

**T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
RADYO-TELEVİZYON BİLİM DALI**

**YABANCILAŞMA TEORİLERİ AÇISINDAN
ŞENER ŞEN FİLMLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Asya ÇAĞLAR

Danışman: PROF. DR. ŞÜKRAN ESEN

T130578

İSTANBUL, 2003

“İnsanın tarihi, insanın yabancılaşmasının tarihi olarak da yazılabilir.”
Erich Kahler

ÖNSÖZ

Lumiere Kardeşlerin Paris'teki bir kafede gösterdiği kısa filminden beri insan ve toplum yaşamının bütün inceliklerini konu alan sinema, tüm sanat dalları arasında, etkinliğiyle apayrı bir öneme sahiptir. Yüzyılı aşkın bir süredir, gündelik yaşam, kaygılar, hayaller, toplumsal olaylar sinema aracılığıyla anlatılagelmıştır. Sanayileşmeyle birlikte her yeni, her ulaşılmaz karşısında kişi kendini yabancı hissetmeye başlamış ve bu yabancılık, her şeyden önce insanın kendisine olan yabancılaşmadır. Yabancılaşan birey, içinde yaşadığı toplumda meydana gelen olayları değerlendiremediği ve neye inanacağını bilemediği için kararsızlık içindedir ve öngöründen yoksundur. Üstün tutulan değerlerin bazı tehditlerle karşı karşıya kaldığını gören birey, kendini bunalım içinde bulur. Bu da yabancılaşmanın en üst seviyesi olan anomî'nin belirtisidir. Marx'a göre insanlık tarihi, insan varlığının giderek gelişmesi ama aynı zamanda giderek yabancılaşması anlamına gelmektedir. Ait olduğu toplumla birey arasında değer farklılığının yarattığı sağlıklı iletişim sonucu kültürel yozlaşmanın, yabancılaşmanın yaşanması kaçınılmaz bir sonudur. "Az film öz film" ilkesini benimsemiş ve bunu hemen hemen her röportajında dile getirmiş olan sinema oyuncusu Şener Şen'in başrol oynadığı filmler, bu açılardan bakıldığında ilgimi çeken noktaları oluşturdu. Tezimde, genel olarak kütüphane araştırması, mülakat, gözlem metotlarını kullandım; kitap, makale, rapor, gazeteler, dergiler, seminerler, yayınlanmamış tezler gibi birçok kaynak üzerinden çalışmalarımı yürüttüm. Bu bağlamda, "Yabancılaşma Teorisi Açısından Şener Şen Filmleri" konulu bu çalışmada, sinema ve toplumsal yaşam arasındaki bağlantı temel alınarak, Şener Şen'in başrol oynadığı filmlerden beşi yabancılaşma teorisi açısından anlatılmaya çalışılmıştır.

Yüksek lisans tezi olarak hazırladığım bu çalışmamın ortaya çıkmasında katkıları olan danışman hocam Prof. Dr. Şükran Esen'e teşekkür ederim. Ayrıca Maltepe Üniversitesi Öğretim Görevlisi aynı zamanda Selamsız Bandosu filminin senaristlerinden Hakan Aytekin'e, yine Maltepe Üniversitesi Öğretim Görevlisi ve Selamsız Bandosu ve Züğürt Ağa filmlerinin yönetmeni Nesli Çölgeçen'e, İzmir 9 Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Görevlisi Osman Dikiciler'e, Sinema yazarı Rıza Kıracı'a görüşlerinden ve yardımlarından dolayı teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ

1. GİRİŞ.....	1
2. YABANCILAŞMA TEORİSİNE BAKIŞ.....	3
2.1 Tanımı.....	3
2.2 Çeşitli Toplumbilimciler Açısında Yabancılaşma Teorisi.....	6
2.2.1 Hegel'de Yabancılaşma.....	6
2.2.2 Feuerbach'ta Yabancılaşma.....	7
2.2.3 Emile Durkheim ve George Simmel'de Yabancılaşma.....	8
2.2.4 Erich Fromm ve Herbert Marcuse'ta Yabancılaşma.....	10
2.2.5 Melvin Seeman'da Yabancılaşma.....	12
2.2.6 Charles Wright Mills'te Yabancılaşma.....	13
2.2.7 Jean Jacques Rousseau'da Yabancılaşma.....	14
2.2.8 Charles Baudelaire'de Yabancılaşma.....	15
2.2.9 Marshall McLuhan'da Yabancılaşma.....	17
2.2.10 Melville'in Moby Dick'inde Yabancılaşma.....	18
2.2.11 Johan Habermas'ta Yabancılaşma.....	21
2.2.11 Jürgen Habermas'ta Yabancılaşma.....	22
2.2.12 Thorstein Veblen'de Yabancılaşma.....	23
2.2.13 Reisman'da Yabancılaşma.....	23
2.2.14 Walter Benjamin'de Yabancılaşma.....	25
2.2.15 Karl Marx'ta Yabancılaşma ve 1844 Elyazmaları.....	26
2.3 Yabancılaşma Üzerine Son Söz.....	31
3. 1980-1995 DÖNEMİ SİYASAL, TOPLUMSAL, EKONOMİK, SANATSAL YAPI.....	35
3.1 1980-1995 Dönemi Genel Yapı.....	35
3.1.1. 1980 – 1995 Türkiye'de İnsanların Yabancılaşması	42
3.2 1980'li Yıllarda Türk Sineması.....	44
3.3 1990'lı Yıllarda Türk Sineması.....	51
4. ŞENER ŞEN'İN BAŞROL OYNADIĞI FİLMLERDE YABANCILAŞMA.....	57
4.1 Arzu Film Ekolü.....	57
4.2 Ertem Eğilmez.....	62
4.3 Yavuz Turgul.....	63
4.4 Şener Şen Hakkında.....	67
4. 4.1 Şener Şen Filmleri.....	71
4.5 Züğürt Ağa, Muhsin Bey, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, Gölge Oyunu, Eşkiya Filmlerinde Yabancılaşma.....	89
4.5.1 Züğürt Ağa.....	89
4.5.2 Muhsin Bey.....	101
4.5.3 Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni.....	112
4.5.4 Gölge Oyunu.....	120
4.5.5 Eşkiya.....	132
5. SONUÇ.....	142
KAYNAKÇA.....	152

YABANCILAŞMA

GİRİŞ

Her tarafı delik deşik bir gemiye benzetirim sinemamızı. Yönetmen bu geminin kaptanıdır. Sonucu belli olmayacak bir yolculuğa çıkacak bir kaptanı... Bütün güvencesi, inançlı, çalışkan tayfalarıdır... Her filmin, yani her yolculuğun başlangıcında bir korkudur sarar içimi. Elimden geldiği kadar hareket gününü geciktirmeye uğraşırım. Sonunda, zorunlu saat gelir çatar. Yola çıkılacaktır. Her an batması mümkün olan bu delik deşik gemiyi, olağanüstü bir hızla, hiçbir arıza çıkmadan ve güvenle belli bir limana götürmeni isterler senden. Üstünüze yüklenen sorumluluğu düşünebiliyor musunuz? Ve gemi, biraz rötarla da olsa, yola çıkar. İstenilen limana nadiren varır, ama battığı da pek görülmemiştir. Ya karaya oturur bir yerde ya ümit edilmeyen bir sahile ya bir başka bir limana varır. Gemidekiler, bu kez de canımızı kurtardık, diye rahat bir soluk alırlar. Sonra yeni bir film, yeni bir yolculuk başlar, aynı delik deşik olmuş gemiyle. Gemimizi kızağa çekip, şöyle iyice bir onarmayı kimse akıl etmez. (1)

Sinema, teknik bir buluş olarak doğdu, ancak bir sanat dalı olarak hızlı bir gelişme gösterdi, insanlığın zengin kültür mirasının sanatsal öğeleriyle bütünleşti. Sinema sanatının büyük boyutlarda gelişme gösterdiği ve ürünler verdiği her ülkede, insanlığın evrensel, kültürel birikimini o ülkenin yerel geçmişi üzerinde yükselbildiği ve yaşamın algılanışını estetik yaratıyla sunabildiği ölçülerde başarıya ulaşabildiği muhakkaktır.

Türk Sineması, 1914'te dünya büyük bir savaşın içindeyken bir gelişme göstermeye başlamış ve geçmişin zengin mirasını taşıyarak ürünler sunmuştur. Sinema, kültürel, siyasi ve sosyal açılardan toplumun aynasıysa, bu aynada o toplumun yapısı gözler önüne serilir. Ben de bu aynadan bakarak 1980'lerin sonu itibariyle, toplumsal bir açıdan bakarak gördüklerimi yansıttım.

1960'lı yıllarda kurulan ve bir ekol olarak 2000'li yıllarda da adından söz ettiren Arzu Film Ekolü'nün ağırlıklı olarak ele alındığı yüksek lisans tezimde, Şener Şen'in başrol

1 Atıf Yılmaz, "Hayallerim, Aşkım ve Sen", Hürriyet Gazetesi, 2 Nisan 1991, sayfa: 2

oynadığı filmlerden seçtiğim Yavuz Turgul'un senaryolarını yazdığı beş filme yabancılaşma teorileri açısından bakarak yaptığım yorumlarla, yeni bir bakış açısı katmak istedim. Seçtiğim bu filmler, Züğürt Ağa, Muhsin Bey, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, Gölge Oyunu ve Eşkiya'dır. Bu filmleri seçmemdeki neden, Yavuz Turgul'un senaryolarını yazdığı ve Şener Şen'in baş rol oynadığı filmler olmasından kaynaklanmaktadır. 1975'ten bu yana devam eden Yavuz Turgul senaryoları ile Şener Şen'in oyunculuğunun sonucu olarak ortaya çıkan bu filmler üzerinden yabancılaşma yorumları gerçekleştirdim Türk sinemasında. Bu fikir, Prof. Dr. Ünsal Oskay'ın Marmara Üniversitesi 2002 yılı I. Dönem Radyo ve TV Yüksek Lisans dersleri kapsamında verdiği "Çağdaş Toplumlarda İletişimin Kültürel İşlevleri" adlı derste "Lorenzo'nun Yağı" filmine getirdiği yabancılaşma yorumuyla belirginlik kazandı. Türk filmlerine de yabancılaşma teorilerinin yoğunlukla işlendiğini gözlemledim ve bunu bir çalışmaya sunmaya çalıştım.

Çalışmamın hazırlık aşamasında, Yabancılaşma teorileri, Türk Sineması ve Türkiye tarihi, Arzu Film Ekolü, Ertem Eğilmez, Yavuz Turgul ve Şener Şen ile ilgili yazılı ve görsel kaynakları inceledim. Selamsız Bandosu senaristlerinden Hakan Aytekin ve Züğürt Ağa – Selamsız Bandosu filmlerinin yönetmeni Nesli Çölgeçen ve Arzu Film yetkilileriyle görüşme fırsatı buldum.

Yüksek Lisans tez çalışması olarak hazırladığım bu çalışmamın birinci bölümünde Yabancılaşma teorileri, tanımı, çeşitli toplumbilimlerce yorumu üzerinde ağırlıklı olarak durdum. İkinci bölümde ise, yabancılaşma teorileri açısından incelediğim filmlerin çekildiği 1980-1995 yılları arasındaki gelişmeleri toplumsal, siyasal, ekonomik boyutları ile ele aldım.

Üçüncü bölümde, Şener Şen'in starlık yolunda yaşadıklarını ve Şener Şen'in başrol oynadığı filmlerde yabancılaşma üzerinde detaylı durmak adına öncelikle onu bir oyuncu olarak keşfeden Ertem Eğilmez ve Arzu Film Ekolü'ne değindim. Daha sonra seçtiğim bu beş filmin senaristi Yavuz Turgul üzerinde durdum. Bütün bu parçalar birleşince, bu çalışma ortaya çıktı.

İkinci Bölüm

YABANCILAŞMA TEORİLERİNE BAKIŞ...

2.1 Tanımı...

Tarih boyunca insanlar, kendilerinden çok, dış dünyayla yani çevreleriyle ilgilenmiş, akıllarını ve zamanlarını, silah ve alet yapımı, ateşin bulunması, hayvanların evcilleştirilip tekerleğin bulunması gibi dışsal ihtiyaçlarını karşılamak için kullanmışlardır. Ancak sürekli olarak çevresini kendisine, dışı içe, fizyolojiyi psikolojiye uyarlayarak hayatı sürekli kılma uğraşı, insanı çeşitli çıkmazlara ittiği de muhakkaktır. Bu çıkmaz, insanlığın tarihinde sisteme, yapıya, üretime insanın nasıl boyun eğdiğinin açıklamasıdır aynı zamanda. Böylece, sistem, bağımsız değişken olurken, insan bağımlı değişken konumuna gelmiştir. Bu durum, insanı üretim zinciri içinde pasif bir duruma getirmek ve insanı makineye uyarlayacak yöntemi bulmak olarak da açıklanabilir.

Makine çağı adı verilen 20. yüzyıldaki birçok ideoloji, insanın insanla olan ilişkisini adeta bir cıvatanın diğer bir cıvatayla olan ilişkisine indirgemıştır. Bu da, isyan, umutsuzluk ve bunalımı doğurmaktadır. İntihar, cinayet ve psiko-sosyal olayların artması ile bu durum arasında doğrusal bir ilişki vardır. Günümüz insanı, sanayi devrimiyle başlayan hıza ayak uyduramamakta ve bu nedenle toplumsal ve ruhsal düzeyde bunalımlar, köklü rahatsızlıklar yaşamaktadır. Bu rahatsızlıklar, her toplumda farklı boyut ve görünümde kendini ortaya koymaktadır. Bütün bunların temelini yabancılaşma teorileriyle açıklamak yerinde olur. Yabancılaşma insanlığın başlangıcında, Adem ile Havva'ya dek götürülebilir. Ancak bugünkü yabancılaşma; nitelik, boyut ve yoğunluk bakımından geçmişle karşılaştırılmaz bir duruma gelmiştir. Yabancılaşmaya günümüzde hem ideolojik hem felsefi çevrelerde başka anlamlar da yüklenmektedir.

Sanayileşme ve tüm gelişmelerin sonucunda görülen o ki, yabancılaşma kavramı, ister psikolojik, ister sosyolojik, ister teolojik, isterse iktisadi veya siyasal açıdan yorumlansın, çağımız insanı "yabancılaşmış" insandır. Kendini toplumsal bir varlık olarak algılamayan günümüz insanı, bireysel çıkarını her şeyin önüne yerleştirmiştir; yaşamının kaynağını oluşturan doğayı kendinin ve türünün geleceğini düşünmeksizin tahrip etmekte; çalışmayı

içsel varlığını gerçekleştirebileceği, toplumsal dünyayı zenginleştirebileceği bir süreç olarak değil, üzerine yüklenmiş bir yük olarak algılamaktadır. Ayrıca, oluşan bu tablo karşısında da kayıtsızdır. İşte yabancılaştırmanın gündelik yaşamdaki anahtarı da şu tümcede yatmaktadır: “Benim elimden bir şey gelmez ki...” Bu, güçsüzlüğün kabulü ve ona teslim olmanın da ifadesidir aynı zamanda.

İnsanlık tarihine baktığımızda, yabancılaştırma kavramının ilk kez Eski Ahit’te puta tapmayla ilgili olarak ortaya çıktığını görürüz. İnsanlar kendisinin yaptığı, yarattığı nesneleri kutsal saymaktadır. Kendi yaşamıyla ilgili özel nitelikleri nesnelere aktarmakta ve kendini gerçekleştirip aşamamaktadır. Böylece kendi gücüne, potansiyeline yabancı kalmakta ve kendi varlığının özelliklerine ancak dolaylı yollardan, yani puta taparak ulaşabilmektedir.

Temel Demirer – Sibel Özbudun, Yabancılaştırma adlı kitaplarında, yabancılaştırma terimini şu şekilde aktarmaktadırlar ⁽²⁾:

Yabancılaştırma terimi, özellikle “Yeni Dünya Düzen(siz)liği”nin bir kez daha altüst ettiği dünyamızda, gündelik dile yerleşti. Dünyayı zenginler ve yoksullar ekseninde ikiye bölen hattın gittikçe keskinleştiği, gelir dağılımında adaletsizliğin gerek ülkeler, gerekse dünya ölçeğinde öldürücü boyutlara eriştiği, havanın, toprağın, suyun, insan soyunun yaşamını tehdit eder ölçüde kirletildiği bu gezegende, başkaldırı dinamikleri üzerinde açılacak her türlü tartışma, kaçınılmaz olarak dönüp dolaşıp “yabancılaştırma” sorunsalına dönüşüyor.

Peki nedir yabancılaştırma? D. Beel makalesinde kavrama şöyle bir tanım getiriyor⁽³⁾:

Grek ekstatis fikri kişinin gizem ayinlerinde ya da esrime anında bedeninden ayrılması Romalılar’da zihinsel yabancılaştırma olarak görülmekteydi ve toplumsal olarak takdire değer sayılmaktaydı. İlk Hristiyanlar için yabancılaştırma, insanın Tanrı’dan ayrılması olarak yorumlanmaktaydı.

Yeni Oxford Resimli Sözlüğe baktığımızda, yabancılaştırma ile ilgili şu tanım karşımıza çıkıyor ⁽⁴⁾:

“Yabancılaştırma” kavramını karşılayan Grekçe alloiosis ve bundan türetilen Latince alienatio sözcüklerinin ekstatis, yani “esrime, kendinden geçme, benliğinin ‘dış’ına çıkma”

2 Temel Demirer, Sibel Özbudun, Yabancılaştırma, I. Basım, İstanbul: Öteki Yayınevi, Özgür Üniversite Kitaplığı: 12, 1999, sayfa: 7.

3 D. Beel, Sociodicy: A Guide to Modern Usage, American Scholar, 1996, Güz, sayı:35’den aktaran Demirer – Özbudun, sayfa: 8.

4 Yeni Oxford Resimli Ansiklopedik Sözlük, Cilt I, I. Basım, İstanbul: Güneş Yayınları, 1985, sayfa: 40.

anlamına geldiğini gösteriyor. Terim klasik antikite sonlarına doğru ve Helenistik devirde, “Bir ve Tek Olan”la, yani “Tanrı”yla bütünleşme anlamında kullanılmaya başlanmış, Gerçekten de pagan mistiklerinden Plotinos, tefekkürü ruhun kendi bilincini yitirerek kendisi olmaktan çıkması hali olarak betimliyor ve bu hali de alloiosis terimiyle tanımlıyor. Plotinos’un sisteminde, yabancılaşma, yani alloiosis, ruhun daha alt bir varlık biçiminden, yani kendi varoluşundan sıyrılarak, her şeyin kaynağı olan “Bir ve Tek” ile bütünleşme halini tanımlamakta. Bu, bir bakıma, İslam tasavvufundaki “Vahdet-i Vücut” kavramıyla tanımlanan hal ile karşılaştırılabilir.

Sosyal Bilimler Sözlüğü’nde “Yabancılaşma kökeni itibariyle, teolojik bir kavramdır ayrıca hem (kendinden, bedeninden, köklerinden, vb.) “ayrılma” hem de (daha üst bir varlık ile) “bütünleşme”yi içermektedir” ⁽⁵⁾ şeklinde belirtilir.

Gordon Marshall’ı, Sosyoloji Sözlüğü’nde ise, kavrama şöyle bir tanım getirilmektedir ⁽⁶⁾:

Yabancılaşma terimi en genel çerçevesiyle bireylerin birbirlerinden ya da belirli bir ortam veya süreçten uzaklaşmasını anlatır. “Yabancılaşma”, Karl Marx’ın yazılarında temel bir önem taşımaktadır ve olağan bir şekilde Marksist sosyolojiyle birlikte anılır. Ancak yabancılaşmanın felsefi, sosyolojik ve psikolojik boyutları da vardır. Felsefi tartışma, büyük ölçüde sosyolojinin dışında kalmaktadır. Bazen, Marx’ın yazılarına yansıyan üç önemli etkinin Alman idealist felsefesi (Hegel ve Feuerbach), Britanya siyasal iktisadı (Owen, Richardo ve Smith) ve Fransız ütopyacı sosyalizmi (Saint-Simon, Proudhon ve Fourier) olduğu iddia edilmiştir. Felsefi bir kavram olarak yabancılaşma, Alman idealist felsefesinin en açık mirasıdır.

Yabancılaşma geniş anlamıyla; bireyin toplumsal, kültürel ve doğal çevresine olan uyumun azalması, özellikle de bireyin üzerindeki çevre denetiminin kalkması, bu denetim ve uyumun giderek azalması, bireyin yalnızlık ve çaresizliğe yol açması olarak tanımlanır.

Sosyal yönden yabancılaşma ise dar bir kesimin geniş kitlelere göre ekonomik ve kültürel yönden ileri aşamaya ulaşmasıyla oluşur. Bu bakış açısına göre; yabancılaşma toplumsal bir aşamadır.

5 Demir Ömet.-Acar Mustafa, Sosyal Bilimler Sözlüğü, I. Basım, Ankara: Vadi Yayınları, 1996, sayfa: 352.

6 Gordon Marshall, Sosyoloji Sözlüğü, çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, I. Basım, Ankara: Bilim Sanat Yayınları, 1999, s.798-780.

Bu tanımlar çerçevesinde, yaşadığımız ortamda kimler yabancılaşmıştır? Bunun cevabını Temel Demirer ve Sibel Özbudun şöyle vermektedirler (7):

Çeşitli ölçülerde yabancılaşmış olarak nitelenen toplumsal gruplar arasında... kadınlar, sanayi işçileri, beyaz yakalılar, göçmen işçiler, sanatçılar, intihara yatkın insanlar, zihinsel özürliüler, müptelalar, yaşlılar, bir bütün olarak genç kuşak, özelde genç suçlular, oy verenler, oy vermeyenler, tüketiciler, kitle iletişim araçlarının izleyicileri, cinsel sapkınlar, önyargı ve ayırım kurbanları, önyargılılar, bürokratlar, siyasal radikaller, fiziksel özürliüler, göçmenler, sürgünler, serseriler ve gözetim altındakiler sayılırken, Amerikalı sosyologlar ekliyor: “Bu hiçbir şekilde tamamlanmış bir liste değildir, hatta iki katına çıkarılabilir ve bizimkisi gibi ileri ölçüde sanayileşmiş bir toplumda yaşayan insanların önemli bir çoğunu kapsar.”

Bu ifadeden ortaya çıkan sonuç şudur ki, günümüz insanı tamamıyla yabancılaşmış insandır, hangi sınıftan, hangi meslekten olursa olsun...

İnsanın şeyleşmesi / nesneleşmesi sanayi toplumunun hızla etkisi altına aldığı yabancılaşmış çalışmanın öyküsüdür. Bu süreç içinde insanın işgücü, pazarda satın alma gücüne dönüşür ve insan, insan olmaktan çıkar. Üretim ve tüketim, insanın aracı değil amacı olur. Bu kapitalist toplumlarda ortaya çıkan sefalet ekonomik olmaktan çok psişik, kültürel, moral, düşünce ve duygusal düzeyde bir sefalettir. Yani kültürel bir yabancılaşmadır.

2.2 Çeşitli Toplumbilimciler Açısında Yabancılaşma Teorisi

2.2.1 Hegel’de Yabancılaşma

Yabancılaşma kavramını teolojik yapıdan alarak, felsefi bir boyut kazandıran kişinin Hegel olduğu söylenebilir. Hegel’in bu alandaki en önemli katkısı, yabancılaşmayı düşünceyi aşan ve Öte’yle birleştiren bir “hal” olmaktan çıkartarak yeniden düşünce alanına, dolayısıyla “insan” alanına taşımasıdır. Klasik düşünürler ve Hıristiyan teologlar, insanın aklıyla

7 Demirer-Özbudun, sayfa. 37.

düşünerek erişemeyeceği bir “Öte”yi tasavvur ederken, Hegel, bu varlığı insana özgü bir alana yerleştirmiştir. Hegel, yabancılaşmayı insanın bilgi alanındaki zenginleşmesini sağlayacak geçici bir evre olarak tanımlamaktadır (⁸).

Hegel felsefesi için şunlar belirtiliyor (⁹):

Hegel’in felsefesinin “Mutlak Ruh”un yabancılaşması üzerine kurulmuş olduğu aktarılır. Ruh önceleri kendi dışında olduğuna inandığı bir dünya yaratmıştır ve Doğa, Mutlak Ruh’un bir görüntüsüdür. Mutlak Ruh ise kendini gerçekleştirme sürecini yaşamaktadır sürekli hareket içinde olarak. Diyalektik süreç içinde Mutlak Ruh’un hareketi bir yabancılaşma ve yabancılaşmadan kurtulma hareketidir. Bu doğal bir süreçtir. Mutlak Ruh ne olduğuna, niteliğine ilişkin bilgiyi ancak kendi özünü dışsallaştırarak kavrar. Hegel’de her düşünce, kendini ortaya koyabilmek için kendini nesneleştirir, kendini kendi dışına çıkarır. Böylece kendine yabancılaşır.

Yabancılaşmadan kurtulmak amacıyla oluşturduğu yaratıcılığı ile ortaya çıkardığı ürünler oranında kendisiyle ilişkiye girer ve onları özümser. Böylece yabancılaşmadan kurtulmuş olur. Bu açıdan bakıldığında Hegel, yabancılaşmaya olumlu bir anlam yüklemektedir.

Hegel’de yabancılaşma teriminin iki büyük ve birbiriyle bağlantılı anlamı bulunmaktadır. Bunlardan birincisi; bireyin özde farklı olmadığı ve geçmişte birleşik olduğu bir şeyden ayrıldığıнын farkındalığı, diğeri ise; bireyin özde farklı olmadığı ve geçmişte birleşik olduğu bir şeyden ayrı olan benliğinden vazgeçiş ya da teslimiyeti; yani yabancılaşma durumundaki kendisini, bu ayrılığın zeminini yıkmak adına kendini yok sayması.

Hegel, terimi yalnızca insan tininin kendini gerçekleştirme yolundaki bitmez çabanın tüm evreleri boyunca sürekli gelişimini betimlediği Tinin Görüngübilimi’nde ele almaktadır. Hegel’de yabancılaşma süreci, tekil tinin kendi farkındalığı içinde yeniden bütünleşmek üzere toplumsal yapıdan ayrılması yani bireyselleşmesi olarak tanımlanabilmektedir.

2.2.2 Feuerbach’ta Yabancılaşma

Feuerbach yabancılaşmayı dine dayar. Din, insanın temel istek ve güçlerinin bir yansımasıdır. İnsan, kendinden üstün bir yaratık olan Tanrı’yı yaratmıştır.

⁸ Demire-Özbudun, sayfa: 11-12.

⁹ Demire-Özbudun, sayfa: 13.

Doğu Ergil, “Yabancılaşma ve Siyasal Katılım” adlı kitabında, yabancılaşmayla ilgili olarak Tanrı’ya atfedilenlerin aslında insanın kendi nitelikleri olduğunu ve onun kölesi konumuna düşerek yabancılaştığını belirtir. Ergil’e göre, insanın yabancılaşmadan kurtulması Tanrı köleliğinden kurtulması, dolayısıyla Tanrı’nın ortadan kaldırılmasıyla mümkündür (10).

Feuerbach’ın yabancılaşma teorisine bakışının temelinde şu nokta hakimdir: İnsan, kendini diğer canlılardan ayıran akıl, irade, sevgi, gibi birtakım özel niteliklere sahiptir. Bu özsel niteliklerini kendinde topladığında yabancılaşmadan ve Tanrı’nın kölesi olmaktan kurtulur. İnsan hem toplumsal hem de doğal bir varlıktır. Doğal bir varlık olarak insan, birtakım gereksinimleri karşılamak için üretimde bulunur. Çevresini emek aracılığıyla değiştirir. Toplumsal bir varlık olarak da kendi türüyle ilişki içine girerek kendini de değiştirir.

Temel Demirer – Sibel Özbudun, şunları belirtiyorlar Feuerbach ile ilgili (11):

Feuerbach’a göre, yabancılaşma, insanın özünü “kendi dışına yansıtma” halidir. Tin’e oluşturunca bir kudret atfederek nesnel Tarih alanını ve dışsal Doğa alanını kuran “yabancılaşma”nın gerçek olduğunu savunan Hegel’in aksine, Feuerbach, onun imgesel olduğunu belirtir. İnsanın “Tanrı” olarak sunulan kurmaca bir “öz” imal etmesidir. Feuerbach’a göre yabancılaşma’nın sahip olabileceği tek olumlu yön, insanı “özünü” dışında aramasından sonra içinde aramaya yönelten bir ara evre oluşturmastır. Şu halde, Feuerbach’a göre bir yabancılaşma olan din ve Tanrı imgesi, insana bir büyütme aynası görevi görmektedir. “Din, insanın çocuksu özüdür,” demektedir Feuerbach.

2.2.3 Emile Durkheim ve George Simmel’de Yabancılaşma

Günümüz insanının içine düştüğü durumu açıklamak üzere geliştirilen başka bir kavram da anomidir. Anomi, yabancılaşmanın en üst evresidir, toplumsal kaosu anlatır ve “yabancılaşma”nın temel unsurlarından biri olarak kabul edilmektedir. Hızlı değişimler belli bir dönem varolan toplumsal gerçekliği alt üst ettiğinde eskileriyle çelişen yeni değerler ortaya çıkar. Böyle bir dönemde amaçlar ve davranış biçimleri belirsizleşir. Kültür ise bütünleştirici ve eylemlerdeki yol gösterici işlevini yitirir. Bu Emile Durkheim’a göre bir anomi durumudur. Yabancılaşma kavramına, Emile Durkheim’da doğrudan bir yorum yoktur. Ne var ki,

10 Doğu Ergil, Yabancılaşma ve Siyasal Katılım, I. Basım, Ankara: Olgu Yayınları, 1980, sayfa: 26.

11 Demirer-Özbudun, sayfa: 15-16.

“normsuzluk” ya da “normların geçerliliklerini yitirmeleri” olarak tanımladığı “anomi” durumu, Emile Durkheim’daki “yabancılaşma” tanımlarına temel oluşturmaktadır.

Anomi sözcüğü Gordon Marshall’ın sözlüğünde şöyle tanımlanıyor ⁽¹²⁾:

Anomi (anomie, anomy): Bir toplumun normlarının etkisizleşmesi, çöküntü, karışıklık ya da çatışma olması durumunu gösteren bir terim. Klasik Yunan metinlerinde sık sık rastlanmakta olan anomie terimi “yasadışı” anlamına gelen anomos sıfatıyla ilişkilendirilebilir. Bu terim, o zamandan beri, çöküntü ve katastrofu anlatan daha geniş kapsamlı ve genellikle negatif bir çağrışımla yüklü olmuştur. Anomi terimi sosyolojide en sık biçimde Emile Durkheim’ın çalışmalarıyla birlikte anılır. Bu kavramın Durkheim’ın yazılarında en çok ön plana çıktığı metin, Toplumsal İşbölümü (The Division of Labour in Society) ile İntihar’dır (Suicide).

Ayrıca, Emile Durkheim işbölümü üzerine kurulan toplumsal farklılaşmanın birey üzerindeki toplumsal baskıya dayalı mekanik dayanışmanın yerini organik dayanışmaya yol açtığını savunmaktadır.

Durkheim, “Suicide – İntihar” kitabında şunları söyler: ⁽¹³⁾

Ya bir bütün olarak doğrudan ya da organlarından biri aracılığıyla yalnızca toplum bu bütünleyici rolü üstlenmektedir; çünkü bireyin üstünde olan, yetkesini kabul edebileceği tek ahlaksal güç, toplumdur. Yalnızca o, yasa koymak ve tutkuların aşamayacağı noktayı belirlemek için gerekli güce sahiptir. Ve nihayet yalnızca o ortak yarar adına her bir insan işleyiş sınıfına sunulabilecek ödülleri tayin edebilir...

Bu ifadesiyle Durkheim, insanın refah, lüks ya da konfor ihtiyaçlarını sınırlayacak organik ya da psikolojik donanımlardan yoksun olduğunu, bireyin tutkularının yalnızca bireyin dışında ve onun tarafından adil ve meşru kabul edilen bir yetkeyle sınırlanabileceğini savunmaktadır.

Durkheim, düzenbozum ya da anomiyi “tutkuların tam da daha disiplinli olmaları gereken bir anda daha az disiplinli olması” ⁽¹⁴⁾ olarak tanımlamaktadır.

¹² Marshall, sayfa: 32.

¹³ Emile Durkheim, İntihar Toplumbilimsel İnceleme, çev: Prof. Dr. Özer Ozankaya, 1. Basım, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1986.

¹⁴ Durkheim, sayfa: 254.

George Simmel'in çağımızdaki yabancılaşma yorumlarına olan saptaması "nesneleşmiş kültür"e ilişkindir. Özetleyecek olursak, Simmel kültürü "içsel ve dışsal emeğin sonucu olarak yaşamın rafine manevi biçimleri" şeklinde tanımlamaktadır.

Simmel'in işbölümü ile ilgili süreçleri şu şekilde aktarılır ⁽¹⁵⁾:

Simmel'e göre, üretim sürecinde yaşanan işbölümünde etkili olan üç süreç vardır: I. Üretimin çeşitli dallarındaki farklılaşma, II. İmalat sürecindeki yabancılaşma, III. Uzmanlaşma yani kafa ve kol emeğinin ayrışması. İşçinin üretim araçlarından kopması, Simmel'e göre, nesnel ve öznel çalışma koşulları arasında bir farka yol açmaktadır. Meta üretim sürecinde işçinin yaptığı ile üretim araçları ve ürün birbirinden kopmuştur. İşçinin işgücüne ise bir meta karakteri yüklenmiştir. İşgücü metalaştığında, kişiliğin bölümlerinde farklılaşma yaşanır; bunlar kişilikten bağımsızlaşarak bağımsız nesneler haline gelirler. Makine-insan ilişkisine bakıldığında makinenin giderek insanın işinin giderek artan bölümünü üstlendiğini ve bütünleştiğini görürüz. İnsan bütünlüğünü yitirerek makinenin bir aksamına indirgenir, kişiliğiyle hiçbir ilgisi olmayan işler gerçekleştirir. Bu da, insanın nesnelere, yani kültürün içeriğine yabancılaşmasını getirir. Nesneleşen kültür genişlerken bireyin kültürü yoksullaşmaktadır. Kitlemel üretim hem çokluğu hem de karışıklığı nedeniyle şeyleri bireye yabancılaştırır. Yine Simmel'e göre, modadaki hızlı değişim nesnenin kişiliğin bir parçası haline gelişini olanaksız kılıyor.

"İnsanlararası ilişki, nesneler arası ilişki haline geldi," demektedir Simmel. Marx'ın yabancılaşmayı kapitalizmle açıkladığı noktada Simmel, yabancılaşmanın para ekonomisine dayalı modern kültürün gelişmesinin kaçınılmaz sonucu olduğunu vurgular. Buna ise "kültürün trajedisi" demektedir. ⁽¹⁶⁾

2.2.4 Erich Fromm ve Herbert Marcuse'ta Yabancılaşma

Erich Fromm ve Herbert Marcuse, eleştirilerini sanayileşme ile ortaya çıkan kapitalist toplum yapısından çok, George Simmel'deki gibi modern sanayileşmiş topluma yöneltmektedir. İnsan, doğayla uyum halinde yaşayan hayvanlar dünyasından ayrılıp, bilgisi arttıkça yaşadığı güvensizlik duygusuyla bağıntılı olarak ortaya çıkan gereksinimlerin eksikliğini hisseder. Bu gereksinimleri şu şekilde sıralamak mümkün: Çevresindekilerle toplumsal ilişki içinde olmak, yaratıcı olmak, aidiyet duygusunu hissettirecek köklere sahip olmak, kimlik gereksinimi ve kendini zihinsel anlamda yönlendirebilmek gibi. Akıl sağlığı,

¹⁵ Demirel-Özbudun, sayfa: 17.

¹⁶ Demirel-Özbudun, sayfa: 18.

bireyin topluma uyum sağlanmasından değil, toplumun bireyin temel gereksinimlerini karşılayacak biçimde örgütlenmesinden geçmektedir.

Erich Fromm, yabancılaşmayı “toplumsal karakter”e içkin bir unsur olarak görmektedir. “Toplumsal karakter”, Fromm’a göre sınıf, ulus gibi toplumsal kategoride yer alan her bireyde ortak olan özelliklerden oluşmaktadır. “Toplumsal karakter”, formel-informel kültürleme araçlarıyla çocukluktan itibaren bireye aktarılmaktadır. Kitle iletişim araçları, yazın, din gibi... Kültürleyici kurumların ideolojik etkileri “toplumsal karakter”i pekiştirici bir rol oynar. Bu aktarım sürecinde aile önemli bir rol oynamaktadır. Fromm’a göre toplumsal karakter, toplumsal-iktisadi yapı ile egemen fikir ve idealler arasındaki dolayımı oluşturur.

Erich Fromm’un yabancılaşmayla ilgili fikirleri şu şekilde belirtilir (¹⁷):

Toplumun üretim ve bölüşüm ilişkileri, insanın yukarıda sayılan temel gereksinimlerini karşılayacak tarzda örgütlenmediğinde toplumsal karakter, yabancılaştırıcı bir rol oynamaktadır. “Yabancılaşmadan kasıt, kişinin kendini yabancı olarak duyumsadığı deneyim tarzıdır,” demektedir Fromm. Kişi kendisine yabancılaşmıştır, kendini dünyanın, kendi edimlerinin yaratıcısı olarak görmemektedir – tersine edimleri onun efendisi haline dönmüştür; onlara boyun eğer, hatta tapınır... Yabancılaşmış kişi kendisiyle ya da ötekilerle temas halinde değildir... kendisiyle ve dünyayla üretken bir ilişki kuramaz.” Bu durum Fromm’a göre dinde olduğu gibi, lider kültüründe ve tüketim toplumlarında ortaya çıkmaktadır. Her üç durumda da, temel gereksinimlerin yerine, yapay gereksinimler ikame etmektedir.

Erich Fromm gibi, Herbert Marcuse da 1968 yılında yayınlanan Tek Boyutlu İnsan adlı çalışmasında eleştirilerinin odağına modern sanayi toplumunu ve onun ürettiği tüketimci insan tipini yerleştirmektedir. Kapitalist gelişimin burjuvazinin olduğu kadar işçi sınıfının da yapısını temelinden değiştirip “tarihsel değişimin birer ögesi olmaktan çıkarttığını” belirterek, sanayi toplumunun geliştirdiği tüketim normlarının içselleştirilip insanda gerçek ihtiyaçların yerini yapay gereksinimlere ikame ettiğini, bunların yarattığı sahte bilincin ise toplumu dönüştürme gereksinimini perdelediğini söyler. (¹⁸)

17 Demirel-Özbudun, sayfa: 19.

18 Demirel-Özbudun, sayfa: 33.

Herbert Marcuse şöyle demektedir ⁽¹⁹⁾:

İşçi ve patron aynı televizyon programını seyrediyor ve aynı sayfyalere gidiyorlarsa; daktilo kızın makyajı, patronun kızının makyajı kadar çekici ve güzelse; zencinin bir Cadillac arabası varsa; hepsi aynı gazeteyi okuyorlarsa; bu benzerlikler sınıfların ortadan kalktığını göstermez. Sadece kurulu düzenin korunmasına yarayan ihtiyaç ve duygunlukların temeldeki halk tarafından ne ölçüde paylaşıldıklarını gösterir.

Herbert Marcuse'e göre, günümüzde artık bireyin topluma uyması değil mimesis'i söz konusudur; "yani birey, doğrudan doğruya, kendi toplumu ve o yolla toplumun bütünü ile özdeşlik kurmakla bir tutulmaktadır." ⁽²⁰⁾

Bu, ilkel toplum biçimlerindeki dolaysız birey-toplum özdeşliğinin bilim ve teknoloji sayesinde farklı bir düzlemde ortaya çıkmasıdır. Birey toplumun örgütleniş tarzı ve dayatılan yaşam biçimi karşısında bilinci körelmektedir. İşte modern sanayinin ve tüketim toplumunun insana getirdi, gerçek gereksinimlerinin yerini yapay gereksinimler almış, toplumsal yapı karşısında eleştireliliğini yitirerek ona boyun eğmiş, yabancılaşmış, tek boyutlu insan'dır.

Herbert Marcuse'a göre, modern sanayi toplumunda insanın yabancılaşmasını belirten bir gösterge, tüketim normları ve bunların birey tarafından içselleşen ideolojik ortamken, bir diğeri de teknoloji ve üretim örgütleniş tarzının da ta kendisidir. Teknoloji kendi yasalarını geliştirerek insanı kendisine tabi kılar. Şeyleştirici teknoloji, insanları köleleştirirken bu durumu, yüksek yaşam standartlarıyla telafi etmektedir.

2.2.5 Melvin Seeman'da Yabancılaşma

Melvin Seeman, yabancılaşma konusunda beş kavram üzerinde durmuştur.

Bu beş kavramı, Temel Demirer – Sibel Özbudun şu şekilde sıralamaktadır: ⁽²¹⁾

I. Güçsüzlük (Powerlessness): Seeman'a göre, yabancılaşmanın bu unsuru, "işçinin kapitalist toplumdaki durumuna ilişkin Marksçı görüşte ortaya çıktığı haliyle yabancılaşma nosyonunu" verir. Burada, "işçi karar ayrıcalığı ve araçları

19 Demirer-Özbudun, sayfa: 34.

20 Demirer-Özbudun, sayfa: 35.

21 Demirer-Özbudun, sayfa: 39-40-41.

yönetici işletmeciler tarafından temellük edilecek ölçüde yabancılaşmıştır.” Seeman’a göre, “yabancılaşmanın bu varyantı, bireyin kendi davranışının aradığı sonuçları ya da destekleri belirleyemeyeceği beklentisi ya da olasılığı olarak kavranabilir.”

II. Anlamsızlık (Meaninglessness): “Bireyin neye inanması gerektiği konusunda net olmadığı, bireyin karar almada asgari açıklık standartlarının karşılanmadığı durumlarda anlamsızlık anlamında yabancılaşmadan söz edilebilir.” Seeman’a göre, “birey alternatif yorumlar konusunda seçim yapamamakta; çünkü işlevsel akıcılıktaki artış ve uzmanlaşma ve üretim üzerindeki vurgusu böylesi bir seçimi olanaksızlaştırmakta”dır.

III. Normsuzluk (Normlessness): Seeman, “yabancılaşma”ya getirdiği bu ölçütü, Durkheim’ın “anomi” kavramına dayanır. Kolektif standartların disipline edici etkisi zaafa uğradığında ve kültürel olarak öngörülüş hedeflerin elde edilebilmeleri için gerekli amaçlarla örtüşmediği durumlarda anomi ve normsuzluğun “kültürel bakımdan meşru olsun olmasın, teknik bakımdan en etkili işlemin, kurumsal olarak öngörülen davranışın yerini alacağı” ölçüde gelişeceğini söyler Seeman.

IV. Yalıtılmışlık (Isolation): Yalıtılmış anlamdaki yabancılaşmışlığı, verili bir toplumda tipik olarak yüksek sayılan inanç ya da hedeflere düşük ödül değeri vermayla tanımlayan Seeman, bunun genelde aydınların durumunu betimlemede kullanıldığını, aydınların “popüler kültürel standartlardan kopukluğuna” işaret ettiğini belirtir.

V. Kendine-Yabancılaşma (Self Estrangement): “Kendine yabancılaşmak, son tahlilde toplumun koşullarının farklı olması durumunda olabileceğinden daha az bir şey olmaktır – güvensizlik, görünüşlere bağlılık, konformizm.”

2.2.6 Charles Wright Mills’te Yabancılaşma

Toplumbilimci, eleştirmen Charles Wright Mills, kapitalist toplumun aydınlatılmış ve siyasal hayata aktif bir öge olarak katılabilme imkân ve yeteneklerine sahip olması gereken bireylerden oluşan bilgili ve etkin bir toplum yaşamı yerine, bilgisiz, güdümlenmiş, örgütsüzleştirilmiş, bireycileştirilmiş kişilerden oluşan bir kitle toplumuna dönüşmesine karşı çıkmaktadır.

Amerika’da “Beyaz yakalılar” üzerine yaptığı araştırmada insanlığın ortak tehlikesi haline gelen yabancılaşmaya değinen Charles Wright Mills, sorunun bireysel hayatın kalitesiyle ilgili olduğunu savunmaktadır. Toplumun büyük bir kesiminde bireyler, bireysel hayatlarından kopmuş, uzaklaşmış bir yaşam sürmektedir. Kapitalist toplumun ürettiği yabancılaşmanın tüketim kültürü çarklarında katmerlenmesiyle, insan dışı özellikler kazanır.

Bu konumlarıyla Charles Wright Mills şunları belirtiyor ⁽²²⁾:

Sıradan insanlar, yaşadıkları gündelik hayatın dünyasını aşacak güçte değildirler. Kaldı ki, iş, aile ve komşuluk ilişkilerinden oluşan bu yaşamı, sıradan insanların ne yönetebilecekleri ne de kavrayabilecekleri nitelikteki güçler

biçimlendirmektedir. 'Büyük değişimler' onların denetimi dışındadır, ama bu değişimler onların edimlerini ve dünyaya bakış tarzlarını etkilemekten geri kalmamaktadır. Modern toplumun biçimlendiği bu aynı çerçevenin baskıcı zoruyla, sıradan insanlar kitle toplumunun üzerine çöreklenen bu değişimlerden başkasını düşünememekte; dolayısıyla, kendilerini güçsüz ve amaçsız bırakan bir çağın insanları saymaya itilmektedir," demektedir.

2.2.7 Jean-Jacques Rousseau'da Yabancılaşma

Jean-Jacques Rousseau çalışmalarında, yoksulluğun kolektif bir ürün olduğunu; yoksulların çocuklarına yiyecek bulamamalarının, dinin ve laik açıklamaların söylediği gibi onların tembelliklerinin değil, varlıklarının yaşam biçimlerinin bir sonucu olduğunu ileri sürmektedir. Çalışmayanların yoksullaşmalarının yanı sıra, uzun süre ve ağır koşullar altında çalışanların da yoksulluğu yenemediklerini söylemektedir.

Ünsal Oskay, Tek Kişilik Haçlı Seferleri kitabında yer alan "Modern Topluma Geçişte Rousseau" başlıklı makalesinde Rousseau'nun çekildiği uzlete dair şunları söylüyor ⁽²³⁾:

Rousseau, çekildiği uzlet sonunda, "hiçbir estate"den olmadığı için toplumdaki bütün estate'leri "tanıyabildiğini" söyleyeceği bu yaşamında çağının dünyası için bir "yabancı" olarak kalır. "Yoksullukları yaratanın ve onları marjinal kılanın toplumsal sistem olduğunu" ileri sürer Rousseau. "Eşitsizliğe ve adaletsizliğe dayanan bir toplumda, yoksulların yoksulluklarının çalışmamalarından değil, çalışmaları yüzünden olduğunu" ileri sürer. Yoksulların yersiz-yurtsuzlukları, toplumsal bir baskı ve zulümdür ona göre.

Rousseau, kimsenin kimseye bağımlı olmadığı, yani hem siyasal hem de ekonomik yönden herkesin kendine yeterli olduğu; buna yetecek ürünün herkese açık tutulabildiği ve buna karşılık kimsenin bir başkasının çıkarlarına esir olmadığı bir toplumsal yaşam istemiştir.

22 Charles Wright Mills, İktidar Seçkinleri, çev: Ünsal Oskay, I. Basım, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1974, sayfa: 385.

23 Ünsal Oskay, Tek Kişilik Haçlı Seferleri, I. Basım, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2000, sayfa: 432.

Bu söylemin altında, varolan toplumun yerine, çok uzak geçmişteki yaşamın olumlu yanlarını da içerecek daha adaletli bir topluma yeniden dönme yönünde özlem yatmaktadır

2.2.8 Charles Baudelaire’de Yabancılaşma

Yalnızlık içinde ölen benim gibi,
Ve ağzıbozuk ihtiyarın, Zaman’ın
Her gün sert kanadıyla bozup sildiği... (24)

Baudelaire’in Hayalet şiirindeki satırlar gibi, kent yaşamının sanayi toplumu ile birlikte başlayan bu yeni biçiminde, fragmanlara ayrılmış bir yaşamdan dolayı, şiiri de başı, ortası ve sonu olmayan bir şiirdir. Şiirin bu değişimi, şiirin o zamana dek alışılmış biçimsel özelliklerinden bu denli kökten uzaklaşması Baudelaire’e göre, yeni yaşamın insan tarafından algılanmasındaki bütünlüksüzlük, fragmanlaşma ve kopuk anlatımla bağıntılı bir değişimdir.

Baudelaire’in şiiri, sanayi kapitalizmin oluşumu ile birlikte insanın karşı karşıya kaldığı “algılama bunalımının yansıması”dır. Bu şiirin sevilmesi, anlaşılması da, Donald Marshall’ın belirttiği gibi, “geleneksel sanatı yaratan yaşamdan çıkışla; yani modernizm’i oluşturan ve organik zamanın erimesine neden olan modernleşme döneminin sanayi toplumu yaşamına geçişle bağıntılı bir sorundur. (25)

Sanayi toplumunun oluşmaya başlaması ile birlikte gerekli olan yeni popüler kültüre geçiş, okur-yazarlık oranının artması ve o dönem Fransa’da Fransız dilinin ülkenin her yerinde konuşulan ortak dil durumuna gelme özelliği kazanmasına koşut olarak gerçekleştirilmeye başlamıştır.

Baudelaire’in *Kötülük Çiçekleri* kitabı satmamış ve yayıncısı iflas etmiştir. Böyle bir şiirin pek ilgi görmediği bu yeni kültüre; yani çağdaş “kitle kültürüne” yönelme döneminde, anlaşıldığı üzere, roman daha şanslı olmuştur. Fakat Emile Zola gibi yazarlar bile yıllarca yoksul bir hayat sürdükten sonra ancak yüksek bir satış rakamına ulaşmıştır.

24 Charles Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, çev: Sait Maden, I. Basım, İstanbul: Çekirdek Yayınları, 2001, sayfa: 89.

25 Donald Marshall, “Images of Modernism”, *Partisan Review*, 45, 1978’den aktaran Ünsal Oskay, *Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri...*, sayfa: 67.

Sanayileşmenin sonucu olarak, yeni döneme geçişle birlikte edebiyatın türleri de değişmiş; yüksek kültürün şiir, drama ve epik türlerine karşılık, 17. yüzyılda da okunan fakat okuyanların bunu itiraf etmediği roman türleri yeni popüler edebiyatın en yaygın türü haline gelmiştir. Romanın kendi alt-türleri olan sergüzeşt romanları, dedektif romanları İngiltere’den alınan bir tür olan roman, gotik roman, tarihi roman, bilimkurgu romanları da bu dönemde ilk kez ortaya çıkmıştır. Roman, sanayi toplumuna geçiş süreciyle birlikte eski durgun toplumsal yaşamın kalmaması üzerine, yeni oluşan insansal dünya karşısında ürküntüye, şaşkınlığa ve güvensizliğe sürüklenen orta sınıfın alt kesimlerinin bu duygularını yansıtan arayışlarına da cevap vermeye başlayınca, çok geçmeden gerilim, korku, şiddet romanları en yaygın roman türleri olmaya başlamıştır. Sanayi toplumuna geçişle birlikte, fragmanlaştırılmış, tekrarlanabilirliğe dayanan ve mekanikleştirilmiş bir üretim biçimine geçilmiş, bu yeni üretim işlemleri üretim sürecine katılanların bu yeni niteliklerini gereksiz kılmıştır. İnsan bilincinin ancak farklı, yeni ve doğrudan işlevleri algılayabilmeye başlaması da bu değişikliklerle ortaya çıkmıştır.

Baudelaire’in Paris’teki yılları bir yandan Engels’in ve Marx’ın, bir yandan da Edgar A. Poe’nun ve Herman Melville’in çağına rastlamaktadır. Kent yaşamının bu yeni dönemindeki görünümünün karşısında bir lirik şair olarak bir yandan bireysel iç sıkıntılarını dile getirirken, bir yandan da kent yaşamının insan için taşıdığı yeni anlamı kavramaya çalışmıştır. Rousseau, 19. yüzyılın toplumsal yaşamı içinde uzlete çekilirken, Baudelaire kalabalıklar içinde yalnızlığı seçmiştir.

Rousseau’nun eleştirdiği toplum karşısında çekildiği “uzlet”, 19. yüzyılın başlangıcından itibaren kalabalıkların içinde bulunan bir yalnızlığa dönüşmüştür. Toplumu eleştiren düşünür, toplumun yeni örgütlenmesi karşısında, artık içinde yer almak istemediği çağdaş toplumdan uzaklaşmamakta; sadece “fraternal fuhşa dönüşmüş” yeni toplumsal ilişkilerin yaşandığı kalabalıklar içinde yeni bir yalnızlığa çekilebilmektedir. Toplumsal yaşamın bu yeni döneminde insanlar arasındaki ilişkiler ve insanın çevresindeki şeyler ile olan ilişkilerin görünüşü bir tür fantazmagoryaya dönüşmüştür. Toplumsal sisteme katılmak istemeyen düşünen gezgin, bu yeni dönemin kent yaşamında bir yandan kendi eleştirileriyle başbaşa yalnız kalmaktan; bir yandan da, aynı anda içinde gezinilecek kadar büyük mağazalarda üstü örtülü yapılar şeklinde inşa edilmiş büyük pasajlarda, bulvarlarda, cafe’lerde şekilsiz bir kalabalığın içinde yaşamaktadır. ⁽²⁶⁾

²⁶ Oskay, Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri sayfa: 59.

2.2.9 Marshall McLuhan'da Yabancılaşma

Nesneleşmenin başladığı dönemin ilginç yorumunu, günümüzde iletişim teknolojisinin dünyamızı bir "Evrensel Köye" dönüştürdüğünü ileri süren, Marshall McLuhan'dır. Bu açıklamalarını Global Köy (Global Village) ⁽²⁷⁾ deyişini hatırlatan bir ismi olan Grand-Ville eserinde dile getirmiştir.

İletişimin teknolojik yanını bütün bir akademik yaşamı boyunca vurgulamış olan McLuhan, 1950'lerde kitle iletişimi araçlarının etkilerinin verili toplumun egemen kültürünü pekiştirici yönde olduğunu söylerken, 1960'larda modern elektronik iletişim araçlarının; özellikle televizyonun dünyayı tek bir "Evrensel Köy"e dönüştüreceğini savunmaya başlamıştır. 1950'lerde, kapitalizmin gelişmesini 12. yüzyıla kadar uzanan uzak bir geçmişten beri süren teknik ve soyutlamacı sistemlerin gelişmesine bağlamıştır.

Bunların sonucunda ortaya çıkan durumları Marshall McLuhan şöyle sıralamaktadır

- a) Kadınlar için Vogue dergisi her şeyi söylemekte, açıklamaktadır. Kadınlar gündelik yaşamda ne giyecekleri, ne yapacakları, nasıl konuşacakları gibi konuları bu dergiden öğrenmektedir.
- b) Peru'dan Çin'e kadar bir yığın konuyu gündelik imaj yığını olarak biraraya getiren gazeteler, yerel nitelikteki görüşleri ortadan kaldırmaktadır.
- c) İzcilik, kovboy filmleri, Superman gibi çağdaş insanın sevdiği şeyler, gerçekte, insanın yerellik, özgünlük ve özgürlük gibi yitirdiği temel değerlerin telafisi umuduyla benimsenmişlerdir. Tarzan'ın icadı, doğa ile yeniden bütünleşmek özleminden kaynaklanmaktadır.
- d) Kovboy filmlerine olan tutku ise, Huizinga'nın açıklamalarını andırıncasına, McLuhan'a göre bilinmeyen yanı kalmadığı için, oyun olma özelliği azalmış çağdaş toplum yaşamındaki insanın bu öykülerde "fantastik sergüzeştler" bulabilmesindedir. Kovboy filmlerinin dünyasında eski günlerin kalıcı nitelikleri hatırlanmakta; erkekler eve yeniden ekmek getiren, yasalar yapan ve gündelik hayatın ritüellerini düzenleyen gerçek erkekler olmakta; ama bugünün ekonomik hayatına yarayacak değerlerin kazanılmasına devam etmektedir.
- e) Gangster ve kötü adam filmleri "tek başına ya zengin ol ya da öl!" diyen ekonomik düzen içinde, "düzene karşıt saydıkları için" filmini izledikleri bu tür kahramanların sonlara doğru gösterilen ölümü ile, yeniden ve fazla güçlük çekmeden varolan düzeni kabul etmiş olmaktadır.

27 Marshall McLuhan, Global Köy, çev: Bahar Öcal Düzgören, I. Basım, İstanbul: Scala Yayıncılık, 2001

28 Oskay, Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri, sayfa: 209, 210, 211, 212, 213.

Bugün toplumlarda hem ileri bir uzmanlaşma ve işbölümü vardır, hem de bu işbölümü dünyanın “evrensel bir köye” dönüşmüş olması nedeniyle, insanların birbirinden ayrı bulunmasıyla değil, her zamankinden daha yoğun ilişkiler içinde olmasıyla sürdürülebilir hale gelmiştir.

Yüksek orandaki iş bölümü nedeniyle işçiler de bir çalışma alanında sürekli özdeş hareketleri tekrarlamak zorunda bırakılmışlardır. Böylece kendi küçük dünyasında yaşamak zorunda kalan işçi, yaptığı işin anlamını kavrayamamakta ve topluma katkısının ne olduğunu görememektedir. Bu tip çelişki, amansız sürekli denetim altında tutulmaya ihtiyaç duyan yaratıcılıktan yoksun bir örgütsel insan modelini ortaya çıkarmaktadır.

Diğer taraftan teknolojik ilerleme iş yükünü azaltmaktadır. Daha fazla kazanım sağlamaktadır ancak çalışmanın da anlamını yitirmesine neden olur. Bugünkü teknoloji sayesinde insanlar evlerinden daha az çıkmaktadır. Buzdolabı sayesinde daha fazla yiyecek stoku yaparken, televizyon sayesinde dünyayı evlerinin içine taşımakta, internet sayesinde bilgiye çabuk ulaşmaktadır. Böylece toplumla olan ilişkileri çözülmektedir.

2.2.10 Herman Melville’in Moby Dick’inde Yabancılaşma

Ünsal Oskay’ın Tek Kişilik Haçlı Seferleri kitabında yer alan “İyi Polisiye Öykülerin Harcanmaması Niçin Gerekıyor?” başlıklı makalesinde Melville’in Moby Dick’i için şunları söylüyor ⁽²⁹⁾:

Melville’in “Kuzey yarıküresini anlamak için açık denizlere çıkmak ve başka gökkürelerinin altından bakmak gerekir” derken söylemek istediği “gündelik hayatın akışının dışına çıkmak, etiğin hükmedemediği farklı insan ilişkilerinin yaşandığı uzaklara gitmek” gibi bir şeydir hayalet öykülerindeki ölerik etiğin yarattığı yanılsamalardan kurtulmuş hayaletlerin işlevi.

