

**T.C**  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SOSYOLOJİ ANA BİLİM DALI**

**YAVUZ TURGUL SİNEMASININ TÜRK**  
**MODERNLEŞMESİNDEKİ YERİ**

**Adem Üstün ÇATALBAŞ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman**

**Yrd. Doç. Dr. Mahmut Hakkı AKIN**

**Konya – 2012**

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ .....	v
ÖZET .....	ix
ABSTRACT .....	x
GİRİŞ .....	1
BİRİNCİ BÖLÜM: MÜPHEMLİK SARMALINDA HAYAT .....	4
1.1. MODERNİZMİN KISA TARİHİ .....	4
1.2. SANATIN MÜPHEMLİĞİ VE OLUMSALLIĞI .....	7
İKİNCİ BÖLÜM: TÜRK MODERNLEŞMESİ .....	10
2.1. TOPLUMSUZ MODERNİZM ya da JAKOBENİZM .....	10
2.2. SOSYOLOJİK ARKA PLAN .....	12
2.3. YARALI BİLİNÇ .....	16
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: METODOLOJİ .....	19
3.1. MODERN BİLİM PRATİĞİ VE SOSYAL BİLİMLER .....	19
3.2. SOSYOLOJİK YORUM PRATİĞİ .....	25
3.3.3 SİNEMA ÜZERİNE SOSYOLOJİK DÜŞÜNMEK .....	27
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: YAVUZ TURGUL SİNEMASI .....	28
4.1. YAVUZ TURGUL SİNEMASINDA MODERNİZM .....	28
4.2. TURGUL'UN TÜRK MODERNLEŞMESİNDEKİ YERİ .....	34
4.3. FİLMLEİN DEĞERLENDİRİLMESİ .....	40
4.3.1. İlk Senaryo Çalışmalarının Genel Karakteristiğine Kısa Bir Bakış .....	40
4.3.2. Fahriye Abla (1984) .....	46
4.3.3. Züğürt Ağa (1985) .....	51
4.3.4. Muhsin Bey (1986) .....	56
4.3.5. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni (1990) .....	59
4.3.6. Gölge Oyunu (1992) .....	63
4.3.7. Eşkuya (1996) .....	66
4.3.7. Gönül Yarası (2004) .....	70
4.3.8. Kabadayı (2007) .....	74
4.3.9. Av Mevsimi (2010) .....	77
SONUÇ .....	82
Yönetmenin Özgeçmişi .....	85
FİLMOGRAFİSİ .....	87
KAYNAKÇA .....	96

## ÖNSÖZ

Bu çalışmada Yavuz Turgul sineması modernist yönleri, Türk modernleşmesi ile örtüştüğü noktalar, Türk modernleşmesinin temel vasıflarının yeniden üretimi ve eleştirel duruşu ile ele alınacaktır. Bunu yaparken post-modern eleştirel yapıyı kullanacağım. Post-modern çerçevede Yavuz Turgul filmlerini kritiğe tabii tutacağım ancak postmodern eleştirel bakışın kullanılması bir post-modernist olduğum anlamına gelmez. ( Kafam hala biraz karışık ve sanırım bu iyi bir şey.) Post-modernizmi eleştirel teori olarak ciddiye alıyorum ve geliştirdiği argümanlar hiç de küçümsenir değil. Bu eleştirel bakışla Turgul sinemasını kritiğe tabii tutacağım. Bu Yavuz Turgul filmlerinin beğenilmediği anlamına gelmez. Çoğu zaman büyük bir keyifle izlesem de, filmlerdeki modernist biçem oldukça dikkatimi çekmiş ve bu modernist tavrın Türk modernleşmesi çizgisinden çok da farklı bir tavır geliştiremediğini farketmiştim. Bu çalışmayı yapmaya karar vermemde bu önemli bir rol oynamıştır ve genel hatlarını çizmeye çalışarak problematiğimi aktarmaya çalışacağım. Bu yüzden bu çalışma bir çerçeve çalışması hükmündedir.

Bu çalışma bir kaç bölümden müteşekkil olacaktır. Öncelikle modernizm bir olgu olarak ele alınacaktır, ki okuyucu biraz sıkılabilir fakat bu elzemdir de. Buradaki temel çatışmam determinizm ve müphemlik eksenine oturacak. Dolayısıyla, post modern eleştirel yapıyı kullanacak olduğumu düşünürsek temel yaklaşımım müphemlik ve olumsuzluk eksenli olacaktır. Tabii bu felsefi bir tartışmayı beraberinde getirecektir de çünkü ana metinde de göreceğiniz gibi sosyal bilimlerin spekülative bilimler olduğunu düşünüyorum. (Diğer bilimlerin de spekülative olduğunu düşünüyorum tabii, fakat "pozitif bilimler" denilen doğa bilimlerinin spekülativeliği burada bizi doğrudan ilgilendirmiyor ve dolayısıyla etraflı bir tartışma konusu yapmayacağım. Ana metinde değinilecek ve geçilecektir. Ancak sosyal bilimler felsefesi üzerine biraz daha dikkatle eğileceğim.). Bu felsefi tartışmanın içerisine sanatta modernizmi de yedirmeye çalışacağım. Kavramsal çerçeve çizildikten sonra Yavuz Turgul'un modernizmine mercek tutulacaktır. Bunu yaparken ilk yönetmenlik yaptığı film olan Fahriye Abla

(1984) mihenk noktası olarak kabul edilecektir. Daha önceki filmlerine de gönderme yapacağım ve gerek çalışmanın içerisinde, gerekse en sonda, anlamayı kolaylaştıracak biçimde kısaca değineceğim, fakat sinemaya yeni ısındığı dönemdeki filmleri, Yavuz Turgul'un kemikleşmiş, daha şık bir ifade ile olgunlaşmış, düşünsel çizgisini yansıtmayabilir ve yönetmene haksızlık etmek istemem. Bu yüzden yönetmenliğe adım attığı tarihten itibaren bir izlek peşinde olacağız. Bunu yaparken de Türk sosyolojisine/modernleşmesine eleştirel bir bakış atmaktan geri durmayacağız zira Türk modernleşmesindeki temel anlayışların Yavuz Turgul'da da yansımaları olduğunu düşünüyorum. Nihayetinde yorumu okuyucuya bırakmak kaydıyla, Yavuz Turgul filmlerinin genel bir çerçevesini çizerek ve en sonda kısa kısa film analizleri yardımıyla, modernizm üzerinden ve Türk modernleşmesine eklemlendiği, karşıtlıklar kurduğu, katkıları boyutuyla bir Yavuz Turgul eleştirisi geliştireceğim.

Parantez içerisinde, okuyucuya bir gönül borcu olarak tarafsızlığa inanmadığımı söylemek istiyorum. Dosdoğru söylenmiş bir söz oldu ama düşüncem bu. Dünyaya hep bir yerlerden bakarız, bir tarafımız vardır. Objektivizm sadece bir yanılsamadır kanaatimce. Kendimizi olduğu kadar başkalarını da yanıltırız. Tarafsız olmak, aslında olmamaktır. Hiç bir yerden bakamayız ve aslında hiçbir yerden bakmak hiç bakmamaktır. Tehlikeli sözler bunlar, ayağımızın altındaki zemini kaydıracak büyük laflar. Fakat özellikle vurgulamam gerekir, çünkü okuyucu, bu önsözdeki kadar yoğun olmamakla birlikte ana metinde bir perspektif tercihi görecektir. Evet, buradakinden daha sağduyulu ve serinkanlı olma gayreti gösterdim fakat yine de bir tarafım vardır.

Ancak, defalarca vurgulamam gerekebilir ki ben bir Yavuz Turgul sineması hayranıyım. Yavuz Turgul filmi izlerken keyif almak için izlerim ve az sonra söyleyeceğim çoğu şey bu filmleri izlerken aklıma bile gelmez. Zevk alırım kısacası ve tavsiye de edebilirim. Kaldı ki Yavuz Turgul filmlerinden en az birine vurulmamış biri var mıdır acaba? Yavuz Turgul'un, bir çok sinemamızın aksine daha geniş bir perspektiften bakma gayreti içerisinde olduğunu, filmlerinden aksini çıkarımlayabilmemize rağmen, kendini değiştirme/dönüştürmeye açık olduğunu

düşünüyorum. Bu ülkede yaşayan bir insan olarak bu ülkenin ızdırabını çektiğini de düşünüyorum. Burada yapmaya çalıştığım şey Yavuz Turgulu yargılayıp mahkum etmekten ziyade, Yavuz Turgul sinemasının söylem dilini incelemek bunu yaparken de sosyolojik bir dille ve genel hatlarıyla modernizm ve Türk modernleşmesi konusuna nazar eylemektir. Yavuz Turgul filmlerinde kendini bariz bir biçimde ortaya koyan temel karakteristikler vardır ve akademik camianın hakkıyla üzerine eğilmediğini düşünüyorum. Yeni yeni neşet eden çalışmalardan biri de budur ve sosyolojik bir inceleme olma kaygısı gütmektedir. Umarım başarıya ulaşır.

Konunun oldukça sınırlı olduğunu biliyorum ve kendimi iyi ifade edebilmek için kavramsal çerçeveye fazla yer ayırdım. Umarım bu okuyucunun dikkatini dağıtmaz. Bir çerçeve çalışması olarak, lafı eveleyip gevelemeden doğrudan ana fikri verme eğilimim bazı noktaları gri bırakmış olabilir, okuyucunun anlayış göstereceğini ümid ediyorum. Binaenaleyh, bu yazının ana çelişkisi olduğunu söylediğim şeyi sadece ben görüyor da olabilirim. Bu sadece benim problemim de olabilir bir başka deyişle. Eleştiriye ve yanlışlanmaya açığım. Bu yazıyı yazarken en başta da söyledim gibi “refleksif” bir tavır aldım. Bu ta en başından yanılıyor olabileceğimi kabul etmem demek. Lafı hiç eğip bükmeden, dosdoğru ve dürüstçe söylemek gerekirse; çalışmanın bir başka eksikliği ise, yazarının sinemasal dile yeni adapte olmaya başlamasıdır. Dolayısıyla, bu durum kimi yerlerde müzik diliyle söyleyecek olursak “prozodi hataları” mevcuttur. Elden geldiğince açıklayıcı ve anlaşılır olmaya gayret etmeme rağmen çömezliğim mazur görülür ümidiyle...

Bu çalışmayı hayata geçirirken bana olanca anlayışıyla destek olan başta danışman hocam Yard. Doç. Dr. Mahmut Hakkı Akın olmak üzere değerli hocalarım Doç. Dr. Köksal Alver ve Doç. Dr. Ramazan Yelken'e teşekkür ederim. İsimlerini tek tek saymadığım Selçuk Üniversitesi Sosyoloji Bölümündeki hocalarımın her birinin üzerimde emeği vardır ve müteşekkirim. Aynı şekilde, tüm yazma sürecinde beni motive eden, nazlayan, benimle fikirlerini paylaşan, fikirlerimi tartışan, kaynaklarımı bulmamda yardımcı olan ve entelektüel kaprislerime tahammül eden dostlarım Rıdvan

Kırımlı, Ayşe Yıldız, Mehmet Uğraş, Tuba Büyüktosunoğlu, Emine Kurumahmutoğlu, Elif Ördok, Özge Seda Tüylü ve Ejder Ulutaş bir teşekkürü hak ediyorlar. İmmanuel Kant, David Hume için “Beni metafizik uykumdan uyandırdı.” demişti. Beni kendi metafizik uykumdan uyandıran dostum Ufuk Akbal'a da teşekkür etmeden geçemeyeceğim. Ailemin, hassaten anne ve babamın, üzerimdeki hakkını inkar edemem. Bu çalışmayı değerli aileme adıyorum. Her biri benim için duacı oldular ve ben de duacılarıma duacıyım.

A. Üstün ÇATALBAŞ

25.05.2012 – Gölbaşı/ANKARA

## ÖZET

Türk modernleşmesinin çözümlenmesinde sanat genelde gözardı edilmiştir. Halbuki, sanat toplumsal gelişmelerden bağımsız gelişmez. Sanat toplumsal ilişkiler içerisinde üretilir, toplumsal örüntülere dahildir. Dolayısıyla, sanat toplum analizinde sosyologların ve sosyal bilimcilerin imkanlarını genişletecek olanaklara sahiptir. Bu çalışma, bu düşünceden hareketle, bu eksikliği gidermek amacıyla kaleme alınmıştır. Bir yönetmen olarak Yavuz Turgul'un, söylem dili incelenerek, bu söylemin Türk modernleşmesi ile ilişkisi irdelenecektir. Çalışmanın kapsamı gereği sosyolojik bir dil kullanılmıştır.

Yavuz Turgul Türk sinema tarihine adını altın harflerle kazınmış modern bir senarist/yönetmendir. Onun çalışmaları, bir çok özelliğinin yanısıra, Türk modernleşmesini gözlemek açısından da önemlidir. Bu anlamda, Türk modernleşmesine katkıları olduğu söylenebilir. Yavuz Turgul'un Türk modernleşmesine olan katkılarını/eleştirilerini anlayabilmek için öncelikle modernizmin tarihine ve onun ne olduğuna dair kavramsal bir tartışma yapmak gerekmektedir. Daha sonra ise Türk modernleşmesinin genel karakteristiği inceleme konusu yapılmalıdır. Çalışmamızda, Turgul'un sinematografik dilini sosyolojik çözümlmeye tabi tutmadan önce bunları yapmaya çalıştık. Filmlerinin kısa çözümlenmeleri en son bölümde ayrıca ele alındı.

**Anahtar Kelimeler:** Yavuz Turgul, sinema, Türk modernleşmesi.

## **ABSTRACT**

The role of art in the process of Turkish modernization has always been ignored. However, art does not improve without social progress and developments. Art has flourished within the context of social relationships and has been a part of social patterns. Consequently, art is a powerful and effective tool, which offers us, as sociologists, vast opportunities for analyzing society. This assertion has provided the starting point of this study which aims to fill this gap. Within this framework, the discourse of Yavuz Turgul, a renowned Turkish film director, will be analyzed and its relation to Turkish modernization will be examined. Due to the content and nature of the study, sociological language has been used as a requisite.

Yavuz Turgul has distinguished himself in Turkish cinema history as a modern screenwriter and director. His works, alongside many other things, are worth studying in order to understand Turkish modernization. In this sense, he has made valuable contributions to this process. To understand Yavuz Turgul's contributions as well as assessments regarding Turkish modernization, firstly what modernism is and its development in a historical context has to be conceptually discussed. After that, a study regarding the general features of Turkish modernization must be performed. Only then can Tuğrul's cinematographical language be sociologically analyzed. A short analysis of his films has been presented in the last part of this study.

**Key Words:** Yavuz Turgul, cinema, Turkish modernization.

## GİRİŞ

Türk sinemasında kendisine müstesna bir yer edinmiş bir sinema insanıdır Yavuz Turgul. Bir geleneğin taşıyıcısı olduğu kadar, kendi tarzının da yaratıcısı olmuştur. Sadece senaryosunu yazdığı filmlerde bile, onun filmlerinin takipçileri olarak, aslında o filmin bir Yavuz Turgul filmi olduğunu biliriz. Sinemanın öteden beri, genel bir tavır olarak, yönetmenin sanatı olarak görüldüğü göz önüne alınırsa, Turgul'un etkisi daha net anlaşılabilir.

Yavuz Turgul kendine has bir söylem dili oluşturmayı başarmıştır ve bunun yanında yine kendine has bir sinematografik dil geliştirmiştir. Kendi ifadesiyle, 'sanat sineması' ile 'ticari sinemayı' harmanlamayı başarmıştır. Sinemaya yaklaşımı oldukça matematiksel bir görünüm arz etmektedir. Hesaplı bir işleyiş vardır onun filmlerinde. Bu yönü itibariyle modern/modernist bir sinema insanı olduğunu söyleyebiliriz.

Yavuz Turgul modern bir insandır. Modern bir sanat insanıdır. Modernliği, yapıtlarındaki söyleme yansımıştır. Dahası, yapıtlarının tamamında modern sinemanın kalıplarının yeniden üretimine şahitlik edebiliriz. Elbette ki her yapıtın biricikliği vardır ve burada bu biricikliği göz ardı edemeyiz. İçinde yaşadığı toplumsal şartlar içerisinde şekillendirecektir yapıtlarını ve bu yapıtlara kendi kişiliğinden ruh üfleyecektir aynı zamanda. Ancak bu, genel görünümü değiştirmez.

Turgul'un yapıtlarındaki bu modern tutum ister istemez modernliğin 'ne'liğine ilişkin bir tartışmayı beraberinde getirecektir. Modernlik bir belirlenimci dünya görüşüdür. Bu yönüyle müphemliğe karşı açılmış bir savaştır ve ütöpiktir. Modernite bir ütopyalar çağıdır. Gerçekleşebileceğine inanılan ütopyaların çağı. Ancak bu çağ, kendi vaatlerini gerçekleştiremediği için oldukça ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Gerçekleştirilemediği gibi trajedilere de yol açmıştır.

Genel itibariyle Yavuz Turgul'un Türk modernleşmesi içerisinde, Türk modernleşmesi ile paralel bir söylem geliştirdiğini söyleyebiliriz. Ancak, Turgul

eleştirel bir duruş sergilemekten de geri durmaz. Turgul'un eleştirel tutumu hemen tüm filmlerinde kendisini belli eder. Bu eleştirel tutumun, yelpazesi epeyce geniştir. Kadın sorunlarından, cumhuriyet ideolojisine, arabesk kültürden, etnik kimlik sorunlarına kadar geniş bir skalada eleştirel söylem geliştirmiştir. Tüm bu eleştirel tutuma rağmen Yavuz Turgul, Türk modernleşmesi içerisinde, ortodoksinin içerisine yerleştirilebilir. Zira, kendisinin bizatihi modernizm ile bir sorunu olmadığı gibi, kullandığı dil modernist bir dildir ve pozitivist bir yaklaşım filmlerinde sezilir. Didaktik anlatım unsurları görmezden gelinemeyecek kadar kendini belli eder. Bir 'auteur' olarak, toplumsal mesaj verme, toplumu eğitime, ona bilinç aşılama derdi hemen sezilmektedir. Bu itibarla, Turgul, Türk modernleşmesinin ontolojisine karşı bir duruş sergilemez ve söylem itibariyle Türk modernleşmesinin(ve aynı zamanda “Türk Modernleşmesinin”) genel karakteristiği ile paralel bir duruş gözlemlenebilir Yavuz Turgul sinemasında. Fakat özellikle son 30 – 40 yıllık dönemin Türkiye’sini çözümlenmekte, Türk modernleşmesini okumakta Yavuz Turgul sineması önemli bir kaynak olabilecek potansiyele sahiptir.

*“Turgul, 1980 sonrası Türkiye’sini, dönemin siyasal ve kültürel ikliminden hareketle kadın sorunundan arabeske, etnik kimlikten cumhuriyet ideolojisine, sinemada üretim sorunundan eşkıyalığa kadar farklı bağlamlarda irdeler. Toplumun/dönemin temel sorunlarından beslenen hikayelerini, doğu/batı, geçmiş/gelecek, Modern/geleneksel ikilikleri üzerine kurar ve temelde insan ilişkilerinde yaşanan değişimi ve değişen zamana karşı durmaya çalışan karakterleri anlatır. Söz konusunu ikilikler, toplumsal ve kültürel değişim sürecinin çatışmacı ortamının aktörleri olarak karakterlerin davranış ve tutumlarında belirleyici olur. [...] Mardin'in Türk modernleşmesinin açıklanmasında, modernleşme faaliyetleri sonucunda Türk kültürününün bu zamana kadar takip ettiği*

*yolların öğrenilmesinde az kullanılan kaynak olarak gösterdiği Türk romanı yerine, Türk sineması konabilir. Bu bağlamda Turgul sineması, özellikle 80 sonrası süreci anlamak açısından önemlidir. Turgul sinemasını [...] modernleşme sürecinin topluma batılılaşma olarak benimsetilmiş olmasının ve toplumu bu bağlamda tartışmanın bir yolu olarak okumak mümkündür.”<sup>1</sup>*

Şerif Mardin'in Türk modernleşmesini okumakta kullanmayı, dolaylı yoldan, öğütlediği Türk romanının yanına Türk sinemasını da ekleyebiliriz.

Bu çalışmada bu imkanı kullanmaya çalışacağız. Sinema dili üzerinden, Türk modernleşmesi üzerine bir okuma gerçekleştirmek bu çalışmanın birincil amacıdır. Sinema dilinin, sosyolojik bir okumaya tabi tutulması çok fazla başvurulmuş bir imkan değildir Türk sosyolojisinde. Bu yüzden, bu çalışma ile spesifik bir yönetmenin, genelde modernliğe, özelde Türk modernleşmesine yönelik kişisel tutumu bu çalışmanın inceleme konusudur. Yavuz Turgul'un Türk modernleşmesine olan katkısını anlayabilmek için önce modernliğin ne olduğunu anlamamız, akabinde de Türk modernleşmesinin genel karakteristiğine bir nazar etmemiz gerekmektedir.

Bu çalışmada, öncelikle modernizmi müphemlik ve olumsuzluk karşıtı bir anlatının içerisinde tanımladıktan sonra, Türk modernleşmesinin genel karakteristiğine kısaca bir bakılacaktır. Daha sonra çalışmanın metodolojisine değinilecektir. En son kısımda ise, Yavzu Turgul sinemasının genelde modernizm, daha özelde Türk modernleş(tir)mesi ile olan ilişkisi irdelenecektir. Bunu yaparken, ilk yönetmenlik deneyimi olan Fahriye Abla (1984) filminden itibaren yapımına katkı sunduğu filmler kısaca tahlillere tabi tutulacaktır.

---

1 Hakan Erkılıç – Senem Duruel Erkılıç; Yavuz Turgul Sinemasında Kahraman; (içinde) Yavuz Turgul Sinemasını Anlamak; (der.) Âlâ Sivas; İstanbul: Kırmızı Kedi, 2011. s: 105 – 106.

## BİRİNCİ BÖLÜM: MÜPHEMLİK SARMALINDA HAYAT

### 1.1. MODERNİZMİN KISA TARİHİ<sup>2</sup>

Modern dünya belirlenimci bir dünyadır. Hayatın tüm safhalarını öngörebilmek üzerine kurgulanmıştır. Hayatın belirlenebilir, öngörülebilir olduğunu varsaymış ve bunu toplumlara empoze etmiştir. İdeolojiler çağı bu belirlenimin hangi yönde olacağını tartışmalarıyla doludur.

Ancak hayat belirsizliklerle doludur. Hayat irticalen yaşanır. Dolayısıyla alabildiğine müphemdir. Hayat program kaldırmaz. Hayatın akışı öngörülemez. “kaza”larla doludur ve bu “kaza”lar modernist programı “atâ”lara zorlar. Bir başka deyişle modernist kadercilik müphemlikçe yeniden yazılmaya zorlanır. Bu biraz da tanrıçılık oynayan modern insanın yarı-tanrı bile olamayacağını imidir.

Bu iki paragraftan da anlaşılacağı gibi bu yazının üzerine oturduğu temel kavramlardan biri “müphemlik”tir<sup>3</sup>. Bir diğeri ise “olumsallık”tır<sup>4</sup>. Olumsuzluk hayatın

---

2 Buradaki modernizm anlatısının tek taraflı, çoklu anlatıma kapalı olduğunun farkındayız. Tek bir modernizm olmadığı gibi, modernizm anlayışları eleştirisiz de değildir. Toplumdan topluma, kültürden kültüre, ekolden ekole değişen modernleşme anlayışları vardır ve modernizm tarihi devasa şahsiyetlerin önemli fikri tartışmaları ile doludur. “*Aydınlanma konusunda bütün ... alternatiflerin her birine uygun düşen bir yorumlar çeşitliliği mevcuttur. Yorumlardan ilkinin oluşturduğu [...] bakış açısına göre aydınlanma; onsekizinci yüzyılda başlamış olmakla birlikte, henüz tamamlanmamış bir süreç, aklın kullanılmasıyla ilgili bir eğitim süreci olmak durumundadır.*” Ahmet Cevizci; Aydınlanma Felsefesi; Bursa, Ezgi Kitabevi, 2002 s: 1-2. Okuyucunun her fikrin bir karşıtı olabileceğini daima akılda tutmasının daha sağlıklı bir okuma için elzem olduğu kanaatindeyim. Burada modernist anlayışın müphemlik sorununu aşmaya çalışması ve bunu başaramayışı ile modernizme duyulan inancın sarsılması açısından ele alıyoruz. Çünkü bu durum çalışmamızın temel öznesinin tutumu ile yakından alakalıdır.

3 “Müphemlik” kavramını ünlü düşünür Zygmunt Bauman’a borçluyum ve bu yazıda ondan ödünç olarak alıyorum. Hayatın müphemliğinin nasıl engellenemeyecek bir şekilde modern belirlenimci hayata galip geldiğini açıklamak için bkz: Zygmunt Bauman; Modernlik ve Müphemlik; (çev: İsmail Türkmen); İstanbul: Ayrıntı, 2003.

4 Dünyaya ve hayata dair hiçbir şeyi önceden kestiremeyeceğimizi söyleyen bir anlayışı temsil eden ve müphemlikle at başı giden bir kavram olan bu 'olumsallığı' ise Richard Rorty'den ödünç aldım. Richard Rorty; Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma; (çev: Mehmet Küçük – Alev Türker), İstanbul: Ayrıntı, 1995. Olumsuzluk kavramının müphemlikle birlikte kullanılmasına güzel bir örnek için bkz: Zygmunt Bauman age, 7. bölüm “Post modernlik ya da Müphemlikle Yaşamak”, s:295. Ancak belirtmeliyim ki, olumsuzluk kavramını Rorty'den bir nebze farklı kullanıyoruz. Rorty liberal bir vurgu ile yaklaşırken kavrama, burada modernliğin ütöpik determinizmi karşısında konumlandığı ölçüde kullanıyoruz.

belirlenemeyeceğini söyler bize. Bu bakımıyla modern hayat tecrübesinin despotikliğine karşı bir duruştur. Evet, iddialı bir önerme olmakla birlikte modern hayatın, hayata içkin bütün olguları belirleme anlayışı itibariyle despotik olduğunu söyleyebiliriz.

Buna karşın müphemlik bir belirsizliği imler. Bu belirsizlik esasında dile ait bir patalojidir. Fakat yaşadığımız dünya dil tarafından belirlenen bir dünyadır, bir başka deyişle yaşadığımız hayatı dil ile anlamlandırmaya çalışırız ve bizatihi kendisi müphemliği üreten bir yapı, hayatın kalan kısmını da müphem kılmaktadır.

*“Dil, düzenin idamesi rastgelelik ve olumsuzluğun reddi ya da bastırılması için uğraşır durur. Düzenli bir dünya “kişinin önünü gördüğü” (ya da başka bir deyişle, kişinin önünde neler olduğunu nasıl görebileceğini – nasıl kesin olarak görebileceğini – bildiği ); kişinin bir olayın olabilirliğini nasıl artırıp azaltacağını bildiği, belli durumlar arasındaki bağların gelecektekilere kılavuzluk etmesini mümkün kılacak ölçüde aynı kaldığı bir dünyadır. Öğrenme/ezberleme yetimizden dolayı, dünyanın düzenliliğini idame ettirmek çıkarlarımıza uygun düşer. Yine aynı sebeple, müphemlikten rahatsız olur, onu bir tehdit olarak algularız. Müphemlik, olasılık hesaplarını altüst eder, ezberlenen eylem kalıplarının bağlamlarını birbirine karıştırır<sup>5</sup>.”*

Descartes, Metod Üzerine Konuşma<sup>6</sup> adlı risalesinde, şömenin başında oturup varoluşsal problemleri düşünürken aslında eski nizamın - yahut Stephen Toulmin'in deyişiyle Kozmopolis<sup>7</sup> - yerine yeni bir nizam kurmanın düşünsel pratiklerini geliştirmeye çalışıyordu. Aslında hiçbirşey Descartes'in anlattığı kadar konfor

---

5 Bauman, age, s: 10

6 Rene Descartes; Metod Üzerine Konuşma; (çev.) Atakan Altınörs; İstanbul: Paradigma, 2010.

7 Stephen Toulmin; Kozmopolis; (çev.) Hüsamettin Arslan; İstanbul: Paradigma; 2002.

içerisinde gelişmiyordu. Descartes'in hayatı otuz yıl savaşları ile geçmişti ve Avrupa, kavimler göçünden beridir bir kaosun içinde yuvarlanıyordu. Bu kaotik ortamda bir çıkış yolu aranıyordu. Yeni bir kozmopolis, ütöpik bir yeni evren. Descartes bu yeni kozmopolisin temellerini attı. Herşeyi akılla temellendirdi kimi insanevladı. Şüphe ile hayat ele alındığında, şüphe duyulamayacak yegane şey şüphenin bizatihi kendisiydi. Şüphe etmek ise başlı başına akli bir eylemdir. Akledebilenler şüphe edebilirler, dolayısıyla yalnızca şüphe ettiğimizden şüphelenemeyiz. Bir başka deyişle dayanak noktası akıl olacaktır. Descartes sorunu çözmüştü. Şüpheleniyorsak vardık, yalnızca şüpheleniyor oluşumuz varlığımıza delildi. O halde şüphe duyuyorsam varım demekti. Şüpheleniyorsam, yani akledebiliyorsam varım. "Cogito ergo sum : düşünüyorsam varım!" Yeni kozmopolisin mottosu.

Akla dayalı toplum inşasının temeli atılmıştır artık ve akıl belirlenimcidir. Akıl, hükmetmeyi ister, boşluk kabul etmez, müpheme düşmandır. Modern düşüncenin kurucu babalarından Yeni Atlantis yazarı İngiliz düşünür Francis Bacon, bilmenin güç olduğunu savlamıştı. Bu aslında modern bilincin kuytu köşelerinde saklı bulunan istencin dışavurumudur. Evrendeki herşeyin bir yasaya tabi olduğu fikri geliştirdi ve bu da insanevladını bu yasaları keşfetmeye yöneltti. Bu yasalar belirlenebilirse kainata karşı gelinebilirdi ve tabii onu egemenlik altına almak işten bile olmazdı.

Bu arzu en bariz şekilde ütopyacılıkta kendisini gösterir. Modern düşüncede ütopyanın önemli bir yer tuttuğu söyleyebiliriz. Modernite ütopyalar çağıdır, ütopyaların peşinden koşulan çağdır. Modern düşüncenin filizlendiği çağlarda birbirini takip eden belli başlı ütopyalara göz atıldığında bilime, dolayısıyla akla duyulan "inançla" ilgili önemli ipuçları sunulduğu görülebilir. "İnanç" kelimesinin tırnak içerisinde olması boşuna değildir. Nihayetinde hepsi, tüm modern düşünce pratiği bir inançlar bütünüdür ve inancın, modern bilimin ilkelerinden öğrendiğimize göre, bilimsellikle bir alakası yoktur.

Bilimdeki önce yavaş fakat sonra gittikçe hızlanan ivme başdöndürücü sonuçlar

ortaya koymuştur. Bir süre sonra doğal süreçten bağışık olan hayatın da kendine has kuralları olabileceği fikri de neşet etti. Hayat, binbir bilinmezle bezeli usanç verici müphemlik yığınydı ve hayatın, toplumun belirlenebilmesi an meselesiydi kimilerine göre. Bir açı meselesiydi ve doğru yerden bakmak gerekiyordu. Bir kere ucundan yakalanabilse gerisi gelecekti ve tamamen kontrol edilebilir bir nesneye dönüşecekti. Sosyoloji tam da bu istencin bir ürünüdür. Nasıl ki dünyanın kuralları olduğunu tevehhüm edip bunları araştıran bilimler varsa toplumun yasalarını ortaya çıkarabilecek bilimler de pekâlâ olabilirdi. Sosyolojinin kurucu babaları tam da bu amaca matuf çalışmalar içerisinde olmuşlardır. Bütün bir sosyal bilimler pratiği, toplumun, insanın, hayatın kanunlarını ortaya çıkarma, onları anlama çalışmalarıdır.

## 1.2. SANATIN MÜPHEMLİĞİ VE OLUMSALLIĞI

Modern ütopyacılığın en büyük taşıyıcısı olduğunu söylediğimiz bilimin de eleştirel düşünceden payını aldığı bu iklimde sanatın nasıl etkilendiğine kısaca bakmamız gerekecektir, çünkü çalışmamızın en temel öznesi sanata içkindir.

Modern sanat da modern hayatın bütününde olduğu gibi despotik bir tavır içerir. Yukarılarda bir yerlerde yaşayan sanatçı, ilhamın imbiğinden süzülenleri aşağıdakilere gönderir ve anlaşılmayı bekler. Sanat zinhar dokunulamazdır. Sanatçı toplumun dizaynına yön veren entelektüel zümreye dâhildir.

