

Araştırma Makalesi

“Muhsin Bey” ve “Yol Ayrımı” Ekseninde Yavuz Turgul Sinemasında İçtenliğin İlgası ve Masumiyet Hezeyanları

Ahmet Oktan (Dr. Öğr. Üyesi)
Ondokuz Mayıs Üniversitesi İletişim Fakültesi
ahmetoktan@gmail.com
Orcid: 0000-0002-2618-2127



Başvuru Tarihi: 22.10.2018
Yayına Kabul Tarihi: 27.12.2018
Yayınlanma Tarihi: 21.01.2019

Öz

Yeşilçam filmlerinin pek çoğunda anlatılan, yoksulluğu, hüznü, sevinci, umudu paylaşan insanlardan oluşan mahalle öyküleri, 1980 sonrası dönemde beyaz perdede çok az yer bulur. Bu filmlere özgü dayanışma, masumiyet ve içtenlik anlatıları artık nostaljik bir geçmiş tasavvuruna dönüşür. Sözü edilen hüznü atmosfer çalışmaya konu olarak belirlenen Yavuz Turgul sinemasını tanımlayan karakteristik özelliklerden biridir. Toplumsal dönüşümlerden ve yönetmenin kendi kişisel tarihinden beslenen bu sinema anlayışı içerisinde, geçmişe ilişkin değerlerin taşıyıcısı durumundaki bireylerin, kötümser, bireyci, yozlaşmış zamana direnme mücadeleleri işlenir. Masumiyet, içtenlik, sadakat, dayanışma temaları bu filmlerde “zamanın ruhu”nu sorgulamanın elemanlarıdır artık.

Bu çalışmada Turgul’un *Muhsin Bey* (1987) ve *Yol Ayrımı* (2017) filmleri merkeze alınarak, sözü edilen temsil biçimleri, toplumsal bağlantılarıyla ilişkili olarak tartışılmaktadır. Yönetmenin konuya ilişkin yaklaşımı, farklı dönemlerde çektiği, içtenlik ve masumiyet problemlerine yoğunlaşan bu iki film odağında incelenmektedir. Bu filmler, farklı dönemlerde çekilseler de içtenlik tartışması açısından birbirini tamamladığı düşünüldüğünden tercih edilmişlerdir. Ele alınan filmler, sosyolojik bağlam çerçevesinde, öykü ve karakterin özellikleri ön plana alınarak analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Dönüşüm, Zamana Direnme, Nostalji.

Research Article

The Loss of Sincerity and the Delusions of Innocence in Yavuz Turgul's Cinema in the Sample of “*Muhsin Bey*” and “*Yol Ayrımı*”

Ahmet Oktan (Asst. Prof. Dr.)
Ondokuz Mayıs University Faculty of Communication
ahmetoktan@gmail.com
Orcid: 0000-0002-2618-2127



Date Received: 22.10.2018
Date Accepted: 27.12.2018
Date Published: 21.01.2019

Abstract

The stories about the neighborhood, which are described in many of the Yeşilçam films, including people who share poverty, sadness, joy, hope, find little space on the screen after 1980's. The narratives of solidarity, innocence, and sincerity, which are the main themes of these films, become elements of a nostalgic imagination of the past after the 1980's. This melancholic atmosphere is one of the characteristics that defines Yavuz Turgul's cinema which is the subject of this study. Within the scope of such an understanding of cinema fed by the social transformations and the director's own personal history, the struggles of the individuals who are the bearers of the values of the past are discussed to resist the pessimistic, individualist and degenerated time. The themes of innocence, sincerity, loyalty and solidarity are the elements of questioning “the spirit of time” in these films.

In this study, Turgul's *Muhsin Bey* (1987) and *Yol Ayrımı* (2017) films are analysed in relation to their social context. The director's approach about the topic is examined in these two films focusing on the problems of sincerity and innocence. Although these films were produced in different times, they were preferred because of the thought of completing each other in terms of sincerity discussion. These films were analyzed by taking into account the characteristics of stories and characters, in relation with sociological context.

Keywords: Social Transformation, Resistance To Time, Nostalgia.

Giriş

Yeşilçam filmlerinin pek çoğu, geniş bir aile görünümündeki mahalleyi fona alan, hüznün, yoksulluğun, hayal kırıklıklarının, sevincin, umutların, dayanışmanın ve en çok da masumiyetin ve içtenliğin anlatıldığı büyükçe bir masalın parçaları gibidir. Çocuksu bir saflıkla donatılan, kötücül dışsal dünyadan kaynaklanan tehlikeleri, birbirlerine sınırsız bir sevgiyle tutunarak yenen mahalleli karakterler, masal kahramanlarını andırırlar. Yoksulluk, sevgiyi olanaklı kılan bir nimettir adeta bu anlatılarda. Para ise tüm kötülüklerle birlikte, samimiyetsizliği ve sevgisizliği de çağırır. 1960'lı ve 1970'li yıllarda pek çok örneği sunulan bu içtenlik anlatıları 1980'lerle birlikte sinema perdesinde yerini başka temalara, başka anlatı kalıplarına bırakır. Sinema dayanışmanın, yüceltilen mahalle kültürünün, bireyin kendisini adadığı kolektif yaşamın yerine, bireyi ve bireyin içsel problemlerini merkeze alan hikâyelere yönelir. Masalsı bir atmosfer içerisinde tarif edilen güvenli mahalle kültürünü işleyen filmler giderek azalır.

Bu dönüşüm sinemanın içsel koşullarına ve toplumsal alana ilişkin bir dizi köklü değişimle birlikte gerçekleşir. Sinemanın 1970'lerin ikinci yarısında girdiği kriz hali, bu dönemde derinleşerek devam ederken, toplumsal alanı şekillendiren hızlı dönüşüm süreçleri, bu dönüşümlerin toplumsal tahayyüle yansıma biçimleri, kolektif arzular, korkular ve kaygılar da sinemaya yön verir. Toplulukçu yaşam örüntülerinin karşısına konulan bireyselleşme vurgusu ve bu vurgunun yarattığı endişeler de özellikle 1980'lerin sonları, 1990'ların başlarından itibaren önemli bir eğilim olarak sinemasal eserlere yansır. Filmlerde idealize edilen yaşam imgeleri açısından da dönüşümlerin yaşandığı bu dönemde sıklıkla güvenliksiz, kötümser, samimiyetsiz bir dünya tasviri ortaya konulur.

Yavuz Turgul, bu dönemden itibaren, neredeyse bütün filmlerinde toplumsal dönüşümleri ve bu dönüşümlerin neden olduğu travmayı nesneleştirilmesi açısından dikkat çeken yönetmenlerden biridir. Karakterlerini toplumsal bağlamla gerçekçi ilişkiler içerisinde inşa eden yönetmen, öykülerini, toplumsal değişimle ilişkili olarak ortaya çıkan çatışmaların taraflarını temsil eden karakterler üzerine kurar. Senaryo yazarı olarak görev aldığı filmlerde de yönetmenliğini yaptığı eserlerde de ekonomik ve toplumsal dönüşüm sürecinin neden olduğu koşulların birey üzerinde yol açtığı travmaları ön plana çıkarır.

Bu çalışma, Turgul'un filmlerinde toplumsal alanda ve sinemanın özgül koşullarında meydana gelen dönüşümlere ilişkin nasıl bir yaklaşım ortaya koyduğu sorusuna yoğunlaşmaktadır. Çalışma, yönetmenin toplumsal dönüşümü, kendisinin mahalle kültürü şeklinde özetlediği dayanışma, sadakat, kanaatkârlık gibi değerler bağlamında tanımlanan yaşam biçimini aşındıran bir süreç olarak eleştirdiği ve bu dönüşüm sürecine ilişkin kaygılarını eserlerine içtenlik ve masumiyet tartışmaları ekseninde yansıttığı varsayımına dayanmaktadır.

Yönetmenin konuya ilişkin yaklaşımı, farklı dönemlerde çektiği ve toplumsal dönüşümleri ve bu dönüşümlere bağlı olarak ortaya çıkan içtenlik ve masumiyet problemlerine yoğunlaşan *Muhsin Bey* (1987) ve *Yol Ayrımı* (2017) filmleri odağında tartışılmaktadır. Bu iki film, yönetmenin kentsel alanda gerçekleşen dönüşümlere ilişkin kaygılarını içtenlik anlatısı ve masumiyet yitimi ekseninde tartışması açısından öne çıkan eserler olmaları nedeniyle seçilmiştir. Ayrıca 30 yıl arayla çekilen bu filmler, toplumsal dönüşümün farklı aşamalarını işliyor olmaları bağlamında ve

farklı dönemlere ait olsalar da içtenlik tartışması açısından birbirini tamamladığı düşünülüyor olduğundan tercih edilmişlerdir.

Bilindiği üzere sinema anlatıları kurmaca bir evreni tarif ediyor olsa da toplumsal bağlam ile sinema metni arasında geçişken bir ilişkinin var olduğu bilinmektedir. Perdeye yansıyan kurmaca öykülerin yaşamla olan ilişkisi, koşulsuz bir paralellik ya da örtüşme durumunu yansıtmaya da keskin bir dışlamayı, ilişkisizliği de tarif etmez. Sinemasal temsil ile insanî deneyim arasındaki ilişkiyi karşılıklı ve döngüsel bir mekanizma şeklinde tarif etmek mümkündür. İçinde var olduğu toplumu çeşitli biçimlerde nesneleştiren filmler, bir yandan da kurmaca dünya içerisinde tasarlanan imgeleri yeniden toplumsal alana sunarak toplumsal tahayyülün inşasına katkıda bulunurlar. Bu noktada beyaz perdede inşa edilen temsilleri, içinde var olduğu bağlama ilişkin ipuçları sunan görüngüler olmanın yanında kolektif arzuları, özlem duyulan, idealleştirilen bir yaşam tasvirini ele veren önermeler olarak da okumak mümkündür. Buradan hareketle, çalışmada ele alınan filmler, sosyolojik bağlam çerçevesinde, öykü ve karakterin özellikleri ön plana alınarak ve yönetmenin diğer filmleriyle olan bağlantılar da göz önüne alınarak analiz edilmiştir. Bu filmlerde ortaya konulan temsil biçimleri toplumsal bağlantıları ve yönetmenin kişisel tarihi ekseninde sorgulanmıştır. Bu bağlamda öne çıkan, içtenlik, nostalji, masumiyet, sadakat gibi kavramlar metnin farklı başlıkları altında tartışmaya açılmıştır.

1. Toplumsal Değişim ve Dönüşen Sinemasal Temsiller

Türkiye’de, sinemasal temsiller ile toplumsal bağlam arasındaki ilişkiye yön veren belki de en belirleyici tema “değişim”dir. Osmanlı’nın son döneminde başlayan Batılı modelde bir toplum inşa etme çabaları, Cumhuriyet dönemiyle birlikte devletin temel amaçlarından birine dönüşür. Ancak yeni toplum tasarımının Anadolu’da yaygınlaşması uzun yıllar oldukça sınırlı düzeyde kalmıştır. Özellikle de kırsal alanlar için asıl değişim süreci 1950’li yıllarda başlar. Tarımda makineleşmenin yaygınlaşması, ekilebilecek alanların sınırlarına ulaşılması gibi faktörler kırsal alanlardan kentlere doğru bir göçü tetiklerken, kentlerin iş olanakları, yaşam koşulları gibi açılardan belli ölçüde cazip alanlar olarak tarif edilmesi nüfus hareketini hızlandıran süreçler olmuştur. Ne var ki sanayileşme hamlesi ve kentlerin sunduğu olanaklar vadedilen koşulları sağlamaktan oldukça uzaktır. Yaşadığı bölgelerden büyük kentlere ve özellikle de İstanbul’a doğru gerçekleşen göç ve varılan yerlerde verilen tutunma mücadeleleri, travmatik bir sürece karşılık gelirken, kentin sunduğu olanakların yetersizliği bu süreci daha da problemlili bir hale getirmiştir. Kentin kıyılarında inşa edilen gecekondu, göçüp gelen insanlar açısından, kent ile köken arasında bir tür araf’a dönüşürken, 1950’lerden 80’lere uzanan süreçte bu araf’ta olma hali yavaş yavaş kentle bütünleşmeye doğru evrilecektir.

Öte yandan kentin yerlileri açısından da sözü edilen süreç hem kent uzamı hem de kültürü açısından sancılı bir dönüşümün gerçekleştiği bir döneme karşılık gelir. Özellikle 1960’ların ikinci yarısından itibaren kentin hem fiziksel hem de ekonomik anlamda kapasitesinin sınırlarının aşılmasına koşul olarak belirginleşmeye başlayan sorunlar çerçevesinde, kent uzamında hem fiziksel hem de sosyo-kültürel iklim açısından bir tür yarılma ortaya çıkacaktır. Kentin, Şerif Mardin’in (2006) “merkez” ve “çevre” kavramlarına göndermede bulunan bu iki farklı toplumsal eksen üzerinden inşası, 1980’li yıllardan itibaren hız kazanacak olan dönüşüm sürecinin de nüvesini oluşturur.

