

YAVUZ TURGUL'UN YOL AYRIMI FİLMİNİN YAPISALCI ÇÖZÜMLEMESİ

Öğr. Gör. Veysel BATTAL*
Dr. Öğr. Üyesi Sadık BATTAL**

Öz: Nitelikli bir toplum esasen nitelikli bireylerden oluşur. Çağımızda da bireylerin bir toplum, daha doğrusu bir topluluk oluşturduğu söylenebilir. Çağımızın bu toplulukları, niteliğin kayıplara karıştığı ve niceliğin egemenliğini haykırdığı yeni bir toplum türünü gösterir. Niceliğin egemen olduğu bu toplulukları oluşturan yeni tür bireyler, nitelikli bir toplum oluşturma çabasındaki asıl bireylere 'hastalıklı bireyler' gözüyle bakmakta ve onları tecrit edip ötekileştirmektedir. Dünyada ve de Türkiye'de nitelikli toplumsallığı önceleyen bireyler nicedir anormal karşılanmaktadır. Esasen bireylerden oluşan bir topluluk, nitelikli bir hayat standardı ürettiği ölçüde nitelikli bir topluma dönüşebilir. Nitelikli toplumsal hayatta bireylerin aralarında empati kurmaları ve ortak hayaller geliştirmeleri sayesinde var olabilir. Yavuz Turgul son filmi Yol Ayrımı'nda bireysellik-toplumsallık sorununa derinlemesine bakıyor. Türk toplumunu çok iyi tanıyan ve gözlemleyen Yavuz Turgul, Yol Ayrımı filminde aile yapısına derinlemesine bakıyor. Bu bakışla son yıllarda kapitalizmin oluşturduğu aile yapısıyla, geleneksel aile yapısını karşılaştırıyor. Bunu yaparken Yavuz Turgul, iyi bir sinemacı olmasının yanı sıra iyi bir toplumbilimci olması hasebiyle, iki yapı arasındaki farkları derinlemesine görme ve gösterme imkânı buluyor. Klasik anlatı sinemasına kaynaklık eden Aristoteles'in dramatik yapı anlayışı, Todorov'un anlatı diziliminin de kaynağı sayılır. Bu metinde Yavuz Turgul'un Yol Ayrımı filmi, serim-düğüm-çözüm formülü üzerinde gelişen klasik anlatı sineması örneği olarak, Todorov'un yapısalci analiz yöntemine göre değerlendiriliyor.

Anahtar Kelimeler: Yavuz Turgul, klasik anlatı sineması, Yol Ayrımı, Todorov, yapısalci çözümleme.

THE STRUCTURALIST ANALYSIS OF YAVUZ TURGUL'S ROAD SEPARATION MOVIE

Abstract: A qualified society essentially consists of qualified individuals. It can be said that individuals constitute a society, more precisely a community in our age. These communities of our age show a new kind of society in which quality is at a loss and quantity cries out for the dominance. The new type of individuals who make up these communities dominated by

ORCID ID : 0000-0002-6062-630X*/ 0000-0001-5449-4200**

DOI : 10.31126/akrajournal.1008021

Geliş tarihi : 11 Ekim 2021 / Kabul tarihi: 09 Kasım 2021

* Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van Meslek Yüksekokulu, Görsel, İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü.

** Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü.

quantity, regard the actual individuals who are trying to create a qualified society as "sick individuals" and isolate and marginalize them. Individuals who prioritize qualified sociality in the world and in Turkey have been regarded as abnormal for a long time. Essentially, a community of individuals can turn into a quality society to the extent that it produces a quality standard of living. Qualified social life can also exist thanks to individuals' empathy and common dreams. Aristotle's dramatic understanding of structure, which is the source of classical narrative cinema, is also considered the source of Todorov's narrative sequence. In this text, Yavuz Turgul's *The Separation of the Road* is evaluated according to Todorov's structuralist analysis method as an example of classical narrative cinema developed on the layout-knot-solution formula.

Key Words: Yavuz Turgul, classical narrative cinema, *The Road Separation*, Todorov, structuralist analysis.

Giriş

1980 darbesinin sonuçlarından birisi de aile bireylerinin birbirlerine yabancılaşması olmuştur. Bu yabancılaşmayla birlikte, bireysel hayat ve sınırsız tüketim anlayışı yaygınlaşmıştır. Tüketim toplumunun dışına dönen bireyler, kapitalizmin ömrüne ömür katmıştır.

Türkiye'de 1980 sonrasında değişen toplumsal yapıyla birlikte dönüşen insan, Yavuz Turgul filmlerinde eski ve yeni arasında ikileme düşmüş kahraman olarak karşımıza çıkmıştır.