Modern sanatta *kitch*<sup>8</sup> ve yüksek sanat ayrımı oldukça keskindir ve neyin *kitch*, neyin yüksek sanat olduğuna karar veren bir seçkinler zümresi vardır. Entropi, sanat için asla kabul edilemeyecek bir saldıdır.

Sanat, dokunulamazlığı ölçüde despotiktir. Kutsanan sanat, toplumdaki yalıtılmış mekânlarda biriktirilir. Adeta kutsal bir hac edasıyla gezilen ziyaretgâhlarda

---

8 'Avangard'ın karşıtı olarak kullanılan bir kavramdır 'kitch'. 'Avangard' ne kadar öncü olmayı, yeniliği, yüksek sanatı anlatıyorsa 'kitch' de o kadar pespaye olanı, sanat dışılığı, sıradanlığı anlatmak için kullanılır. Ancak modern sanatta oldukça pejoratif anlamlar yüklenen 'kitch' kavramı postmodern durumda olumlanan ve baş tacı edilen bir akıma dönüşmüştür. Postmodern dönemde arzulanan kitch'in ta kendisidir.

konuşlandırılır. Hiyerarşik bir yapılanmaya sahiptir ve biz faniler sonsuz sanat ediminin hiç bir yerinde değildir, dokunamayız; ya da en azından modern düşüncenin kutsanan tüm putlarının kırıldığı zamanımıza kadar bu böyleydi.

*“Yüksek sanat mutlu azınlığa hitap ediyor olabilir, ama mutsuz çoğunluğa seslenmez. Yüksek sanat onların günlük yaşamlarında karşılaştıkları insanları yerleri ve şeyleri anlamalarına yardım edemeyecek kadar çapraşıktır kesinlikle. Ortak bir temastan yoksun olduğu için insani görünen şeylerden yoksun gibidir. Ortak bir temastan yoksun olduğu için en insani görünen şeylerden yoksun gibidir. [...] Yüksek sanat sanki kendisinden başka seçenek yokmuşçasına insanın tüm varlığı üzerinde hak iddia eder ki bu da [...] bir nebze uzaklaşma şansı ve böylece bu hayatta var olabilmek için gereken zihin sağlığından daha farklı bir zihinsel sağlık kazandırır insana.”<sup>9</sup>*

Ancak sanat eseri de yoruma açıktır. Bu yorum asla tekil değildir ve dışıdır, yani doğurgandır. Yorumlandıkça çoğalan bir doğaya sahiptir. Dolayısıyla müphemdir. Nasıl yorumlanacağı bilinemez. Nasıl yorumlanacağı bilinemediği gibi yorum dayatılamaz. Post modern eleştiri literatürü bu tip dayatmalara karşı manifestolarla doludur<sup>10</sup>.

Modern sanat teorisinin, anlayışının post modern eleştiriye tahammülsüzlüğü de burada yatar bir bakıma. Sanat ve sanatçı yerinden edilmiştir. “Kitsch” kavramı post modern eleştiri de büyük yer kaplar. Artık “Tanrı” sanatçı yahut kutsanan sanat yoktur. Bir bakıma herkes sanatçı, her şey sanattır. Kategorik ayrımlar anlamını yitirmiştir. Mabetler reddedilmiş sanat sokağın dilini kullanır olmuştur. Sanat “ayağa” düşmüştür.

Sanatın ve sanatçının, tahtından edilmesi, bir anlamda yasa koyuculuğa vurulan

---

9 Donald Kuspit; Sanatın Sonu; (çev.) Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis, 2010. s: 18

10 Post modernizmin sanat üzerine güzellemelerine genel bir bakış için bkz: Colin Trodd; Post modernizm ve Sanat; (içinde) Sturart Sim; Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü; Ankara: Babil, 2006

bir darbedir. Artık neyin sanat sayılacağına dair söz söyleme hakkı kişininindir. Diktatörler yerlerinden edilmiş, despotizm sona ermiştir. Aslolan entropidir artık, parçalanmışlıklardan doğan yeni bir sanat anlayışı vardır ve *kitch* kavramı artık pejoratif atıflardan kurtulmuştur. Sanat bölümlenmelerden kurtulmuştur. Klasik sınıflandırmanın içerisinde olmayan yeni branşlar, alt dallar vucut bulmuştur. Hatta daha da ileri gidilerek, tüm sınırlar kaldırılmış sanat hayatın içerisine dahil edilmiştir. Bir başka deyişle branşlaşma fikri temelsiz bırakılmıştır. Yaşamın herhangi bir anında sanatı bulabilirsiniz artık ve kimseye hesap vermek ya da kimseden çekinmek durumunda değilsinizdir.

Yeni sanatta yahut sanatın sonunda orijinallik, biricik olma kaygısı yoktur. Yeniden üretim, anlam kaydırma, yapı söküm, yapı bozum ve pastiş ön plandadır. Bu tavır alış tabii ki modern anlayışın altına dinamit döşemektedir ve elbette ki hiyerarşik yapılanmayı yok etmiştir.

Post modernizm, münafıklıktır. Âdem yaratılalı beri münafık istenmeyen kişidir. Daima pejoratif anlamlar yüklenmiştir. Tüm dinler, tüm ideolojiler münafıktan, münafıklıktan nefret ederler. Düşün dünyasında da durum pek farklı değildir aslında. Münafıklığa en yakın kimseler olarak görülegelen filozoflar da çoğu kez münafıktan haz etmemiştir. Sokrates münafıklarla mücadele etti, modern düşünce münafıklığa kapılarını tümüyle kapalı tuttu. Münafıklığı yabancılık olarak da okuyabilirsiniz. Yabancılar sevilmezler. Yabancı, öteki gibi değildir, müphemdir çünkü. Ötekinin, ötekileştirilenin belli bir yeri vardır, bizden olmayandır, oradadır. Ötekiyle aramızda keskin çizgiler vardır, nerede olduklarını bildiğimiz ölçüde rahatızdır, fakat münafık, bizim içimizde olabilir, biz bile olabiliriz. Dolayısıyla, toplumsal hayatımız, imanımızın göstergelerini faş ettiğimiz ritüellerle doludur. O yüzden hemen her gün insanlardan iman tazelemesi beklenir. Tazelenmemiş her iman, ortodosiye uzak her düşünce münafıklık alametidir. Tedirgin oluruz.

Post modernizmin münafıklıklığını biraz açmak gerekirse şunlar söylenebilir:

postmodernizm bütün inançlarımıza karşı adeta yelken açmıştır. kırılmamış put kalmamıştır. post modern dünya, insan varolalı beri münafığın, münafıklığın, yabancılığın baştacı edildiği yegane dünyadır. Post modernizm, müphemliği kabul eder, onunla mücadele etme derdinde değildir. Olumsuzluk stratejisi, hayatın müphemliği ile baş etmede, biricik stratejidir. Tabiidir ki, olumsal insan ironik olacaktır da. Tablet haline gelmiş, yanlışlanamaz düşüncelerden uzak olacaktır. Daima yanılabilir olduğunun farkındadır ve yanılıyor olabileceğini kabul etmiştir. Bu kabulleniş insanı huzura erdirecek mi? Tabii ki bilemiyoruz!

Sanatta da bu böyledir; yüce ve yukarılarda bir yerde olan sanat ayağa düşmüştür artık ve bu kötü bir şey değildir. Söz, yine baştacıdır.

## **İKİNCİ BÖLÜM: TÜRK MODERNLEŞMESİ**

### **2.1. TOPLUMSUZ MODERNİZM ya da JAKOBENİZM**

Şüphesiz tek bir modernleşme çizgisi yoktur. Klasik sosyolojinin öngördüğünün aksine, modernleşme biçimleri, toplumdan topluma değişkenlik gösterir. Sosyolojinin vaftiz babası Auguste Comte'un çerçevesini çizdiği, insanlığın gelişim tablosunun artık bir hükmünün kalmadığını biliyoruz. Fazla naif bir anlatımdı zira. İnsanlık tek, evrensel bir gelişim göstermez. Hatta çoğu kez, bir gelişim çizgisi bile yoktur. Bu bize modernleşme yollarının olduğunu anlatmaktadır. Tüm deneyimleri aynı kefeye koymak görüşümüzü bulandıracaktır. Yukarıda uzun uzun anlattığımız gibi, genellemeler ayrıntıları kaçırmakla maluldür. Tarih bir icattan öte bir şey değildir ve tabii ki kronoloji tarih değildir. Tarihsel gerçeklik olarak kabul ettiğimiz çoğu şey sadece bir paradigmadan ibarettir. Tarih yazımı, bugün ile doğrudan ilgilidir ve tarih yazıcıları bize geçmişten ziyade bugünü anlatmaktadırlar. Çünkü tarih yazıcılarının gözü bugünün görüntüleri ile bulanmıştır.<sup>11</sup>

Her toplumun kendine has bir gelişim çizgisi yahut döngüsü vardır. Dolayısıyla,

---

<sup>11</sup> Tarih yazımına eleştirel yaklaşımlar için bkz: Edward Hallet Carr; Tarih Nedir?; (çev.)Gizem Gürtürk; İstanbul: İletişim, 2011 ve Yasin Aktay; Tarih Bozumu; İstanbul, Pınar, 2010.

yekpare bir modernlikten artık bahsedemiyoruz. Türk modernleşme tariki de kendine özgü yolu izlemiştir ve kendi çapında biriciktir. Tabiidir ki, kendi iç dinamikleri olduğu kadar, etkilendiği çizgiler, modeller de olmuştur. Osmanlı döneminde batılılaşma hareketleri başladığında dünya siyasetine yön ve ilham veren ülke Fransa idi.<sup>12</sup> İngiltere de güçlü bir aydınlanma çizgisine sahipse de Fransız etkisi devrim münasebeti ile oldukça güçlü idi ve Osmanlı topraklarını da önemli ölçüde etkilemişti. Dolayısıyla, Osmanlı aydını Fransız modelinden hayli ilham almıştır. Türk sosyolojisi de Fransız sosyolojisinden çok şey devşirmiştir. Türk modernleşmesindeki devletçi jakoben tavır biraz da bundan kaynaklanır.<sup>13</sup>

Bu jakoben tavrı, ilk modernleşme atılımlarından itibaren gözlemleyebiliriz. Devlet daima toplumu dönüştürücü bir rol oynamıştır ve bunu hep topluma rağmen yapma eğiliminde olmuştur. Her ne kadar cumhuriyetin kurucu kadrosu, cumhuriyetin eski ile kökten bir ayrışmayı beraberinde getirdiğini iddia etse ve bu yönde bir söylem geliştirse de, bu denli keskin bir ayırım olmadığını söyleyebiliriz. Çünkü bizatihi kurucu kadronun kendisi eskiye aittir ve düşünceleri eskinin pratiği ile yapılanmıştır. Dolayısıyla, kurucu kadro bütün eksik ve gediğiyle, Osmanlı'daki modernleşme serencamına hakimdiler ve hatta bu modernleşmenin bir parçası, öznesiydiler.

Buradan hareketle, cumhuriyetin kurulumundaki jakoben tavrı daha iyi gözlemleyebilir ve anlamlandırabiliriz. Hilafetin ve saltanatın lağvedilmesi, cumhuriyet kurumlarının temellerinin atılması, harf devrimi gibi büyük çaplı değişimlerin hiçbiri yerel motifler göz önüne alınmadan, toplumun tüm bunlara hazır olması ve alışması gerektiği ön kabulü ve zorlaması ile küçük bir zümrenin inisiyatifi sayesinde gerçekleşmiş, esasında hiç de azımsanmayacak değişimlerdir ki, zaten “inkılap” olarak

---

12 Hemen belirtmeliyiz ki Türk modernleşmesindeki Fransız etkisi ve boyutları tartışmaya açıktır. Türk modernleşmesindeki Fransız etkisini abartılı bulan bir yorum ve açıklama için bkz: Hasan Bülent Kahraman; Türk Siyasetinin Yapısal Analizi; İstanbul: Agora, 2008. Ancak bu çalışmada bu konuyu detaylandıramayacağım ne yazık ki fakat yazının gelişiminde okuyucunun hemen farkedebileceği üzere Fransız etkisinin bir olgu olduğu fikrini temel olarak kabul ediyorum.

13 Türk modernleşmesindeki jakoben tavır ve Fransız etkisi için bkz: Hüseyin Sadoğlu; Türkiye'de Ulusçuluk ve Dil Politikaları; İstanbul: Bilgi Ün. Yayınları, 2007.

tesmiye edilmişlerdir.

Türk modernleşmesinde sosyoloji eksikliği vardır. Bu önerme, bir sosyal bilim olarak sosyoloji disiplininin eksikliği kadar, yapılan tüm eylemlerde sosyolojik arkaplanın eksikliğini, daha güzel bir deyişle, var olan sosyolojik arkaplanın gözardı edildiğini de imler. Zaten bu yüzden Türk modernleşme çizgisini jakoben, yani tepeden aşağı bir modernleşme biçimi olarak tesmiye ediyoruz.

Bu tavır esasında modern akılla bir ölçüde uyuşmaktadır. Yukarıda özetlemeye çalıştığımız gibi modern akıl tam da belirlenimci akıldır, hayatı ve hayata dair her şeyi belirlemeye, domine etmeye matuftur. Hayatın bize sunduğu tüm müphemliklerle başedilebileceği varsayımı hatta inancıyla yürürlüğe konulan bir projedir. Dolayısıyla, Türk devlet erkanı da bu tavidan azade değildi. Toplum bu yüzden bir mühendislik alanı olmuş, topluma bu gözle bakılmıştır.

## **2.2. SOSYOLOJİK ARKA PLAN**

Bu jakoben tavrı etkileyen en önemli amillerden biri de, modernliğin Türk toplumunda doğal bir gelişim göstermemiş olmasıdır. Modernlik Türk toplumuna sonradan eklemlenmiş, lehimlenmiş doğal olmayan bir durumdur. Modern dünyanın tüm getirileri ithal yoluyla Türk toplumunun gündemine girmiştir. Modernliğin bizatihi kendisi de, tüm düşünsel yapısıyla birlikte ithal edilmiştir. Modernleşmenin ana eksenini batı dünyasında, biraz da spontane gelişmiş bir olgudur ve temelinde batının tarihsel gelişim çizgisinin getirdiği pratikler, çelişkiler yatmaktadır. Modernitenin tüm kavramları, tartışmaları, ideolojileri, ütopyaları, batı medeniyetinde, sosyolojik bir arkaplana sahiptir. Ancak öncesinde Osmanlı, akabinde Türkiye, batı medeniyet havzasına dahil değildir ve dolayısıyla, modernitenin düşünsel ve pratik kurumlarından yoksundur. Bu durum, eklemlenmiş modernlik, tepeden inmeciliği beraberinde getirmektedir. Çünkü, toplumun gündeminde modernliğe ait tartışmaların çoğu yoktur ve sosyolojik olarak da gerek yoktur. Fakat, yönetici konumundaki elit tabaka, bu ithali

bir gereklilik olarak görmüştür<sup>14</sup>. Modernitenin kurumsallaşması için topluma öncelikle modernitenin gerekliliği gösterilmelidir ve sosyolojik bir altyapı oluşması gereklidir. Bu da en başta eğitim kurumunun efektif kullanımıyla mümkün olacaktır. Modern devlet yapısı, devleti geleneksel devletten daha muktedir kılmaktadır ve Türk devleti tüm imkanlarını yeni hali yaygınlaştırmak için kullanmıştır. Tabii, bu durumda halkın rızası göz önünde bulundurulmamaktadır. Tamamen yönetici sınıfın inisiyatifine kalmış bir süreç gözlemlenebilir. Devreye bir de rol model olarak görülen modernleşme biçimi – ki Türkiye örneğinde bu Fransa olmuştur – girdiğinde jakobenizm kaçınılmaz olmaktadır. Kısaca, tepeden inmece tavır bilinçli bir tercihtir esasında. Toplumunu özne konumundan alarak, nesneleştiren bir anlayış hakimdir.

Türk modernleşmesi tarihi bir ikircikli ruh halinin tarihidir. Bu ikircikli ruh hali bir medeniyet değişiminin eşiğinde “nasıl hem kendimiz kalabilir ve hem batılılaşabiliriz?” sorusunda/sorunsalında yatmaktadır. Türk sosyolojisi bu soruya cevap arayan koca bir literatüre ev sahipliği yapmaktadır. Bu sorunun en büyük cevap arayıcısı bizzat Türk sosyolojisinin öncüsü olan Ziya Gökalp’tır. Ziya Gökalp, Türkçülüğün Esasları adlı kitabında bu sorunu aşmaya yönelik bir söylem geliştirme derindedir. “Hars” ve “Medeniyet” ayrımı yapar ve “hars” kendimiz olmayı, “medeniyet” ise batılılaşmayı imler. Gökalp’ın bir diğer kitabı Türkleşmek, İslamlaşmak ve Muasırlaşmak<sup>15</sup> tam da adıyla müsemmadır. Tam da az önce belirtmiş olduğumuz soruna etraflıca teşhis koyup reçete yazma derinde olan bir risaledir. Bu anlayışın mottosu, “batının ilim ve fennini devşirip, kendi kültürümüzü korumaktır.”

Fen bilimlerine yapılan bu güçlü vurgu, bir “mühendisler ideolojisi”ni<sup>16</sup> doğurmuştur. Ancak teknik sadece teknik değildir ve tekniğin de bir ideolojisi vardır.

---

14 Bunun bir çok nedeni olabilir ve modernliğin, modern kurumların neden ithal edildiği derinlemesine incelenebilir. En temelde, siyasi sebepler yatmaktadır tabii. Güç dengesi, batı lehinde değişmektedir ve batı ile başedebilmek için modernlik bir gereklilik olarak görülmüştür. Ancak burada vurgulamak istediğimiz, toplumun modernliğe ait bilinç oluşumundan yoksun oluşudur. Giriş bölümünde bunu - modernliğin gelişimindeki faktörleri - tartışmıştık.

15 Ziya Gökalp; Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak; İstanbul: İnkılap, 1999.

16 Kavramı sosyolog Nilüfer Göle'nin aynı adlı kitabından ödünç alıyorum. Nilüfer Göle – Kaya Şahin; Mühendisler ve İdeoloji; İstanbul: Metis, 2008.

İthal edilen her teknik ideolojisini de beraberinde getirecektir. Bu da kendimiz kalma fikrini baltalamaktadır. Bu açmaz, toplumu belirlenmiş bir değişime zorlayan devleti, romantizmi bol kaçmış, ideal bir halk anlayışını halka dayatmaya zorladı. Yeni kurulan Türk devleti modern bir ulus devlettir, fakat ortada ulus olarak nitelenebilecek yekpare bir toplum yoktur. Daha ziyade, yamalı bohçaya benzeyen, birlikte yaşama pratiğine sahip olsa da, ortak bir bilince sahip olmayan toplumlardır. Devlet (burada Türk cumhuriyeti), bir ulus inşa etmek için kolları sıvamış ve oldukça radikal dönüşümlere toplumu zorlamıştır: “Halka rağmen halk için!” Toplumsal gerçeklerden yola çıkarak devlet kurumlarını yerleşikleştirmek yerine kurucu kadronun kafasındaki şablonların topluma uygulanması yöntemi tercih edildi. Bir vatandaş modeli benimsenerek herkesin, her kesimin bu modele şeksiz şüphesiz iman ve itaat etmesi beklendi. Bu mühendislik çabasının kısmen başarılı olduğunu varsayabiliriz. Ancak, bu başarı oldukça trajik bir başarıdır.<sup>17</sup>

Tekniğin devşirilmesi konusunda ciddi sıkıntılarla karşılaşıldığını söyleyemeyiz. Nihayetinde çeviri ile yahut bilginin bizzat kaynağına insan gönderilerek halledilebilecek bir mesele idi. Fakat, teknik<sup>18</sup> orada yapayalnız duraduran bir şey değildir. Az önce de belirttiğimiz gibi, teknik sadece teknik değildir ve teknik kendi ideolojisini dikte ettirir. Tekniğin ideolojisi, onu üretenin ideosidir.<sup>19</sup> Burada karşılaşılan temel sorun, yukarıda bahsi geçen ve Türk sosyolojisinin erkenden farkına vardığı ve bir problematik haline getirdiği 'kendimiz kalabilme' sorunudur. Hem modernleşmek isteyip, bunu gerçekleştirirken de başkalarının tekniğini devşiriyorsak, hem de kendimiz kalma konusunda elimiz zayıflayacaktır. Sorun sadece bununla da

---

17 Kavramı Geoffrey Lewis'in kitabının başlığından ödünç alıyorum. Mezkûr kitap, harf inkılabı özelinde, cumhuriyetin başarısının trajik sonuçlarını irdelemektedir. Daha fazla ayrıntı için bkz: Geoffrey Lewis; Trajik Başarı; (çev.) Mehmet Fatih Uslu; İstanbul: Paradigma, 2004.

18 Teknikten kasıt yalnızca makineler değildir tabii ki. Tekniğin kapsamına, makinelerin yanı sıra, hukuk kuralları, yönetim biçimi, insan hayatını kolaylaştırıcı bilgi birikiminin tümü, daha geniş bir ifade ile medeniyet birikimleri ve hatta alfabe bile girmektedir. Okuyucu, bu bilgiyi aklının bir köşesinde tutarsa yazıda anlatılanlar hakkında daha makul bir tavır alabilecek ve eleştirel tutumu daha sağlıklı olabilecektir.

19 Teknik ve ideoloji arasındaki bağlantı için ufuk açıcı bir kaynak için bkz: Jürgen Habermas; İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim; (çev.) Mustafa Tüzel; İstanbul: YKY; 2010.

sınırlı değildir. Aynı zamanda Türk devletinin (eski ve yeni Türk devletlerinin demek daha doğru olacaktır) yöneticileri ve elitleri, radikal biçimde hayat tarzı ithali de yapmış ve yapmaktadırlar. Tabii ki bu durum, kendimiz kalmaya yapılan vurguya vurulmuş esaslı bir darbedir.

Burada, yönetici elit romantik bir yerlilik vurgusunu devreye sokmuştur. Bu yerlilik öyle ele avuca sığmayan havai bir şeydir ki, öyle hemencecik anlatılıp, tahlil edilecek bir görünüm arzetmemektedir. Elle tutulmayan, empirik analize tabi tutulamayacak bir insana atıflar başlamaktadır. Gelenekler icad edilir ve hayali bir cemaate atıfta bulunulur<sup>20</sup>. Tabii buradaki temel kaygı bir ulus inşa etmektir. Kabul etmek gerekir ki Anadolu'da cumhuriyetin ilk yıllarında bir ulus bilinci yoktur. Çok parçalı bir toplumsal yapı olmakla birlikte, hiçbir toplumsal grubun ulusal bir kimlik bilinci olduğunu söyleyemeyiz. Ancak egemenler, Türk kimliğini esas unsur olarak kabul edip, bu kimliği tüm toplumsal gruplara kabul ettirme yoluna gittiler. Bu esasında cumhuriyet ile başlayan bir süreç değildir. Tanzimat fermanını dönüm noktası olarak kabul edecek olursak, cumhuriyet, Tanzimat ile gelişen, palazlanan bir zihniyetin ürünüdür ve cumhuriyet ile jakobenizm ve milliyetçilik zirve yapmıştır.

*“Türkiye Cumhuriyeti'nin şekillenmesindeki ideolojik veya teorik katkıları çok iyi bilinen Ziya Gökalp'in Durkheim'cı sosyolojiden esinlenen organik toplum tasavvuru ile toplum -sal aktörler için tasarladığı roller, siyasalın 'arche- politik' düzeyde baskılanmasını gerektiriyordu. 'sen, ben yok, 'biz' varız.' diyen yaklaşım, toplum içindeki farklı talepler, farklı hayaller, farklı çıkarlar gerçeğini göz ardı eder. Cumhuriyetin dayandığı ulus, sınıfsız, imtiyazsız, farksız hatta neredeyse cinsiyetsiz toplum*

---

20 Burada da iki kitaba atıfta bulunuyorum ki meraklısı hemen fark etmiştir. Hep sevdiğimiz seküler geleneklerimizin birer icad olabileceğine dair çarpıcı, kafa karıştırıcı ve kapsamlı bir eser için bkz: Eric Hobsbawn – Terence Ranger; *Geleneğin İcadı*; (çev.) Mehmet Murat Şahin; İstanbul: Agora, 2006. Ayrıca ulus inşasında hayali cemaatlerin yeri ve önemi için bkz: Benedict Anderson; *Hayali Cemaatler*; (çev.) İskender Savaşır; İstanbul: Metis, 1993.

*tasavvuru, toplumun gerçek doğası hakkındaki herhangi bir düşüncenin üretilmesini engellerken işlevi itibariyle cemaatten farksız, sabitelerle belirlenmiş metafizik bir toplum tasavvuruna dayanır.”<sup>21</sup>*

Bu milliyetçi tutum, devletin bünyesindeki her unsuru aynılaştırma yönünde tutum almıştır<sup>22</sup>. Bir ulus inşa edebilmek için öncelikle tüm bir toplumu bir ülkü etrafında birleştirmek gerektiğine dair modern zamanlara ait inanıştan hareketle, son derece belirsiz öğelerden oluşan ülküler oluşturulur. Bu ülküler coşkulu söylevlerle ululanırken esasında içlerinin boşluğu gözlerden saklanmaktadır<sup>23</sup>. Ancak, belirsiz de olsalar bu ülküsel söylemlerin işlevleri vardır. Bir *kızılma* olarak, işlevseldirler. Sonradan ulus olması 'planlanan' kitleler için, hedefler çizer. Yanısıra, toplum için topluma rağmen yapılan işlerin önünde meşruiyet aracıdırlar.

### **2.3. YARALI BİLİNÇ<sup>24</sup>**

Yerellik ve yerlilik vurgusu Türk modernleşmesinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Köylü bir toplumdaki, “muasır medeniyetler seviyesini yakalayacak” bir ulus yaratmak hiç de kolay bir iş değildir. Dolayısıyla, halkta bir ortak payda oluşturabilmek için yerlilik ve yerlilik vurgusu işlevsel olarak kurgulanmış ve halka empoze edilmeye çalışılmıştır. Bu yerlilik vurgusu, tamamen kurgusal, alabildiğine romantik, estetize edilmiş bir gerçeklik zemininde hayat bulan bir yerliliktir. Bu yerliliğin mekanı dahi kurgusaldır. Devletin kurulu olduğu topraklar arzın merkezi imiş gibi anlatılır. Esas

21 Yasin Aktay; Türk Sosyoloji Tarihine Eleştirel Bir Katkı; İstanbul; Küre Yayınları, 2010. s: 53 – 54.

22 “Tek devlet, tek vatan, tek bayrak, tek millet!” şeklinde sloganize edilen tekleştirme, başka bir deyişle aynılaştırma sloganı Türkiye için yeni bir olgu değildir ve etkisi hala devam etmektedir.

23 Tipik bir örnek olarak her Türkiyelinin aşına olduğu “Muasır medeniyetler seviyesini yakalamak!” başlı başına ne idüğü belirsiz içi boş bir söylemdir. Ancak bir kızılma oluşu hasebiyle bir öneme haizdir. Toplumun dönüşümü için yapılan hamleler için bir meşruiyet aracı olduğu ölçüde dillere pelesenk edilir.

24 İranlı düşünür Daryush Shayegahn'ın Türkçe'ye de çevrilen kitabının adıdır. Kitapta genel olarak Batı dışı modernliklerde, toplumun yaşadığı zihinsel travma anlatılır ve bu durum 'bilinç yaralanması' olarak tesmiye edilir. Yazar daha çok İran özelinde anlatsa da anlattıkları oldukça tanıdık gelmektedir. Kavramın Türkiye örneğine de, kimi aksamalara rağmen, uyacağını düşündüğüm için ödünç aldım. Daha fazla ayrıntı için bkz: Daryush Shayegan, Yaralı Bilinç, (çev.) Haldun Bayrı; İstanbul; Metis, 2010.

kabul edilen dil, bütün dillerin anasıdır. Ve tabii ki, ulus tüm diğer uluslardan yücedir<sup>25</sup>.

İkilem burada başlayıp bir kısır döngüye dönüşmektedir. Medeniyet değiştirmeye karar verilmiş ve bu uğurda bir çok şey gözden çıkarılmıştır fakat, ulus inşa edilirken döşenen taşlar, farklı bir kültürel iklimden beslenen toplumsal kodlara göndermelerle dolu olmaktadır ister istemez. Batılılaşmak, muasırlaşmak şiddetle arzulanan bir şeydir, fakat doğruluktan da kurtulunamaz. Medeniyet krizi, epeyce sancılı geçmektedir.

Türk modernleşmesi hakkında son olarak söylenebilecek şey, bu modernleşme tecrübesinin şekilcilikten öteye geçemediği olacaktır. Türk modernleşme tarihinde öncül rol üstlenenler, dış görünüş ile her şeyden daha fazla ilgili görünmektedirler. Bu doğal olarak kendi anti – tezini üretmiş ve Türk modernleşmesinde, cılız da olsa eleştirel tavır takınanlar da tersinden bir şekilcilik hastalığına tutulmuştur. Bu durum bir kısır döngüye dönüşmüş ve bütün bir ülke adeta şizofrenik bir heyecanla dış görünüş üzerinde tartışmalara girişmiştir. Diyebiliriz ki, bu kısır tartışmalar hala toplumun gündeminde oldukça önemli bir yer tutmaktadır<sup>26</sup>.

Türk modernleşmesinin öncüleri, düşünsel hiçbir katkı yapmadan doğrudan ithal yöntemiyle modernleşmeye sahip çıktıkları için, modernleşmede göstergelere oldukça fazla önem atfetmişlerdir, taklitçilikten öteye geçememişlerdir ve modernliğin taşıyıcısı olarak görülen kesim bu tavrı devam ettirmektedir diyebiliriz. Türk modernleştiricileri, modern duruma, moderniteye hiçbir katkı yapmadıkları gibi, ithal ettikleri bu 'ürün'ün künhüne de vakıf olamamakla malüldürler. Modernleşmeyi, şekildeki değişiklik olarak

---

25 Türk Tarih Kurumu ve Türk Dil Kurumu bilimsel başlıklar adı altında bu romantizm değirmenine su taşıyan kurumlardır. Güneş Dil Teorisi ise bu romantizmin şahikasıdır. Ancak şuna da dikkat çekmek istiyorum, yönetici kadro yaptığı şeyin farkındadır kesinlikle. Kendi kurguladıkları romantizme zaman zaman esir oldukları iddia edilebilir, fakat köylü bir toplumu “bilinçlendirmeye” çalıştıklarının farkındadırlar. Halk enstitüleri bu farkındalığın bir ürünüdür kanaatimce. En önemlisi ise, kendi romantizmlerine kendilerinin inanmamasıdır ki, halktan daima korktuklarını söyleyebiliriz. Bu yüzden ki iktidarı ona devretmemek için epey mücadele gösterildi ve bu mücadele devam ediyor. Yine bu cümleden olarak bir başka gösterge ise, toplumsal unsurları bir birine düşman kılarak ayakta kalma çabasıdır. Konunun sınırlarından dolayı tüm bu detayları ele alamıyorum ne yazık ki.

26 Başörtüsü tartışmaları buna iyi bir örnektir. Her halükarda basitçe çözüme kavuşturulabilecek, hatta başka bir toplumda problem bile teşkil etmeyecek bir mesele, Türkiye'de bir iktidar mücadelesine dönüştüğü ölçüde kısır bir döngüye sebebiyet vermektedir.

ele alarak, şekili değiştirdiklerinde arkasının geleceği zehabına kapılmışlar, bu da kimi zaman gülünç kimi zaman trajik ama her halükarda trajikomik olayların yaşanmasına ve hala yaşanıyor olmasına neden olmuştur.

Bu durum – şekilcilik ve taklitçilik – sadece bireysel yaşama has bir durum da değildir. Toplumun bütün kurumları birer taklit ürünü ve bütün bir toplum şekilci bir karakteristiğe sahiptir. Dolayısıyla, Türk modernleşme çizgisi, bir parçası olmaya çalıştığı medeniyete katkı anlamında dışa dokunur bir şey üretebilmiş değildir. Cumhuriyetin bizatihi kendisi, cumhuriyet düşüncesine katkı sağlamış olmadığı gibi, kuruluş aşamasında kurumlarını bir çok farklı devletten devşirmiştir. Diyebiliriz ki, bütün bir cumhuriyet, bütün kurulumuyla ithal ikameye dayalıdır ve yeni bir şey ortaya koyamamaktadır.

Trajedinin bir kısmı, dış görünüşteki modernliğin artık kurumsallaşmış olmasına rağmen, bir bütün olarak modern durumun yerleşikleşmiş olmasının hayli tartışmalı olmasıdır<sup>27</sup>. Bu yüzden düşünsel bir pratik olarak modernleşme ve modernleşmeye kendimizden bir katkı boyutunda oldukça kısır kalmışızdır. Özelde, Türk sosyolojisi, genelde Türk entelijansiyası özgün olmaktan oldukça uzaktır.