12 Eylül 1980 askeri darbesini takip eden yıllar dönüşümün asıl belirgin hale geldiği dönem olmuştur. Toplumsal alanın bir yandan Türkiye toplumuna özgü, bir yandan da küresel kaynaklı belirleyiciler tarafından şekillendirildiği bu dönem, ekonomiden siyasete, kültürden toplumsal eleştiri alanlarına, birey tasarımıyla kurumsal yapılara kadar yaşam alanının hızlı bir biçimde yeniden biçimlendirildiği bir sürecin başlangıcıdır.

Darbe yönetiminin baskıcı zihniyeti içerisinde her türlü toplumsal muhalefet yasaklanıp bireyin özgürlük alanı iyice daraltılırken bir yandan da neoliberal politikaları merkeze alan 24 Ocak kararları yürürlüğe konulur. Bir yandan darbe sonrası baskıcı bir toplum tasarımı oluşturulmaya çalışılırken, bir yandan da ekonomi alanını dönüştüren neoliberal politikalar ve dışa açılma stratejisi benimsenir. İthal ikameci dış ticaret mantığının ve Keynes'yen politikaların yerini dışa açılma stratejisi içerisinde tanımlanan uluslararası ekonomik sistemle bütünleşmeyi merkeze alan serbest piyasa ekonomisi alır. Esen ve Kayador'un (2009, 157) kapsamlı bir deregülasyona dayanan, muhafazakâr bir liberalizasyon süreci olarak tanımladıkları ve 1983 genel seçimleriyle yönetime gelen ANAP iktidarıyla birlikte sistematik bir şekilde uygulanmaya başlanan bu yeni ekonomik ve siyasal yapılanma ile ekonomik girişimcilik anlamında bireyci ancak siyasal ve toplumsal yaşam açısından tüm bireysel yönelimlerin önünü kapatan yeni bir toplum oluşturma girişimi başlatılmıştır.

Uygulamaya konulan neoliberal politikalar, küreselleşme süreciyle yakından ilişkilidir. Küreselleşme sürecinde Fatherstone'un gruplandırmasıyla, "finansal güç (para), iletişim (yolculuk) ve enformasyon (televizyon yayıncılığı, basılı yayın, medya)" (1996, 181) ulusal sınırların ötesine kolaylıkla ve oldukça hızlı bir biçimde erişebilmektedir. Dolayısıyla küresel süreçler yalnızca ekonomik alanda değil, kültürel sonuçları açısından da Türkiye'de 1980 sonrası gerçekleşen toplumsal dönüşümün temel belirleyicilerinden birisi olarak işlev görmüştür. Dünya ile bütünleşme, küresel dünyanın bir aktörü olma söylemiyle birlikte uygulanan ekonomi politikaları ve dışa açılma stratejisi ekonomiden siyasete, kültürden bireysel kimlik tasarımlarına kadar yaşam alanını dönüştüren ve küresel ölçekli kültürel biçimlerin yaşam alanlarını dönüştürmesini de içeren daha geniş bir açılma sürecini de beraberinde getirmiştir.

Bu dönemde toplumsal dönüşüme yön veren aktörlerden birisi de değişen sahiplik yapısına bağlı olarak içerikleri de dönüşmeye başlayan kitle iletişim araçlarıdır. Gazetelerin iş adamları tarafından satın alınmaya, sermayenin yayın alanını dönüştürmeye başladığı bu dönemde, bu araçlarda sunulan içerikler de değersel dönüşümlerin gerçekleşmesine katkıda bulunmuştur. Dışa açılma stratejiyle ilişkilendirilen "bir lokma ekmeyle yetinmemek, vizyon sahibi olup hedefi büyük tutmak, hayatta başarılı olmak, vasatın üzerinde rahat bir hayat sürece kadar yeterli bir geliri temin etmek, bu düzeye eriştikten sonra da hayatın tadını doya doya çıkarmak" (Bali, 2001, 58) gibi bir içeriğe kavuşan "yükselen değerler", sıklıkla medya içeriklerine de yansır.

Bu süreçte bilgi ve iletişim teknolojileri üzerinden, özellikle de kitlesel medya tarafından teşvik edilen yeni yaşam biçimleri, bireysel alanlara işlerken, özneliği inşa etme stratejilerini geri dönülemez biçimde dönüştürmektedir. Bauman'ın (2010, 44) da vurguladığı gibi küreselleşmiş medya, gösterilmeye değer bulunduğu hayat tarzlarını erişilebilir kılarak ve bu kalıpların dünyanın her tarafında

milyonlarca insanın yaşamında çoğaltılmasına katkıda bulunarak, sunduğu yaşam biçimleri üzerinde otoritesini de kurmaktadır. İletişim araçları üzerinden yayılan ve birbirine benzeyen yaşam örüntülerinin üretilmesine referans olan bu imgeler, 1980'li yıllar Türkiye'si açısından bireyler arası ilişkileri de kapsayan köklü bir kültürel dönüşümün gerçekleşmesine katkı sunmuştur.

Önceki dönemde yüceltilen toplulukçu, dayanışmacı yaşam stratejileri yerini bireyciliğe bırakmıştır. 12 Eylül sonrası darbe yönetimi ve daha sonra da Özal tarafından uygulanan "depolitize" bir gençlik yetiştirmeye yönelik politikalarla da ilişkili olan bireycilik, dönemin yüceltilen girişimcilik anlayışıyla örtüşür. Birey, çağdaşlaşma ve değişim söylemlerinin merkezine yerleştirilirken, statü atlamaya ve uzun zamandır mahrum olunan imkânlarla kavuşmaya yönelik bir vurguyla birlikte söyleme taşınır. Bireyin popülist bir söylem içerisinde yüceltildiği bu süreci, Demet Lüküslü (2005) "maddeci-başarıcı tipin zaferi" olarak değerlendirir.

Bu dönemde ekonomi politikalarıyla bağlantılı olarak gelir dağılımının iyice bozulması, sosyal politikaların zayıflaması gibi nedenler, parası olanın iyi bir yaşama sahip olabildiği, tüketme gücü olmayanın ise giderek toplumsal alanın dışına itildiği bir toplum tasarımına yol açmıştır. Bu yeni toplum tasarımı tüketim temel bir benlik inşası sürecine dönüşürken, para toplumsal statünün temel göstereni haline gelmiştir. Ferhunde Özbay'ın da dikkat çektiği gibi, 1980'e kadar sosyal statü atlamasının unsurları olarak görülen eğitim ve göç, toplumun bazı kesimleri için hala önemini korumakla birlikte, sosyal hareketliliği sağlamada eski işlevlerini büyük ölçüde kaybetmiştir (1995, 147-148). Aydınlanmacı Türk Modernleşmesinin eğitim üzerinden kendini inşa etmeyi ve sınıf atlamayı öneren tabaklaşma sistemi geçerliliğini yitirirken, kısa yoldan ve mümkün olduğunca fazla para kazanmak temel insanî motivasyonlardan birisi olarak yaygınlaşmıştır. Bu çerçevede "vatandaş"ın yerini "tüketici"nin aldığı bu süreç insani edimlere meşruiyet kazandıran ahlaki ölçüleri de yerinden etmiştir.

Bu kimlik stratejisi içerisinde zenginliğin ve toplumsal statünün sergilenmesi de yine aynı kültür içerisinde ve tüketimle ilişkili olarak gerçekleştirilmektedir. Bu noktada tüketilen nesne, Lefebvre'nin deyişiyle "gerçek ve imgesel olmak üzere çifte bir varoluş kazanmaktadır" (1998, 93). Zenginlik, egzotiklik, güzellik, cazibe gibi gösterge değerleriyle anlam kazanan, gerçek varlıklarının ötesinde birer imaj olarak tüketim nesnelere haline gelen maddi ürünler, Faherstone'un (1996, 144) kavramlaştırmasıyla "iletişim vasıtaları" olarak işlev görmektedirler. Tüketim olgusu 1990'lardan itibaren, ekonominin, kültürün, medyanın küresel süreçlere giderek daha fazla eklemlenmesi ve özellikle de yeni medyanın yaygınlaşmaya başlamasıyla değer örüntüleri ve kimlik tasarımları açısından çok daha belirleyici hale gelmiştir.

Tasarruf etmeyi neredeyse çileci bir ahlak şeklinde yaşayan insanlar, tüketimi arttırmayı gelişmenin bir unsuru olarak gören, bu çerçevede ithalatı destekleyen devlet politikaları aracılığıyla, tüketimle tanıştırılmıştır. Büyük alışveriş merkezlerinin açılması, özel televizyon yayınlarının yayına başlamasıyla tüketim bir eğlence ve yaşam biçimi olarak teşvik edilmeye başlanmıştır. Yörükhan Ünal'ın da vurguladığı gibi, Yeşilçam filmlerinde ve TRT yayınlarında yüceltilen dayanışma, komşuluk, yardımlaşma, dostluk, kardeşlik gibi temalar, bu yıllardan itibaren, özellikle özel televizyonlarda lüks bir yaşama ilişkin temsillere dönüşür (Ünal, 2009, 105). İyi bir yaşamı zenginlikle ilişkilendiren bu içerikler, para üzerinden sınıf atlamaya ilişkin

bir umut vaadi olarak sunulur. Giderek bireysel yaşamları dönüştürmede referanslar haline gelen bu imgeler, bireysel kimliklerin kurgulanmasını, Modernite'ye özgü uzun bir proje olarak tasarlanan varoluşsal bir inşa olarak değil, ele geçirilen fırsatların değerlendirilmesi üzerine kurulu bir yaşam stratejisi biçiminde tarif etmektedir.

Bununla birlikte kötü ekonomik koşullar, iş alanlarının darlığı, eğitilmiş iş gücünün sürekli olarak artması gibi nedenlerle kentler, Gürbilek'in deyimiyle giderek "ışıldısını yitirmekte", kentte "vaadin sınırlarına yaklaşılmaktadır" (2004, 8). Dolayısıyla köşe dönmeyi sağlayacak fırsatları yakalamak eskiye göre çok daha zorlaşmış, sınıf atlamaya ilişkin hayaller de giderek tutunma ya da hayatta kalma mücadelesine dönüşmüştür.

1980 sonrası dönemde toplumsal alanı şekillendiren hızlı dönüşümün neden olduğu travmatik durumlar ve toplumsal tahayyüle yansıma biçimleri, kolektif kaygılar, sinema anlatılarında da karşılığını bulmuştur. 1970'lerde derin bir krizin içine giren Türk Sineması 1980'lerden itibaren toplumsal dönüşüme koşut olarak özellikle işlenen temalar açısından çeşitli arayışlara yönelmiştir. Bu noktada en dikkat çekici unsur, sinemanın, 12 Eylül rejiminin baskıcı politikaları çerçevesinde neredeyse tek muhalefet alanı olarak kalan kadın hareketine yönelmesidir. Bu dönemde özellikle Atif Yılmaz'ın yönetmenliğinde kadın problemleri üzerine yoğunlaşan pek çok film çekilmiştir. Toplulukçu yaşam biçimlerinin ve en başta da ailenin baskıcı kurumlar olarak kadının özgürleşmesinin önünde bir engel olarak resmedildiği bu filmlerde, bu dönemde feminist hareket içerisinde öne çıkan temalardan biri olan beden özgürleşmesi problemi ana temalardan birisi olarak işlenir. Ancak bu filmlerin pek çoğunda kadının özgürleşmesi problemi daha çok cinselliğin serbestçe yaşanması gibi sığ bir çerçeveye oturtulurken kadın yine ataerkilliğin sınırları içerisine hapsedilmekte ve cinselliği ya da bedeni, dönemin yükselen değerleriyle de örtüşür biçimde bir haz nesnesi haline getirilerek patlayan eril arzuya sunulmaktadır.

Türkiye Sinemasında 1980-1996 yılları arasındaki dönemde, ele alınan tartışma bağlamında dikkat çeken diğer bir eğilim de bireysel konulara, karakterlerin içsel sorgulamalarına yönelik filmlerdir. Bu dönemde, 1970'lerde topluluğu ve dayanışmayı öne çıkaran geniş kadrolu aileleri, mahalleleri konu alan komedilerin yerini, daha çok bireysel serüvenlere odaklanan filmler almaya başlar.

Toplulukçu yaşam örüntülerinin karşısına konulan bireyselleşme vurgusunun yarattığı endişeler de 1980'lerin sonları, 1990'ların başlarından itibaren sinemasal temsiller düzeyinde kendisine yer bulmuştur. Özellikle 1990'lardan sonra çekilen filmlerde toplumsal alanda ortaya çıkan dönüşümlerin kolektif algıda yol açtığı travmalara ilişkin ipuçlarının sunulduğu, bireyci yaşam biçimine ve yükselen değer örüntülerine yönelik kaygıları ele veren filmler üretilmeye başlanmıştır. Tunç Başaran'ın *Piano Piano Bacaksız* filminde doruğa çıkan bu kaygılar, çalışmaya konu olan Yavuz Turgul'un filmlerinde de yoğun bir şekilde anlatılara sinmektedir. Turgul senaryosunu yazdığı *Çiçek Abbas* (1982), *Züğürt Ağa* (1985) gibi filmlerde de yönetmenliğini yaptığı *Muhsin Bey* (1987), *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990), *Gölge Oyunu* (1992), *Eşkiya* (1996), *Gönül Yarası* (2004), *Kabadayı* (2007), *Av Mevsimi* (2010), *Yol Ayrımı* (2017) filmlerinde de toplulukçuluk-bireycilik, eski-yeni gibi temalar etrafında toplumsal dönüşüme ilişkin endişeleri filmlerine taşımaktadır.