Mina Urgan, Moby Dick kitabının önsözünde romanla ilgili şu yorumları yapar ⁽³⁰⁾:

Görünürdeki üst katı bırakıp, biraz derinlere inince, bu kitaba “roman” demenin bile ne derece doğru olduğunu düşünmeye başlıyoruz. Roman deyince, insanın aklına aşk geliyor, kadın geliyor. Oysa aşkın, kadının hiçbir yeri yok bu

29 Oskay, Tek Kişilik Haçlı Seferleri, sayfa: 101.

30 Herman Melville, Moby Dick Beyaz Balina, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Mina Urgan, 2. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998, s. 11-23.

kitapta. Üstelik de bir aşk öyküsünden çok kin öyküsü olan bu kitabın, birçok bakımdan roman türünün sınırlarını fersah fersah aşan, çok değişik, çeşitli yanları var. İlk dikkatimizi çeken şey, Moby Dick'teki güçlü gerçekçilik, Herman Melville, bu balınacılık işini iyice biliyordu. Hem kendi özel deneylerine, hem de okuduğu kitaplara dayanan sağlam bir bilgisi vardı bu konuda. Böylece -en küçük ayrıntılarından tutun da bir balinanın bir gemiyi batırabilmesine kadar- hiçbir şey uydurma değildir bu kitapta. Kaptan Ahab için, Moby Dick her çeşit kötülüğün bir simgesinden başka bir şey değildir; ve ona karşı duyduğu kin öylesine korkunçtur ki, sevdadan delirenler olduğu gibi, Kaptan Ahab da kinden delirir. İşin en acı yanı şu ki, Ahab'ın biricik amacı, yani kötülüğü evrenden silip süpürme amacı bir saplantı halini alıp, onun içini korkunç bir kin, bir öç alma hırsı ile doldurunca, onu insanlığın da, doğanın da sınırları dışına sürükleyince, Ahab hiç farkına varmadan, yıkmak istediği kötü güçlerin eline düşmüştür.

Ünsal Oskay, "Romanın Televizyona Uyarlanması" başlıklı makalesinde Moby Dick'in ikinci okumasıyla ilgili şunları belirtir ⁽³¹⁾:

Metnin düzara bir balina avını değil; 19. yüzyılı yani günümüzdeki insan ilişkilerinin ve bu ilişkilerden kaynaklanan algılama bunalımının oluştuğu geçen yüzyılı anlattığını sezinlemeye; okuma eylemi sırasındaki kendi dünyasıyla metindeki dünya arasındaki ilişkileri duyumsamaya başlayacaktır. Metindeki ayrıntılar, ayrıntıların ayrıntıları, onların da ayrıntıları ise, eğretilmelerin açılmasında gönderme yapılacak izafet çevresinin maddi dokusunu oluşturacak; eğretilmelerin, perimallerindeki gibi, yaşanan dünyadan kopuk esrikleşmiş bir düşler dünyasına göndermeler yapılarak değil, yaşanan reel-dünyanın etik ve ampirik algılama yüzünden hiç fark edilmeyen yanlarına, öğelerine, farklı görünümüne göndermeler yaparak açıklanmasını sağlayacaktır. Yani okuyucuya "afyon yutturmayacak", onun, ilgisini kesintiye uğratmadan, kendi hayatına, dünyasına, tarihine etiğin dışından bakmasına yardımcı olacaktır.

Moby Dick, yüzeydeki öyküsüne baktığımızda, bir balina gemisindeki insanların öyküsünü anlatır. Önceki seferlerde bacağını kaptırdığı Beyaz Balina'yı yok etme tutkusu içindeki çılgın Kaptan Ahab'ın öyküsüdür anlatılan. Bu tutku, Ahab'ın da onun trajik kaderinden kurtulmayan tayfalarının da ölüme sürüklenmesine neden olur.

"Her özgür düşünce, her derin düşünce insanoğlunun ruhunun enginlerde yığıtçe hür kalma çabasının mekânı olan" denizdedir der Melville.

31 Oskay, Tek Kişilik Haçlı Seferleri, sayfa: 135.

Ünsal Oskay, “Herman Melville ve Moby Dick Üzerine “ başlıklı makalesinde şunları belirtir ⁽³²⁾:

Moby Dick'te Melville'in anlattıkları, sanatın kurmaca dünyasına gözlerimizi ve zihnimizi çevirmedikçe, gündelik yaşamın yanlış-bilinç düzeyi içinde kaldıkça gerçekliğinin sahil yüzünü göremediğimiz ve her gün hep bir önceki gibi yaşadığımız için olağan saydığımız, olabilecek olan tek yaşama biçimi saydığımız yabancılaşma içindeki bu hayatımızdır. Kitabın yüzeydeki anlatımının melodram yapısı ile hem bizi “yakalayan” hem de derindeki ikinci katmanına bizi getirip götürmeleri ile gündelik hayatımızın ampirik algılama kalıpları içinde fark etmediğimiz gerçekleri fark etmemizi sağlayan bu tür fantastik romanlardaki anlatıdır.

Melville'in romancılığı, sadece toplumun o dönemdeki başat kültürü ile sınırlanmış insanına değil, onu da aşarak, daha özgür ve daha bilinçli olacağına inandığı geleceğin insanına seslenmektedir.

Ünsal Oskay, başka bir çalışmasında ise şunları söyler ⁽³³⁾:

Bu romancılığında Melville, 19. yüzyılda sanayi kapitalizmine geçiş sürecine karşı bir yanıt oluşturmuş; toplumsal konumu bakımından egemen'e hak tanınan ergilliğin bağımlı konumdakiler için yitirilmesine kadar varan modernleşmeye karşı direnen direnişin sanatını yapmıştır. Bu nedenle, kültürün ergillikten yoksunlaştıklarını söylerken Freud'a bu kültürün kökeninin verili toplumun ekonomik düzeyi olduğunu söylerken de Marx'a yaklaşmıştır. Moby Dick'te, Ishmael'in ücretinin kararlaştırıldığı bölümde olduğu gibi birçok bölümde görüldüğü üzere, çalışan insanların dünyasını anlatırken tayfa olan ile kaptan olanı; devlet ile askeri; işçi olan ile işveren olanı gerçeğe uygun bir biçimde, yüceltmeyen ve karalamadan tasvir eder. Bu reel dünyada herkes paraya yönelmiş, herkes paranın buyruğuna girmiştir. Bu durumu anlatırken, “köle olmayan var mı bu dünyada, sorarım size?” der; herkesin itilip kakıldığı, kurulu dünyanın düzeninin böyle olduğunu ve buna karşın gene de herkesin “paranın gidemeyeceği cenneti bırakıp, cehenneme gitmeye can attığını” ileri sürer.

Çağdaş toplumsal yaşam ve bunun insanı “başıbağlı balık” durumuna getiren yanları, Herman Melville için, insanın binlerce yıldan beri yaşadığı, fakat artık kesinlikle karşı çıkması gereken tüm olumsuzlukların, tüm insansal sorunların odağı olmuştur. Kaptan Ahab'ın kararlılığı ile, bu anlamsız kadere karşı direnmekten başka çaresinin olmadığını anlatır Melville. Bu işi başarmak için yalnızlıktan kurtulmayı, dünyanın değiştirilmesinden yararlanacak olan insanları özgürleşimci düşüncenin etrafında toplamayı gerektirmektedir. Kaptan Ahab bu nedenle sefere çıktığı gün tayfalara amacının Beyaz Balina'yı avlamak ve yenmek olduğunu açıklamaktadır. Beyaz Balina, dünyadaki insansal olmayan her şeyin

32 Oskay, Tek Kişilik Haçlı Seferleri, sayfa: 426.

33 Oskay, Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri, sayfa:122.

simgesidir. İnsansal olmayan ile Marx'taki sadece değişim değeri ile ifade olunan durumuna indirgenmiş varlık ve değerler çağrıştırılıyor denebilir.

2.2.11 Johan Huizinga'da Yabancılaşma

Hollandalı kültür tarihçisi Johan Huizinga'nın kültür felsefesi alanındaki çalışmaları, çağdaş insanın kültürel yaşamına ilişkin en ilginç açıklamaları teşkil eder. Oyun, Huizinga'da "kendinden başka bir şeye indirgenmeyen" bir olgudur. Huizinga'ya göre, çağdaş toplumda her yanı sarmış görünen oyun gerçek oyun değildir. Modern toplumlardaki oyun ögesinde görülen bu artış aldatıcıdır. Oyunun gerçekten oyun olabilmesi için özgür, dolaylımsız, çıkar dışı ve kaynaştırıcı nitelikte olması gerekir. Bugünkü toplumlarda ise oyunlar, teknik örgütlenmenin, sanayileşmenin ve ticarileşmenin etkisi altına girmiş; spor karşılaşmaları bile, bir oranda bilimselleşmemiştir. Oyun, günümüz toplumlarında bir "iş kolu" olmuştur. 19. yüzyıldan itibaren insanlar doğadan ve oyundan uzaklaşmaya başladıkça, "beden eğitimi" ve sürekli bir örgüte ve örgütlü karşılaşmalara dayanan "futbol müsabakaları" ortaya çıkmaya başlamıştır. Eskiden kitlelere sağlık, hayat ve yaşama yeniden dönüş sağlayan spor, kutsal bir etkinlik sayılırken, bugün profesyonellerin yaptığı bir iş olmuştur.

Ünsal Oskay, Popüler Kültür Açısından Çağdaş Fantazya kitabında şunları belirtir

19. yüzyılla birlikte, modern toplumlarda yabancılaşma yoğunlaştıkça, bir zamanlar daha eski bir toplumu değiştirerek kurmuş olan burjuva sınıfı gitgide tutucu, değişim karşıtı ve kısır bir sınıf durumuna gelmiştir. Bu sınıfın dünyası ile birlikte ortaya çıkan; fakat daha sonraki bir dünyaya bu yeni dünyanın getireceği yepyeni insan ilişkilerini anlayamadıkları ve yabancılaşma olgusunu bu yeni ilişkilerin sona erdireceğini düşünmedikleri için taraftar olmaktan çekinen yazarların pratiksel ve bilişsel bakımdan gerilemesi derinleştikçe bu kaçış eğilimi de yoğunlaşmaktadır.

34 Oskay Ünsal, Popüler Kültür Açısından Çağdaş Fantazya, Bilim-Kurgu ve Korku Sineması, I. Basım, İstanbul: Der Yayınları, 1997, sayfa 13.

Huizinga, sanatlardan en çok şiiri yüce saymaktadır. Şiir ona göre sadece estetik işlevi olan bir sanatsal etkinlik değildir. Hem toplumsal hem de insanın varoluşuna toplumca yapılmış bir yüceltme anlamında bireysel işlevleri olan bir etkinliktir. Şiir aynı zamanda eğlencedir, ritüeldir, zenaattır, bilmececi, bilmece ustalığı ve yarışmasıdır, doktrindir, biliciliktir, inandırıcıdır. Linguistik açıdan bakıldığında sha'ir sözcüğünün Arapça'da "bilen kişi" anlamına geldiğini görürüz.

Ünsal Oskay, Huizinga'nın irdellemelerine şöyle yorumlar ⁽³⁵⁾:

Huizinga bu irdellemeleri ile çağdaş toplumda insanla insan ve insanla çevresi arasındaki iletişim sorunlarına ilişkin görüşlerini ifade etmiştir. 19. yüzyılda sanayi kapitalizmi, bir yanda kırdan ve kentte, zenginlikle yoksulluğa bütün bir toplumun yaşamını değiştirmeye başlamıştır. Bunları incelediği kitabının "Amerika'da İnsan ve Kitleler" adlı bölümünde çağdaş sanayi toplumunun insana ne getirmiş ve getirmekte olduğunu, kendisince şöyle anlatmıştır: "Mekanikleşmiş bir yaşamı ticarileşmiş ve niteliklerini yitirmiş bir kültür yaşamı, vülger bir materyalizm, metafizik olan her şeye karşı budalaca bir düşmanlık ve yoğun bir anti-intellectualism yüzünden insansal olan her şeyin; insanın yitirdiği, gücü, yaratıcılığı, oyun becerilerinin, tümüyle, yarışmacı, mal düşkünü, paraya tutkun, yaşamının her yanı örgütlenmiş bir toplumun egemenliği altına girmiş bulunduğu bir hayat!"

Huizinga, en genel anlamda insanın özgür ve bilinçli kalabileceği ve aynı zamanda da toplumsallığından yoksunlaşmayacağı bir yaşam aramaktadır.

2.2.12 Jürjen Habermas'ta Yabancılaşma

Jürjen Habermas'ın bilim ve teknolojiye ilişkin görüşlerine baktığımızda, Habermas, günümüzün ileri sanayi toplumlarında en önemli toplumsal belirleyicinin bilim ve teknoloji olduğunu belirtir. Hatta, bilim günümüzde teknolojinin de önüne geçmiştir. Habermas'ın bilim ve teknolojinin bugün içine sürüklendikleri durumdan kurtulabilmeleri için önerdiği yol ise, bilim ve teknoloji çalışmalarında ideolojik eleştirinin yeniden başlamasını sağlamak olmaktadır.

Ünsal Oskay, Habermas'ın bakış açısı için şunları belirtir ⁽³⁶⁾:

Habermas'ın günümüz toplumlarında teknolojinin durumunu ve bilimin teknolojinin önüne geçmesi olgusu ile ilgili bu görüşlerinin "anarko-liberal bir nihilizm"

³⁵ Oskay, Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri, sayfa: 156- 157- 158.

³⁶ Oskay, „Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri, sayfa 259.

olarak eleştirildiğini biliyoruz. Örneğin, Dalls W. Smith'e göre, insanın özgürleşmesi ve yabancılaşmadan kurtulması için Habermas'ın önerdiği çıkış yolu olan "özgürleşme ve kurtuluş yolunda ileriye doğru yürüyebilen düşünce yeteneği gelişkin insanın bilinci"nin toplumda etkin duruma getirilmesi tutarlı bir çözüm gibi görünmemektedir. Çünkü, bugün varolan toplumlarda bilinçlenmesi önlenen insan yerine, özgür ve bilinçli insana varabilmenin yolu, yukarda da değinilen temel nitelikteki başka toplumsal sorunların çözömlenmesinden geçmektedir. Başka bir deyişle, çözüm bu tür eksik analizlerle anarko-liberal bir tür nihilizme varmak yerine, yeni kolektif ilişkilerin oluşturulmasından geçmektedir.

2.2.13 Thorstein Veblen'de Yabancılaşma

Thorstein Veblen, insanlar arasındaki farklılığın nedenini toplumsal üretim sürecindeki istihdam yerlerinin farklılığına bağlar. Bu deyim, Veblen'de "sınıf farkları" anlamına gelmektedir.

Ünsal Oskay Veblen için şunları yazar ⁽³⁷⁾:

Veblen'e yöneltilebilecek eleştirilerin en önemlisi, yabancılaşma olgusunu egemen sınıfın uzak atamalarından kalma bir egemenlik konumu ile açıklamasının tarih-dışılığıdır. Yabancılaşma olgusu, sadece, ekonomik değer yaratma sürecinin dışında kalarak bu süreç üzerinde denetim kurabilme olanağı bulma olgusu açısından ele alındığından, Veblen'in bu açıklaması, Marxism'in ikinci derecedeki bazı kuramlarından yararlanmakla beraber, toplumsal değişim sorununu değerlendirmesinde, temelinde pragmatizmin, Darwinci açıklamadaki ortama uyumlama anlayışının ve "sınai teknolojinin" başatlığını savunan görüşlerin etkisinden kurtulamamıştır.

2.2.14 David Reisman'da Yabancılaşma ⁽³⁸⁾

1950'lerin başında Yalnız Kalabalık'ı (The Lonely Crowd) yayınlayan David Riesman'ın, Huizinga'nın görüşlerinden etkilendiği görülür. Riesman, modern insanın rasyonelleştirilmiş bir sosyal yaşam içinde yaşadığını; kişinin kendisi hakkında başkalarının yapacağı değerlendirmelere göre yaşamaya zorunlu kılınmış bir toplumsal yaşamda, çalışma saatleri dışındaki serbest zamanlarında huzur duyduğunu; çünkü bu "serbest zamanın" kendisi için yaşayabilmesine yardım edecek bir kültür oluşturamadığını belirtmiştir.

Reisman, bugünkü sanayi toplumlarının önemli bir özelliğini vurgulamış oluyordu. Reisman'a göre, bugünkü sanayi kuruluşlarında "ekonomik işbirliği", işletme açısından düzenlenmiş bir "işbirliği anlayışının benimsenmesiyle" sağlanmaktadır. Bu nedenle eski sanayi işletmelerinin günlerinde insanlararası ilişkilerde bireysel değerlerin bir dereceye kadar korunabildiği bir işbirliği biçimi oluşturulur ve insanlar işlerine de insanlararası ilişkiler olarak bakabilme alışkanlıklarını sürdürebilirlerken, günümüz sanayi yaşamında alt düzeydeki personel de, üst-düzeydeki içselliğinde-yöneltimli az sayıdaki yönetici personel de iş yerindeki ilişkilere insanlar arasındaki ilişkiler olarak değil, fakat "entelektüel ve teknolojik süreçler arası bir işbirliği" olarak bakmaktadırlar.

Reisman günümüzde insan ile, insanın kendi malı arasındaki ilişkinin taşıdığı anlamın da değiştiğini ileri sürmektedir. Gelenekçe, yöneltimli insanın sahibi bulunduğu malı ile duygusal ve geleneksel bir bağlantı içinde bulunduğunu söyleyen Reisman, bugünün insan'ı için malın ve mülkiyetin bir "dış kabuk" durumuna geldiğini, mülkiyetin "büyük aile ile bağıntılı bir olgu olmaktan çıkıp, kolaylıkla başkasına, başka şeylere aktarılabilir, dönüştürülebilir bir şeye indirgenmiş bulunduğunu" savunmaktadır.

Reisman'ın modern hayatın çelişkilerine neden gösterdiği olgular kısmen, Marx'ın yabancılaşma sorununa ilişkin görüşlerinde de yer alan, iş'ten yabancılaşma olgusunu odak almış gibidir. Reisman'a göre yabancılaşma, çağdaş insanın bu temel sorunu birey'in bireyselliğini gerçekleştirememesinden ileri gelmektedir. Bu nedenle, yabancılaşmayı psikolojik bir olgu olarak açıklamaktan uzaklaşmamaktadır. Yabancılaşmayı, birincil düzeyden bir analiz ile, birey-toplum çelişkisi olarak gördüğü; bunu da, üretim süreçlerinin yerine getirildiği çalışma ve iş dünyasının koşullarına dayanan bir olgu saydığı için, insan'a ilişkin olanlar ile şey'lere ilişkin olanlar arasındaki tezatları temel alan tüm yabancılaşma açıklamaları gibi, tek kademeli bir açıklama olarak kalmaktadır. Öte yandan, yabancılaşmayı bugünkü gelişmiş toplumların ekonomik yaşamının etkinlikle sürdürülmesi için gereken yeni denetim düzenlemeleri ve buna bağlı iletişim düzenlemelere dayandırırken, bunların belirli bir toplumsal formasyonun ürünü olduğunu görmediği için, yabancılaşmayı psikolojik bir olgu olarak kavramsallaştırmış olmaktan da kurtulamamıştır.

Ünsal Oskay "Kitle İletişimi ve Kitle Kültürü Açısından David Reisman'ın Görüşleri" adlı makalede ⁽³⁹⁾:

37 Oskay, Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri, sayfa 271.

38 Bakınız Oskay, Tek Kişilik Haçlı Seferleri, sayfa: 245, 246, 247, 248.

39 Oskay, Tek Kişilik Haçlı Seferleri, sayfa: 251- 252.

Kısacası, Reisman da çağdaş insanın yabancılaşma sorununu, yola çıkıştaki amacı, incelediği yabancılaşma olgusunu psikolojik bir olgu olarak incelemek olmasa bile, olguyu birey-toplum ikiliğine indirgemekte; “yabancılaşma” olgusunu “sanayi toplumu” durdukça varlığını sürdürecektir bir olgu olarak görmektedir. Bu tür bir yaklaşım ya da bakış tarzı ise, “modernleşme” olgusunun yarattığı insan’a ilişkin sorunların, ancak, modernleşmenin kısıtlı bir modernleşme olmaktan kurtarılması ile çözümlenebileceğini göz önünde tutmadığı için, nostaljik ve anti-modernist bir yaklaşım ya da bakış tarzı olarak kalmaktadır. Charles Wright Mills’in 1950’lerin ilk yıllarında, aynı konularda yazan David Reisman’ı çok sert biçimde eleştirmesinin temelinde de, bu bakış tarzının bulanıklığı; Reisman’ın olguyu tam olarak incelemekten yandığı nostaljik kötümserlik bulunuyor.

2.2.15 Walter Benjamin’de Yabancılaşma

Ünsal Oskay, “Sınırdaki Bir Yazar: Walter Benjamin” başlıklı makalesinde şöyle belirtir

Tarihimizin çeşitli toplumsal formasyonlardan geçtiğimiz halde, büyük ölçüde değişmediğini ya da büyük bir değişim geçirmediğini, temel insan ilişkisi bakımından büyük ölçüde değişmediğini; insan ile insan arasındaki temel ilişki biçiminin bugün de efendi / köle ilişkisi olduğunu söyleyen Adorno / Horkheimer çalışmalarına yakındır artık Benjamin’in Tezler’de söyledikleri. Bütün bir tarih boyunca, bir toplumsal formasyondan diğerine geçildiğinde, daima, yeni egemen sınıf bir önceki egemen sınıfın kültürel mirasçısı olmuştur. Bağımlı sınıf ve kesimlere öğretilen tarih, egemen sınıfın yazdığı bu resmi tarihtir. Bağımlı kesimlerin çektiği acıları göz ardı eden, insanlığın her başarısını egemen kesimlerin üstün niteliklerinin ürünü gibi gösteren bu resmi tarihler, zincirleme olarak birbirlerine eklenmektedir. Bu nedenle insanlığın tarihi diye okutulan, öğretilen, bu tarih bilgisi, acı çekenler için, çalışanlar için, sıradan insanlar için faydasız bir “kamburdur”.

Walter Benjamin, Estetize Edilmiş Yaşam, Sanat’tan Savaş ve Siyasete Alman Faşizminin Kuramları adlı kitapta kitabın sunumunu yapan Ünsal Oskay, şöyle belirtir ⁽⁴¹⁾:

Teknolojik gelişmeler karşısında sanatçının “proleterleşmesi” ve sanatsal üretimin kapitalist toplumdaki yanılsamayı aşarak realiteyi aslına uygun olarak kavrayabilmesinde gerçekçilik ve modernizm sorunları üzerinde durur. Bu amaçla, yanılsamanın örgün hale gelmeye başladığı 19. yüzyılı ve bu yüzyılın dünya başkenti Paris’i anlatacak büyük bir proje üzerinde çalışmaya başlar. Arkadlar Projesi adını alacak olan bu çalışmada, önce Baudelaire ve onun dönemindeki sanatın karşı

40 Oskay, Tek Kişilik Haçlı Seferleri, sayfa: 394.

41 Walter Benjamin, Estetize Edilmiş Yaşam Sanat’tan Savaş ve Siyasete Alman Faşizminin Kuramları, Sunan: Ünsal Oskay, I. Basım, İstanbul: Der Yayınları, 1995, s. 127-160.

karşıya bulunduğu koşulları anlatan Baudelaire'de İkinci İmparatorluğun Paris'i incelemesini tamamlar.

2.2.16 Karl Marx'ta Yabancılaşma ve 1844 Elyazmaları

1844 Elyazmaları kitabının çevirisini yapan Kenan Somer, kitabın Önsöz bölümünde kitaba dair şunları söylüyor (⁴²):

1844 Elyazmaları bir geçiş dönemi yapıtıdır. Marksizm öncesinden Marksizme geçiş dönemine ilişkin ve bu geçişin Marx tarafından hiçbir zaman açığa vurma gereği duyulmayan bunalımını içeren bir yapıt. Marx, Elyazmaları'nı, burjuva iktisatçıların kavram, çözümleme ve çelişkilerini kendi inançları yararına kullanmak gibi umutsuz bir kavramsal çabaya girecek ve o sıralarda kapitalist sömürü olarak düşünemediği şeyi "yabancılaşmış emek" adını verdiği şeyi birinci plana koyarak, komünist olarak yazar. Bu elyazmaları Marx'ın, iktisat ve felsefe konusunda Nisan-Ağustos 1844 dönemindeki görüşlerinin ne olduğunu ortaya koyuyordu. Önsöz'ünde Marx, vardığı sonuçların ekonomi politiğin özenli bir eleştirisine dayanan tamamen deneysel bir çözümleme ürünü olduklarını söylüyordu. Amacı, geçerlikteki özel mülkiyet ve ekonomi politiğin bir eleştirisini yapmaktaydı.

Gordon Marshall, Sosyoloji Sözlüğü'nde şöyle belirtiyor (⁴³):

Özel mülkiyet sonucu oluşan fazla üretimin başkaları tarafından el konulmasıyla oluşan yabancılaşmış emeğe Marx, dört ayırıcı özellik atfeder: İşçinin bir hayvan değil, insana özgü olan kendi "türsel özü"nden yabancılaşması; kapitalizmin emeği, toplumsal bir ilişki olmaktan çıkarıp, pazarda alınıp satılan bir meta durumuna düşürmesinden dolayı işçiler arasında görülen yabancılaşma; işçinin

kapitalist sınıf tarafından el konulup kendi denetiminden çıkması nedeniyle ürününden yabancılaşması; son olarak da, işçinin üretim eyleminden yabancılaşması, böylece işin, artık ya çok az içsel tatmin sunması ya da hiç sunmaması yüzünden anlamsız bir faaliyet olmaya başlaması. Bu özelliklerin sonuncusu, yabancılaşmanın, özellikle geniş, kişiselliğin hiçbir etkisinin bulunmadığı, bürokratik toplumsal örgütlerde yaşandığı acizlik, tecrit olma ve çalışmaktan hoşnut olmama gibi duyguları içeren, öznel biçimde saptanabilir bir zihinsel durum olduğu noktasında bir psikolojik tartışma yaratmıştır.

42 Kenan Somer, "İkinci Basım İçin Önsöz" Karl Marx, 1844 Elyazmaları, çev: Kenan Somer, II. Basım, Ankara: Sol Yayınları, 1997, sayfa: 7.

43 Marshall, sayfa: 799.

Emeğin yabancılaşmasının temelini ve nedenini özel mülkiyet oluşturmaktaydı. Öte yandan aynı özel mülkiyet, emeğin yabancılaşmasının sonucuydu. Emeğin yabancılaşması özel mülkiyetin yeniden üretimine yol açıyordu. Özel mülkiyetin Marx, yabancılaşmış emeğin somut ve özetlenmiş bir dışavurumu olduğunu söylüyordu. Öyleyse toplumun özel mülkiyetten kurtulması, işçilerin iktisadi ve siyasal kurtuluşunun zorunlu ve temel koşuluuydu. Ayrıca yabancılaşmadan gerçek kurtuluş anlamına geliyordu. Bu konuda Marx, işçilerin kurtuluşunu insanın evrensel kurtuluşu olarak belirtiyordu.

Marx, yabancılaşmanın kökenini tanımlar. Yabancılaşma doğrudan doğruya insanın özgül etkinliğinden doğar ama gerçekleşmek için toplumda belli bir gelişme ön koşuldur. Birey ile topluluk arasındaki karşılıklı diyalektik etki, insansal etkinliğin bu biçimine bürünmesine yol açar. İnsanın nesnel belirtisi, üreticisine yabancılaşan ve sonunda onu egemenliği altına alan bir nesne durumuna dönüşür. Aynı zamanda kendi yarattığı şeyin bağımsız ve gitgide düşman bir varlık kazandığını gören insan, ürünü ne kadar zenginleşirse o kadar yoksullaşır ve kendi kendine yabancılaşmış olarak, sonunda kendi yaratmış olduğu nesneler dünyasının tutsağı olur. Onu toplumsal, yani insansal davranışına dek bu nesneler yönetir.

Marx, Feuerbach'tan, ince bir diyalektikle aldığı yabancılaşma kavramını derinleştirmiştir. Bu kavram artık yalın bir kavram değil, kesin bir felsefi çözümlemedir. Marx, ekonomi politiği kavrama biçiminde Engels'ten daha ileri gider ve doğrudan doğruya öze erişir. Bu kavramın derin felsefi içermelerini görür ve özgünlüğü de işte buradadır.

Marx'ın burjuva ekonomi politiğe yönelttiği eleştirinin en önemli bölümünü yabancılaşma ve emeğin yabancılaşması kategorilerinin özünü açıklığa kavuşturması oluşturmuyordu. Hareket noktası olarak ekonomi politiğin kendi kabul ettiği "çağdaş siyasal-iktisadi olgu"yu, yani ürettiği zenginlik arttıkça işçinin artan yoksullaşmasını alıyordu. Hegel ve Feuerbach'tan farklı olarak Marx, insanların toplumsal yaşamından başlıyor ve yabancılaşmayı bu yaşamın üretim araçlarının özel mülkiyetiyle belirlenen koşullarından alıyordu.

Marx'ın sermaye ve emek üzerine düşünceleri şöyle belirtiliyor (⁴⁴):

İnsanın yaşamsal etkinliği, insanın bilinçli toplumsal varlık olarak olumlanması, ilkin nesneler dünyasının pratik yaratılmasından, toplumsal üretimden geçiyordu. Bir nesnenin işçi tarafından üretilmesi işçiye nesnel bir nitelik, nesnel bir özlük kazandırıyor. Oysa özel mülkiyetin egemenliği sonucu, üretilen nesnenin yitirilmesi, işçinin karşısına nesne "yabancı bir varlık olarak, üreticiden bağımsız bir

⁴⁴ Oskay, Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri, sayfa: 299.

güç olarak" dikildiği için, emeğin yabancılaşmasına yol açıyordu. Emek ürünü yaratıcısına değil, kapitaliste gidiyordu. Sermaye derken Marx, başkasının emek ürünü üzerindeki özel mülkiyetten düşünüyordu. İnsanın emeğinden, insanın üretken etkinliğinden, üretmeyen kişinin üretim ve ürün üzerindeki erklığı doğuyordu. "Nesnenin sahiplenilmesi kendisini öylesine bir yabancılaşma olarak gösteriyordu ki işçi ne kadar nesne üretiyorsa o kadar az sahiplenebiliyor ve o kadar çok kendi ürünü olan sermayenin egemenliği altına giriyordu." Sermayenin gücü arttığı ölçüde işçi, durmadan daha yoksul bir duruma geliyordu. Çünkü işçinin ellerinden başka bir şey yoktu. Bir tarafta gereksinmelerin ve bu gereksinmeleri karşılama araçlarının incelenmesine koşut olarak, öte tarafta "gereksinmelerin bütünsel ve kaba, soyut bir yalınlaşması" olarak görüyordu. Emeğin yabancılaşması, kendini artan malların bir eşitsizliğinde, emek ve sermaye arasındaki büyük ayrımını derinlemesine gösteriyordu.

Marx, insani "şey" (reifiye) haline indirgeyen belirli bir üretim biçiminden kurtarmaya öncelik vermiştir. Marx, her bireyin, insanlığın tümünü sonuçta da insan evrenselliğini temsil ettiğini düşünmektedir. Bu yüzden insanın gelişmesi tüm insanlığın gelişmesidir. Marx'ta, yabancılaşmayı yaşayan işçi sınıfıdır. Çünkü işçi üretim örgütlenmesi planlanması ve kontrolünde hiçbir etkisi olmaması ve bir makine gibi değerlendirilmesi nedeniyle sermayeye bağımlı bir şey haline dönüştürülmüştür. Doğayı istediği gibi şekillendiren insan aslında "şey"lerin kölesidir.

Marx'ın kapitalizm hakkında yazdığı gibi ⁽⁴⁵⁾:

Herkes, kendini yeni fedakarlıklara zorlayan, yeni bağımlılıklara yönelten, yeni zevklere sahip olmak için ayartan ve bu yolda da kendini bir ekonomik yıkıntı haline getiren yeni türetilmiş gereksinimler düşünebilir. Herkes, kendi bencil gereksinimlerini tatmin için bir diğeri üzerinde yabancılaştıracı bir güç de kurabilir.

Marx, özel mülkiyeti özüne indirgeyerek, özel mülkiyetin kaldırılması zorunluluğu sonucuna varır. Bu ortadan kaldırma, yabancılaşmanın da ortadan kaldırılması olacaktır. İnsan en sonunda kendi kendisi olacak, kendinde taşıdığı tüm olanakları geliştirecek ve kendi gerçek doğasını yaratacaktır. Ama bütün meyvelerini verebilmesi için, özel mülkiyetin bu kaldırılışı, olumlu bir kaldırma olacaktır.

Ekonomi politik Marx'a insanın yabancılaşmasının somut bir şey olduğunu, kökenini emek ve değişimden aldığını ve işçinin durumunun gösterdiği kendinin yabancılaşmasına varmadan önce, çeşitli aşamalardan geçmiş bulunduğunu da ortaya koyar. Başlangıçta insansal varlığın belirmesi, doğasının yalın nesneleşmesi idi. Ama bu etkinliğin kendisi ve bu doğa, yabancılaşma koşullarını oluşturmuşlardır. Demek ki tarih, insan doğruluğunu gösterir,

45 Marx, Elyazmaları, sayfa: 274.

ama yabancılaşmış bir biçim altında. Ve insan ne kadar yabancılaşırsa, kişiliğinin belirtisi ne kadar zenginleşirse, o kadar dönüştüğünü de gösterir. 19. yüzyıl insanı, hatta fizik doğasında bile, ilkel insandan farklıdır. Ve Marx, Hegel'in fikrini, ama somut planda ele alabilir. İnsan, kendini üretir.

Marx'ın düşüncesinin gerçek özgünlüğüne işte burada dokunuyoruz. Kendi kendini üreten insan, ancak kendi öz doğruluğunu üretebilir. Doğası, bir kez de ve hiç değişmemek üzere belirlenmiş bir biçimde tarihten önce varolmuş olamaz. Yabancılaşma, ilk günah değildir. Doğruluğu, gerçek doğası, tarih ürünüdür ve Marx şöyle yazabilir: "Tarih, insanın gerçek doğal tarihidir."

Özel mülkiyet bir kez olumlu olarak kaldırıldıktan sonra ne olacağını Marx şöyle açıklar: İlk doğaya karşıtlığı son bulacak. Dünya, insanın organik-olmayan (non-organique) bedenindedir. Yabancılaşma aşamasında, dünya onun için yabancı bir alandı. Ekonomi, yani kapitalizm aşamasında, sadece doğa ondan uzaklaşmakla kalmaz ama tüm etkinliği, zenginliği onu gitgide daha çok ezen yabancı bir dünya yaratılması sonucunu da verir. Özel mülkiyetin olumlu kaldırılması, etkinliğinin gitgide daha evrensel belirtilerini, kişiliğinin uzantı ve yansıması durumuna getirecektir. Dönüştürmüş ve insansal kılmış bulunduğu dünya, ona olduğu gibi, yani kendi dünyası olarak görünecektir. Onun özgür güçlerinin, özlemlerinin etkinlik alanı, iç zenginliğinin açılıp serpildiği yer olacaktır. Özünü sahiplendiği için doğa ile barışacak ve doğa için insansal olacaktır. ⁽⁴⁶⁾

Üretim gücü, üretim çeşitliliği ne denli artarsa, işçi ne denli çok meta üretirse o denli yoksullaşmakta, o denli ucuz emeğe dönüşmektedir. Şeylerin dünyasındaki değer artışı, emek dünyasındaki değer yitirimi ile ters orantılı olmaktadır. Emek dünyası artık insanın dünyasının en büyük bölümünü oluşturmaktadır. Üstelik, kapitalist toplum ilişkileri nedeni ile çalışırken sadece metalara değil, meta olarak işçiyi de kendisi yaratan emek, yarattığı nesneleri kendisinin karşısında ve yabancı bir şey olarak bulmaktadır. Yaratıcı kendisi olduğu halde, emeğin ürünleri emekten bağımsız bir güç olarak işçinin karşısında durmaktadır. Bir nesne görünümündeki bu emek, işçinin çalışması sırasında emeğinin nesneleşmesidir. Emeğin nesneleşmesi için çalışan insan'a bu çalışma mutluluk vermemektedir. Emeğin ürünü olan nesnelere, emek kendisi sahiplenmemekte; işçinin üretim süreci içinde harcadığı emek, onu bu süreçten gitgide yoksunlaştırmaktadır. İşçi ne denli çalışırsa, üretim işlemlerindeki verimlilik ne denli arttırılırsa işçi o denli nesneleşmiş-emek yitirilmiş olur. Bu da nesneye bağımlılığa ve yabancılaşmaya dönüşmektedir. İşçi artık kendi hayatının sahibi

46 Peter Bäachlin, "Bit Meta Olarak Film", Marksist Ekonomik Kuram ve Sinema, çev: İ. Altuğ Işığın, 25. Kare Sinema Dergisi, Sayı:21, İstanbul: Ekim-Aralık 1997sayfa: 75-77.

olmaktan çıktığı için emeğinin ürünlerine yabancılaşması, yalnızca emeğinin nesnelere dönüşmekte olmasından değil, işçinin dışında ondan bağımsız, ona yabancı, ona karşı koyan bir güç haline gelmesinden ortaya çıkmaktadır.

İnsanın emeği ile geçinen türünün, geçimini başkasının emeği aracılığı ile sürdüren türüne olan bağımlılığı nedeniyle; Marx'a göre insanın doğa ile ilişkisi bozulur.

Bu arada, emeği ile geçinen insanın kendisinde de değişiklikler olur ⁽⁴⁷⁾:

İşçinin ürettiği şeyler arttıkça, tüketimi için sahip olduğu şeyler azalır, yarattığı değerler arttıkça kendisi gitgide değersiz olur, üretiminin tarzı iyileştikçe, işçinin kendisi o denli deforme olur, emeğin nesnesi görünümce uygarlaştıkça işçinin kendisi barbarlaşır; çalışma kesimindeki insanın emeğinin gücü arttıkça kendisi güçsüzleşir; üretim sürecindeki emeğinin zeka düzeyi yükseldikçe, kendisi kişi olarak o denli eblehleşir; Doğa'nın karşısında da, başkasından dolayı (Doğa'nın) bağımlısı durumuna düşer.

Yabancılaşma, özel mülkiyetin başlangıçta nedenidir ve özel mülkiyet sonucudur. Emeğin ürününe ve emeğin icra edildiği faaliyetin kendisine emeğin sahibinden başka bir insanın elkoyması ile ilgili önemli sorunlardan biri de yabancılaşmış emek ve özel mülkiyet arasındaki ilişkidir. Marx, bu konuda şunu söylüyor ⁽⁴⁸⁾:

Yabancılaşmış emek kavramını ekonomi politikteki özel mülkiyetin deviminin sonucu olarak elde ettiğimiz bir gerekçedir. Fakat bu kavramın analizinde, özel mülkiyet açıkça yabancılaşmış emeğin kaynağı ve nedeni gibi görünüyorsa da, tıpkı, başlangıçta tanrıların insanın düşünsel bulanıklığının nedeni değil de sonucu gibi, gerçekte yabancılaşmış emeğin sonucudur.

Marx'ın yabancılaşma sorununun çözümünü emeğin üretim süreci ile ilişkisinin düzenlenmesinde araması, çağdaş sanayi toplumlarının egemen sınıf ve yandaşlarınca da benimsenmiş gibidir. Sadece işçiler ve alt-kesimlerdeki emekçiler değil, fakat orta-sınıfın en kalabalık ve görece olarak maddi refah içindeki kesimi olan beyaz yakalıları bile işlerinde bir huzursuzluk ve doyumsuzluk duymakta; fakat, sosyal sistemin diğer yaşam alanlarında işletilen çağdaş kültürel düzenlemeler aracılığıyla, işlerinde duydukları huzursuzluk ve doyumsuzluklara karşın, yeniden sisteme katılmakta, uyumluluk içine sokulabilmektedir.

47 Marx, Elyazmaları, sayfa: 138.

48 Marx, Elyazmaları, sayfa: 143.

2.3 Yabancılaşma Üzerine Son Söz...

Homeros'un İlyada ve Odysseia kitapları, Batı uygarlığının kendisi için oluşturduğu ilk ortak dünyanın habercisi olmasıyla ideolojik tarafları da bulunmaktadır. Yaşanılan toplumdan daha gelişmişine geçebilme yolunu gösteren birer örnektir bu kitaplar. Bu örnek, insanın kendi toplumunu kendi imkânlarıyla iyileştirebileceğine olan inancın da örneğidir. Bu inanç, Aydınlanma'nın yeniden canlandıracağı güne kadar, her dönemde kendini göstermiştir. Homeros'un kitaplarında Mısır'ın adının geçmesi tesadüf değildir. İşbölümünün en üst düzeyde yaşandığı Mısır'ın, burjuvazinin sanayi devriminin gerçekleştirmesini anlatan Marx ve Engels'in Komünist Manifesto metinlerinde geçmekte olması da anlamlıdır. Homeros'un İlyada ve Odysseia'sında çıkılan yolculukla, kişiler kendilerinden ve kendi toplumlarından yabancılaşmışlardır, yapılan yolculuk daha iyi ve daha gelişkinini bulma isteğinden kaynaklanmaktadır.

Ünsal Oskay günümüz yaşamını yabancılaşma açısından şöyle yorumluyor ⁽⁴⁹⁾:

Bugün dünyayı sadece evinde ve televizyonun başında görebilen, dar bir yaşam sürdürdüğü işindeki zamandan sonra geldiği evinde, kapısını dünyaya kapadığı zaman seyrettiği bu dünya karşısında, gerçek dünyanın hayaletinin tüketicisi olarak penceresiz bir monad'a dönüşmektedir. Penceresiz monad'ın yaşadığı bu dünya, "kendisine gidilmeyen, kendisine gelen" bir dünyadır. Bu arada dış dünyanın kendisine yaklaştığını sanarken, en yakınındaki eşi, çocukları, evinin iç mekânlarındaki objeler bile ondan uzaklaşmakta; yaşadığı ev artık sadece bu hayalet dünyanın kabı olmakta, eşi ve çocukları ile birlikte yaşadığı özel yaşamı bile uzağın yakın, yakının uzak olduğu bu yeni aile ortamında, ekrandaki konuşmalara ve görüntülere ilişkin söyleşilerle sınırlı kalmakta, televizyon alıcısının, aile üyelerini biraraya toplayan eskinin orta masasının tersine, ailenin aynı mekânda yaşarken bile birbirlerinden uzaklaşmalarının simgesi olmaktadır.

Kurumsallaşmış ve profesyonelleşmiş bugünkü toplumsal yaşamda insanlar, her biri diğerini kendisinin bir yerlere gelebilmesi ya da bir şeyler elde edebilmesi için içten içe bir araç olarak görecektir şekilde birbirlerinden yabancılaşmaktadır. Bu süreç içinde varılan nokta ise, insanın başkalarından yabancılaşmasının ardından, kendisini de bir araç durumuna

⁴⁹ Oskay, Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri, sayfa: 396.

indirgeyerek kendisinden de yabancılaşmış olmasıdır. Örneğin, “ertelenmiş eğlenceler” aracılığıyla ya da “meslek etiği” diye adlandırılan bir kavramın benimsenmesiyle bir “meslek” hiyerarşisinde belli yerlere gelmek için, yeterince dinlenmeyerek, eğlenmeyerek, evlenmeyerek, onur kırıcı davranışlarla karşılaştığında bunlara boyun eğerek adeta bir robota dönmüş insan, “İnsan” olarak kendisinden yabancılaşması gibi.

Vedat Günyol, “Camus ve Yabancı” başlıklı makalede şunları belirtiyor ⁽⁵⁰⁾:

Albert Camus’nün dünya görüşü, yaşamın anlamsızlığından, saçmalığından kaynaklanan bir anlayış kavrayışından yola çıkmaktadır. Mutluluk, bir yerde ve her yerde, hiçbir şey beklemeden dünyayı, insanları sevmektir, diyor Albert Camus. Ünlü romanı Veba’yı okurken görüyorsunuz ki, orada, bir kenti sarmış olan o korkunç salgına karşı, birbirinden kopuk, iki ayrı güç savaşı vermektedir. Camus, bir edebiyat adamı, bir sanatçı olarak, umutsuzluğa savaş açmış bir insan olarak çıkıyor karşımıza. Camus, adını ilk kez ve sanını Yabancı adlı romanıyla duyurdu dünyaya. Yıl 1942 Fransa. Hitler ordularının toplu tüfekli, tanklı çizmeli mahmuzlu hayrat işgali altındadır. Çevresine yabancı düşmüş bir insancığın, sıradan, akıl-dışı, mantık dışı bir dünyada, aklın hiçbir yardımı olmaksızın gün gün, dakika dakika yaşayışını dile getirecektir Yabancı romanı.

Albert Camus, “Uyumsuz Ölüm” adlı bölümde, şöyle diyor ⁽⁵¹⁾:

Başkaldırma hayata değerini verir. Bir hayatın bütün uzunluğunca yayılmış olarak, büyüklüğünü yeniden yerine getirir. Gözleri bağlanmamış bir insan için, kendisini aşan bir gerçekle çarpışan anlayışın görünümü kadar güzel bir görünüm yoktur. (...) Hiçbir şeye sığınmadan yaşanırsa, o zaman önemli olanın en iyi yaşam değil, en fazla yaşama olduğunu söylemek gerekir. Böyle yaşamının dürüstlük olmadığını düşünürsek, o zaman, gerçek dürüstlük bana dürüst olmamayı buyuruyor demektir.

Albert Camus’nün “gözleri bağlanmamış”, “hiçbir şeye sığınmadan” sözleriyle dile getirdiği unsur yabancılaşmamış insanın ta kendisidir. Gözleri bağlanmamış kişi toplumda “şey”lere körü körüne bağlanmaz, “hiçbir şeye sığınmadan” yaşar. Yani bir kurumun ve sistemin parçası olmadan...

Yapısalcılığın en önemli adı Claude Levi-Strauss, kendisiyle yapılan bir konuşmada şöyle diyordu ⁽⁵²⁾:

Yaşadığımız yüzyıl pek açmıyor beni. Bana sorarsanız bugünün tutumu bir yandan insanın doğaya tam anlamında el koymasına, öte yandan bazı insanlık

50 Vedat Günyol, “Camus ve Yabancı”, Yazko Edebiyat, İstanbul: Haziran 1981, sayı: 8, sayfa: 75-77

51 Albert Camus, Uyumsuz Yaşam, çev: Bertan Onaran, I. Basım, İstanbul: Varlık Yayınevi, 1974, sayfa: 64-70

52 Nouvelle Observateur, 25 Ocak 1967’den aktaran Afşar Timuçin, “Yapısalcılığın Eleştirisine Doğru XX. Yüzyıl Düşüncesinin Değişik Kaynakları”, Yazko Edebiyat, İstanbul: Nisan 1981, sayı: 6, ss.54-72

biçimlerini baskı altına almasına dayanıyor. Benim yapım, benim beğenilerim beni daha alçakgönüllü, hatta daha pısrık çağlara, insanla doğa arasında, hayvani yaşamın ya da bitkisel yaşamın çeşitli ve değişik biçimleri arasında, değişik tipte kültürler, inançlar, görenekler, kurumlar arasında belli bir dengenin korunabildiği çağlara doğru çekiyor.

Afşar Timuçin, Yazko Edebiyat dergisindeki yazısında şunları yazıyor ⁽⁵³⁾:

Yöneliminde Jean-Jacques Rousseau'nun izlerini bulduğumuz Claude Levi-Strauss ilkel özlemekten öte onu çağdaş dünyada geçerli kılmak isterken çağdışı olmaktan öte çağa karşı bir tutum almış olur. Oysa Jean-Jacques Rousseau, bilindiği gibi, kırların ilkel dinginliğine ulaşılmaz bir düş gibi bakıyor, bu dinliği özlese de, yüceltse de onu geri getirmeyi düşünmüyordu. Kırların ilkel ya da doğal havasını özleyenleri haksız göremeyiz. Bugün ileri teknolojinin insanoğlunu bir ölçüde şapşallaştırdığı, hızlı bilimsel ve teknolojik gelişmelerin çürümekte olan sermayeci düzenin elinde yeni canavarlık boyutları yarattığı, bireyselleşmeden toplumsallaşmaya açılan yolun tıkanmakta olduğu, toplumsallaşma tasarılarının az çok örselendiği doğrudur. Ama biz biliyoruz ki bu konuda her sorun toplumsallaşmanın kurallarına sıkı sıkıya bağlanmakla çözülecektir. Televizyonlu meyhaneler, pornoculuğun ve cinsel sapıklığın toplumcu dünya görüşü içinde özendirilmesi, demokrasiye karşı demokrasiler, garip otomobiller, bu otomobilleri okşayarak yıkayan yalınkat otomobil sahipleri, alanı da satanı da güldüren para ticareti, Avrupa komünizmi, gülünçleşmiş krallıklar, dünyaya televizyonla anında ulaştırılan boks maçları, yurtseverliğe ve avantacılığa aynı anda gönül vermiş basım ve yayım aygıtları çağımızın göz yaşartıcı mizahını oluştururken, nasıl olur da "bütün insan"a ulaşmaya, yani tam anlamında toplumsallaşmaya çeyrek kalmış bir dünyada, mutluluğun, adaletin, insan olmanın eşiğine varmış bir dünyada yaşadığımız söyleyebilir.

Yabancılaşmaya sanatsal üretim açısından bakıldığında Mehmet Fuat "Sanatta Teknoloji Düşmanlığı" makalesinde şunları söylüyor ⁽⁵⁴⁾:

Sanatçı satış gücü olan "mal" üretmek zorundadır. Her şeyden önce, bir isteği karşılamaya önem verecektir. Bu alışılmışı tekrarlaması anlamına gelmez. Sanatçılığına güveniyorsa yepyeni bir "mal"a da piyasa açabilir. Sanatçı gücü olması istenen "mal", üretim sürecinde, büyük oranda, gene estetik bir "yaratı"dır. Ama, sanatçıdan koptuğu anda "meta" durumuna geçmekte, estetik doyum arayanların "istedikleri", elde etmek için para ödemeyi göze aldıkları bir "ürün"e dönüşmektedir.

Haldun Armağan ise şunları belirtiyor ⁽⁵⁵⁾:

Bireyselleşme aşamasında kişinin iyiden iyiye uyumla uyumsuzluk arasında bocalaması: aslında, "yaşam" dediğimiz de, bir anlamda, belli bir çizgide başlayıp gelişerek, sonunda belli olan bir noktaya gidişin arasındaki uyum/uyumsuzluk ikilemi değil midir? Burada, uyumun ağır bastığı gerçeğini de yadsıyamayız. Kişi törpülene törpülene, amansız çarkın dişlilerinden biri oluverir. Adalet Ağaoğlu'nun, Fikrimin İnce Gülü ⁽⁵⁶⁾ adlı romanı bu konuda güzel bir örnektir. Roman kişisi Bayram, tedirginliği

53 Afşar Timuçin, "Yapısalcılığın Eleştirisine Doğru XX. Yüzyıl Düşüncesinin Değişik Kaynakları", Yazko Edebiyat, İstanbul: Nisan 1981, sayı: 6, ss.54-72

54 Mehmet Fuat, "Sanatta Teknoloji Düşmanlığı", Yazko Edebiyat, İstanbul: Ağustos, 1983, sayı: 34, sayfa: 82-83

55 Haldun Armağan, "Yaşamı Duyumsamak", Yazko Edebiyat, Ağustos, 1982, sayı: 22, sayfa: .91-93

56 Adalet Ağaoğlu, Fikrimin İnce Gülü, 8. Basım, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1996

duyumsar; ama karşı da koyamaz. Gerek varolan düzen, gerek geçerli olan anlayış buna engeldir çünkü. Korkunç bir durumdur; insani duyguları yitmiştir. Bayram için varsa yoksa Mercedes'tir; tüm insanı duygular, o eşsiz Mercedes'e yöneltilir. Kaza geçirip devrilen arabadaki tanıdıklarını bile kurtarmaz... Ancak Bayram, arabasında tüm değerleri somutlaştırıp kaçacaktır sonunda...

Ünsal Oskay "Sinemada 'Yalnızlaşmış İnsan' ve 'Eski Efendiler' ile 'Yeni Efendiler' başlıklı Halit Refiğ'in "Hanım" filmi üzerine yazdığı makalede şunları belirtiyor ⁽⁵⁷⁾:

İnsanın kendi kurduğu toplumsal ilişkiler içinde ve onlardan dolayı "yalnızlaşması"... "Yalnız kalmış insan", sorunsalı anlamak ve anlatmakta çok daha olanakları geniş bir figür; insanın yalnızlaşmasının, içinde yaşadığımız, insanın insan üzerindeki tahakkümünü temel alan toplumsal sistemden kaynaklandığını göstermek açısından çok yönlü olanaklara sahip bir figür. Yalnızlaşma, yalnızlaşma içinde topluma korku ile bakış ve kedilerle yalnızlığa çözüm arama bu eski toplumsal dönemin etiğinin bir uzantısıdır.



57 Oskay, Tek Kişilik Haçlı Seferleri, sayfa: 32-33-34-35.

Üçüncü Bölüm

1980-1995 Dönemi Siyasal, Toplumsal, Ekonomik, Sanatsal Yapı...

“Hiçbir sanat, içinde oluştuğu; siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel, sanatsal, hukuksal, yönetsel, teknolojik olgulardan ve ortamdan soyutlanarak, kendi iç dinamiğini oluşturan dönüşüm, devinim, etkileşim, yaratma, yetenek, beceri, mesleki türdeşlik gibi öğeler değerlendirilerek ve yorumlanarak tarihsel dönemlere ayrılamaz.”⁽⁵⁸⁾

3.1 1980-1995 Dönemi Genel Yapı

Sadece Türkiye tarihine değil, dünya tarihine baktığımızda, 1960’tan 1980’li yıllara kadar insanları dünya görüşlerinin biraraya getirdiğini görebiliriz. Türk toprakları dahil, dünyanın her yerinde oluşan birlikte hareket etme ve gelecek için çalışma, kişisel çabanın düzeni değiştirip daha iyisini oluşturma fikri ve bunun için çaba gösterme, yaygın bir düşünce olarak yerleşik durumdaydı. 1968 kuşağı denilen bu dünya görüşü, önce 1970 sonra da en kesin haliyle 1980 Askeri darbesi ile Türkiye’de kesintiye uğradı. Sadece Türkiye’de değil, Avrupa’da da özgürlük hareketleri ve politik söylem, insanları birbirine bağlamakta ve birey-toplum arasındaki iletişimini sağlamaktaydı. Kısacası, 1980’lere kadar doktorlar, savcılar, öğretmenler, öğrenciler kısacası herkes politize idi. Kişi, tekil çabalarının bile iyi bir toplumsal yaşam koşulu oluşturmada yeterli olacağına inanırken bugün “elimden ne gelir ki” gibi bir sözle kendinden ve yaşadığı toplumdan acımasızca yabancılaştırılmıştır. İyi bir gelecek kurma amacıyla oluşan bu dünya görüşünün aksine bugün 1980’lerin sonucu olarak insanlar “dünya malı” peşinde koşan apolitik bir varlık haline gelmişlerdir. Bu da 1980’lerle başlayan sürecin bir sonucundan başka bir şey değildir.

Bülent Tanör, “Türkiye Tarihi” adlı ortak çalışmanın Siyasal Tarih bölümünde 12 Eylül 1980 darbesi ile ilgili şunları aktarıyor⁽⁵⁹⁾:

⁵⁸ Metin Erksan, Sinemanın 100. Yılı, Cumhuriyet Gazetesi, 11 Haziran 1994

⁵⁹ Bülent Tanör, “Siyasal Tarih (1980-1995)” Türkiye Tarihi 5, Bugünkü Türkiye 1980-1995, Yayın Yönetmeni: Sina Akşin, Cem Yayınevi, 2. Basım, Mart 1997, sayfa: 26.

11 Eylül 1980 tarihli günlük basında çıkan şu iki haber ilgi çekiciydi: “Terör dün de 7 can aldı” ve “Türkiye İşveren Sendikaları Konfederasyonu Başkanı Halit Narin, DGM’ler kurulmadan üretim artmaz, dedi”. O günlerin karmaşası arasında belki dikkati pek çekmemiş olan, belki de kanıksanmış sayılabilecek bu iki haber, sanki bir gün sonraki müdahalenin ve üç yıl kadar sürecek olan askeri rejimin de işlevini özetliyordu. Bunlardan birincisi, ülkede eksikliği duyulan can güvenliğini sağlamak, ikincisi de sola ve emekçi taleplere sınır getirecek ekonomik-sosyal hayatı işverenler lehine yeniden düzenlemek.

12 Eylül 1980 sabahı başlayan ve “Bayrak Harekâtı” adı verilen müdahale ile Türk Silahlı Kuvvetleri (TSK) yönetime el koydu. Müdahale, herhangi bir direnmeyle karşılaşmadan amacına ulaştı. Darbe, emir ve komuta zinciri içinde, yukarıdan aşağıya, yani hiyerarşik bir düzen içinde gerçekleşmişti. Bu yönüyle de, orta rütbeli subay çoğunluğuna dayalı ve hiyerarşi dışı hatta karşı bir nitelik göstermiş olan 27 Mayıs 1960 müdahalesinden farklıydı.

Emre Kongar, “Bu savaş, yalnız son iki yılda Sakarya Savaşı’nda ölenlerin sayısına eşit miktarda cinayetin işlenmesi ile değil, aynı zamanda, bir iç savaşın en önemli belirtisi olan “devletin ortadan kalkmış olması” ile de simgeleniyordu.”⁽⁶⁰⁾ sözleriyle yorumlar 12 Eylül 1980 öncesini.

Emin Çölaşan, Türk Silahlı Kuvvetleri yönetime el koyduğunda, en önemli bölüm olan ekonomiyi 24 Ocak Kararları’nın “teknisyen mimarı” olan Turgut Özal’a teslim ettiğini belirtmiştir. Bu teslimiyet bir anlamda 24 Ocak Kararları’nın istikrarlı bir siyasal ortamda uygulanacağını en somut güvencesiydi. Batı dünyası siyasal açıdan Türkiye’ye artık olumlu bakıyordu. Avrupa Konseyi, Türkiye’yi ihraç etmedi. Bu hoşgörünün iki önemli nedeni vardı. Birinci neden, ordu müdahalesinin “iç savaş” durdurmak gibi haklı bir gerekçesi vardı. İkinci neden ise, demokrasiyi yeniden kurma ve kurduktan sonra sivillere devretme geleneğinin olması⁽⁶¹⁾.

