

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

6



HATIRLAMANIN 'MASUM' HALİ

ARZU FİLM EKOLÜ VE ERTEM EĞİLMEZ
SİNEMASIYLA HATIRLAMAK

PELİN ERDAL AYTEKİN



Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

6

agorakitaplığı

HATIRLAMANIN 'MASUM' HALİ

PELİN ERDAL AYTEKİN

1980'de İstanbul'da doğdu. 2004'te İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Antropoloji Bölümü'nden sosyal antropoloji lisansı ile mezun oldu. 2008'de Marmara Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans Programı'nı tamamladı. 2013'te İstanbul Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Programı'ndan doktora derecesini aldı. 2009'da Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim görevlisi unvanıyla akademisyen olarak çalışmaya başladı. Beykent Üniversitesi'nden sonra Mardin Artuklu Üniversitesi'nde Sinema-Televizyon Bölümü'nde görev yapan Erdal Aytekin, 2016 yılından bu yana Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü'nde çalışmakta ve Medya Çalışmaları Anabilim Dalı Başkanlığı idari görevini sürdürmektedir.

Pelin Erdal Aytekin

HATIRLAMANIN 'MASUM' HALİ

Arzu Film ve Ertem Eğilmez
Sinemasıyla Hatırlamak

a
agorakitaplığı

Sinema 117

Hatırlamanın 'Masum' Hali
Pelin Erdal Aytekin

Kapak tasarımı: Behiç Alp Aytekin
Mizanpaj: Sibel Yurt

© 2019; Pelin Erdal Aytekin
© 2019; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

1. Basım: Eylül 2019

ISBN: 978-605-103-407-2

Baskı ve Cilt: Ceylan Matbaası
Güven İş Merkezi, B Blok, No 318
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 79

AGORA KİTAPLIĞI
Sertifika no: 12761
Çobançeşme Mah. Altay Sk. No: 8
Yenibosna 34196 İstanbul
Tel: (0212) 293 83 72
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

Dağıtım: Punto Kitap, Tel: (0 212) 496 10 50

Defne ve Deniz'e...

İÇİNDEKİLER

Başlarken	ix
ERTEM EĞİLMEZ SİNEMASI YA DA ARZU FİLM EKOLÜ	1
Zaman İçerisinde Değişen Anlatısıyla Arzu Film ve	
Ertem Eğilmez Sineması	1
Arzu Film ve Ertem Eğilmez Sineması Neyi Nasıl Anlatıyor?	11
GEÇMİŞ ZAMANIN İZİNDE	25
Geçmiş Zamanın İzinde: ‘Tanıdık-Sıcak Dünya Miti’	25
MEKÂN/NESNE	41
Mekânın Kapsayıcılığı, Nesnenin Bağlayıcılığı	41
TOPLUMSAL TEMSİL	54
Bireysel Bellek, Toplumsal Bellek ve Hatırlamak Üzerine	54
Toplumsal Değişim Sürecinde Arzu Film ve	
Ertem Eğilmez Sineması: Şehrin ve Zamanın Neresinde?	59
Taşranın Evreninden Kentin Çıkmazlarına	94
ZAMANIN ÖTESİNDE BİR ZAMAN: TARİHİ FİLMLER	112
Gelenek ile Modernin Karşılaşması: Geleneksel	
Türk Tiyatrosu ve Etkileri	112
Ortaoyunu ve Karagöz ile Hacivat’tan Arzu Film’in	
Halk Temaşasına	116
YEŞİLÇAM’DAN GELENLER	128
‘Yeşilçam’ Sineması Dediğimiz	129
Arzu Film ve Ertem Eğilmez Sineması Yeşilçam’ın Neresinde?	136
“HABABAM SINIFI” SERİLERİ	167
Serilerde Değişen Ne?	176
BAŞLANGIÇ MI, BİTİŞ Mİ?	179
Arzu Filmin Yarattığı Rüya, ‘Bitmeyen Çocukluk’	179
Kaynakça	201



,

Yukarıdan bakıldığında alakasız yerlerden dışarıya açılan kapılarıyla karınca yuvalarını bir de tersten düşünmek, toprağın altından bakmak ne farklı olurdu. Yukarıdan bakıldığında ufacık küçük delikler olarak görünen yuvalar, aşağıdan yukarıya doğru bir bakışla daha derin bir yerden seslenir. Aşağısı toprağın tamamıdır, karınca belki de hiç bilmeden yukarı bir kapı açar. Anılar da benzer bir şekilde geçmiş, içeriden dışarıya taşıdığına çocukluğun hoş, hafif, tamamlanmış ve ‘masum’ zamanlarına götürmüş olur. Hangi sıradan bir anda ve durumda oraya baktığınızın bir önemi yoktur. Hiç beklenmeyen bir anda, çocukluğun geçmiş zamanına geçiliverir.

Bu kitap geçmişin izlerini aramaya çıkmış bir hafızanın kitabı olarak görülebilir. Anneannemin tüm çocukluğuma yayılan hikâ-

yelerinin merkezinde hep, bahçedeki su tulumbasının önemli varlığı duruyordu. Bu tulumbayı yıllar sonra gidip yerinde gördüm. Hayal ile gerçeğin, geçmiş ile çocukluğun birbiri içine geçtiği bir ruh hali içinde merakla etrafıma bakındığımı hatırlıyorum. Bahçenin bir köşesinde uzamış otların arasında kalmış tulumbayı görmek, aslında geçmişin bir anına değil, çocukluğun tüm anlarına, hislerine bir gidiş-geliş gibiydi. Çocukluğun o birbiri içine geçmiş anları... Nesnelerin geçmiş söz konusu olduğunda insanı yakalayan varlığı... O tulumba sanki geçmişe dair her ânı toprağın altından çekip çıkaran bir araç görevi gördü.

Ertem Eğilmez'in sinemasını ve Arzu Film'de yarattıklarını da biraz bu kişisel noktadan görüyorum. Benim için Eğilmez'in sineması, geçmişle kurduğumuz bağ söz konusu olduğunda bütünlüklü bir anlatıya sahip. Kastettiğim asla, sinematografik yanı değil. Derdim işin o kısmına bakma da değil. Yapmak istediğim, geçmişe bakarken bu filmlerin bana eşlik etmesi. Üstelik yerine getirdiği bu kılavuzluk, yalnızca kişisel bir söyleme değil, aynı zamanda Türkiye'nin geçirdiği evreleri, başına gelenleri ve bunlarla nasıl baş ettiğini açıklayan bir kapının aralanmasına da yarıyor. Ancak konunun önemli olan tarafı sadece bu yanı da değil. Yıllardır dönüp tekrar eden biçimde izlediğim(iz) bu filmlerin önemi, aynı zamanda popüler sinemanın en önemli figürlerinden biri olan Ertem Eğilmez ve elbette ki Arzu Film'in yarattığı dünya imgesine duyduğum merakla, Türk sineması denildiğinde, güncelliğini hiç kaybetmeyen bir sinema üslubu yaratmış olmasıyla da ilişkili.

Kitap içerisinde yer alan filmlerin bir kısmının yönetmenliğini Ertem Eğilmez yapmış, ancak bir kısmının yönetmenleri farklı. Hepsini bu kitabın kapsamı içerisine dâhil etmek istedim. Bunun en öncelikli nedeni Ertem Eğilmez ismi ile Arzu Film'i birbirinden ayırmanın güçlüğü ve elbette ki Eğilmez'in Arzu Film üzerinde bıraktığı etki. Ancak diğer taraftan izlediğimiz her filmin 'bütünlüklü', ortak bir dile sahip olan dünyalar yaratmış, diğer taraftan Arzu Film'in, Ertem Eğilmez'in öğretmeni olduğu bir okula dönüşmüş olmasıyla ilgili. Üstelik bu okul tüm öğrencilerini, üretimin içine dâhil eden, birlikte çalışma pratiği geliştirebilmiş bir

okul. Ortaya çıkan sonuç, geçen zamanın tüm hızına rağmen, oradan geriye kalan bu filmler. Ertem Eğilmez sinemasının ve Arzu Film'in ortak bir geçmişi seslendirdiği filmler. Elbette ki bu duygunun, birey olarak 'ben'im, kolektif olaraksa 'bizim' geçmişle kurduğumuz ilişkiyle de ilgisiz var.

Feride Çiçekoğlu, Deleuze'den alıntılandığı şekliyle sezginin bir yöntem olduğunu, sezgi olarak adlandırdığımız yöntemin sorular sormayı gerektirdiğini ve soru sorabiliyorsak zaten cevabını bildiğimizi söylüyor. Hep hissettiğimiz, bazen nereden geldiğini bilemediğimiz, anlamını çokça aradığımız ama geçmişin izlerini aydınlatmanın kolay olmadığını da kabul ettiğimiz bir gizemin ortaya çıkışı gibi. Çocukluğun gizli anları, duygusu, karanlık ve aydınlık tarafları ile yansıdığı filmlerin, neden bizi kendine bu denli çektiği sorusunu sormakla işe başlamak. Ertem Eğilmez sinemasının ve Arzu Film'in kurduğu gündelik popüler dilin, nasıl bu kadar derine işlediği ve bizi nerelerden yakaladığı sorusunu sormak. Ben de bu soruyu sormaya, cevabını *kendimden* bildiğim noktadan başladım ve büyük resme ulaşmaya çalıştım.

Şimdi bu kitapla hayatımın merkezinde olan ancak başkalarının ne hissettiğini bilmediğim, benimse samimi hislerle bağlı olduğum iki konuyu incelemeye çalışıyorum. Bu konulardan birisi sinemamız içerisinde tartışmasız farklı bir yere sahip 'Ertem Eğilmez Okulu', bir diğeryse geçmişle aramızda kurduğumuz bağ. Bu filmler bilindik kalıpları ve hikâyeleriyle rahatlatıcı, tanıdık bir dünya etkisi yaratıyor ve bu yolla da bizi geçmişe bağlıyorlar. Bu nedenle iki konu da birbirleriyle oldukça ilişkili.

Ertem Eğilmez sinemasını/Arzu Film'in anlatısını; Yeşilçam sinemasının kolektif dilinin dışına çıkabilmiş filmler üreten, güldürü unsurları içeren, melodramın kıyılarında dolaşan ancak her zaman tam içine girmeyen, toplumsal olanın izini süren ve güzel bir dünya vaat eden bir sinema anlayışı olarak tarif etmek mümkün. Bu noktada yoğun gayreti, bu sinemanın hatıralarla kurduğu bağın, bellekle hangi noktalarda karşılaştığının ve hatırlama yolunda yarattığı hissiyatı anlamaya çalışarak gösterdim. Bu çaba elbette ki toplumsal olanın bulunduğu yerden ayrı düşünülemez-

di. Bireysel bir niyetle çıkılan yolda toplumsal olanın izleriyle karşılaşmamak sanırım mümkün değildi. Dolayısıyla filmlerde toplumsal temsilin çerçevelerine de değindim. Ve bitirirken son soruyu sordum; *başlangıç mı? bitiş mi?*

Son olarak hem tüm bir hayat deneyimi hem de bu kitap için teşekkür etmek istediğim çok insan var. Uzun zamandır süren görüşmelerimiz sonucunda fikrimi gerçeğe dönüştürmeme olanak sağlayan ve sürecin sorunsuz ilerlemesini mümkün kılan Osman Akınhay'a ve Agora Kitaplığı ekibine çok teşekkür ederim. Her zaman tüm desteğini, varlığını arkamda hissettiğim annem, güçlü duruşuyla hep kılavuzum oldu; bu benim için her zaman çok önemliydi. Alp hem yol arkadaşım hem meslektaşım olmanın tüm yükünü hep taşıdı, o olmasaydı eminim çok azı olabilirdi, iyi ki var! Kızlarım Defne ve Deniz içinse bir de özür dileğim var. Bu çalışmalar sırasında onlardan istemeyerek de olsa çok zaman çaldım. Geri kalan tüm zamanım onların. Elbette ki hayatımın en kıymetlileri. O yüzden bu kitap onlara atfen yazıldı. Her daim anneleri olduğum için şükrettiğim kızlarım, iyi ki varsınız! Son olarak bu kitabın da ilham kaynağı olan çocukluğumun iki müthiş kahramanı, anneannem ve dedem. Her zaman ve hiç aralıksız olarak, aynı bu filmlerin kahramanları gibi sevecendiler. Zor zamanları, güzel anlara çevirdikleri, sarıp sarmaladıkları için hep kalbimdeler. Kitabın her bir satırında varlar...

Pelin Erdal Aytekin
Temmuz 2019, Aydın

HATIRLAMANIN 'MASUM' HALİ

ERTEM EĞİLMEZ SİNEMASI YA DA ARZU FİLM EKOLÜ



Zaman İçerisinde Değişen Anlatısıyla Arzu Film ve Ertem Eğilmez Sineması

Ertem Eğilmez'in sineması geçmişimizin masum, sıcak sığınaklarından biri. Eğilmez'in üretiminde başrolü aldığı ya da az veya çok, kenarından veya köşesinden dokunduğu filmleri izlemek de çocukluk anılarımıza, o anıların geçtiği zamanlara ve mekânlara dönmekle eş değer. Sıklıkla tekrarlanan bir cümle: "Canım sıkkın olduğunda açıyorum bir *Hababam Sınıfı* ya da *Neşeli Günler*, *Bizim Aile*." Bu cümleyi kurduran hiç kuşkusuz Eğilmez'in sinemasında yarattığı duygudur. Bu duyguyu kimi zaman bir güldürü filminde, kimi zaman köyden şehre göç eden bir 'maraba' tiplemesinde, kurnaz bir ağada, kimi zaman bir öğrenci ya da öğretmen-

de, bazen bir işçinin karşı duruşunda, en çok da yoksulun masumiyetinde, ailenin sıcaklığında bulmak mümkün.

Eğilmez'in sinemasını tüm yönleriyle ve elbette ki bu duyguyla incelemeden bir konuya da açıklık getirmek gerekiyor. Ertem Eğilmez sineması dediğimiz zaman sadece yönetmenliğini yaptığı filmleri mi konuşmalıyız, yoksa senaryosunda çalıştığı, yapımcı olarak katkı sağladığı ya da yarattığı Arzu Film'den çıkan tüm filmleri Eğilmez sinemasının içerisinde mi değerlendirmeliyiz? Ertem Eğilmez sineması nerede başlar ve nerede biter? Arzu Film, Eğilmez sinemasının neresindedir? Arzu Film ile Eğilmez'in sinemasını birbirinden ayırmak çok mümkün görünmese de Eğilmez'in Arzu Film adına çekilen hemen tüm filmlerinin merkezinde bulunan bir isim olduğunu söylemek gerekir. Eğilmez yönetmen koltuğuna oturmaya dahi, çekilen filmlerde etkisini yoğun biçimde hissettirmiştir. Yanında yetişen isimlerden Kartal Tibet, Zeki Ökten, Yavuz Turgul gibi yönetmenlerin yanı sıra işbirliği halinde çalıştığı Atıf Yılmaz, Orhan Aksoy gibi isimlerle de filmin tüm üretim sürecine hâkim bir yapımcı gibi çalışmıştır. Dolayısıyla Arzu Film adına çekilmiş olan ancak yönetmenliğini yapmadığı filmler de, yönetmenlerinin haklı payını kendilerine teslim etmekle birlikte, Ertem Eğilmez sinemasının etki alanı içerisinde düşünülebilirler.

Bu bakımdan Ertem Eğilmez'in yarattığı sinema ile Arzu Film'in yarattığı dil, kesişen bir kümenin ortak noktası olarak görülebilir. Örneğin Orhan Aksoy'un yönetmenliğini yaptığı *Aile Şerefi*, *Neşeli Günler* filmlerinde Ertem Eğilmez'in etkisinin olmadığını düşünmek çok mümkün değildir. Aynı şekilde Kartal Tibet'in çektiği *Tosunpaşa*, Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Salako*, *Kibar Feyzo* filmlerinde de yine Eğilmez'in etkisini göz ardı etmek çok gerçekçi olmayacaktır. Ertem Eğilmez'in, ekibiyle şekillendirdiği sinemasının kalıpları, yönetmenler değişse dahi uzun yıllar boyunca kendisini Arzu Film'den çıkan birçok filmde yeniden üretmiştir. Burada önemli olan geçmişle bağ kurma konusunda, Arzu Film'in yarattığı atmosferin etkisidir. Tüm bu nedenlerle Ertem Eğilmez olmadan Arzu Film nasıl mümkün olamayacaksa, Arzu Film'in şahsına münhasır, meşhur kadrosu olmadan da Eğilmez'in sine-

masını konuşmak mümkün olamayacaktır. Ertem Eğilmez'in sineması, hayatı, sinemaya bakışı, sektör içindeki önemi ve geçen yıllara karşın önemini kaybetmek bir yana, yıllar içerisinde özlenen, talep edilen bir sinema anlayışı yaratmış olması onu, Türk sinema tarihi içerisinde de farklı bir yere yerleştirir.

Eğilmez çalışma hayatına Babıalı'de yayıncı olarak başlarsa da, yola bir süre sonra 'filmcilik'le devam eder. *Tef* adlı bir mizah dergisi çıkaran Eğilmez,¹ bu işle edindiği çevreyi de kullanarak daha sonra bir restoran açar. Ancak sinema, Türk sinemasının o dönemde parlamaya başlayan bir sektör olması nedeniyle Eğilmez'e cazip gelir. Eğilmez'in kurduğu ilk film şirketi olan Efe Film, 1961'de *Yaman Gazeteci*'yle ciddi bir başarısızlık yaşar. Devamında çektiği filmler de bu filmle aynı kaderi paylaşır ve sonuç olarak ilk film şirketi olan Efe Film iflas eder. Ancak bu sefer yapımcılıkta ısrarcı olur ve "bir iş batmadan öğrenilmiyor diyerek" sinema sektöründe devam etmeye karar verir. *Filim 74* dergisinin Şubat 1974 sayısında Eğilmez'in sinemacılık kariyerinin başlangıcına şu şekilde yer verilir:

Bir tesadüf sonucu bir kereye has olmak üzere çevrilen *Yaman Gazeteci* filmi her manada fiyasko ile sonuçlanınca kendisini bu iş içinde bulmuştur. Yenik düşmeye tahammülü yoktur. Bir arkadaşı ile ortak kurdukları Efe Film firması yaptığı 3 büyük fakat başarısız film sonucu iflas etmiştir. Yıl 1964'tür. Müflis ve evleri dahil varlıklarını satan ortaklar yeniden devamı karar verir. Olmayan itibarları ve gene olmayan paraları ile Arzu Film'i kurarlar. Rejisöre verecek para olmadığından bu işi hiç bilmeyen Ertem Eğilmez bu görevi üstüne alır. Olanlar olur, kurgusu binlerce yanlışla dolu bu garip film büyük hasılat yapar. Rejisörün mutlak başarısızlığı yanında prodüktörün zaferi. Film Öztürk Serengil'in ilk filmidir. Prodüktörlük ve rejisörlük böylece yürür. Ertesi yıl mahut *Sürtük* filmi ve *Senede Bir Gün* filmleri firmaya itibar Ertem Eğilmez'e de ticari filmler rejisörü itibarını kazandırır.²

1) Eğilmez'in çalışma hayatına bir mizah dergisiyle başlaması, daha sonraki yıllarda yapısını kuracağı güldürü sineması için önemli bir giriş sayılabilir. Nasıl ki prodüktörlük deneyimleri ticari hayattaki tecrübelerine dayanıyorsa aynı şekilde güldürü sineması üzerindeki etkisi de mizah dergisi çıkardığı yıllara ve orada edindiği üsluba dayandırılabilir.

2) *Filim 74*, 5 Şubat 1974, Sayı: 40, s. 8.

Ticaret hayatındaki deneyimleri ve pes etmez yapısı onu ikinci film şirketi olan Arzu Film'i, ortaklı bir yapıyla kurmaya götürür. 1963 yılında kurulan Arzu Film, 1964 yılında dönemin gelecek vaat eden isimlerinden biri olan Öztürk Serengil'le *Fatoş'un Fendi Tayfur'u Yendi* filmini yapar ve böylece filmcilikteki şanssızlık yenilmiş olur. Kendisinin de söylediği gibi sinemacılığı açısından bu bir dönüm noktasıdır. 1984 yılında Vecdi Sayar'la *Videosinema* dergisine verdiği röportajda o dönemi ve filmi şöyle anlatır:

Osman Seden'le konuştuk, Öztürk'ü verdi bana. Böyle başlama-
saydım, belki de hâlâ sinemacı değildim. Film büyük bir başarı ka-
zandı. Senenin en iyi iş yapan filmi oldu. Film de herhalde dünyanın
en ilginç filmi. Çünkü, ben o güne kadar kamera görmemişim, sette
de bulunmamışım. Yapımcı idim ama, hiç sete gitmezdim. Bir öykü
var onu çekiyoruz işte. Ama pencereden giren kapıdan çıkıyor, plan
bağlantıları her şey tamamen dağınık.³

İlerleyen zamanlarda gişede başarısız olacak başka filmlere de
imza atan Eğilmez 1970'lere kadar sinemada önemli bir mesafe
kaydedemez. Kendisinin de bahsettiği gibi yönetmenlik, matema-
tiğini bilmediği bir iştir ve yapımcı olarak bulunmayı düşündüğü
sektörde kendini yönetmen olarak bulmuştur. Eğilmez'in ilk yö-
netmenlik deneyimi olan *Fatoş'un Fendi Tayfur'u Yendi* (1964) fil-
miyle başlayan süreç öncesinde Arzu Film'in yapımcılığında çe-
kilmiş olan iki film daha vardır: Ülkü Erakalın'ın çektiği *Gözleri
Ömre Bedel* (1964) ve Memduh Ün'ün çektiği *Kırk Küçük Anne*
(1964). Nahit Ataman'la ortak yapımcılık serüveni Ertem Eğil-
mez için böylece başlamış olur. Eğilmez ve Arzu Film 1972 yılına
kadarki dönemde birçok noktada birbirinin benzeri, Yeşilçam'ın
o günkü kalıp anlatımına sahip birden çok film çeker. Cem Pek-
man, Arzu Film'in bu ilk dönemini şöyle tarif etmektedir:

Bütün bu dönemin Arzu Film üretimine topluca bakıldığında
ticari sinemanın kalıpları içinde iş gören, yabancı film/edebiyat uyar-
lamalarına, yerli romanlara, çok tutmuş filmlerin tekrar çevrimleri-

3) Vecdi Sayar, "Yönetmenlerimizle Konuşmalar: Ertem Eğilmez'le 'Namuslu' Bir Söyle-
şi", *Videosinema*, Sayı: 4, 1984, s. 37.

ne ya da bu film öykülerinin çeşitli değişikliklerle tekrar tekrar kulanımına dayalı bir anlayışın, o günün Türk sinemasının büyük bir bölümüne hâkim olduğu gibi Eğilmez ve şirketini de yönlendirdiği anlaşılır.⁴

1970'lerin ilk yarısına kadarki süreç özgün bir sinema üretiminden çok Pekman'ın da ifade ettiği gibi Türk sinemasının sıklıkla başvurduğu tekrar çevrimler, anlamını çok bulamamış uyarlamalar, ticari sinemanın daimi kalıpları içerisinde hareket eder. Bu dönem boyunca çektiği ya da üretim sürecinde bulunduğu filmler kendisine 'aşk filmlerinin yönetmeni'⁵ unvanını kazandırmışsa da onu Türk sineması içerisinde ayrıcalıklı bir yere taşımaz. Yeşilçam kalıpları içerisinde üretim yapan bir yönetmen olarak kalmasına neden olur. Standart bir dilin tercih edildiği, 1964 ile 1972 yılları arasındaki bu ilk dönemin ardından, 1972 yılında *Sev Kardeşim* ve *Tatlı Dillim*, 1973 yılındaysa *Oh Olsun* ve *Yalancı Yarım* filmleriyle yeni bir dönemi başlatmış olur. Bu süreç Ertem Eğilmez sinemasının bir sonraki dönemine geçiş süreci olarak görülebilir. Halen Yeşilçam sinemasının melodram kalıplarını barındırmakla birlikte yavaş yavaş güldürü unsurlarını devreye soktuğu, ilerleyen yıllarda bir ekibe dönüşecek olan oyuncu kadrosunu oluşturmaya başladığı ve basit bir temsil boyutunda kalsa dahi toplumsal gerçekliğe değindiği filmlerin ilk nüveleri böylece belirir.

Bu dönemde Eğilmez'in filmlerinde farklılık yaratan bir diğer özellik, senaryo çalışmaları konusunda kazanılan tecrübedir. Ertem Eğilmez senaryo çalışmaları konusunda her zaman farklı bir yol izler. Özellikle hikâyeyi ve yaratılan tipi izleyiciye yakınlaştıran diyaloglar konusunda titizlikle çalışır. Sinemada senaryonun çok önemli olduğunun farkındadır. Bir röportajında hem senaryonun önemini hem de sinemasında meydana gelen değişimi şu şekilde açıklar:

Sonraki filmlerimden *Sürtük* (1970) çok büyük başarı sağladı. Ondan sonra, birbiri peşine hep kötü iş yapan filmler yaptım. Bunların nedeni kötü yönetmen olmaktan çok, kötü senaryocu olmaktan

4) Cem Pekman, s. 24.

5) Cem Pekman, s. 24.

ve kötü konular seçmekten oldu. 65-68 arası hep böyle filmlerle geçti. Ama, çok şey öğrenildi. 70'lere doğru senaryoyu kıvırmaya başladım. 72'de *Sev Kardeşim*'le yeniden komediye döndüm. O da çok başarılı olunca, artık komediden başka bir şey çekmedim.⁶

Sev Kardeşim hem ciddi bir gişe başarısı getirir hem de Eğilmez'in komediyle yoluna devam etme kararı almasını sağlar. Eğilmez bir filmin toplumsal yönüyle de izleyiciye dokunması gerektiğinin farkına varmıştır. Ancak bu doğrudan yapılmamalı, sadece tespitte bulunulmalıdır. Kendi deyimiyle "ukalalık yapıyor görünmeden", hatta konuyu ısıtmak ve seyirciyi konuya yaklaştırmak adına işin içine güldürü unsurunun da dâhil edilmesi gerekir. Doğrudan, "Sana sorunlarını anlatacağız," denirse seyircinin ürkeceğini düşünür Eğilmez. Bu tecrübeleri yıllar içerisinde kazanmış, senaryonun temel dinamiklerini yıllar içerisinde öğrenmiştir. Eğilmez sinemasını farklılaştıran, insana yaklaştıran en önemli etken de belki bu ifade biçimidir. Eğilmez bunu "seyircinin tanıdığı, sıcak bir dünya" olarak ifade eder. Filmlerin halen izlenmesini sağlayan motivasyonun en temel kaynağının da bu 'tanıdık-sıcak dünya' miti olduğu söylenebilir.

Ertem Eğilmez sinemadaki yönünü *Sev Kardeşim*'le değiştirir; oyuncu kadrosunu belirginleştirmeye başlar, senaryolarının matematığını büyük oranda oturtur, güldürü ile aşk hikâyelerini birleştirir, melodramın ağır duygusundan kaçınmaya çalışır. Ancak Eğilmez'in bugüne taşıdığı sinema dili *Salak Milyoner* (1974) filmiyle önemli bir değişim geçirir. Bu sefer yarattığı daimi güldürü dilini, toplumsal gerçekliğe daha çok yaklaştırmıştır.

Ertem Eğilmez sinemasının ve Arzu Film'in daha görünür olduğu ve simgesel bir anlatıma kavuştuğu, Yeşilçam'ın kalıplarından uzaklaştığı ve kendi stereotiplerini yarattığı dönem ise 1970'lerin devamındaki yıllar olur. Bu dönem içerisinde çekilen filmler arasında bir tek istisna vardır: 1973 yapımı *Canım Kardeşim*. Film, tüm yönleriyle Eğilmez'in sineması dışında bir üslup kaygısı taşır; bir aşk hikâyesi anlatmaz, melodram içeren bir konuya sahipken

6) Sayar, s. 38.

bunu klasik melodram kalıpları içinde ele almaz, güldürü unsurlarını kullanmaz. Bu nedenlerle *Canım Kardeşim* filmi, Eğilmez'i benimsediği film üslûbunun dışına çıkarır. *Canım Kardeşim* o günün sinema dergilerinde de "ticari unsurları havi filmlerinde dikkatle izlediği yeni sinema dilini Türk seyircisine kabul ettirmek için yavaştan başlayan ürkütmeyen denemelere giriştiği"⁷ bir film olarak değerlendirilir. Ertem Eğilmez ise sinemasındaki bu yeni denemeyi şu şekilde anlatır:

Yaptığımız filmlere baktık, bu esastan kaç kaç ya dialoga, ya konferansa, ya narasyona, bir yerlere gitmekteyiz meseleleri öğrendikçe, aman biz bunu hareket halindeki fotoğrafla nasıl anlatırız telaşına düştük. Böylece *Canım Kardeşim*'de bir yeni-dalga anlatımı denemeye çalıştık... bu Yeni-Dalga'nın sinemaya anormal ölçüde ileri gidebileceği bir dil avantajı getirdiğine kaniyim... Biz de seyircinin kolay kabul etmeyeceği bu dili nasıl olur da kabul ettiririz diye *Canım Kardeşim*'e giriştik. Seçtiğimiz hikâye yanlış olabilir, ama filmin bu dili başarıyla veya yarı başarıyla kullanılır hale getirmiş olmasından ötürü önemine kaniyim. Bu yönden Türk sinema tarihinde yerini bulacaktır. Yani *Canım Kardeşim* sinemamızda ilk serbest nazım denemesidir, Yeni-Dalga'nın bize ilk girişidir.. Yeni-Dalga anlatımı ile seyirciyi fazla ürkütmeyen bir çalışma yaptık.⁸

Çoğunlukla ticari kaygıları da hesaba katan Eğilmez bu filminde farklı davranır ancak gişede başarısız olur. Bu ticari 'başarısızlık' ilerleyen yıllarda Eğilmez'e hem toplumsal gerçekçilikten beslenen hem de gişede izleyiciyle buluşacak ve Türk sinemasının belki de en zora girdiği yıllarda hasılatını hiç düşürmeyen filmler çekmesini mümkün kılacak pratikler kazanmasını sağlar.

Hem Ertem Eğilmez sineması için hem de Arzu Film'in filmografisi içerisinde 1974 yapımı *Salak Milyoner*'le başlayan bu yeni süreç önemlidir. Devamında yine Eğilmez'in yönettiği *Köyden İndim Şehire* (1974) filmiyle kırsal hayatı, kente taşımaya çalışan bir ailenin hikâyesi gelir. Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yap-

7) *Filim 74*, s. 8.

8) Engin Ayça, Nezih Coş, "Ertem Eğilmez'le Konuşma", *Yedinci Sanat*, Sayı: 12, Şubat 1972, s. 24.

tığı *Salako* (1974) ve *Kibar Feyzo* (1978) filmleriyle kırsal hayat yeniden toplumsal bir temsil ve güldürüyle harmanlanarak ele alınır. *Mavi Boncuk* (1974), *Boş Ver Arkadaş* (1974), *Ah Nerede?* (1975), *Öyle Olsun* (1976) ve daha önceki yıllarda bu tarzın öncü filmleri sayılabilecek *Sev Kardeşim*, *Tatlı Dillim*, *Oh Olsun* ve *Yalancı Yarım* filmleriyle Yeşilçam'dan miras kalan bir dil tercihi, Arzu Film'in kendi üslubuyla birleşir. *Tosun Paşa* (1976), *Süt Kardeşler* (1976), *Şaban Oğlu Şaban* (1977), *Şekerpare* (1986) filmleriyle artık hemen hemen oturmuş bir güldürü dili ve oyuncu kadrosu ile tarihi film denemesine girilir. Hababam Sınıfı serileri olan *Hababam Sınıfı* (1975), *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı* (1975), *Hababam Sınıfı Uyanıyor* (1976), *Hababam Sınıfı Tatilde* (1977), *Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor* (1978), *Hababam Sınıfı Güle Güle* (1981) filmleriyle Rıfat Ilgaz'ın *Hababam Sınıfı* adlı eserini uyarlama gayreti içerisinde yine oyuncu kadrosu merkezde olmak kaydıyla sağlam bir güldürü atmosferi kurulur.

Ertem Eğilmez başta olmak üzere Arzu Film'in diğer tüm yönetmenleri de (Orhan Aksoy, Engin Orbey, Atıf Yılmaz, Kartal Tibet, Zeki Ökten) bu ekol⁹ içerisinde toplumsal değişimi göz ardı etmemişlerdir. Bu motivasyonla ve güldürü unsuru devre dışı bırakılmaksızın göç, sosyo-ekonomik değişim, toplumsal bir eleştiri dili içerisinde *Canım Kardeşim*, *Çöpçüler Kralı* (1977), *Sultan* (1978), *Namuslu* (1984)¹⁰, *Aşık Oldum* (1985)¹¹, *Milyarder* (1986), *Erkek Güzeli Sefil Bilo* (1979), *Banker Bilo* (1980) filmlerinde kendine yer bulur. Arzu Film'in yarattığı dünya içerisinde aile, ev, çocukluğun masum zamanları gibi temalar en çok talep edilenler arasında sayılır. İzleyiciye neredeyse bitmeyen bir çocukluk vaat eden

9) Ekol, okul, sanat veya düşünce akımı (bkz. Nişanyan Sözlük) anlamına gelmesi itibarıyla Arzu Film'in yüklendiği misyonu anlatmaya en yakın duran kavram olarak görülebilir. Burada elbette ki Arzu Film sanat veya düşünce akımı yaratan bir hareket olarak değerlendirilemez. Ancak yetiştirdiği sinemacılar, teknik ekip ve hatta oyuncu kadrosu hesaba katıldığında ve bunun yanı sıra filmin üretim süreci boyunca yürütülen ekip çalışmaları nedeniyle bu oluşumu öğreten, yönlendiren, değiştiren-dönüştüren bir 'okul' kimliğinde görmek çok iddialı olmayacaktır. Bu nedenle Arzu Film şirketini, konuya uygun kimi noktalarda ekol olarak değerlendirmek, yarattığı geleneğe bir saygı olarak da hoşgörülle karşılanabilir. Nihayetinde Arzu Film'in ekol/okul olarak hangi noktada durduğu başka ve daha derin diğer bir araştırmanın konusudur.

10) Ertem Eğilmez'in Uzman Film adına, Arzu Film dışına ikinci filmidir.

11) Ertem Eğilmez'in Ufuk Film adına, Arzu Film dışına ikinci filmidir.

filmlerden *Bizim Aile* (1975), *Aile Şerefi* (1976), *Gülen Gözler* (1977), *Neşeli Günler* (1978) neredeyse her dönemin en çok izlenen filmleri arasında yer alır. 1987 yılında Erler Film'le birleşen Arzu Film yine Eğilmez ekolünden yetişen yönetmenlerle üç film daha çeker: Başar Sabuncu yönetiminde *Kaçamak* (1987), Nesli Çölgeçen'in çektiği *Selamsız Badosu* (1987) ve yine Başar Sabuncu imzalı *Zengin Mutfağı* (1988). Özellikle *Selamsız Badosu* Arzu Film'in üslubunu büyük oranda devam ettirir.

Tüm bu sınıflandırmaya bağlı kalarak, Eğilmez'in ve Arzu Film'in filmografisinin birbirinden farklı filmlerin üretildiği dört ana bölümden oluştuğu söylenebilir. 1964-1972 arasındaki ilk dönem, 1972 ile 1974 arasındaki geçiş dönemi, 1974-1980'li yılları kapsayan, Arzu Film'in ve Ertem Eğilmez'in en çok parladığı dönem ve 12 Eylül darbesi sonrasında gelişen olayların da etkisiyle, 1980 ile Eğilmez'in 1989 yılında çektiği *Arabesk* filmine kadar olan süreyi bu şekilde dönemselleştirebiliriz.

Özetle, 1964-1972 arasındaki ilk döneme daha önce de ifade edildiği üzere Yeşilçam melodram kalıplarına göre şekillenen, tamamen dönemin film dilini takip eden bir sinema anlayışı hakimdir. Bu yıllar Eğilmez sinemasını ve Arzu Film ekolünü oluşturan unsurların henüz belirmediği yıllardır. 1972 ile 1974 arası *Sev Kardeşim* filmiyle başlayan, halen Yeşilçam'ın belirli kalıplarını üzerinde taşıyan ancak yavaş yavaş güldürü unsurunun devreye girdiği, Arzu Film'in meşhur kadrosunun şekillenmeye başladığı, yine temsili boyutta da olsa toplumsal gerçekliğin filmlerin hikâyesi içerisinde görünmeye başladığı yıllar olur. Dolayısıyla bu dönem geçiş dönemi olarak görmek mümkündür.

Eğilmez'in sinemasının iyice olgunlaştığı, Arzu Film'in kendine ait üslubunun iyice sağlamlaştığı yıllarsa 1974 ile 1980 arası olarak düşünülebilir. 1974 yılındaki *Salak Milyoner* filmiyle başlayan bu süreçle, yıllarca Türk sinemasının güldürü anlayışını oluşturacak filmler çekilmeye başlanmış olur. Bu yıllarda güldürü kalıpları tamamen oturur, Arzu Film'in kadrosu yerleşir. Toplumsal temsil, toplumsal eleştiri boyutuna geçer. Böylece bu altı yıl boyunca çekilen filmlerle Arzu Film'in ve Eğilmez'in güldürü sinema anlayışı yerleşmiş olur.

1980 yılındaki askeri darbe ve devamındaki sosyo-politik ve ekonomik gündem Eğilmez sinemasını belli ölçülerde değiştirir. Film dilinin biraz daha ciddileştiği, güldürü unsurunun toplumsal eleştiriye daha fazla yaklaştığı filmler 1980 ile 1989 yılları arasında üretilir. *Milyarder*, *Namuslu* ve *Banker Bilo* bu dönemin ürünleridir. Bu yıllar içerisinde film üretimi belli oranlarda düşse de bu dönem ustalık dönemi olarak değerlendirilebilir.

12 Eylül sürecinin hem toplumsal hem siyasal etkileri, televizyonun hakimiyetini arttırması, videonun sektörü sarsması ve benzeri nedenler Türk sinemasını iyiden iyiye güçsüz bırakırken, Arzu Film büyük oranda varlığını devam ettirir, krizden etkilenmez. Dikiciler 1970-1980 arasında yılda ortalama altı film çeken Arzu Film'in bu dönemde de gişede izleyiciyle buluşmaya devam ettiği ve rekor sürelerde gösterimde kaldığını söylemektedir: "Arzu Film'in belki de tesadüfen bulduğu ve çok tutan formül, şirketin bu dönemde birkaç tekil örnek dışında istikrarlı bir *Güldürü Filmleri Üretim Merkezi*'ne dönüşmesine neden olur."¹²

Eğilmez 21 Eylül 1989 yılında, uzun zamandır süren hastalığı nedeniyle vefat eder. Ölümünden önce hastalığıyla boğuşmasına rağmen ve biraz da destekle Türk sinemasının belki de en zor günlerinde ciddi gişe başarısı getiren *Arabesk* filmini tamamlar. *Arabesk* Eğilmez'in şimdiye kadar çektiği tüm filmleri dışında bir arayışın ürünü, absürt komedi örneğidir. Film, Yeşilçam'ın kullandığı zengin kız-fakir oğlan, kötü yan karakterler, kötü rastlantılar, yanlış anlamalar gibi kalıplarla dalga geçerken aynı zamanda çekildiği dönemin popüler gündemini de ele alır. Filmde, nüfuslu gazino patronları, mafyatik ilişkiler, bol acılı arabesk şarkılar gibi arabesk unsurların tamamı mevcuttur. Müzik bir ritim unsuru olarak Eğilmez'in hemen her filminde belirleyici olmuşsa da, *Arabesk* adının hakkını da verecek şekilde neredeyse tamamen şarkılarla ilerler. Bu, filmin hemen tamamına yansımış olan hicvetme durumuna da uygun düşmektedir. Pekman filmin adeta Türk sinemasının müzikli filmleriyle dalga geçtiğini söyler: "Atilla Özde-

12) Osman Dikiciler, *Arzu Film Ekolü*, Ankara: Antalya Kültür Sanat Vakfı Kültür Yayınları, 2002, s. 28.

miroğlu besteleri, Aysel Gürel sözleri ve detone Müjde Ar, Şener Şen vokalleriyle tersyüz edilmiş bir müzikal olarak *Arabesk*'in Türk sinemasının müzikli filmleriyle de hesaplaştığı ileri sürülebilir.”¹³ Böylece *Arabesk* yönetmenin, geçmişini elden geçirdiği, kendi sinemasını da hicvettiği ancak tüm Türk sinemasına gönderme niteliğinde hem hayatının hem de filmografisinin finalini yaptığı son filmi olur. Diğer taraftan film, Eğilmez'in genel üslûbunun dışında bir örnek olarak, farklı bir üslûba da sahiptir. Bu çalışmanın içerisine dâhil edilmemesi ise büyük oranda bu nedenledir.

Bu kitaptaysa saydığım nedenlerle, 1972 yılındaki *Sev Kardeşim* filmiyle başlayan süreç üzerine derinleşip, kapsamı yine 1986 yılında çekilen *Milyarder* filmiyle sınırlamayı uygun buldum. Bunun en önemli nedeni, Arzu Film ve Ertem Eğilmez sineması olarak bahsettiğimiz dünyanın bu yıllar arasında en belirgin biçimde kendini göstermesiydi. 1972 öncesi Yeşilçam'ın kalıplarının dışına çıkamayan bir film anlayışının varlığı, Ertem Eğilmez ve Arzu Film'in üslûbu üzerine konuşmayı zorlaştırıyordu. Aynı şekilde zaman içerisinde geçirdiği değişimle birlikte ortaya çıkan bu sinema anlayışının izlerini de 1986 yılına kadar takip etmek mümkün oldu. Bu gerekçeler beni, filmleri bu dönem içerisinde seçmeye götürdü.

Arzu Film ve Ertem Eğilmez Sineması Neyi Nasıl Anlatıyor?

Ertem Eğilmez'in filmleri birçok yönüyle dönemin diğer filmlerinden farklılıklar gösterir. Bu nedenle Eğilmez'in sinemasını incelerken çok yönlü bir araştırma içine girmek gerekir. Öncelikle Ertem Eğilmez ağırlıklı olarak güldürü sineması içerisinde örnekler vermiş ancak bunu yalın bir güldürü anlayışıyla değil, toplumsal bir ifade biçimiyle de temsil etmiştir. Filmlerinde belirgin bir çevre ve atmosfer yaratımı onun böylesi bir arayış içerisinde olduğunu da gösterir. Özellikle senaryo üzerine yaptığı tüm araştırmalar Eğilmez'i aynı zamanda izleyici nezdinde onay görmüş bir senaryo matematiğine götürür. Karakter yaratımı üzerinde özel-

13) Cem Pekman, s. 60.

likle duran Eğilmez, izleyiciye yakın gelen tiplerle içerisinde kendi sinemasına ait kalıplar oluşturur. Hemen hemen her filmde aynı oyuncuların oynadığı bu kalıp-tiplerle, kendi sinemasının izleyici üzerinde denediği ve onayladığı senaryo şemasını oluşturur. Prodüktörlükten gelmesi nedeniyle gişeyi de hesaba katan bir yönetmen olarak izleyiciyle olan iletişimi önemser.

Yani ne anlatmaya çalışırsanız çalışın, ne güzel şeyler yaparsanız yapın, bunun altında sağlam bir hikâye, insanların dinlemekten hoşlandığı bir hikâyeyi ele almanız, anlatmaya çalıştığınız şeylere mâni değildir. Bütün sanatlar hikâye anlatmak mecburiyetindedirler. Hele sinemayı sinema salonlarında belirli kişilerin para ödeyerek izleyeceği bir sanat olarak devam ettireceksek, sinemateklere ve sinemayla ilgili muayyen ve bilgili kişilerin beğenisine arz edilen filmler yapmayacak-sak, bu şarttır. Diğer sanatlar entelektüelin maliyken, sinema halkın malı, halkın eğitimine de büyük hizmet ediyor, sanatı halkın ayağına götürüyor, o halde onun da beğenisini yakalayacağımız ve onu eğiteceğimiz filmleri yapmak bana çok daha doğru geliyor. Sinemadan hikâyeyi kaldırdığımız zaman, bir denemeden öteye gitmiyor.¹⁴

Bu röportajında da görüldüğü gibi Ertem Eğilmez, kendini ticari sinemanın imkanlarını önemseyen bir yönetmen olarak konumlandırmakta bir beis görmez. Bahsettiği bu anlayış aynı zamanda sanat sineması-ticari sinema tartışmasını da alevlendirecek niteliktedir. Sinema yazını içerisinde defalarca tartışılan ve hatta sinemaya verilen değeri tartışmaya açan bu bakış açısı Ertem Eğilmez sineması konuşulurken birbirinden farklı yorum ve sorulara kapı açar. Örneğin Eğilmez'in sineması ticari sinemanın tüm kaygılarına sahipken, yıllar içerisinde ve elbette ki izleyici karşısında belirli bir devamlılık sağlamışken, bu sinemayı yalnızca ticari sinema olarak tanımlamak ne derece doğrudur? Ya da Eğilmez'in sinemasını, Yeşilçam'ın kalıplaşmış sinema anlayışının neresinde konumlandırmak gerekir? Özellikle ikinci soru, ileriki bölümlerde "Eğilmez Sineması Yeşilçam'ın Neresinde?" başlığı altında tartışılacaktır, ancak yine de buraya bir not düşmek gerekirse;

14) Ayça, Coş, s. 26.

Eğilmez'in sineması "sanat sineması-ticari sinema" tartışmasının ötesine geçerek, yıllar içerisinde geçmişle ile kurduğumuz ilişkide farklı anlamlar kazanmıştır. Bu nedenle Ertem Eğilmez'in ve Arzu Film'in sinema anlayışlarını değerlendirirken, kolektif bir tahayyüle karşılık gelen yönlerini de görmek gerekir.

Başka bir deyişle, popüler kültürün 'hafif' bulunduğu ve karşısına yüksek sanat tartışmalarının yerleştirildiği bir durumda Meral Özbek popüler kültürü yoz değil, tam aksine halka ait olan bir noktada konumlandırır. Böylece halka ait olan sınıflandırılması içerisinde popüler kültür daha derinlikli bir inceleme alanı olarak somut ve gerçek insanların varlığıyla daha derinlikli bir temsil durumu ve yine bu durumdan kaynaklı olarak insani tüm çelişkileri içinde barındıran bir yapı olarak değer bulur.¹⁵ Kurtuluş Kayalı'nın da tanımladığı şekliyle, Eğilmez'in sineması en açık anlamıyla geleneksel yerli sinema örneğidir ve halk sineması olarak değer bulur. Tüm üslup ve biçimi geleneksel popülist eğilime uygun bir görünüm çizer.¹⁶ Bu tartışma elbette ki daha farklı bir alana kayabilir ancak amaç bunu yapmaktan öte 'halka ait olan'da değer bulmuş bir Arzu Film ve Ertem Eğilmez sineması incelemek olacaktır. İzleyenle karşılaştığı noktada bu sinemasının hangi duyguları, hisleri beslediği, belleğimizde nerelere dokunduğu sorusu ise bu çalışma boyunca sıklıkla sorulacaktır.

Eğilmez'in ve yıllar içerisinde Arzu Film de yerleşik hale gelen üretim şekline geri dönersek özellikle senaryo yazım aşamasında farklı bir yaratım süreci denendiği görülebilir. Senaryo çalışmalarının ve sonrasında yazım aşamasının, büyük bir ekiple (oyuncu, senarist ve Ertem Eğilmez'den oluşan geniş bir kadro) Eğilmez'in evinde yapıldığı, Eğilmez hakkındaki efsanelerden biri değildir. Özellikle Arzu Film oyuncularının da içinde bulunduğu bir kadro sabahın erken saatlerinden gecenin geç saatlerine kadar yemeli-içmeli bir mesai gününü, Eğilmez'in evinde senaryo çalışarak tamamlarlar. Eğilmez'in kurduğu bu yapı hiç kuşkusuz onun si-

15) Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, s. 13.

16) Kurtuluş Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, İstanbul: Tezkire Yayıncılık, 2015, s. 41.

nemasını farklılaştıran en önemli etkenlerden biri olur. Öyle ki filmin esas yaratım süreci sayılabilecek senaryo çalışmaları, ekibin de bu süreçten haberdar olduğu ve adeta okul gibi senaryonun matematiğinin öğrenildiği bir yapıya dönüşmüş durumdadır. Eğilmez'in oğlu Ferdi Eğilmez çocukluk yıllarından anımsadığı ekip çalışmasını şöyle anlatır:

Arzu Film o dönem, ekol gibi, oyuncularıyla, senaryo grubuyla, yönetmenleriyle birlikte çalışıyorlardı. Memur gibi, sabah gelirler, akşam giderlerdi. Dokuzu beş geç kimse gelemezdi, devlet dairesi gibiydi. Babam da garip bir adamdı zaten. Oturup, bütün gün senaryo, filmler üretiyorlardı... Orda kimler yoktu ki... Yavuz Turgul, Kartal Tibet, Ergin Orbey, Sadık Şendil, Umur Bugay, Zeki Ökten gibi kalabalık bir beyin kadrosu... Tarık Akan, Halit Akçatepe, Münir Özkül, Kemal Sunal, Adile Naşit gibi oyuncular...¹⁷

Senaryo konusunda kendisiyle uzun yıllar işbirliği yapmış olan Yeşilçam'ın en önemli senaristlerinden Sadık Şendil ise kurmuş oldukları yapıyı şu şekilde açıklar: "Filmlerin üstünde senaryo Sadık Şendil diyor ama senaryo hiçbir vakit bütünüyle benim olmuyor. Prodüktör rejisör Ertem Eğilmez'in projesi oluyor, onun, ekibin ve nihayet benim yardımımıyla yazılıyor. Son rey Ertem'in oluyor. Benim payım tespit edilen şekilde konuşmaları yazmak oluyor."¹⁸ Eğilmez'in liderlik yaptığı bu yapıyı kurması hem ekibinin üretim gücünden faydalanmasını sağlamış hem de özellikle oyuncuların filmin yaratım sürecine dâhil ederek filmin dünyasını daha fazla benimsemelerini ve sahiçiliği, samimiyeti arttırmış olabilir. Eğilmez bu çalışma sistematığı ile aynı zamanda birçok senarist de kazanır. Yavuz Turgul, Başar Sabuncu bunlardan sadece birkaçıdır.

Eğilmez'in o çok meşhur senaryo matematiğinin arkasında da önemli bir çalışmanın yattığı söylenebilir. Eğilmez hem teorik anlamda hem de uygulama anlamında senaryo üzerinde belki de filmin başka hiçbir evresinde çalışmadığı kadar sıkı çalışmış, se-

17) Feriha Karasu Gürses, *Kemal Sunal: Film Başka Yaşam Başka*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2001, s. 138.

18) Ayça, Coş, s. 20.

naryo üretimini aşamasını, filmin tüm üretim aşamasında en önemli noktaya yerleştirmiştir. Yavuz Turgul, Eğilmez senaryo aşamasında inanılmaz titiz çalıştığından bahseder: “Öyküyü yaratma ve tretman haline getirme safhasında delicesine titizdi. Bu işe o kadar zaman ayırırdı ki senaryo ancak sette yazılabilirdi... Şuna inanırdı: Sağlam bir senaryoyu kim çekerse çeksin, top bile yıkamaz. Ama berbat bir senaryoyu dünyanın en iyi yönetmeni bile kurtaramaz.”¹⁹

Eğilmez’in kendisiyse senaryo yazım sürecini şu şekilde aktarır: “Önce Sadık Abi ile ana hikâyeyi kuruyoruz. Çevremizdeki anlaştığımız çekim ekibiyle tartışıyoruz. Sahnelerin anlamı böyle çıkıyor. Sonra basit bir sahne sıralaması yapıyoruz. Sonra çekime geçiyoruz. Plânlar genellikle çekim anında tespit ediliyor. Zaten bence önceden tahayyül etmek zordur.”²⁰ Bu sözleri Eğilmez’in hem senaryo çalışmaları üzerindeki titizliğini hem de ekip çalışmasını kanıtlar niteliktedir.

Eğilmez senaryo yazımı üzerine iki kitaptan faydalanır: Eugene Vale’in *Senaryo Nasıl Yazılır?* ve Lajos Egri’nin *Piyas Yazma Sanatı*. Bu iki kitap Eğilmez’in senaryo trafiğinin de temel kaynakları olur. Kitap üzerinde uzun çalışmalar yapan Eğilmez aynı zamanda bir yol gösterici olarak bu kitapları her daim yanında taşır. Bu iki kitabın eşliğinde bir senaryo sistemi ortaya koyan Eğilmez’in, izleyiciyi yakalayan sırları bu şekilde oluşturduğu söylenir. Kendisi de “70’lere doğru senaryoyu kıvırmaya başladım”²¹ derken esas parladığı yılları işaret eder.

Ertem Eğilmez’in senaryoları üzerine yapılan detaylı çalışmalardan biri Aytekin ve Eroğlu’nun makalesidir.²² Aytekin ve Eroğlu, Eğilmez’in sinemasını yine onun başucu kaynakları olan Eugene Vale’in *Senaryo Nasıl Yazılır?* ve Lajos Egri’nin *Piyas Yazma Sanatı* eşliğinde incelemeye alırlar. Eğilmez’in senaryo matematiğini

19) Gökhan Akçura, “Ben Ertem Eğilmez 7”, *Güneş*, 27 Eylül 1990, s. 7, akt. Cem Pekman, s. 47.

20) Ayça, Coş, s. 32.

21) Sayar, s. 38.

22) Hakan Aytekin, İrfan Eroğlu, “Ertem Eğilmez’in Sinema Perdesini Senaryo Penceresinden Aralamak”, *Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez*, der. Cem Pekman, 2010, İstanbul: Agora Kitaplığı, s. 67-115.

çözmeye çalışan yazarlar, filmlerin Vale'in söylediği gibi amaç ve yan amaçlarla ilerlediğini, her şeyin amaç ve gayelerin eşliğinde yürüdüğünü tespit ederler. İkinci olarak Eğilmez'in dramatik çatışmayı iyi kurduğundan bahseden Aytekin ve Eroğlu, yine Vale'in ifade ettiği gibi çatışmanın iyi ile kötü arasından çıktığı ancak izleyiciyi filme bağlama yolunun 'iyinin kazanması' olduğunu, Eğilmez'in de bunu çok iyi başardığını söylerler. Eğilmez'in filmlerinin çoğunda bazen mutlu bazen hüzünlü, birden çok sürpriz, beklenmedik olay bulunur. Güldürü sinemasında sıklıkla kullanılan bu beklenmedik karşılaşma ve durumlar Eğilmez'in de çok defa uyguladığı teknikler arasındadır. Son olarak filmler, *Canım Kardeşim* hariç (*Canım Kardeşim* zaten Eğilmez'in filmografisi için farklı bir örnektir), hep mutlu sonla biter. İyinin ya da aynı duyguyla 'aile'nin kazanması, yani mutlu son izleyiciyi kesinlikle daha fazla mutlu eder. Eğilmez izleyicinin bu motivasyonunu da iyi teşhis etmiştir.

Bu başarının arkasındaki önemli etkenlerden biri de her ne kadar kendisi bu konuda mütevazı davranarak, "Başarı Ertem Eğilmez'in başarısıdır," dese de, Sandık Şendil'dir. Bahsi geçen filmlerin birçoğunda "Senaryo: Sadık Şendil" ibaresini görürüz. Şendil tiyatrodan geldiği için özellikle diyalog yazma konusunda oldukça başarılıdır. Unutulmaz replikler arasına giren *Bizim Aile* filmi'nin babası Yaşar Usta, fabrikatör Saim Bey karşılaşması konuya iyi bir örnektir. Yaşar Usta, Saim Bey'in karşısına gururla geçip dik bir duruş sergileyerek tiradını dillendirdiğinde, izleyicideki karşılığını tam manasıyla bulur. Bu hem toplumsal dinamikleri iyi tanımdan ve aynı zamanda bu araştırmayı-gözlemi iyi yapmaktan hem de dramatik unsurları çözmüş olmaktan gelmektedir. Sadık Şendil hiç kuşkusuz bu konuda usta isimlerden biridir.

Başarıyı getiren bir diğer etken oyuncu kullanımıdır. Eğilmez oyuncularla kurduğu yakın ilişki nedeniyle dönemin birçok oyuncusunu zamanın popüler deyiimiyle 'keşfeder' ve onların kariyer planlarında da etkili olur. Dönemin bilindik starlarının dışında kalan oyuncuları tercih etmesi, Eğilmez sinemasına farklı bir yön de verir. Bu bilinçli bir tercih olmalıdır. Filmlerin birçoğunda dö-

nemin bilindik star isimleri yoktur. Senaryo bu starlardan birinin üzerinden ilerlemez. Tam aksine kalabalık kadrolarla, sıradan insanın gündelik hayatı, birden fazla oyuncunun hayat verdiği karakterler üzerinden anlatılır. Burada Yeşilçam sinemasının starları yerine daha geniş bir kadroyla sıradan insan görünümlerine sahip daha geniş bir kadro yer alır. Oyuncuların hem tiyatro kökenli olması hem de sinemada hatırı sayılır bir tecrübe kazanmış olmaları, filmlerin Yeşilçam'ın geçmişten getirdiği ve kalıplaşmış güzel kız, yakışıklı erkek kalıplarının dışına çıkılmasına, sıradan insanın her türlü görünümüyle yer aldığı bir yapıya kavuşmasına neden olur. Bu yaklaşım da izleyicinin dikkatini çeken, yakın hissettiren unsurlardan biri sayılabilir. Böylece Kemal Sunal, Şener Şen, İlyas Salman, Zeki Alasya gibi isimler hem güldürü sinemasının star isimleri haline gelir hem de bir kısmı tiyatrodan gelen Münir Özkul, Adile Naşit gibi isimlerle klasik Yeşilçam kalıplarının dışına çıkılabilir.

Diğer taraftan yaratılan tipler Arzu Film başta olmak üzere Eğilmez sinemasıyla neredeyse özdeşleşir. Özellikle orta oyununda kullanılan tipleme anlayışı, beşinci bölümde detaylı bir biçimde tartıştığım gibi kimi filmlerde kullanılır ve yerel bir güldürü dili yaratılır. “Başarılı bir komedi filminin sadece seyircinin beğenisinden öte başka birtakım özellikleri de var. Bende o dil sürekli aşama halinde. Bir tarihlerde, *Süt Kardeşler*’de falan hafif hafif orta oyunları denedim. Sonra *Şabanoğlu Şaban*’da biraz daha denedim. Tabii, bunların hepsi bana birtakım kıvraklıklar, el yordamları sağladı.”²³ Osman Dikiciler ise *Arzu Film Ekolü* kitabında, Arzu Film’in güldürü anlayışını şu şekilde tanımlar:

...bu filmlerde sık sık görülen tema ve motiflerin kaynağını Türk mizahından aldığını rahatlıkla görebiliriz. Özellikle *Karagöz*, *Orta oyunu* ve *Köy Seyirlik Oyunları*’nda sıkça rastlanan temalar, günün şartlarına göre yeniden şekillendirilip yeni bir estetik olarak karışımıza çıkar. Tipler de bu geleneksel yapıların geleneksel karakterleridir: *Kavuklu*, *Pişekar*, *Karagöz* vb. gibi. Temalarda ise basit, kü-

23) Sayar, s. 37.

çük insanların çatışmalarıyla aksak ve yanlış yönlerinin yansımalarını görmek olası.²⁴

Eğilmez'in bu arayışı Şaban tiplmesiyle Kemal Sunal, farklı tiplerde kullandığı Şener Şen ile Zeki Alasya-Metin Akpınar tiplmeleriyle şekillenir. Eğilmez güldürüsünün altında yatan en önemli etkenlerden birinin 'tiplmeler' olduğu önemli bir gerçektir. "Eğilmez'in başarısının ikinci sırrı, tipleme bilincidir. Ünlü yönetmenin Kemal Sunal, Halit Akçatepe, Adile Naşit şahsında şekillendirdiği tiplere bakınız. Hepsi de olayları kaba planda algılayan ve sözleri çoğu zaman ters yorumlayarak, bir güldürü ögesi ortaya çıkaran bilinçli bir aptaldırlar, hazır cevaplarıyla ince bir halk zekasını yansıtır." ²⁵ Eğilmez'in yarattığı tiplmeler geçmişten bugüne çok defa eleştiri konusu olur. Kaba güldürü unsuru olmakla suçlanır ve halkın mizah 'seviyesi'nin göstergesi olduğuna dair yorumlar yapılır. Ancak özellikle Şaban tiplmesi daha önce yönetmenin de belirttiği gibi geleneksel tiyatrodan gelen bir etkiyle yaratılmış ve bu nedenle de izleyici tarafından tam anlamıyla benimsenmiştir.

Şaban, geleneksel temaşanın, yanlış anlamaya, tersten anlamaya, anlamazdan gelmeye, ironi ve groteske dayalı dil oyunları, dolantı ve tipe yaslanan komedisi, alıklık ve saflık üzerine kurulu gülmececi gibi güldürü unsurlarının hemen hepsini bünyesine alan bir yapı sunar. Bunun yanında, daha önce de sözü edilen, ezen-ezilen temel çatışması içinde geniş kitleyi temsil eden, bir yandan da bu kitleye bir üstünlük duygusu da veren bir 'halk tipi' olma özelliği de taşır.²⁶

Filmlerdeki diğer bir cazibe unsuru oyuncuların fiziksel görünümleridir. Kemal Sunal, Şener Şen, Adile Naşit, Ayşen Gruda, Zeki Alasya, Metin Akpınar ve daha birçok isim fiziksel görünümle de karakter yaratımında var olurlar. Eğilmez, tiplmelerinin çoğunun kendi fiziksel özellikleri desteklendiğini söyler:

24) Dikiciler, s. 21.

