

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**YİTİK ZAMANIN ROMANTİK BEKÇİLERİ:
1980 SONRASI TOPLUMSAL DEĞİŞİM BAĞLAMINDA YAVUZ TURGUL
SİNEMASI VE NOSTALJİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Döndü TOKER**

Sosyoloji Anabilim Dalı

Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Firdevs GÜMÜŞOĞLU

MAYIS 2019

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**YİTİK ZAMANIN ROMANTİK BEKÇİLERİ:
1980 SONRASI TOPLUMSAL DEĞİŞİM BAĞLAMINDA YAVUZ TURGUL
SİNEMASI VE NOSTALJİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Döndü TOKER**

Sosyoloji Anabilim Dalı

Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Firdevs GÜMÜŞOĞLU

MAYIS 2019

Döndü TOKER tarafından hazırlanan YİTİK ZAMANIN ROMANTİK BEKÇİLERİ:1980 SONRASI TOPLUMSAL DEĞİŞİM BAĞLAMINDA YAVUZ TURGUL SİNEMASI VE NOSTALJİ adlı bu tezin yüksek lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Prof.Dr. Firdevs Gümüőöđlu

Tez Danışmanı

Bu çalışma, jürimiz tarafından Sosyoloji Anabilim Dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman : Prof.Dr. Firdevs Gümüőöđlu

Üye : Prof.Dr. Serpil Çakır

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Bedri Volkan Yücel

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak yazılmıştır.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Döndü TOKER

ÖZET

YİTİK ZAMANIN ROMANTİK BEKÇİLERİ: 1980 SONRASI TOPLUMSAL DEĞİŞİM BAĞLAMINDA YAVUZ TURGUL SİNEMASI VE NOSTALJİ

1980 sonrasında Türkiye’de yaşanan toplumsal değişim, siyasi, ekonomik ve sosyal anlamda bir kırılma noktası olmuştur. Darbe sonrası dönem ve liberal ekonomiye doğru giden zemin, bireylerin yaşamında sansür, baskı, güvensizlik, manevi değerlerin çözülmesiyle gelen yalnızlık, ümitsizlik hislerini beslemiştir. Uzun süreli gelecek planlarının yerini, kısa vadeli ve belirsiz bir “şimdi” almıştır. Dönemin yeni söylemi, dünyaya kısa sürede uyum sağlama, teknolojiye entegre olma, piyasanın kodlarını takip ederek kısa zamanda köşeyi dönme, gerekirse insanlık erdemlerinden ödün vererek, çıkarlara göre yaşamaktır. Bu durumda kendi zamanında tatmin olamayan, geleceğinden korku duyan bireyler geçmişe tutunma motivasyonu ile nostaljiye yönelir. Nostaljinin hızla değişen dünyaya bir savunma mekanizması gibi deneyimlendiği ve geçmişin kurgulanarak bir köken arayışına gidildiği gözlenir. 80 sonrası halkın deneyimlediği istikrarsız ortamın nostaljiyi tetiklediği gibi, sinema sektörünü de olumsuz etkilemiş, üretim azalmıştır. Yavuz Turgul dönemin etkilerini kendi perspektifiyle yorumlayan yönetmenlerden biridir. Turgul filmlerinin nostaljik karakterleri, modernleşen toplumda uyum çabasında olan ancak başaramayan ve geçmişe, geçmiş alışkanlık, geleneklerine özlem duyan karakterlerdir. Dolayısıyla Yeşilçam gibi popüler sinemanın ardından, kendine has bir dramatik çizgiyle toplumsal değişim temasına odaklanan yönetmenin filmleri, 80 sonrası nostalji düşüncesiyle örtüşmekte, sosyolojik okumalara imkan vermektedir. Böylece Züğürt Ağa, Banker Bilo, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, Muhsin Bey, Gölge Oyunu, Eşkiya gibi yapımların değişim rüzgarına tutulan nostaljik karakterleri, modernleşen zamanın getirdikleriyle eleştirel bir zeminde tartışılabilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Nostalji, 1980, Türk Sineması, Toplumsal Değişim, Yavuz Turgul



ABSTRACT

ROMANTIC GUARDIANS OF LOST TIME: YAVUZ TURGUL MOVIES AND NOSTALGIA IN THE CONTEXT OF SOCIAL CHANGE AFTER 1980

The social change in Turkey after the 1980s brought about a turning point in terms of economy, politics and social life. The post-coup period and approaches heading for liberal economy escalated such feelings and thoughts in the lives of individuals as being under censorship and repression, being insecure, and being in a desolate and desperate situation caused by the dissolution of spiritual values. Long-term plans have been replaced by a short-term and ambiguous “present”. The new discourse of the period is to accommodate oneself to the world in a short time, to fully adapt to the technological devices, to make a fortune in a short span of time by keeping abreast of the rules in the market, to live in harmony with interests at the expense of human virtues, if necessary. In this regard, individuals who are not satisfied with the period they live in and are anxious about their future gravitated towards nostalgia with the motivation of holding onto the past. It is observed that nostalgia is being experienced as a defence mechanism in the rapidly changing world and people are seeking for their roots by constructing the past. The post-80s unsteady environment triggered the nostalgia while it affected the film industry in an adverse way, and as a result, the number of movies released declined. Yavuz Turgul is one of the directors who interpret the effects of this period through their own perspectives. The nostalgic characters of Yavuz Turgul’s movies are the ones who fail to adapt to a modernizing society even if they put effort in, and long for the past, their past habits and traditions. Consequently, the movies of the director, which focuses on the theme of social change by pursuing a unique dramatic line after the popular cinema such as Yesilçam, correspond to the idea of nostalgia peculiar to the post-80s, and enable to read and analyse the processes in a sociological perspective. Thus, the nostalgic characters captivated by the wind of change in such movies titled Züğürt Ağa (The Broken Landlord/ The Agha), Banker Bilo [The Banker Bilo], Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni [The Unforgettable Director of Love Movies], Muhsin Bey (Mr. Muhsin), Gölge Oyunu (The Shadow Play), Eşkiya (The Bandit) could be critically discussed by considering the consequences of the modern times.

Keywords: Nostalgia, 1980, Turkish Cinema, Social Change, Yavuz Turgul



ÖNSÖZ

Bu çalışmanın bütün aşamalarında cesaretlendirici sözleri ve hocam olmasının yanında lisans dönemimden bu yana sıcak bir anne tavrıyla yanımda olan, eksiklerimi görmeme yardımcı olan, akademik çalışmaları ve yoğun gayretiyle örnek teşkil eden değerli hocam Prof. Dr. Firdevs Gümüšoğlu'na yürekten teşekkürlerimi sunarım. O olmasa, umutsuzluğa düştüğüm zamanlarda devam edecek gücü bulamazdım. İnsanlığın bütün paylaşımlarımızda en temel zemin olması gerektiğini kendisi sayesinde daha iyi anladım. Bunun yanında beni akademik hayata ve araştırmaya, okumaya teşvik eden, özellikle lisans dönemimde yoğun bir iz bırakan hocam Dr.Öğr.Üyesi Ender Keskin'e minnettarım. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü hocalarıma özgür bakış açısı ve sosyolojik düşünme zemini oluşturmamda katkılarını unutamam. Bu yüzden üniversitem bana klasik bir okuldan ziyade, sorgulayan bir zihne sahip olmama izin veren bir yuva olmuştur. Sinema alanına yoğun ilgi göstermeye başladığım dönemde, filmlere bambaşka perspektifle bakmama ve sinemacı olmanın sorumluluklarını vurgulayan yönetmen Murat Pay'ın katkısı için kendisine teşekkür borçluyum. Bunun yanında eleştirel zihni ve verimli sohbetlerimizde yalnız olmadığı hissettiren dostum Öğrt. Gör. Gözde Serteser'e hayatımda olduğu için teşekkür ederim. Yıllardır arkadaşlıklarını esirgemeyen, manevi olarak destek olan dostlarım Emine Akın ve Aycan Dülger'e müteşekkirim, dilerim bu zorlu yolda hep yanımda olurlar. Benimle aynı aşamaları yaşayan, tez çalışırken zorlukları paylaştığımız ve dostluğu, samimiyetiyle bana güç veren değerli dostum Ayça Yüksel'e ise çok şey borçluyum. Zira hem akademik hayatta hem de özel hayatımızda samimi duygu ve dostluklara da ihtiyacımız var. Son olarak sıkıntılı dönemlerimize rağmen varlıklarını hissettiğim aileme teşekkür ederim. Akademik dünya ya da araştırma, okuma yapılan zeminler, ülkemizde bir tür hırs, kıskançlık, hizipleşmelerin sıkça görüldüğü, emek ilişkilerinin göz ardı edilebildiği, insanlık mevhumunun ikinci plana atıldığı bir çıkar ortamına dönüşebiliyor. Bunu görmek gelecek için zaman zaman ümitsizliğe düşürse de insanlığın, samimiyetin yaşamaya devam edeceğini, dostluklarımızın ve güzel insanların desteğiyle, dayanışmayla var olabileceğimize inancım sürüyor. Bu yüzden karşıma çıkan ya da çıkacak olan tüm “insanlara” ve “insan kalabilenlere” teşekkürler.



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖZET	XI
ABSTRACT	XIII
ÖNSÖZ	XV
İÇİNDEKİLER	XVII
ŞEKİL LİSTESİ	XIX
KISALTMALAR	XXI
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı ve Sorunsalı	6
1.2. Çalışmanın Yöntemi	6
1.3. Çalışmanın Sınırlılıkları	6
2. NOSTALJİYE KAVRAMSAL YAKLAŞIM	8
2.1. Nostalji Kavramı ve Dönüşümü	8
2.2. Özlemin Biricikliği: Nostaljinin Farklı Dillerdeki Karşılığı	9
2.3. Nostos ve Algia: Nostalji Kavramında Kökene Dönüş.....	14
2.4. Nostaljinin Medikal Literatürden Çıkışı	17
2.5. Nostaljinin İki Yüzü	24
2.5.1. Yeniden Kurucu Nostalji.....	25
2.5.2. Düşünsel Nostalji	27
2.6. Nostaljinin Sosyo-Ekonomik Bağlamı.....	29
2.7. Tüketim Piyasası ve Nostalji.....	33



3. 1980 SONRASI TÜRKİYE’DE TOPLUMSAL DEĞİŞİM VE YAVUZ TURGUL SİNEMASI.....	41
3.1. 1980 Sonrasında Türkiye’nin Geçirdiği Değişim	41
3.2. Toplumsal Dönüşümler Bağlamında Türk Sineması	47
3.3. Yavuz Turgul Sinemasının Genel Karakteristiği	54
4. YAVUZ TURGUL SİNEMASI VE NOSTALJİ	62
4.1. İstanbul ve Mekânları	66
4.2. Derin Karşıtlıklar: Geleneksel-Modern, Doğu –Batı	74
4.3. Mağdur Kadınlar-Mağrur Erkekler	78
4.4. Toplumsal Değişim Krizinde Tutunamayanlar	87
5. SONUÇ.....	99
6. KAYNAKLAR.....	104
7. ÖZGEÇMİŞ.....	110



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 3:1 : Muhsin Bey	57
Şekil 3:2 : Züğürt Ağa	57
Şekil 3:3: Gölge Oyunu	58
Şekil 4:1 : Züğürt Ağa	65
Şekil 4:2 : Banker Bilo	66
Şekil 4:3 : Muhsin Bey	73
Şekil 4:4 : Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni	74
Şekil 4:5 : Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni	74
Şekil 4:6 : Gölge Oyunu	75
Şekil 4:7 : Gönül Yarası	77
Şekil 4:8 : Muhsin Bey	79
Şekil 4:9 : Eşkıya	82
Şekil 4:10 : Muhsin Bey	88
Şekil 4:11 : Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni	90
Şekil 4:12: Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni Afışı	92
Şekil 4:13: Muhsin Bey Afışı	93



KISALTMA LİSTESİ

DİSK : Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu

KİT : Kamu İktisadi Teşebbüsü

STK : Sivil Toplum Kuruluşu

THK : Türk Hava Kurumu

TRT : Türkiye Radyo Televizyon Kurumu





1. GİRİŞ

Bu çalışmada 1980 sonrası yaşamın her alanında hızlı değişimleri ve bireyler üzerinde nostaljiye tutunma eğilimini tetikleyen unsurları, Yavuz Turgul'un aynı dönemlere denk gelen filmleri üzerinden tartışmaya açmaktır. Tüm dünyada deneyimlenen ancak Türkiye'de özellikle 80 sonrasındaki ekonomik ve siyasi değişmelerin etkisinde daha fazla hissedilmeye başlayan güvensizlik, geleceğe dair ümitsizlik, uzun vadeli planların yapılamaması, tüketim kültürünün öne çıkması, geleneksel bağların zayıflaması gibi nedenlerle insanların geçmişe yönelik özlem duygusu artmıştır. Geçmişte, yurdundan ayrılanlar için kullanılan sıla hasreti yani nostalji artık zamanına tutunmakta zorluk çeken ya da geçmişi, bugünü yaşarken bir savunma mekanizması gibi konumlandırılan modern birey için yaygın bir bakış açısına dönüşmüştür. Bu bakışı ve nedenlerini anlamak için, toplumu yansıtan özelliğiyle sinemaya yönelmenin faydalı olacağı düşünülmektedir.

Öncelikle çalışmanın ana hatlarının oluşmasında yardımcı olan ya da ilham veren bazı çalışmalardan bahsedilecek olursak; nostaljinin modernite ile kurduğu ilişki düşünüldüğünde, çağdaş sosyologlardan Simmel Modern Kültürde Çatışma'da modern bireyin hızlı tüketim dünyasında yaşadığı çıkmazlardan bahseder. Bu da yaşadığımız dünyanın geçirdiği dönüşümü anlamlandırmaya ve nostaljik olan bireyin motivasyonlarını kavramaya yardımcı olur. "Nostaljinin Geleceği"¹ adlı eser, çalışmanın temel izleklerinden biri olmuştur. Bunun sebeplerinden biri çalışmasını kendi özgün deneyimleriyle birleştiren ve akademik altyapısını da güçlü tutan bir tez ortaya koymasındır. Eserde özellikle de nostalji, tarih ve hafıza konularındaki çözümlenmeler ve düşünsel- yeniden kurucu nostalji ayrımı, estetik, popüler kültür, mekân tartışmalarıyla ufuk açıcudur. Paul Connerton ise Modernite Nasıl Unutturur ve Toplumlar Nasıl Anımsar adlı eserlerinde gitgide nasıl belleksiz hale geldiğimizden, hatırlamak için bireysel ya da toplumsal olarak kullanılan

¹ Boym, Svetlana, **Nostalji'nin Geleceği(The Future of Nostalgia)**, çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul, 2009.

mekanizmalarda, yaşanan yüzyılın hafızamıza etkilerinden ve kolektif belleklerle devam ettirilmeye çalışılan gelenekler, ritüeller gibi konuları ele alır. Postmodernliğin Durumu adlı kitabında, hızlı değişen, esnek çalışma koşullarına ayak uydurmaya çalışan bireylerin yaşadığı zaman- mekân sıkışmasından bahseden Harvey, Simmel ve Connerton'ın yaptığı çıkarımlara benzer şekilde bir eleştiriye giderken sermayenin dönüşümüne, Fordizmden esnek üretime geçişle yaşanan değişime yoğunlaşır. Postmodernin, moderniteden farklı olarak yarattığı aşırı kaotik ortamı, sosyopolitik ve ekonomi düzeyinde tartışır ve sadece postmodernizmin kendisine değil, diğer disiplinler arası çalışanlar için de yararlı olabilecek detaylı analizler yapar. Toplumsal hafıza ya da nostalji çalışmaları yapanların temel kaynaklarından bir tanesi hatta en önemlilerinden birisi denilebilecek Alacakaranlık Anıları ise, tıpkı Boym'un değerlendirmeleri gibi çalışmamız açısından önemli bir kaynak olacaktır.

Türkiye'nin geçmişine bakıldığında 24 Ocak Kararları ve 1980 darbesinin büyük bir kırılma yarattığı söylenebilir. Siyasi, sosyal ve ekonomik alanda yaşanan değişimler, insanların geleceğe ve geçmişe dair yargılarını da etkiler. Liberalizasyon süreci, kapitalist sistemin güçlenmesi, küreselleşme gibi olguların gündelik yaşamdaki yansımaları, dönemin mimarlarından başbakan Turgut Özal'ın iddia ettiği kadar umutlu bir gelecek duygusuna yol açmaz. Sınıflar arasındaki mesafe derinleşir, köşeyi dönme, kısa yoldan para kazanma isteği artar. İstanbul hayal kapısı olmaya devam ederken, gecekondulaşma kültürünü de yaşatmaya devam eder. Yeni zamanın getirisi olarak yoğun nüfusu karşılayacak apartman kültürünün yayılması da söz konusu olur. Apolitikleşme ise 80 sonrası için tutuklanmamak ve etiketlenmemek için uyum sağlanan bir yol gibidir. Söz bastırıldıkça, ifade ihtiyacı artar. Böylesi bir ortamda sanatın, bilhassa da sinemanın sessizleşmesi, döneme yönelik doğrudan üretim yapılması zorlaşır. Yılmaz Güney gibi toplumsal sorunlara yönelik istisna birkaç yönetmen çıkmasına rağmen, ülke içi pazar oluşturan Yeşilçam sinemasının tutunma çabalarını ve döneminden bağımsız ticari amaçlı üretimleri daha fazla görürüz. Yıllık film üretim sayısı, televizyonun yaygınlaşması, maddi koşullar ve Amerikan filmlerinin ülkede yaygınlaşması gibi nedenlerle azalır. Sansür ve bastırma

politikaları nedeniyle, bireye yönelen bağımsız sinema ise seyirci bulmakta zorluk yaşar. Yavuz Turgul, hem Yeşilçam'ın içinden gelmiş olmasına rağmen, hem de konuları ve filmografisiyle farklı bir zemindedir. Seyirciye yönelik hikâyeler üretirken, karakterleri aracılığıyla toplumsal değişimlerin özellikle de birey bazında yansımalarını yansıtır. Yavuz Turgul sineması geçmiş değerlerin gündeme getirilmesi, hızlı değişimin farklı sosyal çevrelerden gelen insanlara etkisi, nostaljiye tutunma, değişime direnme gibi temalarıyla incelenmek istenen nostaljik tutum ve toplumsal değişimlerin yarattığı etkilerine paralel bir okuma sağlar. Özellikle de Muhsin Bey, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, Züğürt Ağa gibi Turgul filmleri, belli karakterlerin dış dünyayla aralarında oluşan yarığı, zamanın getirdiği değerlerin dönüşümü ya da yozlaşması gibi konularda zengin bir veri sunar. Turgul'un sinematografisine bakıldığında, köy değerlerini temsil eden bir ağa, Yeşilçam'da klişe üretimlere yönelen bir yönetmen, musikiye ve eski İstanbul anlatısına giden müzik yapımcısı gibi geleneklerine bağlı kalmaya çalışan ancak yeni Türkiye gerçeğiyle de yüzleşmek zorunda kalan karakterler olduğu görülür. Yeni Türkiye'den kasıt ise darbe sonrasında liberalleşme ve kapitalist koşullarla şekillenen, dışa açık ekonomi, tüketim kültürüne giden süreçteki toplumsal yapıdır. Bu yüzden 80 darbesini etkileyen ekonomik, siyasi ve sosyal koşullara yakından bakmak ve bu durum üzerinden toplumsal hafıza okumasına giderek, nostalji ve toplum ilişkisi, Türk sineması bilhassa da Turgul sineması üzerinden irdelenmiştir. Yavuz Turgul filmleri çalışmamızın odaklandığı nostalji, toplumsal değişim gibi konular açısından okumaya müsait bir yapı sergilerken, hem filmlere yeni bir bakış ve eleştiri hem de yeni soruların ortaya çıkmasını sağlar. Bu anlamda incelenen filmlerin tümüyle olumlanması yerine objektif bir taramayla ele alındığı söylenebilir.

Çalışmanın ilk bölümü nostalji kavramının teorik zeminini oluşturuyor. Burada kavramın kökenleri incelenerek ve tarihsel bağlamda nasıl bir dönüşümden geçtiği sorgulanmıştır. Nostaljinin aslında tıbbi literatürden gelerek bir hastalık biçiminde tanımlanışının ardından, giderek yaygınlaştığını ve de normalleştirildiğini görürüz. Kavram edebi ve felsefi alanlara doğru kayarak, her ülkede farklı karşılıklarla yer etmiştir. Bu yüzden farklı kültürdeki dilsel karşılıklarına bakarak, sıla hasreti olarak

çevrilen nostaljinin biricikliğine de değinilmiştir. Svetlana Boym'un eserinde bireysel ve toplumsal nostalji olarak yaptığı ayırım ise kavrama daha geniş bir perpektifle bakmamıza imkân tanımıştır.

Nostalji sadece geçmiş güzellemesi ya da eskiyi yad eden nostaljik bakışı imlemez. Büyük anlatıların köken arayışına da çözüm olarak belirir. Bir tür geçmişin yeniden kurgulanması olarak karşımıza çıkan yeniden kurucu nostaljinin, gerek otorite gerekse ideolojiler tarafından araç olarak kullanılması da dikkat çekicidir. Bunun yanında kavramın sosyo- ekonomik bağlamı kurulması ise gündelik yaşamın içine sızan ve nostaljiyi pazarlama aracı olarak sunan piyasaya karşı eleştirel bir yaklaşım sergilememizi sağlar. Bu yüzden Retro adı altında sunulan ve bir hikâyeyle sunulan nostaljik ürün ya da imajlara bakılmıştır. Türkiye'nin tüketim kültürüne doğru evrildiği 80 sonrası dönemi anlamak ve onu nostalji bağlamında çözümllemek günümüzde satın alma ve tüketimin, psikolojik ve sosyolojik kökenlerini anlamamıza imkan tanır. Böylece sinema ekranında da sıklıkla karşılaştığımız objeler ya da ticari ürünler üzerinden yaratılan nostalji algısı ve geçmişle kurulan bağın metalaşmasına sorgulayarak bakabiliriz.

Çalışmanın ikinci bölümünde, 1980'ler Türkiye'sinin genel bir portresine bakılmıştır. Burada 80 darbesinin ve darbeye ortam hazırlayan ekonomik koşullar irdelenir. Darbe koşullarının siyasal, ekonomik, sosyolojik etkileri uzun yıllar devam etmiş ve demokrasi sürecinde bir kırılmaya yol açmıştır. Bu süreçte sendikaların kapatılması, politik söylemlerin engellenmesi, sansür süreçleri, insan haklarına aykırı cezalandırma ve kısıtlamalarla geçen yıllardan en çok etkilenen alanlardan biri de sinema olur. Bu anlamda Türk sinemasının, dış piyasalarla rekabet edemez hale gelmesi, toplumsal ve siyasal alana yönelik eleştirel filmlerin sansürlenmesi, var olan ideolojinin televizyona sinemadan daha çok destek vermesi 80'lerin yansımalarından sadece bir kaçıdır. Tam da bu döneme denk gelen yapımlarıyla dikkat çeken yönetmen Yavuz Turgul, egemen ideolojiyle doğrudan zıtlaşmamış ancak değişim temasına odaklanarak, koşulların bireyleri nasıl çıkmazlara soktuğu ya da kaybolan

değerlerin, davranış biçimlerinin bireyde yarattığı hasarlara dikkat çekmiştir. Yönetmen Yeşilçam'da başlayan kariyerini göz önüne alırsak, bir yandan klasik drama yapısına yakın ancak bir yandan da hızlı değişimlerin şehirler, insan ilişkileri, gelenekler, sinema, erdemler gibi konuların altını çizerek farklı bir çizgi benimsediği söylenebilir. Burada Turgul'un tamamen bağımsız sinema ya da toplumsal gerçekçi bir zeminde üretim yapmadığını ve seyircinin ilgisini önemseydiğini eklemek gerekir. Ayrıca Turgul sinemasının genel karakteristiği incelenerek, film okumalarına geçmeden evvel, yönetmenin yaklaşımına dair genel bir zemin oluşturulmuştur. Böylece film analizlerine geçilmeden, Turgul sinemasını diğerlerinden ayıran farklara değinilmiştir. Turgul filmografisini imleyen temel özelliklerden bir kaç, hikayelerinde kullandığı dramatik ve masalsı yapı, karakterlerin nostaljik bakışları, doğal ışık ve tekniklerin kullanılması, İstanbul'un temel çekim mekânı olmasıdır. Tam da bu özelliklerden ötürü, Turgul filmleri bir dönemin okunmasına olanak tanır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise nostalji kavramının temel motivasyonlarına ve 80 sonrası toplumsal değişimin etkilerine dayanarak Turgul filmlerinin, toplumsal değişim krizinden etkilenen bireyler; geçmiş yargılara bağlı kalan güçlü erkek- zayıf kadın klişesi; değişen İstanbul çehresi; geleneksel-modern, doğu-batı gibi karşıtlıklarla dört ana başlıkta eleştirel okuması yapılmıştır. Bilhassa, Muhsin Bey, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, Züğürt Ağa, Gölge Oyunu, Eşkıya gibi filmler, bağlamlarına göre karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Bu şekilde nostaljinin ve nostaljik bakışa neden olan toplumsal değişim unsurları imlenmiş, Turgul filmleri üzerinden sosyolojik ve eleştirel bir okuma denemesi yapılmıştır.

1.1. Çalışmanın Amacı

Nostalji hem geçmişini okumaya imkân tanıyan hem de bugünü değerlendirirken ufuk açan bir kavramdır. Bu çalışmada nostalji aracılığıyla, 80 darbesi sonrası değişen sosyolojik yapının insanlar üzerinde nasıl zaman algısı yarattığı tartışılması ve görsel hafıza oluşturan sinemayla toplumsal değişim ilişkisi, Yavuz Turgul filmleri üzerinden analiz edilmiştir. Çalışmanın temel amacı, bir dönemin yansıması olarak Turgul filmleri üzerinden, nostaljinin ve nostaljik bakışın temel motivasyonları okumak ve de nostaljinin hızlı değişim dönemlerinde savunma mekanizması olarak nasıl bir işlev gördüğünü tartışmaktır.

1.2. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada literatür taramasıyla teorik bir zemin oluşturulduktan sonra, nostalji kavramının farklı dillerdeki karşılıkları için ana dilleri farklı olan ve Türkiye’de yaşayan 6 kişi ile birebir sözlü mülakat yapılmıştır. Kavramın nasıl algılandığını anlayabilmek için orijinal karşılıklarını, Rusça, Almanca gibi dillerde açıklamalarını isteyip, sonradan çevirisini yapmak uygun bulunmuştur. Bu görüşmelerde elde edilen verilerin bir kısmı çalışmaya dâhil edilmiş ve görüşmelerin kavrama geniş açıdan bakılmasına gayret edilmiştir. Çalışmanın ana hattını oluşturan kısmında Turgul filmleri analiz edilirken, konu sınırlandırılması çerçevesinde, gösterge bilimsel yaklaşım benimsenmiş, gereken yerlerde metin ve görsel çözümlere gidilmiştir.

1.3. Çalışmanın Sınırlılıkları

Nostalji kavramının Türkçe literatürde özellikle de sosyolojik kaynaklarda kısıtlı olduğu görülmüştür. Daha ziyade edebi metinlerde ya da psikoloji makalelerinde rastladığımız kavramın, sinema ve sosyoloji temelinde açıklanması bu anlamda zorlaşmıştır. Ancak hem yabancı literatürlerin hem de var olan sosyoloji kavramlarının desteğiyle bir bakışı geliştirilmeye çalışılmıştır. Yanı sıra sinematik açıdan tartışılabilen Turgul filmlerini, yeni bir bakışla ele almak da kaynaklar açısından güçlük yaratmıştır. Ancak en çok anılan filmleri, literatür için görece yeni sayılabilecek nostalji kavramıyla okumanın literatüre katkıda bulunacağı sanılmaktadır.

2. NOSTALJİYE KAVRAMSAL YAKLAŞIM

Çalışmanın ilk basamağını oluşturan bu bölümde, nostaljinin kökensel bir analizine gidilerek, toplumsal, siyasi, sosyo-ekonomik olarak kavramın nasıl bir dönüşüm geçirdiği incelenecektir. Nostaljinin kavram olarak farklı dillerdeki karşılıkları, geçmişte ve günümüzde nasıl bir boyutta değerlendirdiği önem taşıyacaktır. Bu şekilde nostaljinin hem bireysel hem de toplumsal alandaki içeriğine bakarak detaylı bir analiz yapılması beklenmektedir. Kavramın genişliği nedeniyle oldukça yaygın olan hafıza, zaman gibi tartışmalar ise ancak çalışmayı ilgilendiren boyutlarıyla ele alınacaktır.

2.1. Nostalji Kavramı ve Dönüşümü

Nostalji incelemesine giderken, uğraklardan biri hafıza ve zaman konularıdır. Türkiye’de nostaljinin aksine hafıza, bellek, zaman araştırmalarına çok daha detaylı çalışmalara rastlamak mümkündür. Bu yüzden bunların arasından konu adına yararlanılabilecek detayları seçme işi önem taşımaktadır. Geçmiş zamanın sıklıkla konuşulmaya başlanmasıyla, ilk olarak zaman nedir sorusuyla karşı karşıya gelinir. Ancak bu soru, hala yoğun tartışmalara kaynaklık eder. Sistemik felsefenin kuruluşundan bu yana, zamanın geçmiş, şimdi ve gelecek olarak bölünmesi üzerine bir fikir birliği yoktur. Aristoteles zamanı anlardan oluştuğunu ve ‘şimdi’nin asıl zaman olduğunu vurgularken, Bergson bu üç zaman boyutunun birbirinden ayrılamayacağını söyler. Topakkaya makalesinde, bu ayrımların kabul görmesine rağmen, şimdi ya da gelecek zamana atfedilen önemin, geçmiş zamana verilmediğini söyler. Geçmiş değiştirilmesi mümkün olmayan olarak güncelliğini yitirmiş ve diğer zaman boyutları kadar değer görmemeye başlamıştır. Bu felsefi tartışmalar bakımından doğru bir tespit gibi gözükse de, geçmiş kendisinin de söylediği gibi tamamen bitmiş ve bittiği için bir daha açılmayan bir defterden ibaret değildir.

Geçmiş, hem bireyleri hem de toplumları tüm yapıp etmeleri bakımından etkiler. Hem şimdiki hem de gelecekteki seçimleri etkiler. Bireyin geçmiş zamanla kurduğu ilişki, onun zaman algısıyla ilintilidir.²

Toplumsal değişimlerin hızlandığı bir çağda sosyolojik bir nostalji okumasına gitmenin, kavramın özellikle Türkçe kaynaklarda yetersiz kaldığı düşünülen literatüre katkı sağlayacağı umulmaktadır. Bu yüzden nostaljiye dair bir köken tartışmasından başlayarak farklı veçheleriyle onu incelemek ve ardından toplumsal olanla bağına kurmak gerekecektir. Özellikle Etimolojik bir köken incelemesine gitmek ve kelimenin nereden geldiğini bulmak araştırma için ilk ipuçlarını verebilir. Bu bağlamda, öncelikli olarak Antik Yunan'dan itibaren “nostalgia” sözcüğünün literatürdeki karşılıklarına bakılacaktır.

2.2. Özlemin Biricikliği: Nostaljinin Farklı Dillerdeki Karşılıkları

Çalışmanın bu bölümünde nostalji kelimesi ve nostalji duygusunun farklı dillerde neye tekabül ettiği incelenecektir. Nostaljiye denk ya da benzer kavramlar tespit edilerek, kullanıldıkları bağlam üzerine tartışılacaktır. Her kavram bulunduğu coğrafyada ve kültürde kendine has anlam örüntülerine sahip olur. Bu nedenle farklı ulus ve geleneklerden gelen aydın ve yazarlar nostalji yani “sıla hasreti” için kendi dillerine özel, tercüme edilemeyen kelimeler olduğunu iddia ederler. Dolayısıyla böyle bir kavram ancak o kültürle bir bağ kurarak, kelimenin geçmişine dair bir yolculuğa çıkarak anlaşılabilir. Araştırmada nostalji hususuyla ilişkilendirilebilecek çok fazla kavram bulunduğu için, literatürde sıklıkla karşılaşılan örneklere yer verilmiştir. Bunlardan bir kaçısııla hasretinin karşılığı olarak kullanılan, Fransızcadada “mal du pays”, Almandada “heimweh”, Portekiz ve Brezilya dilinde “saudade”, İspanyolcada “mal de corazon” ifadeleridir. Bu kelimeler kendi kültürleri içerisinde kullanıldığından, bir başka dil için aynı şeyi ifade etmeyebilir. O kültürün içinde

² Topakkaya, Arslan(2008), Geçmiş Zaman Gerçekten Geçmiş midir?, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Sayı 1 / 4 , Yaz., 567-568

yaşamış bazı kişiler de kendi dillerine has kelimeleri açıklamakta zorlanmışlardır.³ Bu özel kelimelerin kullanımına ise en çok edebiyat alanında, özellikle de şiirlerde rastlanır. Nostaljiye ilişkin yukarıda örnekleri verilen sözcüklerin yanı sıra bir de yazarların tartışma konusu ettiği ve detaylı açıklamalara giriştiği litost, toska, saudade ve hüzün gibi kavramlar mevcuttur. Araştırmada daha geniş yer verilen bu kelimeler, nostaljiyi anlamak açısından ufuk açıcı olacaktır.

Milan Kundera'nın vurguladığı “litost” açıklanamaz bir kavramdır. Farklı bir dilde karşılığını bulamayacak bir acı olarak ifade edilen “litost”un anlamı sonsuza açılır. Gülüşün ve Unutuş'un Kitabı'nda Kundera, litostu zavallı, çaresiz bir durumda hissedilen acı duygusu olarak betimler. Litost, aynı anda hem hüzün, acı hem de özlem, pişmanlık duygularını içeren bir anlam taşır. Kundera için Çekçe dışında, benzer bir kelimeyi aramak boşuna bir çaba olur, çünkü bu kadar keskin, derin bir anlamı litosttan başkası karşılayamaz.⁴ Ancak benzer şekilde, dünyanın farklı yerlerinden yazarlar da acı, özlem, neşeli bir hüzün gibi duygular barındıran kelimeleri özel ve anlatılması zor bulmuştur.

Rusça'daki “toska” kelimesi (kitaplarda “tocka” olarak yazılır) de Kundera'nın litostu kadar geniş anlamlar taşır. İçinde bulunduğu dil dışında açıklanması oldukça zordur.⁵ Toska sözcüğünde, duruma göre hem pozitif hem de negatif anlam bulunur – Orhan Pamuk'un hüzne dair söylediği de budur -. Olumsuz anlamının günlük dilde, çok can sıkıcı bir duygu halini –sevilmeyen bir işi yaparken - betimlemek için kullanıldığı görülebilir. Ancak bahsedilen derin anlamı, Sovyetler Birliği'nin

³ Tas-ka diye telaffuz edilir. Toska bir isimken özlendiğini ifade eden fiil ise “токовать” toskovat(tas-ka-vat)'tır. “Скучать” Skuçat (fiil)(okunuşu: Sı-ku-çat'), Скука Skuka(isim)(okunuşu: Sı-ku-ka) ise günlük dilde kullanılan özlemek yerine kullanılan sözcüklerdir.

³ İstanbul Üniversitesi Yabancı Dil bölümlerinde okuyan, Türkiye'de bulunan ve Türkçe öğrenmiş Rus, Fransız, Azeri, Alman kökenli 2015 Aralık ayında, toplamda 6 kişi ile yapmış olduğumuz söyleşi ve rasgele seçilen örneklem grubunda bulunan kişilerle (yaklaşık 20 kişi) bu sonuca ulaşmamızda yardımcı olmuştur.