2. İçtenlik Aynasında Yavuz Turgul Karakterleri

Yavuz Turgul'un *Muhsin Bey* filmi, sanat müziği tutkunu, alacaklarını toplayamayan, güçlkle elde ettiği para her seferinde yardımcısı Osman (Osman Cavcı) tarafından "kısa yoldan zengin olma" yolunda çarçur edilen; ekonomik başarısızlıklar içerisindeki bir organizatör olan Muhsin Kanadıkırık (Şener Şen) ile Urfa'dan türkücü olmak üzere İstanbul'a gelen Ali Nazik'in (Uğur Yücel) hikâyesini anlatır. Artık eskisi gibi rağbet görmeyen müzisyenlerle çalışmaya devam eden Muhsin, zamanın beğenilerine uymayan müzik anlayışı, yaşam tarzı ve değerleri gibi kendisi de varlığını bu zamanın dışında bir çizgide sürdürmeye çalışan bir karakterdir. Türkücü olmak için yardım isteyen Ali Nazik'in talebini başlangıçta reddeder. Ancak yardımcısı Osman'ın ısrarı, Ali Nazik'in durumuna acıması, işlerinin iyice kötüleşmesi, onun türkü söylemeye yatkın bir ses yapısının olduğunu fark etmesi gibi nedenlerle Ali Nazik'e yardım etmeye karar verir. Beyefendiliğiyle, yozlaşmaya direnmesiyle, paraya, zenginliğe itibar etmeyişiyle yaşadığı tökezlemeyi, Ali Nazik aracılığıyla telafi etmeyi umar.

Ancak temsil ettiği müzik anlayışı gibi, kendisi de piyasaya uyum sağlayamayan Muhsin, farklı yollar denemesine rağmen bir türlü başarıya ulaşamaz. Kendini televizyoncu olarak tanıtan birisi tarafından dolandırılır. Ali Nazik'e kaset yapacak miktarda para toplamak üzere şarkı yarışması düzenler ancak yeterli parayı elde edemez. Rakibi Şakir'le (Erdoğan Sıcak) girdiği bahsin de etkisiyle, şarkı yarışması için topladığı ve birçok insanın zengin olma ve şöhrete kavuşma umudunu temsil eden paraları alır ve Ali Nazik'in kaseti için kullanır. Ali Nazik'e ve onun üzerinden kurduğu umuda öylesine bağlanmıştır ki, asla ödün vermediği prensiplerini bile çığner ve dolandırıcılık yapma pahasına kaseti çıkarmaya çalışır. Ne var ki vicdan azabına dayanamayarak polise teslim olur ve hapse girer. Sonuçta kaseti çıkarmayı başarmış ve bahsi kazanmıştır. Ancak her ne kadar zamanın ruhuna bir çelme atmış olsa bile, yine de kaybeder. Çünkü bu arada Şakir, Ali Nazik'i, Osman'ı ve Muhsin'in platonik aşkı Sevda Hanım'ı (Şermin Hürmeriç) elinden almıştır.

1980'ler İstanbul'unda geçen filmin ana karakterleri, sosyolojik gerçeklikle sıkı sıkıya bağlantılı bir temsil stratejisi içerisinde kurulur. Muhsin ve Ali Nazik üzerinden, bu dönemde toplumsal alanda da karşılığı olan, temsil ettiği kökenden ahlâk anlayışına, giyiminden yeme içme tarzına, şivesinden dinlediği müziğe kadar birbirinden farklı iki yaşam tarzının mücadelesi müzik anlayışı çerçevesinde işlenir. Bir yanda "türkücü" olma umuduyla evden kaçan, acılı çiğ köfteye, lahmacuna, kebaba düşkün, zenginliğe, şöhrete, şehvete kavuşmanın hayalini kuran, arabesk müzik dinleyen, taşralı Ali Nazik, diğer yanda ise eski sanatçılara saygılı, müzik anlayışından ödün vermeyen, vefakâr, kanaatkâr, aşkını ilan etme konusunda ketum bir İstanbul beyefendisi olan Muhsin Bey, iki farklı toplumsal kesimi temsilen, film uzamındaki yerlerini alırlar. Bu iki karakterin temsil ettiği yaşam tarzlarının kesişme ya da mücadele alanı ise sözü edilen mücadeleden belki de en çok etkilenen İstanbul'dur.

İstanbul 1950'li yıllardan itibaren bu mücadelenin arenasıdır. Bu yıllardan başlayarak taşradan göç edip gelen insanlar açısından iyi bir yaşam için umudun mekanı haline gelen bu şehir, 1960'ların ikinci yarısından itibaren, içerisinde tehditler, maduniyetler de barındıran gizemli bir yabancıya dönüşmeye başlar. Şehir, bir yandan giderek taşradan daha iyi bir yaşam umuduyla gelen ancak ait olduğu köken bağlamda alışmış olduğu güvenlik zeminini kaybeden, vadedileni bulamayan, bir anlamda tutunamayan insanlar açısından hadım edici bir canavara dönüşürken,

bir yandan da hızla büyümeye devam eder ve yerlilerinin gözünde de yabancı bir uzam haline gelir.

Pek çok sosyolojik problemle birlikte ilerleyen bu göç ve tutunma mücadelesine koşut olarak 1970'lerden 80'lere kent uzamıyla kurulan ilişkinin tasvirinde, aşkın ve arzunun ifade edilmesinde ve idealleştirilen yaşam stratejilerinde bir dönüşüm söz konusudur. Bu dönüşüm filmde müzik kültürü üzerinden tanımlanır. Bir yanda Muhsin aracılığıyla tanıtılan alaturka müzik ve onunla ilişkilendirilen kent kültürü, diğer yanda ise İbrahim Tatlıses'in şarkılarına göndermede bulunan arabesk müzik ve onun temsil ettiği toplumsal bağlam söz konusudur. Esen ve Kayador'un (2009, 160) kökenini Osmanlı saray çevresine dayandırdığı alaturka müzik, kent kültürünü ve Modernleşmeci Cumhuriyet ideolojisini temsil etmektedir. Uzun bir dönem özellikle kentlerin başat kültürü olarak varlığını sürdüren alaturka, kırsal bölgelerde daha ağırlıklı olarak dinlenen Türk Halk Müziğiyle birlikte TRT aracılığıyla da bu hakim konumunun sürdürülmesi amacıyla desteklenmiştir. 1970'li yıllarda kentsel alanlar, önceki bölümlerde özetlenen, toplumsal kesimler arasındaki gerilimli ilişkilerin yanında müzik alanındaki bir mücadelenin de yaşandığı bir dönem olmuştur. Alaturka müziğin hâkim konumu, 1968'den itibaren 45'likler çıkarmaya başlayan Orhan Gencebay'la özdeşleşen arabesk müziğin yaygınlaşmasıyla sarsılır. Gencebay, Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziğinden de izler taşıyan ancak içerdiği yoğun duygusal ethos, ezgi yapısı, tınıları, icra ediliş biçimi gibi açılardan farklı, bir anlamda melez bir müzikle, geniş bir halk kitlesine ulaşır. Kentte tutunamayanların, dışlanmanın, yoksulluğun, ötekileştirilmenin yol açtığı travma, Gencebay'ın kadere yönelen edilgen bir haykırışı ortaya koyan "Batsın Bu Dünya", "Bir Teselli Ver" gibi şarkılarında karşılık bulur. Nurdan Gürbilek'e göre, arabeskin birinci dönemi olarak tanımlanan, mahrem olanın kamusal alanda apaçık görünmediği, aşk acısının açıktan açığa dile getirilmesinin yakışıksız karşılandığı 1970'li yıllarda Orhan Gencebay, aşkı bir zulüm olarak tarif eder ve toplumsal zulmü de aşk söylemi içerisinde ifade eder. Kutsallaştırılmış bir mazlumluk söylemiyle bu dünyadan nasibini almamışlara seslenen Gencebay, bu acılı yazgıyı aşmayı değil, bundan zevk almayı, garipliğin ötesine geçmeyi değil, garipliğin içene yerleşmeyi, aşkın doludizgin yaşanmasını değil, karşılıksız aşka oyalanmayı (Gürbilek, 2004, 12) öğütler.

Meral Özbek (2003, 117) ise Orhan Gencebay arabeskinin incelediği çalışmasında, arabeskin o güne, o günün günlük pratiğine yönelik duygusal bir isyan olduğunu belirtir. Arabeskin "geleneksel ortamı kente taşıyan" ya da "kent kültürüne sırt çeviren bir uyumsuzluk kültürü" olmadığını savunan yazara göre kent kültürüne ait bir olgu olarak arabesk, düşünüldüğünün aksine kente yönelik "bir yandan uyum bir yandan da direnme taşıyan bir pratiktir" (Özbek, 2003, 117). Özbek, Orhan Gencebay arabeskinin modernleşme kurduğu ilişkiyi ya da ona yanıtını da benzer bir çifte değerlilik üzerine kurulu bir tecrübe ekseninde tanımlar. Yazara göre, bir tür müphemliği ifade eden bu yaklaşım içerisinde bir yandan sevgi, hoşgörü, birliktelik gibi geleneksel değerlere vurgu yapılarak modern yaşantının insan ilişkilerine yönelik bir eleştiri geliştirilirken ve modernleşmenin insan ilişkilerinde ortaya çıkardığı acı ve ızdırap otaya konulurken, öte yandan da modern yaşantının getirdiği toplumsal gelişmeyi onaylayan bir içerik oluşturulmaktadır (2003, 117).

Arabesk müziğin ikinci döneminin yaşandığı 80'li yıllarla birlikte ise toplumsal dönüşümlerle paralel olarak arabesk müzik de köklü bir şekilde değişir. 80'ler, aşkın, arzunun sonuna kadar tüketilmesini öğütleyen, tüm dünyevi zenginliklerden

pay isteyen ve aynı zamanda da arsız bir talepkârlığı dile getiren kültürel ifade biçimlerinin yükseldiği bir dönemdir. Ses, söz ve görüntü patlamasıyla birlikte bir arzu patlaması olarak da ortaya çıkan bu süreci Gürbilek, "uzun yıllar görev bilinciyle, terbiyeyle, memurluk ahlakıyla yetiştirilmiş toplumun, yıllardır ertelemek zorunda kaldığı isteklerini nihayet ifade etme imkânı bulması" (2004, 16) olarak açıklar. "Yalnızca para tasarrufuna değil, arzu tasarrufuna da dayanan eski kültür, yerini bir arzu kültürüne; insanları arzularını hemen ve şimdi doyurmaya davet eden, iştahı ve hevesi kıskırtan yeni bir kültüre bırakmış gibi"dir (Gürbilek, 2004, 16).

Sözü edilen arzu patlaması aslında küresel kaynaklıdır ve tüketim ekseninde şekillenen yeni bir kültürel yapıyı ele verir. Jean Baudrillard (2008), Zygmund Bauman (2001, 2003), Richard Sennett (2009, 2010) gibi yazarlar, sanayi sonrası ya da Postmodern olarak adlandırdıkları günümüz toplumlarını tanımlayan temel unsurun tüketim olduğunu savunurlar. Üretimi merkeze alan, düzenin, istikrarın toplumsal yaşamı belirlediği, bireysel kimliklerin de uzun bir süreci kapsayan bir inşa süreci olarak algılandığı modern dönemin aksine Postmodern toplumu tanımlayan özellikler, tüketim, "gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik, kargaşa"dır (Harvey 1999, 60). Yaşamın merkezinin üretimden tüketime kayması süreci, metaların yanında insan ilişkilerinin de hız ve hareket ekseninde tanımlanmasını beraberinde getirmektedir. İnsani ilişkiler de tüketilen metalar gibi, anlık tatmini sağlayan ancak kısa sürede tüketilen, uzun vadenin olmadığı deneyimlere dönüşmüştür. Lefebvre'nin (1998, 84) de belirttiği gibi, arzunun tüketim yoluyla hemen tatmin edilmesi ancak hemen yeni bir arzunun uyandırılması yolunda, tüketimden elde edilen tatminin mümkün olduğunca kısa sürmesi geçerli olan beklenti haline gelmiştir.

Küreselleşme sürecinde Türkiye toplumuna da sirayet eden bu yaşam stratejisi içerisinde, hazların tüketilmesi de hız ve dönüşüm ekseninde gerçekleştirilmektedir. Önceki dönemde kişinin nefsiyle olan ilişkisi "haz"za egemen olma, nefis üzerinde iktidar sahibi olma biçiminde kurgulanırken, yeni dönemde arzunun anlık tatmini ve bedensel haz arayışı ön plana çıkmaktadır. Sennett (2009, 59) ve Bauman'ın (2009, 67) tespitlerine göre, modern dönemde az sayıda insanın yaşamını niteleyen bu tercihler bugün çok daha geniş kitlelerin yaşam stratejilerini ifade etmektedir. Bauman haz ve heyecan arayışı üzerine kurulu bir yaşam süren bugünün bireyini bir "duyum toplayıcısı" (2009, 67) olarak tanımlar.