Bu durum esasında çok da şaşılabilir değildir, çünkü Türk modernleşmesindeki dönüştürme çabaları esnasında karşılaşılan hoşnutsuzluklar kaba yöntemlerle bastırılmaya çalışılmış, yer yer oldukça ileri gidildiği olmuştur. Bu durum da topyekun bir toplumu, takiye yapar bir hale getirmiştir. Takiye adeta bir yaşam biçimi haline gelmiştir. Bütün bir toplum olmadığı gibi görünmeye, düşünmediği gibi söylemeye alışmış ve belki alıştırılmıştır. Bu esasında şizofrenik bir durumdur, bütün bir toplum adeta şizofreniye tutulmuştur.

*“Bundan alınacak dersler barizdir: demokrasi sonuna*

---

27 Kıyafet devrimi belki olmuş ve oturaklaşmıştır ancak, örneğin, klasik anlamda bir sanayi devrimi olamamış, bütün bir modernitenin sahip olduğu değerler silsilesi Türkiye’de gerçekleşmemiş, bu da yapaylığın hiç değişmeden öylece toplumun ve devletin üzerine yapışıp kalmasına neden olmuştur.

*kadar müdafâ edilen bir prensipler rejimidir; [...] mukavemet hakkı tanımayan, fertleri komprimiler yapmaya zorlayan idareler, kendilerini ... tenkitlerden sıyırlar, fakat tenkitlerin ortadan kalkmasından dolayı ilerde çok daha elim neticelerle karşılaşır. Osmanlı Cemiyeti'nde siyasi meselelere şamil bir meşru itiraz teorisinin eksikliğinin izlerini bugün dahi tenkide karşı duyulan tahammülsüzlükte ve diğer taraftan aydınlarımızın kolayca temel inançlarından cayabilme istidatlarında görmek mümkündür.”<sup>28</sup>*

Bu otoriter baskıcı anlayış, İttihatçılığın günümüze bıraktığı bir mirastır. Tabii ki İttihatçılığın yükselmesinden önce de Türk modernleşmesi serbestiyet içerisinde gelişip, serbestiyet vaatmiyordu, fakat İttihatçılık ile beraber despotizm boyutuna varan uygulamalar gerçekleşti ve – ara ara kimi kısmi demokratik dönemler yaşansa da - yakın zamanlara kadar da bu İttihatçı anlayışın devamı niteliğindeki olaylar cereyan etmeye devam etti.<sup>29</sup>

## **ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: METODOLOJİ**

### **3.1. MODERN BİLİM PRATIĞI VE SOSYAL BİLİMLER**

Bütün anlamalar yanlış anlamadır ve bütün anlamalar eksik anlamadır. Bu iki önerme sanki, modern sosyal bilimler pratiğinin altına dinamit düşüyor. Bir anlama pratiği olarak sosyal bilimler, eksik anlamalardan ibaret midir? Her şey ta en başından beridir yanlış mıydı? Tüm anlamalarımız yanlış ise sosyal bilimci ne yapmaya çalışıyor ve kendini nasıl konumlandırabiliyor? Yahut soruyu şu şekilde soralım: eksik anladığımı söyleyen bir sosyal bilimci kendi ayağına kurşun sıkmak gibi mazoşik bir amacı yoksa

---

28 Şerif Mardin; *Aydınlarımız ve Tenkid – Tarihi Bir İzah Denemesi*; (içinde) *Türkiye'de Din ve Siyaset*; (der.) Mümtaz'er Türköne – Tuncay Önder; İstanbul; İletişim; 2010. s: 296. Yazının tarihi 1956'dır ancak değişen pek bir şey olmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz.

29 Batı dışı modernliklerin farklı iki tezahürünün ele alındığı (Türkiye ve İran) oldukça aydınlatıcı çalışmaların bulunduğu bir derleme için bkz: Eric Jan Zürcher – Touraj Atabaki (der.); *Otoriter Modernleşme*; (çev.) Özgür Bircan; İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2012.

ne istiyor olabilir? Bütün bu soruları ortaya koymak, en başından “yasa koyucu entelektüel” cübbesini bir kenara koymak demektir, fakat “yorumcu” cübbesini giyme noktasında da bir tereddüdü imler<sup>30</sup>.

Modern dünyayı anlamak, anlamlandırmak, dönüştürmek ve eksikliklerini gidermek için gerekli düşünsel malzemeyi temin etmesi için kurumsallaştırılan sosyal bilimler, pek tabii olarak aydınlanma ideolojisini sahiplendi. Daha da basit söylersek modern bir kurum olarak sosyal bilimler, modernizm ideolojisinin taşıyıcıları olmuştur.<sup>31</sup> Akıldan başka çıkar yol, modern bilimden başka bilgi anlayışı tanımayan modern(ist) tutum doğal olarak bilgilerarası hiyerarşiye kapılarını sonuna dek açıyordu.

Pozitivizmin dikte ettiği sosyal bilim anlayışı yasa koyucudur (nomotetik). Toplum da fiziki evren gibi düşünülüyordu. Yeterince uzaktan bakılırsa onun da “mekanizması” pekâlâ çözülebilirdi. İdeal toplum çok uzakta olmasa gerekti. Ortaçağda ve daha öncesinde insanlığın ilerleyişine engel olduğu düşünülen metafizik, din, irrasyonelite yeni bilim ve akıl çağında ayak bağı olmaktan çıkacak ve insanoğlu yeni, mutlu ufuklara doğru yol alacaktı. İlk “bilimistler” hayli iyimserdiler. Ütopyalar yazdılar, göremeyecekleri geleceklere dair.<sup>32</sup>

Modern çağ büyük anlatıların çağıdır. Totalcidir, evrensel olma iddiasındadır. Ancak bu iddia, bu totalci tutum ayrıntıları gözden geçirir. Modern birer kurum olan bilim kurumu ve özelde sosyal bilimler de bununla maluldür. Aydınlanma düşünüşü, demokratik olmak şöyle dursun, basbayağı despotiktir. Batı menşeli olmayan bütün bilgi türlerine kapıları kapatmıştır. Dışlayıcıdır. Feyerabend’in haklı olarak ve ısrarla

---

30 Yasa koyucu ve yorumcu entelektüel tartışmasını yakından takip edebilmek için bkz: Zygmunt Bauman; Yasakoyucular ve Yorumcular; (çev.) Kemal Atakay; İstanbul: Metis, 2012.

31 Bir kez daha hatırlatmak isterim ki karşı çıkışlar, farklı duruşlar olmasına rağmen böyle bir damarın biraz daha ön plana çıktığıdır anlatılmak istenen. Bu konuda ayrıntılı bir tartışma için bkz: Fehmi Baykan; Aydınlanma Üzerine Derkenar; İstanbul: Kaknüs, 2000. Ancak Baykan'ın Aydınlanma felsefesine karşı tutumu oldukça dışlayıcı ve reddedişlerle doludur.

32 Bu konu ile alakalı kısa ve öz bir açıklama için bkz: Doğan Özlem, Evrenselcilik Mitosu ve Sosyal Bilimler; (içinde) Sosyal Bilimleri Yeniden Düşünmek; İstanbul: Metis, 2008 s: 53.

belirttiği gibi bu tutum demokratik bir bilimin önündeki en büyük engeldir<sup>33</sup>. Yeni kozmopolis Avrupa'nın beklediği düzeni sağlayamadı. Ulus devletin rasyonel yalıtılmışlığı bile düşmanlıkları törpülemeye yetmedi.

Sosyal bilimlerin yeni fark ettikleri şey şu: gök kubbenin altında güneşin ışık tuttuğu binlerce bilgi türü var ve biz bu bilgi türleri arasında bir hiyerarşi inşa etmeye çalışıyoruz. Bu da bilgi dağarcığımızın anlamsız çekişmelerin kurbanı olmasına yol açıyor. Daha demokratik bir tutum geliştirme ihtiyacı hâsıl oldu ve post-modernizm bu duygu ve düşünce ikliminde neşet edebildi. Ancak bu kez de hiyerarşiden yoksun bir ortamda söylenen sözün uçuculuğu söz konusuydu. Yasa koyucu entelektüel kibir, yorumculuğa nasıl gönül indirebilirdi ki.

Genellemeci mantık bize kullanışlı bilgiler sunar, fakat genellemeler ayrıntıları gözden geçirir. Burada açıklayıcı ve yol gösterici temel önerme : “Bütün genellemeler yanıltır çünkü ayrıntıları gözden geçirirler”dır. Ancak bu önermenin bizatihi kendisi de bir genellemeden başka bir şey değildir ve ayrıntıları gözden kaçırmakla maluldür. İşte toplumu bütüncül bir yaklaşımla ele almaya çalışan sosyal bilimler, yukarıdaki önerme ile karşılaştığında bir krize doğru sürüklenecektir.

*“Modern sosyal bilimlerin yaptığı şeyler, vaatleri doğrultusunda yapılan şeyler olmadı. Tersine bunlar, bilmeden ve hedeflemeden, vaat etmedikleri şeyleri yaptılar. Daha açık söylesek, sosyal bilimcilerin her zaman yaptığı şey, tamamen başka bir şey üretir görünüp, hep akla uygun bir şey üretmek oldu. Olumsuzluk [...] bilinci, bu bilimlerin, peygamberlerinin, havarilerinin, müstakbel mühtedilerinin ve hep daha fazla şey isteyen hayırhahlarının bekledikleri ya da hesaba kattıkları bir*

---

33 Paul K. Feyerabend; Özgür Bir Toplumda Bilim; (çev.) Ahmet Kardam; İstanbul: Ayrıntı, 2003. Ayrıca faşizmin, despotizmin ve bunların sonuçları olan kısımların modernitenin doğal bir sonucu olduğuna dair çarpıcı bir çalışma için bkz: Zygmunt Bauman; Modernite ve Holocaust; (çev.) Süha Sertabıbioğlu; İstanbul: Versus, 2007.

*şey değildi.[...] Bunlar, bunu, kendi işlerinin gerçek doğasıymış gibi yutturmaya çalışarak [...] yaptılar. Zorunluluğu anlattıklarını sanarak, olumsuzluğu; evrenselliği anlattıklarını düşünerek tikel yerelliği; uzam dışı ve zaman dışı hakikati anlattıklarını düşünerek gelenekle sınırlı yorumu; saydamlığı anlattıklarını sanarak karar verilemezliği; dünyanın kesinliğini anlattıklarını sanarak insani durumun geçiciliğini ve doğanın düzenini anlattıklarını sanarak da insan tasarımının müphemliğini açıkladılar<sup>34</sup>.*

Ancak şunu tekrar etmek gerekir ki genellemeler bize kullanışlı bilgi sağlarlar. Fakat yine de toplumdaki her bireyin biricikliği, tarihteki her olayın biricikliği, sosyal olguların her birinin biricikliği bakidir. Ancak biz, sosyal bilimciler, tüm bu biricik “şey”leri tek tek ele alamayız. Bu her bakımdan külfetli ve maliyeti yüksek bir girişim olacaktır.

Peki, sosyal bilimlerin karşı karşıya olduğu bu krizden yaka sıyrmanın yolu yok mu? Her ne kadar ihtiyaca tam anlamıyla cevap veremese de iki kullanım sahaya sürülebilir. Bu iki öneri esasında, çok bilinmedik, kimsenin aklına gelmemiş şeyler değildir ve hatırlatma kabilinden zikredilecektir. Birincisi, tabii ki biz yine genellemelere devam edeceğiz. Fakat bunun bir anlama gayreti içerisinde ve eksik/yanlış anlama olabileceği ön kabulüyle yahut bilincinde olarak işe koyulacağız. Bu yapacağımız genellemelerle zorunlu yasalar inşa etmeyeceğiz. İstisnaların olabileceğini, toplumun öngörülenden farklı tepkiler verebileceğini çekincesiz bir kenara not edeceğiz. İnsan doğasındaki irrasyonel tarafın hakkını vermektir bir bakıma kastedilen. İkincisi ise; nisbeten biraz daha radikal bir öneri. Sanatı, hassaten edebiyatı sosyal bilime dâhil etmek. Kelimelerle oynuyoruz, kelimelerle bir dünya inşa ediyoruz. Tek sermayemiz kelimeler. Dile olan mecburiyetimiz bizi kelimelerin olanaklarını zorlamayı emrediyor. Dilin dışı yok. Dolayısıyla bugüne kadar bilimsel olmadığı

---

34 Zygmunt Bauman; Modernlik ve Müphemlik; s: 296.

yönündeki keskin inançlarımızı bırakıp edebiyatı içselleştirebilir ve edebiyatı bizim kılabiliriz. Bu bize mikro anlatılar bağlamında alternatif bir mecra açacaktır.

Edebiyata yapılan vurgu boşuna değildir. Hayatın kontrol altına alınabileceği fikri yeşermiştir ve yeni bir kozmopolis inşasına soyunuldu. Ancak işler modernistlerin istediği gibi gitmedi. Birçok açıdan gitmedi ama bir tanesi daha belirleyicidir. Bu yazının da temel kavramı olan müphemlik bağlamında iyi gitmedi. Hayatın müphemliğine karşı açılan savaşta, kapatılan her gediğe karşı müphemlik yeni bir gedik açtı. Bu kullanılan bir ilacın endikasyonlarına karşı başka bir ilacın kullanılmasına benziyor tıpkı. Yeni ilacın endikasyonları başka bir ilacı gerektiriyor çünkü. Edebiyat (dil), yeni kozmopolisi inşa ederken kullanılan aletlerden birdir yalnızca, fakat bu alet müphemliğin kaynağıdır ve müphemliği yeniden üreten odaktır. Gelenekten kopmak için biteviye uğraş gösteren modernizmi geleneğe bağlayan en önemli bağıdır. Dil geleneğin ta kendisidir çünkü. Dil, gelenekler geleneğidir. Dil müphemdir, kelimeler müphemdir çünkü. Hayatın başlangıcında sözün var olması aslında hayatın özünün müphem olduğunu hatırlatır bize.

*“Hakikat, [...] toplumsal bir ilişkidir ( tıpkı iktidar, mülkiyet ya da özgürlük gibi ): Bu, üstün ve aşağı birimlerden oluşan bir hiyerarşinin bir yüzüdür; daha doğrusu, hegemonik bir tahakküm biçiminin ya da hegemonya - yoluyla – tahakküm mücadelesinin bir yüzü. Modernlik, ta başından beri, böyle bir biçim ve böyle bir mücadeleydi. Modern uygarlığı, yapısal ilke ve anayasal değer olarak benimseyen insanlar, öteki insanların başkılığını parçalayarak ve ortaya çıkan parçaları da asimile ederek, bunlar üzerinde tahakküm kurmayı hedeflemişlerdi. Bir türlü pes etmeyen başkılığın ise, ancak geçici bir sıkıntı olarak, yerini er ya da geç doğruluğun alacağı bir yanlışlık olarak görülmekten başka çaresi yoktu. Dünyevi işlerdeki kaosa karşı verilen düzen mücadelesi, bilinç düzlemindeki yanlışlığa karşı*

*verilen doğruluk savaşıyla yineleniyordu. En sonunda yerini alacak ve evrensel olacak düzen, rasyonel bir düzendi. [...] Düzen ve hakikatin rasyonel evrensel dünyası, olumsuzluk ve müphemlik bilmeyecekti. Kesinlik ve mutlak hakikat hedefi, cihat ruhu ve tahakküm projesinden ayrı düşünülemezdi.*

*Modernlik, ökümenliğin geri kalanına karşı kendini emir verecek bir pozisyona koyup, farklılaştırırken, kendisini, gelecekteki evrenselliğin çekirdeği, eninde sonunda bütün öteki varlıkların yerine geçecek, dolayısıyla da bunların aralarındaki farklılıkları ortadan kaldıracak bir varlık olarak görüyordu. [...] İşte modernlik kendini böyle aldatıyordu.”<sup>35</sup>*

Post modernizm bu belirlenimci despotizme karşı duruştur ve hayatla mücadele stratejisi olarak olumsuzluğu önerir. Olumsuzluk; öngörülemezciliktir. Dünyadaki herhangi bir şeyi önceden bilemeyiz. Öngöremeyiz. Olumsuzluk ise bir hayatla mücadele stratejisidir. Hayatla barışabilmek ve dünyayı daha da yaşanılmaz kılmamak için bir an önce öğrenmemiz gereken bir strateji. Modernizmin bitmemiş bir proje olduğunu düşünenler olabilir, fakat hiç bitmeyecek bir projedir de. Müphemlik yakamızı hiç bırakmayacak çünkü.

Hayatı ve dünyayı belirlemede modernizmin ürettiği yeni bilim, tam da çözdüğünü düşündüğü problemler karşısında acizdir. Bilim, her zaman yolun başındadır, çünkü metodolojik eksikliklerle malüldür. Çıkış noktası yanıltıcıdır. Genel anlamda hayat, belirli ve çözülebilecek kurallar bütünü değildir ve biz sadece belirli şartlar altında akıl yürütebilir, öngörülebilir bulunabiliriz. Bu da yetersizliklerle doludur ve tabii ki tatmin edici değildir.

Bilimin de tıpkı diğer bilgi biçimleri gibi spekülasyon olabileceği fikri esasında

---

35 Zygmunt Bauman; Modernlik ve Müphemlik; s: 297-298

sadece post modern durumun geliřtirdiđi bir dűřünce deđildir. Esasında bunun kökenleri ilk filozoflara kadar götürülebilir ve zaten post modern felsefenin dűřünsel köklerinde sofistlerin oldukça büyük katkısı vardır.<sup>36</sup>

### 3.2. SOSYOLOJİK YORUM PRATİĞİ

*“Doğası gereği sosyoloji, “kapatma” ve “dondurma” iři için özellikle uygun değildir. Sosyoloji gündelik hayat deneyiminin devamı olarak yapılan bir yorum, öteki yorumlardan beslenen ve ardından onları besleyen bir yorumdur. Sosyoloji, edebiyat, sanat ve felsefe gibi insan deneyiminin yorumuyla ilgilenen öteki söylemlerle rekabete girmez, kuvvetleri paylaşır. Sosyolojik dűřünmek, en azından, herhangi bir yorumun ayrıcalığına ve kusursuzluğuna olan güveni zayıflatır. Deneyimlerin, hayat biçimlerinin çoğulluğunu öne çıkarır; her birinin kendi başına bir kendilik, kendine özgü bir mantığı olan bir dünya olduğunu gösterirken, aynı zamanda görünüşte kendine yettiği ve eksiğinin olmadığı yalanını gözler önüne serer. Sosyolojik dűřünmek deneyimlerin akışına ve deyiş tokuşuna engel olmak şöyle dursun, önlerini açar. Özet olarak, o 'akışı dondurma' ve 'giriş noktalarını tıkama çabalarını' güçten dűřürürken müphemlik miktarına katkıda bulunur. Kafalarını tasarladıkları düzene takmış güçlerin bakış açısından, sosyoloji dünyanın karmaşıklığının bir parçası, bir çözüm olmak yerine bir sorundur.”<sup>37</sup>*

Buradan çıkarılabilecek en büyük sonuç, herhangi bir durumda söylenebilecek herhangi bir sözün hakikatin sadece bir vechesi olabileceğidir. Yorum dünyası

---

36 Modern bilime ilişkin hayli erken bir eleştirel bakış için bkz: Giambattista Vico; Yeni Bilim; (çev.) Sema Önal Akkaş; İstanbul: Doğu-Batı, 2007.

37 Zygmunt Bauman; Sosyolojik Dűřünmek; (çev.) Abdullah Yılmaz; İstanbul: Ayrıntı, 2010 s:256.

sonsuzdur ve sosyolojik bir akıl yürütme yapan kişi asla başka akıl yürütmelerin de olabileceğini unutmamalıdır.

*“Metnin anlamı sadece bazen değil, genellikle yazarını aşar. Anlamanın yalnızca reproduktif değil aynı zamanda üretici bir faaliyet olmasının nedeni budur. Belki de anlamadaki bu üretici unsura “daha iyi anlama” diye atıfta bulunmak doğru değildir. Çünkü bu ifade [...] aydınlanmadan devralınarak deha estetiği temelinde elden geçirilmiş bir eleştiri ilkesidir. Anlama aslında hem daha açık fikirleri dolayısıyla öznenin daha üstün bilgisi anlamında hem de bilincin bilinçdışı üretiminden temel üstünlüğü anlamında daha iyi anlama değildir. Eğer bir şekilde anlıyor isek, farklı tarzda anladığımızı söylemek kafidir.”<sup>38</sup>*

Sosyolojik düşünmek bir anlamda hayatın ve dünyanın insanın önüne serdiği tüm müphemliği kabul etme ve onunla barışık olma çabasıdır. Müphemlik daima yeni müphemlikler doğurur ve bu müphemlikleri olduğu gibi kabul etmek bizi olumsuzluğa götürür.

Tüm bu söylenenlerden de anlaşılabilmesi gibi, bu yazının metodolojisi hermenotik<sup>39</sup> bir temel üzerine oturmaktadır. Bu çalışmada kurgulanan bütün anlatı yanlışlanmaya açık olduğu gibi, yanlışlan(a)madığı durumda da hakikatin sadece bir kısmını ele almış olacaktır. Bu da demek oluyor ki, aynı konu üzerine yapılan zihni mesai kadar yorum üretmek pekala mümkündür.

Her halükarda karşılaşılabilecek bu durum, fikri emeğin değerinden bir şey alıp

---

38 Hans- Georg Gadamer; Hakikat ve Yöntem (2. cilt); (çev.) Hüsamettin Arslan – İsmail Hakkı Yavuzcan; İstanbul: Paradigma, 2009 s:48.

39 Hermeneutik genel olarak “insanın eylemlerinin, sözlerinin, yarattığı ürünlerin ve kurumların anlamını kavrama ve yorumlama sanatıdır.” Ahmet Cevizci; Felsefe Sözlüğü; Hermeneutik başlığı. Fakat tek bir hermeneutik anlayışı yoktur ve sosyoloji tarihinde hermeneutik kavramı üzerine ciddi bir tartışma literatürü oluşmuştur. Biz burada Gaadmerci bir anlayış ile yola çıkıyoruz. Daha ontolojik bir hermeneutik anlayışı bu çalışmaya egemendir.

götürmez. Aksine onu bambaşka çalışmaların dayanak noktası yapabileceği gibi, emeği üretene de kendisi yenileme imkanları sunar.

*“[...] sorumuza verilen böyle 'kesin' bir yanıtın içerdiği sorun şudur: bu yanıt ancak bize aşikar ve tartışmasız doğru gelen başka çoğu inanç gibi, kişinin sözünü etmeden kabul eder görüldüğü bütün varsayımlara daha yakından bakmadığımız sürece kesinliğini korur.”<sup>40</sup>*

Dolayısıyla bu çalışma bir bakıma daha yakından ve mümkünse başka bir açıdan bakmaya bir davettir. Yanlışlanmaya olan bu davetkar tutumun altında ironik bir tavır bulunmaktadır. İronik tavır, daha en başından yanlışlanmayı kabullenmektir. Ancak bunu yaparken özgür düşünme hakkından asla vazgeçmemektir de.

### **3.3.3SİNEMA ÜZERİNE SOSYOLOJİK DÜŞÜNMEK**

Doğası gereği oldukça kapalı anlatımlar barındırabilen, sık sık metaforik anlatımlara başvurabilen sanat çalışmalarını anlamlandırmak başlıbaşına bir hermeneutik çalışmasıdır. Modern sanat anlayışının aksine, yukarıda da belirttiğimiz üzere, çağımızın sanat anlayışı daha az hiyerarşik olma amacı gütmektedir. Sanat eseri artık üretildiği andan itibaren üretenin olmaktan çıkmıştır ve oldukça geniş bir yorumlar evreninin içine düşer. Bölüm boyunca yapılan alıntıların gösterdiği yolda ilerlersek bu yeniden üretimin sanatçının iradesi dışında geliştiğini imler.

Sanat, söylemeye bile gerek yoktur ki, toplumsal bir olgudur ve bu durum sanatı sosyolojinin doğal nesnesi yapmaktadır. Sanat toplumun içerisinde, toplumdan etkilenerek, toplumun bir parçası tarafından üretilmesi ve toplumun bizatihi kendisi tarafından yeniden üretilmesi esaslarına dayanarak toplumsaldır. Dolayısıyla bir sanat eserini, bir sanatçıyı, bir sanat pratiğini sosyolojik analize tabi tutabiliriz. Bu pekala bir sanat dalı olan sinema için de geçerlidir.

---

40 Zygmunt Bauman; age. S:13

Buradan hareketle, bu çalışmada sinema üzerine sosyolojik bir bakış ile bir sinema insanı kritiğe tabi tutulacaktır. Yukarıda gösterildiği gibi, bu çalışma bir anlama gayretidir. Anlama çalışması esasında bir yorumlama pratiğinden başka bir şey değildir. Genel olarak modernizmin, özelde Türk modernizminin bir şahsiyetin düşünce dünyasında nasıl yankılandığı üzerine bir anlama ve yorumlama pratiği olarak sosyolojik metod kullanılacaktır.

Sinema sosyolojisi üzerine yapılmış oldukça geniş yelpazedeki çalışmalara yapılmış mütevazı bir katkı olacak olan bu çalışma, Türkiye'de bu alandaki eksikliğin giderilmesi için atılmış bir adımdır ve sadece yorumlardan bir yorum olma özelliği taşır. Aynı eserlere bakan başka bir göz, pek tabiidir ki başka şeyler görüp, yorumlayacaktır. Bu yorum evreninin sonsuzluğu ile doğrudan alakalıdır.

## **DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: YAVUZ TURGUL SİNEMASI**

### **4.1. YAVUZ TURGUL SİNEMASINDA MODERNİZM**

Bu uzun girizgâhtan sonra asıl meselemize dönebiliriz. Türk sinemasının kendine hayli ayrıcalıklı bir yer edinmiş ustalarından Yavuz Turgul'un sinemasına sosyolojik bir okuma gerçekleştirmeye çalışacağız. Ancak burada dile getirilen temel çelişkinin yanlış olma/yanlışlanma ihtimali her zaman mevcuttur. Yani, diyebiliriz ki; bu çelişkiye kimse ortak olmayabilir. Bu da esasında yorum ile, ironi ile alakalı bir şeydir. Yorumda sonsuzluğa açılan bir kapı vardır ve bu kapıdan geçen birisi, birbirine benzemez onlarca yorumla karşı karşıyadır. aslında anlatılmaya çalışılan şey, yukarı da da defalarca belirtildiği gibi, daha en başından yanılıyor olma ihtimalini kabul etmektir. Bir başka deyişle ironik bir tavır. gelebilecek eleştirileri engellemekten ziyade, muhtemel eleştirileri cesaretlendirmek için...

Giriş kısmında, Yavuz Turgul'un modernist söyleme sahip bir sinema insanı olduğunu belirtmiştik. Bunu iki şeyden yola çıkarak söyleyebiliriz: birincisi, Yavuz Turgul'un sinemasal anlatım tarzından yani, tam da modern sinemaya uygun çekim teknikleri, sahne seçimleri, ışık kullanımı gibi öğelerin kullanımından. Çünkü, Turgul

sinemasında her şey adeta milimetrik bir hesapla belirlenmiştir. Turgul, iyi bir filmin matematiksel denklemlerden etkilenecek yapıldığına inanmaktadır<sup>41</sup>. Diyebiliriz ki su bardağı bile oradaysa bu bir amaca hizmet etmek için kurgulanmıştır. Kamera gereksiz hiçbir şeyi çekmez ve sahnede hesaplı bir düzenlilik hâkimdir. Replikler dahi belirsizlikten uzak olacak şekilde serpiştirilmiştir.

*“Ses dergisinde çalışırken çok meraklıydım sinemaya, yapılan hiçbir şeyi beğenmiyordum. Sinemayı kurtarmak gibi düşüncelerim vardı. Bunlar beceremiyor ben çok iyi beceririm diye düşünüyordum.”<sup>42</sup>*

*“Özellikle reklam sektörüne girdikten sonra estetik anlamda, sinema dili anlamında çok şey öğrendim ve bunları uygulamak istiyordum. Özellikle ışık konusunda çok şey öğrenmişim. Biliyorsunuz Türk sineması ışığı çok geç yerli yerine oturtmuştur.”<sup>43</sup>*

Yine filmlerinde Turgul, güçlü bir katarsis uygular. Merkeze aldığı karakter, film boyunca başına gelen türlü gailelerle bir olgunluk sınavından geçer ve başa çıkamadığı durumların toplamı final sekansında, kendini karakterle özdeşleştiren izleyiciyi rahatsız etmeyecek şekilde çözüme kavuşturulur. Seyirci perdenin (yahut ekranın) karşısından ayrılırken duygusal bir rahatlama hissedecektir. Poetikadaki katarsis olgusunun modern yansımasıdır bahsedilen şey. Katarsis, tiyatrodaki sahnelenen oyunda karakterlerle kendisini özdeşleştiren seyircinin duygusal doyuma ulaşmasıdır ki, tiyatro düşüncesinin altında tam da bu yatmaktadır. Aristoteles'ten beri bilinen bu olgu modern çağda da varlığını, modern söyleme eklenerek varlığını sürdürmüştür ki, söylemsel değişkenlik katarsisi belirler. Sinemanın hayatımıza girmesi ile birlikte katarsis olgusu

---

41 Âlâ Sivas; Arzu Filmde Bir Senaryo Yazarı; (içinde) Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek; (der.) Âlâ Sivas; İstanbul: Kırmızı Kedi, 2011. s: 45.

42 N. Aysun Akıncı Yüksel – M. Çağatay Tok; Yaşayan Filmlerin Unutulmaz Yönetmeni; (içinde) Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek; (der.) Âlâ Sivas; İstanbul: Kırmızı Kedi, 2011. S:14

43 N. Aysun Akıncı Yüksel – M. Çağatay Tok; agy. S:18

da sinemaya eklemlenmiştir.

İkincisi ise; Yavuz Turgul'un karakterlerini konumlandırış biçimidir. Turgul filmlerinde merkezdeki karakter, modernist vurguyu ön plana çıkararak, modern karakterlerdir. Bu merkez karaktere karşı yahut karakterin etrafına konumlandırılan karakterler ise geleneğe ya da post modern duruma yakın karakterlerdir, daha net bir ifade ile modernlik dışıdır. Yavuz Turgul merkezdeki karakterden yana tavrını koyar ve bütün film boyunca karakterin ızdırabını perdeye yansıtarak seyirciyi karaktere angaje etmeye çalışır. Bütünsel olarak film manipülatif bir havaya sahiptir. bu da aslında Yavuz Turgul'un "auteur" olması ile yakından ilgilidir. Bir auteur olarak Yavuz Turgul, seyirciyi irşad etmek istemektedir. Auteur olmak demek esasında, otorite sahibi olmak demektir. Otorite sahibi kişi, otoritesini yöneltebileceği kişiler üzerinde hak sahibidir. Onlardan sorumludur ve onları doğru yola iletme derdindedir. Söylemeye bile gerek yok, auteur modern bir olgudur ki, auteur kavramının tartışmaları roman kuramıyla da yakından alakalıdır. Batı dillerinde yazar "author" dur, mutlak otorite sahibi kişidir. Okuyucu ile olan ilişkisinde, modern yazar, adeta tanrı mesabesinde. Author kavramı edebiyatta neşet etmesine rağmen sinemasal anlatımda da kendine yer bulmuştur.

Geleneğe ait toplumsal yaşam örüntüleri alabildiğine komik bir biçimde yansıtılır perdeye, ilk dönem filmlerinde. Karakterler iyice karikatürize edilmişlerdir. Yeri geldikçe de merkezi karakter, geleneksel otoriteye karşı uzun söylevler verir. Daha çok sinemaya ilk adım attığı yıllara denk gelen bu filmlerde karakterlerden ziyade tipler vardır. Tamamen modern terminolojiye sadık kalarak söyleyecek olursak, dört başı mamur kişiliklerden çok üstünkörü yansıtılmış, amaca yönelik kurgulanmış "tip"lerdir karşımızdaki. Ancak, sinemasal anlatısında olgunlaşmaya başlamasından sonradır ki, bu tipler yerlerini, ete kemiğe bürünmüş, dört başı bayındır karakterlere dönüşürler. Yine de merkezdeki karakterlerden uzaklaştıkça, ekranda boy gösteren şahısların flulaştıklarını söyleyebiliriz. Çeperdeki karakterler, merkezi anlatıda sadece figürandırlar ve ana anlatıya yaptıkları katkı kadar görünürlükleri vardır. çoğu zaman

yine tiplerdir bunlar ya da tip ile karakter arasında kalmış araf insancıkları.

İlk dönem filmlerindeki bu durumun başlıca nedenleri olarak, geleneksel Türk tiyatrosunun tiplere dayalı mirasının Yavuz Turgul'a geçmesi ve sinemaya başladığı Arzu film ekolünün karakterlerden ziyade tiplere dayalı bir anlayışa sahip olmasıdır. Ancak ustalık döneminde Turgul, modern anlamda tatmin edici karakter şekillendirmede başarılı olmaya başlamıştır. İlk senaryo denemelerindeki tipler zamanla dört başı mamur karakterlere dönüşürler<sup>44</sup>.