⁴ Kundera, Milan (2015) ,Gülüşün ve Unutuşun Kitabı”, Can Yayınları, İstanbul, s.121.

⁵ Bu yüzden Rusçayı anadili olarak kullanan birinden toska'yı dinlemek, sözcüğe daha fazla yakınlaşmamızı sağlamıştır. İstanbul Fransız Dili ve Edebiyatı öğrencisi, Rus kökenli Alla Aichimova'nın toska ve nostaljiye dair görüşleri, sözlü mülakat çalışmamızla buraya aktarılmış, böylece sözcüğün anlamı ve kullanımının yanında yazılış, okunuş gibi biçimsel hatalar da aza indirgenmiştir.

parçalanmasının ardından, memleketinden ayrılanlar arasında duymak mümkündür. Bu kelimenin günlük hayatta kullanılması için toplumda çok yoğun bir deneyimin – nostaljinin hastalık sayıldığı dönem gibi- yaşanması gerekir. Görece daha olumlu olan manası ise kişinin, sevdiğini özlediğinde karşılığını bulur. Bu durumda özlenen kişi, özleyenin yanında bile olabilir. Kişinin değiştiğine, özlenen hallerinin olduğuna işaret edilir ve bu özlem duygusu “toska”ya denk düşer. Boym bu kelimenin özellikle sürgün edebiyatında geniş bir yer bulduğunu, “toska”nın kendisine Lehçe “tesknota”yı ve Romence “dor” kelimelerini hatırlattığını ekler.⁶ Bu kelimeler, anlamca benzer yanları olmasına karşın, küçük nüanslarla birbirinden ayrılır. Romence’deki dor sözcüğü daha keskin bir duyguyu işaret ederken, toska geniş bir duygu düzlemine yayılır.

Portekizcedeki “saudade” kelimesi ise İngilizceye nostalji, “özlemek” olarak çevrilmesine rağmen neşeli bir acıyla karışık özlem gibi karmaşık bir anlama sahiptir. Saudade duygusuna sahip biri hem acı çeker, hem de özlenene karşı yoğun ve güzel bir arzu duyar. Bu bağlamda acı ya da tatlı bir duygu, anıya işaret eder. Latince “solitudo” kökeninden gelen ve yalnızlıkla bağ kuran kelimenin kökeni üzerine tartışmalar devam etmektedir. Portekizcede bu tür kavramlara yönelik bir zenginlik olduğu söylenebilir. Saudosismo kelimesi, saudadeye benzer olarak Portekizcede, geçmişteki iyi şeylere duyulan nostaljik özlem anlamına gelmektedir.⁷

Nostalji, Türkçeye Fransızcadan geçen bir kelime olarak, TDK’ da “geçmişte kalan güzelliklere olan özlem duygusu ve bu duygunun baskın bir hale gelmesi, geçmişseverlik ya da değişime karşı duyulan korku sonucu geçmişe sığınma duygusu ve gündedün” olarak geçmektedir.⁸ Fakat bu tanımlar yukarıda sözü edilen, Türkçeye özgü denilebilecek anlamları vermez. Boym, bu noktada Türkçede özellikle de Orhan Pamuk’un eserinde kullandığı haliyle “hüzün” kelimesini⁹ önerir ancak hüzne, toska ya da litost kadar detaylı bir bakışı tercih etmez. Bu yüzden Orhan Pamuk ve

⁶ Bkz., Boym, s.39.

⁷ Silva, Zuzanna Bulat, Emotion Review Vol. 4, No. 2 (April 2012) ,s.203–211

⁸ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5971e5e8d15d7787945935

⁹ Hüzün dışında Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Abdullah Efendi’nin Rüyaları hikâyesinde karşımıza çıkan “darüssıla” kelimesi de nostaljiyle bağlantılı bir anlama sıla hasretine denk düşmektedir.

eserinden yola çıkarak, hüznün kelimesi üzerine düşünmek ve de nostaljiyle olan bağını sorgulamak yerinde olacaktır.

Pamuk'un İstanbul kitabında ele aldığına göre¹⁰ hüznün kelimesi, Kur'an'da bazı ayetlerde bugünkü Türkçedekine yakın bir anlamda kullanılmıştır. Sözcük, ruhi yoğunluğu olan bir kayıpla ve ondan doğan üzüntü ile ilgili gözükmektedir. İslam tarihinde yapılan temel bir araştırma sonucunda ise hüznün konusunda iki türlü görüş ortaya çıkmıştır. İlki, geçici ve maddi bir dünyada, burada olan kayıplar için hüznün hissedilmemesi gerektiği ve iyi bir Müslümanın dünya işlerine bu kadar gönül bağlamaması yönündedir. Diğer görüş ise, manevi olarak eksiklikten kaynaklanan, Allah'a bağlılığın sağlam olmamasından gelen bir eksiklik olarak ele alınır. Bu çerçevede tanımlanan hüznün, bu dünyaya bağlanmadan, gerçek hakikat sahibi yaratıcıdan ayrı olmakla gelen bir duygu hali olmasıdır. Yani iyi bir Müslüman zaten henüz kavuşmadığı Allah'ın varlığına olan özleminden ötürü hep hüznülüdür. Bu konuda ahlakî felsefî bir düsturla ele alan ve hüznü temel tartışma edinen el-Kindî adlı İslam bilginin "Def'u'l-ahzan" olarak bilinen eserinden faydalanılabilir. İslam dünyasında ilk ahlak kitabı olarak anılan eserde ahlak, "ruhani tıp" olarak tanımlanır. Üzüntü, keder, kaygı gibi duygu durumları ise ruha zararlı hastalıklara yol açar ve ahlakı bozar. Bu nedenle hüznün gibi duyguların nedenlerine inilip, ruha verdiği zarardan kurtulmalıdır.¹¹ Bulunulan dünya "kevn (oluşma) ve "fesad (bozulma) şeklinde ilerlediği için, kayıp her zaman olasıdır. Kayıplar ya da musibetler insanın başına yaşadığı sürece gelecektir. O halde insan nefsanî kayıplara, durumlara üzülmek yerine, ahlakî yetilere ve erdemlere yönelmelidir. Tabiatın kuralına göre de insanı mutlu eden şeyler sonsuza dek onunla kalmaz. Ruhun bozulmaması için kederden uzaklaşmalı ve ebedi olan değerlere yönelmelidir. Dünyada olan her şeyin sahibi Allah olduğu için onun verdiği maddî kayıplara üzülmek yerine, bıraktığı manevî değerlerle mutlu olmalı, ebedî dünya için çabalamalıdır.¹² İslam bilginleri arasında "Feylesufu'l-Arab" olarak anılan Kindî'nin fikirleri, hem öğrencilerini hem de kendisinden sonra ahlak konusunu ele alan bilginlerin eserlerini etkilemiştir.

¹⁰ Pamuk, Orhan, **İstanbul- Hatıralar ve Şehir**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.90

¹¹ Çağırıcı Mustafa(1995), **Kindî'nin Def'u'l-Ahzan _ Adlı Risalesi, Kaynakları ve Tesirleri**, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi.

¹² A.g.e.,s.223-224.

Mizanü'l-amel yapıtıyla Gazzali, Tıbbu'r-ruhani eseriyle Razi, Risale fi'l- huzn eseriyle İbni Sina gibi islam filozofları hüznü yok etmenin yolları gibi benzer temaları, Kindi'ye benzer çerçevelerde almış, sadece bazı kişisel fikirleriyle farklılıklar katmışlardır. Temelde düşünceleri üzüntünün dünyevi yaklaşımdan uzaklaşp, maddi ihtiyaçlara verilen değeri azalmakla ve ahlaki erdemlere yönelerek yok edebileceğidir.¹³

Pamuk, kendisinin de çocukluğunun İstanbul'unu hatırlayıp yaşadığı hüznü duygusunu, yaşarken duyulan arzu eksikliğini, ie kapanışı, başarısızlığı anlatan bir sözcük olarak tüm veçheleriyle ele almak gerektiğine inanır. Bunun için hem geçmişteki tarihe, manevi tecrübeler, bunların sonuçlarına, insanlarda uyanan duygulanımlara hem de bugüne bakmak gerekir. İstanbul adlı eserde hüznü olumlu olduğu kadar, olumsuz da olan, özellikle de İstanbul ve insanların yaygın şekilde gözlemlenen bir kayıp, özlem duygusudur. Geçmişinden bu yana birçok medeniyeti, çeşitliliği barındırmış, mimarisiyle, bir kısmı değişen bir kısmına ait parçalar görülen geleneksel yaşantı biçimiyle, değişimlerin odağı olmasıyla İstanbul, burada yaşayan nicelikçe yoğun insanların her birine benzer ya da farklı duygular yaşatabilmektedir. Hüznü ise bunlar arasında şehirdeki insanlara sinmiş en ortak duygulardan birisidir.

Görüldüğü üzere, geçmişe yönelik özlem ve nostalji konusunda, kendi dili dışında çevrilmesi zor olan birçok kelime bulunmaktadır. Bunlar, nostaljiyle olan yakın bağları, geçmiş zamana yönelik, acı ya da hafif bir neşeyle duydukları özlemle ortaklaşırlar. Anlamsal açıdan şimdide olmayanı, şimdinin içinden hissedilen bir duyguyu karşılarlar. Özellikle de hüznü kelimesi bu çalışma açısından önem taşımaktadır. Türkçedeki nostalji kavramının en yakın karşılığı sayılabilecek hüznü bakıp, kavrama bir adım daha yaklaştıktan sonra kavramın Antik Yunan'dan itibaren kökensel analizine gitmek ve kelimenin çıkışından itibaren geçirdiği dönüşüm incelenecektir. Böylelikle nostaljiye yönelik daha bütünlüklü bir bakış açısına sahip olunacaktır

¹³ A.g.e.s.237.

2.3. Nostos ve Algia: Nostalji Kavramında Kökene Dönüş

Nostalji Yunancada iki kökten gelmektedir. Eve dönüş anlamına gelen “nostos” ve özlem anlamındaki “algia”. Böylece şimdiki zamanda var olmayan, belki hiç olmamış bir evden ya da diğer deyişle sılaya özlemden, “nostalgia”dan bahsedilmiş olur. Kökleri antik Yunana dayanan sözcüğü, kendi bulunduğu dönemin bağlamı içinde almak gerekir, aksi halde Svetlana Boym’un deyişle bu ancak “sahte” bir nostalji olur. Yani kelimenin kökensel incelemesi yanında geçirdiği süreçleri de tartışmak gerekmektedir.

Nostalji kavramının kökeni, beklenmedik şekilde, edebiyat ya da siyasetten değil tıp alanından gelmiştir. Sözcüğün literatürde ilk görüldüğü yer, 1688’de Johannes Hofer¹⁴ adlı İsviçreli bir tıp doktorunun “Dissertatio Medica de Nostalgia, Oder Heimwehe” adlı tezidir.¹⁵ Hofer, kendisinin de belirttiği üzere bu kavramı icat etmemiştir. Başka dillerde kullanımı hali hazırda vardır. Ancak Hofer diğer kaynaklardan farklı olarak, nostaljiyi bir hastalık olarak ayrıntılı bir biçimde analiz eden ve belirtilerinden bahseden ilk isimdir.¹⁶ Bu tezde nostalji, kişinin, özellikle de İsviçreli askerlerin ya da diğer yurdundan olmuş insanların, evlerine geri dönüş özlemi sebebiyle çektikleri ruhsal ve fiziksel sıkıntıları olarak tanımlanmıştır. Boym, yurt özleminin, nostaljiklerde bir takıntı haline geldiğini ve hastalığın kişilerde tam bir kayıtsızlık haline sebep olduğunu aktarır. Kişinin zaman algısı bozulmuş, neyin geçmişte neyin şu anda olduğu birbirine geçmiştir. Hayali sesler duymak, gerçekte olmayan kişiler görmek bu durumun ilk işaretçileridir. Dr. Albert von Haller, Encyclopedi’de geçen Nostalgia başlığında kişinin, özlediği insanların seslerini duyması, rüyalarında ailesinden kişileri görmesini başlangıçtaki belirtiler olarak sayar. Hofer’ın hastalığı tanımlayarak, tüm dünyada nostaljiden mustarip kimseleri görünür hale getirmiştir. Bu bir yandan da hastalığın daha da yaygınlaşmasını ve

¹⁴ Bu isim nostaljiye dair yazılmış, çok temel bir yazıda ya da bir araştırma metninde sürekli karşımıza çıkmaya devam edecektir. Zira bir kavramın literatüre geçmesini sağlamak Hofer’ın ünü için yeterli olmuş ve belki kendisinin de tahmin etmeyeceği şekilde, oldukça gençken yazdığı bu tıp tezi temel bir başvuru kaynağı hale gelmiştir.

¹⁵ Tezin Carolyn Kiser Ansbach (1934). tarafından yapılan İngilizce çevirisi için bkz. **Bulletin of the History of Medicine.**

¹⁶ Boym, Svetlana (2009), **Nostalji’nin Geleceği(The Future of Nostalgia)**, Çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul, s.14-25.

sahte bir salgını ateşlemiş gibi gözükmetedir. Yani hastalığa sahip olmayanlarda bu tür tepkileri görülmeye başlanmıştır. Hofer'ın analizine göre, “sıla hasretiyle” uyarılan ruh ve beden beklenmedik tepkiler verir. Yaşanılan saplantılı özlem düşüncesi, canlı bedenleri bir anda işlevsizleştirir ve onları mide bulantısı, iştahsızlık, beyin iltihabı, ateş ve diğer patolojik belirtilerle, hatta intihar istenciyle baş başa bırakır.

Nauman Naqvi'nin nostaljinin askeri ve kriminolojik kökenlerini araştırdığı incelemesinde, nostaljinin milliyetçilikle –nationalism- bağlantısına dikkat çeker ve Fransa'dan verdiği örneklerle bunu açıklar. Orduya olan saygının artması, gönüllü askerlik ve milliyetçi duyguların yeşermesi Fransız devleti için hayati davranışlardır. Bunun için anahtar ise köylüleri Fransızlara, “frenchmen”e yani kendilerini anlayacak meşru bir zemini olan, “medeni melekeleri” olan vatandaşlara dönüştürmektir. Böylece hukuki politik zeminde karşılığı olan bir frenchmen, uluslaşma çabalarına cevap verebilecek, sürece isteyerek katılabilecektir. Aksi Fransız modernleşmesi için de ordu için de bir çıkmazdır. Ancak bu proje tıpkı Hoffer'ın da özellikle askerler üzerinde yaptığı analizde olduğu gibi bir engelle karşılaşır: Nostalji. Köylülerin kendi topraklarına, evlerine duyduğu bağlılık, milletlerine olan bağlılıklarından çok daha kuvvetlidir. Onlar bir millet ideali peşine düşmek değil, bir an evvel köylere, evlerine dönmek istemektedir.¹⁷ Bu anlamda nostalji, köylünün, ulus duygusuna gösterdiği bir direnç gibidir. Modern ordunun, muntazam bir disiplin desteğiyle empoze etmeye çalıştığı milliyetçilik duygusu, köylü askerlerin nostaljiye tutulmalarına neden olmuştur. Nostaljiye yakalanan askerler kendilerinden beklenenin aksine pasifize olmakta ve yaşamsal fonksiyonlarında bile problemler yaşamaktadırlar. Ordu kurumunun buna bulduğu çözümse oldukça “askeri”dir; nostaljik hastalarını mümkün olduğunca en ağır görevlerde çalıştırmak, onları hiç boş bırakmamaktır.¹⁸

¹⁷ Nauman Naqvi, **The Nostalgic Subject**: A Genealogy of the “Critique of Nostalgia”, Università Degli Studi Di Messina, Cirsdiğ: Working Paper n.23.

¹⁸ Nauman Naqvi, **a.g.e.**, n.23.

Amerikalı Doktor Theodore Calhoun Hoffer'dan iki yüz yıl kadar sonra¹⁹ nostaljiyi oldukça aşağılayıcı, erkekliğe gölge düşüren bir hastalık olarak tanımlar. Calhoun daha önce değinilen bunun köylülükle de bağını vurgular. Onlar şehirlilerin aksine yuvalarını, ailelerini özlerler, zayıftırlar, iradeleri düşüktür. Tedavisi ise hastayla ve onun erkekliğiyle alay etmek, onu herkesin içinde küçük düşürmektir. Askeri muharebeler artırılmalı, gerekirse hijyenik koşullar ilerletilmelidir. Tabii bunların yanı sıra zaman zaman evlerine gitmeleri için askerlere izin verilebilecektir. Bahsedilenler bazı Amerika ve Avrupa ülkeleri için, nostaljinin askeriye içinde tehdit unsuru olarak görülmesi, bunu genelleyip, hep öyle görüldüğü ya da bütün ülkeler için geçerli olduğu anlamına gelmez. Benzer şekilde vatandaşlaştırma, frenchmen projesi de özel örneklerdendir. Farklı kültür ve siyasi yönetimlerin kendilerine has yöntem ve politikaları olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Nostaljiyi bu anlamda bir bağlama sıkıştırmak da doğru olmayacaktır.

Boym, on sekizinci yüzyılda salgın olan kolera, tüberküloz gibi hastalıkların teşhisinden evvel nostalji belirtilerinin baş gösterdiğini de not düşer.²⁰ Özellikle de 17. Yüzyılda Avrupa ve diğer ülkelerde askerlerde yaygınlaşan bir hastalık olarak açıkça tanımlanmıştır. Nostalji hastalığına sahip olanlar, patolojik belirtilerle intihara isteğine varan sonuçlarla karşılaşabilirler. Hofer'ın katkısı hastalık sürecini ve sonuçlarını resmi olarak kaydetmesi, nostalji üzerine çalışmaların önünü açması olmuştur. Onun bu çalışmasından önce nostalji her ülkede farklı karşılıklar bulsa da mevcuttu ancak tıbbın tanımına girmemişti. Böylesi bir gelişmenin ardından tahmin edilmeyen, medikal literatürden çıkan bu kavramın diğer sosyal bilimlere doğru kayışıdır. Çalışmanın devamında bu değişim ve nostaljinin hangi zeminlerde kök saldığına dair tartışmalar ele alınacaktır.

¹⁹ Amerikan iç savaşına kadar, doktorlar genç nüfusun Avrupalıların aksine sağlıklı olması ve nostalji salgınından etkilenmemesiyle övünürler.

²⁰ A.g.e, .Boym, s.26.

2.4. Nostaljinin Medikal Literatürden Çıkışı

Bu bölümde nostalji kavramının tıbbi literatürde tanımlanmasının ardından, giderek yaygınlaşması ve sosyal bilimlere, özellikle de edebiyat ve felsefe zeminine kayması değerlendirilecektir. Nostaljinin psikoloji, edebiyat, felsefe gibi alanlara devredilmesi ve normal sayılmaya başlamasının altında yatan nedenler tartışmaya açılacaktır.

Bilinen bir mitoloji figürü olan Odessia destanında Odysseus, çıktığı gemi yolcuğunda evine ve yurduna karşı yoğun bir özlem duygusu çeker. Bu metin nostaljiden bahsedilebilecek ilk temel eserlerden biridir. Modern zamanda bu fiziksel özlem yerini, daha soyut ve psikolojik bir zemine çeker. Pozitif ve negatif özellikleri bir arada barındırabilen nostaljinin anlamı genişlemiştir. Muhtemelen Odysseus için sıla hasreti ve nostalji aynı anlamdayken ve tek bir karşılığı varken, kavramın geçirdiği dönüşümle çok yönlü bir manaya kavuşmuştur.²¹

Nostaljinin hem pozitif hem de negatif sonuçlarından bahsetmek mümkündür. Nostaljiyi çok yönlü ele alan bir çalışmada, bu duygunun varoluşsal kaygılara ve stresli koşullara karşı rahatlama sağlaması, toplumla ilişki kurma, kültürel aidiyet ve kimlik oluşumuna katkısıyla olumlu etkilerinden bahsedilir. Nostalji onu hisseden kişiye güvenli bir alan sağlar ve geçmişi şimdiyle alakalandırarak bütünlük duygusuna kavuşulabilir. Yapılan anket ve görüşmelerden çıkan sonuçlar, bahsedilen bu pozitif yönleri doğrularken ve geçmişi düşleyenler, mutlu anılar, neşe gibi duygular hissederler. Ancak aynı zamanda derin bir acıyla gelen üzüntü, bugüne karşı yabancılaşma, gerçeklikten kaçma gibi etkiler görülebilmektedir. Nostalji üzerine yapılan tartışmaların pozitif ve negatif diye kesin bir çizgiyle ayırmak yerine,

²¹ Baden, Denise, Constantine Sedikides, D. Baden, **Nostalgia: Conceptual Issues and Existential Functions, Handbook of Experimental Existential Psychology**, Jeff Greenberg, Guildford Publications, New York,2004, s.200-202.

pozitif yönü ağır basan, neşeli de olsa hüznün ya da yoğun bir özlem taşıyan girift yapısıyla anlamak daha doğru bir yaklaşımdır.²²

Nostalji kavramı, tarihsel yolculuğunda değişken bir konumdadır. On yedinci yüzyılda fiziki bir koşulla değerlendirilirken, zamanla psikolojik bir durumla anılmıştır. Son aşamada ise tecrübeye göre değişen, bir sosyo kültürel durum olarak tanımlanmaya başlamıştır. Nostaljinin hissettirdiği duygular benzer olsa da artık spesifik olarak bir yer özleminden, eski zaman özlemine dönüşen bir niteliğe bürünmüştür. Higson, “mekânsal nostalji” den “zamansal bir nostalji”ye geçiş yaşandığını ve bunun da modernite ile bağlantılı olduğunu savunur.²³ Modern nostalji tarihi bir döneme karşı bir duygudan çok, bugünün bakış açısıyla hayal edilen bir geçmişte tekabül eder. Yaşanılan anda eksik olanın, bir tür fantezi olarak yeniden şekillenmesiyle oluşur. Bu geçmişin şimdiyle kurduğu bir iletişim biçimidir. Modernizmle birlikte okunabilen bir yapısı olsa da nostaljinin anti modernist olduğu söylenebilir.²⁴ Zira nostalji ancak geçmişle ya da geçmişte yaşanıldığı sanılan zamanla ilgilenir.

Hofer’ın “sıla hasreti” için yaptığı tıbbi tanımlamanın avantajı bunun tedaviye olanak sağlaması, bir çaresinin olmasıydı. Tıbbi ya da bitkisel tedavi yöntemleri dışında asıl devası eve dönmek ya da en azından eve dönme ümidiydi. On yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda bu durum ölüme sebebiyet verebilen bir imgelem bozukluğu olarak görülürken, bir sonraki yüzyılda belirgin bir anlam kayması yaşandı ve sözcük medikal anlamını kaybetmeye başladı. Çünkü patolojik anatomi ve bakteriyolojinin yükselişi, hastalığı tıbbi olarak daha az inanılır hale getirdi. Bununla beraber de nostalji –nostalgia- genelleşti ve yayıldı.²⁵ Bu genelleşme esnasında ise -yirminci yüzyılla beraber- fiziksel bir boyuttan, psikolojik bir boyuta kayd. Nostalji artık

²² Baden, Denise, Constantine Sedikides ,D. Baden, **Nostalgia: Conceptual Issues and Existential Functions, Handbook of Experimental Existential Psychology**, Jeff Greenberg, Guildford Publications, New York, 2004, s.202-208.

²³ Higson, Andrew(2014), **Nostalgia Is Not What It Used To Be: Heritage Films, Npstalgia Websites And Contemporary Consumers**, Consumption Markets & Culture, Vol.17, No.2, s.123.

²⁴ A.g.e. s.124.

²⁵ Jean Starobinski, **The Idea of Nostalgia**, Diogenes 54.

psikiyatristlerin alanı olmuştu. Ayrıca tedavi edilebilir tıbbi bir hastalıkken, tedavisi olmayan – ve de hafifletilemeyen- ruhsal bir düzleme geçmişti.²⁶

“On dokuzuncu yüzyılda iyimser doktorlar nostaljinin evrensel ilerleme ve tıptaki gelişimle birlikte düzeleceğine inanıyorlardı. Gerçekten bazı durumlarda bu olmuyor değildi. Zira nostaljinin kimi belirtileri tüberkülozla karıştırılıyordu. Sonunda tüberkülozun tedavisi bulunmuş olsa da nostaljinin tedavisi bulunamadı; on sekizinci yüzyıldan itibaren, nostaljiyi araştırma görevi – bu imkânsız görev- doktorlardan şairlere ve filozoflara geçti. Hastalık belirtisi, bir duyarlılık göstergesi olarak ya da yeni yurtseverlik duygusunun bir ifadesi olarak görülür oldu. Nostalji salgını artık tedavi edilecek bir hastalık değil, olabildiğince yaygınlaştırılabilir bir şey haline aldı. Nostalji sözde bir nekâhat hikâyesi olarak değil, geçmişle bir aşk ilişkisi olarak yeni bir edebi tür kapsamında ele alınmaktadır artık. Nostaljinin yeni sahnesi muharebe alanı ya da hastane koğuğu değil, düşünce gölcükleri, hareketli bulutları ve ortaçağ ya da antikçağ kalıntılarıyla puslu manzaralardır.”²⁷

Nostalji artık sadece eve dönüşü arzulayan bir hastalık demek değildi, o herkeste görülebilecek bir duyguydu. Nostaljiyi anlamak bir yandan daha da zorlaştı. Bir hastalık olarak kabul edilirken, tedavi olarak yurtlarına kavuşan askerler gibi, kişi özlenen o yere döndüğünde acısı hafiflemeyecek, aradığı şeyin aslında o yer olmadığını gördüğünde daha büyük hayal kırıklığı yaşayacaktır. Çünkü nostaljiyi oluşturan bellek süreçleri, hem bireyin kendisine dair süreçlerini hem de içinde yaşanılan dünyanın koşulları anlamayı gerektirecektir.

Hatırlamanın kendisi, şimdinin içinde olarak kişiyi tanımlar. Var olan kimliği korumak ya da geleceğe dair tasavvurlar için bu tür bir anımsamaya ihtiyaç vardır. Fakat bir yandan belleğin güvenilmez zeminini de akılda tutmak gerekir.²⁸ Çocukluğun geçtiği bir semte geri dönüldüğünde, hemen tanıdık olan görüntüler, sesler hatta kokular aranmaya başlanır. Eski semtine dönen birey de bunun gibi

²⁶ Hutcheon, Linda (1998-2000), **Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue**, Poligrafias 3, s.19 .

²⁷ Bkz. Boym, s.37.

²⁸ Huyssen Andreas, **Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek**, Metis Yayınları, İstanbul,1999,s.177.

etrafındaki hatırlatıcıları tarar. Bazen ekmek kokusu, bazen yol kenarından akan bir derenin şırıltısı ya da kahve önünde oturan yaşlı insanlar bu çağrışıma yardımcı olur ve kişiyi nostaljiye çeker. Zamanın hızlı akmasına alışmış, günlük koşuşturmaya dalan insan, çocukluğundaki o “nostaljik” yere varınca sarsılır. Tam olarak ne olduğunu bilmediği ama çağrışımlarla ortaya çıkan duygu durumuyla başa çıkmaya çalışır. Her zaman ekmek aldığı fırına gidip, çocukken yaptığı gibi o ekmeğin ucundan yediğinde ya da eskiden selam verdiği kahveciye uğradığında o özlediği, acısını duyduğu şeye kavuşacağını zanner ancak beklediği gibi olmaz. Eve dönmek çare olmamıştır. O tecrübeleri yeniden yaşamaya çalışırken, özlemini çektiği ana eskisi kadar uzaktır. Bu Huyssen’in belirttiği anı yaşamakla onu hatırlamak arasında ortaya çıkan “yarıktan” kaynaklanır. Geçmişle şimdinin ilişkiselliği bu yarığın kabul edilmesiyle anlaşılabilir. Proust’un kurabiyesi de benzer bir durumu örnekler. “O ünlü kurabiyesiyle Proust deneyiminin öteki ucunda çocukluğun kendisi değil, çocukluğun anımsanması yer alır.”²⁹ Proust, Bu iki deneyim birbirinin yerine geçeceği umuduyla hareket edildiğinde belleğin alacakaranlığı, bahsedilen yarık kendini hatırlatır ve bunun bir unutuş ya da anımsamayla yaşanan bir süreç olduğu anlaşılır.

Peki nostalji sözcüğü o eski, o değerli yere dönmeyi gerektiriyorsa, neden devasını bulamaz olmuştur? Neden bütün o anıları tekrar yaşayabilecek aynı ya da benzer şartları oluştursa bile tatmin olunamaz? Kant’ın bu konudaki açıklaması oldukça tatmin edici görünür. Eve dönen insanlar hayal kırıklığı yaşar, çünkü onlar bir yere değil bir zamana, gençliğin zamanına dönmek isterler.³⁰ Boym içinde benzer şekilde ilk bakışta bir mekan özlemi gibi gözükse nostalji, şundan çok daha farklı bir zamana, akışın daha yavaş olduğu anlara duyulan özlemdir.³¹ Ancak zaman, bir yerin aksine geri döndürülemez olandır. Bu yüzden nostalji kaçınılmaz olarak yaşanan bu üzüntünün bir ifadesidir. İşte nostaljiyi güçlü kılan tam da bu geçmiş

²⁹ Huyssen Andreas, **Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek**, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s.13.

³⁰ Bkz. Hutcheon, s.19.

³¹ Bkz. Boym. s.16.

zamanın geri döndürülemediğiştir.³² Kant'ın açıklamasına başvurduğumuzda bu imkânsız arzuyu bırakıp, şimdi ve gelecekle ilgili tahayyüllere dalmamız beklenirdi. Ancak öyle olmadı, geri getirilemeyen zamanın yerine konabilecek her girişim denendi. Gelecek düşüncesinin belirsizleşmesi, zamanı özetleyen Sennett'in belirttiği kapitalizmdeki "uzun vade yok" – no long term- sloganı³³ toplumu geçmişle, yani daha bilindik ama aynı zamanda ütöpik yanından ötürü güzelleştirilmeye, idealleştirilmeye daha müsait olduğundan nostaljiyle bağ kurmaya itti. Çünkü insan sadece geçmişe karşı nostaljik bakmıyordu, geleceğe de öyle bakarak, geçmiş düşleriyle onu şekillendirmek istenebilirdi. Bu durum medya- televizyon üzerinden somutlaştırılabilir. Nostaljik bakışın yoğunlaştığı en yakın dönem doksanlar olduğundan buraya bakılırsa; bu yıllar yaşanırken, insanları büyüleyen, bitmemeli ve muhafaza edilmeli denen bir zaman dilimi olarak görülmüyordu. Ancak iki binli yıllara gelindiğinde, doksanlardaki müzik parçaları, televizyon dizileri ve programları, kıyafetleri ve zamana dair nesne ve anılar çok kıymetli hale gelmiştir.

Linda Hutcheon, ironi, nostalji ve postmodern olanın arasındaki diyalogu tartışırken özellikle de doksanlarda başlayan nostalji ilgisini vurgular. Medyada nostalji hem kitle kültürünün hem de üstün sanatın saplantısı haline gelmiştir. Sürekli şimdinin getirdiği tatminsizlik, ticarileşmiş, lüks yaşam işaret edilmektedir. Bununla birlikte tarihi geçmiş, modası geçmiş –dated- sözcüğü dilden kaybolmuş, onun yerini nostaljik –nostalgic- kelimesi almıştır.³⁴ Maddi olanın ağırlık bastığı, mümkün olduğunca daha fazla tüketime ve tatminsizliğe teşvik eden, uzun vadeli gelecek planlarının rafa kalktığı bu hızla değişen dünyada piyasanın değerlere de hitap eden

³² Günümüzde özellikle Hollywood sinemasında rastladığımız, zaman yolculuğu hikayeleri nostaljik izleyicileri tatmin etmek üzere kurgulanır. İzleyicinin bir anlığına da olsa istediği bir zamana geri dönebileceği düşüncesi onu heyecanlandırır. Ancak unutulmuş, kişi o eski zamana şu andaki benliğiyle gittiği için ve o eski kendisi olmadığı için yine bir boşluğa düşer. Çocukluğunda sallandığı parka gider, bir an için neşelenir ancak kendisine döndüğünde artık o eski güçlü, masum hisleri duymadığını fark edecektir. Eğer o zamanki kendisi olarak tekrar eskiyi yaşayabilseydi de, o zamanın insanı olduğu için, bunun farkında olamayacaktı. Dolayısıyla bu paradoks nostalji için yeterince destekleyici argüman oluşturmaya devam edecektir.

³³ Kapitalizmin getirdiği hızlı sürecin bireyi nasıl etkilediği ve nelere yönelttiği konusunda ayrıntılı bir okuma için bkz. Richard Sennett(2008), **Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerinde Etkileri**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

³⁴ Hutcheon, Linda(1998-2000), **Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue**, s.19 Poligrafias 3.

bir tüketim sağlaması “akıllıca” bir hamle olmuştur. Böylece kapitalizmin hızlı sürecine ayak uyduramayan bireyin tutunduğu değerlerin, kendisi de birer tüketim nesnesi, bir pazarlama yöntemi haline gelmiş ve de değer denilen olgunun kendisi “nostaljik” bir biçimde demode hale getirilmiştir. Böylece kişinin savunma mekanizması gibi gördüğü durum, kendi aleyhine çevrilmiştir. Piyasa açınsındansa nostaljinin pazara girmesi, son derece umut verici bir gelişme olabilir. Hatta bununla tüketiciyi de mutlu ettiklerini –tüketimin getirdiği tatmin olunmayacak anlık bir değişim olsa da- dolayısıyla karşılıklı bir tatmin söz konusu olduğu iddia edilebilir.³⁵

Daha evvel demode olduğu söylenen televizyon üstüne konan danteller, annelerin sık sık bu yüzden çocuklarıyla tartıştığı anılar tekrar kurgulanmış ve bu sahneleri görmek, hayal etmek bile insanı hüzünlendiren, büyük bir özlem yaratan nostaljilere dönüşmüştür. Hutcheon’ın, Philips’ten aktardığına göre, burada kurulan ideal tam anlamıyla geçmiş değildir. Şimdi yaşanmayan ancak geçmişi de yeniden kurgulatan bir deneyimdir. Hafızadan seçilen değerli anılar ayıklanmış, bazen unutarak, bazense tekrar düzenlemeyle nostalji denen şey oluşmuştur. Aynı anda hem bağımsızlaştırıcı hem de yakınlaştırıcı nostalji şimdiden sürgün ederken, hayal edilmiş hatta ütöpik bir geçmişi getirmiştir.³⁶ Bu yeniden kurgulanmış geçmiş, güvensiz, kargaşa dolu, zor olan şimdiye göre çok daha uyumlu, düzenli, güzel ve saftır.

Geçmişin alanına ulaşmak için artık daha çok araç mevcuttur. İnsan teknolojiyle gelen hız, görsel ve duyuşal her türlü teknoloji, hafızaya, geçmiş kurgusu için daha fazla imkân tanımıştır. Nostalji artık sadece kişinin şahsi belleği ya da arzularıyla hareket etmek zorunda değildir. İstediginde teknolojik her türlü görsel- işitsel veri tabanlarından, aradığı zamana uygun parçalar seçebilecek, böylece sonsuza dek, kolayca ulaşılabilir ve yeniden şekillendirilebilir bir geçmiş yaratılabilecektir.³⁷ Boym ise nostaljinin teknoloji ile beraber geçmişin kurgulanmasında nasıl bir araç haline geldiğini şöyle aktarır:

³⁵ Konuya dair makale için bkz. Altuntuğ, Nevriye (2011), Değerlere Hitap Eden Pazarlamanın Nostalji Boyutu, **Organizasyon ve Yönetim Bilimleri Dergisi**, Cilt:3, Sayı:2,.

