

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA TV ANASANAT DALI
SİNEMA TV PROGRAMI

1980 SONRASI TÜRK SİNEMASI VE YAVUZ TURGUL

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan:

Sedef BAYBURTLUOĞLU

Danışman:

Prof. Cem ODMAN

İSTANBUL – TEMMUZ 2005

ÖZET

Sinema yapısı gereği, bir sanat dalı olmasının da ötesinde bütün sanat dallarını bünyesinde toplayan görsel bir tasarımdır. Üretimden dağıtımına ekonomiyle sıkı bir bağı olmasıyla da aynı zamanda bir endüstridir. Sinemanın gelişim süreci göz önünde bulundurulduğunda, toplumsal, kültürel, siyasal, ekonomik değişikliklerin sinemanın anlatım özelliklerine ve üretim sürecine olan etkisi ortadadır.

Türk sinemasının ilk yılları, ilk konulu film çalışmalarının denenmesiyle geçmiştir. Ardından Muhsin Ertuğrul ile başlayan tiyatrocular dönemi Faruk Kenç'in sinemaya girmesine kadar sürmüştür. 1948' de Belediye Gelirleri Kanunu'nda değişiklik yapılmıştır. Eğlence vergisi yabancı filmlerde gayri safi hâsılâtın %70' ine, yerli filmlerde ise %25' ine indirilmiştir. Yapılan vergi indiriminin etkisiyle sinema sektörleşme yolunda ilerlemeye başlamıştır.

1950'ler yapımcıların Türk sineması üzerindeki etkisinin ağırlıkta olduğu yıllardır. Bu dönemde Anadolu'da sinema izleyicisi oluşmaya başlamıştır. Demokrat Parti politikaları ile değişen ekonomik koşullar; Marshall yardımı ve alınan borçlarla ülkede yaşanan ekonomik refah yapımevlerinin artmasına ve sinemanın yeni bir iş kolu olarak görülmesine sebep olmuştur.

1960'lı yıllara gelindiğinde Türk sinemasında etkin olan yapımcıların yerini bu kez bölge işletmecilikleri almıştır. Bölge işletmecilikleri film yapım sürecinin hemen hemen her aşamasında hâkimiyet sağlamışlardır. Bu dönemde starlık olgusu oluşmuş, günümüzde de birçok filme ve televizyon dizisine kaynaklık yapan klişeleşmiş konulara ait ilk örnekler verilmiş, Türk sineması anlatım dili açısından kendini tekrar eden bir hal almıştır. Film üretimi ve izleyicinin sinemaya olan eğilimi açısından ve sansürün 1961 anayasasıyla azalmasından dolayı Türk sinemasının "altın çağı" olarak nitelendirilen 1960'lı yıllarda düşük kaliteli filmlerin yanı sıra nitelikli film örneklerine de rastlanmaktadır. Türk sineması geleneğinin oluşmasını sağlayan toplumsal film örnekleri bu dönemin en belirgin özelliğidir.

1970'li yıllarda dünya petrol krizinin bizim ekonomimizi de etkilemesi, buna özellikle dış politikada bizi zor duruma sokan Kıbrıs müdahalesinin de eklenmesi ve ülke içinde yaşanan sağ-sol mücadelesinin ülkeyi sürüklediği kaos ortamı sinemanın yara almasına neden

olmuştur. Sokaklardaki çatışmalardan dolayı ailenin sinemadan çekilmesi ekonomik olarak sinemayı zora sokmuş, çoğu sinema salonu kapanmış, kalanların çoğu da seks filmleriyle ayakta kalmıştır. Televizyonun da etkisiyle sinema salonlarından uzaklaşan izleyici ile birlikte karate, seks ve arabesk filmlerin çoğalmasa aile sineması kavramını da ortadan kaldırmıştır. Türk sinemasının altın çağı olarak adlandırılan dönemde sinemaya gitmek toplumsal bir olgu haline gelmiştir. Cumhuriyet döneminde kadınlara seçme ve seçilme hakkının verilmesi ile birlikte toplumsal yaşantıda yer almaya başlayan kadınlar için sinema iyi vakit geçirilecek ucuz bir sosyal olay haline gelmiştir. Kadınların sinemaya olan bu ilgisi eşlerinin ve çocuklarının da sinemaya gitmesine neden olmuştur. Dolayısıyla çekilen filmler ailenin bütün bireylerinin rahatlıkla bir arada izleyebileceği nitelikler taşımaktadır. Böylece aile sineması kavramı oluşmuştur. Bu dönemde aile sinemasını ayakta tutan tek tür, 1970'lerin ikinci yarısından itibaren örnekleri görülmeye başlayan kalabalık oyuncu kadrosunun olduğu, bol diyaloglu güldürü filmleri olmuştur.

Sinema siyasal süreçlerden etkilendiği için Türk siyaset tarihinde dönüm noktaları olan darbelerin Türk sinemasının tarihsel gelişim süreci içinde önemli bir etkisi olmuştur. Hatta çoğu sinema tarihçisi Türk sinema tarihi dönemlendirmesini darbeler üzerinden yapmıştır. Toplumsal yapıdaki ilerlemelerin sinemamıza ivme kazandırması söz konusu olduğu gibi toplumsal ve ekonomik alandaki istikrarsızlıklar Türk sineması kimliğini ve film yapım aşamalarını olumsuz yönde etkilemiştir.

1980' li yıllara gelindiğinde 1970'lerde çekilen küçük bütçeli arabesk filmlerin sayısında, arabeskin bir kitle kültürü haline gelmesi ile birlikte önemli bir artış olmuştur. 1970'lerde ilk örnekleri görülmeye başlayan 1980'lerde ise özellikle kadın temalı filmlerde ortaya çıkan cinsellik sinemanın yeni konuları arasındadır. Dini film örneklerinin gündem oluşturması Türk siyaset tarihinde yaşanan 'siyasal İslam' ve 'irtica' tartışmalarının Türk sinemasına yansması halini almıştır. Özellikle yurtdışındaki göçmenler için üretilen video filmleri video işletmeciliğini bir sektör haline getirirken, Amerikan film şirketlerinin film dağıtım ve gösterim alanlarında egemen bir konuma gelmesiyle birlikte Türk sinemasının gösterim olanağı azalmıştır. 1980'lerde genç yönetmenlerin sinemaya girmesiyle birlikte farklı anlatım tarzları ve yeni konuların kullanıldığı film örnekleri görülmektedir. 1970'lerin ikinci yarısından itibaren senarist olarak üretim yapan, 1984 yılında ise "Fahriye Abla" adlı ilk filmi ile sinemaya adım atan Yavuz Turgul bu dönemdeki anlatım tarzları ve film yapıları arasında farklı bir çizgi oluşturmaktadır.

1990'lar Türk sinemasında birçok yeni yönetmenin ortaya çıktığı; çoğunun sadece bir film yapıp ortadan kaybolduğu yıllardır. Başlangıcından günümüze kadar Türk sinemasının genel sorunu olan sektör haline gelememe durumu 1990'lı yıllarda yapımcı – yönetmen kavramının yaygınlaşmasına sebep olmuştur. Genellikle kendi filmlerinin yapımcılığını üstlenen veya sponsor, Eurimage, Kültür Bakanlığı gibi kaynakları kullanarak bağımsız yapımlar oluşturan bazı yönetmenler ise kendilerine Avrupa sinemasını örnek alarak sinema alanında ortak bir izleyici kitlesi oluşturamamış filmler vermeye başlamışlardır. İzleyicinin beğenisine ve ilgisine hitap etmeyen bu filmler toplum gerçeğini değil yönetmenin kendi gerçeğini baz alan filmlerdir. Bu sebeple geniş kitlelerle bağ kurmaları, filmlerin öznel yapısından dolayı çok zordur. 2000'li yıllarda bu tür filmlere festivaller tarafından verilen desteğin- artması ve festivallerin yeni bir kaynak olarak meşrulaşması ile bu tarz filmlerin üretimine devam edilmektedir. Bunun yanında Türk sineması geleneğini günümüze yansıtan nitelikli film örnekleri de görülmektedir. Nesli Çölgeçen' in yönetmenliğini yaptığı “Züğürt Ağa” (1985) filminin senaristi olarak dikkat çeken, daha sonraki dönemlerde ise yönetmenliğini yaptığı filmler ile geleneksel Türk sinemasının özelliklerini taşıdığı görülen Yavuz Turgul filmlerinde yarattığı üslup farklılığı ile öne çıkmaktadır. Filmlerindeki karakterler filmin yapısında yer alan döneme ve egemen söylemlerin, geleneklerin temsilcilerine ait özellikler taşımaktadırlar. Özellikle Yavuz Turgul' un 1996' da çektiği “Eşkîya” filmi, sinema salonlarından 20 yıl önce kopan izleyici kitlesinin tekrar sinema salonlarını doldurması bakımından bu dönem içinde oldukça önemli bir yere sahiptir.

Tarihsel gelişim süreci içinde Türk sinemasının var olmasını sağlayan tek etken, seyirci - sinema ilişkisi olmuştur. Toplumsal, siyasal, ekonomik alanda yaşanan değişiklikler, zaman içinde izleyici profilinde farklılıklara neden olmuştur. İnsanın en içten, en tabii duygu, düşünce ve toplumsal ilişkilerinden yola çıkarak kişisel üslup ile birleştirilmiş nesnel bir bakış açısı, sonunda kendi izleyici kitlesini yaratmış bir sinemaya dönüşür. Yavuz Turgul, filmlerinde değişen zamana karşı durmaya çalışan karakterler gibi, günümüz Türk sinemasının genel söylemlerinden uzak durarak, oluşturduğu kişisel biçemi ile geleneksel Türk sinemasının günümüzdeki son temsilcisi olarak Türk sinema tarihinde önemli ve etkin bir yere sahiptir.

SUMMARY

Cinema because of its structure, apart from being an art form is a design which gathers all the other art forms in its structure. By having a strong connection with the economy from production to distribution it is at the same time an industry. When we look at the development process of cinema, it is obvious that social, cultural, political, economic changes have an affect on its narrative properties and production process.

Because cinema has been affected by political progressions, the strokes that are the turning points in the Turkish political history had important impact over the historical development process of Turkish cinema. Even most of the film historians made the division of the Turkish cinema history over the strokes. As the progress in the social structure gave direction to our cinema the impotency in the social and economic area influenced the identity of the Turkish cinema and the stages of film production in a negative way.

The first years of Turkish cinema are gone by the attempts of making the first narrative films. Later on the theatrical period which started with Muhsin Ertuğrul continued until Faruk Keleş's entrance into the cinema. As for the end of 1940s cinema started to progress in terms of becoming a sector with the affect of the tax discount that was made in 1948.

1950s were the years that the effect of the producers on Turkish cinema got stronger. In this period the cinema audience in Anatolia started to shape. The changing economic conditions with the politics of Democratic Party; the Marshall aid and the prosperity in the country as a result of the loans that were taken led to the rise of production houses and cinema to be seen as a new working area.

When we arrive to the 1960s, the regional managers took the place of the producers who used to be active. The regional managers dominated almost all the aspects of film production process. In this period the star system was born, the first examples of

stereotypical subjects were given which are the origins of many films and TV series of today, Turkish cinema came to a state of repeating itself in terms of narrative language. In terms of the film production and the audience's interest towards cinema and on account of the reduction of censorship by the 1961 constitution it is possible to see the examples of competent films as well as low quality films in 1960s which are considered as the golden era of Turkish cinema.

In the years of 1970s with the world petrol crisis affecting our economy, the Cyprus intervention which put us in a difficult position especially in the external politics and the chaotic environment that the country was dragged into by the left-right struggles the country was badly injured. The withdrawal of the family from the cinemas because of the street quarrels led the cinema into an economic difficulty. Many cinema venues were closed, most of the rest survived with porn films. As a result of the affect of TV, the audiences' resignation from the cinema venues joined together with the rise of karate, porn and arabesque films and removed the concept of family cinema all together. In this period the only genre that kept the family cinema alive was, with its examples that were started to be seen after the second half of the 1970s, the comedy films with lots of dialogue and crowded casting.

As for the process that started with the stroke of September 12, 1980 there was an important rise, with the arabesque becoming a community culture, in the small budget arabesque films. Along with the first examples that were started to be seen in the 1970s, the sexuality was among the new subjects of cinema in 1980s which especially came out with the films that have theme of woman. The religious film examples which shaped an agenda were Turkish cinema's reflection of the political Islam and radical Islam that existed in the Turkish political life. Especially with the videos that were produced for the immigrants abroad, the video management emerged into a sector and with the dominance of American film companies over the film distribution and projection there was a decline in the Turkish cinema's film projection chances. In 1980s there were examples of films with different narrative styles and new subjects along with the entrance of new directors. Yavuz Turgul who worked as a scriptwriter in the second half of 1970s stepped into the

cinema with his first film called “Fahriye Abla” in 1984 and created a distinct direction with his narrative style and film structure in this period.

1990s were the years when many new directors flourished in Turkish cinema; most of which got lost after shooting one film. From the beginning to this day Turkish cinema’s common problem of not becoming a sector led the producer-director concept to spread away in 1990s. In general some of the directors who did their own production or created independent productions by using sponsors as Eurimages, Departments of Culture, took the European cinema as an example for themselves and started to make films which could not create a common mass of audience. These films which could not address the taste and the interest of the audience instead of taking the social reality, took the director’s own reality as a base for itself. For this reason, because of the objective structure of the films, it was very difficult to connect with large audiences. In the years of 2000s with the rise of the support from the festivals towards these kinds of films and with the legitimization of the festivals as a new source, the production of these types of films continued. In addition to this it was possible to see the examples of quality films which reflected the tradition of Turkish cinema of today.

Especially Yavuz Turgul’s film called “Eşkiya” that he shot in 1996, has a rather important place by refilling the cinema venues which were abandoned by the audience 35 years ago.

During the historical development process, the only factor that allowed the Turkish cinema to exist was the audience-cinema relationship. Even though the changes in the social, political, economic area led to the variations in the audience profile through time, the objective point of view coupled with the personal style that set out with the deepest, the most sincere feelings and the social relations, finally aimed to a cinema which created its own audience. Yavuz Turgul, as the characters in his films who try to resist the changing times, by standing apart from the contemporary general discourses of Turkish cinema, with his personal style that he has shaped, achieved an important and active place in the Turkish cinema history as today’s last representative of the traditional Turkish cinema.

ÖNSÖZ

Sinema bütün sanat dallarını içinde barındıran görsel bir tasarımdır. Tarih boyunca toplumun aynası olmuştur. Tarihsel gelişim süreci içinde Türk sineması diğer sanat dallarının gördüğü desteği görmemiş, hatta baskı altında kendi yapısını oluşturmaya çalışmıştır. Karşılaştığı her olumsuz durumda yeniden şekillenerek var oluşunu devam ettirmiştir. Türk Sineması sinema-seyirci ilişkisine dayalı bir yapıdadır. Türk sineması geleneğini oluşturan etkenler, seyircinin beğenileri ve istekleri olmuştur.

Türk sineması geleneğinin oluşum süreci, yaşanan kültürel değişiklikler ve günümüzde Türk sineması geleneğine ait özellikler taşıyan bir yönetmen olan Yavuz Turgul' un oluşturduğu sinema dili, bu tez konusunu seçmemin nedenleridir.

Türk Sineması geleneğine duyduğum ilginin oluşmasına ve bu tezin doğmasına sebep olan hocam Prof. Sami Şekeroğlu' na teşekkür ederim. Çalışma sırasında bana yol gösteren ve objektif bakış açısı yakalamam için beni yönlendiren, danışmanım Prof. Cem Odman' a, desteği ve sabrı için Doç. Alev İdrisoğlu' na, Yrd. Doç. Yüksel Aktaş' a, Doç. Asiye Korkmaz' a teşekkür ederim. Çalışma süresi boyunca benden desteklerini esirgemeyen arkadaşlarım Arş. Gör. İlker Özdemir, Arş. Gör. Işıl Karahanoğlu' na, Aylin Sayın' a teşekkür ederim.

Son olarak hayatımın her döneminde yanımda varlıklarını hissettiğim babama, anneme ve kardeşime teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
SUMMARY	VII
GİRİŞ	X
1. TÜRK SİNEMASI GELENEĞİNİN OLUŞUMU	1
2. 1980 SONRASI TÜRK SİNEMASI	34
3. YAVUZ TURGUL SİNEMASI	57
3.1. Yavuz Turgul Ve Senaryoları	62
3.2. Yavuz Turgul Filmleri	69
3.2.1. Fahriye Abla	69
3.2.2. Muhsin Bey	75
3.2.3. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni	81
3.2.4. Gölge Oyunu	85
3.2.5. Eşkıya	90
3.2.6. Gönül Yarası	96
3.3. Yavuz Turgul Ailesi	103
3.4. Yavuz Turgul Sinemasının Genel Özellikleri	108
4. SONUÇ	119
5. EKLER	123
6. KAYNAKLAR	130
7. ÖZGEÇMİŞ	135

GİRİŞ

1980 sonrası Türk Sineması göz önünde bulundurulduğunda, Yavuz Turgul oluşturduğu sinema dili ve sinematografik özellikleri ile Türk Sineması geleneğini günümüzde de yaşatan bir yönetmendir. Türk Sineması, sinema-seyirci ilişkisi ile şekillenmiş ve bir nitelik kazanmıştır. Yavuz Turgul' un sinema dilinin oluşmasını sağlayan karakter yapısı, öykü anlayışı ve biçim özellikleri Türk Sinemasının genel yapısı doğrultusunda gelişmektedir. Bu çalışma, Yavuz Turgul' un 1980' lerde başlayıp 1990' larda yerini sağlamlaştıran, günümüzde de devam eden yeni yönelimler ve farklı üretim tarzları arasında, farklı bir yere sahip olmasının nedenleri ve sonuçlarını saptamayı amaçlamaktadır. Yavuz Turgul 1980 sonrasında izleyicisini kaybeden Türk Sinemasının yeniden izleyici kazanması açısından önemli bir yere sahiptir. Filmlerinde yerelliğe ve gerçekliğe verdiği özenin yanı sıra, dönemin toplumsal yapısı hakkındaki saptamaları da ön plana çıkmaktadır.

Özellikle 12 Eylül 1980' den sonra hızla farklılaşan toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasal değişikliklerin, dönemin Türk Sinemasına ve Yavuz Turgul sinemasına olan etkileri çalışmanın ana varsayımıdır. 1980' den sonra değişen Türk Sinemasının içinde Yavuz Turgul' un edindiği yeri saptayabilmek için, 1980 öncesinde ve sonrasında yaşanan toplumsal olayları göz önünde bulundurmak gerekmektedir. 1980' lardan itibaren hızla gerçekleşen kültürel değişim toplum yaşantısının bütün alanlarını etkilemiştir. Aynı dönemde dünyada etkin olan liberal söylemler, Türkiye' de de iktidar politikaları doğrultusunda gelişmiştir. Toplumsal yapıdaki çözümlere 12 Eylül 1980 darbesinin de eklenmesi ile değişen siyasal, sosyal ve ekonomik yapı, toplumun yansıması olan sinemayı doğrudan etkilemiştir. Bu değişimler sonucunda, Türk Sineması da toplum gibi bireyselleşmiştir.

Yavuz Turgul' un filmlerinde, toplumun yaşadığı bu değişim bireyler üzerinden yola çıkılarak anlatılmaktadır. Bu anlatım tarzı Yavuz Turgul sinemasının genel özelliğidir. Turgul, yeni düzen içinde arada kalan insanın dramını anlatırken filmlerin çekildiği dönem ve filmin yapısında bulunan dönemlerin genel yapısı hakkında

saptamalar yapmaktadır. Turgul' un sinema yapısı, öncelikle Türk Sinemasının genel özelliklerini ve sinemaya başladığı Arzu Film' in anlatı özelliklerini taşımaktadır. Arzu Film, kendine has anlatı yapısını güldürü anlayışından yola çıkarak oluşturmuştur. Bu güldürü anlayışı, Turgul filmlerinde sık olmamakla birlikte karşımıza çıkmaktadır. Arzu Film bünyesinde gerçekleştirilen film örneklerinde, toplumsal sorunlar fon olarak kullanılmıştır. Yavuz Turgul ise bu anlayışından yola çıkmış fakat filmlerinin ağırlık noktasını toplumsal düzen değişikliği üzerine kurmuştur. Bunu yaparken de güldürü unsurundan vazgeçmemiştir. Filmlerinde öne çıkan bir diğer özellik ise, geleneksel-modern, doğu-batı karşılaştırmasının çatışmaya dönüştürülerek kullanılmasıdır. Bu özellik "Muhsin Bey" ve "Eşkıya" filmlerinde belirgindir. Sinemaya senarist olarak başlayan Yavuz Turgul, 1970' li yıllarda daha çok halkın beğenilerine ve gülme ihtiyaçlarına cevap veren popüler film örnekleri içinde yer almıştır. Bu durum 1970' li yıllarda güldürü filmlerinin artışı doğrultusunda değerlendirilmektedir. Yavuz Turgul' un 1970' lerde verdiği bu senaryo örnekleri, sonraki yıllarda yönetmenliğini yaptığı filmlerde seyirci nabzını tutabilen bir dil yaratmasını sağlamıştır. Yavuz Turgul' un filmografisinde, Türk Sineması geleneğinin kendisine kazandırdığı özelliklerden uzaklaştığı film örneklerine de rastlanmaktadır. "Gölge Oyunu" Orta Oyununa dayalı, farklı anlatı diline sahip bir filmidir. Film, Türk Sinema Geleneğinin anlatım özellikleri ile farklılıklar gösteren bir çizgide ilerlemektedir. Bu açıdan izleyici ile kurduğu bağ Turgul' un diğer filmleri kadar güçlü olmamıştır. Yavuz Turgul' un filmleri değerlendirilirken Türk Sineması geleneğinin oluşum süreci, 1980' li yılların değişken yapısı, Arzu Film dönemi, reklâmcılığının teknik anlatımına olan etkisi, Turgul'un sinema dilinin gelişimindeki temel etkenler olarak öne çıkmaktadır.

1.TÜRK SİNEMASI GELENEĞİNİN OLUŞUMU

Gelenek: Geçmişten gelerek toplumun üyelerini birbirine bağlayan kökleşmiş alışkanlık. Yeni, eskinin tümüyle yadsınmasıyla değil, onun sağlam ve olumlu yanlarının özümsererek aşılmasıyla gerçekleşir. Bundan ötürüdür ki gelenek ve görenekler toplumsal bir miras olarak nitelendirilir.¹

Sinema Türkiye' ye, 1897 yılında Lumier kameramanlarından Alexandre Promio ile gelmiştir. Bu tarihten başlayarak özellikle İstanbul, İzmir gibi büyük şehirlerde film gösterileri yapılmıştır. 1915' te Harbiye Nazırı Enver Paşa' nın Merkez Ordu Sinema Dairesi' ni kurmasıyla sinema kurumlaşmış, bu kuruluş önemli belge filmleri çekmiştir. Türk Sinemasının ilk yıllarında yoğun bir film üretimine ve yaratıcı çalışmalara rastlamak mümkün değildir. Bazı tiyatro adamları (Ahmet Fehim, Şadi Fikret Karagözoğlu vd.) ile asıl amaçları film üretimi olmayan kuruluşlar (Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, Malül Gaziler Cemiyeti) Türk Sinemasının ilk konulu film örneklerini oluşturmuşlardır. 1921 yılında ilk film şirketi olan Kemal Film kurulmuştur. Türk Tiyatrosunun önemli isimlerinden olan Muhsin Ertuğrul, Kemal Film ile anlaşarak sinemaya adım atmıştır. Savaş içinde bulunan Türkiye' nin toplumsal koşulları bu dönemde sinemayı olumsuz yönde etkilemiştir. Sinema diğer sanatlara göre en çok ihmal edilen sanat dalı olmuştur. Cumhuriyet' in ilanı ile birlikte opera, bale, tiyatro, resim gibi diğer sanat dalları devlet tarafından desteklenmiş ancak sinema bu yıllarda sansür ile tanışmıştır. Muhsin Ertuğrul'un sinemaya girmesi ile 1939 yılına kadar Türk Sineması tek bir kişinin yaptığı filmlerle sınırlı kalmıştır. Muhsin Ertuğrul 1953 yılına kadar birçok filmin yönetmenliğini yapmış ve 17 yıl süresince Türk sinemasının tek yönetmeni olarak çalışmıştır. Filmlerinde ağırlıklı olarak batı kaynaklı uyarlamalar yer almaktadır. ("Kız "Kulesinde Bir Facia" (1923), "Karım Beni Aldatırsa" (1933), "Şehvet Kurbanı" (1940) v.d.). Sinemaya olan bakış açısı, batı kaynaklı uyarlamalar

¹ Orhan Hançerlioğlu, Toplumbilim Sözlüğü, Remzi Kitabevi, s.150, 151

kullanması, anlatım dili ve çekim tekniği açısından tiyatroya ait özellikler kullanması nedeni ile Muhsin Ertuğrul' un sineması genel olarak Türk sinemasında bir gelenek oluşturacak kadar kuvvetli özellikler taşımamaktadır.

Gerek yabancı filmler gerekse Türk filmleri sinemanın ilk yıllarında daha çok İstanbul, İzmir, gibi büyük şehirlerde izleyici bulurken, Cumhuriyetin ilanı ile birlikte Anadolu' da da yavaş yavaş yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu dönemde yeterince film üretilmemesinin de etkisiyle sinemayı yabancı filmlerle tanıyan seyirci kitlesi 2. Dünya Savaşı sırasında Mısır filmleri ile tanışmıştır. Zaten Mısır radyosunun yayınları nedeniyle Arap müziğine sempatisi olan özellikle Anadolu halkı, Mısır filmlerini büyük bir beğeniyle karşılamıştır. 1924' te Kemal Film' in yapımcılığı bırakmasının ardından 1928' de Muhsin Ertuğrul' un yeniden sinemaya başlamasına kadar Türk Sinemasında film üretimi olmamış, 1948' e kadar yılda ancak bir kaç film üretilmiştir. Bu da Mısır filmlerinin yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır. “Aşkın Gözyaşları” (Muhammet Kerim \ 1938) adlı Mısır filmi örneğinden de anlaşılacağı gibi, halkın Mısır filmlerine ilgi göstermesinin temelinde, bu filmlerin dramatik yapı özellikleri ve şarkılarla bezeli müzikleri olmuştur. 1938' de “Aşkın Gözyaşları” filminin gördüğü büyük ilgi üzerine, Basın Yayın Genel Müdürlüğü, Mısır Filmlerinin şarkılarının Arapça söylenmesini yasaklamıştır. Bunun üzerine Türkiye' de film müziği adaptasyonu oluşmuştur. Bu tarihten başlayarak 1948 yılına kadar gösterilen 130 Mısır Filminde Türk şarkıcıları, Arap bestelerine Türkçe söz yazmışlardır.

Muhsin Ertuğrul' un 17 yıl tek başına sürdürdüğü dönem Faruk Kenç ile kapanmıştır. Faruk Kenç ile başlayan bu yeni dönemde, yerel kaynaklara doğru öncü ve güçlü bir eğilim oluşmuştur. Bu nedenle 1939' da Faruk Kenç' in çektiği “Taş Parçası” Türk Sinemasının dönemeçlerden biri konumunda bulunmaktadır. Muhsin Ertuğrul' un sinema yaşantısının büyük bölümünü oluşturan batı kaynaklı uyarlamalar, bu film den itibaren yerlerini büyük ölçüde yerel kaynaklara bırakmışlardır. (“Yılmaz Ali” (Faruk Kenç \ 1940), “Dertli Pınar” (Baha Gelenbevi \ 1943), “Deniz Kızı” (Baha Gelenbevi \ 1944), “Bir Dağ Masalı” (Turgut Demirağ \ 1947) v.d.). Ancak, bu filmlerde Türk sineması geleneğini oluşturacak kadar güçlü özellikler görülmemektedir.

Ülkenin savaştan yeni çıkmış olması, ekonomik koşulların elverişsizliği nedeni ile sinema rağbet edilen bir alan olmamıştır. Bu dönemde, batı tarzı iyi bir eğitim almış, yurt dışında sinema alanında kendini yetiştirmiş olan (Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ gibi) kişilerin yanı sıra Şadan Kamil, Şakir Sırmalı, Aydın Arakon ile Mısır Ulusal Sinemasının kurucularından olan Vedat Örfi Bengü, ayrıca tiyatro kökenli isimler de film çekmeye devam etmişlerdir. Bu dönemin yapısı Muhsin Ertuğrul döneminin tam aksine çok sesli olmasına rağmen aynı oranda karışıktır. Bu dönemde çekilen filmler zaman zaman yerel özellikler taşıyarak daha sonra oluşacak Türk sineması geleneğinin temellerinin atılmasına yardımcı olmuşlardır. Dönemin en olumlu gelişimi ise, filmlerdeki anlatım özelliklerinin Muhsin Ertuğrul filmlerinin aksine teatral etkilerden uzak, çağdaş bir yapı taşımasıdır.

Türk Sinemasına ait bir kimliğinin oluşmasına zemin hazırlayan önemli gelişmeler 1940' lı yılların sonlarına rastlamaktadır. Bunlardan en önemlisi 1 Temmuz 1948 yılında Cumhuriyet Halk Partisi' nin iktidar olduğu dönemde Belediye Gelirleri Kanunu'nda yapılan değişiklikle belediye rüsumunun yerli filmlerde gayri safi hâsılâtın %25'ine, yabancı filmlerde %70' ine indirilmesi olmuştur. Tek Partili siyasi düzenden çok partili sisteme geçiş ile birlikte yabancı sermayenin Türkiye' ye yaptığı yatırımlarda ve ekonomide canlanma olmuş, toplumdaki gelir farklılıkları artmış, siyasi görüşlerde farklılaşmalar başlamış, köyden kente göç olgusu meydana gelmiş, kent ve köy yaşantısı, gelenek ile modernite birbirine karışmıştır. Ekonomideki hareketlilik 1950' lardan itibaren Türk sinemasında yeni bir dönemin başlamasına sebep olmuştur. Sinemanın yeni bir iş kolu olarak görülmesi sonucunda sinemaya yatırım yapan kişiler çoğalmış, çekilen film ve izleyici sayısı artmıştır.

“1948’ de belediye rüsumlarında yapılan indirimden sonra sinema kar getiren bir alan haline geldi. Kısa zamanda gerçekleştirilebilen, ucuza mal edilen filmler yapılmaya başlandı. 1930–1940 yılları arasında 15 uzun metraj film yapılmışken bu 1940–1950 yılları arasında 60’ a kadar yükseldi. O yıllarda biri kolay ve ucuz işler

yapan yönetmenler ve yapımevleri diğeri sinemayı gerek ticari gerek sanat yönünden ciddi bir iş olarak kabul eden sinemacılar olmak üzere iki grup gelişmeye başladı”.²

1950’ de Demokrat Parti’ nin iktidar olmasıyla birlikte Türkiye’ deki siyasal ve ekonomik değişimlerin yanında toplum yaşantısında ve kültürel yapıda da değişiklikler yaşanmaya başlamıştır. Demokrat Parti’ nin izlediği ekonomik politikalar ve dış yardımlar kentlerdeki yaşam biçimlerini, tüketim alışkanlıklarını değiştirmiş, kırsal alandaki kapalı toplum yapısının dışa açılmaya başlamasına sebep olmuştur. Demokrat Parti politikalarının bir bölümü olan elektrik ve yol çalışmaları sinema salonlarının sayısının artmasına sebep olmuştur. Türk filmi yapımındaki artış ile birlikte sinema yaygınlaşmış, sinema salonları çoğalmış ve izleyici sayısı artmıştır. Sinemamız bu dönemde ülkenin en ücra yerlerine kadar gidebilmiş, ‘seyirci - bölge işletmecileri – yapımcı’ ayağının özellikle seyirci kısmının sağlam olmasını sağlamıştır. Bu da sinemayı ekonomik anlamada rahatlatmış, birçok insan için iş kapısı olan bir sektör haline getirmiş, Türk Sinemasının her yaştan ve cinsten izleyiciye hitap eden bir yapıya sahip olmasına neden olmuştur. Bu dönemde özellikle çoğunluğunu kadınların oluşturduğu bir izleyici kitlesi sinemaya ilgi duymaya başlamış, kadınlar sinema salonlarına beraberlerinde çocukları da çekmişler, dolayısıyla aile sinema salonlarına yönelmiştir.

1950’ lerde film üretimindeki artış dikkat çekici bir duruma gelmiştir. Savaş ekonomisinin ağır koşullarında ezilen insanlar, savaş sonrasında göreceli olarak refaha kavuşmuş ve eğlenceye kendi bütçelerinden az da olsa bir pay ayırabilmişlerdir. En ucuz eğlencenin o yıllarda sinema olduğu düşünülürse Türk sinemasında artan film sayısı anlaşılabilir. 1950’li yıllar, sinemaya yeni isimlerin girmesi, yapımevlerinin sayısının artması, sinemanın geniş kitlelere hitap edebilir hale gelmesi açısından, Türk sineması için, verimli ve önemli bir dönemdir. Sinemanın, Türk sineması olarak izleyici ile bağ kurması, tarihsel ve yerel kullanımların dışında, belirginleşmeye başlayan yerel biçim

² Prof. Sami Şekeroğlu, Türk Sinema Tarihi Belgeseli, 7. Bölüm

özellikleriyle de pekişmiştir.1950'lerden itibaren yabancı sinemanın etkisinden uzak, sinemaya toplumsal bir olgu olarak bakan, içinde yetiştiği kültürün özelliklerini iyi bilen kişilerin sinemaya farklı bir bakış açısı ile yaklaştığı bir dönem başlamıştır. Bu dönemde çekilen filmlerdeki yerellik, film konularında olduğu kadar, sinemacıların kendilerine ait bir dil yaratma çabası ile biçim özelliklerinde de kendisini göstermektedir. Biçim ve içeriğin pratikte olmasa bile teorideki bu birlikteliği Türk Sinemasında bu yıllara kadar olmayan farklı ve özgün bir bakış açısının oluşmaya başladığının göstergesidir.

1950'lerde sinemada roman, tiyatro, öykü uyarlamaları yapılmıştır. Yazılı kaynakların dışında, sözlü edebiyat örnekleri olan Anadolu efsaneleri ve destanlar sinemada malzeme olarak kullanılmıştır. Yerel konuların toplumun her kesiminden izleyiciye hitabedebiliyor olması, tecimsel başarıyı da beraberinde getirmiştir. Fakat yapılan film sayısının artması ile beraber senaryo sıkıntısı oluşmuştur. Köyün sinemada mekân olarak kullanımındaki artış da bu döneme rastlamaktadır. Bu kullanım şekli hükümetin kırsal kesimden oy toplamak için "Söz Milletindir!" sloganını genel söylem haline getirmesinin sinemadaki yansımasıdır.

1950'lerden başlayarak sinema alanında çalışmaya başlayan yönetmenler bu dönemde yaptıkları filmlerde bir yandan Türk Sinemasının genel karakterini belirlerken diğer yandan halkın beğenilerini de göz ardı etmeyen sinemacılar. Genel olarak bakıldığında büyük bir çeşitlik göstermelerine rağmen ortak bir özellik etrafında birleşmektedirler. Gerek Lütfi Akad'ın filmleri gibi öğretici, mesaj veren ve didaktik bir yapıda olsun, gerek Metin Erksan'ın gerçekliği çarpıcı bir şekilde ele alan filmleri olsun, ya da Atıf Yılmaz'ın dönemin genel eğilimleri doğrultusunda çektiği filmleri olsun hepsi toplumsal bir bilinçten uzaklaşmadan çekilmiş olan film örnekleridir. Üslup farklılıklarına karşın bazı sinemacılar, toplum yapısının farkında olma, sorunları görebilme ve bunlara sinema yolu ile çözümler üretme gibi bir bilince sahiptirler.

1950'ler yeni sinemacıların alana girmesi, film yapım sayısının artması, ekonomik işleyişin şekillenmeye başlaması ile birlikte daha sonra geleneğin oluşması için bir hazırlık süreci niteliğindedir. Çünkü sinemacılar, film yapma koşullarını kendi

yaratıcılıkları ile birleştirerek izleyici beğenilerini deneme-yanılma yolu ile bu süreçte öğrenmişlerdir. Türk sineması, anlatım dilini geliştirme çabalarının yanı sıra sinema teknolojisini de bu dönemde öğrenmeye başlamıştır. Ö. Lütfi Akad bu dönemi şöyle özetlemiştir:

“Türk sineması yepyeni bir ülkenin keşfedildiği gibi idi. Gerek çalışanlar, gerek sermaye yatırımcılar, hemen hemen herkes işini yaparak öğreniyordu. Bu araştırmalar sekiz sene devam etti. Ondan sonra çalışmalar bir biçim endişesinden kurtulup, muhteva endişesine geçtiler. Bütün Türk filmleri dört sene içinde ustasız, geleneksiz, kitapsız çalışarak, biçim endişesinden kurtuldular”.³

Türk sinemasında başlangıcından itibaren rastlanmayan, toplumun sorunlarına sinema aracılığı ile eğilerek bir çözüm üretmek, izleyicinin beğenileri ve engellemeler arasında sinemayı sanat olarak uygulayabilmek gibi özellikler için farklı bir bakış açısının oluşması Ö. Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Memduh Ün ile başlayan bu süreç içinde görülmektedir.

İçerik olarak yerel, toplumsal, ulusal motiflerin filmlerde kullanılması, bununla birlikte sinemanın biçim özellikleri üzerine düşünen, Türk sineması kimliğini oluşturma çabasında olan sinemacılar ile seyirciden beslenen özgün ekonomik yapılanmanın yarattığı şekillenme, Türk Sineması geleneğinin temellerini oluşturmaktadır.

Ö. Lütfi Akad profesyonel sinema yaşantısına 1949’ da Halide Edip Adıvar’ ın “Vurun Kahpeye” romanını sinemaya uyarlayarak başlamıştır. Film, kendisinden önce çekilmiş olan birçok filmde teknik olarak çok daha geride olmasına rağmen, içerik özellikleri bakımından bir ilk olarak nitelendirilebilir. Çünkü karşılaştığı ekonomik ya da teknik zorluklara rağmen, bu yapı içerisinde Türk toplumunun yakın tarihte yaşadığı önemli bir konuyu, Kurtuluş Savaşını ele almaktadır. Daha önce “Bir Millet Uyanıyor”

³ Artist, sayı 82, 28 Mart 1982

adlı filmle Muhsin Ertuğrul Kurtuluş Savaşına ait bir konuyu sinemaya uyarladıysa da iki film arasında yaklaşım bakımından büyük farklar bulunmaktadır. “Vurun Kahpeye” Kurtuluş Savaşı’nın ilk yıllarında bir kasabada öğretmenlik yapan Aliye’ nin düşmana ve düşman yandaşlarına karşı olan direnişini ve bir Anadolu kasabasının Kuvayi-Milliyeye direnişindeki yerini anlatmaktadır. “Vurun Kahpeye” Lütfi Akad’ ın, özellikle 1960’ larda olgunlaşan sinema dilinin ilk ipuçlarını taşımaktadır. Akad’ ın toplumsal konulara bakış açısı, çekim ölçekleri ve kamera açıları gibi teknik özelliklerde de kendini göstermektedir. Toplumsal içerikli filmlerinde, kamerayı olayın içine sokmak yerine, dışarıdan, bir üçüncü göz olarak kullanmıştır. Filmde, Aliye’ nin köylüler tarafından sürüklenip taşlandığı sahnelerdeki genel çekim ölçeği ve üst açı kullanımı, Akad’ ın bu yaklaşımını destekleyen bir örnektir. “Vurun Kahpeye” özgün bir senaryo değil bir roman uyarlaması da olsa, ulusal özellikler taşıması ve Lütfi Akad’ ın dil olarak kendi tarzını yaratma çabası, hem içerik hem de biçim olarak bize ait olan bir üslubun oluşmasının belirtisidir. Filmin biçim özellikleri açısından Türk toplum yapısı ile örtüşmesinin dışında ulusal özellikler taşıyor olması, seyircinin filme olan ilgisinin artmasına neden olmuştur. Türk sinemasının sinema-seyirci ilişkisi üzerine kurulu bir yapıda olduğu düşünüldüğünde “Vurun Kahpeye” izleyicinin ilgisini yakaladığı yönler bakımından önem taşımaktadır. Çünkü Türk sinemasının daha sonraki yıllarda oluşan genel yapısı ve seyircinin ulusal, yerel motiflere olan ilgisi hakkında genel bilgiler içermektedir. Film yerel kaynakların kullanımı, ortak toplumsal bir ruhu ele alması bakımından önem taşımaktadır. “Vurun Kahpeye” filminin yapımcısı Hürrem Erman’ ın film ile ilgili bir anısı ise şöyledir;

“Vurun Kahpeye” filminin gösteriminden sonra gazetecilerden birinin ‘Bu filmi Amerikalılar çevirseydi daha güzel olmaz mıydı?’ sorusuna Halide Edip Hanım’ ın cevabı şöyle oldu. ‘Ben İstiklal Harbi’ ni yaşadım. Bu filmi Amerikalılar çevirseydi muhakkak ki teknik bakımdan, imkân bakımından daha güzel olacaktı. Fakat bizim İstiklal Harbimiz bu kadar fakirdi. Ayrıca bu filmi o teknikle

Amerikalılar çekseydi, bizim İstiklal Harbimizdeki bu ruhu veremezlerdi. Bu bizim ruhumuzdu.”⁴

Lütfi Akad ise filme gösterilen ilgi konusunda şunları söylemiştir;

“Filmin 8 Mart’ ta gösterime girdiği Taksim sinemasının önü mahşer gibi. Bir süre sonra Ankara’ da ve büyük şehirlerde gösterime giriyor. Oralardan, Harbiye Okulu öğrencilerinden kutlama telgrafları geliyor. Aslında bütün bu bayram havası ve heyecan filmin sanatsal değerinden çok uzun zamandan beri üstü küllenmiş, ihmal edilmiş milli duygunun birden alevlenip toplumsal bir coşkuya dönüşmesinden kaynaklanıyor”.⁵

1951’ de tarihi konulu bir başka film olan “İstanbul’ un Fethi” Aydın Arakon tarafından çekilmiştir. Filmin görüntü yönetmenliğini ise kardeşi İlhan Arakon yapmıştır. Film, Türk sinema tarihinin başlangıcından çekildiği tarihe kadar gerçekleştirilen en büyük prodüksiyon olma özelliğini taşımaktadır. Filmin hazırlık ve çekim aşamaları büyük bir özveri ve dikkatli bir çalışma sürecinde gerçekleşmiştir. Ancak, Filmin sahibi olan ‘Atlas Film’ in ortaklarının ayrılması nedeniyle, gösterim ve işletim hakları konusunda yaşanan karmaşa sonucunda film, özellikle diyaloglar ve müzikler olmak üzere birçok değişikliğe uğrayarak, ileriki yıllarda gösterim olanağı bulabilmiştir. Filmin yapım aşamasındayken yarattığı etki Osmanlı Tarihi ile ilgili filmler modasını yaratmıştır. (Lale Devri \ 1951, Barbaros Hayrettin Paşa \ 1951, Cem Sultan \ 1951) “İstanbul’ un Fethi” Osmanlı Dönemine ait, tarihi ve toplum için önemli bir konuyu ele alması açısından önem taşımaktadır.

Muharrem Gürses ile gelenek haline gelen köy melodramları bu dönemde izleyicinin büyük ilgi gösterdiği bir tür olmuştur. 1951’ de Hüseyin Peyda’ nın çektiği “Mezarımı Taştan Oyun” yerel özellikler taşıyan ve yerel izleyici kitlesine ulaşan bir

⁴ Prof. Sami Şekeroğlu, Türk Sinema Tarihi Belgeseli, 12. Bölüm

⁵ Lütfi Akad, Işıklı Karanlık Arasında, Kültür Yayınları, 1.Basım, s.89

film olmuştur. Melodram türündeki filmlerin, daha önceki dönemlerde de izleyici ile kurduğu bağ düşünüldüğünde, yapımcıların bu türde filmler yapması Türk sinemasının izleyici kazanması açısından olumlu bir gelişmedir. Melodramlar, ülkenin tüm gerçeklerinden uzakta, toplumun karşı karşıya olduğu sıkıntıların dışında kalan bağımsız sinema filmleridir. Melodramlar, Türk toplumunun her kesiminden izleyiciye hitap etmiş, fakat en çok kadın izleyicilerden ilgi görmüştür. Melodramların genel özellikleri izleyici beğenileri doğrultusunda acı çeken genç kız ya da genç erkek, ölüm, mezar, acılı şarkılar, aşkı için her türlü zorluğa boyun eğen karakterler, talihsizlikler olarak şekillenmiştir.

