır tıpkı Cervantes gibi ama öykü Türkçedir. Turgul'un bu filmi bu yüzden biraz modernite eleştirisidir ve romantiktir (Wayne, 2011, 109-115). Çünkü yapısal değildir. Bu eleştiri karşısında; yani moderniteye karşı tavrının romantik bir heyecan içerip içermediği sorusu karşısında yönetmen ise şunları söylemiştir ki bu cevap aynı zamanda Turgul'un dünya görüşü ile ideolojisi arasındaki çelişkiyi ve bu çelişki doğrultusunda şekillenen son filmi *Yol Ayrımı*'nda (2017) gerçekleşen amacı anlamayı kolaylaştıracak niteliktedir. Söylediklerinin hiçbir yerinde somut üretim biçiminin geldiği son nokta ve bu biçimin dayattığı karmaşık ve sürekli yenilenir gibi görünen ilişkiler ağı yoktur. Yerine soyut modernite eleştirisi vardır:

...modernitenin sefaleti üzerinden oluşturulmuş bir eleştiri var. Modernitenin dünyanın başına getirdiği felaketler üzerine oluşturulmuş bir şey bu. Derebeyliği savunmuyor kimse. Rilke'nin Duino Ağıtları'nı okuyun, dünyanın gelmiş geçmiş en büyük şairlerinden biri. Modernizmin karşısında. Niye? Tektipleştirme, aynı şeyi düşünme, kategorize haline gelme, sınıflara ayırma... Hastane, hapishane, okul düzeni hepsi modernitenin armağanı. Gediz Akdeniz'in Zuhur diye bir kitabı var, onu okuyun. Çok güzel bir kitap. Orada moderniteyle birlikte, son zamanlarda benim kafamı çok meşgul eden bir şey var: Tahmin edilemez duyarlı insan davranışları üzerine görüşler... Modernitenin asıl

sorunu diktatöryeldir, tektipleştirerek insanları aynı şekilde düşünmeye mahkûm eden, bu nedenden dolayı yaptığımız her şeyi tahmin edip simüle edilmiş sözde isyan hareketleri çıkarmaktır. Bütün bunları sadece kontrol altına alabilmek için yapıyorlar. Modernitenin bize getirdiği tek şey var: Kontrol. Sizin etrafınızı çeviriyor, her türlü davranışınızı biliyor. Her türlü simülasyonla davranışınızı bir yerden başka bir yere değiştirebiliyor. Dünyanın başına gelen en büyük felaketlerin başında globalizm var. Arap yarımadasının hareketleri altında yatan şey ne? Niye birden bütün bunlar ortaya çıktı? Ne oluyor dünyaya? Neden her şey yeniden şekilleniyor? Neden Afrika yeniden şekilleniyor? (Sivas ve Hepkon, 2011, 230, 231)

Marksist kuram açısından bu soruların doğru bir biçimde cevaplanabilmesi, dünya görüşü ile ideoloji arasındaki çelişkinin giderilebilmesine bağlıdır. Turgul açısından bu çelişkinin ortadan kaldırılabildiğini söylemek çok da kolay değildir. Yaşanılan sorunların farkındadır Turgul. Bu sorunların moderniteden kaynaklandığını düşünür; ancak modernitenin temel çelişkisinin kapitalist üretim biçimi ve onun koşullandırdığı yaşama şekli olduğunu görmezden gelir. İçine işlemiş olan sınırsız sermaye güdüsüne dayalı ilişkiler yumağı içinde, bu ilişkilerden ve bu ilişkilerden kaynaklanan sorunlardan kurtuluşun ancak kapitalizmin ortadan kalmasıyla mümkün olacağına dair Marksist okumaya uzaktır. Dolayısıyla dünya görüşü açısından modernitenin ve dolayısıyla onu koşullandıran kapitalizmin yarattığı insani sorunları görse de bu sorunlardan çıkış ve bu sorunların tarihselliği konusunda umutsuzdur ve ideolojik olarak, bu ezeli ve ebedi sorunlarla kendi iç dünyasında hesaplaşmayı tercih eden bir yanlış bilinç içerisinde eylemektedir.

#### *Filmin Üretildiği Üretim Koşulları ve Üretim Biçimi*

Sinema, öbür sanat dalları ile karşılaştırıldığında yapım, dağıtım ve gösterim gibi farklı süreçlerin oldukça iyi bir biçimde planlanmasını gerekli kılan yapısı nedeniyle hem daha kolektif hem de daha fazla para gerektiren bir iştir. Bir filmin gösterime girebilmesi için gerekli üretim biçimi ve bu biçimin dayattığı ilişkiler, belirli bir zamanın ve mekânın koşullarından münezzeh değildir ve belki de bu nedenle ülkeden ülkeye değişiklik gösterir. Sinema söz konusu olduğunda, alt yapısal zorunlulukların; yani bir filmin üretim biçimi ve koşullarının o filmin içeriği ve biçimi üzerinde etkili olduğu ve bir filmin yapılma biçiminin de yönetmenin tercihi ve dolayısıyla, sahip olduğu ideolojisi ile yakından ilişkili olabileceği gözden kaçırılmamalıdır. Kısaca, bir filmin yapım, dağıtım ve gösterim süreci ister istemez filmin içeriği ve biçimi üzerinde etkilidir ve herhangi bir filmin yapım, dağıtım ve gösterim süreci yönetmenin tercihleri ile belirlenir. Örneğin bir yönetmen, birinci sinema koşulları içinde film üretiyorsa bu, onun kendi tercihidir ki bu tercihi belirleyen onun ideolojisi ve dünya görüşü arasındaki diyalektik ilişkidir. Bu tercih aynı zamanda, filmin içeriğini ve bu içeriğin zorunlu kıldığı biçimi de etkileyecektir. Yahut bir yönetmen ikinci sinema koşulları içerisinde (bu koşulları oluşturan birinci sinemaya alternatif biçimde ülke sinemalarını korumaya yönelik Avrupa ölçeğinde ve ülkelerin özel kültürel birikimlerine dayanan erken ve geç modern sinema içinde) film yapıyor olabilir. Bu tercih de yönetmenin dünya görüşü ve ideolojisi ile ilgilidir ve belirli bir içerik ve biçimde film yapmayı beraberinde getirir. Bu örnekleri Latin Amerika'nın tarihsel koşulları içerisinde ortaya çıkan ve ilk defa, yönetmenliğini Fernando Solanas ve Octavio Gettino'nun yaptıkları *Fırınların Saati* (1968) adlı filmle birlikte adını koydukları üçüncü sinema için de vermek mümkündür.

Ancak birinci, ikinci ya da üçüncü sinemanın alt yapısal koşulları içerisinde üretilen bir filmin, bu koşulların zorunlu bir biçimde dayattığı içerik ve biçimle ortaya

çıkacağı gibi kaba bir değerlendirme politik eleştiri açısından yanlış olur. Yüksek ya da düşük bütçeli bir filmi, kendi yapım koşulları içerisinde değerlendirmek ve sonrasında da bu koşulların metalaştırıcı dayatmalarını aşım aşımına bakmak gerekecektir ki söylenildiği gibi asıl olan eserde gerçekleşen amaçtır. Kısaca her festival filmi politik değildir. Festival için yapılmış olması, onu somut bütünü özgün bir biçimle yansıtan bir film yapmaz ya da tecimsel amaçla üretilen bir filmi ön yargılı bir biçimde değerlendirip yok sayarak, politik eleştirinin nesnesi haline getirmekten kaçınmamak gerekir.