Bu ilk dönem filmlerinde net bir biçimde geleneksel modern karşıtlığının olduğunu belirtebiliriz. Fakat bu dönem filmleri içerisinde bir tanesi vardır ki belki de Yavuz Turgul sineması içerisinde müstesna bir yeri vardır: Gölge Oyunu (1993). Muazzam psikolojik göndermelerle dolu olan film belki de bize modern hayatın belirsizliği kaldır(a)mayacağını anlatmak istiyordur. Sinemacının dili de en az hikâyenin kendisi kadar muğlâktır. Sonunu hiçbir yere bağlamaz. Öykü öylece havada kalakalır. Bu film esasında bir geçiş dönemi filmidir, arada duran bir yapısı vardır ve bir yere koymak gerekirse ikinci dönemin habercisi olarak yorumlayabiliriz.

Bu film hariç tutulduğunda Yavuz Turgul'un ilk dönem filmlerinin okuması çok karmaşık değildir. Ancak ikinci dönem olarak adlandırdığımız döneme geçildiğinde Turgul'un hedefini değiştirdiğini fark edebiliriz. Artık temel meselemiz gelenek değil, post modernitedir. Aslında yine gelenektir bir bakıma, çünkü post modernitede gelenek vurgusu, geleneğe dönüş çağrısı oldukça güçlüdür. bu ikinci dönem filmlerinin yöneliminin böyle olması çok da şaşırtıcı değildir, çünkü kısa bir sosyolojik düşünüş bize gerekli ip uçlarını verecektir. 1980'ler modern Türkiye tarihinde bir kırılmaya denk gelir kanaatimce. her ne kadar darbe şartlarının ağır atmosferi hüküm sürse de, Turgut Özal öncülüğündeki liberal politikalar Türkiye'nin dünyaya entegre olmasında hayati öneme sahiptir. Türkiye'de postmodern akımlar kendisini bu dönemde göstermeye

---

<sup>44</sup> Ancak bu daha çok merkezdeki karakterler için geçerlidir. Merkezden uzaklaştıkça zaman zaman karakterlerin flulaştıklarını görebiliriz.

başlamış, politik olarak dışa açılma çabaları süreci hızlandırmıştır. Postmodernizmin bu hızla yükselişe geçmesi tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de modern hayatın taşıyıcısı olan aydınlar arasında tepkiler doğurmuştur. Bir sanatçı/entelektüel kişilik olarak Yavuz Turgul'un da bu duruma - postmodernizmin yükselişi ve modern kültürün kıyasıya eleştiriye tabi tutulması, yanısıra modern değerlerin aşındırılması - kayıtsız kalamadığını söyleyebiliriz. Entelektüel kapasitesinin de bu tartışmada taraf olmak için yeterli olduğu su götürmezdir.

İkinci dönemin miladı olarak Eşkîya (1996) filmini alabiliriz. Vurgu o kadar net değildir karakterler üzerinden fakat bir şeylerin değiştiğinin farkındadır ve Kabadayı (2007) filminde daha net vurgularla konuyu bir kez daha irdeler. Eşkîya filminin Baran'ı, Kabadayı'nın Ali Osman'ının henüz tamamlanmamış halidir. Cumali ise Devran karakterine tekabül eder. Birinci karakterler bir ahlak anlayışına sahip, hayatı, hayatları sıradan bir hayat olmasa da bir düzen içerisinde yaşayan, bir "racon"ları olan adamlardır. İkinciler ise hiçbir kural bilmeyen, "racon" namına ne varsa ezip/yıkıp geçen kişilikte insanlardır. Bıçkınlıkları kendilerine olduğu kadar başkalarına da zarar verir. İlerisini gerisini düşünmeye pek eğilimli değillerdir. Net bir biçimde postmodernizmin kaygan ahlaki zeminine mesafeli bir söylem geliştirmektedir Turgul.

Bir diğer dikkat çekici film Gönül Yarası'dır. Metaforik anlatımı oldukça güçlü olan bu filmde, modern bir insanın (öğretmen Nazım – Şener Şen) değişen koşullar karşısında bocalamakta ve kendi geçmişi ile yüzleşmek zorunda kalmaktadır. Hayatının tam bu döneminde bir bar şarkıcısı (Dünya – Meltem Cumbul) ile yolları kesişir. Öğretmen Nazım ile taban tabana zıt bir karakter olan Dünya'nın eski kocası (Halil – Timuçin Esen) ile gizli ve adaletsiz bir rekabete tutuşurlar. Halil ile öğretmen Nazım'ın ilişkileri oldukça muğlaktır aslında. Öğretmen emeklisi geçkin bir adamla, tutkun bir genç adamın dalgalı bir ilişkisidir söz konusu olan. Filmin en ilgi çekici yönü, karakterlerin isimleridir. Filmin olanca metafor yükünü isimler çekmektedir diyebiliriz. Öğretmen Nazım ve ailesi apaçık bir şekilde ünlü Türk şair Nazım Hikmet Ran'a atıfta bulunacak şekilde tesmiye edilmişlerdir. Öğretmen Nazım'ın bizatihi kendisi de zaten

Nazım Hikmet hayranıdır. Kızının adı Piyale (ki Nazım Hikmet'in eşinin adıdır) oğlunun adı Memet ("h" harfi düşüktür, ki Nazım Hikmet'in oğlunun adıdır) tir. Ve yine Dünya'ya aşık iki adam vardır ve dünyanın peşinden koşmanın metaforik halidir<sup>45</sup>. Öğretmen Nazım, dünyaya nizam vermenin tecessüm etmiş halidir ve hücrelerine kadar modern bir insandır ve ortada nizam kabul etmez bir Dünya vardır. Film, modern ütopyanın, Türkiye özelinde uğradığı başarısızlığın ardından yakılan bir ağıt gibidir.

Filmler aşağıda daha etraflıca değerlendirileceklerdir, burada sadece genel çerçeve verilmeye çalışıyoruz. Tabii ki bu derece dikatomik bir okuma ayrıntıları gözden kaçıracaktır. Ancak burada okuyucuya temel çelişkiyi sunmaya çalışıyoruz. Hermenoytik geleneğin ortaya attığı argümanların da yardımıyla, herhangi bir metnin çoklu okumaya tabi tutulabileceğini biliyoruz. Metinler doğurgandırlar, dışil özellikler taşırlar çünkü dile aittirler. Dil, farklı anlamları benzer materyallerle sağlayabilecek bir örüntüdür. Turgul filmlerinde tabii ki ara karakterler de vardır ve yapıtların pekâlâ post modern sinemaya dâhil olduklarını düşündürtecek öğeler mevcuttur. Ancak Turgul sinemasını post modern sanat anlayışına dâhil edemeyiz. Takdiri okuyucuya bırakmak kaydıyla, bu önermeyi şu şekilde temellendirebiliriz:

Her şeyden önce post modern öğeler olara tanımlanan şeylerin kullanımı post modernizmin bizatihi kendisinden önce de vardı. Yani hiçbir şey post modernizmle ortaya çıkmamıştır. Zaten Post modernizmin en büyük ayırt edeni pastiş vurgusudur. Pastiş ve yeniden üretim. Yeniden üretirken yerinden etme. *Kitch* kavramı pejoratif anlamlarından soyutlanmıştır. Postmodernizmde sanatçı tam da *kitch* olduğu için, *kitch* olması için üretim yapabilir.

İkinci olarak; herhangi bir tarihsel süreç a priori değildir. Kendiliğinden, öncesiz ve sonrasız değildir. keskin bir tarih belirleyerek o tarihten sonraki tüm yapıtları post modernizmin içerisine dâhil edemeyiz. Pekâlâ, post modern dönem olarak adlandırdığımız zaman dilimi içerisinde modern sanatı kendine kible edinen sanatçılar

---

45 Sadık Yalsızuçanlar; Rüyâ Sineması; İstanbul, Kapı, 2007. s: 119.

mevcut olabilir. Yavuz Turgul sinemasında da pekala postmodern ögeler bulabiliriz, fakat genel anlayış olarak modern bir çizgisi vardır.

Üçüncüsü; yukarıda da değinildiği gibi Turgul'un sinematografik kombinasyonu da kendisinin bir modern sanat savunusuna sahip olduğunu düşündürüyor.

*“Yavuz Turgul filmlerinde müziği tesadüflere bırakmayan belli ve bilinçli tercihler doğrultusunda, önemli bir anlatım aracı olarak kullandığını söyle[yebiliriz].”<sup>46</sup>*

Tüm bunlarla birlikte Yavuz Turgul'un filmlerde geleneğe dair ögelere sıkça yer verdiğini görüyoruz. İşte yukarıda bizi arafta bırakabilecek bu öğeleri neden değerlendirmeye almadığımızı anlatmaya çalıştık. Şimdi ise bu öğelerin neden Yavuz Turgul'ca kullanıldığına dikkatleri çekmek yahut irdelemek gerekebilir:

#### **4.2. TURGUL'UN TÜRK MODERNLEŞMESİNDEKİ YERİ**

Yavuz Turgul, Türk entelijansiyasının bir parçası olarak, genel eğilimlerin taşıyıcısıdır diyebiliriz. Aynı iklimi solumanın bir getirisi olan bu durum çok da şaşırtıcı değildir. Bir aydın kişilik olarak Yavuz Turgul, toplumsal gelişmelere kayıtsız kalamamış ve kendince mevcut halin ızdırabını çekmiş ve kendi deneyimlerini ve fikirlerini bir sinema insanı olarak, kendi kavlince perdeye aktarmaya çalışmıştır.

Türk modernleşmesinin gelişim çizgisinde Turgul'u tatmin etmeyen unsurlar olmakla birlikte, genel tavrının Türk modernleşmesinin ana hatlarıyla çelişmediğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Hoşnutsuzlukları vardır Turgul'un, ancak bu hoşnutsuzluklara karşı duruşu yine hoşnutsuzlukları yaratan yapıda aramaktadır bir bakıma. Aşağıda belli başlı birkaç filmini kısaca tahlil etmeye çalışacağız, ancak öncesinde bu tavrın kökenlerine inmek gerekmektedir.

Yukarıda da kısaca değinmeye çalıştığımız gibi, Türk modernleşmesi tepeden

---

46 N. Aysun Akıncı Yüksel – M. Çağatay Tok; agy. S:31

inmecidir. Jakobendir. Yukarıda konuşlanmış olan elitler kendilerinde “cahil” toplumu dönüştürme yetkisi olduğunu tevehhüm etmektedirler. Bütün bir tevhid-i tedrisat anlayışının bunun üzerine kurulu olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bunun yanısıra, sanat da başka bir çok şeyin yanısıra toplumun eğitilmesi, belirli bir modernist anlayışın taşınması için bizzat devlet tarafından kullanılmıştır ve kısmen de olsa kullanılmaya devam ediliyor<sup>47</sup>.

Tüm bunları anlatmamızın sebebi, bütün bir Türk sanatına hâkim olan anlayışın da kimi farklılıklara rağmen aynı minval üzerine yürümesindedir. Diyebiliriz ki Türk toplumunda hemen hiçbir kesim bu halet-i ruhiyeden azade değildir. Muhafazakârlarından solcularına bütün bir entelijansiya adeta devlet yapısına bağımlı bir duruş sergilemektedir. Bu devlet tapınmacılığı, jakoben yapının kırılıp olgun bir demokrasinin tesis edilmesinin önündeki engeldir.

Bunun yanı sıra, yukarıda bahsettiğimiz temel çelişki – nasıl kendimiz kalabiliriz? - tüm kesimlerin ortak kaygısını teşkil etmektedir<sup>48</sup>. Devletin kurumsal olarak yerleşikleştirmeye çalıştığı, icad edilmiş gelenekler, tarih hatta dil daha sonraları zahiren bağımsız aydınlar tarafından ikame edilmeye çalışılmış, değirmene kayda değer su taşınmıştır. Tabiri caizse, tüm bir toplum zamanla romantizm hastalığına duçar olmuştur. Koca bir ülke, kendi uydurduğu yalanlara kendisi inanır hale gelen insanlarla dolup taşmıştır. Köy romancılığının Türk edebiyatında bir dönem esaslı bir yer tutmasının altında biraz da bu vardır.

---

47 En basit haliyle söyleyecek olursak ilk akla gelen kurum Devlet Tiyatrolarıdır. Devletin sanatsal etkinliklere bu derece müdahale ediyor olması, jakoben ve otoriter tavrın bir göstergesidir.

48 O kadar ki bununla ilgili – özellikle muhafazakar cemaatta – koca bir külliyat oluşmuştur. Daha da ilginç – belki uygun deyiş “ne yazık ki” olmalıydı – bu çelişkinin mimarı olan Ziya Gökalp’in aşılammış olmasıdır. Ancak bu durum çok da şaşılabilir değildir, çünkü; “*Cumhuriyet döneminin hedeflediği kitlesel aydınlanmanın, kendi düşüncülerini bile yeniden üretmeyi başaramadığı, yetişme dönemi ve ortamı itibarıyla bir Osmanlı olan Ziya Gökalp gibi düşünürleri bile aşabilecek bir düşünce adamı [insanı-a.ü.ç.] çıkaramamış olması, Türk düşünce hayatının muhtemel potansiyelinin nasıl bir kırımdan geçmiş olduğu hakkında önemli ipuçları veriyor. Cumhuriyet döneminde uygulanan kitlesel eğitimin aşırı ideolojik mahiyetinin Türk siyasi hayatı kadar düşünce hayatı üzerinde de derin etkileri olmuştur.*” Yasin Aktay; *Türk Sosyoloji Tarihine Eleştirel Bir Katkı*; İstanbul: Küre Yayınları, 2010. s: 48

Sanatın, dönüştürücü bir unsur olarak kullanımını sadece yeni cumhuriyete mahsus değildir. Yukarıda da değindiğimiz gibi, cumhuriyet Osmanlıdan miras aldığı tartışmalar, anlayışlar, kurumlar ve insanlar üzerine inşa edildi.

Yavuz Turgul sinemasında da bunları aynıyla temaşa etmekteyiz. Ele aldığı sorunsalları, adeta topluma ders verircesine, bir öğretmen edasıyla işler. Olması gerekeni dikte etmektedir izleyiciye. Bu tavır alış, tam da cumhuriyetin tavır alışıdır. Hayatın gerçeklikleri, müphemliği bir kenara bırakılıp, tüm bir toplum nesneleştirilerek, bir “doğru”ya ulaşılacak istenmektedir. Belki, Turgul'u jakobenizmle suçlamak ağır olacaktır ve kasıt da bu değildir fakat, Turgul, özellikle de ilk dönem filmlerinde kesinlikle üstten bakan bir dil kullanmıştır.

Değişen toplumsal şartlar altında, kendimiz kalabilme sorununda da klasik Türk sosyolojisi ile aynı safta el bağlar Turgul. Geliştirdiği söylem alabildiğine estetize edilmiş bir söylemdir. Filmlerinin çoğunda eski yeni çatışması vardır ve tavrını hep eskiden yana koymuştur Turgul. Adeta değişimin iyiye doğru olmayacağına inanmış gibidir. Bunun başlıca nedeni esasında modernitenin müphemliğe yenilmiş olmasıdır. Olumsuzluk kazanmıştır. Bu kaçınılmaz son Yavuz Turgul'u, tüm modernizm taraftarlarını olduğu gibi, rahatsız etmektedir. Dolayısıyla, bize, esasında hiç olmamış ve olmayan bir geçmişi, geleneği göstererek, nasıl olmamız gerektiğini anlatır. Kimi yerlerde ise, kendisi tarafından estetize edilmiş bir geleneği, modern düşünüş ile harmanlayarak bir sentez yapma kaygısı, alttan alta sezilir. Bu tavır daha önce üzerinde durduğumuz, romantizmle örtüşmektedir. Yavuz Turgul'un tam da bu nedenle modern bir Türk sinema insanı olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle de ilk dönem, geleneği temel sorunsal olarak aktettiği filmlerinde bu daha da belirgindir.

Son dönem filmlerinde ise bir anlamda söylemini daha alt perdeden sürdürmektedir. Bunun sebebini, kaybetmeyi kabulleniş olarak gösterebiliriz. Post modern söylem ayaklar altındaki zemini kaydırmıştır ve müphemliğe alabildiğine kucak açan bir zeminsizlik doğurmuştur. Modern çağın ideal belirlenmişlik halinden,

uçsuz bucaksız belirsizliğe kayış modern insanı elbette büyük bir hoşnutsuzluğa gark etmiştir. Yavuz Turgul da bu gayrı memnurlardan biridir. Yavuz Turgul post modernizmle problemi itibarıyla modern bir sinema insanıdır.

Belli başlı Birkaç filminin kritiğine geçmeden önce birkaç konuyu açıklığa kavuşturmak gerekmektedir: bir sinema insanı olarak eleştirel imkanının tamamını kullanmıştır Yavuz Turgul. Bunu, kimi zaman az önce de anlattığımız gibi, Türk modernleşmesinin ana hatlarına bağlı kalarak, topluma karşı yaptığı kadar, devletin uygulamalarına karşı da eleştirel bir dil geliştirmiştir. Bu anlamda, devletçi bir tavır gözlemlense bile, devletten bağımsız bir duruşu da vardır ve bu özelliğiyle Türkiye entelijansiyasından ayrı bir yerde durur. Turgul sineması, modernite ve Türk modernleşmesiyle örtüştüğü kısım gözardı edildiğinde toplumsal bir ayna niteliğindedir.

Türk devletinin affedilmez günahlarıyla doğrudan yüzleşme bile, alt metin olarak perdeye aksettirmiştir. Bu anlamda Turgul sineması, izleyicinin konforunu bozacak öğelerle doludur. Aşağıda da değineceğimiz gibi, gayr-ı müslimlere karşı tutunulan tavır, farklılıklara gösterilmeyen anlayış, alt-kültürlere karşı müsamahasız tutum Turgul filmlerinde, alt metin olarak olsa da, daimi unsur olarak, ısrarla karşımıza çıkarılmaktadır. Bu öğeleri yakalamak ve üzerinde düşünmek için izleyicinin dikkatli davranması, ana hikayenin ayrıntılarına dalması, zihinsel konforunu alt üst edecek göndermelere hazır ve açık olması gerekmektedir.

*“[...] filmlerdeki ana karakterlerin İstanbul'a gelişleri ile eş zamanlı olarak fonda hiç görmediğimiz azınlıkların gidişleri, hatta İstanbul'daki evlerini birer birer terk etmeleri üzerinde durulur. Azınlıkların İstanbul'u terk etmesi motifi Turgul'un hemen hemen tüm filmlerinde işlenir. Azınlıkların ağırlıklı olarak bir nostalji ögesi olarak ele alındığı düşünülse de, temelde yaşam izlerini bırakarak evlerini terk etmiş azınlıklar*

*motifi, toplumsal değişimi daha da belirginleştirmektedir. [...] Muhsin Bey hapisten çıktığında Beyoğlu'nda yıkılan binaların önünden geçer, kendi apartmanına gelir, azınlık ev sahibesi ile karşılaştığında kucaklaşır. Madam iyi değildir. Bütün Beyoğlunu yıkıyorlardır. Onların evlerini de... Beyoğlu artık eskisi gibi olmayacaktır. Madam Paris'e gidecek ama anıları burada kalacaktır.”<sup>49</sup>*

Suskunluk da oldukça güçlü bir metafor olarak ısrarla işlenir Yavuz Turgul sinemasında. Bir çok yerde karşımıza çıkar. Bu, temelde, susturulan, baskılanan alt kültürlerin, dışlanan dillerin sinemasal dışavurumudur. Kayboluş da sık sık arkaplan olarak perdeye aktarılır. Bir şeyler zamanla kaybolmaktadır Turgul sinemasında. Gayr-ı müslimler, eski İstanbul ve saire. Ancak belirgin bir anlatımdan yoksundur bu kayboluşlar, tanık oluruz, alttan alta sezeriz, fakat bütünüyle neyi kaybettiğimizin bilincinde olamayız ve ızdırabını hissedemeyiz. Gerçekte olanı, yavaş yavaş kayboluşu, sinemasında aynıyla tekrarlar Turgul. Gerçek hayatta da, neleri kaybettiğimizi ve nelerin kaybolduğunu sezemiyor ve bilemiyoruzdur çünkü.

Tüm bunlarla birlikte Yavuz Turgul, filmlerinde, cumhuriyet ideolojisinin trajedisini de konu alır. Daha önce de değindiğimiz gibi cumhuriyet esasında başarısız bir projedir. Başarılı olduğu birkaç meselede de trajik bir başarı elde etmiştir. Dil ve eğitim politikaları bu cümleden sayılabilir. Cumhuriyet, dil devrimi ile bir başarıya ulaşmakla beraber, kendi dilinin imkânlarını baltalamış, adeta fakirleştirmiştir. Yapmak istediği şeyi başarsa da bir dolu başka meseleye sebebiyet vermiştir<sup>50</sup>. Aynı şekilde, bir adam yaratmak demek olan ulus inşası başarıyla gerçekleşmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında belirgin bir ulus kimliği yokken bugün bir 'Türklük'ten bahsedebiliriz. Fakat bu başarı da kendi trajedisini doğurmuştur. Türk kimliğine yapılan vurgu, doğal olarak

---

49 Hakan Erkılıç – Senem Duruel Erkılıç; Yavuz Turgul Sinemasında Kahraman; (içinde) Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek; (der.) Âlâ Sivas; İstanbul; Kırmızı Kedi; 2011 s: 97-98.

50 Türk dilinin bu trajedisi ve Türkiye'de dil politikaları için bkz: Geoffrey Lewis; age. ve Hüseyin Sadoğlu; age.

başka kimliklerin yükselmesine de neden olmuştur. Bu yüzden içinden çıkılmaz sorunlarla öteden beri boğuşmak zorunda kalmıştır cumhuriyet. Jakoben tavır ise meseleleri daha da kompleks, içinden çıkılmaz hale getirmeye yaramıştır sadece.

Tüm bunların farkında olan bir aydın kişilik olarak Yavuz Turgul, yine alt metin olarak, cumhuriyetin bu trajedisine yer vermektedir anlatılarında. Bu trajedi, bütün bir toplum olarak iliklerimize işlemiştir. Bu trajedinin yansımaları sıkça işlenir Yavuz Turgul tarafından. Eşkîya (Yavuz Turgul - 1996) filmindeki kaybedenlerin ikamet ettiği Cumhuriyet Oteli, Gönül Yarası'nda Nazım öğretmen gibi örnekler doğrudan metaforlardır. Aşağıda değineceğiz.

Son olarak, temel bir unsur olarak kadınsızlık hemen dikkati çeker Turgul sinemasında. Kadın imgesi, işlevsel olduğu ölçüde yer bulur Turgul sinemasında. Kadının hiç görünmediği anlamında dile getirmiyoruz bu önermeyi, kadının erkeklerin dünyasında ikincil planda kalışı anlatılmak istenen. Bu tavır esasında bilinçli olmakla birlikte, tam da modern aklın kadını dışlamasının bilinçaltı yansıması olarak da okunabilir. Bilinçli bir tavidir, çünkü erkek egemen bir toplumda yaşıyoruz ve kadın, erkeklerin dünyasında yer aldığı kadarıyla göz önünde bulunabilir. Turgul filmlerinde de böyledir zaten. Kadın, erkeklerin yanında ikincil plandadır ve erkeklerin hikayesinde, ana temaya temas ettiği ölçüde kendine yer bulur.

Öte yandan Yavuz Turgul filmlerinde kadınsızlık durumu, bir bilinçaltı yansımasıdır da. Modern durum, kadını, kadınsılığı gözardı etmiş, bastırılmış ötekileştirmiştir. Feminist literatür bunun anlatılarıyla doludur. Akıl – kalp dikatomisinde kadın kalp tarafına düşer. Diyalektiğin negatif kutbudur. Modern bir sinema insanı/sanatçı olarak Turgul tam da modern bir tavır alışla kadını arkaplana iter. Kadınlar, erkeksileştikleri ölçüde, erkeklerin dünyasına temas ettikleri ölçüde, erkeğin aklını karıştırması hasebiyle kendine yer bulur. Yavuz Turgul sinemasında anlatılan genellikle erkeklerin hikayesidir.

Filmlerin kritiğine geçmeden önce belirtmekte fayda vardır ki, Yavuz Turgul

sadece senaryosunu yazdığı filmlere de damga vurmaktadır. Biz biliriz ki, yönetmese dahi senaryosunu yazdığı filmler de Turgul'un sinematografisinde önemli bir yer tutar. Turgul'un sinemada yaptığı işlerde dominant bir karakter olarak karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Buna en güzel örnek Kabadayı (Ömer Vargı – 2006) filmidir. Kabadayı filmi Yavuz Turgul olmadan düşünülebiyecek bir film değildir. Bu yüzden Yavuz Turgul'un yönettiği filmler yanında senaryosunu yazdığı filmleri de inceleme ihtiyacı doğmaktadır. Aşağıda yönetmediği ancak senaryosunu yazdığı bazı filmler de inceleme konusu yapılmıştır.

Şimdi tüm bu anlatılanlar ışığında, 1984 tarihli, Turgul'un ilk yönetmenlik deneyimi olan, Fahriye Abla filmi ile başlayarak, kronolojik bir sıra ile, bu çalışma hazırlandığı sırada son filmi olarak görülen Av Mevsimi (2010) de dahil, filmlerini kısa kısa sosyolojik bir okumaya tabi tutabiliriz.

### **4.3. FİMLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ**

#### **4.3.1. İlk Senaryo Çalışmalarının Genel Karakteristiğine Kısa Bir Bakış**

Burada ele almadığımız ilk dönemine, sinemaya yeni yeni ısındığı döneme ait, senaryolarında da Turgul'a has anlatımı ve ideolojiyi gözlemleyebiliriz. Bu filmlerinde de, daha sonra işleyeceği konulara benzer konuları (hepsini olmasa da) işlemiş, fakat bu ilk dönem senaryoları daha çok güldürü tarzında, derinliği olmayan, karakterlerden çok tiplerle gelişen öykülerdir. Bunun böyle olmasındaki en büyük etken hiç şüphesiz, Arzu Film ekolünün etkisidir. Turgul senaryo yazmaya, Türk sinemasının önde gelen yönetmen – yapımcılarından, Ertem Eğilmez'in sahibi olduğu ve yön verdiği Arzu Film, daha çok güldürü tarzında, hafif filmler yapan bir firmadır<sup>51</sup>. Dolayısıyla, Turgul'un ilk senaryo çalışmalarının bu tarzda olması şaşılacak bir şey değildir.

Arzu Film tecrübesi, Turgul'a Türk sinemasını tanıma fırsatı vermiştir. Daha sonra

---

<sup>51</sup> Bu filmlerin Türk sineması içerisindeki önemini inkar etmiyoruz; bütün bir toplumun tekrar tekrar seyirinden bıkmadığı filmlerdir bunlar, fakat derinliği olmayan, hemen hiç bir şey söylemeyen, popüler filmlerdir.

çalışacağı bir çok ismi burada tanımıştır. Sürekli çalıştığı bir isim olan Şener Şen ile arkadaşlıklarının ilerlemesi, Arzu Film'deki samimi ortam ile mümkün olmuştur.

Arzu Film'de her ne kadar güldürü tarzında filmler çekiliyorsa da, entelektüel tartışmalar eksik olmamaktadır. Bu tartışmaların varlığından ziyadesiyle faydalandığını Turgul bizatihi kendisi söyler:

*“...[Ertem Eğilmez ile ilgili] benim için çok daha önemli olan ve benim için öğretici olan; senaryoyu anlama, senaryoyu keşfetme, doğrularını bulma, 'dramatik yapı nedir ve bu yapıyı nasıl doğru olarak oluşturabiliriz?' telaşında olan, bununla ilgili kitaplar tercüme ettirmiş ve bunun üzerine sürekli düşünen bir insanla sürekli bir arada olmaktı. Bizim birlikteliğimiz boyunca da bu, böyle devam etti. Hep senaryo üzerine düşündük, konuştuk, tartıştık. İyi bir senaryonun sahip olması gereken değerler; öğeler nelerdir? Bunlar hep gündemdeydi. İşte bu, bana bugüne kadar gelen ve geleceğe kadar gidecek olan bir alışkanlığı, bir önemsemeyi, önemli şeylerin sıralamasında 'başta durması gereken nedir?' i anlatan, öğreten, çok değerli bir hoca – öğrenci ilişkisinin getirdikleridir.”<sup>52</sup>*

Daha sonraları, kendi sinemasının ayırt edici unsurlarını oluşturacak olan 'leitmotif'lerin temelleri bu tartışmalar esnasında Arzu Film'deyken atılır.

Bugün Turgul sinemasının değişmez, tekrarlı, ayırt edici öğeleri vardır. Yukarıda bolca örneğini verdiğimiz, suskunluklar/susturuluşlar, kaybolmalar/yokolmalar, kadınsızlık<sup>53</sup>, eski – yeni, doğu – batı çatışmaları ve benzeri gibi öğeler hep birer

---

52 Âlâ Sivas – Zeliha Hepkon; Yavuz Turgul ile Görüşme; (içinde) Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek; İstanbul; Kırmızı Kedi; 2011. s: 209.

53 Daha önce de değindiğimiz gibi, kadınsızlık bazen bir tercih olabiliyorsa da esasında erkeklerin dünyasında aciz kadın portreleri, kadınların içinde buldukları durumu yeniden, bu kez Turgul vasıtasıyla ürettikleri için bir eleştiri getirilebilir.

'leitmotif' olarak kullanılmış, Turgul sinemasını bir bütün olarak düşünmeyi kolaylaştırıcı öğelerdir.

Yavuz Turgul'da modernist bir anlayışı neredeyse tüm filmlerinde sezeriz. Özellikle ilk dönem senaryo ve filmleri didaktik anlatımıyla önplana çıkan, modern/modernist sinema içerisinde konumlandırılacak filmlerdir. Cumhuriyet dönemi uygulamalarına eleştiriler getirmiş olsa da, cumhuriyet fikrine, onun dönüştürücü/modernleştirici tavrına itirazı yoktur. Modern değerler silsilesini, modernlik dışı yahut modern sonrası değersizleşmelerine tercih etmektedir ve bunu bir tavır olarak ortaya koymaktan çekinmemektedir. Müphem olandan çekindiğini, olumsuzluğa ısınmadığını hemen anlayabiliriz.

İlk senaryo çalışmalarında, Türkiye'deki sol düşünce pratiğinin de katkılarıyla, sosyal mesajlar içeren öyküler anlatmaktadır. Bu senaryolar, derinlemesine çözümler getirmese de, dönemin toplumsal pratikleriyle doğrudan ilgilidir ve bu özellikleri sayesinde, dönemin uygulamalarını, dönüşümlerini, olgularını çözümlememizde bize yardımcı olabilir.

Geleneksel toplumsal yaşam pratiğine, modern dünyanın bakış açısıyla getirilen eleştirel yaklaşım olarak Erkek Güzeli Sefil Bilo (1979) ve Davaro (1981) sayılabilir. 1973 tarihli, Bülent Ecevit Hükümetinin uygulamaya koyduğu, başarısızlıkla sonuçlanan 'Toprak Reformu' uygulamasının yansımaları eleştirel bir dille ele alınır bu filmlerde. Bunu yaparken de geleneksel sosyal örüntüler, bir güldürü içerisinde arka plan olarak kullanılır. Didaktik bir dille anlatılan öyküler, toplumsal mesajlarla doludur. Seyirciyi irşad etme kaygısı hemen sezilir. Davaro'da Davaro (Kemal Sunal), Erkek Güzeli Sefil Bilo'da Bilo yaşadıkları onca şeyden sonra ağa ile yüzleşip, ağayı yenerek bölgelerini özgürleştirirler. İki filmin sonunda da, seyirciye yönelik, ona mesaj verme kaygısı güden, uzun tiratlar vardır. Hala toprağa bağlı olan, köylülüğü üzerinden atamamış bir topluma çağrı olarak okunabilecek filmlerdir ikisi de. Modernlik dışı kalmış, modernleşme hamlelerinin ötesinde duran topluma yapılmış çağrılardır. İlk

senaryo çalışmalarındaki bazı tipler daha sonra Turgul sineması içerisinde efsane karakterlere dönüşürler. Davaro ve Bilo karakterleri eşkıyalığa bulaşmış tiplerdir ve onların şahsında eşkıyalık hayli sakil durmaktadır. Ancak bu eşkıyalık olgusu daha sonra Eşkîya (1996) filminde Baran (Şener Şen) karakteriyle efsaneleşecektir.