Türk filmi yapmak, Anadolu toplumunun davranış standartlarını iyi bilmek ve Türkiye'ye özgü bir öykü anlatmayı istemekle mümkün olabilir. Yavuz Turgul, Anadolu insanının davranış standartlarını iyi gözlemleyen ve Türkiye'ye ait bir öykü anlatmayı kendisine şiar edinen yönetmenlerden biridir. Yavuz Turgul filmlerinde toplumsal eleştiri, gülme ve ağlama aynı anda var olur. Mutluluk ve hüznün bir arada yaşanır. Filmlerindeki kahramanlar ve tiplere tümü, akılda kalıcı kişilerdir. Türk toplumunda ortaya çıkan sosyolojik, siyasi ve kültürel dönüşümler Turgul'un filmlerinin arka planını oluştururken, insan ekonomik ve sosyal yaşam koşulları içinde ele alınır. Bu bağlamda Turgul filmlerinin kahramanları, sıradan film kahramanları olarak değil de içinde yaşadığımız toplumun durumunu ortaya koyan, gerçekçiliği olan kahramanlardır (Battal V., 2015: 4-5).

"*Yol Ayrımı*" (Yönetmen, Turgul, Y.) filminde Yavuz Turgul, kullandığı klasik anlatı yöntemiyle ki bütün filmlerinde bu anlatı türünü kullanır, Türkiye'de yaşanan toplumsal değişimle birlikte dönüşmek zorunda kalan kahramanın buğulu gözünden, daha doğrusu kırılmış gönlünden insanlığa etkileyici bir hikâye anlatır.

Araştırmanın temel varsayımı, Yavuz Turgul'un senaryosunu yazıp yönetmenliğini yaptığı "*Yol Ayrımı*" filminde kullandığı klasik anlatı yöntemine yakından bakmaktır. Bunu yaparken Todorov'un yapısal analiz yöntemine başvurulacaktır. Buradan hareketle araştırmanın varsayımları şöyle sıralayabilir:

- Hikâye anlatıcısı olarak Yavuz Turgul'un anlatı yapısı

- “*Yol Ayrımı*” filmi
- Klasik anlatı yapısı
- Todorov’un yapısalcı analizi

Bu araştırmanın amacı gerek anlatı yapısı gerekse içerik açısından “*Yol Ayrımı*” filmi anlamak ve çözümlenektir. Sinema seyircisinin, izlediği filmi okumasına katkıda bulunabilmek amacıyla, Yavuz Turgul’un “*Yol Ayrımı*” filmi Todorov’un yapısalcı analizinden yararlanılarak analiz edildi. Bir filmi eleştirmek için öncelikle anlamak, anlamlandırmak ve çözümlenektir. Belki eleştirmek çok iddialı bir kavramdır ancak buradaki amaç, anlaşılabilir ve anlamlandırılan göstergeleri çözümlenektir. Çözümleme noktasında da klasik anlatı formunun kodlarından ve de yapısalcı analiz yönteminden yararlanıldı.

Araştırmanın kapsamı, Türk sinemasının öne çıkmış yönetmenlerinden Yavuz Turgul’un “*Yol Ayrımı*” filmi ile sınırlandırılmıştır. Türk sineması da anlatı olarak, klasik anlatı sineması üslubunu benimsemiştir. Klasik anlatı sineması üslubunun yetkin örneklerini oluşturan Yavuz Turgul sinemasının son örneği olan “*Yol Ayrımı*” filmi, klasik anlatı sinemasının eleştirisine dair örnek metin olarak değerlendirilecektir.

Araştırmanın önemi ve örnekleme, Türk toplumunu çok iyi tanıyan ve gözlemleyen Yavuz Turgul, “*Yol Ayrımı*” filminde aile yapısına derinlemesine bakıyor. Bu bakışıyla son yıllarda kapitalizmin oluşturduğu aile yapısıyla, geleneksel aile yapısını karşılaştırıyor. Bunu yaparken Yavuz Turgul, iyi bir sinemacı olmasının yanı sıra iyi bir toplumbilimci olması hasebiyle, iki yapı arasındaki farkları derinlemesine görme ve gösterme imkânı buluyor. Akıl verme kolaylığına kapılmadan “*Yol Ayrımı*” ile karşılaşan insanın kaderini tercihlerinin etkileyeceğini gösteriyor. Bu anlamda Yavuz Turgul, içinde yaşadığımız toplumu anlayabilmek adına da çok değerli gözlemlerde bulunmaktadır. İzleyiciye, “*Yol Ayrımı*”na gelindiğinde gidilecek yönü seçmek kalıyor.

Araştırmanın örnekleme Yavuz Turgul’un “*Yol Ayrımı*” filmi olarak belirlenmiştir.

Araştırmanın yöntemi, klasik anlatı yapısının kavranması ve Todorov’un yapısalcı analiz yönteminin tanımlanması ışığında Yavuz Turgul’un *Yol Ayrımı* filmi çözümlenecektir.

1. Klasik Anlatı Sineması

Klasik anlatı yapısında izleyici kahramanın peşinden gider ve onunla özdeşleşir. Bu özdeşleşmenin gerçekleşebilmesi için filmin saydam olması gereklidir. Bir başka deyişle, film görünmez olmalıdır. İzleyici gördüğünün bir film olduğunu unutup kahramanla beraber hareket etmeye başlarsa, filme yabancılaşmadan olayların akışı içinde yol almaya devam eder. Bu nedenle kah-

ramanın davranışları çok önemlidir. Yani izleyiciye (yol arkadaşına) karşı sorumludur. Bu nedenle kahraman hareketlerinin nedenini bilmek zorundadır. Film içerisinde nereden geldiği belli olmayan kişilere ya da çıkış nedeni belli olmayan olaylara yer verilmez. Klasik anlatının temelini neden-sonuç ilişkisi belirlemektedir. Yani izleyici hem kahramanın özelliklerini bilmeli hem de olayların oluş sırasını şaşırmasınmalıdır. Bu nedenle klasik anlatı yapısı kahramanın hikâyesi gibidir. Dolayısıyla film boyunca kahramanla özdeşleşen izleyici kendini hikâyenin merkezinde hisseder.