Yalçın Doğan, “Ekonominin kendisine teslim edildiği kişi olan Turgut Özal, bir süre sonra kurulan Bülent Ulusu kabinesinde Başbakan Yardımcılığına atandı. 12 Eylül Askeri Harekâtı da ona bu kimliği ile görev vermişti: 24 Ocak Kararları aynen uygulanacaktı”⁽⁶²⁾ şeklinde yorumlamıştır.

60 Emre Kongar, 21. Yüzyılda Türkiye / 2000’li Yıllarda Türkiye’nin Toplumsal Yapısı, 23. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000, sayfa: 197-198.

61 Emin Çölaşan, 24 Ocak Bir Dönemin Perde Arkası, II. Basım, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1983, sayfa: 5.

62 Yalçın Doğan, IMF Kıskaçında Türkiye, III: Basım, Ankara: Toplum Yayınevi, 1980, sayfa: 52.

Nitekim Turgut Özal, serbest faiz politikasının sonucu ortaya çıkan “bankerler” olayının fiyasko ile sonuçlanmasına dek, ekonomiyi tam yetki ile yönetti. Bankerler faizleri ekonomiyi iflas ettirme noktasına getirince, devlet birtakım önlemler almak zorunda kaldı. Bunun sonucunda en büyük bankerlik kuruluşu olan Banker Kastelli’nin sahibi Cevher Özden yurtdışına kaçtı. Olayın şoku, Turgut Özal’ın istifasını da beraberinde getirdi. Böylece, 24 Ocak Kararları ilk fiyaskosunu vermiş oldu. Ancak, yine de 24 Ocak Kararları’ndan vazgeçilmedi. 12 Eylül Askeri Harekatı’nı yapanlar eksikliklerin 1961 Anayasa’sından kaynaklandığını düşünerek yeni bir anayasa üzerinde çalışmaya başladılar ve yeni Anayasa 1982’de bu düşünceyle hazırlandı. 1961 Anayasası ile getirilen mekanizmalar, hemen hemen tümüyle sınırlanmış ve kısıtlanmıştı. Bunun gerekçesi ise toplumu “aşırı politize” olmaktan çıkarmaktı. Bu nedenle de tüm düzenlemelerin en önemli sonuçlarından biri, ilgili örgüt, kuruluş ya da kuruma “siyaset yasağı” getirmek oluyordu. Yeni düzenlemeler, günlük yaşamın her alanına yaygınlaştırıldı. ⁽⁶³⁾

Sina Akşin, “Türkiye Tarihi” ortak çalışmanın Önsöz’ünde, “12 Eylül’ü yapanlar üç yıl boyunca diledikleri gibi Türkiye’yi düzenlediler. 1983’ten sonra da düzenlerinin sürmesi için bir anayasa ve çok sayıda yasa yaptılar ya da varolan yasaları değiştirdiler.” diyor ⁽⁶⁴⁾.

12 Eylül yönetimi, 1982 yılında yeni Anayasa’yı kabul ettirip, aynı oylama ile darbenin lideri Kenan Evren’i Cumhurbaşkanı seçtikten sonra, artık ülkenin yeni seçimlere götürülmesine karar verildi. Askerlerin güvenilir adamı olarak 12 Eylül döneminde kendisine ekonomi emanet edilmiş bulunan Turgut Özal da bir parti kurarak politikaya devam etmek istiyordu. 6 Kasım 1983 yılındaki genel seçimler, askerlerin kurduğu Milliyetçi Demokrat Partisi ve Halkçı Parti ile, yine askerlerden izin alarak kurulmuş olan Anavatan Partisi arasında yapıldı. Partisinin içinde liberal sağ, mukaddesatçı sağ, milliyetçi sağ ve demokrat sol olmak üzere dört eğilimin olduğunu söyleyen Turgut Özal, bu nedenle başka bir partiye gerek olmadığı anlayışını yansıttığı bir tekelsizliğin ifadesi olarak kullanıyordu. 1987 yılındaki seçime kadar iktidar oldu. ⁽⁶⁵⁾

63 Bu bilgiler, Fahir Armaoğlu’nun 20. Yüzyıl Siyasi Tarihi, Sina Akşin’in Türkiye Tarihi, Emre Kongar’ın 21. Yüzyılda Türkiye Tarihi kitaplarından özetlenerek aktarılmıştır

64 Sina Akşin, “Önsöz” Türkiye Tarihi 5, Bugünkü Türkiye 1980-1995, Cem Yayınevi, 2. Basım, Mart 1997, sayfa: 9’dan aktaran Kemaş Sunal, TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü. I. Basım, İstanbul: Om Yayınevi, 2001, sayfa: 58.

65 Bu bilgiler, Fahir Armaoğlu’nun 20. Yüzyıl Siyasi Tarihi, Sina Akşin’in Türkiye Tarihi, Emre Kongar’ın 21. Yüzyılda Türkiye Tarihi kitaplarından özetlenerek aktarılmıştır

Emre Kongar, o dönemleri şu şekilde yorumluyor ⁽⁶⁶⁾:

Toplumsal tüm değer yapısı, “yeni dönem yeni insan”, “endüstriyel toplumda en yüce değer paradır, nasıl kazanırsan kazan” anlayışı içinde “köşe dönücülüğün yüceltilmesiyle” birlikte, bizzat Özal’ın konuşma, tutum ve davranışlarıyla ciddi bir değişime çanak tutuluyordu. Bu arada tarikatlarla da işbirliği yoluyla İslam dini “siyasallaştırılarak” toplumsal değişimin önemli bir eksenini oluşturuyordu.

Özal, bir yandan kendisini topluma, “rejimi sivilleştirilen politikacı” olarak sunarken, öte yandan, iki yeni yasa ile, ülkedeki baskı rejimini iyice ağırlaştırıyordu. Basın üzerine önemli sınırlama ve kısıtlamalar getiren “mızır yasası”nı çıkardı. Doğrudan kendisine bağlı bir sivil istihbarat birimi de kurdu.

1982 Anayasası ile tüm siyasal haklarından yoksun bırakılmış olan eski liderlerin bu haklarının iadesi, bir referandum ile sağlandı ve 1987 seçimlerine girildi. Bu seçimleri de Turgut Özal kazandı. Ancak, 12 Eylül yönetiminin getirdiği baskıcı rejimin aynen sürmekte oluşu, öte yandan yüksek enflasyon, halkın Özal’dan ve ANAP’tan desteğini çekmesi sonucunu doğuruyordu. 1989 seçimleri, ANAP için tam bir yıkım oldu. Turgut Özal, 1989’da süresi biten Kenan Evren’in yerine 8. Cumhurbaşkanı olarak Çankaya’ya çıktı. Başbakan olarak Yıldırım Akbulut atandı. Ancak, Mesut Yılmaz’ın Başbakan olmasıyla birlikte Hükümet-Çankaya ilişkileri büyük ölçüde bozuldu ⁽⁶⁷⁾.

Bülent Tanör, Türkiye Tarihi adlı ortak çalışmanın “Siyasal Tarih” bölümünde Yıldırım Akbulut hükümetini şöyle yorumluyor ⁽⁶⁸⁾:

Akbulut hükümeti dönemi aslında ‘Özal’ın Cumhurbaşkanlığı’ demektir. Bunun anlamı da şudur ki, parlamenter rejimlerde yürütme gücü başkan ve bakanlar kurulu ekseninde, Türkiye’de bu dönem cumhurbaşkanının yürütmenin fiili ver gerçek başı haline yükseldiği dönem olmuştur. Bunda Özal’ın yönetim tutkusu, anayasanın cumhurbaşkanını hem sorunsuz hem de önemli yetkilerle donatması, Akbulut ve hükümetinin konumlarını esasta Özal’a borçlu olmaları gibi pek çok etken rol oynamıştır. Bu dönemde Özal adeta parti başkanı ve başbakan gibi hareket etmiş, ekonomi, dış politika ve güvenlik gibi konular başta olmak üzere, pek çok alanda karar oluşturma girişimini kendi elinde tutmuştur. ANAP iç sorunlarda taraf olması da, cumhurbaşkanlığının tarafsızlığı ilkesini zedelemiştir. Onun bu tutumunun, cumhurbaşkanı seçilmesinin özellikleri de hesaba katıldığında, siyasal muhalefeti daha sertleştirmesi normaldi. Nitekim siyasal pratik bu zeminin üzerine kurulmuş ve ‘Çankaya Sorunu’ gündemde baş köşeye oturmuştur.

66 Kongar, sayfa: 220.

67 Bakınız: Emre Kongar, 21. Yüzyılda Türkiye, 23. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999, sayfa: 270.

68 Bülent Tanör, “Siyasal Tarih 1980-1995” Türkiye Tarihi 5, Bugünkü Türkiye 1980-1995, Cem Yayınevi, 2. Basım, Mart 1997, sayfa: 80-81.

Uğur Mumcu, kitabında şunları belirtiyor ⁽⁶⁹⁾:

Cumhurbaşkanı olarak ölümünden önce, öncülük ettiği son önemli olay, ceza yasasının, sınıf diktatörlüğünü ve şeriat devletini kurma yönündeki etkinlikleri yasaklayan 141, 142 ve 163. maddelerin kaldırılmasıydı. Böylece şeriat devleti taraftarlarının önü açılmıştı. Özal'ın "dinin siyasallaşmasına" ve "siyasal İslam"a verdiği destek, 1950 yılından beri görülen "siyasette İslam motiflerinin kullanılması" olayının artık "şeriat devleti" kurma çabalarına dönüşmesine yol açtı.

Hikmet Çetinkaya, "Özal'ın gerçekleştirdiği bir başka önemli değişiklik, Anayasa'nın yayın tekeli TRT'ye vermiş olmasına karşın, kendi oğlunun da ortakları arasında bulunduğu özel bir televizyon kanalını yayına sokmuş olması" ⁽⁷⁰⁾ olarak belirtiyor. Böylece bir yandan televizyondaki devlet tekeli kırarak toplumu özgürleştirici bir adım atarken, öte yandan hukuk devletinin en önemli kaynağı olan Anayasa'yı ihlal ediyor, bambaşka bir açıdan da ailesinin adının karıştığı yolsuzluk olayları dolayısıyla siyasal yıpranmasını en üst noktalara tırmandırıyordu.

Ahmet Kahraman, "Çocuklarının ve eşinin, kamuoyunda göze batan tutum ve davranışları, özellikle siyasal ve ticari yaşam açısından sürekli haber konusu olmaları, bir süre sonra, Özal ailesinin "hanedan" adıyla anılmasına yol açtı" ⁽⁷¹⁾ şeklinde yorumluyor.

Erbil Tuşalp, "Özellikle devlet bankalarında batan paralar, Emlak Kredi Bankası aracılığıyla yolsuzluk yapıldığı iddialarını bütün kamuoyunun dikkatine getirdiğini" ⁽⁷²⁾ belirtiyor.

Jale Özgentürk – Rıdvan Akar "Civangate adıyla anılan bu olay, aslında Özal döneminin yönetim anlayışının ve bu dönemde yapılmış olan yolsuzlukların ciddi bir sonucu niteliğinde" ⁽⁷³⁾ olduğunu söylüyorlar.

Emre Kongar, 1991 Seçimleri ile ilgili şunları belirtiyor ⁽⁷⁴⁾:

1991 Seçimleri, aslında, siyasal yasakları kalktıktan sonra toparlanmış olan Ecevit ve Demirel gibi eski liderlerin "yeni imajlar" peşinde koştukları ve demokrasi nutukları ile süsledikleri bir ortamda geçti. Özal'ın bütün desteğine rağmen, ANAP, DYP'nin ardından ikinci parti oldu. Türkeş ile ittifak eden Erbakan da, milliyetçi ve dinci sağ kesimde, ciddi bir oy potansiyeli olduğunu gösteren bir biçimde dördüncü parti olarak Meclis'e girdi. Demirel yıllar sonra, yeniden, üstelik en büyük

69 Uğur Mumcu, Tarikat, Siyaset, Ticaret, V. Basım, Ankara: um:ag Vakfı Yayınları, 1996, sayfa: 12.

70 Hikmet Çetinkaya, Zambak Sana da Bulaştı Kan, II. Basım, İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1996, sayfa: 18-20.

71 Ahmet Kahraman, Hanedan'ın Önlenemeyen Çıkışı ve Saltanatı, III. Basım, İstanbul: Boyut Yayınevi, tarihsiz, sayfa: 226.

72 Erbil Tuşalp, Plastik Papatya Kokusu, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993, sayfa: 89.

73 Jale Özgentürk, Rıdvan Akar, Bir Prens Hisseli Hikâyesi, İletişim Yayınevi, İstanbul: 1985, sayfa: 93.

74 Kongar, sayfa: 227-228.

rakiplerinden biri olan solcu bir partinin, eski CHP'nin devamı olan SHP'nin desteği ile, başbakanlık koltuğuna oturdu. 12 Eylül darbesine ve onun uzantısı olan Özal (ANAP) dönemine karşı "orta sağ" ile "orta sol" arasında "özgürlükçü demokrasinin yaşatılması ve geliştirilmesi" amacına yönelik bir uzlaşma gerçekleştirilmiş bulunuyordu. Fakat 12 Eylül yönetiminin, gerekse Özal döneminin hem toplumsal yapıyı hem de hukuksal yapıyı yozlaştıran uygulama ve düzenlemeler, DYP-SHP döneminde de etkilerini gösterdi. Gazeteci-yazar Uğur Mumcu'nun 24 Ocak 1993'te öldürülmesi bu döneme rastlar. Bu dönemde, Türkiye geçmiş toplumsal ve siyasal birikimlerin sonucu olarak bir de "Sivas Katliamı" faciasını yaşadı. İslam dinini siyasal bir araç olarak kullanan Refah Partisi'nin belediye başkanlığına sahip olduğu bir kentte meydana gelmiş olması dikkat çekiciydi.

Emre Kongar ⁽⁷⁵⁾ ekliyor:

Turgut Özal, bir kalp krizi sonucu 17 Nisan 1993'te öldü. DYP Genel Başkanı ve Başbakan Süleyman Demirel, Özal'ın yerine, Erdal İnönü'nün desteğiyle 16 Mayıs 1993'te Türkiye'nin 9. Cumhurbaşkanı oldu. Tansu Çiller, Demirel hükümetinden istifa edip, Genel Başkanlığa seçildi. Özal'ın ölümü, Cumhuriyet tarihinde ilk defa, bir kadın politikacıya önce parti liderliğinin sonra da başbakanlığın yolunu açmıştı. Türkiye'nin dış ülkelerdeki "imaj" açısından çok olumlu etkiler yaptı.

Erdal İnönü siyaseti bırakma kararı almasıyla SHP'de yeni bir lider dönemi başlıyordu. Karayalçın, SHP Genel Başkanlığına seçildi ve böylece Çiller-Karayalçın dönemi başladı. Çiller-Karayalçın ikilisinin seçmen önündeki ilk siyasal sınavı, 27 Mart 1994'te yapılan yerel seçimlerle yaşandı. DYP, genel başkanının getirdiği rüzgarla birinci parti oldu. Bunu ANAP izledi. Refah Partisi üçüncü parti olurken SHP, dördüncülüğü yakalayabilmişti. 1994 Yerel Seçimleri, Deniz Baykal'ın liderliğindeki CHP için de, seçmen karşısındaki ilk sınav niteliği taşıyordu. CHP, bu sınavdan büyük bir yenilgi alarak çıktı. Aslında 1994 Yerel Seçimleri sonuçları, 12 Eylül yönetiminin "orta sağ" ve "orta solu" bölüp, bu ayrımı, 12 Eylül sonrası siyasetin ana değişkenlerinden biri yaparak "siyasal İslama" iktidar yolunu açığının ilk işaretini vermiştir. ⁽⁷⁶⁾

Ve Emre Kongar ekliyor ⁽⁷⁷⁾:

Bu arada, ekonomik zorluklar, Hükümetin yeni istikrar kararları almasını zorunlu kılıyordu. 1980 yılının ünlü 24 Ocak Kararları gibi bir dizi "istikrar tedbirinin" alınması gündemdeydi. 5 Nisan 1994'te açıklanan "istikrar paketi" hem çalışanların üzerine getirdiği yeni yüklerle hem de koalisyon protokolündeki uygulamaların DYP lehine bozmasıyla, DYP-SHP ortak hükümeti bir ölçüde yıprandı. 5 Nisan kararlarıyla,

75 Kongar, sayfa: 263.

76 Bakınız: Emre Kongar, 21. Yüzyılda Türkiye, 23. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999, sayfa: 280.

77 Emre Kongar, Ben Mülteşarken, III. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996, sayfa: 197-213.

zaten Başbakanlığın ve DYP’de olan Maliye Bakanlığının iznine bağlı olan tüm kamu harcamaları, yeni bir kademe ile, ayrıca Başbakanlık Müsteşarlığının ek iznine bağlanmıştı. Bu ise, koalisyon ortakları arasındaki Bakanlık dağılımı dikkate alındığında, SHP’li bakanlıkların bütçelerinin de fiilen, DYP’nin denetimine verilmesi anlamına geliyordu.

1995 yılında Anayasa’da birtakım değişiklikler “demokratikleşme yönünde” yapıldı. Başbakan Çiller ve ailesi hakkında uzun bir süreden beri kamuoyunun gündemini işgal eden yolsuzluk iddiaları vardı. Bir yandan da 1995 seçimlerinde birinci parti olarak çıkacağı anlaşılan Refah Partisi’nin “siyasal İslam”a dayalı tutumu ve bu tutumun rejime karşı oluşturduğu tehdide oluşturduğu bir tavır hakimdi o dönemlerde. Refah Partisi, 1995 Seçimlerinden birinci parti olarak çıktı. Ancak Çiller ve Yılmaz, Refahsız bir koalisyon arayışına girdiler. Ancak Çiller’in desteğiyle yine “dönüşümlü başbakanlık” formülü ile ve ilk sıra Erbakan’da olmak üzere kurulan Refah-DYP koalisyonu kuruldu. Refahyol Hükümeti’nin iktidara gelmesiyle, özellikle Refah Partisi’nin Belediye başkanları ve milletvekilleri “siyasal İslam’ın” daha çok “şeriat”a ilişkin söylemlerini kamuoyunda tartışmaya açtılar. İstanbul belediye Başkanı “demokrasinin bir amaç değil, araç” olduğunu söyleyerek, Ankara, Sincan Belediye Başkanı, İran’ın Ankara Başkonsolosu ile birlikte “şeriat” özlemini dile getiren bir gece düzenleyerek ve “şeriatı gerekirse enjeksiyonla aşılayacağız” türünden açıklamalar yaparak gündeme oturdular. Refahyol hükümeti kurulduktan sonra, bir yandan “şeriat devleti” tartışmaları gündemin ana maddesi olurken, öte yandan Çiller ve ailesi hakkındaki iddialar daha da büyüdü. TEDAŞ, TOFAŞ ihaleleri ve örtülü ödenek skandalları ortaya çıktı. Özal’ın yönetim döneminde devletin içinde iki çok önemli yozlaşmanın tohumları atılmıştı. Bunlardan biri devletin ve devlette çok üst düzeyde görev yapan bazı politikacıların ve bürokratların kısaca “mafya” adı ile tanımlanan yeraltı dünyası ile ilişkilerinin kurulmasıydı. Öteki ise, yine devletin içinde klasik emniyet ve asayiş güçleri dışında, görünüşte, sadece “istihbarat toplamak amacıyla” yeni ve gizli güvenlik örgütlenmelerine gidilmesiydi. Bütün bu gelişmelerin ardından, bir yanda Özal’ın “benim memurum işini bilir” biçimindeki resmi beyanları, öte yandan bizzat Başbakan ve Cumhurbaşkanı olarak yaptığı tasarruflarla bu düşünceye uygun örgütlenmeler yatıyordu. Bu oluşumlar sonucunda, ailelerin soyadlarıyla anılan rüşvetçi ve gaspçı çeteler, İstanbul ve Güneydoğu’da her türlü yasadışı faaliyetler, Civangate adıyla anılan Emlak Bankası yolsuzluğunda, bu eski “ülkücü militanlar” arasındaki hesaplaşmalar yatıyordu. Bütün bu olayların toplumda bir değer yozlaşmasına yol açtığı, kuralsızlık ve umutsuzluk demek olan “anomi” yarattığı çözümlenmeleri yapılırken, Susurluk ilçesinde ortaya çıkan bir trafik kazası, 21. yüzyıla giderken, Türkiye’nin içinde bulunduğu

hukuk ve değer bunalımını; bunların sonucu olarak belirtilen siyasal rejim sorununu iyice vurguladı. (78)

3.1.1 1980-1995: Türkiye’de İnsanların Yabancılaşması...

1980 Askeri darbesi, Türk insanının sadece toplumsal, siyasal, ekonomik ve sosyal yanını derinden etkilemekle kalmamış yaşama bakış açısını da değiştirmiştir. Bireyi, toplumundan, politikadan, kültüründen ve insan olarak kendinden yabancılaştıran bir niteliğe sahiptir, 1980’li yıllarla başlayıp bugüne kadar devam eden bu dönem. Yapısı gereği insanları apolitik bir varlık haline getiren, dünyada olup bitene karşı tepkisiz kılan özelliği nedeniyle yetiştirdiği 1990’lı gençlik, bugün hâlâ 24 Ocak Kararlarının mimarı Turgut Özal’ın oluşturduğu “köşe dönme” bir mantıkla hayata bakmaktadır. Son 23 yıldır oluşan koşulların, politikanın sonucu olarak günümüz gençliği bu sistemin bir parçası olarak yetiştirilmiştir. Geçmişine, kültürüne ve insanlığına sahip çıkmayan bugünkü nesil, neyi neden yaşadığının da farkında değildir. Dolayısıyla kendinden önceki kuşaklarla bu açıdan kesin çizgilerle ayrılmaktadır.

İlkokula başladığı yıllarda karşılaştığı bu darbenin sonucu olarak kendisine politik konuları hiçbir yerde konuşmaması sıkı sıkı öğütlenen, bunun sonucu olarak da hiçbir ideolojisi dahi olmayan, kendinden başkasını düşünmemesi öğretilen bu nesil, üniversiteye işletme okuyup da kısa yoldan para kazanmayı düşünmekten başka ideali olmadan yetişmiştir. 1970’lerin sonlarına doğru iyiye yaygınlaşan televizyonun yetiştirdiği gençlik, Ünsal Oskay’ın Kitapsız Toplumun Televizyonu adlı makalesinde belirttiği gibi, “kitap uygarlığı dönemi yaşamamış bir toplumda televizyonun kültürel gelişmede özgürleşimci bir araç olarak kullanılması ne derecede olanaklıdır?” (79). Araştırmayan, hazır bilgiyi televizyon ve internet yoluyla alan 1980’lerin yetiştirdiği kendine yabancı nesil, bir oyunun parçasıdır sadece.

Bugün sadece bir sistemin parçası olarak yaşayan, kendi özü hakkında bilgisi olmayan nesil, Türkiye’de her on yılda değişen siyasal yaşamın oluşmasına da zemin oluşturmuştur. Her seçimde farklı bir siyasal partinin oy çoğunluğu kazandığı bu yapı, ülkede hâlâ statik bir düşüncenin tam olarak oturmadığının da göstergesidir. Her seçimde başka bir

78 Bakınız: Emre Kongar, 21. Yüzyılda Türkiye, 23. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999, sayfa: 280.

79 Ünsal, Oskay, “Yıkanmak İstemeyen Çocuklar” Olalım, 4. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, sayfa: 11.

partinin çoğunluğunu oluşturan bu yabancılaşmış kitle, kendine kazanç sağlayan, taleplerini karşılayan partinin peşinden gitmiştir.

Kısaca, 1980'lerle birlikte, toplum ve birey arasındaki iletişim değişime uğramıştır. Bireyi yabancılaşmıştır. 1980 darbesi, kendine, yaşadığı topluma, sürece ve ortaya çıkardığı ürüne yabancılaşan kuşaklar yetiştirmiştir ve yetiştirmeye devam etmektedir. Yaşama bağlılığını "şey"lere sahip olmasıyla ifade eden, nesne'leşen bir varlık haline gelmiştir 1980'lerin yetiştirdiği kuşak. 1980-1995 yıllarını incelediğim bu bölümde, görülüyor ki bu yıllar, insanları "yabancılaştıran" yıllardır. Türk insanı, toplumun gidişatına ve yönetime müdahale edememekte ve toplumsal konulara karşı "yabancılık" duygusu yaşamaktadır. Bugünün insanı, yurttan ve dünyadan haberlere tepkisiz kalmakta, sadece haberleri dinlemekte ancak gidişatı değiştirmek ya da katkıda bulunmak için parmağını bile oynatmamaktadır. Artık birey ne kendine sahiptir ne toplumuna ne de ortaya çıkan ürüne. Kendine hiçbir yere ait hissetmemektedir. Günümüzde NLP, Reiki son zamanlarda gazetelerde haberlerini okuduğumuz Şener Şen'in de üyesi olduğu Prizma, günümüz insanının aidiyet duygusuna cevap veren kurumlardır.

Şükran Esen, Sinemamızda Bir Auteur: Ömer Kavur kitabında, Kavur'un sinemasını incelerken, onun çalışmalarını sürdürdüğü yıllarla ilgili Türkiye'de sonu yabancılaşmaya doğru uzanan serüvenini şöyle özetler (⁸⁰):

1980, 12 Eylül Askeri darbesi, görünen kargaşayı durdurdu. Sokaktaki çalkantı, hareketlilik durdu. Ama insanlar, kendi yaşamlarıyla, gelecekleriyle ilgili kararlara katılabilecekleri, istekleri doğrultusunda bazı şeyleri düzeltebilecekleri umudunu yitirdiler. Sindiler, karamsarlaştılar. Yaşamlarının ellerinden kaydığını, birilerinin köşeleri dönerek, tutarak, onlara söz hakkı tanımadığını gördüler. "Bunun nedeni nedir?" Benden mi kaynaklanıyor bu; ben mi bir şeyleri yakalayamadım; düzen mi böyle değişti? gibi sorularla, durumu anlamaya çalıştılar.

80 Şükran Esen, Sinemamızda Bir Auteur: Ömer Kavur, İstanbul: Alfa Yayınları, 2002, sayfa: 421-422.

3.2 1980'li Yıllarda Türk Sineması

Şükran Esen 80'ler Türkiye'sinde Sinema adlı kitabında “1980'li yıllarda Türk Sineması, seksenli yıllardaki Türk toplum yapısına koşut biçimde gelişmiştir,”⁽⁸¹⁾ der.

Şükran Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları kitabında, yukarda değindiğim 1980'li yıllarla birlikte birey-toplum ilişkisindeki değişime ve Türk sinemasına ilişkin şunları aktarıyor⁽⁸²⁾:

12 Eylül 1980 Askeri darbesiyle toplumsal koşullar da, sinemanın koşulları da değişmiştir. Seks filmlerinin kesin olarak yasaklanmasından ve yaygın izleyicisini yitirmesinden sonra onların yerini arabesk filmleri almıştır. Sıkıyönetimin sürdüğü ilk yıllar, toplumsal eleştiri filmleri de yasaklandığından, bireysel bunalımlar, sinema ve yaratım sorunları ile kadın sorunları ele alınmıştır Türk Sinemasında. 80'li yıllarda uygulanan depolitizasyon politikası yeterince topluma maledildikten sonra, 1986'larda sınırlamaların biraz gevşemesiyle, birden siyasal filmler patlaması görülmüştür. Çok sayıda, 12 Eylül 1980 darbesinin topluma ve insanlara etkisini ele alan film çekilmiştir. Bu filmler daha çok, tutuklanıp, cezaevine gip-çıkış insanlarının topluma uyumsuzluklarını ele almaktadır.

1987 yılı da bir başka açıdan önemlidir Türk Sinemasında. Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan bir değişiklikle yabancılara sınai şirketler gibi ticari şirketler de kurma izni verilmiştir. Böylece, dev Amerikan Film Şirketleri, kendi filmlerini hiçbir engelle karşılaşmadan ve bedel ödemedi getirip dağıtımını da yapmaktadırlar. İlk dönemde video pazarına girerek, piyasayı tanımışlar, 1990'larda da tüm film piyasasını ellerine geçirmişlerdir.

Çekilen filmler gösterilecek salon bulamamaktadır. Dağıtım piyasası da, yabancıların elinde olduğu için, onların istekleri doğrultusunda Türk filmleri gösterime çıkabilmektedir.

En son çekilen, büyük bütçeli ve gösterişli Hollywood filmleri, büyük reklamlarla,anında Türkiye'de gösterime girdiği için film izleyicisi genç kesim, bu filmleri tercih etmektedir. 190'lern başlayarak yaşamımıza giren, 1980'lerde iyice yerleşen “Amerikan Yaşam Tarzı” doğal olarak bu tercihi, Hollywood tarafına yönetilmektedir.

Siyasi çalkantı, sansür, televizyonun yaygınlaşması, ekonomik kriz gibi olumsuz koşullar, Türk Sinemasında 1980'li yıllarda da kendisini gösterdi. Televizyon ve videonun etkisi, salon sayısının azalması, yapım maliyetlerinin artması, sinema, video ve müzik eserleri yasası, Amerikan film şirketlerinin Türkiye'de kendi ofislerini açması, iç-dış göç olayı,

81 Şükran Esen, 80'ler Türkiye'sinde Sinema, 2. Basım, İstanbul: Beta Yayınları, 2000, sayfa: 221.

82 Şükran Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, I. Basım, İstanbul: Naos Yayınları, 2002, sayfa: 104, 105, 106.

arabesk sorunu gibi sosyolojik olaylar neticesinde Türk Sineması 1980'lerde bir bunalıma girmiştir.

Türkiye'de 1960'tan bu yana her on yılda bir yapılan darbeler, sanattan ekonomiye kadar pek çok alanda ağır kayıplar getirmiştir. Her darbe sonrası sil baştan oluşan toplumsal yaşam, sürekli bir ivme gösterememiş, darbenin getirmiş olduğu sansür ve kısıtlamalarla Türk Sineması gelişimi engellenmiştir.

1980'li yıllar, Türkiye'de 12 Eylül 1980'de siyasal yönetime yapılan askeri darbe ile başladı. Bu darbenin, Türk toplumunun yaşamında ve her alanda büyük etkileri olduğu muhakkaktır. 12 Eylül 1980 ihtilalinin sonucunda ilk adım depolitizasyonla atılmıştır. Öncelikle siyasi partiler kapanmış, parlamento fesh edilmiş, örgüt ve derneklerin çalışmalarına son verilmiştir. Ardından sıkıyönetim ve yer yer sokağa çıkma yasağı ilan edilmiştir. Televizyon yayını, tek yanlı olarak askeri nitelik kazanmıştır. Basın ve yayına sansür getirilmiştir. Böyle bir ortam içinde 1980'li yıllarda çekilen filmlerin bir kısmı da siyasi filmlerdir. ⁽⁸³⁾

1980'lerde çekilen siyasi filmlerden bazıları şunlardır ⁽⁸⁴⁾:

- Kartal Tibet'in Aziz Nesin'in aynı adlı romanından sinemaya aktardığı Zübük,
- Başar Sabuncu'nun Vasıf Öngören'in oyunundan uyarladığı Zengin Mutfağı,
- Ümit Elçi'nin Çetin Altan'ın romanından uyarladığı Bir Avuç Gökyüzü,
- Atıf Yılmaz'ın Reşat Nuri Güntekin'in romanından uyarladığı Değirmen,
- Erden Kıral'ın Hakkari'de Bir Mevsim,
- Zeki Ökten'in Ses ve Av Zamanı,
- Şerif Gören'in Sen Türkülerini Söyle,
- Ali Özgentürk'ün Su da Yanar,
- Muammer Özer'in Kara Sevdalı Bulut,
- Zülfü Livaneli'nin Sis,
- Memduh Ün'ün Bütün Kapılar Kapalıydı,

⁸³ Bakınız: Emre Kongar, 21. Yüzyılda Türkiye, 23. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999, sayfa: 285.

⁸⁴ Ağah, Özgüç, Türk Filmleri Sözlüğü, Cilt 2, I. Basım, İstanbul: SESAM Yayınları, tarihsiz: sayfa: 130-367.

- Halit Refiğ'in Karılar Koğuşu,
- Sinan Çetin'in Prenses ve Gökyüzü,
- Zeki Alasya'nın Dikenli Yol,
- Yusuf Kurtçenli'nin Karartma Geceleri

12 Eylül 1980 darbesinden sonra 1983'te yapılan ilk genel seçimlerle Özal Dönemi başlamış olur. Onun getirmiş olduğu sistem, serbest piyasa ekonomisine dayanan rekabetçi, liberal nitelikteydi. Bu sistem, ABD'deki sistemin bir uyarlamasından başka bir şey değildir. Bu sistemi işler hale getirmek, Devletçilik'i yani KİT'leri ortadan kaldırarak tamamıyla serbest, girişimci, yap-işlet-devret modeli, karma ekonomi ile paralel gitmesiyle mümkün olabilirdi. Özal dönemi bu iki sisteme başka alternatifler bulamadığından Türkiye'de sosyal dengesizlikler kendini iyiden iyiye gösterdi. Bu dönemde, Avrupa ile ilişkilerin yoğunlaşması, dışa açılım, gümrük duvarlarının kaldırılmış ve 141, 142, 163 gibi Türk Ceza Kanunu maddelerinin ilk defa tartışılmaya başlanmıştır. Bunların sonucunda AET üyeliği tartışıldı, fakat girişimler sonuçsuz kaldı. Çünkü Avrupa bütünleşmesinde, enflasyon, ücret dengesizliği, milli gelirin az olması, işsizliğin çoğalması, iç ve dış göç gibi eksiklikler gündeme getirildi ⁽⁸⁵⁾.

Bu çalkantılar, Türk Sineması'nın ekonomik krize girmesine neden olmuştur. Bu dönemde televizyonun üç kanala çıkması, yabancı dizi ve filmlerin artması, 1982'den başlayarak videonun hızla yaygınlaşması, film yapımcılarının video pazarına yönelik evdeki kadın izleyici için film yapmaya başlamasıyla korsan video kasetçilik yayılmış ve bu video filmlerinin halkla açık yerlerde gösterilmesi sinemayı bunalıma sokan etkenler arasındadır. 23 Ocak 1986'da Amerikan film şirketlerinin pazar yaratmak istemesiyle Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu ile Türkiye'de yasal olarak video film ithalatı başlamıştır.

Türkiye'de film yapmanın zor olduğu bu dönemde, film yapmak için para bulamayan yönetmen ve yapımcılar ticari filmlere el attılar. Bunun yanında Yeşilçam'ın ekonomik sorunlarına ve film üretememe gibi konulara değinen filmler de yapıldı.

Bu temayı işleyen bu dönemde çekilen filmler şunlardır ⁽⁸⁶⁾:

- Ömer Kavur'un Gece Yolculuğu,

85 Emre Kongar, 21. Yüzyılda Türkiye, 23. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999, sayfa: 286.

86 Özgüç, Türk Filmleri Sözlüğü, sayfa: 130-367.

- Atıf Yılmaz'ın Hayallerim, Aşkım ve Sen,
- Orhan Oğuz'un Üçüncü Göz,
- Ertem Eğilmez'in Arabesk,
- Yavuz Turgul'un Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni
- Yavuz Özkan'ın Umut Yarına Kaldı ve Film Bitti,
- Nisan Akman'ın Dünden Sonra Yarından Önce,
- Selim İleri'nin Hiçbir Gece,

Sinema Tarihçisi Agah Özgüç, "Türk Sineması'nın Son 17 Yılı ve Yeni Oluşumlar" adlı çalışmasında şunları söylüyor (⁸⁷):

80'li yıllar Türk Sineması'nın örgütlenme çabaları açısından, geçmiş dönemlerle kıyaslandığında yanlışlarına ve doğrularına karşılık bir dayanışma bilinci taşıdığı görülür. Çünkü devletin bu örgütlenme hareketine sıcak bakması ve destek vermesi, ilk kez işbirliği oluşturmanın kaçınılmazlığını da ortaya koyduğu bir gerçektir. İşte sırasıyla birbiri ardına kurulup çalışmalarına başlayan FİYAP, SESAM, SODER, SİNE-KAM DER, TÜRK FİLM, TÜRSAY, TÜRSAK, FİLM bu örgütlenme çabalarının ortaya çıkardığı sonuçlardır.

1980 sonrası Türkiye'si'nin yörüngesini değiştiren siyasi ve ekonomik etkiler sonucu toplumsal değişimler olmuştur. Sosyal çevrede görülen bu değişimler filmlere de yansarak sosyal içerikli filmler oluşturmuştur.

Oğuz Makal, iç göç olayını konu alan filmlerle ilgili şunları belirtiyor (⁸⁸):

1950'lerde Türkiye'de ekonomik açıdan geri kalmış bölgelerden gelişmiş bölgelere yapılan iç göç olayı önemli bir toplum sorunu olmuştur. Köylerdeki kötüleşen yaşam koşulları, toprağın yetersizliği, geçim sıkıntısı, işsizlik nedeniyle kente yeni bir iş bulma isteği ile "göçenler, kendilerine tümüyle yabancı kent ortamına girdiklerinde çözemedikleri kişisel sorunlarla karşılaşır, düş kırıklığına uğrarlar, eski dünyalarındaki edindikleri inanç ve normlar çöker, çevre ile hemen ilişki kuramadıklarından çevreye de yabancılaşırlar, dış dünyasında başarılı olamadıkları kadar, iç dünyasında da yerine oturmaz ve çaresizliğe düşerler.

87 Agah Özgüç "Türk Sinemasının Son 17 Yılı ve Yeni Oluşumlar" Sinema Yazıları, İ.Ü. İletişim Fakültesi, İstanbul, Yaz 92, sayfa:60- 62.

88 Dr. Oğuz Makal , Sinemada Yedinci Adam: Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı", I. Basım, İzmir: Marş Basımevi, 1987, Sayfa:29

Agah Özgüç, "... Seks filmleri ve arabesk, yaşanan bir gerçeğin, bir iç-göç olayının ülkemizdeki sosyo-politik yansımalarıdır." der. ⁽⁸⁹⁾

1980'lerde göçü anlatan filmler: ⁽⁹⁰⁾

- Ali Özgentürk'ün At,
- Erdoğan Tokatlı'nın Fidan,
- Muammer Özer'in Bir Avuç Cennet,
- Nesli Çölgeçen'in Züğürt Ağa,
- Kartal Tibet'in Gözüm Gibi Kestim,
- Savaş Eşici'nin Islak Güneş,
- Zeki Alasya'nın Davetsiz Misafir,
- Melih Gülgen'in Dostlar Sağolsun,
- Yaşar Seriner'in Dil Yarası,
- Ümit Efekan'ın Deliye Hergün Bayram,
- Başar Sabuncu'nun Asılacak Kadın,
- Orhan Elmas'un Emanet

Hızlı sanayileşme sonucu belli bir ekonomik yapıya ulaşan Avrupa ülkeleri işgücü gereksinimlerini karşılamak için yabancı işçilere kapılarını açtığında, 1961'de Türkiye'den Avrupa ülkelerine ve Batı Avrupa'ya işçi akımı başlamıştır. 1980'lerde dış göçün insanlar üzerindeki etkilerini uyum ve uyumsuzluk sorunlarını irdeleyen filmler yapılmıştır: ⁽⁹¹⁾

- 1983'te, Almanya'da yaşayan Türk yönetmen Tefik Başer'in 40 m²
Almanya

89 Özgüç, Türk Sinemasının Son 17 Yılı... sayfa: 60.

90 Özgüç, Türk Filmleri Sözlüğü, sayfa. 130-367.

91 Özgüç, Türk Filmleri Sözlüğü, sayfa. 130-367.

- 1984'te Yusuf Kurtçenli'nin Ölmez ağacı
- 1988'de Şerif Gören'in Polizei

Seks filmlerinin yasaklanması ve ortadan kaldırılmasıyla ticari amacı ön planda tutan yapımcılar, seks filmlerinin yerini doldurabilecek, yüksek gelir elde edilebilecek yeni bir kaynak buldular. Böylece Arabesk müzik ve müzikçilerinin konu edildiği "Arabesk Filmler Fırtınası" başladı.

1980'li yıllara gelindiğinde kadına bakış açısının değiştiğini söyleyebiliriz. Bugüne kadar Yeşilçam'da kadına iki farklı açıdan bakılıyordu. Birincisi namuslu tiptiydi; anneydi, evinin kadınıydı, toplumun kendisine çizdiği kuralların dışına çıkmazlar. İkincisi ise, kötü kadın tiptiydi. Kaderleri onları kötü yola sürüklenmiş kadınlardı. Yeşilçam'ın kadına bakışındaki bu geleneksel tutum, 1981 yılından başlayarak sosyal içerikli filmlere doğru giden sinemada, kadın imajının değiştiği örnekler verilmeye başlandı ⁽⁹²⁾:

- Ömer Kavur'un Ah Güzel İstanbul,
- 1982'de Atıf Yılmaz'ın Mine, Seni Seviyorum, Dağınık Yatak, Bir Yudum Sevgi, Adı Vasfiye, Kadının Adı Yok
- Şerif Gören'in Firar, Gizli Duygular, Kurbağalar, On Kadın,
- 1983'te Yusuf Kurtçenli'nin Ve Recep Ve Zehra Ve Ayşe, Gramofon Avrat,
- Süreyya Duru'nun 1986'da çektiği Fatmagül'ün Suçu Ne, Ada
- Nisan Akman'ın ilk filmi Dünden Sonra Bugünden Önce,
- Erden Kıral'ın (Beyaz Öküz), Ayna
- Engin Ayça'nın Bez Bebek,
- Türkan Şoray'ın Yılanı Öldürseler,
- Yavuz Turgul'un Fahriye Abla,
- Sinan Çetin'in 14 Numara,
- Başar Sabuncu'nun Kupa Kızı,

92 Özgüç, Türk Filmleri Sözlüğü , sayfa. 130-367.

- Şahin Kaygun'un Afife Jale

1980'li yıllarda Türkiye'de yaşanan siyasi, ekonomik ve toplumsal etkiler sonucu, toplumu ilgilendiren, toplumsal ağırlıklı filmler yapılmıştır. Toplumda yaşanan olayları, olayların insan üzerindeki etkilerini, toplumun değişmesiyle insanların topluma ayak uydurma çabalarını anlatan filmlerdir bunlar:

Zeki Ökten'in 1980'lerin ilk yıllarında yaşanan orta sınıf insanını yaralayan banker olayını 1982'de Faize Hücum filminde işledi. 1984'te gerçekleştirdiği Pehlivan filminde, ailesini geçindirmek için yapabildiği tek iş olan baba mesleği pehlivanlığı kendine meslek edinen Bilal'in kuvvetiyle para kazanması ve sonunda güreşin yerini futbolun aldığını görerek umutsuzluğa düşmesi konu ediliyor. 1988'de gerçekleştirdiği Düttürü Dünya filmi ise, geceleri pavyonda klarnet çalarak hayatını sürdürmeye çalışan, bu dünyanın çirkinlikleri ve acı gerçekleriyle yüz yüze gelen ve her türlü yoksulluğa rağmen gerçek bir sanatçı olduğuna inanan bir adamın ve ailesinin yaşantısını komedi-dram türünü yansıtır.

Erden Kıral'ın 1980'de Orhan Kemal'in aynı adlı romanından uyarladığı "Bereketli Topraklar Üzerinde" filminde Çukurova'daki emeklerini satmak zorunda kalan işçilerin sorunları ve içten dayanışmaları anlatılıyor.

Ertem Eğilmez'in 1985'te gerçekleştirdiği Namuslu filmi, toplum tarafından itilip kakılan bir mutemedin büyük bir miktar paranın kayboluşu ile önem kazanması ve paranın kendinde olmadığı anlaşılınca tekrar horlanmaya başlanmasını anlatıyor.

Başar Sabuncu'nun 1985'teki Çıplak Vatandaş filminde olağanüstü çalıştığı halde bir türlü, ailesinin geçimini sağlayamayan bir vatandaşın sokaklardaki çıplak protestosu, basın ve reklamların bu acı olayı kullanması anlatılıyor. Bu film, Ankara'da olan gerçek bir olaydan uyarlanarak çekilmiştir.

Zafer Par'ın Yedi Uyuyanlar, Tunç Başaran'ın 1989'da gerçekleştirdiği Uçurtmayı Vurmasınlar sayılabilir.

1980 sonrası bireyi ön plana çıkaran, insan psikolojisini anlatan filmler yapılmaya başlandı. Bu dönemde insanların duygularını, psikolojik sorunlarını, kişiliklerini, yabancılıklarını, iletişimsizliklerini, bunalımlarını, yalnızlıklarını inceleyen, anlatan bireysel filmler çekildi.

Ömer Kavur'un 1986'da gerçekleştirdiği bireyi konu alan Anayurt Oteli, psikolojik boyutun yansıtıldığı bir örnektir. Ömer Kavur'un 1982'de Göl filminde bir süre önce gölde intihar eden karısının ölümünden sonra ruhsal bir bunalıma giren bir adamı anlatmaktadır.

Ömer Kavur'un 1988'de gerçekleştirdiği Gece Yolculuğu, Orhan Oğuz'un 1987'deki filmi Herşeye Rağmen, 1988'de Üçüncü Göz, Halit Refiğ'in 1986'da yaptığı Teyzem, 1988'de yönettiği Hanım, Başar Sabuncu'nun 1986'da gerçekleştirdiği Asılacak Kadın, Mahinur Ergun'un 1989'da çektiği Med Cezir Manzaraları...

Rıza Kıracı, bireyi anlatan filmlerle ilgili şunları söylüyor ⁽⁹³⁾:

1970'lerdeki politik ortamdan etkilenen Türk Sineması'nın genç yönetmenleri, işçilerin çalışma koşullarını ve yoksulluğu konu alan filmler yapmaya başladılar. Bu filmlerin altyapısını solun ideolojik söylevi oluşturuyordu. Anti-kapitalist, anti-empyralist, sol mesajlarla dolu olan bu filmler aslında doğmakta olan "yeni politik" sinemanın ilk ipuçlarıydı. Yeşilçam'ın 1980'lerin ortasında içine düştüğü bunalımdan video filmleriyle kurtulmaya çalışıldı, 1990'ların başında açılan özel kanallarla televizyon dizilerine umut bağlandı. Ancak bu arada Yeşilçam'ın alaturka yapımcıları arasında doğal seleksiyon yaşandı. Güçlü sermayesi ve piyasası olan yapımcılar değişime ayak uydurdu. Yönetmenler, artık kendi imkânlarını kullanarak film yapmak zorundaydı, yani 'istedikleri sinemayı' yapabileceklerdi. 12 Eylül'le birlikte, yılgınlığa kapılan genç sinemacıların kafaları karıştı, edebiyatımızın 70'lerde keşfettiği, ancak aslında çok fazla içeriğini dolduramadığı "Varoluşçu!" akımın etkisine girdi. Dostoyevski'de Kierkegaard'dan süzülüp gelen, Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı sonrası çok tartışılan, özellikle edebiyat ve politikada gündemi belirleyen varoluşçuluk, 'iç savaş'tan çıkan Türk sinemacıları için yaşadıkları bunalımlı dönemi anlatmaya son derece yatkındı.....

3.3 1990'lı Yıllarda Türk Sineması

Türk Sineması 1990'lara bir krizle girmişti. 1980'den sonra uzun süre 12 Eylül'ün etkisi altında ve onun üzerine ürünler veren Türk Sineması, bu konuyu birkaç yıl içinde tüketti. Yıllardır siyasi baskılar altında kendilerini rahat ifade edemediklerinden yakınan sinemacılar, bundan sonra hazır politik bir baskı söz konusu değilken, bireyi konu alan filmler yapmaya başladılar. Bireyi konu alan filmler, 1980'li yıllarda çekilmeye başlanmıştı. Ortaya

93 Rıza Kıracı, "Toplumsal Gerçekçilikten Post-Modernizme: Ömer Kavur", Klaket Dergisi, Mayıs-Haziran-Temmuz 1997, Sayı:6, Sayfa: 28-32

bireylerin sorunlarını anlatan filmler ortaya çıktı. 1990'larla birlikte hedef de netleşmeye başladı; 1989'da kendi dağıtım şirketleriyle Türkiye pazarına da giren Hollywood'du hedef. Türk filmleri oynayacak salon bulamazken Hollywood filmleri izlenme rekorları kırıyordu. Bu krizi yaşayan Türk Sineması, yapım sürecinden filmin t-shirtlerine kadar her şeyin pazarlandığı, insanları coşturan gerekirse sansasyonlarla gündemde kalıp seyirciyi toplamaya çalışan Hollywood filmlerinin benzerlerini yapmak istiyorlardı.

1970'lerin sonundan miras kalan Türk Sineması'nın ölümü hakkında uzun tartışmalar 1990'ların başında devam etti, seyircinin sinemayı "niçin" terk ettiği üzerine teoriler geliştirildi. Geline nokta; artık Hollywood sinemasının teknolojisine ulaşmak gerektiği idi. Popüler sinema örneklerinin üretilmesi üstüne teoriler geliştirildi ve zamanı geldiğinde bu örnekler sinema salonlarında yerini aldı..

1990'lı yıllarda yapılan filmlerin niteliğini belirleyen faktörlerden biri, yapım şirketleri ve yapım organizasyonundaki çeşitliliktir. Yeşilçam'ın sinema salonları sahipleriyle ittifakının ekonomik nedenlerden dolayı çözülmesi ve 1980'lerin ortalarına doğru çöken film üretme ve piyasaya sunum biçiminin yerini, Amerikan menşeli dağıtım ve yapım firmaları doldurarak, sinema salonlarının kontrolünü eline geçirdi. 1970'lerde TRT'ye yabancı dizi getirerek filmcilik alanında çalışmaya başlayan Umut Sanat, 1990'ların başında Amerika'nın en büyük prodüksiyon firmalarından New Line'in temsilciliğini alarak film ithaline başlamıştı. Bu arada piyasada Özen Film, Fox'un temsilcisiydi. UIP ve Warner da yurtdışında kendi firmalarınca yapılan filmlerin doğrudan temsilcisiydi. Bu film şirketleri, yılda bir ya da iki defa yerli prodüksiyon için bütçe ayırabiliyorlardı. Bunun nedenini ise oynatacak salon bulamamaya, bulsalar bile seyircinin ilgi göstermediği şeklinde belirtiyorlardı.

Bu yıllarda sinemanın iki temel sorunu uzun süre tartışıldı: Birincisi, filmlere para yatıran yapımcıların her gün biraz daha azalması. İkincisi de; olanaksızlıklara rağmen üretilen filmlerin seyircisine ulaşmasını sağlayacak sinema salonlarının bulunamaması. Bu iki olgu özellikle 1990'lı yıllar boyunca üretilen projelerin hayata geçmesinde yapımcıları daha seçkin davranmaya mecbur etti, belli bir kalitenin üzerindeki projelere finansman sağlandı.

Eurimages'ın desteği ve yabancı yapım şirketlerinin ortaklığıyla her yıl birkaç film yapım olanağı buldu. Ancak bu yeterli değildi, yapımcılar ve yönetmenler projeleri için farklı kanallardan destek aramaya devam etti.

Reklam filmlerinin ortak yapımını üstlenen firmalar teknik ekipman ve prodüksiyon olanaklarını 1990'ların başında tekil örneklerle sınırlı kalsa da, uzun metraj filmlerin hizmetine sundu. 1990'ların ikinci yarısından itibaren bu katkılar yoğunlaştı. Uzun metraj filmlerde

reklam filmlerinde kullanılan teknik malzemeler, çekim teknikleri ve efektler kullanılmaya başlandı.

Bu gelişmenin ardında, büyüyen reklam sektörünün yönetmen ihtiyacını karşılamak için uzun metraj film çeken yönetmenleri sektörün içinde barındırmasıyla birlikte, sinemanın gişe getirisinin yetersizliğinden dolayı Yeşilçam'da film yapan yönetmenlerin kendi prodüksiyon firmalarını kurup, reklama soyunmaları da vardır. Artık uzun metrajda ciddi yapımların üstesinden gelebilen, Filma-Cass, Plato, Aksiyon, Co-prodüksiyon, İFR gibi prodüksiyon firmaları, reklamlardan elde ettikleri gelirlerin bir kısmını uzun metraj filmlere yatırabilir hale geldiler.

Reha Erdem, Kutlu Ataman, Umur Turagay gibi genç yönetmenler bir yandan reklam filmi çekerken bir yandan da sinema alanında ilk ürünlerini verdi. Son dönem reklam piyasasından gelen yönetmenlerin ürünlerindeki farklılık hem hikâye edilen konuların marjinalliği, hem de tekniği kullanım biçimi olarak hemen fark ediliyor

Bunun yanında bağımsız yönetmenler diyebileceğimiz, filmlerinin yapım koşullarını zorlukla yürüten, ama her koşulda film üretmenin yollarını zorlayan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan ve içinde birçok genç yönetmen barındıran Yeni Sinemacılar varolan sinema anlayışına, seyircinin beklentilerine ve popülizme takılmadan kendi sinema anlayışlarını hayata geçirmeye çalıştı.

90'lı yılların bir özelliği de TRT'den ürün veren kadın yönetmenlerin sayısal olarak artışıdır. Canan Evcimen İçöz, Biket İlhan, Fide Motan, Tomris Giritlioğlu zaman zaman TRT için, zaman zaman da TRT'den destek alarak film üretti. Ancak bu filmler beklenen ilgiyi görmediği gibi, festivallerde gösterime girdi.

Yönetmenliğini Tülay Eratalay'ın yaptığı, "Özlem, Düne, Bugüne, Yarına" ve "Düş, Gerçek, Bir de Sinema" adlı kısa hikâyelerden oluşan iki film, 1990'lı yıllar boyunca TRT tarafından gerçekleştirilen filmlerdendir.

Bu kaynaklara bir de Yeşilçam kültüründen gelen ve film çekmeye devam eden yönetmenler eklenince, (Atıf Yılmaz, İrfan Tözüm, Ömer Kavur, Erden Kıral, Orhan Oğuz, Tunç Başaran, Şerif Gören, Halit Refiğ vs.) film sayısı olarak değil, ama projelerin ortaya çıkış koşulları, üretim biçiminin farklılaşması bir zenginlik olarak Türk Sineması'na yansdı.

1993 yılında Şerif Gören'in "Amerikalı" filmi büyük ilgi gördü, Hollywood yapımlarını eleştiren, ancak eleştirileri aynı zamanda da Yeşilçam'a yönelten bir komediydi. Dönemin Amerikan filmlerinin göze batan sahnelerinin birebir çekildiği bir kolajdı.

Ve 1995 yılına gelindiğinde Yeşilçam'ın yönetmenleri yeni çıkış yolları aramaya devam etti. 1995 yılında sinemayı seyircisiyle barıştırmak, yeni Türk filmlerinden uzaklaşan seyirciyi sinemaya çekmek amacıyla yapımcılığını Sinema Vakfı'nın üstlendiği "On Yönetmen İki Film" projesi hayata geçirildi. Yeşilçam'ın yönetmenleri bir araya gelerek on kısa film den oluşan iki film üretti. "Aşk Üzerine Söylenmemiş Her Şey" ve "Yerçekimli Aşklar". Bir ilk olması ve yönetmenlere daha önce ürettikleri uzun metraj filmlerden biraz uzaklaşıp, konsantre bir öykü anlatma zorunluluğu getirmesi açısından önemliydi.

Bununla birlikte 1990'dan sonra İslami filmlerde artık 'hidayete ermenin' ne yüce şey olduğunun ötesinde, filmlerde politik bir söylem hakim olmaya başladı. Bu politik söylem Türkiye'de İslamiyet'teki değişime paralel olarak bir yaşam tarzı öngörerek varolan sistemi eleştirirken yerine kimi zaman, sadece "muhafazakâr", kimi zaman da "liberal" bir "muhafazakârlık" koyuyor.

Yalnız Değilsiniz-1990, Sevdaların Ölümü, Yalnız Değilsiniz-1992, İskilipli Atıf Hoca, Kelebekler Sonsuza Uçar-1993, Ölümsüz Karanfiller-1995, Minyeli Abdullah-1990, Kurdoğlu-1991, Bir Zamanlar Sarhoştum-1992, Kanayan Yara Bosna, Bosna Mavi Karanlık-1994, Beşinci Boyut-1993, Bize Nasıl Kıydınız-1994, ancak bu filmlerin ortak yönü estetikten uzak, grotesk bir yapıyla, son derece direkt propagandif filmler olmasıydı, ne Türk Sineması açısından, ne de herhangi bir konuyu hikâye etme açısından bir yenilik taşımadığı gibi, ilk sol sinema örneklerinin slogancı mizacının da gerisine düşüyordu.

Ancak bu filmler; bir süre sonra Türkiye'nin gündemine oturacak irtica, türban, İstiklal Mahkemeleri tartışmalarının ve İslami kanadın merkez partisi Refah Partisi'nin güçlenmesi, iktidara gelmesi gibi bir gerçekliği önceden belirtilmesi açısından önemlidir. İslami kanadın tabanı bu filmlere sahip çıktı, ancak bu filmler sürekliliğini sağlayamadı.

Diğer yanda politik, 'dönem filmi' yapan yönetmenlerin filmleri seyirciden yeterince ilgi görmedi. Memduh Ün, "Bütün Kapılar Kapalıydı-1989'da uzun işkencelerden sonra hapisten çıkan bir kadının dramını anlattı; "Uzlaşma-1991'da Oğuzhan Tercan, Abdi İpekçi cinayetini işledi; Atıf Yılmaz, Ümit Kıvanç'ın aynı adlı romanından uyarladığı "Bekle Dedim Gölgeye-1990'de, '68 gençliğini anlatmaya çalıştı, "Babam Askerde-1994" ile Handan İpekçi,

12 Eylül dönemini insanların çatışmasını, dönemin çocuklarıyla birlikte anlatmaya çalıştı, "80. Adım-1996"da Tomris Giritlioğlu, politik bir suçlunun kaçışını, hesaplaşmalarını anlattı,

Yusuf Kurçenli'nin "Karartma Geceleri-1990" politik filmler içinde istisnai bir yere sahip. Hem bir dönem filmi, hem de günümüzün gerçekliğine denk düşen bir konuyu ele alıyordu film. Rifat Ilgaz, yaşam öyküsünden romanlaştırdığı "Karartma Geceleri", doğrusu 1990'lar boyunca ülkenin üstündeki siyah bulutları haber veriyordu adeta.