25) Mesut Tümay, "Ertem Eğilmez'in Ticari Başarısı ve Bu Başarının Getirdiği Toplumsal Değişim", *Mutlak Fikir, Estetiği ve Sinema*, Sayı: 3, 1977, s. 15.

26) Yavuz Pekman, "Karagöz'den İnek Şaban'a: Halk Temaşasının Toplumsal Dinamikleri ve Kültürel Dinamikler", *Filim Bir Adam Ertem Eğilmez*, Der: Cem Pekman, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010, s. 191.

...gülmece oyuncusu, fiziği ile, tipi ile, karakteri ile kendi kendini kanıtlayacaktır. Hadi bakalım Kemal'in kalıbını dök. Zeki ile Metin'in kalıbını dök... Benim ortaya çıkardığım şey oyunculara varolan ve seyircinin kabul ettiği. Kemal Sunal'ı salak oynatmaktan kolay bir şey yoktur. Sinema dilini hiç bilmeyen biri de ona salak oynatırdı. Zeki ve Metin'e hiçbir zaman salak oynatmadım. Münir olsun, Adile olsun bütün sempatileriyle kendilerini yarattılar.²⁷

Bu nedenle oyuncular, filmlerin birçoğunda hep aynı kalıplaşmış tipleri canlandırırlar. Adile Naşit anaç bir kadındır. Münir Özkul babacan, namuslu, doğru, temiz bir adamdır. Ayşen Gruda çoğunlukla eğitimsiz, geçkince, hafif çirkin ama sempatisi olan kadın rolündedir. Zeki Alasya şaşkın, Metin Akpınar uyanıktır. Tarrık Akan hemen her zaman yakışıklı ve çapkındır. Halit Akçatepe her daim kandırmaya çalışır, kendince uyanıktır ve şirindir. Şener Şen çoğunlukla kurnaz ama sakar, kimi zamansa şaşkınlı oynar. Şener Şen tüm diğer oyuncular içerisinde belki de en fazla farklı karaktere girmiş oyuncudur (*Hababam Sınıfı* serilerindeki karakterle, *Gülen Gözler*, *Namuslu* ve *Milyarder* filmlerindeki karakterleri birbirinden farklı olmuştur). Kemal Sunal ise Eğilmez'in de söylediği gibi hep 'salak' rolündedir.

Özellikle ilk dönem filmlerinde kullanılan tipler çok ciddi bir aykırılık sergilemezler. Sıradan insanın, sıradan hikâyesinin anlatıldığı filmlerin genelinde marjinal karakterlere yer verilmez. Aile babası, anne, gelinlik çağına gelmiş kız, uyanık köylü ya da kurnaz Karadenizli tiplerleriyle güldürü sinemasının da ana kalıp tipleri kullanılmış olur. Yavuz Pekman tiplerin geleneksel tiyatrodan bu yana benzer bir görünüm sergilediğini söyler: "Tipler toplumsal klişeleri tekrarlayan birer model kişi, değişmez özellikleriyle karşımıza çıkan kalıplaşmış oyun kişileri olarak ortaya çıkarlar."²⁸ Buradan sıradan insanın sıradan hikâyesini anlatır ve tipler bakımından hep aynı çizgiyi izlerler. Bu durum son dönem filmleri olan *Namuslu*, *Milyarder* gibi filmlerle değişir ve kalıplaşmanın belirli oranlarda dışına çıkılarak daha derinlikli

27) Sayar, s. 39.

28) Yavuz Pekman, s. 189.

bir karakter yaratımı denenir. Uсталık dönemi filmleri karakterlerin iyilik-kötülük, kurnazlık-safılık, bencillik-fedakârlık gibi çok boyutlu karakter yaratımlarıyla şekillenirken, bu durum filmlere daha derinlikli bir toplumsal temsil, sosyal değişimi ise daha gerçekçi bir dille ifade etme gücü verir.

Ertem Eğilmez filmleri hem çekildiği yıllarda hem de tekrar ve tekrar izlenerek günümüze kadar, hemen her kuşaktan izleyiciyle buluşur. Bu filmler, toplumsal belleği oluşturan kodları destekler ve hatırlamayı (geri çağırmayı) olanaklı kılar. Bu nedenle tekrarlar şu soru sorulur; bu filmlerin yıllardır, istekle seyredilmesini sağlayan nedir? Serpil Kirel'de benzer bir izlekten giderek senaryo temelinde Eğilmez'in filmlerini izlenir kılanın güldürü türünün bir gereği olarak çatışma yaratılmışsa da sonuçta toplumsal bir uzlaşmaya varılması olarak belirler.²⁹ Sinemanın aynı tiyatro gibi mimetik bir anlatıdan beslendiği düşünülürse kahramanıyla özdeşleşen seyircinin sona gelindiğinde kazanması, ortalama doksan dakikalık bir film izleme tecrübesini de mutlu sona kavuşturmuş olur. Eğilmez'in bütün bu dinamikleri çözdüğü ve sinemasını bunun üzerine kurduğu önemli bir gerçektir.

Eğilmez'in film diline bakıldığında da dönemsel olarak farklılıklar göze çarpar. İlk dönem filmleri sinematografik olarak daha deneme düzeyindedir. Yeşilçam'ın klasik diline daha yakın olan ilk dönem filmleri ilerleyen yıllarda, yönetmenin ve Arzu Film ekolünün arayışları olarak değişim gösterir. *Canım Kardeşim* filmi de diğer tüm yönleriyle olduğu sinematografik açıdan da yeni bir arayışın denendiği filmidir. Yönetmenin yeni-dalga sineması olarak yorumladığı sinematografik tercihler, İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasına daha yakın bir görünüm sergiler. Ilgaz ve Pekman, bu dönemi takip eden süreç itibarıyla Eğilmez'in artık acemilik dönemini geçtiği, olgunluk dönemine ulaştığını söyler. İlk dönemde kullandığı ikili planlarla anlatılan diyaloglar yerini aç-kar-

29) Serpil Kirel, "Ertem Eğilmez'in *Namıslu* Filminden Hareketle Seksenlerin Toplumsal Alanında ve Popüler Sinemasında Egemen Değerlerini ve Sinemadaki Temsillerini Sorgulamak", *Kurgu Online International Journal of Communication Studies*, Cilt: 2, Haziran 2010, s. 14.

şı açtık düzleminde çekilen amorslu sahnelere bırakır.³⁰ Her daim hareketli bir kurgu dilinin kullanıldığı filmler, yıllar içerisinde deneyimin daha da arttığı bir görünüme kavuşur. İlga ve Pekman'ın³¹ ayrıca altını çizdiği önemli olan diğ er husus 'avcı kamera' tekniğ idir. Geniş planda çekilecek kalabalık sahnelerin, uzaktan, görünmez bir noktadan tele-objektifle çekilmesi tekniğ i, filmlerde belirgin bir değ iş im ve farklılık yaratır. Böylece sahne içerisinde fiğ üran olarak bulunan ve atmosferi yaratan diğ er kişiler farkında olmadıkları için doğ al bir görünüm sergilerler. Bu teknik filmlerin doğ al atmosferini desteklediğ i gibi gerç ek ve samimiyet arz eden bir duygu yaratır. Gerç eğin tüm yönleriyle perdeye yansıması; Eğ ilmez sinemasını ve Arzu Film'in film dilini, çekildiğ i dönemde Yeş ilçam'ın klasikleş miş sinematografisinden farklılaştırarak, cazip hale getiren unsurların baş ında sayılabilir.

Özellikle bir çevre ve atmosfer arayışı-yaratımı filmlerin önemli bir parçasına hâkimdir. Mekânı kullanım şekli gerç ekçi üslûba yakındır ve hikâyenin geçtiğ i çevre tüm yalınlığıyla perdeye yansır. Eğ ilmez'in sinemasını özlenen ve izlenen bir noktaya getiren de çevreyi bu şekilde ele alış ıdır. Mekânın ve filmin geçtiğ i tüm atmosferin, filmin hikâyesi içerisindeki yeri ve kapladığı alan oldukça geniştir. Ev-içi atmosfer, şehrin genel görünümü, bir köy evi. Tüm bu mekânlar olduğı haliyle içerisindeki tüm eş yalarla, sokaksa olağ an haliyle ele alınır bu nedenle de geçmiş in detaylarını içinde taş ır.³² Scognamillo da Dikici'ye verdiğ i röportajda Arzu Film'in özgünlüğ ünün gerç ekçi, doğ al ve nesnel biçiminden kaynaklandığını söyler.³³ Eğ ilmez ise hikâyenin çevresel unsurlarla mutlaka desteklenmesi gerektiğini düşünmektedir. Filmleri yaşayan, gerç ek bir atmosfere kavuşturan şey budur. Mizansenin tüm unsurlarıyla yaşayan bir yapıda organize edilmesidir. Eğ ilmez bu farkındalıkla hareket eder.

30) Ahmet İlga, Cem Pekman, "Ertem Eğ ilmez Sinemasında Teknik Meseleler", *Filim Bir Adam Ertem Eğ ilmez*, Der: Cem Pekman, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010, s. 130.

31) İlga, Pekman, s. 126.

32) Kirel'in de söylediğ i gibi sektördeki altyapı problemleri mekân seçimlerinde de etkili olmuş ve İstanbul, doğ al mekân kurgusuyla filmlere yansımıştır. Serpil Kirel, *Yeş ilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yayınları, 2005, s. 289.

33) Dikiciler, s. 30.

Çevre önemli bir öğedir aslında. Bizde başaramadıkları için ihmal ediyorlar. Kalabalık kadrolu film yapmamalarının nedeni de o. Hemen fotoromana gidiveriyor... Çevrede birtakım insanlar var demek, o insanlar yaşıyor demek olmuyor. Kalabalık oluyor. Ben çevreyi kullanmakta güçlük çekmiyorum, başarılı da oluyor, bir renk, bir derinlik katıyor filme. Kişiler de soyut, çevreden kopmuş kalmıyorlar. O zaman çevreyi kullanma isteğim kendiliğinden doğuyor.³⁴

Eğilmez'in sineması toplumsal temsilin olabilecek en popüler halidir. Popüler bir sinema yaratırken bir yandan da değişimi görünür kılan bir hedefi benimsemiştir. Aytekin ve Eroğlu *Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez* kitabında bu durumu en açık biçimde özetlerler:

Bir yandan Türkiye'nin değişen toplumsal koşullarını iyi gözlemleyen, bir yandan da yakın gelecekte öne çıkacak ya da popülerleşecek olanı sezme gücü, onu dönemin pek çok sinemacısından ayıran önemli bir farktır. Dönemin kimi sinemacıları bu değişimi yarı politik bir sinemayla toplumsallaştırmaya çalışırken, Eğilmez aynı değişimi popüler bir sinema ile kitleleseltirmektedir.”³⁵

Dönemin koşulları ve üretim yaptıkları popüler sinemanın koşulları içerisinde değerlendirildiğinde sağlam bir toplumsal temsil, Eğilmez sinemasının ve Arzu Film'in en önemli farklılıklarından biri olur. Bu bakımdan filmler gerçeğe yaklaştırmaya çalışan bir toplumsal dile sahip olmakla, güldürü sinemasının da genel geçer tavrını değiştirir. Ağah Özgüç, Ertem Eğilmez'in bu yönünü “gülme eylemini toplumsallaştıran yönetmen” olarak tarif eder.³⁶ Bu hem Eğilmez sineması için hem de Türk sineması için yeni bir ifade biçimidir. Bu yolla güncel sorunlar mizahın etkisi altında ele alınır.

Ertem Eğilmez filmleri üzerine en sık yapılan eleştiri, kaba bir kompozisyona sahip olmalarıdır. 1977 yılında çıkan *Mutlak Fikir Estetiği ve Sinema* (s. 14) adlı derginin 3. Sayısında, Ertem Eğilmez filmlerinin estetik bir kaygı taşımadığından, biçimcilik arayışına sahip olmadığından, basit bir şekilde kompoze edildiği ve özellik-

34) Ayça, Coş, s. 33.

35) Aytekin, Eroğlu, s. 80.

36) Ağah Özgüç, *Türlerle Türk Sineması*, İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2005, s. 72.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://ranfey.org>

le diyalogların tuluata kaçtığından bahsedilmektedir. Kimi yönden bakıldığında yerinde bulunabilecek bu eleştiri filmlerin yoğun biçimde izlenmesi konusunda da belirli tartışmaları gündeme getirir. İzleyici çocuksu bir motivasyonla ilk günden bu yana ekran karşısına Ertem Eğilmez filmlerini izlemek için istekle oturur. Bu izleme hali Halbwach'ın çocuğun kitapla kurduğu bağa benzetilebilir. Halbwach'ın çocuk okur tarifi şöyledir:

Çocuk bir kitabı bir sanat eseri gibi görmez, yazarın hangi niyetle olduğunu her an anlamaya çalışmaz, tuhaflıklar olduğunda duraksamaz, şu hususun zorlama olup olmadığını, şu karakterin yapay olup olmadığını, şu düşüncenin bayağı ve düz olup olmadığını sorgulamaz. Burada bir toplum imajı da aramaz. Figürler, eylemler ve karakterlerin durumları ona, ağaç ve hayvan figürleri ve ülkelerin durumları kadar doğal görünür. Ayrıca çocuk, yalnızca kendisini karakterlerin yerine koymasına yardımcı olmak amacıyla bu karakterleri seçen ve çocukları bu karakterlerin yaptıkları gibi konuşup davranmaya zorlayan yazarın amacına güçlük çekmeden dâhil olur; okuyucunun hayal gücünün bu karakterlerle özdeşleşmesi için, bunları gerekli gerçeklik derecesine sahip olmaları yeterlidir. Çocuk, yetişkinine ait tüm toplumsal ve psikolojik deneyimlerden yoksundur. Ama bunlar ona ket de vurmaz.”³⁷

Halbwach'ın çocuk okuyucu üzerinden yaptığı bu tarif, Ertem Eğilmez filmlerini izleme refleksiyle örtüşüyor olabilir mi? Bu nedenle filmlerin izleyici kitlesi film için özel bir mizansen arayışına girmez ya da kabaca verilmiş toplumsal iletiyi görmezden gelebilir. Burada izleyici için önemli olan geçmişle kurulan bağdaki dolaysızlıktır. Özellikle filmlerin 'tipleme' anlayışı, bu doğrudan geçmişle yapılan bağlantıyı netleştirir. Ertem Eğilmez filmlerinin karakterleri, yüzeyseldir. Derinlikli karakter yaratımına ihtiyaç duyulmamış, iyi-kötü, saf-kurnaz ikilemelerinden yoğun biçimde faydalanılmıştır. Filmleri cazip hale getiren de geçmişle kurulan bağdaki o 'temiz' net insan ilişkilerine duyulan özlemle örtüşür. Hatta bu dolaysızlık, izleyiciyi yormadan geçmişe bağlar.

37) Maurice Halbwach, *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*. Ankara: Heretik Yayınları, 2016, s. 121-122.

Ertem Eğilmez filmleri daha önce de söylediğim gibi güldürü unsurunu çoğu zaman toplumsal kodlarla ve kimi zamanda eleştiri ile birlikte harmanlamaktadır. Nazlı Bayram'ın anlatımıyla güldürü filmleri çoğu zaman toplumsal yapıyı, alışkanlık ve gelenekleri çatıştırır sonrasında birbiriyle uzlaşma haline getirerek içinde yaşanan toplumsal sisteme güven ve inancımızı yeniden tazeler. Filmlerin genellikle mutlu sonla bitmesinin nedenlerinin başında bu ihtiyacı karşılaması gelir. Bunu ise “çatışan karakterleri uzlaştırarak, kötülerin yenilgisini ve iyilerin yengisini göstererek, iyilerin yeniden bir arada ve ayakta oluşlarına sunarak, mutluluk olanaklarını sergileyerek yapar”.³⁸ Böylece bu filmler geçmişin güzel dünyasına yaptıkları olumlamayla izlenir ve aranır olurlar. Bugünden bakıldığında geçmişin tüm olumlu yanları ile tamam olan dünyasına bir geri dönüş arzulanır. Filmlerse bu ihtiyacı karşılar. Kirel'in de altını çizdiği gibi: “Eğilmez filmleri birer ‘onarıcı’ olma işlevini üstlenirler”.³⁹ İzleyici oturduğu yerde ister ekrana ister perdeye baksın, onlar her ne ise kaybettiklerini yeniden bulma arzusuyla ya da günün atmosferinden uzaklaşma beklentisiyle, bazense geçmişe dair olanları tek tek mizansenin içerisinden seçme isteğiyle bu filmleri izlemeye koyulur. Burada reddedilemez tek gerçek geçmiş ile geçmişin ‘masum’ olduğu varsayımıyla hareket eden bir motivasyona sahip olunduğudur. Bu nedenle bu filmleri izlemeye koyulan her izleyici bugünden kaçarak geçmişin sığınaklarına, ‘geçmişin güzel günleri’ mitine ulaşmayı hedefler.

38) Nazlı Bayram, “İnsanı Üzen Eğlenceli Bir Film”, *Sinema Yazıları*, der. Seçil Büker, Ankara: Doruk Yayıncılık, 1997, s. 35.

39) Kirel, 2010, s. 20. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

GEÇMİZ ZAMANIN İZİNDE

‘Tanıdık-Sıcak Dünya’ Miti



“...geçmiş kaçınılmazdır; ne irade ne akıl tanır, aniden hücum eder.”

Beatrice Sarlo⁴⁰

“Geçmişin temsilini meydana getiren mevcudiyetin bir imgenin mevcudiyeti olduğu görülür. Geçmiş bir olayı zihnimizde canlandırdığımızı ya da o olayla ilgili aklımızda bir imge bulunduğunu söyleriz; görsel de olabilir bu imge, işitsel de – ikisi arasında ayrım yapmayız.”⁴¹ Ricouer bu yaklaşımıyla geçmişin ve hatırlamanın imgesel bir çağrışım olduğunu söyler, bunda da sonuna kadar haklıdır. Geçmişimizle bağlantı kurmaya çalıştığımızda

40) Beatriz Sarlo, *Geçmiş Zaman: Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma*, İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s. 100.

41) Paul Ricouer, *Hafıza, Tarih, Unutuş*, İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s. 23.

bunu çoğunlukla bir eşya, bir görüntü veya an üzerinden yaparız. İmgenin akılda beliren, hayal edilen olduğunu varsayarsak sinemanın bunu yaratma konusunda; geçmiş bize, bizi geçmişe götürme konusunda hatırı sayılır bir etkisi olduğunu söylemek yanlış olmaz. Geçmişle kurduğumuz bağ, bazı zamanlarda sinemanın yarattığı atmosferle güçlenir.

Ertem Eğilmez ve Arzu Film'in yarattığı dünya, geçmişten bugüne getirdikleriyle izleyici üzerindeki etkisini halen hissettirmektedir. Kitap boyunca konuştuğumuz tüm filmlerin en güçlü tarafı da yarattıkları 'geçmişin güzel günleri' mitidir. Geçmişin bizim için ifade ettiği anlama gitmek istediğimizde, vaat edilen sıcaklığa, çocukluğun korunaklı dünyasına varmak, bugün bu filmlerin vardığı noktadır. Bu nedenlerle Ertem Eğilmez'in sinemasını, Arzu Film'in filmografisini; geçmişin, hatırlamanın, hatıranın eksenine almadan konuşmak eksik kalacaktır.

Geçmiş, baktığımız noktadan, tüm gücüyle etkisini hissettirmeye devam etse de zaman içerisinde bazı kayıplara uğrar. Geçmiş, Assmann'ın da söylediği gibi "...ancak kendisiyle ilişki içinde olunması halinde ortaya çıkar".⁴² Proust ise konuya benzer bir noktadan yaklaşarak geçmişin, gündelik hayatın içerisinde yavaş yavaş kaybolduğunu söyler.

Günlük hafızanın parlak aydınlığında, geçmişin hayalleri yavaş yavaş solar, silinir, sonunda geriye bir şey kalmaz; onları bir daha bulmamız mümkün değildir artık. Daha doğrusu, bazı kelimeler özenle unutuşa gömülmüş olmasaydı, bu hayalleri bulmamız mümkün olmazdı; tıpkı bir nüshası Ulusal Kütüphane'ye teslim edilmeyen bir kitabın bulunmasının imkânsız olabileceği gibi.⁴³

Hatırlamak, Proust için daha çok unutuşa yakındır. Her sabah uyandığımızda, unutuşun içimizde dokuduğu yaşanmış hayat halısının, tamamlanmamış birkaç örgü ucunu tutarız elimizde, çoğu zaman, mecalsizce, gevşekçe. Ama gün içindeki amaçlı edimlerimiz, en çok da amaçlı hatırlama çabalarımız, unutuşun ağını ve

42) Jan Assmann, *Kültürel Bellek*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 35.

43) Marcel Proust, *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 196.

nakışlarını söker durur. Çünkü gayri iradi hatırlama, aslında hatıra denen şeyden çok, unutuşa yakındır.⁴⁴ Unutuşun rehavetine kapılmadan hatırlama gayreti içinde olmak, geçmişin iyi zamanlarının bizi içine çektiği bir kuyu gibi düşünülebilir. Geçmiş çoğu zaman değerli, aranan, özlenen zaman dilimlerinden oluşur. Öyle değilse bile biz onu öyle çağırmak isteriz.

Proust'un metinleri, detaylı anlatımı ve zamanı ince ince dokumasıyla özeldir. İnanılmaz ayrıntılar içerir. O yazmak istediğini, hatırayı, bir dokuma ustası gibi tek tek işler. Böylece sıradan hikâyeyi -birçok kişi için sıradanlık ifade edebilecek hikâyesini- anlamlı bir bütüne dönüştürür. Proust'un bu gayretinin ardında yatan 'mutluluk arayışı'dır. Proust'un imgelediği mutluluk istenci iki türlüdür: İlki daha önce hiç duyulmamış, hiç tadına bakılmamış olana bağlı mutluluk; diğeryse sonsuz yinelenme yani ilk mutluluğun sonsuza değin hep yeniden kurulmasıyla elde edilen mutluluktur. Proust'ta varoluşu hafızanın emrine veren de işte bu ağıtsal mutluluk arayışıdır. İşte Proust'un; geçmişi – hatırayı – güne taşımaktaki detaycı çabasını haklı çıkaran bu umarsız arayışıdır. Geçmişteki mutlu gün daimi tekrarıyla güne yansımali; tekrar ve tekrar kurgulanmalı, yani hatırlanmalıdır.⁴⁵

Mutluluğun sonsuza değin hep yeniden kurulması, filmler yoluyla yakalanabilir mi? Ertem Eğilmez'in filmleri bu yeniden kurguyu, neredeyse ezberlenen her diyalogla birlikte tekrar ve tekrar yapar. Bu 'mutlu/bütün' olma halini yakalamak için ekranın karşısına geçen izleyiciyi, filmin vaat ettiği o mutluluk hali, dayanışma, ailenin sıcaklığı mitleriyle kendini, her seferinde kendini tekrar hatırlatır. Böylece Benjamin'in tarif ettiği şekliyle Proust'un 'ağıtsal mutluluk arayışı' kendine bir ifade şekli bulmuş olur.

Proust'a göre hatırlanan olay sınırsızdır, yaşanmış olay ise sınırlı. Tek bir yaşanmış an ile sınırlandırılmıştır.⁴⁶ Hatırlanan olayın, yaşanan olaydan farkı onun geçmişten çekilip çıkartılabiliyor olmasındadır. Yaşanan olay, ömrünü tamamladığında, eğer hatır-

44) Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s. 102.

45) Benjamin, s. 104.

46) Benjamin, s. 104.

lanan olaya dönüşemiyorsa yok olur, ancak hatırlanan olay, bu yönüyle, daimi olarak var olup geleceğe de kılavuzluk edebilecektir. İşte Proust'un yaptığı, geçip giden günün içinde fark edilmemiş olanların yakalanmasıdır. Filmlerin doğal süreç içerisinde yaptığı da buna benzerdir. Yaşanan gün içerisinde, aşına olunduğu için fark edilmeyen bir sürü detay, yıllar sonra izlenen bu filmlerde tekrardan görünür hale gelir. Örneğin bu bazen bir guguklu saat iken bazen bir giysi olur, bazense bir davranış şekli, konuşma biçimidir. Ancak geçmişte yaşanan olay böylelikle bir sonraki zamana aktarılır ve kalıcı olmaya, devamlı olmaya böylelikle devam eder.

Proust'un üzerinde ciddi çaba sarf ettiği hatırlama eylemi Ricouer için de performans gerektiren bir süreç olarak tanımlanabilir. Ricouer geçmişle kurulan bağı ikiye ayırır; ilki edilgen bir biçimde beliriveren 'anı' iken diğeri 'hatırlama' olarak tanımlayabileceğimiz zihinsel bir arayıştır.⁴⁷ "Anımsamak sadece geçmişe ait bir imgeyi elde etmek, kavramak değildir; aynı zamanda o imgeyi aramaktır, bir şeyler 'yapmak'tır. 'Anımsamak' fiili, 'anı' adının ötesine geçer. Bu fiilin ifade ettiği şey hafızanın 'uygulamaya' geçirilmesidir."⁴⁸ Hafızanın uygulamaya geçilme durumu kendiliğinden bir arayışı meydana getirir. Geçmişe dönüp oradaki anları, durum ve kişileri hatırlamak isteyen kişi bunun için belirli bir çabaya ihtiyaç duyar, bu nedenle de hatırlama eylemi çeşitli desteklerle birlikte ilerler. Bu desteklerden biri de yine geçmişe dair izler barındıran filmlerdir. Üstelik sinemanın tartışmaya mahal bırakmayacak, hayal gücüne dahi ihtiyaç duyulmayacak şekilde görsel imgelerle donanmış olması bu durumu kolaylaştırır. Romanda okuduğumuz bir odanın içerisinde bulunan eşyalar, detaylı betimlemeye rağmen kimi bilinmezlikler içerirken sinema, geçmişin tüm nesnelerini, objelerini, mekânsal unsurlarının tamamını tam bir netlik içinde ortaya koyar. Ekrana ya da perdeye baktığımızda hiç çaba sarf etmeden, geçmişten görmek istediklerimiz, detaylarıyla oradadır. Böylece bir müzeyi gezer gibi filmin yarat-

47) Ricouer, s. 22.

48) Ricouer, s. 75.

tığı dünya içerisinde gezinir. Karakterler ve senaryo aracılığıyla tüm duygu durumlarının içinden geçeriz.

Geçmişe dair anı toplamak bir diğer yandan kimlik algımının devamlılığını sağlar. Halbwachs, “yaşamımızın her döneminde hiç durmadan yeniden üretilen ve tıpkı kesintisiz bir zincirin etkisi gibi kimlik hissimizi sürdüren birtakım anıyı muhafaza ediyoruz”⁴⁹ derken geçmişin bizi biz yapan sayısız an, anı, durum, kişi ve benzerlerinden oluştuğu vurgusunu yapmış olur. Her durumda anılar muhafaza edilirken farklı formlara bürünebilirler. Halbwachs bu konuyla ilgili olarak önemli bir noktaya değinir. Hafıza çoğu zaman keyfi bir hatırlama süreci içerisine girer. Hafızada kalanlar bir netlik içermekten çok izlenimlerden oluşur. “Hafızada yaşadığımız bir evden muhafaza ettiğimiz şey, mimari bir plan üzerinde işaretleyebileceğimiz odaların düzeninden ziyade, ilişkilendirmek istesek belki birleşmeyecek ve zaman zaman birbirlerini tutmayacak izlenimlerdir.”⁵⁰ Özellikle çocukluk dönemi bu izlenimlerin yeşerdiği küçük bir dünya içerisinde geçer. Çocuğun dünyasının içerisinde temas ettiği bazı nesneler, durum ve izlenimler çocukta ortak bir duygu dünyası yaratır. Çoğunlukla geçmişe dönüp aradığımız, bulmayı arzuladığımız şey bu duygu dünyasının izleri olmaktadır. Neredeyse bir refleks olarak bizi ve Arzu Film’in ve Eğilmez’in filmlerini izlemeye iten de yine aynı arayıştır. Geçmişe, çocukluğun dünyasına ulaşmak, Halbwachs’ın bahsettiği ‘ortak duygu dünyası’nın izlerini aramak gibidir. Orada çocukluğumuzun oyuncaklarını ve onların yarattığı duyguyu yeniden hissederiz.

Hatırlamanın toplumsal yönü Halbwachs’ın değindiği diğer bir konudur. Halbwachs özellikle küçük topluluklarda bireylerin birlikte düşünüp birlikte hatırladığından bahseder. Bireylerin kendi görüş açıları bulunmaktadır, ancak bir yandan da birbirleriyle yoğun bir bağlantı içindedirler. Kardeş olarak aynı evde büyümüş iki kişiye benzer şekilde, küçük bir topluluk içerisinde yetişmiş ve yaşamış bireylerin de böylesi ortak bir geçmiş kütüphaneleri

49) Halbwachs, 2016, s. 124.

50) Halbwachs, 2016, s. 33.

bulunmaktadır. Küçük bir topluluğun bu üyeleri bu anlamda sürekli birbirleriyle etkileşim haline girip, birbirlerini gözetleyerek ortak bir hafıza yaratırlar.⁵¹ Bu durum hatırlamaya her şeyin ötesinde bir toplumsallık kazandırır. Ortak bir aidiyet duygusu hatırlamanın harekete geçiricilerinden biri olurken geçmiş, ortak bir duygu durumu içerisinde falanca zamanın filanca kişileri ile ortaya çıkar. Assmann'ın 'hatırlama figürleri' olarak tanımladığı bu araçlar, belli bir zamanda ve mekânda belirir, somut bir zaman ve mekâna dayanırlar. Böylece hatırlama gayreti içerisine giren kişi aynı zamanda ortak bir dünyayı, hatırlanan diğer kişilerle birlikte paylaşır. Ortak bir aidiyet duygusu aynı topluluğun mensuplarınca paylaşılır ve ortak bir dile sahip olur. Eğilmez'in filmlerinde yaratılan bu ortak aidiyet duygusu, ortak dil yine aynı 'hayali topluluğun' mensuplarınca paylaşılır. Başka bir kültürel yapı için anlam kazanamaması oldukça muhtemeldir. Bu durum bize hatırlamanın "...gerek birey için, gerekse grup çerçevesinde birbirini destekleyen ve belirleyen unsurlardan oluşan 'bağımsız sistemler'" olduğunu anlatır.⁵²

Halbwachs hatırayı belirli bir zaman diliminin içerisinde bulmaya çalıştığımızda, hatıranın içinde yerleşik olarak bulunduğu grubun etkilerini de hesaba katmamız gerektiğini söyler. Zamanın neredeyse donup kaldığı grubun, zihnimizde aynı etkileri koruyor olması gerekir. Böylece grubun varlığı zaman içerisinde asılı kalmış olan hatıranın varlığını onaylar. Dolayısıyla hatırlamak söz konusu olduğunda gruba aidiyet kaçınılmaz olur. Biz o durumda, hatırayı, anının içerisinde korunduğu zaman diliminden, etrafındaki detaylarla birlikte çekip çıkarırız. Bize geçmişini hatırlatan nesnelerin ve atmosferin varlığı da bu filmlerin etkisini artırır. Halbwachs'ın dediği gibi biz bir anı dilimini, etrafındaki detaylarla birlikte çekip alırız. Filmi izlerken de gözlerimiz sahnenin merkez noktasından uzaklaşır etrafta bulunan detaylara gidip gelir. Geçmişin dünyası hiç kuşkusuz tüm bu ayrıntılarla birlikte anlam kazanır.

51) Halbwachs, 2016, s. 76.

52) Assmann, s. 41.

Bu noktada belki de en çok sorulması gereken soru, geçmişe dönme isteğimiz nereden kaynaklanıyor sorusudur. Geçmişe duyulan bu özlemi Halbwachs ‘anının sunduğu sığınak’ olarak nitelendirir. “Sadece yaşlılar değil, tüm insanlar akıp giden zamanın karşısında içgüdüsel olarak, büyük Yunan filozoflarının tavrını takınıp altın çağı dünyanın sonuna değil başına koyarlar.”⁵³ Bu, geçmişin bugüne kıyasla daha güzel, daha tercih edilebilir olduğu duygusunu taşıma durumudur. Bu geçmişin iyiliğinin veya kötülüğünün ya da güzellik ve çirkinliğinin ölçülemez olmasını değiştirmez. Geçmiş ölçülemezdir, çünkü bugünün etkisi altındadır ve daha da önemlisi geçmişte kaldığı için iyilik ve kötülükle adil biçimde yargılanamaz. Biz de filmleri izlerken, geçmişin hep çok iyi olduğu varsayımı üzerinden hareket ederiz. Eğilmez’in filmlerinin çoğunlukla mutlu sona varması; güzel, ideal bir dünyayı anlatması ve aynı zamanda dışarının kötülüğüne karşı korunmuş olan evin, ailenin varlığıyla bizi, geçmişin daha ‘iyi’ olduğuna inandırır. Bu elbette ki kurmaca bir dünyadır ama biz her durumda geçmişe öykünürken onun hep daha iyi olduğu duygusundan yola çıkarız.

“Şu anki toplumdaki yerimiz ve bununla birlikte maruz kaldığımız baskıların türü dışsalken, hafıza bize, bizi içine hapsedmeyen ve yalnızca bizim kabul ettiğimiz kadar, bizim kabul ettiğimiz sürece bize kendini dayatan grupların içinde yaşadığımız yanılışını verir.”⁵⁴ Bu yanılışama aynı zamanda da ciddi bir özgürlük alanı da ima eder. Orada geçmişten istenilen kadar alınır, istenmeyen bırakılır. Bu özgürlüğü sağlayan en önemli unsurlardan biri bugün, şimdiki zamanda hissettiğimiz baskının geçmişe yönelik hissedilmesidir. Halbwachs bunu şu şekilde açıklar: “Artık var olmadıklarını hatırladığımız insanların gözümüzün önüne yalnızca ölü bir toplumu, her halükârda kurallarının çoğu, zaman aşımına uğramış olacak denli şu an içinde yaşadığımız top-

53) Halbwachs, 2016, s. 145.

54) Halbwachs, 2016, s. 147.

55) Halbwachs, 2016, s. 147.

lumdan farklı olan bir toplumu getirmesidir.”⁵⁵ Geçmişte kalmış olan bu insanlardan iyilik ve kötülüğü deneyimlemiş olabiliriz ancak edinilecek tecrübe o kadardır. Onlar iyilikleri ve kötülükleri ile orada kalmışlardır. Bu durumda kötülük zaten görmezden gelir. İyilik ise biraz daha belirginleşir. Geçmişte kalmış olanlar; “zihnimizde ne endişe ne rekabet ne de arzu uyandırırılar; onları ne sevebiliriz ne de onlardan nefret edebiliriz. Sonuçta geçmişteki toplumun en acı verici yönleri unutulur, çünkü baskı yalnızca uygulandığı zaman hissedilir ve tanım gereği geçmiş bir baskının uygulanması sona ermiştir”.⁵⁶ Ertem Eğilmez’in filmleri de bu şekilde geçmişte kalmış bir yaşantıyı anlatır. Zaman içerisinde birçok ‘şey’ değişime uğramıştır ancak tüm bu ‘şey’ler geçmişte kaldığı için ve üzerimizde artık bir baskı oluşturamayacağı için değerlendirilir.

Ancak Halbwachs konunun devamında geçmişe dair olan bu iyilik algısının aldatıcı olduğundan da bahseder. Geçmişe dair algıyı yanıltıcı bulur. “...söz konusu imge yanıltıcıdır. Hem can sıkıcı tarafları silinmiş ya da yumuşatılmış olduğundan eksiktir, hem de fark etmediğimiz yeni özellikler eklendiğinden fazla süslüdür.”⁵⁷ Bu durumda geçmiş özlemi bir yanılsamaya dayanır; “hatıra, çok büyük ölçüde, şimdiki zamandan ödünç alınan veriler yardımıyla yapılan, geçmişin bir yeniden inşasıdır ve bu yeniden inşa da zaten, eskinin imgesinin epey değişmiş olarak yeniden çıktığı önceki zamanlara aittir”.⁵⁸ Her durumda geçmişten bugüne getirdiğimiz her an, anı, duygu keyfidir ve bizimle ilgilidir.

Geçmiş dönme ihtiyacının bir diğer sebebiyse geçmişi onarma ihtiyacıdır. Walter Benjamin’in *Tarih Kavramı Üzerine* makalesinde Klee’nin “Angelus Novus” adlı bir tablosundan bahseder. Tabloda gitmek üzere olan ancak geride kalan bir şeyden bakışlarını ayıramayan bir melek resmedilmiştir. Benjamin yüzü geçmişe çevrilmiş olan bu meleğin ancak tarih meleği olabileceğini söyler.

56) Halbwachs, 2016, s. 148.

57) Halbwachs, 2016, s. 150.

58) Halbwachs, *Kolektif Hafıza*, Ankara: Heretik Yayınları, 2017, s. 66.
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

“Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek...” amacıyla.⁵⁹ Bireyin geçmişle kurduğu ilişki de tarih meleşinin ilişkisine benzetilebilir. Sürekli geçmişe bakmak isteyen insan, orada yarım kalmış, tamamlanmamış ya da parçalanmış bir şeyleri yeniden onarmak istemektedir. Bu ihtiyaç aslında geçmişini onarma ihtiyacıdır ve bazı durumlarda zamanın geçmişte donup kalması, bireyi sürekli geriye döndüren, çeken bir unsur olarak belirir. Yine de her durumda geçmişin gerçek imgesi Benjamin için uçucudur. “Geçmiş ancak, bir daha görünmemek üzere kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak yakalanabilir... Geçmiş imgesi, onda kendini amaçlanmış olarak bulmayan her bugünle birlikte, yitip gitme tehdidi taşır; bu imge bir daha geri getirilemez”⁶⁰ der. Geçmişle bağlantı kurmaya yarayan tüm bu çabaysa resmin bir anlığına aydınlanıp sonra kaybolduğu halini yakalamaktan başka bir şey değildir. Geçmişe dönmek yolunda resimle, yazıyla ve tabii ki sinemayla kurduğumuz her ilişki biçimini yine geçmişe duyulan özleminden ve geriye dönmek konusundaki ısrardan alır. Geride yarım kalmış olanın, zamansız bir biçimde geçmiş olan zamanın yeniden ele geçirilmesi bu şekilde mümkün hale gelir. Geçmesini istemediğimiz zaman filmlerde asılı olarak durur ve biz oraya giderek geçmiş zamanda yarın kalmış olanı onarabilir, tamamlayabiliriz.

Geçmiş, hatıra, hatırlamak söz konusuysa üzerinden atlayıp geçemeyeceğimiz diğer bir nokta da nostalji kavramıdır. Özellikle nostaljiyi bahsi geçen diğer başlıklardan ayırmak için bir ara başlık açmalıyız. Svetlana Boyın *Nostaljinin Geleceği* kitabında nostaljiyi, *nostos* – eve dönüş, *algia* – özlem yani *nostalgia* – artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlem olarak tarif etmektedir.⁶¹ Şimdiki zamanda var olmayan ev aynı zamanda kişiyi geçmiş zamana gitmeye mecbur bırakan duyguyu yaratır. Burada başlı başına bir yitirme, kayıp söz konusudur. Yitirilmiş olan geçmişin o ‘güzel’ dünyası tekrardan yakalanmaya çalışılır. Bu ki-

59) Benjamin, s. 43.

60) Benjamin, s. 38.

61) Svetlana Boyın, *Nostaljinin Geleceği*, İstanbul: Metis Yayınları, 2009, s. 14.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://ranthey.org>

mi zaman bir imgenin peşinden giderek kimi zaman bir nesnenin kimi zamansa bir metnin ya da beyaz perdede gördüğümüz bir anın peşinden gitmeye zorlar.

Boym nostaljiyi bu dönemin moda bir salgını olarak görmektedir, 'küresel bir nostalji salgını' olarak tanımladığı durumu "kollektif hafızası olan bir cemaate duyulan dokunaklı bir hasret, parçalanmış bir dünyada sürekliliğe duyulan bir özlem" olarak tarif eder. Özellikle günümüzün hızlı yaşamının içerisinde nostaljiyi bir nefes alma ihtiyacı, toplumsal hezeyanlar içerisinde bir savunma mekanizması olarak açıklar.⁶² Bu dönemde hem sanayileşme hem de modernleşmenin hızlanan temposunun; bireyi geçmişin yavaş ritmine, sürekliliğe olan inanca, toplumsal olarak bir arada bulunma duygusuna ve geleneksel olma haline daha da yakınlaştırdığından, bu özlemi daha da arttırdığından bahseder.⁶³ Nostaljik bir taleple karşılanabilecek tüm bu ihtiyaçlar, konunun ana merkezinde bulunan sinema-geçmiş ve hatırlama ilişkisini özetler niteliktedir. Bunu mümkün hale getiren, bu ihtiyacın karşılanmasını doksan dakikalık bir süre içerisinde de olsa karşılayan sinemanın benzer bir gücü vardır. Sonuç olarak Benjamin gibi Boym da nostaljinin kayıp duygusuyla ilişkisine dikkat çekerek, şimdi de var olmayan sadece geçmişte gömülü halde bulunan anların, duyguların, mekânların, kişilerin özlemiyle sürekli bir geri gitme ihtiyacına bağlar.

Hafıza geçmişe aittir ve bu geçmiş izlenimlerin geçmişidir, bu anlamda bu geçmiş benim geçmişimdir... bu devamlılık yaşanan şimdi'den çocukluğumun en uzak olaylarına kesintisiz olarak geri gitmemi sağlar. Bir yandan anlam düzeyleri, büyük olasılıkla uçurumlarla ayrılan adacıklar halinde dağılıp düzenlenir, diğer yanda hafıza, zamanı katetme, zaman içinde geriye gitme yeteneği olarak kalır... Çoğul anıların ve tekil hafızanın, ayrıştırma ve birleştirmenin öncelikle eklemlendiği yer anlatıdır. Olayların başka bir çağda geçtiği duygusuyla birlikte geriye çocukluğa dönerim.⁶⁴

62) Boym, s. 15.

63) Boym, s. 45.

64) Ricoeur, s. 115.

Çocukluk dönemi geçmişin en gizemli, etkileyici ve kimi zaman ise sancılı evresidir. Geçmişin korunaklı evi aslında çocukluktur. Halbwachs *Kolektif Hafıza* kitabında ebeveynlerin ve çocuğun aile çevresinin, anıların anlamlandırılmasında çok anlamı olduğunu söyler. Örneğin gördüğü bir tablonun anıların içerisine doğallıkla yerleşmesini, izini zaten içinde taşımasına bağlar. Bu iz ise kendi ailesi içerisinde geçirdiği çocukluk dönemine bağlanır. Hafızamız bu durumda öğrendiğimiz bir tarihsel döneme değil bire bir yaşanmış bir tarihsel döneme dayanmaktadır.⁶⁵ Çocukluk dünyasının içerisine yerleşen bu anılar bizi aynı zamanda Arzu Film'in ve Ertem Eğilmez'in filmlerini izlemeye iten unsurlar arasında yer alır. Bu filmlerde çocukluk dünyamıza dair kodların izlerini buluruz. İster filmlerin çekildiği dönemde çocuk olalım ister yetişkin, geçmişin 'iyilik' dolu dünyası çocukluğumuzun zamanları gibi bir duygu yaratır. Dünya hiç de öyle toz pembe bir yer değilken biz filmlerle öyleymiş gibi yaparız. Eskinin iyilikle anılması gibi filmlerde yaratılan dünyayla da çocukluğumuzun güzel zamanlarına gideriz. Tüm ifade biçimleri, toplumsal ve dolayısıyla ortak bazı izler-kodlar taşıyarak çocukluğumuzun zamanlarına geri gitmeyi olanaklı kılar. Gidilen bir pastanenin tabakları, içilen bir limonata, eski bir kamyonet, bahçede koşturan tavuklar, büyük binalarla bir beton yığınının dönüşmemiş olan İstanbul silueti ve çocukların futbol oynadığı boş sokakları, sokaktan geçen bir yoğurtçu, mahalle gençlerinin toplandığı bir kahvehane... Bu liste nerdeyse sonsuza değin uzayabilir. Biz bunları ekranda gördüğümüzde çocukluğumuza dair an ve anılarla birleştirir, referanslarını orada buluruz.

Diğer taraftan Sarlo'nun ifadesiyle 'bellek anlatıları'⁶⁶ geçmiş temize çekme konusunda bir aracı olarak kullanılır. "Özne deneyimlere sahip olmakla kalmıyor, bu deneyimleri başkalarına ile-

65) Halbwachs, 2017, s. 52.

66) 'Kurgu olmayan' diye adlandırılan anlatılar. Sarlo, postmodern dönemin ana vurgularından birinin öznellik olduğunu söyleyerek bu evrede artık bu tip kurgusal olmayan, tanıklıklar, anılar, kimlik öyküleri gibi anlatıların hem etnografik alanda hem de yazın veya medya alanında öne çıktığını ileri sürüyor. Bu durumu öznenin geri dönüşü olarak yorumlayan Sarlo bu yolla yabancılaşmanın da etkisinin azaltılabildiğini söylüyor. Sarlo, s. 33-34.

tebiliyor, anlamını inşa ediyor ve böylece özne olarak kendini doğruluyor. Bellek ve bellek anlatıları yabancılaşmaya, şeyleşmeye karşı bir 'sağaltma' olarak görülüyor."⁶⁷ Bu anlatılar Beatriz Sarlo'nun kitabında tanıklıklar, hayat hikâyeleri, söyleşiler, özyaşam öyküleri, anılar, kimlik öyküleri ve hatta sinematografik ve plastik sanatları da içine dâhil edecek şekilde konumlandırılır. Yabancılaşmanın arttığı günümüz toplumunda ve hatta kimsenin birbirine değmeden yaşadığı kent ortamında bu yalnızlaşmayı, ortadan kaldırmaya bile hafifleten belki de sadece geçici olarak donduran bir araç olarak sinemayı görmek mümkündür. Filmler, istenildiği takdirde, kişiyi olmak istediği an ve mekâna çekerek Sarlo'nun da ifadesiyle yabancılaşmaya karşı bir sağaltma, temizleme işlevi görebilir. İzleyiciyi yabancılaşmanın etkilerinden uzaklaştırarak olmak istediği ana, duruma, duyguya götürmesi özellikle popüler sinemanın önemli etkilerinden biri iken buna geçmişe dair duyduğumuz özlemin ve tatminin eklenmesi, kişiyi geçmişle buluşturması artı bir unsur olarak düşünülebilir. İzleyici hem yaşadığı özdeşleşme deneyimiyle⁶⁸ içinde yaşadığı günden uzaklaşır hem de geçmişin güzel günleri duygusuna yaklaşır.

Benzer bir yaklaşımla Halbwachs da geçmişin izlerinin bugün içerisinde devam etmesinin, şair ve edebiyatçıların, onların üretimlerinin devamlılığıyla mümkün olduğu, geçmişin gündelik atmosferinin tekrar yaratılmasında yardımcı olduğu fikrini ortaya atar.

Söz konusu olan sadece büyük şairler ve onların en güçlü eserleri değil. Bunlar elbette üzerimizde, dönem insanların üzerinde bıraktıklarından şüphesiz çok daha başka bir etki bırakıyor. Ancak, herkeşe nüfuz eden ve bütün formlarda kendisini gösteren anlayış tarzını

67) Sarlo, s. 34.

68) Aristo, mimesis kavramı ile sanatta "hayatın özüne ilişkin bir şeyin yansıtılması" görüşünü savunmaktadır. Bunu ortaya çıkaran motivasyon, insanların doğuştan taklit etmeye yatkın olması ve bundan haz alıyor olmalarıdır. Hazzın kökeninde sanatla insanın duygulanımlarının uyarılması yoluyla ruhun arınması ve temizlenmesi (katharsis) yatar. Bu noktaya ise sanat yapıtında insanın özü bakımından canlandırılmasıyla erişilebilir. Ancak bu yaklaşım sanatın doğanın bire bir taklidi olmasını değil, doğanın sanatın kendi araçlarını kullanarak doğayı temsil etmesini, onda bulunanı yansıtması gerektiğini ileri sürer. Hayatın-insanın özüne ait 'şey'lerin yansıtılması da yine bire bir taklit yoluyla değil derinlemesine ve bütünlüklü bir temsille mümkün olacaktır (bkz. Murat Belge, *Marksist Estetik*, İstanbul: BFS Yayınları, 1989 s. 175).

içinde barındıran dönemin dergileri ve şu bütün 'aile' edebiyatı da var. Bu sayfaları karıştırırken, gravürlerin kopyaladığı vücut hareketlerine, yüz ifadelerine, tavırlara ve kıyafetlere sahip yaşlı ebeveynlerimizi tekrar görüyormuşuz gibi gelir; seslerini duyuyormuşuz, takındıkları yüz ifadelerine, tavırlara ve kıyafetlere sahip yaşlı ebeveynlerimizi tekrar görüyormuşuz gibi gelir... bu neşriyata tekrar dönüyorsam, bu gravürlerle, tablolarla, portrelerle tekrar karşılaşıyorsam bunu, bir alim merakıyla ya da eski şeylerin verdiği zevkle dürtülmüş bir halde bir kütüphaneye gidip bu kitapları karıştırarak veya bir müzede bu tablolara bakarak yapmam. Bu neşriyat benim evimde ya da ebeveynlerimin evinde vardır; onu arkadaşlarımla evlerinde bulurum; bu bakışlarımı kaldırımın üstünde, antika dükkânlarının vitrinlerinde yakalarlar.⁶⁹

Geçmişteki gündelik, sıradan hayatın, sıradan insanın hikâyesine ulaşarak ve bunu kendi sıradan hayatlarımızla bağlayarak geçmişe uzanırız. Burada Eğilmez sinemasının farkı ortaya çıkmaktadır. Ertem Eğilmez'in filmleri ve Arzu Film'in diğer üretimleri yaşadığı günün gerçekliğini temsil etme konusunda oldukça dolaysız bir tercihte bulunmuşlardır. Belki bu tercih bilinçli bir tercih dahi değildir ancak ortaya çıkan sonuç o gün için yaşanan hayatın tüm sahiciliğiyle perdeye yansması olmuştur. Bu belirli bir atmosfer, çevre yaratımından, filmin hikâyesini yürüten olaylara, ilişkilere ve dahi diyaloglara kadar yansır. Bu filmleri izleyen izleyici de aynı Halbwachs'ın ifade ettiği gibi geçmişe yönelik meraklı bakışını, filmin dünyası üzerinden tatmin eder. İzleyici Halbwachs'ın imgelerle dolu bir evde dolaşması gibi filmin dünyasında dolaşır. Belleğin gizli kalmış kısımlarında bulunan imgeler, filmlerin yarattığı atmosferle gündeme gelir. Geçmişin ve çocukluğun iyilik dolu dünyası tekrardan ortaya çıkma imkânı bulur. Bir adım daha ileriye giderek Ertem Eğilmez filmlerinin, toplumsal belleği oluşturan kodları desteklediğini ve hatırlamayı (geri çağırmayı) olanaklı kıldığını söyleyebiliriz. Bu nedenle tekrarla şu soru sorulur: Bu filmlerin yıllardır, istekle seyredilmesini sağlayan nedir?

Ertem Eğilmez filmleri bir 'dâhil olma' hali yaratır. Assman "anılar kaçınılmaz olarak 'içine girdiğimiz çeşitli grupların düşünce-

69) Halbwachs, 2017, s. 62.

sinden kaynaklanırlar” derken benzer bir işbirliğine atıf yapmaktadır.⁷⁰ ‘Diğerleri’yle ortak bir geçmişi tahayyül etme hali, ortak ve geçmiş ‘mutlu’ günlere dair bir hayali canlı tutar. Diğer yandan yine Assmann’ın ifadesiyle kültürel olarak “her bağlayıcı yapının temel ilkesi tekrarlama’dır. Böylece olaylar dizisinin sonsuzda kaybolması önlenir ve bir ortak ‘kültürün’ unsurları olarak, tanınabilir ve hatırlanabilir örneklerle dönüşmesi sağlanır”.⁷¹ Filmlerin tekrar ve tekrar izlenerek kendini bir geleneğe dönüştürmesi, yıllar içinde Eğilmez sineması için geçerli olur. Eğilmez’in filmlerini nostaljik bir ekole dönüştüren, kuşaktan kuşağa geçişini sağlayan şey toplumsal olan birçok noktaya temas etmesi ve bu anlamıyla izleyici de karşılık bulmasıdır. Ortak bir anımsama hali, ekranın karşısında oturan izleyici için tatmin edici bir duygu yaratır. Böylece ‘yabancı insanların ortamında olmaya alışmış’ kent insanı, kapalı, küçük köy ya da mahalle düzenine duyduğu özlemi gidermiş olur. Bu ‘eski ve güzel’ günlere duyulan özlemle aynıdır. Zamanın, kötü anılardan elediği geçmişi sadece iyi olan haliyle anımsamaysa bu anımsama halini gerçeklikten uzaklaştırarak daha hayali bir noktaya yaklaştırır.

Ertem Eğilmez filmlerinin kuşkusuz törensel bir yanı da vardır. Connerton’ın “tüm törenler yinelenir ve yineleme, kendiliğinden, geçmişin kesintisiz sürdüğünü düşündürür”⁷² yaklaşımı, aslında ritüel haline gelmiş olan bu izleme pratiğine dayanak olarak yorumlanabilir. Ertem Eğilmez filmlerinin yoğun bir istekle ve tekrar eden biçimde izlenmesi, geçmişin başka bir boyutta halen var olmaya devam ettiği hissini de meydana getirebilir. Biz “geçmişin versiyonlarını, geçmişi kendimize, onu temsil eden sözcüklerle ve imgelerle yeniden sunarak koruruz”.⁷³ Böylece tekrarlanan ve ritüel haline dönüşmüş olan eylem geçmişin yeniden canlandırılmasına olanak sağlamış olur. Eğilmez filmlerindeki dünyanın sıklıkla ekranda/perdede yeniden belirmesi aynı za-

70) Assmann, s. 41.

71) Assmann, s. 21.

72) Paul Connerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar?*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 78.

73) Connerton, s. 123.

manda geçmişin güzel zamanlarına, geçmişten çıkıp bugüne gelme imkânı sunar.

“Törenler, geçmiş, geçmişin olaylarının temsil edici bir resmi ni çizerek kafamızda tutmaya yarar. Bunlar, geçmişin yeniden canlandırılmasıdır; sıradan durumlarda, anımsama, sahnenin ya da durumun bir taklidinin, temsili giysiler içinde geri dönüşleridir.”⁷⁴ Böylesi bir geri dönüş geçmişin temsil eden kıyafetler, eşyalar, sokaklar, evler ile geçmiş günün gerçekliği olan ‘yeniden-çevrimler’⁷⁵ olarak düşünülebilir. Böylece törenlerde geçmişin yeniden canlandırılması gibi filmlerde de geçmişe ait bir atmosfer yeniden canlandırılmış olur. Geçmiş yeniden yaşanır, toplumsal pratikler yeniden hatırlanır.

Geçmişin geleneğini bu şekilde devam ettiren etkenler, aslında kültürel belleğin aktarıcılarıdır. Assmann kültürel belleğin aktarıcıları olarak özel taşıyıcılardan bahseder. Bunlar; ozanlar, rahipler, öğretmenler, yazarlar, filozoflar gibi kendisine bilgiyi taşıma yetkisi verilmiş kişilerdir ve aynı zamanda bu kişiler, özellikle de sanatçılar gündelik hayatı sağaltma gibi bir misyona da sahiptir.⁷⁶ Sinemanın ve filmin yaratıcı ekibinin de bu anlamda kültürel bir taşıyıcı olduğu özellikle Ertem Eğilmez filmlerinde yaratılan dünyanın, ortaya konan atmosfer yoluyla geçmişin geleneğine dair duyulan özlemi hafiflettiği, kimi kültürel unsurların hatırlanmasını sağladığı ve hatta koruyucu bir görev üstlendiği düşünülebilir. İzleyen için Ertem Eğilmez’in filmleri geçmişin güzel günlerini bugüne çağıran bir duyarlılığa sahiptir. Gündelik hayatın içerisinde çıkıp adeta efsane haline gelmiş, geçmiş güzel günlerin devam ettiği sanrısı yayılır. Böylece mevcut gündelik hayatın sıkıntısı, çıkmazları aşılmış, geçmiş zamanın tanıdık-sıcak dünyasının tedavi edici etkisi yaratılmış olur. Böylece artık sanatçı/yönetmen gündelik hayatı sağaltma işlevini yerine getirmiştir. Böylece

74) Connerton, s. 123.

75) ‘Yeniden-çevrim’ burada sinemanın bir kavramı olarak ‘remake’ anlamında kullanılmamış daha çok geçmişin izleme pratiği yoluyla yeniden tekrar edilmesi olarak tartışmaya eklenmiştir.

76) Assmann, s. 57.

filmler yoluyla varılan mimetik anlatı bireye geçmişte kalmış ideal dünyanın kapılarını tekrardan açmış olur.

“Birçok durumda bir şeyi, başkaları beni onları anımsamaya kışkırttığı için anımsarım; çünkü başkalarının belleği, benim belleğime yardıma gelir ve benim belleğim, kendine onların belleğinden destek alır.”⁷⁷ Connerton’un başkalarının belleği olarak tarif ettiği şey burada filmlerin belleği olarak düşünülebilir. Kitabın konusu olan filmler, belleği kışkırtarak geçmişe dair anımsamaları, anları günümüze getirir. Geçmişe dair özlemle anılanlar, filmler yoluyla bugüne, ana geri çağrılır. Böylece toplumsal belleği meydana getiren unsurlardan olan ‘diğerlerinin belleği’ yerini filmin geçmişten gelen dünyası alır.

Tüm bu bakış açısıyla Ertem Eğilmez’in yönetmenliğini yaptığı ya da Arzu Film ekolü içinden çıkan diğer filmleri toplumsal belleğin önemli parçaları olarak görmek, halen izleniyor olmalarını da hesaba katarsak yanıltıcı olmaz. Bu filmler toplumsal belleğin izlerini takip eder. Dönemsel olarak değiştirdikleri anlatılarıyla, toplumsal değişimi etkileyici bir içtenlikle ele alırlar. Bu filmler sanki yaşayan bir organizma gibi ömürlerini devam ettirmektedirler. Bir yandan yaşanan günün temsilini yaparken diğer yandan kendileri de halen yaşıyormuş gibidirler.

77) Connerton, s. 65.

MEKÂN/NESNE
Mekânın Kapsayıcılığı, Nesnenin Bağlayıcılığı

“Anılar hareketsizdir, mekânsallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşırlar.”

Gaston Bachelard

Orhan Pamuk *Hatıraların Masumiyeti* kitabının giriş bölümünde bu kitap için de önemli olan bir soruyu sorar: “Sokaklarda gördüğümüz güzel, ilginç şeylerin ne kadarı şehir, ne kadarı hatıradır? Hatıralarımız olmasa şehir ne kadar anlamlı ya da güzeldir?”⁷⁸ Hatırlamanın mekânla olan ilişkisi aslında bu denli etkili ve belirleyicidir. Mekânın kapsayıcılığı, geçmişi günümüze taşımaya imkân tanırken diğer yandan kişiyi çerçeveleyerek bir aidiyet sağlar. Bu nedenle Pamuk’un da idealize ettiği şekliyle şehrin

78) Orhan Pamuk, *Hatıraların Masumiyeti*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 8.

sokakları ya da evin koridorları aynı filmin yarattığı dünya gibi kimi zaman kucak açan kimi zamansa çemberi daraltan bir atmosfer yaratır. Her durumda mekânın ve içindeki nesnenin geçmişle kurulan bağ için yeri derindir. Bu nedenle hatırlama dediğimiz durumu konuşurken mekânın ve nesnenin en önemli hatırlatıcılar olduğunu kabul etmek kaçınılmazdır.

Halbwach da anıların kaybolduktan sonra yeniden geri çağrılmasında içine yerleşebilecekleri belirli çerçevelere ihtiyaç duyduğunu söylerken, bu çerçevelerin mekâna dair bir ayrıntı, bir duygu durumu ya da kişisel bir deneyimden beslendiğini ima eder. Bu çerçeveyi Halbwachs aynı zamanda izleri muhafaza eden çerçeve olarak da tanımlar. Bu çerçeveler, bireysel olmadığından aynı gruba mensup kişilerce ortak olarak kullanılabilen⁷⁹ ve bir ortaklık, grup hissi yaratmada kolaylık sağlamaktadır. Bir yere ya da bir duruma ait olma veya grubun diğer üyeleri ile aynı geçmişi paylaşma, hatırlatıcılarımızın ortak olmasından kaynaklanır. Neredeyse ortak bir mirasın taşınması gibidir. Bunu şu şekilde söylemek de mümkündür: Biz Ertem Eğilmez'in yarattığı Arzu film ekolünün filmlerini izlerken aynı geçmişin izlerini taşır, zihnimizde ve tabii ki duygumuzda da aynı şekilde canlandırırız. Bu filmler ortak bir geçmişin masum ve güzel olan hallerini bugüne getirirler. Böylece biz de geçmişin izlerini bu filmlerin yarattığı dünyalar üzerinden takip ederiz. Bu ortak bir mekân hissi yaratılması ile ilişkilidir ki hepimizin geçmişinden izler taşır.