Tosun Paşa (1976) ve Şekerpare (1983) ise yine güldürü tarzında filme çekilen, ancak öyküsü görünürde geçmişte, cumhuriyet öncesinde geçmesine rağmen hitabı filmin çekildiği tarihe, o günün insanına olan filmlerdir ve yine güldürünün içerisine yerleştirilmiş olan didaktik öğeler vardır. Bu filmlerde de toplumsal benliğe işlemiş olan kodlar, güldürü sinemasının içerisinde yumuşatılarak, karikatürize edilerek seyirciye aktarılır. Eskinin sakilliği seyirciye gösterilerek, modern dünya ululanır. Her iki filmde de, merkeze saf bir karakter (yahut tip) konularak, bir aşk öyküsü etrafında bu iki karakterin düştüğü komik, trajik ya da her ikisi cem edilerek, trajikomik durumlar, verilmek istenen mesaj aralara serpiştirilerek aktarılır.

Banker Bilo (Ertem Eğilmez - 1980) ve Çiçek Abbas (Sinan Çetin - 1982) filmleri 1980 sonrasının toplumsal düzenine getirilmiş eleştirilerdir. Ülke, bir dışa açılma hamlesi içerisinde ve bu durum yeni bir orta sınıfın doğmasına kaynaklık eder. Yeni durumun getirdiği, yeni şartlar, yeni anlayışlar vardır ve bunlar hicvedilir. Özellikle Banker Bilo'da, gözü henüz açılmamış saf bir köylünün, yediği onca kazıktan sonra nasıl yeni düzene adapte olduğu, benliğini kaybettiği anlatılır. Türkiye'deki liberal politikalara, sol cemahtan getirilmiş bir eleştiridir. O dönemin önemli bir karakteri olan bankerler, karikatürize edilir yine. Çiçek Abbas'taki Şakir (Şener Şen) karakteri (tipi) bankerlerin gündelik hayattaki karşılığıdır. Üç kağıtçı, sözüne güven olmaz, çıkarıcı tiplerdir. Dönemin sosyal şartlarını, toplumsal dönüşümünü anlayabilmek için bir yere kadar yardımcı olabilecek filmlerdir.

İffet (Kartal Tibet -1982) filmi ise, dönemin bir başka tartışma konusu olan kadın sorunlarının toplumun gündemine girmesini, kadınların aydınlanma/aydınlatılma çabaları etrafında dönen bir filmidir ve Turgul'un ilk yönetmenlik deneyimi olan Fahriye

Abla (1984) filminin öncülü niteliğindedir. Sevdiği adamın tecavüzüne uğrayan bir kadının, bu olaydan sonra başından geçenler, kişisel aydınlanmasını yaşaması, zincirlerini kırması konu edilir. Toplumun kadına yaklaşımı, kadının toplumda söz sahibi olamayışı ve her halükarda suçlu oluşu eleştiri konusudur. Bu *a priori* suçluluk olgusu, kadının hareket alanını kısıtlamaktadır. Tecavüze uğradığında bile suçlu kadındır. Erkek kolaylıkla affedilebilirken, tüm gazabı kadın göğüslemek zorunda kalmaktadır. Film bu anlamda 80'lerin kadın tartışmaları içerisinde yerini alır ve dönemin gündemiyle ilgili bize ip uçları verir.

Hababam Sınıfı Güle Güle (Ertem Eğilmez - 1981 ) Rıfat Ilgaz'ın aynı adlı eserinden sinemaya uyarlanan serinin son filmidir ve serinin diğer filmlerinde olduğu gibi eğitim kurumunun ıslahı, önemi, işlevi üzerine mesajlar yüklüdür. Seyirciye bilinç aşılama kaygısı kendini belli eder. Türk sinemasında, komedi dalında efsaneleşmiş, artık bir kült haline gelmiş olan seri, komik unsurlar arasında toplumsal mesajlar yüklüdür. Artık bir kalıp haline gelmiş olan 'güldürürken düşündürmek' anlayışı baştan sona farkedilir. Arzu Film ekolünün etkisi kendini belli etmektedir. Zira filmin yönetmeni Ertem Eğilmez'dir.

Sultan (Kartal Tibet – 1978) filminde, göç olgusu ve bununla birlikte oluşan alt kültürler filmin ana temasını belirler. Yine bir Arzu Film yapımı olan filmde, güldürü öğeleri kullanılmakla birlikte, düzensiz, yoğun göçle birlikte gelen şehirleş(eme)me sorunları ön plana çıkar. Gecekondulaşma filmin arka fonunu oluşturur. Bu gecekondulaşma, kendine has bir kültürün neşet etmesine zemin hazırlayacaktır. Film boyunca fonda arabesk müziğin tınlarını duyarız. Arabeskin, o çıplak isyankar ruh hali zaman zaman filme hâkim olur. Turgul sinemasının ayırt edici bir özelliği olan kayboluşların ilk örnekleri, çok öne çıkarılmasa bile, gözlemlenebilir. Bir şehir kaybolmaktadır, hem de hızla. Şehrin çehresi, hızlı ve yoğun göç dalgasıyla değişmektedir, aynı zamanda kadim İstanbul'un kendine has kültürü de değişmektedir. Film dönemin kültürel ve sosyal değişmelerine ışık tutmaktadır. Ahlak ve namus anlayışlarının göç edenlerce, eski alışkanlıklarının olduğu gibi şehre taşındığını gösterir

seyirciye. Türkiye insanının hayatına girmeye başlayan televizyon, yabancı diziler sokaktaki çocukların oyunlarında temayüz eder. Topluca film izleme seansları, mahalle olgusunun halen tüm canlılığıyla devam ediyor olması yine dönemin gecekondular hayatına dair ayrıntılar sunmaktadır. Tabii filmin siyasal bir söylem kaygısı da alttan alta sezilir. Sınıf çatışması söylemi kimi yerlerde kendisini göstermektedir.

Aile Kadını (Kartal Tibet – 1983) filmi, Müjde Ar'ın oynadığı, 80'li yılların darbe sonrası politik ortamı ile, Özal hükümetinin getirdiği liberalleşme dalgasının birlikte okunabileceği bir yapıdır. Bu film İffet (Kartal Tibet - 1982) ve Fahriye Abla (Yavuz Turgul - 1984) ile birlikte bir üçlemenin parçası olarak görülebilir. Kadın hareketlerinin yükselişe geçtiği bir dönemde çekilen bu filmler, kadınların bilinçlenmesine yardımcı olma amacı gütmektedirler. Bu filmlerin tamamında Müjde Ar'ın oynaması, tesadüf değildir<sup>54</sup>. Kendisine yepyeni ve düzenli bir hayat kurmuş olan bir kadının, mazisini unutmaya çalışmasını konu edinen filmde, geçmişin hayaletleri ile yüzleşmek zorunda kalan ana karakterimiz bunu yaparken ailesini de korumaya, bir arada tutmaya çalışmaktadır. Tekrar söylemek gerekirse, üçleme olarak görülebilecek bu filmler, 80'li yıllarda Türkiye kadınının aydınlanmasına kendi kararınca katkı sunmaktadır.

Turgul'un henüz sinemaya yeni ısındığı çiraklık dönemi filmlerinde, ileride sinemasının ayırt edici özelliklerinin hepsi net olarak görülmez. Didaktik anlatım, toplumsal eleştiri, kayboluşlar gibi öğeler varsa da, derinlikten yoksun, henüz yeni şekillenme aşmasında oldukları için flu, yeterince işlen(e)memiş, karikatürize anlatıma sahip öğelerdir. Bunda Turgul'un henüz yeni bir sinema insanı olması etkili olduğu kadar, Arzu Film ekolünün etkisi altında, o kalıbı henüz kıramamış olması da etkilidir. Arzu Film'den ayrıldıktan sonradır ki, daha ciddi bir tonda, işlenmiş, derinlikli karakterler ve öykülerle karşımıza çıkar ve kendi anlayışını, kendi sinemasını oluşturur

---

54 Daha önce de belirttiğimiz gibi, Müjde Ar, Yeşilçam geleneğinin tutuculuğuna baş kaldıran önemli bir figürdür Türk sinemasında. Muhafazakar kesimlerden oldukça fazla tepki toplasa da, cesur sahnelerde oynayabilmiş, filmlerinde alt metin olarak kadınların da cinsel hayatı olabileceği fikri işlenmiştir.

ve şekillendirir.

#### 4.3.2.Fahriye Abla (1984)

*“Hava keskin bir kömür kokusuyla dolar,  
Kapanırdı daha gün batmadan kapılar.  
Bu, afyon ruhu gibi baygın mahalleden,  
hayalimde tek çizgi bir sen kalmışsın, sen!  
Hülyasındaki geniş aydınlığa gülen  
Gözlerin, dişlerin ve ak pak gerdanıyla  
Ne güzel komşumuzdun sen Fahriye Abla!*

*Eviniz kutu gibi küçücük bir evdi,  
Sarmaşıklarla balkonu örtük bir evdi;  
Güneşin batmasına yakın saatlerde  
Yıkanırdı gölgesi kuytu bir derede.  
Yaz, kış yeşil bir saksı ıtır pencerede;  
Bahçende akasyalar açardı baharla.  
Ne şirin komşumuzdun sen Fahriye abla!*

*Önce upuzun, sonra kesik saçların vardı;  
Tenin buğdaysı, boyun bir başak kadardı.  
İçini gıcıklardı bütün erkeklerin  
Altın bileziklerle dolu bileklerin.  
Açılırdı rüzgârda kısa eteklerin;  
Açık saçık şarkılar söyledin en fazla.  
Ne çapkın komşumuzdun sen Fahriye abla!*

*Gönül verdin derlerdi o delikanlıya,  
En sonunda varmışsın bir Erzincanlıya.  
Bilmem hala bu ilk kocanda mısın,*

*Hala dağları karlı Erzincan'da mısın?  
Bırak, geçmiş günleri gönlüm hatırlasın;  
Hatırada kalan şey değişmez zamanla.  
Ne vefalı komşumdun sen Fahriye abla!’”*

Ahmet Muhip Dranas'ın 1963 tarihli bu şiirinin ilham verdiği Fahriye Abla (Yavuz Turgul - 1984) filmi, Yavuz Turgul'un ilk yönetmenlik denemesidir. Didaktik bir anlatımın öne çıktığı bu çalışmada, kadın sorunsalı modernist bir dille ele alınmakta, geleneksel örüntülere karşı ciddi eleştiriler getirilmektedir. Hikâye, esin kaynağı olan şiirde olduğu gibi bir çocuğun gözünden anlatılmaya çalışılmaktadır.

Fahriye (Müjde Ar) mahallenin en göz alıcı kızıdır. Neredeyse bütün mahallenin delikanlıları peşindedir, ancak o marangoz Mustafa'ya (Tarık Tarcan) âşıktır. İkili, mahallenin gözlerinden saklanmak için, çırak vasıtasıyla mektuplaşarak haberleşmektedirler. Birbirlerini çok sevseler de, Mustafa babasından çekinmekte, bağımsız hareket edememektedir. Mustafa'nın babası varlıklı bir ailenin kızını oğluna istemektedir ve bunun için de Mustafa'yı zorlamakta, aklını başına almasını söylemektedir. Bu sırada, Erzincanlı kuyumcu bir talipli Fahriye'nin ailesinin kapısını çalmıştır. Erzincanlı damat namzedinin, varlıklı oluşu, Fahriye'nin ailesinin iştahını kabartır. Zira, aile oldukça kalabalıktır ve kıt kanaat geçinmektedirler.

Fahriye ile Mustafa, metruk bir evde buluşurlar ve kaçmaya karar verirler ve hemen oracıkta ilk birlikteliklerini yaşarlar. Ancak gece Mustafa gelmediği gibi çırağıyla mektup yollar. Babasına mahkûm olduğunu, beş parasız olduğu için onu kaçıramayacağını, yoluna onsuz devam etmesini söyler. Fahriye yıkılır ve Erzincanlı kuyumcuya varır. Ancak orada intihar etmeye kalkışır ve bakire olmadığı için baba evine yollanır. Aile, bu 'yüz karası', 'onursuz' davranış için kızlarını ayıplar, hatta baba kızını döver. Ancak, Fahriye ayakta kalmayı, direnmeyi, yaşamaya devam etmeyi başarır.

Fahriyenin geri döndüğünü öğrenen Mustafa, yine onun peşine düşer, fakat bir

sorun vardır; Mustafa nişanlanmıştır. Hem de Fahriye'nin yakın arkadaşlarından biriyle. Mustafa, babasının sözünden çıkamamıştır. Bir şekilde Fahriye'yi kandırır ve tekrar birlikte olurlar. Bu birlikteliklerinden birinde, mahalleliden biri ikilinin gizli buluşmalarına şahit olur ve haber yıldırım hızıyla yayılır. Ailesi Fahriye'ye bunun doğru olup olmadığını sorduğunda büyük bir cesaretle onaylar. Bir kez daha dayak yemeyi göze almıştır, ancak aynı cesareti Mustafa kendi babasına karşı gösteremez. Fahriye, Mustafa'nın nişanlısı olan arkadaşıyla ağız dalaşına girer. Beraber kahvede Mustafa'nın karşısına çıkarlar, Mustafa babasının ve mahallelinin karşısında Fahriye ile olan ilişkisini reddeder ve Fahriye'yi kendisinden uzak durması için uyarır. Bu tavır Fahriye'yi çileden çıkarır ve Mustafa'yı o anda eline geçen bir tornavidayla şişler.

Mustafa ölmez ama Fahriye hapse düşer. Hapishanedeki arkadaşlarının da yardımıyla kendini toparlayıp, hayata yeniden başlar. El sanatları öğrenir, kitap okuma alışkanlığı edinir. Bu arada karnında büyümekte olan Mustafa'nın çocuğunu doğurmaya karar verir, çocuk aynı zamanda kendisindedir de çünkü. Bu bilinci edinmiştir. Ancak, hapisteki bir kavga esnasında çocuğu düşürür. Bir yıkım daha gelmiştir Fahriye için.

Hapiste, Fahriyeyi bir tek marangoz çırağı ziyarete gelmiştir. O da kötü haberlerle gelir. Mustafa evlenmiş, Fahriye'nin babası Hasan Efendi (İhsan Yüce) önce akli dengesini sonra kendisini yitirir ve bir daha ondan haber alınmaz.

Hapisten çıktığında önce pavyonlarda konsomatris olarak çalışan birkaç arkadaşıyla kalır ancak ortam Fahriye için çok fenadır ve kendini bir an önce kurtarıp soluğu, hapisten arkadaşı olan Sevgi'nin (Ayşe Demirel) yanında alır. Kendisine bir iş ayarlanır. Evden atılma tehlikesi ile karşı karşıya kalan annesi ve evden kaçan çırak ile ayrı bir eve çıkar. Fabrikada ustabaşı olan Cemil ile bir yakınlaşmaları olur, fakat karısı artist olma sevdası ile kendisini terk eden Mustafa, Fahriye'yi bulur ve Cemil'i döver. Fahriye bu kez Mustafa'nın karşısına, kendi ayakları üzerinde dikilebilen, kimseye muhtaç olmayan, kişisel aydınlanmasını gerçekleştirmiş, bağımsız, düşünebilen/akledebilen, iradesi ile eylem yapabilen bir kişilik olarak çıkar ve onunla

yüzleşir. Korkularını yenmiştir artık. Bu Mustafa için de oldukça sarsıcı bir yüzleşme olmuştur. Korkularının adını koymuştur sonunda. Babasıyla yüzleşmeye karar verir, ancak bunu ayık kafa ile, akledabilen, iradesini özgürce kullanabilen bir kişilik olarak yapamaz. Önce sarhoş olur ve tabancasını beline takarak kahvenin yolunu tutar. Babasına, hayatının bütün kararlarını kendisi adına aldığı için serzenişte bulunur, onu kendisini hiç sevmemiş olmakla itham eder ve silahı kalbine dayayıp intihar girişiminde bulunur. Başarısız olur.

Bu arada, ustabaşı Cemil'den evlilik teklifi alan Fahriye, Mustafa'nın yanına koşar. Unutamamıştır, her şeye rağmen. Cemil'i reddeder. Filmin son sahnesinde, evden atılan, mirastan men edilen Mustafa ile birlikte, güneşli bir havada geleceğe doğru yürürler. Çırak taklalar atar, Özdemir Erdoğan Fahriye Abla şarkısını söyler.

Turgul'un ilk defa yönetmen koltuğuna oturduğu film olan Fahriye Abla, didaktik anlatım tarzının yoğunluğuyla ön plana çıkmaktadır. Filmin tamamında, seyirciye bilinç aşılama amacı güdülmektedir. Zaman zaman karakterler hayattan aldıkları dersi, seyircinin karşısında bir başkasına aktarırken, sözel nutuklar çekilir ve bu söylevlerin dinleyici kitlesi, film içerisindeki karakterler olduğu kadar, esas olarak seyircidir.

Yavuz Turgul sinemasının belli başlı şablonlarının örnekleri, daha vurgusuz olsa da bu filmde de kendilerini gösterirler. Hapishanede çaycı Yeter'in suskunluğu, bastırılmış kadınlığın yansımasıdır. Zira Yeter, kumasını öldürmekten içeridedir. Fahriye'nin babası Hasan Efendi'nin aklı dengesini yitirışı, akabinde kayboluşu da, Turgul sinemasında kaybettiklerimiz/kaybedilenler başlığı altında toplanabilecek bir unsurdur. Bu kayboluşu, eski İstanbul'un kayboluşu ile birlikte okumak gerekmektedir, belki de. Fahriye'nin annesi, kızının yanına gelirken, yitikleriyle gelmektedir. Evi, geleneksel bir İstanbul mahallesinde, eski tarz bir evdir ve yıkılacaktır. Bu yıkım, esasında içi zaten boşalmış bir evin yıkımı olacaktır. Evin 'bey'i ve kızı evi terk etmiş, evin geleneksel işleyişinin içi boşalmıştır. Bu parçalar bir araya getirildiğinde, kayboluşlar bir anlam kazanmaktadır. Tesadüfi gelişen olaylar değil, belirli bir amaca

hizmet eden metaforik yoğunluklu alt metinlerdir aynı zamanda.

Fahriye Abla filmi, 80'ler ile birlikte toplumsal planda tartışılmaya başlanan, kadın sorunu üzerine bir düşünme faaliyetidir, en başta. Belki de, kadınların sorunları demek meselenin yanlış anlaşılmasını önleyecektir. Türkiye'de tüm toplumsal örüntülerde, kurumlarda, gruplarda karşımıza çıkan bir ataerkillik vardır ve bu ataerkillik durumu, kimi zaman kadınları nefessiz bırakabilmekte, kadının özgürleşmesini engelleyici bir olgu olabilmektedir. Böylesine bunaltıcı bir ortamda, kadının kişisel aydınlanmasını yahut özgürlüğünü kazanabilmesi çoğu durumda mümkün olamamaktadır. Daha geniş bir perspektiften bakıldığında, bütün bir toplum, kimi yerde daha kesif, kimi yerde inceltmiş bir görünüm arz etse de, tepeden tırnağa ataerkil bir yapıya sahiptir. Hal böyle olunca, oldukça büyük bir kabuk oluşmakta, ataerkillik yeniden, tekrar tekrar üretilebilmekte, nihayetinde olan yine kadınlara olmaktadır. Meselenin bir başka boyutu ise, bizi kadınlara bu değirmene su taşıyabiliyor olmalarıdır.

80'lerle birlikte bu ataerkil durum daha fazla ve görece özgür bir biçimde tartışılmaya başlanmıştır. Türk sineması da bu duruma yabancı kalamamış ve kendince topa girmiştir<sup>55</sup>. Ancak bu dönemdeki çalışmaların ekseriyeti popülizme kurban gitmiş, yeterince derinliği olmayan, sığ, meseleyi etraflıca ele almayan, yeni bir açılım getirmekten uzak yapımlardır<sup>56</sup>.

---

55 Tam burada Müjde Ar için bir parantez açmak gerektiği kanaatindeyim. Daha önce birçok yıldızın tabulaştırdığı şeyi yıkmak Müjde Ar'a düşmüştür diyebiliriz. Öncüllerinden daha rahat öpüşebilmiş, yeri geldiğinde sevişme sahnelerinde çekinmeden oynayabilmiştir. Sinemada genel tercihi, kadınların bilinçlerini artırmaya yönelik filmler olmuştur. 80'lerdeki kadınların cinsel bilinç kazanmalarında Müjde Ar'ın azımsanamayacak payı vardır.

56 1970'lerdeki porno film furyası rezaletinden sonra, kendini değiştirmeye çalışan Türk sineması 1980'lerde daha entelektüel bir tavır sergilemeye çalışmış ancak bu tavır yapmacıklıktan öteye gidememiştir, çünkü eldeki malzeme aynıdır. Yapımcılar 70'lerin yapımcıları, oyuncular ve yönetmenler 70'lerin oyuncular ve yönetmenleridir. Elbette herkesi aynı kefeyle koymuyoruz, tabii ki her şeye rağmen entelektüel namusunu korumaya çalışan kimseler olmuştur. Turgul, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni (1990) adlı filminde, tam da 80'lerin bu yapmacık entelektüel havasını, şekilciliğini Haşmet Asilkan'ın şahsında anlatmaktadır. Türk sinemasının bahsi geçen dönemleri hakkında bilgi edinmek için bkz: Giovanni Scognamiglio, Türk Sinema Tarihi, İstanbul: Kabalcı, 1998 ve Agah Özgüç; Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi; İstanbul: +1 Kitap, 2006.

Yavuz Turgul'un Fahriye Abla'sı, modernist yaklaşımı ve didaktik anlatımına rağmen diğerlerinden ayrılan bir yapıya sahiptir. Meseleyi hiç sulandırmadan, çok boyutlu bir şekilde ele almakta ve daha baştan koyduğu tavrından hiç sapmamakta, taviz vermemektedir. Bu tavır yargılayıcı, yasa koyucu, mahkum edici bir tavır olsa da, tutarlı bir tavidir. Kadınların sorunları üzerine harcanan entelektüel mesaiyi rahatlıkla ayırt edebiliriz. Bekâret, aile içi şiddet, çok eşlilik, erkeklerle olan eşitsiz ilişki gibi konularda, kadının karşı karşıya kaldığı sıkıntıları işlemekte ve toplumu yargılayıcı, dönüştürücü bir dil kullanmaktadır. Buradaki en can alıcı nokta; kadının kurtuluşu için tek çıkar yol olarak ekonomik özgürlüğün ortaya konmasıdır. Ekonomik özgürlük elbette ki önemli olmakla birlikte, kadının önündeki engellerin toplumsal örüntüler tarafından tekrar tekrar üretilmesi karşısında çok fazla bir şey vaad etmemektedir. Belki de sorunun temelindeki harekete geçirici unsurları göremememize neden olmaktadır.

#### **4.3.3. Züğürt Ağa (1985)**

Senaryosunu yazdığı bu filmde Yavuz Turgul, 1973'te Bülent Ecevit hükümetinin çıkarmış olduğu "Toprak Reformu" kanununun 1980'lerdeki yansımalarını, trajikomik bir hikaye etrafında irdelemektedir. Toprak reformu konusu, Türk solunun ve siyasetinin öteden beri sürekli tartıştığı bir konudur ve Yavuz Turgul da bu konuyu daha önce, Arzu filmde senaristlik yaptığı çiraklık döneminde, birkaç defa daha dolaylı da olsa irdelemiştir. Davaro (Kartal Tibet - 1981), Erkek Güzeli Sefil Bilo (Ertem Eğilmez - 1979), hikayesi dönem olarak cumhuriyet öncesinde geçse de Tosun Paşa (Kartal Tibet - 1976) filmleri bu cümleden sayılabilir. Ancak, bu filmler daha çok pop-güldürü janrına dahil edilebilecek, yüzeysel anlatıma sahip filmlerdir. Züğürt Ağa (Nesli Çölgeçen - 1985) filmi konuyu daha dört başı mamur bir şekilde ve kolaycılığa kaçmadan ele alır.

Neredeyse tüm filmlerinde olduğu gibi, isimler doğrudan metaforik göndermelerle doludur. Zenginliğin ifadesi olan 'ağalık', 'züğürtlük'le birlikte anılır. Ağanın köyünün adının *Haraptar* oluşu, seyircinin yüzünce acı bir tebessümün

belirmesine yol açar. Filmde, kahramanımız, Turgul filmlerinin genelinde olduğu gibi, yine değişen dünya şartlarında, hayatın getirdiği meydan okumalarla yüzleşmek zorunda kalacak, sendelemeleri, açmazları, dönüşümleri olacaktır. Seyirci, tüm bunlara şahitlik ederken kendine dersler çıkarması, konunun üzerine düşünmesi sağlanacaktır.

Haraptar köyünün Ağası (Şener Şen), zor bir dönemden geçmektedir. Köyde yağmursuzluktan hasatlar kısır geçmekte, marabalar Ağa'nın düzenine artık riayet etmemekte, aile içerisinde çeşitli sorunlar baş göstermekte, siyasi otorite ile Ağa arasındaki öteden beri gerçekleşen al gülüm – ver gülüm ilişkisi artık işleyememektedir. Ağanın babası, ilerlemiş yaşına rağmen evlenmek istemektedir, ancak ağa buna izin vermemesine rağmen, marabalardan biri olan Salman (Erdal Özyağcılar) ağanın babasını gizlice, hayli genç bir kız olan kendi kız kardeşi Kiraz (Nilgün Nazlı) ile para karşılığı, evlendirir. Baba evlendiği gece yatakta vefat eder, yeni gelin de ağanın başına kalır. Bu evin içerisinde, ağanın karısının yeni gelini kıskanmasına yol açar. Ağa pek belli etmese ve kendisine yakıştıramasa da analığına karşı bir ilgi beslemektedir. Evin içerisinde bu yüzden hır-gür eksik olmazken, marabalar zaten az olan ekini ağanın deposundan çalarlar. Ağa ne yapacağını iyiden iyiye şaşırır.

O sıra, ilden gelen bir heyet, ağaya köyü satılığa çıkarmasını salık verirler. Geleneksel bir insan ve güce alışkın birisi olan ağa, bu teklife şaşırır, zira köyü olmadan ne yapacağını bilmemekte, yanı sıra birisinin böyle bir köyü ne yapacağını kestirememektedir. Ancak, köyü satıp İstanbul'a gitmeye ikna olur bir şekilde. Zaten marabalar da birer ikişer ağayı terk etmeye başlamışlar, soluğu İstanbul'da almaktadırlar.

Babası ölmüş, beş parasız kalmış, sözü de pek dinlenmez olmuştur. Zira seçimlerde ağanın desteklediği partiye bir oy çıkmış, herkes ağaya yaranmak için, adeta ağayla dalga geçercesine, o oyu kendisinin verdiğini iddia etmeye başlamıştır. Köy için hevesli bir alıcı da çıkınca ağa köyü satarak İstanbul'a yerleşmek üzere yola çıkar. Yanında ailesinden başka, onu hiç yalnız bırakmamış olan, sadık kâhyası (Can

Kolukısa) da vardır.

Yepyeni bir çevre olan İstanbul'da, geleneksel ilişkiler tersyüz olmuştur. Gelenekselin bir nevi koruyucu halkası olan yüz yüze, birincil ilişkiler, yerini bireyselliğe bırakmıştır ve Haraptar'ın ağasında bu yeni düzen ile baş edecek, ona meydan okuyacak bilinç yoktur. Bu yüzden oldukça bocalar. Cepten yemekte, üretim namına bir şey ortaya koyamamaktadır. Bunda, daha önce üretmek gibi bir kaygısının olmayışı etkili olduğu gibi, geleneksele ait bir çok kavrama yabancı oluşu asıl sebeptir. “Ağanın eli tutulmaz!” ve “Ağalık vermeylen!” deyişleri geleneksel köylü tutumudur ve Haraptar'ın ağasının bilinçaltında da bu kodlar kayıtlıdır. O yüzden, kahvehanede karşılaştığı eski marabalarına, kendisine çok çektiymiş olsalar da, dargın duramaz, onlardan gelen bir miktar geçimliği almakta tereddüt eder, domates satarken sesi titrek çıkar, karısından ve analığından altınlarını alırken burkular.

Tüm bu çelişkiler yaşanırken, ağa İstanbul'un kalabalığında giderek yalnızlaşır. Kahyası, köydeki hasta anasına yardım etmek istemektedir ve ağa, kahyasına son ağalığını yaparak, para getirebilecek olan tabakası ve yüzüğünü kahyaya verir ve kahya ile yolları ayrılır. Bu sırada, köydeki arazilerden maden çıktığını öğrenir, köyün ahıcısının, bu verimsiz köye bu kadar istekle neden talip olduğu anlaşılmıştır.

Karısı tarafından çocuklarıyla birlikte terk edilen ağa intihar etmeye kalkar ancak onu da beceremez. Kiraz ile dertleşirken, ağanın yapamadığını Kiraz yapar ve ağaya ilan-ı aşk yapar. Onu hayata tutunmaya teşvik eder, yepyeni bir başlangıç yapabilme umudunu diri tutmasına yardımcı olur. Filmin son sahnesinde Ağayı elinde çiğ köfte tepsisi, eski ağırbaşlılığından hiçbir emarenin olmadığı bir çalım ve tebessümle görürüz. Yenilmiştir. Ayakta kalamamıştır İstanbul karşısında. Deforme olmuş, benliğinden bir şeyler kaybetmiştir.

Hikayesinin ana hatları bu olan Züğürt Ağa filmi, bir anlamda, Türk modernleşmesi bahsinde anlattığımız ikircikli ruh halini anlatmaya çalışmaktadır. Kendimiz kalabilme sorunu üzerinde kafa yormaya davet etmektedir seyirciyi. Ağanın,

İstanbul karşısında yaşadığı bütün gel-gitler, Türk modernleşmesinde, Türkiye toplumlarının yaşadığı gel-gitlerin, açmazların izdüşümüdür bir bakıma.

Tabii, bunu yaparken, Yavuz Turgul, geleneksel motifleri de eleştirmekten geri durmamaktadır. Ağalık sisteminin, köle efendi ilişkisi, komikleştirilse de, en sert eleştiriye alır. Birilerinin köle olduğu sistemde, insanlar kendileri olamamaktadırlar. Kontrast olacak şekilde, Ağa İstanbul'da aynı köleliği çok daha farklı bir düzlemde yaşar. Kapitalist dünyada, birileri emeklerini sömürüye sunmak durumunda kalmaktadırlar, adı ne olursa olsun. Bu bir zamanların efendisinin, köleleşmeye başlaması demektir.

Geleneksele getirilen başkaca eleştirel göndermeler de vardır. Başlık parası, din – toplum ilişkisi gibi. Antropolojinin ve sosyolojinin bize gösterdiği üzere, toplumun geliştirdiği hiçbir şey sebepsiz ve havada değildir. Başlık parası olgusunun da kendine has dinamikleri vardır, fakat bu olgu, hangi dinamikle yola çıkılırsa çıkılsın zamanla, hassaten erkek egemen toplumlarda, insanın – burada belirli bir cinsiyetin, kadının – metalaşmasını beraberinde getirmektedir. Evlilik rıza ile olan bir durum olmaktan çıkmakta, ticarileşmekte, sosyal statünün, toplumsal hiyerarşinin olduğu yerde de, varlığı olanın kimseye sormadan, rıza dışı ilişkiler, evlilikler kurabilmesine yol açmaktadır.

Ancak, Turgul'un geleneksel Türk sineması içerisinde artık kalıplaşmış diyebileceğimiz imam/hoca/şeyh kalıbını devam ettirmesi eleştiriye tabi tutulabilir. Bir zamanların Türk sinemasının taşıyıcısı olmuş olan Yeşilçam'ın din ile arısı pek hoş olmamıştır ve bu tutum Türk modernleşme tarihinden bağımsız okunamaz. Türk modernleşmesi, din kurumunu kendisine bir rakip olarak görmüş ve tasfiyesi için yabana atılmayacak bir mesai harcamıştır. Modernleşmenin taşıyıcı unsuru olarak kendini konumlandıran sanat dünyasında da genel eğilim böyle olmuştur diyebiliriz<sup>57</sup>.

---

57 Hâlbuki Türk toplumsal hafızasında Din/toplum, din/siyaset çatışması/dikatomisi çok belirgin değildir. Türkiye'de din kurumunun işlevi/işlevsizleştirilmesi ile ilgili bkz: Şerif Mardin; Türkiye'de

İmam/hoca/şeyh karakterleri hep kötü olmuş, iyilik mertebesine pek erişememişlerdir. Züğürt Ağa filminde de, köyün 'şih'ı üç kağıtçı, çıkarıcı, şehvet düşkünü olarak lanse edilir. Bu anlamda Turgul, geleneksel Türk sinemasının, entelijansiyasının tavrını aynıyla muhafaza etmiştir. Modernleşmenin, zihinsel dönüşümün, ilerlemenin önünde ciddi bir engel olarak görülmektedir din ve 'din adamları'. Filmdeki eleştirel bakış da buradan kaynaklanmaktadır ve 'şih' karakterini konumlandırırken tüm bunların gözönünde tutulması gerekmektedir, çünkü Türkiye toplumlarında dine karşı tutumu yansıtmamaktadır. Bu tavır alış 'modernleştiricilerin' tavır alışıdır.