³⁶ Bkz. Hutcheon, s.20.

³⁷ Bkz. Hutcheon, s.20.

“Bu müphem duygu, geçmiş görüntüleri yeniden yaratmak için teknolojik ilerlemelerden ve özel efektlerden sık sık yararlanan yirminci yüzyıl popüler kültürünün –batan Titanik’ten tutun da ölen gladyatörler ve soyu tükenmiş dinazorlara kadar–tüm gözeneklerine sızmıştır.”³⁸

İletişim araçları ve sosyal medya olanaklarının artması, geçmişe dair görüntü ya da hikâyelerin her seferinde yeniden kurgulanmaya açık oluşu gibi gelişmeler, nostaljinin pekiştirilmesinde temel itkiler olmuştur. Hafıza yaratmaya ya da hatırlamaya yönelik araçlar çoğaldıkça, anılar da artmıştır. Huysen’a göre, daha fazla hatırlatıcı biriktirdikçe, şimdi ve geçmişi eş zamanlı olarak – belki her seferinde farklı yollarla-, bugünün gölgesinde yeniden üretilen geçmiş, her an çağrılmaya hazır bekleyecektir. Ancak bu çağrının ilerleme karşısında sunduğu çare, sorunu daha da büyütür. Küreselleşmeyle beraber, yerlileşme, bağların kuvvetlenmesi de söz konusu olmuştur. Bütünselliğin kaybedildiği bir dünyada, sürekliliği vurgulayan, “kolektif bir hafızaya” tekabül eden cemaate özlem duyulması bir savunma mekanizması olarak karşımıza çıkacaktır.³⁹

Sözü geçen küreselleşme, modernleşme dönemlerine kadar olan dönemde ise nostaljinin bu denli varlığından söz edilmez. Cross’a göre nostaljinin yaygınlaşmasıyla modernizmin yakından ilişkisi vardır. Eski zamanlarda, çok az insanın doğduğu yerden ayrılma imkânı bulduğuna, birçoğunun atalarıyla aynı yerlerde ikamet ettiğine işaret eden Cross, doğal felaketler ya da savaş gibi beklenmeyen olaylar dışında, küçük değişimlerin yaşandığını ifade eder. Bunun yanında geçmişe dair algı oldukça muğlaktır ve “altın çağlar” denilen zamanın şimdiyle ilişkisi de mesafelidir. Dolayısıyla nostaljik olunacak durumlar oldukça kısıtlıdır.⁴⁰ Modernizmle gelen değişimlerin başında yolculuk yapma imkânının genişlemesi gelir. Garry, böylelikle değişen zamanın ilk nostaljikleri ortaya çıkardığını iddia eder.

³⁸ Bkz. Boym. s.14

³⁹ Bkz. Boym.15

⁴⁰ Cross, Gary (2015), **Consumed Nostalgia: Memory in The Age of Fast Capitalism**, Columbia University Press ,Newyork,s.6

Yolculuk imkânının yanı sıra gelen, teknolojik gelişmeler, geleceğe dair ümitsizlik, şimdiyle ilgili tatminsizlik, kısa vadeli yaşam planları gibi birçok nedenle nostaljiye tutunmayı seçenler, hayatlarını sağlıklı bir psikolojiyle devam ettirmek adına bunu yapar. Mekân özlemiyle karıştırılan nostalji duygusunun ardında ise şimdi üzerinden tahayyül edilen geçmişe dönme arzusu yatmaktadır. Kişi gençliğine dönmek istemekte ama bunun imkânsızlığını bilerek, yaşanan zamanı yeniden ve yeniden kurgulayabilmektedir.

Nostaljinin modern zamanın getirdiği bir duygu olduğunu ve tıbbi alandan çıkışının da çoklu sebeplerinden bahsettikten sonra nostalji sadece bireye has olmadığını vurgulamak gerekir. Toplumların ya da toplulukların da bir hatırlama biçimi ve nostaljisi vardır. Çalışmanın devam eden kısmında, yeniden kurucu nostalji ve düşünsel nostalji ayrımıyla, toplumsal ve bireysel olan tartışmaya açılacaktır.

2.5. Nostaljinin İki Yüzü: Yeniden Kurucu Nostalji ve Düşünsel Nostalji

Boym, nostaljiyi kesin sınırlarla olmasa da, özlemin farklı biçimlerini ayırt etmek açısından ikiye ayırır: Yeniden kurucu nostalji ve düşünsel nostalji. Düşünsel nostaljiyle çok daha bireysel bir özleme atıf yapılırken, yeniden kurucu nostaljide, içinde belli niyetleri de getiren kolektif bir duygudan söz edilmektedir. Bu ayrım, kavrama hem daha geniş hem de daha detaylı bakmaya olanak vereceğinden bu bölümde tartışmaya açmak yararlı olabilir.

Geçmişe dönme ya da geçmişi özlemek yeni bir durum değildir. Her dönem kendisinden bir önceki döneme dair belli bir hafıza taşır ve buna yönelik hasret duygusu baş gösterebilir. Ancak geçmişe dair eleştirilerin giderek nostaljik hale gelmesi dikkat çekici bir olgudur.⁴¹ Scanlan, geçmişi düşünürken özlem duygusuyla düşünmenin ya da nostaljik bir anımsama biçiminin kaçınılmaz olduğunu belirtir. Nostaljik olmak için somut olarak bir kayba, yitirilmiş bir anıya ihtiyaç yoktur. Özellikle modern zamanlarda bu tür duyguların yoğunlaştığı söylenebilir. Ancak

⁴¹ Scanlan, Sean (2004), Introduction:Nostalgia, **Iowa Journal of Cultural Studies** 5 , Sonbahar, s.4.

özlem hissini, modern zamandaki tanıdıklığı nostaljinin iyi bilindiği anlamına gelmez. Birçok şarkıya, şiire konu olan bu kavramı bir filmin duygu düzleminden ya da gündelik herhangi eşyanın üzerinden okumak mümkündür. Ancak burada kişisel ve toplumsal olmak üzere iki farklı nostaljinin ayrımını yapmak gerekir. Bir kişinin eski fotoğraf albümlerine bakıp, kişisel tarihe yeniden dönme isteği ile toplumun kendi tarih sayfalarına bakıp hafıza oluşturma eğilimi ayrı zeminlere işaret eder. Zira nostalji, toplumsal içerdiğinde farklı eleştirel süzgeçleri beraberinde getirir. Özellikle de yeniden kurucu nostaljiden bahsetmenin, son yılların ideolojik zemininde şekillenen toplum ve toplum hafızası meselelerine eleştirel bakmayı kolaylaştırdığı söylenebilir.

2.5.1. Yeniden Kurucu Nostalji

“Toplumsal yaşantının fiili yapısının sanallaştığı günümüz dünyasında, toplumsal hafızanın da bütünlüklü bir perspektifle ele alınamayacağı gerçeği ortadadır.”⁴²

Yeniden kurucu nostaljide vurgu, nostos ve algia köklerinden nostos’adır. Sözcük eve dönüşü anımsatır. Sadece anımsatmakla kalmaz, o yitirilmiş olana ya da yitirilmiş eve geri dönüp, onu yeniden “inşa” etme olanağını taşır. Bu inşa bir tür boşluk tamamlamayı içerir. Yani, hafızada eve dair eksik kalanlar tekrar kurgulanarak tamamlanabilir.

Yeniden kurucu nostaljiyi anlamak için mitlere ve sembollere yapılan vurgulara, anıtlara kısaca yeniden hatırlatma ritüellerine bakmak faydalı olabilir. Adının da işaret ettiği üzere kurucu nostaljinin işlevi, geçmişin belli araçlarla yeniden inşa edilmesidir. Ereği “hayali cemaati” kurmaktır. Burada hayali cemaati bir ulusun inşası gibi de daha küçük ölçekte bir ortak ideali paylaşan grup olarak da algılamak mümkün. Böyle bir amaca ulaşmak içinse yeniden kurucu nostaljiden sıkça

⁴² Yanık, Celalettin (2012), **Küreselleşme Bağlamında Ulusal Kimlik ve Ulus-Devlet**, Türkiye’de Modenleşme: Batılılaşma Yerine Küreselleşmenin İkamesi, Der. Ertan Eğribel- Ufuk Özcan, Doğu Kitabevi, İstanbul, 2012, s.439.

faydalanılır.⁴³ Hobsbawm'ın, “Geleneğin İcadı”nda vurguladığı ayırım tam da burada önem kazanır. Geçmişin alışkanlıklarıyla, geçmişin yeniden kurgulanmasına dair alışkanlıklar birbirinden tamamen farklıdır. Bir yanda asırlardır süren, diğer yanda icat edilmiş gelenekler vardır. Geleneksel toplumlarda görülen bu köklü âdetlerde bile zamanla değişen ve değişmeyen kısımlar olurken, sonradan kurgulananlar adeta bulunduğu ana direnir, değişmemeye çalışır.⁴⁴ Oysa zaman giderek daha hızlı hareket etmektedir ve bu sabitlik, tıpkı icat edilmiş gelenekler gibi, yeniden kurucu nostaljinin de paradoksudur. Geçmiş, idealler uğruna üzerinde yapılan bütün değişikliklere rağmen mükemmel bir yapıdır ve üzerinden ne kadar geçerse geçsin ilk halini koruması gerektirir. Tıpkı kökene dönüş projeleri gereği, “restore” edilen mimari yapılar gibi, geçmiş de aslı değiştirilmeden bir yenilemeye tabi tutulur. Bir yandan da toplumsal imgelerle, sözlü kültürle ilgilenip, gerekirse ritüelleri yeniden kurar.

“Eski gibi görünen ya da eski olma iddiasındaki ‘geleneklerin’ kökenleri sıklıkla oldukça yakın geçmişe dayandığı gibi, bazen bu geleneklerin icat edilmiş oldukları da açık bir gerçektir... ‘İcat edilmiş gelenek’, alenen ya da zımnen kabul görmüş kurallarca yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıdır. Şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşılama çabası bir pratikler kümesi anlamında düşünülmelidir. Aslında mümkün olan her yerde bu pratikler, hemen kendilerine uygun düşen bir tarihsel geçmişle süreklilik oluşturmaya girişirler.”⁴⁵

Burada her dönemde vurgulanan tarihsel tören ya da ritüellerin kendine köken arayışına girdikleri ve uygun tarihsel zeminin oluşturulmasında geçmişle bağ kurduklarından bahsedilir. Eski olduğunu vurgulayan ya da öyle sanılan geleneklerin yeni dönemlere dayandığı ya da yeniden tasarlandığı söylenebilir.⁴⁶ İlgi çekici olan nokta geçmişteki unsurların yeni idealler çerçevesinde “gelenek icat etme” de kullanılıyor oluşudur. Bu bazen hali hazırda toplumların sahip olduğu tarih rezervinden alınan verilerin yeni malzemelerle karıştırılmasıyla, bazense olduğu

⁴³ Bkz.Boym s. 76-77

⁴⁴ Hobsbawm, Eric (2006), **Geleneğin İcadı**, Çev. M. Murat Şahin, İstanbul, 1-2.

⁴⁵ Hobsbawm, Eric, **a.g.e.**, 2.

⁴⁶ A.g.e, s.1.

şekilde alınıp bağlam değiştirmeye yapılabilir.⁴⁷ Bazı geleneklerse duraklatılıp, bir benzeriyle değiştirilebilir. Bu gelişmelerden sebeplerden biri eski uygulamalara ulaşmanın mümkün olmaması ya da işlevsiz kalışı olabilir.

Giderek endüstrileşen ve sekülerleşen toplumlarda yaşanan değer eksikliğinin, anlam boşluğunun yayıldığı kabulü nostaljiye önemli bir görev yükler: Yaşanan kayıp için ve arzulanan hayali cemaatler için kolektif kodlar sunmak. Boym'a göre yeniden kurucu nostaljinin bağlandığı iki nokta, kökenlere dönüş ve komplo teorileridir. Nostaljinin komplo ile olan bağı bir tür iyi-kötü ya da dost- düşman karşıtlığı ile tanımlanır. "Nostos" un zemini, yani yuva tehlike içindedir ve bu evin korunması, savunulması gerektir. Ancak o evin kendisi de geçmişe dayandırılrsa da yeniden kurgulanmış, hayali bir yerdir. Birileri –onlar-, "evimizi" tehdit etmektedir, bu yüzden onlara komplolar kurulması kaçınılmazdır. Oysa şu andan bakıldığında son derece yüzeysel çözümlere gidilmiş nostalji, bir tür kaybetme dürtüsüdür ve kaybedilen ayrılmak zorunda kalınan ev var olmayabilir. Yani kaybedilen bilinmeyebilir ve bilinmeyen şeyin çözümü artık o kadar da kolay değildir.

2.5.2. Düşünsel Nostalji

Yeniden kurucu nostalji daha önce belirtildiği gibi bir tür hayali cemaate, ulusal geçmişe yönelir. Oysa düşünsel nostalji, konuları bakımından uyuşsa bile çok daha bireysel olana gönderme yapar. Bu iki nostalji aynı işaretlerden yola çıkarsa bile farklı erekleri, yöntemleri vardır. Yeniden kurucu nostaljinin zamanı mekânsılaştırma isteği, burada mekânı zamansallaştırmaya dönüşür. Düşünsel nostalji kendini o kadar ciddiye almadığı gibi mizahi yönü de vardır. Bunun yanında özlemle, eleştirel düşünce aynı yerde barınabilir.⁴⁸ Bir yandan zamana yönelik kaygılar, sorular dile getirilirken bir yandan çok daha öznel hislerle hareket edilebilir ve eve dönüş, bireysel hikâyelerin yansımada sürekli ertelenir. Önemli olan o zamandaki o mekân değil, ulaşılamaz, geri dönülemez olan mesafedir. Geçmiş yeniden kurucu

⁴⁷ A.g.e. s.7.

⁴⁸ Boym, s.88.

nostaljide türünde bir yenilenmeden geçmez, bir bütün değil aksine parça parça fragmanlardan oluşur.

Nostaljiyle birlikte bir tür geçmişe bakış sağlanır, kişi henüz bitirdiği bir yolculuğa bakıp, bütün o sürece, şimdi olmayana hasretle bakabilir. Kişinin yolculuktayken eve bakışı, evdeyken de o yolculuğa olan bakışı benzerdir. İlkinde eve ulaştığında, artık ev, hasretle anılan yer olmaktan çıkar ve hafıza diğer ulaşılmaz olana göçebe olduğu, yolculuğuna yönelir, kavuşmayacağını bile bile özlemeye, anmaya devam eder. Bu da İsviçreli askerlerin eve dönüş hasretinin de ötesinde, evden sıkılan ama geçmişteki bir zaman dilimini ev edinip oraya ulaşma arzusu duyan modern nostaljikleri ortaya çıkarır. Bu kavuşma arzusunun uyanması ise insanın yaşadığı, şimdi “anı” olan şeyle duygusal bir bağ kurabildiği sürece bazen bir şarkı, bir cümle, bir koku ya da bir fotoğrafla mümkün olabilir. O zaman en küçük semboller, iyi hatırlanan, duygularla yeşermiş tarih kalıntıları olarak ortaya çıkar. Bu kolektif hafızanın -ulusal hafızadan farklı olan kolektifin- kodlarını kullanan bir deneyim olarak da belirebilir. Somutlaştırılırsa, kimse tarafından fark edilmeyen tarihi bir bina, yıkıldığında ya da yenileme adına tahribata uğradığında hafızanın tüm dikkatini üzerine çeker. İnsanlar o binayla kurduğu, şimdi- geçmiş ilişkisine bir anda odaklanır ve o yapı, özlenen bir sembol haline dönüşebilir.

Düşünsel nostalji, yas ve melankoliyi de barındırır ancak farklı bir yapısı vardır. Yasın, sevilen şeylerin kaybına yönelik acısı ya da melankolinin yitirilenin tümüyle anımsanmayan yapısı düşünsel nostaljiyle ilişkilendirilebilir. Ancak bütün bu yoğun yas, melankoli, özlem hali, sonsuza dek belirli, kısmi parçaları hatırlayarak, eve dönemeyerek yolculuğuna devam edebilir.

Nostaljinin hem topluluklar hem de birey açısından temsil ettiği anlamı ayrıştırma uğraşı, kavramsal çözümlemede iki yönlü bakabilme imkânı tanıyacağından tercih edilmiştir. Böylelikle araştırmanın ilerleyen bölümlerinde yapılacak sinema eleştirilerine geniş bir perspektif kazandırılacaktır. Bundan sonraki bölümde,

nostaljinin yüzyıllar içinde geçirdiği dönüşüm tartışmasından sonra onun nasıl bir sosyo-ekonomik zemine oturduğundan bahsedilecektir.

2.6. Nostaljinin Sosyo-Ekonomik Bağlamı

Nostaljinin kullanımı oldukça yaygın olmasına rağmen, farklı anlamlarıyla birlikte bir muğlaklaşma söz konusudur. 17.Yüzyılda askerlerin geçirdiği bir hastalığı tanımlarken, bugün herhangi bir birey “nostaljik” olarak adlandırılabilir veya bir nesneye, mekâna da bu sıfat kolayca gelebilir. Bunun yanında Boym’un çalışmasından hareketle değerlendirilen ayrı başlıklarda değerlendirilen bireysel nostalji ve toplumsal nostalji ayrımından söz edilmiştir. Öyleyse nostalji belirli bir hastalık halinden geniş bir kavram haline nasıl gelmiştir? Niçin nostaljiye ihtiyaç duyulmuştur? Toplum ya da birey bazında hangi motivasyonlar nostaljik düşünme biçimini güçlendirir? Çalışmanın bu kısmında bu sorulardan hareketle, nostaljinin her alanda kendini göstermeye başladığı şimdiki ve şimdinin içinde yeniden kurulan geçmişi değerlendirmeye çalışılacaktır.

İlk olarak, Boym’un, deneyimine yakından bakmak fikir verici olabilir. Boym, Rusya’da büyüüp, Amerika’ya taşındığında, orada çektiği yabancılık üzerine düşünür. Kendi ülkesindeki ifade biçimleriyle, bu yeni ülkedeki arasında büyük anlam farklılıkları vardır. Bazı kelimeler sadece kendi kültüründe konuşulduğunda daha fazlasını söyleyebilir. Nostalji de böyledir, ancak onun gibi Sovyetler Birliği’nin yıkılışına tanık olmuş, ülkesinden ayrılmış, başka bir yurt edinme deneyimine sahip biri olarak, Boym’un hissettikleri, Amerika’da doğup, yaşayan biri için yeterince anlamlı olmayabilir. Rusya’yı ziyarete giden Boym, onu beklenmedik biçimde etkileyen nostaljik duyguya, eskiden gördüğü tanıdık yüzler, kokular ve anıların bir anda onu esir almasına hayret eder. Zaman, onu hatırlatan küçük ipuçlarıyla, tıpkı bir mekân gibi gidilmek istenen, bir özlem alanına dönüşmüştür. Geçmişin yaşandığı bu mekâna gidebilse de, anıların zamanına dönmek mümkün değildir. Bu da onu bireysel bir nostaljiye iter. Yani belleğinin bugünden hareketle, geçmişten kesitlerle onu özlem dolu bir duygu durumuna getirmesine tanıklık eder.

Bu geriye bakıştaki temel itki ne olabilir? Geçmişe tutunma isteğini yaratan nedenleri düşünüldüğünde, çağımıza yönelik bir karşı çıkma isteğinden bahsedilebilir mi? Geriye dönmek mümkün değildir. Geçmişte de dönmek istenilen ev ya yoktur ya da eskiden olduğu haliyle var olmamaktadır. Ancak onları bilgisine ulaşabilen ya da öyle olduğu umulan çok fazla arşiv söz konusudur. Teknolojik imkânlarla, disiplinlerin ilerlemesiyle kaynaklara erişim kolaylaşmıştır. Bu da nostalji için çekici bir unsur demektir.⁴⁹ Özellikle var olmayan evi anmakla sadece toplumsal bir amnezinin önüne geçilmiş değil, tahayyüle açık bir geçmiş kurulumuna da imkân verilmiş olur. Her seferinde yeniden kurulabilir halde bekleyen geçmiş, farklı ideolojiler için de elverişli bir zemin sağlamış olur.⁵⁰ Döneme göre, değişen toplumsal dinamiklerine göre seçilen bir figür, ritüel ya da bir olay dönüşüm geçirerek, var olan ideolojiyle uyumlulaştırılabilir ya da aksine düşman ilan edilebilir. Gelecek henüz gelmediğinden, geçmiş üzerinde yapılan bu düzenlemelerle şimdi üzerinde etki kurmaya çalışılabilir.

Nostalji, zaman akarken bazen bireyler üzerinden ayrı ayrı, bazen de kitle halinde bir etki yaratır. Nostaljiyi anımsatan, onun bu zamanda olmayışı, şu an ile geçmiş arasında kurduğu bilinmez aralıktır. Nostalji, şimdi olanla değil, mazide olanla ilgilenir. Bazen bugün varmış gibi canlı gözüküyorsa bu, ancak geçmişteki durumun, nesnenin, kişinin bir romantik temsili sayılabilir.

“Modern nostalji, mitik geri dönüşün olanaksızlığı için, açık sınırları ve değerleri olan büyülü bir dünyanın yitirilmesi için tutulan yastır; bu nostalji manevi bir özlemin seküler bir ifadesi, bir mutlaklığa hem fiziksel hem de manevi bir eve, tarihe girmeden önceki cennete özgü zaman ve mekân birliğine duyulan bir nostalji olabilir. Nostaljik bireyler manevi bir muhatap ararlar. Sessizlikle karşılaşınca unutulmaz işaretler arar ve çaresizlik içinde bunları yanlış okurlar.”⁵¹

⁴⁹ Scanlan, s.4.

⁵⁰ Boym, Svetlana (2009), **Nostalji'nin Geleceği(The Future of Nostalgia)**, Çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul, s.14-15.

⁵¹ A.g.e, ,s.33.

Nostalji, şimdiki ya da geleceği, köklerini geçmişten aldığı güçle kuracaktır. Modern dünyada, teknolojinin giderek hızlandığı, sanal algıların yaratıldığı ve zamanın para kadar nakit olduğu bu zamanda, insanın zaman algısı bütün bunlara paralel ilerleyemez. Boym'un da bahsettiği on üçüncü yüzyılda insanlar zamanı farklı ölçütlerle değerlendiriyordu ve saniyelerin bu denli önemi yoktu. Zaman insanların bir sürü görevi yetiştirmesi gereken, bugünkü kadar kaygı duyulan bir sorun oluşturmuyordu. Postmodernin ⁵²getirdikleri, endüstriyel değişimler, politik faaliyetlerin farklılaşması, dijital bir çağa hızlı geçiş de bir başka anlayışı getirdi. Harvey'nin temel aldığı gibi küresel boyutta gerçekleşen değişimler zaman ve mekân anlayışını da belirlemiştir.⁵³ Bu da "zaman ve mekân sıkışması" denilen durumu ortaya çıkarmıştır. Fordizmden esnek birikime geçişle birlikte, giderek artan bir zaman-mekân sıkışması yaşandığını ve bunun toplumu ilgilendiren ekonomik, politik, kültürel olarak, her katmanda insanı şaşkınlığa uğratan ve dengesini bozan bir etki yapar.⁵⁴ Sermaye hususundaki hızlı değişimin, esnek birikime geçişin sonuçlarından saydığı postmodern düşünceye tesir eden bazı sonuçlara varır. Buna göre sosyal hayattaki maddi (moda, üretim araçları vb.) ya da manevi (değerler, ideolojiler vb.) unsurların gelip geçici bir düzleme taşınması söz konusudur ve "katı olan her şey buharlaşıyor" söylemi kuvvetlenmiştir.⁵⁵ 1960'lardan itibaren hissedilen "kullan-at" tüketim biçiminin sadece tüketimlik mallar üzerinde değil, mekânlara, insanlara, değerlere ve her türlü eyleme tarzının da geçicileşmesi anlamına da gelir.⁵⁶ Yani daha önce bağlılık geliştirilmiş ne varsa, bu bağlılıklardan kopuş temel düstur haline gelmiştir. Bu süreç, bireyleri de kolaylıkla gözden çıkarılabilir hale getirmiştir. İnsanın yaşanan bu değişime, çok fazla etkene aynı anda maruz kalmasıyla, toplum da mutabakatı yitirmeye başlamıştır. Kişiler süratle akan sistem ve uyarım bombardımanları karşısında yoğun bir yük hissetmiştir. Artık uzun vadeli gelecek planları yok olmuştur. Risk almak, esnek yaşamaya alışmak, geçici düzenleri benimsemek zorunlu kılınmıştır. İş hayatında ya da günlük yaşantıdaki ilişkilerde kısa zamanda çok kazanç ilkesine uyum sağlamak hayatta kalma yollarından biri

⁵² Postmodernizm tartışmaları ayrı bir boyuttur. Bu çalışmada da yeni bir anlayıştan ziyade modernin devamı da olan ama değişimlere ayak uydurulmasını benimseyen bir düşünce olarak ele alınmıştır.

⁵³ Harvey, David, **Postmodernliğin Durumu**, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, 2014, s:7.

⁵⁴ Bkz. Harvey, s.315.

⁵⁵ Bkz. Harvey, s.319.

⁵⁶ Bkz. Harvey, s.319.

haline gelir. Tüm bunların arasında sıkışan insan, garanti bir gelecek ümidini yitirdiğinden, bugününden haz duymadığından mazinin sayfalarına tutunmaya çalışır. Tam burada nostalji denen kavram devreye girer. Geçmişle alaka kurmak isteyen nostaljik birey kendine, ilk elden bir tecrübeyi taklit eden, geçmişi yeniden inşa ettiği, “prostatik bir hafıza” yaratmaya başlar.⁵⁷ Burada prostatikten kastedilen “hafıza kişinin kendisine ait olmasa da tıpkı bir protez organ gibi kişinin kendisine dahil olmasıdır”⁵⁸. Bulduğu bu yeni muhatabı ise, kendi algısına göre yönlendirmek isteyebileceğinden prostatik hafızası yanlış okumaların önünü açar. Aslında bu ileriki bölümlerle bahsedileceği gibi toplumun ya da toplumu yönlendirmek isteyenlerin de seçtiği bir yol haline gelir.

20. yüzyıl, iki dünya savaşının yaşandığı, toplumsal, siyasal, teknolojik ve kültürel açıdan büyük değişimlerin yaşandığı bir yüzyıldır. Bu hızlı dönüşümle hem mikro hem de makro düzeyde eleştirilerin gelmesine neden olmuştur. Gelecek hakkında yapılan tahminler, vaatlerin tersine çevrilebildiği ve gelecek algısının belirsizleştiği gözlenmiştir. Toplum ve birey, artık kendisi üzerine daha fazla öz eleştiriye gitmeye başlamış, ortaya çıkan savaş, yoksulluk, insan hakları ihlalleri gibi nedenlerle korku, güvensizlik duyguları artmıştır. Bu da zemini daha sağlam görülen geçmişle bir bağlantı kurulmasının sebeplerindedir. Artık iyimser gelecek sloganlarının inandırıcılığı azalmıştır. Geçmiş zaman burada şimdinin getirdiği kaotik ortamdan ya da geleceğin belirsiz kaygılarından kurtulmak için bir sığınak gibidir.⁵⁹ Hatta diğer zaman boyutlarıyla karşılaştırıldığında, biriken ve bellek denilen yığını oluşturan tek boyut da geçmiştir. Dolayısıyla ontolojik olarak varlığı en kabul gören zaman boyutudur. Bu geçmişin başlı başına bir gerçeklik olduğu iddiasını taşımaz ancak insanlara verdiği güven bakımından onun özgünlüğünün altını çizmek gerekir.⁶⁰ Geçmiş, toplumlar düzeyinde de benimsenen, hayran olunan

⁵⁷ Cook, Pam(2005), *Screening The Past:Memory and Nostalgia in Cinema*,Taylor and Francis Group ,Newyork,2005,s.2.

⁵⁸ Çınar Meral Uğur, Kolektif Anlatı ve Vatandaşlık Kimliğinin İnşasına Dair Sorular, Cevaplar ve Yeni Sorular, **İletişim Dergisi**, Sayı:26, s.141. Aynı metinde kolektif hafızanın oluşumuna ve sinemayla prostatik hafıza oluşumuna dair bir tartışma yürütülmektedir.

⁵⁹ Topakkaya, Arslan (2008), Geçmiş Zaman Gerçekten Geçmiş midir?, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Sayı 1 / 4 , Yaz., 567-569

⁶⁰ A.g.e, s. 569-570.

ya da aksine suçlanan, inkâr edilendir. Eski kabullerde olduğu tarih anlatılarının yekpare zafer, övünç öykülerinden oluşmadığı, birçok suça, haksızlıklara da ortaklık ettiği tartışmalarıysa tarihin ve geçmişin yeniden değerlendirilmesine sebep olmuştur. Bu yüzden de geçmiş, yeni değerlendirmelere tabi tutulan ve yeni kurgulara da açık olan bir alandır. Yani geçmiş, aslında geçip gitmiş olan değildir. Geçmiş, kökleri derinlere uzanan ve yorumlamaya açık bir boyut olarak bireysel olanı da toplumsal olanı da yakından ilgilendirmeye devam edecektir. Sadece modern çağın getirdiği etkilerle eskisinden daha fazla geçmişe tutunma ihtiyacıysa artmaktadır.

Sosyo-ekonomik gelişmelerle daha da önemli hale gelen geçmiş zaman ve nostalji algısı, modern bireylerin yaşadığı zaman –mekan sıkışması durumu, uzun vadeli planların boşa çıkması, kişileri geçmişe tutunmaya itmiştir. Böylece nostaljik kelimesi eşyalar ya da insanlar için yapılan yaygın bir niteleme haline gelmiştir. Bu tartışmanın ardından özellikle de düşünsel nostaljiyi göz önünden bulundurarak piyasaların temel pazarlama yöntemlerinden biri haline gelen nostaljik tüketim meselesi tartışmaya açılacaktır. Bu şekilde bir kavramın dönüşümünde uğradığı son duraklardan biri daha aydınlatılmış olacaktır.

2.7. Günümüz Tüketim Piyasası ve Nostalji

Higson, nostaljinin bir tür geçmiş duygusu ve ev ya da topluluk duygusuyla alakalı olarak konumlanırsa da kültürel üretim ya da pazarlamanın da parçası haline geldiğini ifade eder. Üreticiler, sloganlarını, sanat ürünleri ya da kültürel etkinlikleri nostaljik bir atmosferle birlikte tasarlar.⁶¹ Filmler de benzer bir şekilde nostaljik bir şekilde tasarlanabilir. Hafıza ya da geçmiş, kesin ve sınırları belirli bir alan olmasa da yönetmen özellikle de dönem filmlerinde tarihi daha keskin yansıtabilir. Bu da izleyiciyi nostaljik bir bakışa yönlendirebilir.⁶²

⁶¹ Higson, Andrew(2014), Nostalgia Is Not What It Used To Be:Heritage Films, Npstalgia Websites And Contemporary Consumers, **Consumption Markets & Culture**, Vol.17, No.2, s.120.

⁶² A.g.e, s.121.

Nostaljinin tüketim piyasasında kullanımı açısından zaman özlemi içeren, hüznün de barındıran bir nostaljiden çok postmodern bir nostaljiyi kullandığı iddia edilir. Bu görüşe göre postmodern nostalji yakın geçmişle alakalı ancak popüler kültüre önem veren ve kültürel turizm amaçlı kullanılan bir kavram olarak anlaşılır.⁶³ Buna göre modern nostaljideki geri dönülemez ya da kayıp olan imge yerini daha geçici ve tüketilebilir olana bırakır. Sinema alanında yapılan analize göre bunun nedeni, seyircinin kendini iki saatliğine fantezi alanına bırakma isteği olabilir.⁶⁴

Pazarlama sektörünün Retro üretimle ilişkisine yönelik araştırmada nostaljinin duygusal boyutu olması sebebiyle, markalarında koku, renk, ses gibi zihinde yer edecek ve etki bırakacak unsurlara önem verilmesinden söz eder. Geçmişte kalan anıların, dolaylı ve istemsiz bir şekilde hatırlanmasının güçlü bir etki bırakacağına inanılarak, tüketicilere ürünlerle nostaljik bir deneyim yaşatma çabasına girişilmiştir. Pazarlanacak ürünler kişilerin geçmişleriyle ilişki kuracak şekilde ve var olandan daha derin anlamları barındıracak şekilde tasarlanır. Böylece Retro denilen eğilim, dünya genelinde markaların vizyonlarından birini oluşturur.⁶⁵ Nostalji kavramsal düzlemde, edebiyatın, felsefe, sinema gibi alanlarda ağırlık gösterirken, bir yandan da pazarlama iletişimi için vazgeçilmez unsurlardan birine dönüşmüştür.⁶⁶ Geçmişe yönelik özlem insanların ortak özelliğini oluştururken, tüketici kimliklerinin de bu yönde etkilenmesine neden olmuştur.

Nostalji günlük hayatta da akademik tartışmalarda da sıkça karşılaşılan kullanışlı bir kavramdır. Çünkü nostalji kavramı, modernizmin getirdiği değişimlerle ortaya çıkan “nostaljik bir müzik parçası” gibi- günlük bir dilden okumak mümkündür. Nostalji deyince herkesin aklında benzer imgeler oluşabilir. Son yıllarda ise bu daha ziyade tüketimlik popüler kültür ürünlerini akla getirir. Popüler kültür ve piyasa

⁶³ Higson, Andrew(2014), Nostalgia Is Not What It Used To Be:Heritage Films, Npstalgia Websites And Contemporary Consumers, **Consumption Markets & Culture**, Vol.17, No.2, s.125.

⁶⁴ A.g.e. s,140.

⁶⁵ Arslan, Gökaliler, Zeynep, Ebru, Geçmişle Bağ Kurun Bir Pazarlama Yaklaşımı:Retro Pazarlama Perspektifinden Tüketicilerin Marka Kimliği ve Marka İmajına Bakış Açılıarı Üzerine Bir Araştırma, **Global Media Journal Tr Edition**, 6(11) Fall 2015, s.243.

⁶⁶ A.g.e, s.244.

ilişkisinden bahsedildiğinde, somut bir şekilde tüketim kavramı tartışmaya dâhil edilmiş olur. Tüketim alışkanlıkları bugüne dek ve 1980 sonrası başlayan süreçte çeşitli dönüm noktalarından geçmiştir. Tüketim kavramının değişmesiyle iki önemli nokta ortaya çıkar. Bunlardan ilki artık kitle tüketiminde modanın hâkim olmasıdır. Tüketim hızının artması sadece satın alınabilir giyim, ev, araba, lüks eşyalar, antikaların alım sürecini değil, kişinin yaşam biçimini de belirleyen, nasıl dinlenmesi, nasıl eğlenmesi gerektiğini (spor, dijital oyunlar, müzik alışkanlıkları, sinema vb.) belirler bir hızlandırıcı motivasyon haline gelmiştir. İkinci temel nokta ise, maddi malların tüketiminden, hizmet tüketimine olan yöneliştir. Bir otomobilin üretiminden çok daha kısa sürede hizmete sunulabilen konserler, sinema, tiyatro, spor salonları, müzeler gibi etkinlikler, gelip- geçici bir tüketimi vurgular.⁶⁷ Küresel katmanda değerlendirilebilecek bu görüş her ülkede aynı hızla ve aynı şekilde bir deneyim yaşandığı anlamına gelmez. Bu yüzden Türkiye örneğini özellikle 1980 sonrası ekonomik sistemlerin değiştiği, dışa açılmanın arttığı ve teknolojinin günlük hayata sirayet etmesi bağlamında farklı bir örnek olarak tartışmak mümkündür.