Yine bir dönem filmi olan "Karılar Koşuşu"nu Halit Refiğ, Kemal Tahir'in romanından uyarladı. Bu örnekler kendi içlerinde tutarlılıkları olsa da politik film nitelemesi yapabileceğimiz bir çok film belli bir cıtaı tutturamadı.

"Böcek-1995"te Ümit Elçi, bir polis komiserinin, korkularını, çirkinliğini anlattı. Film hem estetik, hem de hikâyesinin gerçekliği konusunda yoğun eleştiriler aldı.

Yusuf Atılgan'ın romanından, Ömer Kavur,1986 yılında "Anayurt Oteli"ni filme aldı, ertesi yıl Nuray Oğuz'un senaryosunu yazdığı, "Her Şeye Rağmen-1987" filmiyle Orhan Oğuz görüntü yönetmenliğinden yönetmenliğe geçiş yaptı. Bu iki filmin ortak özelliği; çevreyle iletişim kurmaktan aciz, içine kapanık, psikolojik sorunlarıyla başa çıkamayan, zayıf ve varolan çarpıklıkları düşünmek istemeyen, kaçan, üstüne gidildikçe içindeki şiddeti dışa vuran bireyleri anlatmasıydı. Yeşilçam geleneğinin tamamen dışındaki bu karakterler, sinemamızın en güçlü "anti kahraman"larıydı, ve 1990'larla birlikte bu "anti kahramanların" ya da "kaybedenlerin" hikâyeleri daha yoğun olarak filmlere konu edildi.

Fehmi Yaşar, tek filmi olan "Camdan Kalp-1990"le Yeşilçam'a da mizahi dokundurmalar yaparak, sinemamızda ender rastlanan bir anti-kahraman yaratacağı. Genco Erkal'ın oyunuyla ortaya çıkan karakterin mizahi, aynı zamanda olağanüstü bir hikâyesi de vardı.

Aksiyonun yerini, bu filmlerde insan ögesi almıştı, psikolojik sorunlar, yaşanan atmosferin detayları, umutsuzluğun getirdiği çözümsüzlük ve biraz da gizemcilik. Bütün bunlar seksenli yıllardan miras alınmıştı ve aynı zamanda seksenli yılların politik baskılarına tepki olarak ya da politik baskılarından kaçmak için kullanılmaya başlanmıştı.

Tabutta Rövaşata, sinemamızda yeni birşey söyleyen ender filmlerden biri oldu. 1990'larla birlikte sokakta yaşayan tinerce çocuklar, alkolik insanlar gündemimize girdi. Malum sorunlardan yönetmen filmde yapmak istediklerinin ne kadarını hayata geçirdi

bilemiyoruz, ancak yine de insana verilen değerin ne kadar düştüğü, yoksulluğın, uyuşturucunun ne denli hayatımızın bir parçası olduğu ve bütün bunlara rağmen bu insanların sevebileceğini gösterdi. Tabutta Rövaşata, bir ilke imza attı, gerçekten sokaktaki insanı (sokakta yatıp kalkmak zorunda kalan) insanları melodram kalıplarının dışında anlattı. Seyirciye sokaktaki insanların sistemin bir ürünü olduğunu, suçlunun hep başka yerlerde arandığını gösterirken, sokakta yaşayanların en insani yönlerini seyirciye ulaştırdı.

Sinemadaki değişim, insan malzemesindeki değişimin bir izdüşümüyse ki, (ekonomik, toplumsal değişimi gözardı etmeden) tamamıyla böyledir, ortaya çıkan jenerasyon, deformasyonu her alanda hissedilecektir. Özellikle sinemada. Burada son dönem filmlerinden C-Blok, Masumiyet, Kasaba, A Ay, Gemide, Üçüncü Sayfa, Mayıs Sıkıntısı bu değişimin çok temel göstergelerini oluşturdular. Diğer tarafta da Eşkıya, Hamam, Her şey Çok Güzel Olacak, Ağır Roman değişimin başka bir yüzünü sunuyordu.

1990'lı yılların ilk yarısında çekilen bazı filmler şunlardır: Yavuz Özkan'ın 1993 yapımı 12 Eylül döneminde yaşayan ve olaylara değişik açılardan bakan aydın bir çiftin evlilikteki sorunlarını işlediği "Bir Sonbahar Hikâyesi", 1994 yapımı bir aile aracılığıyla toplumu ve toplumdaki şiddetin aileye yansımalarını anlatıldığı "Yengeç Sepeti", 1995 yapımı "Bir Kadının Anatomisi" ile "Bir Erkeğin Anatomisi". Zeki Ökten'in 1995 yapımı günümüzdeki sıradan, bir kent ailesini anlattığı "Hep Aynı". Orhan Oğuz ise bu dönemde 1990'da "İki Başlı Dev" ile 1992'de "Dönersen ıslık Çal" filmlerini çekmiştir. TRT'den ayrılarak sinemaya geçen Yusuf Kurçenli, 90'lı yıllarda "Karartma Geceleri" ile "Çözümler"i çekmiştir .⁽⁹⁴⁾

Ve bu arada... Agah Özgüç'ün belirttiği gibi ⁽⁹⁵⁾ :

1990'lı yılların sonuna doğru, bir "İslami sinema örneği" olan Yücel Çakmaklı'nın "Minyeli Abdullah"ı da gişe rekorunu elde edip, hatta "Arabesk"i biraz daha aşarak, bir seyirci patlamasını oluşturmuştur. Ne var ki "Minyeli Abdullah", yalnızca İslami sinemanın kemikleşmiş yandaşlarına ulaşmıştır... Sözüünü ettiğimiz "İslami Sinema", 1990'lı yılların sonunda yeniden gündeme gelen sinemasal bir akımdır.

Dördüncü Bölüm

Şener Şen'in Başrol Oynadığı Filmlerde Yabancılaşma

Tezimin üçüncü bölümünde inceleyeceğim Şener Şen'in başrol oynadığı filmlere geçmeden önceden filmlerindeki ortak noktalardan biri olan Arzu Film Ekolü, Ertem Eğilmez ve Yavuz Turgul üzerinde durmak istiyorum.

4.1 Arzu Film Ekolü

Özellikle okul kimliğine bürünmüş Türk Sineması'na çok sayıda oyuncu, senarist ve yönetmenin yetişmesine katkıda bulunmuş olan 'Arzu Film', sadece bu özelliği ile dahi, Türk Sineması'nda oldukça önemli ve saygın bir yere sahiptir. Türk Sineması'na güldürü türünde ürün veren yönetmen ve senaristler arasında Ertem Eğilmez, Atıf Yılmaz, Zeki Ökten, Kartal Tibet ve Yavuz Turgul'u sayabiliriz. Bu dört yönetmen de Arzu film bünyesi içerisinde film çekmişlerdir.

9 Eylül Üniversitesi Öğretim Görevlisi Osman Dikiciler "Arzu Film Ekolü" adını verdiği çalışmasında Arzu Film'in tarihsel yapısını şu şekilde aktarıyor ⁽⁹⁶⁾:

1960 yılında kurulan Arzu Film, 1987 yılına kadar toplam 94 filmin yapımını gerçekleştirmiş, köklü bir kurumdur. 70'li yılların başlarına kadar, 'Sürtük'(1965) gibi melodramlardan, "Tarkan" serileri gibi tarihi filmlere, 'Dikkat Kan Aranıyor'(1970) gibi sosyal içerikli filmlerden, 'Feryat' (1972) gibi şarkılı filmlere kadar birçok türde film yapımını gerçekleştiren 'Arzu Film', 1973 yılında yapımını gerçekleştirdiği 'Canım Kardeşim' adlı filmle birlikte, belirgin bir çizgi değişimine uğrar. Bu filminden itibaren 1980 yılının başlarına dek, toplam 35 kadar filmin büyük çoğunluğu güldürü türünde çekilir. Bu filmler öylesine başarılı olurlar ki, özellikle seks filmleri furysası ve televizyonun ortaya çıkışı gibi, kimi olumsuz nedenlerden dolayı sinemadan uzaklaşan seyirci -özellikle aile seyircisi- yavaş yavaş yeniden sinema salonlarına dönmeye başlar. Yoğun ilgi beraberinde ticari başarıyı da getirir. Bu dönemde Arzu Filmin çevirdiği filmler, yılın en çok hasılat getiren filmleri arasında, daima ilk sıraları

94 Bu paragraftaki bilgiler, Şükran Esen'in Aralık 1997'de Broadcast İletişim Dergisi'nde yayımlanan "1970'lerden Günümüze Türk Sinema Tarihinde Bir Gezinti -II" makalesinden özetlenerek aktarılmıştır.

95 Özgüç, Türk Sinemasının Son 17 Yılı..., sayfa: 60-61.

96 Osman Dikiciler, Arzu Film Ekolü, Ankara: Altın Portakal Kültür Sanat Vakfı Kültür Yayımları, 2002, sayfa: 28.

alırlar. Arzu Film'in, belki de tesadüfen bulduğu ve çok tutan bu formül, şirketin bu dönemde birkaç tekil örnek dışında istikrarlı bir 'Güldürü Filmleri Üretim Merkezi' ne dönüşmesine neden olur.

Türk Sineması'nın son derece kısır olduğu bir tür olan güldürü türünde ürün veren Arzu Filmin, başarısının ardındaki asıl neden, işlediği konuların genel yapısı olsa gerek. Türk Sineması'nın Arzu Film'e kadar olan döneminde güldürü daha çok belli bir karakterin beceriksizlikleri ve onun çevresinde gelişen komik olayların akışıyla sağlanırdı. Ancak bunların hemen hepsi bir sosyal sorunu ele almaktan çok eğlence amaçlıydı. Ancak, Arzu Film güldürülerinde durum oldukça farklıdır. Toplumdaki çarpıklıklar güldürünün kaynağıdır.

Atilla Dorsay, "...Ve böylece Arzu Film güldürüleri, dünya sinemasındaki, Ealing güldürüleri veya MGM müzikalleri gibi şirket adıyla bağıntılı bir akımın örneklerinden biri olur çıkar ..." (97) der.

Türk Sineması'nın en zor dönemlerinden birinde yaşanan bu süreç izleyici tarafından büyük bir destek bulmuştur. 1970-1980 yılları arasında yılda ortalama 6 film yapan Arzu Film, gerçekleştirmiş olduğu bu tür filmlerin, seyirci tarafından çok tutulması ve rağbet görmesi ile birlikte çok büyük bir ticari başarı da elde eder. Bu filmlerden birçoğu sinemalarda rekor oranında sürelerde gösterimde kalır. Ticari başarısının da etkisiyle diğer film şirketleri, yoğun olarak bu yapıya uygun filmler çekmeye başlarlar. Arzu Film, 1970-1980 yılları arası, Türk Sineması'nın en belirleyici yapılarından biri olarak, Türk sinema tarihindeki yerini alır.

Burçak Evren, "Yani sinemamızın beylik güldürü türünde olduğu gibi güldürünün kaynağı yalnızca bir sanatçının varlığı değil birden fazla sanatçının dengeli ve ölçülü ortak çalışmaları ile katkıda bulunduğu olaylar dizisidir," (98) şeklinde yorumlar Arzu Film güldürülerini.

Osman Dikiciler, aynı adlı kitabında filmlerin ortak yönlerini şu şekilde atkarıyor (99):

97 Atilla Dorsay, Sinemamızın Umut Yılları, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1989, sayfa: 190.

98 Burçak Evren, Türk Sinemasında Yeni Konumlar, İstanbul Broy Yayınları, sayfa. 42.

99 Dikiciler, sayfa: 29, 30.

Bu filmlere bakıldığında insanların basit, günlük yaşamlarını konu alan, feodal yapının terk edildiği, ancak belli ölçülerde ataerkil bir yapının da var olduğu kendine özgü bir lümpenliğin izlerini taşıyan, kenar mahalle duyarlılığının bütüne hakim olduğu son derece sıcak filmler olduğunu görüyoruz. Karakterleri de bu yapının her gün karşılaşabileceğimiz, yaşayan doğal tiplerdir. Genelde ezik, çaresiz ancak umutsuzluğa düşmeden, daima mücadeleyi seçen, güçlü karakterlerdir bunlar.

Burçak Evren, "Güldürü çoğunlukla küçük insanların içine düştükleri durumlardan kurtulmak için giriştikleri çabanın doğallığından kaynaklanır. ⁽¹⁰⁰⁾" der.

Oğuz Makal, güldürü türüyle ilgili şunları söyler ⁽¹⁰¹⁾:

Eski Yunan tiyatrosundan beri "trajedi"nin karşıtı. Aristoteles, trajedi; ortalamanın üstündeki insanları, güldürü ise, altındaki insanları temsil eder, demiştir. Başlangıçta bir kez yüce, soylu ve aşağı sınıfı ayrımı yapıldı ya, sinemaya baktığımızda güldürü, sanki üst sınıfların, üsttekilerden öç alması amacıyla ortaya çıkan bir tür. Ya da Chaplin'in söylediği gibi sanki yaşamda daha güçlü olmak için mizaha en çok gereksinim duyan sınıf, "alt sınıf"a aittir bu tür. Kaldı ki insanlar arasındaki çelişkiler ve çatışmalar olduğu sürece güldürünün olmaması düşünülemez. Çirkin, aşağı, içi boş, sahte olanı, acı ve katı bir alayla ya da kahkahayla yıkar; işte o zaman "gülünç" olan da ortaya çıkar. İnsanın topluma, kendine söylemediklerini ortaya koyar. Uyarıcıdır. Hırçın, şımarık, alaycı, kışkırtıcı, yıkıcı karakteriyle her şeyin yolunda olduğu söylenen toplumsal düzene ve gerçek yüzünü değişik maskeler altında gizleyen insana keskin bir bakış fırlatır.

Osman Dikiciler ekliyor ⁽¹⁰²⁾:

Ayrıca bu filmler, Türk Sineması'na bir anlamda özgünlük getirirler. Bizden konuları, bizden karakterlerle bizim gibi anlatmak. İşte bu filmlerin özü budur. Bu anlamda bu filmlere yalnızca güldürü demek de yanlış olur. Bu filmler bir yandan güldürürken, bir yandan da için için hüznü doludurlar. Bu özellikleri ile halkla çok rahat diyalog kurabilen yumuşak, sıcak filmlerdir. Çünkü anlatılan sokaktaki adamın hikâyesidir. Arzu film güldürülerinde öne çıkan hikâyedir. Ne anlatılacağı nasıl anlatılacağından daha önemlidir. Bu yüzden estetik anlamda çok fazla farklılık getirmezler. Ancak özellikle ritimde belirgin bir tempo farkı vardır. Canlı, kıvrak anlatım, hızlı bir kurguyu da beraberinde getirir. Bu anlamda daha ziyade kısa planların çekildiğini görmekteyiz. Kalabalık sahnelerin yer aldığı, hareketli sahneler bütüne egemendir. Dinamik filmlerdir. Fon olarak genelde kenar mahalle ve İstanbul'un kullanıldığını görmekteyiz.

Arzu Film güldürülerinin temeli senaryodur. Dramatik yapı oldukça önemlidir. Bu da Arzu Film güldürülerinde farklı bir senaryo üretim biçiminin gündeme gelmesine neden olur.

100 Evren, sayfa: 42.

101 Dr. Oğuz Makal, 100 Filmde Başlangıcından Günümüze Güldürü / Komedi Filmleri, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1995, sayfa: 7.

102 Dikiciler, sayfa: 30.

Bu farklılık ise şudur: Senaryonun oluşumu sırasında, yönetmen ve senaristin yanı sıra, oyuncuların da belirleyici olarak katkıda bulunabildiği bir sistemin varlığı söz konusudur.

Arzu Film filmleri, Türk Sineması'na güldürü türünde, derin bir soluk getiren, bazı sorunlarına rağmen özellikle güldürüye getirdiği yeni yapısıyla köktenci bir özelliğe sahip olan, oldukça önemli filmlerdir. Ele alınan konular ne olursa olsun insana aittir. Ayrıca son derece duygulu filmlerdir. O yüzden de bu filmler böylesine sevilip böylesine ilgi görmüşlerdir.

Gökhan Akçura, Ankrakt dergisinde "Bugün sinema tarihimizde Arzu Film Ekolü olarak andığımız bu filmlerin hepsi, seyirci ile çok güçlü bir diyalog kurmuştur. Popüler sinemamızı oluştururken bu mirası mutlaka bugün de değerlendirmemiz gerekiyor." (103) diye yazar.

Burçak Evren'in belirttiği gibi "Bu filmlerin başarısının ardında, oyuncunun da işin içine girdiği kalabalık senaryo yazım grubunun varlığı vardır." (104)

Osman Dikiciler, Arzu Film'in başarısını şöyle açıklıyor (105):

Kolektif çalışma ve üretim süreci bu filmlerin başarısının özüdür. Özgün öykülerin varlığı ve işleniş de, bu anlamda dikkate değer bir durumdur. Kimi zaman geleneksel Türk tiyatrosunun motiflerini kimi zaman Hüseyin Rahmi ve Rıfat Ilgaz gibi edebiyatçıların eserlerini alıp işleseler de, son aşamada ortaya bu eserlerin sadece ana yapısının kullanıldığı, özgün öyküler çıkmakta. Ekip uyumunun belirlediği bu başarı, hemen hemen tüm Arzu Film güldürülerinin de temelini oluşturur. Zaten, bu ekipte yer alan sanatçıların yalnızca isimlerini saydığımızda bile, durumun olağanüstülüğü biraz olsun ortaya çıkmaktadır. Sadık Şendil, Ertem Eğilmez, Kemal Sunal, Metin Akpınar, Zeki Alasya, Münir Özkul, Halit Akçatepe, Yavuz Turgul., Zeki Ökten, Şener Şen, Ergin Orbey...

Özellikle Devekuşu Kabare Tiyatrosundan gelen, Arzu Film güldürülerinde oynayan bu oyuncular resmen Arzu Film'e bağlı olmasalar da, Eğilmez' in onayı olmadan bir başka filmde rol alamazlar, her filmde oynamazlardı. Yani Eğilmez'in sinemasındaki bu tutarlılık, onların sinema çizgilerinin de tutarlı bir yapıya bürünmesine neden oldu.

103 Gökhan Akçura, Ankrakt Dergisi, İstanbul, Kasım 1981, Sayı 2, sayfa:19

104 Evren, sayfa: 42.

105 Dikiciler, sayfa: 32.

Gökhan Akçura'nın belirttiği gibi, "Bugün sinemamızda artık benzerine rastlamadığımız bu ekip anlayışı ve birlikte üretim süreci, Arzu Film Ekolü olarak nitelediğimiz filmlerin başarısını belirliyordu." ⁽¹⁰⁶⁾

Osman Dikiciler, Arzu Film oyuncularıyla ilgili şunları aktarıyor kitabında ⁽¹⁰⁷⁾:

Arzu Film güldürülerinin genel yapısının mevcut yapıdan ayrılan en önemli özelliklerinden biri de ünlü oyuncuların sürüklediği filmler yerine klasik anlamdaki starlığın reddedilerek, toplu kadro özgünlüğünün getirilmesidir. Genelde hiç değişmeyen ve Münir Özkul, Adile Naşit, Kemal Sunal, Şener Şen, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Halit Akçatepe, Tarık Akan, Ayşen Gruda gibi çoğu tiyatro kökenli bir çok sanatçının yer aldığı, kalabalık kadrolu bu filmler, Türk Sinemasının geleneksel kalıplaşmış oyunculuk anlayışına da kimi alternatifler getirir. Sinemamızın son otuz yıllık tarihine şöyle bir göz gezdirdiğimizde başarılı olmuş ve halen sinemamızda belirleyici role sahip bir çok sanatçının, sinema serüvenlerine bu yapıdan yetişerek, ilk adımlarını attıklarını görebiliriz... Arzu Film adına çalışmasalar da filmleri, biçimden tutun da, oyuncu kullanımına kadar, birçok yönüyle Arzu Film güldürülerinin izlerini taşıyan, bir dizi genç yönetmen de, Türk Sineması'na bu türde önemli örnekler vermişlerdir. Arzu Film içinde birçok senaryoya imzasını atan Yavuz Turgul, Nesli Çölgeçen, Başar Sabuncu gibi kimi yönetmenler bu ekolün izlerini yoğun olarak taşıyan bir çok önemli film çekmişlerdir. Yavuz Turgul'un 1986 yılı yapımı 'Muhsin Bey' ile 1990 yılında çektiği 'Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni' filmleri, Nesli Çölgeçen'in 1985 yılında yaptığı 'Züğürt Ağa' filmi ile 1987 yılında çektiği 'Selamsız Badosu' adlı filmi ve Başar Sabuncu'nun 1985 yılında çektiği 'Çıplak Vatandaş' ile 1988 yılında çektiği 'Zengin Mutfacı' adlı filmleri, bu türün ilginç örnekleri arasında yer alırlar.

Birçok önemli filmin senaryo yazarı olan Şendil, çalışmalarını ağırlıklı olarak Arzu Film bünyesinde sürdürmüş, özellikle Ertem Eğilmez'in yönetmen olarak gerçekleştirdiği toplam 43 filmin 27 tanesinin senaryosunu yazarak, bu yapının gelişmesine önemli katkılarda bulunmuştur.

Osman Dikiciler Arzu Film'in ekol olduğuna dair açıklamasını şu şekilde yapıyor ⁽¹⁰⁸⁾:

Arzu Film bir ekoldür, çünkü 2000'lerde dahi, bu yapıdan çıkan birçok sanatçının sinema yaşamlarına bu çizgiyi sürdürerek devam ettiklerini görmekteyiz. Hele hele Amerikan şirketlerinin salon bırakmadığı bir ülkede, ağırlıklı olarak Amerikan filmlerinin tüketildiği bir yapıda, tek tük yapılmaya çalışılan yerli filmlerin yaratıcılarının çoğunun, bu yapıdan yetişen, bu okulun öğrencilerinin, sanatçıların olması, acaba yalnızca bir tesadüf mü? Şüphesiz ki hayır. İşte Yavuz Turgul, işte

106 Akçura, sayfa: 20.

107 Dikiciler, sayfa: 32.

108 Dikiciler, sayfa: 88.

Kartal Tibet işte, işte Şener Şen, işte Zeki Alasya, işte Metin Akpınar ve hatta işte Gani Müjde... Bu değerli sanatçıların her biri, şu anki konumlarıyla bile, Arzu Film' in bir Ekol olduğunu fazlasıyla açıklamaktadırlar. İşte bu yüzden, Türk sinemasının güldürü türüne getirdiği yeni bir soluk ve yetiştirdiği böylesine kalabalık bir sanatçı kadrosunun varlığı nedeniyle, hâlâ her şeyi ile, felsefesi ve mantığı ile de ayakta dimdik durduğu için Arzu Film bir Ekoldür...

4.2 Ertem Eğilmez

1929 yılında İstanbul'da doğan Ertem Eğilmez, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'ni bitirdikten sonra bir süre Moda'da bakkallık yapar ve askerlik dönüşü Arif Bolat Kitabevi'nde çalışır. 1954'te Refik Erduran ve Haldun Sel'le birlikte Çağlayan Kitabevi'ni kurar. Bu arada F.M. takma adıyla Kemal Tahir'e Mickey Spilane'nin ünlü kahramanı Mayk Hammer üzerine kurulu uydurma polisiye roman yazdırarak kitaplar basar. Ardından günümüzün pek çok ünlü karikatüristini yetiştiren gülmece dergisi "Tef"i çıkarır. 1961'de Efe ve 1964'te Arzu Film şirketini kurar. ⁽¹⁰⁹⁾

Osman Dikciler, Ertem Eğilmez ile ilgili şunları aktarıyor ⁽¹¹⁰⁾:

Arzu Film Ekolü'nün kurucusu Ertem Eğilmez, 1960 yılında başladığı sinemaya, önce yapımcı olarak girmiş, özellikle 1970'lere kadar hemen her türde ürün veren bir yönetmen konumundadır. Özellikle melodram filmleri ile ünlenen Eğilmez, 1973 yılında sinemasının güldürü türündeki ilk özgün çalışmalarından biri olan 'Canım Kardeşim' filmiyle 'Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni' kimliğinden 'Güldürü Filmlerinin Vazgeçilmez Yönetmeni' kimliğine terfi eder.

Münir Özkul'un desteği ve ısrarı ile geçtiği sinemada uzun yıllar piyasa işi diye tanımlayabileceğimiz, değişik türde birçok filme yönetmen olarak imza atar. Özellikle yapımcı-yönetmen kimliğinin dayattığı kimi zorluklar ve henüz olgunlaşma döneminde olan sinemasının kimi eksiklikleri, bu tür filmleri çekmesinin nedenleri olarak görülebilir.

Gerçek anlamda tutarlı bir çizgiye, 'Canım Kardeşim' ve sonrasında onu izleyen diğer filmleri ile ulaşan Eğilmez 1973 yılında çektiği bu filme kadar, 'piyasa işi' diye tanımlayabileceğimiz toplam 25 filme imza atar. Türkan Şoray, Fatma Girik ve Hülya Koçyiğit gibi dönemin popüler yıldızlarının oynadığı bu filmler Eğilmez'e haklı olarak bir dönem Türk Sinemasının aşk filmleri çeken en ünlü yönetmeni sıfatının verilmesine neden olur.

109 Agah Özgüç, Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü, I. Basım, İstanbul, Afa Sinema, 1995, sayfa: 45.

110 Dikciler, sayfa: 73, 74.

'Canım Kardeşim'den sonra son filmi olan 'Arabesk' (1988) filmine kadar, hemen hepsi belli bir çizginin devamı olan toplam 18 güldürü filmi çeker. Çoğunluğu Sadık Şendil'in senaryolarına dayalı bu filmler, güldürü türüne yeni bir canlılık ve değişim getirir.

Eğilmez'in filmlerinden bazıları: Süt Kardeşler, Gülen Gözler, Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı, Şabanoğlu Şaban, Erkek Güzeli Sefil Bilo, Hababam Sınıfı Güle Güle, Namuslu, Aşık Oldum, Arabesk...

Burçak Evren, Ertem Eğilmez filmleriyle ilgili şu yorumu yapar (¹¹¹):

Eğilmez'in filmlerinde güldürü denli buruk bir yanda vardır. Ve gülerken düşünebileceğimiz kimi konuları, anlatır. Güldürü türleri ise tek boyutlu değil, aksine ikinci düzeyde okuma gerektiren bir derinlik de içerir. Gerçi hemen hemen her filminde bir ders verir yanı vardır ama yine de bu ukalaca bir tavırla değil eleştiriye kalkışmadan sergileme biçiminde olur.

Erol Mutlu, Ertem Eğilmez güldürüleri için şunları yazıyor (¹¹²):

Türk sinemasında gerçek anlamda bir komedi türünün gelişmesine katkıda bulunanlar arasında, adı belki de ilk sırada anılması gereken Ertem Eğilmez'in yönetmen olması, bu yönsemeye "yıldız" oyuncu fenomeninin tek belirleyici etken olmadığına göstergesi. Bu gelişme sürecinin ilk kilometre taşı da, Ertem Eğilmez'in bazıları pek tanınmamış olan oyuncularla gerçekleştirdiği Hababam Sınıfı'dır. Hababam Sınıfı'nın ekonomik başarısı, bu filmin dizisel üretimine de yol açmış; dizinin her filmi ise, bir yan ürün olarak film piyasasına yeni yeni komedi yıldızları sunmuştur. Kemal Sunal, Halit Akçatepe, Şener Şen bu yıldızlardan bazılarıdır. Bugün yıldız oyuncularıyla (Kemal Sunal, Şener Şen, Uğur Yücel, Erdal Özyağcılar, vb) yönetmenleriyle (Nesli Çölgeçen, Yavuz Turgul, Başar Sabuncu, vb) senaryocularıyla (Umur Bugay, Yavuz Turgul) Türk sinemasında komedinin bir tür olarak kökleştiğini söylemek mümkündür.

4.3 Yavuz Turgul

1946 yılında doğan Yavuz Turgul, İktisat Fakültesi Gazetecilik Enstitüsü'nü bitirir. 1969 yılından 1975 yılına kadar Ses dergisinde sayfa sekreteri olarak başladığı gazetecilik

¹¹¹ Evren, s.43.

¹¹² Erol Mutlu, Televizyonu Anlamak, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1991, sayfa: 267 – 168

mesleğinde, daha sonraları kendisini çok geliştirdiğini söyleyeceği ustalarla bir arada çalışma fırsatı bulur.

Yavuz Turgul, Aktüel dergisinde kendisiyle ilgili şunları söylüyor (¹¹³):

1969 yılından 75'e kadar Ses dergisinde çalıştım. Bir magazin gazetesiydi. Sayfa sekreteri olarak başlamıştım ve Erdoğan Sevgin'di hocam. Daha sonra röportajlara gitmeye başladım. Düşük ücretlerle çalışırdık ama işimizi çok ciddiye alırdık, olumlu gazetecilerdik biz. Ses dergisinde sahip olarak Şevket Rado bir yanda, Hayat dergisinde Çetin Emeç bir yanda, çok kaliteli insanların toplandığı bir yerdi. Gazeteci-sanatçı ilişkisi çok çabuk bozulabilecek bir ilişkidir. Bu yüzden kendi payıma ciddi bir ilişki içinde olmaya özen gösterirdim.

Ve ekliyor (¹¹⁴):

1967 - 69 yıllarında askerdeydim, 24 aydı o zaman. Talebe olaylarının yeni başladığı dönemde bir taraf sağda bir taraf solda, aralarında müthiş kavgalar vardı. Şükran Ketenci'yle, Ertuğrul Akbay'la aynı sınıftaydım. Şükran mesela Fikir Kulüpleri'ne gidip geliyordu. Ben mezun oldum, askere gittim ve dönünce de Ses'te çalışmaya başladım. Magazin alanına girince dünya daha farklı oluyor. Erman Şener vardı dergide, son derece entelektüel biriydi ve ondan da çok şey öğrendim. Dergide diyalektik materyalizm üzerine bir şeyler anlatırdı. ATÜT'ü (Asya Tipi Üretim Tarzı) ilk ondan duymuştum mesela.

Gazeteciliğin ardından girdiği sinema sektöründe onu da ilk keşfeden Ertem Eğilmez olur. Yavuz Turgul'u Arzu Film'e müdür yapar.

Arzu Filmin bugün klasikleşmiş olan birçok filminin senaryo yazarlığını yapan Yavuz Turgul'un, uzun bir süre önce yönetici, sonra da senaryo yazarı olarak devam eden Arzu Film süreci, onu bir biçimde yönetmenliğe doğru götürür. Öyle bir an gelir ki, artık kendi filmlerini çekmesi, yönetmenliğini üstlenmesi bir zorunluluk haline gelir. Senaryosunu yazdığı ve Kartal Tibet'in yönettiği 1978 yapımı Sultan filmi bu anlamda Yavuz Turgul sinemasının dönüm noktalarından biri sayılabilir. 1982'de Çiçek Abbas'ın, 1986'da Züğürt Ağa filmlerinin senaryolarını yazdı. 1984 yılında, "Fahriye Abla" filmi ile yönetmenliğe başladı. Ve senarist-yönetmen olarak Türk Sineması'na seçkin örnekler sundu. Muhsin Bey (1986), Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni (1990), Gölge Oyunu (1992) filmleri arasındadır.

Sinema yazarı Rıza Kıracı, "Yavuz Turgul Sinemasında Geçiş Dönemi İnsanları" adlı makalesinde şunları belirtir (¹¹⁵):

113 Aktüel Dergisi, 15-21 Şubat 2001, Sayı 500

114 Aktüel Dergisi, 15-21 Şubat 2001, Sayı 500

115 Rıza Kıracı, "Yavuz Turgul Sinemasında Geçiş Dönemi İnsanları", Klaket Dergisi, Mart-Nisan 1997, Sayı: 5, Sayfa:50-52.

Yavuz Turgul'un kahramanları geçiş döneminin insanlarıdır. Onlar tükenmeye yüz tutmuş geleneklerin, ahlakın, kısacası feodal kültürün temsilcileridir. Kapitalizmin dayattığı ilişkileri içselleştiremezler, toplumsal değışime direndike traji-komik durumlara düşmekten kurtulamazlar, filmlerin sonunda kahramanlarımız ayakta kalmak için kendilerine ait bir dünya oluşturmak zorunluluğuyula yüzleşir. Turgul, filmlerinin sonunda küçük dünyamızın bir prototipini göstererek bizi tedirgin eder, sinemadan çıktığımızda ağızımızda uzunca bir süre gitmeyecek buruk bir tat kalır. Bunu nedeni belki de toplumsal değışimle gelen yalnızlığımızın çarpıcı bir sadelikle işlenmesidir.

Senaryolarının çoğunda oyuncu olarak yer alan Şener Şen, 14 Ocak 2001 tarihli Hürriyet gazetesinde Yavuz Turgul ile ilgili şunları söylüyordu ⁽¹¹⁶⁾:

Tanrısal bir ayrıcalığı var. Yaratımın üst sınırlarında. Deha gibi bir şey Yavuz. Mahcuptur, utangaçtır. Tabii bunun altında iddialı bir kişiliğin olduğuna inanıyorum. Büyük bir hırsın da. Ben 60 yaşındayım, çok yere girip çıktım, gecekondudan geldim, bugüne kadar böyle biriyle pek fazla karşılaşmadım. Hollywood'da olsa, bu adam yüzünden firmalar arasında kavga çıkardı! 75'den beri beraberiz, çok elenen oluyor. Eleğin üzerinde kalanlar birbirlerine tutunuyor. Disiplin mi? Muhteşemdir! İşine en çok kendi sahiptir. Kendi kendini yetiştirmiş biridir. Adam, reklam sektörüne girdi metin yazarı adayı olarak. Çok kısa sürede kreatif başkan oldu. Ne reklam eğitimi vardı ne bir şey!

www.kameraarkasi.org internet sitesinde ise Yavuz Turgul'la ilgili şunları söyler Şener Şen ⁽¹¹⁷⁾:

Hababamları yazan grubun en önemli elemanı da Yavuz Turgul'du. Biz Yavuz'la 75'ten beri birlikteyiz. Hem benim Namuslu filmiyle başlayan bir dönüşüm vardı. Bu bir çırpıda olmadı ki. Böyle ipuçları gele gele oldu. O bendeki malzemeyi biliyor. Mesela Eşkiya'yı yazarken, benim oyunculuk kapasiteme göre yazdı. Muhsin Bey'i ve Züğürt Ağa'yı da beni düşünerek yazdı. Yavuz oyunculuktan anlayan nadir yönetmenlerden biridir dünyada. Bizde çoğu yönetmen ise oyunculuk bilmez, oyuncu yönetemez.

Sinema filmlerinden sonra özellikle televizyon için de yapımların gerçekleşmesine çabalar. Üstelik çoğunda, ön planda olmadan, sadece projenin tasarımı ve planlanması aşamasında. Yönetmenliğini üstlenmeyip kamera arkasına geçmese de herkes bilir ki; bu çalışmaların arkasındaki kişi Yavuz Turgul'dur. "Süper Baba", "İkinci Bahar" dizilerinde olduğu gibi...

116 Hürriyet Gazetesi, 14 Ocak 2001

117 www.kameraarkasi.org/sinema/sinema/akimlar/hababamsinifi/hababam_ana.html

Dorsay'a göre (¹¹⁸):

Yavuz Turgul, Ertem Eğilmez çizgisinden geliyor. Ertem Eğilmez, Türk sinemasının bana göre en önemli eseri olan 'Hababam Sınıfı'nın yönetmeni. Halkını, halkının nabzını, komedinin hassas ölçüsünü büyük bir keşifle kavramış, Yeşilçam'ın en önemli birkaç isminden biri. Bu nabız meselesi, üzerinde durulması gereken bir mesele. Her şeyin en iyisini bilen televizyon yöneticilerimizin bilmediği bir şey bu. Yani halkın isteği. Yavuz Turgul'un istikrarlı ve uzun başarılı yaşamında Ertem Eğilmez'den öğrendiği ilk şey bu olmalı.

Aktüel Dergisi'nde çıkan yazıda Yavuz Turgul (¹¹⁹):

Doğaçlama yok, ona izin vermem tabii. Uğur Yücel, Muhsin Bey'e geldiği zaman beni çok az tanıyordu. Anladığım kadarıyla beni yeterince değerlendirememiş ya da benimle ilgili düşünceleri farklıymış. Sonunda söylediği şu: 25 farklı oyun oynarım, sonunda Yavuz abi farklı bir şey ister ve o doğrudur. Sebebi şu, ben bir sahneyi kafamda hem yazarım hem o kişiyi oynatırım. Mesela siz buradan gidersiniz, ben arkanızdan sizi sizin içinde olmadığınız bir durumun içine sokabilirim artık. O filmi seyrettiğinizde kendinizi bambaşka bir durum içinde görürsünüz ama kendiniz gibi görürsünüz. Mutlaka öyle olur. Böyle bir yanımla olduğumu düşünüyorum. Şuna da açığımı; eğer senin önerin benimkinden daha doğru, iyiyse alır onu kullanırız. Ama iynin nerede olduğu konusunda belli inançlarım varsa bundan da taviz vermem, o öyle olmalıdır. Bunun böyle olmadığını bana göster, çık ortaya öyle olmadığını bana ispatla ne olur.

Şener Şen, 1975'ten bu yana birlikte çalıştıkları Yavuz Turgul için son olarak şunları söyledi (¹²⁰):

Muhsin Bey, Züğürt Ağa, Eşkiya, bunların yazarı hep Yavuz Turgul. En son İkinci Bahar'ı da yapan Yavuz Turgul. O da Arzu Film'den yetişti. Ve, o ekolden Yavuz gibi uluslararası bir senaryo dehası çıktı. Bunu abartısız, ciddi söylüyorum. Mesela ben Kevin Costner'in yerinde olsam, grafiğim eğrildiği için gider Yavuz Turgul'un kapısında yatarım. Kevin Costner eğer bilse ki burada bir Yavuz Turgul var, hayatı kurtulur. Çünkü onun için en iyi projeyi gene o bulur.

118 Radikal Gazetesi -Cumartesi Eki, 25 Ocak 2001, İkinci Baharlar

119 Aktüel Dergisi, 15-21 Şubat 2001, Sayı 500

120 Radikal Gazetesi, 5 Mart 2001- Starlık bana zorla geldi.

4.4 Şener Şen Hakkında...

1941 yılında Adana'da "çocukları ve kocası için çırpınan bir anne ve evi için parçalanmış bir adamın oluşturduğu klasik ve yoksul ailenin dört çocuğundan biri olarak..."⁽¹²¹⁾ dünyaya gelir. Babası tiyatro ve sinema sanatçısı Ali Şen'in İstanbul'a yerleşmesi sonucu eğitimini Vefa Lisesi'nde tamamlar. İstanbul'a göç etmiş ve o zamanların tek gecekondu semti olan Zeytinburnu'na yerleşirler. Buradaki yaşantısı kendisine, sinema oyunculuğu sırasında gözlem yapma imkânı verdiğini her fırsatta belirtmiştir.

Şener Şen, babası Ali Şen'le ilgili, "Babam Türk filmlerinin çok geçerli olduğu bir dönemde şöhretli bir oyuncuydu. Kendine güvenen bir kişilikle yetiştim."⁽¹²²⁾ der. İlk ciddi işi Dilberler'e ait bir tekstil fabrikasında işçilikti. Yaşı 19. Fabrikada iki buçuk yıl çalıştıktan sonra 60 ihtilali olur ve çeşitli nedenlerle işten ayrılmak zorunda kalır. Bu arada gece lisesini bitirir dışardan, arkadaşları da üniversiteyi bitirmek üzeredir. Üniversiteyi okumayı gözü yemez.

Bir taksi-dolmuşta şoförlük yapmaya başlar. 48 model, Austin marka küllüstür bir otomobille, Bakırköy-Topkapı hattında. Sekiz ay sürer. Sonra pazarda işportacılık. Evin ekonomisine yardım etme geleneğinden dolayı para getiren işlerde çalışmaya gayret eder. Dışardan öğretmen okulu sınavlarına girer, kazanır. Malazgirt Muş'ta 1964-1966 yılları arasında iki yıl öğretmenlik yapar. Daha sonra öğretmenliğin kendisine göre olmadığını anlayarak İstanbul'a gelir ve lise yıllarında birkaç ay yaptığı tiyatroculuğa başlar. Sinemacılıkta hiçbir hevesi yoktur. Babasının ilişkileri sayesinde yönetmen Nejat Saydam'ın yanında Acar Film'de üçüncü asistan olarak çalışmaya başlar. Bu arada Ergun Köknar sayesinde Şehir Tiyatrosu'na figüran olarak girer. Kalabalıkta görünen adam, danseden adam gibi figürasyonlarda çalışır ve üç yılda kadrolu olur. Tiyatrodan ek iş olarak sinemaya başlar ve seslendirme de yapar. Sinemaya Zeki Ökten'in "Üç Öfkeli Adam" filmiyle girer. Sonra da birçok filmde küçük rollerde oynar. Sinemadaki dönüm noktası Ertem Eğilmez'le tanışınca başlar. Arzu Film, o dönemin en parlak işlerini yapan ekiptir. 1975 yılında Hulki Saner'in yönettiği "Bak Yeşil Yeşil" filminde Ahmet Özhan, Hale Soygazi, Sevda Ayhan'la ilk önemli rolünü oynayarak sinemaya adım atar. Hababam Sınıfı'na bir beden eğitimi hocası aranmaktadır. Oynar ve tutar.

¹²¹ Nebil Özgentürk, Bir Yudum İnsan, Çınar Yayınları, İstanbul: 2000 / Şener Şen Anlatıyor: İşte Hayatım..., sayfa: 189-197.

¹²² Özgentürk, sayfa: 192.

1980 yılında Almanya'daki bir özel tiyatrodan teklif alır. Beklan Algan tarafından Türk işçileri için bir profesyonel tiyatro ekibi kurma önerisidir. Tam iki yıl kalır. "Hayatımda böyle cesur kararlar vardır. Mesela, öğretmenliği bırakıp başka işler yapmak, şehir tiyatrolarını 14 yıl sonra bırakıp gitmek gibi." ⁽¹²³⁾

Almanya'dan döndükten sonra Arzu Film'e girer. Yardımcı rollerde oynar bir süre. 43 yaşında Namuslu filmiyle ilk başrolünü oynar. Bu rolle ilgili şunları söyler ⁽¹²⁴⁾:

Seyirci şaşkınlığa uğradı diyebilirim. Çünkü seyirci ve işletmeciler benden yani Şener Şen'den üçkağıtçı, uyanık köylü tiplemesi bekliyordu. Namuslu'daki küçük adam Ali Rıza tipi, şimdiye dek görmedikleri, alışmadıkları bir tipti. Ama yaptığımız çok iyi bir işti. Sonunda bu yaptığımızla, seyircinin beğenisi bir yerde çakıştı. Ortak bir noktada buluştuk.

Arzu Film Ekolü'ne dahil olarak başladığı çalışmalarını için şunları belirtir ⁽¹²⁵⁾:

Ama olağanüstü bir sezgi ile, Ertem abinin zaten Türk Sinemasına kazandırdığı böyle bir çok örnek var. Ama kendimi de bunlardan biri sayıyorum. Daha doğrusu o ekiple olmayı şans sayıyorum. Orda çalışmaya başladıktan sonra muhteşem bir ortam buldum. Yani benim yapıma çok uygun gelen. Müthiş bir ön çalışma, bir ekip, rahmetli Sadık Şendil yazı grubu, Yavuz Turgul, orda tanıdım. Ertem abi. Böyle bir ekiple, yani ciddi bir ekiple karşılaştım. Yani Hollywood tarzı bir ekiple. Ve biz kadrolu elemanı olduk. Hollywood tarzı bir uygulamaydı, Türk Sinemasında ilk defa. Yani belli kişiler Arzu Film'in elemanıydı. Ve o elemanlara göre projeler üretiliyordu. Böylelikle birbirimizi tanıdıkça, zaman geçtikçe de, benim kapasitelerim bilindiği için, bana uygun projelerde ben görev aldım. Böyle böyle gelişti...

O ana kadar oynadığı tüm filmlerde, Türk tiyatrosundaki geleneksel abartılı oyun tarzını uygulayan Şen, Namuslu ile birlikte oyunculuğunda da köklü bir değişime yönelmiştir. Daha ayağı yere basan, derinliği olan, tirajı komik karakterler seçmek gibi...

CNN Türk'te yayınlanan Hakkıyla Sohbet programında başrol oyunculuğu hakkında şunları söyler ⁽¹²⁶⁾:

Bizde öyle Hollywood'daki gibi menajerler sistemi ve akıl hocaları takımıyla birlikte hareket etmiyorsunuz. Gerçi Ertem Eğilmez'in başını çektiği Arzu Film, Türk sinemasında çok önemli bir olguydu. İlk defa Hollywood tarzı ekip toplayan, ekibiyle iş yapan, dışarıdan girilmesi zor olan, ekibe göre projeler seçen çok özel bir durumdu Arzu Film. Biz orada bir takım ruhu yaşadık ve bu öğrendiklerimizle ben kendi yolumu

123 Özgentürk, sayfa: 195.

124 Güneş Gazetesi, 25 Aralık, 1987, sayfa: 8.

125 CNN Türk, 30 Eylül 2000, Hakkıyla Sohbet

126 Radikal Gazetesi, 5 Mart 2001- Starlık bana zorla geldi.

kendim çizdim sonra. Aradan on yedi yıl geçti. Uzun ince bir yol bu açıkçası. Ama tabii kimsenin böyle bir yola da tahammülü yok. Herkes 'Başrol gelsin, zarar yok istedikleri gibi olsun. Bu yıl sekiz film yapayım, paramı alayım' diyor. Oysa önce yaptığınız işten mutlu olmanız ve yaptığınız işe inanmanız lazım. Yoksa ne olacak para kazanılıyor işte. Kötü bir televizyon işi yaparak da para kazanırsınız. Ama bu insanı mutlu eder mi? Eee ediyor çoklarını.

Türk Sinemasının Kara Prensi adlı yazıda şunlar söylenir Şener Şen'le ilgili: "Şener Şen'in filmografisine göz atınca her şey şans ve kader ile sıralanmış gibi görünmüyor. Sanki ince bir hesap var. İkinci adam olduğu günlerde kurulan bir denklem söz konusu." (127)

Radikal'deki Starlık bana zor geldi haberde şunları söylüyor (128):

...Sinema hakkında düşündüklerim beni yıllardır hiç yanıltmadı. Sinemada sıralama şudur. İyi bir film için ilk sırada senaryo gelir. İkinci yönetmendir, üçüncü oyuncudur. Çünkü dünyanın en iyi oyuncularını doldurun bir filme, peki seyirciye ne anlatacaksınız? O oyuncuları ortada öyle dolaştıracak mısınız? Senaryo anlatacağınız hikâyledir, yaratacağınız dünyadır. Bu dünyayı iyi anlatacak olan da yönetmendir. Hollywood kötü senaryo ve kötü anlatılan hikâye örnekleriyle dolu. Bu yüzden benim bu sıralamadan vazgeçmem mümkün değil. Kendim oyuncu olduğum halde hiçbir zaman kerameti kendimde bilmem ben. Tabii ki ben önemli oyuncuyum, kendimi yok saymam ama nerede ve kiminle iyi oyuncuyum? İyi senaryoda, iyi yönetmenle iyi oyuncuyum. Beni önce heyecanlandıran senaryodur. İyi senaryo nedir deseniz bilmem. Bilsem ben yazarım. Ama iyi senaryoyu hissederim.

Sinemadaki başarısını "Seyirci ile aynı noktada çıktım" olarak aktarmaktadır. (129) Sinemada çok seçici olmuştur. Bugüne kadar 42 sinema filme, 1 dizi filme imza atmıştır, birçok da reklam filminde oynamıştır.

Arzu Film Ekolü'nden yetişmiş Şener Şen ile 1975'ten bu yana beraber olan yönetmen Yavuz Turgul, Şener Şen için şunları söyledi (130):

Ben huysuz biriyim. Ve birlikte film yapmak istediğim kişilerle mutlaka aramızda gönül, sevgi bağı olması gerekli diye düşünüyorum. Belki modası geçmiş bir düşünce ama... Bir kere Şener'in bir sürü vasfı var. Bunlardan birisi iyi bir oyuncu. Ama bence daha iyi olabilir. Sınırlarını yeterince zorlamış değil gibi geliyor bana. O sınırların zorlanması için çok şey yapılması gerekiyor. Sadece kendisinin değil, birlikte olduğu, çevresindeki bütün insanların bu çaba içine girmesi gerekiyor. İkinci önemli nokta, Şener çevresini rahatlatan onlara iyilik aşılayan biri. Her yönetmenin karşısına çıkacak fırsatlar değil bunlar. Ben çok az film yapıyorum. Çok da kapris... Hem prodüktöre hem de oyunculara... Tabi ki iyi bir film çıksın istiyorum ortaya istiyorum. Bir de öykülerimin bir ucu şu veya bu şekilde gidiyor. Şener'e dokunuyor.

127 Milliyet Gazetesi, 02 Şubat 2002 Türk Sinemasının kara prensi

128 Milliyet Gazetesi, 02 Şubat 2002 Türk Sinemasının kara prensi

128 Radikal Gazetesi, 5 Mart 2001- Starlık bana zorla geldi.

129 Güneş Gazetesi, 25 Aralık 1987, sayfa: 8.

130 Yavuz Turgul, "Gölge Oyunu" Antrakt Dergisi, Ocak 1993, sayfa:49

Ama galiba bunu isteyerek yapıyorum. Bu işten kazançlı çıkan da sanıyorum ki benim.

Genel çizgileriyle bir üçleme oluşturan Züğürt Ağa, Muhsin Bey ve Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni'nde sırasıyla bir toprak ağasının, bir müzik organizatörünün ve sinema yönetmeninin toplumsal ve ekonomik değişim karşısındaki davranışlarından kesitler veriyor⁽¹³¹⁾. Eşkıya filmi, Amerikan filmlerinin bile hasılat rekorlarını ikiye katlayarak iki buçuk milyonun üzerinde seyirciyle 1997 sezonu itibarıyla tüm zamanların rekortmenliğini ele geçirdi. Şener Şen, sinemanın "Sultanı" Türkan Şoray ile oluşturduğu ilk televizyon dizisi "İkinci Bahar"da büyük beğeni topladı. ⁽¹³²⁾

Şebnem İşigüzel, Murdoch ile Şener Şen arasındaki benzerlikleri aktardığı "Türk Sinemasının Kara Prensi" adlı makalesinde Şener Şen ile ilgili şunları söylüyor⁽¹³³⁾:

Şener Şen, bir bakıyoruz Pamukbank'ın yüzü, bir bakıyoruz "İkinci Bahar"ın kebabçısı, bir bakıyoruz sinemada olağanüstü bir karakter... Murdoch muazzam yeteneğiyle nasıl mükemmel bir kurgu yapıp kahramanlarının ani aşklarını bize çok doğalmış gibi sunuyorsa, Şener Şen de bir oyuncu için çok tehlikeli parendeler atıyor ama asla trapezden düşüp maskara olmuyor... Birbirinden farklı alanlarda aynı anda görünüyor ama asla inandırıcılığını ve oyun gücünü kaybetmiyor. Murdoch iyi bir yazar ve felsefeci, Şener Şen de iyi bir oyuncu.. Hiç kolay olmamalı aynı kaş, göz, kazınmış kafayla hem Pamukbank'ta Armani erkeği olacaksınız hemen ardından "İkinci Bahar'da Antep şiveli Ali Haydar'ı. Sizi izleyen milyonlar da bunu yadırgamayacak. Şener Şen bütün bunların üstesinden olağanüstü oyunculuğunun yanı sıra tecrübesiyle de geliyor. Gülüşünden duruşundan vücudunun kullanımından tecrübe çıkıyor. Bu yüzden "İkinci Bahar"ın Ali Haydar'ını izlerken Şener Şen'i yadırgamadık. Su gibi bir kaba giriyor Şener Şen. Zaten Anthony Hopkins'in üstün oyunculuk tarifi de böyle bir şey: "Tıpkı bir illüzyon gibi hem o hem o değil." ... Yıldızı 80'lerin sonlarında parladı. Yani geç gelen bir şöhrət söz konusu... Komedi filmlerinin unutulmaz oyuncusuyken ibre yavaş yavaş sosyal içerikli filmlere dönüyor... Şener Şen'in filmografisine göz atınca her şey şans ve kader ile sıralanmış gibi görünmüyor. Sanki ince bir hesap var. Şener Şen'in oyunculuğu ve filmleri dışında pek fazla bir şey bilmiyoruz. Belki de oyunculuğunu, tiplerini inandırıcı kılmasının nedeni bu; fazla ortada görünmemek, magazin olmamak, polemige girmemek, röportaj vermemek. Belki bir tek o zaman oyuncu canlandıracağı karakterler için yaşamış oluyor. Üstelik, vaktiyle sıkı komedilerde oynamış bir oyuncu olarak Şener Şen'in ifadesinden ve gerektiğinde verdiği röportajlardan ciddi ve tutarlı olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Kendisiyle çalışan yönetmenlerin fısıldadıklarına göre bütün iyi oyuncular gibi mükemmel bir iş disiplini ve uyumu var. İyi oyunculuk kadar popülerliğin dozunu kaçırmamak büyük bir incelik...

Son olarak Şener Şen'i bir dizide gördük geçtiğimiz günlerde. Kanal D'de yayınlanan "Biz Size Aşık" olduk dizisine konuk oyuncu olarak katıldı. Şener Şen, Dilek Dalli'ğin yaptığı

131 www. Replik.8m.com

132 Turan Aksoy, SODER Sanatçılar Ansiklopedisi, Soder Yayınları-1, İstanbul: 2001, sayfa, 125-126.

133 Şebnem İşigüzel "Türk Sinemasının Kara Prensi" www.milliyet.com.tr/content/sinema/sin004/san16.html

röportajda eski kuşak oyuncuların zamana ayak uydurmaları gerektiğini söylemiş ve yenilerden Cem Yılmaz'ı beğendiğini ifade etmişti ⁽¹³⁴⁾.

Ödülleri:

15. Antalya Film Şenliği'nde "Çöpçüler Kralı" filmiyle "En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu"

24. Antalya Film Şenliği'nde "Muhsin Bey" filmiyle "En İyi Erkek Oyuncu"

4.4.1 Filmleri ⁽¹³⁵⁾

1) Aşk Mahkumu

Yönetmen: Nuri O. Ergün

Senaryo: Safa Önal

Oyuncular: Kartal Tibet, Hale Soygazi, Salih Güney, Yeşim Tan, Şener Şen, Kayhan Yıldızoğlu, Leman Akçatepe, Nubar Terziyan, Şükriye Atav, Atıf Kaptan

Kamera: Ali Yaver

Yapım: Acar Film

Yapım Yılı: 1973

2) Bak Yeşil Yeşil

Yönetmen: Hulki Saner

Senaryo: Hukli Saner

Oyuncular: Ahmet Özhan, Hale Soygazi, Sevdâ Aydan, Şener Şen

¹³⁴ Dilek Dalliğ, "Cem Yılmaz'ı Tek Seçerim", adlı röportaj, Hürriyet Gazetesi Keyif Eki, 25 Mayıs 2003, sayfa: 6.

¹³⁵ www.sinematurk.com/kisi.php3?kkodu=2266'dan alınmıştır.