Yavuz Turgul da benzer düşünceleri savunur. Onun için de iyi film ya da kötü film vardır. Nasıl resim ile ilgili ticari ya da sanatsal diye bir ayırım yapılmıyorsa sinema içinde böyle bir ayırım yapılmamalıdır. Bir filmin yüksek sayıda izleyiciye ulaşması o filmin kötü olduğu anlamına gelmediği gibi, herhangi bir sanat filminin de ancak sınırlı sayıda seyirciyle buluşabileceğini düşünmek doğru değildir. Bu tamamen Avrupa'nın kendi sinemasını, Amerikan sinemasının baskısından kurtarmak için uydurduğu bir ikilemdir (Sivas ve Hepkon, 2011, 223, 224, 225). Düşündüğü gibi de film yapmıştır Turgul. Onun için asıl olan hikâyedir ve anlattığı hikâyeye, komedi ya da bilim kurgu, her türde olabilir. Belki de bu yüzden Turgul hem popüler hem de iyi öyküler yazılıp iyi filmler yapılabileceğini gösteren nadir yönetmenlerden biridir (2011, s.219). Küçük yaşlardan beri hikâyeye yazmayı seven biri olarak (Vardan, 2017, 6) içindeki çocuğu mutlu edecek filmler yapmayı becerebilmiştir (Sancak, 2010, 1, 4). Ancak bu öyküler derinlikli ve entelektüel içeriği yoğun olmayan, aksine daha çok olay örgüsünün kolay anlaşıldığı, mesajının seyirciye doğrudan ulaştığı ve dram ile birlikte komedi unsurlarının da yer aldığı filmler çıkarır ortaya. Kısaca, komedi ya da melodramları ile Turgul klasik Türk sineması içinde, ustası Ertem Eğilmez geleneğinin yaşayan en önemli temsilcisidir (Yılmaz, 2017, 3) ve bu gelenek zaman zaman aksi olsa da onun seyredilir ve her defasında seyircisini beklenti içine sokan filmler yapabilmesini kolaylaştırmıştır. Her ne kadar bu gelenek başlangıçta zorlukla ve imkânsızlıklar içinde film yapmaya, maliyetini kurtarabilmesi için 4-5 hafta içinde bitirilmesi gereken, hızın çok önemli olduğu ve teknik olarak 'vasat' filmlerin ortaya çıkmasına neden olsa da seyirci ile ilişkisi açısından Turgul'a çok önemli katkılar sağlamıştır (Sivas ve Hepkon, 2011, 209, 210, 211). Filmleri, Münir Özkul, Adile Naşit, İlyas Salman, Kemal Sunal, Şener Şen, Türkan Şoray, Tarık Tarcan, Müjde Ar, Uğur Yücel, Meltem Cumbul, Cem Yılmaz ve daha benzer kimi popüler kimi yıldız birçok isim ve yine Eğilmez eğitiminin kazandırdığı yerel, tanıdık ve nitelikli senaryoları sayesinde teknik olarak çok kısa sürede kotarıldığı için vasat olarak görülse de kendine özgü oldukça kalabalık bir seyirci kitlesi yaratır (Kadak, 2016, 7).

Ayrıca bunların yanı sıra Turgul, tıpkı *Muhsin Bey* filmi örneğinde olduğu gibi Ertem Eğilmez'in referansı ile farklı yapımcıların desteğini alma fırsatı da bulur (Sancak, 2010, 2). Bu gibi fırsatları çok iyi kullanan yönetmen bir taraftan da 1980 sonrası Türk sinemasında yaşanan kriz nedeniyle önce metin yazarı olarak çalışmaya başladığı sonra ise yaratıcı yönetmeni olduğu ajans Manajans Thompson'da ve 1993 sonrası da Bill Bernbach ve Jeffi Medina ile birlikte kurdukları Medina/Turgul DDB'de reklam işleri ile uğraştığı için yapımcı ve para bulma işinde zorlanmak bir yana belki de bu yüzden senaryo yazımı konusunda oldukça seçici ve keyfi davranabilmiştir.

Muhsin Bey filmi sırasında yine ben iki iş yapıyordum, bir taraftan reklam, yani bir ay gibi bir süre içerisinde çekmek zorunda kaldık filmi. Çok zor bir film oldu benim için Muhsin Bey. Bir kere çok uzun yazmışım, uzun yazdığım için de bir türlü bitmiyordu

film ve daha sonra kısaltmak zorunda kaldım... Öte yandan Muhsin Bey filmi tipik bir Yeşilçam yapısı içindedir. Tipik Yeşilçam derken şunu kastediyorum, siz bu filmleri yaparken, oturup da geleceğini, size getireceği itibarı, bundan alacağınız ödülleri, yani şunları bunları hiç bir şey düşünmezsiniz. Bir film vardır, bir öykü vardır, arkadaşlarınızı alır gider çekersiniz ve teslim edersiniz o filmi. Ondandır, zaten o anlamda, o filmin devamıyla ilgili olarak da çok fazla umut vadeden dönemler yaşamadık biz. Yani hemen arkasından film vizyona çıktıktan sonra, çok az seyirci izledi, hiç kimsenin haberi olmadığı film den. Yanlış hatırlamıyorsam, Cannes film festivaliydi, bütün yönetmenler festivale gitmişti, bir ya da iki tane yazı çıktı filmle ilgili olarak, Mayıs ayına yakın bir dönemde girdi, sinemalar bomboştur. Zaten sinemaların çöktüğü bir dönem (Sancak, 2010, s.4).

Turgul, gerçekten de ödül düşünmez (Sivas ve Hepkon, 2011, 216, 217, 233) ama *Muhsin Bey* de (24. Antalya Film Festivali'nde En İyi Film, En İyi Senaryo, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu vb... ödülleri) dâhil olmak üzere kimi zaman senaryosunu yazdığı kimi zaman da yönettiği birçok film, ulusal ve uluslararası film festivalinden ödülle döner. Örneğin senaryosunu yazdığı *Çiçek Abbas* (1982), 19. Antalya Film Festivali'nden En İyi Senaryo ödülünü alır. 1983 yılında Nesli Çölgeçen'in yönettiği ve senaryosunu yazdığı *Züğürt Ağa* filmi de 23. Antalya Film Festivali'nden En İyi Senaryo, İstanbul Film Festivali'nden En İyi Film ödülü ile döner. Benzer biçimde *Gölge Oyunu* da 30. Antalya Film Festivali'nden En İyi Senaryo ödülü ile ödüllendirilir. Ardından *Eşkiya* (1996), *Gönül Yarası* (2004), *Kabadayı* (2007) ve *Av Mevsimi* (2010) filmlerini yapar ve bu filmlerin bazıları yine ulusal ve uluslararası festivallerden ödül alır.

