

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI

YAVUZ TURGUL SİNEMASI

122636

Yüksek Lisans Tezi

122636

Sinem Evren Yüksel

Tez Danışmanı

Yrd. Doç. Dr. S.Ruken Öztürk

Ankara-2003

TC. YENİ YÜZ YILLIK KÜLTÜR
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI

YAVUZ TURGUL SİNEMASI

Yüksek Lisans Tezi

127836

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. S.Ruken Öztürk

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı	İmzası
Prof. Dr. Oğuz Onaran	Oğuz Onaran
Prof. Dr. Kurtuluş Kaya	Kurtuluş Kaya
Yrd. Doç. Dr. S. Ruken Öztürk	S. Ruken Öztürk
.....	
.....	
.....	

Tez Sınav Tarihi 21. 11. 2003

Ankara-2003

ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI

Teşekkürler...

Bu çalışmayı hazırlarken yardımları ve katkılarıyla beni yönlendiren ve cesaretlendiren sevgili hocam Yrd. Doç. Dr. S.Ruken Öztürk'e; her zaman yanımda olan anneme, babama ve kardeşim Eren'e; desteklerini her zaman hissettiğim Refika'ya, Özlem'e, Hamiyet'e, Çağla'ya; eksikliklerim konusunda önerilerde bulunan değerli hocalarım Prof. Dr. Oğuz Onaran'a, Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı'ya ve yardımlarını esirgemeyen Öğr.Gör. Ali Karadoğan'a çok teşekkürler...

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
I. 1970'LERDE TÜRK SİNEMASI VE YAVUZ TURGUL.....	5
A. 1970'LERDE TÜRK SİNEMASININ GENEL DURUMU.....	5
B. YAVUZ TURGUL'UN SİNEMACI KİMLİĞİNİN OLUŞUMU.....	9
1. Arzu Film Dönemi.....	10
2. Senaryoları.....	14
3. Reklamcılık Dönemi.....	17
II. 1980 SONRASI TÜRKİYE VE TÜRK SİNEMASI	19
A. 1980 SONRASI TÜRKİYE'NİN TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL ORTAMI.....	19
B. 1980 SONRASI TÜRK SİNEMASI.....	28
III. YAVUZ TURGUL SİNEMASI.....	36
A. TOPLUMSAL DEĞİŞİMİN YAVUZ TURGUL SİNEMASINA ETKİLERİ.....	36
B. TEMALAR	38
1. Toplumsal Değişim.....	38
2. Doğu-Batı İkiliği.....	46
3. Erkek Dostluğu.....	54
C. ANLATI YAPISI.....	54
1. Karakterler.....	56
a. Kadın Karakterler.....	59
b. Erkek Karakterler.....	65
2. Mekan.....	71
3. Zaman.....	77
D. SİNEMATOGRAFİK ÖZELLİKLER.....	79
1. Görüntü Düzenlemesi.....	81
a. Çerçeve.....	81
b. Kamera Açılı ve Çekim Ölçekleri.....	83
c. Kamera Hareketleri.....	86

2. <i>Kurgu</i>	88
3. <i>Aydınlatma</i>	91
4. <i>Ses</i>	92
SONUÇ	96
EKLER	102
Ek 1: SENARYOLAR.....	102
Ek 2: ÖDÜLLER.....	105
Ek 3: FILMOGRAFYA.....	107
ÖZET	109
SUMMARY	110
KAYNAKÇA	111



GİRİŞ

Yavuz Turgul, özellikle 80 sonrası Türk sinemasında ele aldığı karakterler, temalar ve yarattığı üslup açısından önemli bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmlerinde tekrarlanan belli temalar ve anlatı yapısı açısından birbirini tamamlayan, geçişkenlikler barındıran eserler ortaya koymuş ve bazı eleştirmenler tarafından da bir “auteur” olarak nitelendirilmiştir (Baran, 1997: 23). Yavuz Turgul sineması üzerine yapılan bu çalışma, filmlerinin ortak özelliklerini ortaya koyarak, yönetmene ilişkin genel bir değerlendirmeye ulaşmayı ve filmlerin üretildikleri dönemin egemen söylemlerini ne ölçüde yansıttıklarını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın temel varsayımı, Türkiye’de 80 sonrasında ortaya çıkan toplumsal ve kültürel dönüşümlerle Turgul sineması arasında belli bir etkileşimin ortaya konabileceği üzerine kurulmuştur.

Turgul’un, onar yıl arayla yönettiği *Muhsin Bey* (1986) ve *Eşkya* (1996) filmlerinin içinde barındırdığı yerel özellikler ve elde ettikleri başarı, 80 sonrası büyük oranda izleyici kaybına uğrayan Türk sinemasında bir umut ışığı olarak görülmüş ve Türk sinemasının geleceğine ilişkin tartışmalar hız kazanmıştır.* Türk sinemasında önemli tartışmalara yol açmış bir yönetmenin sinema anlayışını ortaya koyabilmek, Türk sinemasının gelişim çizgisini ve özellikle 80 sonrası anlayabilmek ve bu konuda ipuçları yakalayabilmek açısından da önemli olacaktır.

* *Eşkya* 2,5 milyonu aşan izleyici sayısı ile Türk sineması açısından önemli bir başarıya imza atmıştır. 1995 yılında Türk sinemasının toplam izleyici sayısı 400.000 civarındayken, *Eşkya* bu sayıyı ikiye-üç katlar ve medyada büyük bir ilgiyle karşılaşılır. Yerli yapımlar açısından sıra dışı olarak nitelendirilen bu durum, *Eşkya*’nın yerli film tanımını yeniden kurduğu biçiminde değerlendirilmiş ve Türk sineması için önemli bir başarı olarak görülmüştür (Baran, 1997: 25; Işığın, 1997: 102; Scognamillo, 1998: 467).

Türk sinemasının 80 sonrası gelişimini ve Yavuz Turgul'un bu döneme rastlayan çalışmalarını değerlendirebilmek için öncelikle Türkiye'nin 80 sonrası toplumsal ve kültürel yapısına bakmak gerekmektedir. 80 sonrası hızlı bir biçimde gerçekleşen toplumsal değişim, yaşamın birçok alanında etkili olduğu kadar Türk sinemasında da etkisini göstermiştir. Bu dönemde tüm dünyada ivme kazanan liberal eğilimler çerçevesinde, liberal ekonomiye uygun insan yetiştirme hedefi, Türkiye'yi de etkisi altına almış; küreselleşmeyle paralel olarak ortaya çıkan tartışmalar ise Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan itibaren gündemde olan geleneksel kültür-modern kültür ikiliğinin kültürel çoğulculuk bağlamında yeni bir söylem alanı kazanmasını sağlamıştır. Böyle bir ortamda sinema, Türkiye'nin geçirdiği çeşitli kültürel, toplumsal ve siyasal dönüşümlerin gözlemlenebildiği bir alan olarak belirir.

Turgul sineması da çatışmalara odaklanan bir sinema olması bakımından, 80 sonrası Türkiye'de ortaya çıkan değişimin gözler önüne serilmesinde önemli katkılar sağlamaktadır. Bu yönüyle Turgul filmleri bir karşılaşmalar ve çatışmalar alanı olarak karşımıza çıkar. Bu durumun en iyi gözlenebileceği mekanlardan biri olan İstanbul, bu karşılaşmalar ve çatışmalar açısından, Turgul filmlerinin temel mekanını oluşturur. Bu çatışmalar, geleneksel-modern, eski-yeni, doğu-batı gibi karşıtlıklar temelinde Turgul'un senaryoculuk döneminden beslenerek günümüze kadar gelir.

Yavuz Turgul sineması özelinde düşündüğümüzde karşımıza çıkan en belirgin tema, "toplumsal değişim karşısında insan"dır. Turgul, genellikle bulunduğu zaman ve mekanla uyum sağlayamayan bireyi konu edinirken, aslında yaşadığımız toplum hakkında çeşitli saptamalarda bulunmaktadır. Ortaya çıkan toplumsal,

kültürel ve ekonomik dönüşümler Turgul filmlerinin arka planını oluştururken, insan bu maddi ve manevi yaşam koşulları içinde bir bütün olarak ele alınır. Bu açıdan değerlendirildiğinde Turgul karakterlerinin tek boyutluluktan kurtulduğu ve temel insanlık durumlarını anlatmanın bir aracı haline geldiği görülür.

Toplumsal değişim dışında Turgul filmlerinde ele alınan diğer temalar ise “erkek dostluğu” ve “Doğu-Batı ikiliği”dir. Erkek dostluğu daha çok, ataerkil toplumsal yapının sarsılmasıyla ortaya çıkan erkekler arası dayanışma ilişkilerine ve rekabete odaklanırken, Doğu-Batı ikiliği, modernizmin çelişkili yapısının Türk toplumunda yarattığı etkileri ele alır.

Çalışmanın ilk bölümünde 70’li yılların genel özelliklerine ilişkin bir çerçeve oluşturulacaktır. Bu dönemde Turgul senaryo yazarı olarak sinema sektörüne adım atmış ve dönemin sinema anlayışı doğrultusunda çalışmalarda bulunmuştur. 70’lerle Turgul filmleri arasındaki bağ, daha çok halka yönelik popüler sinema yaparak bu döneme damgasını vuran ve anlatı özellikleri açısından Yeşilçam melodram sinemasına yaslanan Ertem Eğilmez - Arzu Film Ekolü çerçevesinde düşünülmelidir. Anlatısal açıdan önemli yenilikler barındıran Turgul filmleri, zaman zaman popüler sinemanın belli kalıplarını da kullanır ve bu durum onun 70’li yıllarla ilişkisi bağlamında anlaşılabilir. Bu nedenle 70’li yılların genel eğilimleri çalışmanın ilk kısmında ele alınacaktır.

Yavuz Turgul sinemasının gelişim çizgisini anlayabilmek için Turgul’un senaryoculuk geçmişine de değinmek gerekmektedir. Bu nedenle Yavuz Turgul

senaryoları 70'li yılların genel eğilimleri doğrultusunda ve Arzu Film Ekolü çerçevesinde değerlendirilecektir. Arzu Film Ekolü'nün Turgul filmleri üzerindeki etkisi özellikle filmlerin barındırdığı mizahi anlayış göz önüne alındığında karşımıza çıkmaktadır.

İkinci bölümde, Yavuz Turgul sinemasına geçmeden önce, 80 sonrası Türkiye'nin kültürel ortamına ve Türk sinemasının içinde bulunduğu koşullara ilişkin bir saptama yapılması amaçlanmaktadır. Böylece Turgul'un yapıtlarını ürettiği 80 sonrasının, Türk sineması içindeki yeri daha iyi kavranabilecek ve bu dönemin ele alınan temalar üzerindeki etkisi daha iyi görülecektir.

Üçüncü bölümde öncelikle Turgul'un 80 sonrasında hızlı bir biçimde ortaya çıkan toplumsal değişimden ne ölçüde etkilendiği araştırılacaktır. Daha sonra bu çerçevede Yavuz Turgul'un beş filminin anlatı çözümlemesi yapılacak ve Turgul'un *Fahriye Abla* (1984), *Muhsin Bey* (1986), *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990), *Gölge Oyunu* (1992) ve *Eşkıya* (1996) filmleri karakter, mekan, sinematografik özellikler ve temalar açısından incelenerek, filmlere ilişkin ortak noktalar ve temel çatışmalar ortaya konacaktır.

I. 1970'LERDE TÜRK SİNEMASI VE YAVUZ TURGUL

A. 1970'LERDE TÜRK SİNEMASININ GENEL DURUMU

Türk sinemasına ilişkin tarih çalışmaları, genellikle büyük ölçüde kabul görmüş belli kalıplar çerçevesinde sürdürülür. Nijat Özön'e ait sınıflandırmaya bağlı olarak şekillenen tarih kurgusu, Tiyatrocular Dönemi, Geçiş Dönemi, Sinemacılar Dönemi gibi evrelere ayrılmıştır (Özön,1985). Evren'e göre bu sınıflandırma bilimsel bir temel ortaya koyma adına yapılmakla birlikte, betimleyici olmaktan öteye gidememekte ve kendi içinde birtakım tutarsızlıklar barındırmaktadır. Oysa bilimsel bir sınıflandırma, filmlerin iç yapılarına ve anlatım özelliklerine dayanmalıdır (Evren, 2002: 66). Türk sinema tarihine ilişkin çalışmaların önemli eksiklikler içerdiğini belirten Kurtuluş Kayalı da, kültür merkezli bir yaklaşımla daha gerçekçi bir tarihsel sınıflandırmanın ortaya konabileceğini vurgular (1996: 67-68).

Özön'ün kurgusuna göre 70'ler, sinemacılar döneminden sonra gelen genç kuşak yönetmenlerin ortaya çıktığı ve günümüze doğru uzanan süreci tanımlayan bir ayırım noktası olarak görülmekte ve Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi olarak adlandırılmaktadır. 70'li yılların Türk sineması açısından yeni bir dönem olarak nitelendirilmesi pek çok yazar tarafından da kabul görmüş; konu, tema ve anlatım tarzlarında değişikliklerin gündeme geldiği ve toplumsal sorunlara odaklanan filmlerde bir artış gözlemlendiği ileri sürülmüştür. Bu dönemde sinema üzerine yapılan tartışmalar ve anlatım tarzındaki yenilik çabaları ülkenin değişen toplumsal, siyasal ve ekonomik koşullarıyla yakından ilişkilidir. Ülke genelinde yaşanan toplumsal

çatışmalar, kültürel dönüşümler Türk sinemasında da yansımaları bulmuş; kırdan kente göçün yoğunlaşmasıyla birlikte ekonomik sorunlar ve kır/kent ikiliği ön plana çıkmıştır.

Türk sinemasını bu süreçte yönlendiren en önemli yönetmenlerden biri Yılmaz Güney olur. Özellikle Güney'in *Umut* (1969) filmi "toplumsal gerçekçilik" akımının doruk noktası olarak nitelendirilir ve *Umut*'u kendinden önceki toplumsal gerçekçi filmlerden ayıran önemli noktalara dikkat çekilir: Filmin yarattığı belgesel etki ve ana öykünün yan öykülerle desteklendiği dramatik yapı...(Güçhan, 1992: 89).

Toplumsal gerçekçiliğin, Türk sinemasında bir akım olarak değerlendirilemeyeceği vurgulansa da (Nazik, 1999; Özen, 2001), farklı temaların ve anlatım tarzlarının bu dönemde özellikle Yılmaz Güney ve Lütfi Ö. Akad gibi yönetmenler tarafından gündeme getirildiği genel kabul görmektedir. Kayalı, Akad'ın, kırsal kesimdeki ekonomik sorunları, kültürel sorunlarla bir bütünlük içinde gündeme getirirken, *Gelin* (1973), *Düğün* (1973), *Diyet* (1974) üçlemesinde kırdan kente göçün İstanbul'un gecekondu semtlerinde somutlaşan görünümünü, çözüm önerisi sunma gereksinimi duymadan anlattığını belirtir (1996: 109). Ünsal Oskay ise kırsal yörelerdeki sorunların, yerel bir çerçeve yerine kırsal/kentsel bir bütünleşme içinde ve ülke genelini kapsayan siyasal bir çerçevede işlenmesinin Yılmaz Güney'le başlayan bir farklılık olduğuna değinir. Böylece basmakalıp öyküler yerine, geçiş halindeki toplumumuza ait sorunlar gündeme gelmeye başlar (Oskay, 1996: 106).

Kır/kent ikiliği ve modern/geleneksel çatışması, aslında popüler yerli melodramların yaygınlaştığı 50'lerden beri Türk Sineması içinde belirgin bir tema olma özelliğini korur, ancak geleneksel olanın değişip modern olana uyumlu hale gelebileceği düşüncesi bu çatışmayı yumuşatmıştır. Özellikle 50'lerin melodram sinemasında masalsı bir havaya eşlik eden genel bir iyimserlik söz konusudur. Bu durum modernizmin yarattığı genel iyimserlik havasıyla da bağlantılıdır ve bu iyimserlik 70'lere kadar devam eder. 1970'ler ise 50'lerde başlayan göç hareketlerinin yoğunlaştığı ve buna bağlı etkilerin somut bir biçimde ortaya çıktığı yıllar olur. Toplumdaki bu hızlı değişim, kültürel sorunların yanı sıra gecekondulaşma, işsizlik gibi temel ekonomik ve toplumsal sorunların somut bir biçimde ortaya çıktığı bir sürece eşlik edecektir. Oğuz Işık, modernleşme geleneğinde kapitalizmi tanımlayan ilişkilerin temel mekanı olarak her zaman olumlanan ve sürecin kaçınılmaz bir gereği olarak görülen kent ve kent yaşantısının, 70'lerden itibaren ortaya çıkan yeni sorunlarla birlikte sorgulanmaya başladığına dikkat çeker. "Kentli olma" kavramı her şeyden önce tanımlanmış bir hayat tarzını anlatmaktadır. Bu nedenle kırdan kente göç, sadece modernleşmenin getirdiği mekansal bir değişimi ifade etmez; çok yönlü ve karmaşık süreçleri de içinde barındırır (Işık, 1996: 782-783). Bu süreçte ortaya çıkan filmler de geleneksel ve modern olanı temsil eden iki hayat tarzı ve dünya görüşünü karşı karşıya getirerek, ortaya çıkan sorunları daha gerçekçi bir dille anlatma yoluna gitmişlerdir.

Bu dönemde ekonomik/politik sorunların ve göçün yarattığı toplumsal karmaşanın kültürel alandaki yansımalarından biri de, arabesk kavramının yeni oluşan toplumsal yapının ihtiyaçları doğrultusunda gündeme gelmesidir. Önce bir

müzik türünün adını tanımlamak için kullanılan arabesk kavramı, daha sonra kültürün başka alanlarını da kapsayacak biçimde genişlemiştir. Bu dönemde ortaya çıkan “arabesk filmler” terimi, bu müzik sektörüne dayalı olarak kurgulanan filmleri ifade etmektedir.

Arabesk filmlerin değişen toplumsal yapının istekleri doğrultusunda gündeme gelmesinin yanı sıra, film sektörünün yapısal sorunlarıyla da yakın ilişkisi vardır. Nilgün Abisel, Türk sinemasının iç pazara dönük, kapalı bir sinema olmasının yarattığı dezavantajların, 70’li yıllarla birlikte belirgin bir biçimde ortaya çıktığını belirtir Ülkenin içinde bulunduğu genel ekonomik sıkıntı, renkli film yapımındaki maliyet artışıyla birlikte sinemaya yansımıştır. Yavaş yavaş kapanan semt salonları, yapımcıları ve işletmecileri olumsuz biçimde etkiler ve özellikle küçük firmalar maliyeti daha düşük filmlere yönelirler (Abisel, 1994: 103-107). Böylece değişen toplumsal ve ekonomik koşullar, 70’li yılların ikinci yarısından itibaren arabesk müzik sektörüne dayalı filmleri gündeme getirir. Arabesk filmler gibi maliyeti düşük olan karate ve seks filmlerinde de bu dönemde belirgin bir artış yaşanır.

70’lerde Türk sineması açısından belirleyici olan önemli noktalardan biri de, televizyonun giderek yaygınlaşmasıdır. Bu durum karate ve seks filmlerinin gündeme gelmesinin de etkisiyle, daha çok aileyi ve kadını hedef alan melodram filmlerinin azalmaya başlamasına ve yıldızcılık olgusunun yavaş yavaş gündemden düşmesine neden olur.

Yavuz Turgul'un senarist olarak sinemaya adım attığı bu dönem, bir taraftan popüler melodramların azaldığı, toplumsal sorunların daha çok gündeme geldiği diğer taraftan ise arabesk filmlerin, seks filmlerinin yaygınlaştığı bir ortama işaret eder. Böyle bir ortamda, popüler melodramların belli uzlaşımına yaslanarak güldürü filmleri yapan ve böylece seks ve karate filmlerinin sinemadan uzaklaştırdığı seyirciye alternatif oluşturmaya çalışan Arzu Film'de senaryo yazmaya başlayan Turgul, bu çizgiyi belli bir süre devam ettirecek, 80'lerle birlikte bu dönemden beslenen yeni bir çizgiye doğru yönelecektir.

B. YAVUZ TURGUL'UN SİNEMACI KİMLİĞİNİN OLUŞUMU

Yavuz Turgul 1946 yılında İstanbul'da doğar. İktisat Fakültesi Gazetecilik Enstitüsü'nü bitiren Turgul, 1969'da *Ses Dergisi*'nde muhabirliğe başlar ve o dönemde röportajlar ve haberler nedeniyle gittiği film setlerinde gözlem yapma ve çeşitli yönetmenlerle tanışma fırsatı bulur. Bu yönetmenlerden biri de Arzu Film'in kurucusu Ertem Eğilmez'dir.

Yavuz Turgul sinemasının gelişim çizgisi, Arzu Film'deki senaryo yazarlığıyla başlayacaktır. Turgul'un bu dönemde yazdığı senaryoların daha sonraki gelişimine etkisini görmek bakımından Arzu Film geleneğiyle bağlantısını ortaya koymak gerekmektedir.

1. ARZU FİLM DÖNEMİ

Ertem Eğilmez, uzun yıllar sürdürdüğü mizah yazarlığı ve yayıncılığından sonra 1964'te Arzu Film'i kurmuş ve bu dönemde gündemde olan salon komedileriyle sinemaya başlamıştır. Daha sonra, yıldız oyunculara dayalı melodramlar üreterek ve popüler romanları sinemaya aktararak dönemin tipik özelliklerini yansıtır. Ertem Eğilmez sinemasının konumuz bağlamında asıl üzerinde durulması gereken dönemi 1970 sonrasıdır. Eğilmez, 70'lerde özellikle güldürü alanında kendine özgü bir tarz yakalamıştır. Küçük sıradan insanları, semt yaşamını, insanlar arası dayanışmayı konu edinen, abartıya kaçmayan ve zengin bir oyuncu kadrosunu bir araya getiren *Canım Kardeşim* (1973) gibi güldürülerin, İtalyan sinemasının pembe gerçekçilik dönemini anımsattığı da söylenir (Dorsay, 1989: 106). Başlangıçta Sadık Şendil'in senaryolarına dayanan bu filmler, 70'lerin ikinci yarısından sonra farklı senaristler tarafından yazılarak Arzu Film'in genç yönetmenleri tarafından çekilirler. Eğilmez bu durumda yapımcı kimliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Dorsay, daha önce "Ertem Eğilmez Güldürüleri" olarak anılan bu filmlerin, 70 sonrası "Arzu Film Güldürüleri" olarak adlandırılmasını, farklı yönetmenler ve senaristler söz konusu olsa da Arzu Film'in bu alanda kendine özgü bir tarz oluşturmuş olmasına bağlamaktadır. Dorsay'a göre bu güldürüler dünya sinemasındaki Ealing Güldürüleri ya da MGM müzikalleri gibi, şirket adıyla bağıntılı bir akımın örnekleridir (1989: 190). Genellikle İstanbul'un kenar semtlerinde geçen ve aynı oyuncu kadrosuna dayanan bu güldürüler, halka sıcak gelen tiplerleriyle büyük ilgi görür.

70'lerin ikinci yarısından sonra Arzu Film'de senarist olarak çalışmaya başlayan Yavuz Turgul, bu güldürtü anlayışını sürdürerek Arzu Film geleneğine katkıda bulunan senaryo yazarlarından biridir. Turgul, senarist ve yönetmen kimliğinin oluşumunda oldukça etkili olan bu dönemde Arzu Film için yaptıkları işleri bir tür halk sineması, popüler sinema olarak nitelendirmektedir (Gürmen, 2001: 95).

Halk sinemasının önde gelen yönetmenlerinden biri olarak değerlendirilen Eğilmez'in Türk sinemasının belli bir dönemini önemli ölçüde etkilediği görülmektedir. Kurtuluş Kayalı, Türk sineması üzerine yapılacak sosyolojik bir çalışmanın, Eğilmez'in Türk sineması üzerindeki etkisini ortaya koyabileceğini belirtirken, özellikle Arzu Film ekolünden gelen Kemal Sunal, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Şener Şen, İlyas Salman gibi oyunculara dikkat çeker. Başlangıçta yan rollerde yer alan bu oyuncular, özellikle 1980 sonrasında önemli yerlere gelerek Türk sinemasının bundan sonraki gelişme sürecinde önemli izler bırakmışlardır. Bu geleneğin içinde yetişen Yavuz Turgul ve Nesli Çölgeçen gibi yönetmenlerin Türk sineması açısından önemli filmlere imza attıkları göz önüne alındığında bu etki daha da iyi anlaşılacaktır. Bu çerçevede Eğilmez filmleri, yerli sinemanın temel özelliklerini yansıtmanın yanı sıra, yerli sinemayı değiştirici-yönlendirici bir etkiye sahiptir ve bütün bunlar ışığında değerlendirilmelidir (Kayalı, 1994: 40-42).

Yavuz Turgul sinemasında önemli etkileri olduğunu belirttiğimiz Ertem Eğilmez ve Arzu Film Geleneği'nin en belirgin özelliklerinden biri, filmlerde

izleyiciyi eğlendirme amacının baskın olmasıdır. Bu nedenle toplumsal iletiler hiçbir zaman bu amacın önüne geçmez (Hıdıroğlu, 2002: 14). Eğilmez, özellikle toplumsal sorunların sinemada sıkça gündeme geldiği 70’lerde bu sorunlara yaklaşımı nedeniyle eleştirilere maruz kalır ve farklı biçimlerde değerlendirilir. Özellikle *Sev Kardeşim* (1972), *Oh Olsun* (1973), *Canım Kardeşim* gibi filmleri kimi zaman “toplumsal sorunları sulandırmak”, kimi zaman da “devrimci/sol sinemaya göz kırpmak” gibi nitelendirmelerle karşılaşmıştır (Kayalı, 1996: 39). Güldürü öğeleri toplumsal konularla kaynaşmıştır ama sorunlar ancak güldürü dozunu arttıracak motifler olarak kullanılır. Burçak Evren’e göre *Canım Kardeşim*’de gecekondu semti, *Oh Olsun*’da fabrika ve *Salak Milyoner*’de (1974) İstanbul, güldürü dozunun artırılmasına yarayan mekanlardır (Evren’den aktaran Scognamillo, 1998: 325). Turgul sinemasına bu açıdan bakıldığında, eğlendirme amacının başat olmadığı görülecektir. Toplumsal sorunlar sıkça gündeme gelir ancak mizahi unsurlar da hiçbir zaman göz ardı edilmez. Eğilmez’in *Erkek Güzeli Sefil Bilo* (1979), *Banker Bilo* (1981) ve *Namuslu* (1984) gibi son dönem filmlerinde, toplumsal iletilerin bir önceki filmlerine göre daha çok arttığı ve bu filmlerin ilk ikisinin senaryo yazarının Yavuz Turgul olduğu düşünülürse, Turgul ve Eğilmez arasındaki etkileşim daha iyi gözlenecektir.

Eğilmez filmlerinin en belirgin özelliklerinden biri, ikili karşıtlıklara dayalı bir yapının varlığıdır. Zengin-yoksul, köylü-kentli, güçlü-güçsüz, uyumlu-uyumsuz gibi karşıtlıklar bu filmlerde belirgin bir biçimde gözlenebilir. Bu yapı daha çok filmlerdeki güldürü unsurunun sağlanması amacıyla ve karikatürize edilerek kurulmuştur. Bu tip karşıtlıklar, Yavuz Turgul filmlerinde de sık sık karşımıza çıkar

ve Eğilmez geleneğiyle olan bağlantının ortaya konması bakımından önem taşımaktadır. Ancak Turgul filmlerinde, bu karşıtlıklar daha çok çatışmanın kurulmasına yarayan bir araç işlevi görmüş, karakterler arasındaki iyi-kötü gibi karşıtlıklar yerlerini toplumsal-kültürel temelli karşıtlıklara bırakmış ve daha gerçekçi karakterler gündeme gelmiştir.