Filmin alt metin olarak bize sunduğu bir başka olgu ise toprak reformu politikalarıdır. Toprak reformu politikaları başarısız olmuştur. Film boyunca alttan alta sezeriz ki, reformun başarısız olmasında siyasilerin rant kaygısı büyük rol oynamıştır. Bu başarısızlığı, derinlemesine irdelemese bile, bu başarısızlığın nelere yol açabileceği/açtığı bir örneklem üzerinden, trajik ve komik unsurlar harmanlanarak anlatılır. Ancak, Yavuz Turgul artık ustalığa doğru yol almaktadır ve komik unsurlar, ana karakterin derinliğinden bir şey götürmez. Çok boyutlu dramatism, ince ince işlenir.

Filmin, ikinci yarısında, fonda İstanbul vardır. Değişen, birşeyler kaybeden, yokolan bir İstanbul. Köylülüğe getirilen bir eleştiri gibidir, fondaki İstanbul. Zira, medeniyet biraz da köylülükten sıyrılmaya ile oluşturulabilecektir. Bir zamanların medeniyet beşiği İstanbul'un köylülüğe esir oluşu ile Türk modernleşmesinin, köylü bir toplum ile, onu dönüştürerek inşa edilmesi arasında paralellikler kurulur. İstanbul'un kaderi, Türkiye'nin kaderi olacaktır. Eğer, İstanbul köylülerini dönüştürebilirse, tüm Türkiye modernleşmeyi tamamlayabilecektir sanki.

---

Din ve Syaset; İstanbul: İletişim, 2008. Sinemanın din konusundaki olumsuz tutumuna getirilmiş bir eleştiri için bkz: Ekrem Dumanlı; Sinemaya Farklı Yerden Bakmak; İstanbul: Zaman, 2009. Ayrıca kötü imam tipolojisinin Türk edebiyatındaki ilk prototipi ve en bilinen örneği için bkz: Halide Edip Adıvar; Sinekli Bakkal; İstanbul: Can, 2010. bu prototip, daha sonra, Türk romancılığında ve ilerleyen dönemde sinemasında, oldukça yaygınlaşmış ve adeta kemikleşmiştir.

#### 4.3.4. Muhsin Bey (1986)

Yavuz Turgul'un hikâye anlatımındaki ustalığının en önemli belgelerinden biridir Muhsin Bey (Yavuz Turgul – 1986) filmi. Filmin en başından itibaren, öyküye kendinizi kaptırır ve apaçık bir şekilde taraf tutarsınız. Zaten yönetmenin birincil amacı sizi bir tarafa angaje etmektir.

Muhsin Bey filminde de, değişen sosyal koşullara karşı, karakterlerin gösterdikleri tepkiler ön plandadır. Değişen koşullara ayak uydurma çabası yahut değişime direnç esas öyküyü sürükleyen ana çatışmayı oluşturur.

Bir rüya ile açılır film. Sonradan anlarız ki, ana karakterimiz olan Muhsin Bey'e (Şener Şen) ait bir rüyadır bu. Aynı zamanda komşusu olan, ses sanatçısı Sevda Hanım'dan hoşlanmaktadır Muhsin Bey ve rüyalarında sanat müziği söylerken görür onu rüyasında. Bu esasında filmin ele aldığı çatışmalardan birinin de habercisidir. Çünkü Muhsin Bey, yükselişte olan Arabesk müzikten hoşlanmayan ve bu tür müziğe karşı tavır alan, profesyonel olarak reddeden bir organizatördür.

Kendine has alışkanlıkları, tarzı olan bir İstanbul beyefendisidir Muhsin Bey. Değerleri vardır. Sanat müziği düşkündür ve bir sanat müziği ustası olan Afitap Hanımı kaldığı düşkünler evinde muntazaman ziyaret eder. Afitap Hanım kendisiyle konuşmasa bile. Bakımına titizlendiği çiçekleri, bir türlü çalışmayan arabası, oturuşu, kalkışı, sevme biçimi ile kendine özgü bir dünyası vardır ve bu tarz artık piyasada iş yapmamaktadır. Bu yüzden işleri hep ters gitmekte, ofisinin kirasını ödeyemez hale gelip kahve köşelerinde mesleğini devam ettirme uğraşındadır.

Bir gün yanına, Anadolu'nun uzak bir köşesinden saf bir delikanlı gelir. Çocuk kendini bir asker arkadaşının Muhsin Bey'e gönderdiğini savunmaktadır fakat Muhsin Bey bu asker arkadaşını tam olarak hatırlayamaz. Ancak, çocuğu arabesk okumamak kaydıyla desteklemeye karar verir. Sanat müziğine de yatkın olmayan bu çocuğa bir türkü kasedi yapmaya çalışacaktır.

Lakin ortada çok ciddi bir mali sorun vardır. Muhsin Kanadıkırık, bir kahvehanede işlerini yürütmeye çalışan, ev kirasını bile doğru dürüst ödeyemeyen, arkadaşlarından pek bir hayır göremeyen birisidir, kaldı ki bu delikanlıya (Ali Nazik – Uğur Yücel) dörtbaşı mamur bir kaset yapabilsin. Üstüne üstlük, rakibi Şakir, Ali Nazik'in aklını bulandırmaya, onu, Muhsin Beyin elinden kapmaya çalışmaktadır.

Buna ön vermek istemeyen Muhsin Bey, bu uğurda inandığı değerlere ihanet eder. Önce, sahte bir ses yarışması düzenleyerek insanları dolandırır. Bir süre polisten kaçtıktan sonra bunu yaptığına pişman olur ve polise teslim olur. Hapisten çıktığında yaşadığı çevrenin epey değiştiğini görecektir. Ev sahibesi Madam, apartmanı yıkılacağı için yurtdışına gitmiştir, Ali Nazik, Muhsin Bey'in rakibi Şakir'in desteğiyle arabeske atılmış üstüne üstlük pavyonlarda şarkı söylemeye başlamıştır. Sevda Hanım ise Ali Nazik'in metresi olmuştur.

Filmin sonunda, her şeyle yüzleşir Muhsin Bey. Şakir'le, Ali Nazik'le, Sevda Hanım'la, inandığı değerlerle... Ali Nazik için yapmış olduğu gecikmeli türkü kasetini masaya atarak ve inandığı değerlerin arkasında durarak Ali Nazik'in şarkı söylediği Şakir'in pavyonundan ayrılır. Sevda Hanım, Ali Nazik'in, bu artık saflığından çok şey kaybetmiş olan insan evladının, kendisine yapmış olduğu muameleden bunalmıştır ve Muhsin Bey'in peşinden koşar. Birleşirler. Film yine, açıldığı gibi aynı rüya ile biter.

Hermeneutik gelenek ve post modernizm sayesinde, artık her anlatımın, her metnin birden fazla anlamı olduğunu, çoklu yorum evrenine kapı açabileceğini biliyoruz. Bu filmde de birden fazla okuma yapılabilir. Arka fonda, artık Turgul filmlerinin ayırt edici karakteristiği haline gelen, değişen, dönüşen ve geleneksel dokusu kaybolan bir şehir vardır. Bu İstanbul'dur. İstanbul üzerinden yapılan bu metaforik anlatım bize, hayatımızdan bir şeylerin eksildiğini anımsatır. Yine bu filmde, yönetmen/senaristin üzerinde çokça durduğu bir konu olan azınlıklar, kaybolmaları, görünmez olmaları, bu kaybolma ve görünmezlikle ana unsurdan da bir şeyler alıp götürmeleri vesilesiyle, alt metin olarak işlenir.

Muhsin Kanadıkırık karakteri başlı başına modern bir insandır ve modern değerlere sahiptir. Bu karakter aracılığıyla, “author” yönetmen bizim dikkatlerimizi, değerler silsilesine çeker ve bu değerleri bizim gözümüzde de yüceltme amacındadır. Esasında yapılan şey başlı başına bir irşad faaliyetidir. Fakat bu irşad faaliyetinde, sosyolojik bir yön gözlerden uzak tutulmaktadır. Arabeskin bizatihi kendisi, yine modern bir uygulamanın, reaktif bir yansımasıdır. Bir dönem radyolarda yasaklı olan, konservatuarlarda ikincil plana düşen, bilinçli olarak toplumun gündeminden düşürülmeye çalışılan Türk müziğinin bıraktığı boşluğun halk tarafından irticalen doldurulmasının adıdır arabesk. Film de zaten bir bakıma cumhuriyetin bu duruşunun sorgulanması olarak da okunabilir. İstenen ile ortaya çıkan birbirlerini tutmamaktadır. Müphemlik bir kez daha kendisini göstermiştir. Biz, dünyayı, toplumu kontrol adına boşlukları doldurmaya çalışırken her daim yeni boşluklar kendini göstermektedir.

Filmdeki, ana olay örgüsü gibi, detaylar da esasında bir sorgulamayı soruşturmayı bünyesinde içerir. Cumhuriyet politikalarının, toplum yaşantısının dengesini bozması, yukarıda da belirttiğimiz gibi kaybolan öğelerle yansıtılır: aşınan bir şehir ve kaybolan azınlıklar. Bir ulus inşası sürecinde yapılan uygulamaları sorgulayan bir söylemdir kaybolan gayrimüslimleri aramak. Öte yandan bir medeniyet mirasına, geleneğe sahip çıkamayan ve onu alabildiğine törpüleyen aynı cumhuriyete bir sitemdir “aşınan şehir İstanbul” metaforu.

Ancak diyebiliriz ki; yönetmen, son tahlil de arabeske karşı tutumuyla cumhuriyet anlayışıyla örtüşen bir tavır alışı sahiptir. Sanat, “yüksek sanat” ve adı telaffuz edilmese bile “kitsch” olarak ikiye ayrılır Turgul'a göre. Bunu sadece sinemasında değil söylemlerinde, söyleşilerinde, yazılarında da görebiliriz. Muhsin Bey filmi, “yüksek sanat” a duyulan sevgi ve özlemi yansıtır. Filmde eski ses sanatçısı Afitap Hanım'ın unutulmuşluğu, terk edilmişliği ve suskunluğu bu yüzden bize çok şey anlatır. Suskunluk metaforu, Turgul filmlerinde çokça karşımıza çıkan bir öğedir ve burada kaybolan bir değer arkasından yakılan bir ağıt olarak zuhur eder. “Yüksek Sanat” susmuştur, meydan Ali Nazik gibi şarkıcılara, Şakir gibi organizatörlere kalmıştır.

#### 4.3.5. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni (1990)

Belki de Yavuz Turgul'un yönettiği filmler arasında en az üzerinde durulan ve ihmal edilen filmlerden biri olmasına rağmen, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni (Yavuz Turgul - 1990), toplumsal ve entelektüel hayatımıza getirilmiş ciddi bir eleştiridir. Modern hayatın, şehirleşmenin, köylü kalmanın, yapaylığın, eğreti yaşamların ağır bir eleştirisi olarak okunabilir bu film.

Haşmet Asilkan (Şener Şen), evlenmiş boşanmış, iki çocuk babası, eski eşiyle ciddi sorunları olan, bir zamanların çok tutulan, ağdalı aşk filmlerinin aranan ismidir. Ancak piyasa şartları değişmektedir. Entelektüel seviye daha yukarılara çıkmıştır ve kendisini bu ortama ayak uydurmak zorunluluğu hisseder Haşmet Asilkan. Bu yüzden filmin açılış sekansında, bu değişimin görsel tasvirini içeren bir sahneyle karşılaşır seyirci. Haşmet Ailkan aynanın karşısında fularını bağlamaktadır. Ağarmış, kırçıl, sakallarını 'entelektüel moda'ya uygun olarak uzatmıştır. Ağzına bir pipo geçirir, gözünde gözlükleriyle aynada kendine gülümser.

Bu değişimin kimi yansımalarını film içerisinde yönetmen (Yavuz Turgul) bize zaman zaman gösterir ve bunu yaparken dolaylama yapmak yerine doğrudan anlatımı tercih eder. Haşmet Asilkan, ekranda, seyircinin gözleri önünde evinde yeni konseptte uygun dekorasyon yapmaktadır. Kerime Nadir romanları yerlerini daha üst düzey, ciddi kitaplara ve Bach, Vivaldi gibi müzisyenlerin plaklarına bırakır. Kimi ciddi düşünsel dergiler, evin – salonun – görünür bir yerinde konuşlanırlar. Sanatsal değeri olduğuna inandığı resimleri, film yıldızlarının posterleri yerine evinin duvarlarına asar. Her yerde mevcut durumdan yakınıyor, daha iyi nasıl olunur hakkında fikirlerini yüksek perdeden ancak içi boş cümlelerle dile getirir. Zaten yüksek perdeden konuşmasının sebebi bu içi boşluktur biraz da.

Ancak, bu çabanın beyhude olduğunu birçok yerde sezmekteyizdir. Pipo içen, fular takan Haşmet Asilkan, operaya gittiğinde uyuklar, resim sergilerinde resimlere boş boş bakar. Zaten kimsenin ona inancı yoktur. Patronlardan biri bu durum hakkındaki

düşüncelerini, o yanından ayrıldıktan sonra arkasından söylenerek seyircinin önünde açığa vurur.

Aşk Filmleri yönetmeni olarak hatırlanmak istemez ve artık politik filmler yapmak istemektedir. Kolları sıvar, ancak kimse bu konuda onunla çalışmak istemez. Bir kere piyasa şartları oldukça kötüdür ve yönetmen (Yavuz Turgul) bize piyasa şartlarının ne kadar kötü olduğunu birçok defa dolaysız gösterir. Bütün karakterler de sözel yahut duruşlarıyla bu durumu teyit ederler. İkinci olarak, Haşmet Asilkan'ın yapacağı bir politik filmin ölü bir yatırım olduğunu düşünürler. Kendisine doğrudan bunu söyleyemeseler de, eski günleri hatırlatarak yeniden aşk filmleri çekmesini öğütler, bunu ondan isterler. Ancak, Haşmet Asilkan yılmaz, inatla işin peşinden koşturur. Sonunda bir patronu ikna etmeyi başarır.

İlk olarak 'casting'de (oyuncu seçimi) sorun yaşar. Müjde Ar (Müjde Ar) için bir senaryo yazdığını söyler fakat Müjde Ar'dan ret alır. Bunun üzerine hiç istifini bozmadan, zaten yeni nesil oyuncuların önünü açmak gerektiğinden dem vurarak, bambaşka, tanınmamış, eskimemiş bir yüzle çalışmak istediğini söyler. Jeyan adındaki genç bir oyuncuyla, yardımcısı vasıtasıyla tanışır. Jeyan (Pıtırık Akerman) oyuncu olabilmek için evliliğini bitirmiş, çocuğundan vazgeçmiştir. Zamanla Haşmet ile yakınlaşırlar. Haşmet gönlünü Jeyan'a kaptırmış görünmektedir. Kendini ona beğendirmek için, çeşitli yalanlar söyler. Galatasaray'da okuduğunu, üniversite mezunu olduğunu ve saire. İlerleyen sahnelerden birinde tüm bunların gerçek olmadığını Jeyan'a itiraf edecektir. Asıl adının Mümin olduğunu, Haşmet adını sinemaya ilk başladığı yıllarda aldığını, Galatasaray'da okumadığını ve saire samimi bir anında, içtenlikle anlatır Jeyan'a. Adeta bir anlayış bekler gibidir.

Film çekim işinde olumsuzluklar bir türlü yakasını bırakmaz. Parasızlıktan, olmadık işler yapmaktadırlar. Neredeyse kör olmuş olan bir kameramanla, içi geçmiş alkolik eski bir oyuncu olan Nihat'la çalışmak zorunda kalır. Filmin çekim aşamasında Nihat ölür, senaryoyu değiştirmek zorunda kalır Haşmet Asilkan. Yapımcı herkesi

dolandırıp kaçar, Haşmet ve kadrosu kendi başlarına kalırlar. Kendisinden nefret ediyor görünen eski karısından, filmi bitirebilmek için para ister. Ancak bu meblağ yeterli gelmez, önce negatif çalar ve daha sonra gösterimi gerçekleştirebilmek için, kendi filmi yıkayıp montajlandığı depodan çalar. Ancak film entelektüel camiadan rağbet görmez. Adeta yıkılmıştır Haşmet, neden böyle olduğuna bir türlü anlam veremez. Entelektüel camiaya girmek için can atarken kapıları kapalı görmüştür.

Üstüne üstlük Jeyan'ın da, Haşmet'in beceriksizlikle suçladığı genç bir oyuncu ile sevgili olduğunu öğrenmiştir. İlkini bunu kaldıramayıp, aldatılmışlık duygusuyla ağzına geleni söylemiş, ancak daha sonra filmin bitirilebilmesi için, gidip her ikisinden de özür dilemiştir.

Tüm bu yaşananlar Haşmet'i intiharın eşiğine kadar getirir. Yanıcılıklarıyla bilinen film şeritlerini evinin içerisine yayıp, boynuna dolayarak kibriti çakmaya çalışır. O sırada telefon çalar, arayan bir yapımcıdır ve film çekmeyi teklif etmektedir. Sevindir. İntihardan vazgeçer, aşk filmi çekecektir.

Ana hattı kısaca bu olan film, izlerken seyirciyi bu ülke insanı üzerine düşünmeye sevk etmektedir. Dolayısıyla, kendisi üzerine düşünmeye sevk etmektedir. Zaten birincil amaç da seyirciyi bu yönde provoke etmektir. Entelektüel dünyamız, modernleşme anlayışımız, şekilciliğimiz üzerine ciddi bir eleştiri getirmektedir filmin yönetmeni.

Haşmet Asilkan'ın şekilciliği, Türk entelektüelinin/insanının Hiçbir emek sarfetmeden, düşünsel ızdırabını çekmeden hazıra konmak istemesinin, kolaycılığının tezahürüdür. Türk entelektüeline getirilmiş ciddi bir eleştiridir.

Filmin bütünü, aynı zamanda Türk modernleşmesiyle de doğrudan hesaplaşmaktadır diyebiliriz. Yavuz Turgul'un bizatihi kendisi de modernist tavır içerisinde olsa da, Türk modernleşmesinin şekilcilikte kalıp, modernizmin künhüne

vakıf olamayışına sert bir eleştiri yöneltmektedir bu film vasıtasıyla. Türk modernleşmesi şekilcidir, çünkü kendisinden Hiçbir şey katmadığı gibi ithal ettiği değerlerin de künhüne vakıf olamamıştır. Şekilcidir, çünkü toplumu dönüştürmeyi, dış görünüşü dönüştürmek olarak anlamıştır ve Türk modernleşme tarihi bunun örnekleriyle doludur<sup>58</sup>. Dış görünüşün 'modern' olmasıyla, kıyafetin içerisindekilerin 'modern' olması arasında fark vardır ve Türk modernleşmesi, dış görünüş itibarıyla 'modernleşme'yi göreceli olarak başarmışsa da, düşünsel bir pratik olarak modernleşme, bir başka deyişle modernliğin içselleştirilmesi ve kendimizin kılınması, yani modernliğe bir katkı, noktasında apaçık çuvallamıştır. Türk modernleşme öyküsü, bu anlamda, oldukça dramatik anlara sahiptir.

Haşmet Asilkan, esasında bir entelektüel özentisi olduğunun ve dış görünüşünü değiştirmesinin onu bir entelektüel yapmadığının farkındadır. Duyduğu ızdırab tam da bu yüzden yapaydır, çünkü entelektüel birikimini artırmak için hala bir çaba göstermemektedir. Dış görünüşü ile yetinmekte ve bol bol yalan söylemektedir. Sanattan ve politikadan anladığını göstermek için üst perdeden her şeyi eleştirmek gerektiğine iman etmiş gibidir. Fakat hepimiz tüm bunların kandırmaca olduğunu sezeriz. Haşmet Asilkan'ın üzerinde bir yapaylık vardır çünkü. Filmdeki bu metaforik yapaylığın gerçek hayat düzlemindeki karşılığı Türk modernleşmesi ve onun getirileri ile birlikte Türkiye halklarının üzerine sinmiş olan takiye duygusudur<sup>59</sup>. Türk modernleşme çizgisi İttihatçılık ile birlikte oldukça otoriter bir biçime bürünmüştür<sup>60</sup>. Bu otoriter tavır, tabandan yükselen bütün itirazlara karşı hoşgörüsüz olmuş, yer yer

---

58 Yukarıda Türk modernleşmesi başlığı altında da değindiğimiz bu durumun sayısız örneği vardır. En geriye gidildiğinde Sultan ikinci Mahmut'un daha batılı kıyafetler giymesi ve adının 'gâvur padişah'a çıkması sayılabilir. Cumhuriyet de bu tavrıdan azade değildir, zira kıyafet devrimi olarak tesmiye edilen olay tam da anlatmak istediğimiz duruma işaret ediyor.

59 Bu ifadenin biraz ağır kaçmış olabileceğini düşünmedim değil. Fakat değiştirmemeye karar verdim çünkü bu durumun aynıyla vaki olduğu kanaatim tüm duygusal zorlamalarıma rağmen değişmedi.

60 İroninin bir kısmı burada yatıyor çünkü Sultan ikinci Abdülhamit iktidarının istibdadından halkı kurtarmayı amaç edinmiş bir özgürleştirme hareketinin bizatihi kendisi despotik uygulamalara girişmiştir. İttihatçılık tarihi biraz da suikastlar tarihidir. Bununla birlikte, ittihatchılık öncesinde de otoriter eğilimler varsa da esas ayyuka çıkması İttihatçılık ile birlikte. En önemlisi, İttihatçı damarın Türk modernleşmesinin yakasını hala bırakmamış olmasıdır. Bu konuyla alakalı olarak bkz: Ahmet Turan Alkan; Ordu ve Siyaset; İstanbul: Ötüken, 2001.

oldukça sert bir şekilde bu itirazlar bastırılmaya çalışılmıştır. Bu da Türkiye insanının, belki haklı gerekçelerle, bir ölçüde takiyeci olması neticesini doğurmuştur. İşte bu durum Yavuz Turgul tarafından da müşahede edilmiş ve perdeye aktarılmıştır.

Filmin bir başka veçhesi, diğer Yavuz Turgul filmlerinde görülen karakteristiğın, aynı netlikte olmasa da görülebilir olmasıdır. Yok oluşlar burada da vardır. Nubar Terziyan şahsında gayr-ı Müslimlerin kaybolması, eskiye dair ilişkilerin/örüntülerin kaybolması, kadının arka planda olması gibi öğeler yine yerini alır perdede. Tüm bunlar bütün bir toplumsal pratik olarak başaramadıklarımız, üstesinden gelemediklerimizdir. Trajedimizdir. Tüm filmleri arasında Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, Yavuz Turgul'un eleştirel tavrının en sert ve keskin olduğu filmidir. .

#### **4.3.6. Gölge Oyunu (1992)**

Yavuz Turgul sinemasında oldukça müstesna bir yeri olan bir filmidir Gölge Oyunu (Yavuz Turgul - 1992). Birçok sinema eleştirmeni bu filmi, Yavuz Turgul sinemasında nereye oturtacağını bilemez durumdadır. Hakikaten film, erken dönem Turgul filmlerine de, bu filmden sonra emeği geçtiği filmlerle de yan yana getirilememektedir. Kendine has dinamikleri olan bu filmi burada yapmış olduğumuz dönemselleştirmenin ortasında konumlandırabiliriz. İlk dönemin ve ikinci dönemin ortasında bir geçiş (dönemi) filmi.

Yavuz Turgul'un toplumsal olaylara hâkim bir gözlemci entelektüel olarak, bir şeylerin keskince değiştiğinin farkında olduğunu ve yeni durumun bize neler getireceğinin belirsizliği ile bu filmi çektiğini pekâlâ söyleyebiliriz. Bu film çekilmeden hemen önce Berlin duvarı yıkılmış, Almanya birleşmiş ve Sovyetler dağılmıştır. Tarihin sonu çılgınlıklarının atıldığı, artık tek kutuplu bir dünyada, Türkiye'yi nelerin beklediğini bilememekteyizdir. Ta 60'lardan beridir, “post” bir dünyanın geliştiği yazılıp çizilmekte ancak bu “post” dünya, eskiye nazara neler sunmakta henüz net bir şekilde bilinmemektedir. Türk toplumunda aydınlar açıkça bu “post” söyleme cephe almış gözükümler o dönem. İşte böyle belirsiz bir dönemde filme alınan Gölge

Oyunu, tam da döneminin atmosferine yakışır nitelikte belirsizliklerle doludur. Seyirci koltuğundan, kafası soru işaretleriyle dolu olarak kalkar.

Turgul, Türk toplumunda da bir dönüşümün çoktandır başladığını görmektedir ve dönüşümün nelere gebe olduğuna henüz vakıf değildir. Daha sonraki filmlerinde, daha net duruşlar sergilemiştir ancak, Gölge Oyunu flu tonda bir filmidir. Yönetmen, kafasındaki kuşkulu gerçeklik algısını seyirciye nakleder ve seyircinin de aynı ızdırabı çekmesini istemektedir.

Film genel olarak bir pavyonda geçmektedir. Bir dönem eğlence hayatının vazgeçilmezlerinden olan pavyonlar artık cezbediciliğini kaybetmektedir. Hakeza pavyonda ömür tüketenler de öyle. Bunlardan ikisi Abidin (Şener Şen) ve Mahmut (Şevket Altuğ), esas mekânımız olan Rüya pavyonda çalışan iki gösteri sanatçısıdır. Ancak film boyunca görürüz ki müşterilerin hiçbiri bu ikiliye (Modern Komikler, Karabiberler) ilgi göstermezler, adeta kendileri çalıp söylemektedirler. Hal böyle olunca ücretleri az, gelecekleri meçhuldür. Günlük yaşamlarını idame ettirmede güçlük çekmektedirler, borçları giderek büyümektedir.

Bir birlerine tamamen zıt yaradılıştaki olan bu iki arkadaş, değişen koşullara adapte olmaya çalışmaktadırlar. Artık geçinebilecekleri parayı kazanamıyorlardır ve televizyona çıkmaları gerektiğine inanırlar. Televizyon geniş bir kitle tarafından tanınmalarına vesile olacak araçtır. Esasında burada, yönetmen, özel televizyonların toplum hayatına girmesine atıfta bulunmaktadır. Özel kanallarla birlikte, televizyona çıkmak artık ayağa düşmüştür.

Bir gün hayatlarına sağır ve dilsiz bir kadının girmesiyle belirsiz bir maceraya atılırlar. Rüya pavyona konsomatris olsun diye getirilen Kumru (Larissa Litichevskaya) sağır ve dilsiz olduğu için konsomasyona çıkarılamaz, çünkü patronun da belirttiği üzere “konsomatrisin sermayesi dilidir, vır vır, vıcır vıcır konuşur, müşteri ne isterse, nasıl görmek isterse o olur.”

Kumru'nun gelişiyle birlikte, ikimiz bir arkadaşlık sınavına tutulurlar adeta. Abidin istemez başta, kendilerini geçindirememektedirler, bir boğaz fazla olsun istemez. Kız, Mahmut'un himmetiyle yanlarında kalır. Fakat kızda garip haller vardır. Kedinin yaraladığı ve ölmesi mukadder olan bir güvercin hayat dolu kanat çırpışlarıyla yükselir Kumru'nun elinden. Uykusuzluk derdinden muzdarib olması dışında, daha uzun yıllar yaşamasına kesin gözüyle bakılan, ev sahibeleri büyük hanım, Kumru tarafından huzura kavuşturulur.

Tüm bunlar olurken, Modern Komikler, hayat gailelerinin arasında fırsat buldukça, Kumru'nun, yanındaki fotoğraftan tanıdıkları, annesini aramaya koyulurlar. Abidin durumdan memnun olmasa da, Mahmut'un hatırına katlanmaktadır ancak yer yer kavga da ederler. Hatta bir ara dövüşmeye kadar gider ve bir gün Mahmut'un attığı bir tokat, Abidin'in Mahmut'u terk etmesiyle sonuçlanır. İlginç olan, kadınlarla hiç işi olmayan ve kadınlardan kaçan Mahmut'un Kumru'ya sahip çıkması, çapkın bir profili olan ve bundan dolayı epey canı yanan Abidin'in Kumru'dan kaçıyor oluşudur.

Filmin sonunda, ikili tekrar bir araya gelir. Arkadaşlık sınavını başarıyla atlatmışlardır fakat Kumru ortalıkta yoktur ve daha önce var olduğuna dair Hiçbir iz de yoktur arkasında. Film boyunca Kumru'ya temas etmiş herkes bu ikiliye şaşkın gözüyle bakmaktadır. Daha da akıl zorlayıcı olan, çektiydikleri fotoğraflarda da Kumru'nun yeri boştur. Herkes onlara rüya görüp, rüyaya inanarak kalktıklarını söyler. Fakat Abidin uslanırken, Mahmut hızlı bir çapkın olarak uyanır bu rüyadan.

Ana hatlarıyla böyle bir hikâyeye sahip olan filmde yönetmen izleyiciyi öyküye yabancılaştıracak öğeler kullanmıştır. Hikâyeyi bize, Rüya pavyon'un saz ekibi anlatır. O kadar ki, doğrudan izleyiciyi muhatap alırlar. Yönetmenin, aç tercihleri de bir başka, yabancılaşma unsurudur. Pavyonda iken, bir röntgenci olarak konumlandırır izleyiciyi. Dışarı çıkıldığında ise zaman zaman yakın plan yüz çekimleri ile, mekanın ve karakterlerin tamamına hâkim olmamızın önüne geçer. İzleyicinin öyküye egemen olmasını istememektedir.

Apaçık bir gerçeklik duygusu değil de, yarı gerçek yarı rüya bir sezgi bırakır geride yönetmen. Tabiri caizse, sinemada, romanda olduğu gibi, pornografik bir yan vardır. Her şey olanca çıplaklığıyla anlatılır ve gözler önüne serilir sinemada. Bu biraz da sinemanın, tıpkı roman gibi, batı toplumlarında inkişaf etmesiyle ilgilidir. Fakat bu filmde Yavuz Turgul, kapalı bir anlatımı tercih etmiştir. Olaylar pornografik bir silsile ile değil, sezgi ve parçaları birleştirme metoduyla aktarılır. Çünkü yönetmen seyircinin kolayca kaçmasını istememektedir. Filmin sonunun bu kadar muğlak bırakılması, öykünün devamının seyirci tarafından getirilmesi için yapılmış bilinçli bir çağrıdır.

#### **4.3.7. Eşkîya (1996)**

Gölge Oyunu'nun (Yavuz Turgul - 1992) arkasından çekilen bu film, Yavuz Turgul'un önemli yapıtlarından biridir. Birçokları tarafından başyapıt olarak da nitelendirilen bu film için, değişen toplum koşullarına bir hiciv, estetize edilmiş, idealleştirilmiş değerler silsilesi için yakılmış bir ağıt diyebiliriz. Yavuz Turgul'un sık sık kullandığı metaforik anlatım burada da vardır ve oldukça yoğun kullanılır.

Eşkîya'da (Yavuz Turgul - 1996) ana çatışma köy – kent, köylü – kentli, geleneksel – (post) modern arasında kurulmuştur, fakat filmin tamamı, farklı okumalara kaynak teşkil edebilecek zenginliktedir.

Filmin öne çıkarılan öyküsü, uzun yıllar hapiste yatmış eski, hatta modası geçmiş, toplumun artık sadece türkülerden bildiği türde bir eşkıyanın, hapisten çıktıktan sonra, onu gammazlayarak hapse düşmesine sebep olan ve bunu yavuklusunu elinden almak için yapan, Baran'ı (Şener Şen) odak alır.

Uzun tutukluluk yıllarından sonra köyüne dönen Baran, bir harabeyle karşılaşır. Baraj suları ile kaplanan köyün sakinleri, başka yere gitmişlerdir. Yavuklusu Keje'nin yeri yurdu ise belli değildir. Bu arada Baran, kendisi gammazlayanın, en yakınlarından biri olan Mahmut olduğunu öğrenir. Üstelik bunu, Keje'ye sahip olmak için yapmıştır. Hedef Mahmut'tur artık Baran için. İstanbul'da yaşadığını öğrenir ve oraya hareket

eder.

Daha önce bulunmadığı bu büyük şehirde, kılığıyla, kıyafetiyle, konuşmasıyla, alışkanlıklarıyla oldukça iğreti durmaktadır. İstanbul'a gelirken karşılaştığı ve bilmeden, mal (uyuşturucu) kaçırmasına yardım ettiği, yeni yetme şehir eşkıyası Cumali (Uğur Yücel), ona geçici bir ikametgah ayarlar.