Bu ödüllü film serüveni, *Eşkiya* ile birlikte Yeşilçam geleneğinden de bir kopuşu beraberinde getirir. Yeşilçam'ın kısmen ticari ancak oldukça irrasyonel olarak nitelendirilebilecek kolektif yapım, dağıtım ve gösterim sürecinin dışına çıktığı görülür. Turgul'un film yapma biçimi, popülerliğinin ve reklam dünyasındaki yaratıcı filmlerinin getirisi ile birlikte giderek profesyonelleşir. *Eşkiya*, Artcam International (England), Filma-Cass (Turkey) ve Geopoly (Georgia) gibi yerli ve yabancı ortaklı ile yapılır; dağıtımını K Film (France), Warner Brothers (Turkey) ve Constantin Film (Germany) gibi uluslararası şirketler aracılığıyla sağlar ve birçok ülkede gösterim şansı ve seyirci bulur. *Gönül Yarası* (2004) yine benzer biçimde Filma-Cass (Turkey) ve Most Production (England) gibi yerli ve yabancı ortaklığı ile yapılan bir filmidir. Yönetmenliğini Ömer Vargı'nın yaptığı *Kabadayı* (2007) Fida Film (Turkey) ve Filma-Cass (Turkey) yapımı bir film, dağıtımını uluslararası bir şirket olan Maxximum Film und Kunst GmbH yapar ve birçok Avrupa ülkesinde de gösterime girer. *Av Mevsimi* (2010) de Pro Film ve Fida Film ortaklığı ile yapılır ve filmin dağıtımını da Warner Brothers üstlenir.

Bu arada Turgul, 90'ların ikinci yarısında oldukça etkili olan televizyon dizilerinde; önce *Süper Baba* ardında da *İkinci Bahar* ile kendini gösterir ve ilk haftalarda izlenme oranı açısından tatmin etmese de ilerleyen haftalarda iki dizi de reyting rekorları kırar (Turgul, 2016, 5). Bütün bunlar Yeşilçam geleneğinden gelen bir yönetmenin, bu geleneğin sinema salonlarından da görüldüğü üzere kendini her anlamda tüketmiş olduğunu çok iyi okuması ve istediği düzende çalışabilmenin imkânlarını yaratabilmesi ile ilgili girişimlerdir. Turgul'un kendi sözleri ile;

Yeşilçam kendi döneminin trendleriyle baş edemedi: Seyircinin televizyona dönmesi, eve kapanması, terör, sokağa çıkmama, ekonomik sıkıntılar... Türk sineması, halk sineması olarak da adlandırılmıştır. Bunun bir örneği Hint sinemasıdır, bir örneği de Amerikan sinemasıdır. Yoğun olarak seyirci ile ilişkiye girmiş sinemalardır bunlar. Bu yüksek yoğunluktaki ilişki, çok sağlam ekonomik temellere yaslı olmadığı sürece



dışarıdan gelen etkilere çok açıktı ve çok kırılğan bir yapıya sahipti. Çok ani olan televizyon darbesi, Türk sinemasını seks filmlerine itti ve arkasından başka şeyler de geldi. Ayrıca Yeşilçam kendini yenilemeyen, durmadan kendini tekrar eden bir yapıya sahipti... Türk sinemasında sermaye yoktu. Sermayenin olmadığı yerde bu iş nasıl yapılıyordu? Seyirciden ve işletmelerden gelen para vardı. İşletmelerden gelen para da senet olarak geliyordu. Senetler kırdırılıyordu. Kırdırılan senetlerden gelen paranın büyük bir kısmı starlara gidiyordu. Star sisteminin hâkim olduğu bir yerde ucuza yazılan senaryolar, ucuza girilen mekânlar, son derece kötü koşullar içerisinde figüranlarla ve kötü oyuncularla çekilmiş filmler Yeşilçam'ı bir noktaya getirdi ve ondan sonra iflas etti... (Sivas ve Hepkon, 211, s.225)

Dolayısıyla Turgul, artık Yeşilçam geleneği ile değil belirli bir matematiğe sahip, yıldız oyuncularla örülü, seyirci ile ilişkisi düşünülmüş ve bu doğrultu da oldukça fazla kopya ile gösterime girilmesini kolaylaştıracak oldukça profesyonel bir yapım, dağıtım ve gösterim süreci içerisinde çalışan ticari sinemanın (Hollywood) hegemonyası doğrultusunda şekillenen filmler yapmaya doğru evrilmiştir. *Yol Ayrımı* (2017) filmi de *Eşkiya* (1997) sonrası sürecin bir ürünüdür. Yapımcılığı, Erol Avcı'nın sahip olduğu ve birçok yerli dizinin, popüler reklamın ve filmin içinden çıktığı TMC Film tarafından yapılır. Filmin dağıtımını ise United International Pictures üstlenir. Bütün bunlar Turgul'un da söylediği gibi bir filmin iyi ya da kötü olması için birer gerekçe değildir (Sivas ve Hepkon, 2011, 224, 225) kuşkusuz; ancak çoğu zaman bu koşullar filmin amacını etkiler hale gelebilir.

#### *Filmin Öyküsünde ve Karakterlerinde Bütünlük ve Tipiklik*

Bülent Tunga Yılmaz'a göre *Yol Ayrımı* maalesef Turgul-Şen ortaklığının başarılı işlerinden biri olmadığı gibi, Turgul gibi usta bir yönetmenin elinden çıkmış olması, yaşlı ve genç kuşağın önemli oyuncularının oyunculukları sayesinde izleniyor olması, sinemadan iyi bir film seyretmiş olarak çıkmış olmanın tatmini için de yeterli değildir (2017, 5). Aslında bu eleştiri biraz daha genişletilirse şu cümleler eklenebilir: *Yol Ayrımı* tamamen kör göze parmak ilerleyen (Albayrak, 2017, 8) bir film ve Turgul, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmi ile eleştirdiği, seksen sonrası ortaya çıkan, entelektüel yoksunluk içinde, başarıya aç ve politik açıdan bakıldığında da filmlerinde günlük sloganlar atmaktan öte geçemeyen yönetmenler gibi davranmış görünüyor biraz.

Cemal Süreya, Şubat 1967'de Papirüste yazdığı 'Güdümlü Eleştiriden Mekanik Eleştiriye' adlı başyazısında, hala sanat kavramının yanına üretim kavramını birdenbire oturtmaktan zevk duyan eleştirmenlerin eksik olmadığını; birçok yoldaşın şematik ve yapmacıklarla dolu bir "Parti" sanatıyla yetindiğini, bu sanatın basit, kof, eksik ve afiş sanatı olduğunu söyler ve şair Aragon'dan şu alıntıyı ekler cümlelerinin ardına: "*Bütün zenginliği ile hayat, işte Parti sanatının konusu*" (Süreya, 2015, 42-44). Marks'ın ve Engels'in Balzac'ta; Althusser'in Balzac'a benzettiği Soljenitsin'de, Lenin'in Tolstoy'da ve hatta yine Marks'ın arkadaşı Ferdinand Lassalle'a yazdığı mektupta tipikleştirme becerisi nedeniyle övdüğü Shakespeare'de ve Lukacs'ın Dostoyevski ile Thomas Man'de bulunduğu zenginlik de bu olsa gerek.

Yine Lukacs, klasik romana atıfta bulunarak açıklamaya çalıştığı yönteminde, bütün zenginliği ile hayatı işlemenin ancak somut bütünü yansıtabilmeyle mümkün olduğunu dile getirir (2000, 105-155). Somut bütün gerçeğin özgün kategorisidir (Lukacs, 1998, 65) ve Marks'a göre de somut bütünü oluşturan şey o toplumun üretim ilişkileridir (2007, 108, 109). Bu ilişkilerin yansıtılmasının istenmesi ve sanatı üretim ilişkileri ile değerlendirilmesi sanat eserinde bir tür bilimsel bilgi



arayışı gibi algılanıyor olabilir. Oysa aranan, yanlış bilinç olarak adlandırılan ideolojilerin bütün çıplaklığı ile sızdığı gerçeğin çelişkilerle dolu bilgisidir. Bu çelişkiler sonsuz gibi algılanan insani değerlerin belirli bir zaman ve mekânda trajik olanın ortaya çıkışını kolaylaştıracak ve hatta bunların ortaya çıkışının asıl koşulları olarak işlev kazanacaktır. Bu yöntemini biraz da Marks'ın ve Engels'in tipikleştirme becerisi doğrultusunda yaptıkları yazar ve roman eleştirilerini dikkate alarak inşa eder Lukacs. Bir eleştirmen açısından oldukça işe yarar iki kavram öne sürer: Bütünlük ve tipiklik.