Klasik anlatı bireysel değil kitlesel bir anlatı yapısına sahiptir. Klasik anlatıda izleyici hikâyenin gerçekliğinden şüphe etmeden olaya kendisini dâhil edebilmelidir. Bunu yapmanın yolu da, filmin başından sonuna kadar gelişen olaylar, bir neden sonuç ilişkisi içerisinde, mantıklı bir oluş sırasıyla verilmektedir. Hikâyenin ana olayına yardımcı olacak yan olaylar, ana hikâyeden bağımsız olarak değil ana hikâye etrafında olmak durumundadır. Klasik anlatıda zaman kavramının düz bir çizgide ilerlemesinin nedeni, izleyicinin gerçeklik duygusu konusunda tatmin olmasını sağlamaktır. Buna bağlı olarak da anlatının temel ilkelerinden olan devamlılık ilkesi sağlanmış olur.

Klasik anlatı sinemasının temeli aksiyondur. Olaylar dizisi aksiyonu hareketlendiren temel unsurdur. Diğer bir önemli özelliği ise seyircinin özdeşleşme duygusu ile filmin içine dâhil olmasıdır. Klasik anlatı sinemasının yapısını belirleyen durum yükselen dramatik eğridir. Dramatik yapı, çatışmayla başlayıp doruk noktasına kadar tırmanan bir gerilim eğrisiyle şekillenir. Doruk noktasında sonuca ulaşılan dek gerilim, heyecan ve merak devam eder. Klasik anlatı sineması, seyircisinin merak ve heyecanını doruk noktasına kadar taşımak zorundadır. Çatışma çözülüp sonuca ulaşıldıktan sonra hikâye biter. Sonuç bölümünde her şeyin açıklandığı ve seyirciyi katharsise (arınma) ulaştıran bir iniş eğrisi eklenir.

Klasik anlatı sineması serim, düğüm ve çözüm bölümlerinden oluşur.

Serim; genelde oyunun görünen ya da görünmeyen oyuncularını (zaman, mekân ve karakterler) hakkında bilgilerin verildiği ilk bölüm olarak tanımlanabilir. Özdemir Nutku serimi, “öykünün seyirci tarafından anlaşılabilmesi için verilen ek bilgi” olarak tanımlıyor (Nutku, 1983: 66). Fakat sadece girişte olmayıp filmin sonuna kadar da serim devam edebilir. Bu bölümde bir olay sergilenir ve ilerleyen bölümlerde bu olaya hizmet eden yan öyküler gösterilir. Bu ana olay ile yan olaylar arasındaki bağlantı aksiyonu hareketlendirir.

Düğüm; Aristoteles Poetika'nın 18. bölümünde “Her tragedyada bir düğüm, bir de çözüm bölümü bulunur. Düğüm, öykünün dışında olup biten olaylarla, çoğu kez içinde yer alan olayların bir bölümünden oluşur, geriye kalansa çözümdür.” (Aristoteles, 2019: 57) der. Düğüm aşamasında olayın olumsuzdan olumsuzluza ya da olumsuzdan olumluya doğru bir baht dönüşü (peripetie) söz

konusudur. Kahramanın bu dönüşümü algılamasına tanıma (anagnorisis) denir (Şener, 2003: 35). Bu durumların geçtiği bölüme düğüm bölümü denilmektedir. Bu bölümde ayrıca kahramanın yaşadığı çatışmaları görürüz. Bu karışık ilişkiler, çatışmalar, ana-yan olaylar ve bunun gibi zorluklarla birlikte izleyicinin beklentisini yoğunlaştırıp ilgisini yakalayarak sürdürmeyi amaçlar (Miller, 2009: 28). Çatışmalar klasik dramatik yapının olmazsa olmazıdır. Dramatik yapının sorunsal çatışmalarla somut olarak ortaya çıkar (Oluk, 2004: 33). Serim bölümünde atılan ilk düğümlerden sonra, kahraman amaçlarına ulaşabilmek için çatışmalar yaşar. Bu çatışmalar; insanın-insanla, insanın-kendiyle, insanın-doğayla ya da insanın-hayvanla çatışması şeklinde karşımıza çıkar. Anlatının ritmi bu çatışmalarla ilerler.

Çözüm; bu bölümde olayların dönüşünün farkına varan kahraman ile tempo-ponun yükselmesi ve doruk noktasına çıkması söz konusudur. Filmde bu doruk nokta diğer bir deyişle dönü(şü)m noktasıdır. Klasik anlatı sinemasını diğer biçimlerden ayıran en belirgin özellik seyircinin kafasında oluşan soru işaretlerinin filmin sonunda cevaplanmasıdır. Anlatı yapısı bu nedenle neden-sonuç ilişkisi merkezinde ilerlerken olaylar ve yan olaylar arasındaki bağlantılar doruk noktada çatışmanın bir şekilde çözüme kavuşmasıyla son bulur. Bundan sonra tempo düşer ve hikâye sona doğru ilerler. Böylece klasik anlatı sineması bir yandan giriş-gelişme-sonuç kalıbı içinde formüle edilirken, diğer yandan sinemasal anlatı güçlü bir iç dinamiğe kavuşturulmuş olur.