Farklı sinema dili ve biçim özellikleri ile Türk sinemasında önemli bir yere sahip olan Metin Erksan 1952’ de “Karanlık Dünya” yı yönetmiştir. Film, bir yıl süren bir mücadeleden sonra büyük bir bölümü kesilmiş ve değiştirilmiş olarak piyasaya çıkabilmiştir. Film, sinema anlatımı ve teknik özellikler açısından önemli başarı sağlamamıştır. Ancak, sansür olgusunun Türk sineması üzerindeki ağırlığını hissettirmiştir. “Karanlık Dünya”, siyasi otoritenin sinema üzerindeki baskısının ortaya çıktığı bir film olması açısından bir önem taşımaktadır. Çünkü sansür olgusu ile karşı karşıya kalan yönetmenler, kendi isteklerini ve sinema anlayışlarını seyircinin beğenilerine göre şekillendirmenin yanı sıra, bir de sansürü göz önünde bulundurarak film yapmak zorunda kalmışlardır. Bu da zaman içinde sinemacıların oto-sansür uygulamalarına yol açmıştır. Sansürün sinemacılara olan bu etkisi teknik imkânların kısıtlı olması ile birleşince yönetmenlerin kendilerini yaratıcılık konusunda zorlamalarına neden olmuştur.

1957’ de Atıf Yılmaz “Gelinin Muradı” ile kasaba gerçekliğini anlatan bir film çekmiştir. Filmde İstanbul’ da tıp öğrenimi görmüş olan Murat’ ın büyüdüğü kasabaya geri gelmesi ile birlikte kasabada yaşanan olaylar konu alınmıştır. “Gelinin Muradı” nda Türk toplumunun farklı sosyal statülerine ait insanların profilleri çizilmektedir. Kasaba insanı ile şehirde eğitim görmüş bir insanı aynı düzen içinde ele alan filmde bu karşılaştırma, Murat ve Tahir karakterleri arasında görülmektedir. Filmin ana karakteri olan Murat’ ın, kasabalı da olsa, büyük şehirde yaşamış olması, onu doğma büyüme

kasabalı olan Tahir' den ayırmaktadır. Fakat film bu davranışların köylü veya kentli olmakla ilgili olmadığı düşüncesini vermekte, Murat' ın sahip olduğu kişilik özelliklerinin sonradan kazanılmayacağını altını çizmektedir. Türk toplumunun kırsal kesiminde önemli bir feodal güç olan ağalık sistemi, filmde Tahir karakteri ile betimlenmiştir. Tahir, Murat' ın tam aksine ağa çocuğu olmasının verdiği rahatlık ile hilekâr, tembel ve kompleksli bir karakterdir. Filmin kadın karakteri Menekşe ise, alışlagelmiş kasaba kızlarından farklı bir yapıda ele alınmıştır. Kitap okumaya karşı olan ilgisi ve ailesinin yanında içki içebiliyor olması bunu destekleyen özelliklerdir. Sevdiği erkeğe olan duygularını ifade etmekten çekinmemesi de Menekşe' yi farklı yapmaktadır. Atıf Yılmaz' ın filmde yarattığı karakterler iyi ve kötü olarak kesin çizgilerle birbirinden ayrılmaktadır. Bu kullanım daha sonra Türk sinemasında yerleşmiş bir özellik olarak izleyicinin ilgisini yoğun ölçüde çeken filmlerde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Atıf Yılmaz 1950' lerde siyasi yaşantıda başlayan değişimin kırsal alanlarda ki yansımasını da filmin içinde kullanmıştır. Kasabanın kahvesi aynı zamanda Demokrat Parti Gençlik Kolu' nun bürosudur. Bu durum sinema aracılığı ile siyasi kutuplaşmanın oluşumu hakkında verilen bir ipucu niteliğindedir. Ayrıca bu kullanım, filmde yaşanan olayların geçtiği dönem ile ilgili saptama yapması açısından da önemlidir. Bu açıdan bakıldığında filmin, dönemin genel yapısının özelliklerini taşıdığı görülmektedir. “Gelinin Muradı” Türk sinema tarihinde kırsal kesim yaşantısını anlatan ilk örnek değildir. Muhsin Ertuğrul' un çektiği bir köy filmi olan “Aysel Bataklı Damın Kızı” kronolojik olarak daha eski bir filmidir. Buna rağmen “Gelinin Muradı” birçok sinema yazarı tarafından ‘kasaba gerçekliğini anlatan ilk film’ olarak nitelendirilmektedir. İki film arasında senaryo ve teknik kullanım ile ilgili birçok farklılık bulunmasına karşın iki filmde kırsal kesime ait hikâyeler anlatılmaktadır. Fakat bunun dışında iki filmin yönetmenlerinin sinemaya olan yaklaşımlarının yarattığı fark, “Gelinin Muradı” filminin toplum yapısına daha yakın özellikler taşıdığı sonucunu ortaya çıkarmaktadır. “Gelinin Muradı” nda daha gerçekçi yapı üzerine kurulmuş olay örgüsü dramatik anlatı kalıplarına uygun olarak gelişmekte ve karakterlerin izleyici ile bağ kurması daha kolay gerçekleşmektedir. Çünkü filmdeki karakterler izleyiciye yakın karakterlerdir. İzleyicinin, filmde kendisine yakın bulduğu karakterleri görmesi, Türk sinemasının toplumsal bir olgu ve bir gelenek olarak yerleşmesine yardımcı

unsurlardandır. “Gelinin Muradı” nda hakim olan bu yapı daha sonraki yıllarda örnekleri sıklaşan ve seyirci sinema ilişkisini güçlendiren film örneklerinde de karşımıza çıkmaktadır.

1958’ de Metin Erksan “Dokuz Dağın Efesi” filmi ile dönemin genel sinema anlayışı içinde batı öykülerinden uzak tavrı, kendine özgü üslubu ve gerçekçi yaklaşımı ile kendinden önceki örneklerden ayrılmaktadır. Film sözlü edebiyat örneklerine dayalı bir eşkıyalık öyküsüdür. 1950’ lerde sinemada özellikle salon filmlerinde mekân olarak İstanbul’ un ve İstanbul yaşantısının ağırlıklı olarak kullanıldığı düşünüldüğünde bu film halkın törelerine yönelmesi, halk kültürünü konu edinmesi bakımından farklı bir yere sahiptir. Metin Erksan’ ın bu filmde Anadolu geleneklerine bağlı tavrı dikkat çekmektedir. Özellikle filmin son sahnesinde Çakıcı’ nın cesedini teşhis için getirdiklerinde, Çakıcı’ nın karısı cesedin Çakıcı’ ya ait olmadığını söyler. Böylece Çakıcı ölümsüzleşecek ve bir efsane haline gelecektir. Anadolu kökenli birçok efsanede buna benzer özellikler görülmektedir. Metin Erksan’ ın sinema yaşantısı gözönünde bulundurulduğunda yaşadığı coğrafyanın birçok özelliğini etüd ettiği, filmlerinde bu birikimini kullanarak sinemaya farklı bir bakış açısı ile yaklaşmış olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır.

1950’ lardan itibaren sinemaya bir sanat olmasının dışında önemli bir sosyal bir paylaşım alanı olarak gören sinemacıların film çekmeye başlaması ile birlikte Türk sineması geleneğinin temelleri atılmıştır. Fakat bunun dışında aynı dönemde Türk sinemasını etkileyen önemli sinema olayları da gerçekleşmiştir. Türk sinemasında örgütlenmeler bu dönemde gerçekleşmiştir. 1952’ de kurulan ‘Türk Film Dostları Derneği’ 1953’ te ‘1. Türk Film Festivali’ ni düzenlemiştir. 1954’ te Film Teknisyenleri Sendikası, 1955’te ‘Türk Filmcileri, Sinemacıları ve Teknisyenleri Kooperatifi’ kurulmuştur. 1958’ de yabancı filmlerin ithali kotaya bağlanmıştır. Böylece gösterime giren yabancı film sayısı azalmıştır. 1959’ da Türk Sinema Sanatçıları Derneği kurulmuştur. Hükümetin Kore Savaşı’ na olan tavrı açısından Kore’ ye asker göndermesi, Türk sinemasında “Kore Gazileri” (Seyfi Havaeri \ 1951), “Kore’ de Türk Süngüsü” (Vedat Örfi Bengü \ 1951), “Şimal Yıldızı” (Atıf Yılmaz Batıbeki \ 1954) gibi tarihsel

kahramanlık filmlerinin çekilmesine sebep olmuştur. Tarihi kahramanlık filmleri, komedi filmleri, ya da masallar bu dönemde çekilen filmlerde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Konuları, ele alınış biçimleri ve teknik özellikleri farklı olsa da bu dönemde çekilen filmlerin ortak özelliği topluma ait yaşanmışlıklar anlatıyor olmalarıdır. Bu da her ne kadar yönetmenlerin üslup farklılıkları olsa da, ya da bireysel olarak güçlü sinemacılar da olsalar, toplumsal özellikleri yadsımayan bir ruha sahip olmaları sayesinde ortaya çıkmıştır. Ancak “Halıcı Kız” (1953) ile uzun bir aradan sonra sinemaya dönen Muhsin Ertuğrul, bu filmin büyük başarısızlığa uğraması sonucunda sinemayı bırakmıştır. Burada belirtmek gerekir ki; “Halıcı Kız”, Ali İpar’ ın yönetmenliğini yaptığı ilk renkli Türk filmi olan “Salgın” dan daha önce gösterime girdiği için halka gösterilen ilk renkli Türk filmi olarak Türk sinema tarihine geçmiştir.

27 Mayıs 1960 devrimiyle birlikte ekonomide istikrar sağlanmış, sanayileşme doğrultusunda çalışan insanların sayıları artmış, siyasi fikirler üzerine söz söyleme hakkı doğmuş, toplumsal ilişkiler yeniden yapılanma sürecine girmiş, özellikle kadınlar ve dolayısıyla aileler eğlence ve kültür etkinliklerine göreceli de olsa harcama yapmaya başlamış, Türkiye’ de bir özgürlük ortamı oluşmuştur. Bu özgürlük ortamının oluşmasında 1961 Anayasası’ nın düşünce özgürlüğü ilkesinin etkisi olmuştur. Ancak sinema 1961 Anayasası’ nın getirdiği bu olumlu gelişmelerin dışında kalmış ve sansürün anayasadan çıkarılması isteği reddedilmiştir. Bu dönemde sansür ile ilgili maddelerin düzeltilmesine ilişkin yapılan bütün girişimler, Anayasa Mahkemesi’ nin sansürün Türkiye’ ye aykırı bir yanının bulunmadığı yönündeki kararı ile son bulmuştur. Bu durum devlet sinema ilişkileri açısından olumsuz bir gelişmedir. Dolayısı ile sinema kanunlar çerçevesinde 1960’ ların özgürlükçü ortamının kapsamında yer almamıştır. Buna rağmen 1960 -1970 arası Türk sinemasının en verimli dönemi olmuştur. Film yapımının artması ile birlikte, izleyici sayısının da artması birçok ilde sinema salonlarının açılmasına sebep olmuştur. Film sayısındaki artış ise, Türk sinemasının kendisine has yapım, dağıtım ve gösterim sisteminin bu yıllar arasında artık yerleşmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Bu sistemin işleyişi şu şekildedir; Türkiye’ nin birçok şehrinde sinema salonlarına film dağıtımını gerçekleştiren bölge işletmeleri kurulmuştur. Bu işletmeler film dağıtımının yanı sıra kendi bölgesinde ve yakın olduğu diğer

bölgelerdeki izleyicinin beğenilerini, hangi konuya, hangi oyuncuya ilgi duyduğunu belirlemektedir. Bu beğeniler doğrultusunda işletmeci yapımcıdan çekilecek başka filmlerin konusunu ve başrol oyuncusunu talebetmektedir. Bu işleyişin sonucunda hem izleyicinin beğenileri ve istekleri karşılanmış, hem film yapımının sürekliliği sağlanmış hem de nitelikli film örneklerinin çekilebilmesi için gerekli koşullar oluşturulmuştur. Dolayısı ile sinema bu işleyiş sayesinde bir sektör haline gelmiş, ‘yapımcı-dağıtımcı-seyirci’ ilişkisinin kurulması ile birlikte sinema bir kazanç kapısı olmuştur. Sinemadan sürekli olarak para kazanan figüranlar, set işçileri, projeksiyoncular, dekor işçileri gibi bir kesim oluşmuştur. Ancak bu sistem zaman içinde konuları ve oyuncularını açısından birbirini tekrar eden filmlerin çekilmesine de sebep olmuştur. Çünkü izleyicinin beğenileri formül haline gelmiş ve sinemada da bu şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Yakışıklı erkekler, güzel hanımefendiler, zengin kız-fakir oğlan ya da fakir kız- zengin oğlan aşkları, babacan fabrikatörler, iyi niyetli, işbirlikçi aşçılar gibi özellikler bu dönemde Türk sinemasında yerleşik bir kullanım haline gelmiş, genel olarak Türk seyirlik oyununa yakın bir anlatım tarzı hâkim olmuştur. Çünkü ticari sinema Türk toplumunun hikaye ve masal geleneğinin biçim ve içerik özelliklerinden yapısına uygun olanları kullanmakta, karakterleri iyi-kötü olarak net çizgilerle ayırarak izleyicinin daha kolay özdeşleşmesini sağlamakta, filmin sonunu masallardaki gibi genelde mutlu bitirerek gerçek hayattan uzaklaşmalarını ve sınıfsal farklılıkları bulanıklaştırarak sinemaya daha kolay izleyici çekmeyi amaçlamaktadır. Filmlerdeki karakterler, yaşamlar ve mekânlar bu tarz anlatımın özelliklerini taşımaktadırlar. Tecimsel kaygılar ağırlıkta olsa bile bu örnekler izleyicinin yakınlık kurduğu filmlerdir. Çünkü sinemayı diğer sanat dallarından ayıran özelliklerden biri hiçbir ön eğitim gerektirmeden, her kesimden, her yaş gurubundan ve her cinsten insanın karşısına görsel ve işitsel bir dil olarak çıkabiliyor olmasıdır. Dolayısıyla Türk toplumu, masal geleneği doğrultusunda değerlendirildiğinde, görsel, işitsel, sözlü anlatım geleneğine alışkın bir yapıda olduğu ortaya çıkmaktadır. Böylece izleyicinin özellikle 1960’ larda çekilen filmlerle kurduğu bağın temel sebeplerinden birinin de Türk söylence kültürünün içinden filmler yapılmış olması sonucu ortaya çıkmaktadır. Bütün bu özellikler tecimsel kaygıların ağır bastığı bu filmlerin Türk sineması geleneğinin önemli bir parçası olmasını sağlamıştır. Çünkü bu filmlerle birlikte, Türk sinema seyircisinin yapısı belirginleşmiş, sinema bir sektör haline

gelerek bu sektörde sürekli çalışan insanlar yetişmeye başlamış, bu filmlerin sağladığı ekonomik koşullar sayesinde toplumsal ve sanatsal filmlerin sayılarında da artış yaşanmıştır. Dolayısı ile sinemamızın ilk yıllarından itibaren yaşanan gelişmelerle birlikte özellikle 1950' lerde deneme-yanılma yöntemi ile temelleri atılmaya başlayan 'Türk Sineması Geleneği' bu dönemde ana hatları ile belirgin bir hal almıştır.

1960' lı yıllarda Ö.Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, gibi sinemacılar, 1950'li yıllarda kişisel çabaları ile oluşturmaya çalıştıkları sinema anlayışlarını, sinema alanında yaşanan gelişmelerin de desteği ile pekiştirmişler, kişisel üsluplarını oluşturmuşlar, edebiyatçılarla ortak çalışmaya başlamışlardır. (Kemal Tahir, Vedat Türkali bu dönemde senarist olarak Türk Sineması içinde yer almışlardır.) Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Ertem Göreç, Yılmaz Güney, Bilge Olgaç, toplumsal sorunlara olan eğilimi devam ettirerek sinemada gerçekçi bir tavır sergilemişler ve toplumsal yapının gerçekçi unsurlar taşıyan önemli örneklerini bu dönemde vermişlerdir. Bu yılların nitelikli ve sanatsal örneklerini oluşturan filmler Türk insanının gündelik yaşantısında karşılaştığı sorunları ele almaktadırlar. (Toprak, su, gelir dağılımının eşitsizliği, göç, gecekondular, kaçakçılık, töre, v.d.). Ayrıca Osman Seden, Memduh Ün gibi isimler tecimsel başarı sağlayan filmlerini bu dönemde çekmişler, 'Yapımcı-Yönetmen' kavramının temellerini sağlamlaştırmışlardır. Bu kuşağın devamı olarak nitelendirilebileceğimiz Ertem Eğilmez, Feyzi Tuna, Tunç Başaran' ın yanı sıra Zeki Ökten, Erdoğan Tokatlı da bu dönem içerisinde film çekmişlerdir. İster bir aşk filmi, ister melodram, isterse toplumsal gerçekçi bir film olsun bu dönemde çekilen filmlerin genel özelliği izleyici ile kurduğu bağıdır. Halkın kendi yaşantısına ait bildiği, duyumsadığı ama dışarıdan bir gözle göremediği sorunları en rahat kabuledilebilir bir dille anlatan sinemacılar bu sayede izleyici ile bir bağ kurabilmişlerdir. Dolayısı ile Türk sineması, Türk toplum yapısı ile birlikte 1960' lardaki özgürlükçü ortamda şekillenmiştir. Türk sineması, Türk halkının, toplumsal, kültürel, ekonomik, yapısını yansıtması nedeniyle bir ayna görevi görmüş ve toplumun dili olmuştur.

Türk sineması başlangıcından itibaren kendisini bulmak için, içinde bulunduğu koşullar doğrultusunda bir gelişme göstermiştir. Buna rağmen sansür, ekonomik

koşullar, seyirci ve yapımcı istekleri, Türk sinemasını toplumsal bir hareket olarak ele alan sinemacıların bu şartlar altında bile kendi kişiliklerini ortaya koymalarına engel olmamıştır. Dolayısı ile tecimsel kaygıların ağır bastığı filmlerin ya da toplumsal ve sanatsal filmlerin ortak noktası öncelikle yaşadıkları toplumun gerçeklerini görebilecek bir yapıda olmalarıdır. 1950'lerden itibaren sinema yapmaya başlayan Lütfi Akad, Metin Erksan, Osman Seden, Memduh Ün gibi isimler, Türk insanının gündelik yaşantısını doğru gözlemler sonucunda irdeleyebilen bir sinema yapısı kurarak geçmişten gelen köklü bir alışkanlığın da ilk uygulayıcıları olmuşlar ve kendilerinden sonra gelen birçok ismi de bu yönde etkilemişlerdir.

1960 sonlarında büyümekte ve gelişmekte olan Türk sinemasına teorik olarak da yön verilmesi şeklinde girişimler yapılmış, bu girişimler 'Halk Sineması', 'Toplumsal Gerçekçilik', 'Devrimci Sinema', 'Asya Tipi Üretim Tarzı', 'Ulusal Sinema' ve 'Milli Sinema' gibi başlıklar altında yer almıştır. Ancak bu kuramsal tartışmalar başlamadan önce gerek Türk Sineması gerekse sanat çevreleri için önemli bir olay olmuştur. O sıralarda İstanbul Delet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü öğrencisi olan Prof. Sami Şekeroğlu 1962'de Türkiye'nin ilk sinema kültür kurumu olan "Kulüp Sinema 7"yi kurmuştur. Bu kuruluşun en önemli özelliği, henüz Türkiye'de sinemanın bir sanat dalı olup olmadığı konusunun tartışıldığı bir dönemde düzenlediği film gösterileri, söyleşiler ve sinema yayınlarıyla sosyal bir sinema ortamı yaratmış olmasıdır. Aydınların, entellektüellerin, öğrencilerin, akademisyenlerin büyük ilgi gösterdiği bu sinema ortamı, Türk Sinemasında daha sonraki yıllarda ortaya çıkacak kuramsal çalışmalara bir temel oluşturmuştur. Bu gelişme dışında, Prof. Sami Şekeroğlu'nun ve arkadaşlarının sinema eserlerini toplama, restorasyonunu yapma, arşivleme çalışmaları 'Kulüp Sinema 7'nin kısa bir süre içinde ulusal bir film arşivi haline gelmesini sağlamıştır ve 'Kulüp Sinema 7' 1969'da kurucusu tarafından devlete devredilerek, 'Devlet Film Arşivi'ne, 1975'te ise bir bilim, kültür ve sanat kurumu olan "Sinema-TV Enstitüsü"ne dönüştürülmüştür. Bu kuruluşun bir başka önemli özelliği ise Prof. Sami Şekeroğlu başkanlığında Türkiye'de ilk sinema eğitiminin başlatılması, Ö.Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, İlhan Arakon gibi profesyonel sinemacıların aynı çatı altında birleşmesi, daha sonraki yıllarda Nedim Otyam, Duygu Sağıroğlu, Atıf

Yılmaz, Memduh Ün, Feyzi Tuna, Tunç Başaran gibi sinemacıların eğitim kadrosuna katılması olmuştur. Bu girişim ve eğitim modeli Türk Sineması geleneğinin genç kuşaklara ulaştırılması konusunda büyük önem taşımaktadır. Bu dönemde Türk sineması adına yaşanan bu olumlu gelişmelerin yanı sıra Türk sineması aleyhinde bir takım şiddetli hareketler de yaşanmaya başlamıştır. 1965’ te kurulan Sinematek Derneği bu düşüncenin temsilcisi ve etkin uygulayıcısı konumunda yer almış, Türk sinemasının özellikle toplumsal ve sanatsal nitelikli filmlerine karşı yıkıcı eleştiriler getirmiştir. Sinematek Derneği Türk sinemasına karşı alternatif bir sinema anlayışı sunmakta, Avrupa sinemasını kendilerine model olarak almaktadırlar. Sinematek Derneği’ nin sahip olduğu bu yaklaşım Türk sinemasının en verimli döneminde ortaya çıkmıştır. Türk sinemasının bu dönemde toplum yapısına olan yakınlığı göz önünde bulundurulduğunda bu yaklaşımın sinemanın ötesinde Türk toplum yapısına karşı alınmış bir tavır olduğu da görülmektedir. Bu karşı tavır sinemacıların kişisel birikimleri doğrultusunda sahip oldukları toplum bilinciyle Türk sinemasına daha çok sahip çıkmalarına sebep olmuştur. Buradan yola çıkarak Sinematek Derneği’ nin Türk sinemasına karşı olması sayesinde Türk sineması geleneğinin oluşmasına dolaylı olarak bir etkisinin olduğunu söyleyebiliriz.

“Bu dönemin bütün sinemacıları, ister yürekli sinemacılar olsun ister sıradan zanaatkârlar olsun, onların arasında ortak bir şey olduğunu gördüm. Çok bireysel hikâyeler anlatmıyorlar hiçbiri. Bireysel bir hikâye, bireysel bir dünya görüşü hemen hemen yok. Anlatılanlar içinde bireysel yorumlar olabilir. Bu kaçınılmazdır. Ama birebir bireysel bir sinemadan Türk sinemasında söz edemeyiz. Yani Metin Erksan, Lütü Akad, Memduh Ün kişilikli ve birbirinden farklı sinemacılar olmalarına rağmen ortak noktaları, toplumun özlemleri, duyarlılıkları içinde bir şey yapmaya çalışıyorlar. Galiba Türk sineması geleneği dediğimiz şeyde bu.”⁶

⁶ Duygu Sağıroğlu ile görüşme, 28 Şubat 2005

1960 yılında, Metin Erksan“Gecelerin Ötesi” ile toplum yapısının dönem içindeki değişimini sinemaya aktarmış, toplumun içinde bulunduğu sıkıntıları kişilerin hayatlarının içine yerleştirerek sorgulamıştır. Filmin içinde geçen dönem, 27 Mayıs Devrimi’ nden önceki Demokrat Parti dönemidir. Metin Erksan filmde, Demokrat Parti’ nin “Her Mahalleye Bir Milyoner” sloganını kullanarak sinema aracılığı ile hükümet politikalarının eleştirisini yapmış, bu yönetimin uygulamalarının sıradan insanların hayatlarını nasıl drama çevirdiğini anlatmış ve böylece sinemada toplumsal eleştiriyi etkin bir şekilde kullanmıştır. Filmde aynı mahallede yaşayan ve toplumun farklı kesimlerini temsil eden yedi genç (uzun yol şoförü, mensucat fabrikasında çalışan bir işçi, sevdiği kızla evlenmek için paraya ihtiyacı olan bir genç, yurtdışında ünlü olma hayalleri kuran iki müzisyen, idealist bir tiyatrocü ve parası olmadığı için yaşam standartlarından şikâyetçi olan bir ressam) isteklerine ve ideallerine ulaşabilmek için gerekli olan tek şeyin para olduğu düşüncesindedirler. Farklı karakter özelliklerine de sahip olsalar hepsinin birleştiği ortak nokta geçim sıkıntısı içinde olmaları ve daha iyi bir yaşam istemeleridir. Film içinde barındırdığı bu özellikler bakımından Türk toplumunun yaşadığı dönüm noktalarını anlatan gerçekçi bir örnek olarak öne çıkmaktadır. “Gecelerin Ötesi” aynı zamanda çekildiği yıl ve içinde taşıdığı özellikler bakımından yeni bir dönemin başlangıcı ve sinemada farklı konulara olan yönelimin önemli bir örneği niteliğindedir. Bu özelliklerin tamamı Metin Erksan’ ın Türk toplum yapısını etkileyen olaylara karşı kişisel görüşünü ifade etmekte kullandığı bir yoldur. Dolayısı ile Metin Erksan’ ın bu dönemdeki birçok sinemacı gibi dönemin sorunlarına sinema yolu ile eğildiği sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Filmde geçen bir sahne dikkat çekicidir. Filmin ana karakterlerinden Tahsin, nişanlısı ile birlikte Sunar Sineması’ ndan bir ‘Türk filmi’ ne gitmek için bilet almıştır. Tahsin ve Sema hırslarına yenik düşmeden, toplum gerçeklerine olan yakın çizgileriyle filmdeki diğer karakterlerden farklıdırlar. Bu durum diğerlerine göre Tahsin ve Sema’ yı daha temiz, ahlakçı, yozlaşmamış bir konuma sokmaktadır. Böylece Tahsin ve Sema karakterlerinin ‘Türk filmi’ ne gidiyor olması Türk sinemasının içten, samimi yapısı ile örtüşmektedir. Ayrıca bu durum geçim sıkıntısı çeken orta gelirli insanlar için sinemanın önemli bir eğlence aracı olduğunu göstermektedir.

“Yetim Yavrular” (1954) ile yönetmenliğe adım atan Memduh Ün’ün, 1960’ da “Kırık Çanaklar” ve ardından da aynı yıl çektiği “Ayşecik” filmi, Zeynep Değirmencioğlu ile çocuk filmleri modasını başlatmıştır. “Kırık Çanaklar” ve “Ayşecik” filmlerini, çocuk filmleri olmasının dışında, modernitenin getirisi olan dağınık aile yapısının varoşlardaki yansıması olması açısından ayrı bir yere koymak gerekmektedir. İlker-Sezer İnanoğlu, Parla Şenol gibi çocuk oyuncular bu modanın devamında starlaşmışlardır.

1963’ te Metin Erksan “Acı Hayat” ile toplumdaki sınıf farklılıklarını, kişilerin karakterlerindeki değişimin içine yerleştirerek anlatmıştır. Film, evlenme planları yapan, dar gelirli ailelere mensup olan Mehmet ve Nermin’ in kendilerine ait bir yaşam kurmaya çalışırken drama dönüşen hayatlarını anlatmaktadır. Bu filmde de sosyal sınıf farklılıklarını belirten zıt karakterler dikkat çekmektedir. Filmin ana kadın karakteri olan Nermin yoksul bir ailenin kızı olduğu için okumak yerine çalışmak zorunda kalmıştır. Türk toplumunun değişken ve istikrarsız gelir dağılımında bu durum oldukça sık karşımıza çıkmaktadır. Filmin ana erkek karakteri olan Mehmet, Nermin ile kuracağı yeni hayat konusunda Nermin’ den daha olumlu bir yaklaşım içinde görülmektedir. Filmde Mehmet ve Nermin karakterlerine karşıt olarak Ender ve Filiz karakterleri yer almaktadır. Bu karşıtlıklar, karakterlerin kişilik yapılarının dışında sosyal statülerini de içermektedir. Mehmet’ in iyi ve temiz bir yaşam kurmaktan başka bir isteği yoktur. Nermin ise Mehmet’ e göre daha zayıf bir karakter yapısına sahiptir. Kaliteli bir yaşam uğruna zaaflarına yenik düşmüştür. Nermin’ in Ender’ e duyduğu ilgide bu doğrultuda oluşmaktadır. Ender toplumun burjuva kesimini temsil etmektedir. Eğlenceye düşkündür. Fakat baba otoritesi altında ezilmiş bir kişiliktir. Ender’ in kızkardeşi olan Filiz ise içinde bulunduğu kalburüstü sınıfın toplumun diğer kesimlerine karşı olan ön yargılarından etkilenmemiş, dürüst bir karakter olarak çizilmiştir. Metin Erksan filmdeki dramı bu karakterlerin çatışması üzerine kurmuştur. “Acı Hayat” melodram türünün özelliklerini taşıyan, gelir dağılımında yaşanan eşitsizliklerin insan hayatlarında yarattığı tahribatı anlatan, gerçekçi bakış açısına sahip bir filmidir. Erksan filmde, yeni başlayan gecekondu oluşumu ile büyük ve modern apartmanları birlikte göstermekte, özellikle dar gelirli ailelerin konut sıkıntısının altı çizmektedir. “Acı Hayat” Türk toplumunun

yabancı olmadığı melodram ve arabesk etkiler taşıyan bir öykünün, Metin Erksan'ın entelektüel bakış açısıyla şekillenerek oluşmuş halidir. Filmin içinde bulunan özellikler izleyicinin ilgisini çekecek türdendir. Çünkü Türk toplumunun gündelik hayatında yaşadığı olaylar filmde yer almaktadır. Zengin oğlan-fakir kız ilişkisi, aşk, mezar sahnesi, talihsizlik gibi öğeler 1960' larda izleyicinin filmlerde görmek istediği ve görmeye de alıştığı ortak özelliklerdir. Metin Erksan daha sonra 1964' te "Susuz Yaz" ile Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü alarak, Türk sinemasını uluslararası bir platforma taşımıştır. Fakat bunun dışında filmde su sorununun da ele alınması yönetmenin bu tür konulara karşı olan duyarlılığının da göstergesidir. Çünkü su mülkiyeti sorunu kırsal kesimin temel çıkmazlarından biridir. Bunun dışında "Susuz Yaz" Berlin' de aldığı ödülün de yardımı ile sinemayı sanat olarak görmeye başlayan bir kitlenin oluşmaya başlaması açısından önemli bir örnektir.

1960 sonrasında "göç" ün toplumsal bir olgu olarak yerleşik bir hal alması sinemacıların bu konuya daha fazla ağırlık vermesine sebep olmuştur. Tarımda makineleşme, gelir dağılımındaki eşitsizlik, geçim sıkıntısı, hızlı kentleşme, kent yaşamında oluşan yeni iş olanakları, nüfus artışı, kırsal kesimden büyük kentlere doğru başlayan nüfus akımına yol açmıştır. Ayrıca kent yaşamının çekiciliği kırsal kesimi göçe özendiren sebepler arasında bulunmaktadır. 1950' de iktidar olan Demokrat Parti' nin politikalarının, ekonomik ve toplumsal yapıda yarattığı bu değişiklikler sonucunda hız kazanan göç 1960' lı yıllara gelindiğinde sinemada sıkça ele alınan bir konu haline gelmiştir. Bu dönemde yapılmış olan toplumsal içerikli filmler, göç konusunda oluşan toplumsal bilincin bir göstergesidir. Tecimsel sinema örneklerinin İstanbul' u bir masal kentine dönüştürerek mit haline getirdiği bu yıllarda, filmlerde batı normlarına uygun olmaya çabalayan karakterler, gösterişli mekânlar ve kolay bir yaşam tarzı, göç etmeye meyilli kırsal kesimi göçe özendiren sebepler arasındadır. Batı etkisinde kalmış hikâyelerle eğlendirilen, özendirilen, göç sonucunda gerçek İstanbul ile karşılaşan sinema izleyicisinin gecekondulu yaşamı ve arabesk kültürü ile yön değiştiren kent macerası, sinemanın artan üretim nedeniyle konu sıkıntısı çektiği bu yıllardan başlayarak, sinemaya yeni ve bitmek bilmeyen bir malzeme olarak girmiş bulunmaktadır.

Halit Refiğ' in 1964' te çektiği “Gurbet Kuşları”, taşradan İstanbul' a göç eden bir ailenin, zengin olma hayallerini, kültürel dejenerasyonunu ve sonunda geri dönüşünü anlatmaktadır. “Gurbet Kuşları” iç göçü anlatan filmler arasında, öne çıkan bir örnektir, fakat göç olgusunun yanı sıra göçün beraberinde yarattığı etkileri de anlatmaktadır. Dolayısı ile filmde sadece göç eden bir ailenin dramını değil, modern toplumun, göç eden kesime karşı takındığı tavrı da sergilemekte ve toplumsal sorunlar içinde yabancılaşan ve yalnızlaşan insanın, eski ve yeni arasındaki sıkışmışlığının da altı çizilmektedir. Filmde toplumun farklı sınıflarını temsil eden karakterlerin kesişme noktaları Maraş' tan İstanbul' a göç eden bir ailedir. Varlıklı ailenin kızı, dansöz, Rum asıllı kadın ve göç eden ailenin sonu intihar olan kızı Fatoş, göz önünde bulundurulduğunda, sınıf farklılıklarının özellikle kadın karakterlerin kullanımında, daha belirgin olduğu görülmektedir. Filmdeki karakterler alışık olmadıkları yeni düzene ayak uyduramamış, kent olgusu altında ezilmişler, hayalleri ve umutları olumsuzlukla sonuçlanmıştır. Halit Refiğ' de kendisinden önce film çekmeye başlayan bazı sinemacılar gibi sinemaya toplumun bir yansıması olarak yaklaşmış ve düzen bozukluklarını bu yolla sorgulamıştır.

Sinemaya hayat şekli olarak yaklaşan bir kuşakla birlikte yeni sinemacılar da film çekmeye başlamışlardır. 1964' te Ertem Göreç' in çektiği “Karanlıkta Uyananlar” bu tanımlamaya ait bir filmidir. Film yabancı sermaye karşısında milli sermayeyi savunmakta, işçi sorunlarını ve sendikalaşma sürecini anlatmaktadır. Bu yüzden çekildiği dönemde ülkede varolan yerel sermayenin yabancı sermayeye karşı ayakta kalma çabasını filmde görmek mümkündür. Yönetmen de filmdeki karakterleri bu süreç içerisinde ele almıştır. Farklı iki tabakanın varlığının söz konusu olduğu filmde işveren konumundaki zengin kesim, toplum gerçeklerine tamamen kapalı olarak ele alınırken, işçi kesimi ise toplumun gerçek yapısını yansıtmaktadır. Filmde dikkat çeken bir nokta gazetecinin işçi kesimine yakın bir karakter olmasıdır. Bu kullanım dönemin medyasının bakış açısı hakkında bilgi verici niteliktedir. Filmde kullanılan mekânlar dönemin karakteristik yapısı hakkında izleyicinin fikir edinmesini sağlamaktadır. Fabrikanın içinde bulunduğu mahalle, çalışan ve evde oturan nüfusun cinsiyetleri ile örtüşmekte,

erkekler fabrikada çalışırken kadınlar evlerinde oturmaktadırlar. Yaşanan her hangi bir zorlukta sadece fabrika işçileri değil mahalle sakinleri de dayanışma içine girmektedirler. Bütün bu sosyal sorunların anlatılma ihtiyacının duyulması Türk sinemasının Türk toplumu ile olan gerçeklik ilişkisini sağlamlaştırmıştır.

1965 yılında Duygu Sağıroğlu' nun çektiği “Bitmeyen Yol” taşradan İstanbul'a geçici olarak göç eden bir gurup köylüyü anlatmaktadır. Filmde göç eden insanlar daha önce de belirtildiği gibi para biriktirip köylerine geri dönme amacı ile büyük şehre göç eden kesime ait karakterlerdir. Makineleşmenin insan emeğine duyulan ihtiyacı azaltmasının üzerinde durduğu film, karakterlerin kente yabancılaşmalarının belirginleştirilmesiyle son bulur. “Bitmeyen Yol” göçle gelen insanların, yaşamsal ihtiyaçlarını sağlama çabalarının yanı sıra, çekilen diğer göç filmleri arasında yeni oluşmaya başlayan gecekondulu yaşantısını yakından inceleyen önemli bir filmidir. Bu özelliklerin dışında filmde küçük ama önemli bir bölüm vardır; İşçi Bulma Kurumunda Almanya'ya göç etmekten bahsederek, pasaport satmaya çalışan bir adam, göçün yalnız Türkiye içinde olmadığını, dış göç olgusunun bile artık toplumda yerleşmiş olduğunun, bunun bir geçim kapısına döndüğünün ve bu işten rant sağlayanların geniş bir kesim olduğunun habercisidir.

“Türk sinemasının bütün kahramanları yaşamlarını daha iyi bir yere getirmek istiyorlar. Köyden kente geliyorlar, kente geldikleri zaman kötü yollara düşüyorlar, zengin olmak için bir takım işler çeviriyorlar, bu kahramanlar o çağların, o dönemlerin ulaştıkları doğrular içinde daha mükemmel bir hayata yönelik umutsuz bir çaba içindeler. Bu durum birebir Türk toplumunu yansıtıyor.”⁷

1965' te Halit Refiğ' in çektiği “Haremde Dört Kadın” sinemacıların toplumu yakından ilgilendiren tarihsel konulara bakışını yansıtması açısından önemli bir örnektir. Filmde, Osmanlı İmparatorluğu' nun geçirdiği evreler konakta yaşayan kişiler üzerinden

⁷ Duygu Sağıroğlu ile görüşme, 28 Şubat 2005

anlatılmakta, özellikle Jöntürkler ve Osmanlı' nın çöküşü üzerinde durulmakta filmin yapısındaki dönem olan 1890' ların sonlarında imparatorluğun dış politikaları hakkında küçük ipuçları vermektedir. Prof. Sami Şekeroğlu Türk Film Arşivi yayını "Haremde Dört Kadın" senaryosundaki ön sözünde filmi şöyle değerlendirmektedir;

"İktidarsız Paşa, iktidasız devleti; sevicî kadınlar, kendi kendilerine yeten, kendi yağıyla kavrulan halkı; filmde sözü edilen ama görünmeyen Nizamettin Paşa, işbirlikçiyi; namuslu ama yanlış koşulmuş genç yeğen Cemal, devrimciyi bize sembolleştirir."⁸

Film, içinde yer alan insan ilişkilerinin o dönemdeki aile yapısına uymaması nedeniyle eleştiriler almış olsa da, tarihsel bir süreci gerçekçi bir perspektifle aktarmaktadır. "Haremde Dört Kadın" Türk Sineması geleneğinin oluşumunda yer alan önemli bir örnektir.

1967' de Ö.Lütfi Adad' ın çektiği "Hudutların Kanunu" özellikle kırsal kesimin bir başka önemli sorununa değinen bir filmidir ve ülkenin içinde bulunduğu kaçakçılık sorununu ele almaktadır. Filmin ana kahramanı Hıdır, hayatını sınırlarda hayvan kaçakçılığı yaparak sağlamaktadır. Çünkü toprak çoraktır, ürün vermez. Bu sorun, Doğu ve Güneydoğu Anadolu' da yaşayan halkın kendilerine değişik geçim yolları bulmasına sebep olmuştur. Film yönetmenin, Anadolu ve Anadolu insanına olan yakınlığı dolayısı ile Türk toplumunun yapısının, özellikle Doğu kültürü içinde yaşayan insan yapısının ayrıntılarını içinde barındıran önemli bir örnektir. "Hudutların Kanunu" varolan kaçakçılık sorununa, toprak feodalitesine, o dönemde Anadolu'daki eğitim anlayışına yaklaşımı açısından gerçekçi bir filmidir. Ayrıca içeriğindeki gerçeklik anlayışı kadar, biçimsel özellikleri ile de dikkat çekici özellikler taşımaktadır. Akad' ın sinemasının yalın anlatım dili gerçeğin birebir kullanımını ile filmde gerçekçi bir duruluk oluşturmaktadır. Filmde kullanılan mekânlar gerçek mekânlardır; kapalı çarşı, sokaklar, köy alanı, Urfa doğal bir plato olarak kullanılmıştır. Filmdeki yalın dil, görüntülerden, oyunculuklara, kamera hareketlerinden, oyuncuların diyaloglarına kadar sinema dilini

⁸ Türk Film Arşivi senaryo dizisi, "Haremde Dört Kadın"

oluşturan her ögede görülmektedir. Bu özellik yerel motiflerin kullanımı ve 1960' lı yıllarda popüler bir sinema yıldızı olarak tanınan Yılmaz Güney' in oyunculuğu ile birleşince izleyicinin filme olan ilgisini arttırmaktadır. Ayrıca “Hudutların Kanunu” ilgileri ve beğenileri farklı olan birçok sinema izleyicisini ortak bir noktada buluşturmuştur.

“Bu filmi tasarlarken çıkış yolum nasıl görüntünün yalınlığına dayanıyor idiye, halk öykülerini derleyen kitaplardan dedelerin, ninelerin kısa, süssüz, kesin anlatım biçimlerinden esinlenerek senaryoda konuşmaları sda öyle yalın tutuyorum. Bu iki öge de doğal olarak oyuncuların tutumunu belirliyordu. Bu da ister istemez Türk insanının kendine özgü, olaylar karşısında o hiçbir milletinkine benzemeyen davranışında götürüyordu... Hudutların Kanunu Yılmaz Güney' in alışlagelmiş kendi seyircisinden başka hiç beklenmedik bir seyirci katında da büyük ilgi görüyor.”⁹

1960' larda, devlet sinema ilişkileri açısından da önemli gelişmeler yaşanmıştır. 1963' te Metin Erksan' ın çektiği “Susuz Yaz” ın 1964' te Berlin Film Festivali' ne katılmasına Turizm ve Tanıtma, İçişleri ve Dışişleri bakanlıkları görevlilerinden oluşan “Özel İnceleme Kurulu” nun onay vermemesi üzerine Devlet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından oluşturulan bir kurul filmin gönderilmesini sağlamıştır. “Susuz Yaz” festivalde “Altın Ayı” ödülünü almıştır.

1964' te toplanan ‘1. Türk Sinema Şurası’ sonucunda Türk sinemasına sahip çıkan isimler ile reddeden isimler belirginleşmiş, Kulüp Sinema 7 bütün yönleri ile Türk sinemasına sahip çıkan düşüncelerin kurumlaşmasını sağlamıştır. Ayrıca bu dönemde, ortak yapımlar yoluyla Türk sinemasının dış pazara açılma çabaları (Turgut Demirağ, Yunanlılar ile “Kibarlar” 1963) yaşanan olumlu gelişmelerdendir. Bu zaman diliminde yaşanan siyasi değişimlerin Türk sinemasına olan yansıması ise Adalet Partisi politikalarına uygun olarak, dini filmlerin çekilmesi şeklinde gerçekleşmiştir.