Bütünlük ve tipikliği tanımlamak gerekirse eğer, bütünlük var olan üretim ilişkilerinin küçük bir evreninin yaratılabilmesidir aslında. Tipiklik ise bu küçük evrenin üretim ilişkileri içinde eyleyen karakterler ile inşa edilmesi, bu karakterlerin ne eksik ne fazla somut bütünü tanımlayan zaman ve mekânın üretim ilişkileri içinde nasılsalar öyle gösterilmesidir. Böylece bir dönemin en önemli toplumsal, ahlaki ve tinsel çelişkileri, tipik durumlar içinde eyleyen tipik karakterlerin birbiri ile diyalektik ilişkileri sayesinde yansıtılabilir (Aktaran: Wayne, 2011, 51, 54). Ayrıca gerçekliğin eksiltilmesi engellenir; karakterlerin, yansıttıkları üretim ilişkileri içindeki yerleri ile aynı biçimde resmedilmesi; fiziki, psikolojik ve toplumsal yönleriyle bir bütün olarak algılanması sağlanır. Aksi durumda, çevresi ne kadar doğalcı bir biçimde resmedilirse resmedilsin soyut gizilliğin içine hapsolmuş, perspektif yoksunu, psikopatolojik ve zaman zaman da çağının borazanı haline gelmiş, sloganist karakterler çıkar ortaya. Olmayan durumları, olmayan ilişkiler içinde yansıtan. Yani, kendi içinde kendi iç dünyasında kaybolmuş karakterler de, dış dünyayı değiştirmeye yönelik eyleyen ve slogan atan karakterler de soyut gizilliğin ürünüdür. Soyut gizillik insanın hayal ya da düşünce dünyasına özgü sonsuz olanakları ifade eder. Somut gizillik ise bunların hangisinin hayata geçirip geçirilemeyeceği ile ilgili uygulama ve bunun zamanlamasını bilmekle ilgilidir (Lukacs, 2000, 26-29). Yazarın ideolojisi ve dünya görüşü arasındaki diyalektik ilişkinin bir yansımasıdır aynı zamanda bütün bunlar. Örneğin Edward Said'in Proust ve Mahler dönemine ait soylu geçmişi ile andığı Visconti, *Leopar* filminde bir yanda İtalya özelinde yaşanan Kuzey-Güney savaşı sonrası burjuvazinin iktidara gelişini anlatırken; öbür yanda da kendi gibilerin nasıl göçüp gittiğini Burt Lancaster'ın canlandığı Prens Salina özelinde öyle bir anlatır ki Prens yeğeni Tancredi'nin zengin bir tüccarın kızı olan nişanlısı Angelica'ya duyduğu aşkı kalbine gömmesi gerektiğini bilir. Üstelik Angelica da Prens'e âşıkken (Said, 2008, 108-124). Zamanı geçmiş bir soylunun isteğinin o koşullar içerisinde hayata geçirilmesinin artık imkânı yoktur, leopardların yerini sırtlanlar almıştır. Burjuvaziyi bütün asaleti ile parlayan soyluların karşısında hiçbir şey değişmesin diye her şeyi değiştiren kabalıklarıyla gösteren Visconti bütün kalbiyle Prens'in yanındadır. Ancak soyut gizillik alanında kendi isteklerinin dayanılmaz zorlamasıyla hareket etmek yerine bu isteklerin nasıl hayata geçebileceğini ya da geçmeyeceğini görür; onları somut gizillik alanına çeker ve Salinalı Prens ile birlikte, bütün öbür karakterleri, bütünlük içinde tipikleştirir. Yani Marks'ın sözleri ödünç alınırsa eğer Shakespeareleştirme becerisini gösterir. Tıpkı *Romeo ve Juliet*'teki ya da onun çağdaş yorumu 1960 yapımı müzikal türü örneği *Batı Yakası Hikayesi*'ndeki (West Side Story) gibi.

Eğer soyut gizillik alanına saplanıp kalırsa herhangi bir yazar ya da yönetmen, dış gerçeklikle bağı kopmuş, toplumsal yanı eksik ve kendi içine kapanmış karakterler çıkar ortaya. Doğalcı bir biçimde resmedilen fizik çevre ise somut bütünün bir parçası

olmak yerine, ön plana çıkarılan ve psikopatolojik belirtiler gösteren karakterin içsel bunalımının tamamlayıcısı olmaktan öteye geçmez ve bu karakter, çağın en önemli temsili olarak genelleştirilir. Bu karakterin yaşadığı yıkıntılarla dolu dünya ise bütün görüntüsü ile gerçekliğin ta kendisi haline getirilir. Oysa bu tür karakterler de onların yıkıntılarla dolu dünyası da, belirli bir zaman ve mekânın sadece bir parçasıdır ve bütünü temsil etmez. Soyut gizlilik alanına saplanıp kalan herhangi bir yazar ya da yönetmenin ideolojik saplantıları ile ilişkili eksik okumalarına bağlı bir başka sorunu ise yine benzer bir eğilimle, herhangi bir karakterin o zaman ve mekânın bütününden kopararak hayali bir biçimde resmetmesi ve idealize etmesidir. Marks'ın Ferdinand Lassalle'a mektubunda *Franz von Sickingen* adlı oyunun başkarakterleri Sickingen ve Hutten hakkında yazdığı eleştiride söylediği gibi, karakterleri Shakespeareleştirmek yerine Schillerleştirmeyi, yani onları çağının borazanı haline getirmeyi tercih etmek sosyalist ideolojinin en büyük kusurudur (Marx, Engels ve Lenin, 2006, 66, 67, 68). Engels de aynı oyun ile ilgili benzer eleştiriler de bulunur ve Shakespeareleştirmenin hayatın ta kendisi olduğunu düşünür:

İdeal ona karşısına gerçekçi olanı, Schiller karşısında Shakespeare'i unutmamaya dayanan kendi dram sanatı görüşüme göre, o günkü harika renkli pleb toplum çevresinin dahil edilişi, ayrıca oyunun canlı hale getirilmesi bakımından bambaşka bir malzeme, sahnenin ön planında yer alan soyluların ulusal hareketine paha biçilmez bir arka plan sağlamış ve bu hareketi gün ışığına çıkarmış olacaktı. Feodal bağların bu çözülme çağında ne harika çizilmiş karakter tasvirleri çıkabilirdi ortaya; peş parasız sürten krallar, ekmeğe muhtaç paralı askerler, her çeşit maceracı bu tür bir tarihsel oyunda Shakespeare'dekinden bile daha etkili olacak Falstaff'ımsı arka plan! (Marx, Engels ve Lenin, 2006, s.72)