Yavuz Turgul-Ertem Eğilmez ilişkisi temelinde üzerinde durulması gereken bir başka nokta, Eğilmez filmleri ile geleneksel Türk seyirlik oyunları arasında kurulan paralelliklerdir. Bu paralellik daha çok Karagöz, ortaoyunu, meddah gibi oyun türlerinin güldürü öğelerini kullanma biçimlerine ve karakterlerin güldürü öğelerinin oluşturulmasındaki işlevine dayanır. Kahramanlar arasındaki ilişki, tıpkı Karagöz-Hacivat ilişkisinde olduğu gibi, filmin kurucu öğelerinden biri haline gelmektedir. Eğilmez filmlerinde sık sık karşımıza çıkan iki kahramana dayalı yapının, Turgul filmlerinde de geçerli olduğu görülecektir. *Muhsin Bey*, *Gölge Oyunu*, *Eşkıya* gibi filmlerde karşımıza çıkan bu yapı, filmlerin mizahi yönünü oluşturan en önemli unsurdur. Özellikle *Gölge Oyunu*, Türk seyirlik oyunları ile kurulan paralellikler açısından önemli referanslar sağlamaktadır. Karşıtlıklara dayalı yapı, kahramanların sürekli birbirleriyle kavga edip barışmaları ancak birbirlerinden kopamamalarıyla desteklenirken, bu durum Karagöz-Hacivat ilişkisini çağrıştırmaktadır.

2. SENARYOLARI

Yavuz Turgul'un senaryolarına bakıldığında, başlangıçta Ertem Eğilmez geleneğinin de etkisiyle genellikle komedi türünde eserler verdiği görülür. Bu durum daha sonra Turgul'un yönettiği filmlere de yansımış ve mizah unsurunun kullanımı sürekli hale gelmiştir.

Senaryoların bir başka özelliği, burada kullanılan temel karşıtlıkların daha sonraki Turgul filmleri açısından bir başlangıç noktası oluşturmasıdır. Ancak bu karşıtlıklar, karakterlerin giderek derinlikli bir hal almasıyla birlikte, mizah oluşturmanın yanı sıra, toplumsal sorunların betimlenmesine de hizmet eder.

Yavuz Turgul'un Arzu Film için yazdığı ilk senaryo olan *Tosun Paşa*'da (Kartal Tibet, 1976) Ertem Eğilmez'in sinema anlayışı belirgin bir biçimde göze çarpar. Kalabalık bir oyuncu kadrosuna dayanan ve Kemal Sunal, Şener Şen, Adile Naşit gibi Arzu Film'le özdeşleşen isimleri bir araya getiren bu komedi iki düşman aile arasındaki sürtüşmelere dayanır. Karşıtlıklara dayalı yapı aileler ve kişiler bazında devam ederken filmdeki mizahi unsurlar, bu karşıtlıklara ve yanlış anlamalara dayalı yapı üzerine kurulmuştur. *Şekerpare* de (Kartal Tibet, 1983) mizah unsurunun kullanımı açısından *Tosun Paşa*'yla benzerlikler gösterir.

Sultan (Kartal Tibet, 1978), 70'lerin gecekondü sorunu çerçevesinde dört çocuklu dul bir kadın olan Sultan'ın öyküsünü anlatır. Aşk, daha sonraki Turgul filmlerinde de olduğu gibi önemli temalardan biridir. Toplumsal sorunlar ve mizahi

unsurlar Arzu Film Ekolü'nün birçok filminde olduğu gibi iç içe geçmiş, gecekondular sorunu ise daha çok bir arka plan oluşturmuştur.

Erkek Güzeli Sefil Bilo (Ertem Eğilmez, 1979) ve *Banker Bilo* (Ertem Eğilmez, 1980) *Çiçek Abbas* (Sinan Çetin, 1981) filmleri, bu dönemde canlandırdığı mazlum karakterlerle popüler bir komedi oyuncusu olan İlyas Salman üzerine kurulmuştur. *Erkek Güzeli Sefil Bilo*'da çevrenin ve törelerin zoruyla eşkıyalığa soyunan Bilo'nun öyküsü anlatılmaktadır. *Banker Bilo* ise saf ve iyi niyetli Bilo'nun İstanbul'a geldikten sonra gözünü açmayı öğrenerek başarılı bir dolandırıcıya dönüşmesini konu alır. Her iki filmde de kahramanın aslında saf ve dürüst olduğu ancak sonradan karşı olduğu düzene ayak uydurmak zorunda kaldığı vurgulanır. Turgul'un kendi yönettiği birçok filminde de olduğu gibi, bir saflık arayışı göze çarpmaktadır. Filmin baş karakterleri arasında kurulan karşıtlık belirgindir. Filmin temel çatışması bu karakterler etrafında kurulurken, belli bir düzen eleştirisi yapıldığı görülür. *Erkek Güzeli Sefil Bilo*'da kırsal yöreye yönelen bu eleştiri, *Banker Bilo*'da kente taşınır. Değişen toplumsal ve kültürel yapı karşısında bireyin yapabileceği bir şey kalmamıştır. Bilo'nun *Erkek Güzeli Sefil Bilo*'da ağaya, *Banker Bilo*'da ise hemşehrisi Maho'ya karşı üstünlük kazanması ancak karşısında olduğu değerleri benimsemesiyle mümkün olacaktır.

Hababam Sınıfı Güle Güle (Ertem Eğilmez, 1981) Eğilmez'in bu dönemde oldukça başarı kazanan *Hababam Sınıfı* serisinin son filmidir. Bu film serisinin tüm özelliklerini içinde barındırmasının yanı sıra, okula yeni gelen edebiyat öğretmenini ana karakterlerden biri haline getirerek bir farklılık yaratmıştır. Edebiyat

öğretmenin doğu şivesiyle konuşması ve başlangıçta tüm öğrenciler tarafından yadırganması, daha sonraki Turgul filmlerinde belirgin hale gelecek olan kültürel karşıtlıkların ve doğu-batı ikiliğinin kullanılması bakımından önemlidir.

İffet (Kartal Tibet, 1982) ve *Aile Kadını* (Kartal Tibet, 1983) ise kadın karakterler üzerine kurulu yapısıyla 80'lerin genel eğilimini yansıtır. *İffet*'de baba baskısıyla kötü yola düşen, *Aile Kadını*'nda ise ailesini korumak için uğraş veren kadınların öyküleri anlatılmıştır. Kadın sorununa belli bir yaklaşım denemesi söz konusu olsa da, bazı basmakalıp durumların filmlere egemen olduğu görülür. Örneğin *İffet*'de mankenlik, kadın karakterin para ve ün kazanıp intikam almasının bir aracı olarak kullanılırken, kadın cinselliği de tehlike taşıyan bir unsur olarak yorumlanmaktadır. Turgul'un kadın karaktere dayalı yapısıyla öne çıkan ve senaryosunu yazıp yönettiği *Fahriye Abla* ise bu anlamda yenilikler içerir.

Yavuz Turgul'un en başarılı senaryolarından biri olarak kabul edilen *Züğürt Ağa* (Nesli Çölgeçen, 1985), Turgul filmografisi açısından önemli bir yere sahiptir. *Züğürt Ağa* bazı eleştirmenlere göre *Muhsin Bey* ve *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'yle birlikte bir üçleme oluşturmaktadır (Öztürk, 1990) ve Turgul'un belli temalarla olan ilişkisini anlamak açısından başlangıç noktası olarak ele alınmalıdır (Baran, 1997: 23).

Turgul'un sinemacı kimliğinin oluşumunda, filmlerin anlatı yapısı ve tematik özellikleri bakımından önemli bir temel oluşturan senaryoculuk döneminin yanı sıra, Turgul filmlerini özellikle sinematografik açıdan etkileyen ve yönetmenin bu

alandaki birikimlerinin oluşmasını sağlayan bir başka dönem, Turgul'un reklamcılık dönemi olmuştur.

3. REKLAMCILIK DÖNEMİ

1980 sonrası ortaya çıkan ekonomik koşulların sinemaya yansımalarından biri, reklam sektörüyle sinema sektörünü birarada sürdüren yönetmenlerin ortaya çıkması olmuştur. Yavuz Turgul da bu yönetmenlerden biridir. 80 sonrası Arzu Film'in ekonomik zorluklar yaşamasıyla birlikte Manajans'ta metin yazarlığına başlayan Turgul, yaratıcı yönetmenliğe kadar yükseldikten sonra 1993'te buradan ayrılarak Jeffi Medina ile birlikte Medina-Turgul Reklam Ajansı'nı kurar. 1994'te DDB Needham Worldwide Communication Group'la ortak olarak yoluna devam eden ajans, başarılı çalışmalara imza atarak yurt içinde ve yurt dışında çeşitli ödüller alır.

Turgul bu dönemde sinema sektörüyle olan ilişkilerini de sürdürmüştü ve Arzu Film için senaryo yazmaya devam etmiştir. Yavuz Turgul'un reklamcı kimliğinin sinemaya yansması, yönetmenliğe adım attıktan sonraki döneme rastlar ve daha çok filmlerin sinematografik özellikleriyle ilişkilidir. 1980 sonrası ortaya çıkan liberal ekonomik koşullar Türkiye'de reklam sektörünün gelişmesini sağlar ve reklam filmlerinin ortak yapımını üstlenen firmaların teknik ekip ve yapım olanakları özellikle 90'lardan itibaren uzun metrajlı filmlere yansır. Dolayısıyla teknik anlamda daha kaliteli filmlerin üretilmesi gündeme gelir. Turgul da ilk filminden itibaren reklam sektörüyle içi içe olmanın olanaklarını kullanarak, teknik açıdan başarılı

mizansenler yaratmıştır. Bunun en son rneği *Eşkıya*'da ortaya ıkımış; filmin anlatısal özellikleri teknik başarıyla desteklenince izleyicinin filme olan ilgisi artmıştır.



II. 1980 SONRASI TÜRKİYE VE TÜRK SİNEMASI

A. 1980 SONRASI TÜRKİYE’NİN TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL ORTAMI

Türkiye’nin kültürel değişimi, siyasal ve ekonomik gelişmelere de paralel olarak genellikle üç dönemde değerlendirilebilir: Cumhuriyet sonrası dönemden 1950’lere kadar olan dönem bir yeniden yapılanma dönemine işaret ederken, 50 sonrası dönem Cumhuriyet’in giderek olgunlaştığı bir dönem olarak nitelendirilir. 80’ler ise siyasal, toplumsal ve ekonomik alanda görülen değişimlerle birlikte, Türkiye’nin kültürel yapısının biçimlenmesinde önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur.

Can Kozanoğlu’na göre gündelik hayat hiçbir dönemde 80’lerden 90’lara kadar olan dönemdeki kadar hızlı bir değişim göstermemiştir. Bu dönemde tüketim alışkanlıklarından eğlence biçimlerine, dilden sanata kadar gündelik hayatın birçok alanında, birbirine eşlik eden bir değişme ve benzeşme süreci gündeme gelmiştir. Değişim, tüketim, çeşitlenme ve benzeşme 80’lerden 90’lara kadar gündelik hayatın seyrini belirleyen kavramlar olarak karşımıza çıkar (Kozanoğlu, 1996: 596).

Bu dönüşümlere yol açan en önemli unsurlardan biri 1980 askeri darbesi, diğeri ise ANAP iktidarı tarafından uygulanmaya başlanan, yeni liberal ekonomik politikalar. Darbenin hayatın her alanında etkisini gösterdiği düşünülürse,

değişimin toplumsal yönlerinin, darbenin toplumda yarattığı her türlü kültürel ve siyasal bileşenle birlikte ele alınması gerektiği ortaya çıkacaktır. Öte yandan 80 darbesinin Türk siyasal hayatında yarattığı kırılma, 80 sonrasında iktidarın uygulayacağı politikalar açısından bir hazırlık dönemi olarak nitelendirilmekte, darbe öncesi ve darbe sonrası iktidar tarzındaki ilişkiye dikkat çekilmektedir. Bu duruma ilişkin önemli saptamalarda bulunan Alev Özkazanç, 12 Eylül darbesini 80 öncesi iktidar tarzıyla sonrası arasında bir köprü olarak değerlendirirken, darbe öncesiyle yeni sağ arasında önemli bir süreklilik olduğunu ve darbenin, yeni sağın kurucu öğelerinden biri olduğunu belirtir (1998: 209). Bu nedenle 80 döneminin kültürel ortamı, darbenin mantığı ve darbe sonrası iktidarın uyguladığı politikalarla biçimlenmiştir.

Başlangıçta siyasal alanda ortaya çıkan değişimlerin bir süre sonra toplumun diğer alanlarına da yansımaları kaçınılmaz olmuştur. Kozaklı ve Özkazanç, şiddetli bir toplumsal ve kültürel parçalanma sonunda gündeme gelen 1980 darbesinin Türkiye açısından önemli bir dönüm noktası olduğunu vurgularken, siyasi düzeyde otoriter düzenleme ve baskıların, ekonomik alanda liberalizmin egemen olduğu bu dönemde, tüm Cumhuriyet döneminden radikal farklılaşma dinamikleri taşıyan kültürel dönüşümler olduğunu belirtirler. Buna göre, cumhuriyetin kurucu kadrolarının ulusu belli bir kültür düzeyine çıkarma misyonundan vazgeçilmiş, ahlaki eğiticiliğin yerini ticari kaygılarla körüklenen bir kültürel popülizm almıştır (Kozaklı ve Özkazanç, 1997: 41-42). Bu dönüşüm Nurdan Gürbilek tarafından iki farklı iktidar projesi çerçevesinde tanımlanır. Ona göre 80'ler iki farklı söz siyasetine ve iki farklı kültür stratejisine sahne olmuştur. Baskı ve yasakların yanı sıra, baskı altına alınan

dönüştürmeyi ve içermeyi amaçlayan daha modern, daha kurucu ve daha kuşatıcı bir kültürel strateji söz konusudur. Red, inkar ve bastırmaya dayalı dönem, aynı zamanda insanların arzularının kısıktıldığı fırsatlar ve vaatler dönemidir. Söz hakkı engellenmiş, susturulmuş bir toplum aynı zamanda “konuşan Türkiye” sloganıyla nitelendirilmiş, baskının bu kadar yoğun olduğu bir dönemde anlatma arzusu ilk kez bu kadar ön plana çıkmıştır. Bir taraftan söz hakkı engellenirken, diğer taraftan bireyselleşmeye ve çok sesliliğe yapılan vurgu, bu iki stratejinin uzlaşmaz çelişkilerini ortaya koymaktadır. Bu iki kültürel strateji, aralarındaki çatışmaya karşın 80’ler boyunca her zaman bir arada olmuş ve meşruluklarını sağlamak için birbirine ihtiyaç duymuştur. 80’lerin özgünlüğü de bu karşıtlıkları bir araya getirmesinin yanı sıra, çatışmaya karşın birbirinden kopamamış iki ayrı kültürel stratejiyi birbiriyle uzlaştırarak varedebilmiş olmasında yatar (Gürbilek, 2001: 9-13)

1980 sonrası toplumsal ve kültürel alanda ortaya çıkan hızlı dönüşüm, daha önce de belirtildiği gibi, 80’lerden günümüze dek uygulanan ekonomik birikim modeliyle yakından ilişkilidir. Türkiye’de 60’lardan itibaren bir kitle kültürünün oluşumundan söz edilebilse de, bunun patlama olarak değerlendirildiği asıl değişim 80’lerde yaşanmış (Gürbilek, 2001: 102-103); yeni birikim tarzına uygun davranış ve alışkanlıkların yerleştirilmesi gereği, kültürün neo liberal dönüşüm açısından önem kazanmasını sağlamıştır. Bu çerçevede neo liberalizmin en önemli temsilcilerinden Thatcher’ın savunduğu bireycilik anlayışı “yalnızca bir ekonomik ideoloji değil, aynı zamanda toplumun nasıl örgütlenmesi gerektiğine ilişkin ahlaki bir yaklaşım” olarak nitelendirilmelidir (Leadbeater, 1995: 134). Bu yaklaşım biçimi, kültürün tanımlanmasında da önemli gelişmeler doğurur. Tüketime her alana hakim olduğu

ve özgürlüklerin kurlsızlıkıa iç içe geçtiğı bir süreçtir bu. Kentler bu yeni tüketim kültürünün taşıyıcısı olarak yeni bir anlam ve toplumsal bir güç kazanır ve kitle kültürü bütün yönleriyle toplumsal alana egemen olur.

Tüm dünyada yaygınlaşan ve Thatcher-Reagan gibi liderler etrafında şekillenen liberal ekonomik politikaların Türkiye'deki temsilcisi ise Özal'dır. Sol eğilimlerin gerilemesi ve Özal tarafından temsil edilen yeni sağın yükselişi, sadece Türkiye'nin içsel koşullarıyla değil, aynı zamanda dünyadaki siyasal gelişmelerle de ilişkilidir. Teknolojik gelişmelerle birlikte hız kazanan küreselleşme, dünyadaki temel yapılanmaların değişimini hızlandırmış ve kültürler arası etkileşimin artması sonucunu doğurmuştur. Böylece sosyalizmin çöküşüyle birlikte ağır bir yenilgiye uğrayan sol akımlar karşısında yeni sağ olarak adlandırılan, toplumsal ve ekonomik sorunlar karşısında yeni çözüm önerileri sunan ideoloji, tüm dünyayı olduğu gibi Türkiye'yi de etkisi altına alır; dünya kapitalist sistemiyle bütünleşme düşüncesiyle birlikte, devletin yeniden yapılandırılması görüşü gündeme gelir. İdeolojik söylem bireyselleşme, özgürleşme gibi kavramlar etrafında şekillenirken, bu kavramlar daha çok düzenle barışık bir şekilde ekonomik çıkar sağlamanın bir aracı olmaya başlamıştır (Danaly, 2002). Bu çerçevede eşitlikçi bir düzen anlayışına dayalı olan idealist kavrayış, modası geçmiş bir anlayış olarak değerlendirilecek, çağdışı kalmak ve geri kafalılıkla özdeşleştirilecektir. Artık "çağ atlamak" gerekmektedir. Böylece iş hayatında başarı, köşe dönme, kolay yoldan zengin olma gibi anlayışlar gündeme gelmiş, toplum yerine bireyin çıkarlarına yönelik faydacı bir tutum benimsenmiştir. Kozaklı ve Özkazanç, ortaya çıkan rekabetçi kültür ortamının, her insanı kendi hayatına bir yatırımcı gözüyle bakmaya teşvik ettiğini ve böylece cumhuriyetin

kuruluşundan 1980'lere kadar toplumsal kurtuluşa inanan insanların, herkesin kendini kurtarmaya çalıştığı bir ülkede yaşamak zorunda kaldıklarını vurgular. Türkiye bireyi keşfetmiş ve birey 80'ler boyunca piyasada iyi pazarlanan bir mal olmuştur (Kozaklı ve Özkazanç, 1997: 212).

Döneme egemen olan tüketim ideolojisi ve pazar mekanizması, reklamcılık sektöründe hızlı gelişmelere neden olacaktır. Reklamcılığın birçok imgeyi dolaşıma sokmasıyla birlikte, 80'lerin ortaları bir çeşit söz, imge ve görüntü patlamasına sahne olur. Kültürün piyasaya tabi olması, reklamcılık tarafından kurulan yeni bir dil ortaya çıkarmış; söz görüntünün hizmetine kullanılırken, kültürle olan ilişki "vitrin-seyir" ilişkisi haline gelmiştir (Gürbilek, 2001: 21). Tüketim birey olmanın en önemli şartlarından biri olarak sunulmuş, birey kendini daha çok ve daha kaliteli tüketimle tanımlamaya, insanlar tükettikleri şeylerle farklılaştıkları, çağdaşlaştıkları ve kimlik edindikleri izlenimini edinmeye başlamışlardır (Kozaklı ve Özkazanç, 1997: 42). İnsanların kendilerini bir fırsatlar ülkesinde hissetmeleri söz konusudur (Uğur, 1991: 49'dan akt. Özkazanç, 1998: 226). Reklamların sunduğu seçkin imgeler ve vitrinlerdeki bolluk, bir an, sanki bu ideal herkes için geçerli olabilecekmiş izlenimini doğurmayı başarmıştır ancak çoğullaşmanın sınırları tüketme özgürlüğünden ibarettir (Gürbilek, 2001: 108) ve tüketime dayalı kitle kültürünün baskın hale gelmesiyle kültürel çeşitlilik yerine benzeşmenin yazılı ve görsel basın aracılığıyla gerçekleştiği görülecektir.

1980'lerde tüketimin nesnesi haline gelen şeylerden biri de cinselliktir. 70'lerde gündeme gelen cinsellik, 80 sonrasında başta yeni kentli kültür olmak üzere

toplumun tüm kesimlerince ilgi çekici konulardan biri haline gelir. Özkazanç bu durumu siyasi ve ekonomik sıkıntılardan kaçışın göstergesi olarak değerlendirmektedir. Bireyin kamusal yaşamdan ve siyasetten dışlanması özel alana yönelik ilgiyi arttırmış, kent kültürünün güçlenmesi de bu durumu desteklemiştir. Böylece cinsellik bireyin kendini gerçekleştirme arzusunun özel alandaki dışavurumu olarak ortaya çıkar (Özkazanç, 1998: 321-322).

Gürbilek'e göre cinsellik, özgürleşme ve bireyselleşme söylemi altında o güne kadar hiç olmadığı kadar söze dökülmüş, bir itiraf ve iç dökme dönemi yaşanmaya başlamıştır. Özel hayatın ve cinselliğin, kendilerine yeni haber alanları yaratmak isteyen gazete ve dergiler tarafından gündeme getirilmesi de bu gelişmeyi destekleyen olaylardır (Gürbilek, 2001: 23). Cinselliğin keşfiyle birlikte özgürleşme ve bireyselleşme adına, daha önce mahrem kabul edilen her şey gündeme gelir, cinsellik, basının haberdar etme görevi içinde tanımlanarak meşru bir alana çekilir ve çeşitli araştırma dosyaları basın aracılığıyla kamuoyuna sunulur. Bu durumun yansımalarından biri bu dönemde popüler hale gelen *Tan Gazetesi* çerçevesinde gözlenebilir. Özkazanç, *Tan*'ı diğer gazetelerden ayıran özelliklere değinirken, birinci ve üçüncü sayfanın yer değiştirmesiyle siyaset ve ekonominin yerini magazin alması olduğunu belirtir. "Cinselliği evcilleştirerek ailenin içine giren *Tan*, aynı zamanda homofobik yaklaşımı, ekonomik popülizmi ile de mazlum erkek kimliğine seslenir." (Özkazanç, 1998: 322). *Tempo*, *Aktüel*, *Nokta* gibi haber/magazin karışımı yayın organları da cinsellik, aile içi ilişkiler, cezaevinden çıkanlar, eski tüfekler, 68'liler gibi konuları işleyerek gündelik yaşamla siyaseti iç içe geçirmiş ve genel anlamda bir magazinleşme süreci başlamıştır (Kozaklı ve

Özkazanç, 1997: 43). Piyasanın görünmez baskısı, bastırılmış arzular üzerindeki etkinliğini sürdürmekte (Gürbilek, 2001: 106) ve bu durum yeni çıkan haber dergilerinin oluşturduğu haber diliyle desteklenmektedir.

80'lerin kültürel yapısından söz ederken değinilmesi gereken bir diğer unsur, arabeskin kültürel ve toplumsal yapı üzerindeki etkisinin giderek belirgin hale gelmesidir. 70'lerde doğan arabesk, 80'lerle birlikte kitleselleşerek farklı bir yöne doğru kayar ve pazar koşulları içinde yeniden tanımlanır. Arabeskin temelinde yatan şeyin tüketim olduğunu unutmamak gerektiğini belirten Kahraman, bu tüketimin ekonomik bir kavram olmasından çok toplumbilimsel bir kavram oluşuna dikkati çeker (2002: 88). Arabeskin ortaya çıkışı ve anlamı üzerine yapılan yorumlar da genellikle arabeskin toplumbilimsel anlamı üzerinde yoğunlaşmıştır.

Gürbilek'e göre, "80'lerde arabesk, büyük şehre sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, görüntüler piyasasında kendine bir yer edinme, girdiği yabancı kültür içinde bir yön bulma, onu bozma ve kendine benzetme isteğinin adı olduğu kadar, büyük şehrin asıl sahipleri olan bu yabancılar akınını geri püskürtme, öncelikle de adlandırma çabasının" adıdır (2001: 25). Bu açıdan değerlendirildiğinde arabesk bir uyumsuzluk kültürü olmaktan çok, kente uyum çabası olarak görülmelidir. Özbek de arabeskin geleneksel ortamı kente taşıyan ya da kent kültürüne sırt çeviren bir uyumsuzluk kültürü olarak değerlendirilmesine karşı çıkar. Ona göre arabesk, "kent dinamiğiyle belirlenen, bir anlam problemi olduğunu kabul eden, ona yanıt getiren ve bu yanıtıyla da bir yandan uyum, bir yandan direnme taşıyan bir pratiktir" (Özbek, 2002: 111). Kente ve kentin temsil

ettiği değerlere yönelik bir eleştiri taşımakla birlikte arabeskin temelde bir kent kültürü olduğu gözden kaçırılmamalı (Kozaklı ve Özkazanç, 1997: 47); şehirdeki yabancıya, şehre yabancı olana seslenen arabesk, kent dinamiği çerçevesinde örülmüş bir kent kültürü, belki de Cumhuriyet'in özgün kitle kültürü olarak değerlendirilmelidir (Gürbilek, 2001).

Arabeskin bir söylem nesnesi haline gelmesi de 80'li yıllara rastlar. Gecekondulaşmanın daha önce başlamış olmasına karşın, İstanbul'un elden gitmesi yönündeki yakınmalar en çok 80'lerde dile getirilmiştir (Gürbilek, 2001: 69). Bu durum arabeskin gecekondu sınırlarını aşarak daha geniş kitlelere ulaşmasıyla da ilişkilidir. Meral Özbek, arabeskin toplumsal anlamının 80 sonrasında yeni muhafazakar siyasal ideolojiye eklenmesiyle birlikte kısmen değiştiğini savunurken; başlangıçta bir alt kültür niteliği gösteren arabeskin yaygınlaşmasıyla orta sınıfın genişlemesi arasında ilişki kurar. Bu ilişki biçimi, arabeskin Anavatan Partisi'yle özdeşleştirilmeye başlamasıyla daha belirgin hale gelmiştir (Özbek, 2002: 120-122). Özellikle 80'li yıllarda ANAP, arabesk kültürü bir politika malzemesi ve yönlendirme aracı olarak kullanmış ve arabesk, bir söylem ve çatışma inşa edilerek kültürel arenadan siyasi arenaya çekilmiştir (Özbek, 2002: 170).