⁹ Lütfi Akad, Işıklı Karanlık Arasında, Kültür Yayınları, 1. Basım, s.444

“ Filmlerin çoğaldığı yıllar 1960’ lı yıllar, hatta 1950’ li yıllardan itibaren başlıyor bu çoğalma, film adedi büyüyor, sinemalar açılıyor. Bu başka sosyal gelişmelere de bağlı. Ulaşım olanakları büyüyor, kapalı yaşamdan biraz daha açık bir yaşama çıkılıyor. Kentlerde nüfus yoğunluğu artıyor, o yüzden sinema salonlarının açılması kolaylaşıyor. O yıllarda çekilen filmlerde ortak şeyler buluyoruz, filmlerin türleri arasında farklar var elbette. Köy, kasaba, kent, varoş filmleri, fakir-zengin çatışmasına bağlı filmler... Ama bunların hepsinin anlatım özelliklerinde ortak şeyler var. Dramatik yapı ve toplumsal unsurlar. Türleri ne olursa olsun, hatta bazen birebir çekilmiş ithal konular bile olsa, o filmleri yapanların içinde yaşadıkları toplumun özelliklerine, eğilimlerine yakın olan unsurları aldıklarını görüyoruz. Bu unsurlar dramatik yapıya uygun olarak anlatılıyor. Kendi seyircin için daha özel şeyler anlatıyorsun. Bunun yapı geleneği oluşturduğunu söyleyebiliriz.”¹⁰

1970’lerin ikinci yarısından itibaren Türk sineması, ülkenin içinde bulunduğu siyasi ve ekonomik sıkıntılar yüzünden olumsuzluklarla karşılaşmış, ülkede yaşanan hızlı toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik değişmeler, toplumun aynası olan sinemada kendini göstermiştir. Siyasi tartışmalara üniversite öğrencilerinin de girmesiyle birlikte ülkede bir anarşi ortamı oluşmuş, terör olayları sokaklara taşıdığı için zaten evlerine kapanan halk televizyon kullanımının yaygınlaşması ve TRT’ nin düzenli yayına geçmesiyle birlikte kendisine yeni bir eğlence bulmuştur. Böylece 1960’ lı yıllarda oluşan Türk sineması izleyicisi sinema salonlarından uzaklaşmıştır. Bu durum sinema üretimini olumsuz olarak etkilemiş, filmler iç pazar ile sınırlı kalmışlar, yapım evleri ve işletmeciler düşük maliyetli filmler çekmeye başlamışlar, seks, erotik komedi, arabesk, karete filmleri bu dönemde üretim açısından sektörün devamlılığını sağlamıştır. Fakat bu tür filmler 1960’ lı yıllarda Türk sinemasının oluşturduğu

¹⁰ Duygu Sağıroğlu ile görüşme, 28 Şubat 2005

geleneksel yapıyı sarsmış, Türk sinemasının en üretken döneminin kapanmasına sebep olmuş, aileler sinema salonundan uzaklaşmış, sinema çoğunluğunu erkeklerin oluşturduğu yeni izleyici kitlesine sahip olmuştur. Buna rağmen Türk sinemasına bir kültür olarak sahip çıkan sinemacıların oluşturdukları toplumsal yapı yeni sinemacıların da sektörde çalışmaya başlamasıyla eski gücünü giderek yitirerek devam etmiştir. Bir önceki kuşağa dahil olan Ö. Lütfi Akad, Atif Yılmaz gibi yönetmenler bu dönemde de film çekmişler, 1960' ların sonlarına doğru sinemada oyuncu, senarist ve yönetmen olarak çalışmaya başlayan Yılmaz Güney' "Umut" (1970) ile dönem içinde öne çıkmış, (bu film ile birlikte Yılmaz Güney halk tarafından haksızlıklara baş kaldıran, idealist bir karakter olarak görülmüş ve kahramanlaştırılmıştır), Bilge Olgaç' ın çektiği "Linç" dönemin sosyal içerikli filmleri arasında önemli bir örnek olarak yer almıştır. Şerif Gören, Yavuz Özkan, Erden Kıral, Ömer Kavur, Ali Özgentürk gibi sinemaya bu dönemde başlayan isimler toplumsal sorunlara değinen filmler üretmişlerdir. ("Cemo"/Atif Yılmaz /1972, "Gökçe Çiçek"/Ö.Lütfi Akad /1972, "Gelin", "Düğün"/Ö.Lütfi Akad /1973, "Kızgın Toprak"/Feyzi Tuna /1973, "Endişe"/Şerif Gören /1974, "Kanal"/Erden Kıral /1978, "Maden"/Yavuz Özkan /1978, "Sürü"/Zeki Ökten /1978, "Hazal"/Ali Özgentürk /1979, "Yusuf ile Kenan"/Ömer Kavur /1979)

Toplumda yaşanan değişimler ile paralel bir çizgide ilerleyen Türk sinemasında 1970' lerde toplumsal sorun olarak beliren göç, gecekondu ve arabesk konuları Ö. Lütfi Akad' tan Ertem Eğilmez' e kadar farklı yönetmenler tarafından konu olarak ele alınmıştır. 1970–1980 yılları arasında da, köyden kente göçün nedenleri değişmemiş, makineleşmenin artması, küçük işletmelerin çoğalması doğrultusunda, yeni iş bulma isteği, kent yaşamının albenisi ve tarım üretimi gibi sorunlar bu dönemde de devam etmiş, dış göç olgusu da bu dönemde sinemadaki yerini sağlamlaştırmaya başlamıştır. Göç gibi toplumsal bir soruna değinen sinemacıların bu filmler ile halkın gündelik yaşantılarında karşılaştıkları sorunlara gerçekçi bir bakış açısı ile yaklaştıkları görülmektedir.

Yönetmenliğini Türkan Şoray' ın yaptığı "Dönüş" Almanya' ya gidişi ve gidenlerin geride bıraktıklarını anlatmaktadır. 1960'lı yıllarda zengin Avrupa ülkelerinin

işgücüne duyduğu gereksinim nedeniyle ve 1961 yılında Almanya ile Türkiye arasında yapılan anlaşmanın da etkisiyle “dış göç” olgusu gelişmiş ve yurtdışına işçi olarak giden insanların sayısında bir artış yaşanmıştır. Bu durum doğu ile batı arasında kalmış bir neslin oluşmasına sebep olmuştur. Filmde para kazanmak için Almanya’ya giden İbrahim, dönüşünde Almanya’ya duyduğu hayranlık ile kültürel bir değişim geçirmiş olarak izleyici karşısına çıkar. Köyüne ayak uyduramaz. Artık ne tam olarak doğuludur ne tam anlamıyla batılı. İbrahim Almanya’ lı olmaya çalışsa da töre, namus gibi kavramlar da kişiliğinde ağır basmaktadır. Köyünde bıraktığı Gülcan’ ın kendi namusuna leke sürdüğünü duyduğu zaman, namusunu temizlemek için köyüne geri dönmeye karar vermiştir. Fakat köyüne giderken yanına Almanya’ da evlendiği eşini ve çocuğunu da almıştır. Bu durum İbrahim’in arada kalmış kişiliğinin bir göstergesidir. Filmde dış göç sorununun yanı sıra, ağalık düzeni altında ezilen köylünün dramı da anlatılmaktadır.

1973 yılında Ö. Lütfi Akad’ ın “Gelin” filminde, Yozgat’ tan İstanbul’ a göç eden, Yozgat’ ta toprakları olmasına rağmen daha fazlasını kazanma hırsıyla ne olursa olsun İstanbul’ dan geri dönmeyen büyük bir aile anlatılmaktadır. “Gelin”, toplumsal ve ekonomik durumun getirisi olan çabuk ve kolay para kazanma isteğinin artması sonucunda, insani değerlerin giderek azalmasını anlatmaktadır. Ailenin en küçük bireyinin göz göre göre ölüme terk edilmesi, bu durumun bir göstergesidir. Filmdeki Hacı İlyas karakteri ise oluşan yeni düzenin temsilcisidir. Yine 1973 yılında, Ö. Lütfi Akad’ ın çektiği “Düğün” filminde, Urfa’ dan İstanbul’ a göç etmiş bir ailenin, büyük şehirde tutunma çabası konu alınmıştır. Karşılaştıkları zorluklar karşısında Urfa’ ya geri dönmeyi düşünen, fakat buna rağmen, direnmekten vazgeçmeyen aile parçalanmaktan kurtulamayacaktır. Lütfi Akad göç ile gelen insanlar hakkında saptama ise şöyledir;

“...Hangi sınıftan, hangi kesimden gelirlerse gelsinler, bunlar sıradan insanlar değil... Hepsi Çetin ceviz... Mücadeleci ve başarı

sağlayan insanlar... Gelip de başarısız olan hemen hemen yok. Zaten böylesi gelmiyor.”¹¹

“Gelin” filminde Yozgat’ tan gelen aileden farklı olarak, bu kez Urfa’ dan gelen bu ailenin ne geride bıraktığı malları ne de İstanbul’ da bir iş kurabilecek kadar sermayesi vardır. Aile büyükleri maddi hedeflerine kısa yoldan ulaşabilmek için önlerinde engel olan cinayeti küçük kardeşleri Yusuf’ un üstlenmesine karar verirler. Ardından sermaye ihtiyaçlarından dolayı, başlık parası karşılığında küçük kız kardeşlerini evlendirirler. Lütfi Akad, maddi değerlerin yükselişi karşısında insani değerlerin yok olması ile ilgili “Gelin” filminde yaptığı saptamayı, bu filminde de sürdürmüştür. Bütün bu olaylar karşısında büyüklerine baş kaldırarak, küçük kardeşlerini kurtarmaya çalışan Meryem’dir. Meryem ve Akad’ın göç konusunu işlediği filmlerindeki diğer kadın karakterler, değişen düzen ve kaybedilen değerler karşısında kadının başkaldırısını temsil etmekte; bu başkaldırının sendikalaşmaya, insan emeğine kadar giden öyküsünü anlatmaktadırlar.

1978 yılında, Kartal Tibet’ in yönetmenliğini yaptığı “Sultan” filmi, iç göç konusunu işleyen filmler arasında farklılık göstermektedir. Ana hikâyesi aşk olan film, büyük şehrin gecekondu mahallesinde yaşayan insanların gündelik yaşantılarını, ilişkilerini güldürü unsurunu kullanarak anlatmaktadır. Senaryosunu Yavuz Turgul’ un yazdığı film, Ertem Eğilmez ve Arzu film’in güldürü anlayışına sahip, toplumsal sorunların ana hikâyeyi destekleyici nitelikte kullanıldığı, halk tipi güldürü filmlerinin arasında öne çıkan bir örnektir.

1979 yılında, Şerif Gören tarafından çekilen “Almanya Acı Vatan” filminde, doğu ile batı arasında sıkışıp kalan Güldane ve Mahmut anlaşmalı bir evlilik yaparak, birlikte bir yaşam kurmaya çalışırlar. Mahmut, Almanya’ya gitmek, Güldane ise Türkiye’ deki borçlarını daha kolay ödemek için bu evliliği kabul eder. Şerif Gören’ in Almanya’ya göç eden Türk işçileri hakkındaki saptaması şu şekildedir;

¹¹ Doç.Dr. Alim Şerif Onaran, Lütfi Ömer Akad Sineması, EÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, İzmir, 1977, s.162

“Oradaki yaşantılarından memnun olan yoktu. Genellikle para biriktirip burada gayrimenkule yatırmayı düşünüyorlardı. Öyle kurtulacaklarını sanıyorlardı.”¹²

Türkiye’ den Almanya’ya göç eden insanlar için oturdukları semt aslında arkalarında bıraktıkları köyleri olmuştur. Çünkü kendilerini Almanya’ya ait hissetmemişlerdir. Fakat döndükleri zaman köylerinde yaşamak da istememişlerdir.

Yine bu dönem içinde 1972’de Ertem Eğilmez, “Sev Kardeşim” ile daha önceden sinemamızda örnekleri görülen duygusal komedi filmlerine, yapımcı-yönetmen olarak imza atmaya başlamıştır. Ertem Eğilmez ve devamında Arzu Film bünyesindeki diğer senarist ve yönetmenlerin, duygusal komedi türünde verdiği ürünler, seks, karate ve arabesk filmler, yüzünden sinema salonlarından uzaklaşan izleyiciyi, bu dönemde toplumsal ve sanatsal filmlerle birlikte sinemaya yakınlaştıran film örnekleri olarak geliştirmiştir. Ertem Eğilmez sinemacılar kuşağı olarak nitelendirilen, Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Osman Seden, Halit Refiğ gibi yönetmenlerin oluşturduğu anlatım dili doğrultusunda filmler yapan ve bu dönem içinde yetişen bir yönetmendir. 1961’ de yönetmenliğini Burhan Bolan’ ın yaptığı, Bülent Oran’ın senaryosunu yazdığı “Yaman Gazeteci” ile yapımcılığa başlamış, 1964 yılında Nahit Ataman ile birlikte Arzu Film’ i kurarak “Fatoş’ un Fendi Tayur’ u Yendi” adlı filmin yönetmenliğini yapmıştır. Film, Eğilmez’ in güldürü türündeki ilk filmidir. Ertem Eğilmez sinemaya başladığı ilk dönemlerde farklı film türlerinde filmler çekmiştir.(“Sürtük”/1965–1970, “Senede Bir Gün”/1965–19717, “Bir Millet Uyanıyor”/1966, “Sürtüğün Kızı”/1967, “Nilgün”/ 1968, “İngiliz Kemal”/1968, “Küçük Hanımefendi”/1970). “Sev Kardeşim” den sonra “Canım Kardeşim” (1973) ile yakaladığı başarıyla tamamen güldürü türünde filmler çekmeye başlamış, aynı zamanda yine bu türde çekilen birçok filmin yapımcılığını üstlenmiştir.

¹² Şerif Gören, “Almanya’daki işçilerimizin sürekli ertelenen yaşamlarını anlatmak istedim”, Aydınlik, 2 Şubat 1980

“Nihayet sahteliklerden, kalıp durum ve kişilerden, soyutlamalardan arınmış, iddiasız, içten, sıcak, temiz bir film çalışması. Severek, yaşayarak, durarak, zorlamadan ve zorlanmadan anlatılan bir yaşam kesiti.”¹³

Ertem Eğilmez 1975’ te Rıfat Ilgaz’ ın aynı romanından uyarladığı “Hababam Sınıfı” nın izleyici tarafından beğenilmesi üzerine aynı yıl “Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı” yı çekmiş böylece “Hababam Sınıfı” bir seri halini almıştır. 1976’ da “Hababam Sınıfı Uyanıyor”, “Hababam Sınıfı Tatilde”, 1981’ de “Hababam Sınıfı Güle Güle” bu serinin diğer filmleridir. “Hababam Sınıfı” nın değişmeyen kadrosu olan Münir Özkul, Adile Naşit, Tarık Akan, Ayşen Gruda, Şener Şen ve Kemal Sunal’ gibi isimler Eğilmez’ in diğer filmlerinde de görülmektedir. Arzu Film’ in devamlılığını uzun süre sürdürebilmesinin sebebi bünyesinde çalışan kişilerin, oyuncuların, senaristlerin, ışıkçıların belli bir dönem boyunca başka bir yerde çalışmaksızın, yalnızca Arzu Film bünyesinde yer almış olmaları ve dolayısı ile bu yapı içinde yetişmiş olmalarıdır. Ertem Eğilmez ve Arzu Film’ in temel özelliği filmlerindeki manevi, insani değerlerin ağır basmasıdır. Fakat genel olarak Ertem Eğilmez’ in sinemasının anlatım özelliklerine bakıldığında düz, izleyici de uyandırdığı duygular dışında herhangi bir incelik içermeyen bir yapı ortaya çıkmaktadır. Ertem Eğilmez ise sinema yaşantısını şu şekilde özetlemiştir;

“Ben sinemada aslında yapımcı olacaktım. Hasbelkader rejisör oldum. Film çekeceğim, ama rejisöre verecek param yok, bari ben çekeyim dedim. Bir acayip film oldu. Çalıştı ama. Bilahare “Kart Horoz” vardı, Sadık Şendil’ in ünlü piyesi. Onu Vahi Öz ile çektik. Bu filmi yaptırdım. 1965’ ten 1972’ ye kadar hiç komedi filmi yapmadım, korktum. O zaman benim adım aşk filmlerinin ünlü yönetmeniydi. Yedi sene bazen birbirinden pespaye, bazen içinde iyileri olan, bazen aşağılığın aşağılığı filmler yaptım 72’ de

¹³ Engin Ayça, “Canım Kardeşim,” Yedinci Sanat, Sayı 3, Mayıs 1979

çaresizlikten bir gülmeceye bulaştım. O başarılı olunca da o gün bu gündür gülmecedem başka film çevirmediim”.¹⁴

Ertem Eğilmez her ne kadar izleyicinin sinemadan uzaklaştığı bir dönemde çektiği filmlerle sokaktaki insanı yakalamayı başarsa da kendisinin de belirttiği gibi sinema yapmaktaki amacının bu olmadığı görülmektedir. Sinemasal özellikleri göz önünde bulundurulduğunda topluma olan duyarlılığının güldürme unsurunun arkasında kaldığı da ortaya çıkmaktadır. Buna rağmen Ertem Eğilmez filmlerinin yakaladığı izleyici başarısı kendisinden önce gelen ve Türk sinemasını ulusal bir değer olarak sahiplenen sinemacıların hepsinde görülen ortak bir özellikten kaynaklanmaktadır. Bu özellik ise yaşadığı toplumun kültürünü ve bireylerini iyi tanıyan, karakteristik özelliklerini betimleyebilen bir bakış açısı ile yetişmiş olmaktır. Özellikle sinemanın büyük kitleleri etkileyebilen özelliği göz önünde bulundurulduğunda usta olarak nitelendirilen sinemacılar da bunun kendiliğinden oluşan bir zorunluluk haline geldiği görülmektedir. Bu düşünceden yola çıkarak hangi türde ve hangi bakış açısı ile çekilirse çekilsin, yönetmenin sahip olduğu bakış açısı, ortaya çıkan filmin oluştuğu ve oluşturduğu toplumsal yapı ile örtüşüyorsa, filmin ulaştığı amacın toplumsal düşünceden uzak kalamayacağı sonucu ortaya çıkmaktadır.

1970' lere kadar senarist olarak Sadık Şendil' le çalışan Ertem Eğilmez, 1970' lerin ortalarından itibaren Yavuz Turgul, Nesli Çölgeçen gibi senaristlerle çalışmaya başlamıştır. Ertem Eğilmez 1970' li yıllarda halk tipi komediler ve aile filmleri ile kendi üslubunu oluşturmuştur. “Sev Kardeşim” ile başlayan bu dönem Türk sinemasında birçok oyuncunun senaristin ve yönetmenin yetişmesini sağlamıştır. Yavuz Turgul da bu yapı içinde yetişen ve geleneksel Türk Sinemasının anlatı kalıplarına uygunluğu ile dikkat çeken bir yönetmendir. Yönetmenliğini ve yapımcılığını yaptığı filmlerde Eğilmez toplum sorunlarından uzaklaşmamış, olayların güldürme ve eğlendirme özelliğini baskın olarak kullanmıştır. Gecekonduyu dekor olarak arkasına almış, küçük insan tiplerinin gündelik yaşam ve sorunlarını mizahi bir yolla anlatarak, izleyiciyi

¹⁴ Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi (1896-1997) Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998, s.324,325

sinemaya bağlamıştır. Eğilmez'in filmlerinde güldürü sıklıkla Türkiye gündemindeki sorunlarla kaynaşmıştır. Bu tür filmlerin öne çıkan özelliği öncelikle izleyiciyi eğlendirmektir. 1970'lerin ortalarından itibaren Ertem Eğilmez'in, devamında ise Arzu Film bünyesinde ki diğer senaristlerin ve yönetmenlerin filmleri göz önünde bulundurulduğunda Türk halkına yakın, gündelik ve samimi gelen insanların aile, mahalle, okul, iş, aşk hayatlarındaki gülmecelerinin yoksulluklarının ve çaresizliklerinin önüne geçtiği görülmektedir. Özellikle orta direk ve alt tabakayı anlatan bu filmlerdeki karakterlerin yaşam kesitlerindeki komik olaylar yaşanan toplumsal sorunların önüne geçerek seyirciye ulaşır. Filmlerde güldürü öğesini güçlendirmek için karikatürize edilmiş karakterler ve zıtlıklar göze çarpan en belirgin özelliklerdir. Eğilmez sadece insanların karakterlerindeki ve toplumsal statülerindeki zıtlıkları değil, insan fiziolojisinin zıtlıklarını da kullanarak güldürü öğesini baskın hale getirmiştir. Türk insanına gelenek olarak uzak olmayan bu anlatım tarzı izleyici tarafından çabuk kabul görerek 1970'li yıllardan itibaren izleyicinin Türk sinemasına olan ilgisini ayakta tutan bir eğilim haline gelmiştir. Ertem Eğilmez'in oluşturduğu ve daha sonra Arzu Film bünyesindeki senaryo yazarlarının ve yönetmenlerin devam ettirdiği aile tipi komedi filmlerinin en belirgin özelliği kalabalık oyuncu kadrosudur. Türk sinema tarihi göz önünde bulundurulduğunda Şener Şen, Kemal Sunal, İlyas Salman, Zeki Alasya, Metin Akpınar gibi oyuncularını yetiştiren bu filmler halk sinemasının karakteristik özelliğini belirlemede önemli rol oynamaktadırlar. Ertem Eğilmez "Banker Bilo" (1980) ile 1980'lerde gündemde olan banker sorununu mizahi bir dille ele almış, Özal politikalarının sonucunda ortaya çıkan "kısa yoldan köşe dönme" sloganının meşrulaşmasını bu filmde mizah yoluyla anlatmıştır. Toplumda değişen değer yargıları sonucunda dejenere olan insanın trajikomik hikayesi filmin konusudur. Senaryosunu Yavuz Turgul'un yazdığı filmi, Ertem Eğilmez'in diğer filmlerinden farklı kılan özellik toplumsal bir sorunun dolgu malzemesi olmaktan çıkarak filmin ana teması haline gelmesidir. 1979'da "Erkek Güzeli Sefil Bilo" ile başlayıp, "Banker Bilo" ile son bulan bu kısa seri İlyas Salman'ı üne kavuşturmuştur. Bilo tiplemesi toplumun ezilen kesimini temsil etmektedir. Ertem Eğilmez'in 1984'te çektiği "Namuslu" Şener Şen'in ilk başrol oynadığı filmidir. Bu film ve ardından 1985'te çektiği "Aşık Oldum" Ertem Eğilmez'in filmografisindeki filmler arasında farklılık göstermektedir. Özellikle "Bilo

serisi ile başlayan farklılaşma son dönem filmlerinde taşlamının ve duygusallığın artması ile belirgin bir hal almıştır. Aynı yıl Atıf Yılmaz' ın "Talimli Amele" (1980) ve Kartal Tibet' in "Zübük" (1980) filmleri güldürü türünde çekilen örneklerdir. Güldürü filmleri ana başlığı altında erotik komedileri bir tarafa ayırırsak, toplumsal içerikli güldürü filmleri dönemin sosyal, kültürel ve ekonomik yapısını ele alması açısından Türk sinema tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle bu dönemde izleyicinin toplumsal konular içeren filmlerde, kendisine ait bir şeyler bulması güldürü filmlerinin sayısında artış yaşanmasına ve 1970' lerde izleyiciyi sinemaya bağlamasına sebep olmuştur. Toplumsal içerikli güldürü filmleri, göç, sınıf atlama isteği, modern-gelenek, kent-köy çatışması, sıradan insanların gündelik yaşantısı gibi konular etrafında şekillenmektedir. Bu özelliklerin içinde, eşkıyalık, kan davası, ağalık, işsizlik, başlık parası gibi Türk toplumuna ait motifler sıkça yer almaktadır. Bunların dışında, talihsizlik, sakarlık gibi durumlar küçük insan tiplemesinin yapıldığı bu filmlerde anlatımı güçlendirmek için kullanılmıştır. Toplumsal içerikli güldürü filmlerinin temel özelliği, izleyici kitlesi ile filmlerin içindeki karakterlerin birbirleriyle olan benzerlikleridir. Dar gelirli veya orta sınıfa ait insanları anlatan bu filmlerin izleyicilerinin çoğu da yine toplumun bu katmanlarından oluşmaktadır.

Sinema Türkiye' deki gelişimi açısından diğer sanat dallarından farklı bir çizgide ilerlemiştir. Sinemanın endüstri ile iç içe olmasından dolayı yaşadığı ekonomik sıkıntılar toplumun değişim gösteren yapısı bu gelişim sürecine etki eden faktörlerdendir. Türk sinemasının bu gelişim süreci boyunca seyirci desteği ile oluşmuş ve ayakta kalmış olduğu, karşılaştığı her engelden sonra destek almaksızın tekrar kendi kendisini toparladığı kendi yolunu kendisinin çizdiği görülmektedir. Sinemanın yapısı göz önünde bulundurulduğunda seyircisi olmadan varolamayan görsel bir tasarım bütünü olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Seyirciyi hedeflemeyen örnekler ise, bireysel ve deneysel plastik sanat örnekleri kategorisine daha yakın bir üsluptadırlar. Türk sinemasının geçirdiği bütün bu evreler düşünüldüğünde, kendi geleneğini toplum yapısı, seyirci beğenileri ve ekonomik koşullar doğrultusunda oluşturmuş olduğu görülmektedir. Fakat bu özelliklerin de dışında Türk sinemasının kendisine has bir yapısının oluşmasını sağlayan önemli ve temel bir özellik vardır. Bu da 1950' lerden itibaren ortak bir paydada

birleşen sinemacılarıdır. Bu sinemacılar Türk sineması geleneğini oluşturmak gibi bilinçli bir karar ile yola çıkmamış olsalar da, sahip oldukları toplum anlayışını kişisel fikirleri ile birleştirerek, bireysel bir bakış açısı yerine toplumsal bir bakış açısı yaratmış olmaları bu gün bakıldığında, onların Türk sineması için yapmış olduklarını ‘geçmişten gelen köklü alışkanlıklar’ sınıflamasına dahil etmektedir. Bu da Türk sineması geleneği demektir.

2. 1980 SONRASI TÜRK SİNEMASI

12 Eylül 1980' de Türk Silahlı Kuvvetleri' nin yönetime el koymasıyla “Bayrak Harekâtı” adı altında gerçekleştirilen müdahale sonucu askeri rejim iktidara gelmiştir. Askeri rejimden önce devlet otoritesi kaybedilmiş, ülke bir iç savaşın eşiğine gelmiştir. Siyasal alandaki kutuplaşmalar sonucunda sokaklarda yaşanan terör olayları can ve mal güvenliğinin sağlanmasını imkânsız hale getirmiş, yaşam koşullarını daha da zorlaştırmıştır. Dünyadaki petrol krizinin etkisiyle ekonomik koşulların ağırlaşması, enflasyonun artışı 1980 sonrasında da devam etmiştir. Ülke bütünlüğünü yeniden sağlamak için emir-komuta zinciri içinde ve Türkiye Cumhuriyeti' ni koruma ve kollama adı altında birçok insan hapse atılmıştır.

12 Eylül 1980' de yönetime el koyan Askeri rejimin getirdiği baskıcı tutum ve temiz toplum uygulaması, ihtilal sonrasında hükümet olan Anavatan Partisi' nin yeni politikalarının toplum üzerindeki etkisinin çabuk açığa çıkmasını sağlamıştır. Bu yüzden Özal, 12 Eylül' ü gerçekleştiren askeri idarenin ideolojisine ve siyasal politikalarına ters düşmemiş, Kenan Evren seks filmlerini yasaklayarak Bülent Ersoy' a sahne yasağı getirmiş, Özal ise devamında seks filmleri furyasını yok etmek için muzır yasasını çıkarmıştır. Seks filmleri nitelik açısından Türk sinemasını yozlaştıran filmler olmasına rağmen yarattığı erkek izleyici kitlesinin yardımıyla ticari devamlılığı sağlamıştır.

Bu dönemde oluşturulan yeni politikalar toplumu reddeden, bireyin kendi çıkarlarını savunan liberal bir düşünce temeline dayanmaktadır. Tüketim toplumu yaratmayı hedef almış bu yeni yönetim, hızlı bir şekilde kabul görmüştür. Bireyler arasındaki çıkar savaşı toplumsal kutuplaşmayı beraberinde getirmiş, sınıf farklılıkları belirginleşmiş, gelir seviyelerindeki eşitsizlik artmıştır. “Orta direk ” tanımlaması Özal' ın seçim sloganı haline gelmiştir. 1970' lerdeki politik iniş çıkışlar, 1980' lerle başlayan apolitikleşme süreci farklı bir özgürlük kavramının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Özgürlük anlayışında yaşanan değişim, 1980' lerin genel atmosferinin ve

Özal politikalarının bir getirisi olmuş ve iktidar birçok söylemini bireyin özgürlüğü temeline dayandırmıştır.

1980' lerde oluşan farklı özgürlük anlayışı ile birlikte hızlı yaşama ve hızlı tüketme yaşam tarzı haline gelmiştir. Bu durum “yarı aydın” kesimini yaratmış ve bu kesimde yeni liberal ideolojiyi halka empoze etme yolunda hızla çalışmaya başlamıştır. Siyaseti, edebiyatı, düşünceyi hapse atan müdahale “entel” kelimesini de düşün alanına sokmuştur. 1980' le birlikte başlayan imaj çağına ait yarı aydınlar, değişen reklâm sektörüne ve hızlı tüketim alışkanlığına çabuk uyum sağlamışlardır. Bütün sanat dalları gibi, sinema da 1980 ihtilalinin etkisinde kalmıştır. Sinemanın yapısı göz önünde bulundurulduğunda bu sonuç şaşırtıcı değildir. Çünkü teknolojiyle iç içe ve kitlesel bir sanat dalı olmasından dolayı sinema ekonomik-toplumsal koşullardan diğer sanat dallarına göre daha farklı şekillerde etkilenmektedir. 1980 sonrası ve Özal döneminin batı etkisinde uyguladığı politikalarının getirileri olan, bireycilik, bastırılmış insan psikolojisi ve yalnızlık gibi kavramlar ancak bir yolla önlenebilmiştir, bu da insanlara kışkandıkları mutluluğu satmak olmuştur. Bu strateji ile hareket eden kitle iletişim araçları reklâmların da yardımıyla toplumsal düşünceyi yok edip yerine ben merkezci bir yapı oluşturmuştur. 1980' lerin yeni insanı için para, zenginlik, çekicilik, lüks, rahat yaşam ve güzelliğe sahip olunmalıdır, bunun içinde satın almalı, tüketmelidir. 1980 sonrasındaki bütün bu gelişmeler, farklılaşan yaşam şekli, para döngüsü ve ekonomideki hızlı değişim sonucunda sinemacılar farklı temalar üzerinde durmaya başlamışlardır.

1980 öncesinde yaşanan terör olayları ve 1980 sonrasında yaşanan bu hızlı düzen değişikliği ile birlikte yerleşen birey olma psikolojisi, dönemin genel özellikleri doğrultusunda sinemacıların uyguladıkları oto-sansür, Türk Sinemasının kendine has üretim sisteminin yok olmasıyla beraber aile biriminin sinema salonlarından uzaklaşması, dolayısıyla hedef kitlesi belli olmayan bir sinema anlayışının yarattığı üretim özgürlüğü ve bu dönemde yaşanan apolitize olma süreci, sinemacıların toplumsal konulardan uzaklaşp, bireysel konulara yönelmesine sebep olmuştur. Ayrıca bu dönemde video işletmeciliğinde yaşanan gelişmeler ve televizyonun toplum üzerindeki etkisi de sinema seyircisini salonlardan uzaklaştıran önemli etkenlerdir.

Böylece Türk sineması izleyiciyi sinemaya yakınlaştırma konusunda sıkıntılı bir dönem ve arayış içine girmiştir.

1980' lerin Türk sinemasının en belirgin özelliklerinden biri 1980 sonrası entelektüellerinin kişilik bunalımlarının anlatıldığı bireysel film örneklerinin görülmeye başlanmasıdır. Bu dönemde Türk sineması geleneğinin yerini genellikle atmosfer hikâyelerine dayalı, bireysel yaratım kaygılarının ön planda olduğu, topluma yabancılaşmış film örnekleri almaya başlamıştır. İçerik özelliklerinde yaşanan değişimin yanı sıra, kamera hareketleri, kurgu, dekor gibi sinema dilinin oluşumunu destekleme özelliği olan sinematografik öğelerin kullanımında farklılaşma görülmektedir. Geleneksel olay örgüsü, özellikle Avrupa sinemasının anlatım kalıpları örnek alınarak terk edilmiştir. Bu kullanımın sonucunda biçim-içerik bütünlüğünün bulunmadığı film örnekleri ortaya çıkmıştır. Bu türde çekilen filmler kendilerine ait bir izleyici kitlesi yaratmış olsalar da Türk sineması geleneğinin oluşum özelliklerinin dışında kalan yapıları dolayısı ile hiç bir zaman geniş izleyici kitleleri ile bağ kuramamış örnekler olarak Türk sinema tarihi içindeki yerlerini almışlardır. Bu türde çekilen filmlerde toplumsal kaygıların yer yer ön plana çıktığı görülmektedir. Fakat bu toplumsal sorunlar bireysel bir yapı içinde yer aldıkları için toplumsal sorunlar küçük motifler olmanın ötesine geçememişlerdir. Bu yüzden de yapıldıkları dönemin genel yapısından uzak bir konumda yer almaktadırlar.

Bu tür filmler arasında öne çıkan en belirgin örnek Ömer Kavur' un 1986' da Yusuf Atılgan' ın aynı adlı romanından sinemaya uyarladığı "Anayurt Otel" dir. Film babadan kalma bir konakta çalışan Zebercet' in otele gelen bir kadın vasıtası ile yavaş yavaş açığa çıkan saplantılı kişiliğini konu almaktadır. Otele gelen genç kadın orada bir gece kalır ve otelden ayrılırken tekrar geleceğini söyler. Bu Zebercet için uzun ve sancılı bir bekleyiş sürecinin başlangıcı olmuştur. Zebercet' in cinsel fanteziler ile süslü bekleyişi zaman içinde saplantıya dönüşür. Otelde çalışan temizlikçi kadını öldürür. Kedilere saldırır. Geleceğini söyleyen genç kadının bıraktığı odaya girerek ondan kalan eşyalarla zaman geçirir. Zebercet' in kişiliğinde varolan şizofreninin doruk noktasına ulaştığı bölümde ise kendisini asarak intihar eder. Zebercet' in kendi kendisine kurduğu

saplantılarla dolu dünyasını anlatan film bireyin yalnızlığı, insan psikolojisinin değişen evreleri etrafına kurulu bir yapıdadır. Filmde kullanılan ara yazılar zaman ve mekân kurgusunda yaratılan sıçramalar, filmi bölümlere ayırmıştır. Böylece film epik bir çizgi üzerinde ilerlemektedir. Dramatik anlatı kalıpları özelliklerinden uzak olan bu tarz Türk sinema seyircisinin alışkın olmadığı bir anlatı diline sahiptir. Dolayısıyla “Anayurt Otel” bireysel bir bakış açısı ile çekilmiş bir kişi ve atmosfer filmidir. “Gece Yolculuğu” (Ömer Kavur \ 1987), “Biri ve Diğerleri” (Tunç Başaran \ 1987) ve “Med Cezir Manzaraları” (Mahinur Ergun \ 1989) gibi bu döneme ait filmler de bireysel kaygıların ve sıkıntıların doğurduğu farklı üretim tarzlarına ait filmlerden bazılarıdır. Bu örneklerin dışında 1987’ de Yavuz Turgul’ un çektiği “Muhsin Bey” filmi 1980’ lerin genel yozlaşmasına ayna tutan, insanlara unuttukları değerleri hatırlatarak dikkatleri toplayan bir film olarak bu yapının dışında kalan bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

1980’ li yılların sinema ortamının karmaşık yapısı ve dünyada belirginleşmeye başlayan feminizm hareketi, 1980 sonrasında Türk Sinemasında kadın filmleri olarak adlandırılan bir dönemin, bir tarzın oluşmasına da ivme kazandırmıştır. Bu dönemin kadın filmleri dönemi olarak adlandırılmasına sebep olan film ise Atıf Yılmaz’ ın 1982’ de çektiği “Mine” dir. Oysa kadın odaklı film örnekleri Türk Sineması’nın ilk yıllarından itibaren görülmektedir. 1980’ lerde sayıları artan kadın odaklı filmlerin tarih olarak daha önceden çekilmiş filmlerden tek farkı kadın cinselliğinin filmlerin başrol oyuncularının da yardımıyla ön plana çıkartılmasıdır. Kadın cinselliğinin bu dönemde öne çıkmasının nedeni feminist hareketin kadın sorununun sırf kadın olmaktan kaynaklandığına dair yaklaşımı ve sinemanın kadın cinselliğini öne çıkaran filmlerle kaybettikleri izleyiciyi geri kazanma istekleridir. Türk sinemasının gelişim sürecine bakıldığında 1980 öncesine ait kadın odaklı birçok film örneğine rastlanmaktadır. İlk öykülü kısa film olan Sedat Simavi’nin 1919 yılında çektiği “Pençe” aynı zamanda bu özelliği taşıyan ilk örnektir.

“Evliliği bir pençe olarak yorumlayan bu filmdeki birbiri içine geçmiş iki öyküde de herkesle yatan ve kocasını aldatan bir kadınla,

bir başka erkekle sevişirken kocası tarafından yakalanan bir başka kadının cinsellikleri anlatılmıştır”.¹⁵

1940 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen, Joseph von Sternberg’ in ”Mavi Melek” adlı filminden uyarlanan “Şehvet Kurbanı” adlı film Türk Sinemasında Tiyatrocular ya da Muhsin Ertuğrul Dönemi olarak adlandırılan zaman dilimine ait kadın odaklı bir filmidir. Muhsin Ertuğrul’un filmografisine bakıldığında kadın konulu başka filmler görülse de Cahide Sonku’ nun oyunculuğunun erotizmi açığa çıkarması bakımından bu film Türk sinemasında ilkler arasına yerleşmiştir. 1949 yılında Ö. Lütfi Akad’ ın Halide Edip Adıvar’ ın aynı adlı romanından uyarladığı “Vurun Kahpeye” filmi bir kadın öğretmenin Kurtuluş Savaşı yıllarında Anadolu’ daki Kuvay-i Milliye mücadelesini anlatan önemli bir filmidir. Aynı film üslup farklılıklarıyla daha sonra Halit Refiğ ve Orhan Aksoy yönetiminde karşımıza tekrar çıkmaktadır. 1960’ lı yıllarda Metin Erksan “Acı Hayat” (1963), Halit Refiğ “Şehrazat” (1964) gibi kadın konulu filmler çekmişlerdir. “Acı Hayat” filminde bir aşk hikâyesinin yanında zengin ve fakir kadının toplum içindeki yerleri ve değer yargıları da anlatılmaktadır. 1970 yılından itibaren çekilen Yılmaz Güney’ in “Arkadaş” (1974), Süreyya Duru’nun “Bedrana” (1974), Türkan Şoray’ ın “Dönüş” (1972), Lütfi Akad’ ın “Gelin” (1973), Feyzi Tuna’ nın “Kızgın Toprak” (1973), Ömer Kavur’ un “Yatık Emine” (1978), Ali Özgentürk’ ün “Hazal” (1979) filmleri kadın sorununu ele alan filmler arasındadır. “Arkadaş” filmi bu döneme ait diğer filmlerden farklılık gösterir. 1970’ lerde genellikle kırsal kesimde yaşayan kadın sorunları üzerinde durulmaktadır. Oysa “Arkadaş” da Melike Demirağ toplumun burjuva sınıfına ait bir kadını canlandırmaktadır. Bu örneklerin yanı sıra toplumda sağlam bir yer edinmeye başlayan arabesk olgusunun etkisiyle Metin Erksan “Makber” (1971), “Hicran” (1971), “Feride” (1971) gibi Emel Sayın’ ın oynadığı “Şarkıcı Filmleri” çeker. Bu filmler melodram özelliği ile birlikte kadın odaklı filmlerdir. Şarkıcı filmleri modasına “Rüya Gibi” (Zeki Müren) ve “Bir Teselli Ver” (Orhan Gencebay / 1971) gibi filmleriyle Ö. Lütfi Akad’ da uyum sağlamıştır.

¹⁵ Mahmut Tali Öngören, “Türk Sinemasında Kadın Ve Cinsellik, Videosinema, Kasım, 1984, Sayı 5, s.59

1980 sonrası Türk sinemasında ise iyi kadın – kötü kadın yerine artık geleneksel kadın–modern kadın çatışması yer alır. Bu değişimde yönetmen sık sık karar değiştirerek hem iyi kadının hem de kötü kadının yanında yer almıştır. Sinemadaki kadın karakterler, toplumda değişen kadının bir yansımasıdır. Kapitalist düzenin bir parçası olan, kimlik sorunu yaşayan, soyut özgürlük tutkuları peşinde koşan, burjuvaziye ait kadınlar, mankenlik, fotomodellik, telekızlık yapan buna rağmen bazı değerlerinden ödün vermeyen kadınlar, erkek egemen kırsal kesimde haklarından yoksun kalarak yaşayan kadınlar ya da köyden kente göç edip farklı bir hayata uyum sağlamaya çalışan kadınlar 1980 sonrasında neredeyse Türk sinemasının tek sorunsalı haline gelmiştir. Bu özelliğe dayanarak kadın filmleri 1980 sonrası Türk Sineması içinde büyük ama önemsiz bir yer edinmiştir.

1980 sonrasında çekilen kadın odaklı filmlere bakıldığında erkeğin karşısında güçlü ya da zayıf olan kadın tiplerine sıkça rastlanmaktadır. 1980 sonrasında değişen karakter çatışması formülünün yanında star olgusu yok olmuş, Türkan Şoray, Fatma Girik, Filiz Akın, Hülya Koçyiğit gibi oyuncuların yerine 1980 müdahalesinin sonuçları ile birlikte maddi ve manevi kültürü değişen Türk kadını temsil eden Müjde Ar, filmlerin kadın kahramanı olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır.

“1982’den başlayarak, yeni tür kadın oyuncuların da ortaya çıkışıyla da desteklenerek, “nitelikli fahişe” teması popüler bir dil içinde de sunuldu. Ahu Tuğba, Banu Alkan, Yaprak Özdemiroğlu, tele-kızlık ve mankenlik gibi yeni kurumlar ve kaynaklar kazanmış olan fuhuş sektörünün özel tiplerini canlandırdılar ve onların ideolojisinin oluşmasına katkıda bulunan filmlerin yıldızları oldular.”¹⁶

Sinemaya başladığı yıllardan itibaren her dönemin genel eğilimleri doğrultusunda film çeken Atıf Yılmaz 1980 sonrasında kadın odaklı filmler gözden geçirildiğinde akla gelen ilk isimdir. 1982’ de çektiği “Mine” ile kasabada istasyon şefinin karısı olarak

¹⁶ Aydın Çubukçu, Evrensel Kültür, Eylül 1993, s.27

kasabalı erkeklerin arzu nesnesi haline gelmiş bir kadının kendi istekleri doğrultusunda yaşamını devam ettirebilme çabasını anlatan Atif Yılmaz, 1984’ te “Bir Yudum Sevgi” ile bu tarz film örneklerine devam etmiştir. Filmde gecekondu mahallesinde yaşayan ve bir fabrikada işçi olarak çalışan kadın kahramanın cinsel arayışları ve sonunda yaşadığı toplumun önyargılarına karşı gelerek kendi mutluluğu için savaş vermesi anlatılmaktadır. Atif Yılmaz sevgi arayan bir hayat kadını anlattığı “Dağınık Yatak” (1984), bir başka cinsel arayış filmi olan “Dul Bir Kadın” (1985), bir kadının küçüklüğünden itibaren hayatına giren erkelerle olan ilişkilerinin sonucunda geldiği konumunu eğlenceli bir dille anlatan “Adı Vasfiye” (1985)’ nin ardından ticari başarı getiren “Aaahh Belinda” (1986) ile kadın temalı filmlerinin sayısını giderek arttırmıştır. 1986 yılında Atif Yılmaz’ ın Vasıf Öngören’ in aynı adlı oyunundan uyarladığı “Asiye Nasıl Kurtulur” filmi geçimini hayat kadını olarak sağlayan bir annenin kızı olan Asiye’ nin kaderine ve topluma karşı direnişini anlatmaktadır. Filmin konusu ise kısaca şöyledir; Annesi dostuyla ayrı bir eve taşınınca Asiye yalnız başına kalmıştır. Kendi ayakları üstünde durmaya çalışsa da sonunda Asiye’ de üstelik annesinin teşvikiyle bedenini satarak ayakta durabilmiştir. Asiye pes etmek yerine kazandığı paraları saklayarak ve değerlendirerek genelev patroniçeliğine kadar yükselmiştir. Çünkü değişen düzen içinde varolabilmesi için başka seçeneği kalmamıştır. Asiye 1983’ le birlikte toplumu etkisi altına alan Özal Politikalarına uygun bir biçimde kapitalist sistemin bir parçası haline gelmiştir. Atif Yılmaz 1987’ de çektiği “Kadının Adı Yok” ile kadının erkek egemen toplumlarda yaşadığı sorunları anlatmaktadır.