Sosyalist bir okuma yapıldığı ya da burjuva eleştirisi olarak görülmesi gerektiği yönündeki nitelendirmelere rağmen (Vardan, 2017, 3) sözü edildiği gibi bir zengin arka plandan yoksundur *Yol Ayrımı* (2017) filmi. Tam tersine yönetmenin düşleriyle yoğrulmuş karakterlerin idealleştirilmesi söz konusudur ve gerçek hayatta hiçbir karşılığı yoktur. Dolayısıyla film, kudretli ve bu kudreti ayakta tutan acımasız karakteri özellikleri ile Mazhar'ın (Şener Şen) geçirdiği kaza sonucu birlikte bambaşka bir insan haline gelmesini (baht dönüşü); yaşadığı acımasız dünyanın farkına vararak, yıllarca çalıştırdığı işçilerin artı değerinden ve iş dünyasındaki acımasız ayak oyunlarından edindiği zenginliği, işçilerden oluşan bir kurula ve tabii ki işçilerine dağıtmayı göze almasını; bunun karşısında da kendisini bir tımarhaneye kapatarak durdurmaya karar veren bütün ailesini karşına almasını içeren bir anlık değişimini (Son model volvo marka arabası ile yaptığı ölümcül kazadan doktorunun söylediği gibi arabasının sağlamlığı nedeniyle kurtulduğu sahne, baht dönüşümü olarak işlev görür) kendine esas alır ve bu yönüyle birinci sinemaya özgü bir kahraman öyküsü haline gelir. Mazhar'daki bu dramatik değişim, yönetmenin de söylediği gibi tıbbi olarak mümkün olabilir (Vardan, 2017, 3) ancak onun vicdanını rahatlatmak üzere giriştiği hiçbir eylemin toplumsal zemini yoktur ve yönetmen böyle bir zemin oluşmasını diye de neredeyse elinde geleni yapar. Örneğin 1800'lerde meydana gelen ve anlamlı olan makine kırıcılığı (ludizm) gibi provokatif işçi eylemlerine atıfta bulunmak üzere inşa ettiği Emine'nin (Nihal Yalçın-İşçi) hayatı (Albayrak, 2017, 7) ve değişimden sonra Mazhar'ın bu hayata dokunuşu oldukça ütöpiktir. Mazhar'ın kendi önündeki dikiş makinasını kırdığı için işten attığı Emine'nin haykırışlarını kazadan sonra kazandığı vicdani duyarlılıkla birlikte duymaya başlaması ve onu bulup kendini affettirmek için elinden geleni yapması, Schillervari bir romantikliği içinde barındırır. Oysa Mazhar'ın değişmeden az önce son model volvosu ile fabrikasından

çıkarken önüne atılanlar arasında sadece Emine yoktur. Emine'ye destek verdiği için atılan öbür işçiler film boyunca Mazhar'ın referans çerçevesi içerisinde yer almaz.

Emine'nin önündeki dikiş makinasını kırışı gibi attığı sloganlar da miadını doldurmuş 1800'lerin komün hareketlerine özgüdür. Emine, bugünün ve ülkesinin işçi dili ile konuşmaz. Hiçbir sözcüğü Türkçe değildir. Yani hemen bütün karakterler gibi Emine de aslında Mazhar'ı anlamak, onun kahramanca giriştiği mücadele biçimlensin diye vardır ve derinlemesine düşünülmemiştir. Bu nedenle doğalcı bir biçimde resmedilmiş mekânlar içinde bütünlüğü inşa ederek eyler gibi gözükse, tipik temsiller, bu temsillerin içinde şekillendiği mekânlar ve bu mekânlardaki ilişkilerin tamamı kurmacadır ve Mazhar'ın psikodramatik değişimini anlamlandırmanın bir aracı olarak işlev görür. Dolayısıyla gerçek yaşam ile ilişkisi olmayan ama ondan yararlanan birinci sinemaya özgü bir şekillendirme söz konusudur. Karakterler, onların temsil ettiği toplumsal sınıflar, bu sınıfların içinde eylediği mekânlar ve bu mekânlarda şekillenen hemen bütün ilişkiler sahtedir ve sadece Mazhar'ın öyküsüne hizmet etmek için vardır. Nur'un Gemisi adlı kafe, bu kafenin ve orada çalışanların, emekçilerin, işçilerin, düşkünlerin savunucusu Avukat Nur (Tilbe Saran), kafedeki kör kitapçı ve bir bilen olarak yönetmen yerine tavsiye ettiği kitaplar, bisiklet ve kapıdaki köpek. Bunların hemen hepsi yönetmenin görmek istedikleri ve Mazhar idealleştirilmesi için gereklidir. Mazhar'ın Emine'yi evine kadar takip ettiği sahnede sokak eylemlerinin tam ortasında gaz bombalarına maruz kalışı ise doğalcı, dolayısıyla sözde gerçekçi bir biçimde resmedilmek istenen filmin, gezi eylemleri gibi toplumsal sorunlara gönderme yapan kandırmacalardan biridir ya da yönetmen klasik dramaya özgü filmini zorla politik bir bağlama oturmaya çalışıyor gibidir. Oysa gerçek politik bağlam başkadır. Gezi eylemlerinin lümpen yönsemesi ve bu lümpenliğin arkasına gizlenenler düşünüldüğünde bunu, anlamak kolaylaşır. Garaudy'nin söylediği gibi, aslında zenginlerin bütün kibir ve havalara rağmen çaresizlerin isyanına arka çıkışlarının niyeti ve bu isyanın nihai hedefleri konusunda, isyana teşvik edilenlerin bilinçlendirilmesinin gerekli olduğu bir olay söz konusudur (2015, 458, 459).

Altan (Rutkay Aziz) belki de filmdeki tek gerçek karakterdir. Türkiye gerçekliğinde yeri olan, kendi kabuğuna çekilmiş, çekildiği fildişi kulesinden, suya sabuna dokunmadan etrafa seslenip akıl veren burjuva aydınının tipik bir temsilidir. Ancak yönetmen, onu da kendi sularına çekmeyi başarır ve Mazhar'ın dünyasında sahteleştirir. Nur'un Gemisi'nin yolcusu haline getirir ve yolculuğunu aniden yaşanan rahatsızlığı nedeniyle düştüğü ölüm döşeginde, Mazhar'a attığı sevgi dolu son tiradıyla bitirtir. Benzer tiratları hemen herkese attırır Turgul. Örneğin Besim (Şerif Erol), oldukça tipik bir biçimde girdiği üretim ilişkilerinin gerekliliklerini yaparken; yapmak yerine söyleyen, oldukça ateşli bir kapitalizm savunucusu haline getirilerek idealize edilir, didaktik bir biçimde konuşur. Tıpkı kameraya dönüp konuşan ve geçmişini yâd ederek servetini oğlunun çılgınlıkları karşısında koruyacağını söylemeye çalışan büyükanne Firdevs (Çiğdem Onat) gibi. Oysa söylemese de bunu yapmaya çalıştığı zaten herkes farkındadır. Herkesin bir anda kameraya yönelmesi ve oldukça abartılı konuşarak, kalıp cümleler ile birlikte kuramsal tiratlar atar hale gelmesi, Marks'ın ve Engels'in Lassalle'da eleştirdikleri Schilleştirmenin oldukça iyi bir örneğidir ve karakterleri yönetmenin borazanı haline getirir, çağının bile değil. Böylece Süreya'nın söylediğinin (2015, 62) tam tersi olur. Düşünce şiirsel akışı engeller ve şairi ezer.