Kamera: Rafet Şiriner

Yapım Yılı:1975

Yapım: Saner Film

3) Bizim Aile

Yönetmen: Ergin Orbey

Senaryo: Sadık Şendil

Oyuncular: Münir Özkul, Adile Naşit, Tarık akan, Şener Şen, İtir Esen

Kamera: Kriton İlyadis

Yapım Yılı: 1976

Yapım: Arzu Film

4) Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Sadık Şendil

Oyuncular: Kemal Sunal, Münir Özkul, Adile Naşit, Şener Şen, Tarık Akan, Semra Özdemir, Muharrem Gürses

Kamera: Kriton İlyadis

Yapım Yılı:1975

Yapım: Arzu Film

5) Hababam Sınıfı Uyanıyor

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Sadık Şendil

Oyuncular: Kemal Sunal, Münir Özkuş, Adile Naşit, Şener Şen, Ahmet Sezerel, Halit Akçatepe

Kamera: Hüseyin Özşahin, Erdoğan Enin

Yapım Yılı: 1976

Yapım: Arzu Film

6) Tosun Paşa

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: Kemal Sunal, Müjde Ar, Şener Şen, Adile Naşit, Ayşen Gruda, Bilge Zübeyr, Günfer Feray, Zihni Göktaş

Kamera: Kriton İlyadis

Yapım Yılı: 1976

Yapım: Arzu Film

7) Süt Kardeşler

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Sadık Şendil

Oyuncular: Kemal Sunal, Şener Şen, Halit Akçatepe, Hale Soygazi, Adile Naşit, Ayşen Gruda, Yasemin Esmergöl, Ali Şen, Türker Tekin, Feridun Çölgeçen

Kamera: Kriton İlyadis

Yapım Yılı:1976

Yapım: Arzu Film

8) Hababam Sınıfı Tatilde

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Sadık Şendil

Oyuncular: Kemal Sunal, Münir Özkul, Adile Naşit, Şener Şen, Avni Yalçın, Halit Akçatepe, Sevdâ Aktolga, Ayşen Gruda, Muharrem Gürses, Ali Yalaz, Savaş Dinçel

Kamera: Erdoğan Engin

Yapım Yılı:1977

Yapım: Arzu Film

9) Şabanoğlu Şaban

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Sadık Şendil

Oyuncular: Kemal Sunal, Halit Akçatepe, Adile Naşit, Şener Şen, Aylene Gruda, Şevket Altuğ, Sevdâ Aktolga, Sevil Üstekin, Güler Ökten, Sıtkı Akçatepe, Ayben Erman, Dinçer Çekmez, İhsan Yüce, Engin Orbey, Necdet Yakın

Kamera: Hüseyin Özşahin, Ertunç Şenkay

Yapım Yılı:1977

Yapım: Arzu Film

10) Çöpçüler Kralı

Yönetmen: Zeki Ökten

Senaryo: Umur Bugay

Oyuncular: Kemal Sunal, Şener Şen, Ayşen Gruda, İhsan Yüce, Türker Tekin, Erdal Özyağcılar

Kamera: Erdoğan Engin

Yapım Yılı:1977

Yapım: Arzu Film

11) Gülen Gözler

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Sadık Şendil

Oyuncular: Adile Naşit, Ahmet Sezerel, Münir Özkul, Müjde Ar, Şener Şen, Halit Akçatepe, Ayşen Gruda, Mahmut Hekimoğlu, İtir Esen, Sevda Aktolga, Şevket Altuğ, Nejat Gürcen

Kamera: Hüseyin Özşahin

Yapım Yılı: 1977

Yapım:Arzu Film

12) Kibar Feyzo

Yönetmen: Atıf Yılmaz Batıbeki

Senaryo: İhsan Yüce

Oyuncular: Kemal Sunal, Müjde Ar, Adile Naşit, Şener Şen, İhsan Yüce, İlyas Salman, Erdal Özyağcılar

Kamera: Erdoğan Engin

Yapım Yılı: 1978

Yapım: Arzu Film

13) Sultan

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: Türkan Şoray, Bulut Aras, Adile Naşit, Şener Şen, İhsan Yüce, Erdal Özyağcılar, İlyas Salman

Kamera: Erdoğan Engin

Yapım Yılı: 1978

Yapım: Arzu Film

14) Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Sadık Şendil

Oyuncular: Münir Özkul, Adile Naşit, Şener Şen, İlyas Salman, Perran Kutman, Şevket Altuğ, Sıtkı Akçatepe, Talat Dumanlı, Hayri Karabey, Muharrem Gürses, Nejat Bürçen, Zümrüt Cansel, Sevdâ Aktoğa, Tekgül Gözalan, Şeyda Özer, Açıyla Aytaç, Mine

Akyol, Müge Akyol, Bilge Akyol, Talip Güran, Feridun Savlı, Ahmet Arıman, Tayfun Akalın, Ali İnce, Bülent Sensal, Faruk Savlı, Bülent Haksever

Kamera: Ertunç Şenkay

Yapım Yılı:1978

Yapım: Arzu Film

15) Neşeli Günler

Yönetmen: Orhan Aksoy

Senaryo: Sadık Şendil

Oyuncular: Münir Özkul, Adile Naşit, Şener Şen, Ayşen Gruda, Oya Aydoğan, Tarık Akan, Ahmet Sezerel

Kamera: Erdoğan Engin

Yapım Yılı:1978

Yapım: Arzu Film

16) Erkek Güzeli Sefil Bilo

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: İlyas Salman, Münir Özkul, Adile Naşit, Şener Şen, Sevda Aktolga, İhsan Yüce, Nizam Ergüden

Kamera: Ertunç Şenkay

Yapım Yılı: 1979

Yapım: Arzu Film

17) N'Olacak Şimdi

Yönetmen: Atıf Yılmaz Batıbeki

Senaryo: Atıf Yılmaz

Oyuncular: Levent Kırca, Nevra Serezli, Şener Şen, Perran Kutman, Adile Naşit, Neriman Köksal, Mahmut Gökgöz

Kamera: Çetin Tunca

Yapım Yılı:1979

Yapım: Arzu Film

18) Banker Bilo

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo:Yavuz Turgul, Sadık Şendil

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

Kamera: Ertunç Şenkay

Yapım Yılı: 1980

Yapım: Arzu Film

19) Gırgıriyede Şenlik Var

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Saik Şendil

Oyuncular: Gülşen Bubikoğlu, Müjdat Gezen, Münir Özkul, Adile Naşit, Perran Kutman, Şemsi İnkaya, Ayşen Gruda, Şener Şen, Bilge Zobu, Nevzat Açıkgöz

Kamera: Çetin Gürtop

Yapım Yılı:1981

Yapım: Erler Film

20) Davaro

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

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

Yüce

Kamera: Çetin Gürtop

Yapım Yılı: 1981

Yapım: Başaran Film

21) Adile Teyze

Yönetmen: Alev Akakar

Senaryo: Alev Akakar

Oyuncular: Adile Naşit, Şener Şen, Münir Özkul, Ayşen Gruda, Şemsi İnkaya, Hulusi Kentmen, Halit Akçatepe, Mahmut Hekimoğlu, Baykal Kent, Nükhet Egeli, Hülya Tuğlu, Turgut Özatay, Tevhit Bilge

Kamera: Salih Dikişçi

Yapım Yılı:1982

Yapım: Fırat Film

22) Çiçek Abbas

Yönetmen: Sinan Çetin

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: İlyas Salman, Şener Şen, Ayşen Gruda, Pembe Mutlu, Ahmet Mekin, İhsan Yüce, A. Fuat Onan

Kamera: Çetin Tunca

Yapım Yılı:1982

Yapım: Belge Film

23) Dolap Beygiri

Yönetmen: Atıf Yılmaz Batıbeki

Senaryo: Suphi Tekiner

Oyuncular: İlyas Salman, Şener Şen, Ayşen Gruda, Yaprak Özdemiroğlu, İhsan Yüce, Şevket Altuğ, Altan Erkekli, Koray Ergun, Adile Naşit

Kamera: Salih Dikişçi

Yapım Yılı:1982

Yapım: Uzman Film

24) Gırgıriyede Cümbüş Var

Yönetmen: Temel Gürsu

Senaryo: Sadık Şendil

Oyuncular: Gülşen Bubikoğlu, Müjdat Gezen, Münir Özkul, Asuman Arsan, Şemsi İnkaya, Ayşen Gruda, Şener Şen, Mehtap Ar, Sümer Tilmaç, Bilge Zobu, Sami Hazinses, Damla İra

Kamera: Çetin Gürtop

Yapım Yılı:1983

Yapım: Erler Film

25) Şekerpare

Yönetmen: Atıf Yılmaz Batıbeki

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: İlyas Salman, Şener Şen, Yaprak Özdemiroğlu, Şevket Altuğ, Nazan Ayas

Kamera: Ertunç Şenkay

Yapım Yılı:1983

Yapım: Arzu Film

26) Şalvar Davası

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Başar Sabuncu

Oyuncular: Müjde Ar, Şener Şen, Halil Ergün, Pembe Mutlu, İhsan Yüce, Gökhan Mete, Haşmet Zeybek, Sevinç Pekin, Tuncay Akça, Mehmet Esen

Kamera: Çetin Tunca

Yapım Yılı:1983

Yapım: Kök Film

27) Gırgıriyede Büyük Seçim

Yönetmen: Temel Gürsu

Senaryo: Erdoğan Tünaş

Oyuncular: Müjdat Gezen, Gülşen Bubikoğlu, Münir Özkul, Adile Naşit, Perran Kutman, Şemsi İnkaya, Ayşen Gruda, Şener Şen, Öztürk Serengil, Hayri Caner, Asuman Arsan, Sami Hazinses

Kamera: Çetin Gürtop

Yapım Yılı: 1984

Yapım: Erler Film

28) Namuslu

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Başar Sabuncu

Oyuncular: Şener Şen, Ayşen Guruda, Adile Naşit, Bilge Zobu, Erdal Özyağcılar, Ergun Uçucu, Zihni Küçümen, Tuncer Sevi, Haşmet Zeybek

Kamera: Ertunç Şenkay

Yapım Yılı: 1985

Yapım: Uzman Filmcilik

29) Züğürt Ağa

Yönetmen: Nesli Çölgeçen

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: Şener Şen, Nilgün Nazlı, Füsün Demirel, Atilla Yiğit, Erdal Özyağcılar, Can Kolukısa, Ayla Aslanca, Kemal İnci, Filiz Küçüktepe, Bahri Selim, Sabah Ayşavkı, Celal Perk

Kamera: Selçuk Taylaner

Yapım Yılı: 1985

Yapım: Mine Film

30) Aşık Oldum

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Artun Yares

Oyuncular: Şener Şen, Şehnaz Dilan, Nevra Serezli, Ayşen Gruda, Erdal Özyağcılar, Savaş Dinçel, Uğur Yücel, Necati Bilgiç, Sümer Tilmaç, Perran Kutman

Kamera: Ertunç Şenkay

Yapım Yılı: 1985

Yapım: Burak Film

31) Çıplak Vatandaş

Yönetmen: Başar Sabuncu

Senaryo: Başar Sabuncu

Oyuncular: Şener Şen, Nilgün Akçaoğlu, Candan Sabuncu, Pekcan Koşar, Zihni Küçümen, Kamran Usluer, Bilge Zobu, Salih Kalyon, Ertuğrul Bilda, Renan Fosforoğlu, Erdiñç Bora, Erhan Dilligil, Hikmet Karagöz

Kamera: Ertunç Şenkay

Yapım Yılı: 1985

Yapım: Uzman Film

32) Milyarder

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Ümit Ünal

Oyuncular: Şener Şen, Münir Özkul, Uğur Yücel, Tuluğ Çizgen, Tayfun Çorağan, Güzin Çorağan

Kamera: Ertun. Şenkay

Yapım Yılı: 1986

Yapım: Arzu Film

33) Değirmen

Yönetmen: Atıf Yılmaz Batıbeki

Senaryo: Barış Pirhasan

Oyuncular: Şener Şen, Serap Aksoy, Levent Yılmaz, Orhan Çağman, Ali Erkazan, Tarık Pabuççuoğlu, Dursun Ali Sarıoğlu, Oktay Sözbir, Taner Barlas, Kemal İnci, Necdet Yakın, Orhan Erçin, Erol Durak, Ekrem Dümer, Uluer Süer, Cihat Tamer

Kamera: Orhan Oğuz

Yapım Yılı: 1986

Yapım: Odak Film

34) Muhsin Bey

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

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

Kamera: Aytekin Çakmakçı

Yapım Yılı: 1987

Yapım: Umut Film

35) Selamsız Badosu

Yönetmen: Nesli Çölgeçen

Senaryo: Nesli Çölgeçen, Hakan Aytekin, İrfan Eroğlu

Oyuncular: Şener Şen, Ali Uyandıran, Üstün Asutay, Uğur Yücel, Güzin Çorağan, Can Kolukısa, Cengiz Tünay, Celal Perk, Tayfun Çorağan, Ayla Aslanca

Kamera: Ertunç Şenkay

Yapım Yılı: 1987

Yapım: Arzu Film, Erler Film

36) Zengin Mutfağı

Yönetmen: Başar Sabuncu

Senaryo: Başar Sabuncu

Oyuncular: Şener Şen, Nilüfer Açıkalın, Oktay Korunan, Gökhan Mete, Osman Gören

Kamera: Erdal Kahraman

Yapım Yılı: 1988

Yapım: Arzu Film – Erler Film

37) Arabesk

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Gani Müjde

Oyuncular: Şener Şen, Müjde Ar, Uğur Yücel, Necati Bilgiç, Üstün Asutay, Tarık Pabuççuoğlu, Kadir Savun, Münir Özkul, Osman Çağman, Rasim Öztekin

Kamera: Aytekin Çakmakoğlu

Yapım Yılı: 1988

Yapım: Arzu Film – Erler Film

38) Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: Şener Şen, Pıtırık Akerman, Yavuzer Çetinkaya, Aytaç Yörükaslan, Nubar Terziyan, Nedim Doğan, Arif Akkaya, Murat Güler

Yapım Yılı: 1990

Yapım: Arzu Film

39) Gölge Oyunu

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

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

Kamera: Çetin Tunca

Yapım Yılı: 1992

Yapım: Erler Film

40) Amerikalı

Yönetmen: Şerif Gören

Senaryo: Şerif Gören, Ümit Ünal

Oyuncular: Şener Şen, Lale Mansur, Eray Özbal, Taner Barlas, İlhan Bilsev, İliteray İlker, Sırrı Elitaş, Ayton Sert, Yüksel Arıcı

Kamera: Erdoğan Engin

Yapım Yılı: 1993

Yapım: Anadolu Filmcilik, Filma Cass

41) Eşkiya

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: Şener Şen, Yeşim Salkım, Uğur Yücel, Kamran Usluer, Sermin Hürmeriç, Ülkü Duru, Özkan Uğur, Necdet Mahfi Ayral, Kayhan Yıldızoğlu, Güven Hokna, Kemal İnci, Melih Çardak, Settar Tanrıöğen, Celal Perk, Ümit Çırak, Rıza Sönmez, Kezban Altuğ, Romina, Kurtcebe Tuğrul, Can Yılmaz, Yurdan Edgü, Zübeyde Erden, Cevat Çapan, Selim Erdoğan, Hakan Kiremitçi, Hakan Bilgin, Yaşar Uzel, Yosi Mizrahi, Konuralp Sualp, Nazım Sütlüoğlu, Erkan Kara, Erdal Atık, Suat Tuk, Mahmut Güngör, Ahmet Erciyes, Tarkan Oğuz Yaşlı, Hakan Sütlüoğlu, Burç Bakan

Kamera: Uğur İçbak

Yapım Yılı: 1996

Yapım: Filma Cass

Dizileri

1) İkinci Bahar

Yönetmen: Orhan Oğuz, Türkan Derya

Senaryo Yazarı: Sulhi Dölek

Oyuncular: Türkan Şoray, Şener Şen, Tarık Pabuççoğlu, Nedim Saban, Yasemin Conka, Devin Çınar, Barış Dinçer, Güven Hokna, Merve Er, Nurgül Yeşilçay, Özkan Uğur, Tan Sağtürk, Ozan Güven, Meral Okay, Cezmi Baskın, Nazlı Tosunoğlu, Bülent Oran, Ömercik, Settar Tanrıöğen, Yaşar Cemil Akın

Kamera: Hakan Gürtop

Yapım Yılı: 1999

Yapım: Erler Film – Most Production

2) Biz Size Aşık Olduk ⁽¹³⁶⁾

Yönetmen: Türkan Derya

Görüntü Yönetmeni: Kemal Şanlı

Müzik: Murat Ertel

Kurgu: Ruşen Dağhan

Oyuncular: Beyazıt Öztürk, Meltem Cumbul, Ahmet Gülhan, Görkem Yeltan, Devin Özgür Çınar, Erdem Akakçe, İlker Aksum, Şenay Gürler, Levent Üzümcü, Bülent Alkiş, Ayça

136 www.bizsizeasikolduk.com/html/medya.html - 13k'den alınmıştır.

Aykut, Sevinç Gürşen, Sevinç Yıldız, Julide Güven, Ezgi Kepti, Berat Yenilmez, Zihni Göktay, Ali Sirmen, Ayla Algan, Mehmet Çerezcioğlu, Ayla Aslanca, Şener Şen
Yapımcı: Most Production - Mustafa Oğuz

Yapım Yılı: 2003

4.5 Züğürt Ağa, Muhsin Bey, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, Gölge Oyunu ve Eşkıya Filmlerinde Yabancılaşma

4.5.1 Züğürt Ağa

Yönetmen: Nesli Çölgeçen

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: Şener Şen (Ağa), Nilgün Nazlı (Kiraz), Füsün Demirel, Atilla Yiğit, Erdal Özyağcılar, Can Kolukısa, Ayla Aslanca, Kemal İnci, Filiz Küçüktepe, Bahri Selim, Sabah Aışavkı, Celal Perk

Kamera: Selçuk Taylaner

Yapım Yılı: 1985

Yapım: Mine Film

Filmin Konusu:

Bir ziyafet hazırlığı ile başlar film. Soğanlar kesilir, kebablar hazırlanır, etler kızartılır. Ve uzaktan ağa atına binmiş yanında adamlarıyla görünür. Güreş tutkunu olan ağa, müsabakaya başlar. Ağa rakibini yenince adamları ağayı omuzlarda taşır biraz tezahürat yapar, marabanın “ağam, ziyafet başlasın mı?” sorusuna ağadan “başlasın” cevabı gelince ağaya yapılan tezahürat yarıda bırakılır ve tüm köylü, çoluğu çocuğuyla sofraya abanır.

Günlerce aç kalan köylü, ağanın güreş zaafından yararlanarak karınlarını bir güzel doyurmuşlardır. Şimdiye kadar Yeşilçam filmlerinde gördüğümüz ağa tiplemesine çok aykırı bir ağadır Haraptar'ın ağası. Köylünün bir ziyafet uğruna, geliştirdiği bu düzmece müsabakaya her defasında kanar. Onun için bir tutku olan yağlı güreş, marabası içinse karınlarını doyurdıkları bir iştir sadece. Maraba bu hareketiyle köyün koşullarında kendi karnını doyurma yolunu bulmuş, ağanın ziyafetiyle coşmuştur. Oysa ağa, köyünde bir "yabancı"dır, gelişen olaylardan ve marabasının oyunundan habersizdir.

Marabalık işi arayan Kekeş Salman, ailesiyle birlikte Haraptar Köyü'ne gelir ve ağanın huzuruna çıkar, iş ve kalacak yer ister ağadan. Ancak ağanın kâhyasının hiç gözü tutmamıştır Kekeş Salman'ı. Çünkü onun üçkâğıtçı, düzen bozucu, ortalık karıştırıcı olduğunu anlamıştır kâhya. Ağa ise durumun farkında bile değildir. Kekeş Salman, ağanın duygularına nasıl sesleneceğini çeşitli denemelerle anlar. Önce küçük bebeğini gösterir, sonra da kızkardeşi Kiraz'ı öne sürer. Ağalığın merhamet, koruyuculuk özelliklerini sayar. Kekeş Salman, kapitalist düzene uygun bir adamdır. Filmin ilerleyen bölümlerinde, kent yaşamında da bu uygunluğunu bizzat kanıtlar. Ağa, Kekeş Salman'ın oyunlarına kanar ancak kâhya Kekeş Salman'a hiç de iyi muamele etmez, çünkü kâhya, olup bitenlerin farkındadır, ağayı uyarır ancak ağa anlamaz.

Ağa çakmağı, sigara tabakası, tespihini alır. Bıyıklarını tarar. Parlatılmış körüklü çizmelerini giyer ve köy meydanında dolaşır. Artık hiçbir şey eskisi gibi değildir. Köyde kuraklık vardır, bütün işleri yağmura kalmıştır.

Her akşam oğluna Ali'nin Hayber Kalesi hikâyesini okutur. Bir de mektuplarını yazdırır oğluna. Kente yerleşmiş kankardeşine bir gün, "Bütün eski ağalar şehirli oldu ben de mi olsam" der mektubunda. Bu söz, artık köyün şartlarının değiştiğini ve kapitalizmle birlikte herkesin oluşan yaşam koşullarına ayak uydurmak için kente göç ettiğini anlatır.

Şih (dinsel otorite), yağmur duasına çıkmak için ağanın gelip elini öpmesini ister. Şih ile ağa arasında evvelden gelen bir anlaşmazlık daha doğrusu iktidar mücadelesi vardır. Siyasi olarak da birbirlerine ters düşmektedirler. Ağa elini öpmek istemez Şih'in. İktidar mücadelesi ve köylünün nezdinde itibar kaybetmemek için köylünün ısrarıyla Şih'in elini öper ve yağmur duasına çıkarlar. Serhat Öztürk'ün belirttiği gibi "Yağmur duası sonunda bir bilim-kurgu bulutu dağları aşip ovanın üzerinden geçer, birkaç damla yağmur çiseler (¹³⁷). Bu da işe yaramamıştır.

137 Serhat Öztürk, "Züğürt Ağa" Ve Sinema Kitap 2, 1986, s.47-48.

Yine bir güreş düzenlenir. Bu sefer, ağanın rakibi “ağaya yenileceksin” lafını tersine “yeneceksin” anlayınca ve ağa da yenilince, köylü ziyafetten mahrum kalır, köylü yenen güreşçinin üzerine yrr. Bu sefer, köylünün oyunu işe yaramamıştır.

Ağanın babası Abdo Ağa, Kekeş Salman’ın kızkardeşi Kiraz’la evlenmeyi kafasına koymuştur. Zaten uzun zamandır “ben gari istirem” deyip durmaktadır. Oysa, Ağa, babasını uyarır, ağalığa yakışmadığını zaten bir karısı olduğunu söyler ama bir türlü ikna edemez. Kekeş Salman, bu durumu kendi lehine kullanır ve Abdo Ağa’ya başlık parası karşılığında kardeşi Kiraz’ı verir. Köy koşullarına uygun olmasına rağmen başlık parasına anlam veremez bizim ağa. Babası Abdo Ağa, “bana gari almazsan hakkımı sana helal etmem” deyince, razı gelmek zorunda kalır. Düğün dernek kurulur Abdo Ağa ve Kiraz için, ancak düğün gecesi Abdo Ağa lr. Kiraz, ağanın karısı ve annesiyle kalmaya başlar. Kiraz’ın ağabeyi, kızı tekrar geri alıp, başka birisine vermek ister. Ama, ağa geri vermek istemeyip de kendi için tutarsa bedelini de vermelidir, diye düşünür Kekeş Salman. Ağa, bu düşüncesinden dolayı Kekeş Salman’ın üzerine yrr. Bizim ağanın yaşadığı köy ortamı, kurnazlığını kullanarak işini yürüten insanlarla doludur. Kaos yaşanmaktadır ve bir anomiden söz konusudur. Maraba, köydeki kuraklığa rağmen, ağanın güreş tutkusunu kullanarak karnını doyumayı başarır. şıh, köylünün dine olan inancını kullanarak ağayı ayağına getirerek elini ptrp, yağmur duasına çıkar. Abdo Ağa, “babalık hakkı”nı ne sürerek Kiraz’ı alır. Kekeş Salman, ağanın merhametini kullanarak Haraptar’da kalmayı başarır. Maraba, şıh, Abdo Ağa, Kekeş Salman oluşan dünya koşullarına çoktan ayak uydurmuş, yolunu bilen ve köyün ortamının bir kaos içinde olduğunu gösteren karakterlerdir.

Ankara’dan gelen zevatı dinlesin diye köylülere para dağıtılır. Sonra oylar istenir köylülerden. Ancak, köyde ağanın verdiği partiye sadece tek bir oy çıkar. O da ağanın kendisinin oyudur. Ne kahyası, ne de marabası vermiştir partisine oyunu. şıh, köylüye cennetten tapu verdiği için (Ortaçağ Hristiyanlığına özgü bir tavırla¹³⁸) köylü şıh’ın oy verdiği partiye oyunu kullanmıştır. şıh’ın amacı, ağayı politik yönden zayıflatmaktır, bunu da başarmıştır. Ancak, köylünün oylarını ağanın desteklediği partiye vermemesi nedeniyle ağa partililerden kredi alamaz. Bu nedenle ağa bu sene köylüye ayırdığı buğday miktarını 2/3’ten 1/3’e indirir. Köylü isyan halindedir.

Kekeş Salman, marabanın aklına girerek köylüye hakkı olduğuna inandırdığı hasadı ağanın deposundan alıp sattırır ve maraba elde ettiği parayla İstanbul’un yolunu tutar. Ağa, deposunu boş halde görünce çılgına döner, köyde elinde silahıyla dolaşır ancak kimseyi

138 Öztürk, sayfa: 47.

bulamaz. Ortalıklerde ne hasat vardır ne de maraba. “Marabasız ağa olur mu hiç?” diye düşünür. Çareyi köyü satmakta bulur. “Satlık Köy – Haraptar” yazısını asar köyün girişine. Partililerden biri gelir mavi bir serçe arabayla. Ağa köyü satmamak için direnir. Çünkü köyün tüm olumsuz yönlerini bildiği için, karşısındaki insanı aldatmak istemez. Dürüstlüğünden partiliye köyün kurak olduğundan bahseder. Oysa, zaman “kandırma” zamanıdır. Partili dinlemez köyü satın alır. Bu olumsuzluklara rağmen köyü neden satın aldığını çok sonra öğrenecektir Ağa. Ancak o zaman anlayacaktır kandırıldığını. Ağa eşyalarını toplarlar, köydeki kâhyasına emanet eder. Karısı, annesi, çocukları ve Kiraz ile İstanbul’un yolunu tutarlar. Atı Şahin’i köyde bırakmıştır, gittikleri yerde ona yer yoktur. Ama pek hüzünlüdür ağa, atını bıraktığı için.

İstanbul’da bir süre kankardeşinin evinde kalırlar ancak onları daha fazla rahatsız etmemek için bir ev tutup ayrılırlar. Zaten kankardeşi ve eşi onlara pek de misafirperver davranmamıştır. Aslında niyeti kankardeşi ile ortak bir şeyler yapmaktır ancak büyük şehrin şartları başkadır. Kankardeşi ne yol gösterir, ne de ortak olmak ister. “Şeherde her koyun kendi bacağından asılır” diyerek ağayı “yabancı” olduğu bu şehirde bir başına bırakmıştır. Oysa kankardeşi, kardeşten öte değil midir? Bu kurum da değişen koşullarda çoktan geçerliliğini yitirmiştir. Marabası da şehre geldikten sonra Haraptar Kahvesi açmış ve şehrin koşullarına uyum sağlamıştır bile. Zaten maraba köyde çalışan, kendi emeğiyle karnını doyuran bir kesimdir, onlar için kent koşulları bundan farklı değildir.

Evi tutar tutmaz, köyde kâhyası eşyalarıyla birlikte gelir. Köyün, arazisine baraj yapılacağı için bu kadar kolay satıldığını öğrenir. Köy çok ucuza satılmıştır. Ağanın desteklediği parti de ağayı kandırmıştır. Oysa baraj yapılacağını söyleselerdi, köy bu kadar ucuza gider miydi? 1980’li yıllarda baraj yapılacak ve yol geçecek köylerin politikacılar tarafından satın alınması rastlanılan olaylardandı. Köylüye hiçbir şey söylenmeden ucuza alınıp, köylü kandırılmıştır. Zor durumda kalan, köyde tutunmanın artık imkânsızlığını gören köylünün köyünü satmaktan başka çaresi olmamasını kullanan bu politikacılar, sistemin işlerliğini ve devamlılığını sağlamakta ve ortamın değiştiğini göstermektedir. Filmde Züğürt Ağa, herkes tarafından kandırılan biridir.

Çocukları da şehrin yaşantısına ayak uydurmaya başlamışlardır bile. Babalarından köydeyken sakız almak için para isteyen çocuklar, şehirdeyken tadelle ve barby bebek almak için isterler bu sefer. Tadelle ve barby bebek, 1990’lı yılların gençliğinin çocukluk döneminde yabancı olduğu markalar değildir. Ağa, çocuklarının ne için para istediğini bilmeden verir.

Artık kâhyasıyla birlikte iş tutturmaya çalışırlar. Marabasının kandırmasıyla her defasında başka bir işe girerler. Bir market devralırlar ancak yapamazlar. Çocuklar kolalara, çikolatalara, hanımlara yiyeceklerle saldırınca ve ağanın da ticari bilgisi olmayınca dükkânı devretmeye karar verirler. Maraba bu sefer, “Ağa sen bu market işine girmeyecektin,” der ağaya. Bu arada Kiraz’a görücü gelir. Başlık paraları onları kurtaracak gibidir. Ağa, Kiraz’ın fikrini sorar. Kiraz istemediğini söyleyince, ağanın da vermeye pek niyeti olmadığından görücüler gönderilir. Kiraz’a sürekli eziyet ederler annesi ve karısı. Bir yandan da Kiraz’ın ağabeyi gelir, yardım önerir ve kızı ister. Ağa sinirlenir ve kovar.

Ağa bir gün kahveden otururken, kamyonetle domates satıldığını görür. Marabası bu sefer, “Ağa bu işte çok para var” der. Ağa, bu sözün üzerine mavi bir kamyonet satın alır üzerinde de kasa kasa domates. Mahalle mahalle dolaşıp domates satmaya başlarlar kâhyasıyla. Ağa sokaklarda geçerken elindeki mikrofondan kısık sesle “domates, domates” der ama, ses o kadar az çıkar ki kimsenin dikkatini çekmez. Oysa öyle mi geçer kamyonetli seyyar satıcılar, evlerimizin içine kadar girip, tüm sessizliği bozmazlar mı? Ağanın amacı kimseyi rahatsız etmemektedir. Biraz sesini yükseltir, satışlar başlar. Ancak kamyonu yanlış parkettikleri için trafik görevlileri tarafından çekilir ve araya cumartesi-pazar girip de arabayı zamanında alamayınca domatesler çürür, kamyoneti de buldukları park yerinde yanmaya başlar. Maraba yine aynı sözü tekrarlar, “Ağa, sen bu domates işine girmeyecektin.”

Kâhyası da çok zor durumdadır köydeki annesine uzunca bir süredir para gönderememektedir. Ağa, parmağındaki yüzüğü, çakmağını, sigara tablasını verir kâhyaya satıp annesine göndersin diye. O bir ağadır kimseye borcu olmamalı.

Ağanın marabası şehre uyum sağlamıştır. Kâhyasına da gidip kendisini kurtarmasını söyler. Ve onu azad eder. Ağa başka işlere girer. Tezgahta meyve satar, zabıtanı kurtulamaz; balon satar, balonlar uçar; limon satmaya çalışır, limonların hepsi kuru çıkar. Karısı daha fazla dayanamayıp, çocuklarını alıp babasının evine dönmüştür. Hiç olmazsa onlar kendilerini kurtarır diye düşünür Ağa.

Kiraz, beşi bir yerdesini verir ağaya. Ağa bozdurur ama camide abdest alırken parasını çaldırır. Deli gibi ortalıklarda dolaşır. Ağa intihara kalkışır ama yapamaz. Çünkü, köyün bıçağı bile eğrilir, çürüktür, onu öldürmez. Kiraz ağaya vurulmuştur. İnsanlığını sevmiştir. En iyi yaptığı işi yapmasını ister o da çiğ köfte yapmaktır. Şimdi iş, çiğ köfte yapmak için malzeme satın alacak parayı bulmaktadır. Son çare ağanın körüklü çizmeleridir. Ağalığın simgesi körüklü çizmeler eskicinin arabasında giderken ağanın ayağında bir çift eski

lastik terlik kalmıştır masumca. Lokantalarda çiğ köfte satar ağa ve sabahın ilk ışıklarıyla birlikte evine döner.

İçerik:

1985 yılında çekilen 123 filminden biridir Züğürt Ağa. Atıf Yılmaz'ın Adı Vasfiye'si ve Dul Bir Kadın'ı, Ömer Kavur'un Amansız Yol'u ve Körebe'si, Ertem Eğilmez'in Aşık Oldum'u Muammer Özer'in Bir Avuç Cennet'i, Başar Sabuncu'nun Çıplak Vatandaş'ı, Şerif Gören'in Kurbağalar'ı ve Yılanların Öcü, Feyzi Tuna'nın Kuyucaklı Yusuf'u, Sinan Çetin'in 14 Numara'sı, Halit Refiğ'in Ölüm Yolu ve Kartal Tibet'in Sosyete Şaban, Şaban Pabucu Yarım gibi güldürü filmleriyle aynı yıl çekildi Züğürt Ağa.

O yıl Şener Şen'in başrolde oynadığı 3 filminden biri aynı zamanda. Üçü de farklı yönetmenlerce çekilmiş olmasına rağmen, ortak yönleri yok değil. Ertem Eğilmez'in Aşık Oldum filmi "Lady in Red / Kırmızılı Kadın"ın bir uyarlamasıdır. Çıplak Vatandaş ise Ankara'da meydana gelmiş gerçek bir olaydan esinlenerek çekilmiş bir film.

Züğürt Ağa, Şükran Esen'in kitabında belirtildiği gibi ⁽¹³⁹⁾ 1980'li yıllarda çekilen iç göç filmlerinden biridir. 1980'li yıllarda çekilen diğer iç göç konulu filmler arasında Ali Özgentürk'ün 1981 yapımı At'ını, Erdoğan Tokatlı'nın 1984 yapımı Fidan, Muammer Özer'in 1985 yapımı Bir Avuç Cennet'i sayabiliriz.

Türkiye'de yokolmaya başlayan "Köy Ağalığı" olgusunu ele almaktadır Züğürt Ağa filmi. Filmde, Şener Şen'in canlandığı, Haraptar Köyü Ağasının, koşulların değişmesi nedeniyle, İstanbul'a göçme öyküsü anlatılmaktadır.

Nesli Çölgeçen'in ikinci filmi Yavuz Turgul'un Osman Şahin'in bir öyküsünden hareket ederek senaryosunu yazdığı Züğürt Ağa, Çölgeçen / Turgul işbirliğinin başlangıcı olur. Film 1986 Antalya Film Şenliği'nde en iyi özgün senaryo, en iyi yardımcı kadın (Fusun Demirel) ve en iyi yardımcı erkek oyuncu (Erdal Özyağcılar) ödülleri kazanır ve Şener Şen'e oyunculuğunun iyice değerlendirileceği bir olanak tanınır.

Arzu Film Ekolü'nden yetişen Yavuz Turgul'un senaryosunu kaleme aldığı Züğürt Ağa filmi, güldürü türünde yapılmıştır. Zamana ayak uyduramayan bir köy ağasının

çöküşünün traji-komik öyküsünün anlatıldığı filmde, ağa tipi hem köyde hem de şehir yaşamında inceleniyor.

Şükran Esen, 80'ler Türkiye'sinde Sinema adlı kitabında Züğürt Ağa filmiyle ilgili şu yorumları yapar (¹⁴⁰):

Züğürt Ağa filminin Ağa'sı, Türk sinemasındaki ağa geleneğine tümü ile ters düşen bir Ağa'dır. Kendi yöresinde bile gücü tükenmeye başlamış olan, gelişen yeni koşullar karşısında gerileyen Ağa; kentteki çok daha ağır koşullar, bilmediği yeni kurallar, sürekli rekabet gerektiren insan ilişkileri karşısında ezilmiş ve tükenmiştir. Büyük şehre göçle birlikte köy halkı, çalışmaya ve çile çekmeye alışkın olduğundan, kısa zamanda kente uyum sağlamıştır. Ama, Ağa için öyle midir ya? Yaşamının kuralı gereği, bir biçimde, yeni koşullara uyum sağlamak zorundadır ve sağlayacaktır da.

Kırsal bölgede başlayıp büyük kentte sonuçlanan bir göçün öyküsüdür Züğürt Ağa. Köyünü satmak zorunda kalan, ağalığını büyük kentte sürdürebileceğini sanan, ancak sonunda her şeyini yitirip sokaklarda çiğ köfte satan, Türk sinemasındaki ağa geleneğine tümüyle ters düşen, çaresizlik örneği bir ağayı anlatır.

Son dönemlerde televizyon kanallarında boy gösteren ağalı filmler, seyircinin ilgisini çekmiştir. Bir kanaldan diğerinden geçerken Seymen Ağalar, Şahin Ağalar evlerimizin misafirleri oluyorlar. Yeni ağa tiplemesinin çıkmasıyla birlikte Radikal 2 gazetesinde yayınlanan "Ağalığın Üç Hali" adlı kapak yazısından şu alıntıyı yapmak yerinde olur (¹⁴¹):

Ağayı en son Züğürt Ağa filminde çiğ köfte satarak, kente uyum sağlamaya çalışırken bırakmıştık. Senaryosunu Yavuz Turgul'un yazdığı, yönetmenliğini Nesli Çölgeçen'in yaptığı ve başrolünü Şener Şen'in oynadığı bu filmde ağalığın ve ağanın kentin yaşamı içinde kayboluşuna tanık olduk. Ağalığı biraz hüznünlü biraz eğlenceli bir şekilde uğurlamıştık. Türk filmlerinde üç ağa tipi göze çarpıyor. 1980 öncesi Türk filmlerindeki ağa, Züğürt ağa ve Seymen ağa. Bu üç ağa tipi aslında üç ayrı ağalık evresini ifade ediyor.... Züğürt Ağa, önemli bir dönüm noktasıdır. Erol Taş ve Hayati Hamzaoglu gibi izleyende nefret duygusu uyandıran gelenek bu filmle birlikte değişir. Buradaki ağa, Türk filmlerinde neredeyse gelenekselleşmiş ağa tipinden oldukça farklıdır. Kentleşme ve yoğun göçle birlikte yok olmaya mahkum bir kurumun temsilcidir. Yeni koşullar karşısında önemini yitiren ve yok olmaya mahkum bir sosyal aktördür. Kent ortamına ayak uyduramayan, tükenen bir varlıktır. Züğürt Ağa öncekilerden farklı olarak zalim değil zavallıdır. Çaresizdir. Ağalığın bütün değerlerinden birbir vazgeçer. Ona iktidar sağlayan topraklarını terk etmek zorunda kalmıştır. Himayesinde pek kimse kalmamıştır. Köyü ondan önce terkedenlere de söz geçiremez. Tespih, tabaka ve körüklü çizimler gibi sembolleri de terk edip kente ağa

139 Esen, 80'ler Türkiye'sinde Sinema, sayfa: 120.

140 Esen, 80'ler Türkiye'sinde Sinema, sayfa: 121.

141 Engin Önen, E.Ü. Edebiyat Fakültesi Öğretim Üyesi, "Ağalığın Üç Hali", Radikal 2, 1 Haziran 2003 sayı:347, kapak sayfası.

olarak değil de çiğ köfteci olarak uyum sağlamaya çalışır.... Ağa bu filmle birlikte belki de ilk defa başrol oyuncusu olur. Öncekilerden farklı olarak insani özellikleri öne çıkar.

Zorda olanlara yardım eder. Belki de ilk kez bir kadın ağaya aşık olur. Züğürt Ağa bu özellikleri ile izleyicide acıma duygusu yaratan karakterdir. Züğürt Ağa da kentleşme ve modernleşme karşısında yok olmaya mahkum bir kurum olduğu vurgulanan ağalığın kaçınılmaz sonu anlatılır. Kentleşmiş, modern bir toplumda böyle bir kuruma hayat şansı yoktur. Ama gelin görün ki Asmalı Konak ile birlikte ağa geri döner. Üstelik dönüşü bir hayli muhteşem olur. İzleyicide nefret ya da acıma değil, hayranlık duygusu uyandırır.

Ağalık konusuyla ilgili Sevin Okyay'ın "Yeşilçam'ın Ağaları" başlıklı bir makalesinde de şunlar aktarılıyor ⁽¹⁴²⁾ :

Köylü – ağa ikileminin halen sürdüğü ülkemizde, toprağın sahibi olan işleyenin bu ilişkisi de çeşitli dönemlerde çeşitli boyutlarda yeraldı. Ama gerçek durumun yansıtılmasına pek rastlanmadı. Cumhuriyet yönetiminde de, 1945'te bir türlü gerçek anlamda uygulanamayan ve sonunda yokolan toprak kanununu çıkmış olsa da, toprak mülkiyetinin sınırlandırılması ve topraksız üretici köylüye toprak verilmesini öngören toprak reformu gerçekleşmemiştir. DP'nin oluşumunu hızlandıran faktörlerin başında da bu toprak reformu korkusu gelir. Tarımda kapitalist gelişmeyle birlikte özellikle Ege ve Çukurova ağaları, modern teknolojiye itaat etmiş ve pazar için üretime geçerek güçlerini arttırmıştır. Ama Doğu ve Güneydoğu için durum aynı olmamıştır. Bu bölgelerde ilkel ve kapalı üretim biçimi sürmüş, dış etkenler derebeyi artığı ağaları zorlamayınca köylü de boğaz tokluğuna marabalığını sürdürmek durumunda kalmış, Ağa'nın sosyal, politik etkinliği çok daha baskın sürmüştür. Ağaları farklı bölgelerde, farklı ölçüde etkilemiş olan önemli faktör de, yeni düzenle gelişen iç göç olgusudur. İrgat ve maraba artık, kurtuluş olmasa da şehre göç edebilmekte böylece, Ağa'nın elindeki ucuz iç gücü azalmakta ve yaptırım gücü ister istemez azalmaktadır. Bugün için ülkenin Doğu ve Güneydoğu dışındaki bölgelerde Ağalıktan kapitalist çiftçiliğe geçilmiştir. Ama bu noktada, ranttan sağlanan güç dengesini asıl eline geçiren tefeci ve aracılar olmuştur.

Genel olarak Soğuk Savaş Dönemi'nde Türkiye'nin politik konumu özelde de gerek tek parti döneminin milliyetçiliği gerek daha sonraki dönemin ekonomik ve politik duruşu yasaların da yardımıyla tarımda sınıfların ele alınmasına ve ağalık kurumunun sınıfsal düzeyde ele alınabilmesine izin verilmemiştir. Ama yine de Yeşilçam'a Ağa tipi bireysel düzlemde de olsa genel olarak erkini örtücül kullanan şablon, zalim bir figür olarak girer. Türk Sineması'na doğrudan ağa figürü olarak girmese de yoksul ve varlıklı köylü ve de aralarındaki güç dengesizliğinin fon olarak da olsa dramatik yapıda işlendiği ilk film Muhsin Ertuğrul'un Cahide Sonku, Talat Artemel ve Feriha Tevfik'li 'Aysel Bataklı Damın Kızı' olur. Ama film yerel gerçeklikle pek de örtüşmez ne de olsa eninde sonunda bir İsveç adaptasyonudur.

Doğrudan ağa tipiyle ilk karşılaştığımız film ise yine Muhsin Ertuğrul'un Nazım Hikmet'in senaryosundan çektiği Hadi Hün ve Nevin Sevalin "Kızılırmak-Karakoyun"dur. Bir yanda da ağalar yerine zengin kapitalist çiftçiler de perdede boy göstermeye başlar.

142 Sevin Okyay, "Yeşilçam'ın Ağaları", Boyut Sinema Boyut Yayın Grubu Züğürt Ağa VCD Kitap, sayfa: 26-29.

Faruk Kenç'in Karanlık Yollar'ında Haşim Evcı zengin çiftlik sahibinin oğlu, Sami Ayanoğlu'nun Harmankayası'nda da Nevin Aypar, zengin çiftlik sahibinin kızıdır. Tarım alanındaki ilişkiler hiyerarşisine ilk kez gerçekçi yaklaşan film ise Nedim Otyam'ın, Yaşar Kemal'in bir öyküsünden Nevin Aypar ve Sedat Ergin'le uyarladığı "Toprak" olur.

Züğürt Ağa filmi, iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Haraptar köyündeki feodal düzene, Ağa'nın sahip olduğu sahte saygınlığa, emrindeki köylü işçilere, batıl inançlara, siyasal çarpıklığın köydeki yansımalarına, feodal düzenin yıkılışının habercisi olan uyanık Kekeş Salman'ın yaptıklarına ve en sonunda kuraklık ve köylülerin kazığı yüzünden Ağa'nın köyünü satılığa çıkarışına tanık oluyoruz. İkinci bölümde ise İstanbul'a göçü, şehrin acımasızlaştırdığı insanları, feodal sistemin çöküşü ve Ağa'nın nasıl "Züğürt Ağa"ya dönüştüğünü izliyoruz.

Film, kendisine konu yaptığı yıllar açısından oldukça önemlidir. 1980'ler ikinci göç dalgası, Özal döneminin estirdiği liberal rüzgar ve herkesin bir şekilde yolunu bulmaya çalışması, saflığınca aptallık olarak nitelendirilmesi. Film bu olguları ve bu olgular içerisinde feodal düzenin nasıl yıkıldığını, rollerin nasıl değiştiğini, Ağa karakteri üzerinden başarılı bir şekilde anlatıyor. Türkiye'deki sosyal düzen üzerine başarılı bir çalışma olan film, Yavuz Turgul'un senarist olarak filmografisinde önemli bir yere sahiptir. Yavuz Turgul'un yönettiği filmlerdeki gibi, Züğürt Ağa'da da iyi ve kötü karakterler ayrıştırılmış şekilde sunuluyor ve en önemlisi, yine, Yavuz Turgul filmlerinin özelliklerinden biri olan acıma ve hüznün duygusunu, "yeni"ye uyum sağlayamayan "eski"nin zavallılığını, seyirci film boyunca hissediyor. Ama diğer köy ve göç filmlerinden farklı olarak, Züğürt Ağa, neyin iyi neyin kötü olduğu konusunda kesin bir yargıda bulunmak istemiyor; Haraptar köyünün ağası feodal sistemin bir temsilcisi olsa da, insancıl karakteri sayesinde filmi izlerken seyircinin büyük sempatisini kazanıyor ve seyirci Ağa'yı her şeyden önce insan olarak görüyor.

Film, baştan sona barındırdığı mizah öğeleri ve özellikle Ağa karakteriyle sosyal ironiye dönüşüyor. Ağa'nın şehirdeki şaşkınlığı, verdiği direktife rağmen kendisinden başka kimsenin oy vermediği parti, yeniden evlenmek isteyen seksenlik babası ve Ağa'ya bilerek yenilen güreşçiler bu ironiyi kurmada yönetmenin kullandığı öğelerden bazıları... Ağa dönemin değiştiğini göremez. Herşeyin somut bir karşılığı olduğunu düşünemediği noktada yabancılaştırır.

1980 sonrası filmlerde güreş parçalı ilave sahnelerden oluşur. Züğürt Ağa filmi, güreş olgusunu bütünüyle almasa da Şener Şen'in oynadığı ağa, güreş tutkunudur. Kendi de güreşir ve köyünde şölenler düzenler. ⁽¹⁴³⁾

Atilla Dorsay, Cumhuriyet gazetesinde bu filmle ilgili şunları yazdı ⁽¹⁴⁴⁾:

Bize anlattığı ağa iyi-köyü, güçlü-zayıf yanlarıyla öncelikle bir insan... Oldukça incelikle işlenmiş ilişkiler bütünü içinde bize bu insanın bireyselden toplumsala tüm davranışları inandırıcı biçimde veriliyor. Film, ağalık kurumuna ince bir güldürü çerçevesinde yaklaşırken sonuç olarak bu kurumun gelişen, kapitalistleşmeye doğru giden toplum yapısı içinde yokolmaya mahkum bir kurum olduğunu vurguluyor. Tıpkı Peckinpach'ın filmlerinde sanayileşen Amerika'da kovboyların yokoluşunu işlediği gibi Turgul/Çölgeçen ikilisi de çağdaş Türk toplumunda ağalığın kaçınılmaz çöküşünü anlatıyor. Büyük iddialı sözlerle değil, sıcak, kavrayıcı bir güldürü içinde, temel büyük değişimlerin öyküsünü veriyorlar.

Sinema yazarı Sungu Çapan, Nokta dergisinde bu filmle ilgili şunları yazdı ⁽¹⁴⁵⁾:

Kuraklıktan ötürü topraklarını köylerini satmış, desteklediği partinin kazığını yemiş, köylünün desteklediği Şih'la zıtlaşmış ve yeni bir dünyada yeni bir düzen kurmak ve yer edinmek için cümbür cemaat kalkıp büyük kente göç eden, ayak uyduramamış sonunda çiğ köfteçilikte karar kılarak sevdiği Kiraz'la birlikte hayat mücadelesine devam eden bir ağa. Komikten trajiğe yol alan, traji-komik bir havada gelişen film, başarılı yönetimi oyunculuğu, mekân ve çevre kullanımı, görüntüleri ve müzik çalışmasıyla değer kazanıyor.

Sinema yazarı Sevin Okyay'ın dediği gibi, "Herkes tarafından üçkağıda getirilen bir toprak ağasının traji-komik düşüşü... Sahip olduğu geniş topraklardan ve yüzlerce marabanın efendiliğinden, İstanbul'da sıradan bir köylü olmaya doğru giden kestirme yolun hikâyesi..." ⁽¹⁴⁶⁾

Boyut Yayın Grubu'nca yayınlanan Züğürt Ağa VCD-Kitap'ta kitabın editörü Sevin Okyay, "Feodalizm mi, ATÜT mü?" konusuyla ilgili şunlar belirtiyor ⁽¹⁴⁷⁾ :

Osmanlı'da devlet sistemi gerçekten bildiğimiz anlamda bir feodalizm miydi? Yoksa ciddi farklılıklar gösteren ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı), yani bir despotizm mi? Gerçek feodalist, Roma İmparatorluğu'nun çökmesiyle Avrupa'da 8. ve 13.

143 www.geyiq.s5.com/sinema/yesilcam.html Yeşilçam'daki Günlerden Enstantaneler

144 Atilla Dorsay, Cumhuriyet Gazetesi, 17 Ocak 1986, sayfa: 24.

145 Sungu Çapan, Nokta Dergisi, 26 Ocak 1986, sayfa: 12

146 Sevin Okyay, Milliyet Gazetesi, 14 Haziran 1992, sayfa: 8

147 Sevin Okyay, "Feodalizm mi, ATÜT mü?" Boyut Sinema Boyut Yayın Grubu Züğürt Ağa VCD Kitap, sayfa: 31

yüzyıllar arasında, yani 1204 tarihli gücü hükümette toplayan Magna Carta Anlaşması'na kadar yanaştı. Gerçek feodalizmde güç merkezi değildir ve üretim Pazar içinde yerel tüketim ihtiyaçları çerçevesindedir. Feodal bey, krala rağmen kendi hanedanını oluşturur. Oysa Osmanlı'da güç merkezi bir odakta toplanmıştır ve devlet bir müessese değil, hükümetin sıfatıdır. Bu noktada da feodal hiyerarşi şebekesi gerçekleşemez. Ekilebilir toprağın mülkiyeti devlettedir. Devletin koruma ve kontrolü altında, üretimi gerçekleştiren köylü ise bir cins kiracıdır yani toprak mülkü değil, malıdır. Bu durumu oluşturan başlıca faktörlerden biri iklim ve toprak koşullarıdır. Çünkü kemerler, bentler v.s. aracılığıyla suyun ortaklaşa kullanımı hemen hemen bir zorunluluktur. Bu noktada üretim devlet içinde yapıldığına göre yerel ihtiyaçlarla sınırlanmaz. Bu kiranın yani verginin büyük bölümü devletin asıl varoluş biçimi yayılmacılığın fiili kolları sipahilerden bazılarına, ödeme yapmak yerine bırakılır. Bu noktadan bunlar, tımarlı sipahiye dönüşür. Ama hükümet merkezi gücü elinden kaçırmamak için bu sipahileri toplumsal kökleri koparılmış devşirmelerden seçer ve kapıkullarını bunlarla tehdit olarak bulundurur. Bu noktada da tımarlı sipahiler hanedanlarını kurup feodal beylere dönüşemezler. Merkezi gücün zayıflaması ve tımar sisteminin bozulmasıyla tımarlı sipahiler yerlerine daha şahsi bir despotizm güçleri olan derebeylerine bıraktılar. Ama derebeyleri de gerçek anlamıyla feodal beyler değillerdi. Emperyalist güçlerin baskısıyla hazırlanan 1274 tarihli arazi kanunnamesi en azından hukuki olarak toprağın mülkiyetini devletten şahıslara geçirdi. Bu noktadan sonra da derebeylerin yerini ağalar aldı. Derebeyler ve Ağalar arasındaki en önemli fark, köylünün bu güce bağımlılığını hukukilikten -vergi kalktı-ekonomikliğe dönüşmesidir. Burada üretim yapan topraksız köylü de ikiye ayrıldı. Bir ağanın toprağında ücretle çalışan ırgatlar, iki dördte bir pay alan anlamına gelen marabalar.

Buna karşılık Yavuzer Çetinkaya şunları söyler ⁽¹⁴⁸⁾:

Bazı sinema adamlarımızın “Züğürt Ağa”yı ülkemizde feodalitenin çöküş sürecini anlatan bir film olarak betimlemeleri, ya da görmek istemeleri. Ben bu görüşe katılmıyorum. Çünkü “Züğürt Ağa”, her ne denli toplumsal sorunları bir çerçeve olarak almışsa da, amacı ve anlattığı, “birey”in dramıdır. Değişen dünyaya ayak uyduramayan ve gerçekçilikten çok, “uyumsuz” bir sanat anlayışı ile sergilenen “bireysel” bir öyküdür. Feodalitenin çöküşünü anlatmaktan çok, ülkemizde hâlâ kentlerde bile egemen olan feodalite ürünü, ya da artığı değerleri keskin bir eleştirel bakışla sergilemektedir, o kadar.

Haraptar Köyü'nün ağası, marabalarının dışardan gelen bir adamın lafına uyup buğdayı çalmaları ve kaçmaları üzerine o da köyü satarak büyük şehre gider. İşte bu noktada yabancılaşmanın örnekleriyle karşılaşır. Kankardeşinin “her koyun kendi bacağından asılır burada” dediği ve yapacağı bir iş bile önermediği durumda ağa yabancılaşma ile karşı karşıyadır artık.

148 Yavuzer Çetinkaya, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 137, 1 Şubat 1986'dan aktaran Agah Özgüç, Türk Filmleri Sözlüğü, Cilt: 2, sayfa: 249.

Yabancılaşma Teorileri açısından incelediğimiz Şener Şen'in canlandırdığı Züğürt Ağa tiplemesinin gerek köy koşullarında gerekse kent koşullarında yabancılaşmış karakter olduğunu görüyoruz. Köyde marabasının düzenlediği düzmece güreş müsabakasına safça kanan, kazandığını sanıp marabasına sevinçten bir ziyafet düzenleyen; düzenbaz, sistemin adamı Kekeş Salman ve ailesine köyünde iş veren, yatakacak yer sağlayan; köy koşullarına uygun olmasına rağmen babasının genç bir kızla rızalığı olmadan evlenmesine karşı çıkan, köydeki yaşam koşullarında çalışmaya alışık marabasının aksine bizim ağa, atı Şahin'le arasında duygusal bir bağ olan, iyi niyetli, temiz, dejenere olmamış, köyüne “yabancı” bir ağa değil midir?

Köy koşullarında bir “yabancı”dan farksız olan ağa, köyde tükenmekte olan feodal sistemden ötürü şehre göç ettikten sonra da kentte de bir “yabancı” olur ve sahip olduklarını kaybettiğini farkeder. Köylünün aklına giren Kekeş Salman, buğdayın kendilerine ait olduğunu söyleyince bu kavram marabaya öncelikle bir anlam ifade etmez. Çünkü köy ağanın köyüdür, tarlalar hatta kendileri bile ağaya aittirler. Sonunda ağa buğdayını, marabasını köyünü, tespihini, çakmağını, sigaralığını, kâhyasını, karısını ve en sonunda da körüklü çizmelerini kaybeder. Bunları film boyunca bir anda değil de yavaş yavaş kaybeder. Hatta köyden şehre geldiğinde girdiği işleri de yapamaz, beceremez. Ağa, şehirde kurulan sisteme ayak uyduramaz, aksine sahip olduklarını da kaybeder. Kaybettikleri bu nesnelerle, ağanın yaşadığı ortamda gerek köy gerekse kentte, bir “yabancı” olduğunu ifade edilir. Aynı zamanda günümüz koşullarında ortama uyum sağlamak sahip olduklarımızı kaybetmekle mümkün olduğunu da gösterir.

Ağadan önce gelen marabası şehrin şartlarına ayak uydurmuştur. Çünkü onlar köyde de benzer koşullarda çalışıyorlardı, şehirdeki de farklı değildi. Ancak şehirde her şeyin değiştiğini şu sözlerle anlatır marabası: “Ağam, şehirde ağa yoktur.” Kurdukları kahvede kendi paralarını kazanırlar. Ağa, Haraptar Kahvesine gelir, “bütün çaylar benden, benim olduğum yerde marabaya söz düşmez” sözleriyle ağanın hâlâ bu değişimi farketmediği görülür.

Ağanın yanında ne atı “Şahin” vardır, ne marabası, ne de karısı çocukları... Şehirde yaşanan işbölümü, ve yaşam koşulları, rekabet ortamı, “ekmeğin aslanın ağzında” olma durumu karşısında çaresizdir Ağa. Ağa şehre uyum sağlayana kadar zaman da gelip geçmekte ve cebinde beş kuruşu kalmamaktadır. Baudelaire'in şiirinde olduğu gibi:

Ey acı!, ey acı! Varlığı yer Zaman,
Yitirdiğimiz kanla büyür, serpilir.
Bağrımızı kemiren o sinsi Düşman! ⁽¹⁴⁹⁾

Oysa ağa, sisteme ayak uydurmayan “son kişi” edasıyla bir türlü istediğini elde edemez. Sonunda intiharı düşünür. Toplum bir anomi içindedir. Ağaya en iyi yaptığı iş Nevizade’de çiğ köfte yapıp satmak kalır. Yanında da Kiraz.

4.5.2 Muhsin Bey

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: Şener Şen (Muhsin Bey), Sermin Hürmeriç (Sevda Hanım), Uğur Yücel, Osman Cavcı, Erdoğan Sıcak, Doğu Erkan, Erdiç Üstün, Tayfun Çorağan, Kutay Köktürk

Kamera: Aytekin Çakmakçı

Yapım Yılı: 1987

Yapım: Umut Film

Filmin Konusu:

Muhsin Bey filmi, jenerikle başlar. Jenerik akarken, şarkı söyleyen bir kadın vardır fonda. Yazılar bu sahnenin üzerinden kayar. Filme adını veren Muhsin Bey, geleneklere ve geçmişin ahlâki değerlerine sıkı sıkıya bağlı, çıkarıcılığın günümüzde geçerli yapay ve

149 Baudelaire, sayfa: 43

düzensiz ortamına ayak uydurmakta direnen namuslu bir müzik organizatörüdür ve yardımcısı Osman ile birlikte çalışmaktadır.

İstanbul'un eski mahallelerinden Galata Kulesi çevresinde bir madamın her gün kirasını artıracığı korkusuyla yaşayan, hayatını konser düzenleyerek, sanatçılara iş bularak kazanan Muhsin Bey, bir sabah uyanır, kahvaltısını yaparak evinden ayrılır. Muhsin Bey'in eski bir arabası vardır ve her sabah olduğu gibi onu güçlükle çalıştırır. Yolda, yardımcısı Osman ile karşılaşır ve Osman'dan 6 aydır kirayı ödemedikleri için çalıştıkları ofisten atıldıklarını öğrenir. Çünkü Osman, kira için ayrılan paraları at yarışlarına yatırmış, kaybetmiş ve bu nedenle de kirayı ödeyememiştir. Osman'a çok kızamaz, istese onu işten kovar, kaçınıcı yapışdır çünkü. Ancak çok tepki göstermez Osman'a. Onu anlamaya çalışır, kendisi döneme ayak uyduramasa da gençlerin ayak uydurmasını normal karşılar bu tavıyla. Artık çalışacakları bir ofisleri bile olmadığı için çalışmalarını Sabahattin'in müzisyenler kahvesinin köşesindeki bir masada sürdürmeye başlarlar.

Bir gün, Muhsin Bey ve Osman kahvede çalışırken, Ali Nazik adında Güneydoğulu bir genç gelir. Muhsin Bey'in askerlik arkadaşı "Bitli Saman"ın yeğeni olduğunu söyleyen bu saf Urfalı genç Ali Nazik, türkücü olmak istemektedir. Ancak, Muhsin Bey, bu isteği yerine getirmek istemez. Arabeske karşı olan Muhsin Bey, nota, solfej bilmeyen kolay yoldan ünlü olmak isteyen Ali Nazik'i başından savmaya çalışır. Ali Nazik ise isteği konusunda direnir.

Muhsin Bey, her akşam evine geldiğinde çiçeklerini sular, onlarla konuşur, dertleşir, akşam yemeğini yerken sanat müziği dinler. Eski günlerini anar. Eskilerin bir sanat müziği sanatçısı yaşlı bir kadını sık sık elinde çiçeklerle huzurevinde ziyaretine gider. Eski günlerden bahseder. Ancak kadın felçlidir konuşamaz. Muhsin Bey, bu kadına hayrandır.