1980’ lerde özellikle toplumsal özellikler taşıyan filmler göç sorununu ele alan filmlerdir. Göçün ve ağırlıklı olarak gecekondu sinemada kaynak olarak kullanılmaya devam edildiği bu dönemde gecekondu olgusu alışılmış bir yaşam biçimi haline gelmiştir. 1980’ lerde önceki yıllardan farklı olarak Türk sinemasında yer alan göç filmlerinde, artık büyük şehrin sahibi olmak düşünün yerini hayatta kalabilme ve karın doyurma kaygıları almıştır. Sanayileşmenin hızlanması, Demokrat Parti ile değişmeye başlayan toplumun gündelik yaşantısı, tüketim alışkanlıkları, toplumsal değerlerde baş gösteren sarsıntı, 1980 sonrasındaki değişimi toplumun bu denli hızlı kabul etmesine de zemin hazırlamıştır. Bu dönemde çekilen göç filmlerine genel olarak

bakılacak olursa; 1981 yılında Ali Özgentürk' ün çektiği “At” filminde göçün nedeni eğitime dayandırılmıştır. Bu özellik bakımından film geçmiş yıllarda çekilmiş olan filmlerden farklılık göstermektedir. Seyyar satıcıların yaşantısını anlatan film sınıf atlama çabası üzerinde özellikle durmaktadır. Filmde kullanılan rüya sahnesinde okuyarak zengin olan oğlun babayı yok sayması, sınıf atlayan insanların uğradığı yozlaşmayı anlatmaktadır. 1982’ de Sinan Çetin’ in çektiği “Çiçek Abbas” filmi göç, gecekondu, kavramları doğrultusunda oluşan ve arabesk müziğin en yoğun tüketicisi olan dolmuş kültürünü mizahi dille anlatmaktadır. Gözü açık bir dolmuş şoförü ve onun namuslu muavininin, söz konusu kadın olduğunda aralarında yaşadıkları rekabeti anlatan filmde Şener Şen ve İlyas Salman ikilisi tekrar karşımıza çıkmaktadır. Filmin senaryo yazarı ise Yavuz Turgul’ dur. 1985 yılında Muammer Özer’ in “Bir Avuç Cennet” filmi Bilecik’ in Demirköy’ ünden İstanbul’ a göç eden bir ailenin barınma sorunları üzerinde durmaktadır. Filmde ana hikâyeyi destekleyici yan olaylara verilen önem göze çarpan bir özelliktir. Göç eden ailenin içinde yaşadığı terk edilmiş eski bir otobüsün büyük ve modern apartmanlar önündeki görüntüsü, zıtlıkların kullanımıyla vurgunun artmasını sağlamıştır. Ne olursa olsun kentte kalmaya kararlı olan aile “ev” leri bir vinç tarafından götürülse de direneceklerdir. Demirköy’ lü Kamil, karısı ve çocukları bütün olumsuzluklara rağmen çadırda bile olsa yaşayacaklardır. Yönetmen bu filmde çocukların bakış açısını yansıtarak göç filmleri arasında bir farklılık yaratmıştır. Ayrıca bu farklılık göç olgusu üzerine 80 sonrası yapılan diğer filmlerde görülen arabesk unsurlardan arınmış olması ve gecekondu olayına kaderci-kederci bir bakış açısıyla bakmamasıyla da belirgindir. Bu dönemde dış göç temalı filmlere de sıkça rastlanmaktadır. Çünkü 1980 öncesi dışarıya giden insanların yaşadığı kültürel şok 1980 sonrası fark edilir hale gelmiştir. 1986’ da Tevfik Başer’ in çektiği “Kırkmetrekare Almanya” filmi Almanya’ da kurulu olan düzene ayak uydurmakta oldukça zorlanan karı-kocanın öyküsünü anlatmaktadır. Filmde, geleneklerine ve törelerine aykırı bir yaşam tarzı ile geçmişteki yaşam tarzı arasında sıkışıp kalmış bir erkeğin bütün bu iç huzursuzluğunu karısına nasıl yansıttığı üzerinde durulmuştur. Tevfik Başer’ in 1988 yılında çektiği “Yanlış Cennete Veda” adlı filmde, Almanya’ ya göç eden bir ailenin başından geçen trajik olaylar sonucunda cezaevine düşen bir annenin hapiste başka birine aşık olmasının öyküsü anlatılmaktadır. Bu film “dış göç” konusunu işleyen diğer

filmlere göre daha az toplumsal, daha çok bireysel bir yaklaşımdadır. 1980' den itibaren çekilen göç filmleri, içlerinde çokça yerel motifler ve toplumsal sorunlar barındıran önemli örnekler olarak öne çıkmaktadır. 1992 yılında Sinan Çetin' in yönetmenliğini yaptığı "Berlin in Berlin" filmi dönem olarak önceki filmlerden farklılık göstermektedir. Çünkü filmdeki karakterler artık yarı Türk yarı Alman olan bir nesli yansıtmaktadırlar. Tekrar Almanya' ya gelme ve Almanya' daki düzene ayak uydurma çabaları en aza inmiştir ve Almanya' da bir kimlik oluşturma çabaları başlamıştır. Filmdeki karakterler bu ülkenin dilini çok iyi bilmekte ve konuşmaktadırlar fakat ülkenin yaşam tarzından işlerine geldikleri gibi yararlanmakta, işlerine gelmeyen bir durumda ise töre, gelenek gibi kavramları öne sürmektedirler. Filmde bu nesli temsil eden karakterler Mürtüz, Yüksel ve Yücel' dir. Bu karmaşık kültürün yanında evde geleneklerine bağlı yaşamaya çalışan bir önceki nesil vardır. Bu nesli yansıtan karakterler ise Ekber, Ekber' in annesi, Ekber' in karısı Zehra ve gelinleri Dilber' dir. Bu nesil bulunduğu ülkenin dilini bilmez ve yaşam tarzını kabul etmemektedir. Evde kullanılan simgelerde bu saptamayı doğrulayıcı niteliktedir. Namaz zamanını haber veren saat bu konuda verilebilecek belirgin bir örnektir. "Berlin in Berlin" filminde de ailenin yaşadığı ev aslında geride bıraktıkları memleketleridir. Filmde Almanya' ya göç eden iki nesil arasındaki gelişme farkı eve yanlılıkla gelen Thomas' a karşı Mürtüz' ün ve babanın tavrı arasındaki fark ile açıklanmıştır. 1993 yılında Tunç Okan' ın Adalet Ağaoğlu' nun aynı adlı eserinden uyarlayarak yönetmenliğini yaptığı "Sarı Mercedes" Almanya' nın farklılaştırdığı insan tipini anlatan bir filmidir. Gelenek ve törelerinden uzaklaşan ve kapitalist bir yaşamın kurbanı haline gelen insanın durumu anlatan film kahramanın dönüş yolculuğunda yaşadığı aksaklıklar üzerine kurulmuştur. Dış göç olgusunu işleyen filmlerde Almanya' dan köyüne dönen kişi kahraman edasıyla karşılanmaktadır. "Sarı Mercedes" te köyüne Almanya' dan satın aldığı arabasıyla kahraman olarak dönmeye çalışan fakat arabasının başına gelenlerle birlikte kahramanlığı da yok olan insanın durumu anlatılmaktadır. Filmde umutla başlayan bir yol hikâyesi hayal kırıklığı ile son bulmaktadır. Almanya' da işçi olarak çalışan, para biriktiren ve bir araba satın alan fakat aldığı araba ile köyüne güçlkle dönmeye çalışan fakat köyünü bıraktığı gibi bulamayan bir insanın dramı anlatılmaktadır. Dış göç ile yabancı ülkelere gidenler orada farklılaşırken geride bıraktıkları köyler de değişmiş, ülkenin içinde bulunduğu yeni düzene ayak

uyduramamışlar, arada bir kuşak haline gelmişlerdir. Gelenekleri ile farklı bir kültür arasında varolmaya çalışan yeni bir nesil günümüzde de sinemanın ele aldığı konulardan biridir.

Yaşanan kültürel değişimle birlikte filmlerin konuları, kahramanları da değişmiştir. 1980' de yaşanan bu büyük ve hızlı değişim Türk sinemasının anlatım özelliklerini olumsuz yönde etkilemiştir. Ailelerin sinema salonlarından kopması halk filmi örneklerinin yerini arabesk, karate ve seks filmlerinin almasına sebep olmuştur. 1970' lerin sonlarında örnekleri görülmeye başlayan arabesk filmler 1980' lerde Türk sinemasında kendisine büyük bir yer edinmiş, Orhan Gencebay' ın oyunculuğa başlaması ile 1980' li yıllara gelindiğinde arabesk filmlerin sayısında artış yaşanmıştır. Türk toplumu artık gecekonduların ekonomik sorunlarının dışavurumu olan arabesk kültürüne alışmıştır. Kentlerde başlayan sanayileşme sonucunda göç eden insanlar kentte yaşamayı ve bu yeni yaşama uyum sağlamayı bir savaş haline getirmişlerdir. Kent insanı ile göç eden kesim arasındaki farklar bu başkaldırıyı etkileyen nedenler olmuştur. Göç eden insan kent insanına göre daha muhafazakâr, temel davranışlarda daha gelenekseldir. Bu farklılıklar göç eden insanların zorlanmalarına ve ezilen duyguların "arabesk" adı altındaki bir müzik türü ile açığa çıkmasına sebep olmuştur. Bu müzik türünün büyük kitlelere hitap ediyor olması Türk sinemasında arabesk filmler çekilmesine sebep olmuştur. Ticari kaygılar ile çekilen arabesk film furçasına Şerif Gören, "Kır Gönülünün Zincirini" (Orhan Gencebay), Temel Gürsu, "Ayrılık Kolay Değil" (İbrahim Tatlıses), Osman Seden "Durdurun Dünyayı" (Ferdî Tayfur) gibi filmlerle uyum sağlamışlardır. Arabeskin sinemada bu dönemde bu kadar çok yer etmesinin bir nedeni de TRT' nin arabesk' e getirdiği yasaktır. Sevdiği şarkıları gazinoda dinlemek gibi bir lüksü olmayan kişilerin sinemada arabesk şarkıları dinleme-seyretme isteği sinemada çok sayıda arabesk film yapılmasına neden olmuştur. Gecekonduların yaşamının zorluklarının sonucunda bir isyan olarak beliren bu müzik türü, göç eden kesimin sesi ve bir kitle kültürü haline gelmiştir. Göç ile gelen insanlar kentte yaşadıkları umutsuzluklar, uyumsuzluklar yüzünden yaşadığı hayata olumsuz bir bakış açısıyla yaklaşan ve yaşadığı kötü olaylara önce boyun eğen sonra isyan eden bir kitle olarak değerlendirilmektedirler.

“Arabesk dediğimiz müzik ve yaşama biçimi, Türkiye’ nin hızlı ve sarsıcı bir değişim geçirdiği bir dönemde patladı. İnsanlar oyuncakçı dükkânına girmiş yoksul çocuk gibi şaşkın ve hayata hayrandılar. Kendilerine sunulan dünya nimetlerinin tam olarak neye yaradığını, nasıl kullanılması gerektiğini bilmiyorlardı. Renge, sese, pırıltıya, çatpata yöneldiler. Almak ve sahip olmak istediler. Çoğu da sahip olamadı.”¹⁷

1980’ li yıllarda sinemadan uzaklaşan Türk filmi izleyicisini sinemaya bağlı tutan tek tür 1970’ lerin sonlarında etkisini göstermeye başlayan aile tipi komediler olmuştur. Dolayısıyla çekilen filmler içinde güldürü filmleri artmıştır. 1980 sonrasında çekilen bir çok filmde olduğu gibi güldürü filmlerinde de terör, devrim ya da siyasi konulara rastlanmamaktadır. Dolayısı ile çekilen filmler güldürü filmleri de olsalar toplumsal yaşantıya değinmektedir. 1980 sonrasında toplumda yaşanan çözüme, ekonomik çöküş, geçim sıkıntısı, kent yaşamının zorlukları Türk sineması geleneğinden beslenerek yetişen sinemacıların ele aldıkları belli başlı konular olmuştur. Bu geleneğin modern temsilcisi olan Yavuz Turgul, 1984’ te Ahmet Muhip Dranas’ ın aynı adlı şiirini senaryolaştırarak “Fahriye Abla” ile 1940’ lardan itibaren oluşmaya başlayan Türk sineması geleneğini günümüze kadar taşıyacak bir adım atmıştır. Bu sebeple Yavuz Turgul senaryoları ve çektiği filmleri ile yarattığı tarz açısından 1980 sonrasında fark yaratan bir isim olmuş, bu dönemde öne çıkan film örnekleri arasında yer alan “Züğürt Ağa” (Nesli Çölgeçen \ 1985)’ nin senaristliğini yapmıştır. “Züğürt Ağa” Turgul’ un daha sonraki dönemde gelişecek olan sinema dilinin belirgin özelliklerini taşıyan bir örnek olması açısından önemlidir. Film toplumsal değer yargılarının kaybolması, feodalitenin çöküşü, değişen toplum düzeni karşısında varolmaya çalışan kişilerin dramlarını mizah unsuru ile bir arada izleyiciye aktarmaktadır. Filmin konusu ise kısaca şöyledir; Haraptar köyünün ağası yaşadığı bölgede egemenliğini sürdürmektedir. Ağa’ nın en büyük tutkusu güreşmektir. Köylüler Ağa’ dan daha kurnazdırlar. Köylüler Ağa’

¹⁷ Murat Belge, Tarihten Güncelliğe, a.g.k. s.414

nın ürünlerini çalıp İstanbul' a kaçarlar. Bazı politikacılar Haraptar Köyü' nde baraj yapmak istemektedir. Kuraklık nedeniyle köy boşalınca Ağa sahip olduğu toprakları politikacılara satarak İstanbul' a göç eder. İstanbul' da geçinebilmek için birçok iş deneyen Ağa hepsinde başarısız olur. Yaşantısı kötüye giden Ağa' yı çevresindeki insanlar sırayla terkederler. Ağa' nın yanında kalan tek kişi ölen babasının dul kalan karısı Kiraz' dır. Kiraz büyük şehirde Ağa' nın tek canyoldaşı olmuştur. Ağa en sonunda çiğ köfte satmaya başlar ve film Ağa' nın omuzunda taşıdığı çiğ köfte tepsiyle İstanbul' un kalabalık sokaklarında dolaşırken son bulur. Filmde üzerinde durulan iki konu bulunmaktadır. Birincisi ağalık sisteminin kaybolması, ikincisi ise insanın büyük şehir karşısında yenik düşmesidir. “Züğürt Ağa” da çizilen Ağa karakteri Türk sineması için bir ilktir. Çünkü daha önce çekilen film örneklerine bakıldığında ağalık düzeninin köylüler üzerindeki baskın ve ezici yapısı Züğürt Ağa' nın iyi, saf ve köylü tarafından kandırılan ilk ağa olduğu görülmektedir. Bu durumla ilgili olarak filmin senaristi Yavuz Turgul şöyle söylemiştir;

“...Züğürt Ağa filmine baktığımız zaman sanırım sinema tarihi içinde ilk kez bir ağa pozitif olarak ele alındı. Hatta ben bunu Ertem Eğilmez' e söylediğimde şaşırды ‘nasıl olacak böyle bir şey’ diye. ‘Böyle bir şey düşünüyorum ben’ dedim. ‘Bu yapılmaz’ dedi. ‘İsterseniz bir deneyelim’ dedim. ‘Peki deneyelim’ dedi. Güneydoğu kültürüne çok yakın birisi değilim. Doğum yerim İstanbul ve hep burada yaşadım. Güneydoğu’ yla ilgili olarak öykü, roman, araştırma okuyarak ve o dünyayla ilgili olarak çevremdeki insanlarla sürekli haşır neşir olarak her şeye karşın sanal bir dünya yarattım kendime. Bu filmin ilginç yanı o zamana kadar belli bir biçimde kullanılmış olan bir kurumun farklı biçimde ele alınmasıydı. ‘Karikatür Ağa’ diye nitelendirebileceğimiz ve Şener Şen’ in geçmişteki ağa modelleriyle taban tabana zıt bir karakter söz konusuydu. “Züğürt Ağa” daki ağa da kötüydü ama çoğunlukla

komik, kötülükleri bile komiklik içinde ele alınmış bir karakter oldu.”¹⁸

Bu film ile birlikte Türk sineması içinde yer alan aile tipi komedileri biçim değiştirmeye başlamıştır. Toplumsal sorunların destekleyici malzeme niteliğinde yer aldığı, komedi unsurlarının sadece güldürme amacına hizmet için kullanıldığı, içinde izleyicinin ilgisini ayakta tutabilecek kadar duygusallığın bulunduğu aile tipi komediler yerini trajikomik filmlere bırakmıştır. Trajikomik filmlerde ise toplumsal sorunlar doğrultusunda insanın yaşadığı dram ağırlık noktasını oluşturmakta, mizah unsuru filmin ritmini devam ettiren bir unsur olarak kullanılmaktadır. “Züğürt Ağa” ile başlayan bu süreç “Muhsin Bey” (Yavuz Turgul \ 1987), “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” (Yavuz Turgul \ 1990) ve “Gölge Oyunu” (Yavuz Turgul \ 1992), “Eşkîya” (Yavuz Turgul / 1995), “Gönül Yarası” (Yavuz Turgul / 2005) ile devam etmektedir. Bu filmlerin ortak özelliği yerel motifleri ve yerel karakterleri barındırması, Türk insanına ve topluma ait bir çok özelliğe sahip olmasıdır. Tarihsel gelişim süreci içinde, Türk sineması geleneğinin oluşmasına yardımcı olan, dramatik yapıya bağlılık, yerel motiflerin kullanımı ve toplumsal bakış açısı doğrultusunda değerlendirildiğinde izleyicinin Türk sinemasına duyduğu ilginin nedenleri de ortaya çıkmaktadır. Buradan yola çıkarak 1980’ lerde sinema salonlarından kopan izleyiciyi tekrar sinemaya bağlayan film örneklerinde de aynı özellikler görülmektedir. Dolayısıyla Yavuz Turgul’ un senaristlik döneminden başlayarak yönetmenliğini yaptığı filmlerde de günümüze kadar Türk Sineması geleneğini takip eden bir çizgide olduğu sonucuna varılmaktadır. Bu tür filmler salonlarda gösterim imkânı bulamaları da izleyici ile özellikle 1980 sonrasında yaygın hale gelen video sektörü sayesinde buluşma imkânı bulmuştur. “Muhsin Bey” filmi bu duruma düşen filmlere bir önektir ve gösterim imkânı bulamadığı için yaklaşık bir yıl ancak video yolu ile Türk sineması izleyicisine ulaşmıştır. 1987’ deki Antalya Altın Portakal Film Festivalinde en iyi film, senaryo, erkek oyuncu, yardımcı kadın oyuncu ve özgün müzik ödüllerini aldıktan sonra vizyon şansı bulabilmiş, özel televizyonların açılmasıyla birlikte pek çok kez televizyonda gösterilmiştir. Bu durum

¹⁸ Giovanni Scognamillo, Türk Sinemasında Şener Şen, Kabalcı Yayınevi, 1.Basım 2005, s.67, 68

sinemanın toplumsal bir olgu olarak yok olmasının, ailelerin sinema salonlarından uzaklaşmasının, Türk sineması kimliği taşıyan film örneklerinin gösterim imkanı bulamamasının meşrulaşması olarak değerlendirilebilir. Bu dönemde video piyasasının sinema karşısındaki yükselişi sinemacıları bu sorunla ilgili çözüm bulma amacıyla bir araya getirmiştir. Video piyasası gibi liberal ekonominin bir sonucu olarak 1980' lerde yaşanan ekonomik sıkıntı da sinemanın bir kriz yaşamasına sebep olmuştur. 1984 yılında yayınlanan FİYAP raporu ile sinemacılar sinemanın içinde bulunduğu zor koşullardan kurtulması için video gösterimlerine ilişkin yeni düzenlemeler ve TRT ile bir ortaklığın sağlanabilmesi yolunda öneriler hazırlamışlardır. Devletin bu rapora karşı 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu' nda bazı maddelerin değiştirilmesi için attığı adım bu konuda yapılan bazı değişikliklerle birlikte yasa olarak 1985' te Meclis' ten geçerek yürürlüğe girmesi şeklinde sonuçlanmıştır. Bu olumlu gelişmenin devamında video piyasasının sinema üzerindeki etkisinin zaman içinde azaldığı görülmektedir. Ayrıca bu yasa sayesinde ilk kez denetim kuruluna akademisyenler ve sinema sektöründe faal olarak görev alan kişilerin katılımı gerçekleşmiştir. Fakat bütün bu gelişmeler 1980 sonrasında evlerine çekilen aileleri sinema salonlarına çekecek güçte değildir. Sinemadan kopan bu izleyici kitlesi bu dönemde Türk sinemasını evlerinden Televizyonlarda gösterilen Türk filmleri sayesinde takip etmişlerdir.

1980' li yılların sinemaya olan yansıması yaşanan sorunların yok sayılarak farklı konulara olan eğilimin öne çıkması şeklinde tanımlanabilir. 1960' larda ortaya atılan devrimci sinema, ulusal sinema, milli sinema gibi kavramlar 1980' lerin depolitize edici özelliği sayesinde ortadan kalkmıştır. Fakat özellikle 1986 yılından itibaren sinemada siyasi film örnekleri görülmeye başlanmıştır. Genç yönetmenlerin de sinemaya girmesiyle birlikte bu yıllarda dolaylı ya da doğrudan yaşanan darbeyi eleştiren veya darbenin sonuçlarından yola çıkarak fikir belirten film örneklerine rastlanmaktadır. 1980 darbesinden sonra alınan tutuklama kararları hızla uygulanmaya başlamıştır. Terörle mücadele anlamında yapılan tutuklamalarda tutuklanan insanlar sadece terör suçundan dolayı aranan kişiler olmamış; gazeteciler, akademisyenler, hukuk adamları, öğretmenler, sendika üyeleri, politikacılar, yazarlar, sanatçılar da tutuklanmıştır. Gözaltına alınmalar, sorgulamalar ve tutuklamalarda yaşanan şaibelere karşı

çıkılamazken, “gözaltında kayıp” ve “işkence” terimleri de kabul görür bir hal almıştır. 1986’ da Zeki Ökten’ in çektiği “Ses” yaşanan bu olayların sinemada ki yansımalarına bir örnektir. Filmde Zeki Ökten 12 Eylül döneminde hüküm giymiş karakterin hapisten çıktıktan sonra günlük hayata uyum sağlama güçlüğü anlatılmaktadır. 12 Eylül filmleri genellikle gözaltında işkence kavramını gündeme getiren filmleridir. “Ses” te de kahramanın hapis dönemi hakkında bu günkü davranışları sayesinde bilgi edinilmektedir. Karakterin insanlarla yaşadığı iletişim zorluğu, topluma olan yabancılaşması, her zaman tetikte ve tedirgin davranışları ve sonuçta psikolojik bozukluklarının ortaya çıkışı ile filmde 12 Eylül’ ün birey üzerinde yarattığı yoğun tahribat anlatılmaktadır. “Prenses” (1986 \ Sinan Çetin), “Av Zamanı” (1987 \ Erden Kıral), “Sis” (1988 \ Zülfü Livaneli), ”Bütün Kapılar Kapalıydı” (1989 \ Memduh Ün), “Uçurtmayı Vurmasınlar” (1989 \ Tunç Başaran), bu yıllarda çekilen diğer siyasi filmler arasından öne çıkan örneklerdir. Bir çocuğun bakış açısından kadınlar hapisanesinin anlatıldığı “Uçurtmayı Vurmasınlar” bu dönemde çekilen siyasi filmler arasında izleyici beğenisi açısından öne çıkan bir örnektir. Barış annesinin işlediği suç yüzünden hapisanede yetişmek zorunda kalmıştır. Hapishane içinde Barış’ ın dünyası ile yakınlık kurabilen kişi ise siyasi tutuklulardan biri olan İnci’ dir. İnci hapishanede Barış’ ı avutmak için bir çok şey denemektedir. Barışın avludayken gördüğü uçurtma filmde özgürlüğün bir temsili niteliğindedir. Filmin ana teması hapishanede yetişen bir çocuğun sevgiyi ve umudu öğrenmesi üzerinde şekillenmektedir. Film siyasi öğeleri bünyesinde barındırsa da sevgi, umut, özgürlük gibi temaların ön plana çıktığı bir yapıdadır ve içerdiği bu özellikler sayesinde izleyici ile bağ kuran bir film örneğidir.

1980’ li yılların sinemasının değişimini tanımlayan bir film olan “Arabesk” (Ertem Eğilmez \ 1989) bu dönemin sinema yapısı hakkında önemli saptamalar barındırmaktadır. Ertem Eğilmez bu filmde kendisinin de içinde yetiştiği bir dönemin bütün klişelerini güldürü unsuru olarak kullanmıştır. Film gösterildiği tarihte büyük gişe başarısı kazanmıştır. Bu durum Türk sinemasının izleyici kitlesinin ve çekilen filmlerin özelliklerinin değişiminin saptanması açısından önemlidir. Ertem Eğilmez filmlerinin genel özelliği olan güldürme unsuru bu filmde farklı olarak izleyici karşısına çıkmıştır. Ertem Eğilmez “Arabesk” ile yine güldürmeyi ve izleyici ilgisini çekmeyi başarmıştır.

Fakat bu sefer güldürdüğü ve filme ilgi duyan izleyici kitlesi farklıdır. Filmin konusu kısaca şöyledir; Müjde bir ağa kızıdır. Şener ise bir köylüdür. Şener, Müjde' yi babasından ister. Müjde'nin babası sıradan bir köylüye kız vermez. Fakat Müjde ve Şener birbirlerine hala aşıklardır. Müjde' nin babası onları ayırır. Müjde ve Şener daha sonra İstanbul' da karşılaşır. Müjde köyden ayrıldıktan sonra bir geneleve düşmüş sonra gazinocular kralı Uğur Yücel tarafından keşfedilerek ünlü bir şarkıcı olmuştur. Şener' de İstanbul' a geldikten sonra bir dizi talihsizlikle karşılaşmış ve şarkıcı olmuştur. Müjde ve Şener' in peşinde bir de onları sürekli ayırmaya çalışan kötü adam Kaya vardır. Müjde ve Şener büyük şehirde birbirlerini bulduktan sonra peşi sıra kör olurlar. Şener hapse girer. Talihsizlikler ve Kaya peşlerini bir türlü bırakmaz. Birbirlerine kavuşamazlar. Yaşlandıklarında buluşurlar ve birlikte ölürlər. (Bu sahne Ertem Eğilmez' inde aralarında bulunduğu farklı yönetmenler tarafından çekilen “Senede Bir Gün” filminin buluşma sahnesinin bir parodisi niteliğindedir). Öldüklerinde bile kötü adam Kaya onları bırakmaz ve aşıklar öbür dünya da bile Kaya' dan kurtulamazlar. Ertem Eğilmez' in son filmi olan “Arabesk” yönetmenin kendi sinemasına ve Yeşilçam sinemasına yaptığı bir öz eleştiri niteliğindedir. Ertem Eğilmez' in bu konudaki görüşü ise şöyledir;

“İnsanı film yapmaya iten nedenlerin hepsi perdeye yansımaz. Bir kısmı senaryoya, peliküle geçer... Ben içte kalan şeyleri sevmem. Bu yüzden adı ve tadı ‘arabesk’ bir filmi niçin yaptığımı anlatayım. Aslında ‘niçin’ lerin gerçek cevabını vermeye kalksam, başta kendim olmak üzere, hepimizin hayat hikâyesini anlatmamız gerekli. Benim hayatım arabesk. Arabeski yapan da, arabeskten kaçan da alayımız arabesk yaşıyoruz. Çünkü biz ne kadar kaçsak da arabesk içimizde.”¹⁹

1990' lı yıllara gelindiğinde Türk sinemasında özellikle yönetmen sayısında bir artış olmuştur. Çünkü film yapmak sponsorlar ve festival ödülleri sayesinde daha kolay

¹⁹ Giovanni Scognamillo, Türk Sinemasında Şener Şen, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım 2005, s.92

hale gelmiştir. Fakat yönetmen sayısındaki artış film sayısına pek yansımamıştır. Çoğu yönetmen ilk filmlerini yaptıktan sonra sinemadan çekilmiştir. Türk sinemasında Memduh Ün, Turgut Demirağ ve Osman Seden ile belirginleşen yapımcı – yönetmen kavramı 1990’ lı yıllarda sektör haline gelemeyen sinemamızda yerleşik bir olgu haline gelmiştir. Birçok yönetmen bu dönemde kendi yapım şirketini kurmuştur. Bunlardan bazıları ‘Anadolu Film’ (Şerif Gören), ‘Plato Film’ (Sinan Çetin), ‘Z Film’ (Yavuz Özkan) dır. Bu dönemde sinemaya yönetmen olarak adım atan birçok genç ismin daha sonra, medya ya da reklâm sektörüne kaydığı görülmektedir. Yapımcı-yönetmenler olarak nitelendirilen bazı sinemacılar’ ın gerek anlatım özellikleri, gerek konu, gerekse teknik kullanım açısından örnek aldığı Avrupa sineması örnekleri 1990’ lardan itibaren sıkça karşılaşılan filmler haline gelmektedir. Geleneksel anlatım kalıplarının kırıldığı, yeni ve bireysel konuların kullanıldığı, bu filmler yalnızca sinema seyirci ilişkisi doğrultusunda şekillenen Türk sineması yapısına yabancılaşmakla kalmayıp, Türk toplumunun genel yapısına, beğenilerine uzak durmayı bir üslup haline getirmişlerdir. “Gizli Yüz” (Ömer Kavur \ 1990), “Düş Gezginleri” (Atif Yılmaz \ 1990), “Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri” (İrfan Tözüm \ 1992), “İki Kadın” (Yavuz Özkan \ 1992), “Yengeç Sepeti” (Yavuz Özkan \ 1994), “Bay E” (Sinan Çetin \ 1994) bu kullanım tarzı için öne çıkan örneklerdir. 1990’ larda sinemaya destek olan kuruluşların varlığı öne çıkan bir özelliktir. Eurimage, Kültür Bakanlığı’ nın dışında izleyicinin sinemadan uzaklaşmasında etkin olan, özellikle 1970–1980 arasında ve sonrasında halkın sinemadan daha ucuz bulduğu bir eğlence aracı olan televizyon, 1990’ larda yayın politikası gereği gösterilen Türk filmleri ile sinemadan kopan izleyicinin Türk filmlerine olan ilgisinin yeniden canlanmasını sağlarken, diğer taraftan bu ilgi sayesinde izlenme oranlarının artmasını sağlamıştır. Televizyon kanalları bu faydanın dışında yeni Türk filmlerine senaryo ve satış aşamalarında destek olmuştur. Fakat ticari başarı sağlamayan bu filmler ve televizyonlardaki Türk filmlerinin izlenme oranları, televizyonun uyguladığı bu yardımı sona erdirmesine sebep olmuştur.

1980’ lerde yaşanan hızlı kültürel değişim, toplumsal alanda yaşanan farklılaşma ve bu doğrultuda baş gösteren yozlaşma 1990’ larda etkisini yayılarak sürdürmeye devam etmiştir. Globalleşme yolunda dünyada yaşanan değişimler Türkiye’ de de

etkisini göstermiştir. Bu değişim siyasi politikalar doğrultusunda Amerikan yaşam tarzının Türkiye’ de de bir standart halini almasına sebep olmuştur. SSCB’ nin yıkılması sonucunda Amerika’ nın bütün dünyada egemen olan tek güç haline gelmesi Türkiye’ nin bu konuda yaşadığı değişime hız kazandıran başka bir etken olmuştur. Bunun dışında 1990’ larda Türk sinemasının değişen yapısını ve izleyici kitlesini değerlendirebilmek için ülke genelinde yaşanan toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik değişimler gözden geçirildiğinde bazı olaylar ön plana çıkmaktadır. 1990’ da Irak Kuveyt’ i işgal etmiş, Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi Irak’ a ekonomik ambargo uygulama kararı almıştır. Bunun sonucunda Türkiye Yumurtalık-Irak petrol boru hattını kapatmıştır. Çoğunluğu Kürt’ lerden oluşan büyük bir kitle Türkiye’ ye göç etmiştir. Yaşanan bu gelişme ile paralel olarak Türk Sinemasında sayıları çok olmamakla beraber Kürt motiflerinin kullanıldığı film örnekleri görülmeye başlanmıştır. “Siyabend İle Heco” (Şahin Gök \ 1991), “Mem-ü Zin” (Ümit Elçi \ 1991) bu filmlerden bazılarıdır. 2000’ li yıllara gelindiğinde ise bu yaklaşım Türk sinemasında sıkça karşımıza çıkmaya başlamıştır. 1993’ te Özal’ ın ölümünden sonra Süleyman Demirel Cumhurbaşkanı seçilmiş, Tansu Çiller Türkiye’ nin ilk kadın başbakanı olmuştur. Bu dönem içerisinde Türkiye önemli bir toplumsal sorunla karşı karşıya kalmıştır. Temelleri demokrat Parti ve Adalet Partisi’ ne dayanan din istismarı bu dönemde siyasal İslam, irtica olarak açığa çıkmış, aynı dönemde birçok bilim adamı suikasta uğramıştır. 1993’ te Sivas’ ta Madımak Oteli’ nin yakılması bu konuda yaşanan gerilimin anarşik boyutlarını göstermektedir. Dini kuruluşlar, toplumun birçok kesiminde örgütlü etkin kuruluş haline gelmişlerdir. Aynı dönemde Türk sinemasında dini konulu filmlerin sayısının arttığı ve içeriklerinin değiştığı görülmektedir. İlk örneklerine 1960’ ların ikinci yarısından sonra, Adalet Partisi döneminde rastlanan dini filmler o dönem içinde kaynağını Kuran-ı Kerim ve İslam Tarihi’ nden alırken, 1990 sonrasında çekilen filmler ise bu konuda bir politik görüş belirtmeye başlamıştır. Özellikle Türkiye Cumhuriyeti’ ne ve Atatürk Devrimlerine direk veya dolaylı olarak saldırıda bulunan dini film örnekleri zaman dilimi olarak bu dönem içinde yer almaktadır. “İskilipli Atıf Hoca” (Mesut Uçakan \ 1993), “Beşinci Boyut” (İsmail Güneş \ 1993), “Bize Nasıl Kıydınız” (Metin Çamurcu \ 1994) gibi filmler, ‘Beyaz Sinema’ olarak adlandırılan bu türün 1990 sonrasında öne çıkan örnekleri arasındadır. Din alanında ülkede yaşanan gerilim Milli Güvenlik Kurulu’

nu bu konuda önlem almaya itmiştir. Mesut Yılmaz hükümeti kurmakla görevlendirilmiş ve ANAP-DSP-DTP' den oluşan bir koalisyon hükümeti kurmuştur. Yeni hükümetin güvenoyu alamamasının sonucunda Bülent Ecevit DSP-MHP-ANAP koalisyon hükümetini kurmuştur. Bu dönemde Türkiye' nin Avrupa Birliğine uyum süreci başlamıştır. 1999' Ahmet Necdet Sezer Cumhurbaşkanı seçilmiştir. 2002' de yapılan genel seçimler sonucunda AKP tek başına iktidar olmuştur. 1990' ların başında özel radyo ve televizyonların sayısında hızlı bir artış yaşanmıştır. Bu durum Özal' ın kurmak istediği çok sesli yapıyı yaratmış fakat beraberinde yozlaşmayı da getirmiştir. 1980' lerin sonlarına doğru sinema-devlet ilişkilerinde bir gelişme yaşanmıştır. Başlangıcından itibaren ilk kez devlet Türk sinemasına destek olma kararı almıştır. Bu dönemde çekilen filmlerin birçoğu Kültür Bakanlığının sinema için ayırmış olduğu bütçeden faydalanmıştır. 1988' de Amerikan şirketleri Türkiye' ye yaptıkları film dağıtımını kolaylaştırmak için Türkiye' de kendi bürolarını açmışlardır. Aslında bu gelişme Devlet Bakanı Adnan Kahveci' nin 'The Off-Shore Media' (Kıyıötesi Medya Kanunu) projesi devamında ortaya çıkmıştır. Bu projenin kapsamı içinde Amerikan film şirketleri, Türkiye' de kurdukları stüdyolar sayesinde Türk sinemasının bir sektör olması ve sinema sektöründe düzenli olarak çalışan insanların varolmasını amaçlamışlardır. Bu proje hayata geçmemiş, fakat aynı yıl Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan değişiklik sonucunda UIP ve WB Türkiye' de kendi bürolarını açmışlardır. Amerikan sinema endüstrisinin bu tutumu Amerikan filmlerinin izlenme oranlarının artmasına sebep olmuştur. Bu doğrultuda sinema salonlarının sayısı fazlalaşmış, büyük salonlar daha fazla gösterim imkânı bulmak için salonlarını bölerek küçültmüşler ve salon sayılarını arttırmışlardır. Amerikan filmlerinin izleyici tarafından büyük ilgi gördüğü bu yıllarda çekilen bazı Türk filmleri sayesinde izleyici tekrar Türk filmlerine ilgi göstermeye başlamıştır. "İstanbul Kanatlarımın Altında" ile başlayan bu süreç "Eşkiya", "Her Şey Çok Güzel Olacak", "Kahpe Bizans", "Güle Güle", "Balalayka", "Vizontele", "Vizontele Tuuba", "Hababam Sınıfı Askerde", "Gönül Yarası" gibi film örnekleri ile günümüze kadar devam etmektedir. Bu filmler arasında "Vizontele" nin genel yapısına bakacak olursak; Güneydoğu Anadolu bölgesinde bir kasabada yaşayan insanların gündelik yaşantısının içine yerleştirilmiş önemli saptamalar görülmektedir. Film stilize edilmiş bir kasaba ve karakterlerden oluşuyor olsa da, içinde barındırdığı tarihi olaylardan,

kostümlerden ve toplumsal yaşantıdan çıkarılan zaman dilimi 1970' lere aittir. Kasaba halkının dış dünya ile tek ilişkisi radyodur. Sinema da insanların tek eğlence aracıdır. Kasabanın belediye başkanı ve karısı oğulları Rıfat'ı askere gönderirler. Kasabaya TRT için verici istasyonu kurmakla görevlendirilmiş bir ekip gelir. Ekip istasyonu kurmadan gerekli malzemeyi indirerek kasabadan ayrılır. Belediye başkanı vericiyi kurması ve televizyonu izlenebilir bir hale getirmesi için kasabanın mucidi Deli Emin'i görevlendirir. Emin televizyonu çalıştırmak için birçok yol dener uzun süre çalıştıramaz, kasaba halkı bu bekleyişten sıkılır. Emin vazgeçmez ve en sonunda televizyonu çalıştırır. Kasaba halkı Belediye Başkanı' nın evinde toplanıp televizyonu izlemeye başlar. Televizyonda kasaba halkının ilk izlediği şey akşam haberleridir, Belediye Başkanı ve karısı oğlunun Kıbrıs çıkartması sırasında öldüğünü öğrenir. Belediye başkanı' nın karısı Deli Emin ile birlikte televizyonu dağa çıkarır ve kazdıkları çukura televizyonu gömerler. Film içindeki dönemin birçok özelliğini taşımaktadır. 1990' ların sonlarına doğru genç sinemacılar sinemasının mevcut yapısından farklı olan film örnekleri ile sinemaya adım atmışlardır. Bu dönemde çekilen film örnekleri sinemasal açıdan farklı özellikler taşımaktadırlar. Yönetmenlerin entelektüel birikimlerini kişisel kaygılarının desteği ile sinemaya aktardıkları bu filmler geniş bir hedef kitlesi olmayan, yalnızca belirli çevrelerle kısıtlı kalan filmlerdir. Bu yaklaşım yüzünden geniş kitlelerle bağ kurmaları çok zordur. Özellikle 1990' ların ikinci yarısından itibaren sayılarında artış görülen ve kendi imkânları ile film çeken bu genç sinemacıların yönetmenliğe adım atmaları ile birlikte Türk sinemasında farklı bir yapım anlayışının oluştuğu görülmektedir. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar, Derviş Zaim bu yeni üretim tarzını uygulayan yönetmenlerdendir. Kendilerine ait yapım şirketi bünyesinde filmlerini çeken bu yönetmenler, az zamanda küçük bir oyuncu kadrosu, küçük bir ekip ve küçük bir bütçe ile gerçekleştirdikleri filmler ile, anlatım özellikleri açısından da fark yaratmaktadırlar. Bu filmler gerek yurtiçinde gerekse yurtdışında birçok ödül almışlardır. Bu dönem içinde farklı anlatım kalıplarına sahip olan filmlerde ortak bir özellik görülmektedir. Bu ortak özellik EURİMAGES (Avrupa Yaratıcı Sinemasal ve Görsel İşitsel Yapıtların Ortak Yapım Ve Yayılımlarını Destekleme Fonu)' dır. Gerek Türk sinemasının geleneksel anlatı yapısını takip eden filmler gerekse bireysel sinema örnekleri olsun, bu dönem içerisinde çekilen birçok film EURİMAGES desteği almıştır.

1990' larda Amerikan sineması piyasaya hakim, liberal söylemlerin beyaz perdedeki destekleyicisi durumundadır. Amerikan sinema endüstrisi ülke sinemalarının yerel özelliklerinin kaybolmasını sağlayarak, dünyanın global bir köye dönüşmesi yolunda uyguladığı stratejiyi, sinema alanında da uygulamaktadır. Bu durum ulusal sinemaların giderek yok olmasına sebep olmaktadır. Ülke sinemalarının genel özelliklerini ulusal sinema örneklerinin belirlediği göz önünde bulundurulduğunda, Amerikan sinemasının egemen konumunun tüm dünyanın sinema dilini anonim bir hale getirecek kadar güçlü olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Amerikan sinemasının dünyada majör sinema olmasının getirdiği olumsuz bir sonuç ise üretim sıkıntısıdır. Sektör olmanın getirdiği üretim sıkıntısını çözmek için son yıllarda ülke sinemalarındaki bağımsız yapım örneklerini kendi bünyesine katan Amerikan film sektörü, özellikle son yıllarda dış pazarda gösterim imkânı bulamamış fakat kendi ülkesinde başarı getirmiş film örneklerinin yeniden yapımlarına ağırlık vermektedir. Bu dönemde film çeken bu yönetmenler teknik kullanımın yanı sıra, anlatım kalıplarında kullandıkları farklı üslup özellikleriyle bağımsız film örnekleri vermektedirler. 1990' ların ilk yarısında çekilen filmlerle aynı kaygıları taşımaları bile atmosfer hikâyeleri anlatan bu filmlerin 1990' ların ilk film örnekleri ile ortak özellikleri izleyicisiz filmler olarak kalmalarıdır. Zeki Demirkubuz' un "C Blok" (1994), "Masumiyet" (1997), "3. Sayfa" (1999), "Yazgı" (2001), "İtiraf" (2001), Derviş Zaim' in "Tabutta Rövaşata" (1996), Nuri Bilge Ceylan' ın "Kasaba" (1998), "Mayıs Sıkıntısı" (2000), "Uzak" (2002), Serdar Akar' ın, "Gemide" (1998), "Maruf" (2002) 1990' larda başlayıp 2000' lerde de örneklerine rastladığımız, izleyiciye ulaşamayan sinema örnekleridir.