Mekâna dair hislerin anıların içine yerleşecekleri bir koranak olma durumunu, Paul Ricoeur da *Hafıza, Tarih, Unutuş* adlı kitabında tekrarlar. Anımsama, mekânla yoğun ilişki içindedir; "...anımsanan 'şeyler' içten içe mekânlara bağlıdırlar. Olup biten bir şeye 'yer aldı/meydana geldi' dememiz boşuna değil"⁸⁰ derken Ricoeur bu derin bağlantıya dikkat çeker. 'Hafıza mekânları' olarak tanımladığı bu yaklaşım hatırlamanın, birçok durumda mekân ile şekil aldığını anlatır. Hafıza mekânları önemli bir hatırlatıcıdır; mekânların anıyı ortaya çıkarmaya, hatırlamayı kolaylaş-

79) Halbwachs, 2016, s. 169-171.

80) Ricoeur, s. 59.

tırmaya yarayan işaretleri içermesi onu neredeyse hafızanın kendisi kadar önemli bir noktaya getirir. Yine Ricoeur'un ifadesiyle "mekânlar tıpkı yazıtlar, anıtlar gibi, potansiyel belgeler olarak 'kalır', sadece sözel olarak aktarılan anılar ise sözler gibi uçup gider".⁸¹ Mekânların geçmişi tekrardan canlandırması gibi filmler de aynı işlevi görür. Bir filmin sanki izleyiciyi geçmiş dünyaya götüren koridorları vardır. Beyazperdenin izleyeni kavrayan, kendi içine çeken gücü, yarattığı mekânsal anlatı yoluyla geçmişin yaşantısını bugün için bir kere daha canlandırır. Biz filmlerin yarattığı mekânsal atmosfer ile geçmişin dünyasında gezinme fırsatı buluruz. Halbwachs'ın şehrin sokaklarının eski halinde dolaştığını düşünmesi gibi,⁸² ekrandan/perdeden eski zamanlara bakmak mümkün hâle gelir. Bu aynı zamanda geçmişte bir yerlerde donmuş olan zamanın sonsuzluğa doğru devam ettiğini de gösterir. Hem süreklidir hem istenildiği zaman içerisine girilebilir.

'Ev' tüm bu anlamları içinde barındırması nedeniyle konunun en önemli noktalarından biridir. Bachelard "ev, bizim dünyadaki köşemizdir... ilk evrenimizdir"⁸³ derken evin geçmişle, çocukluğa dair anılarla, korunma ile ilişkisini dillendirmiş olur. O ilk ev, ilk yuva çoğu zaman gerçekle hayal gücünün, anılarla birbirine karıştığı bir evredir. Bachelard'ın deyimiyle orada hafıza ile hayal gücü birbirinden ayrılmaz, her ikisi birbiri için hizmet eder ve bir ortaklık kurar. Böylece ev gerçek zaman ve gerçek mekânın birliği içerisinde yaşanmaktan çıkar ve zaman içerisinde yaşanmış olan çeşitli evleri iç içe geçirir, en önemlisi de geçmişi içinde barındırır. Ev bu nedenle de ve en çok da geçmişimizi içinde barındırdığı için 'ev'dir, yuvadır. Biz kişisel tarihimize gitmek istediğimizde kendimizi 'ilkel konutlara' gömülü halde bulunan, toplumsallaşmadan arındırılmış, yalnız kaldığımız mekânlara bağlı kalarak düşeriz. Ev her durumda anılarımızın büyük bir kısmının yerleştiği bir sığınaktır ve biz kendi kişisel tarihimize ancak o mekânlarla kurduğumuz düşlemelerle taşınırız. Bachelard kişinin

81) Ricoeur, s. 60.

82) Halbwachs, 2017, s. 132.

83) Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2017, s. 34.

böyle bir durumda kendisine sorular sorduğunu söyler: “Oda büyük müydü? Tavanarası tıkkış tıkkış mıydı? Köşe sıcak mıydı? Peki, ışık nereden vuruyordu?” gibi sorular bizi geçmişin kavuklarına götürür. Mekân bu noktada her şeydir çünkü zaman artık hafızayı canlandıracak güce sahip değildir; “anılar hareketsizdir; mekânsallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşırlar”.⁸⁴

Biz böylece ‘çocukluğun ülkesi’ne gitme şansını yakalarız. Çünkü eninde sonunda ‘çocukluğumuzun evi’ zihnimizde hiçbir zaman yıkılmaz, o ev her zaman yaşamaya devam eder ve diğer bir taraftan da çok derinlere giden bir hatırlamanın izlerini taşır. Bachelard bundan sonraki ev kurgusunu oldukça pozitif bir noktada konumlandırır. Yaşam evin korunaklı, korunmuş, tatlı dünyasında güzel başlar. Ev insanı gökten inen fırtınalardan koruduğu gibi, yaşamın fırtınalarından da korur. Ev ile çocukluğu yan yana getirdiğimizde aslında konunun temel bir aidiyet sorunu olduğunu görmek gerekir. Bu sorun kimi zaman kendisine film dünyasının içerisinden bir doyum noktası arar. Biz Eğilmez’in yarattığı dünyadaki bazı filmlerde olduğu gibi genellikle bir ev arayışı, evin ‘sıcaklığı’ fikrinden yola çıkarız. Çünkü Bachelard’ın da söylediği gibi ev aslında manzaradan çok bir ‘ruh hali’dir.⁸⁵ Bu durum, Asuman Suner’in *Hayalet Ev* kitabında bahsettiği evin tekinsizliği fikrinin tam tersi bir noktada belirir.⁸⁶ Yakın dönem Türk sinemasının açtığı aidiyet, arayış, tekinsizlik başlıklarının tam aksine, Yeşilçam’ın, çemberi daha da daraltırsak Arzu film ekolünün yarattığı aile, ev, birlik-beraberlik döngüsüyle hedeflenen özdeşleşme vaadi yerini bulmuş olur. Abisel de Yeşilçam sinemasının aile kurgusuyla ilgili tespitini bu yönde yapar. Aile korunması gereken bir kurum olarak önem arz eder, toplumsal devamlılığı sağlayacak misyonu taşır. “Düzenin göstergesi, filmlerimizde ailedeki birlik ve beraberliktir. Aile içi düzen bozulmamalıdır.. Bu mücadele hep onaylanır, desteklenir ve sonunda bazı kayıplar olsa

84) Bachelard, s. 39.

85) Bachelard, s. 103.

86) Bkz. Asuman Suner, “Tekinsiz Evler, Klostrofobik Mekânlar”, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s. 173 vd.

bile bütünlük yeniden sağlanır.”⁸⁷ Bu bütünlüğün en önemli koşullarından biri de hanenin evin birleştirici varlığı ve yüceltilmiş olan sıcaklık duygusunun yaratılmasıdır.

Yer yurt arayışının Yeşilçam filmlerinde çoğu zaman evin varlığı ile değer kazandığını söylemek mümkündür. Ricouer “yerleşmek ve yer değiştirmek, yer’i aranacak bir şey haline getiren ilksel etkinliklerdir”⁸⁸ derken aslında mekânın/evin yokluğunun yaratacağı derin boşluğa atıf yapar. Bulunamaması halinde de bizi derin bir yıkıma uğratar. Gündelik hayat içerisindeki bu kayıpların varlığı bir bakıma filmin yarattığı dünya içerisinde ikame edilmeye çalışılır. Bizi bu filmleri izlemeye iten önemli motivasyonlardan biri belki de budur. Eğilmez sinemasının yarattığı ev atmosferi, ailenin bu bitimsiz halini destekleyecek şekilde sıcaklık etkisini yaratır. *Bizim Aile*, *Aile Şerefi*, *Gülen Gözler*, *Neşeli Günler* ve elbette ki ‘ev’in mekânsal kapsayıcılığını okula taşımış olan *Hababam Sınıfı* serileri mekânın atmosfer yaratmadaki etkisini tatmin edici şekilde örneklendirirler. Hatırlamanın mekânla ilişkisi özellikle izleyici deneyimi üzerinden filmin yarattığı atmosferin deneyimiyle birleşir ve hatırlamanın izleri mekân içerisinde, nesnelerin ve eşyaların varlığı, insan ilişkilerinin sıcaklığıyla bir araya gelir. Tam da bu durum izleyiciyi tekrar ve tekrar bu filmleri izlemeye iter. Eski ahşap konakları görmek, sobalı bir evin yarattığı sıcaklığı hissetmek izleyicinin geçmişle kurduğu bağı güçlendirir. Eski bir ahşap konağın ot bürümüş bahçesi, çocukluğun dünyasını geri getirmede tetikleyici olabilir. Duvarlarının boyası dökmüş bir ev içerisinde sıcak samimi babanın/annenin varlığı tüm yoksulluğu “biz eskiden yoksulduk ama daha mutluyduk” mitine dönüştürür. *Bizim Aile* filminin bir sahnesinde annenin kızına söylediği “izlediğin filmi anlat da beraber ağlayalım” repliği, birey olma halinin henüz bu kadar yüceltilmediği bir zamanı, ailenin kendi içerisinde kurduğu ‘ideal’ bütünlüğü onaylar niteliktedir. Burada ‘ev’ Bachelard’ın da özellikle söylediği gibi gerçeğe hayalin birbiri içerisine geçtiği o ‘yuva’ aidiyetine yapılan

87) Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: Phoenix Yayınevi, 2005, s. 77.

88) Ricouer, s. 170.

vurgudur. Kaybolmayı engelleyen, dışarının kötülüğüne karşı içerde korunak sağlayan bir mekân olarak canlanır. Eğilmez sinemasında aile temsilini yerine getiren bu filmler için evin, yuvanın daha kuramsal bir yaklaşımla söylersek 'mekân'ın vazgeçilmezliği tam da bu noktadan kaynaklanmaktadır.



Ancak mekân, geçmişi hatırlatma da tek söz sahibi değildir. Mekânın ruhunu meydana getiren ve daha da önemlisi geçmişle bağı hatırı sayılır biçimde kuvvetlendiren etken mekân içerisine yerleştirilmiş/yerleşmiş olan nesnelerin varlığıdır. Eşyaların, nesnelerin dünyası içinde yaşayanların, yaşamsal döngüsünü sağlayan en önemli kılavuzlar olarak varlığını sürekli hissettirir. Baudrillard'ın ifadesiyle üzerlerine düşen görevi yerine getirmenin gururunu taşırlar. Nesnenin bu vazgeçilmez konumu şimdiki zamanda evin/mekânın bütünlüğünü oluşturan bir etken olarak varlık gösterirken, hatırlama söz konusu olduğunda anıyı çağırıcı bir etkiye dönüşür. Nesnelerin film dünyası içerisinde atmosfer yaratmak konusundaki daimî yeri, bir anıyı çağırmak konusunda da izleyiciye yardımda bulunur. Böylece Eğilmez sinemasını oluşturan atmosfer, küçük küçük birden çok nesnenin yarattığı bir duygu durumunu meydana getirir. Sahnenin arka fonunda beliren perdenin deseni, kurulan bir sobanın kurumu ya da kurulamayan bir sobanın yarattığı sıkıntı, dışarıdaki sonbahara rağmen evde bir sobanın kurulma telaşı (dışarıya karşın içerideki dünyanın birleştiriciliği), masanın üzerinde duran sigara çanağının ya da kâsenin bizi çocukluğumuzun anlarına götürme gücü belirir. Biz filmi izleyerek bu nesnelerin peşine düşer, geçmişin duygusunu yeniden

ortaya çıkarmaya çalışırız. Bu her ne kadar kişisel bir yolculuk olsa da aynı zamanda bizi toplumsal bir geçmiş duygusuna, hep birlikte hatırladığımız nesnelerin bizi götürdüğü ortak noktaya taşır. Birlikte, aynı araçlarla benzer zamanları çağırırız. Assmann'ın da söylediği gibi: "Kültürel bellek katı olana bağlıdır. Tek tek varlıkları dışarıdan etkileyen bir dalga değil, daha çok insanın kendi kendisine kurduğu bir nesneler dünyasıdır."⁸⁹ Bu nesneler dünyası büyük ölçüde film dünyasının içinde kendisine yer bulur. İzleyici bu filmleri, o nesneler dünyasına yeniden ulaşmak için çoğu zaman bir aracı olarak kullanır.

Nesneyle kurulan bağ büyük oranda çocukluk ve hatta bebeklik dönemiyle yoğun bir etkileşim içindedir. Nesne kavramı üzerine önemli çalışmalar yapan Melanie Klein *Çocuk Psikanalizi* kitabında nesne-çocuk ilişkisi üzerine odaklanmış ve 'ilk nesne'yle⁹⁰ olan bağın ve daha da önemlisi ondan kopmanın tüm yetişkinlik dönemi için belirleyici olduğunu ileri sürmüştür. Gelişimin sağlıklı devam etmesi ergenlik döneminde bu 'ilk sevgi' nesnesinden uzaklaşmayı ve yeni keşfedilen nesnelerin peşine düşmeyi gerektirir. İlksel olan bu 'nesne'den kopuş ve çoğu zaman onun yerine ilke ve ideallerin geçmesi aslında yeni bir gerçekliği tanıma ve ona uyum sağlamayla gerçekleşir.⁹¹ İzleyici olarak perdenin ya da ekranın karşısında, kadraj içerisindeki nesnelerin takibine giren kişi için orada bulunan eşyaya duyulan özlemi, 'ilksel nesne' arayışına benzetirsek çok mu ileri gitmiş oluruz? Gündelik hayat içerisinde nesne ve eşya toplayan, kimi zaman bunun koleksiyonunu yapan kimi zamansa müze kuran kişilere benzer bir refleksle film dünyasına bu merakla girmek, böyle bir tatmin duymayı bek-

89) Assmann, s. 62.

90) İlk nesne, çocuğun doğuştan getirdiği varsayılan nesneler hakkındaki olumsuz hislerini değiştirmek için dışarıdaki bir nesneyi içselleştirmeye çalışması olarak tanımlanabilir. İçeride kendiliğinden var olan olumsuz hissiyatı ikame etmek için dışarıda olan bir nesneyi içeriye almak gibi görülebilir. Bu çoğunlukla anne, beslediği meme ya da anneye dair bir nesne olabilir. Tura, Klein'dan hareketle bu evreyi şu şekilde tanımlamaktadır: "Çocuk daha başlangıçtan itibaren açlık gibi içgüdüsel ihtiyaçlar tarafından içsel olarak saldırıya uğradığından bu yıkım karşısında savunma gereksinimi duyar. Annenin fantastik bir şekilde kendini "iyi nesne" olarak sunması sayesinde bu içsel yıkımlara karşı durabilir ve fantezileri de bu amaçla kullanır" (Saffet Murat Tura, "Editörün Önsözü" *Haset ve Şükran*, İstanbul: Metis Yayınları, 2016, s. 7-13).

91) Melanie Klein, *Çocuk Psikanalizi*, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2015, s. 257-266.

lemek mümkün müdür? Eğilmez'in filmleri içerisinde geçen bu duygu planlı bir çabanın sonucu olmayabilir ancak bugünden geçmişe bakıldığında bu izleri aynı bit pazarlarında eski eşyalar arar gibi aramak insanın geçmiş ile kurduğu gizemli bağa işaret eder.

Baudrillard insan-nesne ilişkisinin bu tartışmalı yönünü “zihinsel bir çocuksulaşma sürecinin sonunda nesne tutkusu” olarak tanımlarken farklı şekillerde de olsa (özellikle koleksiyonculuk gibi daha ileri boyutunu da ele alarak) nesne-duygu ikamesini ileri sürer. Baudrillard doğal olan haliyle insanlar arasında olması gereken duyguların kimi olası zamanlarda nesnelere yönlendirildiğini söyler. Bu durumda nesnelerin ‘gizil gücü’ sayesinde ve onlar aracılığıyla dünyanın kendi gerçekliğinden kaçış ya da en iyi ihtimalle gerçeği yadsıma meydana gelir. Bu durumda nesneler teselli edici, zamanın ve aslında ölümün yarattığı olumsuz hissi ortadan kaldırmaya yarayan bir gündelik yaşam objesi haline dönüşür. “İnsanı *yansıtan-nesne*, ona ölümsüzlük, sonsuzluk, hayatta kalma şansı tanıyan bir sığınak görevi yapmaktan çok, içinde yer aldıkları *nesneler sisteminde* doğum ve ölümün sahip oldukları anlamları ‘değişikliğe uğratan’ çok daha karmaşık bir oyuna benzemektedir”.⁹² Nesneler bir bakıma yaşamın devamlılığını hatırlatarak, insana güç veren bir unsur olarak etkisini gösterir. Bu yönüyle de yetişkinlikten çocukluğa tekrar sığınma güdüsü, nesne-insan ilişkisinde belirir. Konuyla ilgili diğer bir yön koleksiyonculuğa kadar gider. Aynı fikirden hareketle Baudrillard koleksiyonculuğu, ölüm korkusunun savuşturulması olarak tanımlar. Nesneyle kurulan bağ tüm bu bağlama dayanarak filmin dünyası içerisinde yerleştirilmiş ya da kendiliğinden yerleşmiş halde bulunan eşyaların varlığıyla anlam kazanır. Kadrajın içerisinde izleyiciye göz kırpan, arka fonda da olsa iletişime geçmeye çalışan eşyalar, geçmişle bağ kurmak ve geçmişteki duyguyu bugüne taşımak konusunda kılavuzluk ederler. Biz bazı zamanlarda perdeye nesneleri görme ve bu karşılaşma sonucunda hissedilen tatmin

92) Jean Baudrillard, *Nesneler Sistemi*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2010, s. 120.

duygusunu yaşamak için bakarız. Daha da önemlisi, içine doğduğumuz dünyanın ortak kodlarını ancak kendi dünyamıza ait izleri taşıyan filmlerde buluruz. Eğilmez'in sineması ortak bir kabul, kendi dünyamızı tekrar bize göstermek konusunda en verimli alanları sağlamaktadır. Hep söylenilen şekliyle televizyonda her karşılaşıldığında izlenen filmler, benzer bir tatmine yol açtığı için es geçilmez. Ertem Eğilmez'in yarattığı film dünyası, tüm kapsayıcılığıyla ve aynı zamanda çocukluğun sıcak dünyasına yaptığı atıflar ile bu ilişkiyi güçlendirir. Örneğin *Gülen Gözler* filminde Vecihi'nin evin etrafında uçakla dolaştığı ve ev ahalisinin evin içerisinde uçağın yarattığı sarsıntılardan eşyalar korumak için tek tek tüm nesnelere temas ettikleri sahne, izleyiciyi neredeyse böyle bir takibe sokar. "Şimdi evin kızının tuttuğu duvar saati benim anneannemin evinde, üzerimde tüm çocukluğun sıkıntı ve umutlarını bir arada toplayan saatin aynısı" denir. Ya da evin diğer kızının düşmemesi için tuttuğu tüplü televizyon ve üzerindeki örtünün aynı çocukluğumuzdaki hazzı hatırlatması gibi biz izleyici olarak sadece geçmişin en uç noktasına değil aynı zamanda bu filmleri izlediğimiz başka başka zamanların duygusuna da gidip geliriz. Böylece nesneler, biraz da abartılı bir ifadeyle o ilksel nesneye ait içgüdüyle takip edilir.

Peki, biz neden geçmişin izlerini sürekli eşyalar/nesneler üzerinden takip etmeye çalışırız? Onların değişmesini istemeyiz ya da değişiyorlarsa da onları neden yeniden görmek isteriz? Halbwachs fiziksel çevremizin, bizden ve etrafımızdaki insanlardan izler taşıdığını söylemektedir. Hem eşyalarımız, kullandığımız objeler, hem onların yerleştirilme biçimleri, yani tüm bu düzen bize özellikle aile yaşantımızı ve arkadaşlarımızı hatırlatır. Bunun yanı sıra eşyalar bize nasıl bir hayat yaşanmış olduğunun izlerini gösterir ve o zamanın duygusunu yaşatır. Perdede ya da ekranda gördüğümüz dünyaya bu izlerin ışığında bakarız. Oradaki ev nasıl bir ev? Nasıl halılar kullanılmış? Bu mobilyalar hangi dünyayı bize anlatır? Duvarda asılı olan tablo bizi hangi döneme götürür? Halbwachs aranan bu izlerin bizi ortak bir motife götürdüğünü söylemektedir:

Bu, mekânların görünüşü ve insanlar arasındaki basit bir fiziksel ahenk ve örtüşme değildir. Ancak, karşılaşılan her nesne ve onun bütün içerisinde kapladığı yer bize, birçok insan için ortak olmanın bir yolunu hatırlatır ve bu kümeyi incelemeniz, dikkatini onun her bir bölümüne yöneltmemiz, birkaç grubun katkılarının birbirine karıştığı bir düşünceyi parçalara ayırıp incelemeye benzer. Esasen, bizi çevreleyen nesnelerin formları da bu anlama sahiptir.⁹³



Ortaklık, aynı grubun farklı karakterleri olmayı, ortak bir dünyanın duygusunu paylaşmayı hatırlatan tüm araçlar bu noktada önem kazanır. Bit pazarında dolaşırken karşılaşılan eşyalar gibi filmin sahneleri arasında dolaşırken göze çarpan eşyalar da bize ortak bir geçmişin hissini yeniden hatırlatır. Üstelik filmin dünyası bunu sinematografik bir anlatı (oyunculuklar ve hatta oyuncuların kendisi, diyaloglar, kostüm gibi birden çok unsur filmin dünyasını daha da zenginleştirir) duygusu içerisinde yeniden yarattığı için izleyicinin buna yoğunlaşması daha kolay olur. Halbwachs şehirlerin çoğaldığı geniş bir haritada daha kolay kaybolunabileceğini söyler. Ancak elde o ülkeye ait farklı şematik haritalar varsa, yani bir harita coğrafi şekilleri gösterirken diğer bir harita farklı il ve eyaletleri gösteriyorsa ve aynı zamanda bir başkası da demiryolu ağını gösteriyorsa ve birey aradığı şehrin etrafındaki nehir, dağ, başka şehirler gibi mekânsal bilgisine sahipse onu daha kolay bulabilecektir. Aynı şekilde hafızamızdaki olaylarda, yanın da yöresinde bulunan imge, nesne, kişi, olay ve durum bilgisine sahip olduğunda daha kolay ortaya çıkarılacak, yani hatırlanacaktır. İzleyicinin perdede aradığı da kendi anılarını bütünleyece-

93) Halbwachs, 2017, s. 140.

ği diğeri anı parçaları olabilir. Çocuğun dünyasını yetişkin dünyasına bağlayan süreçte birey, geçmişte bıraktıklarını perdede gördüğü insan ilişkilerinde, nesnelerde, imgelerde arıyor olabilir. Orhan Pamuk da benzer bir noktadan hareketle filmlerde öncelikle star oyuncuları seyrettiğinden, ancak daha sonradan arka planda bir İstanbul olduğunun farkına vardığından bahseder; “daha sonra o filmleri arkadan gözükten siyah beyaz İstanbul manzarasını bir kez daha görme azmiyle seyrettim ve benim için o filmler Türcan Şoray, Müjde Ar, Hülya Koçyiğit kadar, arkadaki manzara için değerli oldu”.⁹⁴ İster bütünlüklü olarak şehrin kendisine isterse içinde barındırdığı nesneler dünyasına bakmak olsun geçmişle kurduğumuz her bağlantı bugünün duygularını da yönlendirir. Biz çoğu zaman geçmiş zamanın bu farklı görünümüne mutlu olmak, mutsuzluğu yok saymak veya daha da ileri giderek kendimizi tekrardan var edebilecek anlamlar aradığımızda bakarız. Sinemanın insana sunduğu en önemli ayrıcalıklardan biri geçmişin ‘o gününe’ bugünden bakabilmeyi mümkün kılmasıdır. Orhan Pamuk müzelerin zamanı mekâna dönüştürdüğünden bahseder. Bu noktada tespite bir ek daha yapabiliriz, zamanı mekâna dönüştüren diğeri bir temsil noktası da sinemadır. İzleyici olarak filmlerin karşısına geçtiğimizde, filmin dünyası içerisinde bulunan nesneleri, motifleri, eşyaları geçmişin birer simgesi olarak yeniden yaşatmaya çalışırız. Bu nedenle filmlerin yarattığı dünya, geçmişe duyulan bir özlemin simgesi olarak tekrar ve tekrar ziyaret etmek istenir. Geçmişin mekânına tekrar ziyareti mümkün kıldığı için bu filmler ısrarla, tekrar edecek biçimde izlenir. Böylece geçmişle mekânsal bağ kurulmuş olur.

Arzu Film ekolünden çıkan filmlerin hemen tamamı geçmişle kurulan bağ mekân/nesne bağlamında güçlü tutar. Filmlerin çekildikleri yıllarda perdede, sonrasında da hemen her daim ekranda izleyiciyi kendisine çekmesinin nedenlerinin başında yarattığı samimi dünyanın tüm bu görünümleri bulunmaktadır. Aileyi konu alan *Bizim Aile*, *Aile Şerefi*, *Gülen Gözler* ve *Neşeli Günler*

94) Pamuk, 2017, s. 77.

filmlerinin tamamında benzer bir ev atmosferinin, mekânsal yaratımın kurgusunu yapar. Karakterlerin samimi ve sıcak diline, evlerin yoksul ama sıcak olan ruhu eklenir. O yılların evlerini karakterize eden tüm unsurlar, koltuğundan sehпасına, yaylı yataklardan desenli perdelere, o yıllarda sıklıkla kullanılan ve 'marley' adı verilen yer döşemelerine kadar mevcut tüm mekânsal detaylar 'şimdi' üzerinden bakıldığında geçmiş i ifade eden muazzam bir malzeme verirler. Örneğin *Gülen Gözler* filminde sıklıkla karşılaştığımız düğün salonu, *Sultan* filminde tüm film boyunca çekirdek 'çitlenen' sinema salonu, *Çöpçüler Kralı* filminin sokak sahneleğinde göze ilışen etlerin sergilendiğı eski usul kasap vitrini veya rengarenk ürünlerle dolu ahşap camekânlı bakkal dükkanı, "Güven Sağlık Evi" tabelası, tahta sandık içindeki süt şişeleri, *Namuslu* filmindeki bodrum katı dairesinde arkadan izleyiciye bakan 'ağlayan çocuk' resmi, *Neşeli Günler* filmindeki turşucu dükkanının para kasası gibi birçok detay ya da *Hababam Sınıfı* serilerinin ana mekânı sınıf da aynı etkiyle izleyiciyle kurulan ilişkinin sıcaklığında ana eşlikçi olur. Bazense oyuncunun giydiğı pazen bir gecelik, mutfaktan getirdiğı eski tip bir alüminyum çaydanlık, el yapımı yün yorganlar, bakır bir vazoya yerleştirilmiş renkli bir yapma çiçek, el örmesi bir süveter, eski model Chevrolet bir kamyonet ya da kırmızı bir Murat 124, eski bir sandık, bakır bir kazan, çalı süpürgesi, kırmızı renk tahta panjurlar, renkli vitray tarzı camlı kapılar, kesme camlı bir büfe ya da mutfakta duran bir tel dolap, duvardaki sarkaçlı saat, kahvehane ya da pastane masasının üzerinde duran metal küllük, suyu yönlendirmek için musluğun ucuna takılan bir hortum parçası.

Bu eşyaların tümü izleyiciyi nesnelerin o cazip dünyasına çekerek, geçmişle olan bağı yeniden görünür kılar. Güneşli ama serin bir sonbahar havasını hissettiren, kadrajın içerisinde gördüğümüz hayatın kendisini bire bir temsil eden film dünyasının varlığıdır bu. Sinemanın başka başka gerçeklikleri ya da hayalleri canlandırma gücü, bu sefer geçmişin gizini, masumiyetini, sıcaklığını, bazen de yanılsamalarını ortaya çıkarır.



Ertem Eğilmez sinemasını belki de en güçlü kılan şey, yarattığı tüm atmosferin en önemli hazinelerinden olan mekân ve nesne ilişkisinde aranabilir. Mekân/nesne ilişkisi kurulduğunda bu bağ, insanı kendi geçmişine götürür ve mutlaka kendi geçmişiyle kurduğu ilişkiye dayanır. Bu durum biraz da Bachelard'ın okuma eylemini geçmişe gitmenin bir yolu olarak tanımlamasına benzer. Yazarın kendi dünyası aslında okuyan kişiyi kendi dünyasına götürmektedir. Okur artık bundan sonra yazarın değil, kendi dünyasının içindedir.⁹⁵ Bachelard'ın okur için çizdiği dünyayı, yönetmen de izleyici için oluşturur. İzleyen için filmin yarattığı dünya aslında kişinin kendisine yaptığı yolculuk olarak değer bulur.

95) Bachelard, s. 45.

TOPLUMSAL TEMSİL

Bireysel Bellek-Toplumsal Bellek ve Hatırlamak Üzerine



“Bellek, bir tür kurtarıma edimini akla getirir. Anımsanan şey hiçlikten kurtarılmış demektir. Unutulan şeyse terk edilmiştir.”

John Berger

Geçmiş ve hatırlamak üzerine söyleyeceklerimi ikinci bölümde büyük oranda dile getirmeye çalıştım. Ancak bireysel belleğin, toplumsal bellekle olan ilişkisi üzerinde biraz daha durmak istiyorum. Bu bölüm, bizim toplumsal dilimizi oluşturan etkenler üzerine yoğunlaşıyor. ‘Biz’ olarak kimiz ve nasıl bir yoldan geliyoruz gibi sorulara, Arzu Film ve Ertem Eğilmez sineması üzerinden cevap arıyor. Bu nedenle öncelikle belleğimiz ve geçmiş üzerine kurguyu biraz daha derinleştirmek gerekiyor. Bu kurgu ise

geçmişin ve hafızamız üzerinden süzülüp gelenler ile elimizde kalanlardan oluşuyor.

Berger'in de söylediği gibi anımsanan şey hiçlikten kurtarılırken, unutilan şeyse terk edilmiş oluyor ve özellikle kendimize ait olan bireysel geçmişimiz, çevresel etkilerden bağımsızmış gibi görünse de öyle hiçbir zaman o şekilde ortaya çıkmıyor. Çevresini kaplayan anılarla bütünün tamamı içerisinde bir varlık kazanıyor. İçinde bulunduğumuz çevre, mekân, atmosfer, o günün gerçekliği ve toplumsal olanın temsili, bireysel belleğimiz yoluyla hafızamızda birikenleri oluşturuyor. Assmann bu süreci belleğin sosyalizasyon sürecinde oluştuğunu ve bireye ait olsa dahi toplumsal yönden belirlendiğini söyleyerek açıklıyor.

Bellek insanın sosyalizasyon sürecinde oluşur. Evet bellek her zaman bir bireye 'ait'tir, ama bu bellek toplumsal olarak belirlenir... Kuşkusuz toplumlara 'ait' bir bellek yoktur, ama toplumlar üyelerinin belleğini belirler. En kişisel anılar bile sadece sosyal grupların iletişimi ve etkileşimi üzerinden oluşur. Sadece başkalarından öğrendiklerimizi hatırlamayız, aynı zamanda onların anlattıklarını, anlamlı diye vurguladıklarını ve yansıttıklarını da hatırlarız. Her şeyden önce başkaları tarafından sosyal açıdan belirlenmiş anlamları bağlamında algılarız.⁹⁶

Halbwachs ise bireysel hafıza ile kolektif hafızayı birbirinden hem ayırır, hem onların sürekli etkileşim içinde olduğundan bahseder. Hatıraların düzenlenmesinde iki yöntem bulunmaktadır. Bunlardan biri hatıraları kendi bakış açısına göre değerlendiren bir tek kişinin öznel hatırasıyken diğeri birden fazla sayıda parçalı imgeyi kullanan topluluğun hatırasıdır. Birey her iki hafıza biçiminin içinde de bulunabilir. Ancak bu iki hafıza biçimi de birbiriyle sürekli ilişki içine girer. Hatta özellikle bireysel hafıza kendini onaylamak ve hatta kimi boşlukları doldurmak için kolektif hafızadan beslenir ve ona dâhil bile olabilir.⁹⁷ Bu nedenle bireysel hafıza izole kendi başına ve diğerk tüm etkenlere kapalı bir doğaya sahip değildir. Daha da ötesinde Halbwachs, bir insanın özellikle

96) Assmann, s. 40.

97) Halbwachs, 2017, s. 45-46.

kendi geçmişini hatırlamak için başkalarının hatıralarına başvur-
maya ihtiyaç duyduğunun altını çizer.

Bireysel hafıza tamamen izole ve kapalı değildir. Bir insan kendi
geçmişini hatırlamak için diğerlerinin hatıralarına başvurmaya sıkça
ihtiyaç duyar. Kendisinin dışında var olan ve toplum tarafından onan-
mış referans noktalarına geri gider. Üstelik bireysel hafızanın işleyi-
şi, bireyin türetmediği ve çevresinden ödünç aldığı kelimeler ve fikir-
lerden ibaret bu enstrümanlar olmadan mümkün değildir.⁹⁸

Jung'un ileri sürdüğü 'kolektif bilinçdışı' kavramı da aynı min-
valden hareketle bireysel bellek/toplumsal bellek karşılaşması içe-
risine dâhil edilebilir. Jung her zihnın, tek başına görünse dahi di-
ğer zihin yapılarıyla ortak bir çizgi üzerinde olduğunu iddia eder-
ken bunun nedenini tüm zihinlerin ortak bir temele bağlı oluşları
ve oluşum süreçleriyle ilişkilendirir. Kolektif bilinçdışı olarak ad-
landırdığı yaklaşım; "bireysel davranıştan gücünü alan kişisel bi-
linçdışının aksine, kökeninin kalıtıma dayanmasıdır".⁹⁹ Jung'un
'kalıtım' olarak tanımladığı durum geçmişin daha ötesine, ortak
bir bilinçdışının varlığına atıf gibi görünse de belleğin izlerinin
nereye kadar takip edilebileceği gerçeği konuyu bir nebze de olsa
bulanıklaştırır.

Diğer taraftan Boym, kolektif ya da kültürel hafızanın bir yö-
nerge görevi gördüğünden bahseder: "...kolektif ya da kültürel
hafızanın ortak günlük çerçeveleri birden çok anlatıyı aklımıza
getirebilecek bireysel hatıralar için levhalar sunar"¹⁰⁰ ve bu bilgi
geçmişle ilgili olan anıların, ancak toplumsal alandan gelen bilgi-
lerle bir araya geldiğinde kalıcı olur.¹⁰¹ Kolektif hafızanın kişisel
bellek üzerindeki bu baskın konumu, hatırlamanın hissedilenin
aksine bireysel bir eylem olmadığını gösterir. Bireysel hafızayı
oluşturan unsurlar böylece toplumsal bellek içerisinde belirli bir
düzene veya düzensizliğe göre yer alırlar.¹⁰² Daha da önemlisi ha-

98) Halbwachs, 2017, s. 46.

99) E.A. Bennet, *Jung Aslında Ne Dedi?*, İstanbul: Say Yayınları, 2006, s. 70.

100)

101) Boym, s. 93.

102) Halbwachs, 2016.

tırlamanın sonucu olan hatıranın da birbiri içerisine geçmiş bir kolektif düşünceler sarmalının etkisiyle mümkün olduğunu varsayarsak, bu birbiri içerisine geçmiş kolektif düşünceler zincirinin hangisinin hatırayı ortaya çıkardığını bulmak çok kolay olmayacaktır. Hatıranın bu ortaya çıkış süreci, doğasının karmaşıklığı nedeniyle onu bağımsız hale getirir ya da bağımsızmış gibi algılanır. Halbwachs *Kolektif Hafıza* kitabında ortaya koyduğu bu yaklaşımda hatıraları şu şekilde tarif eder: “Bunu, incecik ve birbirine geçmiş iplerle havada asılı kalmaya devam etmesi gibi düşünebiliriz.”¹⁰³ Kişisel olarak geçmişle kurduğumuz bağda, havada asılı kalan bu anlardan birini çekip alır ve tüm bir geçmişin izlerini ortaya çıkarabiliriz. Bu çoğunlukla bir anın, bir durumun, bir hatıranın maharetiyle ortaya çıkar ve bizi geçmişin derinde kalmış anılarına götürür.

Kısacası “toplumsal bellek, onu taşıyanlarla birlikte vardır ve gelişigüzel devredilmez. Sürece katılanların grup üyeliğinin ispatıdır”.¹⁰⁴ Toplumsal bellek bu anlamda adeta ortak bir düşünme ritüeli olarak görülebilir. Bu durumda geçmiş kendi kendine oluşmaz. Kültürel bir yapılanmanın ve temsil edilmenin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkar ve biyolojik olarak bir sonraki nesle devredilemez. Onun devamının sağlanması için kültürel bakımdan canlı kalması gerekir ki bu mevcut anlamının kaydedilmesi, canlı tutulması, ifade edilmesi bu yolla da kimliğin devamının sağlanması beklenir. Assmann’ın da söylediği gibi:

...kimlik, kolayca anlaşılacağı üzere bir bellek ve hatırlama sorunudur. Bir bireyin kendi kimliğini sadece belleği sayesinde oluşturabilmesi gibi, bir grup da grupsal kimliğini ancak bellek sayesinde yeniden kurabilir. Aradaki fark grup belleğinin nörolojik bir temeli olmamasındadır. Onun yerine, mitler, şarkılar, danslar, atasözleri, yasalar, kutsal metinler, süslemeler, resimler, yollar ve tüm bir coğrafya gibi bilgilerin bütünü olan kültür geçer.¹⁰⁵

103) Halbwachs, 2017, s. 40.

104) Assmann, s. 43.

105) Assmann, s. 91.

Assmann'ın ortak mitler gibi kültürel birikimin içine aldıklarının yanına sinemayı da eklemek açıklamaları biraz daha genişletecek bir adım olur. Üstelik bu kitabın önemli çıkış noktalarından biri Ertem Eğilmez sinemasının ve Arzu Film'in, var olduğu düşünülen bu ortak belleğe ait olduğu konusudur. Böylece bize geçmişin ortak dilini, duygusunu yansıtan bir dünyanın bütünlüklü halini bu filmlerde bulmamız mümkün hale gelir. Connerton, Halbwach'ın da teorisine dayanarak, "bellekte tutmayı olanaklı kılan çağrışım türü, benzerlik ya da yan yanalık olmaktan çok, ilgilerde ve düşüncelerde ortaklık" demektedir.¹⁰⁶ Bu filmler söz konusu olduğunda biz "ilgilerde ve düşüncelerde" ortak bir tavır benimser, ortak bir duygu durumunu paylaşıyoruz. Bu bazen mutluluk, bazen hüznün ama çoğunlukla bir olma, bir arada olma motivasyonuna dayanır. Ortak bir geçmişin tüm izlerini filmler içerisinde bulur, çıkarır ve anlık da olsa hissederiz.

Connerton'a göre: "Gruplar bireylere, içine anıları bir yerlere yerleştirdikleri çerçeveler sunar ve anılar bir tür haritaya işaretleme yoluyla yerleştirilir. Düşünüp anımsadığımız şeyi, grubun sağladığı zihinsel uzamlar içine oturturuz".¹⁰⁷ Grubun yerine filmleri yerleştirdiğimizde de benzer bir durumla karşılaşırız. Filmler, bize anımsamamızı sağlayacak ortak bir zemin yaratır ve izleyici olarak biz de, bize sağlanan bu ortak zemin içerisinde mutlulukla ve özlemle hatırlarız. Ertem Eğilmez filmlerinin izlenmesini sağlayan en önemli nedenlerden biri budur. "Anılarımızı, bizi kuşatan maddeler ortamına bağlayarak koruruz. Onları canlandırmak istersek, ilgimizi toplumsal uzamlara yöneltmemiz gerekir; içinde yaşadığımız, adımlarımızla ikide bir üzerinden geçtiğimiz, her zaman girebildiğimiz, her an kafamızda canlandırıp kurabildiğimiz uzamlarımıza yöneliriz."¹⁰⁸ Connerton'ın hatlarını çizdiği "içinde yaşadığımız, adımlarımızla ikide bir gidip geldiğimiz dünya" filmin dünyası olarak da tanımlanabilir.

106) Connerton, s. 66.

107) Connerton, s. 66.

108) Connerton, s. 67.

Son olarak Halbwachs'ın ifadesiyle kolektif hatıranın bir sonunun olup olmadığı sorusu sorulabilir. Halbwachs kolektif belleği, bireyin diğer bireylerle etkileşim içerisinde girebileceği bir süre içinde konumlandırmıştır. “Bir toplumun hafızası, gidebileceği yere kadar, yani onu oluşturan grupların hafızasının ulaşabileceği yere kadar yayılır.” Bir yerde unutma gerçekleşir, bunun sebebiyse “olayların hatırasını taşıyan grupların ortadan kaybolmuş olmasıdır. Eğer insan hayatının süresi, olduğunun iki ya da üç katı olsaydı, kolektif hafızanın zaman birimleri ile ölçülen alanı da çok daha geniş olurdu.”¹⁰⁹ İnsan ömrünü aşan sinema, zaman içerisinde ileriye taşıdıklarıyla bellekleri harekete geçirmeye devam edecek gibi görünüyor. Hem toplumsal olanın hem de gündelik olanın izlerini sinema üzerinden tekrardan hatırlıyor, duyuyor ve hissediyoruz. Böylece zamanın sildiklerini, yeniden çağırarak, bugüne getirebiliyor ve geçmişini yeniden gözden geçirebiliyoruz.

Toplumsal Değişim Sürecinde Ertem Eğilmez Sineması ve Arzu Film: *Şehrin ve Zamanın Neresinde?*

Sinema toplumsal olanı yansıtmak, görünür kılmak ve temsil etmek konusunda görsel bir anlatı diline dayanması, oldukça etkileyicidir. Kameranın gösterdiği her detay filmin geçtiği dünyanın motiflerini ortaya koyar. Dünyanın çeşitli görünüşleri içerisinde hangisini göstereceğini seçen yönetmen, izleyicisine bakmasını istediği düzlemi meydana getirir. Kracauer¹¹⁰ ‘hayatın akışı’ başlığıyla açtığı bölümünde filmlerin göstermiş oldukları gerçeklikten daha kapsayıcı bir gerçekliği uyandırdıklarını söylemektedir.

İnşa edildikleri çekimlerin veya çekim kombinasyonlarının taşıdığı çok anlamlılık ölçüsünde sinematik filmler fiziksel dünyanın ötesine işaret eder. Çekimlerle uyandırılan psiko-fiziksel karşılıkların

109) Halbwachs, 2017, s. 80.

110) Siegfried Kracauer, *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, İstanbul: Metis Yayınları, 2015, s. 164.

daimi akımı sayesinde, yerinde bir ifadeyle 'hayat' denebilecek gerçekliği akla getirir. Burada kullanıldığı anlamıyla hayat, duygusal ve düşünsel içeriklerinin kaynağı olan maddi fenomenlere adeta göbek bağıyla hâlâ içten bağlı bir hayat demektir. Filmler fiziksel varoluşu sonsuzluğu içinde yakalama eğilimindedir.

Hayatın çeşitli varyasyonlarını, içerisine dâhil edebilen sinema bu yönüyle detaylı bir temsil alanı meydana getirir. 'Hayat' olarak tanımlanan bu görünüm çeşitliliği duygular, değerler, düşüncelerin ima ettikleri ile birlikte tüm maddi dünyanın çeşitliliğini kapsar. Sinema bu bakımdan filmler aracılığıyla, fiziksel varoluşun tüm hallerini yine kendi sonsuzlukları nedeniyle sürekli temsil edebilirler. Sinemanın gündelik hayatla kurduğu bu ilişkinin gücü ve onayı, ortaya çıktığı günden bu yana yine Kracauer'in ifadesiyle 'fiili varoluş'la ilgilenmesinde bulunabilir. Sinema tarihi içerisinde de sayısız defa görüldüğü üzere film hayatın gerçekliğini anlatma, hayatın kendisini temsil etme noktasında çok sayıda örnekle doludur.

Arzu Film'in ve Ertem Eğilmez'in yarattığı sinematografik dünya, kimi zaman toplumsal bir görünümü ortaya koyarken kimi zamansa Kracauer'in ifade ettiği gibi 'hayatın akışı'nı yansıtır. Arzu Film şirketinden çıkan filmlerin hemen tamamı politik bir eleştiriye ya da temsile sahip değildir. Aslında Eğilmez'in sineması da bu anlamda popüler sinemanın gündemini takip eder. Ancak biraz da 'kendiliğindenlik' içerisinde mevcuttaki günün ve kimi zaman toplumsal, politik, sosyolojik gündemin getirdiklerinin detaylarını içerir. *Çöpçüler Kralı*, *Sultan*, *Milyarder*, *Banker Bilo* gibi birçok film gündelik hayatın bir çeşitlemesi olduğu kadar, toplumsal bir temsile de olanak tanır. Filmlerin çoğunda yer alan 'arka planlar' gündelik hayata dair detaylar içerir. Bu durum tam da Kracauer'in yaklaşımını onaylar niteliktedir. Hayat, sahnelerini birbirine bağlayan ara geçiş görüntülerinde akar. İzleyiciyi hikâyenin geçtiği günün yaşantısını, giyim-kuşamını, alışveriş biçimini, sokaklarını ve günün akışını bu ara sahnelerden izler. Aynı mizansenin içerisine yerleşmiş nesneler gibi günün akışı da izlenir olur.

Filmlerde bu akışın yerleştiği konumsa genellikle şehirdir. ‘Şehir’ ve şehrin varyasyonları (bu varyasyonlardan biri hiç kuşkusuz taşradır) Eğilmez’in ve Arzu Film’in filmografisinde zengin bir temsil noktası olarak önemlidir. Berger şehri “modern bir kent yalnızca bir yer değildir; aynı zamanda, resmedilmeden çok önce, kendi içinde bir imgeler dizisi, bir iletiler ağıdır” diye tarif ederken temsil noktasındaki olasılıkların çeşitliliğini vurgular.¹¹¹ Arzu Film bünyesinden çıkan birçok filmde şehrin bu dokulu görünümü, detaylı bir anlatımı, resmi ortaya konur. Bu yönüyle *Canım Kardeşim*, *Çöpçüler Kralı*, *Sultan*, *Namuslu*, *Âşık Oldum*, *Milyarder*, *Erkek Güzeli Sefil Bilo* ve *Banker Bilo* içinde geçtiği mekânın tüm detaylarını perdeye yansıtır ve zaman içerisinde tekrar ve tekrar görünüme açar. Kimi şehrin merkezinden yola çıkarken, kimi taşranın dilini konuşur kimiyse köyden çıkarak şehre gelen karakterlerin hikâyesini anlatır. Bu anlamda Ertem Eğilmez’in filmografisinde farklı bir yere sahip olan *Canım Kardeşim* şehre dair izlerin gerçekçi bir arayış içerisinde takip edilmeye başlandığı ilk filmlerden biri olarak görülebilir.

Canım Kardeşim çocuk karakter Kahraman’ın abisi Murat ve yakın arkadaşı Halit’in gündelik hayatlarını konu eder. Kahraman, dönemin popüler kitle iletişim aracı televizyonu alabilmek için kupon biriktirmektedir. Abi Murat ve arkadaşı Halit çoğunlukla işsiz ve parasızdır. Babalarını ölümü üzerine Kahraman ve Murat yalnız kalırlar. Kahraman televizyonun hayalini kurarken kansere yakalanır ve hikâye dramatik yönden ağır bir noktaya taşınır. Eğilmez’in belki de duygusal yönü en kuvvetli filmlerinden biri olan *Canım Kardeşim* aynı zamanda toplumsal dokuyu da kaydetmeye devam etmektedir.

Filmin başlangıcı, çeşme başında suyun gelmesini bekleyen insanlardan oluşan kuyruğu göstererek açılırken, çamurun içinde top oynayan çocuklar, kanını satıp para kazanabilmek için kulağında radyo ile yaşayan ve oradan gelecek anonsları bekleyen RH Negatif karakteri gibi çoğu yönden, günün gerçekliğini yakalar.

111) John Berger, *O Ana Adanmış*, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s. 28.

Eğilmez hemen her sahnede seyirciyi mekâna ve mekânın içerisinde yaşanan hikâyeye dâhil eder. İzleyici her an şehrin kimi zaman merkezinden kimi zamansa gecekondu kültürü içerisinde görünüşleriyle karşı karşıya kalır. Bazen tam şehrin merkezinden bir bakış eşliğinde, büfeden alıp yedikleri bir sosisinin bahanesiyle hem İstanbul'un büfelerini hem de arka fonda heybetiyle neredeyse tüm kadrajı kaplayan vapurlarını ve onun etrafında dönüp duran martıları izleme şansı bulunur. Kamera sonra gece-kondu mahallesine döner ve Kancı Mehmet Ağa'nın evine gelen 'yegâne' televizyonu görmeye koşarak gelen insanları görüntüler. Bugünde bakıldığına anlamını tam bulamayan 'televizyona sahip olma/olamama' ikilemi 1970'lerin Türkiye'sini anlatırken oldukça gerçekçidir. Şehrin olası diğer vaadi bu anlamda bu yeni büyüğü kutuya sahip olma ihtimalidir. Bu anlamda Mehmet Ağa'da televizyon sahip olduğu için 'kasılma' hakkını kullanır ve kendi mekânı/ gecekondu mahallesi içerisinde sınıf atladığını bir kere daha göstermiş olur.

Şehrin diğer bir ortak noktası, hemen hemen aynı sınıftan insanları bir aidiyet duygusu içerisinde bir araya getiren kahvehanelerdir ve hem *Canım Kardeşim* filminde hem de *Sultan* filminde sıklıkla mekân olarak kullanılır. Özellikle şehrin gecekondu kültürü ile özdeş olarak görülen kahvehaneler, filmlerin hemen tamamında belirli kültürel dokuyu yansıtmak için tercih edilir. "Mehmet Abi'ye bir çay yap, herkese benden bir kahve" nidalarıyla kahvehane kültürünün de kendine has dinamikleri ortaya konur. Film sırasıyla şehrin gecekondu kültürünü, şehir merkezinin kendine has dinamiklerini, okulunu, pavyonunu, hamamını gösterir. Sonrainsındaysa kahramanın hastalığının ortaya çıkacağı hastane sahnelerine geçilir. Eğilmez aynı şekilde film boyunca tüm mekânlar için yaptığı resmigeçit gibi hastanenin de gündelik hayat akışını gösterir. Hastane koridorlarının kalabalıklığı, içilen sigaralar sanki bugüne gönderme yaparcasına tek tek kameraya yansır. En etkileyici sahnelerden biri Murat'ın anten tarlası olarak tarif ettiği şehrin diğer yakasıdır. Şehrin bir tarafı antenlerle kuşatılmış olan yüksek apartmanlardan ibaretken diğer taraf çamur ve çöp yığınlarıyla gör-selleşen gecekondu evleri ile temsil edilir.



Şehrin, gecekonduya göç etmiş ancak yasadışı yollarla zengin olmuş tiplmesi Kancı Mehmet Ağa'dır. Yoksul, ihtiyaç sahibi insanların kanlarını alarak yine ihtiyaç sahibi olan hastalara satar. Arzu Film'den çıkan karakterler kısa yoldan köşe dönmek yerine genellikle 'namusları'yla çalışarak para kazanırken filmler içerisine yerleşmiş birkaç tipleme bunu dışında bir görünüm çizer. Kancı Mehmet Ağa, tam bir anti-kahraman özelliği göstermezse de yoksul insanların kanlarını satmak konusunda da herhangi bir vicdani muhasebeye girmez ve filmin sonunda da 'doğru yol'u bulmaz. Tüm bu nedenler filmi diğer tüm filmografinin dışında bir noktaya taşımaktadır.

Filmin sonunda Murat ve Halit televizyonu çalarak eve getirirlerse de Kahraman'ın artık yaşamıyordur. Büyük bir dramatik sonla biten film bu yönüyle de Eğilmez'in diğer tüm filmlerinden ayrılır. Eğilmez'in güldürü türündeki anlatı sistematüğini henüz kurmamış olduğu film bu yönüyle bir deneme, arayış filmi olarak görülebilir. Şehri tüm yalınlığı, gerçekliği ve toplumsal görünümüyle ele alarak ilerleyen yıllarda iyice yerleşecek olan gündelik hayatın, sıradan insanların hikâyelerini anlattığı bir prototipe yerleşecektir.

Canım Kardeşim Eğilmez'in ve hatta Arzu Film'in tüm filmleri dışında bir yaratım kaygısı taşır. Eğilmez'in diğer tüm filmlerinde olduğu gibi bir aşk hikâyesi anlatmaz, kendi güldürü kalıplarını kullanmaz (Halit Akçatepe'nin komedyen yönü neredeyse hiç yoktur), Tarık Akan'ın dönemin en popüler jönlerinden biri olmasını dikkate almaz. Tam aksine gerçek bir yoksulluktan, çaresizlikten bahseder. Bunu ise toplumsal-gerçekçi bir bakış açısıyla ancak yi-

ne kendi ifadesiyle gerçeküstücü bir karakter ve hikâye yaratımı ile yapar ve bu yönüyle de filmini yeni-dalga sinemasının Türk sinemasına girişi olarak yorumlar. Tüm bu etkenler bir araya geldiğinde *Canım Kardeşim* filmi izleyiciye yakın gelmez ve neredeyse Arzu Film'i batma noktasına getirir.

Eğilmez Türk sinema tarihi içerisinde de farklı bir noktada duran filmini hikâyesi olmayan (Eğilmez filmi bu yönüyle deneme sayar), filmin geçtiği çevreden çeşitli kesitler sunan, melodram yönü ağır bir konuyu ele aldıklarını ancak melodramın gereklerini de yerine getirmediklerini söyler:

...işte melodram konuyu alıp da melodram kokutmayınca, melodramdan anlayanın anlamadığı bir noktaya geliniyor. Yani bu durumda ne hancıyı memnun edebiliyorsun, ne yolcu. İki zıpır oğlandı kahramanlar. Gerçek hayatta olduğu gibiydi. Ama seyircinin tanıdığı insanlardı, istisnaları lazımdı. Niye iki serseriye aldık. Bunlar işinin başında, üç kuruş para kazanan daha doğru sinema kahramanları olabilirdi. Hiç olmazsa seyirciye benimsetebilirdim bu farkı yakalaysaydım. Bu yanlışlığın nedenini hâlâ bulamıyorum. Sinemaya hikâye dinlemeye gelen seyirci bu kahramanları sevmeyi, sinema tipi kahraman değildi, hikâyesini dinlemekten hoşlandığı adam değildi. Yoksa seyirciye filmin biçimi ters gelmedi.¹¹²

Filmin diğer dikkat çekici tarafı, dilidir. Özellikle yoksulluğun görünür olma şekli İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerine yakın atmosferde anlatılmıştır. Gerçekçi mekânlar kullanılmış, Yeni Gerçekçi filmlerde olduğu gibi sıradan insanın, gündelik hayatı hikâye edilmiştir. Bu yönüyle film yoksulluğun biçimlerini ortaya koyarken mekân olarak ise şehrin çeperlerini, dışında kalan gecekondu bölgelerini seçer. Şehrin neresinde sorusu, 'dışında' olarak cevaplanır. *Canım Kardeşim* filminde hayatın akışı, bu yoksulluk ve gecekondu kültürü üzerinden temsil edilir. *Canım Kardeşim* aynı zamanda Eğilmez'in gecekondulaşma sürecini dikkate alan ilk filmlerden de biridir. Gecekondu sorununu hikâyenin merkezine taşıyorsa *Sultan* filmi olur.

112) Ayça, Coş, s. 25.

Gecekondu kültürü ve şehrin yoksullaşmasını ele alan *Sultan* filminin yönetmenliğini Kartal Tibet, senaryosunu Yavuz Turgul üstlenir. Ancak yapımcı Ertem Eğilmez'dir ve film de hem Arzu Film'in genel üslûbu hem de Ertem Eğilmez'in etkisi yoğun biçimde hissedilir. *Sultan* yine bir gecekondu mahallesinde dört çocuğu ile ayakta kalma mücadelesi veren kocası ölmüş, yalnız bir kadının hikâyesi üzerine kurulur. Jenerik Arzu Film'in üretimlerinden alışık olduğumuz şekliyle gündelik hayatın çeşitli anlarını anlatan sahnelerle başlar. Gecekondu kültürünü özetleyen sahneler hem filme bir giriş hem de toplumsal dokuya dair bir temsil olarak akar.

Gececondulaşma süreci Türkiye'de kırdan kente göçün doğurduğu bir kültürel dönüşüm süreci olarak görülebilir. Göç, hemen tüm toplumlar için daimi bir hareketlilik olmakla birlikte özellikle 1950'lerin Türkiye'si kırdan kente göçün hızlandığı ve özellikle kent merkezli bir yapıda önemli değişimlerin başladığı bir süreç olarak önemlidir. Keyder İstanbul'daki nüfus patlamasının, 1950'li yıllarla başlayarak 1 milyon nüfustan, 1985'te 6 milyona ulaştığını söylemektedir. Hem kırsal alandan kente göç hem de göç eden nüfusun yüksek doğum oranları İstanbul'u bir kent olarak ayak uydurabileceğinden daha fazlasına zorlar ve mesken edinme kent için bir problem haline dönüşür. Keyder süreci şu şekilde anlatır:

Gececondular önce kentin iskân edilmiş bölgelerindeki boş alanlarda yapıldı. Ne var ki, kent içi arazinin sağlayabildiği potansiyel, savaşın bitimini takiben kente akan devasa göç dalgasının yarattığı ihtiyacı karşılamak açısından tümüyle yetersizdi. Ayrıca gececonduların çok göz önünde kurulması da gececondular açısından pek istenir bir şey değildi. Dolayısıyla, yerleşim için kullanılan arazi doğal olarak kentin iskân edilmiş bölgelerinin hemen dışındaki çevre oldu. Buralarda, toprak fiili olarak sahipsiz araziydi.¹¹³

Kıray ise gecekondu olgusunun "tarımda pazara yönelik üretime (*cash cropping*) geçişin görsel olarak hızlandığı ve kentteki nü-

113) Çağlar Keyder, "Enformel Konut Piyasasından Küresel Konut Piyasasına", *İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında*, Der: Çağlar Keyder, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s. 175.

fus yığılmasının hızla artmasına karşılık, çok yavaş bir sanayileşmenin gerçekleştiği toplumlarda ortaya çıkmış” olduğunu söylemektedir.¹¹⁴ Ekonomik yöndeki bu kısıtlama yeni gelinen merkezdeki toplumsal ve kültürel dokuda önemli bir değişim meydana getirmiş, Erder’in tanımıyla, “‘Köylüler’, kente gelişleri, yerleşmeleri, konut edinme biçimleri, yaşam tarzları ve yaptıkları işler bakımından, ‘eski’ kentliler tarafından en çok yadırganan ve ‘sorun’ olarak gündeme getirilen grup olmuştur”.¹¹⁵ Kentin çeperlerinde ortaya çıkan bu yeni yerleşim şekli ilerleyen onyıllar boyunca müzikten, kültüre, eğitimden, nüfus artışına kadar oldukça geniş yelpazedeki bir sorunlar kuşağının önemli gerekçesi olarak görüldüler. ‘Kentliler’ ve ‘olmayanlar’ ikileminde başlayan ayrışma, toplumsal dönüşümün en eleştirilen tarafı oldu. Erder yazısında bu kültürel çeşitlenmeyi 1950 sonrasındaki değişimle özetler. 1950’leri takip eden yıllarda hem kent büyük bir nüfus hareketiyle karşılaşmış hem de 1950’ler öncesi süreçteki ‘etnik’ çeşitliliğin gayrimüslim nüfustan Anadolu’dan gelen ‘köylü’ nüfusa doğru değişim geçirdiğini söyler. Yeni gelen nüfusa kıyasla gayrimüslim nüfusun hem kentli hem daha özel bir başlık altında ‘İstanbul’ olması, kuralları kesinleşmiş bir düzen içerisindeki yaşamı olanaklı kılarken, göç dalgasının ortaya çıkardığı bu yeni nüfus, mevcuttaki ‘düzen’i belirgin biçimde bir değişime uğratmıştır. Tam da bu gerekçe ‘kentli’ olma halini, ‘gecekondu’ olma hali ile karşı karşıya getirmiştir. Yine Erder’in tanımıyla “kentsel kurumlar ve formel yönetim, uzun bir dönem, sadece kentin merkezi için işleyen bir makina oldu. Kentin merkezinde yaşayanlar, uzun süre kentin çevresindeki yerleşme alanlarının ‘kırsal’ ve bu alanlarda yaşayanları da ‘köylü’ olarak kabul ettiler”.¹¹⁶ *Sultan* filmi tüm bu bağlam içerisine yerleştirildiğinde gecekonduyu merkeze alan diğer bir film olarak *Canım Kardeşim*’e kıyasla çok daha açık bir gerçeklikten beslenir.

114) Mübeccel Kıray, “Gecekondu: Az Gelişmiş Ülkelerde Hızla Toprakdan Kopma ve Kentle Bütünleşme”, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, Cilt: 27, Sayı: 3, 1972, s. 561.

115) Sema Erder, “Nerelisin Hemşerim?”, *İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında*, Der: Çağlar Keyder, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s. 192.