Mazhar'ı tipik bir karakter haline getirebilecek öyküdeki tek gerçekçi eğilim, zamanı gelmemiş bir istekle ailesinin ve tabii ki üretim biçimi ve ilişkilerine direnişi, başarısız oluşudur. Belki de yönetmenin soyut gizlilik alanından somut alana çekebildiği tek tipik durum budur; ancak bunun da Türkiye'nin bugünün üretim biçimi ve ilişkileri içindeki yerini tartışmak gerekir. Kısaca "yaşadığı kazanın etkisi her ne olursa olsun, bu tür bir psikodramatik değişim sonunda böyle bir karakter, gerçekten böyle davranabilir mi?", sorusu boşluktadır ve Marksist bir okumayla bu olasılığın gerçekle ilişkisi yok denecek kadar azdır. Bu nedenle de asıl soru şudur: Yoksa asıl ve tabii ki eserde gerçekleşen amaç 'New Deal' döneminde yeniden inşa edilen Amerikan rüyasına benzer bir rüyayı kapravari (Amerikalı Yönetmen Frank Capra) bir biçimde görmemizi sağlamak mıdır?

### *Filmin Ele Aldığı Öyküyü İşleme Biçimi ve Biçimde Özgünlük*

Öz biçimi belirler der, Lukacs ve ekler, insanın kendisinin odak noktası olmadığı hiçbir öz yoktur (2000, 23). İnsan sürekli değişen toplumsal bir varlıksa ve değişmez gibi görünen insani değerler, değişen toplumsal yapı ile birlikte anlam kazanıp trajik hale geliyorsa eğer, tipiklik ve bütünlüğü ararken sadece epik ve destansı anlatıları ve bu anlatıların sahip olduğu doğalcı biçimsel özellikleri esas almak ne kadar doğrudur?

Ernst Fischer'in de söylediği gibi sanat alanında belli bir yapıt çözümleneceği zaman, önyargılardan sakınılması gerekir ki sanat tarihinin genel görünüşü bir bütün olarak ele alındığında, sanatta öz ve biçim değişimleri önünde sonunda toplumsal ve ekonomik değişimlerin bir sonucudur ve yeni biçimleri önünde sonunda yeni özler belirler (2010, 139). Ancak özden yoksun biçimsel denemeler, çoğu zaman yapısal ve bütünlükçü çözümlenmelerden uzak ele alınan psikopatolojik karakterlerin üzerine kurulan yazılarda, o karakterleri evrensel ve genel geçer hale getirmenin bir aracı haline dönüşebilmekte ve sanat eleştirileri de sadece özden yoksun biçimsel denemelere indirgenmektedir. Bu tutum sanatı parti güdümüne sokmaya ve bu yönde değerlendirmeye alan sözde toplumcu eleştiri (Süreya, 2015, 42, 43) kadar tehlikeli ve eksiktir.

Roger Garaudy, Fransız Sosyalist Parti Merkez Komitesinde yaptığı bir konuşmada, partinin insanı gelişmeye ilişkin bütün biçimleri tanıdığını ve desteklediğini ilan eder (Aktaran: Süreya, 2015, 42). Aslında Sovyet Rusya'nın Stalin dönemi ilerici sanat eğilimleri karşısında takındığı vulgar tavra karşı revizyonist bir yaklaşımdır Garaudy'ninki. Ancak her biçimsel deneme insani gelişmeye ilişkin değildir. Öyle olmak bir yana, insani gelişmeye ket vuran, yazarının soyut gizliliğine hapsolmuş oyunlarda, öykülerde, romanlarda ve filmlerde, perspektif yoksunu psikopatolojik karakterlerin içsel dünyalarına özgün bir hal alabilir. İç monoloğun kullanımı tam da böyledir ya da bu tür karakterlerin iç dünyalarını yansıtan fiziki dünyaya dair tasvirler. Eğer bütün bunlar gerçekliği azaltmanın bir aracı olmak yerine, dış dünya ile diyalektik etkileşim halinde belirli bir anlam kazanan iç dünyayı yansıtmak üzere kullanılıyorsa tabii ki sorun yoktur. Lukacs bu konuda James Joyce karşısında Thomas Mann'i örnek verir (2000, 57, 58). Sinemada ise dışavurumcu filmler ve Fritz Lang, Friedrich Murnau, Robert Wiene ve Paul Wegener gibi yönetmenler böyledir.

Asıl olan, hangi özün hangi biçimle anlatılacağı, bunlar arasındaki diyalektik ilişki ve uyumdur. Sinema tarihine bir bütün olarak bakıldığında, belirli özleri anlatmak üzere belirli zaman ve mekânda ortaya çıkan belirli biçimler, belirli sinema akımlarının,



eğilimlerinin ve türlerinin ortaya çıkmasına olanak sağlar. Ancak bir biçimin anlatacak özü kalmadığı anda metalaşarak, piyasa koşullarında uygun hale geldiği görülür. Adorno'nun klasik müzik bestelerinin yeniden yorumu üzerine söylediği gibi asıllarının iç sızısını içinde taşımayan (2002, 183) bu biçimler, hem ikinci hem de üçüncü sinemanın ve bu sinemalar içinde doğan akımların tartışılmasına ve hatta son bulmasına neden olur. İkinci sinema açısından festivaller, birinci sinemaya alternatif pazarlar haline dönüşür. Birinci sinema örnekleri ise anlatı ve biçimi ile tamamen kurmacaya dayalı öyküler üzerinde biçimlendiği için zaten satılmak üzere yapılagelen filmler olarak değerlendirilir.

Burada biçim açısından gözden kaçırılmaması gereken nokta, içerik ve biçimin uyumu ile ortaya çıkan özgünlüktür. Birinci, ikinci ya da üçüncü sinema her ne olursa olsun bu özgünlüğe açıktır ve bu sinemalara özgü anlatı ve biçimleri, metalaşmış örnekler nedeniyle baştan reddetmek, politik eleştirinin peşin hükümlere feda edilmesine ve vulgar değerlendirmelere neden olur. Ayrıca politik eleştiride, ideolojisi ile dünya görüşü arasındaki diyalektik ilişkinin yönetmenin konu seçiminde olduğu kadar biçimsel tercihlerinde de etkili olduğunu; seçtiği konunun ve amacının eserde gerçekleşen amacı etkileyebileceğini, bunun da sonuçta biçimi etkilediğini göz ardı etmemek gerekir.

*Yol Ayrımı'*na gelindiğinde, filmin, zorla oturtulmaya çalışılan politik zemine rağmen, birinci sinemaya özgü bir anlatı ile örülü olduğu ve bu anlatıya bağlı bir biçimle, başat bir karakterin psikodramatik değişimine odaklandığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla klasik bir anlatıda aranan hemen bütün özellikler bu filmde de vardır. Teknik olarak, kurucu çekimler ile mekân tanıtımları, ana karakter ile özdeşleşmeyi sağlayacak yakın çekimler; var olan üretim biçimi ve ilişkileri doğrultusunda şekillendirilmiş olan fiziki ve toplumsal çevrenin bir benzerini yaratmak için kullanılan inorganik mekânlar; ana karakterin ve dolayısıyla onun sürüklediği neden-sonuç ilişkileri içinde ilerleyen öykünün takip edilmesini kolaylaştıracak biçimde yerleştirilmiş yan karakterler ve yıldız oyuncularından oluşan bir kadro.