1990' lardan itibaren seyirci üzerinde Amerikan sinemasının etkisinin fazlaştığı görülmektedir. Televizyonların ve radyoların çoğalarak toplum yaşamına daha fazla dahil olması doğrultusunda popüler kültür egemen söylem haline gelmiştir. Popüler kültürün yarattığı yeni medya yıldızları toplum yaşantısının birçok alanında yer almaya başlamışlardır. Halk büyük bir ilgiyle çoğunlukla televizyonda yayınlanan magazin programları sayesinde yeni medya yıldızlarının bütün yaşantılarını takip etmektedir. Seyirci sayısını arttırmak düşüncesi ile hareket eden bazı sinemacılar bu ünlü yüzlerin sinema alanında yer almasını sağlamışlardır. Böylece seyirci sayısının artmasına sebep

olmuşlardır. Bu kullanım tarzının ilk örneği Sinan Çetin' in 1995' te çektiği "Bay E" filmidir. Filmde medyatik bir isim olan Mehmet Ali Erbil yer almaktadır. Film izleyiciye ulaşma konusunda kendisinden sonra gelecek olan filmler kadar başarılı olamasa da çekildiği yıl içinde en yüksek izleyici sayısına sahiptir. Ardından 1996' da Mustafa Altıoklar' ın çektiği "İstanbul Kanatlarının Altında" filminde dönemin medyatik isimleri olan Okan Bayülgen ve Savaş Ay yer almaktadır. Bu filmin izlenme başarısının büyük bir bölümünü ünlü yüzleri kullanması sağlamıştır. Televizyon alanında çalışan kişiler dışında televizyon kültürünün popülerleştirdiği birçok isim de sinema yapısı içinde yer almaya başlamışlardır. Bu durum devamında çekilen birçok örnekle beraber günümüze kadar devam etmektedir. Zaman içinde bu üretim tarzı da şekil değiştirerek farklı sanat disiplinleri içinde ürün veren isimlerin yönetmenliği denemelerine kadar ulaşmıştır. Bu durumun ilk örneği "Vizontele" ile sinemaya adım atan Yılmaz Erdoğan son örneği ise "Balans ve Manevra" (2005) ile Teoman' dır. Bu durumdan çıkan sonuç ise başlangıcından itibaren toplum ile birlikte şekillenen sinema günümüzde de bu günün egemen söylemleri olan popüler kültür doğrultusunda şekillenmektedir. Genel olarak bu dönem içinde çekilen filmlerde dikkat çekici bir unsur komedi öğesinin filmlerin büyük bir bölümüne hakim olmasıdır. Bu kullanım Türk sinemasının özellikle 1970' lerde izleyiciyi sinemaya bağlayan tek tür olan güldürü filmlerinin bir devamı olarak nitelendirilebileceği gibi (Hababam Sınıfı serisinin devam ettirilmesi gibi), yine popüler bir kültür haline gelen stand-up komedinin etkisiyle de alakalıdır. Çünkü komedi filmlerinin geneline bakıldığında stand-up komedi gösterileri yapan kişilerin, komedyen, modern meddah olarak nitelendirilen isimlerin filmlerde rol aldıkları görülmektedir. "Nihavent Mucize"-Beyazıt Öztürk, "Her Şey Çok Güzel Olacak"-Cem Yılmaz, "Kahpe Bizans"-Mehmet Ali Erbil, "Vizontele"-Yılmaz Erdoğan, "Son"-Levent Kırca, "Şans Kapıyı Kırınca"-Ferhan Şensoy, bu yapı içinde öne çıkan örneklerdir. Bu yıllarda Türk Sinemasında hâkim olan bu anlatım ve uygulama tarzlarının dışında kalan fakat buna rağmen seyirci beğenisini yakalamış olan film örnekleri de sayıca azınlıkta kalmalarına rağmen varlıklarını sürdürmektedirler. Bu filmler arasında "Eşkiya" ve "Güle Güle", Türk sineması geleneğine olan yakınlıkları ile özellikle dikkat çekmektedirler. Bu iki film "Türk Sinemasının Altın Çağı" olarak adlandırılan dönemin kapanmasıyla birlikte sinemadan kopan izleyici kitlesini yıllar sonra tekrar sinemaya

yakınlaştırması açısından ayrıca önemlidir. “Eşkîya” da ve “Güle Güle” de de güldürü unsuru taşıyan bazı bölümler yer alsa da bu kullanım filmin ritmini devam ettiren bir özellik olarak kullanılmış, ana konu talihsizlik üzerine şekillendirilmiştir. Eşkîya ulaştığı izleyici sayısı ile izleyici isteklerinin dönem içinde saptanabilmesi için önemli bir örnek oluşturmakta, Türk sineması geleneğini oluşturan özelliklerin yeni denenen anlatım tarzlarına karşın devamlılığını koruduğunu göstermektedir. Buna rağmen “Eşkîya”nın ulaştığı seyirci başarısı, devamı olarak nitelendirilebileceğimiz “altın çağ” filmlerinin ulaştıkları izleyici başarısını yakalayamamıştır. Bu dönem içinde dikkat çekici bir başka nokta ise televizyonda yayınlanan dizilerde Türk sineması geleneğini oluşturan öğelerin parçalarına rastlanmasıdır. “İkinci Bahar” dizisi ile başlayan bu süreç günümüzde de birçok örnekle devam etmektedir. Bu gün çekilen dizilere ve izlenme oranlarına bakıldığında izleyicilerin bu tür dizilere olan ilgisi ortaya çıkmaktadır. Çekilen dizilerin gördüğü ilgi üzerine dizilerin sinemaya aktarılmasına da rastlanmaktadır. “Deli Yürek” dizisi gördüğü ilgi nedeniyle sinema filmi olarak izleyici karşısına çıkmıştır. “Asmalı Konak” ise bu konuda verilebilecek en belirgin örnektir. Dizinin son bölümü sinema filmi olarak çekilmiştir. Böylece dizinin sonunu merak eden televizyon izleyicisini sinemaya çekmek amaçlanmıştır. Günümüzde ise “Bir İstanbul Masalı” içinde yer alan öğeler, karakter yaratımı, dramatik yapısı bakımından bu gün çekilen diziler arasında Türk Sinemasının özelliklerini kullanan bir örnek olarak belirmektedir.

Yaşanan bu farklı üretim tarzlarının olumlu ve olumsuz yönlerine rağmen aynı yıllar içerisinde popüler kültürü kullanarak çekilen filmlerin (Kahpe Bizans, Hemşo, Dansöz, O şimdi Asker), seyirci beğenilerini göz önünde bulundurularak çekilen filmlerin (İstanbul Kanatlarım Altında, Eşkîya, Vizontele, Ağır Roman, Her Şey Çok Güzel Olacak, Güle Güle) ve bireysel çabanın örnekleri olan, yönetmenlerin kendi dünyalarını anlatan küçük bütçeli filmlerin (Masumiyet, Kasaba, Maruf, C Blok, Uzak) bir arada olduğu görülmektedir. Bu durum Türk sinemasının gelişimi için çok sesliliğin varolabilmesi açısından umut verici bir gelişmedir.



3. YAVUZ TURGUL SİNEMASI

“Bir daha dünyaya gelseydim yine aynı yollardan yürürdüm. Çünkü bildiğim tek yol bu...”²⁰

1946 İstanbul doğumlu olan Yavuz Turgul, İstanbul İktisat Fakültesi Gazetecilik Enstitü’ sünü bitirdikten sonra, 1969’ dan itibaren “Ses” dergisinde magazin muhabiri olarak bir süre çalışmış, ardından 1975’ te Arzu Film’de senarist olarak işe başlamış, 1976’ da “Tosun Paşa” filminin senaryo yazarı olarak profesyonel sinema yaşantısına adım atmıştır. Daha sonra ise Arzu Film’ den ayrılarak Man Ajans’ ta metin yazarı olarak çalışmış ve 1984’ te ”Fahriye Abla” ile başlayarak kendi senaryolarını çekmiştir.

²⁰ “Gönül Yarası” filminde, Nazım Öğretmen’ in kızı Piraye ile olan diyalogundan.

“Ses dergisinde çalışırken çok meraklıydım sinemaya. Yapılan hiçbir şeyi beğenmiyordum. Sinemayı kurtarmak gibi düşüncelerim vardı. Bunlar beceremiyor, ben çok iyi beceririm diye düşünüyordum. Ertem Eğilmez, Halit Akçatepe, Tarık Akan hep Ses dergisiyle ilişkide olan kişilerdi, bunlar beni tanıdıkları için benim sinema hastalığımı yakından biliyorlardı. Ondan sonra ben Ses dergisinde yıldızların yatak odaları, gardropları, arabaları gibi olayların içinde sıkılmaya başladım....Sete giderdim Ertem ağabey elime yapışırdı, şu sahneyi yazsana diye. Ben bir odaya girerim, bir şeyler yazarım...Ondan sonra ekibin içine girdim.”²¹

Yavuz Turgul’ un sinemaya başladığı dönem Türk sinemasının toplumda yaşanan değişimlerden olumsuz olarak etkilendiği bir dönemdir. Çünkü 1970’ lerden itibaren başlayan ekonomik, politik, kültürel, toplumsal değişimler, sanat dalları üzerinde de etki oluşturmuş, bu etkileşim, dönemin çok yönlü yapısından dolayı birçok farklı alanda kendini göstermiş, 1975’ ten itibaren sinemada da belirginleşmeye başlamış, 1980’ lere gelindiğinde ise giderek hız kazanmıştır. Bu hızlı değişimin sonucunda sinemada farklı üretim tarzları, yeni anlatı kalıpları gelişmeye başlamış, sinemacılar farklı konulara yönelmişler ve izleyicisiz bir sinema meydana gelmiş, sinemacılar bu yeni düzen içinde ürün vermişlerdir.

“Gazetecilik dönemindeyken yerli filmcileri kıyasıya eleştirir ve bir gün sinemayı onlardan kurtarmayı düşlerdim. 1975’ te Arzu Film’ e geçtiğimde kazın ayağının hiç de böyle olmadığını gördüm.”²²

²¹ Videosinema, Aralık 1984, sayı: 6, sayfa:91

²² Video Market, Temmuz 1983, syf.19 / Film Market, 1983, sayı:10’ un ekidir.

Yavuz Turgul' un sinema anlayışı, bu dönemde verilen örnekler arasında fark yaratmaktadır. Çünkü senaryoları ve filmleri izleyici ile bağ kurabilen nitelikler taşımaktadır. Dolayısıyla Turgul, dönemin genel yapısı içerisinde farklı bir yere sahiptir. Bunun sebebi ise Turgul' un öncelikle Türk sineması geleneğinin olduğu dönemden, ardından ise profesyonel sinema yaşantısına başladığı Arzu Film' den beslenerek, Türk sineması geleneğini kendi üslubu ile birleştirmesi ve bu yolla kişisel sinemasını oluşturabilmesidir. Türk Sineması geleneğine bağlı bir tavır içerisinde çektiği filmler ile Türkiye' nin tarihsel süreç içinde geçirdiği düzen değişikliğine ayna tutan Yavuz Turgul, ilk olarak kalabalık oyuncu kadrosuna dayalı güldürü türünde filmlere senarist olarak imza atmıştır. Türk sinemasında bu türde aile ve mahalle kavramları içeren filmler 1950–1975 yılları arasında sıkça işlenen konular arasında yer almış, ardından ise 1975' ten itibaren bu kullanım gülmece unsuru ile birleşmiş, sinemacılar ve izleyiciler tarafından benimsenmiş ve sinemada etkin bir hale gelmiştir. Duygusal güldürü temeline oturan ve kalabalık oyuncu kadrosuna dayalı olan bu filmler de zamanla klişe haline gelen ve keskin çizgilerle birbirlerinden ayrılan karakterlere rastlanmaktadır. (zengin-fakir, güzel-çirkin, iyi-kötü v.b.) Yavuz Turgul, bu yapının içinde çalışmış bir yönetmen olmasına rağmen, senaristliğini yaptığı filmlerden itibaren karakterlerdeki ve senaryonun ağırlık noktalarındaki farklar dikkat çekmektedir. Ayrıca filmlerinin en belirgin özelliğinin gülmece unsurundan vazgeçmeyerek, gerçeklik ve yerellik olgularını kullanım şekli olduğu ortaya çıkmaktadır. Ertem Eğilmez ve Arzu Film bünyesinde çalışan sinemacıların fon olarak kullandığı toplumsal sorunlar, Turgul filmlerinde ağırlık kazanmış, gülmece unsuru konuyu destekleyecek nitelikte kullanılmıştır. Karakterler klişe kahramanlar olmaktan çıkmış, toplumun değişim sürecini şaşkınlıkla izleyen bireylere dönüşerek gerçek bir boyut kazanmışlardır. Bu sebeple Turgul filmleri Türkiye' nin geçirdiği değişimleri yansıtan bir özelliğe de sahiptir. Turgul sinemasının izleyici ile kurduğu bağ, filmin yapısındaki dramatik noktaların sıradan insan ile ilgili en temel duyguları barındırmasından ileri gelmektedir. Ayrıca Turgul' un filmlerinde özellikle değindiği, yaşanan toplumsal değişimlerin sıradan insan yaşantısı üzerindeki etkileri ve bunun sosyal hayat içindeki yeri, sinema-izleyici bağını kuran başka bir özelliktir.

“Filmlerime baktığınız zaman o seyirciden vazgeçmeme ve seyirciyi her zaman ön plana yerleştirme kaygısını görebilirsiniz. Bunların arasında bir denge bularak bu güne kadar geldim. Bütün filmlerimi oluştururken bu dengeyi gözetmeye çalıştım ve bir bölümü zaten bu kurallar içinde gerçekleştirdim.”²³

Bunun dışında Yavuz Turgul’ un filmlerinde sinema teknolojisini ve dilini kullanım biçimi göze çarpan önemli bir özelliktir. Bu sebeplerden dolayı Yavuz Turgul Türk sineması geleneğinin modern temsilcisi olarak nitelendirilmektedir. Yavuz Turgul’ un sinema yaşantısı ve anlatım özellikleri bu saptamayı desteklemektedir. Özellikle 1960’ lı yıllarda sinema izleyicisi ile bağ kuran Türk sinemasının genel özellikleri Turgul’ un senaryolarında ve filmlerinde döneme uyarlanmış bir biçimde, değişen toplumsal yapının yeni beğeni ve isteklerine göre belirlenmiş olarak tekrar karşımıza çıkmaktadır.

Yavuz Turgul ise kendi sinemasının tanımlanması hakkındaki görüşü ise şu şekildedir;

“...Kendimi ve sinemamı tanımlamak istemiyorum. Tanımlama işini başkalarına bırakıyorum. Ben bir senaryo yazıyorum, sonra gidip onu film yapıyorum. İyi ya da kötü bir şey çıkıyor ortaya. Tanımlar, kavramlar, tasnifler... Başkalarının işi.”²⁴

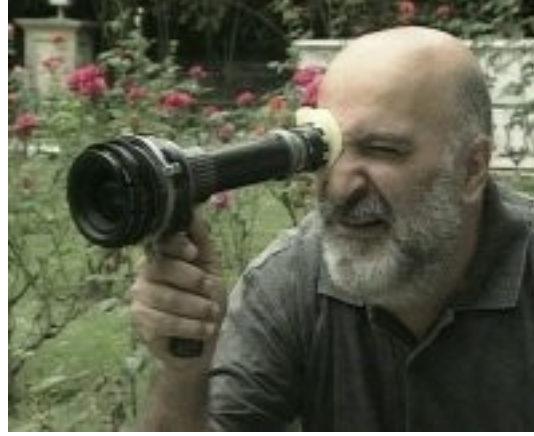
Yavuz Turgul’ un filmlerinden yola çıkarak Türk Sinemasının genel özelliklerinden faydalandığı sonucuna varılmaktadır. Bunun dışında filmlerinde özel olarak Yılmaz Güney’ e yaptığı göndermeler ise Turgul’ un bakış açısı hakkında bir ipucudur. Yavuz Turgul sinemaya olan ilgisinin oluşumu ise kendi ifadesiyle şu şekildedir;

²³ Film Üzerine Panel Ve Söyleşiler 2002, syf; 124

²⁴ Klavuz, Ocak 2004, sayı:10, syf.35

“Benim çocukluk dönemimde sinema önemli bir eğlence aracıydı, eğlence aracının olmasının da ötesinde sosyal bir durumdu, o dönemde ve o yaşta çekilen filmleri izleyip etkilenmemek mümkün değil, şu yönetmen bu film gibi belirtemem... Çünkü izlediklerimin hepsi bende izler bırakıyordu... O kadar çok yerli, yabancı film izledim ve yönetmenle karşılaştım ki... Sinemayı çok seviyorum, bu yüzden sinema yapan insanlara karşı özel ilgi duyuyorum. Fakat özellikle şu isim benim sinemaya ilgi duymamı sağlamıştır diye bir şey söyleyemem. Halit Refiğ’ i de severim, Zeki Ökten’ i de severim, Metin Erksan’ ı da severim, Nuri bilge Ceylan’ ı da severim mesela, farklı bir yol deniyor çünkü iyi bir yönetmen. Yılmaz Güney’ i de severim, Atıf Yılmaz’ ı da severim. Bunun dışında yaptıkları birçok işi sevmediğim de birçok yönetmen var. Yani bu demek ki bazı filmleri severim. Çünkü bazı filmlerinin diğerlerinden öne çıkaran şeyler barındırır içinde...”²⁵

²⁵ Yavuz Turgul ile görüşme, 22 Mart 2005



3.1. YAVUZ TURGUL VE SENARYOLARI

“Senaryo denilen şey Allah’ ın belası, berbat bir iştir. Her saniye yanlışlıklar içine düşmek olasıdır. Korkunç bir tembel olduğum için senaryoyu ancak son saniyede kağıda dökmeye başladım. Daha önce herşey kafamdadır. Yazarken çok huzursuzumdur. Adeta daktilo başına oturmak beni delirtir. Disiplinli bir şekilde senaryo yazanlara ise hayranlık duyarım.”²⁶

²⁶ Video Market, Temmuz 1983, syf.19 / Film Market, 1983, sayı:10’ un ekidir.

1970' lerin ikinci yarısından başlayarak 1989' a kadar olan dönem içerisinde Türk sinemasında çekilen karate, seks ve arabesk filmlerini ayırdığımızda geriye iki ayrı tür kalmaktadır. Bunlar; geçici bir dönem “entelektüel” sinema izleyicisine hitap etmiş fakat teknik başarısızlıklar ve anlatım sorunları yüzünden geniş kitlelere ulaşamamış filmler ile aile komedisi örnekleridir. Türk toplumunun gülmeye olan ihtiyacının arttığı bu sıkıntılı dönemlerde, güldürü ögesi sinemada çokça kullanılan bir malzeme haline gelmiş, kalabalık oyuncu kadrolu, mizah unsurunun ön planda olduğu bu filmler, böylece Türk sinemasının seyirci ile olan ilişkisinin ayakta kalmasını sağlamış, ticari açıdan da başarı kazanmıştır. Yavuz Turgul' un senaryosunu yazdığı ilk filmler duygusal aile komedisi örnekleridir. Senaryosuna katıldığı ilk film “Canım Kadeşim” (Ertem Eğilmez / 1973) dir. İlk senaryosu olan “Tosun Paşa” da (Kartal Tibet / 1976), iki düşman aile arasında yaşanan çekişmeleri ve yanlış anlaşılmaları güldürü temeline dayanarak anlatmaktadır. (Filmde isimleri Arzu Film ile anılmaya başlayan Kemal Sunal, Adile Naşit, Şener Şen gibi oyuncular yer almaktadır).

“Arzu Film’ e geçtikten sonra bayağı kötü filmlere de imza attım senaryo olarak. Bu yaşadığımız ortamla son derece ilişkiliydi: Yeşilçam olarak adlandırılan ve tamamen ticari kaygılarla film yapılan, ne kadar seyirciye hitab edeceksiniz ve yapmış olduğunuz filmlere ne kadar insan gelecek kıstasları üzerine kurulu bir alan içinde bu kıstaslara uyararak ve sizi harekete geçiren güç olarak bu kaygıları benimseyerek iş yapmak zorunda kaldık zaman zaman.”²⁷

²⁷

Film Üzerine Panel Ve Söyleşiler 2002, sayfa: 124

Turgul, “Tosun Paşa” nın ardından “Sultan” (Kartal Tibet / 1978) ile gecekondulu mahallesinde yaşayan çocuklu ve dul bir kadının öyküsünü anlatmaktadır. Filmde gecekondulu, aşk, sıradan insanın gündelik sıkıntıları gibi konular gülmece unsuru ile birleşmiştir. Aşk hikâyesi temeline dayalı olan öyküde, güldürü temelli dramatik filmlerde fon olarak kullanılan gecekondulu yaşantısının daha çok öne çıktığı görülmektedir. 1960’ lardan itibaren göç ve gecekondulu konuları sinemaya bitmek bilmeyen bir malzeme olarak girmiş, birçok yönetmen tarafından üslup farklılıklarıyla ele alınmıştır. Türk sinemasında toplumsal sorunlara karşı olan duyarlılıktan faydalanan Turgul, filmin dinamiğini oluşturmak için ise gülmece unsurunu kullanmıştır. Bu sebeple film diğer gecekondulu temalı filmlerden güldürme özelliği sayesinde ayrılırken, güldürme özelliğinin baskın olduğu film örneklerinden ise içerdiği toplumsal bakış açısı yardımı ile ayrılmaktadır.

1980’ li yıllara gelindiğinde Türkiye’ nin yaşadığı kültürel değişim, Yavuz Turgul’ un senaryolarında kendini göstermekte, filmlerde dramatik noktaların ağırlığı ve karakterlerin yaratılması açısından farklılıklar belirlemektedir. “Erkek Güzeli Sefil Bilo” (Ertem Eğilmez \ 1979) dan itibaren toplumsal alanda yaşanan çözümler, ataerkil yapının çöküşü, yeni düzenin egemen söylemleri gibi noktalar Turgul’ un senaryolarında ele aldığı konular haline gelmiştir ve film İlyas Salman’ ı star haline getirecek bir serinin başlangıcı olmuştur.

“Senaryomu yazarken kendimi kısıntılara sokmam. Bu konuda benimle çalışırken güven duyan arkadaşların olması, istediğimi yapmama olanak tanımaktadır. Ayrıca prodüksiyon küçültme işlerinde ben yokum. Bir hikâye neyi gerektiriyorsa o yapılmalıdır.”²⁸

²⁸ Video Market, Temmuz 1983, syf.19 / Film Market, 1983, sayı:10’ un ekidir.

Daha sonra ise Yavuz Turgul, Sadık Şendil ile birlikte banker sorununu anlatan “Banker Bilo” (Ertem Eğilmez \ 1980)’ nun senaryosunu yazmıştır. Film, daha sonraları Yavuz Turgul’ un yönetmenliğini kendisinin yaptığı filmlerde sıkça karşımıza çıkan iyi niyetli, saf ve idealist Anadolu karakterlerin İstanbul’ a gelerek yeni düzen karşısında takındıkları tutumun anlatıldığı ilk ve en belirgin örneğidir. Bilo, İstanbul’ a geldikten sonra değişen ekonomik düzen içinde kolay yoldan para kazanma ve köşe dönmeçilik gibi egemen olan söylemlere uyum sağlayamadan varolamayacağını anlamış ve yeni yapıya ayak uydurmuştur. Filmde, Bilo’ nun istemese de düzene uyum sağlamak zorunda kaldığının, başka türlü varolamayacağını özellikle altı çizilmiştir. Bilo, temiz ve dürüsttür fakat onu koşullar değiştirmiştir. Çünkü değişen yapı karşısında birey çaresiz konuma düşmüş, ancak karşı oldukları değerleri kabul ederek varlıklarını koruyabilmişlerdir. Bu değişimin sinemadaki kullanımı, Türk toplumunda 1970’ lerin ikinci yarısından başlayarak 1980’ lerde belirginleşen ve özellikle gelir seviyesi düşük olan bireylerin içinde bulunduğu konumu tanımlamaktadır.

“Senaryo yazımında önce büyük lafları öğreniyoruz. Sonra bunu kuşdiliyle yazmaya kalkıyoruz. Aslında önce senaryo nasıl yazılabilir, bunu öğrenmeliyiz. Sonra anlatmak istediklerimizin senaryo içinde nasıl verileceğini düşünmeliyiz. Bu sadece senaristler için değil, görsel ve yazınsal yolla bir şeyler anlatmak isteyen herkes için gereklidir.”²⁹

²⁹ Video Market, Temmuz 1983, syf.19 / Film Market, 1983, sayı:10’ un ekidir.

Yavuz Turgul' un senaryoları, genel olarak Arzu Film' in güldürü temelli sinema anlayışından birçok açıdan farklar içermektedir. Bu farklılıklar genel olarak karakterlerin oluşumu, ana-yan hikâyelerin dağılımı ve üslup ile ilgili farklılıklardır. Yavuz Turgul ise senaryolarının Arzu Film bünyesinde çekilen filmlerden farklılık göstermesini şu şekilde değerlendirmektedir;

“Muhakkak ki farklılıklar var senaryolarda ama ben Arzu Film' deyken öncelikli sorunum senaryoyu yapısal olarak çözmek, üstesinden gelmekti. Senaryo yazmak dünyanın en zor işi çünkü... Birine bir ceza vermek istiyorsanız senaryo yazdırmalısınız.”³⁰

Turgul' un senaryoları özellikle, Türk sinemasının1950–1975 arası dönemine ait izler taşımaktadır. Bu zaman dilimine ait olan, hem tecimsel kaygıların ağır bastığı filmlerde hem de nitelikli sanat filmi örneklerinde görülen, gerek karakter özellikleri gerekse dramatik yapının kurulumuna ait birçok ortak unsur, Turgul filmlerinin de genel özelliğidir. Turgul, bu yapının üzerine izleyici ilgisini filmin üzerinde tutabilmek için mizah unsurunu eklemiştir. Dolayısıyla, Turgul' un sinema dilinde, güldürü unsurunu temel alıp toplumsal yapıyı dolgu malzemesi olarak kullanan bir anlatımın aksine, daha sonraları yönetmenliğini kendisinin yaptığı filmlerde belirginleşecek olan, sosyal yapının değişimine ayna tutan bir üslubunun ön plana çıktığı görülmektedir.

³⁰ Yavuz Turgul ile görüşme. 22 Mart 2005

Yavuz Turgul' un bir sonraki senaryosu olan "Davaro" (Kartal Tibet \ 1981), ekonomik değişikliklerin, kırsal kesimde de etkisini gösterdiği, köylünün kurnazlık yapmayı, köşe dönmeyi ve eşkıya olmayı öğrendiği düşüncesini az da olsa içinde barındırmaktadır. Ardından gelen "Hababam Sınıfı Güle Güle" (Ertem Eğilmez \ 1981), ise başarılı bir serinin son filmidir. Film, genel olarak serinin diğer filmleriyle aynı özellikleri taşımaktadır. Fakat Yavuz Turgul' un senaryoya kattığı, doğulu edebiyat öğretmeni, Turgul' un daha sonraki filmlerinde de kendini gösterecek olan doğu, doğulu kavramlarının kullanılmasının ilk belirgin örneğidir. Bu konuda Yavuz Turgul' un görüşü ise şöyledir;

"Hababam Sınıfı Güle Güle' deki doğulu öğretmen Ertem Ağabey' in fikriydi aslında, bana sadece senaryoya yerleştirmek kaldı. Ayrıca doğulu karakterlere kendimi hep yakın görüyorum onlar üzerinde çalışmak benim için ayrı bir şey, çünkü aslında birçok sorunun temelinde şu var; Türkiye nasıl doğu ile batı arasında kalmışsa bizim insanımızda böyle kendini ne doğulu gibi hissediyor ne batılı... Bu sorun çözülmeli önce."³¹

Yavuz Turgul doğu-batı ilişkisi hakkında ki diğer düşüncelerini ise şöyle açıklamıştır;

"Doğu toplumunun insanı olduğuma inanıyorum. Batılılaşma süreci üzerinde çok tartışılması gereken bir konu. Doğu, insan karakteri, düşünme biçimi, masalları, felsefesi, her şeyiyle benim içinde var olduğum coğrafyayı oluşturan temel düşünce. Filmlerimde şarkılar, o felsefenin yansıması gelenekler, duygular, davranış biçimleri şeklinde dışa vuruyor."³²

³¹ Yavuz Turgul ile görüşme, 22 Mart 2005

³² Gamze Akdemir, Cumhuriyet, 23 Nisan 2002 Pazar, s.14

Yavuz Turgul' un bir sonraki senaryo çalışması olan “Çiçek Abbas” (Sinan Çetin \ 1982) ise göç, gecekondular ve arabesk ile biçim kazanan dolmuş kültürünün güldürü yolu ile anlatıldığı bir film. İlyas Salman üzerine kurulu olan filmde, namuslu, genç bir dolmuş muavini olan Abbas' ın, çıkarıcı, kurnaz patronu ile yaşadığı çekişmeler anlatılmaktadır. Turgul' un daha sonraki çalışması olan “İffet” (Kartal Tibet \ 1982) 1980' li yıllarda egemen olan kadın odaklı film örnekleri ile benzerlikler taşımakta, filmde baba baskısı yüzünden kötü yola düşen İffet' in güçlü duruma gelebilmesi “Banker Bilo” gibi değişen düzene uyum sağlaması ile gerçekleşmektedir. “Aile Kadını” (Kartal Tibet \ 1983) da “İffet” te olduğu gibi kadın odaklı bir yapıdadır. Filmde ailesini korumaya çalışan bir kadının öyküsü anlatılmaktadır. Yavuz Turgul' un senaryolarını yazdığı bu iki kadın odaklı film dönem içinde çekilen kadın konulu filmlerden büyük farklılıklar göstermemektedir. “Şekerpare” ise (Kartal Tibet \ 1983), Yavuz Turgul' un ilk senaryo çalışması olan “Tosun Paşa” ile benzerlikler taşıyan kalabalık oyuncu kadrosuna dayalı, komedi türünde bir film. Yavuz Turgul' un senaryoları içinde ön plana çıkan “Züğürt Ağa” (Nesli Çölgeçen \ 1985), yönetmenliğini kendisinin yaptığı “Muhsin Bey” ve “Eşkıya” filmleri ile birlikte bir bütün oluşturmaktadır. Diğer iki filmin ön hazırlığı niteliğindeki filmi, Yavuz Turgul' un önceki senaryolarından ayıran en belirgin özellik toplumsal sorunun film içindeki ağırlığının mizah unsurunun önüne geçmiş olmasıdır. Aşalık sisteminin çöküşü, hiyerarşinin kaybolması, köylünün kurnazlaşma süreci filmin temalarıdır. Turgul, her ne kadar senaryoda toplumsal sorunlara ağırlık verse de, güldürü unsurundan vazgeçmemiştir. Fakat bu kez güldürü unsurunu filmin yapısını güçlendirici nitelikte, ağanın trajikomik öyküsünü anlatmak için kullanmıştır.

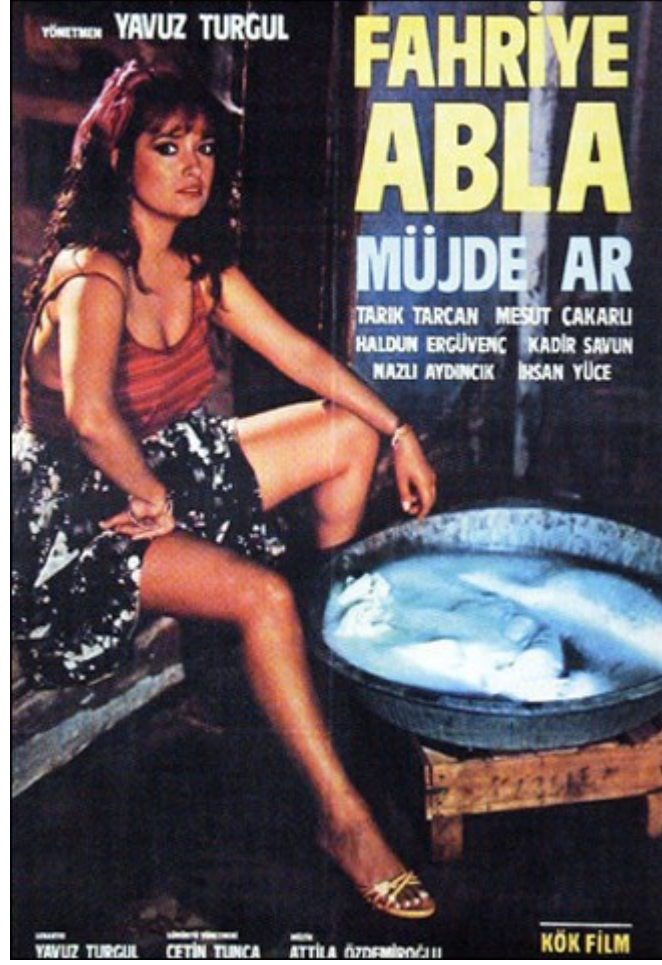
1980 sonrasında değişen para döngüsü ve ekonomik koşullar reklâm sektörünü olumlu yönde etkilemiş, değişen ekonomik yapının etkisiyle Arzu Film bir kriz yaşamış, Yavuz Turgul, Arzu Film' den ayrılarak Man Ajans' ta metin yazarı olarak çalışmaya başlamış ve yaratıcı yönetmenliğe kadar yükselmiştir. Sinema, reklâm sektörünün olanaklarından faydalanmaya başlamış, sinema ile ortak çalışan reklâm ajansları, teknik olanaklarını uzun metrajlı filmlerinin yapımında da kullanarak çekilen filmlerin

teknolojik özelliklerinin gelişmesini sağlamışlardır. Yavuz Turgul bu dönemde Türk sinemasında reklâmcılık ve sinemayı birlikte sürdüren yönetmenler arasında yer almış, 1993' e kadar Man Ajans' ta çalışmış ve paralel olarak sinema çalışmalarını yürütmüş, daha sonra Jeffi Medina ile birlikte Medina-Turgul reklâm ajansını kurmuştur. Turgul, reklâmcı kimliğini yönetmenliğe başladıktan sonra, sinemada kullanmaya başlamıştır. Turgul' un reklâm sektöründe çalışmasının filmlerine olan etkisi ağırlıklı olarak teknik özelliklerin kullanımı yönünde gerçekleşmektedir. Bunun ilk örneği ise Yavuz Turgul' un ilk filmi olan “Fahriye Abla” dır. Yavuz Turgul senaristlik döneminde verdiği bir röportajda film çekmek ile ilgili düşüncelerini şu şekilde açıklamıştır;

“Filmin kalitesinden çok bu işe 15 ila 20 milyon lirasını yatıran yapımcıyı düşünürüm. Çünkü onun paralarını sokağa atmaya hakkım yoktur. Ayrıca kaliteli film yapmak istiyorsam kendi filmimi kendim çekmeliyim. Zaten film çekmem konusunda teklifler var. Ancak sinemamızın içinde bulunduğu koşullar beni bu teklifleri inceleyip sık dokumaya zorlamaktadır. Henüz kesin kararımı vermedim.”³³

³³ Video Market, Temmuz 1983, syf.19 / Film Market, 1983, sayı:10' un ekidir.

3.2. YAVUZ TURGUL FİMLERİ



3.2.1. FAHRİYE ABLA (1984)

Yönetmen – Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Oyuncular: Müjde Ar, Tarık Tarcan, İhsan Yüce, Mesut Çakarlı, Kadir Savun, Haldun Ergüvenç, Ayşe Demirel, Haşmet Zeybek, Uğur Yücel, Zihni Göktay

Müzik: Atilla Özdemiroğlu

Yapımcı: Engin Karadağ

Yapım: Kök Film

Eser: Ahmet Muhip Dranas

Filmin Konusu: Fahriye ve Mustafa aynı mahallede yaşamaktadırlar ve birbirlerine âşıklardır. İki gencin aileside geçim sıkıntısı çekmektedir. Mustafa Fahriye ile evlenmek istemekte fakat ne maddi koşullar uygundur nede Mustafa' nın babası bu evliliğe izin vermektedir. Fahriye Erzincan' a gelin olarak gider ve bakire olmadığı için baba evine geri gönderilir. Mustafa nişanlanmıştır. Fahriye Mustafa' yı vurup hapse düşer. Hapisten çıktığında fabrikada çalışmaya başlar. Kendi ayakları üzerinde durabilen bir kadın olur.

Filmin Çekildiği Dönem İle Olan İlişkisi: “Fahriye Abla”, Yavuz Turgul' un on yıl süren senaristlik döneminin ardından yönetmenlik yaptığı ilk filmidir. Turgul bu filmde, Ahmet Muhip Dranas' ın aynı adlı şiirini kaldığı yerden itibaren senaryolaştırmıştır. Şiirde bir çocuğun bakış açısından anlatılan hikâye filmde değişerek yönetmenin bakış açısı haline almış, şiirde anlatıcı görevi üstlenen çocuk ise Turgul' un senaryosunda Fahriye Abla' nın yaşadığı olaylar içerisinde yer alan bir tanık konumuna gelmiştir. Filmde, küçük bir mahallede yaşayan Fahriye' nin tutkuları peşinden koşarak, karşılaştığı olaylar sonucunda kendi kararlarını verebilecek bir bilince sahip olma süreci anlatılmaktadır. Turgul' un senaristlik döneminden itibaren üzerinde durduğu, toplumsal değişim süreci içinde arada kalan insanın çatışmaları, Fahriye Abla' da ilk kez bir kadın üzerinden ele alınarak anlatılmaktadır ve Turgul' un daha sonraki yıllarda çekeceği filmler arasında da kadın odaklı tek film olarak kalacaktır. 1980 sonrasında değişen değer yargıları ve Türk toplumunun manevi yozlaşmasını kadın üzerinden yola çıkarak sorgulayıcı bir dille anlatan film, kadın filmleri modası ile aynı döneme rastlasa ve bu dönemin yeni starı haline gelen Müjde Ar bu filmde başrol oynasa da, üslup farklılığı filmin ayrı bir kategoride değerlendirilmesini gerektirmektedir.

“Önceleri keşke yepyeni bir yüz olsa diye düşünüyordum. Çünkü çalışmamıştım daha Müjde’ yle. Müjde’ yle çalışacağım kesinleşince bu beni tedirgin etti bir süre. Fakat sonra çekim sırasında ve çekimden sonra, haksızlık ettiğimi anladım Müjde’ ye.”³⁴

Turgul’ un diğer senaryolarında ve filmlerinde olduğu gibi aşk, tutku, sevgi, gibi insana ait en temel duygular üzerine kurulu olan filmde, yaşadığı çevrenin değer yargılarına başkaldırarak sevgisi için mücadele veren Fahriye’ nin bilinçsiz bir tutkudan bilinçli bir sevgiye dönüşen duyguları ana temadır.

“Fahriye talihiyle ilgili kötü olan birçok şeyi kırıyor kendi kendisine, çünkü önündeki örnekleri görüyor, bilinçli bir karakter.”³⁵

Fahriye’ nin yaşantısı boyunca yaşadığı çatışmalar yüzünden biçim değiştiren duyguları, erkeğin ise egemen ve baskın yapısının kırılması filmin dramatik ağırlığını oluşturmaktadır. Turgul filmlerinin ana sorunu olan gelenek ile gelecek arasında kalmış insan profilini bu filmde tek bir karaktere indirgemek mümkün değildir. Filmde geleneği temsil eden ataerkil düzen içindeki baskıcı erkekler ve bu durum karşısında ezilen ev kadınlaryken, geleceği temsil edenler ise baba baskısı altında ezilerek büyümüş, kendi hayatları hakkında karar veremeyen genç bir kuşaktır. Yönetmen filmde gelecekçilik tarafında durmaktadır. Gençlerin, geleneksel yapının yozlaşmış dışavurumları içindeki mücadelelerini ve isteklerini gerçekleştirebildikleri kısıtlı alanlarını, daha sonraki filmlerinde de olduğu gibi İstanbul’ un eski semtlerine yerleştirerek anlatmaktadır. Filmde erkek egemen toplumlarda ve ataerkil bir aile düzeni içinde yetişmiş olan Mustafa karakterinin geçirdiği değişim, geleneksel değer yargılarıyla şekillenmiş Türk aile yapısı ile ilgili önemli bir saptamayı içinde barındırmaktadır. Baskı yozlaşma olarak açığa çıkmaktadır. Baba baskısı ile yetişen Mustafa, baskı yüzünden güvensiz ve

³⁴ Videosinema, Aralık 1984, sayfa; 91

³⁵ Yavuz Turgul ile görüşme, 22 Mart 2005

çevresine de güven vermeyen bir karakter olarak tanımlanmaktadır. Filmde erkek karakterin yaşadığı dram, değişim sürecindeki toplumlarda, kadın sorunundan daha çok öne çıkmaktadır. Filmin sonunda Mustafa çaresiz kalınca Fahriye' ye gelir. Fahriye' de onu geri çevirmez. Ama bu final bundan sonra Mustafa ile tekrar birlikte olacağına dair bir işaret değildir. Bu konuda Yavuz Turgul ise şöyle düşünmektedir;

“Filmin finali çok eleştirildi ve yanlış anlaşıldı, Fahriye Mustafa' ya dönmüyor, Fahriye belki o ustabaşıyla evlenecek... Fahriye sadece geçmişten tanıdığı birine sırt çevirmiyor hepsi bu...”³⁶

1980 sonrasında Türk Sinemasının değişen yapısı içinde star olgusunda yaşanan farklılaşma ile gündeme oturan, Türk toplumunun yeni ve özgür kadın profilini yansıtan Müjde Ar, filmde yaşantısının sınırlarını zorlayan ve kaderini yenmeye çalışan bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır. Fahriye' nin cezaevine girmesiyle başlayan bilinçlenme süreci, fabrikada çalışmaya başlaması ile son bulmaktadır. Karşılaştığı olaylar karşısında kendi için doğru olanı seçebilmek gibi bir yetiye sahip olan Fahriye, yaşadığı çatışmaları lehine çevirebilen güçlü bir kadın karakter olarak yaratılmıştır.

"Fahriye, bizim Türk Sinemasında galiba kötü talihini yenip pavyona düşmekten kurtulan ilk kadın."³⁷

³⁶ Yavuz Turgul ile görüşme, 22 Mart 2005

³⁷

Videosinema, 6 Aralık 1984, sayı: 6, sayfa 93

“Fahriye Abla”, Yavuz Turgul’ un filmleri içerisinde özgün bir senaryoya dayanmayan tek filmidir. Fakat şiirden yola çıkılarak yazılan senaryo sayesinde film ile şiir birbiri ile karşılaştırılmayacak kategorilerdedirler. Sinemada bir edebiyat uyarlaması söz konusu olduğunda, filmin genel olarak kaynağın gölgesinde kaldığı görülmektedir. Şiirin devamını sinema ile yazan Turgul’ un “Fahriye Abla” da bu sorunu yaşamadığı görülmektedir. Yavuz Turgul’ un bu konudaki görüşü ise şöyledir.