Türkiye’de 1980’li yıllarda televizyonun yaygınlaştığı ve reklam dâhil her yayınlanan şeyin, dikkatle takip edildiği bir süreç yaşanır. Reklamcılık sektörünün gelişmesiyle, tüketim kültürüne önemli ölçüde etki etmiştir. Piyasa hem imgelerin hem de tüketimlik ürünlerin – veya hizmetin- rahatlıkla dolaşıma çıkmasına sadece televizyonlar değil, sokaklar, duvarlar aracılığıyla da izin vermiştir. Gürbilek’de böyle bir zamanın sonucu olarak her yerin bir tür vitrine dönüştüğünden bahseder.

“Reklamcılığın gelişmesinden önce de mallar vitrinde sergileniyordu; o zaman da mallar emek ürünü olduğunu gizleyen bir kimlikle çıkıyordu karşımıza. Reklamcılık yeni bir dünya yaratmadı; yalnızca patronları da “özgürleştirdi”. Bir de seyirlik toplumun sınırlarını genişletti; basını televizyonu ve billboard’larıyla her yeri bir vitrine dönüştürdü”.⁶⁸

⁶⁷ Bkz. Harvey, s.318.

⁶⁸ Gürbilek, Nurdan (2014), **Vitrinde Yaşamak:1980’lerin Kültürel İklimi**, Metis Yayınları, İstanbul s.35.

Vitrinin emek sürecinin gizlemesi, onu çok daha tüketilebilir hale getirmiş ve vitrine bakanları onu istemeye ve satın almaya yöneltmiştir. Türkiye’de özellikle de 1990 ve sonrası doğmuş kuşağa nostaljiden bahsedildiğinde, hem henüz kişisel tarihlerine dair yeterince özlem ve geçmişe uzaklık geliştirmediklerinden, hem de giderek kapitalist sistem ve liberal politikaların güçlenmesiyle anımsama kavramının nesnelere, satılabilir ürünlerle değerlendirilmesinden ötürü, akıllarına çeşitli patates cipsleri – ve tasolar-, walkman, vatkalı ceketler, yüksek bel kotlar gibi onlarca ürün gelir.⁶⁹ Bu ürünlerin çoğu markalarıyla da birlikte zihne yerleştirilmiş ve bir mağaza ya da markette görüldüğü anda yüzlerde gülümseme uyandırmayı başarmıştır. Kişilerin dikkatini çeken, aslında o şeyin – işlevi ne olursa olsun- geçmişle kurduğu duygusal bağıdır. O ürün çok kaliteli, çok lezzetli ya da yararlı olmak durumunda değildir. Onun vitrine gelene kadar ki sürecini düşünmek tamamen göz ardı edilir. Ancak niye yapıldığına, yararlı olup olmadığına anlam verilemese dahi bir nesne ile birlikte çok kısa bir zamanda, bu anda var olmayan bir zamana doğru yolculuk yapılır. O zamanda yaşanan duygular akla gelir ve kişi nesnenin ondaki anlamına göre değişen – ya da kendi döneminde temsil ettiği durumla da ilgili olarak- yoğun bir özlem çekmeye başlar.

Yukarıda bahsedilen, geçmişi anımsatan endüstriyel ürünlerin yanında, o dönemde izlenen film veya dinlenen şarkılar da benzer anımsama etkisi yaratır. Özellikle de sinemanın imkânları bu anlamda son derece geniştir. Filmler tüketim nesnelere göre çok daha dolaysız ve etkili bir yolla geçmişi hatırlatır. Çünkü bir bibloda ya da eski bir kitapta kendi zamanına dair veri ancak onu izleyenin, onu koyduğu bağlama göre değişirken, bilhassa film, ait olduğu gerçekliğin parçalarını da taşır. Bir eşyaya nazaran, belli bir zaman ve hareket içerdiği için de, gerçekliğe yaklaşmanın kapıları daha kolay açılır. 80’lerden kalmış bir koltuk örtüsüne bakmakla, o örtünün 80’lerde çekilmiş – veya o temaya asla uygun olarak tasarlanmış- bir filmde günlük hayata temasıyla görmek arasında algılama ve anımsama açısından fark vardır. Filmdeki bir sahnede kullanılan masa örtüsü bir obje

⁶⁹ Kapitalizmle birlikte gelen ve bireylerin ruhlarına da hitap eden tüketim politikaları, popüler tüketim nesnelere dair derinlikli bir okuma bkz. Erdoğan, İ.-Alemdar, K. (2010), “**Kültür ve İletişim**”, Erk Yayınları, Ankara.

dahi olsa orada yaşamaktadır. Eldeki obje ise geçmişi hapsedmiş, sadece onu temsil eden donmuş bir nesnedir. Onu yaşattıkça, anlamını çoğalttıkça canlanır ancak filmin buna ihtiyacı çok daha azdır. Ancak belli nesnelere bakıp her seferinde farklı kurgularla anımsamalar yaşanabilecekken, filmin anlam dünyası o hatırlama sembollerini belli bir bağlama hapsedip daha katısı, tahayyülün önünü kapatabilir.

Hatıra olarak, geçmişin bir temsil aracı biçiminde saklanılan ve nostaljik sayılan objelerin bugünkü Türkçede doğrudan pek karşılığı bulunmamaktadır.⁷⁰ Birinden kalmışsa yadigâr ya da daha genelden bahsediliyorsa anı, dışardan satın alınmışsa hediyelik denir. İngilizce ve Fransızca “souvenir” (hatıra, hediyelik eşya, anmalık, yadigâr, bergüzar, nesne, andaç) olarak geçen objeler yıllar geçtikçe kıymetlenir. Fransızca bir diğer karşılığı ise “anıları koruyan”dır. Kıymetlenir çünkü nesnenin var olduğu haliyle ilk ortaya çıktığı zaman artık geride kalmıştır ve imkânsızlığı,- zamanın- dönüşsüzlüğü çoğalmıştır. Eskiliği, yıpranmışlığı ise yılların belirtisi olur. Geçmiş yıllarda özellikle yaşlı insanlar, bu tür hatıra nesnelere çok daha bağımlı gözükürler. Hatta çocukları, bu eski püskü şeyleri atmadıkları için onlara söylenirler. Şimdi, zamanın bu kadar hızlı aktığı bir çağda, onu tutmak isteyenler, zamanın hızına yetişemeyenler, o eleştirdiklerini başka biçimlerde yapmaya başlamışlardır. Retro, vintage eşyalar, giysiler oldukça pahalı fiyatlara satılır hale gelince ve yaşı küçük olanlar dahi kendilerinin olmayan ama kendilerine pazarlanmış bu anıları tanıyınca, popülerliği de artmıştır. Piyasadan uzak durmak isteyenler, başka bir pazarın, ikinci el, antikacı⁷¹ müdavimi olurken, parası olmayanlar çok daha “pastiş”⁷², taklit ürünlerle – ki Retro ya da vintage adı altında da bu mümkün ama bunlar çok daha ucuz ve çabuk yıpranabilir, kendilerini tatmin etmektedir. Hızla değişen ekonomi ve yaşam biçimi insanlara - tam da zaten kendisi yüzünden sıkışan insanlara- “ fayda

⁷⁰ Andaç ya da anmalık olarak geçen kelimeler sözlükte var olmasına rağmen, konuşma dilinde bugün kullanılmıyor. Bergüzar kelimesi ise daha ziyade eski edebi eserlerde görülüyor ancak yadigâr kelimesinin bugün de kullanımı devam ediyor, o objenin ismi olarak değil, birinden hatıra olarak kaldığını ifade etmek için kullanıyor.

⁷¹ Zaten antikacılar da müşterileri arttıkça, bu işi kapitalistleştirmeye, belli bir ekonomik zemine çekmişlerdir. Tabi burada bahsedilen fahiş fiyatların konuşulduğu müzayede antikacılığı değil, sağdan soldan toplanmış belki arada yurtdışından değerli parçaların, eski koltukların, işlemeli aynalar hatta birilerinin eski aile fotoğraflarının görece ucuza verildiği esnaf işi yerlerdir.

⁷² Bir esere öykünerek oluşturulmuş taklit. Tüketim ve pastiş üzerine bir bakış için bkz. www.ugurbati.com/portals/0/dergi/a6_makale_ugurbati_arasira.pdf

çarkını” döndürecek biçimde hatıra objelerini, pastişleri, vintage ve Retroları pazarlamayı başarmıştır. İnsanlarda tam bir tatmin yaratmasa bile bunun yanılgısı bile sistemin başarı göstergesi sayılabilir. Objelerin eskiyebilirliğine, yıpranma olasılığının yüksek olmasına rağmen bir müzik parçasını ya da filmi muhafaza etmek ya da muhafaza edilen alanlardan, internetten edinmek çok daha kolay ve zahmetsizdir. 90’lar ya da 80’ler dendiğinde, sadece internet kaynaklarında yüzlerce görsel ya da yazılı veriye ulaşmak mümkündür.

Marilyn Monroe, Kahlo, Che birer nostaljidir, diğer deyişle nostalji haline getirilmiş bir ikonlardır. Filmleri ve sözleriyle geçmişe aittir. Günümüz pazarının ürettiği Marilyn baskılı kıyafetler, duvar süsleri, resimler bu nostalji imgesinin beslenmesiyle ilgilidir. Geçmişin belirli figürlerine olan özlem dinmemektedir. Onun gibi sinema dünyasında ünlü birinin imgesi yanında Türkiye’den örneklerle Osmanlı imgelerinin nostaljisi, eski İstanbul nostaljisi yapmak adına pazarlanan ürünlerini de tartışmak gerekir.⁷³ Var olan zamana ve benimsenen değerlere paralel olarak şekillenen imgeler kulağa oldukça tanıdık gelmektedir. Bu mesele, kutsallaştırılmış ya da yeniden kurgulanarak önemli hale getirilmiş, her türlü olay, durum ya da figür için tartışmaya açılabilir. Osmanlı desenlerinde satılan abartılı mobilyalar, nostaljik dekorasyonlar, fetih zamanına vurgu için düzenlenen etkinlikler – sinema, tiyatro, müzeler vb.-, İstanbul t-shirtleri ya da bibloları için durum Marilyn Monroe imgesine tutunulan tavırdan çok da farklı değildir. Ortak olan duygu ise zamanı metalaştırma çabasıdır. Ancak tüm çabalara karşın geçmiş parayla geri döndürülemez. Kapitalizmin çare bulamadığı, zamanı geri alamama problemi, özlemle birlikte yoğun bir acıyı da beraberinde getirir. Piyasa bu derde çare bulamamış ancak sisteme en uygun yolu – en hızlı ve fayda sağlayıcı biçimde- bulmuş gibidir: Geçmişe dair somutlaştırılabilir her şeyi ya da soyutsa bile ürünle bağdaştırılabilecek her şeyin reklamlarla, çeşitli iletişim araçlarıyla pazarla, sat ve hem özlemini hem de tüketim arzunu tatmin et(!).

⁷³ Bu konuda daha detaylı bir tartışmayı sosyolojik açıdan bir değerlendirme ile Türkiye’den Örneklerle Nostalji başlığı altında tartışacağız.

Bunun yanında, daha önce bahsedildiği gibi,1980 sonrası yaşanan d6nüşümle hizmet tüketiminin de giderek arttığı ve tıpkı satılık ürünler gibi pazarlandığı söylenebilir. Bundan sonraki bölümlerde Yavuz Turgul'un filmlerini ve film karakterlerini tartışırken, hem mal hem de hizmet tüketiminde nasıl bir eğilime gidildiği ve bunun üzerinden film karakterlerinin ya da filmin genel atmosferinin nostaljiyle nasıl bir bağ kurduğuna değinilecektir.





3. 1980 SONRASI TÜRKİYESİ VE YAVUZ TURGUL SİNEMASI

Bu bölümde Türkiye açısından köklü değişimlerin başladığı bir zaman dilimi olan 1980’li yıllarda liberal politikaların uygulandığı koşullarda; ekonomik, siyasi ve sosyal gelişmeler ana hatlarıyla incelenecektir. Dönemin siyasi ve ekonomik etkileri kitle iletişim araçlarının da yardımıyla bireyleri benmerkezci bir yapıya sürüklerken, değişimlerden etkilenen Türk sinemasına yakından bakılacaktır. Turgul’un Yeşilçam’la başlayan sinema kariyeri özelinde devam edecek tartışmanın ardından Turgul sinemasının genel karakteristiği ve kullandığı temaların sosyolojik boyutu irdelenmeye çalışılacaktır. Toplum etkilerine açık yapımlarıyla dikkat çeken Turgul’un 1980 sonrasında filmlerinde altı çizilen sorunlara değinilecektir.

3.1. 1980 Sonrasında Türkiye’nin Geçirdiği Değişim

12 Eylül 1980 Askeri darbesi Türkiye tarihi açısından büyük bir kırılma noktasıdır büyük restorasyon süreci oluşmuştur. İnkılaplarla dolu yıllar içinde, toplumun geçirdiği dönüşümlerden en çok etkilenen alanlardan biri sanat, sinema olmuştur. Dönemin politik ve ekonomik şartları arasında kendine yer bulmaya çalışan sinema büyük bir kırılma noktası yaşamıştır.

Hükümete verilen askeri muhtırayla başlayan 1971 yılında, Demirel başbakanlık görevinden istifa etmek zorunda kalmıştır. Yönetim ise dolaylı bir şekilde yönlendirilmeye başlanmıştır. Esen’e göre bir tür karmaşa ortamını yaratan siyasi istikrarsızlığın yanında, insanların dünyalarını yeniden şekillendirebilecekleri umudu devam etmektedir. Ülke on yıl içinde Nihat Erim, Ferit Melen, Naim Talu, Bülent Ecevit gibi farklı başbakanların yanı sıra, sadece 75-80 yılları arasında bile farklı sağ partilerin başa geçtiği ve sürekli olmayan siyasi yönetimlerin getirdiği istikrarsız bir ortam söz konusu olur. Ekonomik ve toplumsal olarak olumsuz etkilenen zemine, temel özgürlüklerin kısıtlanması, Trt’nin sınırlandırılması, kanun hükmünde kararnamelerin gündeme gelmesi, memurlara sendika yasağı gibi gelişmeler

eklenmiştir. 12 Mart olaylarının muhalefetleri ise gerekirse şiddetle bastırılır, tutuklanır. Bugün 70'lere ve devrimlere bakıldığında, ilk hatırlanan isimler Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan iktidara karşı çıktıkları için 6 Mayıs 1972'de sadece meclis kararına dayanarak idam edilir. Türkiye için sağ-sol çatışmalarının net bir şekilde ayrıldığı, gençlerin silahlarıyla birbirleriyle savaştığı bir kaos ortamı yaşanır. İlerleyen yıllarda muhalefet karşıtlığı, özellikle de 1 Mayıs İşçi bayramlarının temel çatışması olur. 1977 yılında DİSK'in eylemlerinde birçok işçi öldürülür. Bir yıl sonra ise Malatya, Çorum ve Maraş katliamları gerçekleşir. Türkiye artık mezhep savaşlarının da sahnesi olmaktadır. Esen bu dönemi yarattığı kutuplar ve bu kutupların birbirleri arasındaki çatışma nedeniyle kaos ama aynı zamanda da ümitlerin kuvvetlenmesi, gruplaşmalar, dayanışma gibi etkenlerle birleşince bir "paradoksa" dönüştüğünü ifade eder.⁷⁴ 70'lerin bu karmaşası uzun vadede çözülemeyeceği gibi ülke 80'lere doğru yeni bir krize sürüklenir.

Türkiye'nin seksenlerde yaşadığı kriz siyasi olduğu gibi ekonomiyle doğrudan bağlantılıdır. 24 Ocak verilerine göre dış borç ortalama 13 milyar dolar iken, 1990'lara gelindiğinde bu borç 70 milyar doları bulmuştu.⁷⁵ 24 Ocak Kararları ile o zamanın müsteşarı Turgut Özal tarafından büyük bir iktisadi değişim meydana gelecektir. Serbest Piyasa ekonomisine geçilerek, daha önce izlenen dışa kapalı, devletçi planlama yerini küresel bir zemine bırakmıştır. Kapitalist sisteme uyum sağlayan serbest piyasa sistemine geçilmiş, ihracata dayalı model ile ülkenin dünya ekonomisine katılması hedeflenmiştir. Kamunun müdahil alanını azaltmak ve piyasa ekonomisiyle hareket etmek, böylece dış borç ve enflasyon sorunların en aza indirgenmesi temel amaç olmuştur.⁷⁶ Sonrasında gelen özelleştirme faaliyetleriyle, hazineye gelir sağlamak, KİT'lerin yıllardır çözülemeyen bütçe sorununu hafifletilmek istenmiştir. Ancak bu girişimlerin toplumsal anlamda yaşatacağı problemler (işsizlik, ücretlerin düşmesi, sendikaların baskılanması, kamu tekelinin

⁷⁴ Esen Kuyucak Şükran (2016), **Türk Sinemasının Kilometre Taşları(Dönemler ve Yönetmenler)**, Agora Kitaplığı, İstanbul, s.130-133.

⁷⁵ Tefik Çavdar (2013), **Türkiye'nin Demokrasi Tarihi**, İmge Kitabevi, İstanbul,290.

⁷⁶ Mehmet Necati Cizrelioğulları, **Türkiye'de Liberalizm(1980-1999):Neo-liberal Politikaların Türk Politik-Ekonomisine Etkileri**, Atılım Üniversitesi, Kamu Yönetimi ve Siyaset Ana Bilim Dalı, Ankara,2013,s.61-62.

yerini, özel tekelin alması...) üzerinde durulmamış, dönemin toplum üzerinde yarattığı sorunlar konusunda 1990'lara kadar⁷⁷ çözümler üretilmemiştir. 24 Ocak Kararları 80 darbesine bir nevi zemin hazırlama evresi olarak anlaşılabilir. Zira bu dönemde işçilerin hakları kısıtlanıp, sendikalar kapatılırken, darbeye birlikte siyasal olarak da hak aramanın önüne geçilmiş olacaktır.

Siyasi açıdan değerlendirildiğinde, ekonomiye benzer bir kararsızlık gözlenir.6 Nisan 1980'de Cumhurbaşkanlığı görevi biten Fahri Korutürk'ün yerine kimin geçeceğinde uzlaşmamaktadır. Dolayısıyla sonu gelmeyen oylamalar siyasi güvensizlik yaratır. Ecevit ve Demirel hükümet kurma konusunda birlik sağlayamaz. Bunların yanı sıra enflasyon yüzde yetmişlerdedir. 6 Eylül'deki Milli Selamet Partisi'nin Konya Mitingi'nde İstiklal Marşı okutulmayıp, "tek halife-tek devlet-tek millet" gibi sloganlar atılması tetikleyici olur ve ordudan ilk bildiri gelir. Buna göre parlamento dağılacak, kabineye, siyasi partilere son verilecek ve milletvekili dokunulmazlıkları kalkacaktır. THK, Çocuk Esirgeme Kurumu ve Kızılay dışında tüm sivil toplum örgütlerinin işleyişi durdurulur. 14 Eylül, Kenan Evren'in devlet başkanı olduğu gündür. Cunta'yı Milli Güvenlik Konseyi yürütecektir. Ülke öncelikle on üç farklı bölgeye ayrılır ve buraları yönetmeleri için komutanlar atanır. Bir yıl içinde yüz binden fazla kişi tutuklanır. Çoğunluğu siyasal suçlulara olmak üzere idam cezası uygulanır. İki milyona yakın kişi bu dönemde etiketlenir, binlerce kamu personeli işten atılır. Darbe hareketi kısa sürede çıkarılan yüzlerce yasa, kararnamelerle planlı bir restorasyon sürecini işaret etmiştir.⁷⁸ Böylece 1982 anayasası "despotik" bir biçimde, Kenan Evren'in anayasaya "evet" sloganlı gezileriyle, halk oylamasına gitmiştir. Kapatılan siyasi partiler ancak 1983'e gelindiğinde serbest bırakılmıştır.

⁷⁷ Mehmet Necati Cizrelioğulları, **Türkiye'de Liberalizm (1980-1999): Neo-liberal Politikaların Türk Politik-Ekonomisine Etkileri**, Atılım Üniversitesi, Kamu Yönetimi ve Siyaset Ana Bilim Dalı, Ankara, 2013, s.91.

⁷⁸ Suavi Aydın, Yüksel Taşkın (2015), **1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 327-333.

Bahsedildiği gibi ülkede hem siyasi hem de ekonomik açıdan köklü değişiklikler yaşanmıştır. 1980 Askeri Darbesi toplumun her kesiminde farklı ölçüde travma yaratmıştır. Bu “istisnai” ortamda kimsenin güvencesi yoktur. Zira vatandaşların en temel haklarıyla ilgili müdahale ve sınırlandırmalar söz konusudur. Artan işsizlik, sendikaların ve STK’ların kapatılması, genel güvensizlik ortamı, en temel ihtiyaçlardan yoksun kalınması vatandaşlar için aşılması zor hayat şartları yaratmıştır. Bunların yanı sıra değişen Türkiye algısında geleneklerden kopmaya başlayan, daha hızlı bir dönüşümü içeren bir modernlik tartışmaları sürmektedir. Toplumsal olarak belli miraslara sahip bireylerde bu durum büyük bir arada kalmışlık, çatışma duygusunu ortaya çıkarmıştır. Bazı çıkar grupları, özelleştirmelerin artması, piyasanın onlara müsaade etmesiyle kısa yoldan zengin olma yolunda sisteme hızla uyum sağlarken, bazı gruplar ise değişime uyum sağlayamamış, günlük hayatın en küçük ayrıntılarında dahi çatışma yaşar hale gelmişlerdir. Kamu borçlanmasının yükselmesi gözlenirken bu durum, bütçedeki büyük açıklara yol açmış ve iktisadi olarak zarara uğranılmıştır. Enflasyonun artmasıyla, yaşanan gelir eşitsizliği yaşanır. Faizlerin artan eğrisi yatırımları negatif etkilemiş bu da yatırımcının önünü kesmesiyle istihdam oranını azaltmıştır. Bayraktar, bütün bu gelişmelerin normal şartlarda bir “sosyal patlama” ya yol açtığını ancak gelenekselin etkisinin devam etmesi, aile anlayışının bir şekilde yaşatılması, devletçiliğe olan bakış gibi gerekçelerin bu tür bir kaosu bir ölçüde engellediğini dile getirir.⁷⁹

Çalışmanın bu aşamasına kadar, darbenin toplum düzeyindeki olumsuz etkilerinden bahsedildi.1980’lerde yaşanan olaylar, ikiliklerin, zıt yönlü gelişmelerin nasıl iç içe geçtiği ve toplumsalı girift bir zemine taşıdığıyla ilgili Gürbilek’in tespitleri, darbe ve sonrasına farklı bir bakış açısı sunar:

⁷⁹ Bayraktar, Yüksel (2009) **Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi**, Sayı: 34, Temmuz-Aralık 2009, s.307.

“İki farklı iktidar projesinin, iki farklı söz siyasetinin, nihayet iki farklı kültür stratejisinin sahnesi olmuştu 80’ler... Bir yandan red ve inkâr dönemi, diğer yandan insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi. Bir yandan söz hakkı engellenmiş ve susturulmuş bir Türkiye vardı, diğer yanda söze yeni kanallar, yeni çerçeveler sunan bir “Konuşan Türkiye” ... Siyasi baskılarla vitrinlerin ışıltısı, savaşın dehşetiyle taşranın kültürel yükselişi, işkenceyle bireyselleşme çağrıları, susma zorunluluğuyla konuşma iştahı, Türkiye’de bence bugün de birbirine muhtaç olan bu iki farklı projenin çizdiği çerçevede, kısa bir zamanda aynı sahneyi paylaştılar 80’lerde.”⁸⁰

Modernleşmeye hazırlanan Türkiye’yi anlamak için bastırılanın geri dönüşü, önemli kavramlardan biri haline gelir. Geçmişte bastırılmış ve sözsüz bırakılmış kimlikler, kültürel kodlar geri dönmekte ve kışkırtılmaktadır. Ancak burada geçmişte susturulduğu şekilde bir geri dönüşten çok, özellikle de kültürel zeminde açığa çıktığı alanın ihtiyacına göre biçim değiştiren, yeniden kurucu nostaljide olduğu gibi inşa edilen bir geri dönüş söz konusudur. Bu da Gürbilek’in ifadesiyle bastırılmış olanın, geri geldiğinde hem olduğu şekliyle gelmemesi, şimdinin içinde bir tür mücadele halinde olması demektir.⁸¹ 80’lerin ilk yarısındaki mecburi sessizlik, şiddet, sansür, on yılın sonuna doğru yerini daha serbest, ifade etme isteğinin patlama noktasına ulaştığı bir biçime kavuşur. İnsanlar bireyselleşme ihtiyacını duymaya başlamış, tüketmenin, tenin hazzına varmış, kısa yoldan zenginleşme arzusuna kapılmıştır. Yanı sıra azınlık kabul edilen etnik kimlikler, feminizm, cinsellik gibi tabu sayılan meselelerin gündeme gelişi söz konusudur.⁸² Kırsaldan gelmek, arabesk dinlemek utanılacak şeyler olmaktan çıkar, artık şehirlilerin fırsat dünyasına dalmak için “özgür” bir zemin vardır.

Türk lirası, yabancı paralara çevrilebilir hale gelirken, Amerikan pazarlarından getirilen kaçak ürünler artık vitrinlerde yerini almış, sigara, içki, lüks giyim markaları, gıda ürünleri piyasaya sürülmüştü. Bu ortam zengin-fakir ayrımının en

⁸⁰ Gürbilek Nurdan (2014), **Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi**, Metis Yayınları, İstanbul, s.9.

⁸¹ A.g.e. s.11.

⁸² A.g.e.s.13-14.

çok derinleştirmiş, iç pazarda çıkmaza girmiş iş adamları içinse fırsatlar doğurmuştur.⁸³

“... Türk halkı Avrupalı orta sınıfın kullandığı ürünlerin aynılarını kullanma ve tüketme fırsatını yakalamıştı... tabiki, bu ürünleri satın alacak maddi imkânlarla sahip ise. Ancak lüks ürünleri satın almaya gücü olmayanlar bile bu ithalat bolluğuna seviniyordu.”⁸⁴

Gürbilek’in yansıttığı tabloda darbe ortamının bir yandan insanların siyasi ya da sosyal açıdan bastırılması hem de bir tür özgürlük zemini de taşıdığını belirtirken Kurtoğlu bu görüşe bir yanında katılmakla birlikte, ülke üzerindeki yıpratıcı etkilere daha fazla yer verir. Bu noktalardan biri de toplumun apolitize olması durumudur. Siyasetten bahsetmek dahi hassas bir konu olmuş, yasaklar ve sansürler insanları güvensizlik duygusu, her an tutuklanabilecekleri, işlerinden olabilecekleri korkusuna yol açmıştır.⁸⁵ Ülkede birçok insanın tutuklanması, düşüncelerin susturulması, yayın ve konuşma yasağı söz konusuysen, politikanın adının anılmaması, toplumsal açıdan yıkım gibi gözükür. Sözün bastırılması, yaratıcı ya da eleştirel çalışmaların önünün kesilmesi toplumsal bir travmanın izleri olarak bugüne dek yansımıştır.

1980’ler baskının, şiddetin, içe kapanmanın, tatminsizliğin, arzu fişkırmasının, kapitalizmin, yoğun tüketimin, çok sesliliğin, bireyselleşmenin, dayanışma yoksunluğunun erdem sayıldığı özgürleşmenin bir arada anılabildiği, hem olumlu hem de olumsuz gelişmelerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Zamanın sinemaya yansması söz konusuysen, Yeşilçam’ın tükendiği, maddi sıkıntıların yoğun olduğu bir Türk sinemasından bahsedilebilir. Bundan sonraki bölümde sinemanın bu dönemde geçirdiği dönüşümden ve nasıl bir sosyo-ekonomik zemin geçirdiğinden bahsedilecektir.

⁸³Bali N.,Rıfat(2015), **Tarz-ı Hayattan Life Style’ a :Yeni Seçkinler, Yeni Mekanlar, Yeni Yaşamlar**, İletişim Yayınları,s.26-27, 2015, İstanbul.

⁸⁴ A.g.e. s.27.

⁸⁵ Kurtoğlu, Elif (2011), **Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler: Türk Filmlerinde “Sinema”;1980 Sonrası Türk Sinemasında “Özdüşünsel /Film Hakkında” Filmler**, Ed. Serpil Kirel, Parşömen Yayıncılık, 2011, s.19.

3.2. 1980 Sonrası Toplumsal Dönüşümler Bağlamında Türk Sineması

Araştırmanın bu bölümünde 1980'lerin Türk sinemasının nasıl bir değişim geçirdiği ya da ne tür farklılaşmalara gidildiğine dair sorulara yanıtlar aranacaktır. Yeşilçam'ın bitişine denk gelen ve sektörün durgunlaşmaya başladığı bu yıllarda, yönetmenlerin arayışlarına dair tartışmalar yürütülerek, Türk Sineması'nın, sosyo-ekonomik ve siyasi olarak yaşanan değişimler karşısındaki tavrı çözümlenmeye çalışılacaktır.

Türkiye'de ilk ortaya çıktığı dönemlerde sinemaya yeterince önem vermemiş ve maddi olarak da külfetli bir alan olduğundan belli başlı cumhuriyet filmleri ya da belgesellerine rastlayabiliyoruz. Muhsin Ertuğrul 1920-1930'larda tiyatrodan gelen deneyimi ve tiyatro oyuncularını sinemaya aktarır. Müzikal denemeler, ilk uzun metraj renkli film gösterimi de Ertuğrul tarafından gerçekleştirilmiş ve sinemada o dönem adını sıkça duyurmuştur. İkinci Dünya Savaşı sırasında ise Mısır yapımları, ardından da Hint filmleri ülkeye girmeye başlar. Bu filmlerin gişeleri ve biletlerdeki indirimler yapımcıları benzer melodram ya da şarkıcılı filmler üretmeye yöneltir. Yeşilçam denilen ve popüler sinema üretimi yapan mecranın doğuşu da bu döneme rastlar. 1950'lerde yani erken Yeşilçam döneminde, halkın deneyimleri, zevkleri yakından gözlemlenir ve piyasayı canlı tutacak yapımlara önem verilir. Artık tiyatro oyuncuları dışında, sinema kendi oyuncularını yetiştirmeye başlamış, Yeşilçam'ın meşhur jönleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Yapım şirketleri ve sinemalar yaygınlaşmıştır.1970'lere gelindiğinde 1960-1970 arasında yılda ortalama üç yüz kadar film çekilmeye başlar.⁸⁶

Yeşilçam zaman zaman Holywood öykülerinden esinlendiği senaryoları, bilhassa melodram türünde seri bir şekilde üretmeye başlar. Son yıllarda Yeşilçam polemiklerine konu olan setlerde senaryo yazılması, bir gecede tamamlanan öyküler, hızlı üretim kaygısıyla ortaya çıkan durumlardır. Zengin kız - fakir oğlan, köyden kente gelen genç- şehir hayatı ve engeller, fabrikatör- onurlu işçi, keşfedilen

⁸⁶ Tekelioğlu Orhan; Arslan Savaş (2016), **Dünden Bugüne Türkiye: Tarih, Politika, Toplum ve Kültür**, Der. Metin Heper, Sabri Sayarı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, s.90-91.

şarkıcılar- hazin aşkları gibi denklemlerle genel kitleye hitap etmeye çalışan filmler çekilir. Bunun yanında Battal Gazi, Tarkan gibi kahramanlık ve tarihi film serilerine de yer verilir. Aksiyon filmleri aracılığıyla kahramanlık ethosuna destek verilmesi de o döneme dair yapılan eleştirilerdendir.⁸⁷ Türkiye gibi modernleşme sürecindeki seküler bir ülkenin sineması, bir tür ihtiyaç olarak ağırlıkla melodrama kaymıştır. “Batılı olmayan” realizmle desteklenen bu anlatım biçimi, geleneksel ve modern anlatım biçimlerini harmanlamaya çalışmıştır.⁸⁸

“Yani Yeşilçam, aşırı olabilecek muhafazakâr ya da milliyetçi bir retoriğe rağmen, Cumhuriyetçi Batılılaşma modeline bir yandan karşı çıkarken öte yandan onunla yeniden uzlaşan metinlere sahip iki alt tür anlatısı üretti: Arabesk müzikli melodramlar ve de milliyetçi tarihsel aksiyon maceralar yoluyla kültürel modernleşmenin farklı özelliklerini ön plana çıkaran yeni bir modernleşme dağarcığı oluşturdu.”

Türkiye sinemasında 60’lar sonrasında görülen bir eğilim olarak “meta sinemadan” da bahsetmek gerekir. Sinemanın kendi üzerine film yapması demek olan bu kavram, sinemanın pratikte işleyiş süreci, sinemacı, oyuncu ya da yapımcıların, set ortamının yansıtılması şeklindeki yapımları içerir.⁸⁹ Edebiyatta da kullanılan kavram, önemi sinemanın kendi üzerine bir farkındalık geliştirmesi, büyüünün bozulması pahasına, nispeten gerçekçi bir bakışa sahip olması bakımından önemlidir. 80 öncesinde sinema Türkiye’de konu olarak kullanılmasına rağmen, eleştirel nitelik taşıyor, bir aşk ya da dram anlatmak üzere kullanılıyordu. Ya Sev Ya Öldür (1972), Delicesine (1976), Hollywood Rüyası(1956) gibi örneklerde esas tema artist olma isteğinde yoğunlaşır. Kurtoğlu bu filmlerin düşünümsellikten uzak olduğunu belirtir. Yeşilçam, sinemayı ilgilendiren yapımlarda, kurnaz yapımcı, kötü yola düşen kadınlar, zenginlik ve ün peşinde koşan tiplerle sektöre dair olumsuz bir bakış açısını benimser.

⁸⁷ A.g.e. s.93.

⁸⁸ A.g.e.s96-98.

⁸⁹ Kurtoğlu, Elif (2011), **Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler: Türk Filmlerinde “Sinema”;1980 Sonrası Türk Sinemasında “Özdüşümsel /Film Hakkında” Filmler**, Ed. Serpil Kirel, Parşömen Yayıncılık, 2011, s.10.

“1980 ve 1990 yılları arasında çekilen filmlerdeki yönetmenlerin, sinema dünyası ile ilgili gerçek sıkıntıları filmlerine yansıtarak, sinemayı dertlerini anlatmada bir araç olarak kullanmalarındadır. Filmlere bakarak bu dönemin sinemasındaki sorunları anlayabiliriz, yapımcı baskısı, seyirci bunu istiyor baskısı, dönemin baskısı, söz söyleme özgürlüğünün kısıtlanması, yaratıcılığın kısıtlanması ve denetlenmesi.”⁹⁰

1980 sonrasında ise bilinçli bir dönüşümle, sinemaya öz farkındalıkla yaklaşan yapımlar ortaya çıkar. Bu hem sinema dünyası hem de toplumdaki dönüşümle yakından ilgilidir.⁹¹ Çalışmada detaylı şekilde bahsedileceği üzere Turgul’un Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni filmi de Yeşilçam’ın geldiği durumu, set ortamını, bir yönetmenin çektiği zorlukları ya da karşılaştığı sinema sorunlarını yansıtarak meta-sinemaya hatta kurmaca özelliği taşıdığı için meta-kurmacayı örneklendirir.