2. Todorov'un Yapısalci Analiz Yöntemi

Todorov, *Poetikaya Giriş* kitabında klasik anlatının en küçük birimini anlatısal önerme olarak tanımlıyor. Todorov'a göre, anlatısal önerme iki temel üzerinde durmaktadır. Bunlardan ilkinin eyleyen, ikincisini ise yüklem şeklinde tanımlamıştır. Eyleyenin temeli de kendi içinde iki açıdan ele alınabilir. Bunlardan ilki, zaman ve mekânda sabit olan öğeleri saptamak içindir, -örneğin cinsler ve isimler- bunlardan ikincisi ise eylemle aralarındaki örgü sebebiyle değişken bir durumda olabilmesidir. Todorov bu iki temeli göndergesel ve söz dizimsel olarak iki grupta tanımlar. İkinci temel yüklem de dilin bütün yapısal farklılıklarını kapsar. Farklılıklarına bağlı olarak da çeşitli biçimler alabilir. Yüklemelerin içinde bulunduğu konum da kendisinden önce gelen yüklemle bağlantılıdır. Bir önceki yüklem durumuna göre durumun değişip değişmemesine göre biçimlenebilir. Bu değişip-değişmeme biçimlerine göre yüklemeler, eylemsel ve sıfatsal olarak iki gruba ayrılırlar. Bu klasik anlatımın en küçük anlatısal önermesine bağlı olarak, bundan sonraki söz konusu önermelerin de kendi içlerindeki ilişkileri önemli hâl almaktadır. Bu düzenli bir sıra içinde ve paralel zamanlı ilişkilerden yeni oluşan diğer birim ise sıra olarak adlandırılır. Sıra, bu önermelerin bir araya gelerek oluşturdukları bir bütünlük içinde

bulunan yapıya denk gelmektedir. Bu açıklamalardan yola çıkarak ‘sıra’nın sınırını; başlangıç önermesindeki olayların ve durumların farklı veyahut tamamlanmamış olarak tekrarlanması olarak tanımlayabiliriz (Todorov, 2018: 87-88).

Todorov bütün anlatı türleri olumlu ya da olumsuz bir denge durumuyla başladığını söyler. Daha sonra bir güç etkisiyle bu denge bozulur. Dengeyi bozan bu güç, insan olabildiği gibi hayvan ve doğa olayları da olabilir.

Armer, bu çatışmaları şöyle gruplandırmıştır:

- Başkalarıyla çatışma: Kahramanın kendisine karşı olan karakterlerle yaşadığı çatışma.

- Kendisiyle çatışma: Kahraman kendi iç dünyasındaki git-geller nedeniyle yaşadığı çatışma.

- Çevreyle çatışma: Kahramanın doğa olayları ile olan çatışmasıdır. Buna toplumun diğer bireyleriyle olan çatışmalarını da ekleyebiliriz.

- Doğaüstü olaylarla çatışma: Kahramanın şeytan, cinler ve hortlaklar gibi doğaüstü varlıklar ya da hayali gerçeküstü yaratıklar (canavar, dinazor, kurt adam, vampir vb.) mücadele ettiği çatışmadır (Armer, 2010: 211-213).

Sonuçta başta karşılaşılan denge durumuna göre bir dengesizlik ortaya çıkar ve dışarıdan gelen etken sayesinde yeni bir denge kurulur. Kurulan bu yeni denge birinci denge ile ters bir denge ya da aynı denge gibi görünse de hiçbir zaman aynı değildir. Daha sonra gelen bölümde bu denge bozulur, düğüm ortaya çıkar. Düğüm bölümünün sonunda yeniden denge kurulur ve çözüme ulaşılır.

Klasik anlatıda yukarıdaki nedenlerden ötürü iki bölüm bulunur. Bunlardan ilki denge veya dengesizlik durumunun anlatıldığı ve aktarıldığı bölümler ve ikincisi de bu iki durumun birbirleri arasındaki geçişi tanımlayan ve aktaran bölümler olarak sıralanır. Bu tanımlamalardan yola çıkarsak dengenin bozulması ve yeni dengenin kurulması arasındaki her geçiş kendi içerisinde bir eylemsel önerme içermektedir diyebiliriz. Diğer yönüyle ele alındığında, anlatıdaki denge durumunun betimlenmesi de sıfatsal önerme olarak tanımlanabilir. En baştaki önerme ile en sondaki önerme farklı olarak tekrar gerçekleşirse bu önermelerin oluşturduğu sıra tamamlanmış olarak kabul edilir. Anlatı yapısının en büyük birimi ise aslında, ampirik olarak izleyicinin ya da okuyucunun karşılaştığı tamamlanmış metindir. Metin, tamamlanmış bir bütün olarak tanımlanıyorsa, birden fazla sıranın bir araya gelmiş hâlidir diyebiliriz (Todorov, 2018: 88-91).