116) Erder, s. 195.

Bu anlamda *Canım Kardeşim* değişimin izlerini dile getirmek konusunda nahif bir gerçekliğe sahip olduğu gibi aynı zamanda *Sultan*'dan beş yıl önce çekilmiş olması nedeniyle de göçün ve gelecekondü kültürüne dair bir kabulü, daha açık biçimde ortaya koyduğu görülmektedir. Bu bakımdan değerlendirilmeye alındığında *Canım Kardeşim* yarattığı atmosfer bakımından da *Sultan*'a kıyasla gelecekondü temsilinin henüz şehrin dışında kaldığı, hak iddia etmek konusunda acemi olduğu bir sürecin yansıması gibi görülmektedir. Hem karakterler hem kurulmuş olan atmosfer, yoksulluğun ve dışarda kalmış olma haline itiraz etmezler. Murat'ın isyanları vardır ancak bu isyan televizyon çalmaktan öteye gitmez. Kent merkezine ve televizyon antenlerine karşıdan bakarken yalnızca haksızlığa şöyle ufaktan bir değinir. Oysa *Sultan* filminin karakterleri, inşa ettikleri evlere sahip çıkabilecek kadar 'gecekondulu' olmuşlardır. Henüz şehre ait değillerse bile elleriyle yaptıkları evleri yıkacak görevlilerin karşısına dikilecek ve başka yolu yoksa da, kendi elleriyle yaptıkları o evleri yine kendi elleriyle yıkacak kadar isyankârdırlar. Bu noktada Gürbilek'in altını çizdiği perspektifi hatırlamak yerinde olur. Gürbilek, Orhan Gencebay'ın başını çektiği arabesk müziğin vaat ettiklerini şöyle tanımlar: "Orhan Gencebay 70'lerde popüler olan şarkılarıyla şehrin yeni sakinlerini, sürekli ihtiras pompalayan büyük şehir karşısında, şehrin kadınla özdeşleştirildiği bu arzu oyununda, geri çekilmeye çağırıyordu."¹¹⁷

Oysa aynı Gencebay diğer yandan Türk müziği terbiyesine de aykırı bir müzik türü seçer. Bir yandan mağdurun, kaybetmişin, mahzunun şarkısını söyler ve efendi, ağırbaşlı duruşuyla bunu yerleştirirken diğer taraftan da geleneksel olanın dışında, merkezde duran kentliye değil dışarda olan gelecekondüluya seslenmiştir. Bu aradalık hali aynı zamanda 1970'lerden 1980'lere gelirken yaşanan dönüşümün de sinyallerini verir. 1970'lerin başında çekilmiş olan *Canım Kardeşim*'de arabesk müziğe dair hiçbir tını duymazken, 1980'lere yaklaşılana süreçte çekilen *Sultan* filminin tüm arka

117) Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis Yayıncılık, 2004, s. 13.

fonu arabesktir. *Canım Kardeşim* nahif bir dil benimserken ve hak iddia etmezken (Kahraman yoksullukları nedeniyle tedavi olamaz, ölüm baştan kabullenilmiştir), *Sultan* filmi evi, aşkı, çocukları ve büyük resimde kentteki yeni yaşam için mücadele eden karakterlerin hikâyesini yazar. Bu nedenle beş yıl arayla çekilmiş olan bu iki film arasında 'cüret etme' farkı belirir.

Sultan toplumsal dokunun çok daha belirgin bir biçimde ortaya konduğu bir filmidir. Burada hiç kuşkusuz Yavuz Turgul'un senaryo ve atmosfer yaratımı konusunda üslûbu ve başarısı önemli bir değişkenken Arzu Film'in hem güldürü tarzı hem oyuncu ekibi hem de sinematografik tercihleri, *Sultan*'ı Arzu Film'in klasikleri arasına taşır. Toplumsal atmosferin iyice belirgin hale geldiği filmde sendika ve grev konuları, işçi-emekçi teması, yeni kentli ve zengin kesimin yükselişi, Türkiye bürokrasisinin değişen yüzü belli oranlarda tekrarlanır.

Filmin de adını aldığı karakter Sultan (Türkan Şoray), gecekondu semtinde çocuklarıyla yalnız yaşayan bir kadındır ve hayat mücadelesini bu kimlik üzerinden şekillendirir. Mahallenin muhtarının oğlu olan Kemal'in, yeni sermaye sahibi olan babasının imkânlarını kullanarak kendine biçtiği rol, çapkın, umarsız bir kimliktir. Mahallede yaşayan diğer birçok aileye göre şehre göç ettikten sonra çeşitli kurnazlıklar sonucu belli bir sermaye birikimine sahip olan babası nedeniyle Kemal ve ailesi statü olarak farklı bir konumdadır.

Filmin hikâyesi Kemal'in babasının, mahalledeki evleri, nereden geldikleri çok da açık edilmeyen görevlilere satmaya zorlamasıyla değişir. Evlerin zaten tapusu yoktur ancak muhtar seçimi bu vaatle kazanmıştır. Sözler verilir ancak tutulmaz. Çıkarlar önceliklidir ve toplumsal yarar yerine bireysel yararın belirmeye başladığı yıllardır. Denilebilir ki film bu yönüyle, yeni kimliklerin belirdiği, sermayenin dönüştüğü yılların açık bir panoramasını ortaya koyar. Bu nedenle *Canım Kardeşim* filmindeki Kancı Mehmet Ağa, muhtarın yarattığı kimlik temsili yanında derinliksiz ve belli ölçülerde nahif kalır.

Minibüs kültürü, arabeskin sık sık dinlenir, duyulur olması gibi tekrarlar, filmin mekânını detaylı bir anlatıma yaklaştırır. Minibüs kültürü bir toplu taşıma aracı olarak yeni yerleşim bölgeleri olan gecekondu'lara ulaşımı olanaklı hale getirmek için, gecekondu'lara paralel olarak ortaya çıkmıştır. Tuna, gecekondu'lara elbirliğiyle yapılması gibi, bu yeni yerleşim bölgelerinin sorunları da yine benzer bir tarzda çözüme kavuşturulduğunu söylemektedir: "Tıpkı apartman bölgeleri arasındaki ulaşım yetersizliği dolmuşçulukla çözülmesi gibi şehir kendi sorunlarının çözümünü yaratıyordu. Yeni semtler olan gecekondu semtleri kendi toplu taşıma araçları olan 'minibüsleri' yarattı. Belediye'nin o semte otobüs seferi koyması beklenmeden minibüsler en olmadık yerlere hat açmışlardı bile."¹¹⁸ Bu şekilde ortaya konan ara çözümlerle gecekondu bölgelerine ulaşım sorunu ortadan kalkmış olmakla birlikte bu yeni çözüm aynı zamanda arabesk kültürün bir dolaşım zincirine sahip olmasını mümkün kılmıştır.

Arabeskin televizyon kanallarında yasaklı olduğu yıllar, gecekondu bölgelerinde yaşayan halkın tek toplu ulaşım aracı olan minibüslerde sıklıkla dinleniyor oluşu, bu sefer arabesk müzik için de bir ara çözüm olarak düşünülebilir. Kemal'in minibüsçülük yapması ve aracının içerisinde, sahneyi de özetleyecek şekilde sürekli arabesk müzik dinlemesi, dönemin önemli bir kültürel tamamlayıcısının temsil edilmesini sağlar. Bu bakımlardan filmin isyankâr bir tona sahip olması, başkaldırının ipuçlarını sıkça tekrar ediyor olması durumunun arka fonuna arabesk müziği yerleştirmek, dönemin kültürel dokusunu ele alma gayreti olarak okunabilir. Arabesk özellikle 1950'leri takip eden süreçte hızlı bir yayılma göstermiş ve özellikle gecekondu kültürünü müziği haline gelmiştir. Özbek arabeskin yayılmacı formunu şöyle özetler: "Arabeskin popüler geleneği kendiliğinden ve bilerek savunmasında ve modernleşmeye açık yüzüyle 'hayata açık olmasında' içeri giren yeni kentli popüler sınıfların sahiplenmesi önemlidir. Hem

118) Korkut Tuna, "İstanbul'un Sosyolojik Dönüşümü", *Şehir ve Kültür: İstanbul*, Eylül 2010, s. 380.

müziksel hem de toplumsal olarak arabeskin modernleşmeye ek-
lemlenmiş olan, Habermas'ın deyişiyle, 'savunmacı bir tepki' ol-
duğu söylenebilir".¹¹⁹ Özellikle Kemal'in minibüsünden sürekli
bir biçimde yükselen arabesk melodi aynı zamanda bu değişimi
göstermenin de bir aracı olur. Yeni kentli olma durumu, Türki-
ye'nin yıllardır süren modernleşme serüvenine eklemlendiğinde
bunun etkileri müzikte kendini göstermiş, bunun diğer bir etki
alanıysa sinema olmuştur. Ertem Eğilmez'in ve Arzu Film'in fil-
mografisinde arabeski doğrudan merkeze alan filmler olmamakla
birlikte bir sosyal arka fon olarak özellikle *Sultan* filminde önem-
le yerini almıştır.

Filmin akışı içerisinde sıklıkla tekrar edilen diğer bir konu,
gecekondu bölgesinden yaşayan kadınların şehrin merkezinde
orta-üst sınıf ailelerin evlerine temizliğe gitmeleridir. Yine mini-
büs içerisindeki bir konuşmada "işin yoksa akşama kadar beyza-
delere hizmet et dur, bizimki hizmetçilik değil, eşşeklik" der ve
devam eder: "Vallahi en güzelini Nezahat'in kızı yaptı... akıllı kız,
'ev kapısında hizmetçilik edeceğime, işçi olurum' dedi, girdi bir
fabrikaya, izni var sigortası var, istediği zaman yapıyor grevi."

Bu politik ifade biçimini ilk dönem filmlerinde bulmak müm-
kün değilken ilerleyen süreçte filmlerin içerisine serpiştirilmiş
olarak eleştirel bir dili görmek mümkün hale gelir. Film içerisin-
de tekrarlanan diyaloglarda sıklıkla "grev", "sendika", "zam" söz-
cükleri duyulur. Bu tam anlamıyla bir politik eleştiriye hiçbir za-
man varmaz ancak Arzu Film'den çıkan filmlerin birçoğunda po-
litik eleştirinin kenarından, köşesinden geçerek değinen bir üs-
lûba rastlanır. Bu filmler Evren'in de söylediği gibi "çoğu kez sos-
yal konularla kaynaşmış haldedir. Ama hiçbir zaman güldürü öge-
sinden hareket edip bir sorunun eleştirisi yapılmaz. Sorunlar, Eğil-
mez'in sinemasında ancak güldürü dozunu arttıracak motif ve
mekân olarak kullanılmaktadır".¹²⁰ Bu bakımdan hem Ertem Eğil-

119) Özbek, s. 142.

120) Burçak Evren, "Ertem Eğilmez Olayı", *Yeni Ortam* (Nisan 1974), akt. Giovanni Scog-
namillo, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003, s. 280.

mez'in filmleri hem de Arzu Film yapımcılığındaki diğer filmler toplumsal eleştiriyi doğrudan yapmaz, onun yerine hikâyenin içerisinde belirli oranlarda, belki de sadece günün gerçekliğini dile getirmek için ara ara dile getirilir.

Sultan ve komşularının iş potansiyelleriyse gecekondulaşma sürecinin hızla arttığı ve bu anlamda yeni bir iş kolu olarak ortaya çıkan 'gündelikçi kadın' kimliği üzerinden tanımlanır. Üstelik bu bir bakımdan da kadın kimliğinin ikili olan temsilini de ortaya koyar. Bora iki kadın stereotipinden bahsedebileceğimizi söyler: modern kadın ve geleneksel kadın. 'Modern' kadın için kendi ötekisi yani geleneksel kadının varlığı önemlidir. Kendi kimliğini diğer kadının üzerinden şekillendirir. "Orta sınıf kendi kimliğini ve iktidarını tanımlanabilir 'ötekiler'den farkı üzerine kurar."¹²¹ Film, modern kadın, geleneksel kadın ikiliğini, jeneriğin aktığı sırada Sultan'ın temizliğe gittiği bir evde, evin sahibi kadınla karşı karşıya gelmesi sırasında hissettirir. Bunun dışındaki tüm söylemler 'elalemin pisliğini temizlemek' etrafında şekillenir. 'Gündelikçi kadın' imgesinin ardında bedensel iş mesaisinin yakıştırılmadığı orta sınıf kadın imgesi bulunmaktadır ki tersinden bakıldığında da bu durum sadece 'elalemin pisliğini temizlemek' üzerinden değil aynı zamanda sınıfsal bir temsil üzerinden de okunabilir. Yine Bora'nın sözünü ettiği gibi "orta sınıftan kentli kadınları modernleştirirken, 'pislik'le uğraşacak, ev işinin bedensel boyutunu temsil edecek bir 'öteki'ne, bir 'Cuma'ya ihtiyaç vardır. Cuma 'cahil ve geleneksel' köylü kadındır".¹²² Bu sınıfsal ayrışma ve karşılaşmalar Türkiye'nin modernleşme öyküsüyle paralellik izlediği gibi göç ve gecekondulaşma süreçleri gibi toplumsal değişim evrelerinden de beslenmişlerdir. Özellikle kadın kırsal alan-daki rollerini bırakarak, büyük şehirde başka kimlikleri de benimsemek durumunda kalmıştır.

121) Aksu Bora, *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, s. 71.

122) Bora, s. 77.



Gecekondü mahalleleri o yıllarda aynı zamanda şehrin merkezine giden hizmetlerin ulaştırılmadığı çeper de kalan bölgelerdir. Film bu vurguyu sıklıkla yapar. Evlerde su yoktur, kadınlar haftanın belli günleri mahallenin ortak çeşmesine gelen sudan edinebilmek için sıraya girerler. Aynı zamanda bu mahallelerin yine şehrin merkezindeki gibi asfaltlanmış yolları yoktur. Bu nedenle çocuklar hemen her daim çamur içerisinde oynar ve eve de çamura bulanmış halde gelirler. Doğumlar dahi ebeler tarafından yaptırılır ancak bu belki de yalnızca sağlık imkânlarına uzaklıkla ilişkili değil daha çok geleneksel yöntemlerin devamıyla ilgilidir.

Kıray gecekondu bölgelerinin mevcut imkânsızlıklarının nüfusun o bölgedeki artışıyla birlikte daha derinleştiğini ve o bölgenin kısa bir süre içerisinde 'yoksulluk semti'ne (*slum area*) dönüştüğünü söylemektedir.¹²³ Toplumsal dönüşümün sürekliliği gecekondu bölgelerinin de olduğu gibi kalmasını engeller ve çoğu zaman bu bölgeler belki de şehrin merkezine kıyasla daha hızlı bir değişim geçirir. Kente göçün artması, şehrin dönüşümü konusunda spekülâtorlerin ortaya attığı gelişmeler, gecekondu bölgelerini çoğu zaman olması beklenen daha hızlı bir çözülmeye de uğratabilir. *Sultan* filmi de tam da bu noktadan yola çıkarak, Boğaz Köprüsü'nün yakından geçeceği vaat edilen bölgeye yerleşmiş olan gecekondu mahallesindeki evlerin satılma gerçeğiyle anlatısını dönüştürür. *Sultan* dişiyle tırnağıyla var ettiği evini bırakmak istemese de sonuçta direnemez, kendi elleriyle yaptığı evi yine kendi elleriyle yıkar ve yeni bir ev yapmak üzere tekrar yola

123) Kıray, s. 564.

çıkarak. Bu anlamda İstanbul neredeyse her daim hızlı bir dönüşüm süreci içerisinde geçerken, içine dâhil ettiği nüfusu da oradan oraya savurur. ‘Kurnaz’ muhtar evlerin satışını tek tek duyurmadan yapalım derken, mahallenin birleşme ihtimaline göre hareket etmektedir. Bu anlatı bir yandan 1980’li yıllara gelirken Türkiye’nin politik gündemiyle de eşleşir. Politik ve toplumsal olayların hızlandığı yıllar olarak değerlendirildiğinde küçük çerçeveden büyük çerçeveye doğru yapılan tüm göndermeler aynı zamanda ülkenin mevcut gündemini de elinde tutar. Eğilmez ve Arzu Film popüler sinema mı yapıyor tartışmaları yıllar boyunca sürerken aslında bu tercihlerin tümünün toplumsal, politik, sosyolojik gündemi, yani hayatın kendi akışını takip etmek olarak görülebilir. Hem Ertem Eğilmez’in filmleri hem de Arzu Film’den çıkan diğer filmlerin birçoğu zamansız ve mekânsız hikâyelerin filmleri değildir. Ama bu bölüm içerisinde incelenen filmlerin tamamı toplumsal bir imajın peşine düşmüş, gündelik hayatın görünümünü hikâyesine eklelemiştir. Bu filmleri yıllar boyunca seyredilir kılan, tekrar ve tekrar her yeni kuşağın bağ kurmasına olanak sağlayan da budur.

Sultan tüm atmosferi, hikâyesi, kurgusu, oyunculuklarıyla belli bir dönemin gerçekliğini ortaya koyar. Gecekondulaşma 1950’lerden bu yana Türkiye’de etkisini derinden hissettirirken film, yoksulluğuyla, yoksunluklarıyla, hayata tutunmak konusundaki becerisiyle, sinemaları, minibüsleri, arabesk müziği ve filmin sonundaki ‘direniş’ mesajıyla topyekûn olarak bir dönemin sosyolojik ve kültürel imgesini ortaya konur. Kracauer’in de söylediği gibi gecekondu bölgeleri “sefil olduğu kadar insanidir de. İnsaniliği varoşlardaki varoluşun, doğal bir yaşamın bu varoluşla bir doygunluk hissi veren kalıntıları barındırmasından kaynaklanır”.¹²⁴ *Sultan* filmi de bu doğallığı içerisinde benzer bir doygunluğa olanak tanır ve şehrin neresinde sorusuna, “tamamen dışında ama birçok şeyin daha farkında” cevabını verir. 1980’lerin kültürel iklimine yaklaşırken dönemin toplumsal gündemini yakın-

124) Siegfried Kracauer, *Kitle Süsü*, İstanbul: Metis Yayınları, 2011, s. 18.

dan göreceğimiz diğer bir filmse *Çöpçüler Kralı* olur. Toplumsal olanın yerini henüz bireysel olan bırakmadığı günlerin izlerini takip eden film bu anlamda sinematografik olarak da güçlü bir dile sahiptir.

Çöpçüler Kralı da aynı yıl bu sefer Zeki Ökten tarafından yine Arzu Film adına çekilir. Zeki Ökten Türk sinemasının toplumsal dili en kuvvetli yönetmenlerinden biridir ve ilerleyen yıllarda toplumsal temsil bakımından kuvvetli filmler çekmeye de devam edecektir. *Kapıcılar Kralı*, *Faize Hücum*, *Davacı*, *Yoksul* ve *Düttürü Dünya* bu arayışa bağlı kalarak çektiği filmlerden olur. Özellikle 1977 yapımı *Kapıcılar Kralı*, *Çöpçüler Kralı*'ıyla da bir devam filmi bağı taşımaktadır. Her iki filmde yönetmeni Zeki Ökten'dir ve senaryo Umur Bugay'a aittir. Ancak film, Çiçek Film adına çekilmiştir. Hem sinematografi yönünden hem de filmin anlatısı yönünden her iki film arasında önemli benzerlikler bulunsa da örneğin, müzik kullanımında, oyunculuklarda, dramatik yapının kurulumunda ve güldürü dilini kullanmak bakımından bazı farklılıklar içerir. Örneğin her iki filmde de başrolü Kemal Sunal almış olmasına rağmen, yan rollerde farklılıklar vardır. Bu durum Arzu Film'in başrole biçilen değer, kendi kadrolarında bulunan birçok oyuncu arasında paylaşılması fikriyle şekillenir ve *Kapıcılar Kralı* filminde ağırlık Kemal Sunal üzerinde bulunurken bu durum *Çöpçüler Kralı*'nda Şener Şen, Ayşen Gruda, İlyas Salman gibi oyuncular arasında dağılır. Özellikle Arzu Film'in oyuncu kadrosunun varlığı, filmin güldürü dilini oluşturmada hatırı sayılı derece etkili olmaktadır.

Daha önceki bölümlerde de altını çizdiğim üzere Arzu Film'in oyuncu kadrosu ve bu kadroyu üretim sürecine dâhil ediş şekli, onu diğer yapım şirketlerinden ayırdığı gibi filmleri de benzer ifade dilindeki diğer birçok filminden farklı bir noktaya taşır. Dramatik yapının kurulmasında, karakterler ve oyunculara eşit şekilde pay verilmesi, filmleri tüm anlatı dinamiği dolu olan bir şekle dönüştürürken, hikâyenin ilerlemesinde boşluklar oluşmaz. Diğer taraftan *Çöpçüler Kralı* bir soygun hikâyesini merkeze alırken, Ka-

pıcılar Kralı günlük hayatın sıradan ritmi dışına çok çıkmaz. Müzik kullanımı, Arzu Film'in duygusunu yaratan diğer önemli unsurlardan biridir. En önemlisi de gündelik hayattan alınan ara görüntüler, filmin geçtiği atmosferi ortaya koymak konusunda sıklıkla tercih edilir ve Arzu Film'den çıkan hemen tüm filmlerin ortak noktasıdır. Kamera bakkala, kasaba, sokaktan geçen kediye, okula giden çocuklara, parklara, kahvehanelere sıklıkla odaklanır ve bize gündelik hayatın ritminden fikirler verir. Bu bakımlardan iki film arasında farklılık bulunmaktadır. İki film arasındaki bu ve benzer farklılıklar, Arzu Film'in üslubunu ortaya koymasına bakımından önemli bir ayırım noktası yaratırlar.

Çöpçüler Kralı bu sefer kentin merkezinden bir hikâye anlatır ancak kentin merkezi de artık çeşitli yerlerden gelmiş insanların tutunmaya çalıştığı bir yerdir. Bu nedenle filmin belki de en önemli taraflarından biri 1970'lerin İstanbul'unun insan çeşitliliğini ortaya koymasındır. Örneğin Çöpçü Apti karakteri, küçük kurnazlıklar peşinde, evi bile olmayan (kahvehanede hem uyur hem oraya göz kulak olur) ancak kamuyla bağlantısını gösteren süpürgesine sonuna kadar sahip çıkan saf bir karakterken buna karşın Şener Şen rolündeki zabıta amiri Şakir şehrin memur tabakasındandır ve gözünü amirliğe dikmiş, kurnaz bir tiptir. Bu nedenle de 'hizmetçi' Hacer'le evlenmeyi bir statü kaybı olarak görür. İlyas Salman'ın oynadığı Şemsi, şivesiyle de ortaya koyduğu şekilde, Anadolu'dan göç etmiş ve kapıcılık yaparak şehirde tutunmaya çalışan bir karakterdir. İlyas Salman'la birlikte kapıcılık yapan diğer karakter köyden göç etmiş ve köşeyi dönmese bile yoksulluğu aşmaya çalışan bir kimliğin temsilini yaparlar. Hacer'in kardeşleri kaçak sigara satarak yollarını bulmaya çalışır. Her bir karakter film içerisinde tüm derinliğiyle işlenir. *Çöpçüler Kralı* şehrin neresinde sorusuna "merkezinde ama hep birlikte" cevabını verir. İstanbul'da bir mahalleyi ve oradan yaşayan insanların küçük-büyük hikâyelerini anlatan film bu yönüyle şehrin kozmopolit görünümüne fazlasıyla dokunur. Orta sınıf ailelerle yoksulluğu daha derinden yaşayan ailelerin bir arada yaşama pratiği bugünkü İstanbul'un yerleşim pratiğinden farklıdır.



Bugün yaşanan şekliyle büyük kentler Ayata'nın söylediği gibi "sınıflar ve kültürler arasında tahayyül edilen farkların sosyal ve mekânsal sınırlar olarak yerleştiği birçok yerel muhite bölünüyor".¹²⁵ Böylece mahalle kültürü büyük oranda terk edildiği gibi bir statü göstergesi olarak 'ayrıcalıklı bir sosyal ortam' arayışına giriliyor. Ancak şimdilerde İstanbul'un her bir köşesine dağılmış olan bu izole sitelere karşı henüz o yıllar birçok ekonomik gelire sahip insanın aynı mahallenin ve aynı apartmanın farklı katlarını kullandığı yıllardır ve bu şekliyle bir aradalık vurgusu kendiliğinden doğar. *Kapıcılar Kralı* filmi bu yönden de şehrin merkezinin herkese açık olduğunu ve sınıfsal ayrışmanın ancak apartmanın üst katları ile alt katları arasında belli belirsiz görülebildiğini anlatmaktadır. Mahalle kültürünün canlılığı, çeşitli insanı zayıflıkların varlığına rağmen bir aradalık vurgusunun kuvvetli oluşunu, Türkiye'nin henüz bir dönemini kapatmamış olduğunu gösterir.

Diğer taraftan yoksulluk söylemi, maaşlara yapılan zamlar, ek-mek, tüpgaz, şeker kuyruklarıyla 1980'lere gelirkenki tüm ekonomik darboğazları özetlerken bir yandan da gazeteci çocuğun çığırkanlık yaptığı haberlerle 'gündelik şiddet' söylemi ortaya konur. Abdi gazeteceği çocuğa "iyi haber var mı?" diye sorduğunda şu şekilde bir geri dönüş alır: "İki kişiyi kurşuna dizmişler, bir de banka soyulmuş, bir kahveye bomba konulmuş, otuz yaralı var." Sıradan bir günün sıradan haberleri olarak verilen bu başlıklar, 1970'ler Türkiye'sinin şiddetle olan ilişkisini açık seçik or-

125) Sencer Ayata, "Yeni Orta Sınıf ve Uydu Kent Yaşamı", *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat*, der. Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber, İstanbul: Metis Yayınları, 2017, s. 37.

taya koyar. Bu söylemin yanı sıra ‘dert köşesi’ gibi gazete köşelerini de hikâyeye alarak sadece toplumsal-sosyolojik gündemi değil aynı zamanda gündelik hayatın sırada anlarını da söz konusu eder. Böylece film, yüzeyden bir anlatımla değil, daha derinden bir anlatımla hikâyesine ulaşır. Yavuz Pekman “popüler temaşa her koşulda, içinde bulunduğu toplum gerçekliğinden yola çıkar, tersinden söylenecek olursa içinde bulunduğu toplum gerçekliğini taşır”¹²⁶ derken Arzu Film’in popüler güldürü üslubunu oldukça doğru özetlemektedir. Filmler hemen her daim ancak özellikle 1980 öncesi dönemde toplumsal gündemin nabzını tutar ve gündelik hayatın tüm unsurlarını hikâyesinin içerisine hassasiyetle yerleştirir. Kısacası kamera sokaktadır ve sokağın o gün ki gündemini tüm detayıyla aktarır.

Filmin sonunda Apti yanlışlıkla girdiği bir gazinodan şarkıcı olarak çıkar. Popüler söylemle bir gece de ya da bir gece için ünlü olur. Apti, amiri Şakir’in varlığına rağmen Hacer’le evlenmek ister. Hacer daha çok nispet yapmak için kabul eder ve bu taktiği Şakir’in annesini bu evliliğe razı etmesiyle sonuçlanır. Haksızlığa uğradığını düşünen Apti, Hacer’e saldırır ancak kardeşlerinin şiddetiyle karşılaşır. Onlardan kaçarken sığındığı gazinoda mecburen şarkı söylemek zorunda kalınca bir anda müşterilerin ilgisini çeker ve şarkıcı olma teklifiyle karşı karşıya kalır. Gazino patronları Apti’yi gazetecilere “işte size yepyeni bir yıldız, hakiki halk çocuğu” olarak takdim eder. Senaryonun popüler kültürün zaman içerisinde daha da hız kazanacağını öngören bu kısmı dikkat çekicidir. Raymond William ‘popüler kültür’ kavramıyla ilgili bağlamı ortaya koyarken ‘basitleştirme’ anlamını da dâhil ederek yirminci yüzyılı takip eden süreçte ‘pop’ kısaltma sözcüğüyle “ani bir canlı hareket şeklindeki yaygın anlamın pek çok tanıdık ve genel olarak hoş giden” şekline dönüştüğünü söyler.¹²⁷

Popüler olanın aniden ve hızlıca gündeme gelmesi, halkın geneli tarafından beğeniyle karşılanması 1980’ler Türkiye’sinde çok aşına bir kültürel dönüşüme işaret etmektedir. Buradaki detay po-

126) Yavuz Pekman, s. 176.

127) Raymond Williams, *Anahtar Sözcükler*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s. 287.

pübler kültür ürününün hızla ortaya çıkması ve buna bağlı olarak ise Sözen'in ifadesiyle "hıfz edilen bir kültür değil, yeniden üretilen bir kültür" olmasında aranabilir.¹²⁸ Popüler kültürün Türkiye'de hız kazandığı yıllarda yine 1950'li yıllardaki göç hareketine bağlı olarak yaşanan toplumsal hareketlenme sonucudur. Özellikle 1960'lar ve takip eden yıllarda müzikte, yazılı basında ve özellikle sinemada bir popülerleşme süreci yaşanmış ve bu hareketlenme özellikle 1980'li yıllardan sonra daha da sıçrama yapmıştır.¹²⁹



Kapıcılar Kralı ve *Apti* karakteri aslında bu popülerleşme sürecinin, bir gecede meşhur olma ihtimalinin de göstergeleri olarak değerlendirilebilir. Bir gecede meşhur olmak ancak iki gün sonra unutulmak, popüler kültüre dâhil olmuş kimilerinin başından gelip geçer. Çöpçü olan *Apti* de bir gece için meşhur olsa da izleyiciye vaat ettikleri eskিয়েnce önemini kaybeder. "Popüler kültür insanı kullanır, eğlenir ve gönlü geçtiğinde kolaylıkla göz ardı eder" söylemi bu sahnelerde başat söylem haline gelir. Bu bakımdan *Arzu Film* bir yandan popüler sinemanın dilini kullanırken bir yandan da geri dönüp onu eleştirmekten geri durmaz. Film herkes için makul olan mutlu bir sonla biter. Gündelik hayatın olağan akışı devamlılık arz etmektedir.

Ne Olacak Şimdi? Atıf Yılmaz'ın *Arzu Film*'e çektiği, yine şehrin merkezini mekân olarak konumlandıran diğer bir filmidir ve

128) Edibe Sözen, "Popüler Kültür Retoriği: Sahiplik İçinde Yokluk, Rağbette Olma ve Sağduyu Bilgisi", *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, Sayı 15, Ankara: Doğu-Batı Yayınları, Mayıs-Temmuz 2001, s. 66.

129) Sözen, s. 66.

hem kadrosuyla hem de hikâye örgüsüyle Arzu Film güldürüleri içerisinde önemli bir yere sahiptir. Farklı sınıfsal kökenden gelen iki avukatın birbirlerine âşık olarak evlenmelerini konu alan film, modern ile gelenekselin bir çiftin ilişkisini üzerinden eleştirisini içerir. Avukat Özden Aksüt İstanbul'un zengin semtlerinden birinde yetişmiş, iyi eğitim almış, Batılı ve varlıklı bir aileden gelirken Avukat Orhan Tamer geleneksel, mütevazı bir ailede büyümüştür. Filmin tüm hikâyesi Batılı olma ile Doğulu olma ikilemi üzerine kurulur. Özden ve Orhan'ın evliliği öncelikle aileler üzerinden çatışırken, zamanla kadın erkek ilişkisi üzerinden ilerler.

Türkiye'nin modernleşme süreci Osmanlı Devleti'ne dek uzanmaktaysa da, cumhuriyet sonrası dönem sürecin hızlandığı, Batılılaşma serüvenin giderek önem kazandığı yıllar olur. Mardin bu sürecin çok sancılı olduğunu özellikle batı ile kurulan ilişkilerde yüzeysel bir kabul olduğunu ileri sürmektedir.

Batı'nın kurumlarını almak isteyen toplumsal süreçlerin otonomisi kavramıyla bu işe yaklaşmazsa kurumun dinamiğiyle ilgilenmeyecektir. Dış görünüşü taklit edecektir. Bu yalnız birinci aşamadır. İkinci aşamada başarısızlığa uğrayan seçkin, içine düştüğü derin ve kemirici şüphede 'fetişizm'e yönelecek Batı'nın eşyalarını bir 'afyon' olarak kullanacaktır.¹³⁰

Türkiye'de bireyin sorunu bir yönüyle geleneğe bağlanmak bir yönüyle ise değişimin peşinden gitmek ve her ikisinin arasında gel-gitler yaşamak olur. Berkes'in tanımı da oldukça açıklayıcıdır ve Tanzimat sonrası insanını anlatırken şu tarifi yapar: "Fotoğraflarına bakın, biz de ilk Avrupalı görünümlü adamdır; ne çenesinde sakal, ne başında fes, sırtında istanbulin. Tek başına, yapa-yalnız bir birey. Yüzünde de bunun hüznü okunuyor."¹³¹ Bu ikililik bir yanı Doğu diğer yanı Batı olan bir coğrafya için anlaşılır olabilir. Üstelik bunun yansımaları tüm bir kültür dünyamıza ve tabi ki sanata yansımıştır. *Ne Olacak Şimdi?* kadın ve erkek temsilleri üzerinden tam da bunu tartışır. Batı mıdır ideal olan yoksa her daim Doğuda mı kalmalıyızdır? Geleneklere bağlanmak ve

130) Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, s. 245.

131) Niyazi Berkes, *Türk Düşününde Batı Sorunu*. Ankara: Bilgi Yayınları, 1975, s. 199.

birliktelikleri korumakla, birey olup büyümek, arasında kalırız. Her zaman Batı büyümenin, ilerlemenin, değişimin motivasyonuyla birlikte değer bulurken Doğu aynı kalmanın, geçmişi korumanın ve geleneklere bağlı olmanın ağırlığını taşır. Diğer yandan bu karşıtlığın merkezi, konunun esası gibi İstanbul üzerinden ilerler. Filmin hikâyesi İstanbul merkezlidir ancak Özden ve Orhan, aynı şehrin farklı kesimlerinden gelmişlerdir.

Evlenmeye karar veren çift, aileler arasındaki kültürel yabancılaşmayla karşı karşıya kalırlar. Evlendikten sonra taşındıkları evin içinde apartmanın tamamı Özden'in ailesine aittir. Filmin dramatik yapısı, Batılı olmak ile geleneksel olmak ikilemine eşlik eden; zenginlik ile fakirlik, evlilik ile bekârlık, kadınlık ile erkeklik ikilemleriyle kurulur. Aynı zamanda bu karşıtlık belki de büyük bir rastlantı eseri 1980 yılının hemen öncesine yani birey olma halinin hızlanacağı bir evreye denk gelir. 1979 yapımı film içinde bulunduğu yıllarda Batılı ve birey olmak ile Doğulu ve geleneksel olma halini tartışır. Orhan Pamuk bu ikilemi bir röportajında şu şekilde ayrıştırır;¹³² "babanın otoritesinden kaçma ve onu arzulama, babanın yol göstericiliğine ve her şeyi bilen şefkatle kollayan dikkatini arama ve özgür olmak ikilemleri". Bir benzerlik aramak istersek 1980'deki kırılmayı öncesi ve sonrasıyla bu bakış açısına yakın bir şekilde ayrıştırabilir; bir arada kalarak otoriter bir gücü arkamızda hissetmek ile birey olup özgürleşmek yani Doğulu kalmak ile Batılı olmak karşılaşması üzerinden değerlendiriliriz.

Daha önce de söylediğim gibi, hem Eğilmez'in hem de Arzu Film'in filmografisinde içinde 1980 sürecini, anlatının değişimi bakımından değerlendirmek ve 'aile' kavramının varlığı ile 'birey' olmanın ayrıştığını söylemek mümkündür. *Ne Olacak Şimdi?* çekildiği yıl bakımından da hikâye ettiği karşıtlıklar bakımından da bu soruyu sormayı ve cevap aramayı sembolik de olsa olanaklı kılar. Özden ve Orhan'ın evlendikten sonra çıktıkları balayında (Uludağ'a, kayağa giderler) yaşadıkları, Özden'in kendi çevresinden arkadaşlarını görmesi (bir arkadaşı "tebrik ederim, yalnız

132) <https://www.haberturk.com/tv/programlar/video/simdi-ve-burada-4-subat-orhan-pamuk-2300/167004>. Erişim Tarihi: 07.02.2019.



Özden'i tekeline almak yok" der) ve bu durumun Orhan tarafından kabul edilemez oluşu, Orhan'ın içine girdiği bu 'yabancı' çevrede sürekli acemi kalması (kayak yapmayı bilmez, şampanya patlatmayı beceremez), muhafazakâr-geleneksel bakış ile modernin çatışmasını, popüler bir anlatıya dayanarak ele alınır. Orhan en sonunda Özden'in yakın arkadaşının karşısına dikilir ve "ben sizin gibi sosyetik değilim, Anadolu'luyum, alaturkayım" der. Filmin sonlarına doğru Orhan ve Özden arasındaki hesaplaşma tüm bu ikiliği ortaya çıkarır. Özden ilk karşılaşmalarını anlatırken Orhan'ı "olgun, tam Batılı bir erkek" olarak gördüğünü söyler. Aynı şekilde Orhan bıraktığı bu ilk intibada, Batılı bir kadınla birlikte olmak istemektedir. Ancak yanılmıştır, Orhan aslında annesi gibi bir kadın hayal etmektedir; Özden "sen alaturka, dedelerimizin haremindeki gibi bir kadın arzu ediyorsun aslında" der. Aynı karşıtlığı bu sefer Orhan kurar "oysa senin istediğin başka bir erkekti, zarif, görgülü, kendi zümrenden bir erkek" istediğini söyler.

Benzer bir söylev filmin sonunda da vardır. Boşanma davası sırasındaki savunmada Orhan sözü alır ve "ne kadar okumuş olsak, alışkanlıklarımızdan, şartlanmalarımızdan vazgeçemeyiz. La fa gelince kadınlarla eşit olduğumuzu kabul ederiz ama evlenince hemen despotluğa başlarız... harem düzeni yıkılmıştır ancak biz yine de kendisinden cariyelik etmesini bekleriz" diyerek kendini suçlu ilan eder. Bu sefer söz Özden'dedir ve "asıl biz haksızız sayın yargıç" der; "...benlik, bencillik aşılamışlar, haremden çıkarmış ama birey de yapamamışlar, kendi törelerimizden vazgeçip, Batılı olmaya özenmişiz ama onu da yüzümüze, gözümüze bulaştırmışız" diye devam eder. Bu ikili diyalog İstanbul'un merke-

zinde iki tarafa doğru bakan tek bir kişinin ağzından çıkar gibidir. Bu nedenle *Ne Olacak Şimdi?* filmi, kadın ve erkek temsillerinin ötesinde, şehrin merkezinde -İstanbul'un merkezinde- dururken daha çok Doğuya mı yoksa Batıya mı, geleneğe mi, birey olmaya mı yakın durmak gerektiği sorusunu sorar. Bu soru, Eğilmez'in sinemasında 1980 yılını takip eden dönemde bir miktar cevap bulur. 1980 yapımı *Banker Bilo* bu çözülmenin ilk filmi olarak görülebilir.

Banker Bilo Almanya'ya işçi olarak götürme vaadiyle, paralarını topladığı köylülerini İstanbul'un ortasına getirip bırakan, kurnaz bir adam (Şener Şen) ile köylüsünün (İlyas Salman) hikâyesini anlatmaktadır. Almanya yerine İstanbul'a gelen Bilo, Maho tarafından dolandırılmaya, Maho da zenginleşmeye devam eder. Film içerisinde ağalık sistemi, Almanya'ya işçi göçü, gece-kondulaşma gibi toplumsal değişimin tüm dinamikleri -daha önceki filmlerde de olduğu gibi- tekrar ederken bu filmde yeni olan kahramanın dönüşümüne sahne olmasıdır. *Banker Bilo*, köyde başlayan hikâyesine şehrin -İstanbul'un- merkezinde devam etse de göç sorunundan ve kentleşme meselesinden bahseder. *Banker Bilo* şehrin merkezindedir ancak zamanın şimdiye kadar hiç olmayan bir anındadır. Türkiye'de önemli değişimlerin yaşanacağı 1980'lerin başındadır.

Ertem Eğilmez'in çektiği *Banker Bilo*, Şener Şen'li 'dolandırma düzeni' filmlerinin de başlangıcı olur. Bu başlangıç dönemi Türkiye'nin de kişisel tarihinden yaşadığı en büyük kırılmalardan birine rastlar. Bu rastlantının nedenlerini, ipuçlarını aramak hem Türkiye'deki değişimi yeniden görmek hem de bu değişimin Ertem Eğilmez'in ve Arzu Film'in kişisel tarihinde nerelerle temas ettiğini dile getirebilmek bakımından önemlidir.

Ne Olacak Şimdi? filminin sonunda Özden'in haykırdığı gibi "birey de olamamışsın" karşılığı bu sefer 1980'lerde ortaya çıkar. Gürbilek'in "şiddetini birazda gecikmişliğinden alan" olarak tarif ettiği bireyselleşme, bu yıllarda Türkiye'de ikili bir başlık açar.

Bir yandan bir baskı ve yasaklar dönemi, diğer yandan yasaklanmaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, da-

ha kuşatıcı denilebilecek bir kültürel stratejinin kendini var etmeye çalıştığı yıllar.

Bir yandan bir red, inkâr ve bastırma dönemi, diğer yandan insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kısıktıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi. Bir yanda söz hakkı engellenmiş, susturulmuş Türkiye vardı, diğer yanda söze yeni kanallar, yeni çerçeveler sunan bir ‘Konuşan Türkiye’ ...insanların politik yükümlülüklerinden kurtuldukları bir hafifleme ve serbestlik dönemi.¹³³

Türkiye bu karmaşık duygu durumundan, birlikte ve ‘güzel yarınlar’ için savaşılan ruh halinden, sorumluluklarından arınıp, birey olmanın ‘vazgeçilmez hafifliği’ne geçmeye çalışır. Bu değişimin elbette ki çok sayıda gerekçesi olabilir. Ancak kesin olan, bir şeylerin üstelik öncekine hiç benzemez şekilde ve benzemeyen bir yere doğru değişmiş olduğudur. Yine Gürbilek’in ifadesiyle “imkânlar dünyasından yararlanabilmek için illa yüksek kültürden olmak gerekmediği” bir düzenin habercisidir.¹³⁴ Özelleştirmelerin piyasaya hızla hâkim olduğu, liberal politikaların yine aynı hızla uygulamaya konulduğu, televizyonun, reklam dünyasının çılgınca büyüdüğü, çeşitlendiği bir gündem, herkesin içindeki (gizlediği kimliklerini) ortaya çıkarması için zemin hazırlar. Böylece ‘namus’ ve ‘namussuzluk’ kavramları sıklıkla konuşulur.

Bu değişimin izleri kendisini Ertem Eğilmez’in sinemasında da gösterir. Arzu Film’den çıkan 1980 öncesinin son filmi *Ne Olacak Şimdi?* filmidir. Detaylı olarak tartıştığım gibi film, geleneksel olana bağını sürdüren, Batılı olmak ile Doğulu olmak, modern olmak ile geleneksel olmak arasından köklere dönmeye daha yakın duran, en azından daha iyi niyetle bunu tartışan bir film olarak bu söylemi 1980 sonrasına taşımaz. Gelecek için umut besleyen, halen aileyi, birliği, geleneği önemseyen kişiden; düzenin yeni çarklarına uyum sağlamış ya da sağlamak zorunda kalmış, olduğu haliyle kendini ortaya koyan, en sonunda ve nihai olarak eskiyi öldürerek, bireye dönüşen bir kimliğin temsilini yapar.

133) Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi*, İstanbul: Metis Yayınları, 2001, s. 9.

134) Gürbilek, 2001, s. 19.



Bu açıdan *Banker Bilo* bu değişimin ilk göstergelerinden olur. Filmin iki ana karakteri vardır; namuslu Bilo ile namussuz Maho. Filmin tüm dramatik yapısı bu iki karakterin ve daha da genelde namus kavramının, yeni düzenin, rüşvet almanın, köşeyi dönmelerin imkânlarını tartışır. Bilo filmin sonuna kadar dirense dahi sonundaki tiradında şunları söyler; “saflığı, temizliği, insanlara sevgisi, sevdası, namusuyla yok olup gitti garip, bakın geride ne kaldı, namussuz Bilo”. Eski Bilo artık ölür, yerine yeni Bilo gelir. O artık düzenin çarklarına uyum sağlayacak, kurnazlıktan da öte, namussuzlukla köşeyi dönecektir.

Canım Kardeşim’den bu yana (*Canım Kardeşim*’de Kancı Mehmet Ağa, *Sultan*’da muhtar, *Çöpçüler Kralı*’nda zabıta ve hatta *Ap-ti*’nin kendisi) sürekli tekrarlanan stereotipi ile ‘kurnaz’ tiplleme, giderek şiddetini arttırır ve 1980 sonrası çekilen hemen tüm filmlerde başrolü alır. Hem kurnazlık bir namussuzluğa dönüşür hem de hikâyenin yürütücü, ana meselesine doğru evrilir. Yoksulluk, sefalet neredeyse bu bölümde tartışılan her filmde tekrar etmişse de bir yazgı, kader olarak kabul görürken, 1980 yılını takip eden süreçte çekilen filmlerde yoksulluk, fakirlik değiştirilebilecek bir gerçek haline dönüşür. Üstelik bu yolda yapılacaklar mubahtır. *Banker Bilo* bu yönüyle hem gündemden fazlasıyla beslenir hem de yeni bir anlatı dilini başlatır. 1984 yapımı *Namuslu Ertem Eğilmez*’in aynı hikâyeyi, dramatik kurgusunu bir miktar değiştirerek, derinleştirerek anlattığı diğer filmi olur.

Ertem Eğilmez bu sefer Uzman Film adına, aynı adla ‘namus’ kavramına bağlı olarak yeni düzenin tipik bir prototipini sunar. Film mutemet olan Ali Rıza’nın sistemin dışında kalışı, yeni gü-

nün yeni düzenin içine dâhil olamayışını anlatmaktadır. Ali Rıza, bir kurumda veznedar olarak çalışmaktadır. Film, çevresindeki insanların konuşmalarından oluşan bir metinle ve sabahın çok erken saatlerinde işe gelen Ali Rıza'nın görüntüleriyle başlar; "ya memur bey biz de o sünepe haline aldandık da dedik ki, ensesine vur lokmasını al. Her şeyi hile, desise, her şeyi numaraymış meğer... namusluymuş meğer namussuz". Ali Rıza ailesi başta olmak üzere, herkes tarafından zavallı görünen, dürüstlüğü herkes tarafından aşağılanmasına neden olacak şekle dönüşmüş olan adamdır. Türkiye'nin 'yeni düzeni'nin dışında kalmıştır ve herkes tarafından da namussuz olmaya teşvik edilmektedir. Bir gün işyerinin yüklü miktardaki parasını taşıırken, hırsızlar tarafından soyulur. Bu gerçek bir soygundur ancak içinde bulunduğu çarpık düzende, çevresini paraları kendi çalmadığına inandıramaz. O andan itibaren çevresinin Ali Rıza'yı hor gören tavrı tamamen değişir ve esnaf, ailesi, iş arkadaşları başta olmak üzere herkes bu durumdan faydalanmaya çalışır. Film boyunca bunun mücadelesini veren Ali Rıza, filmin sonunda aynı *Banker Bilo* filmindeki Bilo karakteri gibi dönüşür ve düzene ayak uydurarak, sisteme dâhil olur. Scognamillo, Şener Şen üzerine yazdığı kitapta karakter yaratımını ve dönüşümünü şöyle yorumlar:

...Şener Şen, daha önce kimi rollerinden alıştığı olduğumuz hinlik, kaypaklık ve çıkarıcılık giysisini itinayla giyer. Kendisine on teklif edildiğinde yüz ister, parayı vahşice avuçlar, bozuk düzenin içine onu teşhir edercesine yerleşir, onun kendine sunduğu -daha doğrusu, dayattığı- nimetlerden ve çarpıklıklardan son noktaya kadar yararlanır. Ortam olabildiğince çarpıkça o da bu histeriye uyacak, hatta bu çarpıklığı abartacak, diğerlerinden, çarpıklığın ustalarından daha düzenbaz hale gelecektir.¹³⁵

Böylece Ali Rıza karakteri, Bilo karakterinden de bir adım öteye giderek, bu düzenbazlık çarkının dönmesi işine dâhil olur. Adeta profesyonel bir namussuza dönüşür. Burada Eğilmez'in ve Şener Şen'in (senarist Başar Sabuncu'nun önemi de büyüktür)

135) Giovanni Scognamillo, *Türk Sinemasında Şener Şen*, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2005, s. 59.

tiplemeyi yaratmak ve derinleştirmek konusundaki başarısı oldukça önemlidir.

Ertem Eğilmez o yıllarda yaptığı bir röportajda, “Sosyo-ekonomik karmaşa içinde olan bir toplumda insanların bireysel kaliteleri ne olursa olsun, namuslu kalabilme çabaları ne olursa olsun, doğanın tabiatına aykırı ‘namuslu’ kalabilmeleri. Sosyo-ekonomik karmaşa insanları ne olursa olsun namussuz yapıyor,” demektedir.¹³⁶ Eğilmez’in uzun zamandır işlediği sosyo-ekonomik karmaşa ve etkileri, 1980’li yıllardan sonra ana karakterini değiştirmiş, her şeye rağmen dürüst kalmayı başaran karakter tiplemesinden, düzene yeni düşen ve yeni düzenin kurallarına uyum sağlayan bir karakter tiplemesine dönüşür. Bu durum yalnızca Eğilmez’in söylediği gibi sosyo-ekonomik karmaşayla değil aynı zamanda toplumsal dönüşüm-değişimin yarattığı sancılı bir sürecin sonucu olarak da okunabilir.

Film içinde Ali Rıza’ya karşı sürekli devam eden bir taşlama vardır. Oda arkadaşı ilk girişinden başlar; “çalış çalış, yeni bir kararname çıkarıyorlarmış yakında, vatan millet aşkına sefalet talim eden enayilerin meydanlara heykelleri dikilecekmiş” der. Filmin genel akışı içerisinde rüşvet ritüeli sürekli işler. Memurların hemen hiçbiri rüşvet almadan herhangi bir işi yapmazlar. Ali Rıza’nın rahatsız edici bakışlarına karşı da “niye öyle baktın, herkes bir türlü yolunu bulup geçinip gidiyor işte, bir memur maaşına kalacak olsak” der. “At binenin, kılıç kuşananın” sözü film içinde defalarca tekrar eder. Eğitimin, okumanın, çalışmanın, dürüst olmanın bu yeni düzende yeri yoktur ve düzeni bozan muamelesi görmeye neden olur. Ali Rıza’nın namuslu olması, bir gazete patronunun söylediği gibi kimsenin umurunda değildir. Önemli olan namussuz olmayı becerebilmektir. Film boyunca tekrar ve tekrar bu durum işlenir.

Diğer taraftan bu dönemle birlikte ailenin temsili de büyük oranda değişmiştir. Hem Arzu Film ve Ertem Eğilmez sinemasının hemen tamamında ‘ideal aile’ temsili olmakla birlikte artık ailenin bu idealize edilme hali de geride kalır. Kirel konuyu şu şekilde özetler:

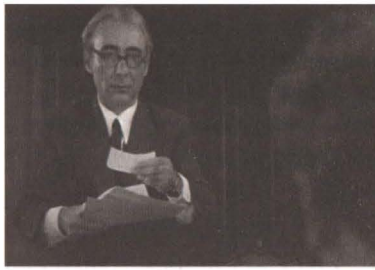
136) Sayar, s. 36.

Ertem Eğilmez ve Arzu Film Ekolü'ne ait popüler filmlerde geleneksel aile bağlarının, ailenin kurum olarak vazgeçilmez bir dayanışma alanı ve pozitif değerler üreten varlığına dair temsillerinin bu kez tamamen değiştiği göze çarpar. *Namuslu*'da aile değişmiştir. Çıkar ilişkilerinin ağırlık kazandığı, tüketime dayalı mutluluğun ön planda olduğu ve aile üyelerinin bireysel çıkar vs. gibi negatif sayılacak değerlere sahip oluşuyla yetmişli yıllarda görülen filmlerdekine tamamen zıt karakterde bir aile yapısı gösterilir.¹³⁷

Aileyle birlikte karakterlerin tümü de değişim gösterir. 1970'lerin dürüst, ahlaklı, temiz, iyi insan imajının yerine, kaypak, kolaylıkla yalan söyleyen, ikiyüzlü insan imajı gelir. Üstelik bu sadece aileye değil, tüm ilişkilere sirayet eder. Karı-koca, iş arkadaşı, komşu, ev sahibi, herkes birbiriyle 'masumiyet'in ötesinde bir ilişki kurar. Aile gibi insanlarda masumiyetlerini çoktan kaybetmişlerdir. Filmin sonunda Ali Rıza yaranmak için dersinin başına oturan oğluna "okuyup da eşek olacağına baban gibi, baban gibi hırsız ol da itibaren göresin" der ailesini göstererek. Ali Rıza bu iki adam arasından hırsız olanı tercih etmiş ve cinnet geçirir gibi bu ikinci kimliği üzerine giymiştir. Ali Rıza'nın aslında 'namuslu' olduğunun anlaşılması üzerine ciddi bir panik havası yayılsa da artık çok geçtir. Hep bir ağızdan bağırırlar: "namussuz namuslu".

Değişim bu dönem filmlerinin temel meselesi olarak yer alır. Türkiye'nin değişimi gibi film karakterleri de dönüşür. Bu anlamda politik gündemden arındırılmış bir hikâyeye Ertem Eğilmez bu sefer *Âşık Oldum* filmini çeker. Bu dönem filmlerinin karakterleri arasındaki en radikal değişim Ali Rıza'dadır. *Âşık Oldum* filmin kahramanı, Şakir ise aynı Ali Rıza gibi dürüst, karısını hiç aldatmamış, hatta ondan başkasını düşünmemiş bir tiptir. Otoparkta kırmızı bir elbise giymiş kadına rastlayana kadar bunu ihtimal dâhili olarak bile görmez. Ancak otoparktaki karşılaşma Şakir'i değiştirir ve 'kırmızılı kadın'la beraber olabilmek için çeşitli mücahedelelere girer. Sonunda bunu elde edemese de niyet etmiştir. Burada önemli olan unsur aslında Şakir'in dönüşümünden çok hikâyenin evrilme şekli olur.

137) Serpil Kirel, "Ertem Eğilmez'in *Namuslu* Filminden Hareketle Seksenlerin Toplumsal Alanında ve Popüler Sinemasında Egemen Değerlerini ve Sinemadaki Temsillerini Sorgulamak", *Kurgu: Online International of Communication Studies*, Cilt: 2 (Haziran 2010), s. 16.



Gürbilek 1980'leri anlatırken cinselliğin en açık şekliyle ve ısrarla konuşulmaya başladığı bir süreç olarak tanımlar ve daha çok özgürleşme, bireyselleşme söylemi içerisinde dile geldiğinden bahseder.¹³⁸ Cinselliğin bu denli dillendirilir oluşu büyük oranda bastırılmışlığıyla ilişkilidir. 1980'ler bu anlamda bastırılmış olanın geri dönüşüne işaret edecek şekilde cinsellik vurgusunun arttığı yıllar olur. Diğer yönden Ertem Eğilmez de 1985 yılında çektiği bu filmle, bir süredir işlediği “insan namuslu kalamaz” temasını bu sefer toplumsal, politik mesajlardan arındırarak sadece cinsellik üzerine kurgular. 1970'lerde çektiği özellikle aile merkezli filmlerin hemen hiçbirinden cinselliğe dair vurguya rastlanmaz. 1980'lere gelirken ve 1980'lerin ilk yarısında çektiği filmlerdeyse sosyo-ekonomik ve politik gündemden beslenir ancak *Âşık Oldum* ile bu anlamda duygusunu büyük oranda değiştirdiği ve herhangi bir sınıfsal temsile girmeden sadece kadın ve erkek cinselliği üzerinden ele aldığı bir hikâyeyi filme çeker.

Yanlış anlaşılmalara, aksaklıklara, acemiliklere ve imalarla dolu film bu sefer Şakir'in (Şener Şen) durumunu anlatan dış sesiyle başlar. Filmin tamamı cinselliğe yapılan vurguyu destekleyecek şekilde ilerler. Görüntüler, imalar ve rastlaşmaların tamamı cinsellikle ilgili bir ifade şekline dönüşür. Film toplumsal temsil konusunda herhangi bir şey vaat etmez. Daha çok 1980'lerin 'hafifliği'ne yakışacak şekilde bir komedi olma özelliğini taşır. Film, Gene Wilder'ın *The Women in Red* filminin bir yeniden çevrimidir¹³⁹ ve yeniden çevrim olmanın tüm 'dışarıklık'ı üslubunu taşır. Hem

138) Gürbilek, 2001, s. 22.

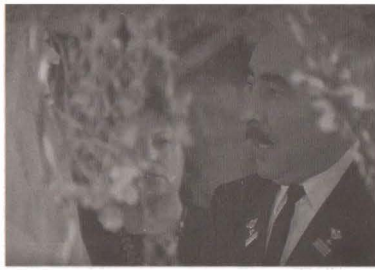
139) Scognamillo, 2005, s. 61.



bu yönüyle hem de kültürel, toplumsal herhangi bir konuya temas etmediği için diğer filmler arasında bir miktar ayrıksı kalır.

Karakterin dönüşümünü, toplumsal dönüşümle paralel okumaya çalışan diğer bir film Arzu Film adına Kartal Tibet tarafından çekilen *Milyarder* olur. *Milyarder* orta sınıftan bir memur ailenin, kasabanın heyecanını uyandıran yılbaşı gecesi ikramiyesinin, kendilerini çıkmasıyla çözülüşünü anlatır. Bireylerin çıkar ilişkileri, toplumsal ilişkilerin temeli olur. Film bahsi geçen diğer filmler gibi kaybedilen değerler, unutilan gelenekler üzerine odaklanır. Yine aynı şekilde 1970'ler ve öncesinin toplumsal değerlerinin kaybedilişi ve yeni dünya düzenine adapte olan ve olamayanları hikâye eder. *Namumlu* filmindeki benzer anlatı odağından hareketle sistem dışında kalanları, yeni dünya düzenine ayak uyduramayanları anlatır. 1980 sonrası gündemin hâkim tavrıyla, 'istilacı' bir kültürel emperyalizmin eleştirisine gidilir. 'Milyar'ın peşinde intihara sürüklenen, deliren, kalp krizi geçirerek ölümden dönen ve en nihayetinde içinde yaşadığı çevreyi, ailesini, kızını bu yeni düzene feda eden bir adamın hikâyesini ele alır.

İstasyoncu Mesut ile yeni taşra zengini Dombili bu karşılaşmanın iki simgesidir. Tren istasyonu şefi Mesut ile ailesi orta gelirli bir ailedir, ancak kızları Sema kasabanın zenginlerinden Mehmet Dombili'nin oğlu Halis Dombili'yle evlenmeye karar verir. Hikâyedeki değişimin ilk başlangıç noktası da burada gerçekleşir. Sema, varlıklı yeni ailesinin içine dâhil olduğunda geçmişini, aile evini geride bırakır. Bu nokta aynı zamanda, daha önce uzun uzun değinildiği gibi gelenek ile modern olanın, zenginlik ile yoksullaşmanın karşı karşıya gelmesini tanımlar. Kültürel değerlerin



ters-yüz edilmesi, zenginin orta sınıfı yok sayması, alaşağı etmesi 1980 ve sonrasında temel meselelerinden biri haline gelir. Dombili'nin Mesut'un kızı Sema'yı istemesi dahi benzer bir çatışma içerir. Dombili'ye göre kendisi ve ailesi-oğlu gibi bir kısmet asla geri tepilmemelidir. Düğün aynı zamanda bir kırılma noktasına da işaret eder. Düğünle ilgili tüm masraflar 'Dombili Bey' tarafından karşılanır. Hatta Mesut'u himayesi altına alarak, tavuk çiftliğinin başına getirmek isterse de Mesut buna şiddetle karşı çıkarak "biz senin kadar paralı değiliz ama para insan olmaya yetmez" çıkışını yapar. Özellikle 'Dombili' karakteri Arzu Film'in ve Ertem Eğilmez'in hemen her filmin hikâyesinin içerisine yerleştirdiği bir tiptedir. Fırsatçı, uyanık, sistemin tüm işleyişine hâkim, kazanma odaklı bir karakterdir ve genellikle bir anti-kahraman özelliği taşır. Hayattaki duruşuyla, kahramanın hikâyesini perçinler ve esas kahramanın onaylanmasını sağlar. 'Dombili' soyadı olmasına rağmen, fiziğini anlatırcasına adına dönüşür. Tam bir kasabalı, şişman ve zengin tüccar tiptemesi yaratır.

Mesut'un karısı kendisini hırslı olmamakla eleştirir. Mevcut günün hâkim tavrı, kazanma hırsının perçinlenmekteyken, Mesut ailesi tarafından atılıkla suçlanır. Mesut'un her seferinde tekrar ettiği düstur "ben yolumu böyle kurmuşum, burası bana yetiyor" olur. Aynı *Namuslu*'da olduğu Şener Şen, sistemin dışında kalan içine dâhil olmayan istemeyen bir karakteri canlandırır. Paranın geçer akçe olduğu bir düzenin insanı olmayan/olamayan Mesut, çevresinden ayrışır ve filmin sonunda da herkese yabancılaşarak, başka bir dünyaya doğru yola çıkar. Mesut'un filmin sonundaki diyalogu, temsili de olsa hikâyenin merkezini ortaya ko-



yar; “Mesudiyeli Mesut, ne kadar küçük bir dünyan varmış, gerçek sandığın hiçbir şey gerçek değilmiş” der.