Muhsin Bey'in üst komşusu Sevda Hanım'a ilgisi vardır. Üst komşusu eşinden ayrılmış, 6 yaşlarında bir de kızı olan biridir.

Bir gün Muhsin Bey, camdan dışarı bakarken, soğuktan titremiş bir halde bekleyen Ali Nazik'i görür, dayanamaz haline ve onu içeri alır. Ertesi sabah, Muhsin Bey, Ali Nazik'in çatıdan gelen türkü sesiyle uyanır ve yanına gider. Ali Nazik'in hikâyesini dinler. 5 kardeş olduklarını, babası ve bir erkek kardeşi dışında ailesinin öldüğünü öğrenir.

O an Ali Nazik'in isteğini yerine getirmeye karar verir ve gazinocularla görüşüp, Ali Nazik'i dinlemeleri için onları ikna etmeye çalışır. Ama gazino patronları Ali Nazik'i beğenmez.

TRT'de çalıştığını söyleyen bir yapımcının Ali Nazik'i televizyona çıkarma teklifini kabul eder, ona para öder ancak televizyon yapımcısı dolandırıcı çıkar, Ali Nazik'i televizyona çıkarmaz, paralarını kaybederler. Düzenbaz, sahtekâr bu adam, Muhsin Bey ve açığözlü görünen yardımcısı Osman'ı kandırmayı başarmıştır. Televizyonculara rüşvet vererek televizyona çıkmanın mümkün olduğunu gösteren bu sahne, artık insanların dejenere yanını ve ortamın kaotik durumunu gösterir.

Ali Nazik, aslında türkü yerine arabeski tercih etmektedir. Muhsin Bey ise, türkü söylemesi konusunda ısrar eder. Bu arada Ali Nazik başka bir organizatörle görüşür. Organizatör Ali Nazik'i kandırmaya çalışır, ancak Ali Nazik organizatörün teklifini kabul etmez. Ali Nazik ile Muhsin Bey kaset yapmaya karar verirler ve bütün kaset yapımcılarını dolaşırlar. Hiçbiri Ali Nazik'i kabul etmez. Kaset yapmak için artık tek bir çareleri kalmıştır; o da bir yapım şirketinin açtığı yarışmayı kazanmaktır. Bu yarışma için Muhsin Bey, Ali Nazik'i evinde çalıştırmaya başlar. Solfej ve nota dersleri, mikrofonu tutuş şeklini, sahnedeki duruşuyla ilgili bilgiler verir Ali Nazik'e. Yarışma günü, Muhsin Bey ve komşu kadın Sevda Hanım, Ali Nazik'i izlemeye giderler. Ali Nazik, yarışmada çok heyecanlanır ve gerekli performansı gösteremeyince yarışmayı kaybeder ve kaset yapma şansını da elde edemez. Muhsin Bey, Ali Nazik'e çok kızar. Ancak, yarışmanın bir formaliteden ibaret olduğunu, kimin kazanacağını önceden belli olduğunu öğrenirler sonradan. Dürüst olmayan bu tavır, insanları kandırmacaya dayalı bu yarışma, müzik camiasının içinde bulunduğu sahte dünyayı sergilemektedir bir yandan. Reklam, promosyon, televizyonun şaşaasına dayalı bu dünya, düzenbazlıklarla çevrili bir yaşamdır.

İşler istediği gibi gitmeyince, Muhsin Bey, Ali Nazik'i Urfa'ya göndermeye karar verir. Ancak son anda Muhsin Bey arabasıyla otobüse yetişir ve Ali Nazik'i otobüsten indirerek kaset yapabileceklerini söyler.

Gazinoculara bu sefer para istemek için gider Muhsin Bey. Ancak kimse ona para vermez. Yıllarca Muhsin Bey'in yetiştirdiği sanatçıları gazinolarında çalıştıran bu gazinocular Muhsin Bey'e yardım etmezler. Artık devir çoktan değişmiş, Muhsin Bey Klasik Türk Müziği, Türk Halk Müziği, nota, solfej üzerinde dururken, piyasa koşulları sonucu talepler arabesk yönünde olmaya başlamıştır. Bu nedenle gazinocular, boşa para yatırmak istememektedirler. Halkın istediği artık toplumun yozlaşmasının bir sonucu olan arabesk müziğidir.

Muhsin Bey, kasedi çıkarmak için bir organizatörle iddiaya girmek zorunda kalır. Eğer, kaset çıkarsa oganizatör Muhsin Bey'e kasetin masraflarını verecek, aksi olursa,

organizatör Ali Nazik'i alıp ona arabesk okutacak. Bahse girdikleri kişi Muhsin Bey'in rakibi, eskiden beri bir nedenden sürtüşme yaşadıkları Gazinocu Şakir'dir. İnsan ilişkilerinin sadece maddi kazanç üzerine kurulduğu, gazinocuların yılların Muhsin Bey'ine yardım etmemeleri, onu bu projesinde yalnız bırakmasıyla Muhsin Bey, yaşadığı toplumda bir "yabancı"dır. Piyasa değişmiş, ancak Muhsin Bey bunun farkında bile değildir. Gazinocu Şakir ile Muhsin Bey arasındaki bu iddia, sadece iki kişinin iddiası değil, aynı zamanda iki farklı kesimin iddiasıdır. Kapitalizmin sonucu köşe başını kapmış, para sahipleri ile piyasa koşullarına uyum sağlamamak için direnen Muhsin Bey gibilerin iddiasıdır. Oysa, Muhsin Bey gibiler artık yok denecek kadar azdır. Gazinocu Şakir, temsil ettiği kesimin sadece bir prototipidir. Acımasız, maddiyatçı, kindar biridir; oysa Muhsin Bey, naif bir hayat yaşayan nostaljik bir İstanbul beyefendisidir.

Ali Nazik'e kaset çıkarmak için bir müzik yarışması düzenlemeye karar verirler. Gazeteye ilan verirler. Başvurular başlar. Çeşitli bölgelerden şarkıcı, türkücü olmak isteyen onlarca genç ellerinde başvuru için istenen paralarıyla kahveye gelip başvurularını yaparlar, Muhsin Bey, bunlardan paralarını alırken içi burulur. Ancak toplanan paranın hem kaset hem de yarışmaya yapmaya yetmediğini görünce, parayı sadece kaset için harcamaya karar verirler.

Kaset çalışması için stüdyo kiralılır, fotoğrafçı bulunur. Ertesi gün yarışmanın iptal edildiğini öğrenen yarışmacılar, kahveye akın etmeye başlarlar. Osman kaçır ve Muhsin Bey'e haber verir. Olay polise kadar gider ve polisler Muhsin Bey'in evinin önünde nöbet tutmaya başlarlar. Ali Nazik ve Muhsin Bey, geceyi arabada geçirirler. Ertesi gün kaset tamamlanır ve çalışanlara paralarının ödenmesi gerekir. Evdeki parayı almak üzere eve gelirler. Onların evde olduklarını öğrenen polisler eve gelir. Komşu kadın, Ali Nazik ve Muhsin Bey'i evine alır, polisleri onları görmediklerini söyler. Ertesi sabah, Muhsin Bey parayı Ali Nazik'e vererek, kaseti çıkartmalarını söyler. Kendisi de aşağıya inerek polise teslim olur.

Muhsin Bey, bu olaydan dolayı hapse düşer. Ali Nazik, Osman ve Sevda Hanım onu ziyarete giderler. Kaseti de yanlarında getirmişlerdir. Muhsin Bey, hapishanede kaseti dinler ve çok beğenir.

Muhsin Bey hapishanedeyken, Ali Nazik, Muhsin Bey'in bahse girdiği organizatör Şakir'le çalışmaya başlar. Ali Nazik, İstanbul'a ilk geldiği günlerden itibaren « İbrahim Tatlıses » olma hayalini artık gerçekleştirmiştir. Boynunda ve kolunda kalın altın bilezikler, üstünde pembe ipek gömlek, parmağında kalın yüzük vardır, saçları da jölelidir artık...Süslü

giysiler içinde sahneye çıkar ve ışıltılı bir sahnede arabesk söyler. Sevda Hanım ve Osman da onunla birlikte çalışmaya başlarlar. Sevda Hanım'ın küçük kızı da sandalyede uyumaktadır. Ali Nazik, hedefine ulaşmış, arabesk okumuş, piyasanın istediği gibi bir adam olmuştur.

Bu arada Muhsin Bey, hapisten çıkar. Evine gider. Ev sahibi, olanları anlatır; Sevda Hanım, Ali Nazik'le birlikte gitmiştir. Muhsin Bey'in çiçekleri kurumuştur. Evden ayrılırken, ev sahibine eşyalarını satmasını eğer alan olmazsa atmasını söyler. Sonra huzurevine gider. Ziyaret ettiği yaşlı kadının öldüğünü öğrenir, bir kez daha yıkılmıştır.

Muhsin Bey, Ali Nazik'in sahneye çıktığı gazinoya gider. İddiaya girdiği gazino patronu Şakir'in masasına kaseti atar, ancak Şakir oyunu bozmuştur. Muhsin Bey, bir süre Ali Nazik'i arabesk söylerken sahnede izler. Ali Nazik, Sevda Hanım'ı döverken, Muhsin Bey, soyunma odasından içeri girer. Ali Nazik duraklar ve Muhsin Bey oradan ayrılır. Sevda Hanım da çocuğuyla birlikte Muhsin Bey'in arkasından gider. Sevda Hanım, kafasındaki peruğu çıkarıp Muhsin Bey'in arabasına biner ve araba hareket eder.

Filmin sonunda, Muhsin Bey, Sevda Hanım ve kızı bir yatakta uyumaktadırlar. Film, jenerikte sahnede sazlar eşliğinde şarkı söyleyen bir kadınla biter.

İçerik:

Sinema tarihçisi Agah Özgüç'ün Türk Filmler Sözlüğü 2. Cilt'ine baktığımızda 1987 yılında 186 Türk filmi gerçekleştirildiğini görebiliriz. Bu sayı, 1986 yılında 184; 1988 yılında ise 117'dir. 1987 yılında çekilen filmlerden bazıları şunlardır: Şahin Kaygun'un Afife Jale, Erden Kıral'ın Av Zamanı, Engin Ayça'nın Bez Bebek'i, Çetin Altan'ın aynı adlı eserinden uyarlanan Ümit Elçi'nin Bir Avuç Gökyüzü, Tunç Başaran'ın Biri ve Diğerleri, Ömer Kavur'un Gece Yolculuğu, Yusuf Kurtçenli'nin Gramofon Avrat, Atıf Yılmaz'ın Kadının Adı Yok ve Hayallerim, Aşkım ve Sen, Başar Sabuncu'nun Kaçamak, Nesli Çölgeçen'in Selamsız Bandosusu...

Şükran Esen, "Yavuz Turgul'un senaryosunu yazıp yönettiği Muhsin Bey, eski İstanbul Efendisi organizatör Muhsin Bey'in, toplumun ve müziğin yozlaşmasına birey olarak direnişini anlatan, başarılı bir güldürü filmi ⁽¹⁵⁰⁾ olarak yorumlar.

Şükran Esen, "Eşkıya'yı Beklerken" başlıklı makalesinde Muhsin Bey filmi için, "Yavuz Turgul, filmde eski İstanbul beyefendisi organizatör Muhsin Bey ile Anadolu'dan kalkıp gelmiş, seksenli yılların köşe dönücü zihniyetinin ve medyanın yarattığı parlıtlı dünyaların çekim alanına girmiş Ali Nazik'i karşılaştırdı," der ⁽¹⁵¹⁾.

Atilla Dorsay, 12 Eylül Yılları ve Sinemamız adlı kitapta Muhsin Bey filmiyle ilgili şunları yazıyor⁽¹⁵²⁾:

78'lik eski taş plakları, sularken konuştuğu çiçekleri, göçüp giden eski İstanbul üzerine anılarıyla başbaşa yaşayan, bir zamanların Safiye Ayla veya Müzeyyen Senar şarkılarını dinleyen, kültürümüzü istila eden arabesk ve çiğ köfte uygarlığından nefret eden, amansız bir "Manifaturacılar Çarşısı" rekabeti içinde bile insanlığını, eski İstanbul beyefendiliğini koruyan organizatör Muhsin Bey'in öyküsü... Arabeske ısınmadığı için işleri gitgide bozulan, kapı komşusu Sevda'yı bet sesine karşın hatır için bir gazinoda şarkıcı yapan, yardımcısı Osman'ın saflığı ve kumar merakı yüzünden elde avuçtakini ve bürosunu da yitiren Muhsin Bey, Doğu illerinden kopup İstanbul'a "yeni bir İbrahim Tatlıses" olmaya gelen sayısız türkücüden biri olan Ali Nazik'i önce reddediyor sonra da bu yanık sesli genç adamda iş olduğunu görünce, onu üne kavuşturmaya sıvanıyor. Bunun binbir zorlukla başaracak, ama bir kez daha insan kişiliğinin nankörlüğü, kadir kıymet bilmezliği konusunda ders alacaktır. Film sadece gerçek Türk musikisi kültürü ve arabesk kültürün çatışmasının öyküsü değil... Aynı zamanda hayatımızdan, İstanbulluluğumuzdan, insan gibi yaşamamızdan kopup giden, bir daha gelmemecesine yok olan şeylerin de filmi bu...

Emine Demiray, Muhsin Bey filmini Propp'un işlevleri açısından incelediği makalesinde, Muhsin Bey filminin gerçekçi öğeler içermediğini belirtir. Demiray'a göre, kahraman Muhsin Bey değerlerini yitirmemek için mücadele ederken, çevresindeki zor koşulların onu engellemesine karşın, kendi gücü ile mücadelesini sürdürmektedir. Filmin sonunda hapse girse bile değerlerinden ödün vermemiş, Ali Nazik'e arabesk yerine türkü söyleterek kaset çıkarmayı başarmıştır. Kaset çıkarabilmek içinse düzenledikleri yarışmada, yarışmacılara saldırgan rolüne girerek kötülük yapmıştır. Kendi değerleri için başkalarına zarar vermiştir. Oysa arabesk için direnmemiş olsa piyasa koşullarında başarılı olabilecektir.

150 Esen, 80'ler Türkiye'si'nde Sinema, sayfa: 194.

151 Şükran Esen, "Eşkıya'yı Beklerken", Antrakt Aylık Sinema Dergisi, Eylül 1996, sayı: 58, sayfa: 14.

152 Atilla Dorsay, 12 Eylül Yılları ve Sinemamız, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1995, s.300.

Ama her türlü zor koşula karşın değerleri uğruna mücadeleyi sürdürmüştür. Muhsin Bey, film boyunca değerlerini koruma mücadelesi göstermiş ve bunu başarmıştır (¹⁵³).

Filmin kahramanı Muhsin Bey, geçmişte varolan, saygı duyduğu manevi değerleri yitirmemek için mücadele ederken, Ali Nazik de Muhsin Bey'e karşı olsa bile, o da kendisi için çaba harcamaktadır. Ali Nazik, şöhret olma, zengin olma mücadelesi, maddi değerlere sahip olma mücadelesi vermektedir.

Muhsin Bey arabeske karşıdır. Ama sanat müziği de yapması artık bu yeni piyasa şartlarında oldukça zordur. Ancak, gittikçe maddi olarak kötüye gitmesine karşın yine de sanat müziğini savunmaktadır. Onu savunduğu sürece de piyasa onu dışlamaktadır. Muhsin Bey dolandırıcılık yaparak kaseti çıkarmayı başarır.

Ali Nazik, Muhsin Bey'den piyasa konusunda, sanatçılık ve sahne konusunda bilgi alır. Organizatör Şakir, Muhsin Bey'i takip edip bilgi alarak, Ali Nazik'i kendisine çekmeye çalışır.

Meral Gündoğdu, "Muhsin Bey'in Urfalı Ali Nazik'i eski İstanbul beyefendisi bestekar Muhsin Bey'in yakasına "Türkücü olacağım" diye yapıştı. Sonunda, sınıf atladı ve Muhsin Bey'i çiğneyip geçti. (¹⁵⁴)" olarak belirtir.

Filmde dünün klasik müzik beğenisiyle, günümüzün yozlaşmış arabeskinin kültür ikilemi arasına sıkışıp kalmış eski bir İstanbul efendisinin, organizatör Muhsin Bey'in nostaljik, hüznü öyküsü anlatılıyor. Bu arada İstanbul'un geleneksel gazino düzeninin yerini alan bar ve pavyonların perde arkası, gece kulüplerinin kirli yüzü aktarılıyor. İşler, sömürülen şarkıcılar ve müzisyenler, batağa saplanmış insanların dramı anlatılıyor. Tüm bunlar eski İstanbul özlemi içinde geçmişini anımsatarak duygulu, etkileyici, özenli, akıcı bir anlatımla veriliyor. Film biraz buruk, biraz komik, biraz da hicivle yüklü.

Muhsin Bey, arabeske karşı mücadele veren eski bir İstanbul efendisini simgeliyor. Gelenek ve göreneklerin değişmekte olduğu bu dünyada eskiyi yaşıyor. Toplumsal değişimdeki uyumsuzluk, yozluk ve karmaşıklık yani arabesk tavrı bu filmin temel konusudur. Arabesk adını, Orhan Gencebay'la başlayan müzik türünden almaktadır. Artık siyasetten davranışlara, giyimden sanata kadar yaşamın her alanında arabesken söz edilmektedir.

153 Emine Demiray, "Muhsin Bey Filminin Propp'un İşlevleri Açısından İncelenmesi", 25. Kare, Sayı: 4, Mart-Nisan 1993, sayfa: 26.

154 Meral Gündoğdu, "Sinemamızda Bir Dönem Kapanırken" 25. Kare, sayı: 18, Ocak-Mart 1997, sayfa: 13-14.

Arabesk denen yaşam biçiminin oluşmasını, köyden kente göç olayına bağlamak mümkün. Ancak bu göç doğal olmadığından, çarpık bir yaşam ve buna bağlı olarak çarpık bir müzik oluşmuştur. Bu göç doğal değildir, çünkü endüstrileşme sonucu kentleşme gerçekleşmiş, fabrikalar açılmış, işçiler gelmiştir. Ancak Türkiye’de sanayileşme henüz gelişmemiş ve hızlanmamıştır. Kirlardan kentlere göç edenler hem işsizlik hem de konut sorunu ile karşılaşmıştır. Toplumsal ve ekonomik temeli olmayan nüfus hareketleri ve kentleşme yani gecekondulaşma olmuştur. “Kentte aradığını bulamamış, kentlilerinki gibi mesleklere sahip olamamış, kentin eğitim, eğlence, kültür olanaklarından yararlanmamış, beklentilerinin çoğu gerçekleşmemiş ve ‘doğarken ölmüşüm’ diyebilen bu insanların arka plandaki ifadesi bestede değil, güftelerde olmuştur. Aşkı acı, sevgisi olmaksızın, ölümü ise kurtuluştur. Sığındığı bu temalarla güçsüzlüğünü, yalnızlığını daha da abartmaktadır.”⁽¹⁵⁵⁾ Arabesk, gecekondu semtlerinde yoğunlaşan insanların yoksulluğa, horgörölmeye yani kaderlerine isyanıdır. Değişen sadece çığlık çığlığa söylenen şarkılar değil, değişim giyim, kuşam, yemek, eğlence, politika, sinema, resim... yani yaşamdır...

Toplumbilimci Emre Kongar arabesk için, “Arabesk ne köydür ne de kenttir. Ne köylüğün saflığına katışıksızlığına sahiptir ne de kentin çağdaş, endüstrileşmiş yapısına. Kırsal yaşamın saflığını kaybetmiş, fakat kentsel yaşamın endüstrileşmiş değerlerini, çağdaşlaşmayı, modernleşmeyi benimseyememiş bir melezdir.”⁽¹⁵⁶⁾ der.

Buna karşın Orhan Gencebay arabesk için şunları söylüyor⁽¹⁵⁷⁾:

Arabeskin toplumda yerleşmiş olan bir değerlendirme sıfatı olduğunu söylüyorlar. Ben böyle bir şeyi kabul etmiyorum. Arabesk, 20 yıldan beri bir isim olarak dilimizde dolanmakta. Bunun da yaygınlaşmasından basındır sebep. Ondan önce arabesk neydi? Arabesk, Arapvari anlamında kullanılan eski Mısır’da bir tarz, bir tipti. Arabesk yaşam biçimi dersek, Türkiye’de Arapvati bir yaşam biçimi var dememiz gerekir. Çarpıcı bir durum bu. Arabesk, müzikal bir değişimdir, sanatsal bir değişimdir.”

Uğur Mumcu, “Altın künyeli, zenginler, viskilerine acılı şarkıları, acılı lahmacun ve çiğköfteyi meze yapanlar, sarı Mercedes, madalyonlu göğüsler, İbrahim Tatlıses müziği,

gittikçe lümpenleşiyoruz, gittikçe arabeskleşiyoruz. Atatürk’ün amaçladığı çağdaş uygarlık tersine çevrildi şimdi”⁽¹⁵⁸⁾ olarak yorumluyor 80’ler toplum yapısını.

155 Makal, Sinemada Yedinci Adam, sayfa: 29.

156 Emre Kongar, Kadınca Dergisi, Eylül 1987, sayfa:29.

157 Orhan Gencebay, Kadınca Dergisi, Eylül 1987, sayfa: 30.

Toplumsal değişim sürecinde yaşam ve kişiler arabeskleşmiştir. Filmde görüldüğü gibi müzik kültürü değişmiş, Müzeyyen Senar, Safiye Ayla gibi sanatçıların şarkı söylediği saygın ortamdaki uzak, bar ve pavyon kültürü olmuştur. Bu da kulağa değil göze hitap etmektir. Yani sanatçı, sesi nasıl olursa olsun fiziğiyle ve konsomasyonu ile değerlendirilmektedir. Muhsin Bey'in sanatçıları da eski, geleneksel Klasik Türk Müziği'nden yetişmiş kişilerdir. Bar ve pavyon işine girmeyen Muhsin Bey, solfej ve nota bilgisinden söz ederken, piyasa kulaktan dolma okumayı yeterli bulmaktadır. Yaşamdaki tercihleriyle artık tek tük rastlanılan insanlardan biridir Şener Şen'in canlandırdığı Muhsin Bey. 50 model arabasını değiştirmemiş, çiçekleriyle konuşan, bir zamanlar aşık olduğu Klasik Türk Müziği sanatçısını huzurevinde ziyaret eden, komşu kadın Sevdâ Hanım'dan hafifmeşrepliğine rağmen sevdiği sanatçıya benzettiği için hoşlanan bir kişidir Muhsin Bey. Ne değişen piyasa şartlarına uymuştur ne de uymak istemiştir. Hatta uymamak için çaba da sarfetmektedir. Ürettiği ürüne, kendisine, çevresine ve üretim sürecine yabancılaşmamak için mücadele etmektedir. Ancak bu mücadeleler sonucunda Muhsin Bey'in "Kanadıkırık"tır.

Değişim sonucunda toplumda yaşayan insanların büyük bir kısmı, namus ve dürüstlükten uzak insanlardır. Filmde Ali Nazik'i televizyona çıkarmak vaadiyle TRT'de çalıştığını söyleyen adamın dolandırıcılığı, kan kardeşinin kaypaklığı, ses yarışmasındaki şike ve yolsuzluklar, meslektaşı Şakir'in öç alma oyunu, ev sahibesinin "ikna olmak" için kullandığı kira arttırma politikası gibi olaylar, değişimin toplumu dejenere ettiğinin göstergeleridir.

Günümüzün değerlerini çökerten arabeske sırt çevirip, eskiye bağlılığı yüzünden geçmişte yaşayan Muhsin Kanadıkırık, duygusal bir insandır. Çocukluğundan beri aşık olduğu Türk Sanat Müziği sanatçısı Afetap Hanım'ı düşünler evinde ziyaret etmesi onun geçmişe özlemini anlatmaktadır. Muhsin Bey'in eski pikap ve radyosundan eski plaklarına, 50 model arabasından, kullandığı toz sabuna, giyiminden mutfağına kadar her şeyi onun yabancıları olmadığı, kurallarını bildiği eskiye aittir. Ve Muhsin Bey piyasa koşulları karşısında direnmektedir.

Filmde toplumun dejenere olduğunu ve arabeskin tüm İstanbul'u sardığını şu repliklerle anlamak mümkün:

Muhsin Bey: "Güzelim İstanbul'u kebabçı salonu haline getirdiniz. Acılı Adana, Acılı Urfa, lahmacun... İstanbul kebab kokuyor. Nerde o güzelim yemeklerimiz..."

Ali Nazik: “İstanbul istemese bu salonlar açılır mı?” diyerek bir gerçeğin de altını çizer.

Ali Nazik, çocukluğu fakirlikle geçmiş, evden kaçarak, kebabçıda garsonluk yapmış, Urfa'nın eğlence gecelerinde türkü söylemiş, saf ve temiz bir gençtir. “Kendini kurtarmak” için İstanbul'a türkücü olmak için gelmiş, İbrahim Tatlıses'in yolundan giderek hemen meşhur olmayı aklına koymuş bu genç, filmin sonunda paradan başka bir şey düşünmeyen, manevi değerlere sırt çeviren bambaşka biri oluyor.

Muhsin Bey ile Ali Nazik birbirine tamamen zıt iki kişiliktir. Para ile ilgili hayalleri bile birbirlerinden çok farklıdır. Muhsin Bey, parası olunca Üsküdar'da Kız Kulesi'ni gören bir ev almak isterken, Ali Nazik kebabçı salonu açmak ister. Muhsin Bey, eskiden olduğu gibi tespîh yapmaya başlamak, arkadaşları ile fasıl geçmek isterken, Ali Nazik de İbrahim Tatlıses gibi pembe ipek gömlek, beyaz elbise, altın kolye almak ister. Muhsin Bey, Afıtap Hanım'ı düşünler evinden kurtarmak isterken, Ali Nazik bir sürü kadını koynuna olmaktan bahseder.

Muhsin Bey'in komşusu Sevda Hanım evlenip ayrılmış, bir kız çocuğuna sahip, ağzı bozuk bir pavyon şarkıcısıdır. Sevda Hanım henüz kendinden bir şey kaybetmemiş, arabesk okuyan, konsomasyona çıkmayan bir hanımdır. Kötü sesine rağmen, Muhsin Bey'in ricası üzerine bir pavyonda şarkı söylemektedir. Muhsin Bey, ona özel bir ilgi duymaktadır. Muhsin Bey, en güzel, nadide çiçeğine Sevda ismini vermiş. Ona özellikle en sevdiği sanatçı Safiye Ayla'yı çalmaktadır.

Filmin sonunda, her şeye rağmen, Ali Nazik'e iddia üzerine kaseti çıkarır. Ama düzenlediği sahte yarışmadan dolayı dolandırıcılık sonucu hapse girer. O da toplumun kirlenmişliğinden kirlenir. Ama bunun cezasını ödemeyi de göze alır ve öder. Nesli tükenmekte olan Muhsin Bey, hapisten çıkınca eskinin tamamen yokolduğunu görür. Ona geçmişî hatırlatan, yaşatan her şey birer birer yokolmaya yüz tutmuştur. Başta oturduğu eski bina yıkılmak üzeredir, çok sevdiği çiçekler kurumuş, Afıtap Hanım ölmüştür. Sevdiği kadın, Ali Nazik ile gitmiştir:

Muhsin Bey: “Çiçekler, ölmüş hepsi. Eskiden bir yer ayarlardın. Güneşi iyiye yerini de seydiye ne biçim açardı. Şimdi güneşi aynı, ışık aynı, yer aynı. Suni gübre istiyorlar. Bir iki potas koyunca bir coşuyor namussuzlar. Ama sonra ölüyorlar,” derken çiçekleri Ali Nazik ve onun gibileriyle özdeşleştirmektedir.

Filmin yönetmeni ve senaristi Yavuz Turgul, Muhsin Bey'i kısaca şöyle anlatıyor⁽¹⁵⁹⁾:

Muhsin yanlış, ondan da öte statik, donmuş bir adam. Dört tane şarkının peşinde koşturup duruyor. Günün gerçekleri içinde ortaya atılan konularda bir sentez yaratma yeteneği yok zaten. Üsküdar'dan kalkıp gelmiş, Beyoğlu'na düşmüş. O dönemin sanatçılarına aşık olup, onlara daha yakın olabilmek için organizatörlüğü meslek olarak seçmiş. Müthiş eksikleri olan bir adam. İnsanlar 'Muhsin Bey'e bu kadar bayıldılar, ettiler. Ama kimse çıkıp da "ulan bu Muhsin de adam mı?" demedi. "Nerede o eski enginarlar" demekten öte bir şey yapmayan bir adam Muhsin. Çok ahlakçı ama ahlaklı da. "Dul bir kadının üç kuruşunu nasıl alırız evladım" falan diyor."

Toplumsal genelinde terk ettiği ahlak anlayışını Muhsin Bey savunmaktadır. Bu da seyircinin hoşuna gitti. Seyirciler kendilerinde oluşmakta olan namussuzluk fikrinin karşısında namuslu bir adam görünce özdeşleştiler.

Şükran Esen, "Eşkîya'yı Beklerken" makalesinde şunları belirtir ¹⁶⁰:

Ali Nazik her durumdan yararlanarak, omuzlarında yükseldiği Muhsin Bey'i de ezip geçerek son hızla zirveye ulaşır. Muhsin Bey yine hoşgörü ile olaya yaklaşarak yaşamını kendi tarzında sürdürür. Ali Nazik'in hızla yükselişi ve adım adım zirveye varmasının anlatıldığı yakın plan çekimlerde kullanılan simgesel eşyalar olayı öyle güzel açıklar ki...

Yavuz Turgul, "Muhsin Bey"de alaturka müziğimiz ve göçüp giden İstanbul efendiliğinin yok oluşu konusunu işlemektedir.

Zait Atam'ın Muhsin Bey filmiyle ilgili yorumu şöyledir ⁽¹⁶¹⁾

Aynı zamanda filmin kendisi öykü anlatma geleneğinin parçası olarak Yeşilçam'ın bitiş döneminin de bir parçasıdır. Yeşilçam giderek cinsellik, tamahkarlık, şiddet gibi unsurları içeren Hollywood karşısında bir tür bitiş dönemini yaşamaktadır. İşte burada kültürel kirlenme karşısındaki yenik Muhsin Bey ile onu sinemaya aktaran Yeşilçam geleneğinin bitişi ya da yenilişi aynı zeminde buluşurlar.

159 Yavuz Turgul, "Bu Muhsin de Adam Mı?" Nokta Dergisi, 20 Kasım 1988 sayı: 46, sayfa: 84.

160 Şükran Esen, "Eşkîya'yı Beklerken", sayfa: 15.

161 Zait Atam, "Sürekli bir şeye benzemekten ne olduğu unutuldu: Hayat ne ola ki? Ya da Yaşamı Yeniden Gözden Geçirmek" Yeni Sinema Dergisi, Bahar 200 sayı: 9, sayfa: 24-42.

4.5.3 Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: Şener Şen (Haşmet Asilkan), Pıtırık Akerman (Jeyan), Yavuzer Çetinkaya, Aytaç Yörükaslan, Nubar Terziyan, Nedim Doğan, Arif Akkaya, Murat Güler

Yapım Yılı: 1990

Yapım: Arzu Film

Filmin Konusu:

Bu filmde Şener Şen, Haşmet Asilkan adlı bir yönetmeni canlandırmaktadır. Aynadan Haşmet Asilkan'ın görüntüsü belirir. Belli ki yeni bir tarz arayışı içindedir. Gözlüğünü çıkarır. Boynuna siyah bir fular takar. Sakal da bırakmıştır. Beyaz gömleğinin üzerine siyah bir yelek giyer, ağzına da bir pipo...

Evinin duvarlarında eski Türk filmlerinin unutulmaz isimlerinin resimleri asılıdır. Daktilo sesi duyulur arkadan. Oda kitaplarla doludur. Şener Şen'in görüntüsü belirir. Daktiloda bir şeyler yazmaktadır.

Haşmet Asilkan, konser salonunda opera dinlemektedir. Sonra evinde daktiloyla bir şeyler yazmaktadır. Resim sergisindedir. Televizyonda film seyreder. Sokakta eski eşya satan bir yerdedir. Kahveye gider, çevresindekiler yeni imajına iltifat ederler. Sakalının yakıştığını söylerler. Sonra bir masaya oturur ve çayını yudumlar. Haşmet Asilkan'ın bu yaptıkları, yeni nesil entelektüel sinemacıların imajından başka bir şey değildir. Beyoğlu'nun Çukurcuması bu nedenle çok sık uğranılan bir yerdir.

Şükran Esen'in yorumuyla, "Giysileri entelleşir, evindeki tablolar ve kitaplar değişir, kahvehaneler yerine artık barlara takılmaya başlar." (162)

Haşmet Asilkan, yeni yazdığı senaryoyu yapımcısına götürür. Ancak yapımcı yazdığı senaryoyu beğenmez. Çünkü yapımcı, şarkıcı filmi istemiştir daha önce yazdıkları gibi. Asilkan'ın bu yeni senaryosu 12 Eylül'le ilgilidir ve filmde Müjde Ar'ı oynatmak istemektedir. Yapımcısı, filmi beğenmez ve Asilkan'dan senaryo için verdiği avansı geri ister. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni filmi, dönemini tamamlamakta olan Yeşilçam anlayışının, yeni dönem sinema ve sinemacılar karşısındaki tutunamayışını ifade eden bir filmdir aynı zamanda. Melodramları, güldürüsü, aşk filmleri, acıklı filmleriyle kitleleri sinemaya toplayan bu filmler artık dönemini doldurmuştur. Haşmet Asilkan da bunun farkındadır ve yeni dönem "entelektüel sinemacılar" özenerek Yeşilçam'ın dışına çıkmaya çalışır, çemberin içinde olmaktır isteği ancak ilerleyen sahnelerde bunu başaramayacağını göreceğiz.

Yapımcısı bu senaryoyu beğenmediği için filmi çekecek yeni yapımcılar aramaya başlar. Şimşek Film'in sahibi Abdülkadir Bey ile görüşür. Şarkılı-türkölü bir film yapmak istemektedir Asilkan'la ancak Asilkan, artık şarkıcı türkölü filmler yerine toplumcu filmler yapmak istediğini, seyircinin her gün değiştiğini söyler.

Asilkan, eşinden ayrılmış ve yalnız yaşamaktadır. Biri erkek biri kız, iki çocuğu vardır ve anneleriyle birlikte dirler. Ancak çocuklar arada bir annelerinden kaçıp kendisine gelir, anneleri durumu anlayıp da Asilkan'da olduklarını öğrenince kıyametleri koparak çocuklarını alıp gider, çocukların kendilerinin değil de Haşmet tarafından zorla alındığını düşünmektedir çünkü.

Sonunda Şimşek Film'in sahibi Abdülkadir ile filmi yapmaya karar verirler. Aslında Abdülkadir'in piyasaya çok borcu vardır, pek de güvenilir biri değildir. Çalışmalar başlar. Oyuncu ve film ekibi oluşturulur. Asilkan, hiçbir harcamadan sakınmaksızın en iyisini çekmek ister, ancak yapımcı ucuz yoldan işi bitirmek ister. Yönetmen yardımcısı olarak Asilkan'ın seçtiği kişiyi, hapisten yeni çıktığı için yapımcı istemez. Ama sonunda Asilkan kabul ettirir ve Asistanı yetenekli bir genç olan Tolga'dır.

Haşmet, eski bir eve girer. Eski bir Türk filmi seyretmektedir biri. Bu kişi eski dostu Nihat'tır. Kitaplarını satarak geçimini sağlayıp bütün gün eski Türk filmleri seyrederek gününü

162 Şükran Esen, "Eşkiya'yı Beklerken", sayfa: 15.

geçirmektedir Nihat. İzlediği bu filmler, Asilkan'la birlikte çektiği filmlerdir. Bu filmlerde, her bir parçası bir kareye savrulmuş yaşamını bulmaktadır Nihat. Tabi hâlâ içmeye devam etmektedir. Yalnızlığını babasından kalan bir kaplumbağa ile paylaşır. Asilkan giderken biraz para bırakır Nihat'a.

Asilkan, filminin başrolü için düşündüğü Müjde Ar'ı arar. Sonra karşılıklı görüşürler. SESAM'ın gecesinde uzaktan kendisine kadeh kaldırdığını söyleyerek kendisini hatırlatmaya çalışır, ancak Müjde Ar hatırlamaz. Yönetmen filmi anlatır ancak Müjde Ar ertesi gün filmde oynamak istemediğini bildirir. Yapımcı dahil tüm ekibe filminde Müjde Ar'ı oynatacağını söyleyip de Müjde Ar rolü kabul etmeyince zor durumda kalır, kendisinin istemediğini söyler çevresindekilere, "Madem her şeyiyle yeni bir film olacak, o zaman oyuncuların da yeni olması gerekmez mi?" diyerek bir arayışa girer ama aklında hep Müjde Ar vardır hâlâ.

Asistanı Tolga, senaryoyu biraz didaktik bulur yani fazla öğretici. Oysa filmde çalışacak ekip senaryoyu henüz okumamıştır bile. Mekân araştırmaya giderler filme. Ancak film için ayrılan bütçe çok kısıtlı olduğu için biraz değişiklikler yapmak gerekir. Senaryodaki köşk çok şatafatlı tam bir zengin köşküdür ancak filmin çekileceği köşk vasatın biraz üstündedir, razı gelmek zorunda kalır. Oyuncuları yeni ister, ışığı yeni ister. Asilkan'ın istekleri en iyi filmini yapmak üzerinedir.

Asilkan'ın senaryosu kısaca şöyledir: Bir fabrikatör ile kızı teröristler tarafından rehin alınır. Film tek mekânda çekilir. Sonra bir iç hesaplaşma başlar. İçimizdeki ve dışımızdaki terörü sorgular. Av ve avcı birbirine tutsak düşer. Bir süre sonra av, avcı; avcı da av olur.

Asilkan'ın yeni bir film çektiğini öğrenen eski dostları, eski Yeşilçam figüranları Sami Hazinses, Cevat Kurtuluş, Nubar Terziyan, bu projede de yer almak için ofisine gelirler. Ancak asistanı Tolga'nın da ısrarıyla 25 yıllık arkadaşlarını bu filmde oynatmama kararı alır.

Şükran Esen, makalesinde şöyle der ⁽¹⁶³⁾:

Duygularla, güldürünün dengelendiği bu filmde, bizim yüreğimizi en çok burkan ise, Sami Hazinses, Cevat Kurtuluş, Nubar Terziyan gibi melodram ve komedilerin ikinci, üçüncü derecede rollerini yıllarca oynayan oyuncuların, gerçek yaşamdaki trajedilerini canlandırmış olmalarıdır.

Yapımcıya, artık yönetmen filmi devrinin başladığını söyleyen Asilkan'la asistanı Tolga, oyuncu seçimi için bir sahneye giderler. Jeyan diye bir oyuncuyu düşünürler Müjde'nin

163 Şükran Esen, "Eşkiya'yı Beklerken", sayfa: 15.

yerine. Jeyan bir süre hapiste de kalmış biridir. Toplumcu bir film için ideal bir oyuncu bile olabileceğini düşünür

Arkadaşı Nihat gelir ve Asilkan'dan rol ister. Her ne kadar yeni oyuncularla filmi çekmek istese de arkadaşını reddedemez ve ona fabrikatör rolünü verir.

Asilkan bu filme ilk filmim der, diğer filmlerini hiç çekmemiş sayar.

Ekibin fotoğrafı çekilir. Kurban kesilir ve filmin çekimleri başlar. Bir gün sete Jeyan'ı ziyarete bir adam gelir. Kocasıdır Jeyan'ın ve artık çocuğuyla ilgilenmesini, kendisini çok özlediğini söyler. Oysa Jeyan yeni bir filme başlamıştır, ne çocuğa ne de eşine ayıracağı vakti vardır. Çocuğun biraz ağlayacağını sonra yokluğuna alışacağını söyler adama, tıpkı kendi çocukluğunda olduğu gibi...

Akşam Asilkan evine geldiğinde, çocuklarını evde görür. Oğlu televizyonun karşısında dönemin hit şarkılarından Michael Jackson'ın "Bad" şarkısı eşliğinde dansetmektedir. Anneleri çocukların kendisinde olduğunu öğrenirse çocukları kendisinin aldığını zannedip problem çıkaracaktır. Çocuklara biraz kızar ama gözyaşlarına dayanamaz, ertesi gün de onları sete getirir. Aynı anda anneleri de gelir sete ve büyük bir gürültüyle "beni yaktın ama çocuklarımı yakmana izin veremem" diyerek onları alıp söylene söylene gider.

Her ne kadar filmde Jeyan oynasa da bu duruma bir henüz alışamamış, ona sürekli Müjde demektedir Asilkan. Bu durum, Jeyan'ı sinirlendirir.

Sette zor şartlarda film çekimleri sürmektedir. Yapımcı sürekli bütçeyi kısmaktadır. Sis makinasını yapımcı veto eder. Ekip sis dumanı yerine, sigara dumanı önerir. Asilkan bu duruma çok sinirlenir.

Şimdiye kadar aşk filmleri çeken Asilkan'ı anlamakta zorluk çeker çevresi, "toplumcu yönetmen" olma yolundadır ve eski imajını da yıkmaya çalışır. Evinin duvarlarında asılı bulunan, filmin başında gösterilen eski Türk filmlerinin oyuncularının –belli ki kendi filmlerindeki oyunculardır- resimlerini kaldırır, klasik bir müzik çalmaktadır teybde. Kapı çalar gelen Jeyan'dır. Birlikte Vivaldi dinlerler. Çatı katıdır Asilkan'ın yaşadığı daire. Masanın üzerinde kendisinin hiç okumadığı, entelektüel bir görüntü sağlamak için dizdiği Birikim, Broy ve Varlık dergileri vardır. Kendisiyle ilgili bilgiler verir Jeyan'a, Galatasaray mezunu olduğunu, fakülteyi de sinema yüzünden bıraktığını söyler. Hepsi yalandır. Yeni film için kadeh kaldırır. Film üzerinde konuşmaya başlarlar. Senaryosunda kadın erkeği ihbar ettiği

için ağlar, ancak ağlamasını istemez Jeyan çünkü ortak noktalarının olmadığını söyler. Asilkan, yine Jeyan'a Müjde deyince, Jeyan kızar ve gider.

Asilkan, film çekimleri sırasında, başrollerinden birini oynattığı Tarcın'a sürekli kızar, ruhsuz bulur, kendini filme vermediğini söyler. Arkadaşı Nihat da Jeyan'a sarkıntılık eder.

Yapımcı Abdülkadir sete gelir ve sadece bir film istediğini söyler ancak Asilkan, iyi bir film istemektedir. Negatifler bitince artık kendi cebinden almasını söyler Asilkan'a.

Nihat her gittiği yere kaplumbağasıyla gitmektedir. Şu kaplumbağa neler gördü der Nihat: "Padişah, Cumhuriyet, tek parti, çok parti, 3 ihtilal, televizyon, eurovision." Ancak bir kaplumbağanın hayatına sığması mümkün olan bu kadar hızlı değişimin, bir insan hayatı için fazla olan bu değişimlerin insanın yabancılaşması için de uygun bir ortam olduğu vurgulanmaktadır. Geçmişten bahsederler. Asilkan'ın gerçek adının Mümin olduğunu öğreniriz.

Nihat'a hakaret eder Asilkan. Nihat, sabah göğsünde bir ağrı hissettiğini ve kaplumbağanın da gelmek istemediğini söyler. Çekimlere geçilir. Nihat çekimlerde fenalaşır ve ölür. Ölmeden önce kaplumbağasını Asilkan'a bırakır. Filmin baş karakterinin ölümü Asilkan'ı zor durumda bırakır. Zaten pek de iyi şartlarda çekim yapmamaktadır. Nihat'ın cenazesinde birkaç dostundan başka kimse yoktur. Sırf kalabalık olsun diye Ermeni olmasına rağmen Nubar da bulunmaktadır. Eski dostları cenazede Asilkan'a sitem ederler filminde oynamadığı için. Ancak onlar yine de dostlarıdır. Cenazeden sonra Nihat'ın evine gider ve onlarca film posterini arasından kaplumbağayı bulur ve alır, odadan ayrılırken eski bir Türk filmi oynamaktadır projeksiyonda. .

Nihat ölünce filmde de fabrikatörü öldürmeye karar verirler. Senaryoyu değiştirirler. Bu arada Abdülkadir'in piyasayı dolandırıp kaçtığını öğrenir Asilkan. Artık tek başınadır. Bir yerlerden para bulmaya çalışır. Başını kapalı bir genç hanım, yanında da ufak bir kız vardır. Kızı ve torunudur bunlar. Para istemektedir onlardan. Kız reddeder, babasına kızgındır. Asilkan'ın ailevi ilişkilerdeki tavrını yansıtan sahnelerdir bunlar. İkinci eşinde soluğu alır elinde çiçeklerle. Kadın bileziklerini verir ne kadar da kızgın olsa.

Jeyan'a hayatıyla ilgili söylediği yalanları düzeltir. Galatasaray'ı filan bitirmemiştir, içeri de girmemiştir. Kundura tamircisi Fahri'nin oğlu Mümin'dir. Ama yüzlerce kitap okumuştur Jack London gibi. İngiltere'ye gidip dil öğrenmek niyetindedir. Hani film yabancı festivallere girerse onunla nasıl söyleşi yapacaklardır. Jeyan da bir senaryodan bahseder

aslında bu kendi hikâyesidir. Kimliğinin peşinde olan evli ve çocuğu olan bir kadının öyküdür bu.

Filmin ekibi yavaş yavaş dağılmaya başlar. Negatifleri bitmiştir. Asilkan bir yapımcı arkadaşından ödünç negatif ister vermeyince çaktırmadan alıp gider.

Jeyan, Tarcan'a samimi davranınca Asilkan bozulur. Jeyan'ın evine gider ve filminden attığını söyler. Asistanı Tolga, TRT'ye yönetmenlik için verdiği teklifin kabul edildiğini söyler ve Asilkan'ın filminden ayrılır. Oysa Asilkan da TRT'ye bir proje sunmuştur.

Filmin çekildiği köşkün uzun zamandır kirasını veremedikleri için Asilkan, ev sahibine karşı mahcupdur. Son saniyeleri çekilir filmin. 20 m negatif kalmıştır. Ve film biter. Film stüdyoya gönderilir. Ses eklenir. Kopyası hazırdır artık "Av ve Avcı"nın ancak filmci, parasını vermeden bobinleri alamayacağını söyleyince Asilkan, galadan bir gece önce kendi çektiği filmin bobinlerini çalmak zorunda kalır.

Filmin galası için Tolga'nın da yardımı ile 500 davetiye Cumhuriyet gibi gazetelere tek tek gönderilir. Ancak kimse ilgilenmez, ilk defa duyulan bir yönetmendir onlar için. Galaya katılım çok azdır. Gelenler de filmi alkışlarla protesto edip çıkarlar. Film sadece film ekibi izler. Jeyan, Asilkan'a neden aşk filmlerinin yönetmeni olarak kalmadığını sorar. O da 100'e yakın film çektiğini ancak yok sayıldığını söyler.

Umutsuzluk içinde evinde film bobinlerini açıp, film şeritlerini vücuduna dolayıp tam kibriti yakacakken, telefon çalar ve bir aşk filmi senaryosu için teklif alır. Duvarlara eski Türk filmlerinin oyuncularının resimlerini asar tekrar, kendi resmi de vardır eski imajıyla. Fonda eski Türk filmlerinin alışılmış replikleri duyulurken jenerik başlar. Toplumcu yönetmen Haşmet Asilkan olmayı becerememişse de, kendisi olarak yaşamını sürdürmeye karar vermiştir. Aşk filmlerinin unutulmaz yönetmeni Mümin, "yabancı" olduğu dünyadan, tanıdığı dünyaya dönüş yapacaktır.

İçerik:

1990 yılında çekilen toplam film sayısı 74'tür. Bu sayı, 90'larla birlikte Türk Filmi sayısının giderek azalacağını da göstergesiydi aynı zamanda. 1974 yılından itibaren çekilen filmlerin sayılarındaki iniş çıkışlardan sonra 1988 ile birlikte ani bir düşüşün olduğunu görmekteyiz. 1987'de çekilen film sayısı 186 iken, 1988'de bu sayı 117'ye düşmüştür.

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni filminin çekildiği yıl 1990'da çekilen diğer filmlerden bazıları şunlardır: Şerif Gören'den Abuk Subuk Bir Film, Fûruzan'dan Benim Sinemalarım, Atıf Yılmaz'dan Berdel, Fehmi Yaşar'dan Camdan Kalp, Ömer Kavur'dan Gizli Yüz, Nejat Gürsoy'dan Kanlarıyla Ödediler, Yusuf Kurtçenli'den Karartma Geceleri, Tunç Başaran'dan Piyano Piyano Bacaksız...

Yavuz Turgul, nostaljiyi seven, buna değer veren bir yönetmen. O eskinin aşk filmlerine, Yeşilçam melodramlarına haklı olarak belli bir nostaljiyle bakıyor, onların bir dönemin kaçınılmaz filmleri olduğuna inanıyor.

Şükran Esen, bu filmle ilgili, "1990'da çektiği "Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni" filminde, Yeşilçam'ı ve Yeşilçam'daki değişimi anlattı. Daha doğrusu, değişime ayak uydurmak için elinden gelen her şeyi yapan bir yönetmenin dramını işledi" der ¹⁶⁴.

Duygusal bir toplum olan Türk toplumu, aşk filmlerine düşkün genellikle duygulara hitap eden filmleri sevmektedir. Bu yüzden Haşmet Asilkan da yıllardır kendine özgü yüzlerce aşk filmi çekmiştir. Fakat hakkında hiçbir yazı yazılmamış, hiç ödül almamıştır. Türk sinemasında film çevrilemez, çevrilen filmler sinema bulamaz, bulunan sinemalara seyirci gelmezse, film eleştirmenleri yazmaz ve ödül almazsa Haşmet Asilkan toplumsal değişim sonunda kendisini değiştirmeye karar verir. Eskiyle tümüyle yadsıyarak, yıkmaya çalışarak çağdaş yönetmenliğe soyunur. Öncelikle sakal bırakarak, siyah, dörtköşe kalın çerçeveli gözlüklerini çıkarıp, yuvarlak metal çerçeveli gözlük takarak, boynuna fular bağlayıp, yelek giyerek, pipo içerek dış görünümünü değiştiriyor. Sonra yaşamına sıra geliyor. Öncelikle evinin duvarındaki Sadri Alışık, Ayhan Işık, Neriman Köksal, Çolpan İlhan, Murat Soydan, Ahmet Tarık Tekçe gibi eski sanatçıların resimlerini kaldırıp yerine modern reproduksiyonlar asıyor. Klasik Müzik dinliyor, sanat galerilerini geziyor, sanatçı barlarına takılıyor, Yeşilçam senaryolarının dayandığı Kerime Nadir romanlarını rafların arkalarına sokuşturuyor.

Haşmet Asilkan, eskiden çektiği klasik aşk filmleri, şarkılı türkölü filmler yerine siyasi içerikli film yapmak ister. Çünkü... Çünkü'yü filminden alıntı ile aktaralım:

Jeyan: "Niye aşk filmlerinin yönetmeni olarak kalmadın sanki"

Haşmet: "Saçlarım beyazlaşıyordu. Beyazlaştıktan sonra içime bir korku aldı. Ölüm korkusu. Düşünebilir musun yüzden fazla film çektim ben. Ama kimse ne aradı ne sordu, tek

¹⁶⁴ Şükran Esen, "Eşkıya'yı Beklerken", sayfa: 15.

bir satır bile yazan olmadı. Adam yerine koymadılar beni, yok farzettiler. Onlar için böyle bir adam yaşamadı, yaşamıyor. Bir kere bile ödöl vermediler. Kiraz Festivali ödölüne bile razıydım. İstedim ki ben öldükten sonra ha o mu filanca filmin yönetmeniydi desinler. Ama yine gelmediler. Gelenler güldü, dalga geçti,” Bu diyalogda da çok net belirtildiği gibi, yeni oluşan dünya “yabancı”dır. Onun eski dünyası, bugünün parlak başarıları içinde yer alamaz. Yeni döenmi içselleştirmeden uyum sağlaması mümkün değildir. Bu yüzden dıştan uyum sağlamaya çalıştığı bu “yabancı” dünyanın bireyi olamaz. Ve çektiği filmi, bu yabancı dünyaya özgü koşulları taşımadığı için başarıyla tamamlayamaz.

Haşmet Asilkan toplumsal film başarısızlığı neticesinde tekrar eskiye döner, modern resimleri duvardan çıkarıp eskilerini asar. Artık “dışarda” kalmayı sürdürse de yaptığı en iyi türü devam ettirecektir. O, yine “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni”dir.

Haşmet Asilkan aslında ortaokulu bile bitirememiş, sonra oyunculukta kendini denemiş, başaramayınca yönetmen olmuştur ve aile yaşamı da buna paralel olarak olumsuzluklarla doludur. İlk eşinden olan ve İslami hayatı seçmiş kızı ile ilişkileri büsbütün kopmuş, boşandığı ikinci eşinden de dünyaya gelen çocukları da sık sık onun ayağına dolanmaktadır.

Filmde kaplumbağa simge olarak kullanılmıştır. “Kaplumbağa bile bizden hızlı yol alıyor” derken kendi ile yaşlı kaplumbağayı özdeşleştirmiştir. Filmin posterinde Haşmet Asilkan’ın yaşlı kaplumbağa üzerine oturmuş bir fotoğrafın kullanılmış olması da bunun bir ifadesidir.

Senaryodan başlayıp filmin oluşumuna kadar olan süreci gösteren film, Yeşilçam sinemasının eksiklerini vurguluyor. Türk Sineması’nın sorunlarına değinen filmde, sıfırı tüketmiş yapımcıları, bir dönemin unutulmuş oyuncular, teknik olanakları olmadan zor şartlarda çekilen filmleri piyasanın para hırsı, filmde oynayabilmek için yönetmenin yatağından geçmenin gerekliliği gibi konular dramatik olarak gözler önüne seriliyor. Yeşilçam, her zaman istediği sonucu elde edemese de, “cesur” insanların bulunduğu bir sokaktır. Film, Yeşilçam’ın bilinen kurallarının değişip de yeni kuralların daha tam yerleşmediği “anomi” ortamından etkilenen Yeşilçam yönetmeninin “yabancılaşmasını” anlatmaktadır. Tıpkı Ertem Eğilmez gibi...

Arzu Film Ekolü’nden yetişen Yavuz Turgul, Ertem Eğilmez’in açtığı yoldan yürüyerek gerçekleştirdiği Erler Film yapımı “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” filminde Ertem Eğilmez’in hayatını bazen kahkahalar bazen de acı içinde seyirciye sunuyor. Onun

Yeni sinema ortamına yabancılaşmasının sancılarını gözler önüne seriyor başarılı bir sinema diliyle.

Filmde, Türk Sineması'nda yaşanan olaylar, çalışma şartları, set işçisinden yönetmenine, yapımcısından sanatçısına kadar birçok olgu ile alay ediliyor. "Film, bir Türk filminin filmi." (165)

Yavuz Turgul, bu filmde sinemadaki hocası, ustası olan Ertem Eğilmez'in hayatını gözler önüne sermektedir. Filmde Türk Sineması'nın gerçeği ortaya konulmuştur. Filmin senaristi ve yönetmeni Yavuz Turgul, Türk Sineması'nın karşısına bir ayna tutarak bu aynadan gördüklerini ustaca aktarmıştır.

Kimi yönetmenler sonuç ne olursa olsun çok film çekerken kimi de az ve öz filmle yetinir. Yavuz Turgul, bu dönemde üç filmi imzalamış ve her bir filmiyle sinemasına yeni değerler katmıştır. Turgul, yönetmen olarak kendisine aşama kaydettiren Muhsin Bey'den sonra yeniden Şener Şen ile biraraya gelerek, Yeşilçam'ı ve geçirmekte olduğu değişimi en iyi ve en duyarlı şekilde anlatan Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni'ni çekmiştir. Eski Yeşilçam melodramlarıyla ün salmış orta yaşlı, ailevi sorunları olan bir yönetmen, piyasada esen aydın havasına kapılarak, dar bir ekip ve daha da dar olanaklarla değişik bir film, bir sanat filmi çekmeye kalkar. Ancak bu, ne fular takmak ne entel kafe-barlara girip çıkmak ne de genç kızlara takılmakla mümkündür. Sonuç, her açıdan bir hayal kırıklığıdır. Süregiden değişime ayak uydurmanın çaresi ne özentidir ne de yapay bir bilgiçlik. Muhsin Bey gibi Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni de yitirilmiş değerlerin, boşa gitmiş gayretlerin (ki burada eski oyuncuların bahsedilmektedir), kapanmış bir çağın peşine düşen nostaljik bir yolculuktur. Turgul, eski Yeşilçam'ı anlatırken duygulandığı gibi yeni sinemayı da yerinde izlenimlerle hicvetmeyi ihmal etmez.

4.5.4 Gölge Oyunu

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: Şener Şen (Abidin), Şevket Altuğ (Mahmut), Larissa Litchevskaya, Ülkü Duru, Metin Çekmez, Cevat Çapan, Füreyya Koral, Meltem Savcı, Nazan Kırılmış

Kamera: Çetin Tunca

Yapım Yılı: 1992

Yapım: Erler Film

Filmin Konusu:

Yavuz Turgul'un bu filmi adeta bir ortaoyunu gibi filmin anlatıcıları tarafından aktarılır. Anlatıcılar, olayın geçtiği rivayet edilen Rüya Pavyon'un saz ekibidir. Klarnet, tef, keman, saksafon, flüt ve ud çalan Rüya Pavyon'un saz ekibi, anlatmaya başlar: "Bize, burada geçtiği rivayet edilen hikâyeyi sizlere nakletme görevi verildi. Hem hikâyeyi anlatacağız hem de bu fakir filmin müziğini yapacağız. Bizim burada iki komedyen vardı. Bildiğiniz sahneye çıkan komiklik yapan iki arkadaş. Sanatları biraz zayıftı. Biri Mahmut, diğeri Abidin. Mahmut hoş bir oğlandı, natürü iyiydi. Abidin ise alçak tabiatlı bir çocuktü, hırsızdı, yalancıydı, güvenilmezdi." Saz heyeti, başka bir yerde değil de neden Rüya Pavyon'da böyle bir olayın olduğunu açıklayamaz. Ve anlatmaya başlarlar: "Günlerden bir gün..." Gölge Oyunu filminin hangi zamana ait olduğu belirtilmemiştir. Masal gibi, günlerden bir gün, saz heyetinin de dediği gibi.