Todorov’un anlatı dizilimi, Aristoteles’in yapı anlayışında olduğu gibi üç unsurla başlar (Edgar-Hunt , Richards ve Marland, 2012: 52).

- Denge (başlangıç)

- Dengenin bozulması (orta)
- Dengenin yeniden sağlanması (son)

Todorov'un anlatı dizilimi, klasik anlatı sinemasının (serim, düğüm, çözümlü) yapısıyla aynıdır. Genel olarak Türk sineması, klasik anlatı sinemasını tercih etmiştir diyebiliriz.

Todorov'un neden-sonuç ilişkisine dayalı olaylar örgüsünün geçmesi gereken beş aşaması vardır (Yaren, 2013: 186).

“Denge durumu (bu durum iyi, kötü ya da nötr olabilir).

Bir olay dengeyi bozar (karakter ya da eylem).

Kahraman dengenin bozulduğunu fark eder.

Kahraman bozulan dengeyi yerine getirmeye uğraşır.

Denge yeniden kurulur ancak neden sonuç ilişkisine dayalı değişimler (yine iyi, kötü ya da nötr olabilir) sonucunda, aslında kurulan yeni bir dengedir.”

3.3. ‘Yol Ayrımı’ Filmi

3.1. Yol Ayrımı’nın Jeneriği

Yönetmenliğini ve senaryosunu Yavuz Turgul’un yazdığı “Yol Ayrımı” filminin görüntü yönetimi Uğur İçbak tarafından yapılmıştır. Filmin yapımcılığını TMC (Turkish Media Corporation), (Turgul, 2017), müziklerini ise Anjelika Akbar yapmıştır. “Yol Ayrımı”nda Şener Şen Mazhar karakterine, Rutkay Aziz Kavanoz Altan karakterine, Nihal Yalçın işçi Emine karakterine, Çiğdem Selışık Sonat anne Firdevs karakterine, Mert Fırat Mazharın oğlu Barlas karakterine ve Şerif Erol’da Mazharın yardımcısı ve arkadaşı Besim karakterine hayat vermişlerdir.

3.2. Todorov’un Beş Aşamalı Anlatı

Dizilimi Modeline Göre ‘Yol Ayrımı’

Denge durumu (bu durum iyi, kötü ya da nötr olabilir): Mazhar, acımasız ve merhametsiz kapitalist bir iş adamıdır. Anne ve çocukları da aynı hırs ve ihtiraslara sahiptir. Onlar için para ve istikrardan daha önemli hiçbir şey yoktur. Kendi şartlarına göre mükemmel işleyen bir hayatları vardır. Bu mükemmelliği bozacak hiçbir şeye (bu kendi evlatları bile olsa) tahammül etmezler.

Bir olay dengeyi bozar (karakter ya da eylem): Mazhar, yine başarılı bir iş anlaşmasından kendi lüks aracıyla dönerken kaza geçirir. Hastanede tedavisi tamamlanıp eve geldikten sonra yeni bir karaktere dönüşmüş olduğu gözlemlenir.

Kahraman dengenin bozulduğunu fark eder: Mazhar, evde istirahat dönemindeyken diğer aile bireylerinin konuşmalarına katlanamadığının farkına varır ve kendisini çalışma odasına kilitleyip çocukluğuna, ‘saf ve temiz olana,

bakmayı tercih eder. Aynı durum şirketteki bir toplantı sırasında çalışanlardan birisine ablasının doğum yapıp yapmadığını sormasıyla da devam etmektedir.

Kahraman bozulan dengeyi yerine getirmeye uğraşır: Mazhar, yeni kurulan dengede, bu denge filmin başında karşılaştığımız dengeden farklıdır, yaşamaya çalışmaktadır. Daha önceki hayatında bulunamayan ya da hatırlanamayan işçi Emine, lise arkadaşı Kavanoz Altan ve diğerleriyle yaşamaya başlar. Bu yeni kurulan denge, filmin başındaki dengenin tam karşıtı bir dengedir. İlkinde her şey sistem için, ikincisinde her şey insan, dostluk ve arkadaşlık içindir.

Denge yeniden kurulur, ancak, neden sonuç ilişkisine dayalı değişimler (yine iyi, kötü ya da nötr olabilir) sonucunda, aslında kurulan yeni bir dengedir: Mazhar, bu kurulan yeni dengede ‘bedel’ ödeyecektir. Ama bu bedel sistem için olumsuz bir bedeldir. Çarkın önemli bir dişlisi sistem dışına çıkmayı tercih etmiştir. Sistem o kadar acımasızdır ki dostluk, kardeşlik, vefa dinlemez ve sistem dışı kalan bireyi deli yaftası yapıştırıp toplumun gözünde düşürür. İnsanlık adına bu yaftayı bile taşımayı göze alır Mazhar. Yeni kurulan dengede para, hırs, ihtiras yoktur. Bunların yerine dostluk, arkadaşlık, vefa, gülmek, ağlamak gibi insanca duygular vardır.