1980'li yıllarda, şarkılarında, sözü edilen bitimsiz iştahı dile getiren İbrahim Tatlıses öz yaşam hikâyesi ile de toplumun kıyısından gelip yükselişin, bu yükselişe imkân veren dönüşümün simgesi haline gelir. Tatlıses'in inşaat işçiliğinden şöhrete ve zenginliğe dönüşen yolculuğu, o güne değin modernleşme anlatısının dışına itilmişlerin de büyük kentin imkânlarından pay alabilmelerinin umuduna dönüşür. Gencebay'ın şarkılarında öne çıkan mazlum adına adalet arayışının yerini Tatlıses'in dillendirdiği vaat edilmiş imkânlara olan talep alır. Kültür Endüstrisi'yle eklemlenen bu kültürel yükselişin toplumun o zamana dek inşa ettiği modern kimliğe yönelik doğrudan bir tepki içerdiğine dikkat çeken Gürbilek'e göre, "bu bir bakıma kalabalıkların kültürel kimliklerini siyaset dolayımı olmaksızın, daha dolaysız diyebileceğimiz yollardan ortaya koymaya başlamasına ya da ortak bir siyasi dil tarafından biçimlendirilmemiş bir kültürel kimlik arayışına" (Gürbilek, 2007, 103) denk düşer.

İbrahim Tatlıses'e öykünen Ali Nazik de kendinden esirgenmiş imkânlarla ulaşmanın hayalini kurar. Onun gibi söylemek, onun gibi giyinmek, onun gibi yaşamak ister. Ne var ki 1990'lara yaklaşırken büyük kentte imkânlar daralmış, mücadele çok daha zorlaşmıştır. Ali Nazik'e benzer bir umudun peşinden sürüklenen ve çoğu kez de başarısızlığa mahkûm olan, bu uğurda dolandırılan, "kötü yola düşen" binlerce insan İstanbul'un kenar mahallelerinde ayakta kalma mücadelesi vermektedir. Yönetmenin 1996 tarihli filmi *Eşkiya*'da, bu "kötü yol"a düşen çocuklar çırpındıkça yok oluşa biraz daha yaklaşırlar. Cumali ve arkadaşları içinde buldukları çıkışsız durumdan kurtulmak için attıkları her adımda büyük sorunlarla yüz yüze kalırlar. 2007 tarihli *Kabadayı*'da ise kimsesiz, terk edilmiş, istismar edilmiş, gariban çocuk artık büyümüş ve acımasız bir katile dönüşmüştür. Uyuşturucu çeteleriyle, mafyayla ve kirli polislerle karanlık ilişkiler içerisinde olan Devran, istediğini elde etmek için pervasızca şiddete başvurur.

Turgul'un 2017 yılında gösterime giren *Yol Ayrımı* filmi ise Muhsin Bey karakterinin tüm varlığıyla muhalefet ettiği "zamanın ruhu"nun, neredeyse tamamen egemen hale geldiği, bireyciliğin, bencilliğin, acımasız rekabetin iş yaşamından aileye kadar tüm yaşamı kuşatan bir norma dönüştüğü karamsar bir zamanı konu alır. Bir bakıma 1980'lerde başlayan ve yönetmenin önceki filmlerinde de tartışmayı sürdürdüğü değersel dönüşüme ilişkin eleştiri, bu filmde merhamet, paylaşma, fedakârlık, sadakat gibi tüm insanî vasıflarını kaybetmiş karakterler üzerinden gerçekleştirilir. Filmin ana karakteri olan Mazhar Kozanlı (Şener Şen), büyük bir tekstil firmasının sahibidir. Babasından devraldığı şirketi çeşitli hilelerle, acımasız yöntemlerle büyütmüş ve bir "imparatorluğa" dönüştürmüştür. Ancak geçirdiği bir trafik kazası sonucunda ölümden dönen karakter kendi gerçekliğine ilişkin varoluşsal bir uyanış yaşar. Yeniden hayata dönmesini kendisine verilen ikinci bir şans olarak yorumlar ve eski yaşamında yanlış gördüğü şeyleri düzeltmeye çalışır. Şirketteki bütün hisselerini çalışanlarına devredeceğini ve bütün mirasını adına kurulacak olan bir vakfa bağışlayacağını açıklar. Ancak ailesinin miras haklarından vazgeçmeye ve bu planlara izin vermeye niyeti yoktur.

Yol Ayrımı'nda da anlatının odağını, yönetmenin filmlerinin neredeyse tamamında olduğu gibi, eski ile yeni, toplulukçuluk ile bireycilik, içten olanla çıkarıcılık arasındaki çatışma oluşturur. Mücadele, Mazhar'ın eskiyi, içtenliği, samimiyeti, paylaşmayı temsil eden ikinci yaşamı ile bencilliği, çıkarıcılığı, biriktirmeyi, bireyciliği temsil eden eski yaşamı ve bu tür bir yaşam sürmekte ısrar eden ailesi arasında gerçekleşir. Bu kampaşmada Nuh'un Gemisi'den mülhem Nur'un Gemisi isimli kafede çalışanlar Mazhar'ın yeni yaşam stratejisini destekler. Ancak güncel acımasız toplumsal ve ekonomik ilişkiler içerisinde tutunamayan bu karakterlerin Mazhar'a güç ve paranın karşısında giriştiği mücadelede sevgi ve içtenlikten başka verebilecekleri fazla bir şey yoktur. Yozlaşmayı ve insanî öze yabancılaşmayı temsil eden tarafta ise çok daha güçlü ve egemen bir güç birliği söz konusudur. *Kabadayı*'da olduğu gibi bu filmde de bilim insanları, hukukçular gibi toplumsal kurumları temsil eden pek çok karakter de gücün yanında yer alır.

Bu çerçevede Turgul'un filmleri tarihsel bir sıralamayla incelendiğinde içtenliğin aşınmasının ve insanî değerlerden uzaklaşmanın her yeni filmde biraz daha belirginleştiği ve giderek daha karamsar bir dünya tasviri çizildiği söylenebilir. Bu anlamda yönetmenin yaklaşımının toplumsal süreçlerle örtüşmesi anlamında oldukça gerçekçi bir yaklaşımı ortaya koyduğu görülmektedir. Nitekim, 1980'li

yıllardan itibaren hızla yükselen birey eksenli yönelim neoliberalizmin yerleşmesi ve ticaret burjuvazisinin konumunun giderek daha baskın hale gelmesi biçiminde ilerlemiştir. Burada sözü edilen birey tanımı daha çok bireyciliği merkeze alan Can Kozanoğlu'nun (1995, 121) deyiimiyle bireyi bir imaj olarak kullanan neo-popülist bir söylemi ifade eder. İnanır (1995: 121), bu süreçte ortaya çıkan "makbul insan" tipinin, "verimlilik", "hırs", "geniş bir vizyon sahibi olmak", "yaratıcılık", performans gibi ölçülerle tanımlandığını söyler. Bu noktada benzer ilkeler çerçevesinde işleyen piyasa koşullarında var olmak üzere araçsallaştırılmış aklın meşrulaştırdığı rasyonel ahlak insani edimlerin ölçüsü haline gelmektedir.

Yönetmenin karakterler ve izleyici arasında kurduğu özdeşleşme ilişkileri çerçevesinde, sözü edilen ahlaki işleyiş karşısında eleştirel bir tavır geliştirdiği ve rasyonel ahlakın karşısına çeşitli erdemleri ön plana alan bir ahlak anlayışı koyduğu söylenebilir.

3. Zamana Direnmenin Nostaljisi

Modernleşme sürecinde kıyıya itilenin, bastırılanın geri dönüşü kentin hem görünümü hem de kültürü açısından hızlı bir dönüşümle birlikte gerçekleşir. Kent yalnızca buraya yeni gelenler açısından değil, kentin yerlileri açısından da yabancılaşır. Kendi kişisel tarihi içerisinde filmin yönetmeninin de deneyimlediği bu yabancılaşma süreci, *Muhsin Bey*'de Muhsin Kanadıkırık aracılığıyla eleştirilir. Muhsin şehirdeki çeşitliliğin, gürültünün, karmaşanın en fazla olduğu yerlerden biri olan Beyoğlu'nda, dönüşümün hızının belki de en fazla olduğu yerde eski bir zamana takılı kalmış gibi yükselen popüler kültüre ve dönüşen değerlere direnen bir karakterdir. Türk sanat müziği tutkusunu rüyalarında bile yaşar. Ekonomik açıdan sıkıntıda. Ancak Akkoç'un (2017) da dikkat çektiği üzere, bu sıkıntının, diğer meslektaşlarının aksine günün modası olan arabesk müziğe karşı çıkarak piyasa koşullarına direnmesi, menajerliğini yaptığı sanatçıları genellikle arabesk şarkıların icra edildiği pavyonlara göndermek istemeyişi ve geleneksel müzik türlerinden ödün vermeyen sanatçılarla çalışmak konusundaki ısrarı gibi nedenlerden kaynaklandığı da özellikle vurgulanır. Ona göre arabesk, içtenlikten, incelikten, asaletten uzak, yozlaşmış bir müzik türüdür. Bu yozlaşmadan müziğin icra edilmiş biçimi de nasibini alır. Nota bilgisi, müzik eğitimi, şarkı söylemenin estetiği gibi meziyetlerin yerini "içli okumak" şeklinde ifadeye kavuşan tek bir norm almıştır artık.

Buna karşın Muhsin'in yaşamına anlam katan neredeyse tek şey olan ve "1950 ile 60'lı yıllarda altın çağını yaşayan sanat müziği ise hiçbir şekilde kendini konumlandığı sofistike tavırdan taviz vermemeli, icracılar başka türlere yönelmemelidir" (Akkoç, 2017). Bu yaklaşım sanatın icra edilmiş biçimini de kapsamaktadır. Esen ve Kayador'un (2009, 160) siyah smokini, papyonu, birikimli, ciddi ve kitlelere soğuk yaklaşan tavırla Münir Nurettin Selçuk'la imledikleri sanat müziğinin çehresi, belli bir edayı, giyimi ve yaşam biçimini de ifade etmektedir.

Bu çerçevede Muhsin karakterinin sanat müziği merkezinde yoğunlaşan zamana karşı direnişi de aslında bir tür hayat stratejisi haline gelmiştir. Değişimin hızına karşın, maziye ait ne varsa içtenlikle yaşatmaya çalışan Muhsin'in eski değerlerle ilişkisi öylesine güçlüdür ve eski yaşam biçimine bağlılığı öylesine yoğun yaşar ki, çamaşırlarını deterjanla yıkamaktan bile sakınır. Eskiden olduğu gibi toz sabun kullanmaya devam eder. Özenle baktığı çiçekleri, değerli bir hazine gibi sakladığı Safiye Ayla, Müzeyyen Senar gibi sanatçılara ait plakları, hayranı olduğu sanat müziği

sanatçısı Afitap Hanım'ı Darülaceze'de düzenli olarak ziyaret edişi, vefakârlığı, ince beğenileri ve kırılğan ruh haliyle içinde bulunduğu zamana ait değilmiş gibi bir görünüm sunar.

Filmde Muhsin ve Ali Nazik aracılığıyla temsil edilen toplumsal aidiyet alanları arasında, aşılması mümkün görünmeyen bir ayrıklık ortaya konulur. Bu iki karakterin dünya algıları geleceğe yönelik hayallerini dillendirdikleri bir sahnede birkaç cümleyle özetlenir. Ali Nazik özlemine kurduğu yaşamı, "senin altına güzel bir araba çekerik, Şahin mesela"; "bir kebabçı dükkânı kapataram, sırf bana kebab yapsınlar"; "ipek bir göynek alaram, pembe; bayaz bir elbise, altın kolye; İbrahim gibi"; "bir sürü karıyı koynuma almak isterem; yiyip bitirsinler beni" gibi cümlelerle tarifler. Muhsin ise "Üsküdar'da bir ev alırım, Kız Kulesi'ni gören; yeter Beyoğlu'nun kahrını çektiğim"; "tekrar tesbih yapmaya başlarım; eski arkadaşlar toplanır fasıl geçeriz"; "Afitap hanımı düşkünler evinden çeker alırım"; "Sevda hanımı da çağırırım, gelirse tabi" cümleleriyle tarifler hayallerini. İki karakterin hayalini kurduğu yaşamın birbirine olan yabancılığı, aradaki mesafe, anlatının tasarımına da yansır. Her ne kadar bu cümleler karşılıklı bir sohbetmiş gibi kurgulanmış olsa da aslında her iki karakter de sohbeti kendi dünyaları içerisinde sürdürürler. Birinin söylediğini diğeri algılamaz. Hatta belki de duymaz bile. Bu sohbede görünürleşen mesafe, aslında Muhsin Bey ile Ali Nazik'in temsil ettiği kültürel bağlamın birbirine ne kadar yabancı olduğuna dair bir yargıyı ortaya koyar. Buradan hareketle Turgul'un öykünün geçtiği dönemi kapsayan toplumsal dönüşüme oldukça çatışmalı ve travmatik bir süreç olarak yaklaştığı söylenebilir. Öte yandan yönetmenin, karakterlerini böylesine keskin sınırlarla birbirine yabancılaştırarak, onları sempatik ve ilgi çekici hale getirirken, izleyicinin beğenisini kazanmayı hedeflediği tespitini de yapmak gerekmektedir. Nitekim Esen ve Kayador'un (2009, 158) da dikkat çektikleri üzere Turgul, ticari sinema başarısını da önemseyen bir yönetmendir. 1970'li yıllar popüler sinemasının usta yönetmenlerinden Ertem Eğilmez'in öğrencisi olan Turgul, filmlerinde Eğilmez'in geniş aileleri merkeze alan anlatılarında ortaya konulan dayanışma ruhunu yönelik bir arayış içerisindeydi. Turgul, Eğilmez'den, sinema dilinin olanaklarını kullanma, oyuncu yönetimi gibi açılardan da etkilenmiştir.