Şükran Esen, Gölge Oyunu filminin karakterleri ve filmle ilgili şunları söyler ⁽¹⁶⁶⁾:

Eski gemici, düzenbaz, acımasız ve kaba biri olan Abidin ile, yetimhanede büyümüş, duygulu, şefkatli, kadınlardan cinsel yönden kaçan, belki de iktidarsız Mahmut'tur kahramanlar. Aynı evi, aynı işi ve aynı motorsikleti paylaşan bu iki arkadaş bir gün sokakta kalmış sağır-dilsiz, çok güzel bir genç kıızı evlerine alırlar. Bir belirip bir yokolan, gerçek mi hayal mi anlaşılamayan bu kız ile bu iki arkadaşın ilişkileridir filmde anlatılan.

165 Cankut Şamlı, Ben aslında hiçbir filmin aleyhinde yazmam, 1 Basım, İstanbul: Özgür Yayıncılık, 1990, sayfa:88.

166 Şükran Esen, "Eşkuya'yı Beklerken", sayfa: 15.

Film, kameranın Rüya Pavyonu'nun dışını görüntülemesiyle başlar, bu iki komedyen şarkı söylemektedir sahnede, şarkıları da şöyledir:

Sabah girdim markete

Kapkara geldi bana

Fiyatlar doğru değil

Of of zamzamlar

Yaktı da bizi tontonlar

Yaktı da bizi şişmanlar

Asgari ücret dedi

Milyonerler kükredi

Fakir aç aç titredi

Of of zamzamlar

Yaktı da bizi tontonlar

Yaktı da bizi şişmanlar

Bu şarkının sözlerindeki zamlar, şişmanlar, asgari ücret ve milyonerler, Türk insanının hiç de yabancı olmadığı kavramlardır. 1980'lerden beri yaşanan yabancılaştırmanın birer nedeni aynı zamanda da sonucudur. Zamlar derken, sürekli kemer sıkma politikası ve gelir elde etme yolu olarak sık sık yapılan zamlar; tontonlar ve şişmanlar ile de Turgut Özal ve Süleyman Demirel'den bahsedilmektedir. Halk asgari ücrete talim ederken bir yandan milyonlerin türemesi, gelir dağılımındaki adaletsizlik, bu iki komedyenin şarkısında belirtilmiştir. Filmin bu şarkı ile açılması bir tesadüf olmasa gerek. Abidin ve Mahmut, bu şarkılarıyla toplumun bir karmaşa ve anomi içinde olduğunu belirtirler.

Modern Komikler – Karabiberler adıyla Rüya Pavyon'da komiklik yapan bu iki arkadaş, Beyoğlu'nda bir madamın evinde kalırlar. Kapıcılıktan başka, apartmanda olan bitenleri büyükhanıma yetiştirmek gibi bir görevi de (!) olan Kasım Efendi adında bir de kapıcıları vardır. Kasım Efendi, Abidin ve Mahmut apartmana gelir gelmez, şeytani bakışlarla onları süzen, büyükhanım istemese bile sık sık kirayı ödemediklerini hatırlatan kraldan çok kralcı bir karakterdir. Büyükhanımın ölümünden sonra da Abidin ve Mahmut'u evden atma

İşile bizzat ilgilenen kişidir aynı zamanda. Kasım Efendi, bu filmde kurnaz, kötü niyetli, ispiyoncu ve sistemin adamıdır. Bu kuramsal çalışma kapsamında yabancılaşmış kişidir.

Büyükhanım, eşinin ölümünden sonra uykusuzluk hastalığına yakalanmıştır. Milyonda bir rastlanan bu hastalıktan dolayı, gece-gündüz uyku nedir bilmemektedir büyükhanım. Eşi Eftal Bey öldüğünde, “Tanrı’ya benim de canımı alması için yalvarmışım. Ama Tanrı herhalde bu duama çok kızdı ve bana yaşam cezası verdi” der büyükhanım. Tam otuz yıldır bu hastalığı çekmektedir. “Gelin çocuklar”, “Aslında sizi sohbet etmek için çağırmışım, ama görüyorum ki gözlerinizden uyku akıyor, bari siz uyuyun” sözleriyle anlaşıldığı gibi büyükhanım, Abidin ve Mahmut’a sevecen yaklaşmaktadır. “3 aydır kirayı ödemiyoymuşsunuz” sözüyle de aslında kiranın pek de önemli olmadığını Kasım Efendi’nin bilgilendirmesi olmasa sormayacağı da bellidir. Büyükhanım, iyi niyetli, eskide yaşayan, eşi Eftal Bey’i düşünen, sistemle ve ortamla hiçbir bağlantısı ve ilgisi olmayan içine kapanık bir hayat yaşayarak huzura ereceği günü bekleyen biridir. Maddi bir kaygı ve beklentisi olmamaktadır. Büyükhanımın apartmanında başka kimlerin yaşadığı da belli değildir. Apartman adeta bir tiyatro sahnesi gibi, sadece Abidin ve Mahmut üzerine kuruludur. Girişte ve çıkışta onlardan başkası gözükmemektedir.

Rüya Pavyon’un sahibi Ramazan Abi, pavyondaki kızlardan birini Abidin’in hamile bıraktığını öğrenince onların işine son verir. Abidin, inkâr eder, arkadaşı Mahmut’a bile doğruyu söylemez. İki arkadaş işsizdir artık. Ancak Abidin, Ramazan Abi’nin odasından ayrılınca 50 lirasını yürütür.

Bir gün pavyona sağır bir kız düşer. Rüya Pavyon’un saz heyeti anlatır: “Gün gelir, Mahmut ile Abidin rüyada (?) çalıştıkları Rüya Pavyon’da Kumru ile buluşurlar. Kumru pavyonun yenisidir, henüz düşmüştür pavyona. Dilsiz olduğu için patron tarafından köşeye atılır. Mahmut da bundan sebep kızı sahiplenir. Abidin önceleri kızı istemez, Mahmut’a kızar sonradan da o da sahiplenir.” Bu kız, Ramazan Abi’ye konsomatris temin eden Sülo’nun yeni getirdiği kızıdır. Adının Banu olduğunu söyler Sülo. Patron, bu kızın sağır olduğunu anlayınca, Sülo’ya ödediği 5 milyon lirayı çıkarana kadar kızı pavyonda tutar. Sağır kızı pavyonun tuvaletinde görevlendirir. Sülo, Ramazan Abi’ye attığı bu kazığı canı ile öder. Sülo ve Ramazan Abi, 1980’lerde sıkça televizyonda izlediğimiz pavyon kültürünün en belirgin karakterleridir. Para kazanmak için kızları kandıran sonra da bir pavyona satan biridir Sülo. Ramazan Abi de pavyonuna daha çok müşteri kazandırmak için güzel kız peşinde olan bir pavyon sahibidir. Filmdeki kişilikleri bu şekilde aktarılan Ramazan Abi ve Sülo, para için kendilerinden yabancılaşmış ve böyle bir iş tutturmuş o dönemin oluşturduğu sistemin birer yansımasıdır.

Mahmut ve Abidin kıza sahip çıkar, evlerine götürür ve Kasım Efendi de durumu büyükhanıma bildirince büyükhanım onları yanına çağırır. Çünkü, pansiyona kız getirmek yasaktır. Üçü büyükhanımın bahçesine giderler. Durumu büyükhanıma aktarırlar. Büyükhanım, Kasım Efendi'den duyduğunu söyler: "Duyduğuma göre misafiriniz varmış" gibi kibar bir dille sorar ve öğrenir. Sağır kız, büyükhanımın bahçesinde kedisinin saldırdığı bir kuşu eliyle iyi eder ve kuş uçar. Herkes bu duruma şaşırılmıştır. Sağır kızla, büyükhanım gözgöze gelirler. Aralarında özel bir iletişim oluşmuştur.

Bu görüşmeden sonra, büyükhanımdan da bir şamdan çalan Abidin, "keşke bizi evlat edinse" diye düşünür. İşsiz ve parasız olduğu için şamdanı aldığını söyler, nasılsa artık büyükhanımın ihtiyacı yoktur. Kasaba, bakkala da borçları vardır. Bir de kızın borcunu üstlenmişlerdir. Abidin, en başta kızın yanlarında kalmasına itiraz eder, çünkü ne fazla yatakları, ne de yakacak odunları vardır. Patron bir süre sonra her ikisini de pavyona çağırır. Hesapları kontrol etmiştir, 500 lira borçları çıkmıştır, çalışarak ödemeye başlarlar bu iki varyete.

Rüya Pavyon'un saz ekibi, araya girerek bilgi verir seyirciye. Film, bu anlatımlarla bilerek kesilmektedir. Böylece, izleyicinin filmdeki herhangi bir karakterle özdeşleşmesi engellenerek izleyici filme "yabancılaştırılmaktadır". Saz ekibi devam eder anlatmaya: "Herşey yolunda gibiymiş. Mahir fotoğraf çekiyor, Zenga illüsyonist, en büyük müşterisi Müjde'nin kızı Leyla, boksör eskisi Sallabaş sarhoşlardan para almaya çalışıyor, kızlar masalara yayılmış müşteri avında, yani bildiğimiz şeyler."

Cevat Çapan'ın oynadığı karakter her gün pavyonda farklı bir hikâye anlatıyor yanındaki kadına. Bir gün YÖK'ün görevden aldığı, işkence gördüğü ama hâlâ ders vermeye devam eden, bir araştırma şirketi olan bir profesör; bir gün de Çukurova'nın en büyük ağası Sait olur.

Saz ekibinin bahsettiği kişiler bir pavyonda olan tipik karakterlerdir. Sabahın ilk ışıklarıyla ekip dağılırken "hadi şurda bir işkembe çorbası içelim" diyerek ayrılmaları, bu karakterlerin pavyonu bir işyeri olarak gördüklerini gösteriyor.

Sağır kız bir gün büyükhanımın evine gider. Büyükhanım, onu görünce, "Geldin demek" der. Sanki daha önceden konuşulmuş gibi. Oysa kız, ne duyuyordur ne de konuşabiliyordur. Büyükhanımın başına masaj yapmaya başlar kız ve büyükhanımın başı önüne düşer. Ertesi gün büyükhanımın öldüğü haberini duyarlar. Nasıl da sessiz sedasız

öldü diye düşünürler. “Hiç kira istemezdi, böyleleri kalmadı artık” derler ardından Abidin ile Mahmut. Bir gün kızın elinde siyah-beyaz küçük vesikalık bir resim görürler. Annesi olduğunu düşünürler. Resmin arkasındaki ismi okutmak için foto Mahir’e giderler: Mahir, ismi okur: Zeliha Kumru. Ama resme bakamaz Mahir, söylediğine göre resmini gördüğü kişinin ölümünü de hissedebiliyormuş. Kadının resmine bakar ve “Çok garip, ölü de diyemem yaşıyor da. İlk defa karşılaştım” Kıza bundan sonra Kumru derler.

Mahmut, evin alış-veriş ve ev işleriyle uğraşırken, Abidin de para bulur ve oynadıkları oyunların metinlerini yazar . Mahmut kızı doktora götürmeye karar verir. Abidin’in bir elbisesini satıp para bulurlar. Abidin, eskiciden çıkarken eskicinin eski bir saat çalmıştır. Sattığı elbiseyi bununla geri alabileceğini düşünür.

Hastanede beklerler sıralarını. Abidin: “Kimbilir derdi ne, kızı mı hasta, karısı mı, kendi mi? Bence sağlıklı insanlar arada bir hastaneye gelmeli şu garibanları seyretmeli sonra da Allahına şükretmeli” der. Bunları söylerken elinde de eskiciden yürüttüğü saat vardır.

Doktor, Kumru’nu duymasının imkânsız olduğunu söyleyince, Kumru durumu anlar ve koşmaya başlar. Arkasından giderler bulamazlar. Abidin, giden 5 milyonu düşünürken, Mahmut da “Bu şehirde tek başına ne yapar diye düşünmüyorsun da 5 milyonu düşünüyorsun” der. İki arkadaş artık ümitsizlik içinde beklerken, Kumru dikilir karşılarına. Abidin bu durumu şöyle anlatır: “Geldi bizim 5 milyon”

Bir sünnet organizasyonu için Abidin-Mahmut’tan komiklik yapmasını isterler. Hacivat-Karagöz de ister sünnet düğünü sahibi. Oysa onlar bugüne kadar Hacivat-Karagöz oynamamışlardır. Organizasyonda Kumru’ya biri sarkıntılık edince Mahmut kendini tutamaz, kavga ederler. Her ikisi de fena dayak yerler. Abidin’e kalsa, Kumru, bir kere adamla dans etse bir şey olmayacaktır.

Abidin, Mahmut’a kızı göz zamparalığı için yanında tuttuğunu söyler ve Mahmut’u döver, sepetli motorsikletine atlayıp onları da orada bırakıp gider. Sonra da dayanamaz geri dönüp her ikisini de alır. Abidin, her ne kadar hırsız, düzenbaz biri de olsa, içinde iyilik taşıyan merhametli biridir. Hastanede, hastaları görünce içinin acıması, Maumut’u orada bırakmaya dayanamayıp dönüp alması, hırsızlığı sadece karınlarını doyurmak için yapması bunu gösteriyor.

Büyükhanım'ın ölümünden sonra kapıcı onlara evden çıkmaları için mahkeme kararını verir. Evin hemen yıkılıp birkaç blokla birleştirilip otel yapılacağını söyler. Kapıcı Kasım Efendi, sanki bunu uzun zamandan beri beklemektedir. Oysa Mahmut'un dediği gibi, "Büyükhanımın ölümünden sonra kaç gün geçti ki?"

Kumru'yla konuşur Mahmut. Kumru bazen duyuyor gibidir, tepki gösterir. Kendinden bahseder. "Ben kadınlara yaklaşıpamam, şimdiye kadar hiçbir kadınla birlikte olmadım. Bir gün Abidin'le karşılaştım, komik olmaya karar verdik. Yurttan kaçmamın nedeni arkadaşlarım bir gün Deli Emine'yi koynuma koymuşlardı üzerime abanmıştı, çok korkmuştum ve sonra arkadaşlarım saklandıkları yerden çıkarak bana gülmeye başladılar. Kaçtım ve bir daha yurda dönmedim."

Mahmut gibi Abidin de Kumru'yu benimsemiştir artık. Bir gün Abidin, kolundaki dövmeyle göstererek, Kumru'ya, "Bu mu? Bu Mari. Denizlerde çalıştım. Bu yüzden bana Bahriyeli derler. Japonya'ya gitmiştim. Baktım dövme yapan biri. Yap dedim Mari'min resmini buraya." Sonra duvarda asılı bir resme kadeh kaldırır, "Bizi andı rahmetli" der.

Bir gün sahnede Erdal İnönü – Süleyman Demirel taklidi yaparlar:

Abidin: Bu enflasyon ne olacak Erdal, sonunda birbirini yiyecek. Benim halkım ezilmeye alışkın ama benim kaçakçım ne yapacak?

Mahmut: Biz sosyal demokratlar olarak...

Abidin ve Mahmut'un skeçlerine konu olan bu iki politikacı, Süleyman Demirel ve Erdal İnönü konuşmaları, Türk insanının yabancı olmadığı konuşmalardır. Birçok komedyen tarafından oyunlarına konu olmuş ve taklitleri yapılmıştır. Filmin açılış şarkısında bahsedilen şişmanlardan biri de Süleyman Demirel'dir. 1980'lerin sonuyla birlikte, bu politikacılar tarafından, enflasyon, kaçakçı, benim halkım, biz sosyal demokratlar gibi sözler, çok telaffuz edilmiş ancak halk bunlara sadece komedi oyunlarında gülerken eşlik etmiş, günlük yaşamda tepkisiz kalmıştır. Bu söylemler ve politikacılar, halkı politikadan yabancılaştırmış, tepkisizleştirmiştir. Çıkmazlarla dolu bir toplum yaşamı sunmuşlardır.

Mahmut bir gün Kumru'ya "Sen Kumru nedir bilir misin? Ellerini birleştirir ve duvarda gölge oyunu oynamaya başlarlar. Her ikisi de oyuna öylesine dalmışlardır ki... Abidin onları görür, bunun dışında kalmıştır. Biraz burulur. En yakın arkadaşı ile Kumru'nun aralarında oluşturdukları bu ortak dile uzak kalmıştır.

Bu parasızlıktan kurtulmak en azından Kumru'nun borcunu ödemeyebilmek için Abidin hırsızlık yapmayı önerir. "Senin yaptığın işi Robin Hood yapmış. Zenginden alıp fakire vermiş" der Abidin. Mahmut ise "Ama ihtiyacımız kadarını alacağız" Türkiye İş Bankası'na girerler. Mahmut çok heyecanlıdır. Güvenlik görevlisinin dikkatini de çekmişlerdir. Yatıracakları parayı evde unuttuklarını söyleyerek çıkarlar. Bu sefer bir kuyumcu soymayı düşünürler. Mahmut'un midesi bulanır. Yapamazlar. Muhsin Bey filminde de Muhsin Bey, Ali Nazik'e kaset çıkarmak için sahte bir şarkı yarışması düzenlemişti.

Her ikisinin de hiç akrabası, bir yakını bile yoktur. Büyükhanımın ölümünden sonra evden atıldıkları için sokakta sabahlarlar. Sabah erkenden bir kahveye gelirler sıcak bir bardak çay içmek için. Bu arada Kumru, kahvede gazete okuyan bir adamın elinden gazeteyi çekip alır. Gazetede parmaklıklar arkasında bir kadın resmi vardır. Annesinin cezaevinde olduğunu anlatmaya çalışır. Kumru bu arada cebinden bir deste para çıkarır. Abidin bunu görünce, kızın elindeki parayı alır ve bunca zaman parasızlık çekmelerine rağmen vermemesine hayıflanır. Mahmut, kızın parasını geri vermesini ister Abidin'den. Abidin vermeyince, Mahmut Abidin'e bir tokat atar. Sonra pişman olur tokat attığına ama artık çok geçtir. Mahmut'un tokatı üzerine Abidin gider. Giderken de "ne ölüme gel, ne de ölüne geleyim" der. İki komedyenin bunca zaman süren ortaklıkları bu olaydan dolayı sona erer.

Abidin başka biri ile komedyenlik yapmaya başlar. Saz heyeti tekrar araya girer ve anlatmaya başlar: "Abidin'in yeni ortağı Mahmut gibi kabiliyetsizmiş. Kısa bir süre sonra Abidin'in niçin onunla komedyenlik yaptığı anlaşılır. Onun evinde kalmaya başlamıştır çünkü. Mahmut da Kumru'sunun peşinde hapisane hapisane dolaşarak annesini bulmaya çalışır. Patron da izin vermiştir gece pavyonda kalmaktadırlar. Patronun işine gelir, çünkü yevmiyeler yarıya inmiştir."

Bir gün Abidin kuliste, yeni ortağına, "İkili komedyenlik öyle birşeydir ki sırtın ona dönük olsa bile buranda hissedersin. Korsikalı Kardeşler var ya onun gibi. Eski ortakla biz öyleydik" der. Yeni ortağı, buna bozulmuştur. "Niye ayrıldın o zaman?" der ve gider. Abidin bu konuşmasıyla, Mahmut'a olan özlemini dile getirir.

Bu konuşmadan sonra Abidin, bileklerini keser. Mahmut haberi alır almaz gelir ve kanlar içinde yatan Abidin'i görür. Ambulans beklemektedirler. Mahmut onu kollarında taşıyarak hastaneye götürür. Abidin hastanede gözlerini açtığında, hamile bıraktığı kız Mehtap ile eski ortağı Mahmut yayındadır. Abidin, annesi ve babası tarafından terkedildiğinden beri terkedilmekten korktuğu için Mahmut'u bir bahaneyle terkettiğini söyler.

Kumru'nun annesini bulurlar, Abidin hastaneden çıkar, yeniden ikili olurlar Mahmut'la Abidin. Kumru da, pavyonda sigara satar.

O gece Mahmut ile Kumru birlikte olurlar. Mahmut hayatında ilk defa yaşamaktadır bunu. Ancak sabah uyandıklarında, Kumru'nun yanlarında olmadıklarını farkedeler. Rüya Pavyonun saz heyeti sorar: "Peki ya siz Kumru'yu gördünüz mü? Nasıl güzel, nasıl güzel bir kızdır Kumru. Elini kime değdirse iyi eder onu. Uykusuza uyku, uçmaza kanat... Beyaz tenlidir, dilsizdir, altın saçları vardır. Işık tenine vurunca teni pıhtılaşır, parıldayıverir."

Sokaklarda ararlar, gidebilecekleri yerlere bakarlar, sonra pavyona gelirler, sorarlar ancak kimse Kumru diye birini tanımadığını söyler. Hatta yaşananları bile yok sayarlar. Kumru'yla çekildikleri fotoğrafı gösterirler ancak kimse fotoğrafta Kumru'yu görmez. Oysa, Mahmut ile Abidin, fotoğrafta Kumru görürler. Bunun bir rüya olup olmadığını sorgularlar, ancak iki kişi aynı rüyayı görür mü?

Onlar Kumru'yu bulmaya kafalarına koymuşlardır ama birçok kişi, Mahmut ile Abidin'in kırıklara karıştığını düşünür ve kimse işin içinden çıkamaz.

Ve film saz heyetinin "Gerçek ne ki işte pavyon, biz var mıyız, kim bilir?" sözleriyle biter.

İçerik:

Yavuz Turgul, 1992 yılında Gölge Oyunu filmini çektiğinde o dönemde Sinan Çetin Berlin In Berlin filmini, İrfan Tözüm Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri; Ali Özgentürk, Çıplak; Mustafa Altıoklar, Hançer Yere Düştü; Orhan Oğuz, Dönersen Islık Çal; Yavuz Özkan İki Kadın filmlerini çekti. O yıl çekilen Türk filmi sayısı ise sadece 39'du.

Yavuz Turgul'un Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni ve Muhsin Bey'deki gibi benzer bir nostaljiyi Gölge Oyunu'ndeki iki eski varyete oyuncusunun kimliğinde bulmak mümkündür. Pavyonlar, Beyoğlu'nun arka sokakları, iki arkadaşın gönlünü çalan hatta aralarını açan sağır ve dilsiz bir güzel... Bu üçlünün ve yitip giden, ama hâlâ unutulamayan gizem ve masal karışımı eski günlerin öyküsü, fotoğraflarda görünmeyen kız aracılığıyla anlatılır Gölge Oyunu'nda.

Melisa Ergun, "Yavuz Turgul Sineması" adlı lisans tezinde şunları söyler (¹⁶⁷):

Hamm ve Clov, Vladimir ve Estragon, Karagöz ve Hacivat, Mahmut ile Abidin... Belli ki iki erkeğin dostluğu bol motifli, zengin bir konu... Birçok kereler, değişik şekillerde işlenerek sunulmuş. Gölge Oyunu'nun Mahmut ile Abidin'i, bu birlikteliğe tıpkı Karagöz ve Hacivat'ta olduğu gibi zıt karakterlerin metinsel zenginliğini ekliyor. Yavuz Turgul, bir yandan düş olup olmadığı kesin olmayan bir hikâye anlatırken, öte yandan gerçekliğe su götürmez birtakım durumları perdeye yansıtıyor: Geçim derindeki fakir oyuncular, et pazarı pavyonlar, işsizlik, virane şehir... Şener Şen ve Şevket Altuğ'un gözü okşayan oyunculuklarıyla süsledikleri, buğulu bir camın ardından izlenen ilgi çekici bir hikâye...

"Gerçeklik nedir?" gibi temel bir soruyu izleyicisine sormayı hedefleyen film, sürprizini sona saklıyor. Küçük bir dönemeçle, seyirciye bir rüyayı iki kişinin aynı anda görüp göremeyeceklerini soruyor. Filmin sonunda, "Gerçek ne ki işte pavyon, biz var mıyız, kim bilir?" sözleri seyirciye gerçeği ve yaşamı sorgulamasını sağlıyor. Şükran Esen, bununla ilgili şunları belirtir (¹⁶⁸): Gerçek ile gerçekdışı iç içe geçmiş durumdadır. Ama ana tema çok net: Sevgi, dayanışma.

Kumru'yu fotoğraflarda sadece Abidin ve Mahmut'un görmesi, o iki varyetenin temizliklerini, iyiliklerini ve henüz dejenere olmadıklarını göstermiyor mu sizce? Fotoğrafa bakıp da göremeyenler, pavyonda çalışan foto Mahir, Sallabaş, illüzyonist, konsomatris Mehtap, patronları Ramazan Abi'dir. Eğer kapıcı Kasım Efendi de resme baksaydı, ya da Kasım Efendi'ye "bizimle beraber pansiyonda kalan bir kız vardı, gördün mü?" diye sorsalardı, sanırım Kasım Efendi de "Ne kızı, gidin işinice" diye cevpa verirdi. Bu insanları Kumru hatırlamamaları, sistemin kendini üretmesine katkıda bulunan onun için çalışan, robotlaşan, bir cıvatanan farksız insanlar topluluğu değil mi? Büyükhanıma gelince, o kızı görecektir ancak bu dünyaya ait değildir ve huzura ermiştir.

Yavuz Turgul, yaşadığı toplumsal sürece uyum sağlayamayan bireyi Gölge Oyun'unda da anlatmıştır. Film, saz heyetinin aktardığı gibi, "esrarkeşlerin, orospuların, puştların, ibnelerin fink attığı" bir pavyonda geçiyor. Neslinin son örnekleri olan ve gecede çok komik bir rakam olan 25'er bin liraya çalışan iki komedyenin hikâyesini anlatıyor. İyilik ve kötülüğü temsil eden bu iki komedyen, birbirleriyle anlaşabilen, ama birbirlerine tamamen zıt

¹⁶⁷ Melisa Ergun, Yavuz Turgul Sineması, Dokuz Eylül Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: 1993, sayfa: 112.

¹⁶⁸ Şükran Esen, "Eşkya'yı Beklerken", sayfa: 15.

iki kişilik. Yavuz Turgul, öykünün gelişebilmesi için çatışmaların olması gerektiğini ve bu yüzden birbirine zıt karakterleri olan Abidin ve Mahmut'un hikâyeyi yürüttüğünü söylüyor⁽¹⁶⁹⁾:

"karakterler birbirine zıt ise bu karakterler olayları kendi istedikleri doğrultuda yönlendirmeye çalışırlar. Zaten hikâye de birlikte yaşayan, birbirini son derece seven ama aynı zamanda birbirine zıt bu iki insanın başlarına gelen olay karşısında takındıkları tavırla ilgili. Yavuz Turgul'un 1984'ten beri üstünde çalıştığı "Gölge Oyunu" filmi, özde gerçeklik olan ilginç bir film. İyiliği ve kötülüğü temsil eden, tekdüze yaşamları olan kıyıda köşede kalmış iki komedyenin hayatını anlatan filmde, yeraltı dünyası üzerinde de duruluyor.

İyiliği temsil eden Mahmut, küçükken yetim kalmış, yetiştirme yurtlarında büyümüş, iyilik dolu, naif bir kişiliğe sahip. Kötülüğü temsil eden Abidin ise, feleğin çemberinden geçmiş, yaşamını sürdürebilmek için her türlü numarayı yapan, yalancı, dolandırıcı, hırsız, üçkağıtçı aynı zamanda zampara bir kişiliğe sahip. Abidin'in kişiliği Şener Şen'e göre özellikle günümüzde çok geçerli, özenilen bir tip. Bu birbirlerine zıt olan ama çok iyi de geçinen ve birbirini seven iki komedyen, birbirini tamamlıyor. Ama öyküde geçen sağır, dilsiz, güzel kız hayatlarına girince birbirlerine ters düşüyorlar, çatışıyorlar, kızı paylaşamıyorlar, birbirlerini kıskanıyorlar. Pavyonda çalışan bu iki komedyenden kötü karakteri temsil eden Abidin'in konsümastris kızlarla ilişkiye girmesi ve bunlardan birini hamile bırakması ve bu kız tarafından tehdit edilmesi sürpriz sahneler değiller. Bunlar Abidin kişiliğine uygun hareketlerdir. Mahmut ise iyiliği ve insani yönü temsil etmesiyle sokakta kalan Kumru'ya sahip çıkması, yatağını vermesi, hapishane hapishane dolaşıp Kumru'nun annesini araması, Kumru'nun elindeki para için en yakın arkadaşına zıt düşmesi de Mahmut'un naif yapısına uygun hareketler.

Gölge Oyunu filminde bu iki zıt karakterli Abidin ve Mahmut'u görünce Temmuz 2003'te İran'da uzun süredir yapışık yaşayan ikizlerin ölümle sonuçlanan ayırma operasyonu ile ilgili Bekir Coşkun'un şu yazısı geldi aklıma⁽¹⁷⁰⁾:

Ben her birimizin birer "yapışığımızın" olduğuna inanıyorum.

İki tane biz varız...

Kimi zaman kararsız kaldığımızda, o iki ayrı fikrin kimlere ait olduğunu hiç düşündünüz mü?...

Ya da; iki farklı karar verdiğinizde, o iki kararın sahipleri kimler?

Olmadı; insanın "kendi kendini ikna etmesindeki" taraflar kimdir?...

İranlı ikizler için düşündüğüm "Kafa kafaya vermenin bu kadarı da fazla" hükmünün gerçek olmadığını da, onlar ölünce anladım.

169 Ergun, sayfa: 113

170 Bekir Coşkun, "Aynlırsak Ölüyoruz", Hürriyet Gazetesi, 12 Temmuz 2003, sayfa: 3.

“Doğrusu Ayır ayrı olmanın bu kadarı da fazla” olmalıydı.
Yapışığının küçük küçük suçları vardır.
Kimi zaman biraz serseri, kimi zaman çocuk, kimi zaman densiz...
Çocukların can simidini almadan suyun en derin yerine kıştı atladığı gün
söylemişim ona:
“Ahmak, boğulacaktın...”
Tutkuları...
Sevdaları...
Ama onu bırakamam, onsuz olmaz...
Ayrılırsak ölürüm...

Yeng-Yang, siyah-beyaz gibi bir bütünün iki farklı yönü gibiler Abidin ve Mahmut. Bir insanın iyi ve kötü yönlerinin iki ayrı insanın yapısında aktarıldığı bir bütün gibi...Aralarındaki sürtüşmeden dolayı bir süre ayrı yaşayan bu iki komedyenden Abidin, bu ayrılığa dayanamayıp intiharı seçer. “Ayrılırsa ölecektir” çünkü.

Melisa Ergun, “Gölge Oyunu”ndaki Mahmut ve Abidin karakterleri aslında “Muhsin Bey” filminde de varmış Ama film çok uzayacak diye filmde çıkarılmış. Bu filmde de “Muhsin Bey” filminde olduğu gibi eskiye olan özlem, eskinin yok oluşu temaları işlenmiş. Ne de olsa film, “Muhsin Bey” filminin devamı. ⁽¹⁷¹⁾

Levent Cantek, Gölge Oyunu’nda Mahmut’un umudu televizyona çıkabilmektir, ancak bu biçimde şöhret olacak, sınıf atlayacak ve büyük paralar kazanacak ⁽¹⁷²⁾ şeklinde yorumlar.

Bir dönemin çok gözde türü olan komedyenliğin, bugün kıyıda kenarda kalmış komedyenler tarafından çok ucuz bir fiyata çalışarak varlığını sürdürmeye çalıştığını vurgulayan film, “Muhsin Bey” filmin devamı olan Gölge Oyunu, televizyon için çekilen bir filmidir ⁽¹⁷³⁾.

Ve filmin en güzel sahnelerini şu şekilde aktarır Şükran Esen ⁽¹⁷⁴⁾:

Mahmut’la, sağır-dilsiz kızın iletişimini başlatan ve sürdüren, duvardaki gölge oyunu. Bir de finalde gazel eşliğinde, gizemli genç kızla sevişmeye başlayan Mahmut’un, duygularının doruğunda, her türlü iktidarsızlığından kurtuluşu, zincirlerini kırması, sevişme sonunda ise kızı bir daha bulamaması.

171 Ergun, sayfa: 113.

172 Levent Cantek, “Bağımsız Hollywood Sineması” www.ilet.gazi.edu.tr/cantek/holivud.html

173 Ergun, sayfa: 125.

174 Şükran Esen, “Eşkiya’yı Beklerken”, sayfa: 15.

4.5.5 Eşkiya

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: Şener Şen (Baran), Uğur Yücel (Cumali) Yeşim Salkım, Kamran Usluer, Sermin Hürmeriç, Ülkü Duru, Özkan Uğur, Necdet Mahfi Ayral, Kayhan Yıldızoğlu, Güven Hokna, Kemal İnci, Melih Çardak, Settar Tanrıöğen, Celal Perk, Ümit Çırak, Rıza Sönmez, Kezban Altuğ, Romina, Kurtcebe Tuğrul, Can Yılmaz, Yurdan Edgü, Zübeyde Erden, Cevat Çapan, Selim Erdoğan, Hakan Kiremitçi, Hakan Bilgin, Yaşar Uzel, Yosi Mizrahi, Konuralp Sualp, Nazım Sütlüoğlu, Erkan Kara, Erdal Atık, Suat Tuk, Mahmut Güngör, Ahmet Erciyes, Tarkan Oğuz Yaşlı, Hakan Sütlüoğlu, Burç Bakan

Kamera: Uğur İçbak

Yapım Yılı: 1996

Yapım: Filma-Cass

Filmin Konusu:

Film, jenerikte, 35 yıl önce Cudi Dağları'ndaki eşkıyaların bir ihbar sonucu hapse düştüğünü ve bunların biri dışında hepsinin hapishanede öldüğünü yazan bir yazı ile başlar.

Eşkiya Baran elinde bavulu ile hapishaneden çıkar ve eski bir Mercedes yolcu otobüsüyle köyüne doğru gider. Köyüne geldiğinde köylünün evlerini bırakıp gittiğini, evlerinin yıkıldığını ve tarlalarının sular altında kaldığını görür. Fırat Nehri köyü sular altında bırakmıştır.

Baran, köyünü bu halde görünce şaşkırmıştır, fonda Fırat türküsü çalmaya başlar...

“Şu Fırat'ın suyu akar serindir

Yarimi götürün...”

Köyünü bir tek Ceren Ana terketmemiştir. Elinde bastonu gizemli bir halde belirir Ceren Ana. Sular gelip her tarafı örtünce Ceren Ana'nın gitme demesine karşın, herkesin köyünü terkedip gittiğini söyler. Baran'a da gitme der ama Baran dinlemez. "Kötülüğe gidesin" der Baran'a. Onu kurşundan koruyacağını söylediği bir muskayı kendi boynundan çıkarıp verir. Ceren Ana, kentin koşulları altında yaşamak istememiş, sanki ordaki karmaşadan haberdar bir tavır içinde "kötülükten" bahseder. Kendi köyünde tek başına kalma pahasına köydeki yaşamını terketmeyi reddeder ve kentteki yabancılığa boyun eğmez. Kendi topraklarına, evlerine, köyüne, anılarına bağlı bir şekilde yaşamaktadır Ceren Ana, ancak film Ceren Ana'nın nasıl geçindiği hakkında bilgi vermez. Burada vurgulanmak istenen, köylünün kente göç edip oradaki yaşam koşullarına uyum sağlayıp yaşamaya başladığı, kendisinin de geçmişine sahip çıkarak köyünde kalmasıdır. Ancak, Ceren Ana'nın terketmediği köy, artık eski köyü değildir, o sadece anılarda yaşar, sanki yabancılığı reddetmektedir.

Baran, kendisini jandarmaya ihbar eden Mustafa'nın evine gider, neden ihbar ettiğini öğrenir. Duydukları karşısında çok şaşırmıştır. Çünkü kendisini ihbar edenin en yakın arkadaşı Berfo olduğunu öğrenmiştir. Berfo, Baran'ın sevdiği kız Keje'yi elinden almak için yapmıştır bu ihbarı. Berfo, Baran hapse düştükten sonra Baran'ın altınlarına el koymuş ve Keje'nin babasına başlık parası olarak vererek Keje'yi alıp İstanbul'a gitmiştir. Mustafa, bunları anlattıktan sonra bir buhran geçirerek, başını masanın üzerine koyarak, "Hadi beni vur da artık bitsin, yıllardır çekmişim bunu" der Baran'a ama, Baran ordan uzaklaşmış çoktan İstanbul'a giden bir trene binmiştir bile..

Eşkiya Baran, trende Cumali adında bir gençle tanışır. Cumali karakterini Şükran Esen makalesinde şöyle tanımlar ⁽¹⁷⁵⁾: "Cumali, kentin kalabalığında ezilen, mafyaya girip, zengin olup, sevgilisiyle evlenerek mutluluğu yakalamayı uman sevecen bir serseridir."

Cumali ve Baran kompartımda sohbet etmeye başlarlar. Eşkiya, sigara tabakasını çıkarır cebinden. Cumali de Marlboro sigarasını uzatır. Devir çoktan değişmiştir. Baran hâlâ sarma sigara içerken, yeni gençlik çoktan Amerikan sigaralarına başlamıştır bile. Baran'ın üzerinde uzun bir pardesü vardır elinde de eski bir bavul, saçları da kazılıdır. Cumali ise bıçkın bir delikanlı görünümünde; gömleğinin üstten birkaç düğmesi açık, elinde tespih, saçları jöleli, siyah bir de takım elbise vardır üzerinde. Tren İstanbul'a varınca, Cumali polisleri farkedir. Polis Cumali'nin peşindedir, kurtulmak için elindeki çantayı Baran'a verir ve

Tarlabaşı'ndaki Kısmet Tamircisi'ne getirmesini söyler. Binlerce yemin ettirir, getirmesi için. Polis, Cumali'yi arar, temiz çıkmıştır. İstanbul'a çok yabancısıdır Baran. Cumali polisten kurtulmuş ve Kısmet Tamircisi'ne gitmiştir, Demircan'a olayı anlatır, kan ter içindedir. O sırada Baran gelir ve Tarlabaşı'nı bulmakta zorlandığı için geç kaldığını söyler ve Cumali'nin hayatını kurtarmıştır farkında olmadan.

Baran'ın İstanbul'da kalacak bir yeri yoktur, İstanbul'u da hiç bilmemektedir. Cumali, Cumhuriyet Oteli'nde Baran'a kalacak bir yer ayarlar..Cumali, Baran'ın 35 yıldır görmediği birini bulmak için İstanbul'a geldiğini öğrenince şaşırmıştır. Baran, koca İstanbul'da sadece isimlerini bildiği iki kişiyi aramaktadır. Cumhuriyet Oteli'nde Cumali ve Baran'dan başka devrimden kaçmış eski bir Rus prensi, eski bir sinema oyuncusu, çocuğu için yaşayan yaşlı bir hayat kadını kalmaktadır.

Filmdeki karakterleri şöyle tanımlıyor Şükran Esen ⁽¹⁷⁶⁾:

Geçmişin saygıdeğer eşkıyası Baran'ı; günümüzün acımasız şehir eşkıyası Demircan'ı; alabildiğine insancıl da, olabildiğine acımasız da olabilen Cumali'yi, sevdiği adamı hapisten çıkarmak için Cumali'nin sevgisini kullanan Emel'i, tiyatro sevgisi yüzünden ailesinin reddettiği büyükelçi oğlu, astımlı Artist Kemal'i, Komünist Devrimi'nde İstanbul'a kaçan eski Rus Prensi Andrey'i, küçük oğlunu büyütebilmek için, kendisini pazarlayan dostunu çekmek zorunda kalan yaşlı fahişe Sevim Ablayı, otel katibi homoseksüel "kız Naci"yi vs. tanırsanız birer birer... Filmdeki insanlar bizim insanlarımız.

Ve ekliyor ⁽¹⁷⁷⁾:

Yalnızca onların değil, Cumhuriyet Oteli sakinlerinin, Beyoğlu sokaklarının ve insanların ve yaşamlarına ve duygularına da, Eşkıya Baran'ın dürbünüyle en yakından tanıklık etme olanağı buluruz.

Filmdeki tüm karakterler, Şükran Esen'in de belirttiği gibi "bizim insanlarımız". Hepsi de hayatın bir şekilde savurduğu, yalnız kişilerdir. Sinema oyuncusu olmak istediği için ailesinin reddediği bir büyükelçinin oğlu Cumhuriyet Oteli'nde her gün kendisine gelecek film teklifini beklemektedir. Resepsiyondaki "kız Naci"ye, "Efendim bugün beni arayan var mı? Bir oyun için arayacaklardı da". Kız Naci ise hiç ilgilenmez ve "Ben senin sekreterin miyim?" diye cevap verir. Rus Prensi de "Devrim bitti diyorlar ben de dönsem mi diyorum?" diye konuşur. Yaşlı hayat kadını da çocuğunun hatrına kendini pazarlayan adama razı gelmekten başka çaresi yoktur.Cumali bir gün Sevim Ablayı Baran'a gönderir, ancak Baran "sen benim

175 Şükran Esen, "Eşkıya Kente İndi" Broadcast İletişim Aylık Radyo, TV ve Sinema Teknolojileri Dergisi, Ağustos 1997, sayı: 6, sayfa: 58.

bacımsın, sağol" diye cevap verir. Kadın bu durumda "Kafamı omzuna koyabilir miyim?" diyerek insani bir yaklaşım sergiler. Cumhuriyet Oteli sakinleri son dönemlerde yaşanan siyasal, sosyal, ekonomik şartların sonucu olarak sistemin dışında kalan insan tipleridir. Kaldıkları otelin adının "Cumhuriyet Oteli" olması ve kameranın sürekli olarak tabelasını göstermesi de bunun sonucudur. Cumhuriyet Oteli sakinleri, Baran'ın da yerleşmesiyle mutsuz, dışarda kalmış, sistemin benimsemediği, kayıp kişilerdir. Oysa Cumhuriyet Oteli'nin dışında olan Cumali'nin sevgilisi Emel, Emel'in annesi, Emel'in hapishandeki ağabeyi (!), Cumali'nin Demircan'dan iş bulan mahalle arkadaşları, sisteme empoze olmuş, dejenere olmuş, sistemin devamı için çalışan ve parçası olan tiplerdir. Bu nedenle Cumhuriyet Oteli'nde kalanlarla dışında olanlar ciddi bir çizgi ile ayrılmıştır, bu nedenle Baran, İstanbul'a geldiğinde Cumhuriyet Oteli'ne yerleşmiştir.

Cumhuriyet Oteli'nde kalan bu kişiler, her akşam birlikte televizyon seyredip sohbet etmektedirler. Bir gün yine hep birlikte otelde televizyon seyrederken Mithat Bereket'in Mahmut Şahinoğlu adlı bir işadamları yaptığı röportajı seyrederler. Mahmut Şahinoğlu, yıllar önce Baran'ı ihbar edip sevdiği kadın Keje'yi elinden alan Berfo'dan başkası değildir. Cumali'yi zorlayarak kendisini bu adama götürmesini ister. Giderler. Berfo, oksijen tüpüne bağlı olarak bir sandalyeye mahkum yaşamaktadır. Keje'yle evlenmişlerdir. Ancak Keje onunla hiç konuşmamıştır. Çocukları da olmamıştır. Berfo, "Keje ile evlendim, ama benimle hiç konuşmadı, çocuk vermedi, dövdüm, saçlarından sürüdüm ama konuşmadı benimle. Sen konuş, eğer seninle de konuşmazsa anlarım ki hayata küsmüş" diyerek Berfo, Baran'ın Keje ile görüşmesine izin verir. Keje, Baran'ı görünce şaşırır, yıllarca konuşmamanın verdiği zorluğa rağmen Baran'la konuşur. Eski bir eşkiya efsanesinden bahseder Keje. Eşkiyalar ölünce gökyüzünde bir yıldız olurlar. Gökyüzünde Baran'ı görmeyince yaşadığını anladığını söyler Keje.

Cumali de uyuşturucu işine karışmış, Demircan için iş yapan biridir. Sevgilisi Emel'in ağabeyini (!) hapisten kurtarmak için Demircan'ın malzemesini çalar ve satarak parayı bulur. Parayı Emel'e verir ve ağabeyini kurtarır. Emel'in annesinden, hapishanedeki adamın Emel'in ağabeyi değil de sevgilisi olduğunu öğrenince onları bulur ve bir buhran geçirerek her ikisini de otel odasındaki yataklarında öldürür. Cumali, otel odasında Emel ve sevgilisini tehdit ederken, Demircan'ın malzemesini çaldığını ağzından geçirir ve arkadaşları Cumali'yi Demircan'a ihbar ederler: Demircan, bunu öğrenince Cumali'yi çağırır ve parasını ister. Polis de Cumali'yi aramaktadır. Baran, Demircan'a giderek, "Çocuğu bırak, senin hesabın benimle"

176 Şükran Esen, "Eşkiya Kente İndi" sayfa: 58.

177 Şükran Esen, "Eşkiya Kente İndi" sayfa: 58.

diyerek Baran, soluğu Keje'de alır ve Berfo'dan Cumali'nin borcu için para isterler. Ancak Berfo'nun verdiği çek karşılıksız çıkınca Demircan, Cumali'yi öldürür. Baran da Berfo'nun evine gider ve Berfo'yu öldürür. Ölmeden önce Berfo, Keje'yi Baran'dan daha çok sevdiğini ispatlamak için karşılıksız çek verdiğini söyler. Berfo'ya göre, Baran, Cumali'yi Keje'den daha çok önemsemiştir. Baran'ı ihbar etmesinin altında da bu nedenin yattığını söyler "Hangimiz daha çok sevdik Keje'yi. En yakın arkadaşımı ihbar ettim. Sen yapabilir miydin?" diye sorar.

Polis artık Baran'ın peşindedir. Tarlabası'ndaki evlerin çatıları üzerinde saklanır Baran. Polisler bulur onu. Bir polis memuruyla burun buruna gelir. Ama polisin tabancasındaki kurşun bitmiştir. "Sen daha çok gençsin, git yoluna" diyerek polisi öldürmez. Bu arada Ceren Ana'nın verdiği muskayı düşürdüğünü farkeder. Polisler teslim ol uyarısında bulunurlar. Ama bir daha hapishaneye gitmek istememektedir. Birden havai fişek gösterileri başlar. Çatının bir ucundan diğer ucuna yürümeye başlar Baran. Polisler kurşun yağdırmaya başlar Baran'ın üzerine. "Şu Fırat'ın suyu serindir" türküsü başlar yine. Havai fişeklerin ışıltısıyla gökyüzü parlamaktadır, Baran da bu görüntünün ihtişamıyla çatının ucuna kadar gelir ve kendini boşluğa bırakır. Artık o da gökyüzünde bir yıldızdır. Keje onu artık gökyüzünde görmektedir, Ceren Ana da.

İçerik:

Ömer Kavur'un Akrebin Yolculuğu, Yavuz Özkan'ın Bir Erkeğin Anatomisi, Ferzan Özpetek'in Hamam, Muammer Özer'in Hollywood Kaçakları, Reis Çelik'in Işıklar Sönmesin, İrfan Tözüm'ün Mum Kokulu Kadınlar, Ali Özgentürk'ün Mektup Derviş Zaim'in Tabutta Rövaşata, Barış Pirhasan'ın Usta Beni Öldürsene filmiyle aynı yıl çekilmiştir Eşkîya filmi.

Zaim Atam, Eşkîya filmi için şunları söyler⁽¹⁷⁸⁾ :

Eşkîya bir kolajdır; hapisten çıkma, terkedilen köy, köyünden "sen kötülüğe gidiysen" diyen ve orada kalmayı sürdüren nine, genç yeniyetme ve değerleri sarsılmış delikanlıyla "tanışma", ihanete uğramış insan, yılların çözemediği aşk, otel odasında artık yalnız-parasız sanatçı ve intiharı, köy-kent farklılığının kültürel izleri, mafyanın cezalandırması ve isyan, sonu ölümle biten şaşaalı bir isyan...

178 Zait Atam, "Sürekli bir şeye benzemekten ne olduğu unutuldu: Hayat ne ola ki? Ya da Yaşamı Yeniden Gözden Geçirmek" Yeni Sinema Dergisi, Bahar 200 sayı: 9, sayfa: 24-42.

Film, izleyicide pek çok “kendi iç göndermeleri”ne olanak tanıyor. Bu anlamda izleyici filmi kare kare çözümlemek yerine bütün filmde masum ve ahlaklı karakterle kendi geçmişine döner ve kendi yıkık tarihiyle yüzyüze gelir; Eşkiya’yı farklı bitiren bizzat izleyenleri bir anlamda içsel bir yolculuğa çıkaran son 20 yıla yakın süreçteki yıkıntıları ve umutları gerçekleştirebilme güçsüzlüğü olmaktadır. Bu konumdaki kayıtsızlık ve konformizm hissi ise, “yükselen yeni değerlerin” öne çıkan yanıdır.

Eşkiya filminin açılışında Ceren Ana’nın bahsettiği düzenin ne olduğu, galibin kim olduğu, yenilenin kim olduğu İstanbul’a ya da şehir merkezlerine göçün nedeninin ne olduğunun izleyici tarafından anlaşıldığı varsayılıyor.

Eşkiya’nın İstanbul’a gidişyle Ceren Ana’nın dediği gibi köyde de şehirde de düzenin bozulduğu gösteriliyor seyirciye. Mafya ve uyuşturucu ticareti ağırlıklı olarak işlenmiştir filmde. Trende aynı kompartımanda karşılıklı oturan Cumali ve Eşkiya arasındaki karşılaşmada iki kahramanın zıtlıklarının ilk somut vurgusu ile de karşılaşılıyor: Eşkiya sarma sigarasını, Cumali ise Marlboro sigarasını ikram ediyorlar birbirlerine. Cumali, Eşkiya’nın yolculuğunun İstanbul’a olduğunu öğrenince seyirciyle paylaşırcasına “bir sen eksiktin zaten” der. Cumali, İstanbul seyircisine çok yakın ve çok canlı bir tip olarak ortaya çıkmaktadır. İzleyici, Eşkiya filminde ortamla özdeşleşmektedir. Bu özdeşleşmeyi sağlayan bir unsur da kullandıkları dildir. İkincisi ise, karşılaşılan İstanbul mekânlarıdır.

Eşkiya filminde, hareketi ve ritmi sağlayan bu iki zıt karakter arasında gelişen dostluktur. Eşkiya’nın bilmeyerek de olsa, Cumali’yi polislerden ve mafyadan kurtarması ile başlayan zıtlıkları eriten yakınlaşma süreci Cumali’nin yol ve iz bilmeyen Eşkiya’ya yol ve kalacak yer göstermesi ile devam eder. Karşıdan karşıya geçmeyi bilmeyen Eşkiya’ya yardım etmesi, kendi kaldığı “Cumhuriyet Oteli”nde oda bulması gibi... Filmdeki zıtlıklarına rağmen dostluklarını sürdüren iki karakter, 35 yıllık bir gelişmeden (!) habersiz, bir Eşkiya ve dönemin adamı olan böylelikle para kazanmanın yolunu bulan Cumali’dir.

Sinema tarihçisi, Giovanni Scognamillo, Eşkiya filmi için şunlar yazar kitabında ⁽¹⁷⁹⁾:

Turgul filmlerinde her zaman masal anlatmasa da masalsı bir yönün çekiciliğine sık sık kapılır. Türkiye’deki hasılat matematiğini altüst eden, yurtdışında da ilgiyle karşılanan en ünlü filmi Eşkiya görünürde güncel sorunlara (Güneydoğu, kaosa varan kentleşme, çeteler) parmak basan bir çalışmadır. Ancak gerçekte Turgul, kırsal alandan gelen bir kahramanı destanlaştırmada çok daha hareketli, aksiyona

¹⁷⁹ Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, II. Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1998, sayfa: 158.

ve medyatik gösteriye, hatta klip tekniğine çok daha fazla dayanan bir anlatımla bir kez daha bir masal anlatmaktadır. Elbette bütüne serpiştirilmiş, nostaljik çağrışımlar da eksik değildir: West Side'a dönüşen koreografik bir Tarlabası, eski oyuncular, azınlıklar ve yıllanmış altın kalpli fahişeler... Eşkiya Baran, 35 yıl önce, bir ihbar sonucu Cudi dağlarında jandarma tarafından ele geçiriliyor. Hapisten çıktığında eski sevgilisini ve onu ihbar eden, geçen süre içinde mafya babası olmuş, arkadaşını bulmak için hiç bilmediği, görmediği İstanbul'a geliyor. Yaşlı eşkiya büyük kentte, trende tanıştığı genç kaçakçı, üçkağıtçı Cumalı'nın yardımıyla aradıklarını bulacak, silaha dayalı bir hesaplaşmaya girecek ve yaşamını, efsanevi bir halk kahramanı havası içinde, dik bir dağda değil de bir binanın çatısında noktalayacaktır.

Yönetmen yapıtını özetle şöyle açıklıyor: "Eski gerçek Türk filmlerinden bugüne bir köprü niteliğinde... Analiz ederseniz masal ögesiyle, ihanete gösterilen tepkiyle, aşk öyküsüyle, şiddetin biçimi ve yoğunluğuyla alabildiğine Türk'tür bu film. Ama teknik açıdan dünya standartlarında..."⁽¹⁸⁰⁾

Öte yandan...⁽¹⁸¹⁾

Eşkiya'ya destek, rekora varan seyirciyle, sinema yazarlarıyla, medyaya geliyordu. Uzunca bir süre kendisinden bahsettiren, böylelikle film afişlerinde gördüğümüz 'Türkiye bu filmi konuşacak' iddiasını boş çıkartmayan bu filmin sunumuna ilişkin karşılaştığım bir örnek televizyonda rastladığım bir dizi film oldu. Dizinin kadın oyuncusu sıkıntısına çare ararken bir sinema salonuna giriyor, durumunu gören bir başka seyirci, 'Komedi sever misiniz?' diyerek Eşkiya filmini gösteriyordu. Eşkiya her gün ayrı bir haberle gündem oluşturabiliyor. Diyarbakır'da kapalı gişe oynuyor, Urfa'da sinema salonu bulunmayınca Eşkiya için bir salon açılıyor... Eşkiya pop kültürün sinemadaki parçasını oluşturuyor. Filmin milyonlarca seyirciye ulaşması biraz da kuşatmayla açıklanabilir sanıyorum.

Ve Eşkiya'nın ulaştığı seyirci sayısı: 2.565.123.

Bu gişe başarısını Şükran Esen şöyle açıklıyor⁽¹⁸²⁾:

29 Kasım 1996'dan bugüne gösterimde kaldı. Uluslar arası Film Festivali sırasında bile, festial filmleriyle birlikte, izleyicisini yitirmeden gösterimini sürdürdü. Son olarak da SİYAD'ın (Sinema Yazarları Derneği) 1996-97 sezon derğerlendirmesinde, Türk filmleri sıralamsında birinciliği aldı. Bu da gösteriyor ki "Eşkiya" hem kitlelerin hem de sinema eleştirmenlerinin beğenisini kazandı... Yavuz Turgul'un uzun bir çalışma sonunda ortaya çıkardığı senaryo, Avrupa Sineması'nı destekleme fonlarından biri olan Eurimages'dan destek almış. Ayrıca, gösterim hakları İnter Star Televizyonu'na satılmış. Bu sağlanan paranın da verdiği güvence

180 Eşkiya Ülkeyi Teslim Aldı, Cumhuriyet, 18 Aralık 1996.

181 Elif Genco, Eşkiya'nın Ölümü, Yeni İnsan Yeni Sinema, s.1, Bahar 1997, sayfa: 8-13.

182 Şükran Esen, "Eşkiya Kente İndi" sayfa: 57.

ile, özenli bir yapımcılık çalışması kotarılmış. Yapımcı firma, “Eşkîya” için, Hollywood film tanıtım çalışmalarının küçük bir örneğini Türkiye’de gerçekleştiriyor... Eşkîya’nın hem senaryocu-yönetmen, hem yapımcıları hem de görüntü yönetmeni reklam sektörü içinde çalışan kişiler. İnsanları etkilemenin yolunu yordamını, kaliteli, etkili ve süresi sınırlı görüntüleri elde etmenin ve kullanmanın yöntemini biliyordu. Yine saydığımız bu üçlü, teknolojiye açık. Sinemanın temel olarak dayandığı ışık, hareket, ses, kurgu öğelerini, reklam sektörünün kullandığı, en gelişmiş bilgisayar teknolojilerinden yararlanarak uygulamışlar.

Levent Cantek, “Bağımsız Hollywood Sineması” yazısında şöyle der ⁽¹⁸³⁾:

Eşkîya’da Cumali ölmek üzereyken “Ben şimdi cehenneme gideceğim değil mi?” diye Baran’a sorar. Baran, filmin dramatik zirvelerinden biri olan bu sahnede soruyu seyirciye de sorarak cevaplandırır: “Kimin nereye gittiğini kim bilir?” Eşkîya’da sevgiliyle ilk kez cinsel ilişkiye giren Cumali, ağlayarak evlenmekten söz açar. Ağlarken erkeklik söylemini kırmış, o dünyadan çıkmıştır ama konuşurken onu yeniden üretir: Emel, “fahişe” değildir; sevgiliyle girilen cinsel ilişki için evlilik gerekmektedir. Evlilik yaşanan bütün kirlenmenin dışında muhafaza edilmesi gereken bir “saf”lıktır. Aşkla, aşkın aşkınlaştırılmış reel olmayan durumuyla özdeşleştirilmiştir.