3.3. “Yol Ayrımı” Filmine Bakış

Film, final sahnesiyle başlıyor. Mazhar Kozanlı, yılın iş adamı ödülünü almak için kürsüye çıkıyor. Ekran karardıktan sonra hikâye başa dönüyor. Babadan kalma çok büyük bir fabrikanın yüzde altmışına sahip olan Mazhar, iş dünyası dergilerinden biri için fotoğraf çektiriyor. Fotoğrafçı biraz gülümsemesini istese de Mazhar bunu başaramıyor. Kızı ise dergiden gelen muhabire şirket hakkında bilgi verirken aslında izleyiciyi şirket hakkında bilgilendiriyor. Mazhar; kızı, oğlu, yardımcısı ve çalışanlarıyla birlikte ürünler üzerine konuşurken, oradan geçen bisikletli bir çalışana gözü takılıyor ve bir daha şirkette bisikletle dolaşılmasını istemediğini söylüyor. Buna rağmen filmin ilerleyen sahnelerinde de bisikletli insanlar karşımıza çıkıyor. Turgul, filmde kullandığı bisiklet imgesiyle, İtalyan yeni gerçekçilik akımının kurucularından Vittoria De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* filmine göndermede bulunuyor. Mazhar, şirketin yönetim kuruluyla yaptığı toplantıda, oğlu Barlas'a alkol sorunu yüzünden çıkıyor ve alkolden vazgeçmediği takdirde birlikte çalışmalarının mümkün olmadığını söylüyor. Bununla birlikte, Mazhar'ın da kapitalist sistemin bir parçası olduğu görülüyor. Sistemin her şeyden önemli olduğu açıkça ortaya çıkıyor. Sistemin çalışmasını engelleyecek olan her kim olursa (aileden biri olsa bile), o engeli ortadan kaldırmakta hiçbir beis görülüyor. Akşam yemeğinde çorbasında çıkan taş yüzünden, uzun yıllardır yanında çalışan aşçıları işten çıkarmaktan bir an bile tereddüt etmeyecek kadar acımasız birisi olan Mazhar, tam da sistemin istediği örnek bir karakterdir. İşten atılan işçiler, onun için

hiçbir şey ifade etmiyor. Mazhar, sistemin işleyişini engelleyen bir kadının ve onun bu davranışını alkışlayarak ona destek verenlerin işten çıkarılmalarından en ufak bir rahatsızlık duymayacak kadar gaddar bir iş adamı portresi çiziyor.

Bir gün yine başarılı bir iş anlaşmasından dönerken, bir başka deyişle ekonomik olarak sıkıntıya düşen rakip firmanın şirketine yarı fiyatına sahip olma yolunda ilerlerken, yan tarafta bisikletiyle seyahat eden bir adamı fark ediyor ve kendini kaybedip onu seyrediyor. Bu esnada bir tünele giriyor, arkadan kontrolsüzce tünele bir başka araç giriyor ve Mazhar'ın aracına çarpıyor. Ne oluyorsa bu kazadan sonra oluyor. Vahşi kapitalizmin bir dişlisi olan acımasız Mazhar gidiyor, yerine insancıl olan biri geliyor. Mazhar, bu yeni hayatında duygusuz, acımasız ve sisteme hizmet eden hiç kimseye (bu ailesi bile olsa) katlanamayan birine dönüşüyor. Toparlandığında şirketin kendisine ait olan yüzde altmışlık hissesini işçilerine eşit olarak paylaşmayı kafasına koyuyor. Bu düşüncesini aile bireylerine açıkladığında, annesi Firdevs Hanım başta olmak üzere bütün aile şiddetle karşı çıkıyor. Ama Mazhar'ın bu fikrinden vazgeçmeye niyeti olmadığı anlaşılıyor. Çünkü gülmenin, paylaşmanın tadına (lise döneminden arkadaşı Kavanoz Altan ve yeni hayatındaki diğer kişiler sayesinde) varıyor. Annesi Firdevs Hanım ne kadar vazgeçirmeye çalışsa da Mazhar'ın vazgeçmeyeceği anlaşılınca, aile-sistem iş birliği devreye giriyor ve Mazhar'a akıl hastanesinin yolu açılıyor.

Mazhar, en yakın arkadaşı ve yardımcısı olan Besim'e "Nasıl geldik buralara biz, iş bu hâle nasıl geldi, şirket, iğne, iplik, kumaş, mal mülk, kazanma hırsı bütün masumiyetimizi yok etti." diyor. Besim'in cevabı ise sistemin kodlarını ifşa ediyor: "Şimdi sana hiç bilmediğin ve bu olay olmasa bilemeyeceğin duygularımı açıyorum Mazhar: "Hayatta en çok istediğim şey bu imparatorluğun yıkılması, senin ve ailenin bu yıkıntının altında kalmasıydı. Dedemin vergi borçlarından yararlanarak elinden bin bir hileyle aldığımız bu şirketin sizin mezarınız olmasını benden daha çok isteyen Allah'ın tek bir kulu yoktur. Babamı sahibi olduğu fabrikada memur olarak çalıştırdığımız yetmedi, babam hastalanınca onun yerine beni getirdiniz. Ama Allah şahittir ikimiz de bu aileye sadık kaldık. Yoksa sizi içten içe oyarak sizi batıramaz mıydık sanıyorsun, yapardık. Elimize bin defa fırsat geçti ama yapmadık. Niye biliyor musun? Kendi intikam duygumuzdan daha çok inandığımız başka bir şey vardır. O da kurulan düzenin yürümesidir. Ticaret mukaddestir. Biz bunu öğrendik bunu yaptık. Eğer burayı batırsaydım babam da dedem de yattıkları yerden kalkıp bana lanet okurlardı. Şimdi sana okuyacaklar. Sen ben olmasak, bir ticari zekâ olmasa sadece işçi milletiyle bu işler yürür mü zannediyorsun, onlar böyle bir işin üstesinden gelemezler. İki günde birbirlerine girerler yönetimi bilmedikleri için 'iş' çöker. Sadece üretimde değil pazarlama ve satışta da söz sahibi olmak isteyecekler, her şeye burunlarını sokup acemice kararlar alacaklar. Sen şirketin