Gürbilek 80 sonrası ortaya çıkan bu dönüşümleri “aşağı kültür patlaması” olarak değerlendirmektedir. 80'lerde sadece kitle kültüründen değil, o güne kadar modern olan karşısında bastırılan ve taşra olarak adlandırılan bir yaşantının geri dönüşünden bahsetmek gerekir. Taşra kavramı yalnızca büyük şehrin dışını değil, modern olabilmek için o güne kadar dışarıda bırakılmış olan her şeyi ifade

etmektedir. 80'ler o güne kadar dışlanmış, modern kültürel kodların dışına itilmiş taşraya yönelik bir özgürlük vaadi ve piyasada ona da bir yer olabileceği umudu taşır. Kısaca “bastırılmışın geri dönüşü” olarak nitelendirilebilecek bu durum, o güne kadar bastırılmış, ifade imkanı bulamamış kültürel içeriklerin, büyük şehrin ve modern kültürün imkanlarını kullanarak, kendi simgesel dilini piyasada dolaşıma soktuğu ve parayla buluşma fırsatı kazandığı bir duruma işaret eder (Gürbilek, 2001: 104). Ancak bastırılmış isteklerin sırf bastırılmış olduğu için yıkıcı ya da özgürleştirici olmayabileceği dikkatlerden kaçmamalıdır:

...80'lerin bize sunduğu verilerle şunu bir kez daha vurgulamakta yarar var. Bastırılmış olan hiçbir zaman bastırıldığı şey olarak, orada öylece keşfedilmeyi bekleyen saf ve sahici bir içerik olarak, gaspedilmiş payını talep eden saf bir yıkıcı enerji olarak geri dönmez. Tersine geri döndüğü yerin ihtiyaçlarıyla şekillenen, başka biçimler altında hep yeniden inşa edilen, yeni kurgulara olduğu kadar politik manevralara ve kışkırtmalara da açık bir şey olarak geri döner. Bu yüzden de geçmişte bastırılmış olan bugün için daima bir mücadele konusudur. Bir başka deyişle bastırılmış olan ne sadece bastırılmıştır ne de tam anlamıyla geri dönmüştür (Gürbilek, 2001: 11).

Toplumsal ve kültürel alanda ortaya çıkan bu değişimlerin Türk sinemasına da yansması kaçınılmaz olur ve bastırılmış olan Türk sinemasında da giderek daha çok temsil imkanı bulur. Türk sineması bu dönemden içerik yönünden olduğu kadar, ticari açıdan da etkilenir; eskiden popüler bir tüketim aracı olarak da görülen

sinemanın yerini, yeni tüketim nesnelerinin almasıyla birlikte sinemanın krize girdiği yeni bir dönem ortaya çıkar.

B. 1980 SONRASI TÜRK SİNEMASI

1980'li yıllarla birlikte değişen toplumsal, kültürel ve ekonomik koşullar, Türk sinemasında da içerik ve sinema anlayışı bakımından birtakım değişimlere yol açar. 1980 darbesi toplumun hemen hemen her alanında kendisini gösterir ve 12 Eylül'ün yarattığı yeni kültürel yapı şiirden romana, müzikten sinemaya birçok alanda etkili olur. Bu dönemdeki politik gelişmeler tematik anlamda sinemaya belli bir ölçüde yansırken, zaman zaman eserlerin sanat değerlerinden çok fikri ve ideolojik yanlarının ön planda tutulduğu, tekniğe ve anlatıma ilişkin sorunların ikinci planda kaldığı görülür. Politik filmlerin yanı sıra, değişen toplumsal yapıyı gözler önüne seren farklı yapıtlar da gündeme gelir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, değişen koşullar çerçevesinde toplumsaldan bireysele geçişin en açık biçimde gözlemlendiği yerlerden biri de sinema olur. Bu dönemde yoğunlaşan kadın filmleri ve aydın üzerine odaklanan politik filmler, en önemli göstergelerdendir.

Hilmi Maktav'a göre 12 Eylül'ün Türk sinemasında iki açıdan önemi vardır: Öncelikle depolitizasyon süreciyle birlikte toplumda oluşan zihniyet değişimi sinemayı da etkilemiş ve sinemada "80 sonrası" olarak adlandırılan bir süreç başlamıştır. İkincisi ise bir siyasi dönem, dolaylı bir anlatımla da olsa ilk kez bu kadar yoğun bir biçimde sinemaya yansımıştır (Maktav, 2000:79). Bireylerin kişisel çatışmalarını ve çelişkilerini ele alan filmlerin bir bölümü aydın üzerine odaklanır,

toplum bireyin yalnızlaşmasının ve yabancılaşmasının önündeki en büyük engel olarak görülür. Aydının yalnızlığı, çevresiyle ilişkileri, iletişimsizliği, yaşadığı düşünsel değişimler ve hayal kırıklıkları sık sık gündeme gelir. Ancak bu filmler toplumu harekete geçirmeye, değiştirmeye yönelik filmler değil, toplumsal olanın yenilgisini kabul etmeye yönelik filmlerdir (Maktav, 2000: 84). Toplumsal sorunlara ilişkin çözüm arayışları giderek azalmış, bunun yerine yeni düzenin getirdiklerine ilişkin durum tespiti yapılması gündeme gelmiştir.

Kayalı'nın "psikoloji eksenli filmler" olarak da nitelendirdiği bu filmler, seyirciyle bağ kuramamış ve seyircinin 80 sonrasında sinema salonlarından uzaklaşmasının nedenlerinden birini oluşturmuştur (2001: 138). Söz konusu filmlerde "aydın insan"ın nasıl tanımlandığı dönemin toplumsal, siyasal ve kültürel koşulları açısından ipuçları taşımaktadır. Genel olarak çizilen aydın tipi toplumdan kopuk, boğucu ve çözümsüz bir kişiliktir (Danaly, 2002). Bu durum aydını tanımlayan fiziksel özelliklere de yansımıştır; kitap, daktilo ve gözlük, aydını tanımlayan ve ikonlaşan nesneler olarak karşımıza çıkar (Abisel, 1994: 129). Aydın, geçmişe yönelik bir hesaplaşmaya girişmiştir ancak bu hesaplaşma toplumla yapılan bir hesaplaşma değil, kahramanın kendisiyle yaptığı bir hesaplaşmadır. Gürbilek'e göre aydınlar ilk kez bu dönemde kendileri adına bu kadar çok konuşurlar fakat aynı zamanda varlık koşullarını yitirirler. Uğrunda mücadele edilen değerler anlamını yitirmiş (Maktav, 2000: 83), kalabalıklara ve aydınlara yeni imkanlar vaat edilmiştir (Gürbilek, 2001: 14-15).

80 sonrasında Türk sinemasında görülen yeni eğilimlerden bir diğeri, kadın filmleri olarak adlandırılan kategorinin belirgin hale gelmesidir. Bu filmler yeni oluşan liberal ekonomik sürecin, toplumsal ve kültürel yapıya yansımalarının bir ürünü olarak nitelendirilebilir. Kadın filmlerinin belirgin bir kategori olarak ortaya çıkışı, en çok da yeni bir kadın tipinin filmlere egemen olmasıyla ilişkilidir. Kadının değişen toplumsal yaşamla birlikte kamusal ve özel alanda farklılaşan rolü üzerinde duran bu filmler, kadını aile ve iş yaşamında ele alırlar. Nuray Sancar'a göre bu değişim, klasik Yeşilçam filmlerindeki klasik iyi kadın-kötü kadın ikiliğinin yerini, geleneksel kadınla modern kadın arasındaki çelişkinin alması şeklinde yorumlanmalıdır (1993: 33).

Bu dönemde gündeme gelen kadın filmlerinde en çok vurgulanan noktalardan biri, kadının cinselliğini keşfedişidir. Cinsellik, bireyin kimlik iddiasını ortaya koymasının bir aracıdır (Leadbeater, 1995: 131) ve bu durum en çok yeni kadın kimliği tanımlandığında ortaya çıkar. Cinselliğin bir özgürleşme alanı olarak kadın filmlerine girmesi, oluşmaya başlayan yeni kent kültürüyle de yakından ilişkilidir. Daha önce sözü edilen haber/magazin dergilerinin yaygınlaşması, bu gelişmeyi desteklerken, kadın dergilerinin gündeme gelmesiyle birlikte kadınlar, kentsel yaşamda daha etkin olarak tanımlanmaya başlamıştır. Buna paralel olarak, sinemada da daha etkin bir biçimde temsil edilmeye başlayan yeni kadın karakterler, cinsel nesne yerine cinsel özneye dönmüşlerdir. Bu yeni kadın tipinin sinemadaki en belirgin temsilcisi ise Müjde Ar olur (Dorsay, 1995: 19-20).

80'lerde Türk sinemasında görülen bu yeni eğilimlerin yanı sıra, Türk sinemasının yapım ve dağıtımına ilişkin sorunlardan kaynaklanan arabesk filmler de gündemdeki yerini korumaktadır. 70 sonrası gündeme gelen arabesk filmler, 80'lerde de varlığını koruyarak bu sorunun geçici çözüm yollarını oluşturur. Türk sineması televizyonla rekabet edebilmek için ekranda gösterilemeyi gösterme anlayışını benimsemiş ve televizyonda yayınlanması yasak olan tabu konulara yönelmiştir (Evren, 1990: 37).

Bu dönemde arabeskin sadece kentin gecekondu bölgelerinde yaşayan kitlelere değil, tüm toplum kesimine seslendiği ve giderek popüler hale geldiği görülür. Sinemanın üretim biçimini önemli ölçüde yönlendiren video film yapımcıları da arabesk filmlere yönelerek, popüler hale gelen ve ticari açıdan kazanç sağlayan bu türün yaygınlaşmasına hizmet ederler. 1980 yılında üretilen filmlerin %40'ı arabesk filmlerden oluşmaktayken, 1981'de bu sayı %46'lara kadar çıkar (Evren, 1985: 9). Bu filmlerin özellikle, Almanya'da yaşayan gurbetçilere yöneldiği görülür.

80'lerde arabesk filmlerin 70'lere oranla sayıca artmasının yanı sıra nitelik olarak da bazı farklılıklar barındırdığı görülür. Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses'le simgelenen bu iki dönem arasındaki fark, arabeskin toplumsal anlamının değişmeye başlaması olarak yorumlanmaktadır. Gürbilek'e göre, 1970'lerin yıldızı Orhan Gencebay'ken, 80'lerde İbrahim Tatlıses'in popüler olması, aslında önemli bir değişimin göstergesidir. Gencebay haksızlığa uğramışları, mazlumları temsil ederken Tatlıses adalet değil özgürlük isteyenlerin temsilcisidir. Gencebay bu dünyanın

sunabileceklerinden vazgeçip, hazdansa arzusun kendisini mutlak kılan, çileci bir tutum benimserken, Tatlıses yabancı topraklarda kafa tutmayı öğrenmiş, taşranın büyük şehrin imkanlarıyla karşılaştığında ve parayla buluştuğunda neler yapabileceğini göstermiştir (Gürbilek, 2001: 92-98). Gencebay daha kadercı bir tutum sergilerken, Tatlıses'te arzusun gerçekleşmesi isteği belirgin hale gelmiştir. Suner, 70'lerde ve 80'lerde görülen arabesk filmlerin benzerliklerini ve farklılıklarını şöyle yorumlar:

70'lerin Gencebay ve 80'lerin Tatlıses filmlerinin ortak noktası, İstanbul'a yabancı bir gözle, 'kentin yeni sakinlerinin', yeni göçmenlerin gözüyle bakılmasıdır. Her iki durumda da İstanbul, sürekli 'ihtiras pompalayan', arzuyu kışkırtan, yeni göçmenler açısından erişilemeyecek vaatler ve imkanlarla dolu bir çekim alanıdır. Her iki durumda da İstanbul, arzulanan kadınla, sevgiliyle özdeşleştirilir. Ancak kentle/kadınla girilen ilişkinin terimleri 70'lerden 80'lere önemli bir dönüşüme uğrar. 70'lerin Gencebay filmlerinde bu ilişkinin terimleri bir tür onurlu yeniklik, vazgeçiş, feragat söylemi içinde şekillenmektedir.80'lerin Tatlıses filmlerindeyse, taşra kökenli göçmenler kente/kadına artık doğrudan ve açıkça ifade edilen bir ihtirasla, elde etme kararlılığıyla yaklaşmakta, kentin/kadının kışkırttığı arzuların bir an önce doyumunu talep etmektedir. Gencebay sineması taşranın İstanbul'la mücadelesinin ve onurlu geri çekilişinin ifadesiyse, Tatlıses sineması, taşranın İstanbul'u ele geçişi, kendini İstanbul'a dayatışını dramatize etmektedir (2002: 88).

Böylece Türk sinemasının klasikleşmiş yıldız oyuncularını yerlerini arabeskin yıldızlarına bırakır. Bunun yanı sıra 80 sonrası popüler hale gelen komedi filmleri de

kendi yıldızlarını yaratır. Yeni dönemin yıldızları Kemal Sunal, İlyas Salman ve Şener Şen gibi oyunculardır. Bu dönemin komedi filmlerini, 60'ların salon güldürülerinden ve 70'lerin aile komedilerinden ayıran şey, toplumsal ve ekonomik sorunların daha belirgin bir biçimde dile getirilmiş olmasıdır. Daha çok ortadirek mensubu olan film kahramanları haksızlığa uğradıkça yıldızlaşır. Ancak bu filmler zamanla birbirini tekrar eden bir çizgiye yönelir.

1980 sonrası sinema ortamını etkileyen en önemli gelişmelerden biri de, Amerikan şirketlerinin Türkiye'de yatırım yapmasına olanak tanıyan yasal düzenlemelerdir. Özellikle 1980'lerin ikinci yarısından sonra belli bir piyasa araştırması yaparak Türk sineması pazarına girmeye başlayan Amerikan şirketleri, küçük film şirketlerinin yok olmasına ve yerli filmlerin salon sorunlarıyla karşılaşmasına neden olur. Başlangıçta bu yatırımlar, izleyicileri sinemaya çekmek ve sinemanın alt yapısını güçlendirmek gibi düşüncelerle desteklenmiş, ancak Amerikan filmlerinin yerli filmler karşısındaki üstünlüğü, Türk sinemasının geleceğine ve izleyicinin sosyo-kültürel yapısında ortaya çıkan değişimlere ilişkin tartışmalara yol açmıştır. Artık teknik anlamda önemli bir üstünlüğe sahip Amerikan filmleriyle rekabet edebilmek zorlaşmış, ulusal pazarın % 80'i Amerikan filmleri tarafından ele geçirilmiştir (Işığan, 1997: 101-102). Bu noktada 80'li yılların ortalarından itibaren devlet yardımı gündeme gelir; *Eurimages*'in desteği ve yabancı yapım şirketleriyle kurulan ortaklıklar da sinemaya bir ölçüde yansır.

Amerikan şirketlerinin ulusal pazara girmesinin sonuçlarından biri de yeni bir sinema anlayışının ve bu sinema anlayışına yönelik bir beklentinin ortaya çıkmasıdır.

Amerikan filmlerinin ağırlığı artarak devam ederken, çekilen yerli film sayısı giderek azalır; bu filmler kimi zaman sinemalarda gösterime giremezler. Alım gücünün azalması, buna karşılık sinema bilet fiyatlarının artması, ailenin sinemadan uzaklaşmasına, seyirci sayısının düşmesine neden olmuş, özel televizyonların 90'lardan itibaren ortaya çıkışı da bu süreci hızlandırmıştır. Bu süreçte Türk sinemasını canlandırmaya yönelik tartışmalar devam ederken, *Amerikalı* (1993), *İstanbul Kanatlarımın Altında* (1995), *Eşkya* gibi filmlerin daha geniş yatırım olanaklarının da desteğiyle elde ettikleri ticari başarı, Türk sineması açısından umut ışığı olarak yorumlanmıştır. Yatırım olanaklarındaki genişlemenin en önemli unsurlarından biri, 80 sonrası gelişmeye başlayan reklam sektörünün, 90'larla birlikte sinemayla olan işbirliğinin artmasıdır. Böylece Filma-Cass, Plato, Aksiyon, Co-prodüksiyon gibi firmalar, reklamdaki gelirlerin bir kısmını sinemaya aktarırlar (Kıraç, 2000: 15). Yerli yapımcılar ise pazarlama ve tanıtım biçimindeki değişikliklerle birlikte daha popüler bir çizgiye doğru kayarak Amerikan filmleriyle ticari açıdan rekabet edebilmenin yollarını ararlar.

90'larda Türk sinemasında ortaya çıkan bir başka eğilim, özellikle yeni kuşak yönetmenlerin daha minimalist bir çizgiye doğru yönelmeleridir. Bu çabalar zaman zaman sonuç vermiş, yeni dil arayışlarına yönelen, ulusal ve uluslararası alanda çeşitli başarılar elde eden filmler ortaya çıkmıştır. Bu filmlerin bir kısmı ele aldıkları konular ve işledikleri temalar bakımından da yenilikler taşımaktadır. Marjinal olarak nitelenen toplum kesimleri sinemada temsil olanağı bulmuş, anti kahramanların ve kaybedenlerin hikayeleri gündeme gelmiştir (Kıraç, 2000: 17). Böylece 90'larla birlikte özellikle genç kuşak yönetmenlerin başı çektiği ve yeni arayışların egemen

olduğu bir döneme girilmiş; ancak Türk sineması bu dönemde de istediği atılımı gerçekleştirememiş ve belli filmler dışında istenen seyirci oranına ulaşamamıştır.



III. YAVUZ TURGUL SİNEMASI

A. TOPLUMSAL DEĞİŞİMİN YAVUZ TURGUL SİNEMASINA ETKİLERİ

1980 sonrasında oluşan toplumsal yapının ve sinema ortamının Turgul sinemasına etkisini iki temel noktada toplamak mümkündür. Bunlardan biri Turgul filmlerinin anlatı yapısına ve tematik özelliklerine, ikincisi ise filmlerin sinematografik yapısına ilişkindir.

1980'lerin Turgul filmlerinin anlatı yapısına ve tematik özelliklerine etkisi, film anlatısının ve temaların, değişen toplumsal yapıya paralel olarak şekillenmesi çerçevesinde değerlendirilmelidir. Senaryo yazarlığına başladığı ilk dönemde, daha çok duygusal aile komedilerine dayalı. Eğilmez geleneğinden beslenen Turgul, 80'lerle birlikte daha çok karakter üzerine yoğunlaşan, Türkiye'nin geçirdiği değişimleri anlamaya ve anlatmaya çalışan, bunu yaparken de mizahla hüznü bir arada barındıran bir çizgiye doğru yönelmiştir. Bu çerçevede ekonomik istikrarsızlık, toplumsal alanda ortaya çıkan kültürel çatışmalar, ataerkil ailenin yaşadığı dönüşümler, 80 sonrasında yükselişe geçen yeni muhafazakar sağ ideolojiye ait değerler sistemi, filmlerde sıkça dile getirilen unsurlar olur. Modernizmin yol açtığı toplumsal çelişiklere bir çözüm önerisi sunma iddiasıyla iktidara gelen yeni sağ, yeni çelişiklere yol açmış ve toplumsal katmanlar arasındaki uçurum giderek derinleşmiştir. 1980'lerde ortaya çıkan, toplumsal yapı üzerinde önemli izler bırakan ve daha çok aşağı kültür patlaması olarak nitelendirilen

gelişmeler, Turgul filmlerinde önemli ölçüde gözlenebilir. Özellikle *Muhsin Bey* bu konuya odaklanarak değişen toplumsal ilişkilere dair önemli saptamalarda bulunur.

Yaşanan toplumsal değişimden en fazla etkilenen kesimlerden biri de kadınlar olur. Kadınların toplumsal yaşamdaki sorunları ve kentsel yaşamda giderek güçlenen konumları, kadın karakterlere dayalı filmler aracılığıyla vurgulanırken, Turgul da 80 sonrasında yazdığı bazı senaryoları ve kadın karaktere dayalı filmi *Fahriye Abla* aracılığıyla bu etkiyi taşır. Ancak Turgul filmlerinin daha çok erkek karakterlere dayalı olduğu gözden kaçmamalıdır. *Fahriye Abla*'da toplumsal değişimin taşıyıcısı olan kadın karakter, yerini bu toplumsal değişimden olumsuz biçimde etkilenen erkek karakterlere bırakmıştır. Bu filmde emek ve bilincin toplumsal değişim açısından yarattığı umut yerini kolay yoldan zengin olmanın ve maddi değerlerin ön planda olduğu umutsuzluğa bırakır. Ataerkil toplumsal yapı içinde, bu durumdan en çok etkilenen kesimin erkekler olduğu görülür ve böylece, toplumda ortaya çıkan liberal ekonomik koşullar ve yeni iktidar biçimleri çerçevesinde güç kaybına uğrayan erkek karakterler ön plana çıkar. Toplumsal değişimin yönü olumsuzdur ve değişen zamanla birlikte ortaya çıkan yeni değerler ve yozlaşan ilişkiler özellikle *Muhsin Bey*, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* ve *Eşkıya* filmleri aracılığıyla dile getirilir.

1980 sonrasında Türk sinemasında ortaya çıkan bir başka eğilim ise aydın üzerine odaklanan ve “toplumsal içerikli filmler” ya da “entelektüel filmler” olarak nitelendirilen filmlerde bir artış olmasıdır. Turgul bu türe dahil olmasa da, sinema sektörünün işleyişi üzerine eğilen ve bu süreci eleştiren filmi *Aşk Filmlerinin*

Unutulmaz Yönetmeni'yle bu konuya duyarsız kalmamıştır. Toplumdan kopuk aydın tipine yönelik eleştiri, “toplumsal içerikli filmler”e yönelik eleştiriyle iç içe geçmiştir. Türk sinemasında çekilen film sayısının azalmış olması ve Yeşilçam filmlerindeki saflığın, yerini bir tür yapaylığa bırakmış olması, toplumsal değişimin sinema sektöründeki izleri üzerine bir fikir vermektedir.

80’lerin Turgul filmlerinin sinematografik yapısına yönelik etkileri ise, daha çok reklam sektörüyle sinema sektörü arasında teknik anlamda kurulan işbirliği ve Amerikan filmlerinin Türk sineması üzerindeki etkisi çerçevesinde ele alınabilir. Reklam sektörünün Türkiye’deki gelişimine paralel olarak, bu sektöre adım atan yönetmenlerden biri olan Turgul, bu sektörün sahip olduğu teknik avantajları sinemaya aktararak, sinematografik açıdan daha nitelikli filmler ortaya koymuştur. Bu durum Amerikan şirketlerinin Türk film piyasasına girmesiyle daha da önem kazanmış ve oluşan rekabet ortamı, Türk yönetmenleri ve yapımcıları teknik anlamda daha nitelikli yapımlar üretmeye zorlamıştır.

B. TEMALAR

1. Toplumsal Değişim

Yavuz Turgul’un senaryoculuk döneminden itibaren en çok üzerinde durduğu temalardan biri toplumsal değişim ve bireyin bu değişim karşısındaki konumudur. Bu tema zaman zaman senaryosunu yazdığı *Sultan*’da ya da *Çiçek Abbas*’da olduğu gibi bir arka plan oluşturmuş, zaman zaman da *Züğürt Ağa*’da ya da yönetmenliğini

üstlendiği *Muhsin Bey* ve *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmlerinde olduğu gibi başat bir tema olarak işlenmiştir.*

Turgul filmlerinde değişim sürecinin en önemli özelliklerinden biri, bu sürecin bazı toplumsal çatışmaları da beraberinde getirmesidir. Ortaya çıkan temel çatışmalar ve kırılma noktaları filmlerin temel sorununu oluşturmakta ve eleştirel bir bakış açısıyla gündeme gelmektedir. Bütün filmler daha önce de belirtildiği gibi toplumsal değişimin en hızlı yaşandığı 80 sonrasını kapsamaktadır. Liberal politikaların egemen olduğu bu dönem, herkesin bir şekilde yolunu bulmaya çalıştığı, saflığın aptallık olarak nitelendirildiği bir dönemdir. Paranın yüceltilmesi rüşvetin, yolsuzluğun ve köşe dönme felsefesinin artmasına, dolayısıyla insanların birbirine ve düzene yabancılaşmasına neden olmaktadır.

* Turgul sinemasında toplumsal değişimden söz edildiğinde üzerinde durulması gereken en önemli filmlerden biri olan *Züğürt Ağa*, birçok eleştirmen tarafından Turgul'un daha sonra gelecek olan filmlerine bir başlangıç noktası olarak nitelendirilir (Baran, 1997; Kırac, 1997; Öztürk, 1990). Filmde ağılık kurumu değişimden etkilenen toplumsal ve ekonomik temelli bir statü olarak çevresiyle etkileşim içinde ele alınmış, Türkiye'nin tarihsel temellere dayalı feodal yapısının değişimi gözler önüne serilmiştir. Zamana ayak uyduramayan bir köy ağasının çöküşünün anlatıldığı film temel olarak iki bölüme ayrılabilir: İlk bölüm Haraptar köyündeki feodal düzeni ve bu düzen içinde ağanın gitgide kaybolan otoritesini ele alır. Emrindeki köylülerin ürününü çalması üzerine köyünü satmaktan başka çare bulamayan ağa, İstanbul'a gitmeye karar verir. İkinci bölüm ise İstanbul'a göçü ve şehirde tutunmaya çalışan ağayı konu edinmiştir. Ancak şehrin kendine göre kuralları vardır ve ağa giderek her şeyini kaybedip 'Züğürt Ağa'ya dönüşecektir (Baran, 1997: 23).

İnsani değerlerin yitirilmesi ve maddi değerlerin her şeyin önüne geçmesi filmlerde sık sık dile getirilen noktalardır. Bu çerçevede, kentin değişen yapısıyla birlikte ortaya çıkan yeni değerler olumsuzlanırken, geçmişe yönelik saflık arayışı devam eder. Baş karakterler böyle bir dünyanın içinde saf ve temiz kalabilmenin mücadelesini verirler ancak böyle bir dünyada yaşayabilmeleri de sorunludur. Düzene ayak uyduramayanlar silinmeye mahkumdur; ayak uyduranlarsa böyle davranmak zorunda bırakılmışlardır. Toplumsal ve kültürel ilişkilerdeki dönüşüm kimi zaman bir organizatör, kimi zaman bir yönetmen, kimi zamansa eski bir eşkiya aracılığıyla yansıtılır; bu insanların ortak noktaları, içinde bulundukları dünyaya uyum sağlayamayan insanlar olmalarıdır. Filmlerde geçmişe göndermelerin sıklığı ve yaşanan dünyayla uyumsuzluk içinde bulunma durumu, çözümün geçmişte aranmasına ve böylece bir tür çözümsüzlüğe götürür. Bu yönüyle geçmiş bir “altın çağ” metaforu içinde sunulur.

Toplumsal değişim sürecinde bireye ve bilinç kavramına yapılan vurgu, Turgul’un birçok filminde karşımıza çıkar.* *Fahriye Abla*’da Fahriye’nin değişimi ancak bilinçlenmesiyle mümkün hale gelir. Ancak *Fahriye Abla*’yı diğer Turgul

* Bu vurgu, değişimin bilinç kavramıyla yakından ilişkili zihinsel bir süreç olduğu gerçeğinden hareket eder. Örneğin *Züğürt Ağa*’da değişim, ağanın feodal düzen içindeki konumunun sarsılmasına bağlı olarak yaşanan zorunlu bir süreçtir ve karakterin yaşanan süreci anlamakta zorluk çekmesi, bu sürece uyum sağlamasını da zorlaştırmaktadır. Tamer Baran’a göre “Ağa yaşamını sürdürme güdüsü bakımından güçlüdür ancak yeterince bilinçli değildir, başarabildiği tek şey ayakta kalmak olur.” (1997: 23).

filmlerinden ayıran nokta, buradaki değişimin olumlu bir süreç olarak görülmesi ve daha çok kadın-erkek ilişkileri temelinde ele alınmasıdır. Ayrıca emek kavramı da bu değişim sürecinde ön plana çıkmıştır. Diğer filmlerse ekonomik liberalizmin egemen olduğu bir dönemi kapsar ve toplumsal yapının başka alanlarında ortaya çıkan, daha çok kültürel temeller üzerinde yükselen değişime odaklanır.

Toplumsal değişimin kaynağı genellikle ekonomik koşullara bağlanmıştır. Göç bu süreçteki en önemli etkenlerden biri olarak karşımıza çıkar. Ancak toplumsal değişimin kültürel boyutu, Turgul filmlerinde daha belirgindir. Ekonomik değişim bir neden olarak tanımlanırsa, kültürel değişim bir sonuç olarak nitelendirilmelidir.