“Ben bu filmi yapmak istiyorum dediğimde birçok kişi karşı çıktı. Sebepleri üzerinde çok düşünmedim, benim kafamda olay bitmişti. Şiiri devam ettirdim sadece, şiire çok bağlı kalmadım bu kısıtlayıcı olsun istemedim çünkü. Film bitti sonunda ve “Fahriye Abla”, “Şabaniye” ile aynı hafta oynadı...“Şabaniye” yi sarstı, üstelik Kemal Sunal’ ın en popüler olduğu bir dönemde oldu bu.”³⁸

Filmin Sinematografik Özellikleri: Yavuz Turgul’ un filmografisine bakıldığında bütün filmlerinin dramatik anlatı özelliklerine uygunluk gösterdiği görülmektedir. Filmlerinde kullandığı sinematografik özellikler de bu doğrultuda yer almaktadır. Filmin genel ritmini oluşturan özellikler filmin dramatik ağırlık noktalarına göre şekillendirilmiştir. Turgul filmlerinin ilk sahneleri mekânı tanımlayan genel çekim ve karakteri tanımlayan ayrıntı çekimle başlar. Bunun dışında ise vurgu niteliğinde ayrıntı çekimlere sıkça yer verir. “Fahriye Abla” da Mustafa’ nın parmağındaki yüzüğün ayrıntı çekimi bu kullanıma bir örnektir. İzleyici Mustafa’ nın nişanlandığını biliyordur, Fahriye ise Mustafa’ nın nişanlısı Gülay’ dan bu haberi daha sonra öğrenecektir. Bu sahnede Turgul’ un filmlerinde sıkça karşımıza çıkan bir kullanım yer almaktadır. Fahriye ve Gülay’ ın konuşması sırasında kamera Fahriye’ nin tepkilerine odaklanır, Gülay çerçeveden çıkar fakat Gülay hala nişan hakkında konuşmaya devam etmektedir. Gülay’ ın sesi Fahriye’ nin tekli çekimleri üzerine düşürülmüştür. Karakterlerin yaşadıkları duygu değişimleri bu yolla anlatılırken müzik veya dış ses bu vurguyu güçlendirecek ve seyircinin karakterle özdeşleşmesini sağlayacak yardımcı etken olarak kullanılmış, ayrıca Fahriye’ nin

³⁸ Yavuz Turgul ile görüşme, 22 Mart 2005

nikahını anlatmak için dış sesin kullanımı yeterli olmuştur. Film boyunca devam eden müzik ise filmin konusu ve Fahriye karakteri ile ilgili bilgi verici bir özellik taşımaktadır. Karakter çatışmalarına odaklanan Turgul filmlerinde karakterlerin duygu durumunu yansıtmak için kullandığı başka bir yol da öznel kamera kullanımınıdır. Fahriye' nin Erzincan' a giderken mahalleden ayrılışı sırasındaki öznel kamera kullanımı bu durum için örnek oluşturmaktadır. Turgul' un filmlerinde sıkça başvurduğu bir başka kullanım ise kamera hareketi olarak çevrinmeye ve kaydırmaya sıkça başvurmasıdır. Bu kullanıma genellikle mekânı, yan karakterleri, çevreyi tanıtmak için başvuran Turgul aynı zamanda bu şekilde insanların gündelik yaşantılarına dair kesitler de sunmaktadır. “Fahriye Abla” da mahalle içinde kamera ile yapılan taramalar yardımı ile izleyici mahalle hayatının içine çekilmekte, kahvede oturan erkekler ve dedikodu yapan kadınların görüntüleriyle mekân gerçeklik kazanmaktadır. Turgul' un filmlerinde, sinematografik öğeler filmin dramatik yapısına uygunluk gösterecek şekilde kullanılmakta, teknik kullanımın sinema dilinin önüne geçmediği görülmektedir. Bu genelleme sinematografik bütün özellikler gibi aydınlatmada da kendini göstermektedir. Turgul' un filmlerinde aydınlatma konusunda dikkat çeken bir nokta zaman zaman ters ışık kullanımına başvurarak karakterleri dramatik durum doğrultusunda siluet olarak gösteriyor olmasıdır. Bu kullanım “Fahriye Abla” daki büyülü ev çekimlerinde öne çıkmaktadır. Ters ışık sonucunda ortaya çıkan siluet aydınlatması ve gölgeler içeriği biçimsel olarak desteklemiş ve mekân mistik bir hava kazanmıştır. Reklâm sektörünün teknik imkânlarını filmlerinde kullanan Turgul, reklâmcılığının sinema diline olan katkısını “Fahriye Abla” filminden sonra yapılan bir röportajda şu şekilde açıklamaktadır;

“Reklâmcılığın anlatıma etkisi olmadı, fakat özellikle “back-ground” da ışıktaki çok oldu. Yani ben Yeşilçam’ da kalsaydım bu atmosferi yakalamama imkân yoktu.”³⁹

Film bu özelliklerinin dışında kurgu açısından incelendiğinde durağan bir anlatım ortaya çıkmakta, Mustafa' nın kendisini vurduğu sahnede kullanılan çapraz kurgu sayesinde yaratılan gerilim dışında film aynı ritimde devam etmektedir.

³⁹ Videosinema, 6 Aralık 1984, Sayı: 6, s.91



3.2.2. MUHSİN BEY (1987)

“Bir filmin tarif edilmeyen bir havası vardır. Filmin başarısını bu sağlar.”⁴⁰

Yönetmen – Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Aytekin Çakmakçı

Oyuncular: Şener Şen, Sermin Hürmeriç, Uğur Yücel, Osman Cavcı, Erdoğan Sıcak, Doğu Erkan, Erdinç Üstün, Tayfun Çorağan, Kutay Köktürk

Müzik: Atilla Özdemiroğlu

Yapımcı: Abdurrahman Keskiner

Yapım: Umut Film

Filmin Konusu: Muhsin Bey, Türk sanat müziği düşkünü eski bir organizatördür. Yalnız yaşamakta, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar dinlemekte, komşusu Sevda Hanım’ a içten içe bir sevgi beslemekte, zamanının çoğunu çiçekleriyle geçirmekte, düzenli olarak eski bir ses sanatçısı olan Afıtap Hanım’ i huzurevinde ziyarete gitmektedir. Yardımcısı Osman’ ın dükkân kiralarını batırması sonucunda, müzisyenler kahvesini büro olarak kullanmaya başlar. Ali Nazik adında bir gencin türkücü olmak için Muhsin Bey’ i bulmasıyla birlikte ikisinin de hayatı yön değiştirmiştir. Ali Nazik’ in söylemek istediği müzik türü Muhsin Bey’ in karşı olduğu ve sevmediği bir tarz da olsa Ali Nazik’ in dürüst, iyi niyetli ve ısrarcı tavrı Muhsin Bey’ in Ali Nazik’ e yardım etmesini sağlar. Muhsin Bey Ali Nazik’

⁴⁰ Yavuz Turgul ile görüşme, 22 Mart 2005

e kaset yapmakta kararlıdır ve bunun için birçok yol denemektedir. Aynı zamanda da Ali Nazik' in türkü okumaktan vazgeçmemesi, arabesk okumaması içinde Ali Nazik' i sıkıştırmaktadır. Muhsin Bey ile aralarında gönül ilişkisine dayalı eski bir hesabı olan Şakir, şarkıcı organizatörüdür. Muhsin Bey' in en büyük rakibi olarak Ali Nazik' i Muhsin Bey' in elinden almaya çalışmaktadır. Muhsin Bey Ali Nazik' in kaset çıkarması için birçok yol denedikten sonra, “amatör gençler ses yarışması” düzenleyerek yarışmadan kazandıkları para ile Ali Nazik' e kaset yapmaya karar verir. Bunun sonucunda dolandırıcılıktan hapse girer. Muhsin Bey hapisteyken Ali Nazik arabesk bir kaset çıkarır ve Muhsin Bey' in sevdiği Sevda Hanım' ı da Muhsin Bey' in elinden alır.

Filmin Çekildiği Dönem İle Olan İlişkisi: Modernize olma yolunda, yaşanmaya başlanan farklılaşmalar ile birlikte değişen ekonomik uygulamalar, sosyal yaşantıda da alt kültürlerin oluşmasına zemin hazırlamış, 1960' lardan itibaren artan ve toplumun önemli bir sorunu haline gelen göç olgusu, göçle gelen insanların arada kalmış kişiliklerinin yeni bir kimlik bulma çabaları ile son bulmuştur. Bu değişimler sonucunda arada kalanlar, yalnızca yaşam standartlarını değiştirmeye çalışan bireyler değildir. Değişimi izleyerek geçmiş ile gelecek arasında kendi zamanını yaşamaya çalışan, Türk toplumunun yaşadığı geçiş dönemlerine tanıklık yapan insanlar da benzer bir ikilem içine düşmektedirler.

“Muhsin Bey”, değişen düzen karşısında zorlanan insanların hayatlarından bir kesit sunan, bunu yaparken de popüler kültürün önemli alt başlıklarından biri haline gelmiş, dönemin genel söylemi olan arabesk olgusundan yola çıkan bir filmidir. Çatışmalar sonucunda değişim gösteren karakterlerin, popüler söylemler karşısında uğradığı dejenerasyon, filmin dramatik yoğunluğunu oluşturan temel etkindir. Filmdeki ana karakter olan Muhsin Bey, Urfa’ dan şarkıcı olma düşü ile İstanbul’ a gelen Ali Nazik’ in, arabesk kültür karşısında yenik düşmesini önlemek için, egemen olan yaşam tarzına karşı direnen, geçmişi ile bağlarını koparmayan, yeni düzenin yok ettiği insan yapısının son temsilcisidir. Film, Yavuz Turgul’ un senaryosunu yazdığı “Züğürt Ağa” nın taşıdığı genel özelliklerin devamı niteliğindedir. Fakat filmdeki Muhsin Bey karakterinin Züğürt Ağa karakterinden ayrılan çok belirgin bir farkı vardır. Züğürt Ağa’ daki Ağa karakteri değişen düzene ayak uyduracak bir bilinçte olmamasına karşın Muhsin Bey bu değişime uyabileceği yerde bu düzene karşı koymayı tercih etmiştir. Film boyunca değişime karşı yapılan eleştiriler farklı sahnelerde ortaya çıkmaktadır. Muhsin Bey’ in komşusu olan Sönmez Yıkılmaz, Muhsin Bey’ e çekilecek olan yerli Rambo filminde oynayacağını söylediğinde Muhsin Bey’ in cevabı şu olmuştur; “...bizim konulara kıran mı girdi?” Yavuz Turgul’ un film ile ilgili görüşleri ise şöyledir.

“Muhsin Bey, çok etkili bir film oldu... Keşfedilen bir film oldu... Üstelik yazarların, eleştirirlerin itelemesiyle keşfedilmedi film, resmen o filmi seyircisi yakaladı ve ortaya çıkardı. Çok şansız olarak başlayan bir filmidir. Neredeyse kendisi bir film konusu gibi... Fakat Antalya Film Festivali’ nde Sami Bey’ in bu konuda vermiş olduğu bir savaş var onu unutmamak gerekli.”⁴¹

⁴¹ Yavuz Turgul ile görüşme, 22 Mart 2005

“Muhsin Bey” filminin seyirci ile kurduğu ilişki şekli sinema salonları yerine, gelişen video sektörü aracılığı ile gerçekleşmiştir. Çünkü film vizyona girdikten sonra sadece üç gün gösterimde kalabilmiş, ardından 24. Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde birçok dalda ödöl almasının etkisiyle tekrar gösterim imkânı bulabilmiştir. Festival’de Ömer Kavur’ un yönetmenliğini yaptığı “Anayurt Oteli” ile karşı karşıya kalan “Muhsin Bey” filmi jüride yer alan Prof. Sami Şekeroğlu* nun Muhsin Bey’ in Türk Sineması geleneğine olan yakınlığına dikkat çekmesi sonucunda “Anayurt Oteli” ne karşı başarı sağlamış, en iyi film, senaryo, erkek oyuncu, yardımcı erkek oyuncu ve özgün müzik ödülleri kazanmıştır.

“Muhsin Bey” in sağladığı başarı Yavuz Turgul’ un sonraki filmlerinin “Muhsin Bey” ile karşılaştırılması açısından yönetmen için bir çıkmaz yaratmıştır. Fakat seyircinin ilgisini video sektörü yoluyla da olsa Türk Sineması üzerinde tutması açısından Türk Sinemasının önemli örnekleri arasında yer almaktadır. Yavuz Turgul’ un bu konudaki görüşleri ise şöyledir;

“Herkes yaptığım her şeyi Muhsin Bey ile yanyana getirmek ihtiyacı duydu nedense... Ben Muhsin Bey’ i yaptığım zaman ‘aman ortaklık yıkılsın, işte Türkiye’ nin en büyük yönetmeni geldi’ desinler gibi bir düşüncem yoktu. Son derece saf duygular ile yapılmış bir film. İçinde hiç bir şey taşımaz fakat sağlam bir dramatik yapısı vardır. Ve anlattığı şeyler insanları tavlayabilecek şeylerdir.”⁴²

* Prof. Sami Şekeroğlu, Türkiye’ nin ilk sinema kulübü olan “Kulüp Sinema 7” nin kurucusudur. “Kulüp Sinema 7” yi, 1967’ de “Türk Film Arşivi” ne, 1969’ da devlete devrederek “ Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi” ne, 1975’ te ise “Sinema-TV Enstitüsü” ne dönüştürerek, Türkiye’ de ilk kez sinema eğitimini başlatmıştır.

⁴² Yavuz Turgul ile Görüşme, 22 Mart 2005

Yavuz Turgul özellikle “Muhsin Bey” filmi ile Türk Sinemasının son temsilcisi olarak adlandırılmaya başlamıştır. Kendisi için yapılan bu nitelendirme hakkında Yavuz Turgul’ un görüşleri ise şöyledir;

“Bu nitelendirme Sami Bey’ in (Prof. Sami Şekeroğlu) ve daha sonra Bülent Bey’ in (Bülent Oran) nitelendirmeleridir. Böyle çaba harcayan bir kuşağın temsilcisi olarak nitelendirilmek çok onur verici ama aynı oranda da çok üzücü. Yani ben tek kalmışsam, eğer bu konuda bu böyle görülüyorsa gerçekten benim için çok üzücü.”⁴³

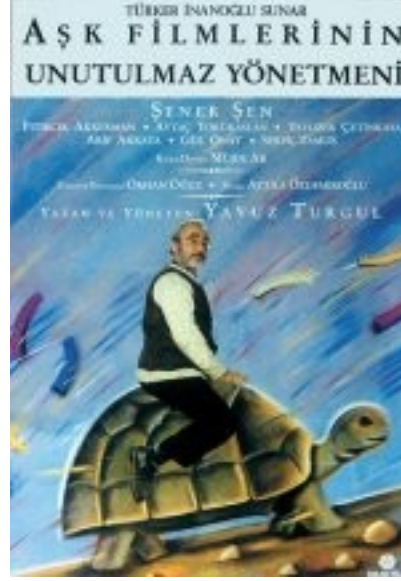
⁴³ Yavuz Turgul ile Görüşme, 22 Mart 2005

Filmin Sinematografik Özellikleri: Yavuz Turgul' un filmlerinde müziğin kullanımı öne çıkan bir etkidir. “Muhsin Bey” de ise bu kullanım filmin konusu sebebiyle daha da ağırlık kazanmıştır ve filmin tamamında kendini göstermektedir. Film, saz heyeti eşliğinde şarkı söyleyen genç bir kadının bulunduğu bir rüya sahnesi ile başlamaktadır. Bu açılışın ardından Turgul, Muhsin Bey karakterini tanıtıcı ayrıntı çekimler kullanmıştır.(Çalar saat, terlik, tuvalet, kahvaltı v.b. planlar) Filmlerinin ilk bölümlerinde ana karakter, ana karakterin diğer karakterler ve yaşadıkları çevre ile olan ilişkilerini anlatan Turgul “Muhsin Bey” de de önce Muhsin Bey’ i, yaşadığı mekânı, komşuları ile olan ilişkilerini göstermektedir.(Ev sahibi Madam, Sönmez Yıkılmaz, Sevda Hanım v.b) Turgul bu filmde karakterin iç dünyası ile izleyici arasında bağ kurmak istediği sahnelerde açı-karşı açı çekimden, durağan bir kamera hareketi ile sadece ana karakteri çerçeveleyerek, sahnenin dramatik yoğunluğuna göre karakterin ruh durumunu belirtmektedir. Filmde bu kullanım, Muhsin Bey ile Sevda Hanım’ ın birarada olduğu çekimlerde görülmektedir. Sevda Hanım Muhsin Bey’ e çocuk bakıcısından bahsettiği sahnede kamera hareketi ve müziğin yardımı ile izleyici Muhsin Bey’ in duygularıyla karşı karşıya kalmakta ve karakter ile özdeşleşmektedir. Aynı kullanım Sevda Hanım ve Muhsin Bey’ in oturdukları apartmanın çatısında birlikte çamaşır astıkları sahnede de görülmektedir. Ayrıca Muhsin Bey’ in çiçekleri ile olan konuşmalarında da ayrıntı planlar çoğunluktadır ve çiçeklerden birine Sevda ismini vermiştir. Dramatik bir etki yaratmak için Turgul’ un kullandığı ters ışık ise bu filmde Ali Nazik’ in Muhsin Bey’ i dışıya sırtında taşıdığı sokak çekimlerinde karşımıza çıkmakta, Ali Nazik ve sırtında taşıdığı Muhsin Bey siluet olarak görülmektedir. Muhsin Bey’ in Sevda Hanım ve Afitap Hanım ile olan sahneleri kurgu ve kamera hareketleri açısından ağır bir çizgide ilerlemektedir. Buna karşın Şakir ve Ali Nazik ile olan sahnelerde kurgunun ve kamera hareketlerinin hızlandığı görülmektedir. Muhsin Bey’ in Afitap Hanımı ziyareti sırasında, rakibi olan Şakir’ in Ali Nazik’ e iş teklifinde bulunması çapraz kurgu ile anlatılmaktadır. Aynı kullanım Ali Nazik’ in kaset doldururken türkü okuduğu sahneler ile, Muhsin Bey’ in yardımcısı Osman’ ın kandırılan şarkıcı adayları tarafından kovalandığı sahneler arasında da görülmektedir. Ali Nazik’ in intihar ederken Muhsin Bey’ in Ali Nazik’ i kurtardığı sahnedeki ayrıntı el planı filmin tamamındaki dayanışma düşüncesini desteklemektedir. Filmde Turgul’ un reklâmcı kimliğinin etkisinin

görüldüğü bir sahne bulunmaktadır; Ali Nazik arabesk söylemeye başlamış ve sahneye çıkmadan önce hazırlanmaktadır, altın kolyesini ve yüzüğünü takar, ipek gömleğini, kemerini, beyaz ayakkabılarını giyer, sonunda ise saçına sıkılan saç spreyi ile Ali Nazik sahne için hazır hale gelir. Sırasıyla gerçekleşen bu ayrıntı çekimler Ali Nazik' in değişim sürecini kısaca özetlemektedir. Ali Nazik' in arabesk okuduğu sahnede de ters ışık kullanımı görülmektedir. Bu sahnede Ali Nazik' in söylediği şarkı Muhsin Bey' in görüntüsü üzerine düşürülerek şarkı ile Muhsin Bey' in yaşadığı olaylar arasında bir bağ kurulmuştur. Turgul, filmin genelinde anlatımın önüne geçmeyen teknik bir özellik kullanmış, dramatik yapının gerektirdiği ölçüde tekniğe yer vermiştir. Ali Nazik' in ses yarışmasına katıldığı sahnede, yarışmaya katılan diğer adaylarının teker teker şarkılarını söylediği yerleri kısaltarak geçmeler ile birbirlerine bağlamış, böylece bu sahnenin kısalsmasını sağlamıştır. Sıra Ali Nazik' e geldiğinde ise, film boyunca türkü söylerken duyduğumuz ve izlediğimiz Ali Nazik' in sesi yerine başka bir müzik koymuş Ali Nazik' in görüntüleri yerine, Ali Nazik' i dinleyen Muhsin Bey' in tepkilerinin yer aldığı planları bu bölüme yerleştirmiştir. Filmin dramatik anlatımını destekleyen bu tür sinematografik öğeler yarattıkları sinema dilinin dışında, ilk versiyonu uzun metrajlı bir filmin ortalama süresini aşan “Muhsin Bey” in süresini kısaltmak içinde kullanılmışlardır. Yavuz Turgul' un bu konudaki görüşleri ise şu şekildedir;

“Çekimlerden sonra baktığımızda elimizde çok ama çok uzun bir film vardı. Çok olaylı bir filmdir zaten. Ben filmi çok fazla sahne atmama rağmen bağlayamadım, sinemada da kestiler, ama yinede elimizde 3.500 metrelik bir film vardı. Sonunda filmin St. Sebastian Festivali' ne gönderilebilmesi için biraz daha kısalsması gerektiğini söylediler. Yapmadığımız cambazlık kalmadı. Orjinal hali yani ilk hali çok daha değişikti. Mesela “Gölge Oyunu” ndaki komikler Muhsin Bey' in apartman komşularıydılar. Sonra sığmadılar oraya. “Gölge Oyunu” ndaki Abidin ve Mahmut karakterleri oradan çıkmıştır yani. Ayrıca filmde aşk daha çok yer tutuyordu.”⁴⁴

⁴⁴ Yavuz Turgul ile görüşme, 22 Mart 2005



3.2.3. AŞK FİLMLERİNİN UNUTULMAZ YÖNETMENİ (1990)

“Sinemada artık yönetmen filmleri devri başladı, seyirci artık yönetmene gidiyor...”⁴⁵

Yönetmen – Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Oyuncular: Şener Şen, Pıtırık Akermen, Yavuzer Çetinkaya, Aytac Yörükaslan, Nubar Terziyan, Nedim Doğan, Arif Akkaya, Murat Güler, Başar Sabuncu, Can Kolukısa, Cevat Kurtuluş, Gül Onat, İlker İnanoğlu, Naki Turan Tekinsav, Oktay Kynarca, Sami Hazinses, Sermin Hürmeriç, Serpil Tamur, Şevket Altuğ

Müzik: Atilla Özdemiroğlu

Yapımcı: Türker İnanoğlu

Yapım: Erler Film

Filmin Konusu: Haşmet Asilkan aşk filmleri ile ün yapmış, 1980 sonrasında değişen düzen ile birlikte itibarını yitirmiş bir yönetmendir. Değişen sinema ortamına ayak uydurmak için önce dış görünüşünü değiştirir, ardından ise politik film yapmaya karar

⁴⁵ “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” filminde Haşmet Asilkan’ ın diyalogu.

verir ve çekeceği filmin başrol oyuncusuna âşık olur. Film sırasında türlü aksiliklerle karşılaşır. Önemli rollerden birinde oynayan eski Türk sineması emektarı Nihat, filmin ortasında ölür. Prodüktör ortadan kaybolur. Haşmet Asilkan en sonunda pes eder.

Filmin Çekildiği Dönem İle Olan İlişkisi: Yavuz Turgul' un film çektiği dönemde, sinema ortamını anlattığı “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” yönetmenin içinde bulunduğu bir dönemi ele aldığı için gerçekçi özellikler taşımaktadır. Yavuz Turgul' un filmografisi göz önünde bulundurulduğunda, yaşanan değişiklikler karşısında eskiyle olan bağlarını koparmamak için direnen karakterler üzerine kurulu bir olay örgüsü ön plana çıkmaktadır. “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” ise bu özelliğin dışında bir tiplene yaratması açısından farklı bir yere sahiptir. Film, farklılaşan toplum yapısı ve para döngüsü sonucunda biçim değiştiren Türk sinemasının, genel yapısı hakkında önemli saptamalar içermektedir ve filmin kahramanı Haşmet Asilkan 1980 sonrasının sinemaya kazandırdığı “entelektüel sinema” anlayışı karşısında biçim değiştirerek yeni düzene ayak uydurmaya çalışan, geçmişinde aşk filmleri ile üne kavuşmuş, fakat değişen sinema karşısında pes eden bir karakterdir. Haşmet Asilkan' ın değişimi 1980 sonrasında oluşan biçimci tüketim toplumu ile paralellik göstererek önce ayna karşısında kendi dış görünüşünde yaptığı değişim ile başlamaktadır. Haşmet Asilkan önce gözlüklerini değiştirir, boynuna bir fular takar, ceketini çıkartıp bir yelek giyer ve elinde piponun nasıl durduğuna bakar. İlgi alanları da değişen Haşmet, operaya, resim sergilerine gider, evindeki siyah beyaz oyuncu fotoğrafları yerine soyut resimler asar, Kerime Nadir romanlarını raflarının arkalarına saklar, Bach, Mozart, Vivaldi, Sinatra dinler, Milliyet Sanat ve Varlık dergilerini görünür yerlere yerleştirir, hoşlandığı kadına Galatasaray Lisesini bitirdiğini, Fakülteyi ise sinema bölümünden bıraktığını söyler. Fakat aslında Haşmet, kundura tamircisi Fahri' nin oğlu Mümin' dir. Sinemaya ilk başladığı yıllarda oyunculuk yaparken arkadaşı Nihat “..Mumin' den oyuncu adı olmaz, Haşmet olsun...” demiştir. Haşmet' in bu değişimi dönemin entel kesimine has bir özelliktir ve bu durum yeni bir kimlik edinme çabasının ve yeni düzende varolabilme isteğinin bir getirisidir. Biçim, düşünce ve yaşam tarzı olarak değişmeye çalışan karakter, geçirdiği bu süreç içinde uyum güçlüğü çeker ve sonuç olarak en iyi bildiği yaşantısına geri döner. Filmin ana karakterin dönem ile olan bu bağı dışında filmin içinde başka saptamalar da bulunmaktadır. 1980' lerde Türk sinemasının yeni yıldızı olan Müjde Ar filmde Haşmet Asilkan' ın filminde oynamayı istediği oyuncudur. 1980' li yıllarda değişen oyuncu anlayışının filmin içinde Turgul tarafından kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca Haşmet Asilkan' ın film çekeceğini duyan eski emektar figüranların Haşmet' le konuşmaya

gelmeleri ve kendi aralarında yaptıkları konuşmada "...eskiden bu sokaktan günde en az on tane otobüs kalkardı..." şeklinde gelişen diyalog, eskiye duyulan özlem ile birlikte dönemin sinema ortamı hakkında da fikir vermektedir. 1980' li yıllarda Türk sinemasında yaşanan değişim hakkında Yavuz Turgul' un görüşleri şöyledir;

“Değişim birden bire gerçekleştiğinde insanlar bunu çok kolay kabullenmiyorlar, çünkü alıştıkları bir şey var. Sinemada da o dönemde böyle oldu işte birden bire değişti ve bu değişimi en başta uygulayıcılar olmak üzere içlerinde kabul edemediler. Dolayısı ile izleyici de kabul edemedi. Yani Türkan Şoray’ ı salon filmlerinin başrol oyuncusu iken getirip birden bire köy filminde bir anneyi oynatırsan o film yatar. Çünkü alıştıkları, görmek istedikleri Türkan Şoray başka. Bunun zamana yayılarak gerçekleşmesi gerekir yani zaman içinde diye düşünüyorum. Bu film de bunu anlatıyor işte evet değişim süreci içinde insan da var tabii ama aslında değişim...”⁴⁶

“Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” akla ilk olarak Ertem Eğilmez’i getirmektedir. Çünkü Ertem Eğilmez sinemaya başladığı ilk yıllarda Aşk filmleri yönetmeni olarak anılmaktadır.

“Bu bana çok sorulmuştu aslında o zamanda, ‘Haşmet Asilkan karakteri Ertem Eğilmez’ in kendisi mi?’ diye. Aşk filmleri yönetmeni Ertem Eğilmez’ i nitelerek için kullanılan bir tanımlama çok da hoş. Fakat benim için öyle bir esinlenme olmadı, yani Ertem Eğilmez ile Haşmet Asilkan çok uzaklar.”⁴⁷

Filmin Sinematografik Özellikleri: “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni”, içerdiği teknik özellikler bakımından, Yavuz Turgul’ un zaman içinde gelişen sinema dilinin

⁴⁶ Yavuz Turgul ile Görüşme, 22 Mart 2005

⁴⁷ Yavuz Turgul ile görüşme, 22 Mart 2005

birçok özelliğini taşımaktadır. Haşmet Asilkan karakterinin izleyici tarafından tanınmasını sağlayan ayrıntı çekimleri, Haşmet Asilkan' ın ayna karşısında başlayan sahnesinde ve devamında karşımıza çıkmaktadır. Filmlerindeki asıl kahramanın konumuna göre çerçeve düzenlemesi yapan Turgul zaman zaman sahne düzenlemelerinde karakteri destekleyici metaforlar kullanmaktadır. “Muhsin Bey” de Müzisyenler Kahvesindeki Müzeyyen Senar Fotoğrafi, “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” nde sinemacıların toplandığı kahvede asılı duran Ahmet Tarık Tekçe fotoğrafına dönüşmüştür. Turgul’ un filmlerinde sıklıkla kullandığı mekân taramaları bu filmde de, Haşmet Asilkan’ ın evinde kullanılmıştır. Aydınlatma açısından filme bakıldığında ise, bütün filmlerinde kullandığı ortak kullanımlar göze çarpmaktadır. Karakterleri siluet olarak göstermek isediğinde ters ışık kullanan Turgul, ışığı zaman zaman dışarıdan gelen, pencerenin pervazlarından süzülen, bir doğal ışık olarak kullanmıştır. “Muhsin Bey” de, Muhsin karakterinin evinde çiçekleriyle zaman geçirdiği sahnelerde görülen bu kullanım, “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” nde ise, filmin çekildiği konakta, sinemacıların toplandığı kahvede, Haşmet’ in eski arkadaşı olan Nihat’ ın evinin bulunduğu sahnelerde karşımıza çıkmakta ve sahnenin dramatik yoğunluğunu arttırmaktadır. Bu filmde kullanılan müzik, diğer filmlerden farklı olarak içinde mizah unsurları barındırmaktadır. Bu kullanım, özellikle Nihat’ ın cenazesinin taşındığı sahnede açığa çıkmış, kullanılan müzik yardımı ile gündelik hayatta trajik olan bir durum filmde, trajikomik bir duruma dönüştürülmüştür.



3.2.4. GÖLGE OYUNU (1992)

“...Üstelik gerçek ne ki... Biz gerçek miyiz? Kim bilir...”⁴⁸

Yönetmen – Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Oyuncular: Şener Şen, Şevket Altuğ, Larissa Litichevskaya, Ülkü Duru, Metin Çekmez, Cevat Çapan, Füreyye Koral, Meltem Savcı, Nazan Kırılmış

Müzik: Atilla Özdemiroğlu

Yapımcı: Türker İnanoğlu

Yapım: Erler Film

Filmin Konusu: Abidin ile Mahmut bir pavyonda modası geçmiş komedyenler olarak çalışmaktadırlar. Abidin kadın düşkünü eski bir denizcidir. Mahmut ise Abidin’ in tam tersine kadınlardan uzak duran, sevecen, dürüst biridir. Bir akşam sağır ve dilsiz olan Kumru adında bir kızın pavyona gelmesi ile birlikte hayatları değişmeye başlar. Abidin ve Mahmut kalacak yeri olmayan Kumru’ yu evlerine götürürler. Kumru kayıp olan annesini bulmak istemektedir. Mahmut ve Abidin Kumru’ ya annesini bulması için yardım ederler ve en sonunda Kumru’nun annesini bulurlar. Ardından Kumru birdenbire ortadan kaybolur.

⁴⁸ “Gölge Oyunu” filminde saz heyetinde yer alan bir anlatıcının diyalogu.

Filmin Çekildiği Dönem İle Olan İlişkisi: Film, değişimi farklı açıdan ele almaktadır. Filmin ana kahramanları olan Abidin ve Mahmut zamanın ve düzenin değiştiğinin bilincinde olmayan ve kaynağı geleneksel Türk seyirlik oyununa kadar dayanan bir neslin son temsilcileri olarak “Modern Karabiberler” adı altında Rüya pavyonda komedyenlik yapmaktadırlar. Yavuz Turgul filmlerinin ana noktası olan değişim süreci içinde, insan çatışmaları bu filmde değişimi kabullenmeme ve görmezden gelme olarak karşımıza çıkmaktadır. Film karakterlerinin altın çağı artık kapanmış yerini farklı değer yargılarına bırakmıştır. Filmdeki ana karakterlerden biri olan Abidin’ in Mahmut’ a “...Bizim türümüzde komik kalmadı artık, altın değerindeyiz...” demesi bu düşünceyi desteklemektedir. Film ismi gibi Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun sıçramalı anlatımının özelliklerini taşımaktadır. Filmde bu sıçramayı yaratarak izleyicinin film ve karakterler ile özdeşleşmesini sağlayan unsur, anlatıcı rolündeki fasıl heyetidir. Bu kullanım tarzı “yabancılaşma” yı oluşturmaktadır. Doğu masallarının ve geleneksel Türk Tiyatrosu’nun biçimini oluşturan yabancılaşma, izleyicinin kendileri dışında ve ötesinde olanı kavraması için kullanılmaktadır. Filmin masalsı yapısı ve taşıdığı gerçeküstü özellikler, bu kullanımı desteklemektedir. Filmin kadın karakteri olan Kumru’nun hiç konuşmaması, ölmüş bir güvercini canlandırması, uyuyamayan ev sahibini ebediyen huzura kavuşturması ve fotoğraftan silinmesi, film içinde bu kullanıma verilebilecek en belirgin örneklerdir. Bu konuda Yavuz Turgul’ un görüşleri ise şöyledir;

“Kumru aslında var mı, yok mu? Kumru görünürde yok ama sanki var. Hem var hem yok. Bir takım somut eylemlerini görüyoruz, bazı şeyler oluyor filmde. Ama sonra varolan ve bütün bunları yaratan kişinin olmadığını görüyoruz. Bu durum bizde sorgulayıcı bir tavır olarak açığa çıkıyor. Yani Kumru figürü bizi kendiliğinden o tarafa doğru götürüyor. Bence gerçeğin bir anlamda sorgulanması gibi geliyor bana Kumru’ nun varlığı. Yani gerçekte varolan, gerçek diye gördüğümüz, gerçek diye kabul ettiğimiz, onaylanmış, bize bildirilmiş, empoze edilmiş. Çocukluğumuzdan itibaren derslerde gördüğümüz, bir kültürün parçaları olarak bize bindirilmiş olan, tüm varolan her şeyi sonunda acaba var mı? Yine de bir sorgulanmasına doğru götürüyor bizi orada var olanlar. Adam sonunda diyor ki; acaba bütün bunlar yaşandı mı? Yoksa bu iki adam rüya mı gördü, bu rüyayı gerçek mi zannettiler? Ben yaşama bu açıdan bakıyorum. Kumru karakteri bütün her şeyin bir kere daha sorgulanması için, doğru mu değil mi, gördüler mi görmediler mi, yaşadılar mı yaşamadılar mı? yı anlatmak için kullanılmış olan bir karakter.”⁴⁹

⁴⁹ Yavuz Turgul ile görüşme 22 Mart 2005

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda bir rolü canlandırmak yerine o rolü göstermek ve yansıtmak önemlidir. "Gölge Oyunu" ndaki oyunculukta da Turgul'un diğer filmlerinden farklı olarak bu özellik ön plana çıkmaktadır. Filmin kahramanları olan Abidin ve Mahmut aslında Karagöz ve Hacivat geleneğinin son temsilcileridir. Yalnızca çalıştıkları pavyonda sahne aldıklarında değil, gündelik yaşantılarında da bu ilişki birliği içinde gelişmektedirler. Türk seyirlik oyunu, doğu masalları, dolayısı ile bireyselliğin karşıtı olan cemaat kavramı temeline dayalı film, fikir olarak gölge oyunu kültürüne alışkın olan sinema seyircisine yakındır. Fakat bu düşüncenin sinemadaki anlatımı Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun yarattığı etkiyi oluşturamamıştır. Filmin dramatik yapısı, seyircinin alışık olmadığı bir yapıdadır. Film bu yüzden seyirci ile ilişki kurma açısından diğer Turgul filmlerine oranla daha geride kalmaktadır.

Filmin Sinematografik Özellikleri: Film, anlatı yapısı kadar sinematografik özellikleri ile de farklılıklar göstermektedir. Turgul' un önceki filmlerinden alışkın olduğumuz karakter ve mekân tanıtıcı açılış sahnelerinin yerine, bu filmde, hikâyeyi anlatıcı görevini üstlenmiş 'Rüya Pavyon' saz heyetinin, karagöz oyunlarında gerilen perdeyi anımsatan dekor önündeki görüntüsü kullanılmıştır. Filmde yer alan bir çok metafor, filmin içerdiği gerçek mi - düş mü ikilemini desteklemektedir. Dolayısı ile görsel düzenlemeler de bu doğrultuda kurulmuştur. Ayrıca Turgul her filminde filmin ana fikrini açıklayıcı diyaloglar kullanmaktadır. Bu filmde, pavyondaki sihirbazın, konsomatrislerden birinin küçük kızına kuliste yaptığı ilüzyon gösterisi film süresi boyunca iki kere kullanılmış ve filmin ana fikrinin altı çizilmiştir. Sihirbaz ile küçük kız arasında geçen diyalog ise şu şekildedir;

Sihirbaz: Bu ne?

Küçük Kız: Baston

Sihirbaz: Şimdi?

Küçük Kız: Aaa. Mendil...

Sihirbaz: Ya şimdi?

Küçük Kız: Yok oldu.

Sihirbaz: Hani vardı?

Küçük Kız: Var mı yok mu?

Sihirbaz: Kim bilir...

Film boyunca ayrıntı çekimler Turgul' un diğer filmlerine oranla daha azınlıktadır. Dış çekimlerin ise, yine diğer filmlere oranla daha fazla kullanıldığı görülmektedir. Kumru karakterinin Büyük Hanım (Mahmut ile Abidin' in ev sahibi) ile olan sahneleri ve Mahmut' un Kumru' ya kendi çocukluğundan bahsettiği ve aralarında yakınlaşmaların başladığı sahneler dışında, kameranın olayın içine oldukça az girdiği, dolayısıyla karakterlerin ruh halleri ile izleyicinin bağının oluşumunun sinematografik açıdan da yetersiz kaldığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Ayrıca Turgul, diğer filmlerinde karakterleri sinematografik özellikler yardımı ile mekân ve karakter ilişkisi kurarak izleyiciye tanıtırken, bu filmde izleyici Mahmut ile Abidin' in hayat hikâyelerini, kişiliklerinin zayıf taraflarını kendilerinden dinlemektedir. Mahmut' un Kumru' ya kendi çocukluğundan bahsettiği ve kadınlardan neden kaçtığını açıkladığı sahne ile Abidin' in intihar etikten sonra hastanede Mahmut' a kendisini terkeden annesinden bahsettiği sahne, karakterleri açıklayıcı sahneler niteliğindedir.

Filmin görüntü yönetmeni olan Çetin Tunca, Turgul' un ilk filmi olan "Fahiye Abla" nın da görüntü yönetmenidir. Buna rağmen iki film anlatım dili dışında, sinematografik olarak fark taşımaktadır. Bunun sebebi de Turgul' un bu filmde bireysel isteklerini daha fazla ön planda tutmasından kaynaklanmaktadır. Film bu özelliklerinin dışında çerçeveleme açısından Mahmut ve Abidin karakterlerinin birbiriyle olan çatışmalarını desteklemektedir. İkilinin tartıştıkları sahneler Karagöz Hacivat oyununa benzer şekilde çerçevelenmişlerdir. Müziğin kullanımı dramatik etkiyi arttıracak niteliktedir. Fakat filmde anlatıcı kullanılması, dış ses ile izleyicinin film ile özdeşleşmesini engellemektedir. "Gölge Oyunu", Turgul' un filmleri içinde, bu kullanımın görüldüğü tek örnektir. Filmin yapısındaki sıçramalar da filmin içerik yapısını desteklemekte, sıçramalı anlatım, zamanda ve mekânda yapılan geçişler, araya giren saz heyeti görüntüleri ile izleyici izlediğinin bir film olduğunu sürekli hatırlamaktadır. Film de yer alan birçok sahne filmin ismi ve içeriği ile bütünlük oluşturmaktadır. Mahmut ile Abidin evde prova yaparlarken tıpkı Karagöz ve Hacivat gibi profilden

çerçevelemişlerdir (aynı kare filmin afişlerinde de kullanılmıştır). Kumru' nun annesini anlattığı sahnede, yönetmen hamile bir kadın görüntüsünü Kumru' nun duvardaki gölgesinden göstermiş, Mahmut' un Kumru' ya Kumru' nun kelime anlamını anlattığı sahnede ise yine duvara yansıtıkları gölgeler kullanılmıştır. Filmin bitiminde ise jenerik saz heyetinin perde üzerindeki gölgeleri üzerinde yer almaktadır.

“...Eski pavyonlarda çalışan iki komedyen... Bu projeye birlikte “Eşkîya” nın projesini hazırlayıp Türker İnanoğlu’ na sunmuştum. Onun seçimi “Gölge Oyunu” ndan yana oldu ve onu çektik. “Eşkîya” , o zaman daha tam olgunlaşmamış bir projeydi. Aslında “Gölge Oyunu” da olgunlaşmamıştı, ama iki komiğin öyküsü Türker İnanoğlu’ na daha çekici gelmişti, daha şenlikli bir film olacağını düşünüyordu. “Eşkîya” da ise böyle bir şey yoktu, sert bir film olacağı o zamandan belliydi...”⁵⁰

⁵⁰ Popüler Sinema Dergisi, Eşkîya Özel Sayısı, Mayıs 1997, sayfa:74



3.2.5. EŞKIYA (1995)

Yönetmen – Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Oyuncular: Şener Şen, Uğur Yücel, Yeşim Salkım, Kamran Usluer, Sermin Hürmeriç, Ülkü Duru, Özkan Uğur, Necdet Mahfi Ayral, Kayhan Yıldızoğlu, Güven Hokna, Kemal İnci, Melih Çardak, Settar Tanrıöğen

Müzik: Erkan Oğur, Aşkın Arsunan

Yapımcı: Mine Vargı

Yapım: Filma Cass

Filmin Konusu: Baran yakın arkadaşı Berfo' nun ihanetine uğrayarak hapse düşmüş eski bir eşkiyadır. Hapisten çıktıktan sonra köyüne döndüğünde hiçbir şeyi yerinde bulamamıştır. Kendisini ihbar eden Berfo' nun sevdiği kadın Keje' yi alarak İstanbul' a gittiğini öğrendikten sonra İstanbul' a gelir. İstanbul' da Cuma Ali ile tanışır. Cuma Ali ile birlikte Keje' yi ararlarken Cuma Ali' nin mafya ile olan ilişkileri yüzünden başları derde girer.

Filmin Çekildiği Dönem ile Olan İlişkisi: Turgul’ un diğer filmlerindeki karakter yapısı “Eşkîya” da Baran ile karşımıza çıkmaktadır. Filmin konusu eski bir eşkıya olan ve arkadaşı tarafından uğradığı ihanet sonucunda hayatının büyük bir bölümünü cezaevinde geçiren Baran’ ın sevdiği kadın olan Keje’ yi bulmak için İstanbul’ a gelmesi etrafında oluşturulmuştur. Turgul’ un filmlerinde her zaman var olan aşk olgusu bu filmin temelini oluşturmaktadır. Turgul’ un “Fahriye Abla” ile başlayan kadın erkek ilişkilerinin sinemadaki kullanımına ilişkin tavrı “Muhsin Bey” ve “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” nde arkada kalmış temiz bir duygu olarak karşımıza çıkarken, “Gölge Oyunu” nda ise düşsel bir olgu olarak ele alınmaktadır. “Eşkîya” , “Fahriye Abla” dan beri, aşkı filmin temeline oturtan ilk filmidir. Baran’ ın İstanbul karşısında yaşadığı şaşkınlığı anlatan Yavuz Turgul, filmlerinde ana mekân olarak İstanbul’un özellikle arka sokaklarını ve çatılarını mekân olarak kullanmıştır.