değil, sistemin çarklarının arasına bomba atıyorsun, dengeyi bozamazsın, ben buna asla izin vermem. Kimin hangi rolü oynayacağına sen değil, sistem karar verir. Burada bir boka yaramayan duygusallığın, aptalca romantizmin yeri yoktur.” Besim bu tiradıyla, “*Yol Ayrımı*”na doğru döşenen taşları da bir bir sıralamış oluyor.

Filmin sonunda Mazhar iki denge arasında “*Yol Ayrımı*”na düşüyor. Ya eski denge ile eski hayatına devam edecek ya da yeni kurulan denge içinde akıl hastanesinin kendisine vereceği *akli dengesi yerinde değildir* raporuyla, yeni arkadaşlarıyla parasız pulsuz yeni hayatına devam edecektir ve Mazhar, deli ama mutlu olmayı tercih ediyor.

3.4. Bulgular ve ‘*Yol Ayrımı*’

Mazhar, kaza anına kadar kapitalizmin bütün gerekliliklerini eksiksiz bir şekilde yerine getiren acımasız ve merhametsiz bir iş adamıdır. Bireysel yaşamak, tercih ettiği ya da maruz kaldığı yegâne hayat tarzıdır. Kazadan sonra ise bireysel hayat tarzını terk etmiş olan ve toplumsal yaşamının daha erdemli olduğuna karar verip o yönde ilerleyen bir Mazhar ile karşılaşılır. Tam da bu anda başta kocasının kurduğu imparatorluğun paylaşımına açılma fikrini reddeden annesi Firdevs Hanım, Mazhar’ın karşısında durur. Bu da anne ve oğulun aralarının açılmasına neden olur. Bu duruma sadece Firdevs Hanım değil, eşi Belgin Hanım, yardımcısı Besim, çocukları Defne ve Barlas da dâhil olur. Dolayısıyla ‘*Yol Ayrımı*’na doğru yaklaşılır. Aile bireylerinin ekonomik gücü kaybetmektense oğlu, eşi, babayı ve arkadaşı kaybetmeyi göze alabildiklerine şahit olunur. Çatışmanın sonunda prestijlerinin zarar göreceğini bilseler de ekonomik gücü kaybetmeyi göze alamadıkları anlaşılır. Bir tarafta sadece maddi gücü tercih edenler (anne, eş, arkadaş ve çocuklar), diğer tarafta maddiyattan vazgeçip haysiyetli ve insanca yaşamayı seçen Mazhar, ‘*Yol Ayrımı*’na gelirler ve herkes yolunda yürümeyi seçer. Bu seçimlerinin sonucunda iki taraf da büyük bedeller ödemek zorunda kalır.

Sonuç

Dünya sineması ve Türk sineması, anlam ve anlatım biçimlerinin içinde en etkili sayılan Aristoteles’in dramatik yapı formülünün kullanılmasıyla gelişmiştir. Belgesel ya da kurmaca film, bir şey anlatır ve anlatılan şeyin bir konusu, bir biçimi, bir üslubu, bir yapısı vardır. Bu bağlamda Aristoteles’in dramatik yapı anlayışından esinlenen klasik anlatı formu, sinema sanatını belirgin bir şekilde etkilemiştir. Dünya sinemasındaki gelişmelere koşut gelişen Türk sinemasının, anlatı biçimi olarak, genelde klasik anlatıyı benimsemesi kaçınılmaz bir hâl almıştır. ‘*Yol Ayrımı*’, filminin de klasik anlatı formuna uygun olarak çekildiği saptanmıştır.

Kişisel dünyasıyla ve özgün sinemasıyla 1980 sonrasında Türk sinemasına yeniden itibar kazandıran Yavuz Turgul'un son filmi *Yol Ayrımı*, Todorov'un yapısalcı analiz yöntemine göre incelenmiş ve analiz edilmiştir. Sinema seyircisi, son yıllarda üretilen sinema filmlerini okuma noktasında çeşitli yöntemler arasından bilerek ya da bilmeden bir tanesini kullanır. Yavuz Turgul'un "*Yol Ayrımı*" filmi okunurken Todorov'un yapısalcı analizinden yararlanılarak, okuyucuların filme farklı bir pencereden bakması amaçlanmıştır.