Muhsin Bey bu kültürel değişimi anlatan en önemli filmlerin başında gelir. Filmin ana karakteri Muhsin Bey, Züğürt Ağa'nın aksine toplumsal değişime ayak uydurabilecek bilince sahiptir ancak o bu değişime uymak yerine değişim karşısında direnmeyi seçmektedir. Anadolu'dan şöhret olmak üzere İstanbul'a gelen Ali Nazik'le, organizatör Muhsin Bey arasında kültürel temelde yükselen çatışmayı arabesk müzik çerçevesinde anlatan film, aynı zamanda iki farklı yaşam biçimi arasındaki çelişkiler üzerine odaklanır. Anadolu'dan kente yapılan göçler sonucunda karşı karşıya gelen bu yaşam biçimleri, yeni sentezlerin doğmasına yol açmış; göç eden kesimler ne kendi kültürel değerlerine sahip çıkabilmişler ne de kent kültürünü tam olarak benimseyebilmişlerdir. Kente uyum sağlama çabasının bir ürünü olarak nitelendirilen arabesk müzik, böylece kent kültüründe de önemli dönüşümlere yol açmıştır.

Muhsin Bey, göçle birlikte ortaya çıkan ve arabeskle simgelenen bu yeni kültürel biçim karşısında, kendi kültürüne ve geçmişine sahip çıkmaya çalışan bir insan olarak tanımlanır. Bu durum, söz ve davranışlarından evine ve giyim biçimine kadar yansır. Değişen zamanın getirdiklerinden memnun değildir ve sık sık geçmişten söz eder. Eski bir ses sanatçısı olan Afitap Hanım, hem geçmiş i simgeleyen hem de bu yöndeki özlemin dile getirildiği insanlardan biridir. Muhsin Bey'in, "Nerede o eski şarkılar, şarkıcılar... Siz sahnede yken çıt çıkmazdı. Mikrofonu ne güzel tutardınız. Hakkı Derman, Selahattin Pınar..." sözleri bu özlemi yansıtmaktadır. Ali Nazik ise yeni ortaya çıkan bu kent kültürünün en önemli temsilcisidir. Muhsin Bey onun kendi türkülerini okumasını isterken, o arabesk okuyarak kısa yoldan şö hret olmanın peşindedir. Muhsin Bey'le aralarında, davranış biçimlerinden kurdukları hayallere kadar fark vardır. Muhsin Bey çok parası olursa Üsküdar'da kız kulesini gören bir ev almaktan, eskisi gibi tespih yapmaktan, arkadaşlarıyla toplanıp fasıl geçmekten, Afitap Hanım'ı düşkünler evinden çıkarmaktan bahsederken; Ali Nazik bir kebabçı dükkanı kapatmaktan, ipek gömlek, beyaz elbise, altın kolye almaktan, bir sürü kadınla beraber olmaktan söz eder. Güçhan'a göre Muhsin Bey'in geçmiş e yönelik özlemi bireysel değil, kültürel bir nostaljidir (1989: 102). Bu bağlamda Muhsin Bey ve Ali Nazik arasındaki kültürel çatışma, aslında toplumdaki daha genel bir çatışmanın örneğidir.

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, diğer Turgul filmlerinden farklı olarak değişime ayak uydurmak isteyen ama bunu başaramayan ana karakteriyle öne çıkar. Filmin konusu, aşk filmleri çekerek şö hret kazanmış ancak değişen sinema sektörüne uyum sağlaması gerektiğini düşünerek toplumcu filmler çekmeye karar veren

yönetmen Haşmet Asilkan üzerine kuruludur. Film, Haşmet Asilkan'ın ayna karşısındaki değişimiyle başlar. Karakterdeki değişimin dış görünümle ilişkilendirildiği, pipo, fular ve gözlüğün karakterin yeni görünümünün parçaları olduğu görülür. Bu aslında yeni bir kimlik edinme arzusunun dışa vurumudur ancak opera dinlerken gözleri kapanan, resim sergilerinde anlamayan gözlerle etrafına bakan Haşmet Asilkan için değişim, görüntüden ibaret kalmaya mahkumdur.

Bu filmde de eski ve yeni arasında kurulan karşıtlık, değişen dünyaya uyum sağlamaya çalışan Haşmet ve onun oyuncu arkadaşı Nihat tarafından simgelenmektedir. Nihat geçmişte yaşamayı sevdiğini söylerken, Haşmet değişime ayak uydurmak gerektiğini her fırsatta vurgular. Ancak bütün çabalarına karşın o yine de “dışarıda kalmıştır.”

Filmde geçmişe yönelik saflık arayışı, Yeşilçam filmleri üzerinden de dile getirilir. Haşmet Asilkan eski filmlerini beğenmezken, Nihat bu filmlerin taşıdığı saflığı ve iyi niyeti vurgular. Değişen zamanla birlikte sinema sektörünün içinde bulunduğu koşullar da değişmiş ve sinema filmleri de saflığını yitirmiştir. Yeşilçam, *Muhsin Bey* filminde de benzer bir biçimde değişimin sembolü olarak kullanılmıştır. Muhsin Bey'in apartman komşusu olan ve figüranlık yapan Sönmez, “Türk Rambosu”nu çekeceklerini söylediğinde Muhsin Bey'in tepkisi “Bizim konulara kıran mı girdi?” şeklinde olacaktır.

Gölge Oyunu ise değişimin bir başka boyutunu gözler önüne getirmektedir. Bu filmde karakterler yitip gitmekte olan değerlerin peşinde koşmaz, bizzat kendileri

günümüzde yeri kalmayan bir değerler bütünüdür parçalarıdır (Türsak, 1994: 90). Abidin Mahmut'a, "Bizim türümüzde komik kalmadı artık. Altın değerindeyiz" derken iyimser bir bakış açısı sunar, ancak yaşam koşulları asıl gerçekleri gözler önüne sermektedir. Tamer Baran'a göre *Gölge Oyunu*'nun pavyon komedyenleri, Yavuz Turgul karakterleri içinde en edilgin olanlarıdır ve eskisi gibi yaşayamayacaklarının bilincine tam olarak erişememişlerdir (1997:23).

Eşkîya'da geçen zamanla birlikte ortaya çıkan toplumsal ve kültürel değişimler, eski bir eşkıya olan ve sevdiği kadın Keje'yi aramak üzere İstanbul'a gelen Baran çerçevesinde anlatılmaya çalışılmıştır. Baran'ın değişen dünyaya uyum sağlamakta güçlük çekmesi, sık sık kaybolmasıyla görselleştirilmiştir. Keje'yi bulmak için insanların yüzüne tek tek bakmayı bile göze alan Baran, İstanbul'un büyüklüğü karşısında şaşkınlığa düşer.

Baran'ın eşkıya olması, tematik açıdan bilinçli bir seçim olarak görünmektedir. Bu durum filmde bir mafya adamını canlandıran Demircan karakterinin söylediği "eşkîya artık şehirde" sözünü de vurgular. Eşkîyalık artık biçim değiştirmiş ve yeni düzen kendi eşkıyalarını ortaya çıkarmıştır. Haksızlığa uğradığına inandığı için toplumsal koşullara kendi yöntemiyle başkaldıran eşkıyalar, yerlerini ekonomik çıkarlar temelinde örgütlenen şehir eşkıyalarına bırakmışlardır.

Eşkîya toplumsal değişim ve yozlaşma karşısındaki etkin tavrıyla diğer Turgul filmlerinden bir ölçüde ayrılmaktadır. "Bir Yavuz Turgul karakteri olarak Baran, Muhsin kadar insancıl ve ahlaklı ama -devlete başkaldırabildiği için- ondan

daha güçlüdür. Etik anlayışı edilgen kalmasına izin vermediği için, kendi değerlerini korumakla yetinmez, yozlaşmış olanla mücadele de eder” (Baran, 1997:23). Eşkriya toplumsal değerlerin çözülmeye uğradığı bir ortamda, bir kurtarıcıya/kahramana duyulan gereksinimi simgelemektedir. Zor durumda kalmadıkça şiddete başvurmayan Baran bu yönüyle Hobsbawm’ın “soylu eşkıya” tanımına denk düşmektedir. Buna göre, soylu eşkıya “Ancak kendini savunmak ya da haklı olmak koşuluyla öç almak için adam öldürür” (Hobsbawm’dan akt. Moran, 2003: 104). Dış dünyayla baş etmenin başka yolunu bulamayan Baran, Cumali’yi kurtarabilmek adına şiddete başvuracaktır. Eşkriyanın ölümü ise değişimin kaçınılmazlığını gözler önüne serer ve Turgul’un toplumsal değişim karşısındaki olumsuz tavrını ve karamsar tutumunu sürdürdüğünü gösterir.

Eşkriya’da toplumsal değişimin en önemli göstergelerinden biri de insan ilişkilerindeki değişimdir. Bu değişim karakterler arası aşk ve dostluk ilişkileri çerçevesinde gözlenir. Baran ve Keje birbirlerine olan aşkları için yıllarca birbirlerini beklerken, herkesin herkesi arkadan vurduğu bir dünyada, insan hayatı karşısında aşklarını feda etmeyi göze alırlar. Baran dostluk uğruna yaşamını tehlikeye atmadan da kaçınmayacaktır. İnsan ilişkilerindeki dönüşümün dile getirildiği bir başka filmse *Muhsin Bey*’dir. Her şeyin para üzerine kurulduğu vurgusu, Muhsin Bey’in kaset işi için borç para istediği arkadaşı aracılığıyla yapılmıştır. Muhsin Bey kendisine borç vermekten kaçınan arkadaşına geçmiş günlerden, kan kardeşlikten söz etmektedir. Sonuçta hem Muhsin Bey’in hem de Baran’ın yaşadıkları döneme uygun davranmadıkları görülür.

Turgul filmlerinde değişimin en önemli yansımalarından biri de eski İstanbul'a yönelik özlemin sık sık dile getirilmesi biçiminde karşımıza çıkar. Muhsin Bey'in deyimiyle güzelim İstanbul kebabçı haline gelmiştir. Bu özlemin bir sonucu olarak, eski İstanbul sakinleri Turgul filmlerinde sık sık boy gösterir. İstanbul, kimliğini biraz da bu insanlara borçludur. Muhsin Bey'in ev sahibi madam, Baran'ın kaldığı oteldeki Andrey Mişkin İstanbul'un etnik ve kültürel çeşitliliğini simgeleyen karakterlerdir ancak onlar da İstanbul'un diğer kültürel zenginlikleri gibi yok olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Turgul'un ortadan kaybolan tarihi ve kültürel değerler karşısındaki konumu, eski İstanbul'a bir ağıt olarak düşünülebilir. Bunun dışında *Muhsin Bey*'de düşkünler evinde kalan ve eski bir Türk sanat müziği şarkıcısı olan Afıtap Hanım'ın ve kahvedeki ney sanatçısının, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde eski figüranlardan birinin, *Eşkya*'da diplomat babasına inat oyuncu olan Artist Kemal'in ölümü, eski değerlerin birer birer yok olduğunu göstermektedir.

2. Doğu-Batı İkiliği

Türk Sinemasının tarihsel sürecine baktığımızda, sinemayı belli temellere dayandırma çabalarının zaman zaman gündeme geldiğini görürüz. Batılı örnekleri izleyen çalışmaların yanı sıra, Doğu'nun geleneksel değerlerine ve kültürel kimliğine atıfta bulunan sinemacılar da olmuştur. Ulusal sinemacılar olarak adlandırılan bu grup, seyirciye ulaşmanın ancak halkın özelliklerini yansıtan bir sinemayla mümkün olabileceğini vurgulamıştır. Ulusal sinemacılar Türk toplumunu Batı toplumlarından ayıran özellikleri vurgularken, sinemanın temellerini de Türk tarihinde ve Türk

kültüründe arama eğiliminde olmuşlar ve bu çerçevede popüler sinema/sanat sineması, halk sineması/aydın sineması, yerli/batılı gibi ayrışmalar ortaya çıkmıştır. Böylece ulusal sinema tartışması, Doğu-Batı ikiliği çerçevesinde kültürel ve politik alanda ideolojik bir mücadeleyi gündeme getirmiştir. Ancak Türk sineması özellikle de melodram sineması geleneği Batı'yı model alan bir gelişim çizgisi izlemiş ve bu melodramlarda Doğu ve Batı'nın karşılaşması genellikle Batılı olmayan Doğulu/taşralının değişime uğrayarak "normalleştirilmesiyle" sonuçlanmıştır.

Türk sinemasında Doğu'ya ve Batı'ya atfedilen kültürel değerlerin zaman zaman kaynaşması, zaman zaman çatışması söz konusudur; ancak Doğu ve Batı arasındaki karşılaşma, özellikle modernleşme pratikleri çerçevesinde sık sık karşımıza çıkar. Bu durum zaman zaman Turgul filmlerinde de başat temalardan birini oluşturmuş ve İstanbul bu sürecin yansıtıldığı bir mekan ve Türkiye'nin yaşadığı modernleşme deneyiminin en önemli göstergelerinden biri olarak anlatının kurulmasında önem kazanmıştır. Örneğin *Muhsin Bey*'de eski bir İstanbul beyefendisinin Urfalı genç bir türkücüyle karşılaşması söz konusudur. *Eşkîya* ise filmin ana karakterlerinden biri olan Baran'ın Urfa'dan İstanbul'a gelişi üzerine kurulmuştur. Muhsin Bey'in, Ali Nazik'in, Baran'ın ya da Cumali'nin kentle olan ilişkileri birbirinden oldukça farklıdır ve bu filmlerde kentsel alanın kullanımı, Nilüfer Göle'nin deyiimiyle "gelenek ve modernlik arasındaki kopukluğun altını çizmektedir" (Göle, 1998: 61).

Gelenek ve modernlik arasındaki bu kopukluk, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde Haşmet Asilkan'ın değişim çabası çerçevesinde gözlenir. Aslında

Kerime Nadir romanları okuyan, Muhsin Bey ya da Abidin gibi rakı içen Haşmet Asilkan, viski içerek, anlamadığı halde resim sergilerine ve operalara giderek Batılı bir entelektüel olmaya çalışırken komik duruma düşer. Burada asıl eleştirilen şey, yerel değerlerin dışlanmasıyla ortaya çıkan durumun özentiden öteye gitmemesi ve içi boş bir görüntüden ibaret kalmasıdır.

Turgul sinemasında toplumsal değişim temasıyla da ilişki içinde düşünülmesi gereken Doğu-Batı ikiliği, genellikle yönetmenin saflık arayışıyla paralel bir süreç olarak ortaya çıkar. Anadolu insanı saf, dürüst, kandırılmaya müsaittir. Bu durum özellikle Turgul'un senaryosunu yazdığı *Züğürt Ağa*, *Banker Bilo* ve yönetmenliğini üstlendiği *Eşkya*'da belirgindir. Ancak değişen zamanla birlikte Anadolu insanı da ortama ayak uydurmaya çalışacak ve saflığını kaybedecektir. *Muhsin Bey* filminin baş karakterlerinden biri olan Ali Nazik bu dönüşümün en iyi göstergelerinden biridir. *Eşkya*'daki Baran ise kente hiçbir zaman tam anlamıyla ayak uyduramaz; sonunda yok olmaya mahkumdur.

Hem içerik yönünden hem de biçimsel olarak yerel unsurlardan ve Doğu'nun anlatı geleneğinden beslenen Turgul, Doğu kültürünü insan karakteri, düşünme biçimi, masalları ve felsefesiyle, içinde bulunduğu coğrafyayı oluşturan temel düşünce olarak tanımlamaktadır (Akdemir, 2002: 14). Örneğin geleneksel Türk seyirlik oyunlarından biri olan Karagöz'e yapılan göndermeler, *Gölge Oyunu*'nun kurucu unsurlarından biridir. *Gölge Oyunu*, içeriğe dayalı özelliklerinin yanı sıra biçimsel olarak da Karagöz oyunuyla bazı benzerlikler taşımaktadır. Bu biçimsel özellikler üzerinde duran Mustafa Kutlu, Karagöz oyununda perdeye önce ağaç, ev,

çiçek gibi süs eşyasını ya da mekanı temsil eden bir “göstermelik” konduğunu belirtir ve filmdeki bar dekorunun, yaşlı ev sahibinin ve hatta İstanbul şehrinin birer göstermelik olarak kullanıldığını söyler. Barın saz heyeti de kıpırdamadan duruşları ve içlerinden birinin konuşmasıyla bu göstermeliğe eklenebilir. Saz heyetinin film boyunca duruşunu değiştirmeden aralarda öyküyü anlatmaları ise halk hikayelerinin kurgusuna benzemektedir. Ayrıca birkaç sahnede yakın plan görüntülenen kahramanlar, yüzlerini birbirine döndürerek tipik Karagöz çerçevesi çizer ve hem filmde, hem de pavyonda seyirciyi Karagöz-Hacivat gibi eğlendirmeye çalışırlar (Kutlu, 1993: 21).

Turgul *Gölge Oyunu*’nu varlığın sorgulanışı anlamında da bir Doğu masalı olarak nitelendirir (Türsak, 1998:87). Doğu’nun anlatı geleneğinden izler taşıyan bir diğer film, içinde barındırdığı aşk öyküsü ve masalsı yapısıyla *Eşkiya*’dır. Erkek karakterlerin ön planda olmaları ve kadın karakterlerin aşk ilişkileri çerçevesinde gündeme gelmeleri, bu gelenekle bağdaşmaktadır. 35 yıl birbirlerini bekleyen sevgililer, Baran’ın taşıdığı muska ve “öldükten sonra yıldıza dönüşen eşkiya” söylemi, masalsı yapıyı güçlendiren öğelerdir. Bu filmdeki Doğu düşüncesinin özellikle Cumali’nin ölüm sahnesinde yattığını vurgulayan Turgul, Baran’ın Cumali’ye söylediği “Sen korkma, sonunda toprağa gideceksin” sözlerinin, Doğu felsefesinin ölüme bakış açısına dayandığını belirtir (Türsak, 1998: 87).

Tamer Baran’a göre “Ele aldığı tema ve karakterlerle Doğulu, sinematografisiyle evrensel olan *Eşkiya*, tarihe yerli film tanımını yıllar sonra yeniden kuran film olarak da geçecek”tir (1997: 25). Bu yerlilik filmin geleneksel

halk hikayelerinde ve efsanelerde sık sık karşımıza çıkan eşkıyalık geleneğinden beslenmesiyle de ilişkilidir. Eşkîya öykülerinin yapısı birçok hikayede birbirine benzerdir “çünkü ezilen halkın zulüm karşısında susup boyun eğmek yerine, başkaldırarak zalimlerden öç alan, başkaldıran bir kahramana gereksinimi vardır” (Moran, 2003: 105) ve bir kahraman sineması örneği olarak nitelendirilebilecek *Eşkîya*, bu yönüyle simgesel bir anlam taşımaktadır.

Turgul filmlerindeki yerelliğin en önemli dayanaklarından biri de kullanılan film müzikleridir. Film müziklerinin genellikle yerel unsurlar barındırdığı ve sık sık halk türkülerinden yararlandığı görülür. *Muhsin Bey*’de alaturka müzik aracılığıyla yapılan göndermeler, filmin yerelliğini güçlendiren öğelerden biri olmuştur. Bu filmde alaturka müzik ve arabesk müzik arasında kurulan karşıtlık, aslında yerel ve saf olandan yana tavrı ortaya koymaktadır. Muhsin Bey Ali Nazik’in arabesk okumak istemesine karşı çıkarken, onu kendi türkülerini söylemeye teşvik eder. Turgul filmlerinde karşı çıkan şey aslında Doğu’ya ya da Batı’ya özgü değerler sistemi değil, bu değerler sisteminin çökmesiyle ortaya çıkan yozlaşmadır. Geleneksel değerlerle modern değerler aslında hep yan yana varolmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde Turgul’un Doğu-Batı ikiliğine yaklaşımı da Göle’nin belirttiği çerçevede anlaşılabilecektir. Buna göre modernite “arzulanan bir tüketim metası, öykünülen bir yaşam biçimi, ulaşılmak istenen bir ideal” olarak görülmez. Böylece modernliğin “yerel boyutta, batı-dışı toplumlar tarafından kendilerine özgü bir biçimde yeniden üretildiği ve farklı şekiller alabileceği” (Göle, 1998: 55-56) düşüncesi, modernizmin içinde barındırdığı çelişkiler etrafında ortaya konmaya çalışılır. Bu noktada Turgul’un Doğu’ya dönük bir sinemacı olduğu söylenebilir.

ancak Doğu ve Batı Turgul filmlerinde hem biçimsel, hem de içeriksel olarak her zaman bir aradadır.

3. Erkek Dostluğu

1980'li ve 90'lı yıllar kadın filmlerinde artış olduğu kadar, erkek kahramanlara dayalı filmlerin de gündemdeki yerini koruduğu yıllardır. Liberal ekonominin güç koşulları altında ezilen orta direk terimi, kavramsal olarak aslında tamamen erkekler için kullanılmaktadır. İşsizliğin yaygınlaşması ve enflasyon değerlerinin giderek artması, 60'lara özgü iyimserlik havasının özellikle 70 ortalarından başlayarak ortadan kalkmasına neden olmuştur. Dayanışmayla her şeyin çözüme kavuşabileceğine yönelik inanç, politik ve ekonomik bileşenlerin de etkisiyle giderek yerini umutsuzluğa bırakmış; farklı türlerdeki pek çok film, bu olumsuz koşullardan etkilenmiştir. Bu çerçevede erkek dostluğu filmleri de erkekler arası çatışma ve dayanışma biçimlerini ele alarak, yeni oluşan toplumsal yapı içindeki iktidar ilişkilerini yansıtmak bakımından önemli bir işlev üstlenmektedirler.

İncelenen filmlerde erkek karakterlerin değişen toplum yapısı karşısında çeşitli dayanışma ve çatışma ilişkileri içinde betimlendikleri görülür. Bu dayanışma ve çatışmaların bir kısmı filmlerin iki erkek karakteri arasında kurulmuştur. *Muhsin Bey*'de Muhsin Bey ve Ali Nazik, *Gölge Oyunu*'nda Abidin ve Mahmut, *Eşkîya*'da Baran ve Cumali birbirine karşıt özellikleriyle çatışmaların aktörlerini oluştururlar. Bu karşıt karakterler yaş ve fiziksel görünüm gibi özellikleriyle olduğu kadar, kişilik yapılarıyla da birbirlerinden ayrılırlar. Karakterler başta karşıt olarak kurulsalar da

film geliştikçe belli bir dostluk ya da işbirliği bu karakterleri bir araya getirecektir. Örneğin Muhsin Bey ve Ali Nazik arasındaki yakınlaşma, Ali Nazik'in Muhsin Bey'i yıllardır çektiği diş ağrısından kurtarmasıyla gerçekleşecektir. İki karakterin ilişkileri bundan sonra Ali Nazik'e kaset yapılması sürecinde gelişir. Baran ve Cumali arasındaki ilişki, Baran'ın Cumali'yi polisten kurtarmasıyla başlar ve zamanla dostluğa ve hatta baba-oğul ilişkisine dőnüşür. Abidin ve Mahmut arasındaki ilişki ise iş ortaklığına dayanmakta ancak sıkı bir bağlılığı da içinde barındırmaktadır.

Erkek dostluğuna ilişkin filmlerinin en belirgin özelliklerinden biri, kadın karakterlerin iki erkek karakteri birbirine bağlamada önemli roller üstlenmeleridir (Ryan ve Kellner, 1997: 237). Bu kadın karakterler zaman zaman iki erkek arasında bir rekabet unsuru olarak tanımlanırken, zaman zaman da dolaylı olarak onları bir arada tutan bir güç durumundadırlar. Örneğin Cumali, Baran'ın Keje'yi aramasına yardım ederken, Cumali'nin Emel'le sevgilisini öldürmesi üzerine Baran Cumali'nin saklanmasına yardım edecektir. Abidin ve Mahmut, Kumru'nun annesini ararken aslında kendi iç dünyalarına doğru bir yolculuk yaparlar. Mahmut kadınlarla iletişim kurmayı, Abidin ise gerçek dostluğu öğrenir. Kadın karakterler zaman zaman erkek karakterler arasında bir rekabet unsuru olarak betimlenir. Örneğin *Muhsin Bey*'de Sevda Muhsin Bey'in hapse girmesi üzerine Ali Nazik'le birlikte olmayı seçmiştir. Ayrıca şakir ve Muhsin Bey arasındaki düşmanlık bir kadın meselesine dayanmaktadır. Kumru, Abidin ve Mahmut arasında bir bağlantı noktası olduğu kadar bir engeldir de. Küçükken annesi tarafından terk edilen Abidin, Mahmut tarafından da terk edileceğini düşündüğü için Kumru'yu bir rakip olarak görür.

Ryan ve Kellner'e göre erkek dostluğuna dayalı filmlerin bazılarında kadın karakterler hepten kayıptır, varolduklarında da ikincil rollerde oldukları görülür (1997: 236-237). Çoğu zaman stereotipleştirilmiş olan bu karakterler genellikle erkeğin gölgesinde yaşayan, uysal ve kırılgan bir yapıya sahiptir. *Gölge Oyunu*'nda Kumru, *Eşkya*'da Keje suskunluklarıyla dikkat çekerken, *Muhsin Bey*'de Sevda Muhsin Bey'in hapse girmesiyle tek başına varolamaz ve Ali Nazik'in kanatları altına girer.

Erkek dostluğu filmlerindeki en önemli temalardan biri, erkeklerin iktidarlarını kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalmalarıdır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, aile kurumundaki çözümlerle birlikte, ataerkil yapının sarsılmasıdır. Turgul filmlerinde de geleneksel aile kurumuna rastlanmaz; karakterler büyük ölçüde yalnızdır.* Aşk, filmlerin önemli ortak noktalarından biridir ancak erkek karakterlerin aşk ilişkilerinde de başarısız oldukları görülür. Muhsin Sevda Hanım'a açılmaz, Mahmut kadınlara yaklaşımdan çekinir, Haşmet Asilkan başarısız evliliklerinden sonra Jeyan tarafından da terk edilir. Romantik aşkın aranişı söz konusudur, ancak filmler genellikle mutsuz biter. Bu çerçevede erkekler arasındaki dostluk ilişkisi, toplumsal değişime paralel olarak iktidarlarının sarsıldığını gören erkekler arası bir destek ve iş birliği arayışı olarak değerlendirilebilir. Bu gelişme, 80 sonrası ortaya çıkan liberal söylemlerin, geleneksel ilişkilerde yarattığı çözümlerle birlikte düşünölmelidir.

* Ertem Eğilmez filmlerindeki büyük aile geleneğinin yerini Turgul filmlerinde yalnız bireylerin almış olması, toplumsal değişimin ortaya konması bakımından oldukça çarpıcıdır. 70'li yıllardaki bu aile güldürölerinde, aile reisinin yeri ve aile bireylerinin görev ve sorumlulukları kesin sınırlarla çizilmiştir. 80'li yıllarda ise aile reisinin konumu sarsılmıştır; bu durumun yansımalarını 80 sonrası birçok filmde olduğu gibi Turgul filmlerinde de görmek mümkündür.

C. ANLATI YAPISI

Klasik anlatı, neden sonuç ilişkisine dayalı olay örgüsüne yaslanır. Bu ilişki biçimi olayların, durumların kavranmasını ve sınıflandırılmasını kolaylaştırması bakımından popüler anlatıların temelini oluşturur. Nedensellik, öykünün içsel mantığı ve bütünlüğü açısından önem taşır. Ana konu çerçevesinde gelişen ve neden sonuç mantığı içinde işleyen bu doğrusal süreç, yan konularla da desteklenir. İzleyiciler, türsel uyaşımara ve prototiplere dayalı olarak tahminlerde ve çıkarımlarda bulunabilirler.