Cumali ile Baran arasında bir çekim alanı kendiliğinden oluşur. Bir birlerinin hem aynı hem zıddı gibidirler. İsyankardır ikisi de, dik kafalıdırlar, kendi yollarını çizmeye çalışırlar başkalarının rağmına. Fakat, birinin bağlı olduğu değerler silsilesi mevcutken, ötekinin değer namına bildiği bir şey yoktur. Aşk bile her ikisi için farklı karşılıkları olan bir olgudur.

Film, perdede akıp giderken, tesadüfün yardımıyla, Baran, Mahmut'u bulur. Oldukça tanınmış bir iş adamına dönüşmüştür Mahmut. Mahmut'la, yüzleşmeye gider, Keje'yi görür. Keje, yapılan bu oldubittiye olan isyanını susarak gösterir. Mahmut ile olan birlikteliği boyunca hiç konuşmaz, şiddet görse bile. Uzun yıllar sonra, titreyen bir sesle ilk kelimelerini yine Baran'a söyler. Seyirci, bu susuşu en derinden hisseder ve katarsis ile öyküye dahil olur.

Baran, bir taraftan kendi derdiyle uğraşırken, bir taraftan Cumali ona yeni dertler kazandırır. Kendisine iyilik yaptığını düşündüğü Cumali'yi hem kanunun, hem de daha büyük mafyanın elinden kurtarmaya çalışır. Hatta öyle bir an gelir ki, Cumali ve arkadaşlarını mafyanın elinden kurtarmak için Mahmut'a müracaat etmek zorunda kalır. Yüklü bir miktar para ister. Mahmut'un ona olan can borcu bu yolla ödenmiştir. “Ya Keje?” diye sorar Mahmut. Cevap : “Kalıyor.” olur. En azından şimdilik. Bir gün mutlaka gelecektir, ölene dek vazgeçmeyecektir ondan.

Cumali'yi hayatında ilk defa gömüş olduğu bir kağıt parçası sayesinde kurtarmıştır. Ancak, Mahmut yine yapacağını yapmış ve sahte çek yazmıştır. Bu Cumali'yi ölüme götürür. Baran, önce gider Mahmut'u öldürür, sonrasında ise mafya

babasını. Polis peşine düşer ve intihar etmeyi tercih eder. İntihar etmesine neden olan saik, havai fişek gösterisidir. Daha önce hiç görmediği için, havai fişegin ne olduğunu bilmeyen Baran, bunun, eski bir söylencede anlatıldığı gibi, ölen eşkıyaların ardından kayan yıldızlar olduğunu düşünür. Yüz ifadesinden bu kadar çok eşkıyanın aynı anda ölmesine oldukça şaşırıldığını anlayabiliriz. Kaçma ihtimali yoktur zaten, hapse dönmek ölmekten beterdir bu saatten sonra. İntihar eder ve bir yıldız kayar gökyüzünde. Ve Keje hayatındaki son sözcükleri söyler, susar: Güle güle eşkıya!

Yavuz Turgul filmlerinin ekseriyetinde gördüğümüz, eski yeni çatışması bu filmde de vardır. Ancak buradaki belirgin farklılık, geleneksel eşkıya ile post modern eşkıya arasındaki farkın, sanki modern çağların eşkıyasının atlanarak anlatılmasıdır. Bu boşluk daha sonra, Kabadayı filmi ile doldurulacaktır. Zira, Kabadayı filminde, modern eşkıya ile Post modern eşkıya arasındaki, arada atlanılan bir jenerasyon olmadan, farklılıklar irdelenir.

Tabii ki burada anlatılmak istenen salt eşkıyalık ve onun geçirdiği evrim değildir. Sosyolojik bir okuma eşkıyalık göstergesi üzerinden yapılmaktadır. Değişen ve dönüşen bir ülke vardır ve bu dönüşümün ne yöne doğru gittiği, yönetmenin birincil soruşturmasını teşkil eder. Turgul'un film boyunca eskiden yana tavır koyduğunu hissederiz. Sanki değişimin iyiye doğru olmayacağına inanıyor gibidir. Değişim hep kötüye doğrudur. Tabii bunu bize sezdirirken ikincil öğeler kullanmayı da ihmal etmez Turgul. Filmlerinde sık sık kullandığı bir öge olan, kaybolmakta olan gayr-ı Müslimler ve yine kaybolmakta olan İstanbul.

İstanbul teması, Yavuz Turgul filmlerinde önemli bir yere sahiptir. Birçok filminin mekânı İstanbul'un bizatihi kendisidir. Yavuz Turgul filmlerini takip eden birisi, kaybolan bir şehrin mirasına da vakıf olabilecektir. Buradaki anahtar kelime “kaybolmak”tır.

Aynı durum, gayrimüslimler için de geçerlidir. Sanki cumhuriyet ideolojisi ile yüzleşiyormuşçasına, giderek azalan, görünmez olan gayrimüslimler temasını Turgul

filmlerinde sürekli temaşa ederiz. Cumhuriyet Oteli'nin sakinleri, Türk cumhuriyetinin azınlıklarını simgelemektedir adeta. Hepsi kaybedendir.

Eşkivalığın dönüşümü teması, Turgul'un kendi paradigması ile seyirciye yansıtılır. Bu esasında doğaldır, çünkü yukarıda da belirttiğimiz gibi, dünyaya kendi pencereimizden bakarız ve ideolojiden yahut söylemden muaf değilizdir. Objektivizm bir yanılısamadır. Yavuz Turgul'un paradigması da bu kusurdan azade değildir. Gelenekseli olumlarken, geleneği estetize etmekten geri kalmaz. Biliriz ve sezeriz ki, gelenek de birçok kusuru bünyesinde barındıran bir değerler bütünüdür ve Yavuz Turgul'un idealize ettiği, romantik gelenek hiç var olmamıştır. Geçmişin yadı olarak nostalji, kabalıkları ayıklayarak romantize etmekle maluldür.

Baran ile Cumali arasında kurulan zıtlıkta, Cumali'nin kural tanımazlığı ile Baran'ın değerlere sahip olması arasında bırakılırız. Bu tam da topluma ışık tutarak, onu aydınlatmayı amaç edinen cumhuriyet aydınınının tavrıdır. Müphemliğin oyun bozanlık edip, kalıpları yıktığında başvurulan öge estetize edilmiş bir benliktir. Milli eğitim yoluyla bütün bir topluma empoze edilmeye çalışılan, estetize edilmiş, idealize edilmiş bir milli benlik anlayışının, bir benzerini yahut paralelini Yavuz Turgul'un sinema vasıtasıyla yaptığını söyleyebiliriz. Burada, hemen belirtelim ki kastedilen, milli kimlik inşasına yardım edildiği değil, cumhuriyetin toplum mühendisliği yaparken kullandığı bazı metodların, birebir olmasa bile küçük kopyalarının Turgul tarafından gerçekleştirildiğidir.

Eşkiva filmi, birçok yoruma gebe, çoklu okumanın yapılabileceği zengin bir filmidir. Yönetmen yukarıda anlattıklarımıza ek olarak daha bir çok yorum kapısı aralamaktadır bizlere. Eşkiva filmi özelinde Yavuz Turgul sineması, Türk modernleşmesi ve Türk modernleşmesinde entelektüelin yeri konusunda, ana akım ile paralellikler gösterdiği ölçüde eleştirel bir tutum da geliştirmektedir.

Buyurganlık, şekillendirmecilik, idealize edilmiş sosyal örüntüler, estetize edilmiş bir gelenek Turgul ile ana akım Türk modernleşmesi arasındaki benzerliklerdir. Ancak,

bilhassa uygulamadaki aksaklıklar, Turgul sinemasında izleyicinin gözleri önüne serilir. İstanbul özelinde gözler önüne serilen, geleneksele ait değerlerin tahribi, azınlıkların sıkıntıları, toprak reformunun istenilen neticeleri verememesi, baraj köylüsünün dramı gibi göndermeler bu cümleden sayılabilir.

Bunun yanı sıra, topluma yönelik eleştiriler de mevcuttur. Çıkarıcılığın ön plana çıkışı, diğerkamılığın yok oluşu, bize ait değerlerin gözden yitip gitmesi karşısındaki vurdumduymazlık Turgul tarafından bizlere gösterilerek, bir bakıma yüzümüze karşı eleştiri yapılır. Sadece devlete yönelik bir suçlamanın kolaycılığına kaçılmasından rahatsız gibidir yönetmen. Nihayetinde o devlete malzeme sağlayan toplum bu toplumdur ve toplum bundan rahatsızlık duyup, bu mekanizmayı ehliileştirmek için bir çaba, gayret sarf etmiyorsa eleştiriden nasibini alması kaçınılmazdır

#### **4.3.7. Gönül Yarası (2004)**

Yavuz Turgul'un Gönül Yarası (Yavuz Turgul – 2004) adlı filmi en yoğun metaforik göndermelerin olduğu filmlerinden biridir. Bir iç hesaplaşmadan toplumsal kritiğe, mistik göndermelerden geleceğe selam sarkıtmaya oldukça geniş yelpazede okumaya tabi tutulabilecek bir filmdir gönül yarası. Cumhuriyet ideolojisiyle yapılmış bir hesaplaşma olarak da görebiliriz, bir yönüyle.

Filmin ana ekseni bir kadın için karşı karşıya gelen iki erkeğin, eşitsiz mücadelesidir. Fakat bu zahiren böyledir. Batına indikçe, ayrıntılara mercek tuttukça çok boyutlu bir hikaye ile karşılaşırız.

Açılış sekansında, öğretmen Nazım'ın (Şener Şen) artık emekli olup İstanbul'a dönüşünü görürüz. Emekli maaşıyla geçinmekte zorlanan karakterimiz, bir arkadaşının (Takoz – Sümer Tilmaç) taksisi ile geceleri taksicilik yapar. Gecelerden bir gece taksisine binen konsomatris şarkıcı Dünya (Meltem Cumbul), hayatının akışını değiştirecek ve akabinde gelişen olaylar Nazım öğretmeni kendisiyle, geçmişiyle bir hesaplaşmaya zorlayacaktır.

Şarkıcı Dünya, şarkı söylemeyi sevmekle birlikte, konsomasyona çıkmayı istememektedir. Konuşmayı reddeden, bir başka deyişle, suskunluğu tercih etmiş küçük bir kızı vardır. Dahası, peşini bir türlü bırakmayan, geçmişte kendisine zulmetmiş bir koca ile baş etmek durumundadır.

Dünya'nın kocası Halil (Timuçin Esen), bir kaybedendir. Esasında iyi aile çocuğudur fakat tutkunluk, onu ummadığı bir yere savurmuştur. Yardan geçememekte, lakin beraber de yapamamaktadır. İhtirasla sevmekte ve bu ihtiras onu tüketmektedir. Delişmen bir tarafı vardır Halil'in. Doğulu erkeklere has o kıskançlık ayrılmaz bir parçasıdır adeta. Pavyonda çalışan bir kadını seviyor olmak, bu kıskançlık krizlerine kolayca yakalanmasına ve gözünün dönmesine sebep olmaktadır. Kızlarının suskunluğu seçmesinin altında da zaten kıskançlık kaynaklı aile içi şiddet vardır.

Bir bar kavgasında üç ana karakterimizin yolları kesişir. Nazım öğretmen, söyleyemese ve hatta inkar etse de, zaman içerisinde Dünya'ya aşık olmuştur fakat bir türlü açılmaz, çünkü toplumsal ve ailevi baskılar, iç dünyasındaki çatışmalar onu engeller. Çifti barıştırmayı dener, ancak uyuşmaz iki fitrattır Halil ve Dünya. Aşk bile bir araya getiremez onları, kaldı ki Nazım öğretmen getirsin. Birbirlerini tüketirler ve filmin sonunda birbirlerini öldürürler. Esasında, Halil önce, Nazım öğretmenin yanında Dünya'yı öldürür sonrasında kızını öğretmen Nazım'a emanet ederek intihar eder. Nazım oraya, nizam vermek için gitmiştir aslında. Fakat yine başarısız olur.

Hikayenin ana hattı bu olmakla birlikte, Yavuz Turgul'un bu hikayeyi sırf bir aşk hikayesi olarak sunmadığını film boyunca hissederiz. Çünkü film boyunca – özellikle isimler üzerinden – metafor sağanağına yakalanırız. Ana karakterimizin adı Nazım'dır. Film boyunca, Nazım'ın ünlü şair Nazım Hikmet ile entelektüel yakınlığı olduğunu farkederiz ancak sezgisi kuvvetli olanlarımız aynı zamanda, “Nazım” kelimesinin Arapça nizam veren anlamına geldiğini, film için bu ismin bilinçli olarak seçildiğini anlayabilirler. Özellikle Dünya ile birlikte düşünüldüğünde anlam daha bir yerine

oturacaktır<sup>61</sup>.

Dünya'ya nizam vermeye çalışan bir öğretmen, ki mesleğin bizatihi kendisi de metafordur. Modern dünyada öğretmen tam da “nazım” değil midir? Ancak müphemlik her zaman olduğu gibi devrededir ve olumsal bir dünyada yaşamaktayızdır. Dünya nizam kabul etmez. Tam da başardığımızı düşündüğümüz demde eksikliklerimiz başgösterir.

Film akıp giderken Nazım'ın hayatına dair bazı ayrıntılar öğreniriz. Bir kızı ve bir oğlu vardır : Piyale ve Memet. İkisinin ismi de şair Nazım ile ilintilidir. Piyale, Nazım Hikmetin eşinin ve Memet, Nazım Hikmet'in oğlunun adıdır. Öğretmen Nazım'ın iki çocuğu da babalarına karşı mesafelidir. Babasıyla yaptıkları, biraz da gergin belki duygulu, bir konuşmada bizzat kızından öğreniriz ki, Nazım öğretmenin uğruna bir çok şeyi feda ettiği idealleri vardır bir zamanlar. O kadar ki, kendini öğrencilerine adama tutkusu yüzünden kızıyla ilgilenememiş, kızı küçükken geçirmiş olduğu bir hastalık yüzünden kısır kalmış ve tam da bu yüzden kocasından ayrılmıştır. Baba (Nazım) kızının bu yüzden boşandığını bilmemektedir.

Öte yanda Dünya vardır. Güzeller güzeli Dünya. Turgul burada tasavvuf geleneğine atıfta bulunmaktadır. Dünyanın peşinden giden aldanır, dünya kimseye yar olmaz. Nizam kabul etmez, dünya peşinden koştukça kişiden uzaklaşır. Nitekim filmde dünyanın peşine takıla her iki erkek de başarısız olmaktadır.

Film, çok çeşitli toplumsal ve siyasi göndermeleri bünyesinde barındırır. Bazılarıyla hesaplaşırken, bazılarına selam sarkıtır. Çoklu anlatım özelliğini bünyesinde barındırır ancak bunu açıkça ifşa etmez. İzleyiciyi bu saklı çeşnileri bulmaya çağırır ama zorlamaz da. Pekala sadece ana öyküyü heybenize katarak koltuğunuzdan

---

61 Dünya'nın kocasının ismi olarak Halil'in de bilinçli bir tercih olduğunu açıkçası farketmemiştim. Yeşilçam geleneğine saygı duruşu niteliğinde bir gönderme içerir bu isim. “[Ömer Lütfi] Akad'ın *Vesikalı Yarım* adlı filminde pavyonda konsomatris Sabiha'ya aşık olan manavın adı da Halil'dir. Turgul [...] farklı dünyaların yaşayamadığı aşkı konu alan bu filme açıkça göndermede bulunmaktadır.” Hakan Erkılıç – Senem D. Erkılıç; Yavuz Turgul Sinemasında Kahraman; (içinde): Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek; (der.): Âlâ Sivas; İstanbul: Kırmızı Kedi yay., 2011. s: 99.

kalkabilirsiniz. Ancak, dahasını istiyorsanız eğer, ayrıntılara daha fazla eğilmeniz gerekmektedir.

Öykünün yönetmen aracılığı ile bize sunduğu bir çok çatışma arasından bir çatışma da cumhuriyet ideolojisinin toplumu dizayn anlayışının gerekliliği ve bunu yapmaktaki başarısıdır. Bir yanıyla, cumhuriyet değerlerini olumlarken yahut klasik deyişle “cumhuriyetin kazanımları”na sahip çıkarken yönetmen, cumhuriyetin başarısız bir proje olup olmadığını sorgulamak zorunda kalmıştır.

Yavuz Turgul'un entelektüel geçmişini de göz önünde bulundurarak filmlerini değerlendirmeye alırsak eğer, gelinen noktada, şimdiden bakıldığında kararsız kaldığını söyleyebiliriz. Daha önce de belirtildiği üzere, Turgul, modernist bir anlayışa sahiptir ve (en genel anlamıyla) modern bir yönetmendir. Bir yönüyle cumhuriyeti modern bir toplumsal kurum ve modernliğin taşıyıcısı olarak olumlarken, süreç içerisinde izlenen metod, eylemlerin başarısının tartışılabilirliği ve varılan nokta, Turgul'u eleştirel bir konumda durmaya zorlamaktadır. Cumhuriyetle hesaplaşırken bir yandan da kendisiyle hesaplaşmaktadır Turgul. Türk entelektüeli, sağ ve soluyla hep devlet eksenli düşünmüştür ve kendisini devletten soyutlayamamıştır. Devletten beklentiler hep yüksek olmuştur. Bu durum esasında sadece entelektüelin maluliyeti değil bütün bir Türk toplumunun ortak sorunudur. Bu yüzden devletten bağımsız hareketler gelişmemiş, sivil toplum kadük kalmış, devlet denilen yarı şeffaf, yarı somut organizma toplum üzerinde yarı tanrısal bir konuma yükselmiştir.

Gönül Yrası filminde, bu yarı tanrısal organizmanın günahları, kâh belli belirsiz, kâh apaçık metaforlarla görünür kılınmaya çalışılmıştır. Bu filmde de bir çok filmde yaptığı gibi suskun kalan bir kadın vardır. Bu kadın Dünya'nın kızı Ayşe'dir ve bize anlatılanlardan anlayabildiğimiz kadarıyla suskunluğu seçmesinin esas nedeni, aile içi şiddettir. Fakat, farklı bir açıdan bakıldığında susan sadece Ayşe değildir, Ayşe özelinde susan bütün bir dildir: Kürtçe'dir. Ayşe sadece Kürtçe'nin ekrana metaforik bir yansımasıdır.

#### 4.3.8. Kabadayı (2007)

Kabadayı (Ömer Vargı - 2007) filmi, Eşkîya filminin farklı bir evrende paraleli gibidir. Karakterlerin konumlanışları benzer nitelikler gösterir. Ancak temel çatışmada bazı farklılıklar vardır yine de. Eşkîya filmi olmaksızın Kabadayı filmi kritiğe tutulamaz diyebiliriz.

Kabadayı filmi, Turgul sinemasının tamamına hakim olan eski yeni çatışmasının, değişen sosyal, ekonomik, moral koşulların, jenerasyonlar arasındaki anlayışa nasıl yansıdığını irdeler ve tavrını eskiden yana koyar. Bu tavır alışta, Yavuz Turgul sinemasına hakim olan, “değişim, kontrol edilmezse iyiye doğru olmaz, kontrolsüz değişim dezenformasyondur” olarak da okuyabileceğimiz/özetleyebileceğimiz anlayıştan kaynaklanmaktadır biraz da. Dolayısıyla, eskinin görece masumiyeti, kalıplara sahip oluşu, yeninin belirlenimsizliği, başka bir ifade ile olumsuzluğu Turgul'u rahatsız etmektedir. Bu esasında tam da modern tutumdur.

Yavuz Turgul filmlerinde alışlageldiği gibi Şener Şen'in başrolü oynadığı filmde, bir nesil öncesinin namılı kabadayısı Ali Osman (Şener Şen), kendini emekliye ayırmış, sokaklardan tasını tarağını toplamış, tövbe-i nasuha etmiş, kendini elinden geldiğince hayır hasenata adamış, mahallesinde sözü geçen bir kişidir. Tek derdi, unutmaktır. Öyle bazı anlar olur ki, Ali Osman aniden herşeyi unutarak bambaşka bir boyuta geçmektedir sanki. Nerede olduğunu, o esnada ne yaptığını, hatta kim olduğunu unutmakta ve başta kendisi olmak üzere tüm eski dostları, etrafındaki insanlar bu durumdan endişelenmektedir. Eskiden kalma bazı özellikler/alışkanlıklar kişiliğine sinmiştir – tesbihi, duruşu, bıyığı, konuşması, buyurganlığı – fakat, feleğin çemberine birkaç tur attırdıktan sonra bambaşka bir hayatı vardır artık. Arada eski kabadayılardan oluşan dost grubuyla buluşup geçmişi yad ederler ve her seferinde kurşun ile düşenler şerefine kadeh kaldırarak ayrılırlar. Hepsi Ali Osman gibi değişen şartlar karşısında kabadayılığı bırakmak zorunda kalmıştır, çünkü racon dinleyen yoktur artık. Yasal işler kurmuşlar hayatlarını artık sıradan yollarla kazanmaktadırlar.

Öte yandan feleğin oyunu çoktur ve son oyununu oynamamıştır henüz. Ali Osman'ın hastanede sürekli ziyaret ettiği eski yavuklusunun/metresinin kendisinden sakladığı bir sır vardır ve bu sırrı ancak O öldüğünde öğrenebilir Ali Osman: bir çocuğu vardır. Öte yandan çocuğun, yani Murat'ın (İsmail Hacıoğlu), başı beladadır. Eskinin racon sahibi, kendilerine has ahlak anlayışlarının var olduğu kabadayılardan yerini, kural tanımaz, beyinleri süngerleşmiş, ahlakî hiçbir değere bağlı olmayan mafyanın aldığı İstanbul'da, Devran (Kenan İmirzalıoğlu) adlı yeni yetme mafya çırağı deyim yerindeyse terör estirmektedir. İstedikini almak için yapmayacağı şey olmayan bu türedi mafyanın, tutkun olduğu kız ile Ali Osman'ın, hiç tanımadığı, oğlunun birlikte olduğu kız aynı kızdır: Karaca (Aslı Tandoğan). Ali Osman oğlunu belası ile birlikte bulur. Devran, onları öyle bir çıkmazın içinde bırakır ki oğlu ile hakkıyla yüzleşebilir, sarılamaz. Ama oğluna ve aşkına sahip çıkar. Bu uğurda bir çok şeyden vazgeçer ya da vazgeçmek zorunda kalır.

Kabadayı'da Ali Osman, modern zamanları temsil etmektedir. Modern zamanlara ait, modern zamanların şekillendirdiği bir karakterdir o. Modern zamanlar, değerler silsilesine sahip, amaçları olan insanların yaşadığı, düzenin esas olduğu zamanlardır. Devran ise modern sonrası, ütopyaların yıkıldığı, değerlerin aşındığı, hayalkırıklıklarının en derinden hissedildiği zamana aittir. Yavuz Turgul bu filmde (bir yönetmen olarak değil bir senarist olarak) modern sonrası dönemden, bu dönemin değer tanımazlığından şikayetçi olduğunu hissettirir. Müphemlikten oldukça rahatsızdır, çünkü müphem bir hayat konforsuz bir hayattırda. Modern akıl bize yerine getiremeyeceği bir vaadde bulundu ve bunu gerçekleştirmedi. Turgul bunun farkındadır fakat yine de bu rüya tatlı bir rüya idi ve bu ütopyadan uyanmak her halde rahatsız edicidir. Her şeyin olumsal olduğu bir dünyada nasıl kendimizi rahat hissedebiliriz ki?

Devran'ın ismi bize çok şey anlatmaktadır aslında. Gelişigüzel seçilmiş bir isim değildir bu. Devranın bize neler hazırladığını, hazırlayacağını bilemeyiz. Devran olumsaldır.

80'ler ve sonrasındaki Türkiye, postmodern durum diye adlandırılan şartlara adapte olmaya başladı ve yukarıda da belirttiğimiz üzere Turgul bu durumdan rahatsızlığını, filmlerinde bize yansıtmaktadır. 80'ler sonrası Türkiye, belli belirsiz, utana sıkıla da olsa kendisiyle yüzleşmeye durmuş bir Türkiyedir. Burada ikinci dönem olarak adlandırdığımız dönemde, Turgul da bu hesaplaşmaya kendi penceresinden katkı sunmaya çalışmıştır.

İkinci dönemi Gölge Oyunu ile başlatmış olmamız da bir bakıma bilinçli bir tercihtir. Çünkü bu film, 80'ler sonrası değişen Türkiye'yi ele almakla birlikte, dünyada da büyük siyasal dönüşümlerin yaşandığı dönemin hemen akabinde çekilmiştir. Berlin duvarının yıkıldığı, Sovyetlerin dağıldığı bir dünya. Bütün sağ – sol kutuplaşmasının boşa çıktığı, sosyalist teorinin ve teorisyenlerin sorgulandığı, herkesin kendini sigaya çektiği, tüm anlamların yerinden edildiği yepyeni bir dönemin içerisine girilmiştir. Yavuz Turgul, ikinci döneminde bu yeni zamanlarla ve aynı zamanda kendisiyle hesaplaşmaktadır.

Kabadayı'nın da böyle bir film olduğunu savlayabiliriz. Küçülen bir dünyada, mahremiyetimiz, kültürümüz, değerlerimiz, benliğimiz alabildiğine aşınmaktadır. Teknolojideki hızlı sıçramalarla atbaşı giden küreselleşmenin getirdiği mobilizasyon, bütün anlam örüntülerinin, değerler silsilesinin yerinden edilmesi, yapılarının bozulması, bambaşka şeylere evrilmesini imlemektedir. Modernite, müphemlikle svaşında bunları arzu etmemiştir. Herkesin kendini zihnî bir konfor içerisinde hissedebileceği, determinist bir dünya tasavvuruna sahipti modern akıl.

Bir “author” olarak, 'olması gereken'i gösterir bize Turgul. Ancak bunu yaparken karşılaştırmamıza yardımcı olmak adına 'olan'ı da aynı anda perdeye aktarır. Hayatta ne kadar olumsal, ne kadar müphemlik sevdalısı olursak olalım, bir başka deyişle ve biraz da amiyane tabirle “ne kadar Allah'ın belası birisi” olursak olalım, perdede gördüklerimiz bizi, ana karaktere angaje edecek, filmin sonunda “katarsis”le iliklerimize kadar dolmuş bir şekilde yerimizden kalkacağız.

Kabul edelim, şövalye hikayelerinde, Leyla ile Mecnun'da, Memû Zîn'de ve daha bir çok yerde gördüğümüz aşk hikayeleri, aşk her ne kadar olumsuzluğun doruk noktası ve müphemliğin ana kaynaklarından biri olsa da, bizi büyüler. İşin aslının öyle olmadığını bildiğimiz halde, hiçbir zaman söylenmesi gereken yerde hiç bir şey söylenmezken, yapılması gereken yerde hiçbir şey yapılmazken, bu büyüye kendimizi kaptırırız.

#### **4.3.9. Av Mevsimi (2010)**

Yavuz Turgul'un, sinemasının genel karakteristiğini yansıtan, bu son çalışması, yine eski – yeni çatışması üzerine kuruludur. Değişen dünyaya alışmaya çalışan karakter burada da vardır. Değişimin niteliği, değişim kavramının bizatihi kendisi sorgulanan kavram ve olgulardan başlıcalarıdır. İzleyici ekranda/perdede kahramanların yeni duruma karşı tavır alışları karşısında yine seyirci durumundadırlar, pasifler bir başka deyişle. Yönetmen, kendisini yine bir 'auteur' olarak konumlandırır ve bu durum seyirciyi daha da pasifleştirir. Yönetmenin, genel tavrı tüm film boyunca sorgulayıcıdır. Tüm bir toplumun kültürel yapısına, alışkanlıklarına, bilinçaltına karşı ciddi bir sorgulayıcı tavır takınmaktadır.

Emniyet teşkilatının emektarlarından 'avcı' lakaplı deneyimli polis dedektifi Ferman (Şener Şen) kariyerinin son demlerini yaşamaktadır. Kişisel dünyasındaki sorunlar bir yana çalışma yerinde ortağı Karadenizli İdris (Cem Yılmaz) ile de başı derttedir. Ferman'ı 'avcı' yapan, ele aldığı soruşturmalarda hasmının karakteristiğini iyi etüd etmesi, bu etüdü deneyimleri ile harmanlayabilme yeteneği, peşine düştüğü kanundışı insanların zaaflarından yararlanabilmesi ve tuttuğunu koparmasıdır.

Ancak değişen dünyada suç kavramı ve suçun niteliği de değişmiş, eski alışkanlıklar yeni durumda demode kalmış, değişimin hızı özellikle de eski tüfek insanları zorlamaya başlamıştır. Yeni duruma ayak uydurmaya çalışan Ferman, yaşının da getirdiği bir bezginlik ve bıkkınlıkla da boğuşmaktadır. Bunun üzerine aralarında bir usta – çırak (eski – yeni) ilişkisinin de olduğu İdris'in kendini bilmez, hırçın tavırları da

eklenince işler tahammülfersa bir boyuta ulaşabilmektedir. Artık emekli olmayı düşünür olmuştur, zira yeni durumun çetrefilliği bir yana karısının hastalığı da artık eve dönmesi gerektiği fikrinin kafasının bir yerinde yerleşik hale gelmesine neden olmuştur.

Bu arada, Ferman ile İdris'in yanına antropoloji mezunu, sonradan polis olmaya karar vermiş, cılız ve çömez bir taze polis verilir, pişmesi için: Hasan (Okan Yalabık). Hasan kendi halinde, sevdiği kadınla evlilik arifesinde olan, kültürlü ancak hayat karşısında nisbeten tecrübesiz, biraz da ikircikli bir insandır.

İdris, Karadenizliliğinden gelen bir hırçınlıkla maluldür. Maluldür çünkü kırgınlık demlerinde ne yapacağı belli olmamaktadır. Tam da bu yüzden karısı Asiye (Melisa Sözen) tarafından terk edilmiştir. Arada annesiyle Lazca dertleşmelerinden biliriz ki İdris, Asiye'yi hala sevmektedir. Ancak onu geri döndürmek için yaptığı herşey yine kendi doğası yüzünden akim kalmaktadır.

Tüm bunların ortasında, ormanlık bir arazide buluna kesik bir kol ile başlayan yeni bir soruşturma açılacaktır. Bu yeni soruşturma derinleştikçe karakterler kendilerini büyük bir meydan okumanın içerisinde bulurlar. Bu meydan okuma, hem kendi aralarında ki bağları, hem kendilerini, hem de içerisinde yaşadıkları toplumu sorgulamalarına yol açar. Filmin açılış sekansı kesik kolun sahibi olan kızın sesiyle, oldukça gizemli bir şekilde başlar. İlk bakışta töre cinayeti gibi görünen bu olayın derinliklerine inildiğinde daha karmaşık örüntüler ve bambaşka bir hikaye ile karşılaşırız.

Öldürülen kız – Pamuk – ülkenin zengin ve tanınmış işadamı Battal Çolakzade'nin (Çetin Tekindor) ikinci eşidir. İşin çetrefilleştiği nokta, Çolakzade'nin ilk eşi hayatta ve yanındayken neden ilk eşini boşayarak ikinci kez evlendiğidir. Basit bir ikinci bahar sendromu olmadığı ilerleyen bölümlerde ortaya çıkacaktır.

İlk bakışta olay bir töre cinayetine benzemektedir ki maktulün ailesi de bunu destekler fiiller sergilemektedirler. Erkek kardeş cinayeti üstlenmiştir, ancak öldürülür

ve bu şüphe uyandırır. Fakat bir noktada işler tıkanmaktadır ve Ferman ile şürekası milim ileri gidememektedirler. Soruşturmaya Battal Çolakzade'yi ucundan da olsa dahil etmeleri ortalığı karıştırır, çünkü nüfuzunu kullanan Çolakzade polisleri geri püskürtmeyi başarır.

Bu aralık, Asiye ile arasını düzeltme konusunda mesafe aldığını düşünen İdris, tekrardan kesin bir ret aldığıda karısıyla yemek yediği restorani dağıtır ve bu geri dönüşü olmayan bir şekilde Asiye'yi kaybettiği anlamına gelmektedir. Asiye'nin kaybı İdris için yokluktur ve bu yokluktan aldığı cesaretle bir gece alkol de alarak Çolakzade'nin evine gizlice girer. Onu zorla konuşurmayı başarsa da gürültüye gelen koruma tarafından öldürülür. İdris ölmeden önce ortaklarına bakış açılarını değiştirmelerini belirten bir işaret yapar ve sessiz görüntü kaydını izleyen Ferman olayda bir bit yeniği olduğunu anlar ve Çolakzade'yi sıkıştırır. Anlar ki Pamuk'la yapılan evlilik göstermelidir. Çolakzade'nin hasta kızı için organ nakli gerekmektedir ve Çolakzade bu gaye ile kapıcısından şoförüne kadar tüm çalışanlarının kan ve ilik örneklerini almış ve tek eşleşme Pamuk ile olmuştur. Ailesinin ekonomik durumundan da faydalanarak, Pamuk'un rızası dışında aile ile para vererek anlaşılır ve evlilik gerçekleşir. Organ nakli için ameliyat gerçekleştikten sonra ayılan Pamuk, panik ve şok ile hırçınlaşmış, işler çığırından çıkmaya yüz gösterdiğinde ise Battal Çolakzade, Pamuk'u öldürmüş ve cesedi parçalayarak muhtelif yerlere atmıştır. Ancak Çolakzade'nin kızı Ceylan'a nakledilen organ yine iflas etmiş onca hır-gür ve şamata(!) bir bakıma boşuna olmuş, mutlak son kaçınılmaz olmuştur. Şimdi tek yapılmaya çalışılan olayın üstünün örtülmesidir, ancak bunda da başarılı olunamaz. Ferman olayı çözer ve Çolakzade ile son bir kez konuşmaya gider. Ona, kızı Ceylan'ın bu olayı hiç öğrenmeden ölmesi şansını sunar ve Çolakzade intihar eder. Av mevsimi sona erer.