Dünya sineması ve Türk sineması, başlangıcından günümüze gelinceye kadar bir şeyler anlatmaya çalışmıştır. Bu anlatıyı oluştururken de anlatı üslupları geliştirmiştir. Genel olarak David Wark Griffith ile başladığı kabul edilen klasik anlatı sinemasının, 20. yüzyılın ortalarına kadar üslubunu şekillendirdiği söylenebilir. Türk sineması da anlatı olarak, klasik anlatı sineması üslubunu benimsemiştir. Klasik anlatı sineması üslubunun yetkin örneklerini oluşturan Yavuz Turgul sinemasının son örneği olan *Yol Ayrımı* filmi, klasik anlatı sinemasının eleştirisine dair örnek metin olarak değerlendirilmiştir.

Yavuz Turgul, son filmi *Yol Ayrımı*'nda, maddi kazançların manevi huzurun garantisini olmadığını göstermiştir. Yavuz Turgul sinemasının en belirgin özelliklerinden biri olan 'değişim karşısında yalnız kalan insan' bu filmde karşımıza 2000'lerin dünyasının uyumsuz kahramanı olarak çıkmıştır. Bütün filmlerinde olduğu gibi *Yol Ayrımı* filminde de Yavuz Turgul'un toplumsal yarayı teşhis etme ve sunma konusundaki yetkinliği, ayrıca sinematografisindeki ustalığı bir kez daha görülmektedir.

Bu çağın en önemli özelliklerinden biri, manevi değerlerin değil de, maddi değerlerin daha fazla önemsenmesidir. İnsanların dünyevi metaların peşinde koşmaları, ahlaki değerlerini yitirmelerine neden olması sonucunda mutsuz bir toplum yapısı ortaya çıkmıştır. Turgul karakterleri, nerdeyse kaybolmaya yüz tutmuş ahlak anlayışlarıyla, giderek yok olmakta olan bir dönemin temsilcileri olarak karşımıza çıkıyor (Battal S., 2005: 5). Bu bağlamda toplumun diğer fertleri tarafından anlaşılma ve alay konusu olurlar. Yaptığı *Yol Ayrımı* filmiyle Yavuz Turgul, içinde yaşadığı toplumun sorunlarının ne olduğunu doğru teşhis ediyor, reçeteyi izleyenin kendisinin bulmasını istiyor. Her insanın yolu kendi kalbinden geçiyor, Yavuz Turgul bunu iyi biliyor. İnsan içinde hareket etmekte olduğu gerçeklikten, hayattan emin olmak ve huzur duymak ister. İnsan, izlediği film ortamında kendini güvende hissediyor ve huzur duyuyorsa, gerçekten iyi bir film izliyor demektir. Yavuz Turgul filmleri izleyicisine bu güzel duyguları hissettiriyor.

Türkiye'nin sosyal, kültürel ve ekonomik yapısını çok iyi inceleyip anlayan Yavuz Turgul, *Yol Ayrımı*'nda, toplumun ekonomik yapısına ve insan ilişkilerine dair çok önemli tespitlerde bulunmuştur. *Yol Ayrımı*'na giden süreç, top-

lumun çekirdeği kabul edilen ailenin kendi aralarındaki ilişkilerinin ve çelişkilerinin ortaya serilmesiyle başlamıştır. Yavuz Turgul filmlerinin değişmez teması olan ‘toplumsal değişim karşısında yalnız ve çaresiz kalan insan’ bu filmde de karşımıza çıkmıştır. Yavuz Turgul’un her filminde olduğu gibi kahramanın çaresizliğinden güç devşirmesinin *Yol Ayrımı*’ndan sonra da mümkün olduğuna tanıklık edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Aristoteles. (2019). *Poetika*, (19. bs.), (çev. S., Rifat). İstanbul: Can Sanat Yayınları
- Armer, A. (2010). *Sinema ve TV için Senaryo Yazmak*, (1. bs.), (çev. V.T. Erdamar), Es Yayınları, İstanbul.
- Battal, S. (2005). *Asıl Film Şimdi Başlıyor*, (1. bs.), Vadi Yayınları, Ankara.
- Battal, V. (2015) *Yavuz Turgul Sinemasında Mizah ve Toplumsal Eleştiri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Edgar-Hunt, R., Marland, J., ve Rawle, S. (2012). *Senaryo Yazımı*, (1. bs.), (çev. G. Altıntaş, Literatür Yayınları,). İstanbul.
- Miller, W. (2009). *Senaryo Yazımı, Sinema ve Televizyon için*, (1. bs.) (çev. Y. Büyükerşen, N. Esen, Y. Demir), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Nutku, Ö. (1983). *Dram Sanatı*. (1. bs.) Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir.
- Oluk, A. (2004). *Klasik Anlatı Sineması* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Şener, S. (2003). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, (3. bs.), Dost Yayınevi, Ankara.
- Todorov, T. (2018). *Poetika'ya Giriş*, (4. bs.), (çev. K. Şahin), Metis Yayınları, İstanbul.
- Turgul, Y. (Yönetmen). (2017). *Yol Ayrımı filmi*, Türkiye: TMC (Turkish Media Corporation) Yapımı.
- Yaren, Ö. (2013). “Sinemada Anlatı Kuramı” Z. Özarlan (Ed.), *Sinema Kuramları 2 Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar kitabı* içinde (s. 167-192). Su Yayınevi, İstanbul.