1970’lere gelindiğinde, televizyon her eve girmeye başlamış bu da sinema salonlarını doğrudan etkilemiştir. Bu sırada videokaset üretimine gidilerek alternatif çözüm bulunmaya çalışılmış ancak yeterli gelmemiş, sektörde seks filmleri furyası başlamıştır. Ancak videoya geçişten kısa süre sonra Batılı ve yerli filmlerin korsan üretimleri de baş gösterir. Yeşilçam giderek gücünü kaybetmeye başlar. 80 darbesiyle hem politik filmlere hem de seks filmlerine sansür gelir. Devlet televizyona destek vererek ülkedeki yayın kapsamını genişletmiştir.⁹²

Yeşilçamın yoğun eleştirilere maruz kalan endüstriyel üretim politikası, auteur olarak anılan bazı yönetmenlerin alternatif üretime yönelmiştir. Yani Yeşilçam döneminde politik, toplumsal meselelere değinen yapımların da söz konusudur. Ömer Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç, Yılmaz Güney gibi yönetmenler toplumsal gerçekçi örnekler vererek sinemanın sadece güldürüye ya da salt dramatik öğelere hizmet etmediğini gösterir. Akad’ın Kanun

⁹⁰ Kurtoğlu, Elif (2011), **Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler: Türk Filmlerinde “Sinema”**;1980 Sonrası Türk Sinemasında “Özdüşünsel /Film Hakkında” Filmler, Ed. Serpil Kirel, Parşömen Yayıncılık, s.26.

⁹¹ A.g.e.s.17.

⁹² A.g.e.s.91.

Namına(1952), Hudutların Kanunu(1966), 70’lerde Gelin- Düğün-Diyet üçlemesi, Ekrsan’ın Yılanların Öcü(1962) ve de Berlin’de altın ayı ödülünü, kazanan Susuz Yaz (1963), Refiğ’in Gurbet Kuşları (1965), Göreç’in Karanlıkta Uyananlar (1964) gibi filmleri bunlardan bir kaçıdır. Sinema endüstrisinin ve toplumun apolitize olma süreci devam ederken, sansüre uğramasına ya da yazdığı hikâyelerde geçen ifadeler nedeniyle yargılanan Yılmaz Güney bir istisna teşkil ederek toplumsal-gerçekçi filmler üretmeye devam etmiştir. Özellikle de Yeşilçam döneminde bulunduğu kabadayı – western filmleri döneminden sonra, “Sürü, Yol, Endişe ” geleneksel değerler, yoksulluk, değişen toplum düzeni gibi meselelere değinerek zamanı için cesur ve eleştirel yapımların yönetmenliğini üstlenmiştir.

Darbe sonrası dönemi ise sinema açısından tasvir etmek kolay hiç de kolay olmayacaktır. İdeolojik kavgalar, terör eylemleri, sağ- sol çatışmaları, iç ve dış borçlanmanın artışı, enflasyon, piyasaların dışa açılması, yabancı sermayenin ülkeye girişi, toplumsal çözümler, göçler, işsizlik, gibi birbiriyle iç içe geçmiş meselelerin arasında sinema, toplum ile arasına bir tür savunma duvarı kurmak zorunda kalmıştır. Sansürün ve baskının yoğunluğu, ailenin çözülmesi gibi nedenler sinemayı bireysel konulara yaklaştırmıştır. Sanat sineması, toplumsal bilinçaltını bir süre için görmezden gelerek, yalnızlık, özgürleşen kadınlar gibi temalara ve içsel çatışmalara ağırlık verir. Otosansürle birlikte konu kısıtlamasına giden ve apolitize olan sinema birey psikolojisine yönelen filmlerle gündeme gelmiştir.

“Toplumsal değişime paralel olarak yaşanan bireyselleşmenin, Türk sinemasına yansımalarının bir kolu olarak görülebilecek; sinemacı veya sinema çevresinin öne çıktığı tür dikkat çekmektedir... Değişim, baskı ve yasaklamalar sonucu, yaratıcılık sıkıntısı çektiğini söyleyebileceğimiz sinemacı; bu dönemde kendisine dönüş yapmış ve ‘sinema’nın kendisini; ‘sinemacı’nın kendisini, ‘oyuncu’nun kendisini ,’tür’ün kendisini konu alan filmler yapmaya ağırlıklı olarak bu dönemde başlamıştır.”⁹³

⁹³ Kurtoğlu, Elif (2011), **Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler: Türk Filmlerinde “Sinema”**;1980 Sonrası Türk Sinemasında “Özdüşünsel /Film Hakkında” Filmler, Ed. Serpil Kirel, Parşömen Yayıncılık, 2011, s.26.

Uzun yıllardır devam eden Yeşilçam geleneği giderek kaybolmaya başlamış, yapımcılık sistemi değişmiş, yerli filmler popüler Hollywood filmleri karşısında savaş veremez olmuştur. Sinema filmleri böylece artık yönetmenlerin öncülüğünde çekilmeye başlamış ve 90 sonrası yeni sinema kuşağının oluşumuna zemin hazırlanmıştır.⁹⁴ Ana akım sinema ise Hollywood taklidi birtakım denemelere ve arabesk filmlere yönelir. Gecekondulaşmanın yaygınlaşmasıyla ve arabesk kültür öğelerinin ortaya çıkmasıyla başlayan arabesk müzik, sinemayı da etkilemiş, kent kültürüne dâhil olan ve köylerden göç etmiş yeni gruba yönelik filmler üretilmeye başlamıştır. Arabesk müziğin o dönemdeki popüler temsilcileri olan Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses, Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur gibi şarkıcıların oynadığı melodram türünde yapımlar artış göstermiştir. Kentin yeni misafirlerinin, yaşadığı sıkıntıları, acıları, aşkları konu edinen bu yapımlar seyirci tarafından çoğunlukla benimsenmiştir. Ertem Eğilmez, Arabesk adlı filmde bu eğilime yönelik eleştirisini açıkça dile getirmiştir.

Bir yandan ise sinema darbeden evvel güç kaybetmeye başlamış ve ayakta kalmak için seks filmleri furyasına kapılmıştı. Rekin Teksoy, darbe öncesinin sinema ortamını tasvir ederken, erotizme ağırlık veren hatta pornografiye varan üretimlerin yoğun olduğunu ifade eder. Komedi ile pornografik unsurların iç içe geçtiği, yabancı filmlerden alıntılar olan bu yapımlara halk da ilgi gösterir. Zerrin Egeliler, Arzu Okay, Mine Mutlu gibi kadın oyuncular ve Ali Poyrazoğlu, Aydemir Akbaş gibi erkek oyuncular bu eğilimin en çok bilinen figürleri olur.⁹⁵ Teksoy, erotik ve arabesk film üretiminin sinema sektöründeki ağırlığının “ciddi seyirciyi” sinemadan kopardığını savunmuştur.⁹⁶

Eğilmez, maliyetlerin yükseldiği, arabesk ve seks güldürülerinin üretilmeye başladığı sırada, sinema salonlarından uzaklaşan kadın seyircileri ve aileleri de

⁹⁴ Teksoy, Rekin, **Rekin Teksoy'un Türk Sineması**, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2007,s.83

⁹⁵ Teksoy, Rekin, a.g.e. , s.72.

⁹⁶ Teksoy, Rekin, a.g.e. , s.73.

düşünerek proje üretmeyi seçmiştir⁹⁷. Bu yapımlarda genellikle Türk mizah anlayışından, orta oyunu etkilerinden söz etmek mümkündür. Ayrıca geleneksel aile yapısında görülen özellikler, zengin- fakir ayrımı, dayanışmanın önemi, ortak değerler gibi temalar ön plana çıkmıştır. *Neşeli Günler*, *Bizim Aile* gibi filmler hatırlanacağı üzere yukarıda bahsedilen konuların üzerine giden aile güldürülerinin bilinen örnekleridir.⁹⁸ Arzu film, o dönemlerde Ertem Eğilmez'in katkısıyla setteki herkesin katkıda bulunabildiği, hem oyuncu hem senarist olabildiği, genel kitleye hitap eden, sıcak aile filmleri ya da melodramlar üreten bir ekol haline gelir.

Yeşilçam'ın hareketli günleri geride kalırken, Özellikle de 80 sonrası Amerikan firmalarının ülkede yatırım yapmalarının yolunu açan düzenlemelerin, Türk sinemasına yeni bir "engel" yarattığı söylenebilir. Bu şirketler küçük çaplı, yerli sinema şirketlerini zora sokmuş, sinema salonları konusunda da problemler yaşanmaya başlanmıştır. Yabancı yatırımların daha verimli süreçlere imkân sağlayacağı sanılırken, Türk sinemasının geleceği üzerine endişeler başlamıştır. Yerli sinema, film teknolojisini kullanma konusunda atağa geçmiş Amerikan sinemasıyla rekabet edemez hale gelmiştir.⁹⁹ Böylece Türk sineması Hollywood üretimi ünlü yapımların taklidini yapmaya başlamıştır. Amerika'nın sadece Türkiye değil küresel olarak sinema sektöründeki etkisi baskın bir şekilde gözlemlenmektedir. Ulusal sinema adına üretimlerin çıkmaza girmesinde önem taşıyan ve dünya çapında ekonomik olarak kazandığı başarıyla dikkat çeken Hollywood pazarı, Türkiye'yi de kendi adına yeni çözümler üretmeye itmiştir.¹⁰⁰ Yeşilçam bir yandan zayıflarken, bir yandan da yönetmenler cephesinde Yeşilçam'dan farklı filmler yapma çabası görülür. 80 öncesinde sinemada denenmeyen teknik düzenlemeler, kamera hareketleri, karakter derinliğine ve özgün üslup denemelerine yer vermişlerdir. Filmin kahramanlarını buldukları ortamdaki kişilikleri, yerleri de hesaba katarak

⁹⁷ Ertem Eğilmez kariyerine aşk filmleri çekerek başlamış, 1973'te *Canım Kardeşim*'i çekerek güldürü filmlerine devam etmiştir. Bunu yaparken kendi oyuncu kadrosunu ve çalışma ekibini kurmuştur.

⁹⁸ Âlâ Sivas, **Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek**, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul,2011,s.36.

⁹⁹ Sinem Evren Yüksel, **Yavuz Turgul Sineması**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2003,s.33.

¹⁰⁰ Hidroğlu, İrfan, **Türkiye'de 1980 Sonrası Sinema Politikaları**, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Ana Bilim Dalı, Ankara 2010,s.11

aktarma çabası başlamıştır. Sözen yeni dönemin sinema eğilimlerini Yeşilçam'dan gelen melodram geleneğinden, dramatik biçime geçiş çabası olarak yorumlar.¹⁰¹

“1980’lerin Türk sineması, resmi sinema tarihinde ya da Türk sinemasının tarihsel gelişiminin değerlendirildiği türlü söylemler içinde, sinemanın sorunlu bir dönemi olarak değerlendirildi, hem üretim hem de kültürel/toplumsal/estetik nitelikleri açısından sürekli bir tükeniş halinden söz edildi... Çekilen filmlerin kendi kültürel/tarihsel bağlamıyla darbe sonrası Türkiye’siyle kurduğu ilişkide, meydan okuyan, o kültürel alanı eleştirel bir şekilde değerlendiren, muhalif ya da yenilikçi bir değer taşımadığı düşüncesi bu dönemi değerlendiren pek çok söylemin bir ögesi olarak göze çarpıyor.”¹⁰²

Teksoy’a göre, sinema dönemiyle arasında eleştirel bir ilişki kuramamış ve üretici olamamıştır. Buna rağmen birey odaklı filmlerin, belli toplumsal konulara dikkat çeken ve “sanat filmi” diye tanımlanan çalışmaların yapıldığı bilinmektedir. Nitekim Yavuz Turgul da Arzu film ekolünden gelen biri olarak radikal denemelere gitmiş ve piyasa filmlerinden daha nitelikli eserler vermeye çalışmıştır. Turgul’un, dönemin bu yeni sinema ve aydın yönelimini eleştiren filmi ise Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni’dir.¹⁰³ Haşmet Asilkan karakteri ile sinema sektörünün yozlaşmasını, maddi-manevi yaşanan buhranını trajedi-komik bir dille aktaran yönetmen, bu tavrıyla, sinema ve sanat dünyasının üst bakışına ince bir eleştiri getirmiştir. Türk sinemasında bir kült haline gelmiş Muhsin Bey’de değişen düzene ve düzenbazlığa bakışı, yozlaşmış kültür eleştirisi, geçmiş özlemi gibi temalarıyla döneminin dikkat çeken yapımlarındandır.

¹⁰¹ Sözen, Mustafa, Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti, **Kutadgubilig**, Yaz/2009, Sayı:50, s.138.

¹⁰² Gökçe İspi, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler: Türk Sineması Hayali Vatanımız**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, hazırlayan: Deniz Bayraktar, s.247

¹⁰³ Yüksel, Sinem Evren, **Yavuz Turgul Sineması**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Radyo Televizyon Anabilim Dalı, Ankara, 2003, s.37-38.

“1980’li yıllarda tüm toplumu etkileyen değişim ve dönüşümün yansımaları Türk sinemasında da görölmeye başlamıştır. Bu dönemde yönetmenler bir yandan kırsal kesimde yaşanan sorunları diğer yandan da büyük kentin yoksul insanları üzerinde yeni ekonomik düzenin açtığı yaraları anlatan filmleri çekerler. Eleştirel olmayı hedefleyen toplumsal güldürü filmlerinin yanısıra, kadın sorunlarını, 12 Eylül döneminin getirdiği acıları, aydınları konu alan filmler, 1970’lerin ortalarından itibaren izleyici kitlesini kaybetmiş olan sinemayı tekrar gündeme getirir. Bu gelişmelerle birlikte entellektüeller sinema ile yakından ilgilenmeye başlar.”¹⁰⁴

Bu durumun sinema üzerindeki yansımaları Turgul filmlerinde yoğun bir şekilde görmek mümkündür. Yapımlarında bir geçmiş güzellemesi yapılmaktan çok, dönüşen toplum yapısının ihtiyaçları ve bireyin uyum sağlamakta zorlandığı durumlar ön plana çıkarılır. Böylece eleştirel bir nostalji okumasına da imkan tanır. Çalışmanın Turgul ve sinemasına odaklanan sonraki bölümlerde gerçekleştirilecek analizlerle, 80’lerin Turgul filmlerine etkisi ve nostaljinin değişimler üzerinden bireyin toplumla olan bağı irdelenecektir.

3.3. Yavuz Turgul Sinemasının Genel Karakteristiği

Bu bölümde Yavuz Turgul’un sinema kariyerine başladığı yıllardaki deneyimleri ve Yeşilçam’ın çalışma prensibi üzerinden bir tartışma yürütülecektir. Turgul’un filmlerinde ele aldığı, ya da işlediği temalar, odaklandığı karakterler üzerinden analiz yapılacak ve dönemin çalkantılarının yönetmenin sinemasına nasıl yansıdığı aktarılacaktır.

Turgul’un sineması üzerinden yıllar geçse de, kendisinin de ifade ettiği gibi geçici olmayan değerleri taşımakta ve filmlerinde sorunsallaştırdığı toplumsal meseleler de tartışılmaya devam etmektedir. Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan, Şerif Gören, Ali Özgentürk gibi isimler Türkiye’nin içinden geçtiği koşullara bağlı olarak yaşanan sıkıntılı sinema ortamında üretimi durdurmuştur. Ancak Atıf Yılmaz, Yılmaz Güney,

¹⁰⁴ Altınay, Galip Deniz (2011) *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler: Türk Filmlerinde “Sinema”;1980 Sonrası Türk Sinemasında “Özdüşünsel /Film Hakkında” Filmler*, Ed. Serpil Kirel, Parşömen Yayıncılık, s.85.

Ömer Kavur ve Yavuz Turgul gibi yönetmenler zorlu sinema sektöründe film çekmeye, devam etmiştir. Turgul'un Genç/Yeni Sinema¹⁰⁵ başlığına alınan yönetmenler arasında düzenli olarak film çeken, günümüzde de yeni projeler yapan tek isimdir¹⁰⁶. 1946'da doğumlu ve İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Gazetecilik Enstitüsü mezunu Yavuz Turgul, Ses Dergisi'ndeki muhabirlik tecrübesinin ardından Ertem Eğilmez ile yakın bağlar kurmuş ve ardından Arzu Film kadrosuna dâhil olmuştur. Turgul, Arzu Film'de senaryo yazarı olarak Yeşilçam'a katıldığında, Ertem Eğilmez ile birlikte güldürü filmleri de denilen aileye hitap eden filmler yazmıştır. Arzu Film'le başlayan bu güldürü furyası dönemi, televizyonun yaygınlaşmasıyla gelen durgunlaşmanın ardından seyirciyi tekrar sinemaya çeken bir öge olmuştur.

“Öyle filmler yapayım ki, bundan 40-50 sene sonra gösterildiği zaman insanlığa dair eskimeyen, hiçbir zaman eskimeyecek olan şeyleri içinde taşıyın, hikâyesi güçlü olsun, dinlenir bir hikâye anlatayım.”¹⁰⁷

Turgul sinemasında Yeşilçam'da Eğilmez ile geçen bu sürecin etkileri gözlemlenmektedir. Çünkü onun sinemasında – yönetmenlik yapmaya başladıktan sonra, özellikle de 1980 sonrası- hem Arzu film dönemindeki belli bir anlatım geleneği hem de kendine has bir dil geliştiren, anlatacak bir meselesi olan filmler dikkat çeker. Bir yandan gelenekten gelen klasik drama etkileri hissedilen bu filmlerde, aynı zamanda endüstriyel bir üretimden toplumdaki dayanışma, saygı, dürüstlük, sevgi, özlem gibi duygu ve değerleri barındıran Türkiye'de yaşanan siyasi- ekonomik- sosyal dinamiklerin hızlı değişimiyle ortaya çıkan çatışmalara, kendi zamanıyla hesaplaşan – modern zamanların getirdiği hızlı değişimle çatışan- karakterlere odaklanılmıştır.

¹⁰⁵ Nijat Özön bu başlığa aldığı yönetmenlerin ortak özelliklerini, 1945 ve yakınlarında doğmuş, televizyonda ya da reklam sektöründe iş yapmış, hem Yeşilçam'ı bilen hem de onun dışında da yabancı ortaklarla ya da kendi yapım şirketleriyle üretimlerini devam ettiren sinemacılar olarak tanımlar. Diğer ortak özellikleri toplumsal konuları ön plana çıkarmaları, ekonomik ve siyasi perspektifle uyumlu hareket etmeleri idi. Bkz. Özön, Nijat(1995) **Karagözden Sinemaya- Türk Sineması ve Sorunları**, Kitle Yayınları, Ankara Cilt1, s.38-39.

¹⁰⁶ Âlâ Sivas, **Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek**, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul,2011,s.13-14.

¹⁰⁷ A.g.e., s.7.

Turgul için Yeşilçam, daha ziyade ticari kaygıların olduğu, izleyici sayısına göre hareket eden ve hatalarıyla bilinen bir sinemadır. Bu yüzden o, kendi filmini çekmeyi önemsemiş ve artık yanlışların düzelmesinde bir adım olarak nitelemiştir. Ancak Yavuz Turgul Arzu Film’le senaristlik yaptığı süreçte sinemanın genel işleyişi ve bir filmdeki dramatik yapıyla ilgili iyi bir tecrübe kazandığının da altını çizer. Ticaretin ön planda olduğu sektörde, kendine has kolektif bir çalışma yöntemiyle, senarist dışında, yapım, set ekibi gibi tüm kadronun senaryo ve filme destek olabildiği Ertem Eğilmez ekibi ona büyük katkılar sağlamıştır.¹⁰⁸ Yeşilçam’da, özellikle de dönemin bilinen güldürü sineması üretimini yapan Arzu filmdeki ekip çalışması yani settekinin uzmanlık alanı dışında da çalışması, her sürece ihtiyaca göre katkı sunmaları ise keyfi bir durum değildir. Çok az negatifle ve az maliyetle hızlı çözümlerin üretilmesi gerekmiştir. Dolayısıyla ticari kaygılar hem çalışma biçimini hem de yapılan işlerin niteliğini belirleyici olmuştur. Üretilen filmlerin dağıtımı ya da seyirci hususu göz önünde bulundurularak hareket edilmiştir.¹⁰⁹

Turgul, Arzu filme dâhil olmadan önceki dergicilik döneminde, setlere ziyarete gittiği kısa zamanlarda Ertem Eğilmez’in kendisinden bazı sahneleri hızlı bir şekilde orada yazmasını talep ettiğini belirtir. Daha sonra ise ekibe kalıcı olarak katılması mümkün olmuştur. 70’li yılların başında senaryosunu yazdığı filmlerde ise, tanınmadığı için senaryo yazarı olarak başka isimler kullanılmıştır. Turgul’un imzası olan yapımlar ise güldürü öğelerine ağırlık verilen, Tosun Paşa, Şekerpare, Hababam Sınıfı Güle Güle filmleridir. Sultan, Erkek Güzeli Sefil Bilo, Banker Bilo gibi senaryolarda ise Turgul’da önemli bir unsur olan toplumsal değişim temasına kısıtlı da olsa yer verilmiştir.

Turgul’un seyirciyle bağı koparmadan, nitelikli filmler yapılabileceğine inancı sürmüştür. Bu kaygıyla filmlerinde bir yandan geleneksel Türk sineması özelliklerini bir yandan da sanat filmlerine özgü öğeleri harmanlamıştır. Eğilmezden farkı ise odaklandığı en temel noktalardan birinin toplumsal değişim teması olmasıdır. Bu

¹⁰⁸ Âlâ Sivas, **Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek**, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul,2011,s.43.

¹⁰⁹ A.g.e, s.44-45.

değişimlerin sosyal alanda ve bireyler arasında getirdiği gerilimler, dinamikler Turgul filmlerinin ortak özelliklerinden biridir. Ertem Eğilmez ve Arzu film ekolünden film yapma zanaatı açısından ve senaryo yazma konusunda tecrübe edinmiştir. Ancak Yeşilçam'ın seyirciye odaklı yapısından kısmen uzaklaşarak, kendine özgü bir biçim geliştirmeye çalışmıştır. Turgul, Arzu film dönemi için kendisine yönelik sert eleştirilerde bulunur:

“Arzu filme geçtikten sonra bayağı kötü filmlere imza attım senaryo yazarı olarak. Bu yaşadığımız ortamla son derece ilişkiliydi. Yeşilçam olarak adlandırılan ve tamamen ticari kaygılarla film yapılan, ne kadar seyirciye hitap edeceksiniz ve yapmış olduğunuz filmlere ne kadar insan gelecek kıstasları üzerine kurulu bir alan içinde, bu kıstaslara uyararak sizi harekete geçiren güç olarak bu kaygıları benimseyerek iş yaptık zaman zaman.”¹¹⁰

Film yapmanın sanat olarak nitelendirilmesine rağmen, bunun kısmen doğru olduğunu çünkü en önemli kıstaslardan birinin maliyet olduğunu vurgulayan Turgul, yüksek meblağlar söz konusuysen, özgün senaryoya odaklanmanın zorlaştığının altını çizer. Bu anlamda Yeşilçam'ın hızlı ve ucuz üretim motivasyonunda o dönemki ekonomik şartların etkisi büyüktür. Turgul reklam sektörüne geçtikten sonra filmlerini daha rahat çekebilmiş ve yenilikçi bir tutum izleyebilmiştir. Reklamcılıkta kamera, ışık gibi sinema dünyasının teknolojik araçlarını ve yeni yöntemlerini sinemasına aktarmayı denemiştir. Daha öncesinde ışığın karaktere odaklandığı bir sistemden yansıyan ışıklarla, ortamın doğal ışıklandırılması gibi çalışma biçimlerine gitmiştir. Sinemaya ilk başladığı dönemden bugüne kadar, kendini geliştirmeye çalıştığını ifade eden Turgul'un ¹¹¹ hikâyeleri ele alışı ise güldürme ya da ağlatmaya değil, karakterlerin dertlerini ve içinde buldukları bağlamı aktarmaya yöneliktir. Bu yüzden filmlerin klasik Türk filmlerine özgü bazı drama özellikleri bulunsa da, daha yenilikçi bir tutum izlemiş, filmleri alt okumalara açık bir gelişim sergilemiştir.

¹¹⁰ Evren, Burçak, *Yavuz Turgul*, Giovanni Scognamillo: Şener Şen, 44. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını, 2007, s.28.

¹¹¹ A.g.e,s.28.

Turgul'un 80 sonrasında nasıl bir toplumsal zeminde sinemayla uğraştığı ve bu dönemde film sektöründe yaşanan değişimlerden bahsedildi. Buna göre giderek gücünü kaybeden bir Yeşilçam geleneği, ekonomide yaşanan durgunluk ve hızlı değişimler, yönetmenlerin ya piyasa için seks filmleri ya da yalnızlaşmış aydınlar gibi modernleşen dünya sorunlarını konu edinen yapımlara odaklandığı görülebilir. Kendisi de Yeşilçam geleneğinden beslenen ancak bir yandan özgün bir tarz benimseye çalışan yönetmenin, bu koşullarda nasıl bir gelişim izlediğini tartışarak, bir dönem okumasına gitmek çalışma açısından anlamlı olacaktır.

Türk sinemasında bazı yönetmenler her filmi ile yeni bir biçim ya da fikri arka plana odaklanmayı seçerken, bazı yönetmenler ise kendine has bir anlatım dilinin olanaklarını, dert edindiği meseleleri benzer filmlerle yansıtmayı seçer. Turgul, seçtiği mekânlar, zıtlaşan karakterler, medeniyet çatışması gibi öğelerle toplumdaki değişim ve bunların birey üzerindeki etkilerine yönelmiştir. Filmlerine bahsedilen temalar üzerinden yaklaşıldığında, benzer kaygıların taşındığı söylenebilir. Eleştirel bir gözle, Bankerlerin güçlendiği, halkı dolandırdığı örneklerin toplumsal bir travma olarak yaşandığı dönemde-toplumsal birliğin çözülmeye başladığı, paranın önemli bir güce dönüştüğü bu kırılma dönemini özgün karakterlerle anlatmaya çalışmıştır. Maddiyatın ön plana geçmesi ve değerlerin yozlaşması yönetmenin odak noktası olmuş ve geçmişe yönelik olumlu bir bakış tercih edilmiştir. Saflığını kaybeden bir dünyada ayakta kalmaya çalışan, düzenle çelişen karakterler Turgul sinemasının tipik bir özelliğine dönüşmüştür.¹¹²

¹¹² Yüksel, Sinem Evren, **Yavuz Turgul Sineması**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Radyo Televizyon Anabilim Dalı, Ankara,2003,s.39-40.



Şekil 3:1: Muhsin Bey



Şekil 3:2: Züğürt Ağa

Bir diğer dikkat çeken özellik, Yavuz Turgul filmlerinin “ masalsı” yanıdır. Masal burada bir kandırmadan ziyade kendi düzlemi içinde oldukça gerçek ancak gerçek dünyayla karşılaştığında fantastik kalabilen bir yaklaşımı ifade eder. Turgul’un yaşama farklı bir açıdan bakma ve yeni bir kurgusal düzenden hikâye anlatma isteği onu sıradanlıktan uzak tutmuştur.¹¹³ Gerçekdışı kalabilen karakterler, filmde bir karikatür yanılgısı yaratır. Oysa istemedikleri, uyum sağlayamadıkları yapay bir hayatı yaşamak zorunda kalan karakterlerden çok diğerleri gariptir.¹¹⁴ Gölge Oyunu’nda ise bahsedilen masalsı yapı yerini tam manasıyla bulur. Ana karakterler kendilerini bir gizem içinde bulur ve sadece onların gördüğü bir kadın sayesinde olgunlaşma hikâyeleri de başlar.

¹¹³ Scognamillo, Giovanni, **Türk Sinemasında Şener Şen**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2005, s.78.

¹¹⁴ A.g.e.s.79.



Şekil 3:3: Gölge Oyunu

Bilhassa, Türk sinemasında dışşal çatışmalara maruz kalan tek bir kahramanla ilerleyen klasik yapı, genellikle, gelişmede yenilgiler, mücadeleler ve çözüm bölümünde başarılarla tamamlanır. Yeşilçam düzeninden gelmiş bir yönetmen olarak klasik anlatıya bir yönüyle sadık kalan Turgul'un farklılaştığı noktalar özellikle karakter hususundadır. Karakterlerin toplum içinde savaştığı dış etkenlerin yanı sıra içsel çatışmaları da büyük önem taşır.¹¹⁵ Bununla birlikte kahramanlar güçsüzlükleri, zayıf noktalarıyla daha insani yansıtılır ve filmin sonunda bilindik manada bir zafere ulaşmazlar. Değişen bir dünyada, her koşulda kazanmanın mümkün olmadığı ya da direnme sürecinin sonuçtan daha önemli olabileceği resmedilir. Kahramanlar hem sorunlarıyla tanıdık hem de Türk sineması açısından özgündürler. Acılar, umutlar, insani duygular evrenseldir ancak, karakterlerin içine düştüğü durumlar, bulunulan dönemle ilgili çelişkiler kaynağını yerel olandan alır. Eşkîya'daki Baran karakteri ya da Gönül Yarası'ndaki Nazım öğretmen Türkiye'de'n ve bu ülkedeki gelenek ya da modernleşme sürecinden çıkmış kahramanlardır.¹¹⁶ Sinematografik olarak desteklenen karakterlerde dair ayrıntı ve yakın plan çekimler Turgul'u Yeşilçam'dan ayrı bir noktaya taşır.¹¹⁷

¹¹⁵ Sivas, Alâ (2011). **Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek**, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, s.88.

¹¹⁶ A.g.e, s.89.

¹¹⁷ A.g.e. s.101.

Turgul yaptığı bir söyleşide bir yandan eleştirel filmler yaparken bir yandan seyirci tarafından sevilen ya da benimsenen filmler yapmasını, yönetmen olarak seyirci ile kurulan bağı önemsemesinden kaynaklandığını belirtir. Bu yüzden filmlerinde, anlaşılmaz, metaforik olmaktan çok sanat eserinin çok boyutlu ve değerlendirilmeye açık derin yapısıyla, klasik anlatıma alışmış genel seyirci arasında bir denge kurarak anlatıma gider:

“...Godard gibi değilsin... O bambaşka bir şekilde çizgisini oluştururken sen burada Arzu Film’de, bir film dünyasının içinde oradan oraya giderken düşünce biçimin de buna göre şekilleniyor. Öyle olunca seyirciye, “Merhaba!” diyecek, “Naber, iyi misin? Bak, ben buradayım”. Benim zaten bu tayfadan farkım, bütün bunları yaparken bir yandan da onu değerli kılacak malzeme ile donatmanın gerekli olduğunu düşünmemdir. Seyirci ile ilişki kurmak ayıp bir şey değildir. Onun anlayabileceği, onun sevebileceği, bir şey yapmak, ayıp değildir. Bir sanat olayını, sanat olayı olmaktan uzaklaştırılmaz bu. Bir sanat eserinin seyircinin görüp de anlamadığı bir şey olduğu düşüncesinden çıkılması lazım. O nedenden dolayı da bir yandan evet, ben bunu nasıl çok güzel yapabilirim, öbür taraftan da seyirci ile nasıl ilişki kurabilirim düşüncesi, at başı gidiyor.”¹¹⁸

Turgul, Filmlerini oluştururken belli bir matematiğe ihtiyaç duyduğunu ancak işin sezgi, gönül kısmını da önemseydiğini belirtir. Bir fikirden, bir resimden, aklına gelen bir imgeden yararlanan yönetmen, treatment, sinopsis aşamalarında belli bir mantığı kullandığını, karakterlerini tasarladığını ancak hikâyeyi tamamen yabancılaştırmamak adına işin ruhuna da değer atfeder. Bu konuda farklı görüşlere saygı duyduğunu ancak kendisine göre güzel sanatların en önemli fonksiyonun insanın duygu kısmına hitap etmesi olduğunu ekler.¹¹⁹

¹¹⁸ Yılmaz, Selin (2018) Yavuz Turgul Söyleşisi: “Seyirci ile İlişki Kurmak Ayıp Değildir”, **Psikesinema**, Mayıs-Haziran, İstanbul, s.10.

¹¹⁹ A.g.e. , s.9.

4. YAVUZ TURGUL SİNEMASI VE NOSTALJİ

“Filmlerde geçmişe yönelik göndermelerin sıklığı ve yaşanan dünyayla uyumsuzluk içinde bulunma durumu, çözümün geçmişte aranmasına ve böylece bir tür çözümsüzlüğe götürür. Bu yönüyle geçmiş “bir altın çağ” metaforu içinde sunulur.”¹²⁰

Yavuz Turgul için, iki farklı zamanın ve iki farklı değer çatışmasının getirdiği duyguların yönetmeni denebilir. Züğürt Ağa, Muhsin Bey, Aşk Filmleri'nin Unutulmaz Yönetmeni, Gölge Oyunu, Eşkiya, Gönül Yarası gibi yapımlarında nostaljinin, yitip giden değerlerin ve alışkanlıkların kendi zamanıyla uyumsuzluğunun altını çizer.¹²¹

Turgul filmografisine dair yerinde tespitlerden biri de yönetmenin ana karakter seçiminde dönemlerinin son temsilcilerine yer vermesidir. Muhsin Bey, dönemin koşullarındaki türünün son örneği bir beyefendi müzik yapımcısı, Züğürt Ağa ağalık dönemi biterken aradaki çelişkiye maruz kalan son ağa, Haşmet Asilkan karakteri klişeleşmiş romantik filmler çeken son yönetmen, Gönül Yarası'ndaki idealist Nazım öğretmen ya da Eşkiya'daki onurlu eşkiya Baran türlerinin son örnekleridir.¹²² Turgul ise bu “son” kişi değerlendirmesini bilinçli bir şekilde yapmadığını ancak filmi değerlendirenlerin algısı olduğunu söyler. Karakterlerin öyle oluşunu kendisine gelen imgelerle, ansızın kendiliğinden bir akışla açıklar.¹²³

Yavuz Turgul sinemasının genel karakteristiklerinden birisi döneme ve bu dönemin içinde yaşanan toplumsal meselelere, kendi sinema yorumunu getirmesidir. Bir yandan Yeşilçam'ın en güçlü senaristlik yapmış, bir yandan da yönetmenliğe geçişiyle kendi sinema dilini, bu klasik anlatıyla harmanlamış bir sinemacı olarak

¹²⁰ Yüksel, Sinem Evren, **Yavuz Turgul Sineması**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Radyo Televizyon Anabilim Dalı, Ankara,2003,s.40.

¹²¹ Evren, Burçak, **Yavuz Turgul**, 44. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını,2007 s.11.

¹²² Çiçekoğlu Feride, **Vesikalı Şehir**, Metis Yayıncılık, İstanbul ,2014,S.142

¹²³ Yılmaz, Selin(2018) Yavuz Turgul Söyleşisi: “Seyirci ile İlişki Kurmak Ayıp Değildir”, **Psiksinema**, Mayıs-Haziran,İstanbul,s.11.

bilinen Turgul 1980 sonrası Türk sinemasına birçok katkı yapmıştır. Muhsin Bey, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni ve Gölge Oyunu bunların arasındaki önemli örneklerdendir.

Turgul'un bu filmleri hem zaman itibariyle ülkenin geçirdiği dönüşüme tanıklık etmesi hem de çalışma boyunca izini sürdüğümüz nostalji temasıyla yakından alakalı olduğundan tartışmaya açılacaktır. Özellikle de Muhsin Bey ve Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni adlı yapımlar üzerinde durulacak ve nostalji kavramının, günlük yaşamda tekabül ettiği pratikler ele alınacaktır.

Muhsin Bey (1987)

Muhsin Bey, Yavuz Turgul'un hem bulunduğu dönemle ilişkisi hem de sinema literatürüne bakıldığında dikkat çeken filmlerden biridir. Yönetmen ve senaristliğini Turgul'un yaptığı film 1987 yapımı filmin ana karakterleri Muhsin Kanadıkırık (Şener Şen) ve Ali Nazik (Uğur Yücel)'tir.