Başlangıçta rasyonel aklı yaşamının temel paradigması olarak benimseyen *Yol Ayrımı* filmindeki Mazhar da kazadan sonra geçmişle özdeşleştirilen değerleri referans alan insanî sezgi ve duyarlılıklara göre davranmaya başlayan bir karaktere bürünür. İnsanların problemlerine, hayvanlara karşı duyarlı hale gelir. Eski arkadaşı olan Altan'ı (Rutkay Aziz) ziyaret eder. Hastalandığında ona yardım eder. İşten çıkardığı Emine'nin (Nihal Yalçın) hasta çocuğunu tedavi ettirir. Arabanın çarptığı bir köpeği alıp eve getirir. Ailesine biriktirmenin değil biriktirdiklerinden vazgeçebilmenin çok daha önemli olduğunu anlatmaya çalışır. Ancak bu söylemleriyle Muhsin Bey gibi o da zamanına yabancılaşır; garipsenir.

Yavuz Turgul'un diğere çoğu filmde de yine Şener Şen'in canlandırdığı benzer karakterler söz konusudur: Onlar geçmiş ile bugün, ideal ile gerçek, masal ile bu dünya arasında sıkışıp kalmış, daha doğrusu masalsı bir evrenden bu dünyaya fırlatılmış gibi duran karakterlerdir. *Züğürt Ağa*'da yok olmakta olan feodalizmin uzantısı, geçmiş parlak günleriyle, tutunmaya çalıştığı kent arasında bocalayan Ağa; *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde sinemanın değişen koşullarına ayak uydurmak, yeni dönemde saygınlık ve kabul görmek üzere kendini "muhalif" film yapmak zorunda hisseden Haşmet Asilkan; *Eşkiya*'da kendisine ihanet eden eski

arkadaşı ve sevdiği kadını aramak için İstanbul'a gelen Baran; *Av Mevsimi*'nde başka kimsenin sahip olmadığı dedektiflik yeteneklerine sahip, kendini işine adanmış bir polis olan Avcı; *Kabadayı*'da kendi türünün son ve en ünlü örneği olan kabadayı Ali Osman ve *Gölge Oyunu*'nda eski güldürü geleneğini sürdürmeye çalışan Mahmut ve Abidin, farklı zamanlarda farklı öykülerde hayat bulan tek bir karaktermiş gibidir. Turgul filmlerinin neredeyse tamamının benzer arada kalma hikâyeleri anlattığını söylemek mümkündür. Akkoç (2017) bu arada kalma halini "Turgul Kıskacı" olarak adlandırır ve kısaca yakalanmış kişileri yel değirmenleriyle savaşılan feodalite eskisi Don Kişot'a benzetir. Akkoç (2017), *Züğürt Ağa*, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* ve *Muhsin Bey*'deki bu türden karakterlerin bazı ortak özelliklerine vurgu yapar. Hayatlarının bir döneminde muktedir olmuş, bu nedenle de bir "iktidar kibri" taşıyan bu karakterler kendilerini Zaman'a karşı ispatlamaya kalkışır. Zamanın aşındırıcı gücünün neden olduğu zorunlu bir girişim olan ve içinde geçmiş güzel günlere geri dönme arzusunun da barındıran bu mücadele her seferinde başarısızlığa ulaşan pek çok denemeye karşılık gelir. Turgul Kıskacı'nın bir alametifarikası olarak, kişilerin ideale ulaşma çabaları hiçbir zaman başarıya ulaşamaz. Bir yönüyle gizemli ve kötücül bir mekanizmayı çağrıştıran "felek" kavramıyla "Turgul Kıskacı", yönetmenin filmlerinin neredeyse tamamında yakaladığı karakterlerin iradelerini yok edene dek, sahip oldukları son iktidar belirtmelerini de kısırlaştırana dek sıkılmaya devam eder.

Turgul Kıskacı'na yakalanmış olan karakterler sahip oldukları ahlâkî değerler bütününe sıkıca sarılırken, zamana direnmenin bedelini çoğu kez yoğun bir maduniyete mahkum olarak öderler. Bir bakıma ontolojik olarak taşıdıkları değerlerden hiçbir şekilde ödün vermeyerek yüzleştikleri yoksunluğu da mağrur bir edayla karşılarlar. Örneğin ideallerinden vazgeçmeyen Muhsin yoksulluktan, yalnızlıktan hatta hapse girmekten bile şikayet etmez. *Gönül Yarısı*'nda Nazım seçimlerinden kaynaklanan acılardan, maduniyetlerden rahatsızlık duymaz. Mazhar da kendisine yapılan haksızlıklara, akıl hastasıymış gibi davranılmasına, hastaneye yatırılmasına isyan etmez. Öte yandan Şener Şen'in diğer filmlerde canlandırdığı karakterlerden farklı olarak Mazhar'ın kendi gerçekliğine ilişkin sorgulamaları, bir trafik kazası geçirmesi ve ölüme yaklaşmasıyla başlar. Kendisine sunulan ikinci bir yaşam şansını doğru değerlendirmek üzere içinde bulunduğu zamana direnmeyi seçer. Bu noktada *Yol Ayrımı* diğer filmlerden farklılaşır.

Turgul karakterlerinin hem kültürel hem mekânsal bir arada kalma halini ifade eden durumları yönetmenin kendi deneyimi ile sinemasal temsil arasında var olan bir sızıntının görünümlerindedir. Yönetmen sinemasal evrendeki bazı temsil biçimlerini bir anlamda kendi kişisel tarihinin uzantıları olarak kurgular. Şener Şen aracılığıyla yaşam bulan ve bir bakıma Turgul'un dünyasının perdedeki temsilcileri konumundaki karakterler, yönetmenin kendisinin de farklı bağlamlarda dile getirdiği bir içtenlik söyleminin taşıyıcıları durumundadırlar. Turgul bir röportajında (*Yavuz Turgul'un Dünyası* Belgeseli), çocukların kalabalık olduğu bir mahallede büyüdüğünü ve burada deneyimlediği mahalle kültürünün eserlerinde büyük izlerinin olduğunu dile getirir. Kendisinin anlatımıyla, arkadaşlık duygusunun çok gelişmiş olduğu mahalle, insanların birbirine nedensizce ve sıkıca bağlandığı bir ortamdır. "Aynı muhitte olmaktan", "aynı kavgalara girmekten", "aynı kızlar grubuna bakmaktan", "aynı merdivenlerden çıkmaktan" kaynaklanan, "değişik annelerden dayak yemekten", "pek çok şey paylaşmaktan", "ilk aşkları birlikte yaşamaktan"

(*Yavuz Turgul'un Dünyası* Belgeseli) kaynaklanan ve kendiliğinden oluşan bir bağ söz konusudur. Mahalle, Gaston Bachelard'ın (2008) "mutluluk mekânı" tanımlamasını tam anlamıyla karşılar. Bachelard'ın duygusal ve tahayyül-î inşasıyla bireyi kuşatan en ayrıcalıklı mutluluk alanı olarak tanımladığı "ev" (Bachelard, 2008, 40-41), Turgul'un filmlerinde özlemi duyulan ancak nesnel olarak parçalanmış, işlevini yitirmiş durumdaki "mahalle" ile ikame edilir.

Turgul'un mahalle kültürü içerisinde oluştuğunu söylediği ve bireyler açısından bir aidiyet zemini niteliğindeki bu bağ, onun filmlerinde zamanın gerisinde kalmış ancak bugüne kendi değerlerini koruyarak tutunmaya çalışan karakterler üzerinden aktarılmaya çalışılır. Örneğin Muhsin Bey'in ait olduğu yakın çevre, müziğiyle, kültürüyle, değerleriyle yozlaşmış olan daha geniş dışsal dünyanın aksine, çeşitli çelişkiler, sürtüşmeler barındırsa da mahalle kültürünün, dayanışmanın yaşatıldığı bir ortamdır. Örneğin Muhsin Bey'in dış ağrısı çektiği sahnede komşular, ağrıyı dindirmek için seferber olurlar. Önerdikleri çözümler Muhsin'in problemine çözüm olmaktan uzak olsa da dayanışmaya ilişkin gönüllülükleri, izleyici açısından duygular üzerinden inşa edilen bir özdeşleşmeye olanak verir.

Yol Ayrımı'nda da mahallenin sunduğu güvenlik, dayanışma ve içtenlik Nur'un Gemisi isimli kafe etrafında kurulur. Mazhar'ın eski arkadaşı Altan'la ilişkisinde de benzer bir dayanışma anlatısı söz konusudur. Altan, Mazhar'ın kendi gerçekliğini yeniden keşfetme yolculuğunda bir rehber görevi üstlenir aynı zamanda. Geçmişe yönelik bir yeniden hatırlama biçiminde gerçekleşen bu kendi gerçekliğini keşfetme süreci eski fotoğraflar, eşyalar ve anılar üzerinden işler. Turgul'un diğer filmlerinin aksine burada geçmiş ana karakterin yaşamı boyunca taşıdığı güçlü bir aidiyet zemini değildir. Geçmişe içsel bir yolculukla, bir erginlenme süreciyle erişilir. Ancak özlem duyulan geçmişten bugüne kalanlar güçlü bir aidiyet bağı kurmaya olanak sunacak düzeyde değildir ve Altan'ın ölümüyle bu bağ daha da zayıflar.

Muhsin Bey'de de Muhsin özenle suladığı çiçekleriyle, hayranı olduğu ancak ulaşmasının mümkün olmadığı kadınlarmış gibi sohbet ederken belki de bu dünyanın bütün kötülüklerinden arınmış, saflığın ve içtenliğin geçerli olduğu bir evrene ya da yitik bir geçmişe göndermede bulunur. Muhsin'in çiçeklerin nezdinde eski sanatçılara söylediği şiirsel sözler, buğulu ses tonu bugünden geçmişe yazılmış bir aşk mektubunun elemanları gibidir. Geçmiş nostaljik bir atmosfer içerisinde, bir anlamda çocuksu bir masumiyet duygusunu da beraberinde getiren bir masalmış gibi yad edilir.

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni filminde yaşlı bir aktör olan Nihat, izlediği Yeşilçam filmi için şu ifadeleri kullanır: "Şu filmdeki saflığı iyi niyeti görmüyor musun, bugün çekilen hangi filmde bu var?" Karanlık odasına kapanıp sürekli olarak eski filmler izleyen karakterin yaşlı kaplumbağasından başka kimsesi yoktur. Tüm perdelerini kapatarak dışsal dünyadan küçük bir ışığın bile girmesini istemeyen bu devri geçmiş sinema yıldızı, bulunduğu zamanda bulamadığı insanî özellikleri geçmişten artakalan sinema anlatılarında arar. İçinde bulunulan zamanın kirini ancak bu filmler üzerinden geçmişe doğru gerçekleştirilen düşsel yolculuklar unutturabilir. Kötücül dışsal dünyanın neden olduğu çıkışsızlık hali kamusal alandan ev içine, toplum yaşamından bireyin içsel dünyasına, bugünden geçmişe doğru bir kaçışla aşmaya çalışılır. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nin Nihat'ı, bu dönem Türkiye sineması içerisinde benzersiz, sıra dışı bir örnek

değildir. Tam aksine Yavuz Turgul filmleri başta olmak üzere sinema perdesinde kurulan dünyalar içerisinde Nihat gibi zamana ayak uyduramayan, güncel yaşamla baş edemeyen pek çok karakter vardır. Turgul'un filmlerinin neredeyse tamamında ana karakterler yabancı bir dünyaya düşmüş gibi davranırlar. Öykünün geçtiği çevreye yabancı, o çevreye ait olmayan birer masal kahramanıdır adeta. Peki siyaset söylemlerinde, popüler kültür anlatılarında, ekonomide, müzik anlayışında dışa doğru gerçekleşen bir patlamanın gündemde olduğu bir dönemde sinema perdesine yansıyan bu içe kapanmanın, geçmişin sevecen bir ana kucağı gibi inşa edilmesinin gerekçesi ne olabilir?

Ayşe Öncü, toplumsal dönüşümü İstanbul üzerinden tartıştığı bir çalışmasında, sözü edilen filmlerin geçtiği yılları tanımlarken, "küresel görüntülerin, ikonların, seslerin ve malların adeta akşamdan sabaha istila ettiği; kültürel ayrımların, sınıfsal hiyerarşilerin baş döndürücü bir hızla eridiği"; "İstanbul'un maddi ve simgesel hayatında yer alan bütün mihenk taşlarının yerinden oynadığı, 'buharlaştığı', çığır açan bir dönem" (2005, 184-185) ifadelerini kullanır. Kentin görünümünü, gündelik yaşamı, insanlar arası ilişki biçimlerini de dönüştüren zamanın hızı; özgürleşme, kendini kurtarma söylemleri çerçevesinde bireyselleşme eğilimini körüklerken, birey açısından geleneksel olarak bir güvenlik ağı olarak işlev gören tüm dayanışmacı bütünlükleri de aşındırır. Bu süreç acımasız, empatiden yoksun, masumiyetini yitirmiş ve kötü bir dünya tasavvurunu da beraberinde getirir.