Anlatı genellikle “neden sonuç ilişkilerine dayalı olarak ve belli bir zaman dilimi içinde gerçekleşen olaylar dizisi” olarak tanımlanır. Bu tanıma göre anlatı bir durumla başlar, neden sonuç ilişkilerine göre bir dizi değışiklik oluşur ve anlatının sonunda yeni bir durum ortaya çıkar (Bordwell ve Thompson, 1980: 50). Olaylar belli bir kronolojik sıra izleyecektir ancak zaman zaman kronolojik sıranın, dramatik amaçlar doğrultusunda bozulduğu görülür. Bu durumda, öykünün nasıl anlatıldığı sorusu gündeme gelmektedir. Gunning, öykü ve öyküyü anlatma biçimi arasında bir ayrıştırma yaparak, öykü anlatmayı anlatı söylemi (narrative discourse) olarak nitelendirir (1999: 462). Bu ayrıma göre “kronolojik sırada sunulan olaylar dizisi”, olay örgüsünü oluştururken, söylem “bu olayların sunuluş biçimleri” olarak tanımlanır (Bordwell ve Thompson, 1980: 52). Bu durumda söylem olay örgüsünü, zaman ve mekan kullanımını, eksilteleri içinde barındırdığı gibi, sinematografik tekniklerin kullanımını da içeren bir kategori olarak ortaya çıkar (Abisel, 1994: 189).

Anlatının bir bütün olarak incelenmesi, öykü ve söylemi oluşturan bileşenlerin incelenmesiyle mümkün olacaktır. Turgul filmlerinin anlatı yapısı karakterlerin, mekan ve zaman boyutunun yanı sıra, filmlerin sinematografik özelliklerini de kapsayan bir çerçeve içinde değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Turgul filmlerinin anlatı yapısına bakıldığında, olay örgüsünün temel olarak neden sonuç mantığı içinde işlediği görülür. Buna göre başlangıçtaki denge durumu dışarıdan gelen bir etkiyle bozulur. Örneğin *Muhsin Bey* filminde Muhsin Bey'in sıradan yaşamı, Ali Nazik adında bir gencin türkücü olmak üzere Urfa'dan İstanbul'a gelmesiyle değişecektir. *Gölge Oyunu*'nda, Abidin ve Mahmut'un Kumru'yla karşılaşp onu yanlarına almaları, *Eşkiya*'da Baran'ın Keje'yi aramak üzere İstanbul'a gitmesi çatışmaların başlangıcını oluşturur. Olay akışını sağlayan şey, karakterlerin ulaşmak istedikleri bir amaç doğrultusunda hareket etmeleridir. Muhsin Bey'in amacı Ali Nazik'e kaset yapmak, Haşmet Asilkan'ın amacı toplumcu bir film çekmek, Abidin ve Mahmut'un amacı Kumru'nun annesini bulmak, Baran'ın amacı Keje'ye yeniden kavuşmaktır.

Genellikle neden sonuç ilişkisinin yaratıcısı karakterlerdir. Karakterler öyküyü ilerletmenin yanı sıra, kişilik özellikleriyle ve dünya görüşleriyle ön plana çıkarlar. Böylece klasik iyi kötü ikiliğinden kurtulmuş olan, belli çelişkiler taşıyan daha gerçekçi karakterler gündeme gelir. Bu doğrultuda filmin gerilimi de, karakterin finalde istediği sonuca ulaşp ulaşamayacağı noktasında şekillenir.

İncelenen filmler, genellikle belli uylasmlara bağlı olarak gerçekliği yeniden kurar. *Gölge Oyunu* ise, geleneksel neden sonuç ilişkilerinin zayıflatıldığı, olay örgüsü ve çözümlerde boşluklar yaratılan yapısıyla bazı farklılıklar içerir. Kuşun diriltilmesi, Büyük Hanım'ın ölümü, Kumru'nun annesinin ortadan kaybolması ve Kumru'nun görüntüsünün fotoğraftan silinmesi gerçekçiliğin bozulduğu yerlerdir. Turgul'un diğer filmlerinde zaman ve mekan ilişkisi çerçevesinde yaşanan gerçekliğin önemli bir kanıtı olan fotoğraf, *Gölge Oyunu*'nda gerçekliği sorgulayan bir nesne haline gelmiştir.

Turgul sinemasının belirgin özelliklerinden biri de, yan konuların ve yardımcı kişilerin öykünün gelişimi açısından önemli olmasıdır. Bu tür yan konular bazen filmi izlerken seyircinin soluk almasına, bazen seyircinin dikkatini ve merakını bilerek dağıtmaya, başka yere çekmeye ya da değiştirmeye, bazen de anlatının temel konusu olan temel düşünceyi, ana konunun gerçekleştirmeyeceği biçimde vurgulamaya yarar (Chion, 1992: 97). *Muhsin Bey*'de Muhsin Bey ve Şakir arasındaki ya da *Eşkıya*'da Cumali ve Demircan arasındaki olaylar, birer yan konu olarak nitelendirilebilir. Bunlar hem izleyicinin dikkatini farklı bir noktaya çekmekte, hem de filmlerin ana temalarını güçlendirmektedirler.

1. Karakterler

Karakter, anlatının en önemli parçalarından biridir. Film ister öyküye dayalı, ister kişiye dayalı olsun, olay örgüsünün akışı karakter aracılığıyla sağlanır ve karakterler filmin kurmaca dünyasının oluşturulmasına hizmet ederler.

Karakterin hangi düzeyde işlendiği, genellikle Türk sinemasının en önemli sorunlarından biri olarak değerlendirilir. Evren, Türk sinemasında çok boyutlu karakterler yerine şablonsu tiplerin tercih edildiğini ve boyutlar arası geçişlerin yok denecek kadar az olduğunu belirtir. Bu tek boyutluluk feodal kültürün insan tanımlamasına denk düşmekte ve geleneksel anlatının sinemaya yansımaları olarak değerlendirilmektedir. Türk sineması da üç kuşağı birden sinemada buluşturmanın yolunu, kahramanları dar bir ikonografiye sığdırmakta bulmuştur. Böylece filmin algılanması kolaylaşmış ve ticari başarısı garanti altına alınmıştır (Evren, 2002: 68). Abisel'e göre de popüler Türk filmlerinde karakterler toplumsal ve tarihsel bağlarından yoksundur. Karakterlerin geçmişlerine ve kimliklerinin oluşumuna dair bilgi verilmez; hepsi iyi-kötü, zengin-yoksul gibi zıtlıklar ve kalıplar içinde varolurlar (Abisel, 1994: 194).

Yavuz Turgul filmlerinin önemli özelliklerinden biri, anlatının karaktere dayalı olarak kurulmasıdır. Bu nedenle, Türk sinemasındaki genel eğilimin aksine karakterler tek boyutluluktan kurtulmuş, dönemin tarihsel ve toplumsal bağlamıyla ilişki içinde sunulmuştur. Turgul'a göre, karakterin senaryonun ardındaki dünyada da yaşaması gerekir. Bu nedenle sadece diyaloglar yeterli değildir. Bir karakteri oluştururken davranışlarının nedenlerini, hangi davranışın hangi ruh halini yansıttığını ortaya çıkarmak gerekir (Gürmen, 2001: 95). Bu çerçevede karakterler konuşma biçimlerinden kostümlerine ve davranış biçimlerine kadar tutarlı bir bütün olarak sunulur. Örneğin fötr şapkası, krem rengi pardösüsü ve akşamları giydiği çizgili pijamalarıyla betimlenen Muhsin Bey, giyim tarzıyla da değişime

direnmektedir adeta. Haşmet Asilkan ise yeni bıraktığı sakalları, gözlükleri ve piposuyla önce görüntüsünü değiştirmekle işe başlamıştır. Baran'ın kıyafetleri onun diğerlerinden farklı oluşunu vurgularken, zaman ve mekanla uyumsuzluğuna da gönderme yapar.

Karakterlerin en önemli özelliklerinden biri, genellikle belli bir ahlak anlayışının temsilcileri olmalarıdır. Bu nedenle çoğu zaman çağdışı kalmakla eleştirilirler. Örneğin Muhsin Bey kaset yapabilmek için insanları dolandırmayı göze alır ancak sonunda birisinin bu cezayı çekmesi gerektiğini düşünerek teslim olur. Baran, bir insan hayatına karşılık aşkıdan fedakarlık eder. Bu çerçevede toplumsal ve kültürel değerler sistemine yönelik eleştiriler, belli bir ahlak anlayışını içinde barındırır. Bu eleştiriler genellikle birbirine zıt karakterler aracılığıyla dile getirilirken, bu karakterler aynı zamanda filmin temel çatışmasının kurulmasını sağlarlar. Turgul'a göre öykünün gelişebilmesi için belli çatışmalar gerekir ve bu çatışmaların en büyüğü karakterler tarafından yaratılmalıdır. Karakterler Shakespeare ve Yunan tragedyalarındaki gibi birbirine zıtsa, olayları kendi istekleri doğrultusunda yönlendirmeye çalışır ve çatışmayı kurarlar (Yasalar, 1993: 48). Ancak bu karakterler çok keskin sınırlarla ayrılmazlar; belli zaaflara sahiptirler ve bazı geçişkenlikler, dönüşümler söz konusu olabilir. Örneğin Ali Nazik başlangıçta saf bir Anadolu insanıyken, zamanla düzene uyum sağlayacaktır.

Turgul filmlerinde karakterin taşıdığı öneme ilişkin göstergelerden biri de, film adlarının genellikle baş karakterin adını ya da lakabını taşımasıdır. *Fahriye Abla*, *Muhsin Bey*, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* ve *Eşkîya* bu kurala uyar.

Bunların yanı sıra, Turgul'un senaryolarını yazdığı *Sultan*, *Şekerpare*, *İffet*, *Banker Bilo*, *Züğürt Ağa* gibi filmlerde de bu özellik görülmektedir. Karakterlerin isimleri ve kişilikleri arasında da bir çeşit bağ kurulmuştur. Örneğin son umudunu Ali Nazik'in kasetine bağlayan ve bunun için her şeyi göze almaktan çekinmeyen Muhsin Kanadıkırık, yok olmaya yüz tutmuş bir kuşağın temsilcisidir. Film dünyasında saygınlık kazanmak ve öldükten sonra da hatırlanmak isteyen Haşmet Asilkan, bu adı sinema sektörüne girdikten sonra almıştır. Kumru, adı gibi sessizliği ve ürkekliğiyle ön plana çıkar.

Karakter başlığı altında değinilmesi gereken noktalardan biri de Yavuz Turgul'un senarist ve yönetmen olarak imza attığı filmlerin çoğunda öykünün erkek karakterler üzerine kurulmuş olmasıdır. Bu durumun istisnaları Turgul'un yönettiği ilk film olan *Fahriye Abla* ve senaryolarını yazdığı *İffet*, *Aile Kadını*, *Sultan* filmleridir. Diğer filmlerde kadın karakterlerin genellikle aşk ilişkisi içinde betimlendikleri ve ikincil roller üstlendikleri görülür. Erkek karakterler ise çatışmanın kurucusu ve öykünün yönlendiricisi durumundadır.

a. Kadın Karakterler

1980 sonrası Türk sinemasının en önemli özelliklerinden biri, kadın karakterlere dayandığı filmlerde artış görülmesidir. Kadın karakterler, yaşanan toplumsal değişimle birlikte daha etkin bir konuma yerleşmiş ve kadının bir birey olarak yaşadığı sorunlar, sinemada daha çok gündeme gelmeye başlamıştır. Turgul'un *İffet*, *Aile Kadını* gibi senaryoları ve *Fahriye Abla* filmi bu eğilimin

ürünleri arasında sayılabilir. Ancak *İffet* ve *Aile Kadını*'nın aksine, kadın karaktere biçtiği rol açısından *Fahriye Abla*, diğerlerinden farklı bir niteliğe sahiptir.

Fahriye Abla, mahallenin en güzel kızlarından biri olan Fahriye'nin birey olarak kendi kimliğini bulma çabasını konu alır. Fahriye'nin, bu süreçte yaşadıkları, başlangıçta Türk sinemasının bilinen uylaşımlarından çok da farklı değildir; aile ve çevre baskısı, dedikodu geleneği, namus kavramı kadın karakteri belli sınırlar içinde davranmaya itmektedir. Ancak film ikinci yarısından itibaren farklı bir yöne doğru ilerleyerek, Fahriye'nin kendi yaşamı üzerinde söz sahibi olma sürecine eğilir.

Filmde mahalle, aile ve ahlak değerlerinin taşıyıcısı olarak, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin sürdürülmesini sağlayan ve bireyler üzerinde baskı oluşturan bir mekan olarak betimlenmiştir. Kamusal ve özel alanın birbirinden keskin sınırlarla ayrıldığı bu mekanda, kadınlar dış dünyadan büyük ölçüde soyutlanmıştır. Erkeklerin kahveye gittiği, kadınların günlerde bir araya geldikleri görülür. Ayrıca kadınlar sık sık evin sınırları içinde görüntülenirler; bu sınırları kısmen aşabildikleri tek yer evin pencereleridir. Dedikodu, kadınların birbirleri üzerinde uyguladığı en önemli toplumsal baskı araçlarından biridir. Fahriye'nin özgürlüğünü kazanması, mahallesiyle olan bağlarını kopararak toplumsal çevresini değiştirmesiyle mümkün olacaktır.

Değişimin başarılı olabileceğine ve bireysel mücadeleye yönelik inanç ön plandadır. Bu mücadelenin kadın karakter tarafından kazanılması, kadına yönelik yeni bir bakış açısını gündeme getirmektedir. Hapse girip çıktıktan sonra kendi

ayakları üzerinde durmayı seçen Fahriye, Türk sinemasındaki yaygın yaklaşımın aksine pavyona düşmez ve fabrikada çalışarak bireysel kimliğini kazanmayı tercih eder. Ancak pavyonun kadınlar için hâlâ bir tehlike oluşturabileceği, Fahriye'nin arkadaşı Gülay aracılığıyla vurgulanır. Gülay'ı pavyonda gören Fahriye, bir anlamda kendi geleceğini görmüştür. Böyle bir gelecekte kurtulması, kendi çabalarıyla mümkün olacaktır.

Filmin ikinci yarısıyla birlikte, Fahriye'nin Mustafa karşısındaki konumu değişir. Karakterdeki değişim, Fahriye'nin davranışlarından giyim tarzına kadar bütün özelliklerine yansır. Başlangıçtaki güvensiz tavrının ve konuşma biçiminin yerini ne istediğini bilen, kararlı ve kendinden emin bir insan alır. Kadınların erkeklerden daha güçlü olabileceği vurgusuyla birlikte geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri kırılmaya başlar.

Filmin diğer önemli kadın karakterlerinden biri olan Sevgi, geleneksel söylemin aksine kadınlar arası dayanışma ilişkilerine dikkat çekmesi bakımından farklılık taşır. Böylece kadının birey olarak kimliğini kazanmasında, kadın kadına düşmanlık yerine dayanışma ilişkileri ön plana çıkar. Mehmet "Büyüyünce ben evlenirim seninle..." sözleriyle ataerkil toplumsallaşmayı gözler önüne serer. Evlilik kadınların önüne bir kurtuluş yolu olarak sunulmaktadır. Kadınların içinde bulundukları durum kendi korkularıyla ilişkilendirilir.

Turgul'un *Fahriye Abla* dışındaki diğer filmlerinin hepsi, erkek karakterler üzerine kurulmuştur. Erkek karakterler, toplumun değişiminden etkilenen ve bu

değişime uyum sağlama ya da karşı gelme noktasında duran etkin karakterlerken, kadınlar edilgin konumda ve daha çok ulaşılacak istenen arzu nesnesi durumundadırlar. Erkek karakterlerin aksine kadınların geçmişlerine ilişkin fazla bilgi verilmez; hatta kadın karakterler zaman zaman suskunluklarıyla bir gizem unsuru oluştururlar. Bu nedenle kendilerini ifade etme olanağından yoksundurlar.

Sinemada kadın karakterlerin sessizliğine ilişkin olarak yapılan çalışmalar, kadınların söylemsel alandan dışlanması üzerinde yoğunlaşır. Bu durum daha çok kadın bedeninin seyirlik bir nesneye dönüşmesi çerçevesinde değerlendirilmiş ve bu iki sürecin bir arada geliştiği savunulmuştur. “Silverman’a göre kadın bedeninin beyaz perdede cinsellikle yüklü edilgen bir nesneye dönüşmesinin ön koşulu, anlatı içinde kadın karakterin susturulması ve etkin biçimde söz söyleme olanağından mahrum bırakılmasıdır. Bu çerçevede erkek kahramanın anlatı içinde olaylara yön veren aktif bir özne, kadın bedenininse seyirlik bir nesne olarak işlev gördüğü klasik Hollywood sinemasında, izleyici erkek kahramanla özdeşleşmeye, olayları erkek bakış açısından görmeye ve erkek kahramanın sesini izleyerek yorumlanmaya zorlanmaktadır.” (Silverman, 1990: 309’dan akt. Suner, 1997 :129). Türk sinemasında da, sinemanın zaman zaman kadınların görüldüğü ama duyulmadığı bir alan haline geldiğini görmek mümkündür. Suner, Yılmaz Güney’in *Yol* filmindeki kadın karakterin sessizliğini bu duruma örnek olarak verir. Bu filmde erkek karakterlerin aksine kadınlar dış dünyadan ve birbirlerinden tümüyle soyutlanmış bir biçimde temsil edilirler. Erkekler arasındaki dayanışma ve kardeşlik söyleminin aksine, kadınlar arasında düşmanlık ilişkileri söz konusudur. *Yol*’da kadın figürünün sunuluşu, klasik Hollywood sinemasından farklı olarak seyirlik bir nesneden çok,

toplumsal bir gerçeğin taşıyıcısı olan etnografik bir nesne biçiminde yorumlanmalıdır; ancak her iki durumda da kadının söylemsel alandan dışlanması ve kadın figürünün tarih dışı, sabit ve durağan bir alana hapsedilmesi söz konusudur (Suner, 1997: 128-130).

Gölge Oyunu ve *Eşkaya*'daki baş kadın karakterler de konuşmazlar ve bu nedenle olay örgüsünün akışında ikinci derecede rol oynarlar. *Gölge Oyunu*'nda Kumru suskunluğuyla bir tür kırılmalı ve gizem duygusu yaratırken, sessizliğiyle yarattığı bu gizemi doğüstü yetenekleriyle de güçlendirir: Yıllardır uyuyamayan Büyük Hanım'ın sonsuza kadar uyumasına yardımcı olur; bir kuşu diriltir. Karakterin geçmişine ait tek şey bir fotoğraftır. Fotoğraftaki kişinin kimliği bir süre sonra çözüme kavuşacak, ancak fotoğrafın Kumru'nun annesine ait olması, onunla ilgili gizemi çözmez. Kumru hakkındaki gizem, film boyunca artarak devam eder; filmin sonunda doruğa ulaşır ve böylece filmin temel çatışmalarından biri çözüme kavuşmadan noktalanır.

Eşkaya'daki Keje'nin suskunluğu ise direnişin sembolü gibidir. Keje, para karşılığı evlendirildiği kocasını cezalandırmak amacıyla bilinçli bir şekilde sessiz kalmayı seçmiştir. Ancak Keje edilgen bir karakterdir ve sevgilisine kavuşabilmek için tek yaptığı şey onun gelmesini beklemektir. Bu da Keje'nin teslimiyetçi bir sessizlik içinde olduğunu gösterir (Öztürk ve Tural, 2001: 121-122).

İncelenen filmlerde kadın karakterlerin genellikle erkeklerin korumasına ihtiyaç duyan, büyük ölçüde geleneksel söylem içinde temsil edilen karakterler

olduğu gör÷lür. Başlangıçta bu konumda olan Fahriye, kendi çabalarıyla bundan sıyrılacaktır. Ancak Fahriye dışındaki diğer kadın karakterler bu duruma uyarlar. Muhsin Bey'le Sevdâ'nın, Abidin'le Kumru'nun Baran'la Keje'nin ilişkileri böyle tanımlanabilir. Muhsin Bey'in yardımıyla bir gazinoda şarkıcılık yapan Sevdâ, onun hapse girmesiyle Ali Nazik'in kanatları altına girer; Kumru pavyonun patronundan ve müşterilerinden Mahmut ve Abidin'in yardımıyla uzak kalmayı başarır; Keje Baran'ın bir gün gelip onu kurtaracağı umuduyla bekler. Fedakarlık, dürüstlük ve sadakat, özellikle kadın karakterler açısından vazgeçilmez değerler olarak sunulur. Kadınların sadakat özelliklerinin yüceltilmesi *Eşkya*'da belirgin bir tema olarak karşımıza çıkar. Keje yıllarca beklediği Baran'ı ömür boyu beklemeye hazırdır. Oysa Emel'in Cumali'ye olan ihanetinin bedeli ölüm olacaktır.

Kadın karakterler baş erkek karakterlerle aşk ilişkisi içinde tanımlanırken, bu ilişki genellikle bir sonuca bağlanmadan biter; Jeyan Haşmet'i terk eder, Kumru ortadan kaybolur, Baran onca fedakarlığa karşın Keje'ye kavuşamaz. Böylece kadın kavuşulamayan bir arzu nesnesi halini alır; zaman zaman gerçekliğinden bile şüphe edilir.

Kadın karakterler açısından değinilmesi gereken bir başka nokta kadının annelik kimliğinin değişmiş olmasıdır. Aile kurumu genellikle parçalanmış, geleneksel aile ilişkileri ortadan kalkmış ve bireyler yalnızlaşmıştır. Bu yapının dağılmasıyla birlikte, kadın da geleneksel söylemin aksine kendisinden beklenen toplumsal role uygun davranmaz ve annelik kimliği zaman zaman ikinci planda kalır. Kadına yönelik bu temsil biçimi en belirgin biçimde *Aşk Filmlerinin Unutulmaz*

Yönetmeni'nde görülür. Jeyan, kariyeri uğruna evini ve çocuğunu terk etmekten kaçınmamıştır. Kocasını oğlunun onu özlediğini ve eve dönmesini istediğini söylediğinde, çocukla uğraşamayacağını söyleyerek umursamaz bir tavır takınır. Babasının da çocukken onu terk ettiğini öğreniriz. Kadının annelik kimliğinin ikinci planda kaldığı bu durum, kadın karakter açısından olumsuz bir temsil örneği olarak nitelendirilmelidir. Çocuk annenin sorumluluğunda olmalıdır. *Muhsin Bey*'de Sevdâ'nın, *Gölge Oyunu*'nda pavyonda çalışan konsomatris Müjde'nin, *Eşkaya*'da hayat kadını Sevim'in çocuklarını tek başlarına büyültmeye çalıştıkları görülür. Baba ise ya hiç görünmez ya da Haşmet Asilkan'da olduğu gibi çocuklarıyla ilişkileri kopuktur ve filmde buna yönelik eleştirel bir tavır söz konusudur. Aile kurumundaki bu çözülme, aslında değişen toplum yapısıyla birlikte ortaya çıkan daha genel bir toplumsal çözülmenin ve kriz ortamının habercisidir.

b. Erkek Karakterler

Daha önce de belirtildiği gibi Turgul filmleri, toplumsal iktidar ilişkileri içinde daha etkin konumda olan erkek karakterler üzerine kurulmuştur. Bu nedenle de, temel çatışmalar erkek karakterler etrafında şekillenir ve çatışmaların genellikle değişen toplumsal yapıdan kaynaklandığı görülür.

Fahriye Abla filmi bir kadın karakter üzerine kurulmuş olmasına karşın, ataerkil toplumsal yapının kadınlar kadar erkekler üzerinde de baskı oluşturabileceği mesajını taşır. Erkek karakterlerin içinde bulunduğu çatışmaların eril iktidarın kaybedilmesine ilişkin korkulara dayandığı görülür. Bu çatışmalarla baş etmenin

yolu şiddete başvurmak ya da sorunlardan kaçmaktır. Örneğin kızını Erzincanlı zengin bir kuyumcuyla evlendirmeyi bir talih kuşu olarak değerlendiren Fahriye'nin babası, kızının "çürük mal" olarak nitelendirilip eve geri getirilmesi karşısında önce kızına karşı şiddete başvurur, daha sonra kaçarak evi terk eder. Bu durum ataerkil toplum düzeninin krizine işaret eder.

Filmin baş erkek karakteri Mustafa ise, iki erkekle çatışma içinde görüntülenir. Bunlardan birincisi babası, diğeri ise Fahriye'ye evlenme teklif eden Cemil Usta'dır. Mustafa'nın babası baskıcı ve otoriter bir kişiliğe sahiptir. Mustafa'nın babasıyla olan ilişkileri de korku ve baskıya bağlı olarak şekillenmiştir. Mustafa'dan beklenen kendisine uygun görülen kızla evlenip, düzenin devamını sağlamasıdır. Mustafa'nın Fahriye'yle olan ilişkisi, bu düzeni tehdit eden bir unsur olarak görülmekte ve onaylanmamaktadır. İçinde bulunduğu çatışmayı babasının isteğini yerine getirip Gülay'la evlenerek çözen Mustafa, Gülay'ın evden kaçması ve Fahriye'nin kendisini reddetmesi üzerine yeni bir çatışmayla karşı karşıya kalacaktır. Mustafa ve babası arasındaki çatışma erkekler arası iktidar ilişkilerinin ve ataerkil toplumsal düzenin en somut örneklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Mustafa'nın Cemil Usta'yla olan çatışması ise, kadının sahip olunması gereken bir nesne olarak görülmesinden doğar; Cemil Usta, Mustafa tarafından bir rakip olarak değerlendirilir.

Erkekler tarafından uygulanan sözlü ve fiziksel şiddet, genellikle ataerkil toplum düzenini sürdürme ve kadınlar üzerinde denetim kurmayla ilişkilidir. Mustafa'nın babası, oğlu ve eşi üzerindeki otoritesinin kaynağını korku ve baskıya dayandırırken Mustafa da aynı otoriteyi Fahriye üzerinde kullanmaya çalışacaktır.

Ancak *Fahriye*'deki değişim, Mustafa'nın çelişki içine düşmesine ve bu çelişkiden hayatına son vererek kurtulmaya çalışmasına neden olur. Yaşanan toplumsal değişim karşısında, erkekler geleneksel otoritelerini giderek kaybederler.

Genellikle erkek karakterin çevresinde şekillenen, değişen toplumsal ve kültürel düzene uyum sağlama sorunu, Turgul'un diğer filmlerinde de çatışmayı kurarı temel noktalardan biridir. Ancak *Fahriye Abla*'nın aksine kadın karakterlerin bu değişimde etkin bir rolleri yoktur. Geleneksel düzene yönelik tehdit, daha çok ekonomik temelde yükselen sosyokültürel bir süreçtir ve modernleşen toplumsal yapının içinde barındırdığı çelişkilerden kaynaklanır.

Toplumsal değişimin en belirgin biçimde karşımıza çıktığı filmlerden biri *Muhsin Bey*'dir. Filmin aynı adlı karakteri, Beyoğlu'ndaki eski apartmanlardan birinde oturan ve organizatörlük yaparak yaşamını sürdürmeye çalışan bir karakter olarak betimlenmiştir. Diğer meslektaşlarının aksine, günün modası olan arabesk müziğe şiddetle karşı çıkmakta, piyasa koşullarına ayak uydurmadığı için de tüm diğer orta direk mensupları gibi geçim sıkıntısı çekmektedir. Belirli alışkanlıklarıyla resmedilir; her sabah Türk kahvesi, her akşam rakı içer. Her gün özenle çiçeklerini sular ve onlarla konuşur. Birçok Turgul karakteri gibi geçmişe bağlıdır ve ahlaki değerlerin savunucusudur.