Namuslu filmiyle benzer bir temaya dayanan film, kasaba (taşra) ile şehir hayatını da karşı karşıya getirir. Örneğin dişi Atıfın en büyük hayali İstanbul’da lüks bir muayenehanedir. Bu amaçla tüm yaşamını piyango biletleri üzerine kurar. Mesut’la bu noktada karşı karşıya gelirler. Mesut için Mesudiye dünyanın en güzel yeridir ancak her şeyden önce kendi dünyasıdır. “Sokağa çıktığında bir sıcak selam alıyorsun, birinin yüzüne baktığında sana gü-lümsüyorsa, arkanı döndüğünde başka türlü konuşmaz biliyorsun, çevrende büyük küçük herkese güvenirsin, burada güvenirsin, az şey mi bu?” der ancak hikâyenin devamı böyle ilerlemez. Mesut’un kendi taşrası için yaptığı güzelleme onu haklı çıkarmaz ve filmin sonunda küçük dünyaların, küçük insanlarını anlatırcasına herkesin gerçek yüzünün, ikiyüzlülüğünün ortaya çıktığı bir sona ulaşır.

Taşra, *Milyarder* filminin hikâyesinin geçtiği evrendir. Herkesin birbirini tanıdığı, birbirinden haberdar olduğu ve hayatların birbiri üzerine kapandığı bir atmosfer temsili vardır. Gürbilek taşrayı, taşra yapanın şehir olduğunu söyler: “Taşranın kendisi taşra olarak ayrıştırabilmesi için, kendisinden esirgenmiş bir başka yaşantının, kıyısına itildiği bir merkezin farkına varması, kendisini onun gözüyle görmesi, onun karşısında kendisini eksik, yoksun hissetmesi gerekir. Taşranın ufku her zaman büyük şehirdir”.¹⁴⁰ Gürbilek çocukluğun taşrası ile bugünün taşrası arasındaki anlam farkına dikkat çeker.

140) Nurdan Gürbilek, “Taşra Sıkıntısı”, *Defter*, Sayı: 22, 1994, s. 81.

Epey bir süredir bu topraklarda böyle bir taşra; kendisini mahrum bırakılmış, başka yaşantıları kendisinden esirgenmiş hissedenden bir taşra var. Ama bugünün taşrasıyla, çocukluk yıllarımızın taşrası, ondan da önceye gidersek Atılğan'ın yapıtlarına malzeme oluşturan 50'lerin taşrası arasında önemli bir fark var. O yıllar, taşranın da çocukluk yıllarıydı; birdenbire taşra konumuna itilmiş olmayla, bunun doğurduğu sıkıntıyla nasıl baş edeceğini bilemediği yıllar. Merkez olmadığını fark ettiği, merkez karşısında içinin boşaldığını hissettiği, kendi kabuğunu fark ettiği, darlığını gördüğü, bunun sıkıntısını yaşadığı, ama henüz bunu sessizce yaşadığı, bunu ifade edecek dili bulamadığı bir dönem. Karşıtıyla karşılaşmanın onda doğurduğu sıkıntıyı henüz bir öfkeye, bir hırsa, bir inatlaşmaya, bir ödeşmeye dönüştürmediği; dışındaki anlam vaadine, yetişkinlerin dünyasına, büyük şehre açılma umudunu koruduğu sessiz yıllar.

Milyarder filminin taşrası da Gürbilek'in Türk edebiyatı içerisinden anlattığı taşraya yakın bir temsile sahiptir. Mesudiye ne şehirdir ne köydür ama aynı zamanda biraz şehirdir, biraz da köy. Ancak içinde bulunan herkesi içine çeken, birbirini tekrar eden bir düzenin sürdüğü, kendi büyük ölçeğinin -şehrin- dışında kalmış ancak ondan haberdar bir mekânın tasviridir. Dişçi Atıf'ın içinde hissettiği çıkmaz, öykündüğü 'büyükşehir muayenehanesi' tam da böyle bir temsili yansıtır. Bir diğerinin bilindiği ama o diğere ulaşılamadığı bir duygunun yansıması olur. Bu yönüyle film, *Arzu* Film içinde farklı anlatı kalıplarını denendiği ve hatta 1970'lerdeki mutlu taşra imgesinden büyük ölçüde vazgeçilen bir dönemi simgeler. Artık taşra çocukluğun mutlu zamanlarını değil, bugünün büyük şehre öykünen ama ona da ulaşamayan taşrasını anlatılır.

Suner, 1980'lerden beri bir ikilem olarak ortaya çıkan ve birbiriyle zıt olarak ilerleyen iki süreçten bahseder: taşrallaşma ve taşranın yitişi. Ancak kasabanın bu yitirilişini "köy-kent ikililiğinin arasında dikilen, dinginliğin ve durağanlığın simgesi olan kasabanın yitişi"¹⁴¹ olarak tanımlanır ve geçmişin taşrası, *Arzu* Film'in kurguladığı dünyada dahi geçmişte kalır. Film hem bir toplumsal,

141) Asuman Suner, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s. 109.



kültürel çözülme ileri sürer hem de bu çözülmenin içerisinde taş-
ranın temsil ettiklerini dâhil eder. Taşra, *Milyarder* filminde aynı
Gürbilek'in tarif ettiği kendini başka yaşantılardan eksik hisseden
bir taşradır. Bölümün başından beri ele almaya çalıştığım ilk film-
den bu yana bir değişimin yaşandığı açıktır ancak özellikle *Namus-
lu* filmiyle değişimin, güldürü üslubundan daha çok toplumsal
temsile-taşlamaya varan bir anlatıya doğru olduğu söylenebilir.
Özellikle 1980 yılını takip eden süreçte değişim belirginleşir ve gül-
dürü unsurlarını neredeyse adıyla simgeleyecek şekilde kullanan
Arzu Film'in, daha 'acı' bir tonda yaşanan toplumsal değişimi izle-
meye başladığı söylenebilir. Arzu Film ve Ertem Eğilmez sineması
1980'li yıllara kadar toplumsal temsili, "şehrin neresinde?" soru-
suyla birleştirirken ve güldürü dilini canlı tutarken, 1980'leri takip
eden yıllarda toplumsal değişime daha 'hüzünlü' gözlerle bakar ve
kültürel dünyada yaşanan değişimi anlamaya çalışır.

Bu bölümün de ilk filmi olan *Canım Kardeşim*, toplumsal dilin
Ertem Eğilmez sinemasında ve Arzu Film ekolünde belirginleş-
meye başladığı yeni bir dönemin açılışını yapar. Ancak *Canım Kar-
deşim* özellikle toplumsal temsil bakımından sonrasında gelen
filmlere kıyasla çok daha nahif bir üslupla, dramatik bir hikâye
üzerinden anlatısını tamamlar. Ancak *Canım Kardeşim*'i takip eden

süreçte çekilen *Çöpçüler Kralı*, *Sultan*, *Ne Olacak Şimdi?* toplumsal değişimin daha gerçekçi bir dil arayışı içerisinde verildiği bir üslûba yaklaştığı gibi aynı zamanda gelenek ile modernin karşı karşıya gelişini de ele alır. 1970'lerin ikinci çeyreğinde çekilen bu filmler, toplumsal tahayyülün canlı olduğu, 'birlikte var olma+ düşüncesinin henüz hissedildiği yıllarda çekilmiş olması bakımından farklı bir arayışı yansıtmaktadır. Ancak 1980'i takip eden süreçte çekilen filmler *Banker Bilo*, *Namuslu*, *Âşık Oldum* ve *Milyarder* bireyin dönüşüm hikâyesi üzerine, kültürel çözülmenin dinamiklerine odaklanır. 1980'li yılları takip eden süreçte liberal politikalar, özelleştirmeler ve apolitikleşme sancıları gündelik hayatın rotasını bireye çevirdiği gibi Eğilmez'in ve Arzu Film'in anlatı dilini de değiştirmiştir. Bu anlamda son dönem filmleri, namuslu kalmak konusunda direnen bir memurun 'namussuz' bir bireye dönüşmesini, karısını aldatmak konusunda çekimser bir iş adamının çapkına dönüşmesini ve zengin olmak konusunda korkuları olan bir memurun yalnızlaşmasını anlatır. Her biri, bireyin 1980'li yıllar ve sonrasındaki değişimine, dönüşümüne, yalnızlığına bakıyor gibidir.

Taşranın Evreninden Kentin Çıkmazlarına

Hem Ertem Eğilmez hem de Arzu Film'in yarattığı dünya imgesi büyük ölçüde kültürel değişimden etkilenmiş, Türkiye'nin geçirdiği dönüşümü sineması içerisine dâhil etmiştir. Bu nedenle üzerine konuştuğumuz bu filmler aynı zamanda Türkiye'nin görünen ve bazen görünmeyen hikâyesini ortaya koyar. Şimdiye kadar bu filmlerin, toplumsal değişimi hangi yönleriyle ve nereye ne kadar, hangi şekillerde yakalamaya çalıştığını ya da daha doğru bir ifadeyle yakalamış olduğunu görmeye çalıştım. Şimdiye yola, geride kalan diğer filmlerin kır-kent, köy-şehir ikileminin neresinde durduğu, bu gündemle ne kadar ilgilendiği ve neden bu denli ilgi gördüğünü anlamakla devam edeceğim. Bu yaklaşıma bağlı kalarak, bölümün filmlerini 'köyde kalanlar' ile 'köyden kente gelenler' olarak ikiye ayırmak mümkün gibi görünüyor. Kırdan kente göçü merkeze alan bu dönem filmleri *Canım Kardeşim* filmiyle hemen eş zamanlı olarak 1974 yılında *Salako*'yla başlar, *Kibar Feyzo* ve *Erkek*

Güzeli Sefil Bilo'yla sadece kırsal alanın bir temsilini yapar. Devamında çekilen *Salak Milyoner* ve *Köyden İndim Şehire* ise köyden kente göçü anlatan filmler olur.

Salako filmi Arzu Film'in köyü merkeze alan filmlerinden ilki sayılır. Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı filmi, Arzu Film'in güldürü geleneğini takip eder ve klasik oyuncu kadrosunu başrolle alır. Senaryo, Arzu Film'in özellikle 1970'li yılların ilk dönem filmlerinin daimi senaristi Sadık Şendil tarafından yazılır. Özellikle *Salako*, Yavuz Pekman'ın "Karagöz'den İnek Şaban'a: Halk Temaşasının Toplumsal ve Kültürel Dinamikleri" yazısında özenle tartıştığı gibi güldürü, Karagöz ve Ortaoyunu gibi geleneksel sanatların yönteminden yararlanarak, popüler güldürü sinemasının ana hatlarını şekillendirir. Pekman'ın "bu türlerde güldürü, toplum içinde kusurlu ve eksikli olanın, belli insani ve toplumsal zaafların açığa çıkarılmasını; bir bakıma sanatçıyla izleyicinin gizli bir ortaklık içinde örgütlenerek bu kusur ve zaaflarla alay etmesini, bunları 'taşlayarak' toplu bir bilinçle yargılamasını da sağlar" yorumu esasen temel izleği belli eder nitelikte bir ifadedir.¹⁴² Arzu Film'in Türk Sineması içerisinde klasik hale getirdiği güldürü üslubu temelde bu 'taşlama', eksik-noksan olan karakter üzerinden alaya alma ve kendini üstün bulma motivasyonlarıyla hareket eder. İlk yıllarda çekilmiş olan kırsalı merkeze alan tüm filmler, benzer bir anlatı yapısı kurarken yıllar içerisinde değişen söylemiyle köylü tiplemesi, kurnaz, hileyle işini görmeyi bilen, gerekirse başkaldıran ancak duruma göre ağaya boyun da eğen bir profil çizer. Bu değişim göstermektedir ki bir önceki bölümde konuşulan filmlerde de görüldüğü gibi 1974 yapımı *Salako*'dan, 1978 yapımı *Kibar Feyzo* ve 1979 yapımı *Erkek Güzeli Sefil Bilo* filmine kadarki süreçte, toplumsal eleştirinin dili sertleşmiş, gerçekçi bir üsluba daha fazla yaklaşılmıştır. Sonuçta yine de Pekman'ın söylediği gibi "popüler temaşa toplumda yerleşik bulunan ortalama düşünceye, toplumsal ezbere ve klişelere başvurur" ve bu yolla belirli stereotipler oluşturarak popüler kültür izleyicisini yakalar ifadesi geçerliliğini korumuş Arzu Film politik/toplumsal

142) Yavuz Pekman, s. 174.

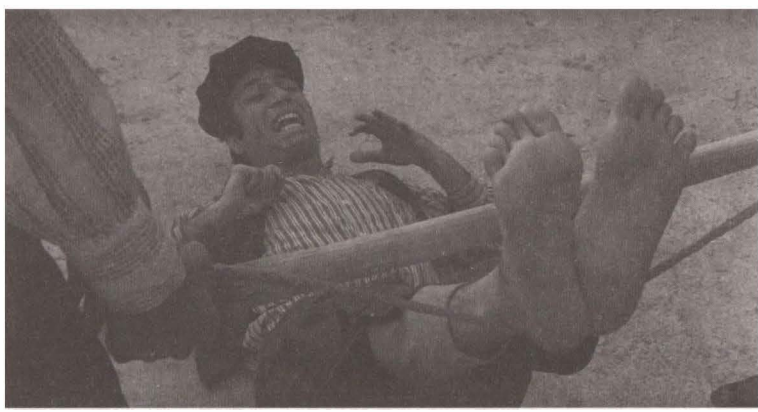
gündeme yaklaşmışsa da popüler sinemanın dinamiklerini de geride bırakmamıştır. Bu bakımdan köy filmleri başlığı altında da değerlendirilebilecek filmler üretilmiştir.

Agah Özgüç ise Türk sinemasının köy filmleri geleneğini şöyle tarif etmektedir: "Toprak ve kan davaları, ağa-ırgat çatışmaları, namus intikamları, sınır boylarındaki kaçakçılık, başlık parası, eşkıyalık, kız kaçırmalar, ırza geçmeler, fakir çobana âşık ağa kızları ya da tersine ağa kızına sevdalanan yanaşmalar gibi olaylar ve kişiler, köy ve kasaba filmlerinin tükenmez kaynaklarıdır."¹⁴³ Bu çerçeveden hareketle; *Salako*, *Erkek Güzeli Sefil Bilo* ve *Kibar Feyzo* filmlerinin, Türk sinemasında güldürü geleneği ile köy filmleri temasını bir araya getirdiği söylenebilir. Üç film de Özgüç'ün tanımladığı temalardan destek alır. Ancak bunu yanı sıra Scognamillo'nun 'toplumsal yergi'¹⁴⁴ olarak tanımladığı üslûba dayanarak, köy filmi teması ile halk temasını birleştirir ve buradan ortaya özgün bir güldürü unsuru ortaya çıkarır. Tanımlanan bu köy temsiliinin yanında bu filmler aynı zamanda gerçek anlamda bir eleştiri, hatta politik söylem geliştirir ve bu bağlamda ağalık, sömürü düzeni, toprak mülkiyeti, toprak reformu gibi konulardan ciddi bir temsil noktası yaratırlar. Özellikle üç film *Salako*, *Erkek Güzeli Sefil Bilo* ve *Kibar Feyzo* hikâyesinin merkezi olarak taşrayı belirlerken bu yönüyle toplumsal temsili giderek daha gerçek bir üslûba dayanarak meydana getirir. Her üç filmde de hem temalar hem de karakterler bakımından belirgin benzerlikler, birbirini takip eden olay örgüleri vardır. Örneğin *Erkek Güzeli Sefil Bilo* filmindeki Bilo karakterine yakın bir tiplemeyle yine Bilo ve Maho Ağa karakteri aynı tiplemeyle bu sefer *Kibar Feyzo* filminde ortaya çıkarlar.

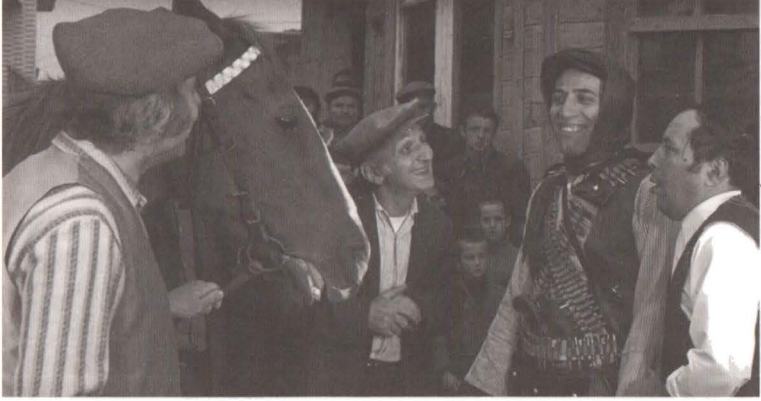
Kemal Sunal'ın başrolünü üstlendiği *Salako* filmi saf bir yanaşmanın, ağanın kızına âşık olma sürecini anlatırken diğer taraftan eşkıyalık, ağalık sisteminin çıkmazları, sömürü düzenine desteği, Güneydoğu Anadolu insanın sorunları belirmeye başlamışsa da esas olarak daha açık ve detaylı bir temsil dili *Kibar Feyzo* ve *Erkek Güzeli Sefil Bilo* filmleri ile birlikte yerleşmiştir. *Salako*, Kemal Sunal'ın kendi klasik tiplemesini oturttuğu film olarak görülebilir.

143) Özgüç, s. 125.

144) Scognamillo, 2003, s. 178.



Üç filmde de politik söylemin çeşitli oranlarda verildiğini görmek mümkündür. *Salako*'da konuyu köyün zenginlerinden Abuzer Efendi "sol diye bir iş çıkardılar, inan sol elimi kullanamaz oldum" şeklinde açıklar. Köylülerin birleşmesinden duyulan korku "geçende üç beş mektepli gelmiş kahveye, kışkırtıyorlar, köylünün ahlakını bozuyorlar" şeklinde yansır. Ertem Eğilmez'in diğer filmlerinde ortaya çıkan zengin-yoksul, geleneksel-modern karşılaşması bu filmde de görülür. Zengin, muhtar ve Abuzer Efendi karakterleriyle ele alınırken köylüler yoksulluğu temsil ederler. Köylünün borç defteri sürekli bir biçimde gündemdedir. Sermayedar olan Abuzer Efendi, köylünün birikimini bankaya yatırmaması konusuna şiddetle karşı çıkarken, filmin temel anlatılarından biri olan eşkıyalık düzeninden yardım umar ve "bakalım hükümet mi yaman biz mi yaman?" diye sorar. Hem *Salako*'da hem de diğer filmlerde hükümet/devlet olgusu ile ağalığın karşı karşıya gelmesi ve aralarında çıkar çatışmasının konusu dile getirilir. *Salako* filminin sonuysa *Salako*'nun bir kahramana dönüşmesiyle Robin Hood benzeri bir hikâyeye doğru evrilir. Köylülerden biri *Salako*'nun kahramana dönüşümünü tarif eder: "Zenginden alıp, fakire dağıtan, köylüye eziyet edeni, ağayı, tüccarı, tefeciye cezalandıran *Salako* için yeni bir Köroğlu deniyor." Rastlantılar, yanlış anlamalar birçok filmde olduğu gibi burada da bir anlatı motifine dönüşür. *Salako*'yu bir kahramana dönüştüren de esasen budur.



Film, Salako'nun aslında bir kahraman olmadığı söylemiyle, üstü örtük bir politik mesajla son bulur. Saz çalan ve türkü söyleyen âşık "bu avanak köylü toplanıp hakkını arayacağına hep olmaz kişilerden medet umar durur, Hamido destanı, Salako destanı, hep böyle mi sürecektir bu iş?" diye sorar. Filmin sonunda bu anlamda bir belirsizliğe doğru kapanırken, politik eleştiri işlevini de çok da derine inmeden, belirsiz bırakarak yapar. Sadece soruyu örtük bir biçimde sormakla yetinir. Bu açıdan 1978 yapımı *Kibar Feyzo* belki de bu serinin en cesur filmi olur.

Yönetmenliğini Atıf Yılmaz üstlendiği film aynı zamanda Arzu Film'in güldürü unsuru içerisine politik eleştiri ve gündemin sorunlarını en çok yerleştirdiği film olarak görülebilir. Hikâyenin ana merkezine örf, adet, töre ve başlık parası gibi konular yerleşmişse de arka fonda yine ağalık sistemi, ağalık sisteminin çarpıklığı, yoksulluk ve politik bilince sahip olmama mesajı yatmaktadır. Film, Feyzo'nun Gülo'yla evlenmek için başlık parası bulma sorunu üzerine şekillenirken Feyzo başlık parası taksitlerini tamamlayabilmek için büyük şehre, İstanbul'a gidip gelmek zorunda kalır ve her gidiş-gelişinde yeni bir gündemle köye döner. Köy (filmin geçtiği yer Harran'dır) geri kalmışlıklarla doludur. İstanbul doğudan batıya doğru bir bakışla izlendiğinde yeniliğin, modernliğin, politikleşmenin, bilginin ve doğrunun merkezi iken Güneydoğu ise bu anlamda geri kalmışlığın, törenin, cehaletin,



gelenekselliğin simgesi olur. Kemal Sunal'ın canlandığı Feyzo karakteri İstanbul'u şöyle tanımlar: "Bu İstanbul çok acayip bir şehir, çok şey öğrenmişim, sendikayı da öğrenmişim, burada da şehrin ağaları var ama buranın marabası parayı az gördü mü el ele verip parayı bir tamam alıyor" derken sol söylemin dönemi yansıtan sloganlarını sayar; "grev, ekmek, özgürlük, işçiler kardeş, patron kalles, faşizm..." ve benzeri sloganlar dönem Türkiye'sinin duvarlarını süslerken, *Kibar Feyzo*'nun politik söylemi de bundan geri kalmaz.

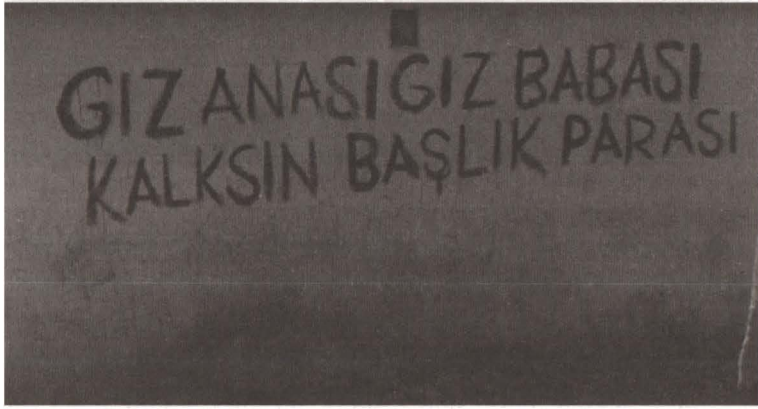
Film aslında kendi sonundan, Feyzo'nun mahkemeye kadarki yaşadıklarını anlatmasıyla başlamıştır. Feyzo ağayı öldürdüğü için hâkim karşısındadır ve ona durumunu anlatırken sıklıkla kendini ve kendi köylüsünü anlatır; "biz maraba doğmuşuz hâkim beyim, hakkımızı unutmuşuz" derken "biz ne yapak hâkim beyim, başımız eğik, çaresiziz, nizamımız bu beyim, bu nizam hiç mi değişmez ben bilmem, atalarımız ne demiş, mademki ağadır, doğrudur... hiç bir doğru işini de bilmeyiz ya, rızkımız onun eli ile dili arasında" derken de hep benzer bir söylemin içini doldurur. Bu dönem Arzu Film'e çekilen tüm kırsal merkezli filmlerde olduğu, adaletsizliğin, törenin, geleneğin, ağalık sistemin, yoksulluğun sorgulanması yerine getirilmiş olur. Ancak yine de güldürü dili en kuvvetli film *Kibar Feyzo* olur. Bunda Arzu Film'in kemikleşmiş oyuncu kadrosunun kalabalık olarak bulunması da önemli etkenler arasındadır.

Kibar Feyzo'nun da diğer filmler gibi kullandığı temel motiflerden bir diğeri, devlet sistemi ile ağalık sistemini karşı karşıya getirmesidir. *Salako* (*Salako*'da resmi kurum bankadır ve köylülerin birikimlerini bankaya yatırması problemi vardır) ve *Erkek Güzeli Sefil Bilo*'da olduğu gibi *Kibar Feyzo*'da devletin resmi söylemini konu edinir. 'Toprak reformu' konusu, ağanın mülkü sayılan köy topraklarının, köylüye dağıtılması için görevli memurların köye gelmesi konusuyla açılır. Toprak reformu, toprak mülkiyetiyle ilgili kanunun 37. maddesine göre belirlenir ve şu hatlara sahiptir: "Devlet, toprağın verimli olarak işletilmesini gerçekleştirmek ve topraksız olan veya yeter toprağı bulunmayan çiftçiye toprak sağlamak amaçlarıyla gerekli tedbirleri alır."¹⁴⁵ Kanun maddesi böyle söylese dahi toprak mülkiyeti Türkiye'nin hemen her dönem önemli bir sorunu olmuş ve bu alandaki ilk adım 1945 yılında "Çiftçiyi Topraklandırma Yasası"yla atılmış olmakla birlikte hakkıyla uygulanamamıştır. Bu konu Türkiye gündemini, özellikle kırsal alanının sorunları ve dolayısıyla göç konuları bağlamında uzun yıllar meşgul etmiş ancak yerel bazı uygulamaların aşılması çok mümkün olmamıştır.

Filmin ele aldığı diğer bir meseleyse 'kadının mülkiyeti' bağlamında, kadının toplumsal konumu olur. Kadın temsili, Atıf Yılmaz'ın 1980'li yıllarda yoğunlaştığı 'kadın filmleri' başlığı altında çektiği çok sayıda filmle gündeme gelir. Diğer taraftan, 1980'ler 'kadın kimliği'nin önemli bir başlık olarak Türkiye gündemini işgal ettiği yıllardır. Bu bakımdan kadının bir kimlik olarak temsili filmdeki yerini alır. *Kibar Feyzo*'daysa kırsaldaki kadının konumu, kadının mülkiyet kavramı bağlamında tanımlanması açısından önemli bir yer teşkil eder. Filmin içerisinde defalarca tekrarlandığı şekliyle kadının 'mal' olarak alınıp-satılamayacağı vurgusunun altı özenle çizilir. Fatmagül Berktaş'ın kadının bir mülkiyet unsuruna dönüşmesi durumuna yaklaşımı oldukça belirleyicidir:

145) Tefik Çavdar, *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi*, İstanbul: İmge Yayınları, 2004, s. 105.

Mülkiyetin miras yoluyla babadan oğula geçmesini güvence altına alan ve dolayısıyla kadınların cinselliğinin denetimini erkeklere veren ataerkil aile kurumlaştı, yasalara geçirildi ve devlet güvencesine kavuşturuldu. Bu çerçevede içinde, kadınların cinselliği erkeklerin; öncelikle babanın, sonra da kocanın malı olarak belirlendi ve kadının cinsel “saflığı” (özellikle bekâreti), üzerinde pazarlık yapılabilen bir ekonomik değere dönüştü...¹⁴⁶



Bu yaklaşım göstermektedir ki soyun ataerkil yapı üzerinden ilerliyor oluşu ve mülkiyet kavramının özellikle kırsal alanda yüklendiği anlam bakımından kadın kimliğinin temsilde sorunlu birden çok taraf bulunmaktadır. *Kibar Feyzo* kadın kimliğinin temsildeki sorunlu birçok yanı filme taşıyarak bu anlamda bir bakış ortaya koyar. Başlık parasının kültürel bir olgu olarak varlığı, kadının bekâretinin sürekli tartışılıyor oluşu ve mülkiyetinin kime ait olduğu söylemi film içerisinde yer alan ana temalardan olur. *Feyzo* şehirde yeni evlenen bir çiftin peşine takılarak “kaçı aldın avradı” der. Damat “ne diyorsun kardeşim sen, kadın parayla alınır mı?” cevabını verir. *Feyzo*’nun köye dönüşü ve köylüyü bilinçlendirme süreci de tam bu noktadan, kadının mülkiyet sorunsalı

146) Fatmagül Berktaş, *Tek Tanrılı Dinlerin Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları, 2009, s. 81.

üzerinden tanımlanır. Köy başlık parasının kalkmış olması bilgisi üzerinden birleşir ve hem ağaya hem de bu yerleşik ‘düzen’e başkaldırır. Şehirdeki duvarları kaplayan sloganlar bu sefer ‘başlık parası’ teması altında yeniden yazılır.

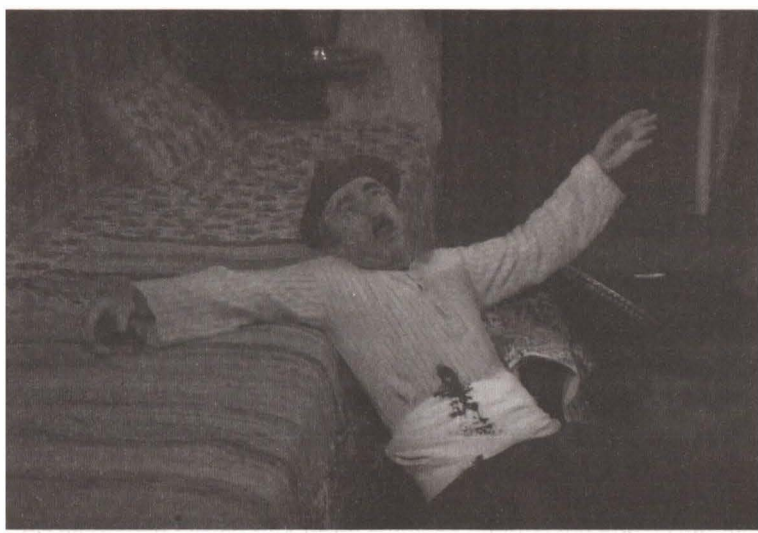


Köyde bilinçlenmenin ana kaynağı politik bir söylemden çok, başlık parasının kalkması motivasyonu üzerinden gerçekleşir. Yine de Feyzo şehirde öğrendiği politik dili köye taşır, burada sol söylem biraz daha netleşir ve “biz olmasak toprağı kim sürer, kim işler kardeşler” noktasına gelir. Filmlerin hemen tamamında son aynıdır ve bir söylevle biter. Feyzo son olarak hâkimin karşısına geçer ve sorar: “Maho ölmüştür, o ölmüştür, yerine başka ağa gelmiştir. Haber almışım herkes Maho Ağa’yı arar olmuştur. Bu işin sonu nereye varır ben bilmiyorum, sen devletsin, sen bilirsin. Gayrı hükmü sen ver kurban suç kimde?” Film aynı *Salako*’da olduğu gibi umut vaat eden bir sonla bitmez. Bu son daha çok var olan eşitsiz düzenin aynı şekilde devam edeceğine bağlı bir yorumdur. 1980’lere yaklaşılana süreçte, sonlar, genellikle mutlu sonla kapanmaz. Tam aksine umudun belirsizlik içerisine yerleştiği, mevcut kötü giden düzenin değişip-değişemeyeceğinin bilinemediği bir duygu yansır.

Kırsalı ve kırsalın sorunlarını ele alan diğeri bir film 1979 yapımları *Erkek Güzeli Sefil Bilo* olur. Filmin yönetmenliğini bu sefer Er-

tem Eğilmez üstlenir ve diğer iki film gibi köy insanın sorunlarına, çıkmazlarına, yine ortaya çıkardığı tiplerle yoluyla eğilir. Bu sefer başrolde İlyas Salman'ın oynadığı Bilo karakteri yer alır. Bu film diğer iki filme göre daha 'karanlık' bir dile sahiptir. Eğilmez, Salman'la ilgili görüşlerini şöyle anlatır: "İlyas karanlık bir adam. Bütün olaylara kapkaranlık bakıyor. O adamdan komedi çıkaramadım."¹⁴⁷ Belki de filmin karanlık üslubunu Eğilmez'in bu yaklaşımı açıklar. Sonuç olarak *Erkek Güzeli Sefil Bilo*, bu üç film içerisinde güldürü unsurunu en az barındıran film olma özelliğini taşır.

Film, yeniden eşkıyalığa ve diğer bir töre unsuru olan 'kan davası' konusuna eğilir. Bilo kendine göre kurnaz bir tiptir ve yine Şener Şen'in oynadığı Maho Ağa rolüyle hesaplaşmaya girer. Ancak öncesinde yoksulluğu ve araya giren kan davası nedeniyle sevdiği kızla evlenemeyecek, onu ancak dağa çıkıp eşkıya olduktan sonra kaçırarak, zorla elde edecektir. *Kibar Feyzo* filmindeki ağalık ve sistem eleştirisi burada yeniden tekrarlanır. Tekrarlanan diğer bir konu 'toprak reformu' konusu olur. Aynı şekilde Maho Ağa mecbur kaldığı için toprakları köylülere dağıtsa da, devlet görevlileri köyden ayrıldıktan sonra güç kullanarak zorla geri alır. Bilo önce dağa çıkarak eşkıya olsa ve ağanın düzenini sağlama görevini alsa dahi sonra doğru yolu bulur. Bu üç film içerisinde belki de en umut vaat eden son, Eğilmez'in yönetmenliğini üstlendiği *Erkek Güzeli Sefil Bilo* filmindedir. Filmin sonu hem bu uyanışı ve bilinçlenmeyi simgeler hem de Arzu Film'in klasik sonlarına gönderme yapar. Bilo yine köylüye ancak aslında kameraya -seyirciye- döner ve ağaya, ağalık sistemine hitap ederek "sömürdün, kanımızı emdin, ırzımıza geçtin, sen geçtin, baban geçti, babanın babası geçti... de artık yeter, gavatsak, sefilsek, salaksak o kadar da değil, artık sana inanmıyorum, anlamışım bizim asıl düşmanımız sensin" der ve ağayı vurur. Bu sahne hem *Kibar Feyzo* da hem de *Erkek Güzeli Sefil Bilo*'da tekrarlanır, iki filmde de ağa ölür.



Klasik sonuyla bir uyanış, bir bilinçlenme anını ortaya koyarken aynı zamanda da sloganvari bir söyleme varır. Bu bakımlardan her üç filmde de temel izlekler kırsaldaki çıkar ilişkileri ve adaletsiz ağalık düzenidir ve üslûp bakımından, anlatı dilinin kurgusu bakımından ciddi benzerlikler taşır. Ancak 1970'lerin başından 1980'lere geline süreçte politik dil kuvvetlenir, toplumsal temsil daha gerçekçi bir arayışa kavuşur. Böylece Arzu Film bu üç filmle kırsalın dilini yakalamış, gündemini sinemasına dâhil etmiş olur.

Kırsaldan kente gelen diğer iki film ise birbirinin devamı olan *Köyden İndim Şehire* ve *Salak Milyoner* filmleridir. *Salak Milyoner*, babalarının ölümü üzerine İstanbul'a sakladığını söylediği define- nin arayışına giren dört kardeşin, büyük şehirde yaşadıkları maceraları anlatırken, şehrin kapılarını bu sefer köyden şehre gelmiş, şaşkın köylülere açar. Definecilik o yılların önemli bir gündemidir ve bu gündem Eğilmez'in çektiği filme yansır. İstanbul, aynı zamanda köklü bir geçmişin izlerinin üzerinde genişlemektedir ve köyden İstanbul'a gelen gençler şehrin vaat ettiği zenginliği paylaşmak isterler. Sultan Selim Han Hazretlerinin Hazine- dar

Başağası Emin Ağa'nın hazinesinin gömülü olduğu yeri gösterir haritayı bulmuşlardır ve artık İstanbul'un vaat ettiklerini paylaşmaya hazırlardır. Köyden kente doğru gelen her Yeşilçam filmi- nin ileri sürdüğü gibi İstanbul imkânlarıyla oradadır ve gelenlere bu imkânları paylaşacakları bir dünya sunar. Ancak aradan iki yüz yıl geçmiş, şehir dönüşmüş ve işaretler kaybolmuştur. Bu aynı zamandan şehrin doğasındaki değişimi de tanımlar. Feride Çi- çekoğlu *Şehrin Itirazı* kısmının giriş bölümünde kendisine kitabı yazdıran duyguyu "Bütün Fenerbahçe'yi Yıkacaklar" bölümünde anlatırken, "kırk yıldır yakından tanıdığım ve yirmi yıldır yaşa- dığım mahalle yıkılıyor" isyanı olduğundan bahseder. Fenerbah- çe'ye ilk geliş yıllarının kırk yıl öncesine dayandığından ve bu ilk gelişlerin büyük bahçeli konakların olduğu, sayfiye semti olan Fenerbahçe'ye yapıldığından dem vurur. 'Sayfiye' kelimesinin tüm ima ettiği anlamları da alarak adıyla birlikte hayatımızdan çekil- diğini söyler.¹⁴⁸ Çiçekoğlu'nun bu duygusu hem bu kitabın sine- mayla kurduğu duyguya benzerdir hem de şehrin değişimine sinemanın açtığı pencereden bakma hissiyle özdeştir. Daha önce de söylemiş olduğum üzere, konuştuğumuz tüm bu filmler bize aynı zamanda şehrin izlerini takip etme imkânı tanır. İstanbul'un sokaklarını arşınlayan defineci kardeşler aynı zamanda Beyoğ- lu'nun kırk beş yıl öncesinden kalma hallerini ve şehrin geri ka- lanında değişenlerin izini sürme şansı verir. Filmin defineyi bul- mak üzerine kurulan en kilit diyaloglarından birini Mehmet Çavuş seslendirir: "Durun bakalım, o kadar kolay değil bu iş, aradan iki yüz sene geçmiş, işaretler kaybolmuştur." Kaybolan işaretler, gerçek dünyada şehrin değişen imgesine dönüşür.

Filmin geri kalanı neredeyse tamamen şehrin işaretlerinin na- sıl yer değiştirdiği üzerine kurgulanır. Defineci kardeşler aradık- ları defineyi hem Mehmet Çavuş'un yanlış tahmini ama biraz da şehrin değişen yüzü nedeniyle bulamazlar. Defineyi ararken ise Nişantaşı'ndan, Beşiktaş'a, Beyoğlu'ndan, Altunizade'ye kadar geniş bir arazi üzerinde dolaşırlar. Şehrin semtleri film içerisinde

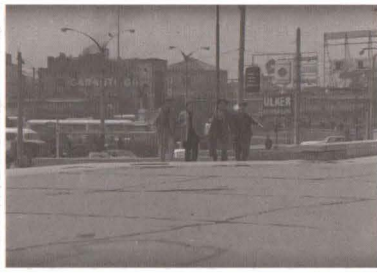
148) Feride Çiçekoğlu, *Şehrin Itirazı*, İstanbul: Metis Yayınları, 2015, s. 21.



defalarca birbirine karışır. Bu saatten sonra “ha saat taşıdır ha Nişantaşı, ha binek taşıdır ha Beşiktaş’ı”. Şehrin tüm sokakları adım adım arşınlanır ancak durum sadece bununla da kalmaz. Kurnaz olmaya çalışan saf köylü, Kayseri’li kardeşler bu saflıklarıyla şehrin altını kazmaya dahi niyet ederler. Komiser defalarca tekrar eder: “Oğlum burası köy yeri mi, şehrin göbeği.” Bu uyarının arkasında aynı zamanda köyden kente göçün reddi de yatmaktadır. Dönem filmlerinde sıklıkla tekrar eden tavır, köyden şehre; şehir de nasıl yaşanacağını bilmeyen bir güruhun gelmesidir. Kentli için bu ‘yeni gelenler’, şehirde ne yapacağını, nasıl davranacağını bilmeyen; şehrin usulüne hâkim olmayan kişilerdir. Bu yukarıdan bakış, dönemin hâkim duygularından biridir. Sonuçta “‘İstanbul’ sözcüğü, günlük deneyimle zaten ‘bilinen’ ve bu yüzden söylenmeden anlaşılan bir dizi ayrıcalığı, seçkinciliği, yetkinliği aynı anda hem yoğunlaştıran hem çağrıştıran bir terimdir. Sayısız ve sürekli yer değiştiren bir kültürel hiyerarşiler metropolünde, İstanbul sözcüğü seçkin kültür ile halk kültürü arasındaki sınırda nöbet beklemektedir”.¹⁴⁹ Öncü devam eder ve köyden gelenin taşıdığı olumsuz özelliklerin, İstanbullu olanın incelikli ve ayrıcalıklı taraflarını ortaya çıkaran bir unsur olarak belirdiğini aynı zamanda köyden gelenin ‘istilacı’ olma halinin de yine bu sefer İstanbullu olanın yerliliğini ve ‘ahlaki üstünlüğü’nü perçinleyici bir destek işlevi gördüğünü söyler.¹⁵⁰ Bu nedenle filmlerde sürekli, İstanbul’un köy yeri olmadığına dair yapılan öğüdü bulmak müm-

149) Ayşe Öncü, “İstanbulcular ve Ötekiler: Küreselcilik Çağında Orta Sınıf Olmanın Kültürel Kozmolojisi”, *İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında*, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s. 117.

150) Öncü, s. 120.



kün olur. Buradaki yaşam şekli, köydekine benzemez. Ancak bu noktada ‘İstanbul’ olma halini de tartışmak gerekir. Bu durum biraz da, bir sonra gelene göre bir öncekinin aslen İstanbullu sayılması, daha da ötesinde İstanbul’un tüm adet ve usulüne hâkim olmasıyla ilişkilidir. Hem *Salak Milyoner*, ancak özellikle de adının da vurguladığı gibi *Köyden İndim Şehire* bu temsilin en önemli örnekleri sayılabilir.

Öncü bu sefer de ‘İstanbul’ olgusunu açıklamaya çalışırken kentin “heterojen bir nüfusu olan ve çeşitli kültürlerin birbirine karıştığı bütün kozmopolit kentler gibi, İstanbul’da bir örneklik-ten ziyade tezatların diyarı olduğu”nu söyler.¹⁵¹ Böylece ‘İstanbul’-nun kim olduğu belirsizleşir ve herkes birbirine göre daha İstanbullu olur. Muhtemelen defineci kardeşler, kendilerinden sonra gelenlere göre biraz daha İstanbullu görüneceklerdir. Bu İstanbul’da yaşama deneyiminin süresinden çok, yaşanan deneyimin kendisiyle ilgilidir. Diğer taraftan köken her zaman vurgulanır. Kardeşler İstanbul’da bir deneyim kazanmışlarsa da aslen Kayserili olduklarını sıklıkla tekrar ederler. Tüm bu kurguya karşın altınlar da İstanbul’da değil Kayseri’deki köyde, tarlayı sürdükleri bir anda bulunur. Acaba İstanbul yerine Kayseri’nin seçilmesi İstanbul’la kurulan bu şaibeli ilişkinin göstergesi midir? Yoksa filmin *Köyden İndim Şehire* filmiyle nasılsa yeniden büyükşehir döneceğinin bir güvencesi midir? Bu sefer zenginliğin, modernliğin, kazanmanın hedefi İstanbul olmamıştır. Taşı toprağı altın olan yer bu sefer İstanbul değildir. Bu nedenle kardeşler, köylerin-

151) Öncü, s. 117.

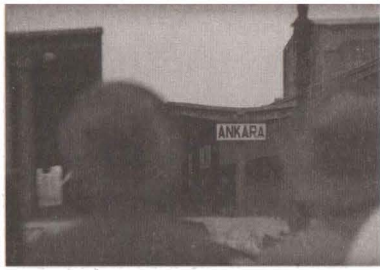
de buldukları altınları bozdurmak için başka bir büyükşehir Ankara'ya gelirler. Yine de filmin sonunda altınları harcamak için dönmek istedikleri yer İstanbul olacaktır.

Filmin sonlarına doğru meydana gelen diğer bir yenilgiye bizi bölümün başına götürür. Filme ev sahipliği yapan Altunizade'deki konak da sonunda bir müteahhite verilerek bir apartmana dönüşecektir. Üstelik film içerisinde bu durum, bir yenilgi eskinin, geleneğin kaybı olarak değil; kaloriferli, sıcak suyu olan bir evin hayaliyle özdeşleşir. Her ne kadar evin yıkılması müteahhite bırakılmamış olsa da kentsel dönüşümün ilk izleri, etkileri fark edilmeden filminin sonunda kendini göstermiş olur. Kayserili kardeşler altınları kazanırken İstanbul'da dönüşmeye ve kaybetmeye başlamıştır.

Köyden İndim Şehire tam da adının simgelediği gibi defineci kardeşlerin tekrardan bir büyükşehir, altınları bozdurmak için bu sefer Ankara'ya gelişlerini anlatır. Film "Bu kadar altınla köy yerinde yaşanır mı? Gayri büyükşehirde yaşayacağız" sloganıyla açılır. Büyükşehir —ama illa ki İstanbul- taşradan, kırsaldan gelen için hem vaat edilmiş topraklardır hem de yenilmesi, baş edilmesi gereken bir 'öteki'dir. Bu arafta kalma halini Çiçekoğlu, Benjamin'den alıntılıdığı şekliyle 'eşik' olarak tanımlar. Çiçekoğlu, Benjamin'in 'eşik'i "dönüşüm, geçiş, dalga hareketi" olarak tanımladığını söyledikten sonra bu sefer Tanpınar'ın 'eşik' kavramını kullanışına da bakar. Tanpınar'ın 'eşik' kavramını kullanışı daha bizdendir; "yüzyıldır eğişinde başımızı kaşıyarak durduğumuz bir medeniyeti" fikri içinde kullanır.¹⁵² Bize bu filmler içerisinde eşiği hatırlatan duygu tam da bu iki arada bir derede kalma haline yakın duruşuyla ilişkilidir. Tekrar etmek gerekirse, İstanbul hem cennet hem cehennem hem sahip olunası hem kaçılması bir 'memleket' olarak yine de hayalleri süsler. Yengeler heyecan içinde sorar: "Şehre mi gideceğiz? Şehirli avratlar gibi mi olacağız?"

Ankara'ya giriş bir klasik olarak, Ankara Garı'ndan yapılır. Ankara Garı heybetli binaları ve dev boyutlardaki Atatürk afişle-

152) Çiçekoğlu, s. 79.



riyle defineci kardeşleri etkiler. Milli bir bayram gününe denk gelmiş olmaksada diğer yandan kardeşlerin hissettiği büyükşehre gelme coşkusuna destek çıkar. Geldikleri andan itibaren Ankara sokaklarında hemşehrileri Ali Rıza Emmi'yi arar, tek tek insanlara sorar ve terslenirler. İlk filmde olduğu gibi bu filmde de kardeşler sürekli bir biçimde şehrin kalabalığı içerisinde oradan oraya savrulur, çeşitli şaşkınlıklar ve aksilikler yaşarlar. Bu tekrarlar Ertem Eğilmez sinemasının klasikleri arasında yer alır ve güldürü unsurunu, çoğunlukla eleştirildiği şekliyle, basit ve popüler bir güldürü diline yaklaştırır.

Defineci kardeşler altınları bozdurdukça daimi bir biçimde değişirler. Bu aynı zamanda büyük şehre gelen kişinin değişimini de içerir. Köyden gelen için hikâye öncelikle dış görünümdeki değişimle başlarsa da zamanla karakterinin de değiştiği, köklerine dair olanın unutulduğu, geçmişin, geleneğin geride kaldığı bir 'yeni' vurgusuna doğru evrilir. Eşlerini almak için köye dönen kardeşlere Ali Rıza Emmi ve baldızı da eklenince köy-kent ikilemi iyice belirginleşir. Köye geri dönüş yine her zaman olduğu gibi değişimin vurgusunu kuvvetlendirir. Kendi hemşerileri köyden büyükşehre gitmiş ve değişmiş, zenginleşmiş olarak geri dönerler. Kente gitmiş olan içinse bir 'yabancılaşma' içerir. Kardeşlerden ikisinin arasında geçen diyalog da etraflarına toplanan köy çocukları için "bu köylü çocukları da pek acayip oluyor, hiç şehirli adam görmemişler sanki" derler. Köy içinde yürürken ise pisliğe basmak hususunda birbirlerini uyarırken, köy yerinde üstlerinin başlarının kirlendiğinden, tezeklerinden kötü koktuğundan şikâyet ederler. Şehre gitmiş olmak, köye geri dönüşte gidenleri, artık 'di-



şarlıklı' yapar. Bu dışarıklı olma hali köyde geçerli olduğu kadar şehirde de geçerlidir.

Kalmak için gittikleri otelin odasına şaşırır, tuvaletin içeride olmasını tuhaf bulurlar. Kardeşlerden biri "öyle ya köylü kısmı bile odanın ortasına etmez" der. Köy ve kent arasındaki bu çekişme neredeyse bir dönemin tüm sinema diline yansır. Köyden şehre inen kardeşleri ve karıları tam anlamıyla bu ikilemi simgelerler. Gece gittikleri diskodan, giyim kuşamlarının üzerlerinde sakil görünen değişimine kadar Türkiye'nin batılı olmakla doğulu kalmak arasında verdiği mücadeleyi anlatır. Bu anlamda *Vesikalı Yarım* üzerine yazılmış olan *Çok Tuhaf Çok Tanıdık* kitabında neredeyse bir sonuç cümlesi kurulur: "Modernlik serüvenimizin açmazları, her zaman, 1960'larda olduğu kadar, 1980'lerde ve 1990'larda da biçim değiştirerek toplumsal hayatımızın kurucu açmazları oldu."¹⁵³ Denilebilir ki toplumsal, kültürel değişimin tüm izleği Türkiye'nin modernizmle verdiği mücadele ve mesainin izlerini taşır. Her dönemin kendi dinamikleri içerisinde ortaya çıkan unsurların; sürekli değişen, dönüşen, ortada bir yerde durarak hem batıya hem doğuya bakıp duran bir toplumun sancılarını taşır. Ertem Eğilmez sinemasında ve geriye kalan tüm Arzu Film üretimlerinde hem bu durumun sancılarını buluruz hem de şifasını. Yani hem dert anlatılır hem de derman bulunur. Bu neden bizi bu filmlere bağladığı kadar çok derinden bir noktadan yakalayarak da ileriye taşınır.

153) Nilgün Abisel vd., *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine*, İstanbul: Metis Yayınları, 2005 , s. 120.

Köyden İndim Şehire filmi, altınların Ankara'nın yüksek binalarından birinden aşağıya, halka doğru saçılmasıyla biterken aynı zamanda bir umut içerir. Pekman, Eğilmez'in bu seri filmlerin sonunda parayı, sermayeyi havadan halka dağıttığını ve geniş kitlelerin tarafını tutarak onlara umut vaat ettiğini söyler. Bu vaat her daim Ertem Eğilmez sinemasının ve onun yoğun etkisi altındaki Arzu Film'in başat temsillerinden biri olur. Özellikle 1970'li yıllarda çektiği filmlerle elde ettiği ticari başarının ardından rotasını bir miktar değiştirmiş, komedi türünün önemli isimlerinden biri olurken aynı zamanda filmlerine belirgin bir toplumsal doku kazandırmıştır. Bu toplumsal doku, 1980'lerden sonra mütevazı bir politik eleştiriye varmış ve izleyicisine başka deneyimler sağlamıştır. Ancak bizi Ertem Eğilmez'in ve Arzu Film'in sinemasına her daim yakın tutan, onun gündelik hayatta mevcut olanla kurduğu ilişki olmuştur.

Bu bölümde hem Ertem Eğilmez'in hem de Arzu Film'in sinemasının şehrin ve zamanın neresinde olduğu anlamaya çalıştım. Ortaya çıkan sonuç, bölümü oluşturan bu filmlerin değişimin ve zamanın izlerini taşıdığı; gündelik olana, kültürel değişime her zaman yakından baktığı oldu. Bu sinema hep popüler ve ticari olmakla eleştirilirken geçen zamanın ardından geriye kalanlarla aslında gerçeğin kendisine ne kadar yaklaşmış olduğu ortaya çıktı. Amacım bu filmlerin eksiklerini, noksanlarını, hatalarını bulmaktan çok tamamladıklarına, yerine getirdiklerine bakmaktı. Ve sonunda gördüm ki Ertem Eğilmez ve Arzu Film çok geniş bir zaman diliminin ve gündemin duygusunu içerisinde taşımayı bilmiş bir sinema ortaya koymuştur.

ZAMANIN ÖTESİNDE BİR ZAMAN

Tarihi Güldürü Filmleri



*Hazırım kanat çırpmaya
“Dönsem,” derim, “dönsem geriye”
Bir an daha kalırsam burada
Korkarım hiç dönemem diye.*

(Gerhard Scholem, “Meleğin Selamı”)

Gelenek ile Modernin Karşılaşmasında Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Etkileri

Modernin ve geleneğin ilişkisi, kitabın önemli başlıklarından biridir, ancak bu bölümdeki filmler modern olanla, geleneksel olanı çok daha hararetli bir biçimde karşı karşıya getiriyor. Bu bakımdan bölüm içerisinde ele alacağım dört film izleyiciyi geçmişin de ötesine, ‘zamanın ötesinde bir zaman’a götürüyor.

Ertem Eğilmez özelinde ve Arzu Film bünyesinde çok sayıda bulunmamakla birlikte, tarihsel bir dönemi hikâye eden dört film saymak mümkün: *Tosun Paşa*, *Süt Kardeşler*, *Şaban Oğlu Şaban* ve *Şekerpere*. Ancak bu filmlerin incelenmesine geçmeden önce modern ile gelenekselin hangi anlamlarda karşı karşıya geldiği, kesişme noktaları ve ayrışma noktalarına hatırlatıcı olarak tekrar bakmakta yarar var. Boym modernlik terimini, *Modo*; “hemen biraz önce, demin” olarak tanımlarken, modernlik ve modernleşme arasındaki ayrımı da keskin bir şekilde çiziyor.

Eleştirel bir proje olarak *modernlik* ile genellikle sanayileşme ve teknolojik ilerlemeye işaret eden toplumsal bir faaliyet ve devlet politikası olarak *modernleşme* arasında ayrım yapmak hayati bir önem taşımaktadır. Modernlik ve modernizmler, modernleşmeye ve ilerlemenin sonuçlarına verilen tepkidir. Bu modernlik zamanının niteliği konusunda çelişkili, eleştirel, ikircikli ve kafası meşguldür; şimdiye duyulan hayranlığı başka bir zamana duyulan özlemle birleştirir.¹⁵⁴

Modernliği bir süreç olarak dikkate aldığımızda, özellikle bizim gibi iki farklı kültürün tam ortasında duran toplumlar için çeşitli sancılar içerir. Şöyle de demek mümkün; ne tarafa bakacağımızı bilemeyip arada kalmanın dayanılmaz ağırlığını yaşıyoruz. Esasen Türkiye’nin kültürel-toplumsal tarihi de büyük oranda bu ağırlık altında şekillenmiştir. Orhan Pamuk İstanbul’un modernleşme sürecini hem kendi deneyimleri hem de Nişantaşı üzerinden anlatırken “bizler Nişantaşı’na, 1930’larda, bütün bu Osmanlı paşaları, şehzadeleri, yüksek memurları Cumhuriyet’le birlikte tasfiye edildikten sonra ve saray yavrusu konaklar bakımsızlıktan boşalmaya, yanıp yıkılmaya başladığı zamanlarda gelmiştik” der.¹⁵⁵ Pamuk’un bu tasviri Türkiye’nin modernleşme sancılarını da bir miktar tarif eder. Pamuk konuyu biraz daha ileri taşır: “...ölen kültürün, batan imparatorluğun hüznü her yerdedi. Batılılaşma çabası, modernleşme isteğinden çok, yıkılan impara-

154) Boym, s. 51.

155) Orhan Pamuk, *Resimli İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 68.

torluktan kalan keder verici, acıklı hatıralarla yüklü eşyalardan kurtulma telaşı gibi gelmiştir bana...”¹⁵⁶ Böylece değişen, modernleşmek durumunda kalan şehir, ortadan kalkan dokuya bir süre sonra özlem duyar. Bu aynı anda hem geride bırakmak hem de yokluğundan etkilenmekle sonuçlanır.

Tanpınar da çok uzun süreler bu konuyla ilgilenmiş ve dönüşüm sürecini ‘medeniyet değişmesi’ olarak tanımlamıştır; “yüz elli senedir hep onun uçurumlarına sarktık, onun dirseklerinden arkada bıraktığımız yolu ve uzakta zahmetimize gülen vaitli manzarayı seyrettik” demektedir.¹⁵⁷ Burada da aynı Pamuk’un tarif ettiği türden hüznü bir seyir görür, tam olarak nerede duracağını bilemeyen, iki tarafa da gidip gelmek isteyen bir çocuğun hüznüne benzer bir hüznü fark ederiz. Değişim kaçınılmazdır ancak bakışlar halen geride kalanda asılıdır. Türkiye’nin Batılılaşma-modernizm serüveni de, ülkenin içine sürüklendiği bir fırtına değilse bile sert esen bir rüzgâr gibi hareket alır. Diğer taraftan rüzgâr hafiflediğinde geriye kalanlar eski “ihtişam’dan ne kadarı geriye kaldıysa odur. Yine de geçmişte kalana dönüp bakar, geçmişle bağ kurarken, ‘esas’ olanın orada olduğunu düşleriz.

Bu biraz da Paz’ın da söylediği gibi “toplumdaki ritüeller, inançlar, gelenek ve görenekler kısaca kültürün içinde barındırdığı dinamikler ve bunların zaman içindeki devamını sağlamak amacıyla yapılan yinelemeler ve uygulamalar, toplumun bir aradalığını ve bütünlüğünü güvence altına almaktadır” fikriyle ilişkilidir.¹⁵⁸ Ortak bir inanç ve hissiyatın varlığı, hüznü dahi olsa halen bir arada olmanın hazzını taşır. Batılılaşma serüveni tüm bu çeşitliliği içinde barındırırken, kültürel bir hesaplaşmanın varlığı da her zaman hissedilir. Bu kültürel hesaplaşmanın izleri gündelik hayattan, sanatın gündemine, toplumsal değişimlerden, ifade biçimlerine kadar yansır ve birçok unsuru kendiyle beraber değiştirir. Bu anlamda geleneksel sanatlarda bu değişimden payını almış ve ilk evrede, çehresini büyük oranda değiştirmiştir. Başka bir ifadeyle

156) Pamuk, 2016, s. 68.

157) Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*. İstanbul: Dergah Yayınları, 2018, s. 9.

158) Octavio Paz, *Yalnızlık Dolambacı*, Ankara: Cem Yayınları, 1993, s. 227.

Ortaoyunu ve Karagöz ile Hacivat gibi geleneksel Türk tiyatrosunun önemli temsilleri, 1900'lere geline süreçte Batı tiyatrosuyla karşı karşıya kalmış ve bu tiyatronun etkisi altında kalarak, gücünü yitirmiştir.

Geçmişle ve gelenekle kurduğumuz bağın sancılı taraflarından bahsederken, bu noktanın üzerinde özellikle durmak gerekir. Metin And 1865 yılının bir gazetesinde yayınlanan yazının, Ortaoyunu'na karşı beslenen hissiyatı açık biçimde ortaya koyduğunu söyler. Tiyatronun eğlendiriciliği yanında edebe ve ahlaka uygun olması, eğitim yönüne vurgu yapıldıktan sonraysa Ortaoyunu'nun kendine çekidüzen vermesi gerektiği savunulur. Aynı şekilde Namık Kemal de Ortaoyunu'na karşı çıkarken, Batı tiyatrosunun Türkiye'ye yerleşmesini geciktirici bir etken olabileceğini düşünmüştür. Dönemin çeşitli yayınlarını inceleyen And, genel ifadeyle Ortaoyunu'nun kaba-saba, açık-saçık, utanmaz bulunduğundan bahsettikten sonra Batı tiyatrosuna geçilmesi gerektiğini savunduklarını söyler. Buna karşın Ortaoyunu ve Hacivat ile Karagöz'ün hem halk tarafından hem de diğer bazı basın organları tarafından sevildiği ve benimsenmiş olduğunu söyler.

Yavuz Pekman da konuyla ilgili yazdığı yazıda, Karagöz ve Ortaoyunu gibi geleneksel tiyatro türlerinin karşımıza Osmanlı tiyatrosu olarak çıktığını ve Osmanlı devletinin gündelik ve toplumsal hayatına, işsizlik, cehalet, şiddet, sınıf ayrımı gibi sorunlarına değindiğinden bahseder. Yirminci yüzyıla gelindiğinde Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışı, bu geleneksel türlerin de hızlı bir biçimde ortadan kaybolmasına sebep olmuştur. Ancak der Pekman:

...artık bu tiyatronun gerçekliği ortadan kalkmış, ortaya çıkan yepyeni toplumsal gerçeklik doğal olarak başka popüler temaşa biçimleri oluşturmaya koyulmuştur. Toplum içinde değişmeyen bazı dinamik ve mekanizmaların varlığı, halk temasasının Cumhuriyet döneminde de Karagöz ya da Ortaoyunu'yla ortak bir dili sürdürmesini kaçınılmaz kılarken, yüzeyde görülen toplumsal fotoğraf, insan tipleri, ilişki ve sorunlar giderek değişikliğe uğramış, böylelikle Ortaoyunu, Karagöz başka bir görünüm altında varlık bulmaya devam

etmiştir. Bir başka deyişle Karagöz ölmüş, onun mirasını, söz gelimi İnek Şaban devralmıştır.¹⁵⁹

Bu durum bile modern ile geleneğin karşılaşmasına önemli bir örnektir. Osmanlı'nın yıkılışı, cumhuriyetin kuruluşu sürecinin etkisiyle meydana gelen kültürel ve toplumsal değişimin etkilediği geleneksel tiyatro, aynı zamanda Batılılaşma sürecinden de nasibini almış; kendisi de beden değiştirerek, bir süre sonra başka başka şekillerde yeniden doğmuştur. Ben de bu bakış açısına dayanarak bu bölümde ele alacağım filmleri, gelenek ile modernin ayrıştığı noktaya ve ona duyulan özleme bir güzelleme olarak düşünmek istedim. Dört film de geleneksel Türk tiyatrosunun izlerini taşıırken, zamanın ötesinde bir zamana uzanarak, geleneksel gösteri sanatlarıyla bağlantı kurmuş ve dönemin hâkim güldürü unsurlarını sinemaya taşımışlardır. İhtimal dâhilindedir ki bu durum da içerisinde bir 'geri dönme' arzusu barındırmaktadır.