Gerçekten de toplumsal kurumların, değerlerin, kültürün hızla yeni görünümlere evrildiği günümüzde, bireysel algıların meşruiyet zeminini oluşturan yapılar güçlü birer aidiyet zemini olma özelliklerini hızla kaybetmektedir. Bireysellikler, geleneksel güçlü anlamsal çerçevelerin, toplulukçu yapıların güvenlik alanının uzağında inşa edilmeye çalışılırken, bu "güvenlikli anlam dünyalarının uzağına savrulan bireylerin, yeni ve meşru anlam zeminleri bulmaktaki başarısızlığı, beraberinde güçlü çelişkileri ve ciddi bir aidiyet krizini de getirmektedir" (Oktan, 2012, 6). Asuman Suner'e göre (2006, 18), ise "aidiyet" kavramının, içinde barındırdığı istikrarsızlığa ilaveten, günümüzde küreselleşmenin hızına bağlı olarak bu istikrarsızlık bir krize dönüşmektedir. Suner (2006, 49), bu türden bir krizi 1990'lı yılların ortasından itibaren oluşmakta olan Yeni Türk Sinemasının da genel karakteri haline geldiğini vurgular.

Bu bağlamda Yavuz Turgul filmlerinde geçmişin temsilcisi olarak bugünde tutunmaya çalışan karakterler, yozlaşmanın, yabancılaşmanın, köşe dönmeçiliğin geçerli değerler haline geldiği bugünkü yaşama yönelik yoğun kaygıların ifade araçlarından biridir. Masalsı bir geçmişle bağlantılı olarak inşa edilen bu karakterler vicdanın ve artık var olmayan ideal bir insan tasavvurunun temsilcileridir. Bu filmlerde "götürme"nin, "yırtma"nın, "kendini kurtarma"nın yol açtığı yıkım, bir çeşit kolektif yaşam nostaljisi içerisinde telafi edilmeye çalışılır.

4. Masumiyet Hezeyanları

1960'lar ve 70'lerin ilk yarısında sinema perdesinde örneğine çokça rastlanan, çocuksu bir saflıkla bezenmiş, içlerinde kötülük taşımayan karakterler, kendi aralarında küçük çekişmeler olsa da sevgiyle birbirlerine yaklaşan, dayanışmayı elden bırakmayan mahalleliler üzerinden inşa edilen, içten, masum yaşam, Yavuz Turgul anlatılarının arka planında yüceltilen, özlem duyulan bir hayata karşılık gelir. Bu gizil tema, Turgul filmlerine karakterini kazandıran ana unsurlardandır.

Yeşilçam anlatılarında içtenliğin mekânı olan topluluk Turgul sinemasında yoktur. İstanbul'un değişen mimarisiyle birlikte giderek yok olan mahalle kültürüne atfedilen masumiyet, Yüksel'in (2013, 286) de dikkat çektiği üzere, Turgul'un filmlerinde bireysel bir meziyettir ve Fahriye Abla dışındaki filmlerinde geçmişe yönelik bir saflık arayışı şeklinde ortaya çıkar. Geçmiş ve geçmişten artakalan izler bu çocuksu masumiyetin, içtenliğin de taşıyıcılarıdır. Bu kurgunun diğer yanını kentin değişen yapısıyla birlikte ortaya çıkan değerler ve bu değer sistemlerine eklenen kültür anlayışına yönelen eleştiri oluşturur. Giderek hegemonik bir söyleme dönüşen güncel ahlâk anlayışı ile nostaljik bir tutum içerisinde saflaştırılan geçmiş arasında sıkışıp kalan birey çaresizdir. Bu gerilimli duruma karşın bireyin takınacağı tutumu belirleyen, bilinç kavramıdır.

Muhsin ve Ali Nazik örneğinde bakıldığında, Muhsin bilgiye asıl sahip olan taraf konumundadır. Bu konum aynı zamanda bir ahlâk anlayışına "(mutlak değerler ahlakı)" (Kılınç, 2008, 229) da karşılık gelir. Muhsin'e masumiyetini kazandıran da bu ahlâk anlayışı ve ahlâki prensipleri belirleyen bilinçlilik halidir. Yeni kent kültürünün temsilcisi olan Ali Nazik ise bir tür çarpıtılmış bilinci de ifade eden "sorumluluk ahlâki / rasyonel ahlâk" (Kılınç, 2008, 229) anlayışının taşıyıcısıdır. Amaca ulaşmanın kutsandığı, bu yolda başvurulmuş yöntemlerin meşruiyetinin ise önemsenmediği bu ahlâk anlayışı, zamanın köşe dönme düşüncesiyle örtüşür. Ali Nazik kendi kültürüne ait türkülerini okumak yerine daha çok para ve ün getireceğini düşündüğü arabesk türünde şarkılar okuyarak kısa yoldan şöhrete kavuşmayı amaçlar. Bu hedefe ulaşma sürecinde Muhsin'in yardımını almak konusunda her türlü yolu dener. Muhsin'in azarlamalarına, terslemelerine aldırılmaz. Beklenmedik yerlerde sürekli olarak ve arsızca talepkârlığını sergiler. Kendince planlar yaparak onu kandırmaya çalışır. Kaset için para bulunamaması üzerine kaset yarışması yapma fikri Ali Nazik'ten çıkar. Muhsin'in haberi olmadan Osman'la birlikte Ali Nazik'in birinci seçilmesi için jüriyi ayarlarlar. Yarışma için toplanan parayı kaset için harcaması için Muhsin'e yalvarır; kendisine acımasını sağlar. Hatta duygu sömürsüne bile başvurur. Muhsin'in temsil ettiği yaşam tarzı açısından anlaşılması, rasyonel bir çerçevede açıklanması mümkün görünmeyen bu laftan anlamaz ısrar, Ali Nazik'in kendi gerçekliğinin ayırtına varamamış, abartılı özgüveniyle birlikte ortaya konulur. Ona göre sesi İbrahim'inkinden bile güzeldir. Muhsin'in, mikrofon kontrolü, tempo tutma, ellerin hareketleri gibi şarkı söylerken dikkat etmesi gereken şeylerle ilgili öğütlerini, zorlamalarını fazla ciddiye almaz, geçiştirmeye çalışır. Sonuçta Muhsin'i ikna eder ancak kendisini türkücü yapmak uğruna gösterdiği tüm fedakârlığa rağmen, Muhsin'i ilk fırsatta yarı yolda bırakır. Dahası Muhsin'in ezeli rakibi Şakir'le çalışmaya başlar, arabesk okumaya yönelir ve Muhsin'in platonik olarak âşık olduğunu bildiği Sevda ile ilişkiye başlar. Bu bağlamda Yüksel'in de belirttiği gibi, "her şeyin para üzerine kurulduğu ve toplumsal değerlerin giderek anlamını yitirdiği bir dünya söz konusudur artık" (Yüksel, 2013, 287).

Muhsin Bey'de yükselişte olan bu yeni değerler, *Yol Ayrımı*'na gelindiğinde artık norm haline gelmiştir. Filmde bu değersel dönüşüm doğrudan Mazhar karakterinin ağzından aktarılır. Çeşitli kirli planlarla ele geçirmeye çalıştığı Yeni Hayat şirketinin sahibi olan Hidayet Bey çaresizlik içerisinde şirketini Mazhar'a vermeyi kabul ederken bir yandan da çalışanlarını korumaya çalışır. Ancak Mazhar için şirketin yüksek kâr sağlaması her şeyden daha önemlidir ve bunun için de çalışanların önemli bir bölümünün işten çıkarılması gerekmektedir. Hidayet Bey'in ticaret ahlâkı olarak

tarif ettiği yazılı olmayan kurallar, Mazhar'a göre "köhnemiş usuller"dir. Mazhar'ın bakış açısının değişmesi ve eski değerleri merkeze alan bir bilinç kazanması, yukarıda da söylendiği üzere bir hatırlama şeklinde gelişir. Ancak hatırlanması istenen bilinçlilik hali öylesine geçmişte kalmış, zamanın ruhunun öylesine dışına itilmiştir ki, Mazhar'ın kendi gerçekliğine dışarıdan bakabilmesi ancak ölümle yüzleşmesiyle gerçekleşir.

Muhsin Bey'de başlangıçta mazlum, kimsesiz ve zayıf bir karakter olan Ali Nazik her ne kadar zengin ve ünlü olma uğruna çeşitli gayrimeşru yollara kolaylıkla başvurma eğilimi gösterse de aynı zamanda çocuksu bir saflık içerisindedir. Örneğin kendisini türkücü yapması için Muhsin'i ikna etmek üzere soğuk ve yağışlı bir havada Muhsin'in evinin önünde oturup bekler. Amacı kendisini görmesi ve acıyıp içeri almasıdır. Amacına ulaşır da. Ancak Muhsin'in "yok mu senin otelin?" sorusuna cevaben, kendine acındırma planını kendiliğinden anlatacak kadar saftır. Ne var ki müzik sektöründe belli bir başarıya ulaşması, yükselen kent kültürüne eklenmesiyle başlangıçtaki masumiyetini yitirir. Ezilmişlik, acı gibi temaların belirgin olduğu kişisel anlatısı kaba, nobran bir güç söylemine doğru evrilir. Altın kolye, yakası açık pembe gömlek, viski gibi gösterenlerle idealize ettiği bağlam ile benliği arasında bir koşutluk oluştururken, beden imgesi, Sevda ile arasında kurduğu hiyerarşik ilişki ve şiddet gösterileri üzerinden kendine güvenli bir erkek tasviri ortaya koyar. Muhsin'le kurduğu bağla birlikte, bir anlamda kendi kökeniyle ilişkilendirilen masumiyeti de kaybetmiştir. Bu kendi geçmişine ve öz kültürüne yönelik köklü bir yabancılaşmadır.

Bu haliyle Ali Nazik masumiyetin, sahiciliğin, içtenliğin bozulmasını simgeler. Onun bedeninde örneklenen bu bozulma hali sonraki filmlerde çok daha problemlerle görünümlere kavuşacaktır. *Kabadayı*'da imkânsızlıklardan, toplumun kıyısından gelen karakter, Ali Nazik'in taşıdığı çocuksu masumiyeti çoktan kaybetmiştir. Ali Nazik'in sempatik fırsatçılığı, talepkârlığı *Kabadayı*'da kaba, nobran ve kendi söylemini üretmiş bir canavara dönüşür. *Kabadayı*'da her ne kadar kötülük ve onunla birlikte gelen karanlık ilişkiler toplumun çeşitli katmanlarına yayılmış hatta devlet kurumlarına bile sirayet etmiş gibi görünse de bu ilişki örüntüleri toplumsal meşruiyet alanının dışındadır. *Yol Ayrımı*'nda ise Ali Nazik'in çocuksu bir masumiyet içerisinde giriştiği sahtekarca planlar, sapa yollara, ustaca uygulanmış stratejilere dönüşür. Kötülük, girişimcilik ya da rekabet söylemi içerisinde neredeyse kurumsallaşmış, normalleşmiştir. Muhsin Bey'in kendince korumaya çalıştığı prensipler her ne kadar kendi döneminde büyük ölçüde geçerliliğini yitirmiş olsa da bu ideallerin nesnel yaşam koşullarıyla olan bağı *Yol Ayrımı*'nın Mazhar karakterinininkine oranla çok daha kuvvetlidir.

Bu çerçevede *Muhsin Bey*'den başlayarak *Eşkiya*, *Kabadayı*, *Av Mevsimi* ve *Yol Ayrımı* ekseninde masumiyet anlatısının her filmle biraz daha problemlerle hale geldiği dikkat çekmektedir. Kötülükle ilişkilendirilen karakterler her yeni filmde biraz daha acımasızdırlar ve biraz daha karamsar bir dünya inşasının araçları haline gelirler. Yönetmenin her yeni filmde biraz daha dozunu artırdığı bu karamsar atmosfer ya da kötülüğün derinleşmesi de toplumsal alana ilişkin problem algısının giderek daha da büyüdüğüne ilişkin bir ipucu olarak değerlendirilebilir. Gürbilek'in kentlerin dönüşümü üzerine yaptığı tespitler filmlere yansıyan bu temsil biçiminin kaynağına yönelik fikir vermektedir. Gürbilek'e göre (2004, 8), Turgul'un sinema serüveninin önemli bir bölümünü de oluşturan 1980'lerden 90'lara ve 2000'lere geçilirken kentlerde hafiflik duygusu, heves, iştah yerini karanlık duygulara bırakır.

Kentteki paylaşım kavgası artık çok daha acımasız bir ortamda, çok daha vahşi yürütülmektedir. Dolayısıyla yerine getirilemeyen vaatler yavaş yavaş hınca ve suça dönüşür. Bu dönüşümün kültürel ürünler düzeyinde de farklı biçimlerde karşılık bulması kaçınılmazdır.