Ana olay örgüsü bu minvalde olan filmin Yavuz Turgul sinemasına yeni bir soluk getirdiğini söyleyemesek de, genel karakteristiğini yansıtmaktadır. Yavuz Turgul sinemasında önemli bir yeri olan suskunluk bu filmde kendisini Pamuk'un susturuluşu ile bir kez daha gösterir. Bu susturuluş Türk toplumunda kadının arka planda kalışını,



birilerinin diğerlerinden daha eşit olması sonucunu doğurmaktadır ve Orwell'in Hayvan Çiftliği'ne bir gönderme olarak okuyabiliriz.

Filmin temel çatışması, Yavuz Turgul'un birçok filminde olduğu gibi eski – yeni karşıtlığı üzerine kuruludur. Ferman eskiyi temsil ederken, Hasan yeniye cisimleştirir. İdris ile Ferman arasındaki ilişki ise modernlik ve modern sonrası durumu temsil etmektedir. Değişen dünyada suç ve suçlunun niteliği, kapsamı, 'ne'liği değişmiştir. Her şey çok daha flu bir zeminde, hatta zeminsizliktedir. Modern bir insan olan Ferman bu durum karşısında bir çeşit bocalama yaşamaktadır, zira bir değerler silsilesine sıkı sıkıya bağlıdır. Ayaklarının altından kayıp giden zemin, onu endişelendirmekte, tutunamaz kılmaktadır. Bir çeşit Karakter Aşınması durumunu yaşamaktadır<sup>62</sup>. Yeni durumda, Hasan gibi dimağlar, Ferman'ın ümididir ancak mevcut şartlar altında, ne kadar tutunabileceklerinden, ne kadar oturaklı bir karakter inşa edebileceklerinden emin değildir. Nitekim Hasan daha fazla dayanamaz ve polisliği bırakmaya karar verir. Bu anlamda filmdeki kayboluşlardan biri de, eski kuşağın- değerleri olan, inançlı ve modern – kayboluşudur ki film içerisindeki emeklilik partisinin zahirde şen, ama batında hüzünlü ve ağırlaştırılmış havası tam da bundan kaynaklanmaktadır.

---

62 Karakter Aşınması adlı kitabında Amerikalı düşünür Richard Sennett, modern bir bakış açısıyla, post modern durumu, bambaşka bir örnek düzlemde eleştiriye tabi tutmaktadır. Genel olarak, değerler silsilesinin aşınması, hayatın değerlerden yoksun kalışı olarak betimlenen post modern durum, kişinin bilincinde boşluklar oluşturmakta, bu da karakter oluşturma noktasında kişiyi bir açmazda bırakmaktadır. Bu açmaz zamanla karakterin aşınmasına yol açmaktadır. Konunun detayları için bkz: Richard Sennett; Karakter Aşınması; (çev.) Barış Yıldırım; İstanbul; Ayrıntı; 2011.

## SONUÇ

Bu çalışma kapsamında Türk sineması içerisinde kendine müstesna bir yer edinmiş bir senarist/yönetmen olan Yavuz Turgul'un Türk modernleşmesine yaptığı katkılar ve getirdiği eleştiriler ele alınmış genel olarak Türk modernleşmesi sürecinde nerede durduğu irdelenmiştir. Bir olgu olarak modernleşmeyi müphemlik çatışması ile birlikte ele alıp, Türk modernleşmesi ile ilişkilendirdikten sonra hermeneutik bir yaklaşımı/metodolojiyi esas alarak bir sinema okuması yapmaya çalıştık. Bu genel anlatım esas alınarak Yavuz Turgul'un nasıl konumlandırılabilceği esas sorununuz olmuştur.

Yavuz Turgul modernist bir sinema insanıdır. Modernliğin dilini kullanan bir sinema insanıdır. Bunu iki şekilde belirleyebiliriz:

1) Modern anlatı tekniğini kullanması ile: buradaki en temel belirleyici katarsis olgusudur. Seyircinin, özdeşleştirme ile duygusal tatminine atıf yapan katarsisi Turgul birçok filminde kullanmıştır. Ayrıca yine, modernliğe içkin bir biçim olarak, Turgul bir 'auteur'dur. Romandaki tanrı yazarı anlatmak için kullanılan bir kavram olan 'auteur'ü bir sinemacı olan Yavuz Turgul için de kullanabiliriz. Son olarak, filmlerinde oldukça belirlenimci bir tarz hemen göze çarpmaktadır ve kendisi de bunu teslim etmektedir. Yani, sahnede kullanılan her öge belirli bir amaca hizmet etmek üzere tasarım ile yerleştirilmiştir. Bu titizlik modernist sinema anlayışının bir ürünüdür.

2) Karakterlerini konumlandırış biçimi ile: Yavuz Turgul filmlerinde, karakterlerin konumlandırılışı bize çok şey anlatır. Karakter yaratımında bir amacı vardır ve kendi söylemsel arka planını karakterlerine yansıtarak seyirciyi etkileme çabasıdadır. Bu didaktik öğelerle de bağıntılı bir tutumdur. Merkezdeki karakter, çatışmanın da merkezini oluşturur ve filmin sonuna kadar karşılaştığı sorunların üstesinden nasıl geldiği ve bu sorunlarla yüzleşirken nasıl bir dönüşüm gerçekleştirdiğini gözlemleriz. Çatışmanın niteliğini yaşanan bilinç yarılması belirler.

Değişen dünya ile beraber insanların karşılaştıkları meydan okumalar ve bu meydan okumalara karşı geliştirdikleri stratejiler hikâyenin akışını oluşturur. Modernlik daima perdededir ve Turgul, tarafını belli etmekten hiç çekinmez. Daha en başından Turgul'un ne tarafta durduğunu biliriz.

Bu ara bilgiden sonra Yavuz Turgul'un Türk modernleşmesindeki yerini tartışabiliriz. Bunu yaparken de, bu çalışmada, sinematografik okumayı kolaylaştırmak amacıyla, Turgul'un sinematografik gelişimini kabaca iki ana gruba ayırabiliriz: **a)** İlk çalışmalarından başlayarak Gölge Oyunu (1992)'na kadar olan bölüm ilk dönemi oluştururken, **b)** Eşkîya (1996) filmi ve sonrası ikinci dönemi oluşturmaktadır, dönemselleştirmemizde. Bu dönemselleştirmede Gölge Oyunu arada kalmaktadır ve geçiş dönemi filmidir. Senarist/yönetmendeki bir dönüşümün ve yeni bir anlayışın işaret fişeği niteliğindedir.

İlk dönem filmlerinde, anlatısının ana çatışmasını, gelenek ile modernlik arasında kurmaktadır. Merkezdeki karakterler ve ana hikâye modernleşme, modern dünya ile tanışma, gelenekten ve gelenekselde kopma eksenleri etrafında dönmektedirler ve bunlar olurken yaşanan bilinç yarılması hikayenin akışı içerisinde ekrana yansıtılmaktadır. Turgul bu dönem filmlerinde yine modern anlayıştan yana tavrını koymakta, didaktik öğelere de yer vererek toplumun dönüşmesine katkı sağlamakta, kimi yerde toplumu dönüşüme, kimi yerde devleti dönüştürmeye çağıran üslup kullanmaktadır.

İkinci dönem filmlerinde ise durum biraz daha farklılık arz etmektedir. Temel çelişkinin ekseni gelenek ile modernlik arasında değil, daha çok modern sonrası durum ile modernlik arasında kurulmaktadır. Bunun olmasının konjonktürel sebepleri de elbette vardır. Öncelikle 1980 sonrası Türkiye'sinde, post modern söylem içeri sızmaya başlamış, 80'lerin bitimiyle birlikte ardı ardına gelen ve bütün bir dünya siyasetini etkileyen Berlin duvarının yıkılması ve Sovyetlerin çöküşü ile Soğuk Savaşın bitmesi, paradigmaların değişmesine, makro ve mikro düzeyde iç hesaplaşmaların yaşanmasına

neden olmuştur. Yavuz Turgul da bundan kendi nasibini almıştır ve ikinci dönem filmleri biraz da bu gözle okunmalıdır<sup>63</sup>.

İkinci dönem filmlerindeki bir başka unsur, Turgul'un ayırt edici tarzını oluşturan öğelerin kullanılmaya devam etmesine rağmen, didaktik öğelerin daha da flulaşması, belirginliğini yitirmesi ve sorgulayıcı – eleştirel tavrın daha ön plana çıkmasıdır. Cumhuriyetin genel ideolojisi paylaşılsa ve modernleşme idealine saygı duyulsa bile uygulamaya alttan alta bir eleştiri vardır. Aynı zamanda gerçekleşmemiş ütopyalara yakılan küçük ağıtlar, parça parça kendilerine yer bulurlar perdede.

Yavuz Turgul Türk modernleşme çizgisinin dışında bir sanat insanı değildir. Türk modernleştiricilerinin yapıp eyledikleri ve bunların sonuçlarına ilişkin itirazlar geliştirmiş ise de temelde modernleştirici bir tutumu sinemasının diline içkindir. Bunu yukarıda özetlemeye çalıştığımız modern tavidan anlamaktayız. Tüm eleştirilerine rağmen Yavuz Turgul, toplumun modernleştirilmesine karşı değildir. Topluma modern bir bilinç kazandırılması yönünde Türk modernleştiricileriyle aynı fikirdedir. Ancak modernleştirme politikalarının yönü hakkında farklı düşünmektedir. Bütün filmlerinde bununla ilgili ideolojik alt yapıyı okuyabiliriz.

Modernleştirici tavır bir ölçüye kadar otoriter bir tavidır aynı zamanda. Yavuz Turgul için otoriter bir tavır içerisinde olduğunu söylemek belki haksızlık olacaktır ancak Türk modernleşmesindeki otoriter ve baskıcı eğilime itiraz getirmiş olmasına rağmen bu otoriter anlayışın kısır döngüsünden nasıl kurtulacağına dair belirgin bir söylem geliştirmemiş olduğu gibi kendi oluşturduğu dil de otoriterliğe kapı aralamaktadır. Toplumsal olgularla barışık görüldüğü zamanlarda bile toplumsal olana mesafeli bir duruşu vardır ve bu olguların değiştirilmesi, dönüştürülmesi gerektiğini

---

63 Burada olası yanlış anlamaların önüne geçmek için hemen belirtmeliyim ki, bu dönemselleştirme okumayı kolaylaştırmak için yapılmıştır ve bir bağlayıcılığı yoktur. Bakılan yerden farklı dönemselleştirmeler yapılabileceği gibi, Hiçbir dönemselleştirmeye gidilmeden yekpare bir bütün olarak ya da her film biricikliği ile değerlendirmeye tabi tutulabilir. Buradaki dönemselleştirme bu çalışmanın kendi kurguladığı anlatım çizgisinin bir ürünüdür ve bu çalışmayı daha anlaşılır kılmak için oluşturulmuştur.

ima eden bir tavrı vardır. Toplumun olağan akışına bırakılmayacak her dönüşümün, değişimin bir noktada jakobenizme ve oradan da otoriterliğe kayacağını modernleşme tecrübelerinden biliyoruz<sup>64</sup>.

Post modern dönemin Türkiye'deki yansımaları Yavuz Turgul sinemasının diline de sirayet etmiştir ve yönetmenin modernist söylemin çöküşünden rahatsızlık duygusu açık bir şekilde sinemasında kendine yer bulur. Türk modernleşmesinin post modern durumla birlikte iyice ayyuka çıkan başarısızlığı, Yavuz Turgul sinemasında kimi yerde bir ağıt, kimi yerde acımasız bir eleştiri olarak kendine yer bulur. Büyük ülkelerin peşinden koşup büyük yenilgilerle karşılaşılması ağıt yakılacak durum iken, değişen dünyaya ayak uyduramayan hantal, duyarsız ve biraz da beceriksiz pratikler eleştiri konusu olmuştur.

Yavuz Turgul için, Türk modernleşme çizgisi içerisinde özgün bir söylem geliştirdiğini söylemek oldukça zordur. Bu çalışma esnasında yapılan bütün sinema okumalarından elde ettiğimiz sonuç budur. Genel modernleşme çizgisi içerisinde, itirazları olsa da, tamamıyla farklı bir söylem geliştirdiğini söyleyemeyiz. Yavuz Turgul'un kendisi de modernist bir insan olup, modernleştirici bir tavrı bulunmaktadır. Sadece daha ılımlı yaklaşımları vardır ve yürütülegelen politikaları bu çerçeveden izlemekte ve eleştirmektedir.

### **Yönetmenin Özgeçmişi**

1946 yılında dünyaya geldi. İstanbul Üniversitesi, İktisat Fakültesi Gazetecilik Enstitüsü'nü bitirmesinin ardından gazetecilik yapmaya başlayan Turgul, uzun bir süre

---

<sup>64</sup> Bu esasında tartışmalı bir konudur. Tüm modernleşme tecrübeleri bir anlamda jakobendir. Burada bayağı bir toplumculuk yapmak niyetinde değilim. Topluma dair her olgunun hoş olduğu önkabulü ile davranan bir romantik de değilim. Fakat toplumsala dair söz söylerken ve toplumu dönüştürme gayreti içerisinde girerken biraz daha dikkatli ve özenli dil kullanılması gerektiğine dair bir hatırlatma ihtiyacı da hissediyorum.

dönemin ünlü dergisi “Ses” için çalıştı. Ses dergisinin tarihindeki en genç yazı işleri müdürü Yavuz Turgul’du.

Turgul, dergiden ayrıldıktan sonra, Ertem Eğilmez’in desteği ve sinemaya duyduğu büyük ilgiyle Arzu Film’de senarist olarak çalışmaya başladı ve Tosun Paşa (1976),Sultan (1978), Hababam Sınıfı (1981) başta olmak üzere pek çok filme senarist olarak imza attı.

1980 yılında sinema sektöründe kriz yaşanmaya başlamıştı. Bu dönemde kariyerine reklamcı olarak devam etme kararı alan Turgul, reklam ajansı Manajans Thompson’da metin yazarı olarak çalışmaya başladı. Reklamcılık ve sinemayı bir arada yürüten Turgul, ilk uzun metrajlı filmi için 1984’te kamera arkasına geçti: Fahriye Abla. Başrolde Müjde Ar’ın oynadığı film büyük başarı kazandı.

Şener Şen’le başladığı uzun soluklu arkadaşlık ve iş ortaklığı ikilinin imza attığı filmlerde oldukça başarılı sonuçlar vermeye devam edecekti. Zira Turgul 1990’da Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni isimli filminde yine usta oyuncu Şener Şen’le birlikte çalıştı. 1992’de Gölge Oyunu’nu çektikten sonra, Türk sinemasının yeniden doğuşu olarak nitelendirilen, Türk filmlerine olan ilginin oldukça az olduğu 90’lı yılların kaderini değiştiren büyük çalışmasını izleyiciyle buluşturdu: Eşkîya.

Reklâmıcılık kariyerinde de sinemada olduğu kadar başarılı olan Turgul, 1993 yılında Jeffi Medina’yla tanışmasının ardından Man Ajans Thompson’daki görevini bıraktı. Medina’yla birlikte “Medina - Turgul” isimli reklâm ajansını kurdular.

1996 tarihli Eşkîya’dan sonra 1999’da TV için büyük bir proje hazırladı: İkinci Bahar. Türk televizyonculuk tarihinde o yıla kadar çekilen en iyi dizi olan İkinci Bahar, izleyicinin devam etmesi yönündeki tüm isteklerine rağmen, senaryo doğrultusunda planladıkları dönemde bitirildi. İkinci Bahar, TV için yapılan tüm işlerin ticari olduğu günümüzde, kalitesinden ödün vermeden, hikâyesine bağlı kalınan, oldukça önemli bir işti. İkinci Bahar, oyunculuga adımı ilk defa atan yeni oyuncular için de bir okul niteliği taşıdı.

Itır Esen ile evli ve iki çocuk babası olan Turgul halen sinema çalışmalarına ve projeler geliştirmeye devam etmektedir.

## **FİLMOGRAFİSİ**

### **Yönettiği Filmler**

#### **Fahriye Abla – 1984**

Yönetmen: Yavuz Turgul

senaryo: Yavuz Turgul

Eser: Ahmet Muhip Dranas

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Yardımcı Yönetmen: Tolgay Ziyal

Müzik: Atilla Özdemiroğlu

Oyuncular: Müjde Ar, Tarık Tarcan, Mesut Çakarlı, Haldun Ergüvenç, Kadir Savun, İhsan Yüce, Ayşe Demirel, Haşmet Zeybek, Nermin Denizci, Ülkü Ülker, Nazlı Aydınçık.

Yapım: Kök Film

#### **Muhsin Bey – 1986**

Yönetmen : Yavuz Turgul

Senaryo: Yvuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Aytekin Çakmakçı

Müzik: Atilla Özdemiroğlu

Oyuncular: Şener Şen, Uğur Yücel, Sermin Hürmeriç, Osman Cavcı, Erdoğan

Sıcak, Erdinç Üstün, Doğu Erkan.

Yapım: Umut Film

### **Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni – 1990**

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Müzik: Atilla Özdemiroğlu

Sanat Yönetmeni: Mustafa Ziya Ülkenciler

Kurgu: Mehmet Bozkuş

Oyuncular: Şener Şen, Pıtırık Akerman, Aytaç Yörükaslan, Yavuzer Çetinkaya, Gül Onat, Arif Akaya, Serpil Tamur.

Yapım: Erler Film

### **Gölge Oyunu – 1992**

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Yardımcı Yönetmen: Tolgay Ziyal

Müzik: Atilla Özdemiroğlu

Sanat Yönetmeni: Mustafa Ziya Ülkenciler

Oyuncular: Şener Şen, Şevket Altuğ, Larissa Litichevskaya, Ülkü Duru, Metin Çekmez, Füreyya Koral.

Yapım: Erler Film (Kültür Bakanlığı Katkılarıyla)

### **Eşkya – 1996**

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Müzik: Erkan Oğur

Oyuncular: Şener Şen, Uğur Yücel, Sermin Şen, kamuran Usluer, Yeşim Salkım, özkan Uğur, Nejdet Mahfi Ayrıl, Kayhan Yıldızoğlu, Ülkü Duru.

Yapım: Filma Cass (Türk – Bulgar – Fransız ortak yapımı ve Eurimages katkılarıyla)

#### **Gönül Yarası – 2004**

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Soykut Turan

Yardımcı Yönetmen: Leyla Özalp

Müzik: Tamer Çıray

Oyuncular: Şener Şen, Meltem Cumbul, Timuçin Esen, Güven Kıraç, Sümer Tilmaç, Devin Çınar, Erdal Tosun, Gamze Atalay.

Yapım: Filma Cass, Most Production

#### **Av Mevsimi – 2010**

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Yardımcı Yönetmen: Ahmet Katıksız

Kurgu: Niko

Sanat Yönetmeni: Sırma Bradley

Oyuncular: Şener Şen, Çetin Tekindor, Cem Yılmaz, Okan Yalabık, Melisa Sözen, Rıza Kocaoğlu, Nergis Çorakçı, Mustafa Avkıran, Mahir İpek, Emine Umar.

Yapım: Fida Film, Profilm

### **Senaryosunu Yazdığı Filmler**

#### **Tosun Paşa – 1976**

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Kriton İlyadis

Oyuncular: kemal Suanl, Şener Şen, Müjde Ar, Adile Naşit, Ayşen Gruda, Bilge Zobu, Engin Orbey, Günfer Feray.

Yapım: Arzu Film

#### **Sultan – 1978**

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Erdoğan Engin

Müzik: Yavuz Turgul

Oyuncular: Türkan Şoray, Bulut Aras, Adile Naşit, Şener Şen, İhsan Yüce, Erdal Özyağcılar, Ayşe Kemikoğlu.

Yapım: Arzu Film

#### **Erkek Güzeli Sefil Bilo – 1979**

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Yavuz Turgul  
Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay  
Yönetmen Yardımcısı: Tolgay Ziyal  
Müzik: Ahmet Yamacı  
Oyuncular: İlyas Salman, Şener Şen, Secda Aktolga, Münir Özkul, Adile Naşit,  
Nizam Ergüden, İhsan Yüce.  
Yapım: Arzu Film

### **Banker Bilo – 1980**

Yönetmen: Ertem Eğilmez  
Senaryo: Yavuz Turgul  
Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay  
Oyuncular: İlyas Salman, Şener Şen, Meral Zeren, Ahu Tuğba, Münir Özkul.  
Yapım: Arzu Film

### **Davaro – 1981**

Yönetmen: Kartal Tibet  
Senaryo: Yavuz Turgul  
Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop  
Müzik: Cahit Berkay  
Oyuncular: Kemal Sunal, Şener Şen, Pembe Mutlu, Adile Naşit, Ayşen Gruda,  
İhsan Yüce, Osaman Çağlar, Sırrı Elitaş.  
Yapım: Başaran Film

### **Hababam Sınıfı Güle Güle – 1981**

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Yavuz Turgul (Rıfat Ilgaz'ın eserinden)

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Oyuncular: İlyas Salman, Şener Şen, Adile Naşit, Ayşen Gruda, Mehmet Ali Erbil, Şevket Altuğ, Savaş Dinçel, Sıtkı Akçatepe, Yonca Evcimik, Aydın Ünver, Yaprak Özdemiroğlu, Ahmet Eroğlu, Fulya Özcan.

Yapım: Arzu Film

### **Çiçek Abbas – 1982**

Yönetmen: Sinan Çetin

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Sertaç Karan

Müzik: Cahit Berkay

Oyuncular: İlyas Salman, Şener Şen, Pembe Mutlu, Ayşen Gruda, Orhan Çağman, Yaşar Güner, Fuat Onan, Ahmet Mekin, İhsan Yüce.

Yapım: Kök Film

### **İffet – 1982**

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Oyuncular: Müjde Ar, Faruk Peker, Savaş Başar, Ergun Uçucu, Damla Coşkunoglu, Suna Selen, Ayten Erman.

Yapım: Uzman Film

### **Aile Kadını – 1983**

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Oyuncular: Müjde Ar, Muhteşem Demirağ, Savaş Başar, Asuman Arsan, Hülya Yiğitalp, Ergün Uçucu, Sönmez Atasoy, Gökhan Mete, Orhan Çağman, Merih Akalın.

Yapım: Uzman Film

### **Şekerpare – 1983**

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Müzik: Mutlu Tosun

Oyuncular: İlyas Salman, Şener Şen, Yaprak Özdemiroğlu, Ayşen Gruda, Neriman Köksal, Şevket Altuğ, Hüseyin Kutman, Serra Yılmaz, Ali Tayfun, Ahmet Turgutlu.

Yapım: Arzu Film

### **Züğürt Ağa – 1985**

Yönetmen: Nesli Çölgeçen

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Selçuk Taylaner

Müzik: Atilla Özdemiroğlu

Oyuncular: Şener Şen, Erdal Özyağcılar, Nilgün Nazlı, Atilla Yiğit, Bahri Selin, Can Kolukısa, Füsun Demirel.

Yapım: Mine Film

### **Kabadayı – 2007**

Yönetmen: Ömer Vargı

Senaryo: Yavuz Turgul

Müzik: Benjamin Walken

Oyuncular: Şener Şen, Kenan İmirzalıoğlu, İsmail Hacıoğlu, Rasim Öztekin, Aslı Tandoğan.

Yapım: Filmacass – Fida Film

### **Aldığı ödüller**

#### **•Gölge Oyunu filmi ile aldığı ödüller**

- 1.30. Antalya Film Festivali, En İyi 2. Film. 1993
- 2.30. Antalya Film Festivali, En İyi Senaryo. 1993
- 3.Sinema Yazarları Derneği, En İyi Film. 1993
- 4.Sinema Yazarları Derneği, En İyi Senaryo. 1993

#### **•Muhsin Bey filmi ile aldığı ödüller**

- 1.36. San Sebastian Film Festivali, Jüri Özel Ödülü. 1988
- 2.7. Uluslararası Sinema Günleri, Jüri Özel Ödülü
- 3.Kültür Bakanlığı başarı Ödülü, 1987
- 4.24. Antalya Film Festivali, En İyi Senaryo Ödülü. 1987
- 5.24. Antalya Film Festivali, En İyi Film Ödülü. 1987

#### **•Züğürt Ağa filmi ile aldığı ödüller**

- 1.23. Antalya Film Festivali, En İyi Senaryo Ödülü. 1986

#### **•Çiçek Abbas filmi ile aldığı ödüller**

- 1.19. Antalya Film Festivali, En İyi Senaryo Ödülü. 1982

•Valencia Film Festivali - 1997 - 'En İyi Oyuncu' (Şener Şen)

•Bastia Film Festivali - 1997 - 'Eleştirmenlerin Seçtiği En İyi Film'

•Troia Film Festivali - 1997 - Golden Dolphin (En İyi Film)

•Sinema Yazarları Derneği - 1997 - En İyi Film, Senaryo, Film Müziği, Yardımcı

Oyuncu

- Antalya Film Festivali - 1997 - Özel Ödül
- İstanbul Film Festivali'nde - 1997 - Özel gösterim ile onurlandırılmıştır.
- NTV Televizyonu - 1997 - En İyi Film, Yönetmen, Oyuncu (Şener Şen)
- BİRSAD - 1997 - En İyi Film

### **Katıldığı Festivaller**

Montreal - Kanada / Cinema of Today /Reflections of our Time - 1997

- Umea - İsveç - 1997
- Valencia - İspanya / Yarışma Bölümü / En İyi Aktör (Şener Şen) ödülü - 1997
- Shanghai - Çin / Panorama Bölümü - 1997
- Cinemaya - Hindistan - 1997
- Oslo - Norveç - 1997
- Mar Del Plata - Arjantin / Contracompo - 1997
- Bastya - Fransa / Yarışma Bölümü / Eleştirmenlerin En iyi Filmi Ödülü - 1997
- Troia - Portekiz / Yarışma Bölümü / En iyi Film - 1997
- Strasbourg - Fransa / Odesa Sineması Türk Filmleri Haftası - 1997
- Londra - İngiltere / Rio Sineması Türk Filmleri Haftası - 1997
- İstanbul Film Festivali / Özel gösterim - 1997
- Antalya Film Festivali / Açılış Filmi - 1997

## **KAYNAKÇA**

- Adivar, Halide Edip, (2010), Sinekli Bakkal, İstanbul: Can Yayınları.
- Aktay, Yasin, (2010), Türk Sosyoloji Tarihine Eleştirel Bir Katkı; İstanbul: Küre Yayınları.
- Aktay, Yasin, (2010), Tarih Bozumu; İstanbul: Pınar Yayınları.
- Alkan, Ahmet Turan,(2001), Ordu ve Siyaset; İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Anderson, Benedict, (1993), Hayali Cemaatler; (çev.) İskender Savaşır; İstanbul: Metis Yayınları.
- Aristoteles, (2000), Poetika; İstanbul: YKY.
- Bauman, Zygmunt, (2003), Modernlik ve Müphemlik; (çev: İsmail Türkmen); İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt, (2007), Modernite ve Holocaust, (çev.) Süha Sertabiboğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt, (2012), Yasakoyucular ve Yorumcular; (çev.) Kemal Atakay; İstanbul: Metis Yayınları.
- Bayburtluoğlu, Sedef, (2005), 1980 Sonrası Türk Sineması ve Yavuz Turgul; İstanbul: MSGS üniversitesi yüksek lisans tez çalışması.
- Baykan, Fehmi,(2000); Aydınlanma Üzerine Derkenar; İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Carr, Edward Hallet, (2011), Tarih Nedir?; (çev.) Gizem Gürtürk; İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cevizci,Ahmet, (2002), Aydınlanma Felsefesi; Bursa, Ezgi Kitabevi.

- Cevizci, Ahmet, (1995), Felsefe Sözlüğü; Ankara: Ekin Yayınları.
- Descartes, Rene, (2010), Metod Üzerine Konuşma; (çev.) Atakan Altınörs; İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Dumanlı, Ekrem, (2009), Sinemaya Farklı Yerden Bakmak; İstanbul: Zaman Kitap.
- Erkılıç, Hakan –Erkılıç, Senem Duruel, (2011), Yavuz Turgul Sinemasında Kahraman;(içinde) Yavuz Turgul Sinemasını Anlamak; (der.) Âlâ Sivas; İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Feyerabend, Paul K., (2003), Özgür Bir Toplumda Bilim; (çev.) Ahmet Kardam; İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gadamer, Hans- Georg, (2009), Hakikat ve Yöntem (2. cilt); (çev.) Hüsamettin Arslan – İsmail Hakkı Yavuzcan; İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Gökalp, Ziya, (1997), Türkçülüğün Esasları; İstanbul: Toker Yayınları.
- Gökalp, Ziya, (1999), Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak; İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Göle, Nilüfer – Şahin, Kaya, (2008), Mühendisler ve İdeoloji; İstanbul: Metis Yayınları.
- Habermas, Jürgen, (2010), İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim; (çev.) Mustafa Tüzel; İstanbul: YKY.
- Hill, Val, (2006), Post modernizm ve Sinema; (içinde): Post modernizmin Eleştirel Sözlüğü; der: Stuart Sim; Ankara: Babil Yayınları.
- Hobsbawn, Eric – Ranger, Terence, (2006), Geleneğin İcadı; (çev.) Mehmet Murat Şahin; İstanbul: Agora Yayınları.

- Kahraman, Hasan Bülent, (2008); Türk Siyasetinin Yapısal Analizi; İstanbul: Agora Yayınları.
- Kuspit, Donald, (2010), Sanatın Sonu; (çev: Yasemin Tezgiden); İstanbul: Metis Yayınları.
- Lewis, Geoffrey, (2004) ; Trajik Başarı; (çev.) Mehmet Fatih Uslu; İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Mardin, Şerif, (2010), Türkiye'de Din ve Siyaset; İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Şerif, (2008), Türk Modernleşmesi; İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özgüç, Agah, (2006), Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi; İstanbul: +1 Kitap.
- Rorty, Richard, (1995), Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma; (çev: Mehmet Küçük – Alev Türker); İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sadoğlu, Hüseyin, (2007), Türkiye'de Ulusçuluk ve Dil Politikaları; İstanbul: Bilgi Üniv. Yayınları.
- Scognamillo, Giovanni, (1998), Türk Sinema Tarihi, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sennett, Richard, (2011); Karakter Aşınması; (çev.) Barış Yıldırım; İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shayegan, Daryush, (2010), Yaralı Bilinç, (çev.) Haldun Bayrı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Sim, Stuart, (der.); (2006), Postmodernizmin Eleştirel Sözlüğü, Ankara: Babil Yayınları.
- Sivas, Âlâ, (der.); (2011), Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek; İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

- Sivas, Âlâ, (2011); Arzu Filmde Bir Senaryo Yazarı; (içinde) Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek; (der.) Âlâ Sivas; İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınları.
- Sivas, Âlâ – Hepkon, Zeliha,(2011), Yavuz Turgul ile Görüşme; (içinde) Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek; İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Toulmin, Stephen, (2002), Kozmopolis; (çev.) Hüsamettin Arslan; İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Trodd, Colin, (2006) Post modernizm ve Sanat; (içinde): Post modernizmin Eleştirel Sözlüğü; der: Stuart Sim; Ankara: Babil Yayınları.
- Vico, Giambattista, (2007), Yeni Bilim; (çev.) Sema Önal Akkaş; İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.
- West, David, (2005), Kıta Avrupa'sı Felsefesine Giriş; (çev.) Ahmet Cevizci; İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Yalsızuçanlar, Sadık, (2007), Rüya Sineması; İstanbul: Kapı Yayınları.
- Yüksel, N. Aysun Akıncı – Tok, M. Çağatay,(2011), Yaşayan Filmlerin Unutulmaz Yönetmeni; (içinde) Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek; (der.) Âlâ Sivas; İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınları.
- Zürcher, Eric Jan – Atabaki, Touraj (der.), (2012); Otoriter Modernleşme; (çev.) Özgür Bircan; İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.