Filmin diğer erkek karakterleri genellikle Muhsin Bey'in toplumsal düzenle olan çatışmasını belirgin hale getirmek amacıyla kullanılır. Bu çerçevede, Muhsin Bey'in çatışma içinde olduğu temel karakterler, filmin diğer baş karakteri olan Ali

Nazik, Muhsin Bey'in iş konusundaki rakibi Şakir ve Muhsin Bey'in yardımcısı Osman'dır. Ali Nazik'le Muhsin Bey arasındaki çatışma, aslında daha genel bir toplumsal çatışmanın küçük bir örneğidir. Muhsin Bey, yavaş yavaş yok olan toplumsal değerleri savunurken, Ali Nazik yükselen değerlerin temsilcisi olarak karşımıza çıkar.

Yükselen değerlerin bir başka temsilcisi olan Şakir, piyasa koşullarına uymaktan çekinmeyen, oyunu kurallarına göre oynamak gerektiğini düşünen, acımasız bir kişiliktir ve Muhsin Bey'e zıt özellikleriyle, temel çatışmanın daha çok vurgulanmasını sağlar. Muhsin Bey'in sağ kolu olan Osman ise kısa yoldan para kazanma peşindedir. Büronun altı aylık kirasını at yarışına yatırması, Muhsin Bey'in işlerini kahveden yürütmesine neden olmuştur. Babası tarafından Muhsin Bey'e emanet edildiği için, ne kadar didişseler de birbirlerinden kopamazlar. Ancak Muhsin Bey'in hapse girmesi, Osman'ın rakip firmaya transfer olmasıyla sonuçlanacak ve o da yeni düzenin bir parçası haline gelecektir.

Belki de Turgul karakterleri içinde değişime en açık olanı, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nin baş karakteri Haşmet Asilkan'dır. Filmin temel çatışması yine düzene uyum sağlama çerçevesinde şekillenmiştir. Ancak Haşmet Asilkan Muhsin Bey'in aksine geçmişinden kurtulmak, hatta kendisine yeni bir geçmiş yaratmak istemektedir. Muhsin Bey gibi özenle korumaya çalıştığı, tutkuyla bağlı olduğu bir dünyası yoktur. Değişime ayak uydurmak için dönemin modasına uyup toplumcu filmler yapma sevdasına kapılır. Bu uğurda eski çalışma arkadaşlarını bile

gözden çıkaracaktır. Ancak yeni düzenin aktörleri önceden belirlenmiştir ve Haşmet Asilkan ne yaparsa yapsın onların arasına giremez.

Turgul filmlerinde erkek karakterler açısından belirtilmesi gereken bir diğer nokta, erkek dostluğunun filmlerde zaman zaman belirgin bir tema olarak karşımıza çıkmasıdır. *Muhsin Bey*, *Gölge Oyunu* ve *Eşkaya* bu olgunun öne çıktığı örneklerdir. *Muhsin Bey*'de Muhsin Bey'le Ali Nazik arasında kurulan ilişkinin benzeri, *Gölge Oyunu*'nda Abidin'le Mahmut, *Eşkaya*'da ise Baran'la Cumali arasında kurulmuştur. Bu ilişki biçimi zaman zaman çatışmayı, zaman zaman dayanışmayı içinde barındıran yapıyla inişli çıkışlı bir grafik çizer ve böylece filmsel ritm değişken bir seyir izler.

Gölge Oyunu'ndaki Abidin ve Mahmut, birbirlerine zıt özellikleri ve sürekli didişme üzerine kurulu ilişkileriyle, Karagöz'le Hacivat'ı çağrıştırmaktadır. Bu filmde karakterlere ilişkin bilgiler, ikilinin çalıştığı pavyonun anlatıcı konumundaki saz heyeti tarafından verilir. Saz heyeti, hikayenin Mahmut ile Abidin adındaki komikler hakkında olduğunu belirtir. Mahmut'la Abidin, "Karabiberler" adıyla pavyonda komiklik yaparak geçimlerini sağlayan iki arkadaştır. Bu ikiliden Mahmut daha sakın, akli başında olandır; saflığı, içine kapanıklığı ve fedakarlığıyla öne çıkar. Abidin ise saz heyetinin deyimiyle "çok alçak tabiatlı bir çocuk"tur. Hırsızdır, yalancıdır ve güvenilmezdir. Açıkgozlülüğü, çıkarıcı kişiliği her fırsatta Mahmut'la tartışmalarına neden olur. Kumru'nun bir tesadüf sonucu bu ikiliye dahil olması, aralarındaki çatışmaları arttıracaktır. Abidin'e göre daha duyarlı olan Mahmut,

Kumru için evini, işini kaybetmeyi göze alır. Abidin ise Mahmut'un birçok davranışını mantıksız bulur ancak ikili her şeye karşın birbirlerinden kopamazlar.

Eşkîya'da Baran ile Cumali arasında kurulan dostluk ise tesadüflere dayanır. 35 yıl cezaevinde yattıktan sonra, hâlâ sadakatle bağlı olduğu Keje'nin peşinden İstanbul'a gelen Baran, değişen zaman ve mekan karşısında işinin çok da kolay olmadığını anlamıştır. Cumali ise İstanbul'un kenar mahallelerinde büyümüş, kısa yoldan zengin olmayı amaç edinmiş bir karakterdir. Baran'la Cumali'nin tren yolculuğu sırasında kesişen yolları, aralarında yeni bir dostluğun başlamasını sağlar.

Kültürel farklılıklarıyla dikkat çeken Baran ve Cumali arasındaki ilişki, birçok yönüyle Muhsin Bey ve Ali Nazik arasındaki ilişkiyi anımsatır. Baran ve Muhsin karakterleri, sahip oldukları inançlar ve ahlaki değerlerle adeta çağdışı kalmışlardır. Muhsin Bey değerleri uğruna hapse girmeyi, Baran ise aşkını feda etmeyi göze alır. Cumali ile Ali Nazik ise İstanbul gibi büyük bir şehirde kendilerine bir yer edinmek için her şeyi göze almaktan çekinmezler. Benzer bir karşıtlık Mahmut'la Abidin arasında da kurulur: Abidin belli bir güç ve şöhret kazanıp zengin olmak için hırsızlıktan dolandırıcılığa kadar her şeyi yaparken, Mahmut daha saf ve iyi niyetli bir karakterdir; Kumru için evini ve işini kaybeder.

Eşkîya'da çatışmayı kuran karakterlerden biri de Berfo ya da İstanbul'a geldikten sonra kullandığı adla Mahmut Şahoğlu'dur. Baran ve Berfo arasında kurulan çatışma, iki karakterin de Keje'ye aşık olmalarından kaynaklanır. Berfo bu uğurda bir zamanlar en yakın arkadaşı olan Baran'ı jandarmaya ihbar etmekten

çekinmemiştir ve bu durum Keje'ye duyduğu aşkın gücünü göstermektedir. Baran'ın, Cumali'nin hayatını kurtarmak için aşkını feda etmesi ise Berfo için anlaşılması güç bir durumdur ve bunu, "Sıradan bir adamı ölümden kurtarmak için sevdiğin kadından vazgeçiyorsun" sözleriyle belirtir. Turgul, böylece Berfo karakteri aracılığıyla aşkı sorgular ve "kimin aşkı daha güçlü" sorusunu ortaya atar. Bu soru, cevaplanması güç bir soru olsa da, yönetmen bu durum karşısındaki tavrını net bir biçimde ortaya koyar: Aşk, dostluk, bağlılık, fedakarlık gibi değerlerle bütünleşen bir ahlak anlayışını gerektirir ve gücünü bu değer yargılarının getirdiği saflıktan, temizlikten alır.

Çatışma unsurlarından birinin kadın-erkek ilişkileri üzerine kurulması gerektiğini belirten Turgul (Cengizkan, 2001: 32), bu çatışmayı zaman zaman aşk ilişkilerinde çekingen davranan erkek karakterleriyle kurar. Muhsin Bey Sevda Hanım'a bir türlü açılmazken, Mahmut kadınlara karşı olan çekingenliğini Kumru aracılığıyla yenecektir. Bu açıdan değerlendirildiğinde de, Turgul'un saflık arayışının aşk açısından da geçerli olduğu görülecektir.

2. Mekan

Edward Branigan, *Point of View in the Cinema* adlı kitabında, filmsel uzam görsel biçimin bir parçası olarak anlamı üretir mi, yoksa sadece filmsel anlatıyı süsleyen bir çeşit araç mıdır sorusunu ortaya atar (Branigan, 1984). Uzamın, film anlatısında algıyı etkileyen temel öğelerden biri olduğu yaygın olarak kabul gören bir görüştür.

Adanır, Türk melodram sinemasındaki zaman ve mekan örgütlenmesi bağlamında, filmlerin büyük çoğunluğunda zaman ve mekanın öyküyle estetik ve dramatik açıdan hemen hemen hiçbir ilişkisi bulunmadığını belirtir. Zaman ve mekan zorunlu olarak gösterilmesi gereken öğelerdir; öykünün dramatik kurgusu açısından bir önem taşımazlar. Bu açıdan değerlendirildiğinde film kahramanlarının başlarına gelen olayların zaman ve mekanın ötesinde olduğu görülür (Adanır, 1994: 129).

Sinemanın mekanı içeren bir sanat dalı olduğu göz önüne alındığında, mekan kullanımının filmlerin başarısını ne derece etkileyebileceği de ortaya çıkacaktır. Mekan filmsel dünyanın yaratılmasındaki en önemli bileşenlerden biridir. Turgul'un birçok filminde, bulunduğu uzam ve zamanla uyum sağlamaya çalışan ya da bunu başaramayan bireyleri konu ettiği düşünülürse, mekanın kurgulanışındaki başarının ve yaratılan atmosferin, anlatı açısından taşıdığı önem daha da belirgin hale gelir.

Turgul filmlerinde ana mekan İstanbul'dur. Kimi zaman İstanbul'un kenar mahallelerinde, kimi zaman tehlikeli arka sokaklarında, pavyonlarında kimi zaman da Yeşilçam'ın figüran kahvelerinde geziniriz. İstanbul, anlatının kurulmasında vazgeçilmez bir öneme sahiptir. Bu önem, İstanbul'un toplumsal değişimin en iyi gözlenebilecek mekanlardan biri olmasından kaynaklanmaktadır. Yoğun göç alan İstanbul, bu yönüyle kır-kent, doğu-batı gibi çelişkilerin en belirgin biçimde ortaya çıktığı mekandır. Bunun dışında filmlerde karakter-mekan ilişkisi çerçevesinde iç mekanlar da ayrıntılı bir biçimde tasarlanmıştır. Özellikle *Muhsin Bey* ve *Aşk*

Filmlerinin Umutulmaz Yönetmeni filmlerinde, karakterlerin gerçekçi bir biçimde kurulmasında mekan örgütlenmesinin büyük önemi vardır.

Turgul'un daha ilk filmi *Fahriye Abla*'dan itibaren filmsel mekan seçiminde titiz davrandığı görülür. Bu film için mekan arayışlarına bir iki yıl önceden başladığını belirten Turgul, *Fahriye Abla* filminde 65-70 dönemlerinin atmosferini yaratmayı hedeflemiş ve ahşap evlerle bunu desteklemeye çalışmıştır (Videosinema, 1984: 92).

Fahriye Abla filminin temel çatışması, baş kadın karakterin değişimi üzerine kurulur ve mekan, bu değişimi yansıtan en önemli bileşenlerden birini oluşturmaktadır. Bu çerçevede film, mekansal açıdan üç temel bölüme ayrılabilir: Fahriye'nin yaşadığı mahalle, hapisane ve kurduğu yeni yaşamı simgeleyen fabrika.

Filmin ilk bölümü tipik bir İstanbul kenar mahallesinde geçer. Herkesin her şeyden haberdar olduğu, dedikoduların çabuk yayıldığı manavıyla, kahvesiyle popüler Türk filmlerindeki gibi bir mahalledir burası. Mahalle kahvesi erkeklerin sık sık bir araya geldikleri kamusal bir mekan işlevi görür. Filmin en önemli mekanlarından biri Mustafa'yla Fahriye'nin buluşma yeri olan ve mahallede büyüklü ev olarak anılan eski bir evdir. Büyüklü ev ve Fahriye arasında bir ilişki kurulmuş ve bu ilişki daha sonra Fahriye'deki değişimin bir sembolü olarak kullanılmıştır.

Fahriye'nin mahallesiyle sınırlı dünyasından çıkıp hapse girmesi, değişimin başlangıcı olur. Hapisane filmde bir çeşit mahalle olarak nitelendirilir ve bu mekan

Fahriye'nin kendini geliştirmesinde önemli bir işlev üstlenir. Fahriye hapisten çıktığında eski mahallesine geri dönmeyecek ve kendisine bir fabrikada iş bulacaktır. Mekansal değişim, karakterdeki değişimle paraleldir ve mekan aracılığıyla karakterin öncekiyle sonraki yaşamı arasında bir zıtlık kurulur.

Turgul'un ikinci filminin kahramanı Muhsin Bey'in bir İstanbul Beyefendisi olarak nitelendirildiği düşünülürse, bu filmdeki mekan örgütlenmesinin ne kadar önemli bir rol oynadığı ortaya çıkacaktır. İstanbul, yıkılan eski evleri ve barındırdığı toplumsal hareketlilikle filmin temel unsurlarından biri haline gelirken, Muhsin Bey bu mekanın değişime direnen parçasını temsil eder. İstanbul'un bu biçimde kullanımı *Eşkırıya* filminde de belirgindir ve her iki filmde de mekan-zaman ilişkisi toplumsal ve kültürel bir bütün çerçevesinde ortaya konmaktadır.

Muhsin Bey'de dönemin koşulları, eski binaların yıkılması, kente göç edilmesi ve arabeskin kültürel bir biçim olarak yaygınlaşmasıyla yansıtılırken, Muhsin Bey'in bu koşullara hiçbir anlamda ayak uyduramadığı, değişen zamana ve mekana giderek yabancılaştığı görülecektir. Apartmanın yıkılması Muhsin Bey'in dünyasının yıkılmasıdır bir anlamda.

Muhsin Bey'in apartmanı ve kahve, filmin temel iç mekanlarını oluşturur. Apartman Muhsin Bey'in özel yaşamını, kahve ise iş yaşamını yansıtır ve bu iki ana mekan Muhsin Bey'in karakterini bir bütün halinde algılamamıza yardımcı olur. Apartmanda dayanışma ilişkileri egemendir. Eski evlerin yıkılarak yenilerinin yapılması, yaşam biçimlerinin ve ilişkilerin dönüşmesi anlamına gelecektir. Kahve

ise Muhsin Bey'in işlerini kahveden yürütmek zorunda kalmasıyla birlikte rakibi Şakir'le karşılaştığı bir mekan haline gelir. İki karakter arasındaki gerilimin ve söz düellosunun film boyunca canlı tutulmasını sağlayan bir mekan olan kahve, filmin temposu açısından da işlevsel bir rol üstlenmiştir.

Gölge Oyunu'nda mekanın kurgulanışı, film boyunca devam eden gizem duygusunun yaratılmasındaki en önemli unsurlardan biridir. Filmin temel mekanı, Beyoğlu'nun arka sokaklarında bir pavyondur ve Abidin'le Mahmut'un öyküsü, bu pavyonun saz heyeti tarafından anlatılmaktadır. Hikayedeki bütün karakterler gibi saz heyeti de sanki gerçek değil gibidir ve bu durum saz heyetinin içinde bulunduğu mekanla yakından ilişkilidir. Kendilerini tanıtır hikayeyi anlatmaya başlayan müzisyenlerin bulunduğu sisler içindeki bu loş mekan, ismi gibi adeta bir rüyalar alemini anımsatmaktadır. Işığın kullanımı, *Fahriye Abla*'daki "Büyülü Ev"de olduğu gibi, bu mekanın da gizemini sağlayan başlıca öğelerden birini oluşturur.

Eşkaya filminin temel mekanları Urfa, İstanbul ve Baran'ın kaldığı otel olarak sıralanabilir. Film Baran'ın hapisaneden çıkıp Urfa'daki köyüne gelmesiyle başlar. Köy baraj suları altında kalmış ve bu yüzden terkedilmiştir. Baran'ın Keje'yi aramak üzere, İstanbul'a gitmesiyle birlikte olaylar daha çok İstanbul'un arka sokaklarında gelişir. Baran'ın kaldığı otel, Muhsin Bey'in apartmanında olduğu gibi karakter çeşitliliğinin yaratılmasında bir araç işlevi görür. Toplumun kenarına itilmiş kişiler bu mekanda bir araya toplanmıştır.

İncelenen filmlerde mekana dair ayrıntıların, karakterlerin kişilik özelliklerini yansıtan birer veri olarak kullanıldığı görülür. *Fahriye Abla*'da Fahriye için bir sığınma mekanı olan odası, dış dünyayla ilişkilerini kopararak hayalleriyle baş başa kaldığı bir yerdir. Mustafa'nın fotoğrafı büyük bir konsol üzerinde duran aynanın arkasına gizlenmiştir. Fahriye aynaya bakar, saçlarını tarar; sonra Mustafa'nın fotoğrafını gizlediği yerden çıkarır ve uzun uzun izler. Mustafa için süslenir gibidir. *Eşkya*'da ise Baran'ın kaldığı otelin çatısı, Cudi Dağı'na yönelik bir gönderme içerir ve karakterin geçmişiyle olan bağını vurgular. Baran'ın ölümü de bir eşkıyanın dağda ölümüne benzer biçimde bu mekanda gerçekleşecektir.

Mekanın karakter hakkında ipuçları vermek üzere kullanıldığı bir diğer film, *Muhsin Bey*'dir. Belli alışkanlıklarıyla resmedilen Muhsin Bey'in yaşadığı mekan ve eşyaları da kendisi gibi değişen zamana karşı direnmeye çalışmaktadır: Her gün çiçeklerini sular, onlarla konuşur, her akşam eski plaklarından biri eşliğinde rakısını içer. Eski ses sanatçılarına ait fotoğraflar ise özenle korunur. Bu noktada ev, "...zaman-mekan sıkışmasının yarattığı tahribata karşı özel bir müze" halini almıştır (Harvey, 1999:326).

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni'nde Haşmet Asilkan'ın evinin duvarlarını süsleyen fotoğraflar ve onlarla olan ilişkisi de, anlatımın kurulması açısından önemli ayrıntılardır. Ancak Haşmet Asilkan Muhsin Bey kadar geçmişine bağlı kalmaya niyetli değildir ve duvardaki sinema oyuncularına ait fotoğraflardan kurtularak, geçmişiyle olan bağlarını koparmaya çalışır. Kitaphğını dolduran kitaplar

da, geçmişinden izler taşır, ancak çok geçmeden Kerime Nadir romanları da fotoğraflarla aynı kaderi paylaşacaktır.

İncelenen filmlerde, İstanbul'un zaman zaman fiziksel anlamının ötesinde kullanıldığı görülmektedir. Bu yaklaşım özellikle *Muhsin Bey* ve *Eşkîya*'da belirgindir. Geleneksel olanla modern olanın, Doğu'yla Batı'nın, eskiyle yeninin bir araya geldiği bir mekan olarak İstanbul, bu yönüyle değişimi ve kültürel çeşitliliği simgeler.

Fiziksel anlamının ötesinde kullanılan mekanlardan biri de, Turgul filmlerinde sık sık karşımıza çıkan hapishanedir. Hapishane çoğu zaman değişimi, zaman ve mekanda parçalanmayı daha çok vurgulamak amacıyla kullanılmıştır. İncelenen filmlerde baş karakterlerin hemen hepsi, hapishaneyle bir biçimde ilişki kurarlar. Fahriye ve Muhsin Bey olayların akışına bağlı olarak hapse girerken, *Eşkîya* filmi, 35 yıl cezaevinde yatan Baran'ın hapishaneden çıkışıyla başlar. *Gölge Oyunu*'nda ise Abidin'in bir zamanlar hapse girip çıktığını öğreniriz. Tekrar hapse girme düşüncesi, Baran ve Abidin açısından kabul edilemez bir düşüncedir. Böyle bir olasılık, Baran'ın ölümü göze almasına neden olacaktır.

3. Zaman

Zaman da mekan gibi filmsel dünyanın vazgeçilmez unsurları arasındadır. "Film bir zaman sanatı olması ve gerçek zamanı nasıl sunması gerektiğine ilişkin

sorunlarla ilgilenmesi nedeniyle, zaman ögesi perdede etkin ve anlaşılır bir anlatımın başarılabilmesinde çok önemlidir.” (Jakobs, 1994: 149).

İncelenen filmlerde, olaylar genel olarak şimdiki zamanda gerçekleşir. Bu durumun istisnası olarak kabul edilebilecek tek film *Gölge Oyunu*’dur. Bir anlatıcı grubu tarafından geçmişte yaşanmış bir olay olarak aktarılan öykü, sık sık araya giren anlatıcılar tarafından kesintiye uğratarak ilerler. Bu yaklaşım, filmin bir masal havası kazanmasını desteklemek amacıyla benimsenmiştir. Diğer filmler ise kronolojik bir sıra izler. Kurgu aracılığıyla gerçekleştirilen eksilteler ise, filmlerin bütünlüklü bir zaman algısı oluşturmalarını ve öykünün ileriye doğru akmasını sağlamaktadır.

Geçmiş zaman, Turgul filmlerinin anlatı yapısı içinde ayrı bir öneme sahiptir ancak geçmişe dönüşlere rastlanmaz; geçmişe ilişkin bilgiler genellikle karakterlerin ağzından, sözel olarak yansıtılır ve sık sık geçmiş zamana yönelik referanslar kullanılır. Bunun yanı sıra, *Eşkıya* filminin başındaki 35 yıl öncesini anlatan yazı, film kahramanının geçmişine yönelik bilgi vermektedir.

Turgul filmlerinde tematik ilişkiler bağlamında özel bir önem taşıyan zaman, dönemin kültürel göstergeleri ve anlamlandırma biçimleri aracılığıyla yansıtılır. Örneğin *Fahriye Abı*’da mahallenin ahşap evlerden oluşan fiziksel görünümü ve bu görünümü tamamlayan mahalle yaşantısı, zaman hakkında ipucu veren unsurlardandır. Fahriye’nin fabrikada çalışmaya başlaması, emek, üretim gibi değerlerin vurgulanması ve daha sonra bir gecekonduya taşınması 70 sonrasını

çağrıştırmaktadır. *Muhsin Bey* filminde ise bir dönem popüler olan *Tan Gazetesi*, zaman hakkında bilgi veren kültürel göstergelerden biri olarak sık sık vurgulanır. 80 sonrası popüler hale gelen *Tan Gazetesi*, yaşanan toplumsal değişimin de simgelerinden biridir.

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni de *Muhsin Bey* gibi Turgul'un 80 sonrasını ele alan filmlerindendir. Filmde zamana ilişkin ipuçlarını, bu dönemdeki Türk sinemasının sektörel koşulları çerçevesinde sezinlemek mümkündür. Haşmet Asilkan'ın deyimiyle sinemada artık 'yönetmen filmleri devri' başlamıştır ve çekeceği filmin başında 'bir Haşmet Asilkan filmi' yazacaktır. Bunun yanı sıra, Haşmet Asilkan'ın dönemin modasına uyarak toplumcu filmler çekmek istemesi ve çekeceği filmin bir '12 Eylül filmi' olduğunu belirtmesi de filmsel zaman hakkında fikir edinmemizi sağlayan ayrıntılardır. *Gölge Oyunu*'nda televizyonun çok kanallı olduğundan söz edilmesi, Abidin ve Mahmut'un dönemin koalisyon ortakları olan Demirel-İnönü taklitleri yapmaları, filmin 90'larda geçtiği izlenimini verir. 1990'larda geçen *Eşkaya*'da, özellikle gençler tarafından kullanılan sokak dili, kalabalıklaşan şehir hayatı ve gittikçe değişen toplumsal değerler, zamanın kültürel göstergelerindendir.

D. SİNEMATOGRAFİK ÖZELLİKLER

Sinematografi, sahnede görülen ve kompozisyonu oluşturan her şeyi kapsar. Karakterlerin görünüşleri, kostümleri, makyajları, saç biçimleri, oyun stilleri, renk,

aydınlatma ve nesneler, inandırıcı bir dünya kurmanın ve öyküyü anlatmanın anahtarlarını oluşturur.

Adanır'a göre somut görüntüler aracılığıyla öykü anlatan sinemada, görsellik ve işitsellik bir bütün olmalıdır. Ancak Türk sineması uzun yıllar işitsel bir kurgulama sistemine dayanmış, bu nedenle diyalogların nerede söylendiği önemsizleşmiştir. Mekan diyalog etkileşimi söz konusu olmadığı gibi, kamera hareketinin dramatik yapıyla ilişkisi de ihmal edilen bir durumdur (Adanır, 1994: 137-138). Abisel de Türk sinemasında formül haline getirilen sinematografik tekniklerin ve kullanılan görsel uylarımların, filmciler açısından ekonomik bir anlatım gerçekleştirme olanağı sunduğundan söz eder (1994: 186). Ancak görüntünün bir anlam oluşturacak biçimde kullanıldığı örnekler, teknik olanakların gelişmesi ve yeni arayışlara girilmesiyle birlikte artmış; kurgu, ses ve aydınlatma gibi diğer sinematografik öğelerin bir bütün içinde değerlendirildiği başarılı filmler çoğalmıştır. Sinemanın görüntüler aracılığıyla öykü anlattığı düşünülürse, sinematografik öğelerin, bir filmin anlatı yapısını oluşturan en önemli bileşenlerden olduğu görülecektir. Bu bölümde Turgul filmleri de çerçeve, kamera kullanımı, kurgu, aydınlatma ve ses gibi sinematografik öğeler aracılığıyla incelenmeye çalışılmıştır.

1. Görüntü Düzenlemesi

a. Çerçeve

Çerçeve, bir filmde kompozisyonun temelini oluşturur. Bir görüntünün çerçeve içine yerleştirilmesi, kompozisyonu oluşturan bileşenlerin düzenlenmesini ve mekansal ilişkilerin kurulmasını gerektirir. Dekor, mercek seçimi, derinlik, kamera hızı ve hareketi çerçeveye yakından ilişkilidir (Mascelli, 2002: 114).

Her görüntü filmsel dünyayı tanımlayan bir çerçeve tarafından sınırlanmıştır (Gianetti, 1982: 42). Çerçeve ilgisiz ayrıntıları dışarıda tutarak konuyu seçer ve gerçekliğin sınırlandırılmış bir bölümünü sunar (Bordwell ve Thompson, 1980:113). Çerçevenin sınırlarının aşarak seyircinin filmin kurmaca dünyasına katılması ise sinematografinin sunduğu olanaklar dahilinde gerçekleştirilir.

Turgul filmlerinde çerçevenin daha çok konunun belirgin hale getirilmesi yönünde ve ana karakterlere bağlı olarak düzenlendiği görülür. Anlatının karaktere dayanması, karakterin çerçevenin merkezinde yer aldığı düzenlemeleri beraberinde getirmiştir. Birden fazla karakterin ön plana çıktığı filmlerde ise karakterler çerçevenin merkezinde ve eşit uzamı paylaşacak biçimde görüntülenirler.

Konunun belirgin hale getirilmesi için sınırlanması yanında, filmsel dünyanın ve istenen atmosferin yaratılması için zaman zaman çerçeve dışının kullanılması gündeme gelir. Bu durum genellikle çerçeve dışına yönelen bir bakış ya da çerçeve

dışından gelen ses aracılığıyla yapılır ve gerçeklik etkisinin güçlendirilmesine yardımcı olur (Mascelli, 2002: 114). İncelenen filmlerde çerçeve dışının kullanımı, daha çok ses aracılığıyla gerçekleştirilmiştir.