Yeni kent kültürü, Turgul'un çoğu filminde eskiye ait tüm değer sistemlerinin, beğenilerin, ahlâk anlayışının, dayanışmanın, masumiyetin, içtenliğin yanında mimarinin de yerle bir edilmesinden sorumlu tutulur. İstanbul insan profiline, kültürünün yanında mekânsal olarak da hızla dönüşür bu filmlerde. Ali Nazik'in temsil ettiği, "yırtma", "kendini kurtarma" gibi kavramlarla imlenen "zamanın ruhu", yönetmenin hem kendi yaşamına ilişkin özlemle andığı ve hem de filmlerinde yer alan karakterlerin kimliğinin bir parçası olan, bu karakterlere özgünlük kazandıran kent uzamının, kültürel bağlamıyla birlikte hızlı bir şekilde yıkımının nedenidir. Turgul'un 1980'lerden 2000'lere ülkenin içinde bulunduğu dönüşüm sürecinin izini sürdüğü filmlerinde toplumsal değer örüntüleriyle birlikte hızla gerçekleşen mekânsal dönüşüm, 2017 yılında çekilen *Yol Ayrımı*'na gelindiğinde gökdelenlerden oluşan bir kent silüetine ve yüksek katların cam sınırlarla çevrili steril ortamlarına dönüşmüştür.

Yavuz Turgul filmlerinde bazen öykünün fonunu oluşturan bazen de doğrudan anlatının merkezini işgal eden eski ile yeni arasındaki çatışma ve yeni, ancak yoz olanın eskiye galebe çalması karşısındaki eleştiri, masumiyet anlatısıyla da ilişkili olan nostaljik bir atmosfer ve masalsı bir anlatım şeklinde tezahür eder. *Muhsin Bey*'de bu anlatı stratejisi filmin açılış sahnesinden itibaren işler. Film eski bir sanat müziği sanatçısının puslu, gerçeküstü bir atmosfer içerisinde şarkı söylediği, rüyada geçen bir fasıl sahnesiyle açılır. Şarkıcının insana mutluluk veren cızırtılı sesi adeta bir masal diyarını tarif eden geçmişten, bu tür güzelliklerden mahrum olan bugüne gönderilmiş güzel bir mektup gibidir. Bu tasvir bir yandan geçmişe yönelik bakış açısını ve bu bakış doğrultusunda idealleştirilen bir yaşam stratejisini tarif ederken bir yandan bu düşsel dünyaya yeniden temas etmenin ya da sözü edilen yaşam stratejisini sürdürmenin ne denli imkânsız olduğunu ortaya koyar. Muhsin Kanadıkırık'ın yıkık dökük eşyalar, mekânlar, değerlerle birlikte insanların da bir bir ömrünün sonuna geldiği dünyası ile rüyalarında yaşayan ve çeşitli eşyalar, anılar aracılığıyla bugüne taşımaya çalıştığı dünya arasında aşılması imkânsız bir mesafe söz konusudur. Zamanın geri dönülemez akışı yalnızca mekânları, eşyaları değil insanları ve değerleri de geri dönülemez bir biçimde hızla aşındırır, eskidir.

Yönetmenin masalsı bir anlatım içerisinde geçmişi ulaşılamaz bir uzaklıkta tasvir etmesi, toplumsal dönüşüm sürecini derin bir travma biçiminde kavradığına yönelik güçlü bir ipucu olarak değerlendirilebilir. Geçmişte kalan ideal yaşam tasavvurunu yönetmenin ulaşılamayacak biçimde bugünden uzaklaştırma stratejisi, bugünün ve geçmişin imlediği değerler arasında herhangi bir şekilde uzlaşımın mümkün olamayacağı izlenimi vermektedir. Bu noktada Turgul, yükselen yaşam stratejilerine yönelik oldukça eleştirel bir tavır sergiler.

5. Sadakat ve Söze Hükmetme

Yavuz Turgul sinemasını konu alan *Yavuz Turgul'un Dünyası Belgeseli*'nde, Şener Şen, Turgul'u "eski ama eskimemiş insanlardan biri" şeklinde tanımlar. Şen'e göre "eski günlerdeki gibi mahalle, selamlaşma, dostluk, asalet, kardeşlik, intikam, adam gibi konuşma ve bilgece susma" gibi meziyetler yönetmeni tanımlayan ve eserlerine de

yansıyan bir tavır alış ifade eder. Bu tavrın ana karakterler üzerinden gerçekleşen tezahürlerinden birisi de söz söyleme konusunda ketum bir tavrı işaret eden "adam gibi konuşma" ve "verilen sözde durma"dır. Ne var ki güncel ahlâk anlayışı içerisinde bu tavır alış da geçerliliğini kaybetmiştir. Örneğin, Muhsin'in eski bir arkadaşı olan Abuzer, Sevda'nın gazinoda şarkı söylemesine karşı çıkar. Muhsin ise "iyi olur abi, üstelik söz verdik" der. Abuzer'in cevabı ise "vazgeç, avans vermedik ya söz verdik" olur. Artık insanî değerlerin dünyevileştiği, akışkanlaştığı, maddi çıkarların insan ilişkilerinde ön plana alındığı Marshall Berman'ın ifadesiyle "katı olan her şeyin buharlaştığı" (2004), bir dünya söz konusudur.

Turgul filmlerinde değersel aşınma insanı yalnızlaştıran, insanî özüne uzaklaştıran bir süreç olarak işler. "Sadakat", "verilen sözü tutma" gibi bireyler arası güveni garantiye alan bu yönüyle kolektivite açısından vazgeçilmez görülen erdemler de giderek anlamını yitirirken, bu değerlerden ödün vermeyen ana karakterler yalnızlığa mahkûmdurlar. Örneğin Ali Nazik'e kendi imkânlarıyla kaset yapmaya kalkışan Muhsin, arkadaşlarının hepsinden tek tek borç para ister ancak hepsi de çeşitli gerekçelerle destek olmayı reddederler. Muhsin'in mahkûm olduğu yalnızlığın ve terk edilmişliğin bir benzerini *Kabadayı* filminde Ali Osman da yaşar. Oğlu Murat ve Murat'ın kız arkadaşı Karaca ile arkadaşının uzaktaki çiftliğine saklanan Ali Osman'ı, her biri uzun zamandır arkadaşı olan eski kabadayılar ele verirler. *Yol Ayrımı*'nda ise Mazhar'ın en yakınındakiler bile sadakat sınavında başarısız olurlar. Annesi, eşi, çocukları ve işlerini çekip çeviren, çok güvendiği çocukluk arkadaşı Besim, dünyevi varlıklar uğruna ona ihanet ederler. Özellikle desteğine en çok ihtiyaç duyduğu anda Besim'in itiraf ettiği gizli kini ve yıllarca içinde taşıdığı duygular, insani ilişkilerin, sahte görünüşler arkasına saklanmış şeytani planlarca yönlendirildiği yönünde bir atmosfer oluşturmaya katkı sağlar. Arkadaşlar, kadınlar hatta evlatlar güvensiz ve çıkarıcı bir dünyanın eyleyenleridir artık.

Muhsin Bey'de sadakate ilişkin aşınmadan emektar sanatçılar da nasibini alır. Muhsin'in özenle, hayranlıkla yaklaştığı bu değerler Osman'ın gözünde "moruk", "müzelik", "moloz" gibi ifadelerle aşağılanır. Filmde bu tür ifadelerle birlikte egemen söylem de eleştirilir. Geleneğin temsilcisi konumundaki Muhsin ise, her tür dünyevi kirden arındırılmış eski mitsel dünyadan artakalan çok az sayıdaki insandan biri olarak, saygıyla andığı sanatçıların ruhunu çiçeklerinde yaşatır adeta. Bir yandan da sıkça ziyaretine gittiği Afitap Hanım'ın nezdinde tüm emektar sanatçılara haklarını teslim eder. Kutsal ritüellermişçesine özenle gerçekleştirilen bu ziyaretler Muhsin'in geçmiş ile bağlantısını canlı tutar ve bugüne dair yalnızlığını, geçmişe yönelerek telafi etmeyi olanaklı hale getirir bir anlamda. Bu ziyaretlerin sonucunda Muhsin gülümseyerek, saygıyla çiçeği Afitap Hanımın kucağına koyar, şapkasını çıkarır ve onunla sohbet eder. "İşler bildiğiniz gibi... Sizin zamanınızın keyfi yok ama idare ediyoruz işte... Tabi gene de nerde eski şarkılar, şarkıcılar, türkücüler. Siz sahnedeysen çit çıkmazdı. Kaç defa evden kaçtım sizi dinlemek için. Kaç defa dayak yedim filmlerinizi döndükten sonra. Mikrofonu ne güzel tutardınız. Ne güzel okurdunuz. Nereden sevdim o zalim kadını. Hakkı Derman, Şerif İçli, Şükrü Pınar, Selahattin Pınar, Yorgo Bacanoz ve siz. Belki de sizin yüzünüzden bu işi seçtim. Belki de sizin yüzünüzden hep bekâr kaldım..." Anlatının öncesini ya da gösterilmeyen bölümlerini izleyiciye aktarma diğer bir ifadeyle serimleme işlevi de gören bu dertleşmeler, geçmişe dair inşa edilen masalsılığı ve saflık söylemini de kuvvetlendirir. Filmin kurgusu içerisinde birbiriyle kopuk gibi görünen bazı monologlar üzerinden

de bu söylem pekiştirilir. Örneğin Muhsin Afitap Hanım'ın yanından ayrılırken saygıyla elini öper ve "elbette gene geleceğim. Ben sizi hiç yalnız bırakır mıyım" der. Bir veda gibi görünen bu söz, filmin akışı içerisinde aynı zamanda Ali Nazik'i Muhsin'in elinden almaya çalışan ve bu piyasadaki zamanın yabancılaştırmış temsilcisi konumundaki Şakir'in Ali Nazik'e söylediği "geleceksin Ali Nazik, geleceksin" sözüne cevap niteliğindedir. Şakir'in sözü Muhsin'e kötülük yapmak, intikam, oyuna getirme gibi niyetler içerirken, Muhsin'in verdiği yanıt oldukça içten ve insanca bir duyguya karşılık gelir. Bu noktada yönetmenin duruşu da açık bir şekilde ortaya konulur.

Söylenen söze egemen olma, söze suskunluk aracılığıyla hükmetme ya da bilgece ketumluğun bir söz stratejisi olarak kullanılması Turgul sinemasının başka bir ayırıcı özelliğidir. Özellikle Şener Şen'in canlandırdığı karakterler az konuşup geçmişin gizemini bir anlamda ketumluk üzerinden inşa ederken, verdikleri sözden de hiçbir koşulda ödün vermezler. *Eşkiya*'da Keje, uğradığı haksızlığa karşı bir direniş stratejisi ve bir cezalandırma yöntemi olarak susmayı seçer. Bu bir bakıma masumiyetini sevdiği adama saklamanın bilgece bir yoludur. *Gönül Yarası*'da Nazım, çocuklarına ve Dünya'ya duygularını bir türlü açamaz. Buradaki suskunluk bir yönüyle geleneksel baba figürüne atfedilen ketumluluğu da ele verir. *Muhsin Bey*'de ise Muhsin'in düzenli olarak ziyaret ettiği Afitap Hanım belki yaşlılıktan belki de günün popüler dünyasında söyleyeceği sözün ya da icra edeceği sanatın anlaşılmasının, kabul görmesinin mümkün olmadığından susmayı seçer.

Susmanın bir direnme pratiği ya da anlam üretmenin belki de en güçlü yollarından biri olarak kullanımına bir örnek de *Muhsin Bey* filminin son sahnesinde yer alır. Muhsin, "ağam, kusura bakma kendimi kurtarmam lazımdı" şeklinde kendini savunmaya çalışan Ali Nazik'e önce alaycı bir şekilde gülümser; Sonra da "kurtardın mı bari" der ve arkasını dönüp gider. Uzun uzun sitem etmez ya da yapılan haksızlıkların hesabını sormak üzere bir şeyler söylemez. Ancak bu kısa cevap ve ardından gelen sessizliğin ortamda bıraktığı ağırlık Muhsin'in söz söyleme konusundaki ustalığını ya da bilgece susmayı anlatırken aynı zamanda da yönetmenin konuya dair son sözünün ifadesi olarak yerini alır.

Susmanın bir bilgelik biçimi ya da bir tür direnme stratejisi olarak tarifi de yönetmenin içinde bulunduğu zamana yönelik eleştirisinin, anlatının geçtiği toplumsal bağlama yönelik bakışının daha çok mitik bir geçmişin nazariyesinden gerçekleştiğinin ifadesidir. Eski bir değer olarak ketumluk ve söylediği sözün ağırlığını taşıma, bir söz bollaşmasının yaşandığı, memleketin her yerinden içli seslerin, taleplerin yükseldiği bir dönemle kesin bir zıtlığı ortaya koymaktadır. Gürbilek, 1980 sonrası dönemi tanımlarken, bir yandan "bu toplumda yaşanmış en sert baskı dönemi" olduğundan, bir yandan da bir özgürlük vaadi sunduğundan, bu dönemde kültürel kimliklerin serbest kaldığından söz eder. Yazara göre, "Kürtlerin, kadınların, eşcinsellerin kendi söylemlerini oluşturmaları, kamuoyunda kendi adlarıyla var olmaları, kendi popüler dillerini aramaları ancak bu dönemde mümkün olabildi. Sokağın ayrı bir dili varsa eğer, bu kendisini en çok 80'lerde hissettirdi" (2007, 102). Bu çerçevede Yüksel'in de vurguladığı gibi, inkâra ve bastırmaya dayalı siyasal motivasyon bir açılma ve özgürleşme söylemiyle birlikte var olmuştur. Bu yıllar insanların arzularının kışkırtıldığı, söz hakkı engellenmiş, susturulmuş bir toplumun aynı zamanda "konuşan Türkiye" sloganıyla nitelendirildiği bir dönemdir. "Baskının bu kadar yoğun olduğu bir dönemde anlatma arzusu ilk kez bu kadar ön plana çıkmıştır" (Yüksel, 2013, 283).