“Eşkîya’ nın hikâyesi ilginçtir benim için. Çünkü her şey çatılar ile başladı. Bir reklâm işi vardı, toplantı için İstanbul’ un o devasa binalarından birine gittik. Toplantı sırasında dışarı bakınca o evlerin ve çatıların bolluğu çok ilginç bir görüntü oluşturuyordu. Başka bir İstanbul’ du sanki... Bir yönetmen için en tehlikeli şey önce görüntüler görmeye başlamasıdır. Önce görüntüler, kareler, sahneler gelir aklınıza, yani daha senaryo falan yokken ortada... İşte o zaman eğer sadece o hayal gücünüzdeki görüntünün esiri olup o yoldan giderseniz senaryo zayıf kalıyor bence. Eşkîya’ da bu duruma düşmemek için bu kadar uzun bir senaryo çalışması yaptım sanırım. Çünkü senaryo tamam olduktan sonra gözünüze resmen görünen görüntüler kendiliğinden geliyor ve güzelleşiyor zaten.”⁵¹

⁵¹ Yavuz Turgul ile Görüşme, 22 Mart 2005

Muhsin Bey' den ve Haşmet Asilkan' dan geçmiş ile gelecek arasında kalmış olması açısından farklılık göstermeyen Baran karakteri, değişen düzenin olumsuz sonuçları ile mücadeleci tavrı açısından diğer karakterlerden daha anarşist bir yapı sergilemektedir. “Eşkîya” 1990' lı yıllardan itibaren insan ilişkilerinde yaşanan değişimin saptanması açısından önemli bir örnektir. Paranın bir meta haline gelmesi filmin dramatik olaylarının dönüm noktalarındaki ana konudur. Turgul' un diğer filmlerinde olduğu gibi “Eşkîya” da da yaşadığı döneme uyum sağlayamayan karakter özellikleri taşıyan Baran' ın, bu uyumsuzluğu yalnızca düşüncelerinde ve davranışlarında değil biçimsel özellikler yardımı ile de vurgulanmaktadır. Eşkîya' nın ölümü ile biten film, yönetmenin zaman ile ilgili olumsuz bakış açısı hakkında ipuçları da verse filmin sonunda yer alan ve fantastik öğeler barındıran, Baran' nın bir yıldız olup göğe yükselmesi bir umut olduğunu da işaret etmektedir. “Eşkîya” filmi Turgul' un filmleri arasında farklı bir yere sahiptir. Sinemadan kopan izleyiciyi yıllar sonra sinemaya bağlayan bir özellik taşımaktadır. Yavuz Turgul' un bu konudaki görüşü ise şöyledir;

“Öyle sanıyorum ki Eşkîya' nın sahip olduğu bu büyü yavaş yavaş yayılmaya başladı. Sinemanın çok önemli bir yanındır bu, ürün pazarlamanın ötesinde kulaktan kulağa diye bir şey vardır, onu da bilirsiniz herhalde. En etkili pazarlama biçimidir. Birilerinin beğenip, yayması. Bir arkadaşımın aşağı yukarı 40 yıldır sinemaya gitmeyen annesi 40 yıl sonra diyor ki ‘Hadi oğlum beni “Eşkîya” ya götür’.”⁵²

⁵² Film Üzerine Panel ve Söyleşiler 2002, 144

“Eşkîya” da kullanılan temel mekânlar sırası ile Urfa, İstanbul ve Cumhuriyet Otelî’ dir. Bütün filmlerinde olduğu gibi “Eşkîya” da da mekân kullanımını birey ile ilişkilendirerek oluşturulmuştur. Filmin sinematografik özellikleri Yavuz Turgul’ un üslubu ile paralellik göstermektedir. Ayrıca, bu film ile yönetmenin zaman içinde gelişen teknik kullanım tarzı da belirginlik kazanmıştır. Baran karakterinin İstanbul’ da kaybolduğu sahnelerde kullanılan öznel kamera, Turgul’ un genel eğilimi olan gerçekçilik özelliğinin vurgulanmasını sağlamaktadır.

Yavuz Turgul’ un daha önceki filmleri gibi “Eşkîya” da Türk Sineması geleneğine ait birçok özellik taşımaktadır. “Eşkîya” sinema izleyicisinin sinema salonlarında Türk filmi izlemesi ve sinemanın tekrar toplumsal bir olgu olarak hareket kazanması konularında etkili olmuştur. Filmin yapısında her ne kadar dram öne çıksa da güldürü unsurundan vazgeçilmediğı görülmektedir.

Filmin Sinematografik Özellikleri: Film, Eşkîya’ nın öyküsünü tanımlayan kısa bir açıklayıcı yazı ile başlamaktadır. Ardından Eşkîya’ nın Viranşehir Ceza ve Tutuk Evi’ nden çıkışı ile karakter yapısı ve olar örgüsü kurulmaya başlar. Eşkîya, Turgul’ un diğeri filmlerinin aksine daha fazla dış çekim, genel plan ve hareketli kamera içermektedir. Eşkîya, sular altında kalan köyüne geldiğinde karşılaştığı manzara karşısında şaşırır. Bu sahnede kullanılan uzun köy planları ve ağır kamera hareketleri bu etkiyi arttırmaktadır. Filmde Eşkîya’ nın İstanbul’ a gelmeden önceki bölümlerinde, doğa görüntüleri ile desteklenen görsel düzenlemenin yerini, Eşkîya İstanbul’ a geldiğinde özellikle çatılar ve dar sokaklar almıştır. Filmin görüntü yönetmeni Uğur İçbak bu konuda şöyle söylemektedir;

“Yavuz Turgul’ la biz neredeyse bir yıl kadar süren bir çalışma gerçekleştirdik. Çatılara taktığımız, çatılarda geçen bir film olacağını çok zor bir iş olduğunu, bunun nasıl kotarılabilceğini dile getirdi bana. Önce dekor yapmayı düşündük. Bir evin arka bahçesinde. Ama sonra filmde gördüğünüz doğal mekânlarda çekildi.”⁵³

⁵³ Popüler Sinema Dergisi, Eşkîya Özel Sayısı, Mayıs 1997, sayfa:74

Filmde kullanılan kamera hareketleri ve çekim ölçekleri filmin dramatik yapısı ile bütünlük oluşturmaktadır. Kameranın en hareketli olduğu ilk bölüm Baran ve Cuma Ali' nin birlikte karşı karşıya geçtikleri sahnedir. Bu yolla Baran' ın İstanbul karşısında duyduğu şaşkınlık ve tedirginlik, görsel olarak üst açı kullanımının da yardımı ile vurgulanmıştır. Ayrıca sokak sahnelerinin neredeyse tamamında özellikle kovalamaca sahnelerinde kamera, Yavuz Turgul' un diğer filmlerindeki dış çekimlere oranla daha hareketlidir. Filmdeki aksiyon oranının fazlalığından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla teknik özellikler filmin konusunun gerektirdiği gibi kullanılmıştır. Ayrıca filmde İstanbul' a yeni gelen Baran' ın kaybolduğu sokak sahnelerinde de öznel kamera kullanılmıştır. “Eşkıya” Turgul' un diğer filmleri ile karşılaştırıldığında genel planların ve hareketli kameranın, daha fazla kullanıldığı ortaya çıkmaktadır.

“Yavuz Turgul, genellikle hareketli kamera istiyordu... Gerekli teknik donanıma da sahiptik, ancak çok fazla insanın çalıştığı bu projede, sesli çekiminde getirdiği tedirginlikle daha sonra belli yerler dışında hareketli plan kullanmak istemedi... Film anlatım olarak genel plandan oluşuyor, bu aslında hem görüntü yönetmeni hem de diğer çalışanlar için zor bir durum. Ama ben bu tarzı benimsiyorum, gerekmiyorsa kamera hareket etmemeli, çünkü rahatsız edici bir şey sürekli planların değişmesi. Yavuz Turgul' un tasarladığı sahnelerde, genel plandan başlıyoruz, kamera seyirciyi rahatsız etmeden yavaş yavaş yaklaşıyor, olabildiğince dingin olmaya çalışıyoruz.”⁵⁴

Filmde genel olarak kullanılan aydınlatma da dramatik yapıyı desteklemiş, sıcak tonların hakim olduğu bir atmosfer ortaya çıkmıştır. Kullanılan mekânlardan kaynaklanan bu durumun dışında, bazı sahnelerde özellikle bu tonlama oluşturulmuştur. Cuma Ali' nin öldüğü akşamüstü sahnesinde yaratılan atmosfer bu kullanıma bir örnek olarak verilebilir.

⁵⁴ Popüler Sinema Dergisi, Eşkıya Özel Sayısı, Mayıs 1997, sayfa:74

“Sıcak bir atmosfer olması için hep sıcak tonlar seçtik hem iç hem de dış mekânlarda... Güneşin açısı nedeniyle İstanbul’ da yazın çalışmak çok zor, çok tepeden geliyor, çok sert, çok dik gölgeler yapıyor. Dolayısıyla bu durum dışarda ışık kullanmamı gerektiriyor, dolgu ışığı olarak... Bazı akşamüstü planlarında güneşin olumsuz etkisini yok edip kendi güneşimi yarattım, daha doğrusu güneşi kontrolüm altına aldım...”⁵⁵

Yavuz Turgul’ un diğer filmlerinde de öne çıkan müzik unsuru “Eşkîya” da farklı bir boyut kazanmış, film müziğinin Türkiye’ de bir sektör haline gelmesi bu film ile birlikte başlamıştır. Turgul’ un filmlerindeki karakterlerde ve konularda görülen yerellik, müziğin kullanımında da kendini göstermekte ve karakterler arasındaki ilişkiler ile bütünlük oluşturmaktadır. (Fırat Türküsü Eşkîyanın yaşadıkları ve Keje ile aralarındaki ilişki ile benzerlik göstermektedir). Dramatik sahnelerde yoğunluğu arttırmak için kullanılan müziğin yer yer görüntünün ve senaryonun önüne geçtiği de görülmektedir. Filmin müziklerini besteleyen Erkan Oğur’ un film üzerindeki çalışmalarıyla ilgili düşünceleri ise şu şekildedir;

“Eşkîyayı’ nın müziklerini yaparken, filmi izleyip çeşitli mantıklar kurarak ve duygularıma başvurarak özel bir çalışma uyguladım. Yavuz Turgul’ un ricasıyla birlikte filmi seyrettik ve o zaman yapabileceğimi anladım. Fırat’ ı, suyu, sular altında kalan köyün görüntülerini gördüğüm zaman hemen kafamda çekirdek tema oluştu. Diyaloglar, ilişkiler, filmin içindeki akış, tümüyle etkiledi beni. Sessizlikler görüntülerdeki özellikle boz renklerden de çok etkilendim.”⁵⁶

⁵⁵ Popüler Sinema Dergisi, Eşkîya Özel Sayısı, Mayıs 1997, sayfa:74

⁵⁶ Popüler Sinema Dergisi, Eşkîya Özel Sayısı, Mayıs 1997, sayfa:65

Turgul sahneler arasındaki geçişleri sağlamak için ayrıca ses efektlerinden yararlanmıştır. Baran' ın kendisini para için ihbar eden Mustafa ile yıllar sonra ilk kez karşılaştığı sahnenin sonunda, ihbarcının attığı ıęlıkęın, (...öldür beni eşkıya...) Baran' ın Keje' yi ve Berfoyu bulmak için yola çıktığı trenin düdüğü ile karışması, film içinde bu kullanımın en belirginörneğidir.



3.2.6. GÖNÜL YARASI (2005)

Yönetmen – Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Soykut Turan

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

Çınar, Sümer Tilmaç

Müzik: Tamer Çıray

Yapımcı: Mine Vargı, Ömer Vargı, Mustafa Oğuz

Yapım: Filma Cass

Filmin Konusu: Nazım öğretmen, emekli olmuş ve İstanbul' a dönmüştür. Emekli maaşı bağlanıncaya kadar, çocukluk arkadaşı Takoz Atakan' ın taksisinde çalışmaya başlar. Bir pavyon çıkışında müşteri olarak taksisine binen Dünya ile tanışır. Dünya, kocasından kaçarak kızı ile birlikte İstanbul' a gelmiştir ve şarkıcılık yaparak geçimini sağlamayı planlamaktadır. Nazım Dünya' yı her gece pavyona götürmeye ve işi bitince alıp, kaldığı yere bırakmaya başlar. Bir gece Dünya' ya saplantılı bir aşkla bağlı olan eski kocası pavyona gelip olay çıkarır. Dünya yaralanır, pavyondan kovulur. Nazım Öğretmen Dünya' yı ve kızını korumak için kendi yanına alır. Bu durum başta Nazım Öğretmen' in kızı ve oğlu olmak üzere bir çok kişi tarafından tuhaf karşılanır. Nazım Öğretmen inkar etsede Dünya' ya karşı bir şeyler hissetmeye başlar. Dünya' nın kocası bir kıskançlık sonucunda önce Dünya' yı sonra kendisini öldürür. Nazım Öğretmen Dünyanın kızı Melek ile başbaşa kalır.

Filmin Çekildiği Dönem İle Olan İlişkisi: Yavuz Turgul’ un “Fahriye Abla” dışındaki bütün filmleri eski-yeni, geleneksel-modern, doğu-batı ikiliği üzerine kurulu bir yapıdadır. “Gönül Yarası” da Turgul sinemasının bu özelliğini devam ettirmektedir. Filmde, Anadolu’da farklı köylerde öğretmenlik yaparak hayatını geçiren bir öğretmen olan Nazım’ ın emekli olduktan sonra, İstanbul’ a gelmesiyle değişen hayatı anlatılmaktadır.



Yavuz Turgul filmlerinin genel özelliklerinden biri de kişisel beğenilerini ve düşüncelerini filme uygunluğu doğrultusunda filmlerinde metaforlarla anlatmasıdır. Özellikle göndermeler ve isimler Turgul’ un diğer filmlerinde sıkça göze çarpmaktadır. “Eşkîya” da Yılmaz Güney’ e yapılan göndermeler filmde kullanılan Cumali, Keje gibi isimlerle yapılmıştır. Ayrıca “Eşkîya” öykü olarak Yılmaz Güney’in yönetmenliğini yaptığı “Seyyit Han” filmi ile büyük benzerlikler taşımaktadır. Bu filmi yönetmenin diğer filmlerinden ayıran bir başka özellik de göndermelerin veya simgelerin açık açık kullanılıyor olmasıdır. Nazım Öğretmenin çocuklarının isimleri olan Mehmet ve Piraye, Turgul filmlerindeki bütün isimler gibi özel bir amaca hizmet etmektedir.



“Gönül Yarası” Turgul’ un diğer filmleri gibi karakter çatışmalarına odaklanan bir filmidir. Emekli olduktan sonra İstanbul’ a gelen Nazım öğretmen, emekli maaşı bağlanıncaya kadar, çocukluk arkadaşının taksisinde geceleri çalışmaya başlar. Yavuz Turgul filmlerinde, daha önceleri Şener Şen ve Şevket Altuğ (Gölge Oyunu), Şener Şen ve Uğur Yücel (Muhsin Bey, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, Eşkiya) ile kurulan erkek dostluğu ilişkisi bu filmde Şener Şen ve Sümer Tilmaç arasında kurulmuştur. Bu özellik Arzu Film geleneğinden gelmektedir. Arzu Film bünyesinde çekilen filmlerde de Karagöz Hacivat ilişkisini andıran ve Geleneksel Türk Tiyatrosu’ nun özelliklerini taşıyan bu ikili karakter yapısı Kemal Sunal - Şener Şen ve İlyas Salman - Şener Şen arasında bulunmaktadır. Fakat “Gönül Yarası” nın ana çatışması Nazım ve Dünya arasında gerçekleşmektedir.



Turgul kendi filmlerinde Arzu Film' e ait örneklerde görülen ikili karakterlerin birbirleriyle olan çatışmasına dayalı yapıdan uzaklaşarak, bu yapıyı dostluğa dönüştürmüştür. Nazım' ın hayatı bir pavyon şarkıcısı olan Dünya' nın taksiye binmesi ile değişir. Filmin dramatik ağırlığı, Nazım' ın kendi yaşantısı içinde ikinci plana attıkları çocuklarının hayatı üzerine kurulmuştur. Nazım karakteri, idealist, dürüst bir öğretmen modeli çizerken, diğer taraftan Dünya' ya olan zaafı yüzünden ailesini ve sevdiklerini gözden çıkaran bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Urfa' dan kalkıp İstanbul' a gelerek düzen içinde sıkışıp kalan Eşkuya, "Gönül Yarası" nda doğunun ücra köylerinde tek başına kalmış, solcu bir öğretmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk sineması geleneğinden gelen ve günümüzde bu özelliğini hala sürdüren Yavuz Turgul bu filmde melodrama daha da yakınlaşmıştır.

Gönül Yarası filminin bir başka farklı noktası ise eleştiri noktalarının sayısının diğer filmlere oranla artmış olmasıdır. Örneğin "Muhsin Bey" de popüler kültür haline gelmiş arabeskin eleştirisi yapılırken, "Eşkuya" da meta halinem gelmiş para olgusu üzerinde durulmuş, "Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeninde" ise Türk Sinemasının 1980' li yıllarda geçirdiği evrelere eleştirel bir gözle bakılmıştır. Fakat "Gönül Yarası" filmi; kadın sorunundan Kürt meselesine, solcu kesimin, günümüzde toplumun neresinde olduğundan, eğitim neferi haline gelerek, kendi yaşantısını ve ailesini ikinci plana atmış bir çok eğitimcinin dramına kadar bir çok noktaya değinmiştir. Bu sebeplerden dolayı "Gönül Yarası", Yavuz Turgul' un diğer filmlerine göre daha kalabalık daha çok şey anlatmak isteyen bir film olarak belirlemektedir. Bu konuda Yavuz Turgul' un görüşü ise şöyledir;

“Her şey o kadar garip ki, yani bir çok sorun yok sanki hayatımızda... Televizyondaki programlar, günlük yaşantımız, alışkanlıklarımız bize öyle bir dünya varmış gibi sunuluyorki aslında her şey tam da lolipop tadındaymış gibi. Ama öyle değil. Ve ben umutsuzum, bunu bilmek beni umutsuz yapıyor. Bu yüzden filmimin ana karakterini yerden yere vuruyorum, en çok onu seviyor olmama rağmen... Film o yüzden bu kadar dert taşıyor içinde ve bu kadar çok soruna değiniyor...”⁵⁷

Filmin Sinematografik Özellikleri: “Muhsin Bey” ve “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” nde de kullanılan karakter tanıtıcı sahne bu filmde daha farklı bir şekilde kullanılmıştır. Turgul filmin ilk bölümünde Nazım’ ın karakteri, siyasi duruşu hakkında bilgi vermektedir. Sınıftaki öğretmen panosunun önünde Kürt çocuklara veda konuşması yapan Nazım’ ın arkasında bulunan panoda, Nazım Hikmet, Uğur Mumcu, Yaşar Kemal ve Atatürk resimleri bulunmaktadır. Ayrıca bu veda konuşması sahnesi filmin ilk bölümünü oluşturmaktadır. İkinci bölümde, bir pavyonda şarkı söylemek için iş ayarlamaya çalışan Dünya karakterini tanıtan yönetmen, üçüncü bölümde ise Dünya’ yı bulmaya çalışan kocası, Halil hakkında bilgi vermektedir. Bu üç kişinin yolları İstanbul’ da kesişmektedir. Yavuz Turgul’ un bu filminde, diğer filmlerinden farklı olan birçok özellik bulunmaktadır. Turgul, genellikle filmlerindeki karakter tanıtımını filmin ilk sahnelerine yerleştirir ve karakter tanıtımı ile olay örgüsü içiçe ilerler. Bu konuda, Yavuz Turgul filmleri arasında verilecek en belirgin örnek, “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” nin açılış sahnesinde görülen ayrıntı çekimleridir. Fakat “Gönül Yarası” bu açıdan farklı bir tarz içermektedir. Çünkü filmin ilk bölümünde izleyici sadece Nazım Öğretmeni tanır. Bu tanıtma ile birlikte olay örgüsü bir gelişim göstermez. Filmin bu bölümü bir çok eleştirmen tarafından olumsuz tepkiler görmüştür. Yavuz Turgul’ un ise bu konudaki görüşleri şöyledir;

⁵⁷ Yavuz Turgul ile Görüşme, 22 Mart 2005

“Filmin ilk bölümü sarkıyor, bir türlü başlamıyor film, çok uzun şeklinde çok şey yazıldı, söylendi. Şimdi iyi, başarılı bir senaryoda kişilerin tanıtımı olay örgüsünün içinde erir gider, bir bakarsın ki sen karakterlerin birçok yönünü farkında olmadan öğrenmişsin, biliyorsun artık. Bunu biliyorum, daha önceki filmlerimde de yaptım... Yapabiliyordum demek. Fakat ben bu filmde farklı bir şey yapmak istedim, Nazım’ ı tanıttım, Dünya’ yı tanıttım ve Dünya’ nın kocasını tanıttım. Üçü peşpeşe gelecekti ve bir gerginlik, bekleyiş yaratacaktı. Çok iyi olmadı evet biliyorum ama bu söylenenler, yazılanlar dolayısıyla böyle olmadı ki...”⁵⁸

Nazım öğretmenin köyü terkediş sahnelerinde kullanılan fly-cam, film boyunca teknik kullanımın en fazla öne çıktığı bölümdür. Bu kullanım, Anadolu’ nun ücra yerindeki yaşam koşulları hakkında, bölgenin coğrafi durumunun da yardımıyla bilgi verici ve dramatik bir etki yaratmıştır. Ayrıca, Halil’ in Samatya meydanında kızı Melek’ i kaçırdığı sahnede kullanılan, yavaşlatılmış kamera hareketi de öykünün gerektirdiği atmosferi yaratmaktadır. Yavuz Turgul’ un filmlerine genel olarak bakıldığında, ilk filmlerinden itibaren, özellikle aydınlatmada, “Eşkîya” dan itibaren ise kamera hareketlerinde ve efekt kullanımında da artan teknik kullanımın “Gönül Yarası” nda daha belirgin bir hal aldığı görülmektedir.

“Günümüzde çekilen Türk filmlerinde kullanılan, zaman zaman aşırıya kaçan teknolojiyi şu dönemde fazla eleştirmemek lazım. Bundan 10 yıl sonra da bu devam ediyorsa evet eleştirilmeli. Ama bu bir çocuğun eline geçmiş yeni ve çekici bir oyuncak gibi bir şey bu. Türk Sinemasının teknolojik olarak geçirdiği evreleri düşünürsek bu aşırı kullanım çok da yadırganacak bir şey değil.”⁵⁹

⁵⁸ Yavuz Turgul ile Görüşme, 22 Mart 2005

⁵⁹

Yavuz Turgul ile Görüşme, 22 Mart 2005

“Gönül Yarası” , Yavuz Turgul’ un filmleri içinde teknik imkânların en fazla kullanıldığı filmidir. Dünya’ nın, kızı Melek’ e masal anlattığı sahnede kullanılan dolunay, görsel olarak gerçeklikten uzak bir kullanımdır. Yönetmenin bu konudaki görüşü ise şu şekildedir;

“O sahnedeki dolunayı eleştiren çok kişi oldu. Ama kimse düşünmedi neden böyle diye... Eleştirmenlik zor bir iş olmalı bence ama ne yazık ki bizde çok kolay... Hiç bir yere bu konuda bir şey söylemedim. Söylemek istemedim. Düşünmeden sadece eleştiriliyor çünkü... Bu bir masal sahnesi, Dünya kızına bir masal anlatıyor. Dolunay ile yaptığımız sadece bu sahnede bir masal etkisi yaratmaktı...”⁶⁰

Filmin ana karakterlerinden biri olan Dünya’ nın, bir pavyon şarkıcısı olması filmde, müziğin aşırıya kaçan kullanımını açıklamakta ve meşrulaştırmaktadır. Yerel özelliklerden vazgeçmeyen Yavuz Turgul, filmde Neşet Ertaş, Malatyalı Fahri gibi yöresel isimlere ve onların söylediği türkülere yer vermiştir. Fakat dikkat çekici bir nokta, filmde kürtçe söylenen “Darhejiroke” (İncir Ağacısın) adlı türküdür. Dünya’ nın doğum günü olduğu için, Nazım Dünya’ yı akşam dışarı çıkarır, gittikleri yerde bir kadın kürtçe bir türkü okumaktadır. Dünya türküyü dinlerken ağlar. Nazım; “...Ne dediğini anlıyor musun?” diye sorduğunda, Dünya; “...Buna ağlamak için ne dediğini anlamak mı gerekir?” şeklinde cevap verir. Yavuz Turgul’ un, önceki filmlerinde de başvurduğu bu göndermeler, genel olarak dönemin genel özellikleri ile paralellik göstermektedir. Günümüzde en çok tartışılan sorunlardan biri olan “kürt meselesi” hakkında yönetmen kendi görüşünü bu şekilde ifade etmektedir.

“Filmde kullanılan müzikler içinde yaşadığımız coğrafya’ nın farklı özelliklerini yansıtmaktadır.”⁶¹

⁶⁰ Yavuz Turgul ile Görüşme, 22 Mart 2005

⁶¹ Yavuz Turgul ile Görüşme, 22 Mart 2005

3. 3. YAVUZ TURGUL AİLESİ

Yavuz Turgul' un filmografisine bakıldığında, bazı isimlerin hiç değişmediği göze çarpan önemli bir özelliktir. Özellikle Şener Şen, Turgul' un filmlerinin değişmeyen bir parçası haline gelmiştir. Dünya sinemasında, örnekleri çok sık görülen yönetmen ve oyuncunun sanatsal yaratım kaygılarının ortak olması durumuna (Marcello Mastroianni-Federico Fellini, Robert De Niro-Martin Scorsese gibi) örnek olarak Türk sinemasında da Şener Şen-Yavuz Turgul ortaklığı verilebilir. Arzu Film' in yarattığı oyunculardan biri olan Şener Şen, “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” nden itibaren Yavuz Turgul dışında bir yönetmen ile her hangi bir sinema filmi projesi içinde çalışmamıştır. Şener Şen' in oyunculuğunu, yan rollerden ana karaktere taşıyan sürecin içinde, Yavuz Turgul senaryolarının etkisinin olduğu görülmektedir. “Züğürt Ağa” bu durumun en belirgin örneği konumundadır. Özellikle, Yavuz Turgul kendi filmlerini çekmeye başladıktan sonra, bu yapı biraz değişime uğramıştır. Yavuz Turgul, senaryolarını Şener Şen üzerinden oluşturduktan sonra, yan rolleri yaratıp, diğer oyuncularını seçmektedir. Bu konuda Yavuz Turgul düşüncesini, şu cümle ile özetlemektedir;

“Ben onsuz bir film yapacaksam en baştan yeni bir takım kurmalıyım”.⁶²

Şener Şen ile Yavuz Turgul, “Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı” nın (Ertem Eğilmez \ 1975) çekimlerinde tanışmışlardır. Zaman içinde Şener Şen, Yavuz Turgul' un içindeki ve filmlerindeki doğulu karakterin temsilcisi konumuna gelmiştir. Yavuz Turgul, doğulu olmamasına, doğma büyüme İstanbullu olmasına rağmen, filmlerinde ağırlıklı olarak doğu motifleri yer almaktadır. Bu yapının altında, Şener Şen' in sinema yaşantısında oluşturduğu karakterlerin büyük yeri vardır. Şener Şen' in filmografisi göz önünde bulundurulduğunda, özellikle Kemal Sunal ile oynadığı filmlerde, doğulu bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. “Züğürt Ağa” ile bu karakter yapısı belirginleşmiştir. Dolayısı ile Yavuz Turgul, kendi sinemasında Şener Şen' in kendisinin de en iyi bildiği

⁶² Hürriyet Pazar, 16 Ocak 2005, s8

bu yönünü açığa çıkarmaktadır. Yavuz Turgul' un Şener Şen ile olan çalışma yaşantısı hakkındaki görüşleri şöyledir;

“75’ ten sonra Şener’ le tanıştık. Grubun içinde (Ertem Eğilmez \ Arzu Film) diğerlerine oranla gerçekten bizimle daha iyi kaynaşan, iç içe olan bir yanı vardı. O ortam içinde biz sinemayı birlikte öğrendik. Görebildiğim kadarıyla Şener çok boyutlu bir insan. Konservatuar da okumamış ki bence çok iyi yapmış. Orada bir takım kötü deneyimlerden geçmemiş, kötü edinimler edinmemiş. Kuşkusuz, eğitimin kendisiyle değil de bu eğitimin verildiği yerlerle! ... Şener’ in çok iyi bir yanı da az sayıda film çekmek istemesidir. Çünkü çok sayıda film çektiği takdirde, bu konuda velut olmayan bir ortamda, kendi kendini tekrarlama şanssızlığına da düşebilirdi. Oyuncu olarak baktığımızda Şener’ de şunu görüyorum, öyle sanıyorum tabii bunlar yanlış olabilir... Şener Şen doğuyla batıyı bir çizgiyle ayırdığımız takdirde daha doğruya yakın bir görüntü çizmekte benim gözümde”...⁶³

Yavuz Turgul için, birlikte çalışacağı oyuncuların ne denli önemli olduğu, aynı oyuncularla çalışma konusundaki tavrından da anlaşılmaktadır. Yavuz Turgul' un birlikte çalıştığı diğer oyuncuları ile ilgili görüşleri ise şöyledir;

⁶³ Türk Sinemasında Şener Şen, Giovanni Scognomillo, Kabalcı yayınevi, 1. Basım. 2005. s115,

“Kendimi onların yanında rahat hissediyorum. Ben biraz rahatsız bir insanım. Kişilerle ilişkiye zor giriyorum. Biraz paranoyakça düşünmeye başlıyorum. Başta haksız yargulamalarım da olabiliyor. Bu nedenle de sette çok rahat etmek istiyorum. Bu insanlar beni rahat ettiren insanlar. Yüksek gerilimli setler yaşıyoruz. Bu zor duygularla film yapmak kolay değildir. Bunun için de oyuncunun bu konuda çok açık olması gerekmektedir. Her türlü baskıyı içine sindirmesi ve moralini bozmadan devam ettirebilmesi gerekir. Şener Şen beni çok iyi tanıyor. Kaşımın hareketinden, kafamın içinden geçenleri anlıyor. Ayrıca set için çok ideal bir insandır. Çünkü çok neşelidir insanlara moral verir. Uğur Yücel deseniz son derece zeki, sinemayı çok seven biri ve uzun yıllardan beri arkadaşım. Şevket Altuğ arkadaşım. İşte böyle birlikte iş yapıyoruz.”⁶⁴

Yavuz Turgul, filmlerinde oyuncunun inisiyatifine hiç bir şey bırakmadan senaryonun gerektirdiği her şeyi, kendi ifade ettiği gibi oyuncudan istemektedir. Turgul’un bu konudaki titiz tutumu çalışma koşulları içindeki gerginliği arttırmaktadır. Bu konuda Yavuz Turgul şunları söylemiştir.

⁶⁴ Türk Sinemasında Şener Şen, Giovanni Scognomillo, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım, 2005, s116

“Bir filme hayat veren oyuncularlardır. Ben onlarla baştan pazarlık ediyorum ‘benim setim sert geçer’ diye... Sonuç iyi olunca kimse şikâyet etmiyor doğrusu... Zaten eğer kötü bir şey oluyorsa, kötü bir sonuç çıkıyorsa ortaya, onun sorumluluğu bendedir. Ben kendimde arıyorum hep hatayı. Eğer başarısız bir iş olmuşsa ortaya çıkan, o benim başarısızlığımıdır.”⁶⁵

Yavuz Turgul’ un filmlerinde beraber çalışmayı tercih ettiği belli başlı isimler şunlardır;

- Şener Şen (Muhsin Bey, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, Gölge Oyunu, Eşkîya, Gönül Yarası)

“Yavuz’ la ilişkim 70’ li yıllara dayanıyor. O zamandan bu zamana birbirimizi tanıyoruz ve bunun yanında bir de tarafsız gözle bakınca Yavuz o kadar deha sınırlarında dolaşan bir yaratıcı ki benzer bir kaç örnek film daha görmek isterim ama maalesef. Birlikte imza attığımız filmler genellikle başarıyı yakalamış ve bir çizginin üstünde filmler, yani “Muhsin Bey” den, “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” ne, “Eşkîya” ya kadar Türk Sinemasının çok önemli örnekleri... Tabi bunun ilk çıkış noktası, başarının ana kaynağı senaryo. Sinemada benim inandığım tek şey projedir. Bir de senaryodur. Yavuz Turgul’ da bu konuda çok özel biri. Yalnız Türkiye’ de değil dünyada da özel biri olduğuna inanıyorum. Şimdi bizde ön hazırlık çok çilelidir. Yani film başlamadan biter. Özellikle Yavuz’ un projelerinde öyledir. Yani Yavuz’ un bir filme evet demesi için en az 5–6 aylık bir geçmişi vardır o projenin. Bunun içinde 10–15 yıllıklar var. Olağanüstü bir özen gösteriyoruz yaratımına. O yüzden her şey hesaplanmıştır. Her kelime, her şey; o yüzden rastlantı olarak

⁶⁵ Yavuz Turgul ile görüşme, 22 Mart 2005

yazılmış bir şey değildir... Eşkîya için filmi çekmeden önce bir yıl oyunculuk çalışması yaptık. Dünya sinemasında da bu iş böyle yapılır.”⁶⁶

- Uğur Yücel (Muhsin Bey, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, Eşkîya)

“Okullu tiyatrocuların ortak bakışlarından biri de Türk Sinemasını ve yönetmenlerini küçümsemektir. Muhsin Bey’ in çekimlerinden önce bende onlardan biri gibi düşünüyordum. Ama Yavuz Turgul’ la karşılaşınca, onun sezgileri ve duyarlılığı beni çok şaşırttı. Benim asla kimsede görebileceğimi düşünmediğim bir yönetmenlik sezgisi olduğunu ve gücü olduğunu gördüm. Sonra bir dostluk kuruldu aramızda, ağabey-kardeş, baba-oğul düzzyine kadar geldi... O içimde var olan ama çıkartmaya cesaret edemediğim yanlarımı çok itekler. Bu güne kadar yaptığım işlerin hepsinde pozitif katkıları olmuş bir insandır... Çok dürüst bir sinema adamıdır. Sinema yapmak için düş kurar, inanılmaz analitik bir beyne sahiptir ve bir kurgu ustası, yapı ustasıdır. Bence dünyanın sayılı sinemacılarından biridir...”⁶⁷

- Sermin Hürmeriç (Muhsin Bey, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, Eşkîya)
- Şevket Altuğ (Gölge Oyunu, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni)

⁶⁶ Giovanni Scognamillo, Türk Sinemasında Şener Şen, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım 2005, s.116-117

⁶⁷ Popüler Sinema Dergisi, Eşkîya Özel Sayısı, Mayıs 1997, sayfa:63

3.4. YAVUZ TURGUL SİNEMASININ GENEL ÖZELLİKLERİ

Yavuz Turgul filmlerini dönem içinde farklı kılan özelliklerden biri, filmlerindeki karakter yapılarıdır. Türk sinemasında klişe haline gelmiş tipler yerine, gerçekçi özellikler taşıyan ve içinde buldukları dönemin etkileri doğrultusunda şekillenen karakterler yaratan Turgul sinemasının, toplum gerçeğine olan yakınlığı da bu üslup özelliğinden gelmektedir. Karakterleri sadece olay örgüsü veya çatışmalar ile betimlemekle yetinmeyen Turgul, senaryo içinde yaşayan karakterin tepkilerini, davranış yapısını ve biçimsel özelliklerini kullanarak, klişeden arınmış kendi gerçeği içinde varolan karakterler yaratmıştır.

“Senaryoların dramatik kurgularına baktığınız zaman, çatışma unsurunun elzem olan kaynaklarından birisidir nostalji. Eski ve yeninin, belli değerleri savunanlarla başka değerleri savunanların arasındaki çatışmadır bu. Dünyanın çağlar boyunca süregelen gelişimi içinde bir geride kalanlar oluyor, bir de günün koşulları içinde davrananlar oluyor. Ve bu nesiller sürekli birbirlerine giriyorlar. Bu durum da sizin öykü yaratmanıza neden oluyor. Bunu iyi ve kötü ya da zengin ve yoksul gibi koymak da mümkün. Ama bu karşıtlar olmadığı takdirde ilgile izlenebilecek bir öykü ortaya çıkmıyor.”⁶⁸

⁶⁸ Popüler Sinema Dergisi, Eşkuya Özel Sayısı, Mayıs 1997, sayfa:74

Turgul filmlerinin ana karakteri, senaryonun varolduğu dönem özelliklerine göre farklılıklar gösterse de temel olarak bir tek nokta üzerinde toplanmaktadır. Bu da değişim süreci içinde arada kalan birey yapısıdır. Turgul' un filmografisindeki bütün örneklerde farklı şekillerde varolan bu özellik, karakterlerin yaşam standartları doğrultusunda şekillenmektedir. Filmlerindeki ana karakterler, her zaman geçmişle bağlarını koparmayan, güçlü ahlaki ve insani değerlere sahip, ait oldukları dönemin son temsilcisi niteliğinde olan, yaşadıkları döneme karşı, uyum güçlüğü çeken güçlü kişiliklerdir. Filmin yapısı gereği, oluşması gereken çatışmalar karakterler üzerinden şekillendirilmektedir. Çatışma sonucunda değişim geçiren karakterler, kesin çizgilerle birbirinden ayrılmamaktadır. Bu da karakterleri gerçeğe yakınlaştıran başka bir özelliktir. Turgul' un filmografisi göz önünde bulundurulduğunda, karakterin genel özellikleri ile ilgili bir şablon çıkmaktadır. Kahraman, kahraman ile arasında geleneksel Türk seyirlik oyunundan izler taşıyan bir yapı kurulu olan yardımcı, kadın karakter, kahramanın karşısında yer alan ve koşulların yozlaştırdığı kötü karakter, kahraman ile geçmiş ve gelenek arasında bağ kuran yardımcı düşsel karakter, çatışmayı güçlendirici, temayı destekleyici yardımcı karakterler, filmler arasında kişilik değişiklikleri gösterebilirler genel olarak aynı amaçlar için kullanılmaktadırlar.

“Benim seçimim “yitip giden değerleri koruyan ve onların arkasından ağlayan bir yönetmen” tavrı gibi değerlendirildi. Oysa durum hiç de böyle değil. Ben değişimin varlığını bilen ve bu olmadan hiç bir şeyin olmayacağına inanan birisiyim. Mutlaka kuşaklar arasında belli çatışmalar olacaktır. Bir kuşak, yerini korumak için bir sonrakini kavramakta güçlük çektiği için bulunduğu yeri savunmaya başlıyor. Bir sonraki kuşak ise yol açma işlevini üstleniyor. Ve aralarında bazen bir itiş-kakış oluyor. Bu çatışma her yerde karşımıza çıkıyor ve ben bunu sinemanın temel noktalarından biri olarak görüyorum, onunla birlikte ben bir yere doğru yürümeye başlıyorum. Bir yerden bir yere gitmenin filmini yapamazsınız, bir yerden bir yere gidememenin filmini yapabilirsiniz.”⁶⁹

⁶⁹ Popüler Sinema Dergisi, Eşkıya Özel Sayısı, Mayıs 1997, sayfa:74

Yavuz Turgul, ilk filmi olan “Fahriye Abla” dışında, senaryoları da dahil olmak üzere erkek kahramanlar üzerinden olay örgüsünü kurmuştur. “Fahriye Abla” da ana karakter kadın olsa bile, filmde Mustafa karakterinin yaşadığı dram, filmin dramatik yapısını güçlendiren bir özellik olarak öne çıkmaktadır. Ataerkil bir düzen içinde gelişmekte olan yeni kuşakta, kadınlar kadar erkeklerin de ezilebileceği düşüncesini oluşturan filmde, Fahriye karakteri kadar Mustafa’ nın da, içinde yaşadığı toplumun değer yargıları altında ezildiği görülmektedir. Filmin ana karakteri olan Fahriye’ nin değişimi, bilinçlenme süreci içinde gerçekleşirken, erkek karakter olan Mustafa’ nın değişimi çatışmalar doğrultusunda gelişmektedir. Mustafa kendi babası ile yaşadığı çatışma dışında, Fahriye’ nin babası ve Fahriye ile evlenmek isteyen Cemil ile yaşadığı çatışma dahilinde karakter değişimine uğrarken, erkek egemen toplumun genel özellikleri de bu yapı içinde anlatılmıştır. Filmde ortaya çıkan önemli bir sonuç ise toplumsal değişimler sonucunda, erkek egemenliğinin yok olmaya başlamasıdır. Turgul’ un diğer filmlerinde, kadın karakterler, aşk duygusunu güçlendirici öğeler olarak kullanılmaktadırlar. “Fahriye Abla” ise bu açıdan, Yavuz Turgul’ un filmografisinde farklı bir yere sahiptir. Fahriye’ nin değişim sürecini başlatan ve erkek egemen toplumlarda güçlü kadının temsilcisi haline gelmesini tetikleyen ana çıkış noktası, Mustafa’ ya duyduğu aşktır. Fahriye’ nin geçirdiği değişim, yalnızca yaşam biçimi ile değil kıyafetleri, davranışları ve giyimi ile de vurgulanmaktadır.

Değişim dönemi içerisindeki bireyi anlatan filmler arasında, “Muhsin Bey” önemli bir örnek olarak öne çıkmaktadır. “Muhsin Bey” de Muhsin Kanadıkırık filmin ana karakteridir. Şarkıcı organizatörü olan Muhsin Bey, tek başına yaşayan, geçmişe bağlılığı olan, kendisine ve etrafındaki insanlara karşı, güçlü ahlaki değerler besleyen ve bağlantısı bulunan şarkıcılara, pavyonda şarkı söyletmemek için insanlara ve yeni düzenin yozlaşmasına direnen bir karakterdir. Yavuz Turgul, Muhsin Bey’ in geleneksel ve nostaljik yaşantısını belirtmek için, diyaloglar dışında, Muhsin Bey’ in ev yaşantısı, tavırları, kıyafetleri ve eşyaları gibi biçimsel özellikleri de kullanarak, izleyiciyi karakterin varlığına inandırmaktadır. Muhsin Bey, çiçeklerini sulayan, evinde yalnız başına alaturka müzik dinleyen, kadınlara karşı kibar ve çekingen eski bir İstanbul beyefendisi görünümü çizmektedir. Turgul filmlerinde, karakter haline gelen İstanbul, bu filmde de eskiye duyulan özlemi anlamlandırma açısından belirgindir. Bu kullanım, Muhsin Bey’ in yeni düzende İstanbul hakkındaki düşüncelerini filmde öne çıkarmaktadır. Eski müziklere ve eski müzisyenlere karşı duyduğu hayranlık ve saygı, Muhsin Bey’ in geleneksel yapısını yansıtmak açısından, önemli bir kullanımdır. Filmde, Urfa’ dan meşhur olma hayali ile gelen Ali Nazik karakteri, ana karakterin yanındaki çatışmaları güçlendirici bir yapı kurmaktadır. Ali Nazik, dürüst, fakat çıkarları doğrultusunda ise kurnaz olabilen bir karakterdir. İstanbul’ a geldikten sonra Muhsin Bey’ i bulmuş kendisine yardım etmesi için onu ikna etmek zorunda kalmıştır. Ali Nazik, kişilik özelliklerinin dışında, şivesi, giyimi ve davranışları ile ait olduğu yöre insanının perdede ki yansımasıdır. Muhsin Bey ile Ali Nazik birlikte bir mücadele verirler. Muhsin Bey’ in amacı iyi bir türkücü yetiştirmektir, Ali Nazik’ inki ise şöhret olmaktır. Arabesk karşısında direnmenin yanı sıra, gelişen alt kültürlerle karşı bir direnişi de temsil eden Muhsin Bey, sonunda yeni düzene yenik düşer. Ali Nazik ise paranın, şöhretin meta haline geldiği, farklı sınıflar açısından idealize edilmiş bir yeni insan biçimini yansıtır hale gelmiştir. Ali Nazik’ ten çok daha önce, yeni düzenin temsilcisi haline gelmiş ve moda olan arabesk kültürüne uyum sağlayarak, Muhsin Bey gibi geçim sıkıntısı çekmekten kurtulmuş olan Şakir, filmde koşulların kötü yaptığı insan karakteri olarak betimlenmektedir. Turgul filmlerinin erkek kahramanları arasındaki ilişki, orta oyunundaki tiplmeleri hatırlatmaktadır. “Muhsin” Bey filmindeki kadın karakter olan Sevda Hanım, şarkıcıdır. Bu işe başlamasına Muhsin Bey aracı olmuştur. Pavyonda da

alışıyor olsa, Sevda Hanım diğer pavyon şarkıcılarına göre, daha ahlaki özellikler taşımaktadır. Müşterilerle asla ilişkiye girmez. Muhsin Bey için, Sevda Hanım bir hanımefendidir ve ona bir hanımefendi gibi davranılması gerekmektedir. Ahlaki değerlerine sahip çıkmaya alışan Sevda Hanım, yaşadığı çevrenin etkisini de üzerinde taşımakta, pavyon kadını imajını, biçimsel özelliklerin kullanımıyla vurgulamaktadır. Turgul, filmlerinde ahlaki değerlerin savunucusu ve son temsilcisi özelliğini taşıyan ana karakterin, geçmiş ile arasında bağ kurmasını sağlayan, düşsel özellikler taşıyan yardımcı karakterler bulunmaktadır. “Muhsin Bey” de ise bu yapı, geçmişte ünlü bir ses sanatçısı olan ve huzurevinde son günlerini geçiren Afitap Hanım zerine kuruludur. Afitap Hanım, Muhsin Bey için çok önemlidir. Muhsin Bey, Afitap Hanımı ziyaretleri sırasında onunla dertleşir. Afitap Hanım konuşamaz ama bu Muhsin Bey için önemli değildir. Çünkü Muhsin Bey için, kaybolan değerlere ait son insan, Afitap Hanım’dır.

“Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” ndeki Haşmet Asilkan değişim süreci karşısında, insan çatışmalarına odaklanan bir karakter olsa da Muhsin Bey karakterinden farklıdır. Haşmet değişim karşısında direnmek yerine, ayak uydurmaya çalışmış ve filmin olay örgüsü bu çaba çerçevesinde şekillenmiştir. Geçmişte, aşk filmleri ile ün kazanmış olan Haşmet karakteri, 1980’ den sonra Türk sinema literatürüne giren “entelektüel sinema” düşüncesi karşısında, toplum odaklı filmler çekme modasına uyum sağlamaya karar vermiş, bunun için, önce dış görünüşünde değişiklikler yapmıştır. Haşmet Asilkan’ ın ayna karşısında boynuna bağladığı fular ve piposu ile dönemin yarı aydın kesimine yaptığı gönderme, biçim açısından önemli bir saptama niteliğindedir. Filmde Haşmet Asilkan’ ın geçmiş ile olan bağınyı ayakta tutan, düşsel özellikler taşıyan karakter ise, eski bir Yeşilçam emekçisi olan Nihat’ tır. Filmdeki kadın karakter olan Jeyan ise, mesleğinde yükselmek için evini çocuğunu terketmiş 1980’ lerin özgür kadın biçimini idealize etmektedir. Haşmet Asilkan’ ın parçalanmış aile yaşantısı ve çocukları ile olan iletişimi, ilk karısına olan yaklaşımı, Jeyan karakterinin özellikleri ile birleştiğinde, 1980 sonrasında geleneksel Türk aile yapısında oluşmaya başlayan dejenerasyona da dikkat çekmektedir.

Yavuz Turgul filmlerinin ana erkek karakterlerinin ortak özelliği, karakter zıtlıkları ve çekişmeler üzerine yerleştirilmiş, bir dostluk yapısı üzerine kurulu olmasıdır. “Muhsin Bey” de Muhsin ve Ali Nazik, “Gölge Oyunu” nda Abidin ve Mahmut, “Eşkiya” da ise Baran ve Cumali karakterleri, Turgul filmlerinde bu yapıyı kuran ana karakterlerdir. “Gölge Oyunu” ndaki Abidin ve Mahmut karakterleri de, Yavuz Turgul’ un diğer filmlerinde olduğu gibi, kaybolan bir geleneğin son temsilcileri niteliğindedirler. Bu karakterleri diğerlerinden ayıran özellik ise, değişim geçiren düzen içinde kaybolduklarının bilincinde olmamalarıdır. Fahriye karakteri, değişim süreci içinde bilinçlenmeyi ve gelişmeyi koşullar doğrultusunda tercih ederken, Muhsin Bey değişimin karşısında direnmiş, Haşmet Asilkan ise değişime ayak uydurmayı denemiştir. Film, ana karakterlerin zıtlıklarının doğurduğu çatışmalar üzerine kuruludur. Mahmut iyiliğin, mantığın savunucusu konumunda iken, Abidin ise kolay yoldan para kazanma peşinde koşan, güvenilmez bir karakterdedir. Fakat Turgul’ un film karakterinin genel özelliği olan, iyi ve kötü karakterlerin kesin çizgiler ile birbirinden ayrılmayan yapısı, çatışmaların artması ile birlikte Abidin karakterinin izleyici ile bağ kurmasını sağlamıştır. “Gölge Oyunu” nda Abidin ve Mahmut’ un düşsel özelliklere sahip kahramanları, yaşlı ev sahipleri, “Muhsin Bey” deki Afitap Hanım ve “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” ndeki Yeşilçam emekçisi kadar belirgin özellikler taşımasa bile geçmişin temsilcisi bir motif olarak filmde yer almakta ve filmin düşsel atmosferine uyum sağlayacak özellikler taşımaktadır. Filmin kadın karakteri Kumru ise, Mahmut ile bir aşk ilişkisi içinde sunularak, film boyunca düş mü gerçek mi ikilemini destekleyici nitelikte kullanılmıştır. Filmde, yeni düzenin acımasız temsilcisi ise parayı birincil amaç haline getirmiş olan pavyon sahibidir. Pavyon sahibinin ve Abidin’ nin amaçları ortak olsa da onları bu amaca yönelten koşullar farklı olduğu için, Abidin bütün kötü özelliklerine rağmen, yeni düzen içinde yer edinemeyen bir karakter olarak tanımlanmaktadır. Abidin ve Mahmut’ un yeni değerler sistemi içindeki kayboluşlarını kabul etmek istemeyerek, düzen değişikliğini görmezden gelen tavırlarının yanı sıra, sahnede Süleyman Demirel ve Erdal İnönü taklitleri yapmaları, değişimi hızlandıran etkenlerin farkındalığının bir göstergesidir.

Yavuz Turgul filmlerinin ortak özelliklerinden biri, karakterlerin zıtlıklarını yapılandırırken, doğulu ve batılı motiflerini belirleyici unsurlar olarak kullanmasıdır. “Muhsin Bey” de Muhsin ve Ali Nazik arasındaki bu ilişki “Eşkîya” da Baran ve Cuma Ali arasında kurulmuştur. Bu durum İstanbul’ un kozmopolit yapısı içine yerleştirilerek toplumsal yapıdaki sınıf ve kültür farklılıkları olarak da betimlenmektedir. “Eşkîya” nın ana karakteri olan Baran, sevdiği kadını bulmak için Urfa’ dan İstanbul’ a gelen doğu kültürünün temsilcisidir. Dolayısı ile geleneğin, doğu kültürünün, yiğitliğin bütün özelliklerini taşımaktadır. Erdemli eşkıya tanımlamasına giren Baran, sevgisi, ahlaki değerleri için, hayatını tehlikeye atacak kadar cesur bir karakter olarak tanımlanmaktadır. Baran’ ın İstanbul’ da tanıştığı Ali Nazik karakteri ise, özünde iyi, dürüst, fakat yaşam koşullarının şekillendirdiği karakter özellikleri taşımaktadır. Ali Nazik ile Baran arasında yaşanan dostluk ilişkisi, Turgul’ un diğer filmlerinde de olduğu gibi karakterlerin ahlaki değerlere bağlılıkları doğrultusunda, birbirleri için yaptıkları fedakarlıklar ile pekiştirilmiştir. Turgul filmlerinde, ana karakterin karşısında bulunan, çatışma noktası oluşturan, yeni düzenin temsilcisi konumundaki koşullu kötü karakter “Eşkîya” da, diğer filmlere oranla daha sert kişilik özelliklerine sahip olarak Berfo karakteri ile gösterilmektedir. Berfo, Baran’ ın sevdiği kadın olan Keje’ yi elde etmek için, Baran’ a ihanet ederek, onun hapse girmesine sebep olmuştur. “Eşkîya” da ana çatışmayı başlatan duygu aşktır. Karakterler arasındaki farkları ortaya koyan en belirgin durum ise, Baran’ ın Cuma Ali’ nin hayatı için, aşkından belirsiz bir zaman süresince vazgeçebiliyor olmasıdır. Kadın karakterler ana karakterler kadar baskın özellikler taşımasa da bir geleneğin temsilcisi özelliğinde sunuldukları için önem taşımaktadırlar. Turgul filmlerinde tamamen geçmişe ait olan karakterler ile ana karakterin kurduğu bağlantı, “Eşkîya” da Cumhuriyet Oteli sakinleri aracılığı ile sağlanmıştır. Filmin olay örgüsü aşk, ihanet, intikam kavramları etrafında şekillenmiş, dostluk, fedakârlık gibi ahlaki değerler ile desteklenmiştir. Yavuz Turgul’ un son filmi olan “Gönül Yarası” nı Nazım’ ın yaşadığı dram ikiye ayırmaktadır. Filmdeki sırasıyla birincisi Nazım öğretmenin, pavyon şarkıcısı Dünya ile aralarında kurulan ilişki sonucunda açığa çıkan dram, ikincisi ise, Nazım’ ın çocukları Piraye ve Mehmet ile olan kopuk ilişkisinin oluşturduğu dramdır. Yavuz Turgul’ un bütün filmlerinde varolan düzenin parçası haline gelmiş insan tipini bu filmde Nazım’ ın oğlu rolündeki Güven Kıraç canlandırmaktadır.

Yavuz Turgul' un filmlerinde kullandığı en belirgin özelliklerden biri de hiç konuşmayan, sessiz kadınlardır. “Muhsin Bey” de düşünler evindeki Afitap Hanım, “Gölge Oyunu” nda Kumru ve Kumru' nun annesi, “Eşkîya” da Keje, “Gölge Oyunu” nda ise Dünya' nın kızı Melek Turgul sinemasının sessiz kadınlarıdır. Her bir karakterin suskunluk sebepleri farklı olsa da temsil ettikleri özellikler Türk kadınının bastırılmış yapısını yansıtmaktadır. Bu filmler arasında “Eşkîya” daki kadın karakter olan Keje Turgul' un kadın karakterlerinde başından beri beliren kişilik özelliklerinin en yüksek noktasını oluşturmaktadır. Turgul' un filmlerinin hiç konuşmayan sessiz kadınları sessiz ve güçlü kadın motifi olarak Keje' de birleşmişlerdir. Bilinçli olarak hayata küsen ve konuşmayı reddeden kadın karakterler, filmin sonunda konuşurlar. Bu da Turgul' un filmlerinin sonuna yerleştirdiği umudu simgeleyen bir kullanımdır. Bu açıdan “Eşkîya” daki Keje ile “Gönül Yarası” ndaki Melek karakterleri birbirleriyle benzerlik taşımaktadır.

“Türk kadını o kadar bastırılmış bir yapıdaki o yüzden hep sessiz kalmış senelerce. Fakat konuşma hakkını, fırsatını elde ettiğinde o kadar çok konuşuyor ki bunun pek arası yok bizim kadınıımızda, filmlerdeki kadınlarda öyle yani, ya hiç konuşmuyorlar Keje gibi, Kumru gibi, Afitap Hanım gibi, ya da konuşmaya başladıklarında susmuyorlar, Muhsin Bey' deki Sevda Hanım gibi, ya da Haşmet Asilkan' ın eski karısı gibi... Melek ile biraz farklı konuşuyor sonunda ve daha çocuk, bir umut oluyor Muhsin' e ve Piraye' ye...”⁷⁰

⁷⁰ Yavuz Turgul ile Görüşme, 22 Mart 2005

Sinema dilinin oluşmasını sağlayan dramatik yapı, izleyicinin filmle bir bağ kurup filmin kahramanı veya kahramanları ile özdeşleşme yaşaması temelli bir gelişim çizgisi göstererek olayların birbirine neden-sonuç ilişkisi içinde bağlı olduğu organik büyüme temeline dayalı bir yapıdır.

Yavuz Turgul sinemasının genel anlatı yapısı, neden sonuç ilişkisi içinde olayların evrimsel bir oluşum bütünlüğü içerisine yerleşmektedir. “Fahriye Abla” dan “Gönül Yarası” na kadar, bütün filmlerinde dramatik yapı, karakterler üzerinden kurulmuş, izleyicinin ana karakterle bağ kurması sağlanmıştır. Turgul’ un filmografisi içerisinde anlatı yapısı bakımından diğer filmler arasında farklı bir yerde duran “Gölge Oyunu” nda ise, dramatik yapının farklı bir kullanımı görülmektedir. Filmin mistik ve masalsı yapısına uygun, bir anlatı tarzı kullanılmıştır. “Gölge Oyunu” nun kadın karakteri Kumru, Turgul sinemasının kadın karakterlerinin genel özelliklerini taşımasının dışında, sessizliği ve doğa üstü güçleri ile, filmin masalsı yapısını da kuvvetlendirmektedir. Filmin olay örgüsü dramatik yapı çerçevesinde bir gelişim gösterse de, filmde bütün hikâyenin bir anlatıcı tarafından izleyiciye aktarılması, sıçramalı anlatımın bir özelliğidir. Anlatıcının karakter hakkında izleyiciye bilgi vermesi ve film süresi boyunca araya girmesi, filmin sıçramalı bir eğri üzerinde ilerlemesini sağlamaktadır. “Gölge Oyunu” nda anlatıcı görevini Abidin ile Mahmut’ un çalıştıkları pavyonun saz heyeti üstlenmiştir. Filmin genel yapısına uygun olarak, saz heyetinin içinde bulunduğu mekânlar da dekor ve ışık kullanımı yardımı ile gerçeklikle ilişkisi kesilmiş sinemasal mekânlar olarak tanımlanmaktadır.

Dramatik yapıyı oluşturan karakterler, filmsel zaman, filmsel mekân gibi öğeler dışında, ana olayı destekleyici nitelikte kullanılan yan hikâyeler de, dramatik yapıyı zenginleştirici unsurlar olarak, Turgul Sinemasının genel yapısı içinde önemli bir yere sahiptir. “Fahriye Abla” da mahalledeki kadınlar arasında geçen dayanışma, “Muhsin Bey” de Muhsin karakteri ile Sevda Hanım ya da Şakir karakterleri arasındaki ilişki, “Gölge Oyunu” nda Abidin ve Mahmut’ un ev sahibeleri ile olan ilişkileri, “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” nde Haşmet ile eski eşi arasındaki ilişki, “Eşkıya” da Baran ile Demircan karakteri arasındaki ilişki ana hikâyeyi destekleyici nitelikler taşıyan yan olaylardır.

Yavuz Turgul’ un Türk Sinemasının genel özellikleri hakkındaki düşünceleri ise şu şekildedir;

“Dünü iki aşamada düşünebiliriz; bunlardan ilki halk sineması; halkla bütünleşen tek sanat sinemadır gözüyle bakan bir dönem vardı. Bu dönem 50’ ler, 60’ ların sonu, fakat daha sonra değişik nedenlerden dolayı seyircinin kaçıp gittiği bir dönem var. Televizyona gidiyor. Videoya gidiyor. Bir takım krizler yaşanıyor. Ve dünü içinde de o seyirciyle büyük işbirliği kurulduğu dönemlerde de bir sektör olma özelliği maalesef yaratamadı. Sermaye, üretim ve pazarlama gibi ve buna benzer kendisini sanayi yapan unsurları bünyesinde barındırmadığı için bu konuda yeterli ve bilgili kişiler işin içinde olmadığı için bu güzel dönem geçti gitti. Ardından bir çöküş yaşandı. Çöküşün ardından da bireysel yönetmen ve yapımcı dönemi başladı. Bu dönemde gerek Kültür Bakanlığı olsun, gerek değişik noktalardan sermayeyi sermayeyi oluşturan yardımları alabildiler. Bu yardımlarla seyirciyle bağ iyice koparılmış oldu. Yani “Bir yerlerden para buluyorum, o parayla bu filmi yapıyorum; bu filmi yaptığuma göre kendi dünya görüşümü ve kendi sanat anlayışımı ortaya koyarım.” Şekinde bir dönem yaşandı. 85–90 yılları gibi. Dünün son dönemlerinde, buna bu günler dersek, sinema iyice sessiz kaldı. Sinema seyircisi yok oldu. Karanlıklar içindeki, pis

kokular içindeki sinema salonları yapayalnız kaliverdi. Derken Amerikan filmleri Türkiye’ de gösterilmeye başlandıktan sonra sinemalar yeniden canlandı. Bazı Türk filmleri “bende varım” demeye başladı. Arabesk olsun, Amerikalı olsun, İstanbul Kanatlarımın Altında olsun, “seyirci tamamen kaçır halde değilmiş; demek ki bazı filmler yapılırsa seyirci itibar ediyormuş” dedirten aşağı yukarı bugünler diyebileceğimiz bir dönem başladı. Özellikle bazı filmler çok iş yaptı ve yapımcısına para kazandırdı. Bu kazanılan para başkalarının iştahını açtı. Böylece tekrar seyircili, Post Yeşilçam dönemi diyebileceğimiz dönem başladı. Bu seyircili film yapma dönemiyle eş zamanda sinema sanatına yakışır filmler yapma isteğinde olanlar bir arada yürümeye başladılar. Bu bence iyi bir dönem...”⁷¹

⁷¹ Klavuz, Ocak 2004, sayı:10, syf.36,37

FİLM ADI	YAPIM YILI	İZLEYİCİ SAYISI
FAHRİYE ABLA	1984	_____
MUHSİN BEY*	1987	_____
AŞK FİMLERİNİN UNUTULMAZ YÖNETMENİ*	1990	150.000
GÖLGE OYUNU	1992	10.200
EŞKIYA	1995	2.572.287
GÖNÜL YARASI	2005	874.897

□ “Muhsin Bey” in yapımcısı ve Umut Film’ in sahibi olan Abdurrahman Keskiner, kendisi ile yapılan 18.07.2005 tarihli görüşmede, filmin izleyici sayısı bilgilerinin tutulmadığını, filmde zarar ettiklerini, filmin 900.000 reklam harcamasının ancak 700.000 lirasının geri döndüğünü ama filmin televizyon getirisinin çok olduğunu belirtmiştir.
*“Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” nin izleyici bilgileri yapım şirketi veya işletmesi tarafından filmin tutulmadığı için Yavuz Turgul 150.000 rakamını tahmini olarak vermiştir.

□

4. SONUÇ

Başlangıcından günümüze kadar Türk sineması toplumsal düzen değişiklikleri paralelinde değişime uğramış, bu değişimler sonucunda farklı dönemlere ait anlatım kalıpları, modalar, üslup farklılıkları gelişmiştir. Türk Sinemasının geçirdiği evreler göz önünde bulundurulduğunda, kendi geleneğinin oluşmasını sağlayan etkenlerin, seyirci beğenileri ve ekonomik koşullar doğrultusunda şekillenen, Türk Sinemasının kendine özgü yapısı, hepsinden önemlisi ise 1950'lerden başlayarak, üretim yapan sinemacıların bireysel bir yaklaşım yerine ortak bir toplumsal bakış açısı ile hareket etmeleri olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Özellikle, 1980 sonrasında sosyal yapıda baş gösteren hızlı değişime paralel olarak Türk sineması da şekil değiştirmiş, Türk Sinemasının kendisine has üretim yapısının bozulmasıyla birlikte, bu dönemde belirginleşmeye başlayan yeni üslup arayışları ve farklı üretim tarzları, bireysel sinema örnekleri izleyici-sinema ilişkisini koparmış, çoğunluğunu kadınların, dolayısıyla ailelerin oluşturduğu izleyici kitlesinin, sinema salonlarından uzaklaşıp evlerine çekilmesine ve Türk Sineması örneklerini televizyondan izlemesine sebep olmuştur. Böylece, bu yıllarda izleyicisiz bir sinema meydana gelmiştir. Yavuz Turgul' un, seyirci-sinema ilişkilerinin yok olduğu bu dönem içerisinde, izleyici beğenileri ve istekleri doğrultusunda hareket eden tavrı ve kişisel sinema dilinin özellikleri açısından, Türk Sineması geleneğinin devamı olarak nitelendirilebilecek film örnekleri verdiği görülmektedir. Fakat her ne kadar Turgul' un dramatik yapıdan ve Türk sinemasının genel özelliklerinden uzaklaşmadığı filmleri, dönem içinde büyük kitlelere ulaşmış da olsa, izleyici oranları göz önünde bulundurulduğunda, salonlardan uzaklaşan sinema izleyicisinin, filmlerle eskisi kadar yakınlık kurmadığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Çünkü Turgul' un ilk filmi olan ve izleyicinin sinema salonlarından uzaklaştığı bir dönemde gösterime giren "Fahriye Abla" (1984), sadece iki hafta gösterimde kalmış fakat, 21.100.000 Türk Lirası hasılat sağlamıştır. 1995 yılında ise sinemadan uzaklaşan seyirciyi tekrar salonlara çeken bir film olan "Eşkîya" (1995), 2.572.287 izleyici sayısı ile sınırlı kalmıştır. Bu durumun temel sebebi ise, değişen toplum yapısına paralel olarak farklılaşan izleyici profilidir.

Yavuz Turgul' un sinema hayatı göz önünde bulundurulduğunda, senaryoculuk döneminde, daha sonra gelişecek olan üslubuna ait ipuçları görülse de daha çok senaryonun yapısal olarak çözülmesine ilişkin bir süreç geçirdiği ortaya çıkmaktadır. İlk yönetmenlik deneyimi olan “Fahriye Abla” ile başlayan süreçten itibaren ise, özellikle 1980' den sonra hız kazanan değişimin toplum yapısındaki ve bireyler üzerindeki etkilerinin, Yavuz Turgul sinemasının genel özelliği olduğu görülmektedir. Yavuz Turgul, öykülerini oluştururken kuşaklar arası farklılıklara bağlı olarak yarattığı karakter çatışmalarını kullanarak, filmlerindeki trajediyi birey üzerinden kurmakta, bunu yaparken, bireyin trajedisinin sebepleri olarak toplumsal değişimi göstermektedir. Bu sebeple Yavuz Turgul, filmlerinde Türkiye' nin geçirdiği dönemlerde yaşadığı sorunlara ilişkin, önemli ve belirgin saptamalarda bulunmakta, 1980' li yıllarda toplum yapısına yerleşen bireycilik anlayışı, Turgul' un filmlerinde sıkça dile getirilen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yapıyı pekiştirmek için ise eski-yeni, doğu-batı, geleneksel-modern karşıtlıklarını da sıkça kullandığı görülmektedir. “Fahriye Abla” dan başlayarak “Gönül Yarası” na kadar bütün filmlerinde birey üzerinden yola çıkarak toplumsal değişimi anlatan Turgul, özellikle “Muhsin Bey”, “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni”, “Eşkiya” da geçmişe duyulan özlem duygusunu vurgulamış, yükselişte olan maddi değer tutkunluğuna karşın, manevi değerlere olan bağlılığı ağır basan karakterler oluşturmuştur. Bütün bu özelliklerin dışında, Turgul' un filmlerinde yarattığı karakterlerin, toplumun bir parçası olması ve gündelik hayatta karşılaşılabileceğimiz kişilik özelliklerine sahip olmaları, sinema izleyicisinin Turgul' un filmleri ile bağ kurmasını sağlamaktadır. Çünkü Turgul, Türk Sinemasının karakter yapısını filmlerinde döneme göre yeniden şekillendirerek, model olarak kullanmaktadır. Dolayısıyla Turgul' un oluşturduğu karakter yapısının, Türk Sineması geleneğinin oluşum sürecinde toplum ile bütünleşen film örneklerindeki karakter yapıları ile aynı özelliklere sahip olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu sebeplerden dolayı Turgul' un Türk Sineması geleneğinin en temel özelliklerini kişisel üslubu ile birleştirerek bu geleneği günümüze taşıdığı sonucu ortaya çıkmaktadır.

Yavuz Turgul filmleri, neden-sonuç ilişkisi içinde gelişmektedir. Karakter çatışmalarına dayalı yapı, yan olaylarla desteklenmekte, güldürü unsuru filmin ritmini

ayakta tutan bir etken olarak kullanılmaktadır. Turgul' un filmlerinde kullandığı mekânlar, karakterlerin kişisel özelliklerini güçlendirmekte, çekim ölçekleri, kamera açıları, kamera hareketleri, aydınlatma ve sahne düzenlemesi, Türk sineması izleyicisinin alışkın olduğu klasik anlatı özellikleri çerçevesi içinde yer almaktadır. Yavuz Turgul filmlerinde ses ve müziğin kullanımı da önemlidir. Filmlerinde kullanılan müziğin yerel özellikler taşıması Yavuz Turgul' un yerel öğelerin kullanımı ile ilgili yaklaşımını desteklemekte, filmlerin genel yapısıyla uyum sağlamaktadır. “Fahriye Abla” nın finali ve “Gönül Yarası” nın giriş bölümünün uzunluğu dışında, filmlerin genelinde kurgu, olayların akışı doğrultusunda, izleyicinin kafasında soru işareti bırakmayacak nitelikte akıcıdır.

Yavuz Turgul' un filmleri içerisinde “Gölge Oyunu” dramatik anlatımın özelliklerinden uzak olması sebebiyle fark yaratmaktadır. Film, geleneksel Türk Sineması anlatı kalıplarına alışkın olan izleyicinin yabancılaştığı ve yakınlık kuramadığı bir filmidir. Çünkü Turgul bu filmde, toplumsal bakış açısından uzaklaşıp kişisel beğeni ve ilgi alanlarına eğilmiş, topluma ait olmayan karakter yapıları oluşturmuş ve bunun sonucunda, seyirci beğenileri geri planda kalmıştır. Bu yüzden film, sinema-seyirci ilişkisini oluşturması açısından yetersizdir. “Gölge Oyunu” nun anlatım dilindeki kadar belirgin olmasa da Turgul' un son filmi olan “Gönül Yarası” nda da buna benzer bir durum görülmektedir. “Gönül Yarası” Turgul' un diğer filmlerine göre, toplum bilincinden uzaklaşıp bireysel eleştirilere daha fazla yer verdiği bir filmidir. Bu yüzden film, geniş kitlelere ulaşmak yerine ancak belirli konularda birikim oluşturmuş bir seyirci kitlesine ulaşabilmiştir. Buradan çıkan sonuç ise, Turgul' un Türk Sineması geleneğini oluşturan özelliklerden uzaklaşıp, bireysel bir bakış açısı ile sinema yaptığında sinema–izleyici ilişkisini geniş kitleler yerine, ancak belirli çevreler ile kurabildiğidir. “Fahriye Abla”, “Muhsin Bey”, “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni”, “Eşkıya” filmlerinde ise Türk Sinemasına ait özelliklere bağlı kaldığı için, seyirci-sinema ilişkisini kurabildiği sonucu ortaya çıkmaktadır.

1980 sonrasında oluşan kültürel değişim, Yavuz Turgul filmlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Toplumsal yapıdaki çözümler, özellikle 1980 sonrasında dünyada da egemen olan liberal söylemin Türkiye’ de merkez sağ olarak şekillenmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu yapı içerisinde Yavuz Turgul, geçmiş ile gelecek arasında kalmış, geçiş dönemini anlatan karakterler yardımıyla, geçmişe duyulan özlemi sinema gibi güçlü bir etkileşim yolu ile anlatmıştır. Filmlerinde, değişim nedeniyle oluşan yozlaşmaya karşı takındığı eleştirel bakış açısı, Yavuz Turgul’ un Türk sineması içindeki yerinin saptaması bakımından önemli olmuştur. Yavuz Turgul, filmlerinde ki karakterler, ele aldığı konular, sistem eleştirileri ve bütün bu özelliklerinin dışında Türk sineması geleneğine bağlı ve izleyici beğenisini genel olarak önemseyen tavrı ile günümüzde Türk sineması geleneğini yaşatan bir yönetmen olarak öne çıkmaktadır.

5. EKLER

5.1. SENARYOLAR

5.1.1. 1976 TOSUN PAŞA

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Kriton İlyadis

Oyuncular: Kemal Sunal, Müjde Ar, Şener Şen, Akil Öztuna, Adile Naşit

Yapımcı: Ertem Eğilmez

Yapım: Arzu Film

Eser: Nazım Hikmet Ran

5.1.2. 1978 SULTAN

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Erdoğan Engin

Oyuncular: Türkan Şoray, Bulut Aras, Adile Naşit, Şener Şen, İhsan Yüce

Yapımcı: Ertem Eğilmez

Yapım: Arzu Film

5.1.3. 1979 ERKEK GÜZELİ SEFİL BİLO

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Oyuncular: İlyas Salman, Şener Şen, Münir Özkul, Adile Naşit

Yapımcı: Ertem Eğilmez

Yapım: Arzu Film

5.1.4. 1980 BANKER BİLO

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

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

Yapımcı: Ertem Eğilmez

Yapım: Arzu Film

5.1.5. 1981 DAVARO

Yönetmen: Kartal Tıpet

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop

Oyuncular: Kemal Sunal, Pembe Mutlu, Şener Şen, Adile Naşit, Ayşen Gruda

Yapımcı: Yalçın Başaran

Yapım: Başaran Film

5.1.6. 1981 HABABAM SINIFI GÜLE GÜLE

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Oyuncular: İlyas Salman, Mehmet Ali Erbil, Adile Naşit, Ayşen Gruda, Savaş Dinçel

Yapımcı: Ertem Eğilmez

Yapım: Arzu Film

5.1.7. 1982 ÇİÇEK ABBAS

Yönetmen: Sinan Çetin

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Sertaç Karan

Oyuncular: İlyas Salman, Pembe Mutlu, Şener Şen, Ayşen Gruda, Ahmet Mekin

Yapımcı: Engin Karadağ

Yapım: Kök Film

5.1.8. 1982 İFFET

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Oyuncular: Müjde Ar, Faruk Peker, Savaş Başar, Ergun Uçucu, Damla Coşkunoğlu

Yapımcı: Ferit Turgut

Yapım: Uzman Film

5.1.9. 1983 AİLE KADINI

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Oyuncular: Müjde Ar, Savaş Başar, Muhteşem Demirağ, Hülya Yiğitalp, Sönmez Atasoy

Yapımcı: Ferit Turgut

Yapım: Uzman Film

5.1.10. 1983 ŞEKERPARE

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Oyuncular: İlyas Salman, Yaprak Özdemiroğlu, Şener Şen, Ayşen Gruda, Neriman Köksal

Yapımcı: Ertem Eğilmez

Yapım: Arzu Film

5.1.11. 1985 ZÜĞÜRT AĞA

Yönetmen: Nesli Çölgeçen

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Selçuk Taylaner

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

Yapımcı: Kadri Yurdatap

Yapım: Mine Film

Eser: Osman Şahin

5.2. ÖDÜLLER

19. Antalya Altın Portakal Film Festivali, En İyi Senaryo Ödülü, 1982 – Çiçek Abbas
23. Antalya Film Festivali, En İyi Senaryo Ödülü, 1986 – Züğürt Ağa
24. Antalya Film Festivali, En İyi Senaryo Ödülü, 1987 – Muhsin Bey
24. Antalya Film Festivali, En İyi Film Ödülü, 1987 – Muhsin Bey
24. Antalya Film Festivali, En İyi Erkek Oyuncu Ödülü, 1987 – Muhsin Bey (Şener Şen)
24. Antalya Film Festivali, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü, 1987 – Muhsin Bey (Uğur Yücel)
24. Antalya Film Festivali, En İyi Özgün Müzik Ödülü, 1987 – Muhsin Bey
- Kültür Bakanlığı Başarı Ödülü, 1987 – Muhsin Bey
- İstanbul Film Festivali, Jüri Özel Ödülü, 1988 – Muhsin Bey
36. San Sebastian Film Festivali, Jüri Özel Ödülü, 1988 – Muhsin Bey
- Sinema Yazarları Derneği, En İyi Senaryo Ödülü, 1993 – Gölge Oyunu
- Sinema Yazarları Derneği, En İyi Film Ödülü, 1993 – Gölge Oyunu
30. Antalya Film Festivali, En İyi Senaryo Ödülü, 1993 – Gölge Oyunu
30. Antalya Film Festivali, En İyi İkinci Film Ödülü, 1993 – Gölge Oyunu

İspanya, Valencia Film Festivali, En İyi Oyuncu Ödülü, 1997 – Eşkİya

Fransa, Bastia Film Festivali, Eleştİrmenlerin Seçtiği En İyi Film Ödülü, 1997 – Eşkİya

Portekiz, Toria Film Festivali, En İyi Film Ödülü, 1997 – Eşkİya

Sinema Yazarları Derneği, En İyi Film Ödülü, 1997 – Eşkİya

Sinema Yazarları Derneği, En İyi Senaryo Ödülü, 1997 - Eşkİya

Sinema Yazarları Derneği, En İyi Film Müziği Ödülü, 1997 - Eşkİya

Sinema Yazarları Derneği, En İyi Yardımcı Oyuncu Ödülü, 1997 – Eşkİya (Uğur Yücel)

Antalya Film Festivali, Özel Ödülü, 1997 – Eşkİya

NTV Televizyonu, En İyi Film Ödülü, 1997 - Eşkİya

NTV Televizyonu, En İyi Yönetmen Ödülü, 1997 - Eşkİya

NTV Televizyonu, En İyi Oyuncu Ödülü, 1997 – Eşkİya

Birsad, En İyi Film Ödülü, 1997 – Eşkİya

“EŞKIYA”filminin katıldığı festivaller

Kanada, Montreal Film Festivali, 1997

İsveç, Umea Film Festivali, 1997

Çin, Shanghai Film Festivali, Panorama Bölümü, 1997

Hindistan, Cinemaya Film Festivali, 1997

Norveç, Oslo Film Festivali, 1997

Arjantin, Mar Del Plata Film Festivali, 1997

Strazburg,(Odyssee sineması) Türk Sineması Gösterileri, 1997

İngiltere, Londra, Rio Sineması Türk Filmleri Haftası, 1997

İstanbul Film Festivali Özel Gösterimi, 1997

Antalya Film Festivali Açılış Filmi, 1997

6. KAYNAKLAR

a-Arşiv

MSGSÜ STM Arşivi ve Film Kütüphanesi

b-Kitaplar

- ABİSEL, Nilgün (1994), **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, İmge Kitabevi, Ankara
- AKAD, Ö.Lütfi (2004), **Işıklı Karanlık Arasında**, Kültür Yayınları, İstanbul
- AKÇURA, Gökhan (1995), **Aile Boyu Sinema**, YKY, İstanbul
- AKŞİN, Sina vd. (1992), **Türkiye Tarihi** c.4, İstanbul, YKY
- DANALY, Merih (2002), “70’lerden 80’lere Türk Sinemasında Politik Söylem”,
www.okuyanus.com.tr
- DORSAY, Atilla (1989), **Sinemamızın Umut Yılları: 1970–1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**, İstanbul, İnkılâp
- DORSAY, Atilla (1995), **12 Eylül Yılları Ve Sinemamız: 160 Filmle 1980–90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**, İstanbul, İnkılâp
- EVREN, Burçak (1990), **Türk Sinemasında Yeni Konular**, İstanbul, Broy
- GIOVANNI, Scognamillo (1998), **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalcı
- GIOVANNI Scognamillo (2005), **Türk Sinemasında Şener Şen**, İstanbul: Kabalcı
- GÜÇHAN, Gülseren (1992), **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması: Kente Göç Eden İnsanların Türk Sinemasında Değişen Profili**, Ankara: İmge
- HANÇERLİOĞLU, Orhan (1986) “**Toplumbilim Sözlüğü**”, İstanbul: Remzi Kitabevi, s.150,151
- IŞIK, Oğuz (1997), “1980 Sonrası Türkiye’ de Kent Ve Kentleşme”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, İstanbul: İletişim, s.780–801
- KALKAN, Faruk (1992), **Sinema Toplumbilimi: Türk Sineması Üzerine Bir Deneme**, İzmir, Tümer Ajans
- ONARAN, Alim Şerif (1997), **Lütfi Ömer Akad Sineması**, E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını: İzmir

OSKAY, Ünsal (1996), “Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entelektüellik Tartışması”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, S.Murat Dinçer (der.), Ankara: Doruk

ÖZBEK, Meral (2002), “**Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**”, İstanbul, İletişim

ÖZGÜÇ, Agâh, (1998), **Türk Filmleri Sözlüğü 2**, Sesam Yayınları, İstanbul

REFİĞ, Halit (1971), **Ulusal Sinema Kavgası**, Hareket Yayınları, İstanbul

ŞEKEROĞLU, Sami, Haremde **Dört Kadın**, Turk Film Arşivi Senaryo Dizisi, s.4,5

ŞENER, Erman (1970), **Yeşilçam ve Türk Sineması**, Kamera Yayınları, İstanbul.

TANER, Nuri (1988), **Masal Araştırmaları 1**, Koza Yayınları, İstanbul

TÜRK, İbrahim, (2001), Halit Refiğ – **Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul

TÜRKSAK Sinema Yıllığı (1994), “Gölge Oyunu”, **Türksak Sinema Yıllığı 93\94**, sayı:3, s.89–92

TÜRKSAK Sinema Yıllığı (1998), “Yavuz Turgul”, **Türksak Sinema Yıllığı 97\98**, sayı:5, s.87–88

c-Makale ve Basılı Söyleşiler

AKDEMİR, Gamze (2002), “Doğu Kültürünün İnsanıym”, **Cumhuriyet**, 21 Nisan 2002, s.14

ALAM, Mithat (2002), Film Üzerine Panel Ve Söyleşiler, s.122–155, İstanbul

ARNA, Sibel (2005), “Yavuz Turgul”, **Hürriyet**, 16 Ocak, s.8

AYÇA, Engin (1979), “Canım Kardeşim”, Yedinci Sanat, s.3

AYÇA, Engin (1985), “Türk Sinemasının Kimliği”, **Videosinema**, 9,Mart: 82–83

AYÇA, Engin (1985), “Fahriye Abla”, **Videosinema**, 7, Ocak:17

BARAN, Tamer – Yazıcıoğlu, Kaan (1994), “Asıl Sorun Seyirci Sayısının Düşük Olması...” **Antrakt**, 35, Ağustos:13–20

BARAN, Tamer (1984), “Eşkiya Bize Bizi Anımsatıyor” **Antrakt**, Mayıs 1997, s.22–25

BELGE, Murat, Tarihten Güncelliğe, a.g.k, s.414

BOX OFFICE (1985), **Film Market**, sayı: 32, s:4

- CENGİZKAN, Ali (2001), “Yavuz Turgul İle Sokaklar, Meydanlar, Setler ve Kadrajlar Üzerine Söyleşi”, **21. Mimarlık Kültürü Dergisi**, Mayıs-Haziran 2001, sayı:8, s.28–38
- ÇAPAN, Sungu (1996), “Eşkıya Ölünce Yıldız Kayarmış”, **Cumhuriyet**, 6 Aralık 1996, s.15.
- ÇUBUKÇU, Aydın (1993), **Evrensel Kültür**, s.27
- DEMİRAY, M. Güner (1988), “Türk Halk Masalları Üzerine”, **Masal Araştırmaları 1**, 173-181
- DEMİRAY, Emine (1990), “Muhsin Bey Filminin Propp’ un İşlevleri Açısından İncelenmesi”, **Kurgu Dergisi**, sayı:7, s.263–278
- DİRLİK, Mutlu (2004), Post-Yeşilçam Dönemi Başladı, **Klavuz**, s.10, syf.35
- DORSAY, Atilla (1988), “Muhsin Bey’ in Önlenemez Biçimde Yıkılan Dünyası” **Cumhuriyet**, 27 Nisan 1988, s.4.
- ERKAN, Aktuğ (2005), “Kendini Fazla Özletmeyecek”, **Radikal**, sayı:3015, s.21
- GÖREN, Şerif (1980), Almanya’ daki İşçilerimizin Sürekli Ertelenen Yaşamlarını Anlatmak İstedim, **Aydınlık**, s.12
- GÜÇHAN, Gülseren (1989), “Popüler Kültürün Sinemaya Yansıması: Muhsin Bey” **Kurgu Dergisi**, sayı:6, s.91–107
- GÜÇHAN, Gülseren (1993), “Sinema Toplum İlişkileri”, **Kurgu Dergisi**, sayı:12, s.51–71
- GÜRMENT, Pınar (2001) “Yavuz Turgul’dan Sinema Dersleri”, **Sinema**, Ekim 2001, S.92.97
- KIRAÇ, Rıza (1997), “Yavuz Turgul Sinemasında Geçiş Dönemi İnsanları”, **Klaket**, sayı:5, s.50–52
- KIRAÇ, Rıza (1997), “90’lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış, Bölüm–1”, **25.Kare**, sayı:30, s.12–17
- KOZAKLI, S.T. ve ÖZKAZANÇ Alev (1997), “1980’ lerde Gündelik yaşam”, **Mürekkep**, sayı:8, s.41–49
- MAKTAV, Hilmi (2000), “Türk Sinemasında 12 Eylül”, **Birikim**, sayı: 138, s 79–84
- ÖNGÖREN, Mahmut Tali (1984), Türk Sinemasında Kadın Ve Cinsellik”, **Videosinema**, s:5, syf: 59

ÖZTÜRK, S.Ruken, Nilgün Tural (2001), “Sinemada Kadın Karakterlerin Sessizliği: Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir mi?”, **İletişim**, sayı: 10, s.101–126

ÖZTÜRK, Serhat (1990), “Yeşilçam’ ı Yeşilçam Yapanların Öyküsü”, **Güneş**, 14 Şubat 1990, s.11

POPÜLER SİNEMA DERGİSİ (1997), Eşkıya Özel Sayısı,

SANCAR, Nuray (1993), “Kadın Filmleri ya da Meryem’ den Aygül’ e Bir Arpa Yolu Boy”, **Evrensel Kültür**, sayı: 21, s. 30–33

ULUYAĞCI, Canan (1973), “Türk Sinemasında Güldürü”, **Kurgu Dergisi**, 14: 89–95

VARDAN, Uğur (2005), “Bu Yara Kolay Kapanmaz”, **Radikal**, 7 Ocak, s.22

VİDEOMARKET (1983), Sinema İçin Yazarlar, Yavuz Turgul, s.19

VİDEOSİNEMA (1984), “Senaryo Yazarlığından Yönetmenliğe Yavuz Turgul”, **Videosinema**, sayı:6, Aralık, 1984, s.91–93

YASALAR Turgut (1993) “Gölge Oyunu”, **Antrakt**, sayı:16, s.46–49

d-Tezler

ÇAĞLAYAN, Tahir Alper (2004), “**Türk Sinemasında Sinema-Seyirci Etkileşimi ve Seyirci Profili**”, yayınlanmamış doktora tezi, MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

DURUEL, Senem (2002), “**Sinema Tarih İlişkileri ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış**”, yayınlanmamış doktora tezi, MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ERKILIÇ, Hakan (2003), “**Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri**”, yayınlanmamış doktora tezi, MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

HIDIROĞLU, İrfan (2002), “**Ertem Eğilmez Sineması**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

KORKMAZ, Asiye (1997), “**Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar İle Bunların Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Sonuçları**”,yayınlanmamış doktora tezi, MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÖZDEMİR, İlker (1999), “**Ulusal Sinema Düşüncesinin Politik, Toplumsal, Bilimsel, Edebi Yönleri ve Bu Düşüncenin Türk Sinemasına Etkileri (1965–1971)**”, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, MSGSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, istanbul.

YÜKSEL, S.Evren (2003), “**Yavuz Turgul Sineması**” yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

e- Belgeseller

ŞEKEROĞLU, Sami (1985-1987), **Türk Sinema Tarihi Belgeseli**, 20 Bölüm, MSGSÜ Sinema-TV Merkezi

f- Röportajlar

Duygu Sağıroğlu, 28 Şubat 2005

Yavuz Turgul, 22 Mart 2005

ÖZGEÇMİŞ

1979 yılında Ankara’ da doğdu. İlk ve Orta öğrenimini Erzurum, lise öğrenimini Kayseri’ de tamamladı. 2001 yılında Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Tv Bölümünden mezun oldu. 2002 yılından beri Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema Tv Bölümünde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.