Oluşturulan çerçevelerde, arka planın zaman zaman görüntüye bazı anlamlar yüklemek ve konuyu desteklemek üzere kullanıldığı görülür. Örneğin *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde, kahvedeki sahnelerde arka planda yer alan fotoğraf, böyle bir kullanıma işaret eder. Ahmet Tarık Tekçe'ye ait olan ve duvara asılmış olan bu fotoğraf, Yeşilçam'ın geçmiş günlerine yönelik referansı güçlendirmiş ve filmin temel noktalarından birini pekiştirmiştir.

Çerçeve düzenlemesindeki en önemli noktalardan biri, derinlik yanılsamasının oluşturulmasıdır. Derinlik yanılsamasının oluşturulması, ışık kaynaklarının kullanımıyla yakından ilişkilidir ve Turgul filmlerinde arkadan gelen ışık, derinlikli görüntü düzenlemesinin en temel unsurlarından biri olarak ele alınır. Bu kullanım, özellikle mekan tanımlamada ya da karakterlerin mekanla ve nesnelerle olan ilişkisinin önemli olduğu noktalarda belirgindir. Karakterlerin yakın planda görüntülendiği durumlarda ise alan derinliğine rastlanmaz.

Çerçevenin kurulmasında etkili olan unsurlardan biri de karakterin diğer karakterlerle olan ilişkileridir. *Muhsin Bey*'de Muhsin Bey ve Şakir arasındaki çatışma, iki rakibin kahvede sırt sırta oturacak biçimde görüntülenmesi aracılığıyla görselleştirilmiştir. Muhsin Bey kaset yapacak parayı nereden bulabileceğini düşünürken, Şakir elindeki para destesini saymaktadır. Bir süre sonra ikili arasındaki

bu zıtlık, karşılıklı atışmalarla da desteklenir. Karakterler arasındaki farkı vurgulamaya yönelik bir diğer kullanım, Muhsin Bey ve Ali Nazik'in geleceğe ilişkin hayalleriyle ilgili sahnede mevcuttur. Çerçeve teker teker görüntülenen ikili, sırayla gelecekte yapacaklarını anlatmakta ancak birbirlerini dinlememektedir. Aynı çerçeve içinde yer aldıklarındaysa, çerçevenin kurulan hayaller arasındaki uçurumu belirginleştirdiği görülecektir: Ali Nazik çerçevenin sağında, Muhsin Bey solunda yer alır ve aralarındaki mesafe, kurdukları hayaller kadar birbirinden uzaktır. *Gölge Oyunu*'nda sık sık kavga eden Abidin'le Mahmut, birçok kavga sahnesinde aynı çerçevede, yakın planda ve yüz yüze görüntülenirler. Bu durum aralarındaki kavganın etkisini artırarak daha güçlü bir karşıtlık duygusu yaratır. *Eşkıya*'da ise Cumali ve Baran'ın İstanbul'un işlek caddelerinde ve Beyoğlu'nda gördükleri sahneler, yine iki karakterin farklılığını ve birbirleriyle olan ilişkilerini gözler önüne serer: Baran karşı karşıya geçmekte zorlanırken, Cumali ona yardım etmektedir. Baran bu kent kültürüne ne kadar yabancıysa, Cumali de bu kültüre o kadar uyum sağlamıştır.

b. Kamera Açıları ve Çekim Ölçekleri

Kamera açısı, merceğin kaydettiği alanı ve seyircinin bakış açısını belirler (Mascelli, 2002: 26). Kamera açısının seçimi amaç ve oluşturulmak istenen etki doğrultusunda olmalıdır.

İncelenen filmlerde de, belirlenen amaç doğrultusunda hemen hemen her tür kamera açısının ve çekim ölçeğinin kullanıldığı görülür. Örneğin çerçeve içi ilişkileri

göstermek ve mekan hakkında bilgi vermek amacıyla genel çekimler kullanılmıştır. *Fahriye Ablâ*'da hapishane, *Gölge Oyunu*'nda pavyon, mekanı tanıtmak amacıyla pek çok kez genel çekimde görüntülenir. Kullanılan ayrıntı çekimler ise, zaman zaman nesneye simgesel anlamlar yükleyerek önemli olayları ve durumları vurgular. *Fahriye Ablâ*'da Mustafa'nın parmağındaki yüzüğe yapılan ayrıntı çekim, onun nişanlandığı bilgisini seyirciye önceden sezdirmek amacını taşır. Böylece seyirci hiçbir diyaloga gerek kalmadan Fahriye'den önce bu gelişmeden haberdar olur ve bu ayrıntı, gerilim duygusu yaratmaya yardım eder. *Eşkîya*'da Baran'ın düşürdüğü muskaya yapılan ayrıntı çekim de benzer bir amaçla kullanılmıştır.

Muhsin Bey'de kullanılan ayrıntı çekimlerse, karakter-mekan ilişkisinin kurulması ve karakter hakkında bilgi verilmesi amacına hizmet eder. Muhsin Bey'in güne başlaması birçok ayrıntı çekimi içerir. Sabah erkenden çalar saatin ziliyle uyanan Muhsin Bey'in terliklerini giymesi, mutfakta kahvaltı hazırlaması ve çektiği sifonun elinde kalması gibi ayrıntılar, hem Muhsin Bey'in mekanla ilişkisini kurar, hem de mekanı tanıyarak Muhsin Bey'in dünyasına girmemize yardımcı olur. Muhsin Bey'in çiçekleri ise onun Sevda'ya olan sevgisine işaret etmek üzere sık sık ayrıntı çekimde görüntülenir.

Ayrıntı çekim açısından bir başka önemli kullanım, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmindedir. Filmin başında Haşmet Asilkan'ın evindeki fotoğrafların, kitapların ve dergilerin ayrıntı çekimde görüntülenmesi, karakter hakkında bir izlenim edinmemizi sağlar.

Konuyu çevresinden yalıtma, karakterlerin duygusal tepkilerini yansıtmak ve dramatik etki yaratmak amacıyla yakın çekimler kullanılır. Ayrıca yakın çekimler, “öykünün önemli noktalarına dikkatleri çeker, bağlantılı devinimi görüntüler, temel devinim konusunda yorum getirir, görünmeyeni büyütür, geçiş sağlar, konunun yalınlaştırılması ve istenmeyen unsurların atılması yolu ile anlatımı güçlendirir ya da atlamaları yapmak amacıyla seyircinin dikkatini bozar” (Mascelli, 2002: 204). Filmlerin karaktere dayalı olması, yakın çekimlere sık sık başvurma ihtiyacı doğurmuş; yakın çekim genellikle kişilerin yüz ifadesini görüntülemek ve ne düşündüklerini anlatmak için kullanılmıştır.

Fahriye Ablâ’da Erzincan’dan dönen Fahriye’nin, Mustafa’yla Gülay’ın nişanlandığı haberini öğrenmesi yakın çekim kullanımı açısından iyi bir örnektir. Fahriye ve Gülay arasındaki konuşma önceleri açı-karşı açı çekimleriyle görüntülenirken, nişan haberiyle birlikte kamera yavaş yavaş Fahriye’ye doğru yaklaşır. Fahriye’nin yüz ifadesi ve tepkileri değişmeye başlar. Bir süre sonra kamera yakın çekimde Fahriye’ye odaklanır; Gülay’ın görüntüsü çerçeve dışında kahrken, sesi Fahriye’nin tepkilerine eşlik eder. Fahriye şaşırmıştır ve bir şey söyleyemez. *Muhsin Bey*’de ise Muhsin Bey’in Sevdâ Hanım’la konuşurken sık sık yakın çekimde görüntülenmesi, onun Sevdâ Hanım’a olan hislerinin yüz ifadesi aracılığıyla sezdirilmesi amacını taşır.

İncelenen filmlerde genellikle nesnel kamera açısı egemendir. Dramatik etki yaratmak amacıyla öznel çekime yönelik kullanım ise *Fahriye Ablâ* ve *Eşkya*’da görülür. *Fahriye Ablâ*’da Fahriye’nin Erzincan’a gelin gitmek üzere mahalleden

ayrılışı sırasında kullanılan özne çekim, karakterin ruh halini yansıtmak amacıyla kullanılmıştır. Aynı biçimde *Eşkya*'da İstanbul sokaklarında kaybolan Baran'ın telaşı, özne kamera açısı aracılığıyla vurgulanır ve bu durum gerçeklik etkisinin belirgin hale gelmesini sağlar.

Üst açılı çekimler, zaman zaman öyküye dramatik ya da psikolojik boyutlar katmak amacıyla kullanılmıştır. Bu doğrultuda *Fahriye Abla*'da Fahriye'nin hapisten çıktıktan sonra İstanbul sokaklarında yürümesi, *Eşkya*'da Baran'ın Beyoğlu'ndaki şaşkınlığı üst açılı çekimlerle görüntülenirken, karakterlerin kalabalık içinde yalnız ve yabancı oldukları vurgulanmıştır.

c. Kamera Hareketleri

İncelenen filmlerde kamera hareketlerinin, genellikle çerçeve içinde hareket eden karakteri izlemek amacıyla kullanıldığı görülür. Bunun yanı sıra karakteri çevresindeki ayrıntılara bağlamak, bütünlüklü bir mekan duygusu yaratmak, karakterler arası ilişki kurmak gibi amaçlar doğrultusunda da kamera hareketlerinden yararlanılmıştır.

Turgul filmlerinde en çok kullanılan kamera hareketlerinden biri çevrinmelerdir. Çevrinme çerçeve içi hareketi izlemenin dışında, pek çok amaca hizmet eder. Örneğin *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde kamera eski fotoğraflardan başlayarak evin içinde çevrinir; senaryo yazar Haşmet'in üzerinde durur ve böylece karakter-mekan ilişkisi kurulur. *Fahriye Abla*'da kahvedeki

erkekler ve gün için toplanan kadınlar üzerinde çevrinen kamera ise mekanı tanıtarak bütünlüklü bir mekan algısı yaratır. Benzer biçimde, hapishanede çevrinen kamera, insanlar üzerinde gezinerek paylaşılan ortak koşulları gösterir ve mekan bütünlüğünü sağlar.

Çok fazla kullanılmamakla birlikte, çevrinme dışında kullanılan bir diğer kamera hareketi ise ileriye kaydırmadır. *Fahriye Ablâ*'da, profilleri kameraya dönük olarak dedikodu yapan iki kadın arasından ileriye doğru yapılan kaydırma, koltukta oturan Fahriye ve arkadaşları üzerinde noktalınır. Böylece dramatik açıdan daha etkili bir kompozisyon oluşturulmuş, tekdüze mahalle yaşamının, kalabalığın ve dedikodunun oluşturduğu sıkıntı belirginleştirilmiştir.

Kamera hareketiyle gerçekleştirilmek istenen amaçlardan biri de izleyiciyi olaya, eyleme dahil etmektir. *Gölge Oyunu*'nun giriş bölümündeki kamera kullanımı bu duruma ilişkin önemli bir örnektir. Film öne kaydırmayla açılır ve kamera sahne üzerinde bulunan saz heyetine doğru giderek yaklaşır. Uzun sessizlik ve kameranın yavaş çevrinmesi, başlangıçta bir yabancılaşma ve merak duygusu oluşturacak biçimdedir. Bu durum, saz heyetinden birinin kameraya bakarak konuşması ve izleyiciye görecekları hakkında bilgi vermesiyle desteklenir. Kamera çevrinirken, heyet gözleriyle kamerayı izler. Öyküyü anlatan saz heyetinin yanı sıra film kahramanları da zaman zaman kameraya bakarak konuşurlar. Karakterlerin kameraya bakarak konuşmaları izleyiciyi öyküye dahil etmenin yanında, filmin bir masal havası kazanmasında da etkili olmuş ve gerçekliği bozmak amacıyla kullanılmıştır.

2. Kurgu

Kurgu teknik açıdan, film makaralarını çeşitli amaçlar doğrultusunda kesip bir araya getirme işlemi olarak tanımlanır. Kurgunun bu yöndeki işlevi gereksiz zaman ve mekanı ortadan kaldırmaktır. Kurgunun en temel işlevlerinden biri ise çekimleri bir araya getirerek anlam oluşturmaktır. Anlamın oluşturulması iki çekim arasındaki zamansal, mekansal, grafik ve ritmik ilişkinin sağlanması yoluyla gerçekleşir (Bordwell ve Thompson, 1980: 154). Kurgunun bu yöndeki kullanımı klasik anlatımın da temelinde yer alır. Bu çerçevede kurgu, olayları kronolojik bir sırada sunabileceği gibi, geriye dönüşler ve ileriye sıçramalarla da aktarabilir.

İncelenen filmlerde kurgunun temel olarak, olay örgüsünün aktarımı çerçevesinde devamlılığı sağlama işlevi üstlendiği görülür. Devamlılığın sağlanması, öykünün kronolojik bir zaman doğrultusunda, nedensellik ilişkileri içinde anlatılması yoluyla gerçekleştirilmiştir. Ayrıca hareket, diyalog ve müzik de devamlılığı sağlamada önemli unsurlardır. Bu unsurlar, aynı zamanda filmsel gerçekliğin kurulmasında da etkili olmuştur.

Filmsel gerçekliğin zaman zaman kesintiye uğratıldığı *Gölge Oyunu* ise diğer Turgul filmleri içinde farklı bir örnek olarak karşımıza çıkar. Diğer filmler oluşturulan gerçekçi metin aracılığıyla, anlattığı şeylerin kurmaca bir dünyada geçtiğini unutturmak isterken, *Gölge Oyunu*'nda yönetmen, filmin gerçek dünyayı yansıtmayan bir görüntüler dünyası olduğunu sık sık izleyiciye hatırlatır ve film, bu

kurmaca dünya ile gerçek dünya arasındaki ilişki üzerine yaslanır. Kurgu, bu süreçte kullanılan en etkin filmsel tekniklerden biridir. Klasik anlatıda kurgu, çekimlerin fark edilmeyecek biçimde birbirine bağlanması ve izleyicinin kendini filmsel gerçekliğe kaptırması amacıyla kullanılırken, bu filmde sık sık araya giren anlatıcı konumundaki saz heyeti, devamlılığı kesintiye uğratarak gerçekliği bozar.

Çekimlerin birbirine bağlanmasında kullanılan tekniklerden biri de çapraz kurgu tekniğidir. Çapraz kurgu birden fazla olayın koşut olarak kurgulanması şeklinde tanımlanır ve çapraz kurgunun işlevleri şöyle sıralanır: Öykü parçalarını sırayla göstererek ilgiyi arttırmak, doruk noktasında bir araya gelecek iki devinimin kurgulanması yoluyla çatışma oluşturmak, gerilimi arttırmak, karşılaştırma yapmak. (Mascelli, 2002: 161-162). İncelenen filmlerde de farklı mekanları, karakterleri birbirine bağlamak ve düşünceler arası ilişki kurmak amacıyla çapraz kurgu tekniğine zaman zaman başvurulmuştur. Örneğin *Fahriye Abla*'da Cemil'in Fahriye'ye evlenme teklif etmesi ve yaşadıklarından babasını sorumlu tutan Mustafa'nın babasıyla yüzleşmesi, çapraz kurgu tekniğiyle aktarılmıştır. Bu kurgu biçimi, Mustafa ile babası arasındaki gerilimin yavaş yavaş artmasını sağlar. Gerilim doruk noktasına ulaştığında Mustafa kendini vurur ve çapraz kesmeyle tekrar Fahriye'nin bulunduğu mekana geçilir. Fahriye güvercinlerin havalanmasıyla irkilmiştir. Mustafa'nın vurulmasıyla güvercinler arasında metaforik düzeyde bir ilişki kurulur: Mustafa içindeki korkuyu yenmek istemiş ve onu ortadan kaldırarak özgürleşmeye çalışmıştır.

Çapraz kurgunun kullanımına ilişkin bir başka örnek *Muhsin Bey* filminde görülmektedir. Ali Nazik'i kendi firmasına geçmeye ikna etmeye çalışan Şakir ve Afitap Hanım'ı düşkünler evinde ziyaret eden Muhsin Bey arasında kurgu aracılığıyla kurulan ilişki, Şakir ve Muhsin Bey'in kişiliklerini daha iyi tanımamızı ve ikili arasındaki zıtlığı daha iyi görmemizi sağlar. Geçiş zaman zaman karakterlerin son replikleri aracılığıyla gerçekleştirilirken, bu durum sahneler arasında anlamsal bir bağ ima ederek mizahi bir etki oluşmasını sağlamıştır. Böylece düşkünler evinde gerçekleşen konuşmanın duygusal yoğunluğu azaltılarak dramatik bir denge kurulmuştur.

Kurgunun bir başka işlevi, filmin görsel ritminin ve izleyicinin duygusal tepkisinin belirlenmesi noktasında ortaya çıkar. Buna göre kurgunun ritmi, yaratılmak istenen etkiye uygun olmalıdır. Çekimlerin giderek kısalması genellikle dinamik bir etki yaratırken, uzaması yavaşlayan bir ritmi beraberinde getirir.

Turgul'un filmsel ritme ayrı bir önem verdiği görülmür. Bu durum filmlerin duygusal ve mizahi öğeleri bir arada barındırmasından kaynaklanır ve Turgul filmleri açısından ayırt edici bir özellik olarak tanımlanabilir. Örneğin *Muhsin Bey*'de Muhsin Bey'in Afitap Hanım'ı ziyaret ettiği ya da çiçekleriyle konuştuğu sahneler daha yavaş bir ritme sahipken, Ali Nazik'le bir arada görüldüğü ya da yardımcısı Osman'la kavga ettiği sahneler daha dinamik bir ritme sahiptir. Aynı biçimde *Eşkaya*'da da duygusal sahnelerle hareketli sahnelerin bir arada geliştiği görülmür.

3. Aydınlatma

Işık seçimi ve ışığın kullanılma biçimi atmosferin kurulması bakımından temel oluşturur. Işığın yoğunluğu, yönü ve niteliği görüntünün algılanmasında büyük bir etkiye sahiptir ve bunlardan bazıları, kompozisyonun belli öğelerinin vurgulanması, derinliğin sağlanması, duygusal etki uyandırma biçiminde sıralanabilir. Bunların yanı sıra ön ve arka planın birbirinden ayrılması, çerçevenin tanımlanması, kompozisyon bölümleri arasında ilişki kurulması da aydınlatma aracılığıyla gerçekleştirilir (Bordwell ve Thompson, 1980: 82). Işık ve gölgeler, nesneleri şekillendirmede ve izleyicinin dikkatini yönlendirmede etkin rol oynar.

Turgul filmlerinde aydınlatmanın özel bir önemi vardır ve bu önem aydınlatmanın dramatik amaçlı olarak kullanılmasından kaynaklanır. Reklam sektöründen gelmenin avantajlarını da kullanan Turgul, ilk filminden itibaren aydınlatmada kullandığı tekniklerle ön plana çıkmıştır. Örneğin *Fahriye Abla*'da büyüklü ev sahnesinde kullanılan ters ışığın yarattığı gölgeler, mekana gizemli bir hava katılmasını sağlar. *Gölge Oyunu*'nun pek çok sahnesinde de benzer kullanımlara rastlamak mümkündür. *Muhsin Bey*'de Ali Nazik'in Muhsin Bey'i sırtında dışçıye taşıdığı sahnede ise karakterler, arkadan gelen ışığın etkisiyle zaman zaman silüet görüntümü kazanırlar ve sahnenin dramatik etkisi güçlenir.

Işık gölge kontrastlarının yaratılması zaman zaman kapıdan ya da pencereden sızan ışıkla sağlanmıştır. *Muhsin Bey*'de Ali Nazik'in ağlaması sırasında panjurlardan sızan ışık ya da *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde Haşmet

Asilkan'ın Nihat'ın evine gittiği sahnede kapıdan ve pencerelerden sızan ışık, yaşanan trajik durumun aktarılmasında önemli etkiye sahiptir. Nihat'ın evinde kullanılan aydınlatma, mekanın köhneliği hakkında da fikir vermektedir.

Işığın filmin atmosferini zenginleştirecek biçimde kullanımına ilişkin örneklere de zaman zaman rastlanır. Bunlardan biri *Eşkya*'da Cumali'nin ölüm sahnesinde görülür. Mafya tarafından vurulan Cumali, otelin çatısında ölümlü beklerken yavaş yavaş batan güneş, bu duruma eşlik eder.

4. Ses

Diyalog, ses efektleri ve müzik gibi unsurları içinde barındıran ses, bir filmde anlamın ve dramatik atmosferin oluşturulması bakımından vazgeçilmez bir öneme sahiptir. Ses, görüntüyü destekleme, geçişleri sağlama, atmosfer yaratma, çerçeveyi genişletme ve derinlik katma gibi işlevleri aracılığıyla film anlatısına katkıda bulunur.

İncelenen filmlerde diyalogların öykünün ilerlemesini sağlamak, bilgi vermek, görüntüyü desteklemek, zaman ve mekanla ilişki kurulmasını kolaylaştırmak gibi işlevler üstlendiği görülür. Tüm bunların yanı sıra, iletilmek istenen mesajın diyaloglar aracılığıyla, doğrudan verildiği kullanımlar da söz konusudur. Bu tip kullanımlar *Fahriye Abla*, *Muhsin Bey*, *Aşk Filmlerinin Umutsuz Yönetmeni* ve *Eşkya* filmlerinde karşımıza çıkar ve temanın doğrudan vurgulanmasına yardımcı olur.

Ses kullanımıyla ilgili bir başka ayrıntı, monologların anlatıda üstlendiği role ilişkindir. Karakterler zaman zaman kendilerini ifade etmek adına, belli nesnelere ya da kişilere hitaben monolog şeklinde ilerleyen bir konuşmayı sürdürürler. *Muhsin Bey*'de Muhsin Bey, çiçekleriyle ve daima suskun olan Afıtap Hanım'la konuşurken, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde Haşmet Asilkan, kendini anlatmak için kaplumbağayı tercih eder. *Gölge Oyunu*'nda Abidin'le Mahmut sağır ve dilsiz olan Kumru'yla dertleşir. Bu monologlar bir anlamda karakterlerin kendilerini seyirciye anlatmalarını ve seyircinin karakter hakkında daha çok bilgi sahibi olmalarını sağlarlar.

Seyirciye bilgi vermek ve geçişleri sağlamak gibi işlevler barındıran anlatıcı sesi, Turgul filmleri içinde yalnızca *Gölge Oyunu*'nda kullanılmıştır. Bu filmde anlatıcı konumundaki saz heyeti, izleyiciye karakterler hakkında bilgi verip sahnelerin birbiriyle bağlantısını sağlamanın yanında, filmin bir masal havası kazanmasında en önemli rollerden birini üstlenir.

Sahneler arası geçişleri sağlamanın bir başka yolu, dış ses kullanımıdır. Örneğin *Fahriye Ablâ*'da Fahriye'nin nikah töreni sadece dış ses aracılığıyla aktarılmış, nikah törenine ilişkin görüntüye yer verilmemiştir. Burada kullanılan dış ses aynı zamanda iki sahneyi birbirine bağlamaktadır: Fahriye'nin Mustafa'nın mektubunu okumasıyla oluşan hayal kırıklığını, nikah törenine ilişkin diyaloglar izler. Bu diyaloglar eşliğinde Fahriye'nin evden uğurlanarak Erzincan'a gelin olarak gidiş sahnesi görüntülenmiş ve böylece gereksiz olduğu düşünülen nikah sahnesi

ortadan kaldırılmıştır. Sahneler arası geçişi sağlamak amacıyla ses kullanımına verilebilecek bir başka örnek *Eşkya* filminde karşımıza çıkar. Baran'ın köyüne dönerek kendisini ihbar eden Mustafa'yla yüzleşmesi sahnesinde, Mustafa'nın çığılı tren düdüğüyle karışır ve buradan Baran'ın İstanbul trenindeki görüntülerine geçilir.

Turgul filmlerinde müzik kullanımı açısından üzerinde durulması gereken en önemli noktalardan biri, müziğin filmin yerliliğini destekleyen bir unsur olmasıdır. Bu topraklarda yaşayan insanlara dair öyküler anlatmak isteyen Turgul, film müziğinin yerel unsurlar barındırması için özel çaba harcamıştır. Bunun için sık sık türkülerden ve klasik Türk musikisinden ve özgün bestelerde de klarnet, ud gibi müzik aletlerinden yararlanılmıştır. Müzik, hemen hemen her filmde anlatıyı destekleyecek ve dramatik yapıyı güçlendirecek biçimde ön plandadır. Örneğin *Fahriye Abla* filminde A.Muhip Dranas'ın şiirinden bestelenen parça, film boyunca görüntülere eşlik eder ve bir tür anlatıcı işlevi görür. Yine aynı biçimde mahalledeki tek düze yaşama ilişkin görüntüler ve hep aynı biçimde geçen zaman, saat tıkırtıları eşliğindeki şarkıyla desteklenir. Şarkı sözleri de bu anlatımı destekler niteliktedir. *Muhsin Bey*'de kullanılan Türk sanat musikisi ve arabesk müzik, aynı zamanda iki yaşam biçimi arasındaki karşıtlığı vurgulayarak tematik bir anlam kazanır. Kahvedeki klarnet sanatçısının ölümü ve sonunda arabesk müziğin galip gelmesi, müziğin bir anlatım aracı olarak kullanılmasına iyi bir örnektir. *Eşkya*'da ise Fırat Türküsü'nün benzer bir biçimde kullanıldığı görülür. Türkünün sözleri Baran ve Keje arasındaki aşkı anlatır gibidir.

Bunun yanı sıra müzik, zaman zaman önemli dönüm noktalarını vurgulamak amacıyla kullanılmıştır. Mustafa ve Fahriye'nin ilişkisiyle ilgili dedikoduların mahalleye yayılışı, müziğin ritminin giderek artmasıyla verilmiştir. Gerilim arttıkça müziğin ritmi ve şiddeti de artar ve dedikodular Mustafa'nın babasının kulağına gittiğinde müzik doruk noktasına ulaşır. Müziğin doruk noktasına gelmesi, Mustafa'nın babasının Fahriye'nin babasıyla kahvede karşı karşıya geldiği ana rastlar. Doruk noktasındaki müziğin birden sona ermesiyle oluşan sessizlik, aradaki gerilimi yansıtır.

Müziğin anlatının bir parçası haline geldiği kullanımlardan biri de *Muhsin Bey*'de karşımıza çıkar. Muhsin Bey ve Ali Nazık'in, kaset işi için kasetçiler çarşısında her plakçıya yeni bir umutla girip hayal kırıklığıyla çıkmaları, müziğin ritmindeki değişimlerle anlatılmıştır. Sahnelerin hiçbir diyalog içermemesine karşın müziğin hızlanıp yavaşlaması, konuşmalar hakkında bir fikir edinmemizi sağlar. Müzik aynı zamanda sahneleri de birbirine bağlamaktadır.

İncelenen filmlerin hemen hepsinde, müzik aracılığıyla karakterlerin ruhsal durumlarıyla özdeşleşmemiz mümkündür. Örneğin Muhsin Bey'in Afitap Hanım'la konuştuğu sahnelerde müzik, oluşan duygusal ortama eşlik eder. Aynı biçimde *Eşkya*'da Baran'ın Keje'yle karşılaştığı sahnelerde ve Baran'la Cumali'nin ölüm sahnelerinde müzik, anlatımı güçlendirmiştir.

SONUÇ

Bu çalışmada Yavuz Turgul filmleri özellikle 80 sonrası Türkiye’de ve Türk sinemasında oluşan koşullar çerçevesinde anlatı yapıları, sinematografik özellikleri ve işledikleri temalar aracılığıyla incelenmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda Turgul’un yönetmenliğini üstlendiği beş filmi ele alınmış; yazdığı senaryolara da bu filmlerle bağlantıları çerçevesinde yeri geldikçe başvurulmuştur.