Bunca söz bolluğu içerisinde, Turgul'un filmlerinde özellikle kadın karakterler açısından, sessizliğin sunduğu ağırlık, güçlü bir direnme stratejisi olarak kullanılır. Suner, Kaja Sirverman'a referansla anaakım sinemada kadınların, dilsel otoritenin sahibi olan erkek öznenin sözlerini yankılayan taraf olduğuna dikkat çeker. Kadınların sessiz olmalarından çok, söyledikleri şeylerin diğer karakterler nezdinde bir karşılığının bulunmaması söz konusudur. Bu filmlerde kadınlardan duyulanlar "güvenilirlik atfedilen bir söylemsel ifade biçimi değil, itaatkâr kabulleniş ifadeleri, anlamsız hezeyanlar, histerik kahkahalar, acı dolu haykırışlar, gözyaşlarıyla dolu sayıklama ve aşk iniltilerinden oluşan bir sesler repertuarıdır" (Suner, 2006, 200). Suner yine Silverman'ın görüşlerinden hareketle, feminist sinemanın ise ses-ime eşleşmesini bozma, sessizliği anlam yaratıcı bir öge olarak kullanma gibi yöntemlerle egemen sinema söylemini kırmaya çalıştığından, kadın sessizliğinin erkek egemen toplumu reddetme anlamında bir direnme biçimi olduğundan söz etmektedir. *Eşkya* filminde Keje'nin 35 yıl süren sessizliği bu türden bir direnmeye örnek gösterilebilir. Karakter, erkekler tarafından haksızlığa uğratılmış olmasının bedelini, bu dünyanın diline girmeyi reddederek, kendisiyle birlikte onu sevdiğinden koparanlara da ödetir. Kadının oldukça güçlü bir karaktere dönüştüren bu reddediş, onu eril tahakkümün alanının ötesine taşır.

Öte yandan özellikle *Muhsin Bey* filmi bağlamında kadın karakterlerinin sessizliği ya da Sevda Hanım örneğinde olduğu üzere ne söylediği anlaşılacak düzeyde hızlı ve fazla konuşması, bir tür direnme stratejisi olarak kurgulanırken, sessizlik aracılığıyla direnme, yöneldiği hedef açısından feminist sinemada ortaya çıkan sessizlik ya da dilsizlikten farklıdır. Turgul'un karakterlerinin direndiği şey eril tahakkümden çok, insanî değerleri aşındıran toplumsal değişim sürecidir. Bu anlamda karakterleri zamanın dışında konumlandıran bu oluş biçimi, Turgul'un da değişim sürecine ilişkin tavrını ortaya koyar.

Turgul'un filmlerinde susmanın erdemine yapılan vurgu, özellikle de erkek karakterlerin sessizlik üzerinden kurguladığı bilgece tavır, yönetmenin kadim doğu kültürüne ve anlatılarına yakın durmaya ilişkin tercihini de ortaya koyar. Nitekim pek çok doğu anlatısında az konuşmak, söylenen söze hâkim olma gibi vurgular dikkat çekicidir. Örneğin Sadî Şirâzî, *Bostân ve Gülistân*'da (2008), sükûnun faydalarını sıralar ve az konuşmayı öğütler. "Susmak, söylememek ne güzel şeydir!" "Susmak deniz ise söz söylemek ırmağa benzer" (2002, 17), gibi ifadelerle Mevlana da benzer bir yaklaşım sergiler. Bu bağlamda da yönetmenin tercihi iradeye sahip olmayı öne çıkaran eski değerlerden yanadır.

Sonuç

1980'li yıllardan itibaren toplumsal alanda ve Türkiye sinemasının özgül koşullarında meydana gelen dönüşümlerin sinemadaki yansımalarının Yavuz Turgul filmleri özelinde incelendiği bu çalışmada, özellikle *Muhsin Bey* ve *Yol Ayrımı* filmlerinde ortaya koyduğu temsil biçimlerinden hareketle, yönetmenin bu süreci toplum ve birey açısından travmatik bir deneyim olarak tanımladığı sonucuna ulaşılmıştır. İncelenen filmlerde, bu dönemde toplumsal alanda yükselişe geçen bireyciliğe, tüketim kültürünün yaygınlaşmasına, müzik anlayışına ve müziğin icra edilmiş biçimine, iş etiği söyleminin erdemlere dayalı ahlak anlayışının yerine geçmesine, kısaca 1980 sonrası toplumsal dönüşüme yön veren neoliberalizm ve küreselleşme eksenli kültür ve yaşam biçimine yönelik derin bir kaygının dillendirildiği görülmüştür. Yoz kültürel içerikler, köşe dönmeçilik, lümpenleşme, acımasız rekabet ortamı, oyuna

getiren, aldatan aile üyeleri gibi görünüşler içerisinde ortaya çıkan bu endişeler, filmlere, içtenliğin, masumiyetin yitirilmesi ekseninde ve bir tür nostalji içerisinde ve yönetmenin, dayanışma, erdeme dayalı ahlaki ölçüler, tutumluluk, kanaatkarlık gibi değerleri öneren tercihleriyle birlikte verilmektedir.

Bu noktada anlatılarını alaturka - arabesk, eski - yeni, bireycilik - toplulukçuluk, bencillik - dayanışma, idealler - çıkar, paylaşımcılık - bencillik, ketumluk - talepkarlık, masumiyet - suçluluk gibi ikilikler üzerine inşa eden yönetmen, tercihinin birincilerden yana kullanırken, bu ilkeleri odağına alan yaşam biçimlerinin, hızlı toplumsal dönüşüm içerisinde varlığını sürdürmenin neredeyse imkansız olduğu yönünde bir yargıyı da ortaya koymaktadır. Filmlerinde bu değerlerin taşıyıcısı durumundaki karakterler yalnız, içinde bulunduğu çağa yabancı ama dik duruşunu bozmayan, doğrularından ödün vermeyen figürlerdir. Ne var ki zamanın aşındırıcılığına karşın kendince direnme stratejileri geliştiren bu karakterler, verili yaşama bir masal kahramanı kadar uzaktırlar. Bilinmeyen bir zamana ve bilinmeyen bir mekana aitmiş izlenimi veren bu mitik figürler, nostaljik bir atmosfer içerisinde sunulurlar. Bu sunum biçimi yönetmenin yukarıda sözü edilen iki farklı değer grubuyla imlenen toplum kesimleri ya da kültürel formlar arasında geçirgenliğin ya da sentezin olanaksızlığına ilişkin belirgin bir yargıyı da içermektedir. Nitekim zamana ayak uydurmamayı seçen bu karakterler filmlerin sonunda çoğu kez ölüm, yalnızlık, belirsiz bir gelecek gibi olgularla baş başa kalmaktadırlar.

Yine de Turgul filmlerinde her ne kadar geçmişte konumlandırılan dayanışmacı ruh asıl ideal yaşama karşılık gelse de filmlerin sonunda, karakterlerin çikışsızlığı masalsı bir atmosferde gerçekleşse de yeni bir yaşama ilişkin bir umut da barındırır. Geçmişe aitmiş gibi görünen karakterlerin yaşamlarını sürdürebilmeleri, başka deyişle içine düştüğü zamanda tutunabilmeleri ancak eski dünyaya ait tüm varlıklarıyla birlikte ölüp bu dünyada yeniden doğmalarıyla mümkün olur. Çoğu kez sahip olduğu her şeyi kaybetme noktasını tarif eden ölüm, *Eşkiya*, *Kabadayı* ve *Yol Ayrımı* dışındaki filmlerde çoğunlukla simgesel düzeyde gerçekleşir. *Muhsin Bey*'de hapis haneye girip çıkan ve ardından geçmişe dair sahip olduğu tüm eşyalardan ve izlerden vazgeçen Muhsin bir anlamda eskiyle özdeşleşen yaşamında ölmüş ve bugünde yeniden doğmuştur. Yaşama yeniden başlamayı olanaklı kılan bu deneyim, *Züğürt Ağa*'da da her şeyini kaybeden ağanın, iktidar kibrine dair sahip olduğu her şeyle birlikte simgesel olarak kendi geçmişinden de vazgeçmesi ve naylon terlikle çığköfte satan bir taşralı olarak yeniden doğması şeklinde ortaya çıkar. Yaşamayı olanaklı kılan da böylesi bir umuttur.

Sonuç olarak incelenen filmlerde daha çok içtenliğin, sadakatin, dayanışmanın, masumiyetin yitirilmesi temalarıyla belirginleşen toplumsal dönüşüme ilişkin kaygıların, yönetmenin 1970'li yıllarda sinemada yer bulan mahalle yaşamıyla ilişkili olarak tariflediği, dayanışmacı kolektif yaşam imgelerinin yüceltilmesi yoluyla telafi edilmeye çalışıldığı söylenebilir. Bu temsil stratejisinin, geleneksel dayanışmacı yaşam biçiminin bireye sunduğu güvenlik hissi ve içtenlik algısına duyulan yoğun bir özlemi dile getirdiği tespitini yapmak mümkündür. Bu bağlamda filmlerin analizinden elde edilen bulguların, çalışmanın yola çıkış argümanlarını doğruladığı söylenebilir.

Kaynakça

- Akkoç, H. B. (Erişim Tarihi: 01.03.2017). Bir “Turgul Kiskacı” Kurbanı Olarak Muhsin Bey. <http://www.sinematopya.com/2015/11/bir-turgul-kiskaci-kurbani-olarak-muhsin-bey.html>.
- Bachelard, G. (2008). *Uzamanın Poetikası*. (A. Tümerketin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bali, R. N. (Nisan 2001). Ertuğrul Özkök: Yeni Türk İnsanının Heykeltraşı. *Birikim*, 144, 57-65.
- Battal, S. (2008). *Yavuz Turgul'un Dünyası*. Belgesel film.
- Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu: Söylenceleri/Yapıları*. (H. Deliceçaylı & F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2001). *Parçalanmış Hayat: Postmodern Ahlak Denemeleri*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik Ve Müphemlik*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2009). *Akışkan Aşk: İnsan İlişkilerinin Kırılganlığına Dair*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Versus Kitap.
- Bauman, Z. (2010). *Sosyolojik Düşünmek*. (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berman, M. (2004). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Ü. Altuğ, B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Esen H., Kayador, V. (2009). Yavuz Turgul Sinemasında Nostalji. *Selçuk İletişim Dergisi*, 6 (1), 154-171.
- Fatherstone, M. (1996). *Postmodernizm Ve Tüketim Kültürü*. (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gürbilek, N. (2004). *Kötü Çocuk Türk* (2. bs.). İstanbul: Metis Yayınevi.
- Gürbilek, N. (2007). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi* (4. bs.). İstanbul: Metis Yayınevi.
- Harvey, D. (1999). *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri*. (S. Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- İnanır, S. (Kasım 2006). Vitrindeki Gençlikler. *Birikim*, 211, 90-95
- Kılınç, B. (2008). Yabancılaşmış Karakterler ve Politik Eleştiri: Yavuz Turgul Sinemasından “Muhsin Bey” Örneği. *Selçuk İletişim Dergisi*, 5(3), 220-235.
- Kozanoğlu, C. (1995). *Cilalı İmaj Devri: 1980'lerden 90'lara Türkiye ve Starları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lefebvre, H. (1998). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. (I. Gürbüz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lüküslü, G. D. (Ağustos 2005). 1960'lardan 2000'lere Gençlik Tipleri: Maddeci Başarıcı Manager Tipten Yuppie ve Tiki'ye. *Birikim*, 196, 30-36.
- Mardin, Ş. (2006). *Türkiye'de Toplum ve Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mevlâna C. (2002). *Mesnevî*, (Ş. Can, Çev.). Cilt: 1-2, İstanbul: Ötüken Yayınları.

- Oktan, A. (2012). *1980'den Günümüze Değişen Aile İmgesi*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir.
- Öncü, A. (2005). 1990'larda Küresel Tüketim, Cinselliğin Sergilenmesi ve İnsanbul'un Kültürel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi. *Kültür Fragmanları: Türkiyede Gündelik Hayat* (2. bs.). Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber (Haz.). (Z. Yelçe, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları, 183-200.
- Özbay, F. (1995). Kadınların Eviçi Ve Evdışı Uğraşlarındaki Değişme. *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, (Ş. Tekeli, Haz.). İstanbul: İletişim Yayınları, 129-158.
- Özbek, M. (2003). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sennet, R. (2010). *Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri*. (B. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, R. (2009). *Yeni Kapitalizmin Kültürü*. (A. Onacak, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Şirâzî, S. (2008). *Bostân ve Gülistân*, (O. Koca, Haz.). İstanbul: Beyan Yayınları.
- Ünal, Y. (2009). *Tüketim Toplumuna Geçişte Televizyonun Sosyoekonomik Rolü*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir. Doktora Tezi.
- Yüksel, S. E. (2013). Yavuz Turgul Sinemasında Toplumsal Değişim ve Kriz Anlatısı. *Selçuk İletişim Dergisi*, 8(1), 282-294.