Bu klasik sinema alışkanlıklarına rağmen kolayca görülebilen eksiklikler, profesyonel bir izleyicinin gözden kaçıracağı türden değildir. Bunun da nedeni filmin zorla politik bir bağlama oturtulmak istenmesidir. Hemen bütün yan karakterlerin Schillerveri bir oyundan çıkmış gibi attıkları oldukça didaktik tiratların, seyirci tarafından anlaşılmasını kolaylaştırmak için çoğu tiyatro kökenli oyuncuların burnuna kadar giren ve uzun süre hareketsiz kalan kamera, ortaya konmaya çalışılan politik zeminin, zorlama ve hatta sahte görülmesine neden olmaktadır. Abartılı oyunculuklar ve tiratları seyircinin gözüne sokan yakın çekimler ise son sıralarda oturanları düşünmeye yönelik başvuru tiyatro tekniklerinin, sinemada olmayacağına yönelik tarihi kabullerin unutulduğunu gösterir. Bu eksiklikler, yeni bir biçim denemesinin sonucu ortaya çıktı ise eğer, hemen bütün birinci sinema anlatılarında olduğu üzere, bu biçimsel denemelerin seçilen konu ile örtüşmediği, belki de bu nedenle film boyunca terkedilmeyen politik zeminin, zorlama ya da oldukça sahte görünmesine neden olduğunu söylemek gerekir.

#### *Filmin Politik Bağlamı ve Bu Bağlamın Eleştirisi*

Mike Wayne'nin söylediği gibi her film politiktir (2009, 9). Birinci, ikinci ya da üçüncü sinema, hangi eğilim ile yapılırsa yapılsın, her filmde belirli bir amaç gerçekleşir ve bu amaç insani olandan, değişen insan ve ilişkilerinden bağımsız değildir. Burada



asıl sorun, daha doğru bir ifade ile hangi filmin hangi politik bağlamı nasıl ürettiği, nerede durduğu, ne söylediği ve tabii ki nasıl söylediğidir. Politik eleştiri açısından aranan ise yönetmenin ideolojisi ve dünya görüşü arasındaki diyalektik etkileşim ile filmde gerçekleşen amaç arasındaki ilişki ve bu ilişkinin film üretim biçimi ile filmin öyküsünü ve karakterlerini nasıl etkilediği; yönetmenin filmde, tipik karakterler yoluyla bütünü, yani bütün zenginliği ile yaşamı gösterip gösteremediği; bunu nasıl bir biçimle yaptığı ya da yapamadığı gibi sanata ilişkin temel soruların cevabıdır.

Bu gözle bakıldığında *Yol Ayrımı* filmi, yönetmenin ideolojisinin dünya görüşüne rağmen etkisini yitirmemesi ve yanlış bilinç olarak işlev görmesi nedeniyle görünür hale gelen bir özle seyircisinin karşısına çıkar. Bu öz özellikle birinci sinemada uygulandığı biçimiyle, ana karakterin öykünülecek değişiminin ya da psikodramatik yönsemesidir. Bu yönseme klasik anlatı ile biçimlenir. Dolayısıyla Turgul, yine sıradan insanları kahramanlaştırır (Battal, 2006, 227). Kolay anlaşılır neden sonuç ilişkileri içinde ilerleyen olaylar silsilesinin, giriş, gelişme ve sonuç biçiminde akışıdır söz konusu olan. Konu oldukça toplumsal olarak nitelendirilebilecek politik bir zemine oturtulmaya çalışılsa da, kullanılan anlatı teknikleri, yıldız oyuncular, monologlar ve diyaloglar, kamera hareketleri, çekim ölçekleri ve gerçeği andıran mekânlar, alışıldığı üzere birinci sinemanın üzerinde böyle bir politik zeminin oluşamayacağını kanıtlar nitelikte yüzeysel durur ve bütün filmi amatör bir tiyatro oyununa çevirir. Bu tutum, tipik karakterlerin, tipik durumların ve üretim ilişkilerinin küçük evreni içindeki gerçekçi ilişkilerin oluşmasına engel olduğu gibi; var olan örgensel ilişkilerin de gerçekliğini zedeler, onları sahteleştirir. Filmde, tipiklik ve bütünlük söz konusu değildir. Böyle olunca da insana dair sahici bir değişimin ve bu değişimi yaratan toplumsal zemini yansıtacak yeni bir biçim girişimden söz etmek mümkün değildir. Ayrıca birinci sinemaya özgü anlatı olanaklarının da söz edilen zorlamalar nedeniyle oldukça amatör durduğu görülür.

Politik eleştiri açısından filmin var olan üretim biçimi ve ilişkilerini, bu biçim ve ilişkiler nezdinde yaşam bulan insan hayatının zenginliğini; bu gösterim sırasında ortaya çıkacak, anlam kazanacak ve trajik bir unsur olarak evrenselleşerek işlev görecektir insani değerleri, çelişkileri, adaletsizlikleri, hırsları, arzuları ve umutları göstermek yerine; yönetmenin soyut gizliliğine ait değerleri, çelişkileri, adaletsizlikleri, arzuları ve umutları idealleştirmeyi tercih ettiğini ve böyle olunca da klasik anlatı sinemasının ideolojik işlevlerini yerine getirdiğini söylemek çok daha doğru olur. Turgul bir yandan klasik anlatı sinemasına özgü bir konu ve biçim tercih ederken öbür yandan da karakterlerini politik zorlamayla kendisinin sesi haline getirir.

### 3. Sonuç

Başka bir yolla olsa da tarihsel determinizme yöneldiği konusundaki eleştirilere ya da gerçeklikle ilgili diyalektik materyalist okumaları, soğuk savaş dönemi karşı devrim propagandalarına kurban edilse de bugün Marksizm, hâlâ sömürü ilişkilerini anlamaya yönelik çabalar içinde önemli mihenk taşlarından biridir ve modern dönemin kapitalist üretim biçimine yönelik örgensel olmayan örgütlemesinden nasibini almış ve giderek daha küçük parçalara ayrılmış olan bilimsel çalışmalar içinde hemen bütün disiplinleri gerekli kılan bütünlükçü yöntemiyle, alternatif bir düşünme biçimi sunduğu için hâlâ önemini korumaktadır. Demokrasi adına seslendirilen özgürlük, eşitlik ve adalet gibi postulatların bugün, insanlığı getirdiği noktanın kapitalizmin en vahşi biçimde yaşandığı sözde 'tarih öncesi' zamanlardan,

şekil değiştirse de farklı olduğunu söylemenin ve sözü edilen kavramları, üretim ilişkileri ya da sömürü ilişkilerinden soyutlayarak tek başına tartışmanın doğruluğunu sorgulamak yine büyük bir zorunluluktur. Modernizmin refleksi, yeniden üretimi ya da alternatifi olarak görülen post-modernist yaklaşımlar için de aynı soyutlamaya dayalı yararlı ama çoğu zaman sonuçsuz tartışmalar söz konusudur. Yaşam kalitesini artırmaya ve mutluluğu yakalamaya yönelik bireyi meritokrasinin azabına ya da bencilliğin tuzağına düşüren vaatler, göstergeler ile örülü örgensel olmayan ve hakikatini yakalamanın giderek güçleştiği dünyada sömürü ilişkilerini gizlemekten öte hiçbir işe yaramazken, aynı zamanda bu ilişkileri, kriz halindeyken bile yeniden üretmektedir. Göstergeler, bireyin kaliteli yaşam ve mutluluk vaadiyle koşuşturduğu bu dünyanın yeni ve aslında hiç değişmeyen tanrılarına tapınmanın zorunluluğu ile insanlığı hilkat garibesine çevirirken, gerçeğin ve hiç değişmez olanın hangi biçimde olursa olsun kapitalizm ile mümkün olmayacağına dair bulanık bilinçleri berraklaştırmaya, her zamankinden daha fazla ihtiyaç duyulmaktadır.