Çalışma öncelikle Turgul’un senaryo yazarı olarak sinema sektörüne adım attığı 70’li yıllarla ilgili genel bir çerçeve çizmeyi amaçlamış ve Yavuz Turgul senaryoları bu dönemde Türk sinemasında görülen eğilimler doğrultusunda ve Arzu Film-Ertem Eğilmez Ekolü çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu dönem, Türk sinemasında bir taraftan popüler melodramların azaldığı, toplumsal sorunların daha çok gündeme geldiği diğer taraftan ise arabesk filmlerin, seks filmlerinin yaygınlaştığı bir ortama işaret eder. Turgul böyle bir ortamda, popüler melodramların belli uzlaşımlarına yaslanarak güldürü filmleri yapan Arzu Film’de senaryo yazmaya başlamış ve bu dönem Turgul’un senaristlik geçmişinde ve sinemaya bakış açısında önemli etkiler yaratmıştır. Bu noktada Turgul’un sinemacı kimliğini etkileyen öğelere yer verilmiştir.

Turgul’un sinemacı kimliğinin oluşmasında Ertem Eğilmez ve Arzu Film Geleneği’nin önemli etkisi olduğu görülmüştür. Bu geleneğin en belirgin

özelliklerinden biri olan izleyiciyi eğlendirme amacı, Turgul filmlerindeki mizahi unsuru besleyen en önemli kaynaklardan birini oluşturur. Eğilmez'in güldürü anlayışının bir başka özelliği olan ve kaynağını daha çok Meddah, Ortaoyunu, Karagöz gibi Geleneksel Türk Gösteri Sanatları'ndan alan iki kahramana dayalı anlatı yapısı, Turgul filmlerinde de mizah anlayışının kurulmasında etkili olmuştur. Ancak bu yapı, sadece mizahi unsurları yaratmak için değil, aynı zamanda toplumsal çatışmaları ortaya koymak için kullanılmıştır. Turgul bu yönüyle Eğilmez Geleneği'nden farklılaşır ve mizahi unsurların trajik unsurlarla kaynaştığı bir yapı gündeme gelir. Böylece Turgul filmleri taşıdığı toplumsal iletiler ve temalarla da öne çıkmıştır.

Çalışmada dönemin toplumsal ve kültürel ortamı ve Turgul filmlerinin ele aldıkları sorunlar arasında bir bağ olup olmadığını ortaya çıkarmak amacıyla, filmlerin üretildikleri döneme ilişkin genel bir çerçeve oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda filmlerin 80 sonrası ortaya çıkan toplumsal yapıya ilişkin önemli saptamalarda bulunduğu ortaya konmuş ve Türkiye'nin geçirdiği en hızlı değişim süreci olarak nitelendirilen bu dönemin, özellikle yaşanan kültürel ve ahlaki sorunlara ilişkin eleştirel bir bakış açısıyla filmlere yansıdığı görülmüştür. 80'lerin bireycilik anlayışı, Turgul filmlerinde en önemli eleştiri noktalarından birini oluşturur. Ortaya çıkan çatışmalar, değişimin liberal söylemin vaat ettiği çerçevede gerçekleşmemesi ve geleneksel ile modern, eski ile yeni arasında oluşan karşıtlığın daha belirgin hale gelerek çeşitli toplumsal sorunlara yol açmasından kaynaklanır. Bu çatışmalar "toplumsal değişim", "Doğu-Batı ikiliği" ve "erkek dostluğu" gibi temalar etrafında incelenmiştir.

Turgul filmleri arasındaki tematik bağlantı özellikle “toplumsal değişim” noktasında göze çarpmaktadır. Toplumsal değişime odaklanan bu filmlerde, değişimin kaçınılmazlığına yönelik vurgu belirgindir. Turgul’un beş filminde de ortak tema olarak karşımıza çıkan ve bireysel öyküler etrafında gelişen toplumsal değişim, *Fahriye Abla*’da olumlu, diğerlerindeyse olumsuz bir süreç olarak ele alınır. *Fahriye Abla*’daki değişimin olumlu bir süreç olarak ele alınması, bu filmin diğer Turgul filmlerinden farklı bir dönemi kapsamıyla açıklanabilir. Daha çok 70’li yılları konu edinen filmde geleceğe yönelik umut, insan emeğine ve aşka bağlanmıştır.

Toplumsal değişimin olumsuz bir süreç olarak görülmesinin bir sonucu geçmişe yönelik bir “altın çağ” betimlemesi olarak karşımıza çıkar. Altın çağ vurgusu, Turgul’un özellikle *Muhsin Bey*, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* ve *Eşkıya* filmlerinde belirgindir. Bu altın çağın en önemli özelliği, maddi değerlerin değil, manevi değerlerin ön planda olmasıdır. İnsanların maddi değerlerzyönelmeleri, ahlaki değerlerini yitirmelerine neden olmuş ve mutsuz bir toplum yapısı ortaya çıkmıştır. Turgul karakterleri ise, tükenmeye yüz tutmuş ahlak anlayışlarıyla, giderek ortadan kaybolan bir kuşağın temsilcileridirler. Bu nedenle çoğu zaman yaşadıkları toplum tarafından anlaşılmazlar; hatta kimi zaman alay konusu olurlar. Kara mizah, bu filmlerde altın çağa yönelik vurguyu arttırmak ve değişime yönelik eleştirel tutumu belirginleştirmek amacıyla kullanılmıştır. Filmlerin trajikomik yapısı, aynı zamanda bütün filmlerde anlatıyı ve filmsel ritmi sürükleyen bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Fahriye Abla dışındaki filmlerin bir başka ortak özelliği, tüm filmlerin erkek karakterler üzerine kurulmuş olmasıdır. Erkek karakterlerin ön planda olduğu bu filmlerin hepsinde Şener Şen başrol oyuncusu olarak karşımıza çıkar. Şener Şen bir oyuncu olarak sahip olduğu uyuşumlarla, filmlerin trajikomik yapısının en önemli taşıyıcısı durumundadır. Karakterlerin daha derinlikli olarak yer aldığı Turgul filmlerinde, kadın karakterlerin birkaç özellikleriyle betimlenmeleri ve daha edilgin olmaları ise dikkat çekicidir. Zaman zaman bu kadın karakterin hiç konuşmadıkları ve erkek karakterlerin gölgesinde kaldıkları görülür. Bu durum Doğuya özgü cinsiyet ilişkilerini de çağrıştırmaktadır.

İncelenen filmlerde erkek karakterlerin ön planda olmalarının bir sonucu, erkek dostluğunun önemli bir tema olarak karşımıza çıkmasıdır. Bu dostluk ilişkisi, toplumsal değişim temasıyla da bağlantı içindedir. Yaşanan değişime uyum sağlamaya çalışan ve bu değişimden kaçan erkek karakterler, temel çatışmaların ve çelişkilerin daha iyi vurgulanmasına yardımcı olur. Bu çatışmaların önemli bir bölümü, değişen toplumsal ilişkiler içinde eril iktidarın kaybedilmesiyle ilişkilidir ve erkek karakterler çözümü romantik aşk ilişkileri çerçevesinde ararlar. Bu durumda geçmişe yönelik özlem, kaybedilen eril iktidar ve romantik aşkın aranışı arasında önemli bir bağ olduğu görülmektedir.

Turgul filmlerinin bir başka özelliği Doğunun, karakter, tema ve anlatı özellikleri bakımından daha çok temsil olanağı bulmuş ve ön plana çıkmış olmasıdır. Bu temsil olanağının Doğu ile Batının karşılaştığı anda ortaya çıkması ise

Türkiye'nin özgün toplumsal yapısından kaynaklanır. Turgul Doğu-Batı ikiliğinde tavrını daha çok Doğudan yana koyarken, bu tavır özellikle ahlak anlayışı ve insan ilişkileri bağlamında kendini gösterir. Aşk bu temayla da ilişki olarak her filmde karşımıza çıkar ve özellikle *Eşkaya*'da destansı bir özelliğe bürünür. Doğu ve Batı'nın bir araya gelmesinden doğan çatışmalar ise özellikle üzerinde durulan konulardır.

Çalışmada Yavuz Turgul filmleri temaların yanı sıra anlatı yapısı, karakter, mekan ve sinematografik özellikler aracılığıyla da çözümlenmeye çalışılmıştır. Buna göre, incelenen filmlerde olayların klasik neden sonuç mantığı içinde ilerlediği görülmüştür. Olay akışını sağlayan şey, başlangıçtaki denge durumunun bozulması ve karakterlerin ulaşmak istedikleri bir amaç doğrultusunda hareket etmeleridir. Yan konular ve yardımcı kişiler ise, filmsel anlatıyı zenginleştirmek ve temayı güçlendirmek amacıyla kullanılmıştır.

Filmler mekansal açıdan incelendiğinde, hepsinin İstanbul'da geçtiği görülür. İstanbul bu filmlerde, toplumsal değişimin yarattığı çatışmaların gözlenebilmesi açısından kurucu bir işlev üstlenir. Bunun yanı sıra karakter-mekan ilişkisinin kurulması, karakterlerin daha derinlikli bir hal almasına yardımcı olmuş, mekansal ayrıntılar karakterlere uygun bir biçimde tasarlanmıştır.

Filmlerin sinematografik özellikler açısından değerlendirilmesi sonucunda, sinematografik özelliklerin, anlatı yapısını oluşturan unsurları nasıl tamamladığı ortaya konmuş ve filmler çerçeve düzenlemesi, kamera açıları ve çekim ölçekleri,

kamera hareketleri, kurgu, aydınlatma ve ses açısından incelenmiştir. Ortaya çıkan sonuçlar sinematografik öğelerin Turgul filmlerinde anlam oluşturacak biçimde etkin olarak kullanıldığını ortaya koyar. Çerçeve düzenlemesi mekansal ayrıntıları içinde barındıracak biçimde yapılmış, karakter daha çok çerçevenin merkezinde konumlanmıştır. Böylece karakter anlatının sürükleyici unsuru olmuş ve kurulan bağlantılar aracılığıyla gerçeklik kazanmıştır. Kamera kullanımı da bu durumu destekler niteliktedir. Öykü açısından önemli unsurlar kamera açıları ve çekim ölçekleri aracılığıyla ön plana çıkarılmıştır. Sesin filmsel atmosferi yaratmada önemli bir işlev üstlendiği görülmüştür. Bu durum özellikle müziğin kullanımında karşımıza çıkar: Temaları destekleyecek ve anlam oluşturacak biçimde kullanılan müzik, aynı zamanda filmlerin yerli olma özelliğini de vurgular.

Sonuç olarak 80 sonrası oluşan toplumsal ve kültürel ortamın incelenen filmlere önemli ölçüde yansıdığı ve liberal muhafazakar değerler sisteminin belli bir eleştiriye tabi tutulduğu görülmüştür. Özellikle ortaya çıkan yeni sağ iktidar tarzının ortaya koyduğu özgürlük söyleminin ve vaat edilen olanakların gerçekleşmeyişi ve bu süreçte toplumsal yapıda görülen değişimler, Turgul filmlerinin temelini oluşturmakta ve geçmişe yönelik bir özlemi içinde barındırmaktadır. Oluşan toplumsal yapıya ilişkin eleştirel tutum, yönetmenin Türk sineması içindeki konumunu anlamak açısından önemli bir ipucudur: Turgul, ele aldığı karakterlerle, temalarla ve yaşanan toplumsal değişime ilişkin çarpıcı betimleriyle 80 sonrası Türk sinemasının önde gelen yönetmenlerinden biri olarak karşımıza çıkar.

Ek 1: SENARYOLAR

TOSUN PAŞA (1976)

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: Kemal Sunal, Müjde Ar, Şener Şen, Ayşen Gruda

SULTAN (1978)

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

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

ERKEK GÜZELİ SEFİL BİLO (1979)

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Yavuz Turgul

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

BANKER BİLO (1980)

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Yavuz Turgul

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

DAVARO (1981)

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

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

HABABAM SINIFI GÜLE GÜLE (1981)

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Yavuz Turgul

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

ÇİÇEK ABBAS (1981)

Yönetmen: Sinan Çetin

Senaryo: Yavuz Turgul

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

İFFET (1982)

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: Müjde Ar, Faruk Peker, Savaş Başar

AİLE KADINI (1983)

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: Müjde Ar, Savaş Başar, Hülya Yiğitalp, Merih Akalın

şEKERPARE (1983)

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: İlyas Salman, Yaprak zdemiroğlu, şener şen, Ayşen Gruda, Neriman Köksal

ZüğüRT AğA (1985)

Yönetmen: Nesli lgeen

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Selçuk Taylaner

Oyuncular: şener şen, Erdal zyağcılar, Nilgün Nazlı, Atilla Yiğit, Füsun Demirel, Ali Uyandırın

Ek 2: ÖDÜLLER

- 19.Antalya Altın Portakal Film Festivali - 1982 - *Çiçek Abbas* ile en iyi senaryo ödülü.
- 23.Antalya Altın Portakal Film Festivali - 1986 - *Züğürt Ağa* ile en iyi senaryo ödülü.
- 24.Antalya Altın Portakal Film Festivali - 1987 - *Muhsin Bey* ile en iyi film, en iyi senaryo, en iyi erkek oyuncu (Şener Şen), en iyi yardımcı erkek oyuncu (Uğur Yücel) ve en iyi özgün müzik ödülleri.
- Kültür Bakanlığı Başarı Ödülü -1987 - *Muhsin Bey*.
- İstanbul Film Festivali - 1988 - *Muhsin Bey* ile jüri özel ödülü.
- 36.San Sebastian Film Festivali - 1988 - *Muhsin Bey* ile jüri özel ödülü.
- 7. Uluslararası Sinema Günleri - *Muhsin Bey* ile jüri özel ödülü.
- 30. Antalya Film Festivali - 1993 - *Gölge Oyunu* ile en iyi ikinci film ve en iyi senaryo ödülü.
- Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) - 1993 - *Gölge Oyunu* ile en iyi film ve en iyi senaryo ödülü.
- Valencia Film Festivali - 1997 - *Eşkîya* ile en iyi erkek oyuncu ödülü (Şener Şen).
- Bastia Film Festivali - 1997 - *Eşkîya* ile eleştirmenlerin seçtiği en iyi film ödülü.

- Troia Film Festivali - 1997 - *Eşkya* ile Golden Dolphin (en iyi film) ödülü.
- Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) - 1997 - *Eşkya* ile en iyi film, en iyi senaryo, en iyi film müziği, en iyi yardımcı oyuncu ödülü.
- Antalya Altın Portakal Film Festivali - 1997 - *Eşkya* ile özel ödül.
- İstanbul Film Festivali - 1997 - *Eşkya* filmi özel gösterimi.
- NTV Televizyonu - 1997 - *Eşkya* ile en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi oyuncu (Şener Şen) ödülü.
- Birsad - 1997 - *Eşkya* ile en iyi film ödülü.



Ek 3: FİLMOGRAFYA

FAHRİYE ABLA (1984)

Yönetmen-Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Müzik: Attila Özdemiroğlu

Oyuncular: Müjde Ar, Tarık Tarcan, Mesut Çakarlı, Haldun Ergüvenç, İhsan

Devrim, Kadir Savun, Zihni Göktaş

Kök Film Yapımı

MUHSİN BEY (1986)

Yönetmen-Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Aytekin Çakmakçı

Müzik: Attila Özdemiroğlu

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

Erdinç Üstün

Umut Film Yapımı

AŞK FİMLERİNİN UNUTULMAZ YÖNETMENİ (1990)

Yönetmen-Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Müzik: Attila Özdemiroğlu

Oyuncular: Şener Şen, Pıtırık Akkerman, Aytaç Yörükaslan, Yavuzer Çetinkaya,
Gül Onat, Nubar Terziyan, Cevat Kurtuluş, Sami Hazinses, Naki Turan Tekinsav
Erler Film Yapımı

GÖLGE OYUNU (1992)

Yönetmen-Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Müzik: Attila Özdemiroğlu

Oyuncular: Şener Şen, Şevket Altuğ, Larissa Litichevskaya, Ülkü Duru

Erler Film Yapımı

EŞKIYA (1996)

Yönetmen-Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Müzik: Erkan Oğur

Oyuncular: Şener Şen, Uğur Yücel, Sermin Hürmeriç, Kamuran Usluer, Kayhan

Yıldızoğlu, Necdet Mahfi Ayral, Özkan Uğur, Yeşim Salkım, Güven Hokna, Ülkü

Duru

Filma-Cass Yapımı

ÖZET

Bu çalışmada Yavuz Turgul sineması ele alınmıştır. Tez temel olarak üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm Yavuz Turgul'un senarist olarak sinemaya girdiği dönem olan 70'li yılların Türk sinemasına ilişkin genel bir çerçeve çizer. Buna ek olarak Yavuz Turgul'un sinemacı kimliğinin oluşumu incelenmiştir. İkinci bölüm 80'li yılların toplumsal ve kültürel yapısı çerçevesinde 80 sonrası Türk sinemasını analiz etmeye çalışır ve bu dönemin Yavuz Turgul sinemasına etkilerini araştırır. Üçüncü bölümde ise Yavuz Turgul tarafından çekilen beş film anlatı yapıları, sinematografik özellikleri ve temaları bakımından incelenmiştir. Bu çerçevede filmlerin karakterleri, mekan ve zaman örgütlenmesi, görüntü düzenlemesi, ses, aydınlatma gibi özellikleri aktarılmaya çalışılmıştır. Böylece filmlerin benzer özellikleri ve farklılıkları ortaya konmuş ve çalışmanın temel varsayımı araştırılmıştır. Buna göre Türkiye'nin 80 sonrası toplumsal ve kültürel yapısı ile Yavuz Turgul sineması arasında önemli bağlantılar olduğu sonucuna varılmıştır.

SUMMARY

In this study, the Yavuz Turgul cinema was investigated. The thesis relies on ~~three~~ main parts. In the first part, general properties of Turkish cinema in 1970s have been summarized. ~~and~~ Yavuz Turgul's formation of personality as a cinematographer has been analysed. In the ~~second~~ part, Yavuz Turgul cinema was described within the context of Turkish cinema after the 1980 and the effects of social and cultural structure of Turkey in this period. In the ~~third~~ part, narrative structures, cinematographic properties and themes of five films have been discussed. In this context, some properties like characters, organization of space and time, mise-en scène, editing, lighting and voice were tried to be demonstrated. In doing this, similar properties and differences of Turgul's films have been determined and main assumption of this study was searched. According to this, there is a relationship Turkey's social and cultural structure after the 1980 and Yavuz Turgul films.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün (1994). **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara: İmge.
- Adanır, Oğuz (1994). **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Ankara: Kitle.
- Akdemir, Gamze (2002). "Doğu Kültürünün İnsanıym", **Cumhuriyet**, 21 Nisan 2002, s.14.
- Baran, Tamer (1997). "Eşkıya Bize Bizi Anımsatıyor", **Antrakt**, Mayıs 97, s.22-25.
- Bordwell, David ve Kristin Thompson (1980). **Film Art: An Introduction**, USA: Addison Wesley.
- Branigan, Edward (1984). **Point of View in the Cinema**, New York: Mouton.
- Chion, Michel (1992). **Bir Senaryo Yazmak**, Çev., Nedret Tanyolaç, İstanbul: Afa.
- Cengizkan, Ali (2001). "Yavuz Turgul ile Sokaklar, Meydanlar, Setler ve Kadrajlar Üzerine Söyleşi", **XXI Mimarlık Kültürü Dergisi**, Mayıs-Haziran 2001, sayı:8, s. 28-38.
- Çapan, Sungu (1996). "Eşkıya Ölünce Yıldız Kayarmış", **Cumhuriyet**, 6 Aralık 1996, s.15.
- Danaly, Merih (2002). "70'lerden 80'lere Türk Sinemasında Politik Söylem", www.okuyan.us.com.tr.
- Dorsay, Atilla (1988). "Muhsin Bey'in Ölenemez Biçimde Yıkılan Dünyası", **Cumhuriyet**, 27 Nisan 1988, s.4.
- Dorsay, Atilla (1989). **Sinemamızın Umut Yılları: 1970-1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**, İstanbul: İnkılap.

- Dorsay, Atilla (1995). **12 Eylül Yılları ve Sinemamız: 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**, İstanbul:İnkılap.
- Evren, Burçak (1985). "Bu da Geçer mi? Arabesk Olayı ve Sinema" **Gelişim Sinema**, sayı:4, s. 9-14.
- Evren, Burçak (1990). **Türk Sinemasında Yeni Konumlar**, İstanbul:Broy.
- Evren, Burçak (2002). "Ö.Lütfi Akad:Ustasız Bir Usta" **Altyazı**, sayı:4, s.66-69.
- Gianetti, Louis (1982). **Understanding Movies**, New Jersey:Prentice-Hall.
- Göle, Nilüfer (1998). "Batı Dışı Modernlik Üzerine Bir İlk Desen", **Doğu-Batı**, sayı: 2, s. 55-62.
- Gunning, Tom (1999). "Narrative Discourse and the Narrator System", **Film Theory and Criticism:Introductory Readings**, Leo Braudy, Marshall Cohen (ed.), s.467-471.
- Güçhan, Gülseren (1989). "Popüler Kültürün Sinemaya Yansıması: Muhsin Bey", **Kurgu**, sayı:6, Haziran 1989, s.91-107.
- Güçhan, Gülseren (1992). **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması: Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili**, Ankara:İmge.
- Gürbilek, Nurdan (2001). **Vitrinde Yaşamak:1980'lerin Kültürel İklimi**, İstanbul:Metis.
- Gürmen, Pınar (2001). "Yavuz Turgul'dan Sinema Dersleri", **Sinema**, Ekim 2001, s.92-97.
- Harvey, David (1999). **Postmodernliğin Durumu**, Çev., S. Savran, İstanbul: Metis.
- Hıdıroğlu, İrfan (2002). **Ertem Eğilmez Sineması**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ankara.

- Işığan, Altuğ (1997). "Dağıtım Alanındaki Değişim ve Türk Sinemasının Yeniden Yapılanması", **Mürekkep**, sayı:8, s.100-106.
- Işık, OĞuz (1996). "1980 Sonrası Türkiye'de Kent ve Kentleşme", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi/Yüzyıl Biterken**, İstanbul:İletişim, s.782-801.
- Jacobs, Lewis (1994). "Zaman ve Mekanın Anlatımı", **Filmde Zaman ve Mekan**, Yalçın Demir, (der), Eskişehir:Turkuaz, s. 149-160.
- Kalkan, Faruk (1992). **Sinema Toplumbilimi: Türk Sineması Üzerine Bir Deneme**, İzmir: Tümer Ajans.
- Kahraman, Hasan Bülent (2002). **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, İstanbul:Everest.
- Kayalı, Kurtuluş (1994). **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Ankara: Ayyıldız.
- Kayalı, Kurtuluş (1996). "Türk Sinema Tarihlerinin Sınırlarını Aşmanın Yolları", **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, S. Murat Dinçer (der), Ankara:Doruk, s.57-73.
- Kayalı, Kurtuluş (2001). "Türk Sineması Yeniden mi Yapılanıyor Yoksa Temel Mecrasında Seyretmeye Devam mı Ediyor?", **Yıllık 1999/Sinema ve Televizyon Özel Sayısı**, s.135-146.
- Kıraç, Rıza (1997). "Yavuz Turgul'un Sinemasında Geçiş Dönemi İnsanları", **Klaket**, sayı:5, s.50-52.
- Kıraç, Rıza (2000). "90'lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış, Bölüm-1", **25. Kare**, sayı:30, s.12-17.

- Kozaklı, S.T. ve Alev Özkazanç (1997). "1980'lerde Gündelik Yaşam", **Mürekkep**, sayı:8, s.41-49.
- Kozanoğlu, Can (1996). "80'lerde Gündelik Hayat", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi/Yüzyıl Biterken**, İstanbul: İletişim, cilt:3, s.596-600.
- Kutlu, Mustafa (1993). "Gölge Oyunu Sinemada", **Dergah**, sayı:38, s.21.
- Leadbeatter, Charlie (1995). "İktidar Kişiye", **Yeni Zamanlar:1990'larda Politikanın Değişen Çehresi**, S.Hall ve M.Jacques (der), Çev., A. Yılmaz, İstanbul:Ayrıntı, s.127-141.
- Maktav, Hilmi (2000). "Türk Sinemasında 12 Eylül", **Birikim**, Ekim 2000, sayı:138, s. 79-84.
- Mascelli, Joseph, V. (2002). **Sinemanın Beş Temel Ögesi**, Çev., Hakan Gür, Ankara:İmge.
- Moran, Berna (2003). **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a**, İstanbul:İletişim.
- Nazik, Yağmur, (1999). "Türk Sinemasında Akımlar Aldatmacası", **25. Kare**, sayı:28, s.38-43.
- Oskay, Ünsal (1996). "Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entelektüellik Tartışması", **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, S. Murat Dinçer (der.), Ankara:Doruk, s.93-109.
- Özbek, Meral (2002). **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İstanbul:İletişim.
- Özen, Emrah (2001). "Türk Sinemasında 'Akım-Hareket' Değerlendirmelerinde 'Toplumsal Gerçekçilik' Akımı Özelinde Eleştirel Bir Bakış ve Bir Model Önerisi", **Yıllık 1999/Sinema ve Televizyon Özel Sayısı**, s.147-166.

- Özkazanç, Alev (1998). Türkiye’de Siyasi İktidar ve Meşruiyet Sorunu: 1980’li Yıllarda Yeni Sağ, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi (Siyaset Bilimi) Anabilim Dalı, Ankara.
- Özön, Nijat (1985). “Türk Sineması” Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İstanbul: İletişim, Cilt:7, s. 1878-1907.
- Öztürk, S.Ruken ve Nilgün Tural (2001). “Sinemada Kadın Karakterin Sessizliği:Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir mi?”, İletişim, sayı:10, s.101-126.
- Öztürk, Serhat (1990). “Yeşilçam’ı Yeşilçam Yapanların Öyküsü”, Güneş, 14 Şubat 1990, s.11.
- Sancar, Nuray (1993). “Kadın Filmleri ya da Meryem’den Aygül’e Bir Arpa Boyu Yol”, Evrensel Kültür, sayı:21, Eylül 1993, s. 30-33.
- Scognamillo, Giovanni (1998). Türk Sinema Tarihi, İstanbul: Kabalcı.
- Sezer, Baykan (1998). “Doğu-Batı Ayrımı”, Doğu-Batı, sayı:2, s.29-38.
- Suner, Asuman (1997). “Yılmaz Güney Yol ve Kadın Bedeni Üzerine Yazılmış Tutsaklık Öyküleri”, Toplum ve Bilim, sayı:75, Kış 1997, s.120-133.
- Suner, Asuman (2002). “1990’lar Türk Sinemasından Taşra Görüntüleri: Tabutta Rövaşata’da Agorafobik Kent, Açık Alana Kapatılmışlık ve Dehşet”, Toplum ve Bilim, sayı:94, s.86-108.
- Türsac Sinema Yıllığı (1994). “Gölge Oyunu”, Türsac Sinema Yıllığı 93/94, sayı: 3, s.89-92.
- Türsac Sinema Yıllığı (1998). “Yavuz Turgul”, Türsac Sinema Yıllığı 97/98, sayı: 5, s.87-88.

Videosinema (1984). "Senaryo Yazarlığından Yönetmenliğe Yavuz Turgul",

Videosinema, sayı:6, Aralık,1984, s.91-93.

Yasalar, Turgut (1993). "Gölge Oyunu", **Antrakt**, sayı:16, s.46-49.