Filmde İstanbul'da yaşayan, müzik yapımcısı Muhsin Kanadıkırık ve hayatına bir anda dâhil olmuş Urfalı Ali Nazik'in kesişen hikâyelerini anlatır. Muhsin Bey değişen piyasa şartlarında durumu kötüleşmiş, ofisini kahve köşesine taşımak zorunda kalmış, yardımcısıyla, hayatını küçük işlerle devam ettirmeye çalışmaktadır. Bir gün kahveye kendisini askerlik arkadaşı Bitli Salman'ın yolladığını söyleyen ve şarkıcı olmak isteyen Urfalı Ali Nazik'in gelmesiyle olaylar gelişir. Muhsin Bey, başından kovduğu adamın, "köylü kurnazı" bir tavırla, otelde kalmasına rağmen yağmurda bir evsiz gibi, apartmanın önünde çaresiz bir şekilde beklemesiyle yumuşar. Bunun yanında yıllardır çekilemeyen dişi için Muhsin Bey'i sırtında taşıyan Ali Nazik, vefasını kanıtlamış ve onunla kalmayı hak etmiştir. Uzun süredir yapım şirketinde "star" çıkaramayan Muhsin Bey, Ali Nazik'e rakibinin de sonradan itiraf edeceği gibi bir umut dalı gibi tutunur Onu eğitir, mikrofon tutmayı öğretir, televizyona çıkması için elindeki son parayı verecek kadar "Ali Nazik projesine" güvenir. Muhsin Bey kasedin çıkması için, dürüst bir yaşam sürmesine rağmen, dolandırıcılık yapacak kadar ileri gider. Bu Muhsin Bey'in kendinden ilk ödün verşi

olmayacaktır. Hayat ve insanlar, onun hep koruduğu “Muhsin Bey” imajını yaptığı sınavlarla sürekli sarsmaya kalkacaktır.

Muhsin Bey sinema tarihimizde üç boyutuyla incelenmeye değer. Bunlar; bir dönemin filmidir, konusu itibarıyla dönem yansıtır, son olarak da karakterleri dikkate değerdir. Dönem İtibariyle filme baktığımızda, Muhsin Bey 1987’de çekilmiş tam bir geçiş dönemi filmidir. Hem 80’lerden sonrası baskı dönemini içeren bir on yıllık dilimde, hem de onu 90’lara bağlayan ve ülkenin liberalizm konusunda değişim sürecini içeren bir zamanın ürünüdür. Bu da çalışmanın ikinci bölümünü oluşturan, değişim temasıyla ilişki içinde olduğunu gösterir.

Konu itibarıyla, Türkiye büyük bir değişimle, farklı değer ve anlayışlara doğru ilerlerken, bu gidişata direnen, kendi zamanına tutunmak isteyen Muhsin Bey karakterine odaklandığından, araştırmamızın temel kavramlarından nostaljiyle hem de alt başlık olarak tartışılacak arabeskle yakından ilgilidir. Karakterler açınsındansa ,Muhsin Bey, Ali Nazik, Osman Cavcı, Sönmez Yıkılmaz, Madam Agavni, Sevda Hanım gibi karakterler aracılığıyla toplumdaki farklı yaşam biçimlerini temsil eder. Muhsin Bey, eski İstanbul insanlarını, Sevda Hanım, yeteneksiz ancak tutunmaya çalışan alt sınıf pavyon şarkıcılarını, Ali Nazik şehrin yeni varoş sakinlerini, Osman Cavcı sisteme uyum sağlamaya çalışan numaracı kesimleri, Sönmez Yıkılmaz yozlaşan Türkiye sinemasında kendine yer edinmeye çalışan ikinci sınıf oyuncularını, Madam Agavni ise göç ettirilen ya da yerinden edilen azınlıkları temsil eder. Bu da her bir karakterin zaman karşısında nasıl bir dönüşüm geçirdiğine, birbirleriyle etkileşimlerine, toplumsal dokuya şahitlik edilmesine olanak sağlar. Bu şekilde tartışmanın teorik yürütülen kısmının pratik bir süreçle bağlantısına kaynaklık eder.

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni (1990)

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni sinemanın yeni bir yöne doğru evrildiği ve Yeşilçam'ın işlerliğini yitirdiği bir dönem filmi olması açısından önem taşır. Filmin başkarakteri Haşmet Asilkan (Şener Şen) yıllardır çektiği ikinci sınıf aşk filmleriyle bilinmektedir. Ancak filmin girişinden itibaren görüldüğü gibi bu gidişata dur deyip, entelektüel yönetmenlerin arasına girmeye karar verir. Bunun için öncelikle görünümünü değiştirir. Kendisine yeni bir kimlik tanımlayarak devrim filmi yapmaya karar verir. Senaryosuyla pek çok kapı çalan Haşmet, güçlkle yapımcı Abdülkadir'i ikna eder. Bu çabasında Müjde Ar'ı oynatacağına olan inancının payı büyüktür. Ancak amatör bir tiyatro oyuncusu olan Jeyan'ı oynatmak zorunda kalır. Fabrikatör babayı ise, eski ve yorgun bir Yeşilçam oyuncusu arkadaşı Nihat canlandıracaktır. Oldukça zor şartlarda ve küçük bir bütçeyle film çekmeye çalışan Asilkan'ın başına artarda talihsizlikler gelir. Önce arkadaşı Nihat çekim esnasında kalp krizi geçirerek ölür. Ardından yapımcısı etrafındakileri dolandırıp kaçar. Bunun yanında ilgi duyduğu Jeyan, teröristi canlandıran Tarcan ile yakınlaşır. Tüm bunlara rağmen gururunu bir kenara bırakıp, filmi bitirmek konusunda ısrar eder. Filmin kopyalarını alacak kadar bile parası kalmayan Haşmet, eşinden borç alır, görüşmediği kızından dahi borç ister hatta film şirketini tehdit ederek, film makaralarını alır. Zorlukla tamamladığı filmin gösterilmesi ise yeni bir problemdir. Büyük umutlarla devam ettirdiği işin gösterimine kimse gelmez, gelen birkaç kişi ise filmi beğenmez. Haşmet bu yüke dayanamayıp evinde film makaralarına sarınarak intihar etmeye kalkışır. Bu sırada gelen, yeni bir aşk filmi çekme teklifiyle hayata tekrar döner. Belki o istediği elit çevreye girememiş ancak dışlanmadığı, alıştığı alana tekrar dönmeye imkân yakalamıştır.

Dönem İtibariyle; Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni sinemanın çıkmaza girdiği, Hollywood Sinemasının ve yabancı film şirketlerinin piyasaya girmeye başladığı bir zamanda çekilmiştir. Sinema, bağımsız yönetmenlerin 80 darbesiyle ilgili filmler yaptığı, Yeşilçam'dan gelen sinemacıların küçümsendiği bir evreden geçmektedir. Turgul bu filmle sinema dünyasının sorunlarını eleştirerek, sinema adına bir içe bakış sağlamıştır. Konu İtibariyle: Film, Haşmet Asilkan karakteri

üzerinden bir yönetmenin piyasayla ve entelektüel sinema çevresiyle verdiği mücadeleyi konu edinmektedir. Tüm imkânsızlıklar arasında yol bulmaya çalışan kahramanın dışlanması, kimlik edinme çabası ve zamanıyla yaşadığı uyumsuzluk çalışma açısından dikkate değer bulunmuştur. Karakterler İtibariyle: Haşmet Asilkan, Nihat, Jeyan, Tarcan, Abdülkadir gibi karakterler sinema dünyasında yeni bir dönemde ayakta kalmaya çalışırlar. Her biri kendi alanında ya umudunu yitirmiş ya da bir yol bulup yükselme umudundadır. Abdülkadir ise dolandırıcılıkla köşeyi dönmeyi seçen kesimi temsil eder. Böylece dönemi farklı kimlikler üzerinden okumak mümkün kılınır.

4.1. İstanbul ve Mekânlar

Bu bölümde Yavuz Turgul'un filmlerinde sıkça rastlanılan İstanbul ve mekânların toplumla etkileşiminden bahsedilecektir. Kentler, toplumsal değişimlerin en çok hissedildiği, farklı sosyo-ekonomik, etnik grupları barındıran kendine has dinamikleri olan yerleşim alanlarıdır. Kentin değişimi içinde yaşayan insanları aynı şekilde toplum da mekânı değiştirme niteliğine sahip olduğundan, ikisi arasında yoğun bir etkileşim mevcuttur.¹²⁴ Var olan bu karşılıklı bağın farkında olan Turgul, yönetmenliğini yaptığı filmler için İstanbul'u neden seçtiği ve bunun filmlerdeki toplumsal değişim temasına katkıları bu kısımdaki tartışmanın temel sorusunu oluşturmuştur. Turgul filmlerinde hem henüz değişmeye başlayan hem de yozlaşmaya yüz tutmuş İstanbul imgesini görmek mümkündür. Bu bağlamda öncelikle modern kentin özellikleri ve bireyler üzerindeki etkilerine bakılacak, İstanbul'un kent imgesindeki Turgul filmleri üzerinden okunmaya çalışılacaktır.

Turgul'un senaristliğini yaptığı Züğürt Ağa ve Banker Bilo filmlerinde ana karakterlerin hikâyesi İstanbul'da başlar. Züğürt ağa köyünü satarak gelmeye mecbur kalırken, Bilo ise Maho tarafından Münih olduğuna inandırılarak getirilip şehre bırakılır. Züğürt Ağa, iç göçlerin arttığı bir dönemde, kuraklaşan, borca batan

¹²⁴ Kırklar, Alper, **Toplumsal Değişim ve Türk Sinemasında İstanbul İmgelemi**, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Ana Dalı, İstanbul, 2009,s.9.

Haraptar köyünü satmak zorunda kalır. İstanbul'a geldiğinde ise, ne ağalığı ne de köylüsünden gördüğü saygı kalır. Yardımcıyla girdiği her işte şehirde ticaret yapmaktan anlamadığı için batar. Ağalık çizmeleri dâhil, ağalığına dair her şeyi bırakmak zorunda kalır. İstanbul'da yaşamının nasıl bir zorluk olduğunu öğrendiğinde ve yeni yaşamını kabul ettiğinde ise küçük de olsa ümidine tutunur.



Şekil 4:1: Züğürt Ağa

“Bir dönem kapanmış ve yepyeni bir hayat başlamıştır. Ağa tek bildiği şeyi yaparak para kazanmaya başlar. Filmin sonu, artık ağanın kafasında kendini oturduğu “ağalık” pozisyonunun ve imgesinin silindiğini, ağalığının bittiğini gösterir. Ağa mutludur, sokak sokak gezerek ayağında terlikleriyle çiğ köftesini satar. Yeni bir kimlik ile yeni hayatına tutunur; “Bu dünyada bize yer yoktur” söylemini, kendine küçücük bir yer açarak kırar, gülümseyerek taşır çiğköfte tepsisini, film umutla biter.”¹²⁵

¹²⁵ Sönmez Sevcan, Züğürt Ağa, <https://t24.com.tr/k24/yazi/zugurt-aga.1851>, erişim tarihi,01.02.2019.



Şekil 4:2: Banker Bilo

“Burası İstanbul avanta vermeden hiçbir iş görülmez” lafını salatalıkçıdan duyan Bilo’nun, birçok defa kandırılması, yaptığı işlerde tutunamamasının ardında Maho ve Maho gibiler nedeniyledir. Bilo iyi niyetiyle sürekli cezalandırılır, oysa zaman Maho gibi köşeyi dönmeyi kafasına koymuş, dolandırıcılık yapan, yalan söyleyen, karaborsayı yürütebilenlerin zamanıdır. Bir zamanların taşı toprağı altındır denilen İstanbul’u, onun kurallarına uymayanları ezer hale gelmiştir. Başlı başına şehri sorumlu tutmak yerine, nasıl bir dönüşümden geçerek, yatırımların, büyük paralar ya da kar oyunlarının döndüğü, zengin- fakir ayrımının belirginleştiği bir yere dönüştüğünü irdelemek gerekir.

İstanbul, yüzyıllardır birçok medeniyet, kültüre tanıklık etmiş, üç imparatorluk geçirmiş büyük bir metropoldür. Bu şehrin bugüne kadar aldığı yapıda, iskân ve göçlerin dolayısıyla buna bağlı politikaların etkisi büyüktür. Tuna’ya göre, “Göçlere bağlı nüfus artışı”, “Şehri Planlama Faaliyetleri” ve “Küresel İlişki ağları geçmişten beri İstanbul’u değerlendirmede temel kriterler olmuştur.¹²⁶ Nüfusun artışı, işsizlik,

¹²⁶ Tuna, Korkut (2012), **Şehir ve Kültür İstanbul**, Ed. Ahmet Emre Bilgili, Profil Yayıncılık, İstanbul S.374.

sanayileşme, coğrafi konum, ulaşım gibi pek çok nedenle on yıllardır iç göç almış kent, özellikle 19.yy.'da plansız göçlere ve onların konut ihtiyaçları için geçici çözümlere göz yumulmasıyla, ulaşım, su, elektrik, yapısal sorunlar gibi pek çok konuyu elzem hale getirir. Kent bir bakıma kontrol edilemez hale gelir. Bunun yanında ülkedeki ihraç mallarının toplandığı, bir tüketim, dağıtım merkezine dönüşür.¹²⁷ 1800'lerde Beyoğlu, Nişantaşı gibi ilçelerde başlayan, "alafranga" apartman kültürü 1960 sonrası yoğun göçler sonrası bir ihtiyaç olarak ortaya çıkar. Şehir kaldıramadığı insan yükünü onları az katlı, ahşap yapılardan, çok katlı binalarda odalara sevk edecektir. Müteahhitler semtlerde yoğun faaliyet gösterir ve sektörleşmesini sağlar, böylece şehir popüler bir rant alanı olmaya başlar. Bu da şehrin yapısını, sosyolojik dokusunu değiştirmede büyük bir etken olur. Geniş aileler ahşap yapılardayken, apartmanlar yaygınlaştıkça, çekirdek aileye dönüş, bireyselleşmeye eğilim artar. 80'lere kadar semte göre apartman ve ahşap binalar yanyana, uyumsuz bir şekilde bir arada bulunur. Apartmanların farkı artık, estetik duyarlılık, genişlik, cephe yapıları yeterince hesaba katılmadan, pragmatist biçimde yer ve metrekare hesabına bakılarak yapılır. Bu sokak kültürü, çocuk oyunları, mahalleli dayanışması gibi kavramların yok olmaya başlamasını tetikler.¹²⁸

Apartmanlaşma devam ederken bir diğer olgu olarak gecekondulaşma karşımıza çıkar. Karşılatabilen gelir grupları dairelerinde yaşarken, İstanbul'a gelir, yeni yaşam alanı ümidiyle göç eden alt gelir grupları kendilerine alternatif bir yaşam alanı kurmaya başlar. Belediyenin ulaşmadığı, etkin bir faaliyet yürütülmeyen topraklarda gelir-konar mantığıyla hareket eden gruplar, birkaç gözden oluşan tuğlalardan imkânlarınca ortaklaşa evler yaparlar.

¹²⁷Belge, Murat (2012), **Şehir ve Kültür İstanbul**, Ed. Ahmet Emre Bilgili, Profil Yayıncılık, İstanbul, s.325.

¹²⁸Tuna, Korkut (2012), **Şehir ve Kültür İstanbul**, Ed. Ahmet Emre Bilgili, Profil Yayıncılık, İstanbul, s.375-376.

“Gecekondulaşma Türkiye’nin 1950-1980 yılları arasında karşılaştığı sorunlara, ortaya çıkan gelişmelere sınırlı bir biçimde, köylerden şehirlere doğru gelişen bir nüfus hareketinin ve bu doğrultuda karşılaşılan güçlüklerle bulunan çözümlerle gelişen, yeni boyutlar kazanan toplumsal hareketin adıdır.”¹²⁹

80 öncesinde İstanbul hala taşı toprağı altın düşüncesiyle göçler almaya devam eder. Kırsaldan, doğudan gelen şehrin yeni sakinleri gecekondu yaşamını benimsemiş, birkaç günde tamamlanan evlerinde, İstanbul’un geçmişte çeperleri sayılan bölgelerde yaşamaya başlamışlardır. Buralar bir yandan uzaktan modern şehri, gökdelenleri izleyebildikleri bir yandan da aradaki uçurumu görebilecekleri mekânlar olabilirdi. Turgul’un senaryosunu yazdığı Sultan (1978) filminde gecekondulaşmanın da dönüşüme uğramaya başladığını işaret eden yapımlardan biridir. Filmin henüz başında geniş planda gecekondu mahallesinin genel görünüşü verilir. Burası İstanbul’da olmasına rağmen yerel bir hayat sürdüren, geleneksel küçük kasaba yaşantısının sürdürüldüğü bir yerdir. Gecekondu mahallesinin arkasından yükselen konutlar gözüktür. Şehre sonradan eklenmiş gibidirler. Mahallenin muhtarı –tıpkı kısa bir zaman önce köy ağaları gibi- , gecekondu yerleşiminin boşaltılması ile ilgili iş adamlarıyla görüşmeye otururlar. Bu semt değer kazanacak ve yeni binalar yapılacaktır, bunun için engelse gelecekleri düşünülmeden gecekonduculardır. İnşaatçılarla binaları dolaşırken, muhtar onları birleşmeye fırsat vermeden, tek tek ayırmaları gerektiğini söyler. Mahalle sakinlerinden, küçümseyerek bahseder ve ceplerine birkaç kuruş sıkıştırılınca gideceklerini söyler. Muhtarın düşündüğü tek şey eline geçecek paradır. Orada bir tek muhtarın evi moderndir, kristal avizesi, perdeleri, televizyonuyla şehir yaşantısını benimsediğini ve bu şekilde diğerlerine göre lükse sahip olduğunu anlatır. Mahalleli ise çamurlu yollarda, saatlerce su sırası bekleyerek, belediye hizmetinden yoksun hayatını idame ettirir. Kıt- kanaat geçinmektedirler. “Ben getirdim bu kışkırıkları, en iyi ben atarım, ellerine iki kuruş sıkıştırdık mı bu ayıoğlu ayılar nerde olsa oturur”¹³⁰ Muhtar

¹²⁹ Tuna, Korkut (2012), **Şehir ve Kültür İstanbul**, Ed. Ahmet Emre Bilgili, Profil Yayıncılık, İstanbul, s.379.

¹³⁰ Sultan (1978).

müteahhitlerle gezerken bunları söyler, bir yandansa yönetmen neşeyle oynayan masum çocukları göstererek durumu dramatize eder.

Sultan filminde diğer dikkat çeken unsur, döneme uygun olarak yansıtılan, Amerikanlaşma, tüketime özenme, arzuların değişimi meselesidir. Kahve sahnesi, bir Western klişesi gibidir. Şerif ve kasabalıların içki içmesi gibi, onlarda birbirlerine Kolombo, Charlie gibi filmlerden duydukları isimlerle seslenirler. Küçük bir mahalle bakkalında birçok şarap, içki bulunur. Biryandansa vatan marka konserveler gösterilir. Bir yandan çocuğuna zar zor bisküvi alan Sultan'ın durumu biryanda ise lüks yaşamın ilk belirtileri bir aradadır. İstanbul üzerinde ülkenin tüketim kültürüne yeni uyum sağlamaya başlamış arada kalmış hali bu tür detaylarda anlam bulur. Sultan karakterinin küçük oğlu çokomel istediğinde, komşusuyla arasında geçen diyalog, tüketim ve televizyon, reklam kültürüyle yaşanan değişime dair çok şey ifade eder.

“-Televizyonda görüyorlar, yok çokomelmiş, yok mokomelmiş ondan sonra tutturuyorlar al al diye.

-En iyisi reklamlar başlayınca televizyonu kapamak vallahi benim bile iştahım kabarıyor.

-Fakir fukarayı düşenen mi var?

-Nerde? -Kız iyiki sizde televizyon yok.

-Bizim televizyonumuz yok ama komşuda, Hatice ablada falan seyrediyorlar.

- En iyisi fakir semtlere reklamları yasaklamak”¹³¹

Sultan filmi eleştirel bakıldığında döneme dair verile taşır ancak bir yandansa arabesk ruhuna uygun, toplumsal güldürü özelliği barındırır. Bu yüzden de seyirciye yönelik hareket ederek, onlara bir yandan sevdiği kadın için zengin yaşamından vazgeçip, sevdiği dul kadınla yeni bir gecekondu yapmaya giden bir hikâyeyi tamamlayarak, yerinden edilen mahallelerin yaşadığı göçü gölgede bırakır ve dramatik etkiyi artırmak için sıkça gecekonducular dramatize edilir, yer yer her şekilde mutlu olabildiklerini göstererek klasik Yeşilçam yapısına yaklaşır.

¹³¹ Sultan(1978).

80 sonrası yaşanan dönüşümler, kent üzerinden değerlendirildiğinde, ilgili politikaların büyük bir değişime uğradığı söylenebilir. İstanbul'un konumu ve avantajlarıyla, sermaye ve emek yoğunlaşmasının arttığı bir yere dönüşmüştür. Küresel sermayenin İstanbul üzerinden yürütülmesi, üreticilerin hizmet sağlayabildiği “dünya kenti” olması ideali ise giderek daha çok benimsenmiştir.¹³² Özellikle de büyük şehirlerde, tarihi ve eski yapılar yıprandıklarında, bu konut alanları üzerinde rant projeleri söz konusu olmuştur. Öncesinde varlıklı grupların yaşadığı bu yerler, modern teknolojik gelişmeler ve lüks ihtiyaçlara karşılık veren yapıların inşa edilmesiyle boşalmaya başlamıştır. Bu tür yerlerde şehre sonradan göç edenler ya da alt gelir grupları yaşamaya başlamıştır. Ancak bir yandan şehirden beklenen sermaye ve buradaki toprakların yatırım aracı haline gelmesi, kentlerde yüksek gelirle çalışan, tek yaşamak isteyen, farklılık özlemi duyan bir orta kesimin belirmesiyle talebin artması gibi nedenlerle, bu terkedilen yerlerin “soylulaştırılması” gündeme gelmiştir.¹³³

Tarlabaşı örneğinin önemi ise, yıllarca süren rant merkezli ve sosyolojik olarak Kürtler, Çingeneler, Lgbtt bireyler, başka ülkelerden gelenlerin bulunduğu heterojen bir yer olmasından ileri gelir. Bir araştırmaya göre 1960 ve 1990 arasında öğrenciler ve düşük gelirli işçilerin yasal olmaya şartlarda kaldığı bölge zamanla belli sermaye grupları tekeline girer. Marjinalleşmiş gruplar, Doğu'dan gelen gruplar, o zamanlar polislerin dahi bulunmaktan çekindiği ve çetelerin kontrol ettiği sokaklara taşınırlar.¹³⁴ Bunun sebepleri arasında özgürleşme isteği, köylerin boşaltılması, siyasi ve ekonomik koşullarla kentin sunduğu imkânlar gelir. Kente göçlerin artması ve gecekonduların kalkmasıyla, Tarlabaşı'ndaki gibi eskimiş konutlar tek seçenek haline gelmiştir.¹³⁵ Bölgede Roman ve Kürt kimlikleri ön plana çıkarken, Afrika'dan gelenler de barınmaktadır. 1950'de başlayan ilk göç akımından sonra 1960'tan sonra

¹³² Türkü Asuman, Ünsal,Öktem Binnur vd. , **1980'ler Sonrasında İstanbul'da Kentsel Dönüşüm: Mevzuat, Söyle, Aktörler ve Dönüşümün Hedefindeki Alanlar**, Mülk, Mahal, İnsan İstanbul'da Kentsel Dönüşüm, der. Asuman Türkün, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2014,s.81-82.

¹³³ A.g.e. , s.268-269.

¹³⁴ M. L. Turanalp Uysal1 & N. Korostoff, Tarlabaşı, İstanbul: A Case Study Of Unsustainable Urban Transformation, The Sustainable City, **WIT Transactions on Ecology and The Environment**, Vol 194, s.420.

¹³⁵ A.g.e. , s.306.

sözü edilen göçün daha ziyade zorunlu göç ve mağduriyet üzerine kurulu olması dikkat çekici bulgulardandır. Tarlabası sakinlerinin çoğunluğu beş yıldan fazla süredir ikamet halindeyken, bir kısmında ise geçici ve illegal yerleşim koşullarında yaşamaktaydı. Ancak 2005 yılında 5366¹³⁶ sayılı kanun temelinde, Beyoğlu Belediyesi Tarlabası'nı yenileme alanı olması kararlaştırmıştır.¹³⁷ Turgul sinemasında, şehir olarak İstanbul'un çokça kullanılması, değişimin ilk hissedildiği yer olması bakımında anlamlı olurken, Tarlabası, Beyoğlu bölgelerinin de sıkça kullanılması ayrı bir okumaya imkân verir. Kadın ticareti, uyuşturucu gibi illegal durumların yuvası gibi görülen Tarlabası tam da bu yüzden, Eşkîya filminin çekim mekânı olur. Vakti zamanında dağlara çıkan “büyük” bir eşkıya Baran ‘ı modern eşkıyaların, uyuşturucu patronlarının arasına göndermek demek, şehrin kurallarıyla, “delikanlı” eşkıyalık kurallarının birbiriyle nasıl çatıştığını da yansıtmak anlamına gelir. Tarlabası mafyaları parselledikleri alanları yönetirken, güçlerini alanlarında dönen uyuşturucu faaliyetlerini yönlendirir, şehrin “pis işlerini” yerine getirir, yeri gelince gözlerini kırpmadan adam öldürürler. Baran'ın bu gruplarla bağlantısı ise, oğlu gibi gözettiği Cumali'nin patronlarını kandırıp, hedef haline gelmesiyle başlar. Kendine eşkıya diyen bu adamın, onurlu tavrına, korkusuzluğuna ise ne mafya ne de Tarlabası sakinleri anlam veremez ancak zamanla onu benimserler. Son eşkıya canı pahasına, gururla hareket etmeye, sözünün arkasında durmaya devam eder. Turgul'un İstanbul'u bir karakter gibi konumlandığı, bahsi geçen filmlerin üzerinden yıllar geçmiş ve kentsel dönüşümden fazlasıyla nasibini almış Beyoğlu ya da İstanbul'un kenar semtleri farklı dinamikleri barındırmaya başlamıştır. Göç olgusu ve metropole olan ilgi devam ederken, şehir yükünü kaldıramaz hale gelmiştir. Dolayısıyla Yavuz Turgul'un resmettiği İstanbul, izleyicilerine bir hafıza deneyimi de yaşatmakta ve 80'lerden beri yaşanan dönüşümün bugünle ilişkisini okumamıza imkân sağlamaktadır. Bundan sonraki başlıkta on yıllardır tartışma konusu olan medeniyet çatışması ve toplumsal değişimler, Turgul filmlerindeki zıt karakterler üzerinden tartışmaya açılacaktır.

¹³⁶ “Yıpranan tarihi ve kültürel taşınmaz varlıkların yenilenerek korunması ve yaşatılarak kullanılması hakkında” kanun.

¹³⁷ Hayal Seda, **Biyoiktidar Gözetiminde Planlama: Tarlabası Kentsel Dönüşümü Örneği**, İstanbul Teknik Üniversitesi, Şehir ve Bölge Planlaması Anabilim Dalı, Şehir Planlama Programı, Haziran 2013,s.47.

4.2. Derin Karşıtlıklar (Geleneksel- Modern, Doğu-Batı)

Bu bölümde Turgul sinemasında sinemasında karşımıza çıkan, birbirine zıt olgu ve karakterlerin çatışmasına değinelecektir. Yönetmenin senaryolarında hikâye çatısını kurarken birbiriyle çelişen ya da gerçeklikte uyumsuz gözükten durumları bir araya getirdiği görülür. Sinemasında bazen bir replikle, bazen karakterlerin arka planıyla bazense karakterlerini zor ya da farklı koşullara sokarak Osmanlı döneminden beri süregelen, şekil değiştirerek günümüzde dahi devam eden tartışmaların altını çizer.

1950'lerle başlayan sinema geleneğinde doğulu- batılı karşılaştırmaları, taşralı-şehirli gibi zıtlıklar dikkat çeker. Ancak bir yandan geleceğe umutlu bir bakış olduğundan, ikilikler sert çizgilerle ayrılmaz. 70'lerden sonraki göçlerin artması ve bu bağlamdaki kentsel problemler, kültür çatışmaları, işsizlik gibi meselelerle daha gerçekçi bir bakış açısına geçilmeye başlanır.¹³⁸ Küreselleşmeyle birlikte, farklı kimliklerin görünür olma talepleri de artmış, tekil kimlik ya da homojenleşme sorgulanır hale gelmiştir. Bu değişim sosyal hayatın her noktasında etkisini göstermiştir. Artık birbirinden soyutlanmış evrenlerden çok, geçişken bir yapıya sahip, heterojen bir bütünlükten söz edilmektedir. Böylece geçmişte daha keskin sınırlarla ayrılan Doğu-Batı, Geleneksel-Modern, eski- yeni gibi karşıtlıklar ortadan kalkmaya, farklılıkların daha bütünselliğe doğru evirildiği bir süreçten söz edilir.¹³⁹ Yeşilçam'da, Ertem Eğilmez sinemasında sıkça görülen zengin-fakir, taşralı-şehirli gibi ikilikler Turgul filmlerinin de ayırıcı niteliklerinden biridir. Eğilmez'le bu açıdan benzerlik taşıyan yönetmenin, karşıtlıkları güldürü amacıyla değil, toplumsal temellere vurgu yaparak, gerçekçi bir zemin oluşturmakta kullandığı görülür.¹⁴⁰

¹³⁸ Evren Sinem Yüksel, **Yavuz Turgul Sineması**, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ankara, 2003, s.7.

¹³⁹ Yanık, Celalettin, **Küreselleşme Bağlamında Ulusal Kimlik ve Ulus-Devlet**, Türkiye'de Modernleşme: Batılılaşma Yerine Küreselleşmenin İkamesi, der. Ertan Eğribel- Ufuk Özcan, Doğu Kitabevi, İstanbul, 2012, s.435-437.

¹⁴⁰ Yüksel, Sinem Evren, **Yavuz Turgul Sineması**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Radyo Televizyon Anabilim Dalı, Ankara,2003,s.12-13.

“Turgul’un çoğu filminde kullandığı yöntem genelde aynıdır. Zıt karakterleri birbiriyile çatıştırarak ama o çatışmayı yaparken de karakterler sadece kendilerini değil o karaktere yüklenen toplumsal, kültürel, sosyokültürel, sosyoekonomik bir takım ögeleri de o karakterlere yükleyerek – çoğu zaman, eski-yeni, geleneksel-modern, değişen-değişime direnen –karakterlerin aslında bir şeyleri temsil ettiklerini, bir şeyler söylemeye çalıştıklarını bir dertlerinin olduklarını seyirciye alttan alta hissettirir. Ve seyircinin bunu hissetmesini ister ve amaçlar.”¹⁴¹

Yavuz Turgul, Muhsin Bey’de “bir İstanbul beyefendisi” Muhsin Bey ve Urfa’nın köyünden gelen “nadan” Ali Nazik karakterini bir araya getirir. Bu karakterler yukarıda bahsi geçtiği gibi birbirlerinden çok farklı toplumsal şartlarda yetişmiştir. Biri eğitimli ve “İstanbul” Türkçesine, kültürüne hâkim, nazik İstanbullu, diğeri kendi köyü dışında bir dünyayı henüz tanımamış, paldır kültür davranan Urfalıdır. Günlük hayatta aynı zeminde birleşmeleri çok zor olan bu karakterler, Turgul’un kurduğu dramatik öykü kurgusunda, kaderin de yardımıyla buluşurlar. Böylece film boyunca aralarındaki zıtlıkları açığa vuran bir diyalog başlar. İki tarafta kendi değerlerine tutunurken, kendi geçmişlerini yansıtır. Muhsin Bey’de, zamana karşı nasıl bir duruş sergilediklerini izleriz.



Şekil 4:3: Muhsin Bey

¹⁴¹ Salıcı Tuncay, **Toplumsal Değişim Bağlamında Yavuz Turgul Filmleri**, Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Karabük, 2013, s.24.

Yeşilçam'ın yoğun bir üretimde olduğu 70'li yıllarda birlikte çalışan iki sinemacının karşılaştırılmasının sebebi, Turgul sinemasının oluşmasında geçmişten getirilen bazı geleneklerin de devam etmesidir. Tuluat geleneği, Karagöz, ortaoyununda iki karaktere dayanan yapıda, zıt karakterler çatışmalarla güldürü unsurunu oluşturur. Bu noktada Turgul trajikomik denebilecek detaylarla bu türü toplumsalın irdelendiği bir yordama dönüştürür. Mizah barındıran öğeler aynı zamanda hüznün de barındırır. Filmlerini Hacivat Karagöz'de olduğu gibi iki kahraman üzerinden işlemesi ise Muhsin Bey, Gölge Oyunu, Eşkîya gibi filmlerinin ortak özelliğidir. Bu iki karakter zıtlığa da, bir arada olmaya devam eder, bu anlamda da geleneksel orta oyunlarıyla benzer.¹⁴²



Şekil 4:4: Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni



Şekil 4:5: Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmenin'deki Haşmet karakteri, Yeşilçam'ın klasik üretimler yapan, ortalama bir yönetmenken, entelektüel camiaya katılmak ister. Eğer zamanın kodlarına uygun, metforik bir film yaparsa kabul edileceğini ve geçmişinden sıyrılabileceğini düşünür. Oysa günün sonunda dertleşebileceği, onun zamanın hızı karşısında bir kaplumbağa gibi kaldığını hatırlatan bir sembol olarak,

¹⁴² Yüksel, Sinem Evren, Yavuz Turgul Sineması Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Radyo Televizyon Anabilim Dalı, Ankara,2003,s.12-13.

Nihat'ın yadigarı kaplumbağası kalacaktır. O da kendini ölümsüzleştireceğini düşünerek film rulolarıyla intihar etmeye kalkışsa da en azından ekmeğini kazanabildiği aşk filmlerine geri dönme teklifiyle tekrar hayata döner.



Şekil 4:6: Gölge Oyunu

Gölge Oyunu filmi'nin karakterler Abidin ve Mahmut ise artık geride kalmış olmanın sıkıntılarını çeken, modası geçmiş gösteri sanatçılarıdır. İronik bir şekilde kendilerine “Modern Karabiberler” ismini veren ikili, Hacivat ve Karagöz orta oyununun eski önemini kaybettiği gibi, pavyon köşelerinde –Rüya Pavyon- son mücadelelerini vermektedir. Turgul, filmde bir yandan dış ses kullanıp masalsi bir anlatıma, mistik öğelere ve Kumru gibi iyileştirici gücü olan gizemli kadın karakteri tasvir ederken, Abidin ve Mahmut'a da hayatta kalmaları için ümit aşılar.

Turgul'un Gönül Yarası filminde bir “cahil” bir pavyon şarkıcısı Dünya ve tecrübeli, okumuş öğretmen Nazım karakterlerini bir araya getirmesi Muhsin Bey'deki çatışmaya benzer bir yapı kurulmasını sağlar. Ali Nazik gibi Dünya'da

kendini İstanbul'da bulmuş ve kurtuluş ümit etmektedir. Turgul burada birçok filmde yaptığı gibi iki zıt ve sosyal statüleri farklı karakteri aynı hayat çizgisinde buluşturur. Ancak Doğu'da bilhassa devam eden törelere göre bir kadının kocasından ayrı gelip şarkıcılık yapması, bir de üstüne tanımadığı bir adamın evinde kalması kadının ölmesi gerektir. Şehirli olan Nazım ise bu değerleri görmezden gelerek, medeni ve ruhu gibi naif bir şekilde Dünya'nın sorunlarını çözmeye çalışır. Oysa Türkiye Doğulu ve Batılı değerlerin çatışmasını deneyimlemeye devam etmekte, bir yanılla geleneksel diğer yanılla modern olmaya çalışan melez bir yapı oluşturmaktadır. Turgul bu yapıyı filmlerinde karakterleri üzerinden verir. Farklı karakterleri aynı zeminde buluşturarak, onların çatışmalarını seyirciye sunar. Bu bazen modernleşen dünyanın çıkarıcı ilişkilerine direnen, bazense saflığıyla uyum sağlayan ve yozlaşan bireyleri imler.