Ortaoyunu ve Karagöz ile Hacivat ile Hacivat'tan Arzu Film'in Halk Temaşasına

Sevda Şener geleneksel seyirlik oyunlarımızdan Karagöz ve Ortaoyunu'nda öncelikli amacının eğlendirmek olduğunu söylerken şu şekilde bir bağlam çizer: "Karagöz, bir 'ibret perdesi' olduğunu ne denli söylerse söylesin, seyircisinin kusurlarını düzeltmez, yol göstermez. Alayı belli hatalı davranışlara yönelmemiştir. Tersine, ele aldığı her şeyi tefe koyar, her şeyi bozuk, çarpık yanı ile gösterir, özel kusurları, özel zaafı bu genel alay havası içinde eritip yaşamı daha dayanılır hale sokar."¹⁶⁰ Şener devamında geleneksel oyunların özelliklerini sıralamaya devam eder. Öncelikle geleneksel oyunlarda çoğunlukla tamamlanmış bir olay dizisi yoktur. Her biri kendi içerisinde bütünlüklü olarak bulunan episodların yan yana gelmesinden oluşur. Toplum hayatından kesitler vererek, rastgele sıralanmış hissi uyandıran durum ve öykülerden oluşur. Karakterler tipik olan taraflarıyla oyun içinde yer alırken,

159) Yavuz Pekman, s. 177.

160) Sevda Şener, "Molière ve Türk Komedyası", <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1188/13729.pdf> (erişim Tarihi:19.06.2019), s. 26.

olaylara istem dışı bir şekilde yön verirler. Kusurlar ve zaafılar kimi zaman fiziksel -cücelik, kamburluk, kekemelik- kimi zamansa mizaçla -budalalık, tembellik, şaşkınlık, acelecilik, anlayışsızlık, uyumsuzluk- ilgilidir. Bu özellikle abartılmıştır ve izleyici bunların nedenleri üzerine düşünmek yerine saçmalığın ve bozuklukların kendisini görür ve buradan yalnızca bir güldürü unsuru çıkarır. Güldürü başarısını abartarak kazanır.¹⁶¹

And'ın da söylediği gibi Ortaoyunu'nda "oyunun iki önemli kişisi vardır: Pişekâr ve Kavuklu. Oyun tümüyle bu iki kişinin ekseninde gelişir. Bütün oyunun çatısı, gerilimli bu iki kişinin karşıtlığında, aralarındaki çatışmada gelişir".¹⁶² Yavuz Pekman bunun yanı sıra eksen kişiler olarak tarif ettiği, Karagöz-Hacivat, Kavuklu-Pişekar, İbiş-Efendi tiplerini çatışma unsuru ve sınıfsal çatışmayı da ortaya koyan birer figür olarak tanımlar.¹⁶³ Örneğin Şaban tiplmesi geleneksel temaşanın temel izleklerini kullanarak, yanlış anlamalara, tersten anlama ya da anlamazdan gelerek ortaya çıkardığı dil oyunlarına, alıklık, saflık gibi unsurlara da dayanarak bir tiplme ortaya koyar. Bu aynı zamanda Karagöz geleneğinden gelen, geniş kitleleri temsil etme ve bu yolla onlara üstünlük sağlama duygusunu da vererek, halka yakın bir karakter temsili yapar. Halkın genel eğilimlerini yansıttığı için samimi ve sempattir. "Dolayısıyla onların kusur ve zaafıları temelde toplumun, düzenin kusur ve zaafı ile doğrudan ilintilidir".¹⁶⁴ Bu tiplmenin sevilmesinde ve benimsenmesinde önemli motivasyonlar temelde bunlar olur. Bu anlamda Şaban tiplmesi tarihi güldürülerde ilk kez *Tosun Paşa* filminde belirir ve tüm yönleriyle geleneksel tiyatronun izlerini taşır.

Tosun Paşa bu serinin ilk filmidir ve filmdeki tabirle Osmanlı'nın iki itibarlı ailesi, Seferoğulları ile Telliğulları'nın, 'Yeşilvadi' için mücadelesi üzerine kurulur. Filmde, hikâye ve olay örgüsünün yanı sıra geleneksel Türk tiyatrosundan alınan bir özellik

161) Şener, s. 28-29.

162) Metin And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s. 53.

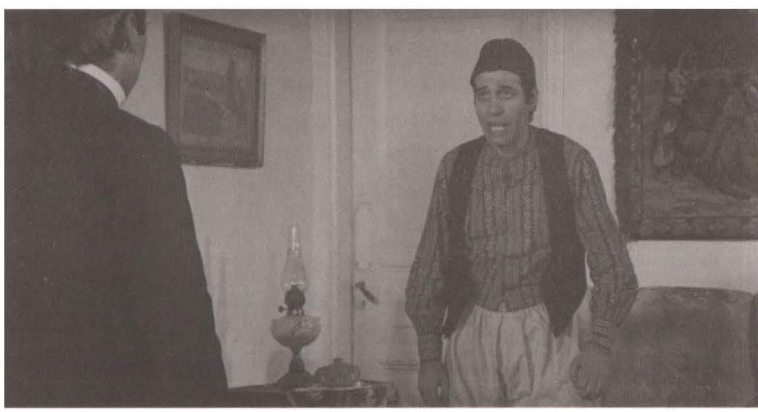
163) Yavuz Pekman, s. 179.

164) Yavuz Pekman, s. 191.

olarak tipler belirlenmiştir. Filmin olay örgüsünde ön planda olan Tellioğlu ailesinin kızları ve damatları her biri şahsına münhasır karakterlerdir ve hem fiziksel özellikleri (küçük damat gerçekten küçüktür, bir diğeri şişmandır, bir kısmı korkaktır) ve abartılmış karakter özellikleriyle ön plandadır. Şaban tiplmesi filmin ana karakterlerindendir, evin uşağıdır ancak tembelliğiyle, umursamazlığıyla, cüretkarlığıyla ön plandadır. Şaşkınlığıyla sürekli hatalar, yanlışlar yapar. Şaban'ın karşısındaki tiplme ise ailenin büyük oğlu Lütfü'dür. Bu iki karakter Karagöz-Hacivat, Kavuklu-Pişekar, İbiş-Efendi tiplerinde olduğu gibi zıtlık arz ederler ve sürekli tartışma halindedirler. Dikiciler de Şaban tiplerinin Tuluat'ta karşımıza çıkan İbiş karakteri olduğunu söyler: "Filmdeki Şaban tiplmesi, burada Tuluat'ta karşılaştığımız evin uşağı İbiş karakterinin karşılığıdır ve gülünç durumları o yaratır. Film iki aile arasındaki toprak kavgasını ve çatışmaları yansıtır. Ancak bu daha çok Şaban karakterini öne çıkaran olay örgüsünün bir arka fonu gibidir."¹⁶⁵ Şener de daha önce benzer bir yaklaşımla geleneksel oyunların küçük episodlardan oluşan ve öykü bütünlüğünden çok karakterin maceralarını öne çıkaran bir yapının olduğu söylemiştir. Film bu anlamda Şaban karakteri başta olmak üzere Lütfü ile olan çatışmaları ön plana çıkaran bir anlatıma sahiptir. Bu yönüyle de geleneksel sanatların anlatı üslûbuna sadık kalır.

Şaban cahil, alık, saf ve yoksul, ezilen ancak kendi içinde kurnazlıkları da olan tarafı temsil ederken, Lütfü, Osmanlı'nın önemli merkezlerinden olan İskenderiye'nin hatırı sayılır ailelerinden birinin büyük oğlu olarak, kendini üstün gören, zengin, ukala ve fırsatçı tarafı temsil eder. Şaban film boyunca Lütfü'yle sürekli bu anlamda karşı karşıya gelir. Şaban sürekli hata yapar; Yeşilvadi'ye gitmek üzere yola çıktıklarında yanlarına su almayı unutur, çölde develeri bağlamayı unutur, Tosun Paşa'ya dönüşürken sürekli yanlış anlamalar ve hatalı davranışlarda bulunur, Lütfü de onu sürekli horlar. Ancak Şaban fırsat bulduğunda intikamını da al-

165) Dikiciler, s. 22.



maktan da geri durmaz. Tosun Paşa olduğunda Lütfü'ye tokat atar, damatlardan birine çizmelerine çıkarttırır, yapılan kahveyi beğenmez ve en sonunda da Lütfü'yü devre dışı bırakarak, Daver Bey'in kızı Leyla'yla evlenmeye çalışır. Bu yönü onun kurnaz tarafıdır.

Şaban ile Lütfü genellikle sahne içerisinde de aynı Hacivat ile Karagöz gibi, yani hayal perdesindeki gibi profilden karşı karşıya gelirler. Mizansen içerisinde oyuncular yer alış biçimi bakımından da benzerlikler gösterir. Aynı zamanda kostümde, Kavuklu ile Pişekar ve İbiş ile Efendi'nin giyim-kuşamına benzer bir kıyafetin Osmanlı'nın dönem kıyafetlerine göre adapte edilmiş haliyle kullanılmıştır.

Tosun Paşa'yla aynı yıl çekilen ve aynı çizgiden ilerleyen diğer film, yönetmenliğini Ertem Eğilmez'in yaptığı *Süt Kardeşler* olur. Osmanlı donanmasında başlayan *Süt Kardeşler* bu sefer askerde olan Ramazan ile Şaban'ın maceralarını anlatır. Kemal Sunal, Şaban tiplmesiyle başroldedir ancak bu sefer yanında yardımcı karakter olarak, Halit Akçatepe'nin oynadığı Ramazan karakteri vardır. Şener Şen Miralay Hüsamettin Bey karakterinde bir üçüncü tipleme olarak yer alır. Şaban bu filmde de Karagöz'ü temsil eden karakter olurken, Miralay Hüsamettin Bey de Hacivat tiplemesine daha yakındır.

Aksilikler, yanlış anlamalar, kazalar, tekrarlanan ve fiziksel hareketleri içeren komik durumlar, rastlantılar bu filmde de sıklıkla kullanılır. Filmde rastlantılar ve yanlış anlamalar nedeniyle ka-



rakterler birbirlerinin yerine geçerler. Her iki filmde de belirli oranlarda fiziksel şiddet ve harekete bağlı güldürü unsuru kullanılır. Şener seyirlik oyunların sahne içerisinde uzun süreli çatışmaya girmediğinden bunun yerine karşıtlıkların sergilenmesi, gövde gösterileriyle ağız dalaşmalarından ibaret olduğunu söyler. Üç filmde bu bağlamda benzer bir üslup benimseyerek, fiziksel hareketliliğin (tokatlaşmalar, itişip-kakışmalar, denize düşme, çukura düşme) yoğun olduğu bir temsil yerine getirir. Film başladığı yerde biterek, bir döngüyü tamamlar. Bu Ertem Eğilmez'in sıklıkla tekrar ettiği bir olay örgüsüdür.

Tosun Paşa, *Süt Kardeşler* ve *Şaban Oğlu Şaban* aynı üslup ve olay örgüsü içerisinde çekilen üç filmidir. Bu anlamda benzer bir üslubu devam ettiren son film *Şaban Oğlu Şaban*'dir. Film yine Ertem Eğilmez tarafından bir yıl sonra çekilir ve aynı tiplerle *Şaban*, *Ramazan* ve *Hüsamettin*'in farklı bir hikâyesini anlatır. Savaş dönemiyle başlayan film bir süre sonra mütareke olup, savaşın bitmesiyle şehre taşınır. Geleneksel Türk tiyatrosunun anlatısını takip etmeye devam eden film diğer iki film de olduğu gibi karikatürize edilmiş tiplerle ve küçük episodlar tarzındaki olay örgüsüyle tarihi komedi anlayışını devam ettirir. Film, *Şaban* ve *Ramazan*'ın yanlışlıkla kabadayı Kadırgalı'yı yakalatmalarının üstüne gizli polis olmaları ve *Hüsamettin* ile ailesinin evlerinden çalınan elması bulmak üzere başlarına gelen olayları anlatır.



Özellikle Şaban Oğlu Şaban geleneksel tiyatronun anlatı tekniklerini oldukça yakın biçimde kullanmıştır. Film içerisinde kanto gibi geleneksel gösteri türleri kullanılır veya Ortaoyunu'nda zenne usulünü çağrıştıracak şekilde Şaban ve Ramazan kadın kılığına girerken diğer bir geleneksel temsil ise tekerlemeler olur. Tiplemeler arasında yanlış anlaşılmaya dayalı ya da hazır cevaplılık içeren söz oyunları kurgulanmıştır.

Kadırgalı: Ulan ben adamın gazhanesinden girer, şışhanesinden çıkarım.

Şaban: Ben Karaköy'den girer, Eminönü'nden çıkarım.

Kadırgalı: Ulan, ben adamı kuşbaş kuşbaşı doğrarım.

Ramazan: Aman bana da bir döner kes, pişkin olsun.

Ramazan: Babacığım, mesele Kadırgalı'dan çıktı.

Nazır Paşa: Kınalı'da yangın mı çıktı?

Ramazan: Sağar duymaz uydurur.

Nazır Paşa: Haklısın. saati kurmazsan durur.

Filmlerin hemen tamamında 'nümayiş' anları bulunmaktadır. Sazlı sözlü, şarkılı türkölü sahnelerin, filmlerin anlatısı içerisinde belirli sekansları birbirinden ayırma işlevi gördüğü gibi aynı üslûpla, kavga sahneleri de sahneye eşlik eden coşkulu müzikle belirli bir hareketlilik kazandırır. Özellikle Ortaoyunu'nda zurnayla çalınan özel havaların ve bu nümayiş halinin etkisi yoğundur.



Hem *Süt Kardeşler* hem de *Şaban Oğlu Şaban* geleneksel tiyatronun izlerini en çok taşıyan iki film olarak görülebilir. Yavuz Pekman da bu iki filme özellikle dikkat çekerek şunları söyler “Her iki film de birer dönem film olmalarıyla, en azından atmosfer olarak Karagöz ve Ortaoyunu’na yaklaşıp. Ancak her iki filmde de Eğilmez sinemasının değişmez tipi olan Şaban, tıpkı Karagöz gibi, geniş kitlenin, yani ezilen, horlanan, dışlanan kesimin tipik bir temsilcisi olarak karşımıza çıkar.”¹⁶⁶ Bu çizgide çekilen son film neredeyse on yıl aradan sonra 1986 yapımı olan *Şekerpare* olur.

Şekerpare hem hikâye ediş biçimi hem de daha derinlikli olan anlatımı nedeniyle diğer filmlerden farklı kompozisyona sahip olmuştur. Film Osmanlı kolluk kuvveti olan Ziver komiser ile yardımcısı Hurşit’in esnaftan haraç topladığı sahnelerle başlar. Komiser Ziver haraç kesen, kurnaz, art niyetli bir kişidir ve en yakınındaki yardımcısı Hurşit ile benzer özelliklere sahiptir. Her ikisi de esnafı topladıkları haraçla bıkırtmışlardır. Haraç aldıkları diğer bir ev Letafet hanımın randevu evidir. Filmin diğer bir karakteri Bekçi Cumali ise saflığıyla, temizliği ve dürüstlüğüyle Ziver ve Hurşit’e tam zıt bir profil çizer. Bu nedenle de bu tipler, film içerisinde sürekli karşı karşıya gelirler. Komiser Ziver Cumali’yi, kendi evlatlığıyla evlendirmek ister çünkü kendinden hamile kalmıştır. Ancak Cumali randevu evinden *Şekerpare*’ye

166) Yavuz Pekman, s. 183.

âşık olunca işler değişir. Ziver'in tüm düzenbazlıklarının ortaya çıkmasıyla roller değişir ve Cumali komiser olurken, Ziver bekçi olmaya mahkûm edilir. Hikâye Arzu Film'in genel üslûbuna uygun olarak mutlu sonla, Şekerpare ile Cumali'nin evlenmesiyle son bulur.

Şekerpare'yi diğer filmlerden ayıran unsurlardan biri, tiplerin yöresel bazı ağız ve şivelerle konuşturulması olmuştur. Şaban Oğlu Şaban filminde gördüğümüz Karadeniz'li damat tiplmesiyle kendini hissettiren bu vurgu, bu filmle birlikte iyice belirginleşir. Özellikle Ziver'in ve Cumali'nin Güneydoğu Anadolu şivesiyle konuşması, karakterlere daha gerçekçi bir form kazandırır. Komiser Ziver'in Yahudi kılığına girmesi de bu anlamdaki renkliliği arttırmıştır. Diğer yandan Galata'da geçen film, İstanbul'un kabadayıları, ayrıcalıklı beyzadeleri (Cumali bu takımı "saraya yakın oldukları için rezalet çıkaran abiler" olarak tanıtır), rüşvet ve haraç söylentileriyle toplumsal bir ifade biçimi kazanır. Sürekli bir biçimde çarpık düzen vurgulanırken diğer yandan da Osmanlı'da ki sınıfsal farklılıklar hissettirilir.

Şekerpare diğer üç filmde farklı bir anlatım diline sahip olmakla birlikte özellikle *vodvil* türünün bazı unsurlarına yakın bir seyir izler. *Vodvil*, Nutku'nun tanımıyla: "Birbirine gevşek biçimde bağlı bölümlerden kurulu şarkılı bir oyundur.. Yanılgılara ve olguların tuhaflığına dayandırılarak geliştirilen kalın çizgili bir güldürü havasındadır. Ancak bölümleri kısadır. Buna hafif müzikli oyun da denilebilir".¹⁶⁷ Film, şarkılardan oluşan müzik aralarıyla sahnelerin birbirinden ayrıldığı bir anlatı yapısına sahiptir. Yavuz Pekman, "Eğilmez'in geleneksel temaşayı merkeze alan filmlerinin hemen hepsinde, öyküyü geri plana iten gevşek dramatik yapı, belli söz teknikleriyle örülmüş kısa oluntuların (ya da skeçlerin) arka arkaya gelmesiyle meydana gelir"¹⁶⁸ der ve her küçük sahnenin kendi içerisinde bir bütün oluşturduğundan bahseder. İşte aralara giren şarkılı bölümler, bu parçaları birbirlerinden

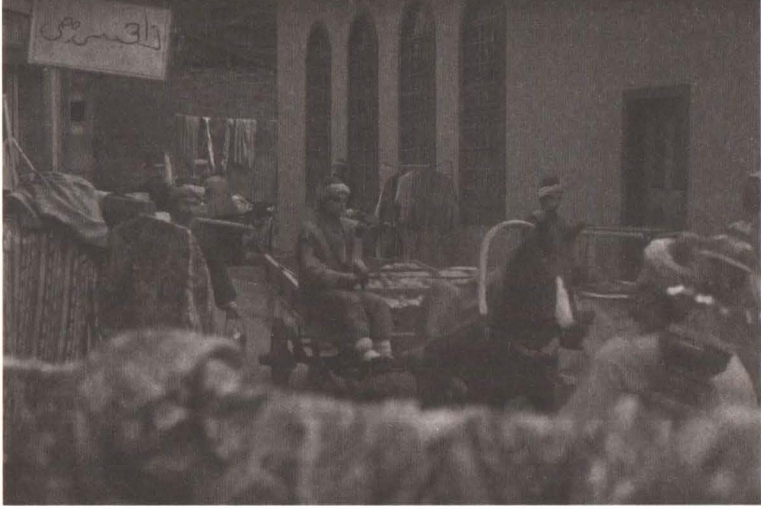
167) Özdemir Nutku, *Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş*, İstanbul: Kabcacı Yayınları, 2001, s. 84.
168) Yavuz Pekman, s. 196.



ayırarak *vodvil* türüne yaklaşır. Ayrıca filmin toplumsal taşlamaya yakın dili, toplumsal meseleleri güldürü unsurlarını kullanarak ele alan *vodvil* ile bu bakımdan da benzerlikler içerir. Aralarda söylenen şarkılar hikâyenin akışıyla ilişkili olduğu gibi toplumsal sorunları da müzik yoluyla anlatının içerisine taşır. Film, diğer taraftan İstanbul'un sosyal ortamını, kültürel atmosferini yansıtmak konusunda da özellikle diğer üç filme göre çok daha etkilidir. Bunda dış mekânların daha fazla kullanılmış olmasının da önemli bir etkisi vardır.

Şener klasik Batı komedyasının bireyci olduğunu söylemektedir: "bireyin kusuru, bireyin zaafıdır ilgi konusu olan." Ancak geleneksel güldürü anlayışı, genel bir toplum portresi ortaya koyar.

Toplumsal türlü türlü zümre ve mesleklerini simgeleyen tipler bir toplum dokusu meydana getirirler. Oyun kişileri renk renk, çeşit çeşit iplikleridir bu uyumlu dokunun. Ona, canlı, neşeli bir görünüm verirler. Hiç biri onu kendi özel doğrultusunda değiştirmeye kalkmaz, dokuyu örmekte kendine düşen görevi yapar, o kadar. Bireyin derinlemesine tanıtılması değildir önemli olan, genel görünümün eğlendirici olmasıdır.¹⁶⁹



And da tiplerin kalıp olarak değişmez bir biçime sahip olduğundan bahsetmektedir. “Kukla, Karagöz ve Ortaoyunu kişilerinin en büyük özelliği tip olmalarıdır. Bunlar durağan ve değişmez genellemelerdir; kendi istemlerini kullanma güçleri yoktur, bu yüzden sürekli olarak kendi kendilerini yinelerler”.¹⁷⁰ Şener’in, geleneksel Türk tiyatrosu adına ifade ettiği yaklaşım, bu bölüm içerisinde incelediğim dört filmin genel anlatı diliyle örtüşmektedir. Karakterlerin hemen hiçbirinde derinlikli bir anlatıma rastlanmaz. Mesleklerin ön planda olduğu, anlık güldürü sahnelerini meydana getirecek mizansenlerin yaratılmasında bu tiplerin önemi büyüktür. Düşüp kalkan, sakarlık yapan, hatalı davranışlarda bulunan, yanlış anlamalar ortaya çıkaran bu tipler bir mesaja varacak büyük bir anlatı oluşturmaktansa, küçük olay örgülerini canlandırmış olurlar. Böylece toplumsal bir işleyişi, toplumun bütünlüklü halinin ufak bir parçası olarak verirler. Bu filmlerde birey üzerinden, insanlığın varoluşsal durumunu ortaya koyan hikâyeler kurmak yerine, toplumun çeşitli kesimlerinden insanların görünümünü içerir. Bu yönüyle tarihi güldürü türü

169) Şener, s. 27.

170) And, s. 62.

içerisine dâhil edebileceğimiz bu dört film geleneksel Türk tiyatrosunun üslûbunu belirli oranlarda devam ettirmiş olur.

Diğer taraftan filmler tipler bakımından herhangi derinlik içermediği gibi toplumsal ve kültürel bir derinliğe de sahip değildir. Daha önceki bölümde toplumsal temsilin hem Ertem Eğilmez sinemasında hem de Arzu Film’de önemli ve görünür olduğundan bahsetmiştim. Ancak üzerine konuştuğumuz *Tosun Paşa*, *Süt Kardeşler* ve *Şaban Oğlu Şaban* filmleri bu anlamda derinlikli bir anlatıma sahip değildir. Geleneksel olana, eskiye, Osmanlı toplumuna bir övgü içermediği gibi bir yergi de yapmaz. Filmler bu anlamda yalnızca geleneksel temaşanın temel özelliklerini taşımakla yetinirler. Gerçek anlamda bir toplumsal analize gitmezler. Bir tek *Şekerpere*’yi bunun dışında tutmak gerekir. *Şekerpere* hem Osmanlı’nın toplumsal, kültürel yapısına eleştirel yaklaşır hem de daha açık bir toplumsal temsile sahiptir. Bu durum hem çekildiği yıllar (1983 yapımı olan film diğer filmlere göre ileri tarihlidir) hem de yönetmenin Atıf Yılmaz oluşuyla ilişkilendirilebilir.

Filmlerin yine tamamında tipler destekleyecek şekilde seçilen meslekler ön plandadır. Örneğin *Süt Kardeşler* filminde meslek olarak denizcilik ön plandayken *Şaban Oğlu Şaban* ve *Şekerpere* filmlerinde polis tiplmesi öne çıkar. Ancak bu mesleklerin temsil edilmesi de oldukça yüzeyseldir. Mesleği edinmeye dair herhangi bir deneyim tecrübe içermediği gibi aynı zamanda bu meslekler sürekli bir beceriksizlikler silsilesi içerisinde işlenir. Ayrıca karakterler, yeterlilikleri olmadığı halde kendilerini sürekli birtakım uğraşlar içerisinde bulurlar.¹⁷¹ *Şaban Oğlu Şaban* filminde Şaban ve Ramazan’ın polis oluşları böylesi rastlantısal bir durumu yansıtır.

Cinsellik vurgusu başta *Şekerpere* filminde ağırlıkta olmak üzere, diğer filmlerde de ara ara kendini gösterir. Özellikle Ortaoyunu’nun ‘açık-saçık ve utanmaz’ bulunduğunu, hatta bu yönüyle eleştiriler aldığını söylemiştim. Hem bu yönüyle hem de toplumsal taşlamayı bir üslûp olarak kullanması nedeniyle, özellikle *Şekerpere* filmi başta olmak üzere geleneksel Türk tiyatrosu anlayışına yaklaşılr.

171) And, s. 60.



Ertem Eğilmez ve Arzu Film, geçmiş ve gelenek ile de bir bağ kurar. Suner 'nostalji sineması'nı açıklarken tarihsel derinliğin olmadığı bir dizi imgeler tarafından kurulduğundan bahseder:

Nostalji sineması" türü, geçmişi, tarihsel derinliği olmayan bir dizi imge aracılığıyla yeniden kurar. 'Nostalji sineması' geçmiş hakkındadır, ancak yaşanmış bütünselliği içinde geçmişin bir temsilini yaratmaz, bunun yerine, geçmiş bir döneme ait kültürel nesnelerin oluşturduğu dünyayı biçimsel olarak yeniden kurarak, bu nesnelerle özdeşleştirilen bir dönem duygusu uyandırmayı amaçlar.¹⁷²

Bu dört filmin geleneksel olanla hangi noktalarda örtüştüğünü anlamak bir yana Suner'in bu konuda yaptığı tanıma katılmamak olanaksız gibi görünüyor. Bu filmler de bir dönem duygusu yaratma motivasyonu ile biçimsel bir dil geliştirmiş ancak aynı zamanda bu atmosferi güldürü sinemasının çizgisi içerisinde ortaya koymuştur. Tam da bu nedenle filmlerin, bütünlüklü ve gerçekçi bir biçimde geçmişin temsilini yapmasını beklemek gereksiz bir çaba gibi görünüyor. Bu durum daha çok yüzyıllardır süren ancak kimi zaman 'kaba' bulunan, ötelenen bir güldürü geleneğinin sinemaya yansımasının, temas ettiği yerleri anlama çabasıdır. Üzerine konuştuğumuz bu filmler güldürü geleneğinin devamı olarak bizim hem geçmişimizle ve belki de daha çok olmak istediklerimiz ile bağlantılıdır. Ertem Eğilmez ve Arzu Film de en çok da bu bağlantıları kurmak konusunda ustadır.

172) Suner, s. 50.



*"Peki ucuz popüler filmlerde görünen sahiden de toplum mudur?
Dokunaklı kurtarışlar, olmayacak bir yüze gönüllülük,
pırıl pırıl genç beyefendiler, korkunç dolandırıcılar,
suçlular ve kahramanlar, edepli aşk geceleri ve ahlak dışı evlilikler.
Bunlar gerçek mi?"*

Siegfried Kracauer, Kitle Süsü

Mutlak sorulması gereken sorulardan biri de hem Arzu Film'in hem de Ertem Eğilmez sinemasının Yeşilçam'ın neresinde durduğu sorusudur. Ertem Eğilmez popüler ve ticari bir sinemanın gündemini yakalamış olmakla birlikte ortaya koyduğu üslûpla aynı zamanda, zamansız bir sinema anlayışı da meydana getirir. Ayrıca

bu sinemayı oluşturan dinamikler, Yeşilçam'ın klasik anlatı kalıbının dışında kalmış, onun yerine kendine özgü bir dil de ortaya koymuştur. Toplumsal temsil bölümünde tartıştığım gibi Ertem Eğilmez'in ve Arzu Film'in üretimleri toplumsal dile hâkimiyet konusunda genel-geçer bir üslûp meydana getirmiş ve de özellikle 1980'li yıllardan sonraki süreçte bu temsili, politik gündemi yakalamaya kadar da vardırırmıştır. Ancak 1970'lerin başlarındaki süreç, Eğilmez'in Türk sineması içerisinde var olmaya gayret ettiği daha erken dönem filmlerini çektiği yıllar olarak belirgin bir kırılma noktasını görünür kılar. Dört yıllık bir süreç içerisinde çekilmiş olan dokuz film, belki de hem Arzu Film'in hem de Ertem Eğilmez'in Yeşilçam'ın anlatı dünyasına en çok yaklaştığı filmler olur.

Bu bölümde Eğilmez'in ve Arzu Film üzerindeki etkin rolünün henüz belirginleşmediği, bu sinemanın henüz kendine has dilini oturtmaya çalıştığı ve bu nedenle arayış içinde olduğu bir dönemin atmosferini ortaya koymaya çalışacağım. Eğilmez'in ve Arzu Film'in bu filmlerle Yeşilçam dediğimiz sinema pratiğinin neresinde durduğunu, buradaki üretimin hangi unsurlar altında şekillendiğini ele almak bu bakımdan önemlidir. Ancak elbette ki bundan önce Yeşilçam dediğimiz bir kuşağın ve hâkim sinema dilinin çerçevesini ve içerisindekileri görmek gerekir.

'Yeşilçam' Sineması Dediğimiz

Yeşilçam bir döneme sadece bir sinema ritüeli olarak değil bir yaşam pratiği, yaşam şekli olarak damga vurmuş ve bir kuşağı hemen tüm yönleriyle etkilemiştir. Klasik olarak anlatılan Türk sinema tarihi süreci ilk filmler, Muhsin Ertuğrul dönemi (tiyatrosal dönemi), geçiş dönemi ve sinemacılar dönemi olarak sınıflar. Alim Şerif Onaran, Lütfi Ömer Akad'ın 1952 yılında çektiği *Kanun Namına* filminin "sinema öğeleriyle ve çoğunluğu tiyatro dışından oyuncularla çevrilmiş ilk önemli Türk filmi" olarak yeni bir dönemi başlattığını söyler.¹⁷³ Kamera artık dış mekândadır ve

173) Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, Cilt I, Kitle Yayınları, 1994, s. 55.

kurgu bakımından öyküyü destekleyecek kadar hareketli bir kurgu tekniği ortaya konabilmektedir. Scognamillo ise Türk sinemasının eşikteki bu değişimini, sinemanın kendine has üslubunu kazanma süreci olarak tanımlar.

Kameranın hareket kazanması ve kurgunun artık bir çözüm haline gelmesi, bahsettiğimiz bu iki dönem arasındaki başlıca ayrılığı teşkil eder; açıların değişmesi ve işlevsel olmasıyla birlikte kamera ayrı bir önem kazanmış, yaratıcılığa kavuşmuştur. Kamera salt bir hareketi saptamaz, ona katılarak seyirci ve tanık olmaktan kurtulur, olayın içine girer, olayla, kişilerle ve çevreyle özdeşleşir.¹⁷⁴

Böylece sinema bu değişimlerle tiyatro, edebiyat gibi diğer üretim alanlarından ayrışır, kendi üslubunu yakalamaya çalışarak, yeni bir dönemi başlatır. Engin Ayça Türk sinemasının, popüler Yeşilçam anlatısına dönüşünü şöyle tanımlar: “Siyasetteki popülist açılım, sinemada da karşılığını bulur ve popülist çizgi üstünde popüler Yeşilçam Sineması kendine yeni bir kimlik oluşturmaya başlar.”¹⁷⁵ 1950’li yıllar bu anlamda hem Türkiye’nin tek partili yönetimden çok partili yönetime geçtiği hem de Türk sinemasının popüler anlatı üzerinden ivmesini hızlandırdığı bir dönem olarak görülmelidir. Ancak sinemanın, özellikle üretim bakımından altın yılları 1960’lar ve 1970’li yıllar olur.

Bu yıllar Türk sinemasının üretim hızını ciddi biçimde arttırdığı ve sadece film üretimiyle değil, yazlık ve kışlık olmak üzere sinema salonları, sinema dergiciliği gibi sektörü destekleyen diğer gelişmelerle birlikte büyüdüğü yıllar olur. Örneğin 1961 yılında yerli film üretim sayısı 97 iken 1971’e gelindiğinde bu sayı 266’ya çıkar.¹⁷⁶ Sayısal artış sektörün sağlam biçimde desteklenebilmesi bakımından önemli olsa da bu gelişme aynı şekilde sürmez, bu büyümeye sektörel anlamda niteliksel bir gelişim eşlik edemez.

174) Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003, s. 114.

175) Engin Ayça, “Yeşilçam’a Bakış”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, haz. Süleyman Murat Dinçer, Ankara: Doruk Yayınları, 1996, s. 135.

176) Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: Phoenix Yayınları, 2005, s. 41.

Öncelikle sermayenin azlığı ve dolayısıyla bu sermayenin diğer sektörlerden sinemaya aktarılması, Türk sinemasının kendine ait bir yapımcılık anlayışı geliştirmesini engeller. Yatırılan paraların sinema sektörü odaklı olmasından çok para kazanma amacına bağlı olması, Türk sinemasını bir süre sonra bu konuda zora sokar. Sonuç olarak sinemadan kazanılan tekrar sinemaya yatırılmaz, izleyicinin sinemanın niteliksel gelişimiyle ilgili yetersiz talepleri de bahane edilerek, günü kurtarma amacı güdülür. Bölgelerden sipariş yoluyla verilen film konuları ve oyuncu tercihleri bir süre sonra işletmecilerin egemen durumda olduğu bir yapıya doğru evrilir. Bölge işletmecisi istediği konu ve oyunculara bağlı kalınarak çekilen filmler için önceden avans verir ki 'avans sistemi' olarak da anılan bu sistem kısa bir zaman içerisinde sadece işişi yapmayı hedefleyen, birbirinin benzeri şablon film üretilmesine neden olur. Yönetmenin, senarist ve diğer ekibin hemen hemen tüm yaratıcı deneyimlerini devre dışı bırakan bu sistem, Türk sinemasının niteliksel gelişimini de olumsuz etkiler. Tüm bu sektörel gelişmelere ya da 'gelişememelere', 1970'li yıllara gelindiğinde televizyonun yaygınlaşması da eklendiğinde 'Yeşilçam' dediğimiz büyülü dünya gücünü kaybetmeye, zayıflamaya başlar.

Kirel bu dönemi sınıflandırırken, 1950'li yılları Türk sinemasının kendine özgü dilini aradığı ve halen bulmaya çalıştığı yıllar olarak, 1960'lariysa sinema salonlarının hızlı bir artışa geçtiği ve her şeyden sinemaya gitme ritüelinin kültürel hayat içerisine yerleştiği bir dönem olarak tanımlar.¹⁷⁷ Bu açıdan Yeşilçam'ı sadece sektörel bir ilerleme olarak görmek yetersiz kalır. Yeşilçam yalnızca bir sinema geleneğini değil aynı zamanda bir dönemin kültürel hayatını da içerir. Örneğin 'star sistemi'yle bir kuşağın hem gündelik hayatı hem de gelecek hayalleri şekillenir. Diğer taraftan yalnızca seyircinin mevcut taleplerini karşılamayı mecburi temel amaç olarak belirlemiş olan Yeşilçam sineması, neredeyse tüm ticari sinema örneklerinde olduğu gibi yeni dil arayışına girmez. Bu nedenlerle de Yeşilçam özellikle ilerleyen dönemlerde birbi-

177) Kirel, 2005, s. 43.

rini sürekli tekrarlayan hikâye anlayışıyla, basit görülen bir sinema pratiği olarak eleştirilirken bu durum aynı zamanda onun sonunu getiren etkenlerden de biri olur. Yeşilçam'ı bu şekilde tarihsel yönüyle anlama gayretinin ötesinde bir dönemin özellikle kültürel hayatı şekillendirme konusundaki hatırı sayılır payı unutulmamalıdır. Abisel'in deyiimiyle Yeşilçam bu yıllarda "ülkenin tek popüler kültür biçimi olarak belirleyici bir nitelik kazanmıştır".¹⁷⁸ Durduğumuz noktadan baktığımızda Yeşilçam'ın kusurlarını saymak bir yana, popüler olduğu yıllarda hangi toplumsal ihtiyaçlara karşılık geldiği, hangi yönleriyle geniş kitleleri peşinden götürdüğü gerçeğini anlamak da önemlidir. Abisel Yeşilçam'ın bu dönemindeki hangi kırılma noktalarına karşılık geldiğini şöyle tanımlar:

Yerli filmlerin popüler olduğu bu dönem aynı zamanda, kültürel yaşamın her alanında karşılaşılan 'geleneksel-modern' geriliminin kendini açık biçimde ortaya koyduğu; ekonomik yaşamda sınıfsal eşitsizliklerin gündeme geldiği dönemdir. Toplumsal yaşamdaki hızlı değişimlerin kimlik sorununu da beraberinde getirdiği bu dönemde, popüler sinema bir anlamlandırma sistemi olarak, yaşanan gerilimin ve çatışmalara isteyerek ya da istemeyerek açıklamalar getirmiş olması açısından önemlidir.¹⁷⁹

Abisel, Yeşilçam'ın bu anlamda bir sağaltma görevi gördüğü, ürettiği dünya temsilleri ile mağdur olana, değişimin kıyısında durana, kadının toplumsal ayrışmasına ve benzeri bir yığın hikâyeye, yarattığı özdeşleşme yoluyla 'dertlere derman' olduğu gerçeğini ortaya koyar. Arslan ise Yeşilçam'ın bu dönemini 'ruhların modernleşmesi' olarak tanımlarken, modernleşme ve batılılaşma gayretinin toplumda yarattığı baskıyı karşılık bir anlam üreten yalva hedef gösteren dışavurumu olarak görür. Ancak bu dışavurumun şekli her daim değiştiği gibi sahneye her defasında farklı bir görünümle çıkar. Arslan özellikle 1950'lerle birlikte köyden kente göçün fazlasıyla hızlandığı, kentteki çeşitliliğin de aynı oranda arttığı bir dönemi işaret ederek Yeşilçam'ı 'ruhların modernleştiği'

178) Nİlgün Abisel, "Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinin Anlatı Yapısı Üzerine", *Sinema Yazıları*, haz. Seçil Bükler, Ankara: Doruk Yayınları, 1997, s. 123.

179) Abisel, 1997, s. 126.

bir sahne olarak tanımlar. Ancak bu sahne sürekli değişen bir sahnedir.180 Yeşilçam sinemasının Türkiye'nin kültürel alanıyla kurduğu ilişki ve modernleşme sürecindeki payı üzerindeki vurguyu Erdoğan da yapar:

Yeşilçam'ın en parlak dönemi aynı zamanda bugünkü anlamıyla toplumsal sınıfların ortaya çıktığı ve köyden kente göçün bir toplumsal fenomen haline geldiği dönemdir. Sözünü ettiğim zıt dinamikler bu kez bu iki toplumsal fenomenle eklemlendi ve üst sınıf diğer sınıflara karşı Batı'ya ilişkin değerleri temsil ederken, köy kökenliler ve kentli alt sınıflar bu toplumsal sınıfla ikircikli bir ilişkiye girdiler. Yeşilçam, genelde melodramlarında bu durumu başarılı bir biçimde kullandı. Batılı hayat tarzını benimsemiş zengin erkeklerle fakir ve/veya köylü kız arasındaki aşk bunun en tipik örneği oldu.¹⁸¹

Yeşilçam'ın aynı zamanda kültürel bir pratiğe karşılık geldiği bu yönü, izleyiciyle kurduğu bağın niteliğine de açıklar. Yeşilçam her daim -her ne kadar ekonomik gerekçelerle de olsa- kendi izleyici kitlesini önemsemiş ve öncelemiş, aslına bakarsak bunun karşılığını da fazlasıyla almıştır. Üstelik bizim de geçmişle kurduğumuz ilişki de halen Yeşilçam'ın hatırı sayılır bir yeri vardır. Karşılıklı olarak kurulmuş olan bu bağ sadece ve sadece Ayça'nın da söylediği gibi halkın beklentilerine, kültürel kodlarına, mitoslarına denk düşmesi halinde meydana gelir.¹⁸² Bu nedenle Yeşilçam'ın iç dünyası çözmek, biraz da onu oluşturan unsurları, hangi dinamikler etrafında şekillendiğini açıklamak gerekliliğinde kaynaklanır.

Yeşilçam anlatısı dediğimizde ilk elden hemen birkaç ana çerçeve belirir. Bunlardan ilki elbette ki kullandığı ana hikâyeye örgüleridir. Bu hikâyeye kurgularında da belirleyici temel unsurlar vardır. Mısır filmlerinin Türk sinemasına başlangıcından bu yana kattığı melodram etkisi bunlardan ilkidir. Mısır filmleri Türkiye'ye

180) Umut Tümay Arslan, *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*, İstanbul: Metis Yayınları, 2005, s. 41.

181) Nezih Erdoğan, "Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alınlanması Üzerine Notlar", *Popüler Kültür*, Doğu-Batı Düşünce Dergisi, Sayı: 15 (Mayıs-Temmuz 2001), s. 117.

182) Ayça, s. 139.

Birinci Dünya Savaşı'nın da etkisiyle, Avrupa'dan ve Amerika'dan gelen filmlerin Mısır üzerinden dolaşması nedeniyle girer.¹⁸³ Kültürel yakınlık ve diğer sebepler Türk izleyicisinin Mısır filmlerini ve yarattıkları melodram etkisini kolaylıkla benimsemesini sağlar ve bundan sonrasında, özellikle Yeşilçam'ın ileri dönemlerinde etkisini sıklıkla gösterir. Bu etki beraberinde klasik anlatı sinemasının temel kalıplarını da görmek mümkündür. Abisel, Yeşilçam'ın konu çeşitliliğini ve izleyicide bulduğu karşılığı şöyle tanımlar:

Bu filmler, Yeşilçam'ın tabiriyle kostüme-avantürlerden köy filmlerine, salon güldürülerinden şarkıcı filmlerine dek uzanan; çocuk yıldızların ya da ünlü şarkıcıların, futbolcuların, TV sunucularının popülerliğinden yararlanan oldukça geniş bir yelpaze oluşturdu. Genel olarak melodram ya da komedi kalıplarına uygun olan bu filmlerin hepsi de -ister çocuk ister büyük yıldız etrafında örgütlenmiş olsun, ister suçu, suçluluğu içersin, ister tarihin kestirilemeyen dönemlerine yönelsin, ister kırsal yaşamın bin bir zorluğundan söz etsin- homojen denilebilecek bir seyirci kitlesine ulaşmıştır.¹⁸⁴

1970'li yıllardaysa artık sıklıkla tekrarlanan temalar, kalıplaşmış öykülere, karakterlere, mekân ve çevre düzenlemelerine uyarlanmış haliyle seyircinin alışık olduğu bir formata dönüşür. İzleyicinin beklentileri doğrultusunda şekillenen bu sinema anlayışı, oyunculuklar ve tiplerle daha da yerleşik hale gelir. Ayça, "Yeşilçam'da her oyuncu her filmde hep aynı, kendi tipini oynar" derken bu bütünleşme halini anlatır.¹⁸⁵ Artık oyuncu kendi tipiyle bütünleşmiştir ve filmlerdeki temsiliyet alanı da bu şekilde belirlenmiş iki, üç tip arasında döner. Bu bakımdan filmlerde kullanılan 'kalıp hikâyeler' yine star konumuna yerleşmiş oyuncular tarafından canlandırılır. Peki, Yeşilçam'ın kullandığı bu çok meşhur 'kalıplar' hangileridir.

Öncelikle filmler belirli temalar etrafında şekillenirken, fakir kız-zengin oğlan, masum-temiz, kaderine razı olan anne figürü ile caydırıcı-güzel ancak etkin kötü kadın gibi çeşitli iyi-kötü karşı-

183) Onaran, s. 35.

184) Abisel, 1997, s. 124.

185) Ayça, s. 143.

laşmalarına dayanan filmler, çatışmalarını da büyük oranda bu zıtlaşmalar üzerine kurar. Özellikle kavuşma-kavuşamama temasına eşlik eden temaları Abisel şöyle toparlar: “Yanlışı anlama, ihanet, yalan, kendini farklı tanııtma gibi nedenlerin yanında özellikle ‘kötü’ler yüzünden sevgililerin kavuşması, dağılan ailenin yeniden birleşmesi uzuyor, karşılaşmalar ve ayrılıklar ağdalanarak birbirini kovalıyordu.”¹⁸⁶ Abisel’in anlatımıyla bu tekrarlı anlatımın arkasında tekrar eden, dolayısıyla alışılmış olana karşı duyulan benzerlik duygusu yatar. Kültürel anlatı tecrübesi bu dönemde büyük oranda filmlere yansır. Aile teması hemen tüm Yeşilçam filmlerinin ortak motifi gibidir. Kirel “uzlaşma ve uyum en çok rastlanan ve vurgulanan temalar arasındadır” derken özellikle sınıfsal ayrışmanın açığa çıktığı ve uzlaşmaya vardığı bir evrenin temsiliğini yapar.¹⁸⁷ Bu yolla her an ‘zengin’ olunabileceğı, bunun mümkün olduğu umudu yayılır. Aile ise bu uzlaşma evrenin en uygun bağlamını oluşturur. Bir “mutlu son” kurgusuyla aile, evlilik bağı yoluyla kurulur ve uzlaşma sağlanır.

Yeşilçam sineması aynı zamanda klasik anlatı sinemasının temel anlatı çizgisini takip eder. Giriş, gelişme, çatışma ve sonuç kısımlarından oluşan bu çizgi aynı zamanda “küçük çatışmalar, rekabetler, engellerle birlikte fedakârlıklar, ödülleri, cezalar” yoluyla ve bir nedensellik bağı içerisinde kurgulanır.¹⁸⁸ Olayların akışını şekillendiren ‘kader’ anlayışı hemen tüm filmlerin en önemli mekanizmalarından birini oluşturur. Özellikle kadın kimliğinin temsili üzerinden ele alınan ‘kaderine razı gelme’ olgusu aynı zamanda kadının varlık nedeninin ailenin varlığı, bütünlüğü, bu yolla ise toplumsal dokunun korunmasında vazgeçilmez oluşu ile özdeşleşir.¹⁸⁹ Berktaş, kadının toplumsal konumunun mülkiyet kavramı üzerinden şekillendiğini söylerken sınırların belirlenmesi sonrasında ve soyun devamını sağlama konusunda kadının sınırlandırılmış yaşam pratiğine vurgu yapar.¹⁹⁰ Genel bir ifadeyle kadın,

186) Abisel, 1997, s. 125.

187) Kirel, 2005, s. 288.

188) Abisel, 1997, s. 129.

189) Abisel, 1997, s. 130.

190) Berktaş, s. 39.

özellikle Yeşilçam'da temsil ettiği alan bakımında ailenin ve ailenin devamını sağlayan kültürel pratiklerin ana koruyucusu olarak değer görür. Her anlamda fedakârlık timsali olan kadın özellikle dışarılıklı olan 'kötü kadın' imgesiyle zıtlıklar barındırır. Ancak bu tanımlamaların dışında, karakterlere ait detaylar bulunmaz. Sadece iyi-kötü, güzel-çirkin, zengin-fakir gibi ikili temsil edilmelerinin ötesinde bir bilgiye sahip olunmaz. Abisel'in deyişiyle "karakterler ve olaylar, toplumsal ve tarihsel bağlamdan yoksundur" ve böylece örneğin kötülük gibi kodlamaların herhangi nedensel bir açıklaması yapılmaz, onlar toplumsal, sosyal, ekonomik gerçekliğin sonucu olan tüm sebeplerden bağımsız olarak kötüdürler.¹⁹¹ Diğer yandan mekânsal vurguysa her zaman İstanbul yani kent üzerindedir. Kirel bir arzu kenti olarak İstanbul'un özellikle kırsala ve Türkiye'nin her yerine filmler aracılığıyla taşınmasının, bu tercihi belirleyen önemli etkenlerin başında geldiğini söyler. Ayrıca İstanbul mevcut varlığıyla doğal bir mekân yaratırken diğer taraftan oyuncuların yoğun günlük mesailerine (oyuncular birden fazla filmde aynı anda oynamaktadırlar) uygun bir zamanlama meydana getirir. Bu nedenler İstanbul'u Yeşilçam filmlerinin ana mekânı yaparken sınıf temsiliinin de burjuva/kentsoylu kültürün etrafında şekillendiği görülür.¹⁹² Yeşilçam'ı var eden tüm bu unsurlar aynı zamanda bir dönemin sinema pratiğini de ortaya koyar. Bunun içerisinde Ertem Eğilmez ve Arzu Film de önemli rollerden birini alır.

Arzu Film ve Ertem Eğilmez Sineması Yeşilçam'ın Neresinde?

1964 yılı Eğilmez'in yönetmen olarak sinemaya giriş yaptığı yıl olsa da esas kırılma noktasının, *Sev Kardeşim* ve *Tatlı Dillim* filmlerindeki ticari başarısının ardından gerçekleştiğini daha önce de söylemiştim. Bu zamana kadarki süreçte yönetmen olarak üretimi dâhil olduğu on beş film sayabiliyor olsak da esas başarı ve Ertem Eğilmez sinemasının kendine özgü arka fonu, bu yıllar ile

191) Abisel, 2005, s. 131.

192) Kirel, 2005, s. 288.

birlikte meydana gelir. Bu dönem Ertem Eğilmez'in hem ticari başarısının görünür olduğu hem de kendine has olan anlatı dilini kurgulamaya başladığı yıllardır. Aynı zamanda Arzu Film'in üretime başladığı yıl da 1963'tür ancak burada da dikkate değer taraf, Arzu Film'in Ertem Eğilmez'in etkisi altında şekillendirdiği kendine has üslubunu netleştirdiği yıllar olan 1972 ve sonrasıdır. Diğer taraftan, bu bölüm içerisine dâhil olan filmler, klasik Yeşilçam anlatı kalıplarını takip eden, bu yönüyle de diğer filmlerden ayrılan filmler olur. Dolayısıyla bu bölümdeki esas amaç hem Ertem Eğilmez'in hem de Arzu Film'in, Yeşilçam'ın kullandığı anlatı kalıplarına ne oranda ve ne şekilde bağlı kaldığı ve bahsi geçen filmlerin hangi yönleriyle Yeşilçam sinemasının genel izleği içerisinde değerlendirilebileceğidir. Bu bakımdan filmler -*Sev Kardeşim*, *Tatlı Dillim*, *Oh Olsun*, *Yalancı Yarım*, *Mavi Boncuk*, *Boşver Arkadaş*, *Ah Nerede*, *Delisin* ve *Öyle Olsun*- Yeşilçam'la kurdukları bağ ve bu sinemanın prototiplerine ne oranda uyduğu konusu etrafında şekillenecek.

Ertem Eğilmez'in yönetmenliğini yaptığı, Sadık Şendil'in senaryosunu yazdığı *Sev Kardeşim*, daha önce de çok defa ifade ettiğim gibi Ertem Eğilmez'in sinemasındaki değişimi başlatan film olur. Ama bu film aynı zamanda toplumsal bir dilin belirginleşmeye başladığı, 1970'lerin atmosferini, iş-işçi, kentin dönüşümü gibi konuları da yansıtmaya istekli bir anlatıya sahip olmakla birlikte, henüz başlangıç yıllarında olan eğilimleri de belirgin biçimde gösterir. Eğilmez ve Şendil bu dönemin ticari başarısını ortaya koyan bir ikili olarak, Arzu Film'in de ana çehresini şekillendirirler. Eğilmez bu dönemin atmosferinde *Sev Kardeşim* filminin tematik yönünü şu şekilde aktarır: "*Sev Kardeşim*'in başarısı bize şunu getirdi. Komedi yapma cesaretinin yanı sıra meselelere toplumsal açıdan bakarsak, fakir, konferanstan hoşlanmayan Türk se-yircisine, toplum meselelerine kıyısından kenarından dokunan filmleri, ukalalık yapıyor görünmeden kabul ettirebiliriz."¹⁹³

Sev Kardeşim bu anlamda Eğilmez'in kendi sinema dilini anlamaya çalıştığı ve halkta bulduğu karşılığı görmeye çalıştığı film

193) Ayça, Coş, s. 21.

olarak önemlidir. Ancak film her şeye rağmen Yeşilçam'ın hemen hemen tüm üretim dinamiklerini de üstlenir. *Sev Kardeşim* zengin erkek, fakir kız çatışması üzerinden ilerlerken, işin içerisine dâhil olan fakir kızın ailesi ve mahalleli metaforuyla birden çok tema da karşılık bulur. Alev (Hülya Koçyiğit) işçi olarak çalıştığı fabrikanın sahibi olan Cemal Bey'in oğlu Ferit'e (Tarık Akan) âşık olur. Ferit elbette ki Alev'in farkında değildir ancak Alev bir süre sonra Ferit'in dikkatini çekmeyi başarır. Ferit tam anlamıyla dönemin kent burjuvazisini simgelerken Alev ise yoksul ancak mağrur, güzel, 'temiz' ve masum kız kimliğini temsil eder. Her iki karakter de yine Yeşilçam sinemasının en önemli kozlarından bir olan star sisteminin avantajlarını kullanır ve film Hülya Koçyiğit ile Tarık Akan'ın başrolünde çekilir.

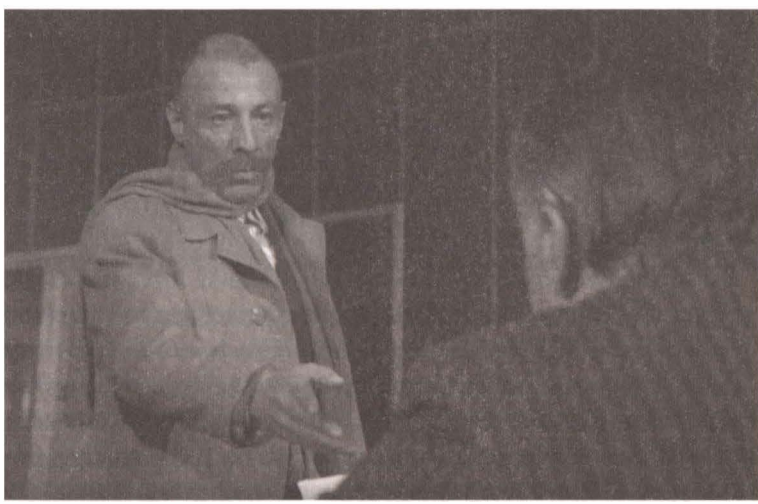
Alev yine de Yeşilçam'ın tipik kadın temsilinin biraz dışında bir örnek sergiler. Öncelikle Ferit'i elde etmek için masumca da olsa çeşitli girişimlerde bulunur. Bu durum Yeşilçam'ın kaderi yönlendirmeye gücü yetmeyen, edilgen kadın tipinin dışında bir davranış kalıbıdır. Ancak Yeşilçam'ın kalıp anlatılarından biri olan 'kendini farklı tanıtmak' teması bu filmin de ana teması olur. Alev, Ferit'i ile arkadaşlık kurabilmiştir ancak kendini 'zengin kız' temsili içerisine yerleştirmiştir. Alev'in dayısı evde barutlarla çeşitli denemeler yapan, sabah kahvaltısına rakıya başlayan ve avarelik yapan bir adamken, Paris Büyükelçiliği'nden emekli Maksut Bey olur. Babası, tesbih ve boncuk yapan bir ustayken, milyoner, fabrikatör bir babaya dönüşür. Evleriye tamirde olan konakları nedeniyle Hilton Otel'e dönüşür. Bu durum biraz da Kül Kedisi'nin Sindirella'ya dönüşme hikâyesidir.

Diğer taraftan bu aşk hikâyesi, filmin diğer bir olay örgüsü olan Ferit'in babasının fabrika kurmak niyetiyle, Alev ve ailesinin yaşadığı semtteki evleri satın alma hikâyesiyle birleşir. Burada toplumsal bir konuya değinme niyeti kendini gösterse de bu niyet büyük oranda toplumsal bir arka fondan arındırılmış olarak yerine getirilir. Alev'in babasının evini satmayışı filmin başında semtin diğer sakinlerini koruma amacını güdüyor gibi gösterilse de sonlara doğru anlaşılır ki bunun arkasında hazin bir aşk hikâ-



yesi vardır. Alev'in annesinin hatırasının yaşıyor oluşu, babasının evi satmasını engeller. Hatta evin satılması konusundaki inadı "alemden bilmez, bu adam kaçık mıdır nedir, böyle eski bir eve kazık kakmış oturur der" noktasına kadar çekilir. Böylece toplumsal dönüşüme kısacık uğranmış olsa da bu yoldan hemen dönmüş ve filmin sonu, popüler sinemanın bir gereği olarak hızlıca bir aşk hikâyesine bağlanmış olur. Eğilmez'in sinemasında henüz geçmiş ve gelenekle kurulan bağların toplumsal nedenlere bağlı değil, kişisel nedenlere bağlı olarak sunulduğu bir sinema anlayışı hâkimdir.

Olay örgüsünün bir diğer teması, yine Yeşilçam'ın klasiklerinden olan 'yanlış anlamalar' üzerine kurulur. Ferit, Alev'in evine kendisinin olmadığı bir gün (zaten Alev'in gerçek kimliğini bilmediği için evin kime ait olduğunu da bilmez), babasından evi satması için ricacı olmak üzere gelir ancak Alev'in babasının tamamıyla yanlış anlaması üzerine Alev'le evlenmek istiyor gibi görünür. Filmin bu kısmının hemen tamamı bu yanlış anlama üzerine kurgulanırken Alev'in gerçek kimliğinin ortaya çıkışıyla son bulur. Babasının 'bir işçi parçası'yla evliliğine itiraz etmesine rağmen Ferit kararını değiştirmez, böylece 'zenginlik' tüm filmlerde tekrar eden bir biçimde sürekli olumsuzlanır. Ferit'in zengin babası, Alev'in yoksul babası tarafından "değil mi ki gönlü fakir, ben de dünyanın en fakir adamı" olarak yerilirken, filmin sonlarına doğru mahallenin bir birlik duygusu içerisinde Alev ve ailesinin mahkemede aldığı para cezasını toplamak üzere birleşmesiyle de 'yoksulluk' yüceltilir. Tek bir kişinin parası hiçbir anlam ifade etmezken mahallelinin topladığı para, karşılığı para olmayan bir



birlikteliğe dönüşür. Alev'in gururlu ama yoksul babası ileride *Bizim Aile* filmiyle tekrar karşısına çıkacağı fabrikatörün karşısına, zenginlik karşısında atacağı meşhur tiradıyla değil sadece evini sattığını söylemek için gider ve yeniden zenginliği olumsuzlar. Abisel "sınıfsal çatışmaların yumuşatılması amacıyla yerli popüler filmlerde zengin sınıftan olmak olumsuzlanır" demektedir.¹⁹⁴ Böylece bir dışavurum temsili olarak Yeşilçam sineması, zengin ve fakir karşıtlığı arasında kurduğu bu ikilemle sınıfsal ayrışmanın ihtiyaçlarını gidermiş olur.

Yeşilçam'ın mutlu sonları hep yoksuldan yana olduğu gibi bu filmde de aynı mutlu son tekrarlanır. Ferit babasına "her şeyi para ile ölçmeyi sevemedim, sizin dünyanıza uyamadım" diyerek veda eder ve elbette ki babasını da peşinden götürür. Bütün çatışmalar hemen kısa bir süre içerisinde hiç yaşanmamışçasına sonlanır. Filmin açılış sahnesinde sergilendiği gibi sonu da zenginliğin olumsuzlandığı, yoksul ama birlik içinde bir aile olarak hep birlikte oluşun kutsandığı bir noktaya varır. Müzik filmin de adını aldığı "Sev Kardeşim" şarkısıyla Yeşilçam sinemasının popüler bir kültür unsuru olarak müziği ele alışına benzer bir tavırla son bulur.

194) Abisel, 2005, s. 225.

Bu anlamda günün popüler söylemini kullanan diğer bir film *Tatlı Dillim*'dir.