İnsanlık birbirine muhtaçtır ve birbirine karşı tıpkı aşk gibi karşılık beklemezsizin sorumludur. Bu sorumluluğu unutturan, her şeyi ve tabii ki zorunlu olarak bireyi, aşırı biçimde rasyonelleştiren kapitalizm insanlığı, eğer müdahale edilmezse yakında kendi doğasıyla birlikte yok edecektir. Sanat kâmil insanı ve insanlığın adil bir dünyada, birbirine karşı sorumlu olduğu bir yaşamı ütopyik olmaktan çıkarmaya yönelik çabalardan sadece biridir ve hayatidir. Bu çabaları yönlendirmeye yarayan eleştiri, üstelik Marksist eleştiri, hiç olmazsa diğerleri kadar işe yarayacak bir zemin sunmaktadır. Bütüncül bir bakış açısı, sanatı anlamaya yönelik çabalar için ve hatta neyin sanat objesi olduğu neyin olmadığı sorusuna cevap arayanlar için bir yol gösterici olacaktır. Politik eleştiri bu çabanın ürünüdür ve sözü edilen filmi, örtük de olsa yukarıda dile getirilen kaygıları dikkate alarak geliştirilen yöntem ile eleştirmeyi amaçlamıştır.

Sonuç olarak *Yol Ayrımı* filmi için şunları söylemek mümkündür:

*Yol Ayrımı* filmi, yönetmenin özgeçmişine ve film yapım olanaklarına bağlı olarak tipiklik ve bütünlük özelliklerini içinde barındırmamaktadır. Yönetmenin ideolojik tavrı ve kabulleri, tipiklik ve bütünlük özelliklerini içinde barındıran ve tarihsellik içeren bir film yapımına engel olmuştur. Film biçim açısından özgün değildir; çünkü klasik anlatıya dayalı bir film dili ve biçimi tercih edilmiştir. Ana kahramanın etrafında dönen ve sıkı bir biçimde örülmüş, neden-sonuç ilişkilerine dayalı bir öykü söz konusu olduğu için yapılan bu tercih, filmin politik bir bağlama oturtma çabalarını oldukça görünür kılmış; filmi klasik anlatının amatörükleri içinde bir müsamereye dönüştürmüştür. Bu da filmi politik olarak didaktik kılmaktadır. Aslında "yönetmenin yanlış bilinç içeren ideolojisi" yapısal çözümlenmelere izin vermediği gibi, yapısal çözümlenmeler yapmaya yönelik soyut gizlilik alanındaki mücadelenin seslerini de duyulur hale getirmektedir. Sonuçta bu nedenlerle *Yol Ayrımı* filmi politik olarak eleştirel değildir. Yaşanan zaman ve mekânın yaşantı zenginliğini sunmak bir yana, klasik anlatı sinemasının ideolojik işlevlerine hizmet etmektedir.

Ayrıca bu makale sanat eleştirisinin ciddi bir iş olduğunu düşünen, sözü edildiği biçimiyle felsefeyi içeren ve bunun da bilimsel bir yol olabileceği umudunu taşıyan ve tabii ki film eleştirisinin sanat eleştirisi ile birlikte deruni bir yanının olduğunu hatırlatma çabası ile araştırma yapan hemen herkese, bu eleştiriye, yöntemi ile birlikte tartışmayı önermektedir.

**Notlar**

<sup>1</sup> Bilgiler filmin yapımcı şirketi TMC internet sayfasındaki 'Yol Ayrımı' filmi linkinden edinilmiştir. <http://tmc.com.tr/yerlifilmler.php?filmadi=Yol%20Ayr%C4%B1m%C4%B1>

**Kaynakça**

- Albayrak, H. A. (2017). Şener Şen: Köprüden Önce Son Çıkış. Erişim: 03 Mart 2018, <http://www.ekdergi.com/sener-sen-kopruden-once-son-cikis/>
- Adorno, T. W. (2002). *Essays on Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Althusser, L. (2004). *Sanat Üzerine Yazılar* (A. Tümertekin ve Z. İlkelen, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Aristotle (2011). *Politics*. USA: Pupliching in Motion.
- Battal, S. (2006). *Asıl Film Şimdi Başlıyor*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Çapan, C. (1992). *Değişen Tiyatro*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Engels, F. (2006). Engels'ten Londra'daki Margaret Harkness'e. A. Çalışlar, (Ed.), *Sanat ve Edebiyat içinde* (A. Çalışlar, Çev.). (58- 62) İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Lenin, V.I.U. (2006). L. N. Tolstoy ve Çağdaş İşçi Hareketi. A. Çalışlar, (Ed.), *Sanat ve Edebiyat içinde* (A. Çalışlar, Çev.). (223- 225) İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Fischer, E. (2010). *Sanatın Gerekliliği* (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Garaudy, R. (2015). *Hatıralar* (C. Aydın, Çev.). İstanbul: Türk Edebiyat Vakfı Yayınları.
- Kadak, R. (2016). Türk Sinemasında "Author" Bir Yönetmen ve "Bukalemun" Bir Aktör: Yavuz Turgul-Şener Şen. Erişim: 03 Mart 2018, <https://sanatkaravani.com/turk-sinemasinda-author-bir-yonetmen-ve-bukalemun-bir-aktor-yavuz-turgul-sener-sen-filmleri/>
- Kılınç, B. (2012). *Sinemada Politik Eleştiri: Marksist Kuram ve Sinema*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Lukacs, G. (1998). *Tarih ve Sınıf Bilinci* (Y. Öner, Çev.). İstanbul: Belge Yayınları.
- Lukacs, G. (2000). *Gerçekçiliğin Anlamı* (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Marx, K. (2007). *Felsefenin Sefaleti* (A. Kardam, Çev.). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. (2006). Marx'tan Ferdinand Lassalle'a. A. Çalışlar, (Ed.), *Sanat ve Edebiyat içinde* (A. Çalışlar, Çev.). (66- 68) İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Sancak, İ. (2010). Söyleşiler/Yavuz Turgul. Erişim: 03 Mart 2018. [http://sancakismail.blogspot.com/2010/05/soylesiler-yavuz-turgul.html?\\_escaped\\_fragment\\_](http://sancakismail.blogspot.com/2010/05/soylesiler-yavuz-turgul.html?_escaped_fragment_)
- Said, E. W. (2008). *Geç Dönem Üslubu* (Ö. Çelik, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Süreya, C. (2015). *Papirüs'ten Başyazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sivas, A. ve Hepkon, Z. (2011). Yavuz Turgul ile Görüşme. S. Âlâ, (Ed.), *Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek* (1. Baskı) içinde (208-235). İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Turgul, N (2016). Yavuz Turgul: Şimdi Böyle Diziler Yapamayız Artık O Özgürlük Yok. Erişim: 03 Mart 2018, <http://www.ranini.tv/roportaj/19978/1/yavuz-turgul-simdi-boyle-seyler-yapamayiz-artik-o-uzgurluk-yok>

Uygur, N. (1975). İnsan Açısından Edebiyat. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Wayne, M. (2011). *Politik Film* (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.

Vardan, U. (2017). Keşke Daha Fazla Film Yapsaydım Diyorum Elbet... Erişim: 03 Mart 2018, <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hurriyet-pazar/keske-daha-fazla-film-yapsaydim-diyorum-elbet-40641683>

Yılmaz, B. T. (2017). Yavuz Turgul Sineması ve Son Filmi Yol Ayrımı Üzerine. Erişim: 03 Mart 2018. <https://www.themaggar.com/yavuz-turgul-sineması-sener-sen-yol-ayrimi/>