Yavuz Turgul'un amacı medeniyet çatışmasını ya da çelişkileri sorunsallaştırmak değildir. Zıtlıklar üzerinden eleştiriye gitmek ya da klasik bir drama gibi algılamak seyirciye bırakılır. Bu bağlamda yönetmenin filmlerini bağımsız yapımlar gibi medeniyet çatışması üzerine derin sorular üreten bir yapıda değerlendiremeyiz. Ancak birbirine benzemeyen unsurların yan yana gelince yaşadıklarını okumak, sinema açısından verimli bir bakış sağlar. Çalışmanın devamında erkek ve kadın karakterlerin nasıl konumlandırıldığı tartışmaya açılacak, yönetmenin kadın karakterlere sessiz ya da kurtarılmaya muhtaç bir yapı çizerken, erkek karakterlerin mağrur duruşu ve kurtarıcı olarak vurgulanmasından bahsedilecektir.

4.3. Mağdur Kadınlar- Mağrur Erkekler

Araştırmanın bu kısmında, Turgul filmlerinin ortak özelliklerinden olan erkek-erkek dostluğu, erkek ve kadın karakterlerin hikâyelerdeki rolü üzerine tartışılacaktır. Yönetmenin, 1980 sonrası kendi filmlerini yapmaya başlamasından itibaren, hikâyelerini genelde tek erkek ana karakter ve onu destekleyen, dostluk kuran erkek karakterlerle kurması dikkat çeken bir noktadır. Şener Şen'in üstlendiği erkek roller görece derinlikle işlenirken, Fahriye Abla dışında, kadın kahramanlar yüzeysel bir şekilde ele alınmış ve edilgin bir konumda yansıtılmıştır. Oysa 1980'ler Türkiye'de

kadın özgürleşmesinin gündem olduğu ve feminizm hareketlerinin yoğunlaştığı bir döneme tekabül etmektedir.

“Kadının tanımlanmış eş ve anne rollerinin dışında bir kimlik bulabilmesi ancak metropole dönüşen şehirde mümkündür. Şehrin ve sinemanın ortak nabzı o yüzden kadının damarlarında atar. Ve bu yüzden şehrin zamanı hem özgürleştirici, hem baştan çıkarıcı, hem de korkutucudur. Tek kelimeyle söylemek istersek, şehrin zamanı tekinsizdir. Tıpkı kadın gibi.”¹⁴³

Turgul 84 yapımı Fahriye Abla’dan itibaren filmlerinde “dost hayat kadını” ya da sokağın dikkat çeken kadını imgesini kullanır. Çiçekoğlu yönetmenin kadın karakterlere yüklediği bu rolü “vesikalı yârim imajıyla birleştirir.



Şekil 4:7: Gönül Yarası

¹⁴³ Çiçekoğlu Feride (2014), **Vesikalı Şehir**, Metis Yayıncılık, İstanbul s.46

“...1987 tarihli Muhsin Bey’den 2004 yapımı Gönül Yarası’na uzanan yolda “Ne şirin komşumuzdun sen Fahişe Abla” vurgusuyla sürdürecektir. Yavuz Turgul geleneksel değerler, mahalle ilişkileri, komşuluk dünyası gibi şehrin eşiği döneme dair nostalji paketinin bir unsuru olarak “iyi, onurlu, güvenilir ve dost hayat kadını” imgesini hep kullanacak. Dramatik kurgunun ve klasik hikâye anlatma geleneğinin bu güçlü karakteri, 20 yıla yaklaşan yönetmenlik macerası boyunca, yani Fahriye Abla’dan Gönül Yarası’na “vesikalı yar” kavramının eski mahalle yaşamıyla özdeşleşmiş, “delikanlı bakış açısına” bıkıp usanmadan sahip çıkacak.”¹⁴⁴

1980 sonrası değişim ve şiddet ilişkisini incelediği makalesinde Pişkin’in vurguladığı nokta, “egemenin” erkek figürü üzerinden idealize edilmesidir. Filmler ve dizilerde öne çıkan erkek karakterler ve erkek bedeni, halkın ilgisini çekecek şekilde sunulmaktadır. Böylece eril kimlikler, bireyin toplumla kurduğu bağ için bir aracı haline gelmektedir. Toplumsal değerler, gelenek ve görenekler, dini duygular popülerleştirilen erkek imajlarıyla yeniden inşa edilmektedir. Volkan Yücel sinemada erkeklik temsillerini incelediği çalışmasında, bilhassa melodramlarda erkeğin fakir bile olsa onurlu durduğu, kadını tarafından kutsandığı, kadınsa erkeğin koruma alanındaki yuvasında ve çocuğuna kendini adayarak var olabildiği yapıyı vurgular. Kahraman olarak tanımlanan erkek, kadının aksine ailesini, şerefini korumak için şiddete başvurabilir.¹⁴⁵ Sinema bir kitle iletişim biçimi olarak, seyircilerinin yönelimlerine etkide bulunmakta ve sinemanın kendisi de toplumdan etkilenmektedir.¹⁴⁶ Bu tür bir söylemin altını dolduran çok fazla popüler sinema örnekleri bulunmaktadır. Ancak Turgul sinemasında toplumsal meseleleri konu edinen, eleştiren bir tavrın aynı anda erkten yola çıkarak kurgular üretmesi ve karakterlerini erkekliği vurgulayarak şekillendirmesi tezat oluşturmaktadır. Bu filmlerde, değişen zaman “erkin” güç kaybına yol açarken, birbirine tutunan erkekler, dostluk kurarak buldukları şartlarla mücadele içine girerler. Birbirinden tamamen farklı iki erkeğin yolları kesişip, kaderlerinin de yardımıyla kendilerini arkadaş

¹⁴⁴ A.g.e.s.140-141.

¹⁴⁵ Yücel, Volkan, **Kahramanın Yolculuğu: Mitik Erkeklik ve Suç Draması**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2014, s.69. Adı geçen çalışmada erkeklik mitine dair çok detaylı bir incelemeyle, Türkiye’deki yerli ve yabancı dizilerin bir dökümünü çıkararak, 2000 sonrası yerli dizilerinde suç kahramanlığını analiz etmiş ve dizi replikleriyle örnelemiştir.

¹⁴⁶ Pişkin, Günseli, Hızlı ve Dengesiz Değişime Tepki Olarak Sinemada Şiddet: Türkiye Örneği:1980-2006, **Icanas 38 Konferansı bildiri özetleri kitabı**, Ankara, 2007,s.591,

olarak bulmaları, hayatta yaşadıkları çatışmanın daha net görülmesine yardımcı olur. Bu tür bir birliktelik toplumsal değişimin etkilediği kesimlerin vurgulanması açısından önem taşır.¹⁴⁷ Muhsin Bey'deki Ali Nazik karakteri hikâyedeki çatışma unsurlarını yaratan ana karakter olup, aynı zamanda Muhsin Kanadıkırık'a dostluk eden isimdir. Ali Nazik köylü, kaba ve cana yakın bir karakterdir. Yoğun çabalarla, Muhsin'in kalbini kazanır ve ikili, müzik albümü yapma yolunda kader ortağı olur. Birlikte düzenledikleri sahte organizasyon, Ali Nazik'in intihardan dönüşü, parasızlık ve de piyasada yapayalnız olmak onları iyice yakınlaştırır. Muhsin Bey, başlarda küçümsediği dostuna birçok kez fedakârlık eder. Sonunda ise beklenmeyen başına gelir, Ali Nazik hem arabeski seçerek hem de Sevda Hanım'ı yanına alarak ona ihanet eder. Erkek erkeğe başlayan dostluğa zamanın yozlaştırıcı etkisi ve çıkarıcılığı engel olur. Buna rağmen Muhsin Bey olgun bir erkek karakter olarak naipliğini korur. Bu yüzden de filmde en çok hayal kırıklığı yaşayan, zorluk çeken karakter olur, oysa onu hapisanede ziyarete gelen, Ali Nazik, Sevda ve Osman Cavcı her zaman bir şekilde yakayı sıyrır.



Şekil 4:8: Muhsin Bey

¹⁴⁷ A.g.e., s.99.

Muhsin Bey’de Muhsin kadının hafif meşrep olanına aşık olur, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni’nde Jeyan’a kadar benzer bir algı bir çok filmde görülür. Beyefendi karakterler hayatlarında gösterdikleri özeni gönül ilişkilerinde gevşetir ve mağrur erkek görünüşleriyle kadınları mağduriyetlerinden çekip çıkarmaya, onlara yardım etmeye çalışırlar. Kadınları zihinlerindeki masum, mostaljik hayallerine almaya çalışırlar.

Benzer bir değerlendirme Gölge Oyunu için de yapılabilir. Gölge Oyunu’nda Abidin, Mahmut’un gölge benliği gibi hareket eden en yakın dostudur. Modern Karabiberler, “modası geçmiş” oyunlarını bir pavyonda sergiler ve kazandıkları çok az parayla geçinmeye çalışırlar. Karşılıklarına çıkan Kumru’ya beraber yardım ederler. Masalsı ve gizemli yanıyla dikkat çeken filmde, Abidin ve Mahmut da Muhsin Bey ve Ali Nazik gibi birbirinden oldukça farklı kişilerdir. Turgul birbiriyle çatışacak karakterleri bir araya getirerek hikâyesini kurgulamayı uygun bulur. Bu şekilde İstanbul’da buluşan farklı altyapı ya da sosyal çevrelerden gelen insanların bir araya geldiğinde ilginç öyküler ortaya çıkarken, zamanın farklı kesimler için nasıl algılandığı daha belirgin ortaya çıkar.

Eşkıya filminde Cumali karakteri Baran’ın yoldaşı ve oğlu yerine geçer. Turgul için bozulmayan bir kural haline gelen erkek dayanışması temasında, ikinci karakter hem iyiyi hem kötüyü barındıran, kahramana zorluklar yaşatabilendir. Baran, Cumali’nin karıştığı olaylardan kurtulması için kendini feda eder. Muhsin Bey kendisine ihanet eden Ali Nazik için hapse girer, Haşmet, Nihat sorumsuz bir alkolik olmasına rağmen onu filminde oynatır. Zira bu yalnız karakterlerin zorluklar içinde en azından yardım edebilecekleri, mücadeleye girecekleri bir dosta ihtiyaçları vardır. Scognamillo’ya göre Şener Şen’in canlandırdığı Turgul karakterleri birer “yalnız adamlar galerisi” gibidir. Yalnızlığı mit haline getirir ve yeri geldiğinde, erkek dostlarıyla yalnızlıklarını paylaşırlar.¹⁴⁸ Mağrurdurlar, buldukları durumları yalnızlıkları içinde taşırlar.

¹⁴⁸ Scognamillo, Giovanni, **Türk Sinemasında Şener Şen**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2005,s.131.

Karakterlerin yaşadığı ortak meselelerden biri de, her şeye rağmen korumaya çalıştıkları sevgi ve aşk arayışlarıdır. Muhsin Bey’de Sevda Hanım, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni’nde Jeyan, Gölge Oyunu’nda Kumru, Eşkiya’da Keje, Gönül Yarası’nda Dünya bu aşkın yönlendiği kadınlardandır. Muhsin, Haşmet, Mahmut, Baran, Nazım yalnız erkeklerdir. Hayattaki başarısızlıkları, ümitsizlikleri, romantiklikleriyle bir duygu yoldaşı ararlar. Bu kadınların onlara uygun olması, benzer düşünceleri ya da yaşamaları gerekmez.¹⁴⁹ Muhsin Bey, Sevda Hanım’ın kendisinden oldukça farklı dünyasına rağmen onu arzular. Zira hayallerinde o tıpkı kendisi zarif, ince ruhlu biridir ve cömertçe tüm fedakârlığını tek bir kadına yönlendirir.

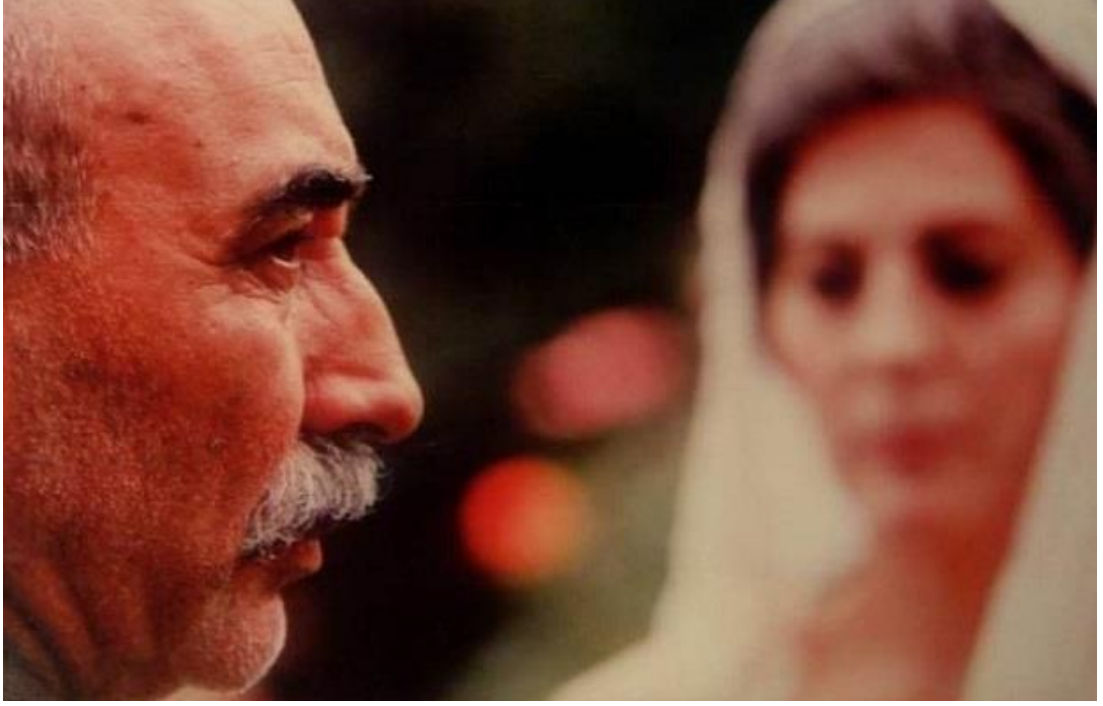
“Kadın her zaman zayıf, tek başına ayakta duramayan, bir erkekten kurtulmasının ancak başka bir erkekle mümkün olduğu, cinselliğini sadece ve sadece aile kurumunun içinde yaşayabilen, bunun dışına çıktığında ise ancak namussuz, ahlaksız, kötü kadın olabilen ama anne, iyi insan, sevgili sıfatlarının yakıştırılmadığı karakterler olarak sunulmuştur. Bu durum özellikle 90’lı yıllardaki kadın karakterlerle özdeşleşmiştir.”¹⁵⁰

Araştırmanın özellikle odaklandığı Muhsin Bey ve Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni adlı filmlerde kadın rolleri genelde pasif, bir erkeğin desteğine muhtaç ya da üstünlük sağlamak için kadınlığına başvuran bir tablo çizer. Muhsin Bey’de, ekrana en fazla yansıyan Sevda’nın içsel motivasyonunu ya da karakter derinliğini okumak mümkün olmaz. O ancak Muhsin Bey’in hayallerini süsleyen, tek başına çocuk büyütürken, erkek desteğiyle mesleğini yapabilen, Ali Nazik’ten gördüğü sevgi kırıntısına aldanıp yeniden kurtarılmaya muhtaç bir kadın olarak yansır. Muhsin Bey “beyefendi” tavrından ötürü mağdur olan kadına yardım etmekten çekinmez. Haşmet Asilkan’ı bir basamak olarak gören Jeyan ise, aradığı kişi olmadığını anladığında yeni arayışlara girer. Amacı bir oyuncu olarak yer edinmek, mümkünse piyasadaki yönetmen ve oyuncularla arasını iyi tutmaktır. Aynı filmdeki

¹⁴⁹ A.g.e, s.126-127.

¹⁵⁰ Dinçsoy Asiye, **Türkiye Sinemasında Kadın Olmak**,<https://m.bianet.org/biamag/sanat/136987-turkiye-sinemasinda-kadin-olmak>, 02.08.2018

diğer kadın olan Asilkan'ın eski karısı ise, yeni eşinden baskı görmesine rağmen, çocukları ve kendisi için daha iyi bir yaşam adına koşullarına razı olur. Oysa o da iyi bir oyuncu olmayı arzulamış fakat “erkin gücü” ağır bastığı için, amaçlarından vazgeçmiştir. Turgul'un kadın karakterleri, sessiz ya da korunmaya ihtiyaç duyarken, erkek kahramanlar her seferinde onlara yardım edebilecek kadar yüce gönüllüdürler.



Şekil 4:9: Eşkîya

Eşkîya filminde Keje karakteri, zorlu alıkonulmuş, Baran'dan koparılmıştır. Turgul Keje karakterinin içinde bulunduğu duruma karşı tepkisini sessizlik olarak betimlemiştir. Öyle ki yıllarca konuşmadığı için sesi kısılmış, hüznünü, kızgınlığını hep içinde taşımıştır. Onun dilini çözensen, kurtarıcısı eşkîya Baran olmuştur. Burada özellikle de Anadolu kadınlarının, ataerkil baskılamada kendi sözünü söylemez olduğu, mağdur edilse de gücünü ortaya çıkaramayan kadın imgesini akla getirmek mümkün. Turgul böylesi bir durumda kahramanın müdahalesiyle yaşamına devam edebilecek kadın imajını kullanır.

Bu durumun istisnası olarak Haşmet Asilkan, sorumluluk almayı, eski karısına yardım etmek yerine ondan para ister fakat karakter yine de olumsuzlanmaz. Babalık konusunda problemlili olan Haşmet ve de Nazım'ın konumları gösterilse de eleştireye açık değildir. Vurgulanan erkeklerin yaşadığı zorluklar, başarısızlıklar, içsel sıkıntılardır.

“... Erkeklik nerelerde oluşur, şekillenir, kimlikleri ve ilişkileri yöneten bir kodlar bütünü haline gelir? Ya da erkeklik hangi yerlerde ve mekânlarda bulunmayı uygun bulurken hangilerini yakışsız bulur, tasvip etmez? Yer, mekân ve cinsiyet ile ilgili bu problemleri iki temel ekseninde düşünmek mümkündür. Bunlardan birincisi erkeklere özgü ve kadınların dışlandığı ya da ancak “konuk” statüsünde, istisna olarak kabul edilebildikleri, mevcudiyetlerinin asla “tam” olmadığı, sınırlandırıldığı alanlar. Hemen akla gelebilecek kimi örnekler erkekler hamamı, mahallelerdeki kiraathaneler, futbol stadyumları, at yarışı hipodromları, geleneksel birahaneler, madenler, erkek öğrencilere mahsus okullar ve yurtlar, erkek soyunma odaları, askerî kışlalar, camiler, eşcinsel barları, kamyoncu durakları vs... Bunların bazılarında, bazı anlarda kadınlar bulunsa da bu mekânların aslında erkek mekânlar(1) oldukları gerçeğini değiştirmeye yetmiyor. İkinci eksen ise kadınlarla erkeklerin paylaştıkları yerlerde geliştirdikleri mekânsal işbölümü ile ilgili. Kimi uç örnekler, örneğin bir pavyonda, randevuevinde, ya da striptiz kulübünde erkeklerin ve kadınların ne yaptıkları, kimin ne için orada olduğu titizlikle belirlenmiştir ve birbirine karışmaz. Bunların dışında gündelik hayatın üretildiği dört temel mekân hem erkek hem de kadınlarca paylaşılır ve erkeklik ve kadınlık buralarda mevcut olmanın, hareket etmenin ve işlev görmeyenin politikası ile eklenir: Ev, işyeri, ulaşım araçları ve terminalleri ile sokağın da dâhil olduğu kamusal alanlar.”¹⁵¹

Yeşilçam'dan bu yana Türkiye Sinemasında farklı toplumsal sınıflardan gelen, taşralı ya da kentli birçok kadın karakter yapısı yer almıştır. Köyden kente kaçan, şehirde refah içinde yaşayan, bazen sadık bir eş bazen erkek tarafından kurtarılan bu kadın tiplerinin bazı ortak özellikleri bulunur. Çağdaş veya daha ilkel koşullarda olan kadının öğrenilmiş çaresizliği, suskunluğu bastırılmışlığı ya da ahlaksızlığa olan eğilimidir. Zengin bir ailenin kızı partilerde kandırılabilir, köylü kadın kötü yola düşüp, erkek kahramanın onu kurtarmasını ve onu her şeye rağmen kabul edip,

¹⁵¹ Özbay, Cenk., “Türkiye’de hegemonik erkekliği aramak”, **Doğu Batı**, 63, 2013,s.192.

himaye altına edinmesini bekler. Toplumsal yaşamla paralellik kurularak yapıldığı düşünölen bu tür kurgu evrenleri ataerkil değeri yeniden üreterek, kadının eşitsiz konumunu sürdürür.¹⁵² Bunu eleştiriye kapalı bir ön kabul olarak yansıttığı için daha da tehlikeli hale gelir. 80'lere kadar fedakâr anne, sadık, erkeğe bağımlı, kendi sözünü edinememiş ve melodramlarda bir romantik nesne olarak ele alınan kadın, modern anlayışla beraber özgürleşen bir konuma geçebilmiştir. Çalışan, kendi kararlarını alabilen, klasik kalıplara uymayan karakterler görölmeye başlamıştır. Turgul sinematografik olarak uyguladığı özgün seçimler ya da sosyolojik tartışmalara imkân veren yapımların yanı sıra, ataerkil anlayıştan tamamıyla uzaklaşmamıştır.¹⁵³ Bu yüzden de özellikle toplumsal cinsiyet tartışmaları açısından hassas, sessizleştirilmiş, psikolojik ya da fiziksel şiddet mağduru olmuş geleneksel kadın rollerinin yönetmenin filmlerini zayıflattığı söylenebilir. Buna karşın erkek karakterler sadece güçlü ve “iktidar” sahibi olarak resmedilmemiş, naif, duygusal ya da “kaybeden” figürler olarak da karşımıza çıkabilmiş, daha derin ve klişelerden farklı bir seyir izleyebilmiştir.

Türkiye’de kadının rolü konusunda tartışmalar devam ederken, sinemanın toplumsal rolünü azımsamamak gerekir. Ataerkil sistemin ve geleneksel aile kodlarının gerçek yaşantıdan örnek alarak filmlere yansıdığı söylenebilir ancak sinema bir sanat dalı olarak olması gereken üzerine daha fazla eğilmelidir. Bu bölümde, Turgul’un kadın karakterleri, erkekler kadar derinlikli işlememesi ve onları “mağdur” imgesiyle yansıtması eleştirilmiştir. Çalışmanın devam eden kısmında ise toplumsal değışimden etkilenen karakterler ve durumlar üzerine okuma yapılacaktır.

¹⁵²Künüçen Hale(2001) , Türk Sinemasında Kadının Sunumu Üzerine, **Kurgu Dergisi**, Sayı:18,s.57. Bu konuda daha geniş bilgi için adı geçen makale incelenebilir. Türk sinemasında işlenen kadın rolleri birçok film örneğiyle desteklenmiştir.

¹⁵³ Yavuz Turgul’un 2017 yapımı Yol Ayrımı filmi, bu anlamda çalışan, eski filmlerine nazaran farklılık taşır. Kendi ayakları üzerinde durabilen kadınların olduğu, işçi, avukat gibi mesleklerde olup sistem eleştirisine giden nadir yapımlarındandır.

4.4. Toplumsal Değişim Krizinde Tutunamayanlar

Bu kısımda özellikle de 1980 sonrası toplumsal değişimlerin bireyler üzerindeki etkileri ve zaman- mekân sıkışmasıyla oluşan tutunamama hali irdelenecektir. Tartışmada Muhsin Bey ve Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni adlı iki film ve kahramanları üzerinden analizlere yer verilecek ve gereği görüldüğünde diğer Turgul filmlerine de değinilecektir. Analizleri yaparken, öncelikle karakter isimleri, evlerinin biçimi, alışkanlıkları ya da veri olarak değerlendirilecek, ardından Muhsin Bey’de görülen musiki, Haşmet Asilkan’da vurgulanan sinema arzusunu tartışılarak, karakterlerin mücadele alanlarını ve onları mağlubiyete, tutunamamışlığa sürükleyen nedenler sorgulanacaktır. Son olarak ise filmlerin afiş tasarımlarıyla ilgili görsel okumaya gidilerek, hikâyeye ilişkisine değinilecektir.

“Turgul’un kişileri hem geçmişi anlatır hem geleceği. Kişilerinin birçoğunun geçmişle bir ödeşme, bir çeşit yüzleşme savaşımında olmaları bundandır. Geriye bakmazlar ama ileriye dönük değillerdir. Bunun için de çoğunlukla yitirirler. Kimi değerlerin karşısında çaresiz, güçsüz kaldıkları için. Bu yitirme kimi zaman bilerek, isteyerek, kimi zaman da koşulların zorlaması nedeniyle kaçınılmazdır.”¹⁵⁴

Modern zamanlarla birlikte bireylerin ilişki biçimi geçici bir hal almış ve bu gündelik hayatın her noktasına yansımıştır. Mekânla ve zamanla kurulan bağ zayıflamış, hızlı süreç içerisinde bulunduğu zamanda kendine yer edinemeyen bireyler ortaya çıkmıştır. Özellikle de küreselleşmeyle birlikte düşünülen zaman ve mekan algısının değişimi, yeni dünya düzeni ya da düzensizliğini anlama açısından önem taşır. Çünkü artık eski zamanın vadettiği süreklilik ya da sabitlikten söz edilemez. Katı olan her şey buharlaştığı bir döneme girilmiştir.¹⁵⁵ Bu dönemde yaşayanlar ise bulunduğu şartlarda yaşamakta zorlanan, arada kalmış, değişen değerlere uyum sıkıntısı yaşayan, tutunamayan kimselerdir. Benzer şekilde Turgul filmlerinin ortak noktası, ne geçmişe dönebilen ne de şimdikiyi yakalayabilen ve

¹⁵⁴ Evren, Burçak, **Yavuz Turgul**, 44. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını,2007 s.10.

¹⁵⁵ Yanık, Celalettin(2012), **Küreselleşme Bağlamında Ulusal Kimlik ve Ulus-Devlet**, Türkiye’de Modenleşme: Batılılaşma Yerine Küreselleşmenin İkamesi, der. Ertan Eğribel- Ufuk Özcan, Doğu Kitabevi, İstanbul,2012,s.439.

değişen toplumsal değerlere uyum sorunu yaşayan karakterlere yer vermesidir. Başrolde görülen kahramanların eskiden kalma alışkanlıkları ve değerleri vardır. Özellikle de 80'lerin sonlarına doğru ülkede liberal politikalara geçiş sürecinin başlaması, piyasalarda kapitalist geçişin hızlanması, yabancı sermayenin artışı gibi gelişmeler hem sanat alanında hem de gündelik hayatın işleyişindeki değişimlerin tetikleyicisi olmuştur. Artık geleneksel yöntemler ya da değerlerden çok, risk içeren fırsatlar dönemidir. Batmak da köşeyi dönmek de ihtimaller arasındadır. Bu dönemin çok daha öncesinde başlayan modern- geleneksel ikiliğinde, arada kalmışlık hali ise devam etmektedir. Böyle bir zeminde gerçek hayatın bir yansıması olarak gördüğümüz film karakterleri de koşulların getirdiği güvensizlik ortamından hoşnutsuzdurlar. Çünkü modern hayat beraberinde, gerilim, özlem duygusu ve huzursuzluk halini barındırmaktadır. Bu Simmel'in ifade ettiği gibi kendisini en çok şehir yaşantısında gösteren bir durumdur.¹⁵⁶ Çünkü şehir, değişimlerin, çelişkilerin en çok hissedildiği, insan ilişkilerinin karmaşıklaştığı kaotik bir yerdir. Turgul da karakterlerini karmaşık sosyal yapıların barındığı İstanbul gibi metropol bir kentten seçerek, onların, zaman- mekân sıkışmasını derinden hissetmesini sağlar. Kişiler ve etraflarındaki koşullar arasındaki uçurum büyür, yaşama tutunmaları zorlaşır. Modernin yaşattığı krizde bir tür çözüm arayışına ihtiyaç duyulur.

Turgul, karakterlere dair detayları seçerken her birinin hizmet edeceği rolü tasarlar. Bunlardan birisi de, bilinçli birer seçim gibi gözükten film karakterlerinin isimleridir. Bu isimler, hikâyeleriyle paralellik taşıdığı için, yeni dönemdeki “yersiz” kalıba dair ipuçları sunar. Özellikle de Muhsin Bey ve Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni adlı yapımların bu niteliğe sahip olduğu söylenebilir.

Muhsin Kanadırık'ın ilk baştaki hali, adı gibi “muhsin”dir. Yani iyi niyetli, kendince bir İstanbul beyefendisidir. Ali Nazik ise Muhsin'in aksine kaba, köylü ve İstanbul'da köşeyi dönmeye çalışan arabesk seven biridir. Gaziantep'e ait etli bir yemek olan “Ali Nazik”in karakter ismi olarak kullanılması, doğudan gelip, İstanbul'da kendine yer edinmeye çalışan yeni arabesk kültürünü imler. Muhsin

¹⁵⁶ Georg Simmel, **Modern Kültürde Çatışma**, İletişim Yayınları, İstanbul, s.21.

Bey'in "İstanbul kebab koktu" diyerek Ali Nazik'i iğnelemesi de bundan kaynaklanır. Arabeskin temsili Ali Nazik'in gelmesiyle büyük bir yıkıma maruz olan Muhsin'in, Kanadıkırık soyadı onun hayatında aldığı yaraların, başarısızlıkların simgesi haline gelir ve "kanadı kırık" insana dönüşür. Yaptığı her girişim ona bir mağlubiyet olarak döner. Muhsin Bey filminde yan kahramanlardan biri olan Sönmez Yıkılmaz ise "Türk Rambosu" olmak için bir projeye hazırlık yapan bir oyuncudur. Sinemanın yabancı sermayeye eğilim göstermesi ve taklit yapımlar üretmesi, "Sönmez Yıkılmaz" ismi üzerinden ironik bir mizahla gösterilir.

Haşmet ise adının aksine acınabilecek biridir. Kendisini gözünde fazlaca büyütmüş ve "haşmetli" olmak istemiştir. İronik bir şekilde gerçekte o kunduracı Fahri'nin oğlu Mümin'dir. Karakter ismini de görünüşü gibi ödünç almıştır. Ancak Haşmet'ten çok Mümin gibi davranır, iyi, yumuşak kalpli bazen de çocuk gibidir. Asilkan soyadını girmek istediği entelektüel ve elit kesime girebilmek için kullanmak ister. İsmi değişince geldiği yerin, tecrübelerin, geçmişinin değişeceğini zanneder. Haşmet Asilkan, bir fakir mahallesinde kendine zengin soyadı vererek hayatının değişeceğini zanneden trajik- komik bir karakterden farksızdır. Bu tür bir eğilimin altında, kendini küçük görmesiyle başlayan kimlik krizi yatar. O saygı duyulacağı bir kimliği olsun ister. Böylece Turgul'un yalnızca içerik olarak değil, biçimce de anlatıma destek veren ve temaları destekleyen bir kullanıma gittiği, isimleri tesadüfi olarak belirlemediği görülür.

Muhsin Bey'de film bir rüya sahnesi ile açılır. Muhsin Kanadıkırık'ın rüya sahnesi kendini nerede görmek istediği ile ilgilidir. Bu sahnede Türk sanat müziği ekibi, Müzeyyen Senar eşliğinde dumanların içinde konser vermektedir. Muhsin Bey daha sonra da aynı rüyayı görmeye devam eder. Müzeyyen Hanım, onun akıp giden hayatı içinde sığındığı bir barınak gibidir. Tutunamadığı bugünden Müzeyyen Hanım'ın şarkısıyla kaçmaya çalışır. Şarkının sözleri geçip giden zamana ağıt özellikleri taşır:

*Ağlamakla inlemekle ömrüm gelip geçiyor.
Devâsı yok, garib gönlüm günden güne eriyor
Feryâdıma efgaanıma kimse bir ses vermiyor
Devâsı yok, garib gönlüm günden güne eriyor*



Şekil 4:10: Muhsin Bey

Türk musikisinin hayatındaki yeri Muhsin Bey için vazgeçilmezdir. Yeni dönem müzik piyasasında ise musikinin yeri sarsılmıştır. Artık yükselişte olan arabesk furyası dönemi başlamıştır. İbrahim Tatlıses'in, Ferdi Tayfur'un şarkıları eski şarkılara nazaran daha fazla kıymet görmektedir. Bu durumda eskisi gibi iş yapamayan müzik yapımcısı Kanadıkırık ofisini devretmek zorunda kalır ve kahve köşesini yazıhanesi olarak kullanmaya başlar. Müzik yapımcısı Muhsin'in elinde sadece ikinci sınıf denebilecek şarkıcılar ve kendisine kaset yapması için gelen Ali Nazik vardır. Onun da musikiyle alakası yoktur. Bununla birlikte Muhsin en azından kendi yöresine ait bazı türküler söyleyeceğini ümit eder fakat Ali Nazik İbrahim Tatlıses gibi “moda” olan arabesk parçaları söylemeye heveslidir. Muhsin Bey kati

suretle buna karşı çıkararak onu klasik olana yönlendirir. Musikiye eğilimi olmayan Ali Nazik'in halk türküleri söylemesi, arabesk olandan yeğdir. Kendi topraklarının duygularını yansıtabilecektir. Filmde, kültürel yaşamdaki yozlaşma işaret edilerek, klasik Türk müziğinin yerini arabesk denilen melez bir formun alması sıkça eleştirilmektedir. . Popüler kültür, daha hızlı tüketilen eserleri dayatmakta ve musikiyi yok saymaktadır. Modernin getirdiği yeni kültür idealize edilmekten çok eleştiri nesnesi haline gelmiştir. Turgul ise bu noktada daha saf, yerel olanın yanında konum alarak tarafını belli eder.¹⁵⁷

Değişen sadece müzik değildir, Türk sinemasına Muhsin Bey'in deyişiyle “kıran girmiştir”. Onun bu ifadesi aslında dönemin sinema çıkmazına işaret etmektedir. Muhsin Bey’de kısıtlı bir eleştiri olarak görülen film sektörünün asıl eleştirildiği yapımlar ise Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni olmuştur. Özellikle de Yeşilçam sonrası, değişimin krizi mizahi bir dramla ele alınır. Turgul, Aşk Filmlerinin Unutulmaz yönetmeninde, 1980 sonrası sinemanın geldiği duruma yoğun bir eleştiri getirmiştir. Unutulmaya başlayan Yeşilçam filmleri, iş bulamayan emektar oyuncular, dolandırıcı yapımcılar ve para bulma sıkıntısındaki sinemacılar temel hatlar olurken, bu koşullarda sinema yapmanın ne anlama geldiğine Haşmet karakteri üzerinden yanıt aranmıştır.

“Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni'nin sunduğu Yeşilçam, kriz içindeki çökmüş Yeşilçam'dır. Artık ne yapacaklarını bilmeyen yönetmenleri, çaresiz yapımcıları, işsiz oyuncularını ve karakter oyuncularıyla (Nubar Terziyan, Sami Hazinses, Cevat Kurtuluş ve Naki Tekinsav) film, bir taraftan geleneksel Yeşilçam'ın ardından okunan son derece duyarlı bir ağıt, öte yandan da Yeşilçam'ın geçirmekte olduğu “yeni yapılanma”nın espri dozu yerinde bir eleştirisidir; ağıtı dillendiren ve eleştiriye sunan ise Yeşilçam'ın içinde yettiği için Yeşilçam'ın her yönünü bilen iyi bir sanatçıdır.”¹⁵⁸

¹⁵⁷ Erkilic, Senem Duruel, Toplumsal Beğenideki Değişimlerin Temsili Olarak Sinema ve Müzik: Ah Güzel İstanbul, Muhsin Bey ve Neredesin Firuze, **Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi**, Sayı 8, s.135.

¹⁵⁸ Evren, Burçak, **Yavuz Turgul**, Giovanni Scognamillo: Şener Şen, 44. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını,2007 s.50.

Sinemanın zorlu bir mücadeleye girdiği bu ortamda Haşmet Asilkan artık klişe romantik filmler yapan ikinci sınıf bir yönetmen değil, politik-sanat filmleri üreten entelektüel bir sinemacı olarak anılmak ister. Yaptığı ilk sanat filminin, devrimci teması ve soyut bağlarıyla bir çığır açacağını düşünür. Görünüşünde, iş yapma biçiminde yaptığı yüzeysel denebilecek değişiklikler, zamanını yakalama konusunda istekli olduğunu gösterir. Sahip olmadığı bir kişisel hikâye uydurması, apolitik bir kişilikle devrimci filmi çekmeye çalışması Haşmet Asilkan adını kabul ettirmek içindir. Ancak adı dahi ona ait değildir. Bahsettiği gibi mülkiyeli değil ortaokul terktir ve devrimle alakası yoktur. Asilkan bir yandan 60'larda ve 80'lerde görece başarılı olduğu aşk filmleri dönemini özlerken bir yandan durgunlaşan sektörde geçmişini yok sayarak ayakta kalacağını düşünür. Hesap etmediği şey, idealize ettiği zümreye kolayca dâhil olamayacağıdır. Duvardaki eski portreleri indirip yerine modern reproduksiyonlar asan Haşmet, pikabına Mozart koyar. Kitaplığındaki Kerime Nadir kitaplarını saklayarak, klasikleri öne geçirir. Öksürerek pipo içmesi, sanatsever gözükmek için gittiği ve uyuduğu operalar ve anlamsız gözlerle baktığı sergiler ya da hiç okumadığı büyük yazarları kitaplığına koyması bu gerçeği değiştirmeyecektir. Haşmet, şarkıcı filmi yazmayı reddedince, yapımcısı bu gerçeği "sakal koyuvermekle olsa bu işler" diyerek dile getirişi de durumu açıkça ortaya koyar. Geride kalmanın verdiği bunalımı hem evinde hem de kendinde yaptığı yüzeysel değişikliklerle çağdaş olmaya çalışarak aşmak ister.



Şekil 4:11: Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni

Jeyan'ın sözlerinden de anlaşılacağı üzere, o ne yapsa “dışarıda” kalacaktır. Haşmet ise bu dışlanmaya tepkisini şöyle dile getirir:

“Saçlarım beyazlaşıyordu. Saçlarım... Beyazladıktan sonra içimi bir ** aldı, ölüm korkusu. Düşünebiliyor musun yüzden fazla film çektim ben, ama kimse ne aradı ne sordu. Tek bir satır yazan olmadı, adam yerine koymadılar beni. Yok farz ettiler. Onlar için böyle bir adam yaşamadı, yaşamıyor. Bir kere bile ödül vermediler. Kiraz festivali ödülüne bile razıyım. İstedim ki ben öldükten sonra bile "aa o mu? Filanca filmin yönetmeniydi” desinler. Ama yine gelmediler, gelenler güldü, dalga geçti.”¹⁵⁹

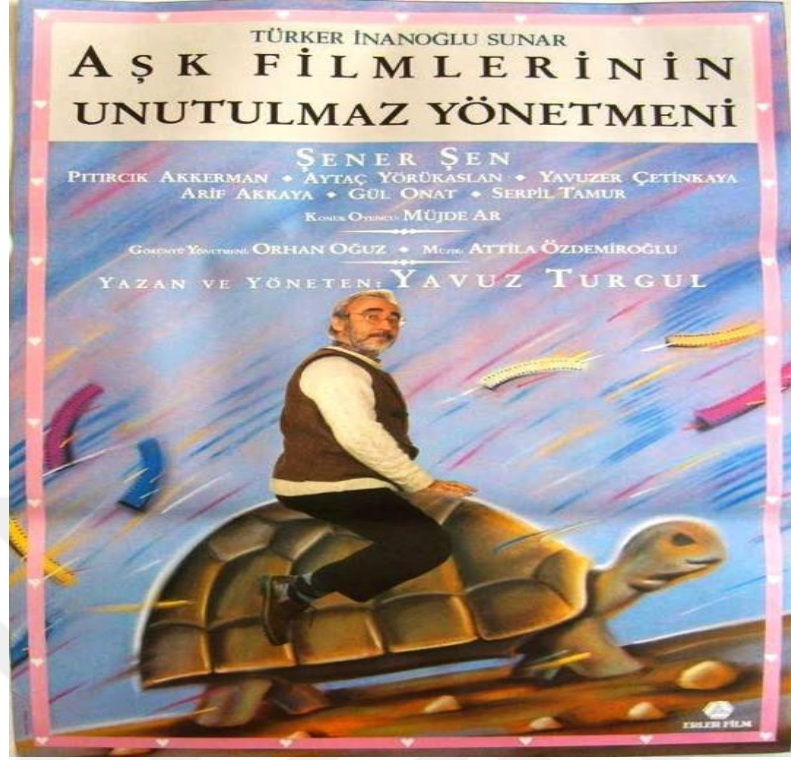
Piyasa öyle bir çıkar alanı haline gelmiştir ki yeni bir kaset yapmak ve meşhur olmak için ne tecrübe ne de eski dostluklar yetmeyecektir. Bu durumda Muhsin Bey yeni sistemde ayakta kalmak için piyasa numaralarına başvurması hatta düzenbazlık yapması gerekir. Yalandan düzenlenen şarkı yarışmasının parasını, albüm için kullanır. Bu yüzden hapse dahi girer ve albümü çıkarır. Amacına ulaşırsa da başarıyı

¹⁵⁹ Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni

yakalayamaz, Ali Nazik yani güvendiği projesi ona ihanet ederek, arabesk söylemeye, düşmanın sahnesinde söylemeye başlar. Haşmet Asilkan'ın durumu da benzerdir. Her şeyini vererek, film için bobin çalarak, eşinden bileziklerini dahi alarak filmini bitirir. En iyi çıkışı olacağını düşündüğü yapım hezimete dönüşür. Filmi izlenmez, ses getirmez.

Biri müzikle diğeri sinemayla uğraşan iki kahramanın derdi işlerinde yükselmek, mümkünse kendi alanlarına yakışacak kimliği kazanmaktır. Muhsin iyi ve adı duyulmuş bir müzik yapımcısı, Haşmet ise değer gören, ünlü bir yönetmen olmak arzusundadır. İkisinin de hayatlarını yaptıkları işe göre şekillendirmiştir. Muhsin, genellikle sanat müziği dinleyerek sabahları özenle yaptığı kahvesini yudumlar, geceleri ise elinde rakısıyla bitkileriyle konuşur. Odasında, dantelli örtüler, saksı çiçekleriyle nostaljik bir düzen hakimdir. Görünüşü, tavırları artık kaybolmaya başlayan İstanbul beyefendilerini yansıtır. Muhsin Kanadıkırık'ta görülen musiki tutkusu, Haşmet Asilkan'da yerini Yeşilçam sinemasına bırakmıştır. Evinin duvarlarında Sadri Alışık, Neriman Köksal, Ayhan Işık gibi Yeşilçam yıldızlarının resimleri bulunur. Muhsin'den farklı olarak Haşmet bir an evvel değişen sektöre uyum sağlamak eğilimiyle evini görünüşünü değiştirdiği için yeni, entelektüel ve seçkin bir imaj çizmeye çalışır. Haşmet Asilkan karakteri de Muhsin Bey kadar trajikomik bir portre çizer. İkisi de politikanın, ekonominin, sanatın ve toplumsal yapıların geçiş dönemine denk düşen bir zamanda kimliklerini arayan, geçmişle derdi olan, geleceğe yönelik kaygılar taşıyan karakterlerdir. Ancak Kanadıkırık ve Asilkan, tüm gayretlerine rağmen çağın gerektirdiği insan tipine uyum sağlamakta zorlanacaklardır.

Bahsedilen iki filmin afiş tasarımlarının, karakter isimleri gibi hikâyeye yönelik ayrıntılar taşıdığını atlamamak gerekir. Bu şekilde sadece bir içerik ya da görsel çözümleme değil, filmin biçim öğelerinin içerikle sağladığı uyuma da bakılmış olacaktır.



Şekil 4:12: Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni Afişi

Filmin afiş tasarımı, Haşmet Asilkan'ın tutunamama öyküsünü açıkça belirtir. Rüzgâr ona karşı esmekte, o ise savrulan sinema ruloları arasında koca bir kaplumbağa ile ilerlemeye çalışmaktadır. Esen rüzgârın değişimi, aksi yönde ilerleyen Haşmet'i ise kaplumbağa hızında, geçmişin ağırlığıyla hareket etmeye çalışan, sadece görüntüde modern olan bir sinemacıyı yansıttığını söylemek mümkündür. Nihat karakteri öldüğünde, Haşmet zora düştüğünde ve intihara kalkıştığında ağır ağır ilerleyerek hikâye boyunca en kritik noktalarda beliren kaplumbağa Asilkan'ın yeni dönemle arasındaki uçurumunun altını çizer. Nihat'ın yaptığı açıklamada olduğu gibi, Osmanlıyı, cumhuriyeti, tek partili dönemi görmüş bu kaplumbağa dahi onlardan hızlı hareket etmektedir. Haşmet "Değişmeliyiz, değişim diyalektiğin yasası değil mi " diyerek birçok kez denese de sınıf atlama çabası sonuç vermeyecektir. İyi bir yönetmen olarak anılmasa da, yaşamak için aşk filmlerinin unutulmazı olmaya devam etmesi gerekir.



Şekil 4:13: Muhsin Bey Afışı

Muhsin Bey filmi afişinin Aşk Filmlerinin Unutulmaz yönetmeni kadar okunabilir olduğu söylenemez ancak hikâyenin temel unsurlarını da yansıtır. Muhsin'in ön planda kendinden emin duruşu yaşayacağı durumlarla zıtlık oluşturur. Arkada ona nazaran büyük bir gülümsemeye beliren Ali Nazik'in ya da Sevda Hanım'ın ise filmde önemli öğeler olduğu anlaşılır. Muhsin Bey'in dünyasını tanımlayan fasıl ekibi ve birlikte çalışmak zorunda olduğu ikinci sınıf mekânlar ise katmanlı olarak posterde yerini almıştır.

Şimdiye dek bahsedilenlerin ışığında iki Yavuz Turgul filminin de birbiriyle benzer nitelikler taşıdığı ancak konu ya da karakterlerin tepki veriş biçiminden farklılaşmalar yaşadığı söylenebilir. Muhsin Bey filmi toplumsal değişim karşısında nostalji öğelerine daha yatkın ve geçmişe daha bağlı bir portre çizerken, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni'nde döneme üstünkörü de olsa uyum sağlama çabası görülür. Turgul, Haşmet Asilkan karakteri aracılığıyla döneminin sinema

anlayışına ironik bir eleştiri getirmek için Haşmet'i farklılaştırmıştır. Zira iki filmdeki ana karakterlerin de geçmişten getirdikleri mirasa yönelik değer duyguları yoğundur. Bu yüzden de engellerle kendi yöntemlerince mücadele etmeye çalışmışlardır. Belki tutunamamışlar ama nostaljilerini sürdürerek hayatlarındaki anlam arayışlarını, amaçlarını beslemeye çalışmışlardır.

Değişim temasına değinilen bu kısımda, bilhassa Muhsin Bey ve Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni filmlerinin çağın krizi karşısındaki tutumları ve nostaljik bakışlarından bahsedilmiştir. Yönetmen bu filmlerde, karakterlerine nostalji aracılığıyla bir çözüm sunmaz fakat nasıl ayakta kalmaya çalıştıklarını ve geçmiş zamanla olan bağlantılarının onlara verdiği yaşam ümidini vurgular.



5. SONUÇ

Türkiye’de 80’li yıllardan beri yaşanan hızlı dönüşüm süreçleri, insanların geleceğe yönelik kaygılarını artırmış ve mutlu ütopyalar yerini belirsizliğe bırakmıştır. Gerçekleşen 80 darbesi, özgürlük söylemlerinin altını boşaltmış ve insanların kendi düşüncelerini ifade etmeleri engellenmiştir. En temel insani hakları ellerinden alınan bireylerse her şeye rağmen kendi zamanına tutunacak değerler aramaya başlamıştır.80’lerin özelliklerinden biri de nostaljiye olan eğilimdir. Ancak şimdi üzerinden kendini kuran ve isteklere cevap veren, tüketilmeye hazır bir mazi kurgusu hâkimdir.¹⁶⁰ Geleceğin puslu görünümü yanında şimdiki zamanın getirdiği tatminsizlik bireyi geçmişle bağ kurmaya yöneltmiş ve nostaljiyle olan ilişkisini kuvvetlendirmiştir. Bir zamanlar tıbbi literatürde bir hastalık olarak tanımlanan “sıla özlemi” yani nostalji psikolojide, edebiyatta, felsefi metinlerde karşımıza çıkmaya başlamış ve modernleşmeyle birlikte tartışılan bir mesele olmaya başlamıştır. Türkiye’nin de hızlı modernleşme süreci düşünüldüğünde, toplumsal hafızada bir kırılma yaratan darbe sonrasında, geçmişe yönelik eğilimin artması şaşırtıcı değildir. Ayrıca iktidar odaklarının da ideolojilerini güçlendirmek adına kullandığı geçmişin yeniden inşa edilmesi ve çeşitli sembollerle temsil yaratılması toplumsal nostaljiye tekabül etmektedir.

Nostalji ve toplumsal değişim ilişkisini sinemaya yansımalarından da okumak mümkündür. Bu tez sınırları içinde ele alınan Yavuz Turgul yapımları özellikle Muhsin Bey, Züğürt Ağa, Eşkya, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni ve Gölge Oyunu gibi filmlerle Yeşilçam’dan ayrılır. Bu filmlerin özgün yanları bulunur. Bu yapımlarda, değişen sinema sektörü, kapitalist ekonomi, köyden kente yerleşme, arabesk müziğe yönelim, İstanbul’un çok kültürlü yapısı, apartmanlaşma, geleneksel ilişki biçimlerinin dönüşümü ve bireyselleşme gibi konular vurgulanır. Yönetmenin

¹⁶⁰ Gürbilek, s.23.

filmlerinde gördüğümüz karakterlerin geçmişleriyle sürekli bağ kuruyor olmaları ve zamana karşı değer yargıları, tutumlarında ısrar etme çabaları çalışmamızı o karakterlere yöneltmiştir. Muhsin Bey karakteri, yozlaşan müzik piyasası içinde, musiki hayranlığını devam ettiren, eski İstanbul beyefendileri gibi yaşamayı tercih eden, en büyük zevki çiçekleriyle konuşmak ve komşusu Sevda Hanım'la ilgili hayaller kurmak olan bir müzik yapımcısıdır. Değişen düzene karşı aldığı tavır, etrafındaki insanları da kendi hayallerine ortak etmek ister. Ali Nazik gibi dönemin çıkarlarına göre popüler olmayı tercih eden “nadan” bir türkücüye verdiği emek ya da naif bir çiçek gibi tasvir ettiği Sevda Hanım'a yaptığı fedakarlıklar güçlü nostaljik tavrının eseridir. Oysa yenedünya düzeninde insani erdemleri koruyarak yaşamak kolay olmaz. Nitekim Muhsin Bey bile kendinden ödün vererek düzenlediği şarkı yarışmasıyla dolandırıcılık yapmak zorunda kalır. Buna rağmen değer verdiği insanlar tarafından yüzüstü bırakılır. Çünkü tam anlamıyla “çıkarıcı” olamamış, zamana ayak uyduramamıştır. Musikiye olan bağlılığı dönemin arabesk eğilimine yenilmiştir. Benzer bir sonucu farklı temayla Züğürt Ağa ve Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni filmlerinde de görürüz. Ağalığını kaybetme aşamasında karşımıza çıkan Haraptar Köyü'nün ağası, özellikle de İstanbul'a geldikten sonra bir türlü daha evvelden taşınıp, “parayı kırmanın” yolunu bulmuş köylüleri gibi yaşamayı beceremez. Şehrin kodlarını benimseyemez, giriştiği her iş batır, saf tavrı ve gururu onu bir başına bırakır. Şehrin çarşısında çiğ köfte satarak, kalabalığa karışır. Haşmet Asilkan karakteri, klişe aşk filmleri yapmayı bırakıp, özendiği entelektüel sinemacıların arasına girmeye çalışır. Kıyafetlerini, alışkanlıklarını hatta özgeçmişini yeniden tasarlayıp sinemanın modern yönetmeni olmaya çalışır. Ancak yüzeyde değişen Haşmet'in çabası işe yaramaz, yapımcısı tarafından dolandırılır, çektiği film tutmaz, sonunda intiharın eşine gelir. Arkadaşı Nihat'tan miras kalan yaşlı “kaplumbağa” ise Haşmet'in yaşadığı modern dünyanın içindeki konumunu temsil eder. Ne kadar yürüse de hep yavaş kalacak, yarışın dışında kalacaktır. Çünkü devir, hızlı yol almayı bilen, yoldaki rakiplerini kandırabilen “tavşan” olmayı gerektirir. Haşmet ölümün eşiğinden yine geçmişinde yaptığı vasat işlere devam etme kararıyla kurtulur. Tüm bu karakterlerin bir diğer ortak özelliği de zamanla olan yüzleşmelerini İstanbul gibi Türkiye'nin değişen konjunktürünü ilk hisseden, büyük bir metropolde deneyimlemeleridir. Doğulu olanın da Batılı olanın da 1980

sonrasındaki liberalizmin ve kapitalizmin getirdiği riskli ve güvencesiz ortama alışması temel şarttır. Şehirde bir ev sahibi olmak, iş yürütmek ve erdemli kalabilmek kolay olmayacaktır. Banker Bilo filminde görüleceği gibi ancak Maho Ağa gibi kendi hemşerisini kandıran, arkadaşının “sırtından geçinen” bir yüzüzlükle ayakta kalılabilecektir. Bilo karakteri de, saf sevgisini defalarca kandırıldıktan sonra kaybeder ve ancak o zaman Maho’yu alt eder, işlerin başına geçer. Aynı Yavuz Turgul yıllar sonra Eşkîya filmindeki Baran karakteriyle “delikanlı” kuralları uygulayan, onurlu adam karakterini yüceltse de, temel görüşün, toplumsal değişime uğramış Türkiye’de geleneksel değerler var olmakla beraber onların taşıyıcısı olmanın getirdiği hasarlara fazlasıyla değinir. Bu karakterler direnmek için kullandıkları tek mekanizma ise nostalji olur. Bireysel nostaljileriyle geçmişten güç almaya çalışan, dış dünyanın yeni kurallarını kabul etmeyen bu kişiliklerin sonu ise belirsizliktir. Turgul kendi sineması için nostalji temellendirmesine dair bir tutumu olmadığını söylese de yapının yaratıcısından çıktıktan sonra niyetlerin ötesinde eleştirel okumalara açık oluşu göz önüne alınmalıdır. Yönetmen klasik bir drama ve spesifik karakterlere odaklanırken, 80’leri hazırlayan ortam ya da 80 sonrası dönemi anlamak açısından uygun bir zemin yaratmıştır. Turgul dönemi içindeki bu gibi meselelere hem eleştiri getirir hem de onları insani ve de sinema adına daha seyirlik boyuta çeker. Ancak Turgul’un zamanın, değişimin bireyler üzerindeki yansımalarına yer verirken, yeterince eleştiriye gitmediği ya da seyirciye bir çözüm önerisi sunmak gibi bir gayretinin olmadığı görülür.

Bu anlamda Turgul’un bir yönetmen olarak hakkını vermek gerekirken, bir yandan da bütün filmlerinde görülen ortak temalar ve kullandığı şemalarla eleştirel zeminde zayıf kalabilmektedir. Özellikle de kadın karakterlerin zayıf tasarımı ve klişeleşmiş söylemlerden uzaklaşmayan yapısı, erkeğin sadece erkekle dayanışarak engellerle savaşması dikkat çeker. Bunun yanında geçmişin iziyle yaşayan bireylerin uyumsuzluğu, haksızlığa ve sisteme bir duruş sergileme motivasyonunda çok şahsi amaçları ya da nostaljik bakışlarından ötürüdür. Yani karakterler kendi konfor alanlarından ötürü zamana tavır alırlar ve nostaljinin onları koruyacağı motivasyonuyla hareket ederler. Bu da bireysel nostaljinin romantik kısmında kalmalarına yol açar. Dolayısıyla izleyici geçmişin gölgesinde kalan bu karakterler

aracılığıyla bir döneme dair izlenimler edinir ancak yeterince eleştirel sorular edinemez. Bu sebeple Turgul filmleri melodramatik yapısıyla sadece zevk vermeyi ve ağlatmayı tercih eden Yeşilçam filmlerine benzemese de, seyircisinde bilinç oluşturmaya hedefleyen bir toplumsal gerçekçiliğe ya da derin felsefi bağlamlara sahip değildir. Turgul'u bir zamanı imleyen, belli değerleri benimseyen karakterleri dramatik öykü yapısında kurgulayan ve seyirci kaygısı güden, kendi zamanı içinde özgün denebilecek yapımlar üretmiş bir yönetmen olarak tanımlayabiliriz.

Yönetmenin filmlerine getirilen eleştiriler elbette sübjektif bir yan da taşır çünkü Turgul, kült bir bağımsız yapım amaçlamadığını söyleşilerinde belirtir. Türkiye koşullarında Godard gibi bağımsız hareket etmek ona göre kolay değildir. Buna rağmen sinema sosyolojisi bağlamında, bu çalışmada yapılan yorumların bir amacı da sinemanın imkânlarını sorgulamaktır. Türkiye sinemasının filmlerin var olan toplumsal koşulları yansıtmalarının yanında, seyircisine sorular sordurtan ve onları eleştirel bir zemine çeken, sadece bir seyirlik değil düşünme alanı da açan filmlere hala ihtiyacı vardır. Toplumsal değişimleri analiz etmek ve bunu sinema perdesinden, kurgu aracılığıyla, nostalji gibi önemli bir kavram üzerinden aktarmanın gerekliliği hissedilmektedir. Çünkü nostalji daha ziyade, romantik bir bakış açısı olarak ele alınıp, dram ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır. İşte bu çalışma tam da bu noktada nostaljinin kökenlerini, bir kırılma noktası zamanıyla birlikte ele alarak, film karakterleri ve koşullarının sorgulanmasını amaçlamıştır. Yavuz Turgul'a ve Türk sinemasına dair çalışmalarda sinema alanındaki tezlerin daha ziyade sinematografi ya da sinema tarihinde yoğunlaşması, sosyolojik zeminin derinleştiği çalışmaların kısıtlı kalması bu tezin temel motivasyonlarından biridir. Sosyolojik bir bakışla, bir filmin ve karakterlerinin insanı ve toplumu anlamakta ne kadar önemli olabildiği gösterilmek istenmiştir. Çalışma belli bir dönemle bağlantılı film listesini kapsadığı ve nostalji alanındaki çalışmalar alanda fazla yer almadığından kapı aralayan bir deneme niteliğindedir. Sinema sosyolojisinde yeni sorular ve söylemlerin oluşarak, hem sinemacılara hem de seyircilere bir perspektif kazandırılması temenni edilmiştir. Böylece bir filmi izlerken ya da değerlendirirken, yönetmen bu tür bir kaygı taşıyorsa dahi, eleştirel bakabilmek, derinleşmek mümkün olacaktır. Başlangıç niteliği taşıyan

bu tezin ve çalışmada yer alan konuları, alandaki araştırmacılarla daha da ileri boyuta taşınabileceği umulmaktadır.



KAYNAKLAR

Kitaplar

Aydın, Suavi; Taşkın, Yüksel, **1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul,2015

Baden, Denise, Constantine Sedikides, D. Baden, **Nostalgia: Conceptual Issues and Existential Functions, Handbook of Experimental Existential Psychology**, Jeff Greenberg, Guildford Publications, New York, 2004.

Bali N.,Rıfat, **Tarz-ı Hayattan Life Style'a: Yeni Seçkinler, Yeni Mekanlar, Yeni Yaşamlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.

Belge Murat, **Şehir ve Kültür İstanbul**, Ed. Ahmet Emre Bilgili, Profil Yayıncılık, İstanbul, 2012.

Boym, Svetlana, **Nostalji'nin Geleceği (The Future of Nostalgia)**, Çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul, 2009.

Cook, Pam, **Screening The Past: Memory and Nostalgia in Cinema**, Taylor and Francis Group, Newyork, 2005.

Cross, Gary, **Consumed Nostalgia: Memory In The Age of Fast Capitalism**, Columbia University Press, Newyork, 2015.

Çiçekoğlu Feride, **Vesikalı Şehir**, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2014.

Erdoğan, İ.-Alemdar, K. , **"Kültür ve İletişim"**, Erk Yayınları, Ankara, 2010.

Esen Kuyucak Şükran, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları(Dönemler ve Yönetmenler)**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2016.

Evren, Burçak, **Yavuz Turgul**, 44. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını, 2007.

Georg Simmel, **Modern Kültürde Çatışma**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.

Gökçe İspi, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler: Türk Sineması Hayali Vatanımız**, hazırlayan: Deniz Bayrakdar, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2004.

Gürbilek, Nurdan, **Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi**, Metis Yayınları, İstanbul, 2014.

Harvey, David, **Postmodernliğin Durumu**, Çev.Sungur Savran, Metis Yayınları, 2014.

Hobsbawm, Eric, **Geleneğin İcadı**, Çev. M. Murat Şahin, İstanbul, 2006.

Huyssen Andreas, **Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek**, Metis Yayınları, İstanbul,1999.

Kundera, Milan,**Gülüştün ve Unutuştun Kitabı**, Can Yayınları, İstanbul, 2015.

Kurtoğlu, Elif, **Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler: Türk Filmlerinde "Sinema";1980 Sonrası Türk Sinemasında "Özdüşünümsel /Film Hakkında" Filmler**, Ed. Serpil Kirel, Parşömen Yayıncılık, 2011.

Özön, Nijat, **Karagözden Sinemaya-Türk Sineması ve Sorunları**, Kitle Yayınları, Cilt:1, Ankara, 1995.

Pamuk, Orhan, **İstanbul- Hatıralar ve Şehir**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,2016.

Scognamillo, Giovanni, **Türk Sinemasında Şener Şen**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2005.

Sennett, Richard, **Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerinde Etkileri**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2008.

Sivas, Âlâ, **Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek**, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2011.

Tekelioğlu Orhan; Arslan Savaş, **Dünden Bugüne Türkiye: Tarih, Politika, Toplum ve Kùltür**, Der. Metin Heper, Sabri Sayarı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2016.

Teksoy, Rekin, **Rekin Teksoy'un Türk Sineması**, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2007.

Tevfik Çavdar, **Türkiye'nin Demokrasi Tarihi**, İmge Kitabevi, İstanbul, 2013.

Tuna, Korkut, **Şehir ve Kùltür İstanbul**, Ed. , Ahmet Emre Bilgili, Profil Yayıncılık, İstanbul, 2012.

Türkü Asuman, Ünsal, Öktem Binnur vd. , **1980'ler Sonrasında İstanbul'da Kentsel Dönüşüm: Mevzuat, Söyle, Aktörler ve Dönüşümün Hedefindeki Alanlar**, Mùlk, Mahal, İnsan İstanbul'da Kentsel Dönüşüm, der. Asuman Türkün, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2014.

Yücel, Volkan, **Kahramanın Yolculuğu: Mitik Erkeklik ve Suç Draması**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2014.

Makaleler

Altuntuğ, Nevriye, Değerlere Hitap Eden Pazarlamanın Nostalji Boyutu, **Organizasyon ve Yönetim Bilimleri Dergisi**, Cilt:3, Sayı:2,2011.

Arslan, Gökaliler; Zeynep, Ebru, Geçmişle Bağ Kuran Bir Pazarlama Yaklaşımı: Retro Pazarlama Perspektifinden Tüketicilerin Marka Kimliği ve Marka İmajına Bakış Açıları Üzerine Bir Araştırma, **Global Media Journal Tr Edition**, 6(11) Fall 2015.

Bayraktar, Yüksel (2009) **Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakùltesi Dergisi**, Sayı: 34, Temmuz-Aralık, 2009.

Çağırıcı Mustafa, Kindi'nin Def'u'l-Ahzan _ Adlı Risalesi, Kaynakları ve Tesirleri, **Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakùltesi Dergisi**, 1995.

Çınar, Meral Uğur, Kolektif Anlatı ve Vatandaşlık Kimliğinin İnşasına Dair Sorular, Cevaplar ve Yeni Sorular, **İletişim Dergisi**, Sayı: 26.

Erkılıç, Senem Duruel, Toplumsal Beğenideki Değişimlerin Temsili Olarak Sinema ve Müzik: Ah Güzel İstanbul, Muhsin Bey ve Neredesin Firuze, **Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi**, Sayı:8, İstanbul, 2018

Higson, Andrew, Nostalgia Is Not What It Used To Be:Heritage Films, Npstalgia Websites And Contemporary Consumers, **Consumption Markets & Culture**, Vol.17, No.2, 2014.

Hutcheaon, Linda, Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue, **Poligrafias 3**, 2000.

Jean Starobinski, The Idea of Nostalgia, **Diogenes 54**.

Künüçen Hale, Türk Sinemasında Kadının Sunumu Üzerine, **Kurgu Dergisi**, Sayı:18, 2001.

Nauman Naqvi, The Nostalgic Subject:A Genealogy of the “Critique of Nostalgia”, Universita’ Degli Studi Di Messina, **Cırsdığ:Working Paper n.23**, 2007.

Özbay, Cenk., Türkiye’de Hegemonik Erkekliği Aramak”, **Doğu Batı**, 63, 2013.

Scanlan, Sean, Intoduction:Nostalgia, **Iowa Journal of Cultural Studies 5**, Sonbahar, s.4,2004.

Silva, Zuzanna Bulat, **Emotion Review** Vol. 4, No. 2, April, 2012

Pişkin, Günseli, Hızlı ve Dengesiz Değişime Tepki Olarak Sinemada Şiddet: Türkiye Örneği:1980-2006, **Icanas 38 Konferansı bildiri özetleri kitabı**, Ankara, 2007.

Sözen, Mustafa, Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti, **Kutadgubilig**, Yaz/2009,sayı:50.

Topakkaya, Arslan, Geçmiş Zaman Gerçekten Geçmiş midir?, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Sayı 1 / 4 , Yaz, 2008.

Yılmaz, Selin, Yavuz Turgul Söyleşisi: “Seyirci ile İlişki Kurmak Ayıp Değildir”, **Psikesinema**, Mayıs-Haziran, İstanbul, 2018.

Tezler

Ansbach, Carolyn Kiser, **Bulletin of the History of Medicine**, 1934.

Hayal Seda, **Biyoiktidar Gözetiminde Planlama: Tarlabası Kentsel Dönüşümü Örneği**, İstanbul Teknik Üniversitesi, Şehir ve Bölge Planlaması Anabilim Dalı, Şehir Planlama Programı, Haziran 2013.

Hıdıroğlu, İrfan, **Türkiye’de 1980 Sonrası Sinema Politikaları** Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Ana Bilim Dalı, s.11 Dergisi, Sayı 8, Ankara 2010.

Kırklar, Alper, **Toplumsal Değişim ve Türk Sinemasında İstanbul İmgelemi**, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Entitüsü İletişim Bilimleri Ana Dalı, İstanbul, 2009.

Mehmet Necati Cizrelioğulları, **Türkiye’de Liberalizm(1980-1999):Neo-liberal Politikaların Türk Politik-Ekonomisine Etkileri**, Atılım Üniversitesi, Kamu Yönetimi ve Siyaset Ana Bilim Dalı, Ankara, 2013.

Salıcı, Tuncay, **Toplumsal Değişim Bağlamında Yavuz Turgul Filmleri**, Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Karabük, 2013.

Yanık, Celalettin, **Küreselleşme Bağlamında Ulusal Kimlik ve Ulus-Devlet, Türkiye’de Modernleşme: Batılılaşma Yerine Küreselleşmenin İkamesi**, Der. Ertan Eğribel - Ufuk Özcan, Doğu Kitabevi, İstanbul, 2012.

Yüksel, Sinem Evren, **Yavuz Turgul Sineması**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Radyo Televizyon Anabilim Dalı, Ankara, 2003.,.

İnternet Kaynakları

Dinçsoy Asiye, *Türkiye Sinemasında Kadın Olmak*, <https://m.bianet.org/biamag/sanat/136987-turkiye-sinemasinda-kadin-olmak>, erişim tarihi:02.08.2018

Sönmez Sevcan, *Dosya: Züğürt Ağa*, <https://t24.com.tr/k24/yazi/zugurt-aga,1851>,
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5971e5e8d15d77.87945935, erişim tarihi:01.02.2019

İncelenen Filmler

- Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni
- Banker Bilo
- Eşkiya
- Gölge Oyunu
- Gönül Yarası
- Muhsin Bey
- Züğürt Ağa

ÖZGEÇMİŞ

10 Ağustos 1989 tarihinde Malatya’da doğdu. 2007 yılında Mehmet Niyazi Altuğu (YDA) Lisesi’ni bitirdi. 2011 yılında Mimar Sinan Güzel Üniversitesi Sosyoloji bölümünde lisans eğitimini tamamladı. 2011 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji ve Metodoloji Anabilim Dalı’nda yüksek lisans eğitimine başladı. 2012 yılında Münir Nurettin Selçuk İlköğretim Okulu ve Aydın Doğan Anadolu Lisesi’nde ücretli İngilizce öğretmenliği yaptı. 2013 yılında Bağcılar Halk Eğitim Merkezi’nde İngilizce öğretmenliği ve TRT Çocuk Dergisi’nde metin yazarı olarak çalışmaya başladı. 2013 yılında İstanbul Üniversitesi’nde Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde ikinci lisans eğitimine başladı.

2015 yılında Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Hizmet Bölümü’nde Araştırma Görevlisi olarak göreve başladı. 2015 yılından itibaren Hayal Perdesi Sinema Dergisi ve Türk Sinema Araştırmaları Merkezi’nde sinema yazarı olarak çalışmaya başladı. 2016 yılında Nişantaşı Üniversitesi MYO Sosyal Hizmetler Bölümü’nde bölüm başkanı ve öğretim görevlisi oldu.

2018 yılında “İstanbul’un Delileri ve Meczupları” projesi ve Uluslararası Kadın Sergisi “Senede Bir Defa” projesinde görevli ve sanatçı olarak yer aldı. Aynı yıl Filmarası Sinema Dergisi adına Malatya Film Festivali’nde sinema yazarı ödülü aldı. 2018 yılında İstanbul Kent Üniversitesi’nde Sosyal Hizmet Bölümü’nde öğretim görevlisi olarak ders verdi. 2019 yılında “40 Soruda Sinema” adlı kitapta “Yeşilçam ve Müzik” konulu bir bölüm yazdı. Halen Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Hizmet Bölümü’nde öğretim görevlisi olarak çalışmakta, sinema ve sanat projelerine devam etmektedir.