Film, yine Ferit'in (Tarkan Akan) bu sefer köy öğretmeni Emine'yle (Filiz Akın) aşkını anlatır. Bu dönemin hemen tüm filmle-
rinin ana teması bu çerçeve içerisinde gerçekleşir. Kadın karakterler değişse dahi Ferit yani Tarkan Akan başrolün daimi ismi olur. Zengin erkek, fakir, masum kız ikilemi netleşirken ve yeniden sınıfsal, kültürel farklılık ele alınırken, film bu sefer hikâyesi içeri-
sine kır ve kent ayrışmasını da ekler.

Zeki Alasya, Metin Akpınar ve Kemal Sunal gibi isimlerin filme dâhil olması kadro biraz daha genişlemiştir. Ferit yine etrafında kızların dönüp durduğu çapkın ve zengin bir karakterdir. Tıp fakültesini bitirmiştir ancak ailesinin varlıklı olması nedeniyle çalışmaz, annesinin deyişiyle "gezer, sefa sürer". Onu yola getirecek ise genç yaşta okulunu bitirip, köy öğretmeni olarak hayata atılan Emine olacaktır. Zenginlik her daim yola getirilmesi, ehli-
leştirilmesi gereken bir durum olarak kendini gösterir. Tekrar etmek isterim, Abisel'in de söylediği gibi bu durum "...dünyayı açıklayarak, anlamlandırarak, temsil ederek yeni talepleri törpülemeye yönelmiş, yaşanan gerginlikleri dolayımıyarak ya 'olağan'laştırmış ya da geleneklere, yoksulluğa, kadının kendini feda edişi üzerine yapılan güzellmeler aracılığıyla regresyona sığınmıştır".¹⁹⁵ Bu durum toplumsal dışavurumun etkilerini gidermese dahi film yoluyla anlık da olsa bir rahatlama imkânı sunar. Bu durumda yoksulluğa mantıklı bir açıklama bulunurken, zenginliğin avantajlı hali de göz ardı edilebilir olur.

Diğer taraftan, filmlerin birçoğunda olduğu gibi *Tatlı Dillim*'de de gece hayatı ve 'öteki' kadın imgesi sıklıkla işlenir. Başroldeki masum ve 'temiz' genç kız figürü, Ferit'in 'doğru yolu' bulmadan önceki hayatının figürleri olarak varlık gösterip böyle bir dönüşüm fikrini desteklerken aynı zamanda başroldeki genç kız figürünü de olumlayarak, belirgin kılar. Açık bir ikilemle zenginlik, dejenere bir gece hayatı ve bu gece hayatının içerisinde tek

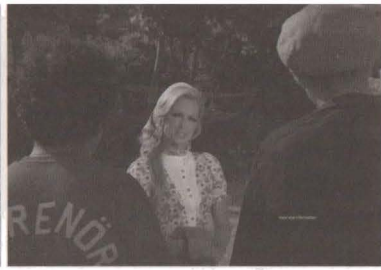
195) Abisel, 1997, s. 126.



başına bir kadın imgesi, kutsal aile vurgusu, iyi niyetli ve yoksul bir mahalle tahayyülü ile karşı karşıya ve zıtlık oluşturacak şekilde işlenir. Filmlerde ortaya net olarak çıkan, belirgin bir kötü kadın (*femme fatale*) figürü yoksa da genç, zengin ve yakışıklı erkeğin etrafını dolduran bir 'öteki' kadınlar kümesi her daim vardır. Bu kadınlar içki içen, şuh kahkahalar atan, tek başına gece sokağa çıkan ve hatta sabaha kadar dışarda kalabilen, ortalıkta rahatlıkla çıplak dolaşabilen ancak sadakatinden her zaman şüphe edilen kadınlardır. Hikâyenin akışını değiştirecek denli film içerisinde varlık göstermeseler dahi masum ve temiz genç kızı iyice parlatacak kadar görünür olurlar. Ferit ise ancak basketbol kampı için ücra bir köye giderken 'esas kız' Emine'yle karşılaşacaktır.

Emine ise tüm masumluluğu, yerelliği, başına örttüğü yazması ve bunun yanı sıra makyajlı yüzü, topuklu ayakkabılarıyla yolda samanların arasında Ferit'in karşısına çıkar. Köye suyu getiren, yolu getiren hatta arı kovanlarını Fransa'dan getiren (arı kovanlarının Fransa'dan gelmesi Batılılaşma algısında yeteri kadar tuhaf ve tekinsiz bir tercih olur), kısacası 'medeniyet' getiren hoca da aslında Emine öğretmenin kendisidir. Köy hayatı ve köylülük filmde karikatürize edilirken vurgu özellikle şehir ve köy çatışmasında; masum, temiz, pastoral köy hayatıyla kirli, içinde çeşitli çetrefilli haller barındıran şehir hayatı arasında kurulur. Muhtar konuyu "köy yerinin biti şehir yerinin iti" olarak tarif eder.

Filmin içerisinde ve özellikle Ferit'in, Emine'yle evlilik ritüelleri gelenekselliğin ortaya konduğu sahneler olur. Köyden bir köylüyle evleniyor olan Ferit ise bunlara razı gelmelidir. Emine öğretmen İstanbul'da okumuş, Avrupa görmüş, yüzme takımında



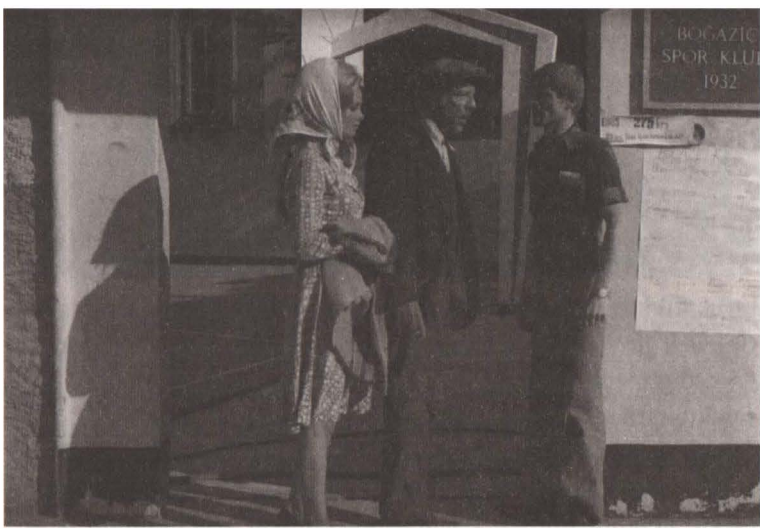
birincilikleri olan bir kadın olsa da öncelik yerelliğine atıf yapılır. Gelenek ile modernin çatışması kır ve kentin her karşılaşmasında olduğu gibi burada da kendini ortaya koyar. Arslan, Yeşilçam'ın içinde bulunduğu bu gel-gitli yapıyı şöyle tanımlar: "Yeşilçam'da takip ettiğimiz kurgusal hatlar ya da Türk sineması üzerine düşüncede ortaya çıkan duygusal yörüngeler, kapılma ve özenmeyle 'kendine dön' çağrısı arasında gidip gelen bükülmü ve sarkaçvari bir yapı gibidir."¹⁹⁶ Bu yapı aynı zamanda bizi, karşısında refleksler geliştireceğimiz bir duruma iter:

Kaybın izinin bulunabileceği karanlık bölgelerden uzaklaşmanın yolunu da böyle öğrendik; zengin olan, züppe olan, aşırı-Batılılaşmış olan, aşırı-cinselleşmiş olan karşısında yenik ve eksik kalmışlığımızı galibiyete çevirmek dışında, kendimizi, gururumuzu, iffetimizi ve haysiyetimizi korumak dışında başka bir şey görmekten bizi alıko-yan da buydu sanırım.¹⁹⁷

Ne kaybedildiğini tam kestiremesek de Batılılaşma sürecinde feda edilenlerin hakkı, geleneksel olanın özellikle Yeşilçam gibi popüler anlatı türleri içerisinde tekrar eden biçimde yer alması ile telafi edilecek gibi düşünülmüş olabilir. Böylece tek bir yoldan ve yalnızca gurur, iffet, haysiyet, namus öğretileri kurarak ve bunu idealize ederek diğerini, Arslan'ın ifadesiyle 'aşırı-Batılılaşmış', 'aşırı-cinselleşmiş' olanın varlığını taşlamak yoluyla, rövanşının alınabilir olduğu fikri samimi gelmiş olabilir. Ancak bu ne kadar mümkündür? Buradaki niyet tespit etmekten öteye de geçmez.

196) Umut Tümay Arslan, *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*, İstanbul: Metis Yayınları, 2010, s. 303.

197) Arslan, 2010, s. 304.



Bu anlamda Ferit ile Emine arasındaki çatışmanın ana merkezini, Doğu ve Batı üzerine ezelden beri oluşagelmiş teamüllerin ta kendisini meydana getirir. Özellikle girdikleri evlilik sürecinde her adım tek tek belki de fazlasıyla yerine getirilirken, Batılı olmanın kimi unsurları kabul görse de (örneğin eğitilmiş olmak), esas varış noktası 'yerel değerler'in korunması olur. Üstelik 'yerel değerler'in en baştaki koruyucusu ve temsilcisi de her zaman kadındır. Ritüel ve gelenekler, soyun devamının da üzerinden garantiye alındığı gibi kadına emanet edilir. Ancak bu kadın tabii ki 'kötü', dışarılıklı kadın imgesinin tam aksinde duran 'iyi', masum, yerli kadın imgesidir. O Batının alâmet-i farikalarına hâkim olmakla birlikte tamamıyla buralıdır, kaybedilmiş değildir. Oysa diğer kadın çoktan, fazla Batılı olmakla, fazla değişmiş olmakla ötekileştirilmiştir, uzaklaştırılmıştır. Emine'nin İstanbul'a Ferit'i aramaya geldiği sahnelerde bu ötekileştirme iyice belirginleşir. Batılı, cinselliğiyle ön planda olan kadın plajlarda bikinileriyle sere serpe dolaşırken, Emine yerel kıyafetleriyle kimliğini korumaya devam eder.

Yeşilçam'ın meşhur 'intikam' dolu üslubu bundan sonra ortaya konarken aynı zamanda kadın karakterin dönüşümü gerçekleşir. İntikamını alarak 'kadınlık gururu'nu kurtaracak olan hamleyse



Ferit'in babasından gelir. Emine'nin değişimini planlayan baba, oğluna geleneksel köylü öğretmen profilini fazlasıyla uygun bulduğundan, bir gece içerisinde tüm değişimin tamamlanmasını planlayarak, yeni Emine'nin Mine olarak hikâyeye dâhil olmasını sağlar. Emine'nin karakteri bir gecede değişir ve masumluğunu korusa da vamp bir kadın olan Mine karakterine dönüşür. Bu sefer plajda bikiniyle dolaşan Emine'dir. Karakterlerin herhangi bir derinlik yoksun oluşu, kendi deyimiyle 'öykülerine bağlı, inatçı bir öğretmen'den arzu duyulan bir kadına dönüşmesi kolaylıkla gerçekleşir. Bu durum Yeşilçam'ın karakterlerinin genel özelliğidir.

İki farklı karaktere ayrılan kadınlardan biri mütevazı köy öğretmeni Emine olurken, diğeri, 'Avrupalı' görünümüyle Mine olur. Ancak filmin sonunda bu kapsamdaki her filmin sonunda olduğu gibi Mine değil, Emine tercih edilir. Filmin olay akışı neyi gerektiriyorsa gerektirsin son mutlaka, geleneksel olanın seçilmesiyle biter. Emine, Mine'nin öldüğünü söyleyerek hikâyeyi sonlandırır. İki farklı kadının aynı bedende bir araya gelemeyeceği kadar dünyalar ayrıdır ve diğer 'Avrupalı', Batılı kadın kabul edilemez. Nihai istek bu kadının filmin sonunda öldürülmesidir. Ancak o zaman rahat edilir.

Ertem Eğilmez ve Sadık Şendil ikilisinin bir yıl sonra çektiği *Oh Olsun* filmindeyse Yeşilçam'ın anlatı dili bir miktar değiştirilerek kurgulanır. Anlatı içerisinde sınıfsal farkındalığın diğer filmlere göre bir miktar daha artmış olması, Eğilmez'in toplumsal meselelere artık daha fazla değineceğinin de sinyallerini verir gibidir. Ancak bu film de yine Yeşilçam'ın geleneksel hikâye örgüsüne sadık kalır ve yeniden zengin erkek, fakir kız aşkını anlatır.

Başrolde Ferit karakteriyle yine Tarkan Akan vardır ancak bu sefer kadın karakteri Hale Soygazi canlandırırken adı yeniden Alev olur. Ayrıca filmin diğer kadrosu artık iyiden iyiye yerleşik hale gelmiş olan Arzu Film kadrosudur. Ferit'in büyük kardeşi Fazıl'ı Kemal Sunal, küçük kardeş Ferdi'yi Halit Akçatepe canlandırırken yoksul, işçi baba, Burhan Usta karakteri yine Münir Özkul'undur. Bilindik bir hikâye olan işçi kız Alev ile fabrikatör oğlu, çapkın Ferit'in yolları bir yerde kesişir ve bu ilişkinin akıbeti de aşk ve evlilikle sonlanır. Ancak hikâye neredeyse buradan başlar ve hikâyenin klasik yönüyle Ferit'in zengin ailesi, Alev'in yoksul ailesini kabullenemez. Gizli süren evlilikten bir tane de çocuk olur ancak Ferit ailesinin zoruyla başka bir nişanlılık daha yürütmektedir. Alev'in bunu fark etmesi, gururunun devreye girmesine ve evi terk etmesine neden olsa da hikâye yine yoksulun lehine biter.

Oh Olsun da diğer filmler gibi yoksul ama mutlu aile tablosunu merkezine yerleştirir. Bu aile tablosu her türlü zorlukta, yoklukta bir arada kalmayı başarabilen, dağılmayan, çözülmeyen bir aile yapısı sergiler. Aile, Eğilmez'in filmlerinin hemen tamamında ideal gösterilir. Kirel, anaakım sinemada ailenin temsilinin olumlayıcı bir biçimde düzenlendiğini söyler.¹⁹⁸ Burada ailenin olumlu bir biçimde tanımlanmasındaki teşvikse yine Yeşilçam'ın ana akım sinemayla kurduğu bağla ilişkilendirilebilir. Aile tüm zorluklara ve yoksunluklara karşı daimi olarak kapsayıcı ve koruyucu yönüyle temsil edilirken, dışarıda kalanlar her zaman tehlikenin ve bilinmezin gerçeğiyle karşı karşıyadır. Aile bu filmlerde her daim kutsanır. Yoksulluk ise her zaman ailenin bu daimi koruyucu tavrıyla ikame edilir. Dayanma ve direnme gücünü veren her zaman bu birliktelik olur. Her şey ailenin bir diğer üyesi içindir ve ancak bu nedenle tüm haksızlıklara ve yoksunluklara dayanılabilir.

Zenginlik, kökten bir biçimde geleneklere bağlı olursa dahi uygulamada, Avrupalı görünmekle özdeşleşir. Ferit'in ailesi, baba otoritesinin merkezi olduğu, geleneksel bir aile yapısına sahipse de yılbaşı gecesini Avrupalı bir biçimde, ecnebi bir müzikle, şam-

198) Kirel, 2010, s. 220.



panya patlatarak, şık bir restorantta ancak 'nezih' bir eğlence anlayışıyla kutlar. Buna karşın yoksul olan Alev'in ailesi, büyük bir samimiyet ve mutluluk içerisinde, paylaşarak, bölüşerek ve elle-riyle pay ettikleri tavuğu kendi evlerinde yiyerek, Zeki Müren'li bir şarkı eşliğinde kutlarlar. Ferit'in ailesi bir Rock & Roll şarkısıyla dans ederken, Alev'in ailesi göbek atar. Zengin olmak her durumda Batılı görünmeyi gerektirirken, yoksulluk ise sadece geleneksel görünmekle özdeşleşir. Bu durumda Batı yüzeysel olanı, Doğu ise özgün olanı ifade eder.

Filmdeki diğer bir izlek, iş ve işçi sorunlarıdır. Film, grev ve sendika konularını Yeşilçamvari biçimde işlemiş olsa da en azından söze dökmüş olur. Filmin başından itibaren Burhan Usta karakteriyle zam, haklar, sendika, toplu grev sözcükleri duyulmaya başlar. İşçi temsili filmde daha çok görünür olur. Vardiya bitiminde fabrikadan çıkan işçiler ete kemiğe bürünmüş, gerçek işçi temsilleriyle canlandırılır. Fabrika burada toplumsal bir temsil mekânı olarak yer alır. Fabrikalar bu bölümün ilginç bir biçimde en çok görünen mekânlarından biri olur. Yeşilçam'ın tüm gerçekliği, geçirgen yapan yumuşak anlatı diline karşın, fabrikaların bir temsil alanı olarak filmlerin içerisinde boy göstermesi, sadece bir mekân işlevi görse de ilginçtir. Bekmen fabrikaların yalnızca bir üretim merkezi değil "aynı zamanda, çözülen kırsal ekonomi nedeniyle kentlere sökün eden kitlelerin bulunduğu yer olacaktır" şeklindeki yorumu bu bakımdan ilginç bir benzerlik oluşturur.¹⁹⁹

199) Ahmet Bekmen, "Marksizm: 'Praksis'in Teorisi", *19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler*, Der: H. Birsan Örs, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009, s. 166.

Yeşilçam prototipi içerisinde hareket eden bu filmler, fabrikayı mekân olarak kurgulasa, bu konu hikâyesinin merkezini oluşturmaz.

Filmin sonlarına doğru bir grev süreci başlasa da bu grev başlangıcına yalnızca talep edilen işçi hakları değil, Burhan Usta'nın kişisel davası da eklenir. Münir Özkul bu sefer Burhan Usta tiplemesiyle fabrikatör Fehmi Bey'in karşısına çıkarak, klasik hale gelmiş olan meydan okumasını gerçekleştirir. Fehmi Bey, Burhan Usta ve kızı Alev'in kendi oğlu Ferit'i menfaat ve çıkarları uğruna evliliğe zorladığını söyler. Burhan Usta ise kendi gururlu kızının ve ailesinin asla bu zengin aileye 'yamanmayacağı'nı haykırır. "Sayende yarı açım, ama kazandığımı alnımın teriyle kazanıyorum. Asıl biz senin işkembeni doyuruyoruz. Fabrikan da, malın da, paran da hepsi senin olsun," diyerek resti çeker. Tam da bu nokta kişisel ile siyasi olan birbiri içerisine geçer. Grevi erteleyen işçiler bu sefer Burhan Usta'nın istifasıyla ayaklanır ve greve gitmeye karar verirler. Burhan Usta "fabrika işlerini bir ustanın şahsi davasına alet edemezsiniz" dese de durum bu şekilde gelişmez. Grev bu sefer filmin mutlu sonuyla kurgulanan evlilik ve aile vurgusunun önüne geçerek başka bir birliktelik vurgusunu güçlendirir. Aynı aileler gibi işçiler de bir birlik havası içerisine girer. Üstelik Fehmi Bey'in oğulları da greve katılır. Fehmi Bey karısı tarafından hem oğullarının hem de işçilerinin sözünü dinlememekle suçlanır. Bu suçlama toplumsal olanı kişisel olanla telafi eder gibidir. Bir hak arayışı olarak başlayan grev bu noktada kişisel bir mesele konumuna getirilir. Böylece kitlesel olanın vurgulanmadığı ve hatta bunun bireysel olana dönüştüğü bir temsil şekline dönüşür. Yine de fabrikatör Fehmi Bey de dâhil olmak üzere herkes mutlu sona erişir. Haklar kabul edilir, evlilikler, aileler kurtarılır. Yeşilçam'ın 'tatlı' dünyasında bu gelişmeler de bu kadar kısa süre içerisinde ve bu kadar kolaylıkla meydana gelir.

İş ve işçi hakları konusuna çevresinden dolanarak yaklaşan film, toplumsal olanı hikâyesinin içerisine katmaktan da geri durmaz. Bu bakımdan *Oh Olsun* hem Yeşilçam sinemasının klasik unsurlarını kullanırken diğer filmlere göre farklı bir gelişme çizgisi de izler. Ancak olayların çözülüşünün hızı, zengin oğlan



fakir kız ikilemlerini yeniden yaratması, geleneksellik-modernlik bağlamında çatışmacı bir yaklaşım ortaya koyması filmi, Yeşilçam'ın anlatı dili içerisinde tutar.

Yeşilçam'ın bilindik prototiplerini kullanmaya devam eden diğer bir film *Yalancı Yarım*'dir. Öncelikle dönemin 'şarkıcılı filmleri' kalıbını uygular, adı bir şarkıdan gelmektedir ve filmin belirli sahnelerinde başrol oyuncusu Emel Sayın çeşitli kereler şarkı söyler. *Canım Kardeşim* filminden hemen sonra çekilen *Yalancı Yarım*, *Canım Kardeşim*'deki ticari başarısızlığı telafi edebilmek adına popüler unsurları sonuna kadar kullanır.

Canım Kardeşim'in ticari başarısızlığı yüzünden, daha halka dönük, daha ilgiyle izlenecek bir hikâye örgüsü aradık. Bu hikâye örgüsü altında sinema dilimizi de halka biraz daha kabul ettirmek istedik. Filmin başarısına bakılırsa demek ki dilimiz yadırganmadı. Ayrıca kadın kahraman, şarkılar ve komedi unsurları da vardı. Çatışma da belirgin haldeydi. Zengin-fakir çatışması uçlara doğru götürülmüştü.²⁰⁰

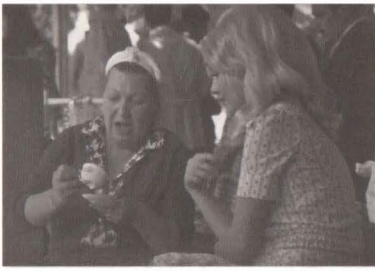
Önceki filmlerin temel hikâye izleğini devam ettiren film yine bir fakir kız-zengin oğlan karşılaşması üzerine kurulur. *Sev Kar-*

200) Ayça, Coş, s. 28.



deşim ve *Oh Olsun* filmleriyle kurduğu ilişkiye bağlı kalarak, kızın adı yeniden Alev (oyuncu bu sefer Emel Sayın'dır) olurken, erkek yeniden Ferit (Tarık Akan) ismini alır. Baba rolündeyse bir önceki filmdeki gibi Münir Özkül oynar. Genel olarak filmlerin birçoğunda oyuncu kadrosu ortaktır. Farklı oyuncular tek-tük hikâyeler içerisine dâhil olsa da yapı sabittir. Aynı zamanda rollerde de çok ufak değişiklikler olur. Daha önce de Ayça'dan aktararak sözünü ettiğim gibi, hikâyelerin çok az sayıdaki karakter etrafında döndüğü ve bu karakterlerin oyuncuların kendileriyle özdeşleşmesi durumu Yeşilçam'ın sıklıkla kullandığı teknikler arasındadır. Münir Özkül'un daima babayı oynaması, dayı, amca karakterlerini aynı oyuncuların canlandırması, sabit bir mahalle/pazar eşrafının oluşu Eğilmez'in yarattığı 'tanıdık dünya' mitiyle de ilişkilidir. Yeşilçam bu gibi tekrarları sıklıkla kullanır ve bu tekrarların izleyici de bir 'bilindiklik' vurgusu yarattığının farkındadır. Abisel, mitsel anlatının bilinmeyen, bilinenle ilişkilendirdiğini söylerken popüler anlatıların da bu noktadan hareketle, yaşananları sorulayıp tartışmayı değil, daha çok yinelenen, alışık olunan, bilindik olanla benzerlik kurmayı hedeflediğini ifade eder.²⁰¹ Böylece izleyici için bilindik olanı tekrar ve tekrar görerek rahatlatmak, üzerine düşünmek yerine daha tercih edilir bir refleks olur. Bizim dönüp bu filmlere yeniden bakma isteğimizin arkasında da büyük oranda bu tanıdık-bilindik dünya imgesi vardır. Münir Özkül'u yeniden şefkatli bir baba rolünde görmek, malumun ilamı gibidir.

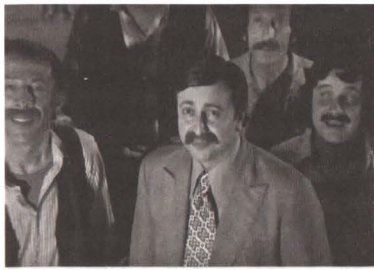
201) Abisel, 1997, s. 127.



Filmde, çapkınlığıyla bilinen, zengin oğlan Ferit ile yoksul ama masum ve güzel Alev'in aşk hikâyesi anlatılır. Alev, Ferit'e âşıktır ancak Ferit bundan haberdar dahi değildir. Kayserili, zengin iş adamı olan abisi Mahmut'un zoruyla kendisine bir nişanlı bulması gerektiğinde, Alev karşısına çıkar. Filmin bundan sonraki bölümü tamamen 'kendini farklı tanıtma' teması üzerinden anlatılır. Alev, aslında pazarcı Derviş'in kızıyken, Ferit'in abisi Mahmut'a fabrikatör Derviş Bey'in kızı olarak tanıtılır. Pazarcı Hüsnü birden Doktor Hüsnü Bey'e dönüşür. Mahalleli ve pazar esnafı da işin içine girince tüm hikâye, kimlik değişimi üzerinden ilerler.

Bu anlamda film, özellikle olay örgüsünde *Sev Kardeşim*'le de ciddi benzerlikler taşır. Sıkça tekrarlanan, yanlış anlaşılmalara da bu benzerliklerden bir diğeridir. Pazarcı Derviş, fabrikatör Derviş Başak'la görüşmeye gittiğinde karışıklıklar ve yanlış anlaşılmalara birbirini takip eder. Mahmut'un Derviş Başak'la görüştüğünü zannedip aslında pazarcı Derviş'le görüşmesi ve yanlış anlaşılmalara dolu görüşmeden bir evlilik kararı çıkmasıyla Yeşilçam'ın çok sık kullandığı unsurlardan biri daha yerine getirilmiş olur. Hedefte duransa hemen her zaman evlilik bağı yoluyla kurulacak bir aile imgesidir. Sadece kadın için değil, erkek için de vaat edilmiş mutlu son mutlaka aile birliğinin kurulmasıyla tamamlanır. Filmin tüm akışı sonunda bir evlilik ihtimali üzerinden şekillenir. Her durumda ve istenen tek şey 'mutlu bir yuva' kurmaktır.

Bunun yanı sıra geleneksel Türk tiyatrosunun ana unsurlarıyla da benzerlikler göze çarpar. Kılıbık, kekeme, sakar, gözleri az gören, dilsiz gibi fiziksel ya da karaktere özgü kimi özellikler Or-



taoyunu gibi geleneksel sanatlarda kullanıldığı şekliyle bu filmlerde de yer alır. Böylece karakterler derinlikten yoksun ancak kimi tipik özellikleriyle bir güldürü unsuru yaratmış olurlar. Zeki Alasya, Metin Akpınar ve Kemal Sunal gibi isimlerin varlığı da güldürü unsurunu biraz daha arttırmıştır.

Filmde zenginlik vurgusu Metin Akpınar'ın oynadığı karakterin sempatik oluşu nedeniyle diğer filme göre daha az olumsuzlanır. Diğer insanlara yukarıdan bir bakışla yaklaşma, üstünlük fikri, sonradan görme olduğu hissettirilen Kayserili iş adamı karakteriyle biraz yumuşatılmış olur. Bu filmde zengin sadece biraz kurnazdır; onun dışında bu durumu olumsuz bir özellik olarak üstüne giymez. Züppeliğiye kendiliğinden değil, karısından kaynaklanmaktadır. Üstelik esas fabrikatör Derviş Başak da filmin başında Alev'e ılımlı davranmış, bu nedenle de zengin bir karakter olarak gönülleri kazanmıştır. Hikâyeyi böylesi bir çatışmanın gerginliğinden uzaklaştıran etken büyük oranda güldürü unsurunun daha yoğun kullanımından kaynaklanır. Bu durum ise filmi Yeşilçam'ın melodram dilinden uzağa götürürken, Ertem Eğilmez'in Yeşilçam'ın anlatı pratikleriyle kurduğu ilişki, kendine özgü bir dil geliştirmesini sağlar. Zengin olumsuzlanmazken, yoksul her daim sempatik görünür. Hikâye her daim yoksuldan yana ilerler. Yine de filmin sonu, içerisindeki akışa pek benzemeyen şekilde Mahmut'un, Alev ve ailesini hor görmesine sahne olur. Tamamen yanlış anlaşılmalara üzerine kurulu filmse bu çatışmayı yine ve yeniden zengini haksız, fakiri haklı çıkarmak için kurar.



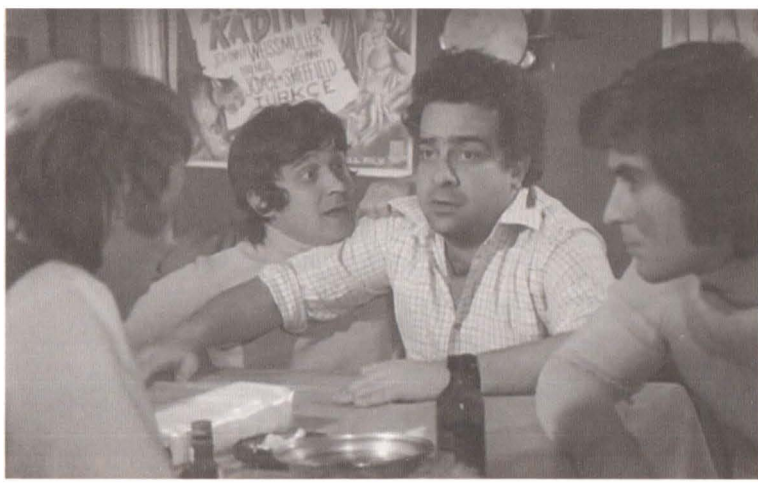
'Fakir ama gururlu' metaforu tekrar ederken, zengin ve küstah stereotipiyle karşı karşıya gelmiş olur.

Hikâyenin sonu her ne kadar zenginlik tam anlamıyla olumsuz tanımlanmamış olsa da, Ferit ve ailesinin yoksul ama birlik içinde, mağrur tarafı, yani Alev'i ve ailesini benimsemeleriyle son bulur. İki vaat yine gerçekleşmiştir. Hem mutlu son olan evlilik bağı kurulur hem de zenginler, yoksullara mağlup olarak, doğru yolu seçerler. Böylece Yeşilçam, toplumsal ve sınıfsal ayrışmanın çözümünü kendi film pratiği içerisinde bulmuş olur.

Mavi Boncuk da aynı *Yalancı Yârim* gibi hem popüler bir şarkıyı adına taşıırken hem de Emel Sayın'ın popüleritesinin gücünden tekrar faydalanır. Ancak film bu kez farklı bir olay örgüsü kurgular ve beş arkadaşın bu sefer 'ünlü' olan Emel Sayın'ı kaçırmalarını konu edinir. Kirel'in de söylediği gibi *Yalancı Yârim* 'dayanışma' mitinin ön planda olduğu bir filmidir. Bu anlamda hem Yeşilçam prototiplerini destekler hem de popüler bir konuyu filme aktarır; "filmde, bu kez bir popüler ikonun sıradan insanlarla kurduğu 'ehlileştirme' ilişkisi konu edilir".²⁰²

Film, doğası gereği yoksulluğu ele alırken bu sefer masumiyetlerini korumuş olan bu beş arkadaş olur. Masumiyet vurgusu böylece kadından, erkeğe geçer. Bir güç figürü olarak gazino ve

202) Kirel, 2010, s. 227.



patronu bu sefer, karşısındaki altı erkeği ezer. Bu durum gücün dolayım lanarak yeniden ‘varlık’ üzerinden yoksulu ezmesi olarak okunabilir. Emel Sayın’ı dinlemek üzere gittikleri gazonoda hesabı ödeyemeyince dayak yiyen arkadaşlar, “bizim bu memlekette eğlenmeye hakkımız yok mu?” sorusuyla hikâyeyi mağduriyet daha da açık olarak mazlumluk noktasına taşırlar. Arslan, Yeşilçam’da erkeklik ve mazlumluk konusunu ele aldığı kitabında Yeşilçam’ın toplumsal sorunlara ‘eril şiddet’ yoluyla çözümler getirdiğinden bahseder. Ancak bu temsilin değişmez ve yekpare bir metin olmadığını, bunun çeşitli farklılıklarla ortaya konduğunu da söyler.²⁰³ Ancak özellikle *Mavi Boncuk* bu anlamda eril kimliğin eril şiddetle özdeşleşmek yerine tam tersine masumiyetle eşleştiği bir temsile sahiptir. Yeşilçam’ın şiddeti bir refleks olarak gösteren erkeklerine karşın bu filmin erkekleri, kadının halıya sarılmış bedenini taşıırken dahi hassas ancak en fazla sakar davranırlar. Gittikleri gazonoda dövülmeyi dahi bir güç gösterisi olarak değil, bir itişip-kakışma olarak yaşarlar. Filmin türünün güldürü sinemasına yaklaşıyor oluşunun bu durumla ilgisi olmakla birlikte ancak bundan da öte, erkeğin bir güç gösterisine girişmediği bunun yerine mazlum ve ‘masum’ olmayı tercih ettiği bir kabullenme hali içindedirler. Böylece erkeğin şiddeti yerini, yoksulun mazlumlu-

203) Arslan, 2005, s. 60.

ğuna bırakır. Bu bakımdan Eğilmez'in, özellikle bu filmdeki erkek temsili, Yeşilçam'ın erkek figürlerinden farklı bir yere yerleşir.

Diğer taraftan bu beş arkadaşın ve baba Yaşar'ın 'haksızlığa' uğradığı gazino, büyük fotoğrafta başka şeyler de ima ediyor olabilir. Beş arkadaş dayak yedikten sonra aralarındaki konuşmada dış biledikleri kişilerin onları döven garsonlar değil, patronun kendisi olduğunu söylerler. Sistemi kökten sarsmak içinse Emel Sayın'ı kaçırmaya karar verirler. Karşılığında istedikleri fidyeyi daha yüksek tutmalılardır. Burada hedeften çok amaç öne çıkar. Bu fidyeyi ne yapacaklarını tartışırken, "fakir fukarayı eğlenceye götürme" fikri ortaya atılır. Nihai cümle babadan gelir, fidyeyi daha fazla istemek gerektiğini söyler, amacı "fakir, fukarayı bir gece değil her gece eğlendirmek"tir. Bir gazinoda kendileri açmayı planlar, "kazık atmadan, dayak atmadan, milletin paşa paşa eğlenebileceği" bir gazino. Anlık, günlük çözümler yerine çözümü kalıcı bir noktaya taşıyacak değişimi başlatmayı hedefleyen ekip, bu yolla kendi meseleleri üzerinden büyük resme vurgu yapıyor gibidir. Film, hem resme hem fikre yansıyan şekliyle yoksulluğun en görünür olduğu filmlerden biri olur. Simmel'in, "içinde bulunduğu durumu kozmik düzendeki bir haksızlık olarak algılayan ve deyim yerindeyse bütün kâinattan telafi talep eden" kişi olarak tanımladığı yoksulluk²⁰⁴ tam da, Yeşilçam'ın yarattığı prototiplere bağlı olarak bu filmlerin kullandığı mazlum/yoksul söyleminin tam kendisidir. Gerekçeleri çok da belli olmayan yoksulluk hem bu nedensizliği içerisinde hem de bu mazlumluğuyla daimi bir hak, adalet arayış içerisinde ancak bunun da hedefi çok belirgin değildir.

Mavi Boncuk filminde görüldüğü haliyle intikam kaynağı sermaye sahibi 'gazino patronu' olurken, yanına bir ek daha alır. Bulunan çözüm bu altı kişinin kendi eğlence hayalleriyle değil, fakir-fukaranın tamamının eğleneceği bir hayal vaadine dönüşür. Eğilmez popüler sinemanın imkânlarını sonuna kadar kullanan bir isim olarak araya serpiştirdiği bu söylemlerle, bir şey açıklamasa dâhi ima ediyor olabilir. Böylece mazumluk/fukaralık, ken-

204) Georg Simmel, *Bireysellik ve Kültür*, İstanbul: Metis Yayınları, 2009, s. 157.

di imkânları içerisinde, bir başkası için hak talep eden bir forma dönüşür. Baudrillard'ın söylediği gibi 19. yüzyıldan devrimlerinden bu yana önemli bir politik ve sosyolojik güç arz eden 'eşitlik' kavramı²⁰⁵ burada kendini ufacık gösterip kaybolur. Bu ancak anlık bir parlama kadar bir umut vaat eder. Zaten sonuçta onlar da dayacağı yiyip oturmaz onun yerine eyleme geçerek Emel Sayın'ı kaçırlar.

Yoksulluk yine de her durumda filmin en görünür unsurudur. Filmin çoğunun içinde geçtiği ev ve eşyalar tümüyle yoksulluğun tüm izlerini barındırırlar. Yırtık pırtık perdeler, kapağı kırılmış dolaplar, boyası gitmiş eşyalar tümüyle bu masum ve mazlum insanlara bir atmosfer yaratır. Diğer taraftan hem oyuncu kadrosuyla hem senaryo ve diyalog tercihleri güldürü unsurlarını iyiden iyiye kullanmaya başlar. Bu anlamda filmin dili de çok daha ritmik olarak kurgulanır. Melodramın hemen hiç hissedilmediği film de ağırlıkta olan güldürü unsurudur. Özellikle kaçırma sahnesi ve sonraki sahneler aksiyonun yüksek olduğu, olay örgüsünün komedi diline dayanarak örüldüğü filmlerden olur. Eğilmez diğer yandan yine de Yeşilçam'ın tematik kalıplarını kullanmaya devam eder. Bu sefer kadın zengin ve hatta ünlü, erkekse yoksul olsa da film bu çatışmayı kurar. Aynı zamanda filmin sonunu da yine zengin, yoksulun hayatını seçtiği ve kazanın yoksulluk olduğu bir nihayete bağlar. Yaptıkları en büyük usulsüzlüğün maç kuyruğunda parayla yer tutmak olan insanlar bu bakımdan 'insan kaçırma' suçuyla hiç ilişkilendirilemezler. Zaten filmin neredeyse başından itibaren bunun şiddet içeren bir kaçırma değil, tüm 'masumiyetiyle' kendileri gibi insanların eğlenebilecekleri bir yer açmak ama ondan da önce sermaye sahibi patrona gerekli cezayı vermektir. Her biri kendine has 'insanlıkları' içinde birbirinden farklı ama iyi niyetli insanların masumiyeti bir süre sonra Emel Sayın tarafından da sezilince hikâyenin gidişi de değişir. Yine diğer filmlerin hemen hepsinde olduğu değişim bir anda ve çok kolaylıkla gerçekleşir. Emel Sayın evin işlerini yapan, yerleri süpüren,

205) Jean Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000, s. 52.

soğan doğrayan, çamaşır yıkayan, hatta bozuk olan arabanın motorunu tamir eden sıradan bir kadına dönüşür. En sonunda Yakışıklı Necmi'yle duygusal olarak yakınlaşma dahi yaşar.

Emel Sayın için bu dünya 'iyi insanlar'la dolu olan, başka bir dünyadır. Bu tam anlamıyla, Kirel'in de söylediği gibi 'popüler bir ikon'un sıradan bir insana dönüşmesi hikâyesi olur. Bu sefer dönüşüm Emel Sayın'dan, sıradan Emel'e doğru olur. Karakterin dönüşümü, özünü bulma hikâyesi Yeşilçam'ın temel anlatılarından. Üstelik filmin sonunda hayaller her yönden gerçek olur. Hem fiks menünün 10 lira olduğu, fakiri, fukarayı eğlendirecek "Mavi Boncuk" gazinosu, ücra bir köşede de olsa açılır, hem de Emel Sayın, Emel olarak geri döner.

Boşver Arkadaş, Yeşilçam'ın anlatı dilini temsil eden diğer bir film olmakla birlikte birçok bakımdan farklılıklara da sahiptir. Zeki Ökten'in Arzu Film için çektiği *Boşver Arkadaş*'ın senaryosunu Ergin Orbey yazar. Yeniden Alev ve Ferit ikilisinin aşk hikâyesini anlatan filmde, bu sefer başrollerden birini daimi 'Ferit' olan Tarık Akan alırken, kadın oyuncu Selma Güneri olur. Film, karmaşık bir aşk ilişkisini, şimdiye kadar kurulan 'masumiyet' kodları dışında verir. Ferit, babası kaçakçılık suçu nedeniyle hapiste olduğu için düzensiz, berduş bir hayat sürer. Paris dönüşü babasının arkadaşı olan Selim'le çalışmaya karar verince, Selim'in karısının, kendisinin eski sevgilisi olan Alev olduğu ortaya çıkar. Böylece 'masum aşk hikâyesi' metaforu bu filmle, masumiyetini kaybetmiş bir anlatıya dönüşür. Bu bakımdan hikâye ettiği konu Yeşilçam'ın hikâye kurgusuna yakın dursa da kimi tekinsizlikler içerir. Hem karakterlerin iyi-kötü karşıtlığının belirli oranlarda dışına çıkması (karakterler insani zayıflıklarıyla ortadadır, idealize edilmez) hem de hikâyenin suç unsurunu daha gerçekçi bir biçimde üstlenmesi bu tekinsizliğin nedenlerini oluşturur.

Film, Yeşilçam'ın klasik kalıp hikâyelerinden olan yaşlı, olgun, zengin erkek; genç kadın evliliğini bozan, parasız, mevkisiz genç erkek kurgusunu ele alır. Selim zengin ancak zenginliğini kaçakçılık gibi yasadışı yollardan elde etmiş, görünürde iyi ama arka planda karanlık bir adamdır. Alev ise genç, güzel, gözü yüksekler-

de olan ihtiraslı bir kadın prototipi çizer. Geçmişte Ferit'le ilişkileri olmuştur ancak geleceğini garantiye alamayacağını düşündüğü için Ferit'ten ayrılmıştır. Ferit ise bu ayrılık sonrası dağılmış, kadınlara olan güveni büyük oranda sarsılmıştır. Hikâye bu noktadan sonra şekillenir. Ferit ile Alev'in arasındaki aşk yeniden canlansa da sürekli gelgitli bir ruh durumu içinde yaşanır. İlişkiler, kişiler ve olaylar neredeyse sonuna kadar tam anlamıyla bir netlik kazanmaz. Tam aksine karakterler duygudan duyguya geçerek, anlatı da ciddi bir belirsizlik yaratırlar. Bu yönüyle Yeşilçam'ın genel atmosferinin dışına çıkarken, Arzu Film'in diğer türdeş filmleriyle ayrılır. İnsan ilişkilerini çok yanlılığıyla ele alan film diğer taraftan bu yönüyle de gerçekçi bir temsil ortaya koymuş olur.

Alev karakteri diğer filmlere göre masumiyetini kaybetmiş, parayı ve gücü seçmiş, cinselliği ön planda olan bir kadın profilidir ve başroldedir. Bu kadın aynı zamanda itaat etmeyen, aykırı duruşuyla da Yeşilçam'ın klasik kadınlarını andırmaz. 1980'lerin artık tüm görünümüleriyle perdeye yansıdığı dönemden beş altı yıl önce çekilmiş olan filmde kadın, Çiçekoğlu'nun 'tekinsiz kadın' olarak kurduğu yaklaşımı andırır; "yanında bir erkek olmaksızın kamusal alanda gezinen kadın"ların şehri tekinsizlikle ilişkilendirdiğini söyler.²⁰⁶ Alev'in kamusal alanda böyle bir serbestisi olmasa da hayatın içerisinde serbest dolaşmayı seçebilecek iradeye sahiptir. Parası için evlendiği erkeği, başka bir erkeğe âşık olduğu için terk etmeyi kolaylıkla razı gelir. Âşık olduğu erkeği kıskandırmak için diğer erkeklerle 'cüretkâr' bir biçimde sosyalleşir. Hatta çıkmaza düştüğünü hissettiği bir anda, kim olduğunu bilmediği, derdine derman olacak erkeği beklediğini söyleyecek kadar da esrik olabilir.

Kısacası hayatının gidişini, üstelik arzularına göre elinde tutabilen Alev, tüm bu yönleriyle 'ihlal edici'²⁰⁷ bir kadındır. Tüm bu özelliklere, Yeşilçam'ın dişil figüründe sıklıkla rastlanmaz. Alev her ne kadar bu sınırsızlığa sahipse de son yine Yeşilçam'ı göste-

206) Feride Çiçekoğlu, *Vesikalı Şehir*, İstanbul: Metis, 2007, s. 80.

207) *Çok Tuhaf Çok Tanıdık* kitabında, *Vesikalı Yarım* filmi çeşitli 'ihlaller' içermesi bakımından kült film olarak tanımlanır. Bu kavram, kitabın bu yaklaşımına atıfla yapılmıştır.



rircesine mutlu sona varır. İhtimal dâhilinde olan bir belirsizliğe doğru gitmez. Sınırlar o anda bile olsa belirlenir, çizilir ve uygulanır. Film, Alev'in o ana kadar filmin içerisinde işleyen tüm karakterini yıkarcasına, bir şarkı boyu süren şiddet sahnesiyle son bulur. Yeşilçam yine de kadının hayat içerisinde serbest dolaşmasına izin vermemiştir. Bu ikili hal filme de arada/arafta bir nitelik kazandırır.

Ah Nerede, Arzu Film'in bu sefer Orhan Aksoy ve Sadık Şendil ikilisiyle yeniden komedi türüne geri döndüğü film olur. *Oh Olsun* filmindeki benzer bir hikâyeyle yeniden Tarık Akan'ın, Ferit; Halit Akçatepe'nin, Murat ve Cengiz Nezir'in, Ömer karakterini canlandığı zengin ancak geleneksel bir ailenin başından geçenler anlatılır. Üç kardeşin de farklı özellikleri vardır; Ferit *Oh Olsun* da olduğu gibi çapkındır, Murat kumarbazdır ve Ömer siyasi işlerin içine girmiştir. *Ah Nerede* olay örgüsüyle Arzu Film anlatı kalıplarını yeniden uygular. Bir gün rastlantı eseri Zehra (Gülşen Bubikoğlu) Ferit'in karşısına çıkar. Önceleri çapkınlık yapma amacıyla yaklaşırsa da sonrasında Zehra'ya âşık olur ve hem karakterin hem de hikâyenin dönüşümü böylece başlar. Film Zehra ve Ferit arasında yaşanan 'küçük çatışmalar' üzerine kuruludur. Diğer taraftan Ferit'in, Zehra'ya âşık olması sonrası, 'karakterin dönüşümü' metaforu da yinelenir. Ayrıca sürekli söylenen yalanlar, aileden saklanan gerçekler, kendini farklı gösterme halleri yine bu bölümün içerisine dâhil olan tüm filmlerin ortak motifleri olarak değerlendirilebilir. Bu duruma bağlı olarak filmler, Yeşilçam'ın hikâye anlatımında kullandığı kalıpları, tekrar eden bir biçimde kullanmış olur.

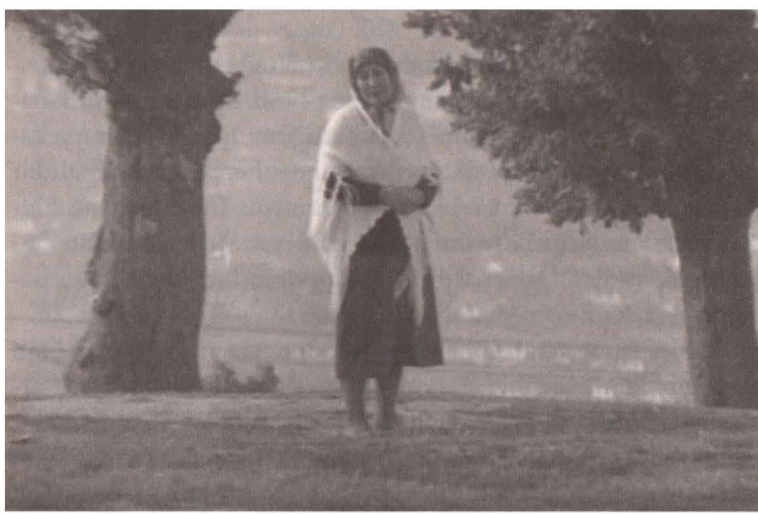
Otoriter, zengin baba figürü bu filmde de vardır ve oğulları üzerinde gerçekçi olmayan bir kontrol sağladığını düşünmektedir. Oysa Ferit kızlarla gününü gün ederken, Murat kumar masalarından kalkamaz, Ömer ise başını mitingden, boykottan alamaz. Daha önceki filmlerde kendini hissettiren 'sol söylem' bu filmde klişeye varacak kadar sıradanlaşır. Çapkınlık, kumarbazlık neyse, üniversitedeki politik olaylara dâhil olmak da aynı sıradanlığa sahiptir.



Adile Naşit, Huriye karakteriyle hem önemli bir rolü üstlenir hem de Arzu Film'in klasik anne tiplemesinin dışına çıkarak, evlenmek isteyen ancak kabadayı abisinden kaçamak, çapkınlık dahi yapan bir kadını canlandırır. Diğer taraftan Zehra karakteriyle de Arzu Film'in klasikleşmiş 'iyi aile kızı' tipine de geri dönülür. Anne figürüyse belki şimdiye kadar hiç görülmediği kadar, klasik bir tip çizer. Abisel'in söylediği gibi, ailede en büyük özveriyi sergileyen, ailenin üyelerin arasında tampon görevi gören anne, çocukları için kendini rahatlıkla feda edebildiği gibi, onun için de hayattaki tek önemli varlık çocuklarıdır.²⁰⁸ Filmdeki anne böyle bir profil çizerken, kocasına karşı da oğullarının tarafını tutar. Oğulları giderken arkadan baka kalan anne de bu anne olur.

Buradaki anne figürüne en yakın olanı *Oh Olsun* filmindeki annedir ve her iki filmde de babanın otoritesinden hiçbir suçu olmadığı halde nasibini alan diğer bir kişi kendisi olur. Bölümde hemen hemen söz edilen tüm filmler gibi bu filmde adını hem

208) Abisel, 2005, s. 86.



popüler bir şarkıdan alır hem de filmin içerisinde bu şarkı sıklıkla tekrar eder. Müziğin bu şekilde kullanımı da, Arzu Film klasik haline gelmiş tercihlerinden biridir.

Delisin de aynı şekilde, istisnayı hiç bozmayarak, satış rekorlarını kıran “*Delisin*” şarkısıyla lanse edilir. Ana karakter yine Ferit rolünde Tarık Akan olur. Ferit bu filmlerde karşımıza aynı tiplerle ancak bin bir farklı karakter olarak çıkar. Bu filmde de mahcup, içine kapalı bir delikanlıyı canlandırır. Diğer taraftan filmlerin hemen tamamında kadın ana karakter değişirken, bu filmde de Alev’i bu kez Necla Nazır oynar. Ergin Orbey senaryosunu yazıp, yönettiği film enteresan bir hikâye örgüsüne sahiptir. Yunus Efendi bankadaki parasının tamamını çeker, tüm mülkünü satar ve parasının tamamını tahvile yatırarak, onu da bir şemsiyenin içine saklar. Amacı parasına göz diken, açgözlü kardeşlerini mirasından uzak tutmak, mevcut birikiminiyse oğlu Ferit’e bırakmaktır. Oğlunu bu teslimi yapmak üzere yaşadığı kasabaya çağırırsa da, oğlu gelene kadar ölür. Ferit kasabaya vardığından haberi alır ve babasının arkadaşı Mümtaz Efendi’nin yanında kalarak çalışmaya karar verir. Mümtaz Efendi’nin yanında fotoğrafçı olarak çalıştığı bu sırada ise amcasının kızı Alev’le tanışır. Senetleri arama te-

laşına, Alev ve Ferit'in aşkı da eşlik eder. Aşk ilişkisinde yaşanan küçük çatışmalar, darılıp barışmalar bu filmde de tekrar eder.

Diğer taraftan filmin geçtiği mekân biraz daha varlık kazanaarak 'Alembeyendi' adını alır. Taşra olduğunu hissettiğimiz mekânın, taşraya ait vurgusu da yapılıır. Köhne, kendi içine kapalı bir atmosfer temsiliyle anılan kasaba bu yönüyle, filme mekânsal bir gerçeklik kazandırır. Kasaba eşrafı neredeyse *Milyoner* filmini hatırlatacak şekilde birbiri ardından iş çeviren bir ikiyüzlülüğe sahiptir.

Filmin ilginç tarafı hikâyenin tümüne, gizem, tılsım ve batıl inanç gibi konuların eşlik etmesi olur. Çeşitli rastlantılar, tuhaf karşılaşmalar, kimden geldiği belli olmayan yardımlar film içinde bir gizem yaratır. Örneğin, Yunus Efendi'nin ölmeden önce tahvilleri sakladığı şemsiye en son eskicinin elinde görüldüyse de birden yol kenarında, ıslanan yavru köpeğin başının üstüne, ıslanmasına engel olacak şekilde konulmuş olarak bulunur. Rivayete göre köpeğin üzerine 'nur yüzlü' bir adam tarafından bırakılır. Keramet bu şemsiye de olduğu hikâye de yine bu şemsiye motifi üzerinden ilerler. Çeşitli kereler kaybolup, yeniden bulunan şemsiye, hikâyenin de lokomotifidir. Hikmetin yavru köpek de mi, şemsiye de mi olduğu defalarca tartışılır. Köpeğin ve şemsiyenin bir araya geldiği her durum, bir mucize yaratır. Kutsallık atfedilen şemsiyeyi korumak tüm kasabalıya düşerken, filmin sonuna doğru işler de karışır. Nihayetinde film yine aşkın ve paraya karşı tokgözlülüğün kazandığı mutlu bir son ile biter.

Öyle Olsun, Yeşilçam'ın duygusunu izleyiciye geçiren ve benzer bir üslûpta kurulan diğer bir filmidir. Filmi Orhan Aksoy yönetirken, senaryo yine Sadık Şendil'e aittir. Ferit yine değişmez bir tercihle Tarık Akan tarafından oynanırken, Alev ise Müjde Ar olur. Ferit cabbar bir gazeteci rolündeyken, Alev zeytinyağı fabrikatörünün güzel ancak mağrur kızıdır. Ferit fabrikatör Hulusi Bey'in fabrikası hakkında sürekli olumsuz haberler yapmaktadır ancak haberlerinde *Kepçe* takma adını kullandığı için ne Alev ne Hulusi Bey tarafından tanınmaz. Hulusi Bey'in gazeteye açtığı dava üzerine, yaptıkları yalan haberi doğruya çevirmek zorunda

kalınca işler karışır. Niyet, Ferit'in Alev'e yaklaşarak daha önce yaptığı magazin haberini gerçek hale getirmek iken aşk burada da devreye girer ve ikili arasında yine bolca çatışmalı bir ilişki yaşanır. Ayrıca Ferit'in kendisini gazeteci *Kepçe* olarak değil de, münferit sıradan bir insan olarak tanıtmasıyla 'kendini farklı tanıtmak' teması da yerini bulmuş olur. Filmin büyük kısmı bu yanlış tanıtmak/yalan üzerinden şekillenirken, aralarında gelişen aşk gerçeğin ortaya çıkmasına neden olur. Filmlerin hemen hepsinin sonunda hikâyeye, kadının 'küçük düştüğü' bir noktaya evrilir. Kadın ya zengin aile tarafından hor görülmüş, istenmemiştir ya da âşık olduğu adam tarafından aldatılmıştır. Ancak her durumda filmin sonunda kadının mağduriyeti ön plana çıkar. Kadın masumdur, erkek aldatandır, yalan söyleyen, kandırandır. *Öyle Olsun* da benzer bir sona ulaşır. Alev, aldatıldığı gerçeğini öğrenir, her zaman olduğu erkeğe güvenmiş ancak aldatılmıştır. Bu filmlerin tamamında hikâyenin çıkış yaptığı bir noktadır ve öykü burada sonlanmaz. Gerçek her zaman olduğu gibi 'mutlu son'a ulaşır.

'Yoksulluk güzellemesi' diğer filmlerde olduğu gibi burada da sıkça tekrar eder. Zenginlik ve fakirlik arasındaki ayrım, iyilik ve kötülük halleriyle eşleşir. Zengin hemen hiç iyi olmaz, iyi bir karakterle temsil edildiği durumlarda dahi en azından kazancına hile karıştırdığı vurgusuyla kötülenir. Ya da o kişi kökten zengin değildir, geçmişte yine yoksulluğa dayanır. Alev ve babasının hikâyesi de bu duruma benzer bir yerden ilerler. Alev, Ferit'i bir gecekondu mahallesine götürerek "burada benim çocukluğum, geçmiş günlerim var" der. Alev ve ailesi aslında fakir bir hayattan gelmektedirler. Alev çocukluğunu bir gecekonduya geçirmiş, annesi o evdeki bir odada ölmüştür. Babası el arabasında zeytinyağı satarken zengin olur. Hangi yollardan zengin olduğu muallakta bırakılırken, zengin olabilmenin müphem yanı vurgulanır. Ancak Alev'in, kendi deyimiyle "çekirdekten yetişme bir züppe" değil 'harbi' bir kız olduğu ortaya çıkar.

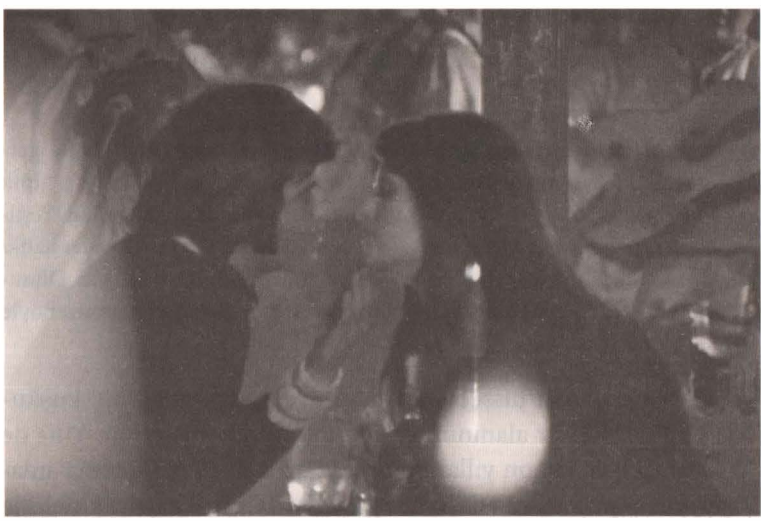
Yeşilçam özüne dönmeyi, aslına sadık kalmayı, geçmişle hesaplaşabilme hikâyelerini sıklıkla kullanır. Yeşilçam'ı şayet bir toplumsal temsil alanı olarak görmek istersek bu refleksi, toplumun



geçmişi ile kurduğu bağın niteliğine yorabilir miyiz? Arslan'ın söylediği gibi "popüler sinema her zaman kolektif arzu ve kaygıları seslendiren imgelerle doludur".²⁰⁹ Yeşilçam'ın 'tipikliği' de benzer bir toplumsallığa evrilir ve ortak ses olarak duyulur. Yeşilçam klasik anlatısının bu ve benzeri toplumsal karşılaşma anları ile dolu olduğunu ve izleyici ile kurduğu bağın güçlülüğünü de hesaba katarsak, toplumsal tahayyül de bir yerlere temas etmesi olasıdır.

Filmin dokunduğu bir diğer nokta, kadının temsil edilme biçiminde ve başrolü canlandıran Müjde Ar karakterinde kendini gösterir. Müjde Ar, Atıf Yılmaz filmlerinde yarattığı kadın kimlikleriyle, 1980'li yıllarda yeni bir dönemi başlatmıştır. Cüretkar, cinselliğini rahatlıkla görünür kılan, hatta arzu nesnesine dönüşen bir kadın temsiliyle Müjde Ar, sinemada kadın star anlayışını büyük oranda değiştirir. Yeşilçam sineması içerisinde yıllar boyu bastırılmış 'kadının cinselliği', Müjde Ar'la birlikte bir görünür olmaya dönmüş ve hatta aynı yıllarda Türk sinemasında star olan birçok kadın oyuncuyu da bu anlamda etkilemiştir. Ancak 1976

209) Arslan, 2005, s. 10.



yapımı olan bu film henüz Ar'ın sinemadaki kadın temsiline, di-
şil bir temsile dönüşmediği, belirginleşmediği yıllarda çekilir.
Başka bir deyişle *Öyle Olsun*, Müjde Ar'ın henüz 'dişi' yönünü tam
anlamıyla ortaya çıkarmadığı, Yeşilçam'ın klasik mazbut, zengin
aile kızı profilini kurguladığı film olur. Bu bakımdan Alev karak-
teri, dışarıda alımlı evde marifetli, hamarat genç kadın imajı içine
hapsolur. Gerekliğinde diskoda iyi dansçı, gerekliğinde mutfakta
iyi aşçıdır, üstelik bu onun 'vazifesi'dir. Bu klişeleri tek bir yerde
kırar ve Tarık Akan'ı dudaklarından öper. Öpüşme sahnesi, Türk
sinemasının üzerine konuştuğumuz bu üretim pratiği içerisinde
neredeyse tekil bir örnek olarak kalır. Cinselliğin kadına da atfe-
dildiği nadir sahnelerden olur. Kadının kapsamı sınırlı bırakılmış
bu roller içerisindeki hareket alanı kısıtlı olduğundan, gerçekçili-
ğe yaklaştığı tek çıkışını, geçmişini ortaya koyduğu gecekondu
mahallesinde yapar ancak bu bile bir 'yoksulluk güzelleme'sinden
öteye geçmez. Müjde Ar için sıklıkla yapılan yorumlardan biri, di-
ğer star oyuncuların gerçekten kurduğu bağı yıktığı ve tüm halle-
riyle halka görünür olabildiğidir. Bu bakımdan gerçek hayat ve
perdedeki hayat arasındaki sınırları zorlar ve Yeşilçam'ın kurduğu
erişilmez star imajını dönüştürür.