Sinema Dergisi Özel Sayısı için yapılan röportajda Yavuz Turgul, Eşkîya filminde yatan doğu felsefesini aktarıyordu: “Doğu felsefesi şu sahnede yatıyordu özellikle: Cumali’nin ölümü. Filmin bütün özü oradadır. “Sen korkma, sonuçta toprağa gideceksin” der Baran Cumali’ye. Çünkü doğulu için doğum kadar doğaldır ölüm. Bu sahne üzerinde hiç durulmadı.” ⁽¹⁸⁴⁾

Atilla Dorsay, Eşkîya ile ilgili yorumlarını şu şekilde dile getirir: ⁽¹⁸⁵⁾

Filmin dram ve komedi dengesini çok iyi kurduğunu düşünüyorum. Filme Şener Şen ve Uğur Yücel’in özellikle televizyon reklamlarıyla belirlenen güldürü sanatçısı kimliklerini ve o kimliklerle oynanmış bir öyküyü izlemek için gidenler bile, kendilerini farklı bir film karşısında bulsalar da, sonuç olarak o sanatçıların temel özellik ve kimliklerine ters düşmeyen, ama daha çok bir dram tarzında seyreden öyküye çok çabuk ve kolay kendilerini kaptırabiliyorlar. Eşkîya temelde duygusal bir filmidir. 35 yıl sonra içerden çıkıp kendi gerçeğini arayan ve bu arada 35 yıldır küllenmemiş, hâlâ diri bir eski sevdayı bulan bir adamın öyküsü... Eşkîya, İstanbul’un orta yerinde damlardan yeryüzüne doğru hızla çakılırken, gökten düşen bir yıldız, onun akibetine fiziksel, ama daha çok simgesel bir kontr-puan oluşturuyor. Eşkîya hiç şüphe yok ki gerçekçi bir film değil. Bir tür masal, bir tür modern masal... Eşkîya, 35

183 Levent Cantek, “Bağımsız Hollywood Sineması”, www.ilet.gazi.edu.tr/cantek/holivud.html

184 Sinema Yıllığı 97 / 98, sayı: 5, TÜRSAK Vakfı, sayfa: 87-88

185 Atilla Dorsay, “Eşkîya: Bir Başarının Anatomisi” Düşen Yapraklar Geçen Yıllar, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2001 / Eşkîya : Bir Başarının Anatomisi

yıl öncesinden gelen ve çağımız, günümüz Türkiye'sinin çok gerisinde kalmış olan bilgi ve görgüsünü, büyük sağduyuyla hemen destekliyor, güçlendiriyor ve günümüz Türkiye'sinin ve İstanbul'unun gerçeklerini kavıyor. O, her türden bilmişliğin, kurnazlığın, işbirliğin ötesinde, adına halkın sağduyusu denebilecek şeyi simgeliyor ve tüm o düzenlerin, kumpasların, örgütlerin, şebekelerin, şirketlerin, holdinglerin, paylaşımların ve çıkarların muazzam çarklarını, sonunda bireysel ve kişisel gücüyle dağıtıveriyor. O, filmin sonunda tam bir adalet dağıtımcısına, tam bir insan hakları uygulayıcısına dönüşüyor. 35 yılın ötesinde kalmış bir hesabı görmekle ve kişisel bir intikamı almakla kalmıyor. Toplumun içine parazit gibi girip insanların kanını emegemiş, çeşitli düzeylerde soygunlar gerçekleştirmiş ve en küçüğünden en büyüğüne, yasadışı örgütlerden çıkar imparatorluklarına çeşitli düzenler kurmuş kötülerini de bir hamlede ortadan kaldırıyor, küçük çapta bir temiz eller operasyonunu tek başına, bireysel gücüyle gerçekleştiriyor. Çevresini yoğun bir sis gibi sarmış ve çeşitli girişimlere karşı dağılıp yok edilemeyen karanlık olaylara, türlü-çeşitli çetelere, gizli örgütlere ve iktidarın en yüksek katlarına doğru tırmanmış kirli çıkar ilişkilerine karşı sessiz bir isyanı, artık günden güne içinde yaşatmaya başlamış, kolektif bir çılgınlığa doğru hızla yuvarlanmakta olan Türk toplumu, bu açıdan da tam zamanında gelen bu öyküyü böylesine seviyor, bağrına basıyor ve benimsiyor.

Eşkiya filminin çekildiği Germüş Köyü'ndeki çiftlik, Atatürk'ün Uceymi Sadun Paşa'ya hediye ettiği çiftliktir. Uceymi Sadun Paşa, Osmanlı Devleti ve Ankara Hükümeti yanında yer aldığı ve Irak'ta İngilizlere kök söktüren Arap aşiret liderlerinden biridir. Bu nedenle doğduğu yerleri terk etmek zorunda kalır ve Cumhuriyet döneminde Urfa'da Atatürk tarafından kendisine tevcih edilen bir çiftlikte ziraatla iştilal ederek yaşamını sürdürmüştür. ⁽¹⁸⁶⁾

Turgul sinemasının artık karakteristik özelliği haline gelmiş olan, tükenene, kaybolana, azalana yazıksanma ve yeni geleni anlama ama onaylamama tutumu, filmlerde belirgin olarak karşımıza çıkmaktadır. ⁽¹⁸⁷⁾

Eşkiya, Yavuz Turgul'un sinematografisinde özel bir yer işgal eder. Kahramanlarının dört bir yanı ihanetin, kaypaklığın ve ikiyüzlülüğün dikenli telleriyle örülüdür. İhanet ve kaypaklığın dikenli tellerini öğrenirse ayakta kalmak için bu suçu işlemek zorundadır adeta. Tıpkı Ali Nazik'in arabesk şarkı söylemesi, Züğürt Ağa'da Şih'in köylülerle, Ağa'nın politik muhaliflerine oy verirse onlara cennetin anahtarını dağıtacağını vaat ederek Ağa'nın Haraptar'daki iktidarına son vermesi ya da yapımcısının, çekmekte olduğu filmin ortasında Haşmet Asilkan'ı dolandırması gibi. Ancak ihanetin ve kaypaklığın doruk noktası Eşkiya'da yaşanır. Yalnız Baran değil, Keje, Cumali, Demircan farklı biçimlerde ihanetle yüzleşir. ⁽¹⁸⁸⁾

186 www.yarindergisi.com/ekim02/34.html

187 Gündoğdu, sayfa: 13.

188 Gündoğdu, sayfa: 14.

Turgul, ihanet, kaypaklık ve şiddetle böylesine yoğun yaşayan bir toplumda şiddet unsurunu Eşkîya'ya dek filmlerinde kullanmamıştır. Baran'da bıçak kemiğe dayanana dek sabretmiş, hasımlarını ortadan kaldırdıktan sonra kendi dünyasına, dağlarla bir tutmak zorunda kaldığı binaların çatılarına sığınmıştır.

Eşkîya filminin bu kadar yoğun bir ilgiyle karşılanmasının Türkiye'nin gündemini işgal eden 'Susurluk Kazası'yla açığa çıkan devlet-mafya ilişkisinin de önemli bir faktör olduğunu söylemek gerekir. Zaten Eşkîya mitinin Osmanlı'dan bu yana Türk halkı için özel bir anlamı vardır. Eşkîyalar devlete ve egemen güçlerine başkaldıran halkın, yanında saf tutan yiğit insanlardır. Zulmedenlere acımasızlar, zenginden alıp fakire verirler. Baran da Eşkîyalık geleneklerine sahip çıkar, zayıfın yanındadır, halkın yıllardır içinde beslediği 'şiddet'e tercüman olur. Eşkîyalar zorda kalmadıkça askeri, polisi öldürmez, çünkü onların düşmanı gücü elinde tutanlardır. Baran'ın polisin alınına dayadığı silahı ateşlememesi sebebi de budur.

Eşkîyalar feodal dönemde halkın sevgisini, desteğini kazanmış yiğit insanlarken, mafya, şehirde egemen güçlerle, özellikle devletle güç birliği yapmış, köşe başlarını tutarak halkı haraca kesmiştir.

Demircan, "Eşkîya artık şehirde" derken, feodal düzenin yapamadığını, kapitalizmin başardığını anlatmaya çalışır adeta. Osmanlı Eşkîyaları 'ehlileştirmek ve kendi çıkarı adına kullanmak için zaman zaman af çıkartır. 'Yüze' ya da 'düze' inen Eşkîyaları bir süre sonra 'kancıkça' ortadan kaldırırdı. Kimi Eşkîya gruplarını da 'kırserdarı' ilan ederdi. Oysa mafya her dönem 'düz'dedir. Kimi zaman devletin kolluk kuvvetleriyle çatışsa da sisteme cephe almaz. Mafya devletin pis işlerini yapar, devlet de mafyanın pisliklerini görmezden geldiği gibi çoğu kez bu pislikleri hasır altı eder.

Eşkîya'da da Turgul'un diğer filmlerinde olduğu gibi aşk bir imgedir. Keje değişen toplumsal ilişkilere pasif de olsa direnir. O, çevresindeki ihanetlere rağmen, Baran'a sadakati seçer. Baran'dan ayrı olduğu otuz beş yıl boyunca hiç konuşmaz. Bugünün insanları, Keje'nin bu davranışının mantıklı olmadığını düşünebilir. Ama zaten Turgul'un 'aşk' kavramı bugünün değer yargılarıyla açıklanamaz. Turgul'u anlamak için onun kuşağından biri olmak gerekir, belki bu da yetmez, onun yaşadığı ilişkileri teneffüs etmemiz gerekir.

Şükran Esen, Eşkîya için "Masalsı ama gerçek, yöntemi Amerikan ama anlattıkları Türk, Türk'e özgü bir konu ama evrensel" der ⁽¹⁸⁹⁾.

SONUÇ

“Yabancılaşma Teorileri Açısından Şener Şen Filmleri” konulu çalışmamda, öncelikle tezimin kuramsal çerçevesini oturtmak için Yabancılaşma teorileri üzerinde detaylı olarak durdum. Grekçe *alloiosis* ve bundan türetilen Latince “esrime, kendinden geçme, benliğinin ‘dış’ına çıkma” anlamına gelen *alienatio* sözcüklerinden türeyen Yabancılaşma’nın çeşitli kaynaklarca tanımlarını inceledim. 19. yüzyılla birlikte, sanayileşmenin sonucu olarak gündelik yaşamımızın bir parçası haline gelen Yabancılaşma olgusu üzerinde çalışan toplumbilimcilerin yorumlarına yer verdim. Yabancılaşma kavramını teolojinin hizmetinden alarak, felsefenin hizmetine veren Hegel; kavramın dinle ilgisini kuran Feuerbach; yabancılaşmanın en üst seviyesi “anomi” üzerinde duran Durkheim gibi toplumbilimciler üzerinden yabancılaşmayı aktardım.

Erich Fromm ve Herbert Marcuse yabancılaşmayla ilgili yorumlarını sanayileşme ile ortaya çıkan kapitalist toplum yapısından çok, modern sanayileşmiş topluma yöneltmektedir. Bu bağlamda insan doğayla uyum halinde yaşayan hayvanlar dünyasından ayrılıp, bilgisi arttıkça yaşadığı güvensizlik duygusuyla bağlantılı olarak ortaya çıkan gereksinmelerinin eksikliğini hisseder. Fromm, “Yabancılaşmadan kasıt, kişinin kendini yabancı olarak duyumsadığı deneyim tarzıdır,” der. Bu sözden çıkan yorum, kişinin kendisine yabancılaştığı yönündedir.

Melvin Seeman, yabancılaşmayla ilgili beş kavram üzerinde durur. Bunlar, güçsüzlük, anlamsızlık, normsuzluk, yalıtılmışlık ve kendine yabancılaşmadır.

Charles Wright Mills ise Amerika’da beyaz yakalılar üzerine yaptığı araştırmalar neticesinde insanlığın ortak tehlikesi haline gelen yabancılaşmaya değinmiş, sorunun bireysel hayatın kalitesiyle ilgili olduğunu savunmuştur.

Jean-Jacques Rousseau, Alp Dağlarına çekildiği uzlet sonunda “hiçbir kuruma ait olmadığı” için toplumdaki bütün kurumları tanıyabildiğini söylediğinde, yabancılaşmama gayreti içinde, aslında çağında bir kendi “yabancı” idi.

Sanayileşmeyle birlikte yaşam gibi şiir ve romanın da tarzı değişmiştir. İkinci okumanın mümkün olduğu romanlar, okuyucu nezdinde gereken ilgiyi görmezken, sentimental romanlar çok satar hale gelmiştir. Bu dönemde başı, sonu belli olmayan

Baudelaire şiirleri de okuyuculardan gereken ilgiyi görememiş ve yayıncısını iflasın eşiğine getirmiş. Bu yeni dünya düzenine ayak uyduramayan Baudelaire, Jean-Jacques Rousseau'nun aksine "kalabalıklar içinde yalnız" yaşamış, yaşadığı topluma yabancılaşmıştır.

İletişimin teknolojik yanını "Global Köy" çalışmasıyla vurgulayan Marshall McLuhan, ortaya çıkardığı sonuçlara göre günümüz insanının yabancılaşmış olduğunu da vurgulamaktadır. Bugün buzdolabı sayesinde insanlar yiyecek stoku yapıp, televizyon sayesinde ise dünyayı evine taşımayı başarmakta ve, böylece toplumla olan ilişkilerini de belirlemiş olacaktırlar

İkinci okumasına baktığımızda aslında 19. yüzyılın bir portresini sunduğunu gördüğümüz Moby Dick kitabı ile Herman Melville, Beyaz Balina yolu ile yabancılaşmış insan tasvirleri yapmaktadır. "Başıbağlı balık" kavramı, sanayileşme ile birlikte kendinden, üretim sürecinden ve çevresinden yabancılaşan insan aktarılmaktadır. Ve Kaptan Ahap, buna karşı mücadele etmek için Kuzey Yarımküre'ye doğru denize açılmıştır.

Nisan-Ağustos 1844 dönemini kapsayan 1844 Elyazmaları kitabı, Karl Marx'ın yabancılaşmayı aktardığı eseridir. Marksizm öncesinden Marksizm'e geçiş yapıtıdır aynı zamanda bu eser. Marx'ın iktisat ve felsefe konularındaki düşüncelerine yer verdiği bu çalışma, ekonomi politiğin eleştirisine dayanmaktadır. Marx'a göre yabancılaşma dört aşamadan oluşmaktadır. Kişi sırasıyla, kendinden, çevresinden, üretim sürecinden ve üründen yabancılaşmaktadır. Çalışan, üretim sonunda ortaya çıkan ürüne sahip olamamaktadır. Ürün üzerinde birçok kişinin emeği söz konusudur çünkü uzmanlaşma sonunda her işçi ürün üzerinde farklı emekler sergilemektedir, sonuçta ürünün kimin olduğu gibi bir sorun ortaya çıkmaktadır. Marx'a göre, yabancılaşmanın nedeni özel mülkiyetin ortaya çıkmasıdır.

Toplumbilimcilerin yorumlarından ortaya çıkan sonuç şu ki günümüz insanı "yabancılaşmış insandır". Yabancılaşma Adem ve Havva'dan itibaren yaşadıklarımızın bir sonucudur.

1980-1995 yılları arasında Şener Şen'in başrol oynadığı filmlerden beşi üzerinden yabancılaşma unsurunu aktarmadan önce, o dönemler arasında Türk Sineması'nın tarihi ve bu tarihsel süreç içinde yer alan toplumsal, siyasal ve ekonomik sorunlara, bu sorunların Türk Sineması'nda ve Türk insanında açtığı yaralara, bu yaralara rağmen ayakları üzerinde durmaya çalışan, ürünler veren bir Türk Sineması incelemesi gerçekleştirdim.

Türk Sineması'nı anlamak ve yorumlayabilmek için tarihini ve geçmişini çok iyi irdelemek gerektiğini düşünüyorum. 1980'li yıllar, Türkiye açısından olduğu kadar Türk Sineması açısından da çelişki ve sürprizlerle dolu bir dönemdir. 1990'larla birlikte herhangi bir baskı (!) ortamı olmaksızın nelerin üretildiğini gördük Türk Sineması'nda. Türk Sineması, toplumsal, siyasal ve ekonomik ortamda yaşananlarla paralel bir ivme gösterir çünkü. 1990'lar ya da 2000'ler sinemasında çok sayıda genç ya da yeniden sinemaya dönen sinemacının yaptığı filmlerde eski filmlerin önemli izlerini taşıdığını görmek mümkün. Bugün, "Bağımsız Sinema" olarak belirttiğimiz Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Serdar Akar, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Reha Erdem gibi yönetmenlerin, Türk Sineması'nın 1914'ten bu yana yaşadığı bir sürecin sonucu olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Yönetmen Yavuz Turgul, Arzu Film'den Ertem Eğilmez ile sinemaya başlamış ve başarılı senaryolara imzasını atmıştır. Eğilmez ekolünün yetiştirdiği senarist Yavuz Turgul'un filmlerinde Eğilmez ya da Arzu Film Ekolü'nün etkilerini gördüm. "Züğürt Ağa", "Muhsin Bey", "Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni", "Gölge Oyunu" ve "Eşkiya" filmlerinde Şener Şen'in başrol oynadığı karakterler bazında ortak noktalara rastladım. Bu noktalardan biri, Ertem Eğilmez ya da Arzu Film Ekolü'nün etkisidir. İkincisi, Türk Sineması'nın, Türk toplumunun sorgulanmasıdır. Üçüncüsü ise eskiye duyulan özlem ve eski değerlerin korunmasına dair olan çabadır. Yavuz Turgul'un filmlerinde, Şener Şen'in oynadığı Ağa, Muhsin Bey, Haşmet Asilkan, Abidin ve Baran tiplerleri, zamanın gerisinde yaşayan, eski değerlerini koruyan ve kaybetmemek için mücadele veren kahramanlardır. Bu filmlerin senaristi Yavuz Turgul, yeni değerlerin eskiyi alıp götürmesine, eskinin yokoluşuna karşı oluşu, yazdığı bu filmlerdeki ortak noktaydı. Bu bağlamda, bu karakterlere toplumdan yabancılaşmış kişilerdir demek yerinde olur. Ünsal Oskay'ın Baudelaire için yaptığı yorumda "Baudelaire kalabalık içinde yalnız kalmış insandı" sözünü bu kahramanlar için de kullanabiliriz. Gelişen toplumsal, siyasal, ekonomik koşullar altında kendinden, ürettiğinden, üretim sürecinden ve çevresinden yabancılaşan kişilerdir bu filmlerdeki kahramanlar. Ancak her şeye rağmen, piyasa koşullarına karşı mücadeleyi bırakmamışlardır.

Sinema yazarı Rıza Kıracı'nın belirttiği gibi, "Geleceğe dair bir umut yoktur artık. Baran'la birlikte, Haraptar'ın Züğürt Ağa'sı, Muhsin Bey, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni Haşmet Asilkan, Gölge Oyunu'nun Abidin ve Mahmut'u da ölmüştür." ⁽¹⁹⁰⁾

Kısaca belirtmek gerekirse, Yavuz Turgul'un senaryosunu yazdığı bu filmler, 1980 sonrasında çekildi ve ortak noktası da hepsinde de yenik insan öykülerinin anlatılmış olması.

190 Kıracı, sayfa: 52.

Yavuz Turgul'un 1980 sonrasına ilişkin politik-kültürel ortamın eleştirisinin bir boyutunu yaptığı senaryosunu yazdığı bu filmlerle dönemin sinemasından farklılaşıyordu. Yavuz Turgul'un yönetmenliğini ve senaristliğini yaptığı "Muhsin Bey"de daha çok iyi ve kötü karşıtlığı çerçevesinde varolan karakterlerle, Muhsin Bey ve Ali Nazik'le, kaybolan değerlere nostaljiye bakıp yerine geçen değerlerin, sınıf atlama hayallerinin, bu hayalleri gerçekleştirmede mübah olan her yolun, saflığın, dürüstlüğün kayboluşunun hakimiyet kazanışını anlatıyordu. Bu nostalji karakterlerinin kim olduğu ve nereden geldiğinden bağımsız bir şekilde diğer filmlerde de üretilmeye devam edildi. Yavuz Turgul'un filmleri bu anlamda, seyirciye iç çektiren filmler oldu. "Gölge Oyunu" ve "Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni"nde bu dönemde mumla arasan bulunamayacak insanları anlatıyordu.

Başka bir deyişle ⁽¹⁹¹⁾

1986'da "Muhsin Bey", 1990'da "Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni" ve 1993'te "Gölge Oyunu" filmleriyle, toplumdan yokolmakta olan, duygusal, sanatçı ruhlu insanları ele alıp, toplumun, son geldiği noktada onları nasıl hırpaladığını anlatmaktadır. Yavuz Turgul, hızlı toplumsal değişime ayak uydurmakta güçlük çeken duyarlı insanları konu etmektedir filmlerine.

Yavuz Turgul, filmlerinde başrol oyuncusu olarak Şener Şen'i kullandı. Her ikisinin 1975'ten bu yana devam eden dostlukları birinin yönetmenlik ve senaristlik dehası, diğerinin oyunculuk dehasıyla birleşince mumla aranan yapıtlar ortaya çıktı. 1960'larda kurulan ve dönemin en iyi ve en önemli senarist, yönetmen ve oyuncularını bünyesinde hiçbir resmi kayıt olmadan barındıran Arzu Film, bugün ortaya atılan "Bağımsız Sinemacılar"ın oluşmasını sağlayan ve etkileyen temel nedenlerden biridir. 80'lerde ve 90'ların ortalarına kadar başarılı yapımlara imza atan bu ekol, bugün 90'lar ve 2000'ler sinemasının yetişmesine zemin oluşturmuştur. Arzu Film Ekolü, bünyesindeki senarist, yönetmen ve oyuncularıyla döneminin "Bağımsız Sinemacıları"ydı demek sanırım yerinde olur.

Genel hatlarıyla özetlemeye çalıştığım bu çalışmamda ortaya çıkardığım sonuçları, şimdi de detaylı olarak aktaracağım:

Züğürt Ağa filminde, köylü, Şih'tan (dinsel otorite) tapu almak adına -cenneti garantilemek için- bu dünyadaki çıkarlarını anlamayacak Ağa'nın desteklediği partiye oy vermemiş, Şih'in desteklediği partiye vermiştir oyunu. Bu bağlamda, maraba, bu dünya için değil de öteki dünya için çalışmanın önemi ortaya koymuştur. Feuerbach'ın belirttiği gibi din,

insanın temel istek ve güçlerinin bir yansımasıdır. Feuerbach'a göre, yabancılaşma insanın özünü "kendi dışına yansıtma" halidir. "Din, insanın çocuksu özüdür" demektir Feuerbach. Züğürt Ağa filminde de görüldüğü gibi, Ağa'nın marabası, böylesi bir duruma çocuksu bir tavırla inanmakta ve aslında pek de kötü bir niyet beslememektedir. Maraba, bu davranışıyla kendi benliğini ve yaşadığı ortamı yok saymış ve Cennetin kapılarını açabilmek için kendi özünü dinde aramış ve kendinden yabancılaşmıştır. Filmdeki Şih ise, köylünün bu zayıf yanını eskiden beri Ağa ile devam eden sürtüşmeleri lehine kullanarak haksız itibar kazanmıştır. Burada Şih, sisteme ayak uydurmuş, düzenbaz ve çıkarıcı biridir, maraba ise onun oyunlarına safça alet olmuştur.

Bu çalışmada incelediğim Züğürt Ağa, Muhsin Bey, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, Gölge Oyunu ve Eşkiya filmlerindeki toplum yapısı yabancılaşmanın en üst seviyesi olan ve Emile Durkheim'in çalışmalarında özellikle üzerinde durduğu anomi'dir. Bu filmlerde işlenen toplum, bir kaos içindedir. Hızlı değişim sonucunda eskileriyle çelişen yeni değerler mevcuttur. Toplumda çöküntü, karışıklık ve çatışma hakimdir. Züğürt Ağa filminde "her koyun kendi bacağından asılır", "Ağam, şehirde ağa yoktur" sözleriyle Züğürt Ağa, göç ettiği büyükşehirde yalnızlığa itilmiş, tek başına bırakılmıştır. Bu sözler ayrıca kentteki sistemin de habercisidir. Marabalarının ağanın buğdayını çalıp, İstanbul'a göç etmeleri, kankardeşinin bile yardım etmemesi, karısı ve çocuklarının onu en zor zamanında terk etmesi, camide parasının çalınmasıyla Ağa, intiharın eşiğine gelmiştir. Çünkü Ağa, topluma ayak uyduramamıştır. Ağanın yaşadığı köyde de bir anomi bir ortamı mevcuttur, kentte de. Ağa, aslında yaşadığı köyden itibaren, sistemin dışında bir adamdır. Ağanın yağlı güreş zaafını kullanan marabasının düzenlediği sahte güreş müsabakasında rakibi, ağaya bilerek yenilmiş bunun üzerine maraba bir ziyafeti hak etmiştir (!), Kekeş Salman'ın laf yapan ağzının arkasındaki kötü niyetlerini anlamamış, babasının ölümü ile Kiraz'a sahip çıkmıştır. Gölge Oyunu filminde, toplum kaotik durumdadır. Çalışmalarına rağmen karınlarını doyuracak yeterli parayı bulamamakta, patronlarının insafsız hareketleriyle karşılaşmakta, apartmandaki her hareketinin büyükhanıma ispiyonlandığı bir evde yaşamaktadırlar. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni filminde ise Yeşilçam Sineması dönemi çoktan kapanmış, genç entelektüel yönetmenler yetişmiş, TRT'de de kabul görmüşlerdir. Muhsin Bey'de ortam arabeskleşmiş buna karşılık müzik tercihleri de değişmiştir. Eşkiya filminde, köyde Baran'ı en yakın arkadaşı jandarmaya ihbar edip, sevdiği kadını elinden almış, kentte de Cumali'nin mahalle arkadaşları Cumali'yi malzeme kaçırdığını öğrenince Demircan'a ihbar ederek

ölümüne neden olmuştur. Bu filmlerde de birbirlerini ihbar eden, başkalarının çöküşünden rant elde eden insanların oluşturduğu toplum yapıları aktarılmaktadır.

Bu beş filmin çekildiği ve filmlerin geçtiği yerlere baktığımızda, Beyoğlu-Tarlabaşı olduğunu görürüz. Züğürt Ağa, İstanbul'a göç eder, Nevizade'de çiğ köfte satar. Muhsin Bey, Galata'da bir madamın evinde kalır, Beyoğlu'nda sanatçılar kahvesinde işlerini yürütür. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni Beyoğlu'nda oturmaktadır. Gölge Oyunu filmindeki Abin ve Mahmut, Tarlabası'nda bir evde oturmaktadırlar. Eşkiya İstanbul'a gelince Tarlabası'ndaki Cumhuriyet Otel'i'nde kalmaya başlar. Bu filmlerde İstanbul'un Galata, Tepebaşı, Tarlabası, Beyoğlu bölgeleri çekim bölgeleri olarak kullanılmıştır. Bu beş filmin ortak çekim alanı Beyoğlu'dur. Beyoğlu ise İstanbul'un yabancılaşan, anomii ortamının en üsr seviyelerde olduğu ortamdır. Beyoğlu, İstanbul'un bir prototipi'dir ve İstanbul da yabancılaşma yoğun olarak yaşanmaktadır. Bu filmlerde, köyden kente göç edilen kent, İstanbul'dur. Ağa, Haraptar'dan İstanbul'a göç eder. Ali Nazik, Urfa'dan İstanbul'a gelir. Ve mekân olarak Beyoğlu'nu seçerler..

Muhsin Bey filminde, toplum arabeskleşmeye doğru giderken, eski değerler ve beğeniler artık tutmamaya başlamıştır. Toplum tam bir karmaşa içindedir. Sanat Müziği, eski İstanbul beyefendiliği, nezaket, yetenek artık toplumdaki yerini çoktan kaybetmiştir. Muhsin Bey'in hapse girmeyi göze alarak çıkardığı kasete rağmen, Ali Nazik, Sevda Hanım ve yardımcısı Osman, Muhsin Bey'in rakibi Şakir'le çalışmaya başlamışlardır. Bunlar, Muhsin Bey filminde toplum yapısı hakkında ipuçları veren örneklerdir. Toplum, anomi durumundadır. Gölge Oyunu filminde Abidin ve Mahmut, sık sık "Bu ne biçim hayat" repliklerini tekrarlarlar. Yaşadıkları toplumdan şikayet ederler. Her ne kadar Abidin, sisteme uygun gibi görünse de en azından karınlarını doyurmak için üçkağıtçılık yaptığını görmek mümkün.

Jean-Jacques Rousseau, yoksulları yaratanın ve onları marjinal kılanın toplumsal sistem olduğunu ileri sürmektedir. Rousseau "Eşitsizliğe ve adaletsizliğe dayanan bir toplumda yoksulların çalışmasından kaynaklandığını" belirtir. Bu filmlere baktığımızda Şener Şen'in oynadığı karakterler hayatlarını idame ettirebilmek için çalışmakta ancak buna rağmen başarılı olamayan tiplerdir. Gölge Oyunu filminde Abidin ve Mahmut yoksulluklarına isyan ederler, çünkü çalışmalarına rağmen paraları yoktur, bakkala, kasaba borçları vardır. Kışın yakacak odunları kalmamıştır. Abidin, "köşeyi dönmek" için televizyona çıkmayı kurtuluş yolu olarak görmektedir. Muhsin Bey filminde ise Ali Nazik'e bir kaset çıkarmak için tüm kapıları çalan Muhsin Bey başarılı olamaz. Gölge Oyunu filminde olduğu için Ali Nazik'i televizyona çıkarabilirse başarılı olacağını düşünmektedir. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmen, "ilk

filmim” diye yorumladığı toplumcu filmi için önce yapımcı bulamaz, sonra da bulduğu yapımcı onu filmin yarısında bırakıp gider, Haşmet Asilkan kendi imkânlarıyla filmi tamamlamaya çalışır ama filme izleyici bulamaz. Eşkıya filminde sürekli bir para bulma kavgası yaşanmaktadır. Bunun için Cumali ve Baran hayatlarını kaybetmişlerdir.

Marshall McLuhan’ın iletişimin teknolojik yanını gösterdiği çalışmasında teknolojinin dünyayı “Evrensel Köy”e dönüştürdüğü yorumları hakimdir. Bu filmlerde televizyon ön plandadır. Züğürt Ağa filminde, Ağa ve ailesi büyükşehire göç eder etmez evlerde televizyon sesleri yükselmeye başlar. Muhsin Bey filminde, Ali Nazik’in başarılı olması için televizyona çıkma yolları aranır. Gölge Oyunu filminde Abidin karakteri, “Modern Komikler – Karabiberler”in “paramız olsa ilan verir, televizyonculara rüşvet veriz” derken televizyonun şöhrete ve paraya açılan yol olduğunu ifade etmektedirler. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni’nde, filmi tamamlandıktan sonra filmin galasına medyadan kişiler çağrılır ve uzun vadede bir yabancı dil öğrenerek eğer filmi uluslar arası bir festivale katılırsa kendisiyle röportaj yapmak isteyenlerle konuşabileceğini düşünür. Zaten Haşmet Asilkan’ın bunca yıl aşk filmi yaptıktan sonra toplumcu film yapmak istemesinin nedeni de bunca filme rağmen hiçbir sinema eleştirmeninin filmi hakkında yazmaması ve hiç ödül almamasıdır. Eşkıya filminde Baran, düşmanı Berfo’yu televizyondaki bir röportaj aracılığıyla bulur. Tüm bunlar, televizyonun ve medyanın toplumdaki belirleyici rolünü vurgulanmaktadır. Artık, televizyon nedeniyle dünya küçülmüş ve evimize kadar girmiştir. Ancak televizyon, dünyayı küçültüp evimize kadar getirirken, yanımızdakini de çok uzaklara götürür, adeta en yakınımızdakine yabancılaşırız böylece. Onlarla sohbetimiz televizyonda izlediğimiz bir program, bir haber çevresinde gelişirken televizyon seyredirken hiç konuşmamayı tercih ederiz.

Herman Melville’in Moby Dick kitabında olduğu için bir mücadele vardır filmlerde. Tıpkı Kaptan Ahap’ın Beyaz Balinalıyı yakalamak için Kuzey Yarımküre’ye sefere çıkması gibi Şener Şen’in canlandırdığı Züğürt Ağa, Muhsin Bey, Abidin, Haşmet Asilkan ve Baran da bir şeyleri kanıtlamak ve yakalamak için mücadeleye başlamışlardır. Önceki seferinde bacağını kaptıran Kaptan Ahap, bu seferinde hayatını kaybedecektir. Böyle bir sonla yabancılaşmadan kaçış olmadığını gösterir Herman Melville. Bu beş filmdeki Şener Şen karakterleri giriştikleri mücadeleden başarısızlıkla çıkmışlar ve sistemin işlerliğine karşı koyamamışlardır ve karşı koyulamayacağını da kanıtlamışlardır. Züğürt Ağa, sonunda çiğ köfte yapıp satar Nevizade’de, sistemin bir parçası olarak. Muhsin Bey, Sevda Hanım ve küçük kızını alarak 50’lik arabasıyla gider, bundan sonra müzik organizasyonu yapar mı, yapsa tutar mı? Haşmet Asilkan, yeniden aşk filmi çekmeye başlar. Abidin ve Mahmut yeniden komedyendirler bir pavyonda. Baran ve Cumalı, filmin sonunda ölürler. Moby Dick’in

sonunda olduğu gibi, ya sistem kendine uyum sağlamayanı yok ediyor ya da kişi sistemin bir parçası olarak yaşamayı kabulleniyor, bundansa kaçış yok.

Karl Marx'a göre, ortaya çıkan ürün sonucu kişi kendinden ve üründen yabancılaşmıştır. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni Haşmet Asilkan, bir gün gelir toplumcu yönetmen olmaya karar verir. Dış görüntüsünü, yaşam tarzını değiştirir. Artık ortaya yepyeni bir yönetmen çıkar. Ancak çıkan ürün ne kendisine aittir artık ne de bir kesime... Paranın yapımcıda olduğu ancak bir türlü doğru dürüst imkânlarla çekemediği filmi toplumda kabul görmemiş, Haşmet Asilkan kundura tamircisi Fahri'nin oğlu olmakla toplumcu yönetmen olma arasında gidip gelmiştir. Züğürt Ağa filminde, ağa köyde herşeye sahipken, kentte herkesin bir köşe kapma sevdası içinde birşeylere sahip olması ve bunun için mücadele etmesiyle kişiler yabancılaşmışlardır. Abidin ve Mahmut, Ramazan Abi'nin elemanları olarak çalışmaktadır çünkü paranın sahibi Rüya Pavyonu'nun patronu Ramazan Abi'dir. Haşmet Asilkan, bunca yıl aşk filmi çekmiş ve beğenilmiş olmasına rağmen belirli bir gelire sahip olamamış, yapımcıların peşinde koşarak kendi istediği filmi yapmaya çalışmıştır. Eşkıya'da, Cumalı, Demircan'ın adamı olarak çalışarak sevgilisinin ağabeyi (!) için para biriktirmeye çalışır. Baran da Cumalı için Keje'den para ister. Bu filmlere baktığımızda paraya sahip olan kişiler, Züğürt Ağa filminde, "her koyun kendi bacağından asılır" dediği kankardeşi, Muhsin Bey filminde Muhsin Bey'den öç almak için fırsat kollayan rakibi gzinocu şakir, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni filminde piyasayı dolandırarak kaçan şimşek Film'in sahibi Abdülkadir Bey, Gölge Oyunu filminde onları çok az yevmiyeyle çalıştıran Rüya Pavyon'un sahibi Ramazan Abi, Eşkıya filminde ise, Baran'ı 35 yıl önce jandarmaya ihbar ederek sevdiği kadını Baran'ın parasıyla alan Berfo'dur. Bu filmlerde paranın başında oturan yani özel mülkiyet sahibi kişiler kendilerinden, çevrelerinden, üretim sürecinden ve üründen uzaklaşmış, yabancılaşmış kişilerdir.

Bu beş filmde hikâye, hayatları bir şekilde çakışmış iki erkek kahraman üzerinden aktarıyor. Ancak filmlerdeki bu kahramanlar, zıt karakterlerdir. Gölge Oyunu'da Abidin ve Mahmut, Eşkıya filminde, Baran ve Cumalı, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni Haşmet Asilkan ve Nihat, Züğürt Ağa filminde Ağa ve Kâhyası, Muhsin Bey filminde Muhsin Bey ve Ali Nazik. Abidin, üçkağıtçı, düzenbazken Mahmut iyi niyetli ve insancıldır. Bir organizasyon şirketinde karşılaşırlar ve o günden beri de birlikte komedyenlik yaparlar. Baran ile Cumalı, İstanbul'a giden bir trende karşılaşırlar. Aynı otelde kalmaya başlarlar. Baran'ın amacı kendisine yapılanların hesabını sormak ve sevdiği kadına kavuşmaktır, Cumalı'nın isteği ise ,para kazanıp sevgilisinin ağabeyini (!) hapisten çıkarıp sevdiği kadınla evlenmektir. Haşmet Asilkan ve Nihat, eski Yeşilçam aşk filmlerinde birlikte çalışmışlardır. Asilkan yeni bir film

yapıp bunca zamandan sonra tanınmayı hedeflerken, Nihat kendine içkiye verniş saha sonra Asilkan'ın filminde oynayarak içip içip başrol oyuncusuna sarkıntılık etmektedir. Züğürt Ağa filminde, Kekeş Salman bir gün ailesiyle Haraptar'a gelir ve ağadan iş ve kalacak yer ister. Ağa, Kekeş Salman'ın kötü niyetini anlamayıp ona iş verir, ağanın çizmelerini parlatma işini o yapar bundan böyle. Muhsin Bey ve Ali Nazik de zıt karakterlerdir. Ali Nazik, arabesk okumak ve yeni bir İbrahim Tatlıses olmak için İstanbul'un yolunu tutmuş biridir. Oysa Muhsin Bey, Klasik Türk Sanat Müziği aşığı ve bu konuda ödün vermeyen biridir. Bu kahramanlara baktığımızda; Kekeş Salman, Cumali, Nihat, Ali Nazik, Abidin, sisteme uyum sağlamış, uçkağıtçı, düzenbaz yapıdadırlar ve Ağa, Asilkan, Muhsin Bey ile Mahmut'u her daim zor durumda bırakmayı başarmışlardır. Muhsin Bey filminde, Ali Nazik bir gece yağmurun altında Muhsin Bey'in evinin önünde beklemektedir. Muhsin Bey, Ali Nazik'i bu halde görünce dayanamaz, eve alır. "Eğer yağmurun altında beklersem, acır beni eve alır" diye düşünmüş ve Muhsin Bey tarafından kabul görmek için bu yolu seçmiştir. Gölge Oyunu'nda Mahmut, Abidin'in hırsızlıklarına, pavyondaki kadınlarla ilişkilerine rağmen, özde iyi bir insan olduğunu düşünerek Abidin'i terketmeyi hiç düşünmemiştir. Asilkan'ın arkadaşı Nihat'ın filmi için uygun biri olmadığını düşündüğü halde onu kıramaz ve filminde oynatır. Ağa, Kekeş Salman'ı kâhyanın gözü tutmamasına rağmen iş ve kalacak yer verir. Sonuç olarak Kekeş Salman, Cumali, Nihat, Osman, Abidin yaşanan ortamam uyum sağlamış kişilerdir. Oysa Şener Şen'in canlandığı diğer kahramanlar ise, henüz uyum sağlayamamış ve bu nedenle istediklerine ulaşamamış tiplerdir.

Bu filmlerde kadın karakterler henüz dejenere olmamış karakterlerdir: Kiraz, Sevda Hanım, Keje, Asilkan'ın ikinci karısı, Kumru. Bu kadın karakterler, ana karaktere yardımcı olan, destekleyen karakterlerdir. Hayatın iyi yönünü temsil etmektedir. Züğürt Ağa filmine Kiraz karakteri ağayı hiç yalnız bırakmamış, zor zamanında yanında olmuştur. Ağa sıfırı tükettiği bir anda koynundan beşi bir yerdesini çıkarıp ağaya verir. Ağa baştan almak istemez. Ama mecbur kalır. Muhsin Bey filminde üst komşu Sevda Hanım, "Duydum ki paraya sıkışmışsın, birkaç kuruş kenara koymuştum. Valla almazsan darılım" repliğinde olduğu gibi Muhsin Bey'e yardım etmek ister. Ancak Muhsin Bey "Dul bir kadının parasını almak bize yakışmaz" der ardından ve parayı kabul etmez. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni filminde Asilkan'ın filmi tamamlamak için biraz paraya ihtiyacı vardır. Elinde çiçeklerle ikinci karısının evine gider ve ondan para alır. Gölge Oyunu filmindeki Kumru, yıllardır kadınlarla ilişki kuramayan Mahmut'a yardımcı olur ve sonra rüya sona erer. Paraya sıkıştıkları bir anda Kumru'nun cebinden bir deste para çıkar. Eşkıya filminde Baran, Cumalı için gerekli parayı Keje'den ister. Keje de belki de yıllardır evli olduğu Berfo'dan ilk defa bir şey istemektedir. Bu kadın karakterler, Şener Şen'in canlandığı karakterlere zorda

kaldıklarında yardımcı olan, gönlünü vermiş yeri geldiğinde maddi olarak da destek veren “yabancılaşmamış” karakterlerdir.

Geçmişe duyulan özlem her fırsatta gerek repliklerle gerekse sadece davranış veya bakışlarla ifade ediliyor. Bu özlem, gericilik anlamında değil, nostaljik bir özlemdir. Muhsin Bey filminde Muhsin Bey, Ali Nazik’e “Güzelim İstanbul’u kebabçı salonuna çevirdiniz. Nerde o eski yemekler”, Eşkîya filminde Ceren Ana’nın konuşmasına “Herkes gitti, artık eskisi gibi değil”, Gölge Oyunu filminde büyükhanımın ölümünden sonra Mahmut’un söylediği “Hiç kira istemezdi, böyleleri kalmadı artık.” Sözleri bunu ifade ediyor.

Bu beş filme genel olarak baktığımızda bir kolajdan bahsetmek mümkün. Aslında bu karakterler her filmde mevcut olan karakterlerdir. Şener Şen her defasında toplumun yapısı içinde farklı karakteri oynamıştır. Gölge Oyunu’nundaki Abidin ile Mahmut’un pavyonuna Cumali, bir gece uyuşturucu satmak için geldi mi acaba ya da Abidin ve Mahmut, sepetli motorsikletleriyle Tepebaşı’ndan aşağı doğru giderken İstanbul’u dolaşan Baran ile karşılaştılar mı? Mahmut, “Yazık garibana, bir yardım etsek mi acaba?” dedi mi? Muhsin Bey 50 model arabasıyla giderken, karşıdan karşıya geçmeyi bilmeyen Ağa’ya çarpmamak için son anda bir fren yapıp “Güzelim İstanbul ne hale geldi” diye düşündü mü dersiniz? Haşmet Asilkan’ın şarkılı türkölü filmlerinde Ali Nazik oynamış olabilir mi? Züğürt Ağa’nın çocukları bir gün top oynarken Muhsin Bey’in evinin camlarını kırdı mı? Haraptar’ın marabası köyden kente gelip de açtığı “Haraptar Kahvesi”, Muhsin Bey’in işlerini yürüttüğü Sanatçılar Kahvesi’ne yakın mı? Gölge Oyunu’ndaki Abidin ve Mahmut, geceyi dışarda geçirmek zorunda olduktan sonra “Üç çay, demli olsun” diyerek girdikleri kahve “Haraptar Kahvesi” olabilir mi? Görülen o ki bu filmler aynı bölgelerde çekilerek yaşadığımız toplumsal yapıyı anlatarak her defasında toplumun bir yönüne ışık tutmak adına bir karakteri ön plana çıkarmıştır ancak bu karakterler hep var olmuşlardır. Yavuz Turgul senaryolarında Şener Şen’le bunu başarmıştır. Her biri farklı karakterler gibi görünse de yukarıda da belirttiğim gibi hepsi yabancılaşmamak adına mücadele eden karakterlerdir. Ancak görülen o ki, bunlar son çırpınışlardır ve yabancılaşmaktan kaçış mümkün değildir.

Nesli Çölgeçen’in belirttiği gibi “Şener Şen’in canlandığı roller, hayatın kırılma noktasının anlatıldığı rollerdir.” (192)

192 14 Mayıs 2003 tarihli Nesli Çölgeçen’le görüşme.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Abisel, Nilgün. Popüler Sinema ve Türler, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1999.

Ağaoğlu, Adalet. Fikrimin İnce Gülü, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1996.

Armaoğlu, Fahir. 20. Yüzyıl Siyasi Tarihi 1914-1980, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1988.

Akşin, Sina. Türkiye Tarihi 5, Bugünkü Türkiye 1980 – 1995, İstanbul: Cem Yayınevi, 1995.

Baudelaire, Charles. Kötülük Çiçekleri, çev. Sait Maden, İstanbul: Çekirdek Yayınları, 2001.

Benjamin, Walter. Estetize Edilmiş Yaşam, çev. Ünsal Oskay, İstanbul: Der Yayınları, 1995.

Camus, Albert. Yabancı, çev. Necmettin Arıkan, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 1984.

Camus, Albert. Uyumsuz Yaşam, çev. Bertan Onaran, İstanbul: Varlık Yayınevi, 1974.

Çetinkaya, Hikmet. Zambak Sana da Bulaştı Kan, İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1996.

Çölaşan, Emin. 24 Ocak Bir Dönemin Perde Arkası, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1983.

Demir, Ömer – Acar, Mustafa. Sosyal Bilimler Sözlüğü, Ankara: Vadi Yayınları, 1996.

Demirer, Temel – Özbudun, Sibel. Yabancılaşma, Özgür Üniversite Kitaplığı: 12, Ankara: Öteki Yayınevi, 1999.

Dikiciler, Osman. Arzu Film Ekolü, Ankara: Altın Portakal Kùltür ve Sanat Vakfı, 2002

Dinçer, Süleyma Murat. Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Ankara: Doruk Yayınları,1996.

Dorsay, Atilla. Sinema ve Çağımız, İstanbul: Remzi Kitabevi,1998.

Dorsay, Atilla. Sinemayı Sanat Yapanlar, İstanbul: Varlık Yayınları,1986.

Dorsay, Atilla. Yılmaz Güney Kitabı, İstanbul: Varlık Yayınları,1988.

Dorsay, Atilla. 12 Eylül Yılları ve Sinemamız / 160 Filmle 1980-1990 Arası Türk Sinemasına Bakış, İstanbul: İnkılap Kitabevi,1995

Durkheim, Emile. İntihar Toplumbilimsel İnceleme, çev: Prof. Dr. Özer Ozankaya, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi,1986.

Ergil, Doğu. Yabancılaşma ve Siyasal Katılım, Ankara: Olgü Yayınları, 1980.

Esen, Şükran. 80'ler Türkiye'sinde Sinema, İstanbul: Betaş Basım Yayın,2000.

Esen, Şükran Kuyucak. Sinemamızda Bir 'Auteur' Ömer Kavur, İstanbul: Alfa Yayınları, 2002.

Esen, Şükran, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, İstanbul: Naos Yayınları, 2002.

Evren, Burçak. Türk Sinemasında Yeni Konumlar, İstanbul: Broy Yayınları, 1990.

Gören Şerif, Amerikalı, İstanbul: Afa Sinema, 1993.

Güçhan Gülseren, Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, İstanbul: İmge Kitabevi,1992.

Gündeş Simten, Sinema Kaynakçası, İstanbul: Der Yayınları,1998.

Kahraman, Ahmet. Hanedanın Önleneemeyen Çıkışı ve Saltanatı, İstanbul: Boyut Yayınevi, tarihsiz.

Kakınç T., 100 Filmde Başlangıcından Günümüze Western Filmleri, Ankara: Bilgi Yayınevi,1993.

Kongar, Emre. Ben Müsteşarken, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.

Kongar Emre, Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Geçeği, Ankara: Bilgi Yayınları, 1979.

Kongar Emre, 21. Yüzyılda Türkiye / 2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.

Kul İlhami, Bilgisayar ile Sinema-TV İletişim Teknolojisi, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1993.

Kutlar Onat, Sinema Bir Şenliktir, İstanbul: Can Yayınları, 1990.

Makal Oğuz, 100 Filmde Başlangıcından Günümüze Güldürü / Komedi Filmleri, İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1995

Marshall Gordon, Sosyoloji Sözlüğü, çev. Osman Akınhan, Derya Kömürcü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1999.

Marx Karl, 1844 Elyazmaları, çev. Kenan Somer, Ankara: Sol Yayınları, 1997.

Marx, Karl. Kapital I, çev. Alaattin Bilgi, Ankara: Sol Yayınları, 1979.

McLuhan, Marshall. Povers Bruce R., Global Köy, çev. Bahar Öcal Düzgören, İstanbul: Scala Yayıncılık, 2001.

Melville Herman, Moby Dick Beyaz Balina, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Mina Urgan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.

Mills Wright, İktidar Seçkinleri, çev. Ünsal Oskay, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1974.

Monaco James, Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı, Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayınları, 2002.

Mumcu, Uğur. Tarikat, Siyaset, Ticaret, Ankara: um:ag Vakfı Yayınları, 1996.

Onaran, Âlim Şerif, Sinemaya Giriş, İstanbul: Filiz Kitabevi, 1986.

Oskay Ünsal, XIX Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri Kuramsal Bir Yaklaşım, İstanbul: Der Yayınları, 2000.

Oskay Ünsal, Tek Kişilik Haçlı Seferleri, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2000.

Oskay Ünsal, Müzik ve Yabancılaşma / Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma, İstanbul: Der Yayınları, 1995.

Oskay Ünsal, Popüler Kültür Açısından Çağdaş Fantazya / Bilim-Kurgu ve Korku Sineması, İstanbul: Der Yayınları, 1997.

Oskay, Ünsal, "Yıkanmak İstemeyen Çocuklar" Olalım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001

Özgentürk, Jale. – Akar, Rıdvan. Bir Prens Hisseli Hikâyesi, İstanbul: İletişim Yayınevi, 1985.

Özgüç Agah, Türk Sinema Sözlüğü (1914-1973) 1.Cilt, İstanbul: Sesam Yayınları, 1998

Özgüç Agah, Türk Sinema Sözlüğü (1974-1990) 2.Cilt, İstanbul: Sesam Yayınları, 1998.

Özgüç Agah, Türk Sinema Sözlüğü (1991-1993) 3.Cilt, İstanbul: Sesam Yayınları, 1998.

Özgüç Agah, Türk Yönetmenleri Sözlüğü, İstanbul: AfaSinema Yayınları, 1994.

Özkök Ertuğrul, Kitlelerin Çözülüşü, Ankara: Tan Yayınları, 1985.

Özön Nijat, Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2000.

Özön, Nijat. Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları, Cilt 1, Ankara: Kitle Yayınları, 1995.

-----, Sinemayı Sanat Yapanlar, Ankara: TRT Yayınları, 1999.

-----, Sinema'da, Video'da, TV'de 500 Film, İstanbul: Milliyet Gazetesi, 1987.

-----, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler -1, Yayına Hazırlayan: Deniz Derman, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2001.

-----, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler -2, Yayına Hazırlayan: Deniz Derman, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2001.

Scognamillo Giovanni, Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1996.

Scognamillo Giovanni, "Türk Sinema Tarihi", İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1998.

Scognamillo Giovanni, Demirhan Metin, "Fantastik Sinema", İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1999.

Sunal, Kemal, TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü, İstanbul: Om Yayınları, 2001.

Şamlı, Cankut. Ben Aslında Hiçbir Filmin Aleyhinde Yazmam, İstanbul: Özgür Yayınları, 1990

Tuna Korkut, Yeniden Sosyoloji, İstanbul: Karakutu Yayınları, 2002.

Tuşalp, Erbil. Plastik Papatya Kokusu, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993.

Yalçın, Doğan. IMF Kışkacında Türkiye, Ankara: Toplum Yayınevi, 1980.

Yılmaz, Atıf, Bir Sinemacının Anıları, İstanbul: Doğan Kitap, 2002.

Tunçay, Mete, Türkiye Tarihi Çağdaş Türkiye 1908-1980, Cilt 4, İstanbul: Cem Yayınevi, 1990.

Dergi ve Gazetelerdeki Yazılar

Akçura, Gökhan. Antrakt Dergisi, İstanbul, Kasım 1981, sayı: 2, sayfa: 19.

Aktüel Dergisi, 15-21 Şubat 2001, sayı: 500.

Armağan Haldun, "Yaşamı Duyumsamak, Yazko Edebiyat, Ağustos, 1982, sayı: 22, ss.91-93.

Atam, Zait. "Sürekli bir şeylere benzemekten ne olduğu unutuldu: Hayat ne ola ki? Ya da Yaşamı Yeniden Gözden Geçirmek", çev: İ. Altuğ Işığın, Yeni Sinema Dergisi, Bahar 200 sayı: 9, sayfa: 24-42.

Bächlin, Peter. "Bir Meta Olarak Film – Marksist Ekonomik Kuram ve Sinema", 25. Kare Sinema Dergisi, sayı: 21, sayfa: 75-77, İstanbul: Ekim-Aralık 1997.

Batuş, Gül, "Bireysel Özgürlük ve Teknoloji", 4. Boyut Dergisi, İlkbahar 1993, Sayı:4, sayfa:57.

Boyut VCD+ Kitap. "Züğürt Ağa, Bir Ağa Ağanın Traji-Komik Çöküşü", Boyut Sinema Boyut Yayın Grubu, İstanbul: 1997.

CNN Türk, Hakkıyla Sohbet Programı, 30 Eylül 2000.

Cumhuriyet Gazetesi, 17 Ocak 1986.

Cumhuriyet Gazetesi, 18 Aralık 1996.

Demiray, Emine. "Muhsin Bey Filminin Propp'un İşlevleri Açısından İncelenmesi", 25. Kare Sinema Dergisi, Sayı: 4, Mart-Nisan 1993.

Esen, Şükran. "Eşkıya'yı Beklerken", Antrakt Aylık Sinema Dergisi, Eylül 1996, sayfa: 58

Esen, Şükran. "Eşkıya Kente İndi", Broadcast İletişim Aylık Radyo, TV ve Sinema Teknolojisi Dergisi, Ağustos 1997, sayı: 6, sayfa: 57-58.

Esen Şükran. "1970'lerden Günümüze Türk Sinema Tarihinde Bir Gezinti –II" Broadcast İletişim Aylık Radyo, TV ve Sinema Teknolojisi Dergisi, Aralık 1997, sayı: 10, sayfa: 100-104

Genco, Elif. "Eşkıya'nın Ölümü", Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi, s.1, Bahar 1997.

Görücü, Bülent. "Filmlerdeki Susurluk" Yeni Sinema Dergisi, Bahar 2001, Sayı: 9, ss.5-13

Gündoğdu Meral. "Sinemamızda Bir Dönem Kapanırken" 25. Kare Sinema Dergisi, Ocak-Mart 1997, Sayı: 18, s. 13-14.

Günyol Vedat, "Camus ve Yabancı", Yazko Edebiyat, İstanbul: Haziran 1981, sayı: 8, ss.75-77.

Dallıağ Dilek, "Cem Yılmaz'ı Tek Geçerim" adlı röportaj, Hürriyet Keyif, 25 Mayıs 2003.

Erksan, Metin, "Sinemanın 100. Yılı", Cumhuriyet Gazetesi, 11 Haziran 1994.

Fuat Memet, "Sanatta Teknoloji Düşmanlığı", Yazko Edebiyat, İstanbul: Ağustos, 1983, sayı: 34, ss. 82-83.

Güneş Gazetesi, Aralık 1987.

Günyol, Vedat. "Camus ve Yabancı", Yazko-Edebiyat, sayı: 8, sayfa: 75-77, İstanbul: Haziran 1981.

Hürriyet Gazetesi, 14 Ocak 2001.

Kadınca Dergisi, Eylül 1987, sayfa: 29.

Kalkan, Faruk. "Türk Sineması'na Toplumbilimsel Bir Bakış", Sinema Yazıları Dergisi, Yaz 1993, ss. 28-30.

Kıraç Rıza, "Yavuz Turgul Sinemasında Geçiş Dönemi İnsanları", Klaket Sinema Dergisi, Mart-Nisan 1997, Sayı:5, ss.50-52.

Kıraç Rıza, "Toplumsal Gerçekçilikten Post-Modernizme: Ömer Kavur", Klaket Sinema Dergisi, Mayıs-Haziran-Temmuz 1997, Sayı:6, ss.28-32.

Makal, Oğuz. "Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı," Sinemada Yedinci Sanat, Ekim 1987, sayfa: 29.

Milliyet Gazetesi, "Türk Sinemasının Kara Prensi", 2 Şubat 2002.

Nokta Dergisi, 26 Ocak 1986.

Oskay, Ünsal. "Modern Topluma Geçişte Rousseau", Yeni Toplum Dergisi, İstanbul: Mayıs-Haziran 1992, sayı: 1.

Oskay, Ünsal. "İyi Polisiye Öykülerin Harcanmaması Niçin Gerekliyor?", Varlık, sayı: 1007, İstanbul: Ağustos 2001.

Oskay, Ünsal. "Romanın Televizyona Uyarlanması Üzerine", Yazko Edebiyat, Sayı: 30, İstanbul: Nisan 1983.

Oskay, Ünsal. "Herman Melville ve Moby Dick Üzerine", Tek Kişilik Haçlı Seferleri, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Oskay, Ünsal. "Kitle İletişimi ve Kitle Kültürü Açısından David Reisman'ın Görüşleri: Tüm Olarak Bilinen Dünya'dan Stephan Arkadyeviç'in Yaşamdan Edinilen Dünyası'na", A.Ü.S.B.F.B.Y.Y.O. Yıllık, sayı: 7, Ankara: 1982.

Oskay, Ünsal. "Sınırdan Bir Yazar: Walter Benjamin", Argos, Sayı: 8, Nisan 1989.

Önen Engin E.Ü. Edebiyat Fakültesi Öğretim Üyesi, "Ağalığın Üç Hali", Radikal 2, 1 Haziran 2003 sayı:347.

Özgüç, Agah. "Türk Sinemasının son 17 Yılı ve Yeni Oluşumlar", Sinema Yazıları, Yaz'92, sayfa: 60-62.

Radikal Gazetesi - Cumartesi Eki, "İkinci Baharlar", 25 Ocak 2001.

Radikal Gazetesi, "Starlık Bana Zor Geldi", 5 Mart 2001.

Radikal Gazetesi, 14 Haziran 1992.

Timuçin Afşar, "Yapısalcılığın Eleştirisine Doğru XX. Yüzyıl Düşüncesinin Değişik Kaynakları", Yazko Edebiyat, İstanbul: Nisan 1981, sayı: 6, ss.54-72.

Turgul, Yavuz. "Bu Muhsin de Adam Mı?" Nokta Dergisi, 20 Kasım 1988, sayı:46, sayfa:88.

Turgul, Yavuz. "Gölge Oyunu", Antrakt Dergisi, Ocak 1993, sayfa: 49.

Ansiklopedi ve Tezler

TÜRSAK Vakfı, Sinema Yıllığı 97/98, Sayı:5,

Ergun Melisa, Yavuz Turgul Sineması, İzmir, Yayınlanmamış Master Tezi, 1993

İnternet Siteleri

Cantek, Levent. "Bağımsız Hollywood Sineması",
www.ilet.gazi.edu.tr/cantek/holivud.html

Hababam Sınıfı ve Şener Şen,
www.kameraarkasi.org/sinema/sinema/akimlar/hababamsinifi/hababam_ana.html

www.replik.8m.com

www.yarindergisi.com/ekim02/34.html

Yeşilçam'daki Günlerden Enstantaneler, www.geyiq.s5.com/sinema/yesilcam.html