Arslan, Yeşilçam'ın bir 'aşırılıklar metni' olarak görüldüğünü söylerken, gerçeklikten uzak bir anlatı dili oluşturduğunu da ifade eder.

Her türden aşırılığın sürdüğü, gerçeklikle bağı zayıf, hatta gerçeklikten tümüyle kopuk metinler. Daha 'politik' okumalar, 'tipik Yeşilçam filminde' yozluk, ilkelik, geri kalmışlık da bulur. Yeşilçam'a dair kanaatlere, kanaatleri serdedeni de içeren bir yetersizlik/eksiklik duygusu eşlik eder: 'Biz yapamıyoruz. Biz Böyleyiz. Olmuyor İşte.' 'Tipik Yeşilçam filmi' üzerine düşünmenin ekonomisi böyle işler.²¹⁰

Yeşilçam'a karşı hissedilen bu karmaşık duygular, hiç kuşkusuz popüler kültür alanının birçok noktasında hissedilir. Yine de Yeşilçam'a bakış uzun yıllar boyunca geri kalmış bir sinema anlayışıyla özdeşleşmiş ve etkili olduğu yıllarda hatırı sayılır kitlelerle buluşmuş bir popüler kültür üretim alanı olarak, ününü kısa sürede kaybetmiştir. Ancak şimdiden baktığımızda görülüyor ki, belirli kalıplarla, sistematik bir biçimde işleyen bu sistem bize toplumsal, kültürel alanın önemli ipuçlarını vermektedir.

Diğer taraftan Ertem Eğilmez ve Arzu Film, Türkiye'deki popüler sinemanın geleneğini etkilemiş ve Yeşilçam'ın diğer örneklerine de göre de 'popülaritesi'ni hiç kaybetmemiş bir sinema anlayışı olarak Yeşilçam'ın çokça içinde, yine de dışında kalmayı başarabilmiştir. Bu bakımdan filmler enteresan şekilde Yeşilçam'ın klişeleri içerisinde gidip gelirken diğer taraftan da Eğilmez'in kendine özgü sinema dilini korur. Ertem Eğilmez'in yarattığı üslup bu bakımdan çok etkileyicidir. Bu filmler hem popüler olanın tam içinden çıkıp ama ona karşı durmayı da becerebilen filmlerdir.

210) Arslan, 2005, s. 15.

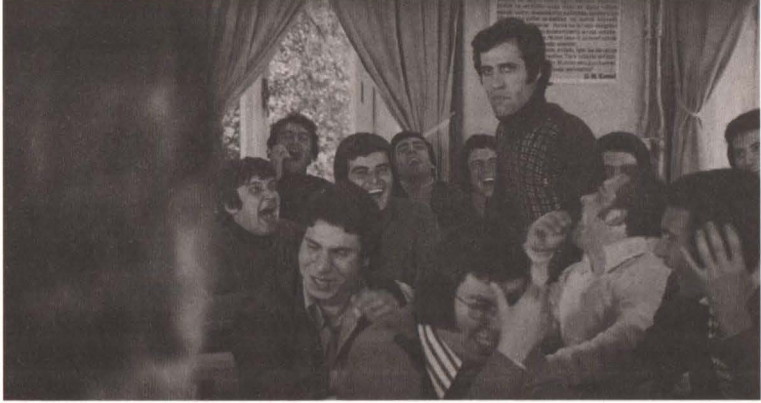
“HABABAM SINIFI” SERİLERİ



Hababam Sınıfı serisi olarak altı film sayılabilir: *Hababam Sınıfı*, *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı*, *Hababam Sınıfı Uyanıyor*, *Hababam Sınıfı Tatilde*, *Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor*, *Hababam Sınıfı Güle Güle*. Her filmin kendi içerisindeki küçük olay örgülerinde farklılıklar olsa da öncelikle oyuncu kadrosu ve karakterler sonrasındaysa hikâyenin genel yapısı ve kullanılan motifler aynı olmakla birlikte, seriler arasında filmleri birbirinden ayıran, yıllar içerisinde değişime neden olan farklılıklar da vardır. Ancak genel yapısı itibarıyla bu seriler “değişen toplumsal yaşamın barındırdığı çelişkilerin eğitim sistemi içindeki uzantılarını sezmektedir”.²¹¹

Hababam Sınıfı çeşitli kereler ve farklı yönetmenler tarafından sinemaya uyarlamak istense de senaryolar sürekli sansüre takılır.

211) Aytekin, Eroğlu, s. 81.



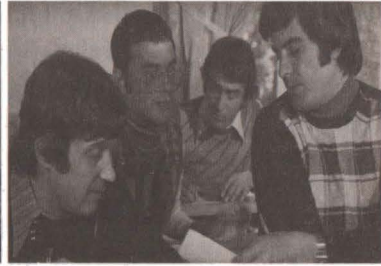
Filmin eğitim sistemi üzerinde duruyor oluşundan, Mahmut Hoca'ya 'kel' denmesine kadar senaryonun birçok yönü bu konuda etken olur. Cem Pekman, sonunda Arzu Film'in Umur Bugay imzalı senaryosunun sansür engelini aştığını söylemektedir.²¹² Ciddi gişe yapan ilk *Hababam Sınıfı* filmi Türk sinemasının krizin eşiğine geldiği, ekonomik olarak zorlanmaya başladığı yıllarda çekilir ve film bu süreçten neredeyse hiç etkilenmez. Bu nedenle serinin devamı olacak beş film daha çekilirken *Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor* (yönetmenliğini Kartal Tibet yapar) hariç Ertem Eğilmez tarafından yönetilir.

Hababam Sınıfı bilindiği üzere Rifat Ilgaz'ın aynı adlı eserinden uyarlanmıştır. Edebiyat uyarlamalarının kendi içlerinde taşıdıkları zorlukları *Hababam Sınıfı* serileri de yaşamışsa da, izleyici tarafından kültleştirilir ve bu anlamda Eğilmez'in en popüler anlatısını oluşturur. Halit Akçatepe verdiği bir röportajda, Ertem Eğilmez'in üretim sürecini şöyle aktarır:

Ertem abi ilk *Hababam Sınıfı*'nın senaryosuna başlarken, 'Çocuklar eğer biz Rifat Ilgaz'ın bu eserini olduğu gibi çekersek sadece bir öğrenci-öğretmen şakalaşması olur ki, bu da seyirciyi sıkar. Onun için mutlaka ve mutlaka ciddi bir zemin üzerine oturtmalıyız' dedi. Yanlış öğrenci yoktur, yanlış eğitim ve tedrisat vardır. Bunun üzerine kuruldu film ve bunun üzerine kurulan film de hâlâ geçerli oluyor.

211) Aytekin, Eroğlu, s. 81.

İkinci *Hababam*'da ise yanlış öğrenci yoktur, yanlış anne ve babalar vardır, anneler ve babalar çocuklarını yanlış yetiştirdikleri için bu böyle oluyor, işlenmiştir. Ve bunun üzerine oturtuktan sonra koy komiklikleri üzerine.²¹³



Bireyleri eleştirirken aslında sistemin kendisini eleştirme yöntemini Eğilmez sıklıkla kullanır. *Hababam Sınıfı* bu anlamda eğitim sistemi eleştirisi yaparken öğretmenlerin yetersizliği de bu eleştiriye dâhil olur. Niyetler iyi olmakla beraber, emekliliği gelmiş olan öğretmenler artık yetersizdir. Ya fiziksel yönden engelleri vardır; kulaklar az duyar, gözler az görür ya da eğitim verecek yeterliliğe sahip değildirler, örneğin saf veya beceriksizlerdir. Kopya çekilmesine engel olamayan biyoloji öğretmeni, deney yaparken laboratuvarı havaya uçuran kimya öğretmeni, trambolin dahi kullanamayan beden eğitimi öğretmeni, yapılan eğitim sistem eleştirisinin bir tarafı olurlar.

Diğer taraftan eğitim sistemi içeriği ve yöntemi bakımından da eleştirilir. Biyoloji öğretmeni “akşam sefası bitkisinin kalıtım şeması”nı sınavda bir soru olarak sorarken de, edebiyat öğretmeni “Mef’ülü/Mefâilün/Mefâilün/Feülün” aruz ölçüsünü öğretirken de zamana ayak uyduramayan bir anlayışın eleştirisi yapılıyor gibidir. Müfettiş geldiğinde sorgulayacağı tarih bilgisi; Roma’yı yakarının İmparator Neron, ilk halifenin Hz. Ebubekir, İstanbul’un fet-hinin 1453, yükselme devrinin son padişahının ise Kanuni Sultan Süleyman olmasından öteye gitmez. Edebiyat öğretmeni “ben ‘ye-ni’ lafını hiç sevmem, edebiyat demek ‘divan edebiyatı’ demektir,

213) Hızır Tüzel, “*Hababam Sınıfı*’nın sırrı nerede?”, *Radikal*, 17.01.2004.

‘divan şiiri’ demektir” derken, güncel olanın dejenere oluşuna vurgu yaparak, yeniliğin eğitim sistemi içerisinde olamayacağını gösterir gibidir. Çağdaş edebiyatsa asla konuşulmamalıdır. Üstelik öğrencilerin hiç biri edebiyat öğretmenin üslubundan bir şey anlamaz. Neredeyse aynı dili konuşamazlar. Bir şekilde okulda öğretilenler hep günceli yakalayamayan, işlevsiz bulunan ve gençlerle aynı dili konuşamayan bir müfredatın ürünü olur. Yeniden, gelenek ile modernin karşı karşıya gelişi, Batılı olmak ile Doğulu olmanın iyice ayrıştırıldığı bir gündem yakalanır.

Dikiciler, *Hababam Sınıfı* serilerini geleneksel güldürü üslubundan çok Cumhuriyet sonrası ortaya çıkan mizah yaklaşımına yakın bulur: “*Hababam Sınıfı* filmlerinde ise, geleneksel Türk güldürüsünün izlerinden çok, Cumhuriyet sonrası ortaya çıkan ve gelişen yazınsal Türk mizahının canlı, mücadeleci, kıvrak yapısının izlerini görmekteyiz.”²¹⁴ Pekman da Dikiciler’le aynı fikirde-dir. Hem Eğilmez’in hem de Arzu Film’in diğer güldürü filmlerinden alışık olduğumuz şekliyle geleneksel güldürü anlayışı bu filmlerde görülmez: “Tıpkı Karagöz ve Ortaoyunu’nda olduğu gibi, sıkı örülmüş bir öykünün, belli bir dramatik aksiyonun bulunmadığı, daha çok birbirine eklenmiş kısa oluntuların, skeçlerin meydana getirdiği *Hababam* filmlerinde, gevşek bir kanava etrafında seyirci asil olarak tiplere ve bu tiplerin yarattığı güldürüye yönelir.”²¹⁵

Tiplerler, *Hababam Sınıfı* serilerinin en güçlü yanıdır. Kemal Sunal’ın *Şaban* tiplemesini iyice oturttuğu; Damat Ferit’in yakışıklı, jön erkek görünümü güldürüyle birleştirdiği; Adile Naşit’in sadece kendi çocuklarına değil, sonradan çocuğu kabul ettiklerine de anne oluşunu, bir duygu durumu olarak izleyiciye geçirdiği; Mahmut Hoca’nın baba figürünü, bu sefer öğretmen figürü üzerinden yarattığı ve yeni bir otorite anlayışı ortaya çıkardığı bir anlatı izleğinden bahsetmek mümkündür. Başka bir örnekle Badi Ekrem tiplemesi Scognamillo’nun tabiriyle, “eşofmanıyla ünlenen, son derece hareketli, kendinden çok emin görünen, oldukça

214) Dikiciler, s. 22.

215) Yavuz Pekman, s. 191.

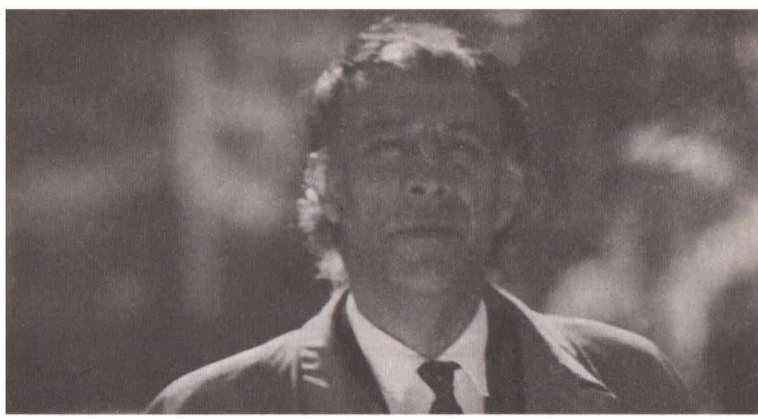
kıt akıllı, tümünden sakar” bir karakteri yaratır.²¹⁶ Scognamillo devamında Şener Şen’in oynadığı tüm karakterlere yüklediği enerjiyi, Badi Ekrem karakterine de yüklediğini söyler. Tüm bunların yanı sıra Eğilmez, irili ufaklı birçok tiplemeyle serileri neredeyse gerçek anlamda bir ‘dizi’ formuna dönüştürmüştür. Altı filmde de ana karakterler sabit kalmakla birlikte oyuncular filmlere dahil olur ya da dışında kalırlar. Hemen her filmde yeni bir karakter filme belli oranda bir enerji katarken, diğer taraftan aşinalık da Ertem Eğilmez’in tüm filmlerinde işlediği gibi işler.

Hababam Sınıfı’nı meydana getiren tembel, sorumsuz, hedefsiz, topluma bir faydası bulunmayan ‘zengin çocukları’ ve onları bir kazanç kapısı olarak gören tüccar okul müdür karşısında bu kez geçim sıkıntısına rağmen ideallerinden vazgeçmeyen, onurlu, sevgi dolu, sorumlu öğretmen tipi Kel Mahmut, fakir öğrenci Ahmet ve diğerleri yer alır. Bu filmlerde Eğilmez, sınıfı oluşturan gençleri doğrudan yargılamaktan kaçınır. Asıl suçlama bu gençleri kendi başlarına bırakan burjuva ailelerine, giderek bu aileleri meydana getiren düzene yönelir. Nitekim serinin bütün filmlerinde gençlerin eğitilebilirliği ön plana geçer. Her filmin sonunda gençlerin akıllarının başlarına getirilmesiyle toplumsal çatışma dengelenir, Mahmut Hoca kişiliğinde yüceltilen erdemli değerler yeniden ve yeniden kutsanır. Bu popüler temaşanın geniş kitleye bıkmadan ve usanmadan aşılamayışını sürdürdüğü umudun, gelecek inancının tipik bir görünümüdür.²¹⁷

Pekman’ın getirdiği tatmin edici bu yaklaşım Ertem Eğilmez’in ve Arzu Film’in genel anlatı üslubunun da ana fikridir. Melodrama yaklaşan filmlerinde dahi mutlu sona ulaşması, yoksulluğun/fakirliğin sürekli yüceltilen bir unsur olarak varlığı ve tabi ki bunun tam aksinde zenginliğin olumsuzlanması, mazlum olan haklının hep kazanması bu filmlerin temel duygusunu oluşturur. Böylece telafi edilen her ne ise popüler anlatı görevini yerine getirmiş olur. Özellikle Mahmut Hoca tiplemesi, Eğilmez’in filmlerinde “doğruyu, güzeli öğreten öğretmen” kimliğinde simgeleşir ve serinin hemen her filminde tekrar eder.

216) Giovanni Scognamillo, *Türk Sinemasında Şener Şen*. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2005, s. 37.

217) Yavuz Pekman, s. 184.



Filmlerde kopya çekmek de olağandır, dayağın bir eğitim aracı olarak kullanılması da. Buna rağmen filmler hep bir insanlık der-siyle son bulur. Karakterler mutlaka filmin sonunda doğru yolu bulurlar. Örneğin *Hababam Sınıfı*'nda okuldan ayrılacak arkadaş-ları için haraç keserek para toplarken bunu, arkadaşlarının guru-runu kırmamak için kimseye yansıtmaz, cezalandırılmayı göze alırlar ya da Ferit'in herkesten sakladığı çocuğu ortaya çıktığında "ben tüccar değilim, eğitimciyim" diye haykırarak kalp krizi geçi-ren Mahmut Hoca bir insanlık dersi verir. Mahmut Hoca kalp krizi geçirip hastaneye kaldırıldığında vefa gösteren eski öğren-cileri, birer doktor olarak, hocalarını muayene etmeye gelirler.

Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı'da, Akil Hoca'nın uğradığı haksız-lık sonrasında okuldan kovulmasını engelleyen Hababam Sınıfı aynı zamanda disiplin cezası alma noktasına geldiğinde suçu hep birlikte üstlenirler ancak suçlu Halit Akçatepe'nin de söylediği gibi öğrenciler değil, onlarla yeteri kadar ilgilenmeyen ailelerin olur. *Hababam Sınıfı Uyanıyor* filminde Ahmet, sınıfın kendisine yaptığı tatsız şakaları kaldırırsa da, köy okuluna yapılacak olan yar-dıma yersiz eşyaların bulunduğu paketler gönderilmek istendi-ğinde, verdiği dürüstlük dersiyle doğru yolu bulmalarını sağlar. Ahmet Mahmut Hoca'dan öğretmenlik mesleğini devralarak köye öğretmen olurken, sınıf ise köy okulu inşaatına yardım etmek üzere, köye gelir. *Hababam Sınıfı Tatilde* filminde okulun aslında

dört duvara ihtiyacı olmadığını, öğrenimin, bilginin olduğu her yerin okul olabileceğini öğrenirken; “insanlar hakkında ön yargılı olmamak gerektiği” düsturu, öğrencilerin dolduruşuna gelen Avni Hoca’nın, Mahmut Hoca hakkında yanılması ile diğer bir derse dönüşür. *Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor* bu bakımdan diğer filmlerden farklı olarak bir aşk ilişkisini merkeze taşırken, serinin öğüdünü de toplumsal bir mesaj vermek yerine aşk üzerinden iletir. *Hababam Sınıfı Güle Güle* ise Doğu’dan gelen bir öğretmenin İstanbul’da küçük görülmesini anlatırken film insani değerlerin yeniden anlaşılması ile son bulur. Başka bir boyutta şiddet içeren bir eğitim anlayışını eleştirirken, diğer taraftan insanın kendi gerçeği, kökeniyle barışık olup olmama durumu tartışılır. Aile kavramı üzerine yoğunlaşan film de, kişinin özüne, köklerine dönmesi gerektiği salık verilir. Sonuçta her daim bir yandan sistemin kendisi eleştiriliyor olsa da bir kıssadan hisse vurgusuyla ‘iyi niyet’ filmin sonunda hep kazanır. *Hababam Sınıfı* dahi olsa filmin sonunda kendi suçunu anlar, kendiyle hesaplaşır.

Son olarak üzerinde durmak istediğim bir nokta var: ‘otorite-nin tartışılması’. *Hababam Sınıfı* serilerinin hemen hepsi, Mahmut Hoca nezdinde ve onun gelişiyile birlikte bir otorite tartışması içine girerken Mahmut Hoca’nın varlığı şimdiye kadar hiç olmadığı haliyle babanın yokluğuna işaret etmektedir. Filmlerdeki gençlerin tamamı, aileleri tarafından okula gönderilmiş ve ardı aranmamış gençlerdir. İlk filmde bu hikâyeyi anlatan sahnelerden birinde müdür gençleri şöyle tarif eder: “Yatılıların çoğu Anadolu’dan gelme, atıp başımıza gidiyorlar, okul taksitlerini yollarlar o kadar, arayıp sordukları yok.” İkinci filmde bu konu daha etraflıca tartışılarak, suç tamamıyla aile figürünün yokluğuna bağlanır. Suçlu olan bu gençler değil, onlarla hakkıyla ilgilenmeyen ailelerdir. Bu sefer Mahmut Hoca, görüşmeye çağırdığı ailelere uzun bir nutuk çeker; “Çocuklarınızın aldığı bu kötü sonuçta, sizlerin hiç mi sorumluluk payınız yok, şimdiye kadar yeterince ilgilendiniz mi onlarla,” diye sorar. Gelen itirazlara karşın bir kuşağın eleştirisini yaparak, “Onlarla arkadaş olup, onları anlamaya, dertlerine ve sorunlara ortak ve yardımcı olmaya çalıştınız mı? Benim kanımca



tembel çocuk, hatalı çocuk, suçlu çocuk yoktur, hatalı ve hatta suçlu ana-baba vardır,” çıkışını yapar. Son film *Hababam Sınıfı Güle Güle* ise babanın yokluğunun bir travmaya dönüştüğü hikâyesiyle daha dramatik bir yere seslenir. Bu sefer Ali, yine bir baba figürü olan öğretmeninin omzunda ağlayıp, haykırarak, giden babasının yasını tutar; “O benim babamdı, ama gitti, bıraktı beni gitti, babam yok artık benim, sevmiyorum hatta nefret ediyorum ondan, benim babam yok artık,” der ve böylece baba yokluğunu, öğretmenin kimliği üzerinden ikame eder.

Bu anlamda *Hababam Sınıfı* serilerinin en derin meselelerinden birinin otorite tartışması olduğunu görmek çok güç değildir. Her şeyden önce Mahmut Hoca, babanın yerine geçen, temsili bir baba figürü oluşturur. Üstelik bu baba, otoritesini devreye sokabildiği halde kötü bir baba da olmaz. Tam aksine mazlumun yanında, şefkatli, ‘çocukları’na sahip çıkan bir babadır. Burada Orhan Pamuk’un defalarca andığım, baba figürüne yaklaşımı konuya doğru bir açıklama getirebilir. Pamuk kendi çocukluğuna da geri dönerek, babanın yokluğu ile varlığı arasında gidip geldiğini, babanın varlığını ve dahi otoritesini beklemekle, büyüüp birey olma arzusunun etrafında şekillenen sürecin, insanın da önemli ikilemelerinden biri olduğundan söyler. Üstelik bu ilişki bir yandan da baba-oğul, usta-çırak ya da öğrenci-öğretmen olduğu kadar; bilenle, bilgiye ulaşmak isteyen arasındaki ilişkinin de dina-

miklerini taşır. Bu durumu, modernizmin Türkiye’de döngüsüne de bağlayan Pamuk aynı zamanda ‘arada kalmışlık’ ifade eden bir duygudan bahsetmektedir. Bunu detaylı biçimde dördüncü bölümde tartışmaya açtım ancak burada da anmak isterim.

Pamuk, Osmanlı geleneği ile cumhuriyet sonrası modernleşme süreci arasında kalan Türkiye’nin durumunu bireyin, baba otoritesi ile özgürleşme/bireyselleşme ikileminde kalışına benzetir. Türkiye’nin modernleşme serüvenin izlediği bu zikzaklı yolu Gürbilek şöyle tanımlar: “Gecikerek modernleşmiş bir toplum, kendini üstün gören bir düşünce karşısında yetersizliğini kabul etmiş bir düşünce, yabancı idealler karşısında kendini çocuk kalmış hissedilen bir kültür, Batı modellerini taklit ederek gelişmiş bir roman...”²¹⁸ Gürbilek’in biraz edebiyat ama daha çok kültürel değişim üzerinden yaptığı bu yorum aynı zamanda noksan kalan yerleri göz önüne aldığı gibi modernleşmenin hangi evresinde olduğunu da tartışmaya açar. Hatta modernleşmenin tamamlanıp/tamamlanamayacağını ya da buna duyduğumuz ihtiyacın oranını.

Tüm bunların yanı sıra baba ile kurulan ilişki; otorite, güç, iktidar ve gelenekle kurulan ilişki ekseninden değerlendirildiğinde başka bir yola daha çıkılır. ‘Acıların çocuğu’ figürünün Türkiye’deki popülaritesine bakan Gürbilek bunu önce Kemalettin Tuğcu romanlarında sonra Yeşilçam’ın ‘çile çeken çocuk’ filmlerinde ve devamında da 1980’lerin popüler acılı, arabesk çocuk seslerinde bulduğunu söyler.²¹⁹ ‘Acıların çocuğu’ figürünün baba otoritesiyle ilişkisi bu anlamda bizi Yeşilçam filmlerin anlatısına götürür. Arslan babaya duyulan özlemi şöyle açıklar: “Baba arzusu, itaatsizliği cezalandıran ve her tür iradenin teslim edildiği güç ve otorite figürü, eril kimlik krizine işaret eder.”²²⁰ Arslan’ın tanımladığı evren, 1970’lerin sinemasındaki öfkeli ve mazlum erkeklerdir. Kuşkusuz *Hababam Sınıfı*’nın erkeklerinin baba figürü etrafında toplanması ‘işlerin kötüye gittiği’ bir atmosferi değil, bunu kendine özgü bir nahiflikle ve güldürünün imkânlarıyla çözmeye

218) Gürbilek, 2004, s. 94.

219) Gürbilek, 2004, s. 52.

220) Arslan, 2005, s. 204.

istekli bir sinema anlayışının ürünüdür. Yine de önemsedğim son bir soruyu daha sormak istiyorum: İlk filminden son filme doğru giderken, duyguların ağırlaştığı, baba figürünün daha yoğun bir istekle talep edildiği bir dile evrilmesinde, Türkiye'nin içinden geçtiği evrelerin de payı var mı? Mahmut Hoca'nın, öğrenciler tarafından sevgi ile kızgınlık arası bir duyguyla sahiplenilmesinde, Ahmet'in baba yokluğunda, Semra Hoca'nın babasının ölmüş olmasında, Ali'nin baba travmasının arkasında Türkiye'nin 'baba' figürüyle kurduğu ilişki olabilir mi?

Serilerde Değişen Ne?

Gazete ilanıyla bulunan oyuncuların çoğu amatör olmasına rağmen, ekip yönü kuvvetli olan *Hababam Sınıfı* serilerinde oldukça gerçekçi ve samimi bir anlatı ortaya çıkar. Seriler arasında oyuncu kadrosunda değişimler de olur. *Hababam Sınıfı* ile *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı* arasında yeni eklenen karakterler dışında pek bir değişiklik olmazken, anlatı dili bakımından benzer bir çizgi izler. Sahneler içerisindeki olay örgüleri bile benzer gelişir. Örneğin Nuri Hoca'nın askerlik günlerine döndürülüşü ve bu yolla sınavları erteletmeleri birden fazla film de işlenir, müfettişin sınıfı ziyareti birbirinden farklı olaylarla tekrar tekrar yer alırken, Güdük Necmi'nin yaptığı 'sahte müfettiş' şakası ve aldıkları cezalar dahi benzer şekilde süreklilik gösterir. Her bölümün sonunda tekrarlanan müsamerelele ise dönemin popüler şarkı ve şarkıcıları canlandırarak, popüler kültüre bir atıf yapar.





Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor filmine kadar hem anlatı hem de film dili neredeyse kesintisiz biçimde aynı gider. Ancak Kartal Tibet'in yönetmenliğini yaptığı film *Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor*'la hikâye örgüsünde değişiklikler meydana gelir. Hem oyuncu çeşitliliği artarken hem de filmin öyküsüne bir aşk hikâyesi eklenir. Bu aşk hikâyesi filme dramatik bir unsur olarak yansıdığı gibi toplumsal bir mesajın verilmediği tek film olarak seri içindeki yerini alır. Aynı zamanda kadroya yeni dâhil olan İlyas Salman filmin güldürü dilini bir miktar değiştirmesi, bir ağa oğlu olması, şiveli konuşması gibi motiflerle, filme yerel unsurları eklemiş olur. Filme İlyas Salman, Perran Kutman gibi yeni kuşaktan isimler dâhil olurken, Kemal Sunal, Halit Akçatepe, Tarık Akan gibi isimler kadrodan ayrılır. *Hababam Sınıfı*'nın en temsili yönü olan kadronun değişimi, filmin kendine has üslûbuna da bir miktar değiştirir. Başka bir yönden örneğin Perran Kutman, oynadığı 'kız Hürrem' rolüyle Bakırköy Akıl Hastanesi'nde bir süre sinir tedavisi gören bir öğretmeni canlandırırken filme de farklı bir enerji kazandırmıştır.

Hababam Sınıfı Güle Güle ise yeniden Ertem Eğilmez tarafından yönetilir, ancak bu sefer Adile Naşit hariç tüm kadronun değiştiği görülür. Aşen Gruda, Şevket Altuğ gibi artık serinin ana kadrosundan sayılan isimler filmde yeniden yer alsa da çekildiği dönemde çok tanınmayan Mehmet Ali Erbil, Savaş Dinçel (Badi Ekrem'in yerine geçer), Cem Özer gibi isimlerin de dâhil olmasıyla önemli bir değişim geçirir. 1981 yılında çekilen film, çekildiği yıl itibariyle de farklıdır. Filmin başrolünü bu sefer İlyas Salman üstlenir.

Yeniden bir aşk ilişkisini ele alan film, bu sefer ilişkiyi öğrenci-öğretmen aşkı üzerinden anlatır. Ayrıca İlyas Salman'ın oynadığı rol olan Mehmet Bülbül, Anadolu'dan gelmiş olması, şivesi ve şivesine rağmen edebiyat öğretmeni olmasıyla eleştirilirken, bu anlamda yerellik konusunun ilk defa *Hababam Sınıfı* serilerinin içinde bu kadar açık biçimde yer aldığı görülür. Bu durum bize Batı'da olana göre Doğu'dan gelmenin sancılarını hatırlatır. Filmin güldürü üslubu tüm bu nedenlerle biraz daha ciddiye kazanırken aynı zamanda dramatik yönü en baskın olan *Hababam Sınıfı* serilerinden biri olur. Yoksulluk ise tüm filmlerde olduğu gibi burada da baskın temalardan biri olmaya devam eder. *Hababam Sınıfı* hikâyesini neredeyse çocuksu bir saflıkla anlatırken, daha iyi bir dünyanın ipuçlarını verir. Hikâyeler yeniden hep mutlu sona varırken, bir öğütte açığa çıkar. Yarattığı samimi atmosferin arkasında ise hiç kuşkusuz kendine özgü ekip anlayışı ve üretim biçimi bulunmaktadır.



“Film şeridinde akabilmesi için dünya önce bu film kentinde parçalara ayrılmış. Parçaların bağlamları askıya alınmış, boyutları istenildiği gibi değiştirilmiş, mitolojik güçleri şakaya dönmüş.”

“Mukavva bir kutuya yerleştirilmiş bir çocuk oyuncağına benziyor.

“Dünyanın içeriği sırf bir yanılısama yaratsın diye radikal bir şekilde parçalanmış; ama bu yanılısama kesinlikle anlamsız değil.”

Siegfried Kracauer, Kitle Süsü

Arzu Film’in Yarattığı Rüya, ‘Bitmeyen Çocukluk’

Bu filmlere son bölümde değinmek istememin nedeni, kişisel olarak özel olanı sona bırakma isteği olabilir. Ama diğer taraftan da filmlerin ‘aile’ hikâyelerini merkeze taşıyarak, bize bitimsiz bir çocukluk vaat etmesi fikriyle, bitirirken kurmak istediğim son

cümleleri içermesinden de kaynaklanıyor olabilir. Bu nedenlerle, dört filmi daha kişisel bir duyguya yaslanarak anlatmak istedim: *Bizim Aile*, *Aile Şerefi*, *Gülen Gözler* ve *Neşeli Günler*. Yansıının adına da yansıdığı gibi bu filmler, birer aile hikâyesi anlatırken diğer taraftan geçmişin izlerini arayabileceğimiz hem kendi çocukluğumuza hem de ülkenin varsaydığımız ‘çocukluk’ yıllarına bakabileceğimiz filmler. 1975 yılından başlamak kaydıyla birer yıl arayla çekilen filmler, hikâyesini 1978’e kadar sürdürürken aynı zamanda Türkiye’nin yaşadığı en sarsıntılı evrelerden de birini anlatıyor. Belki de bu nedenle en çok ‘içe kapanma’yı tercih eden filmler de bunlar oluyor. Kracauer *Kitle Süsü* kitabında “hayat ve kader toplulukları” fikrini şu şekilde açıklar:

Hayat ve kader toplulukları ifadesiyle, üyeleri sadece fikirler ve belli ilkeler aracılığıyla kaynaşmış olmayıp çözülmez bir bağlılıkla birlikte yaşayan grupların hepsini kastediyorum. Örneğin aile ve ulus bu tür oluşumlardandır. Bu topluluklar, içlerine doğan insanları doğumlarından ölümlerine kadar, hatta öldükten sonra bile, oldukları gibi kucaklar ve esasen, bağrından doğdukları hayat kadar sınırsız bir sürekliliğe sahiptirler.²²¹

Kracauer’in tanımı bizi tam da Arzu Film’in, yarattığı rüyaya, ‘bitmeyen çocukluk’ rüyasına götürür. Bu filmler, bir sonsuzluk hissi içinde insanların birbirine aidiyet hissettiği duygusuyla bağlı olunan bir zamanın filmleri gibidir. Bu aynı zamanda bir korunak vazifesi de görür. Halbwachs “ailenin güçlü bir biçimde yapılandırılmış olduğu toplumlarda, dışarıdan gelen etkilere karşı kapalı olma eğiliminde olduğunu ya da en azından sadece kendi ruhu ve düşünme biçimleriyle uyuşan etkilerin sızmasına ve nüfuz etmesine izin verdiği”ni²²² söyler. Diğer taraftan aile, Abisel’in de söylediği gibi, “mevcut toplumsal dokunun temel taşı olarak kendi küçük evreninde tüm verili egemen ideolojilerin meşrulaştırılıp yeniden üretilmesine olanak tanıyan çok elverişli bir ortam” olarak işlev görür.²²³ Bu meşrulaştırma sürecinde Türk sine-

221) Kracauer, 2011, s. 114.

222) Halbwachs, 2016, s. 360.

223) Abisel, 1997, s. 128.

masının içinden geçtiği krizli dönemlerin etkilerini görmek de mümkündür. Arslan'ın ileri sürdüğü fikir bu noktada önemlidir. Arslan, 1960'ların ve 1970'li yılların ilk dönemlerinde, melodramların temel meselesinin kadın-erkek ilişkisi üzerinden kurulduğu söylerken filmin kurmaca dünyasında nefretten, sevgiye, acı çekme halinden zulmetme durumuna hızlı geçildiğinden bahseder.

1970'li yılların devamındaysa aile filmlerinin ağırlığını hissederiz. Arslan bu durumu seks filmlerinin ortaya çıkışına verilen bir refleks olarak görür; “çoğunlukla ev içini, ‘kapalı kapıların ardını’ anlatan bu filmler, kadın ve erkek arasındaki farklılığı, aile/dışarı karşıtlığını gidermeye çalışır”.²²⁴ İçine kapanma, dışarıdaki şiddetin niteliğine ve oranına göre yer değiştirirken, evin ve ailenin yarattığı dünya önemli bir sığınak sağlar. Evin ve hisleri içinde barındıran atmosferin, çocukluğun önemli gizlerini taşıdığı söylenebilir. Halbwachs evin ve eve dair nesnelerin çocuğun zihninde bir dünya yarattığından bahsetmektedir:

...bir evin farklı odaları, şu köşesi, şu mobilyası ve evin çevresindeki şu bahçe, şu sokak köşesi, çocukta genel olarak canlı izlenimler uyandırdığı için ve çocuğun zihninde ailesinden bazı kişilerle, oyunlarıyla, bir kez olmuş ya da tekrar etmiş belirli olaylarla ilişkili oldukları için, hayal gücü onları canlandırıp güzelleştirdiği için, bir biçimde heyecan verici bir değer kazanır. Bu sadece bir çerçeve değildir, tüm bu tanıdık görünüşler çocuğun, neredeyse aile yaşamına indirgenmiş toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçasıdır; çocuğu besler, aynı zamanda sınırlar da... Çocuk, uzun yıllar yaşadığı evini daha gençken terk ettiğinde üzülmede haklıdır çünkü tüm yaşamı oraya hapsolmuştur ve tüm anıları orayla ilgilidir... Parçalanmış ev, dağılmış ya da sona ermiş aile, yuvanın ve yuvayla ilgili olan her şeyin imgesini muhafaza etmek için artık sadece kendisine bel bağlayabilir.²²⁵

Bu parçalanmışlık halini genel çerçeveye doğru çekersek, Türkiye'nin sancılı bir evreden geçtiği 1970'li yılları hem toplumsal

224) Arslan, 2005, s. 46.

225) Halbwachs, 2016, s. 133.

anlamda bir şiddet sarmalının ama aynı zamanda da değişimin hızlandığı bir dönem olarak, 'parçalanma'ya karşılık gösterebiliriz. Üstelik bu parçalanma hali diğer yandan hiç bir zaman tamamlanmaz. Hem bireysel olarak biz, hem toplumsal olarak Türkiye bu parçalanmanın evrelerinden geçerken, Halbwachs'ın söylediği gibi yalnızca geçmişin 'yuva' olan haline dönmeyi ister. Bu güncel olan da hem aile, yuva ve aile filmleriyle içe kapanmayı doğururken hem de kişinin güveneceği tek şeyin kendisi yani kendi geçmişi/çocukluğu olduğu gerçeğini doğurur. Yani içinden sıyrılmak istediğimiz anlarda gidilecek 'yer/yuva', kendimize referans verdiğimiz çocukluğumuza olur.

Bachelard ise çocukluktaki evin yeterince derin yaşanmamışlığından duyulan pişmanlıktan bahseder. Bir tek durumda bu duygunun ötesine geçilebilir, eve dair anılarımıza geri dönersek; "...eğer hülyaları hafızamızda tutarsak, biriktirdiğimiz belirli anıları aşarsak, zamanın gecesinde yitip gitmiş ev de karanlıktan çıkar... Evin varlığı, kendi içselliğinden başlayarak, iç yaşamın yumuşaklığı ve belirsizliği içinde yeniden kurulur. Akışkan bir şeyler anılarımızı bir araya getirir gibidir".²²⁶ Bachelard'ın 'akışkan bir şeyler' olarak tarif ettiğini duyguyu, filmlerin geçmiş dünyamızla ilgili kurduğu atmosfere bağlamak çok mu hayalperestlik olur? Biz de geçmişin çocukluk anlarına filmlerin yarattığı dünyayla ulaşıyorsak eğer; o eski evin tekrar birleşmesi, bir araya gelmesini sağlayan filmlerde tek tek seçtiğimiz ve üzerlerine anlamlar yüklediğimiz nesneler, giysiler, insanlar, diyaloglar olabilir mi? Böylece geçmişin/çocukluğun dünyasına geri dönüş imkânı buluyor olabilir miyiz?

Arzu Film'in ve Ertem Eğilmez'in yarattığı imgeler dünyası, 'bitmeyen bir çocukluğun' izlerini taşıması bakımından anlamlıdır. Bu filmler aileyi anlatırken aynı zamanda idealize de ederler. Her sorun aile içinde nihayete erdirilir. Mutsuz da olunsa, sorun da çıksa, her tür sıkıntı ailenin gücüyle alaşağı edilebilir. Filmlerin vaat ettiği şey ailenin, tüm bu olumsuzlukların içinden çıkı-

226) Gaston Bachelard, *Mekanın Poetikası*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2017, s. 87.

labileceği bir yer olmasıdır. Bu nedenle filmlerde aile merkezdedir. Kirel, ailenin Türk sineması içerisindeki tartışmasız yerini şöyle tarif eder: “Aile dayanışmanın, yeri geldiğinde yoksulluğu paylaşmanın, erdemin ve dürüstlüğün egemen olduğu sığınılacak bir liman olarak resmedilir.”²²⁷ Bu dayanışma hali, yalnız olunmadığı hissiyle birleşerek, ‘birey’ olarak kalmış günümüz insanına bir gönderme gibidir. Bu yönüyle filmler aynı zamanda çocukluğumuzun ‘kurtarılmış bölgeleri’ gibi işlev görürler.

Geçmiş ‘toplumsal çocukluk dönemi’ olarak idealleştiren nostalji filmlerinde, gizil ya da açık olarak bugünün Türkiye’sinde bir şeylerin yolunda gitmediğine dair bir önkabulle karşılaşırız. Bugün yolunda gitmeyen şeyin kökenleri, ‘çocukluğun mutluluk mekânı’ olarak kurulan kapalı taşra ortamına, küçük topluluk yaşantısına geçmişte ‘dışarı’dan yapılan müdahalelerle, ‘dışarı’dan gelen kötülüklerle açıklanır. Bu anlamda, eleştirinin hedefi yerel dokuyu, topluluğun uyumunu bozan, toplumsal çocukluk dönemine son veren dışsal müdahalelerdir.²²⁸

Anlık geriye dönüşleri mümkün kılan “...nostalji filmleri geçmişin eleştirel bir sorgulamasını yapmak yerine, geçmişi dondurulmuş bir çocuklu anlatısı içine hapseder... Bu filmlerin yaptığı, geçmişi bir çocukluk anlatısı olarak temize çekmek, toplumu çocuksulaştırarak temize çıkarmak, böylelikle geçmişin yükünden kurtarmaktır.”²²⁹ Ancak bu durum tabi ki ‘anlık’ olarak ve seyir deneyimi boyunca sürer.

Bizim Aile, kronolojik bir çizgi izleyerek, bu bölümde ele alacağım filmlerin ilkidir. Biri üç, bir diğer dört yetişkin çocuğu olan Yaşar Usta ve Melek Hanım’ın ileriki yaşlarda yaptığı evliliği hikâye eden film, iki ailenin bir araya gelmesinin ardından yaşanan çatışmaları yine bir aşk hikâyesinin eşliğinde anlatır. Yoksul olan iki aile hem ekonomik nedenlerle hem de kalabalık nüfusları nedeniyle evlilik yoluyla bir araya gelirler ancak yetişkin olan çocukların bu evliliğe alışması vakit ister. Filmin ana çatışması

227) Kirel, 2010, s. 17.

228) Suner, s. 84.

229) Suner, s. 99.

aile birliğinin vazgeçilmezliği, yoğun dayanışma duygusu ve birliktelik üzerine kurulurken, diğer yandan zengin/fakir ikilemi de zengin kız/fakir oğlan aşkı üzerinden anlatılır.

Dönemin hemen bütün filmlerinde olduğu gibi Ferit ve Alev ikilisi yeniden aralarında toplumsal sınıf farklı nedeniyle sorun yaşarlar. Alev'in babası, yine genellikle olduğu gibi oldukça zengin, önemli bir fabrikatördür ve kızının yaşamanın tümünü, özellikle de ilişkilerini kontrol altına almak ister. Alev ise yoksul bir ailenin oğlu Ferit'e âşık olmuştur. Neredeyse tüm filmlerin ortak olarak birleştii bir anlatı varmışçasına hikâye yeniden Alev'in sevgisiz ve duyarsız babasını terk ederek, samimi, sevgi dolu olan Ferit'in ailesini tercih edişiiyle şekillenir. Alev babasının aldığı doğum günü hediyesi olan arabaya görünce şöyle karşı çıkar: "Teşekkür etmeyeceğim, bunca yıldır hala anlamadın mı baba? Paranı sevmiyorum, paranla satın aldığın şeyleri ise hiç sevmiyorum. Bunu istemiyorum, benim senden istediğim bu değildi. Bir tatlı söz, bir sıcak bakıştı," diyerek ve kaçarak yanından uzaklaşır. Zenginliğin, duygusuzluk, sevgisizlikle birleştii bu filmler bu karşıtlığı da önemli ölçüde açığa çıkarır.

Filmin diğer bir fikri, evlilik birliğinin amaçlarıdır. Yaşar Bey ev işlerine yetişemediği ve bir 'kadın'a ihtiyaç duyduğu için evlenmeyi isterken, Melek Hanım ekonomik olarak zorlandığı, eşini kaybetmiş bir anne olarak evin ihtiyaçlarını karşılayamadığı için evlenmek ister. Bu ileri yaş evliliğinde 'aile birliği' ancak ihtiyaçlardan dâhilinde kurulabilir ve devamında ancak 'saygı' içerebilir. Abisel'in de söylediği evlilik birliği Türk filmlerinde çoğunlukla gençler arasında gerçekleşir.²³⁰ Yaşlılar arasında olduğunda bu bir ilişki olarak görölmekten çok, ihtiyaçlar doğrultusunda birleşen bir ailenin bir arada kalma hali olarak anlaşılır olur. Yaşar Usta'nın fabrikada mı çalışacağı yoksa çocuklarına mı hizmet edeceği karmaşası, Melek Hanım'ınsa eşinden kalan paranın suyunu çekmiş olması, bu iki olgun yaştaki kişiyi evlilik bağıyla birbirine bağlar. Evlilik bağı aynı zamanda otomatik olarak farklı aileden

230) Abisel, 2005, s. 84.



gelen kişileri de birbirleriyle ilişki içine sokar. Hem Yaşar Usta hem Melek Hanım birbirlerinin çocuklarına anne ve baba oldukları gibi çocuklar da kurulan bu yeni evlilik bağı nedeniyle direkt kardeş olurlar. Gönülsüz kurulan bu aile bağı, aile bireyleri arasındaki iletişimin artması, bağlılığın kuvvetlenmesi ile gönüllü bir durum kazanır. Birbirine düne kadar yabancı olan Yaşar Usta ve Melek Hanım ise aileye atfedilen bu kutsallık nedeniyle hızlıca bir birlik meydana getirirler.

Filmde altı çizilen diğer bir birliktelik anı, Feride'nin, Şener'le düğünün 'evde' yapıldığı sahnelerde hissedilir. Ev içerisinde yapılan bir düğün için fazlasıyla, kalabalık ve eksik ve noksan ama bir o kadar da eğlenceli, samimi, neşeli ve hayatın kendi gerçekliği içerisinde anlatılır. Sıradan insanların, sıradan kıyafetlerle katıldığı düğün, ortada göbek atan kadınlar, gizlice masa altında doldurulup içilen içkiler, yaramazlık yaptığı için dövülen çocuklar, limonata ve kuru pastalarıyla tam bir şenlik havasını yansıtır. Evlilik ise tüm Yeşilçam filmlerinde olduğu gibi bu filmlerde de varılacak nihai hedef olarak konumlandırıldığı için sıklıkla istenir. Feride'nin 'evde kalmışlığı'na çözüm getirirken, Alev'in hem babasının otoriter baskısından kurtulmasına hem aşkına kavuşmasına aracı olur. Yine de evliliği dillendirme işi Ferit'e uygun düşer. Alev, mağrur bir edayla, Ferit'in evlilik planına sadece "sen nasıl istersen" diyerek dâhil olur. Evlenmeyi her zaman daha çok isteyen kadın olmasına rağmen bunu dillendirebilecek kişi sadece



erkeklerdir. Bu filmler önemli kararların alınmasında erkeğin otoritesini, her zaman daha ön plana alır.

Zengin evlerinin ihtişamına karşın hissedilen soğukluk, yoksul evlerde hissedilmez. Kalabalık içindeki bir Pazar gününün dışarıya çıkma telaşı dahi bu sıcaklığı yansıtmaya yeter. Ütüler yapılır, titizlikle giyinilir, sinemaya gidenler, arkadaşlarıyla buluşanların telaşı birbirine karışır. Yoksulluk her zamanki gibi sempatik resmedilirken, zenginliğin yüzü oldukça soğuktur. Ayrıca zenginlik her zaman bir otorite kaynağı olarak gösterilir. Alev'in babası Saim Bey, herkese ne yapması gerektiğini söylerken, "burada ve her yerde yalnız ben konuşurum" uyarısında bulunur. Paranın getirdiği güç aynı zamanda otoriteye dönüşür.

Ferit ve Alev'in evliliklerinde olduğu gibi Türk sinemasının genelinde de zengin olan bir gencin, yoksul bir gençle evliliğinde sorun çıkaran genellikle zengin aile olur. Abisel özellikle arada evlilik bağının geliştiği zengin/fakir ikileminin, Türk sinemasında bu sıklıkta neden kullandığını açıklar: "Hem sınıf atlamanın cazibesi, hem de bunun taşıdığı tehlikeler ve olumsuzluklar, hepsinden öte kolay dramatik gerilim kaynağı oluşu, zengin-yoksul karşıtlığını filmlerimizde çok kullanılır bir hale getirmiştir. Bu türden filmlerde dikkat çeken nokta, yoksul erkeği seven zengin kızın önünde sonunda onun sıcak çevresine katılmayı yeğlemesi"²³¹

231) Abisel, 2005, s. 81.

Alev de tam bu tercihte bulunarak babasının soğuk, sıkıcı ve samimiyetsiz dünyasından kaçarak, Ferit'in yoksul ancak, samimi ve sıcak dünyasına dâhil olmayı seçer. Kirel de Yeşilçam filmle-
rinde olduğu gibi bu filmde de aşkın, sınıfsal temsil üzerinden ele
alındığını söylerken şöyle der: "Arzu Film'de yoksulluk, zengin
birine âşık olmak ve bir aile kurabilmek için bir engel gibi gö-
rünmez. Yoksulluk, zenginlik karşısında pozitif değerlendirilmiş
bir başka alan gibi kurgulanır."²³² Yoksulluğu her zaman olumlu
bir değer olarak tanımlayan Arzu Film yapımlarının bu yönüyle
toplumsal bir dışavurum meydana getirdiğini daha önce söyle-
miştim, burada da tekrar etmiş olayım. Böylece gerçekleşen bu ev-
lilik, zenginliği kötülerken, yoksulluğu yüceltmek için kullanılan
bir araca dönüşür.

Filmin olay örgüsü de Alev'in babası tarafından onaylanmayan
bu evlilik sonrası değişir. Saim Bey'in bir emriyle işten çıkarılan
Yaşar Usta, bu mağduriyete de yine aile birliğinin varlığıyla nede-
niyle katlanır. Aslında tam da bu gelişme aile birliğinde dönüşü-
me neden olarak, birbirlerine bağlanmalarıyla birlikteliklerini güç-
lendirmeleriyle sonuçlanır. Yavuz Pekman bu filmlerde kurulan
aile birliğinin içerisinde birbirinden farklı unsurları barındıran,
farklılıklara sahip insanları bir araya getiren yönünü şöyle yo-
rumlar: "Bu yapıda aile, filmlerin seyircisi olan geniş kitleyle izle-
nen ürün arasında bir ortaklık duygusu, bir aşinalık, organik bir
bağ kurulmasına yardımcı olur. Kalabalık aile farklı kişilik özellik-
leri, farklı etnik özellikler, farklı kusur ve zaafılar gibi aslında top-
lumu meydana getiren unsurları da bir araya toplar."²³³ Böylece
farklılıklara rağmen bir aradalık vurgusu, bu filmlerin Türkiye'nin
çok sesliliği içinde de bir karşılık bulmasına neden olmuş gibi
görünür.

Bizim Aile'nin üyeleri böylece zengin, fabrikatör, acımasız Saim
Bey'e karşı birlik olurlar. Şimdiye kadar boş bir umarsızlık içeri-
sinde görünen çocuklar birer birer sorumluluklarını yerine ge-
tirerek aileye katkıda bulunmaya başlarlar. Onları kısa süre içeri-

231) 232) Kirel, 2010, s. 224.

233) Yavuz Pekman, s. 190.

sinde büyütense yine zenginliğin zalimliği olur. Evlerinden atılmaya değin varan hikâye Yaşar Usta'nın ünlü tiradını seslendireceği fabrikatör Saim Bey ile karşılaşmasına kadar sürer. Tüm bu anlatıyı özetleyecek diyalog, Yaşar Usta'nın sevgi üzerine getirdiği söylevinden sonra şöyle gelişir:

Bak beyim, sana iki çift lafım var. Koskoca adamsın, paran var, pulun var, her şeyin var, binlerce kişi çalışıyor emrinde. Yakışır mı sana ekmekle oynamak, yakışır mı bunca günahsız, çoluğu, çocuğu, karda, kışta sokağa atmak, aç bırakmak. Ama nasıl yakışmaz, sen değil misin ki öz kızına bile acımayan, bir damlacık saadeti çok gören. Anlamıyor musun beyim, bu çocuklar birbirini seviyor. Ama ben boşuna konuşuyorum. Sevgiyi tanımayan adama, sevgiyi anlatmaya çalışıyorum. Sen büyük patron, milyarder, para babası, fabrikalar sahibi Saim Bey. Sen mi büyüksün, hayır. Ben büyüğüm ben, Yaşar Usta. Sen benim yanımda bir hiçsin, anlıyor musun! Gözümde pul kadar bile değerin yok. Ama şunu iyi bil, oğluma, gelinime hiçbir şey yapamayacaksın, yıkamayacaksın, dağıtamayacaksın, mağlup edemeyeceksin bizi. Çünkü biz birbirimize parayla, pulla değil, sevgiyle bağlıyız. Biz bir aileyiz, biz güzel bir aileyiz...



Öfkeye dönüşen tepkisi şiddetlenir ve Saim Bey'e meydan okur. Bu tirat aynı zamanda mazlum olan yoksulun, zalim olan zengine başkaldırışı gibidir. Saim Bey filmin sonunda "bir fiskeyle yıkıla-

cağını sandığım küçük insanlar bana ömrümün sonuna kadar unutamayacağım bir ders verdiler” der. Saim için artık çok geçtir ancak Alev mutluluğu yakalamak için ‘o insanlar’ın yanına gidebilir. Film elbette ki her zaman olduğu gibi mutlu biter, âşıklar kavuşur, yoksullar sadece var olan sevgileriyle zenginleri ‘terbiye’ eder, mağlup olan zenginler de buradan önemli dersler çıkarırlar. Hayatın gerçeği, filmin anlatı dünyası içerisinde böylece telafi edilmiş olur.

Bir sonraki film *Aile Şerefi* ise yine bir aile hikâyesini daha dramatik olay örgüsüne dayanarak anlatır. Filmin bu üslubu neredeyse melodrama yaklaşacak kadar baskındır. Bu etkiyi özellikle Murat’ın filmin başında bir dış ses anlatımıyla tüm karakterleri teker teker tanıttığı bölümde görmek mümkündür. Her bir karakter, neredeyse doğaüstü varlıklarmışçasına güzel, mert, cesur, fedakâr veya en kötü ihtimalle hayalperesttir. Bu kişilerin asla bir kötü yanları olamayacağı gibi kötülükle de ilişkilendirilemezler, bu iyilikleriyse onları neredeyse saydam görünecek kadar derinlikten uzak tutar. Film bu anlamda hemen hiç güldürü unsuru barındırmadığı gibi karakterlerin çoğu da hayattan darbe alan kişiler olur. Bu açıdan diğer filmlerden üslup bakımından farklı olan bu film özellikle kadrosu nedeniyle yine de Arzu Film’in aile temalı filmleri arasında yerini alır. Bu bakımdan her iki film de Ertem Eğilmez tarafından çekilmemiş olmasına rağmen (*Bizim Aile*, Ergin Orbey, *Aile Şerefi* ise Orhan Aksoy tarafından yönetilir) klasik birer Arzu Film yapımıdır ve Ertem Eğilmez’in üslubunu önemli ölçüde taşırlar.

Filmin hikâyesi bir geçmiş zaman hikâyesi olarak anlatılır. Evin küçük oğlu bir araba kazası geçirerek topal kalmıştır. Kazaya sebep olan arabanın sahibi Oktay, fabrikatör Fehmi Bey’in oğludur, son derece ukala ve hadsizdir. Oktay’ın iç partileri ve beraber olduğu kadınları büyük bir dejenerasyon örneği olarak gösterir. Buna karşın küçük Ahmet ailesi, yoksul, mazbut, kendi halinde ancak birlik içinde ve sevgi dolu bir ailedir. Kaza sonrası Oktay Ahmet’in ablası Zeynep’e ilgi duyunca işler değişir. Zeynep’i ve ailesini parayla satın alabileceğini düşünen Fehmi Bey’e yeniden, bu

sefer sucu Rıza ve ailesi tarafından ders verilir. Zeynep'i kaçırmak istediği bir gece, Oktay'ın Rıza Bey tarafından öldürülmesi ile biten film, bu sefer 'şeref' ve 'namus' temaları üzerinden ilerlemiş olur.

Ailenin her bir üyesi aynı zamanda çeşitli olumsuzluklara maruz kalırlar. Damat Zihni işportacılık yapar ancak satın aldığı mallar konusunda sürekli kazıklanır. Ayşe'nin çok istemesine rağmen çocuğu olmamaktadır. Hasan ailesini geçindirdiği için bir türlü evlenip, 'yuva' kuramaz. Selim doktor olacaktır ancak yoksulluğu nedeniyle âşık olduğu kıza ulaşmakta zorlanır. Baba sucu Rıza neredeyse ölmüş olan bir mesleği, suculuğu devam ettirmeye çalışsa da çoğunlukla hiç para kazanamaz diğer taraftan filmin sonuna doğru bir cinayet dahi işlemek zorunda kalır. Emine ise ailenin tüm ihtiyaçlarına koşan fedakâr bir anne figürüdür. Tüm bu olumsuzluklar elbette ki filmin sonunda mutlu sona kavuşsa da filmin akışı içerisinde belirli bir duygusal yoğunluk yaratır. Filmli melodram diline yaklaştıran da bu olur. Diğer taraftan aile içerisinde kimse birbiri hakkında en ufak olumsuzluk bile üretmez. Aile tarafındaki bu neredeyse toz pembe iyiliğe karşın zengin olan Oktay ve Fehmi Bey ise bir o kadar olumsuz bir profil içerisinde yerleştirilir. Hem *Bizim Aile* hem de *Aile Şerefi* filmlerinde tekrarlı bir biçimde kullanılan unsur zenginliğin kötülenmesidir. Özellikle *Aile Şerefi* zenginliği karikatürize edecek kadar olumsuz bir şablona oturtur. Abisel Türk sinemasındaki zengin ve fakir ikilemini şu bağlamda ele almaktadır;

Zenginlik kötü bir şey değildir. Ancak, sınıfsal çatışmaların yumuşatılması amacıyla yerli popüler filmlerde zengin sınıftan olmak olumsuzlanır... Onların dünyasında insanlar görgüsüzdür, aile ilişkileri gevşemiştir, para her şeyden önemlidir, cinsellik aşık ve özgürce yaşanır, yoksullara kötü davranılır, güçlerini her türlü kötülüğü yapmak üzere kullanmalarını engelleyecek tek bir ahlaki norm bulunmaz. Üstelik bu çevrelerde yaşayanlar mutsuzdur. Buna karşın yoksul ama 'iyi'lerin dünyasında, sevgi, bağlılık, itaat, gelenekler son derece önemlidir ve mutluluğun kaynağını bunlar oluşturur.²³⁴

234) Abisel, 1997, s. 141.



Abisel'in çizdiği çerçeve Oktay ve Fehmi Bey'in gündelik yaşamlarını birebir temsil etmektedir. Oktay'ın içinde bulunduğu çevre tam anlamıyla 'kötülük' içerir. İçki içen, uyuşturucu kullanan, gündelik ilişkilerde oradan oraya savrulan ve sürekli çılgınca dans eden bu gençler Türk sinemasının çok uzun yıllardır tespitte bulunduğu 'dejenere olmuş genç' profilidir. Hikâyede kaybedecek olsalar da sürekli bir biçimde ve çeşitli şekillerde kötülükler yaparlar. Murat'ın sakat kalmasına sebep olan kaza da bunlardan biri olur. İyiliğin gerçek ötesi bir hal alışı gibi bu sefer de kötülük gerçek dışı bir boyuta taşınır.

Filmin sonuna doğru melodrama yaklaşan dramatik unsurlar gittikçe artar. Oktay ve arkadaşları, Zeynep'in nişanını basar, suçu Rıza ve karısı Oktay'ın babası tarafından dayak yer, evde yangın çıkartılır, damat Zihni'nin tezgâhı yerle bir edilir, büyük abi Hasan öldüresiye dövülür ve en son ise Zeynep kaçar. Kötülük gittikçe dizginlenemez bir hal alır ve durum bir 'namus' meselesine dönünce ise cinayetle son bulur. Tüm bu yönleriyle film aile filmi olmasının ötesinde, Türk sinemasının klasik anlatısını fazlasıyla yansıtmıştır. Bu bakımdan değerlendirildiğinde Ertem Eğilmez'in yönetmenliğini yaptığı diğer film, *Gülen Gözler*, Arzu Film'in aile teması altında yeniden güldürüye döndüğü film olur.

Gülen Gözler bu sefer güldürü unsurlarını yoğun kullanan ve yaratılan tiplerle Arzu Film'in üslubuna fazlasıyla taşıyan bir film olmakla birlikte yine temel mesele ailenin birlikteliği vurgusu üzerinden şekillenir. Beş tane kızı olan Yaşar Usta, bu sefer doğrama ustasıdır ve tüm filmlerdeki karakterlerine benzer şekilde işini 'alnının teriyle' yapar. Film ağırlıklı olarak olay örgüsünü Ya-



şar Usta'nın kızlarının evlilik süreçlerini üzerine kurarken aynı zamanda vefa ve bağlılık duygularını da sorgular. Büyük kız İsmet'in, müteahhit Yunus'un oğluyla evliliği üzerine açılan film, Nedret ve Fikret'in evlenme hikâyelerini anlatır. Bu süreçte evin annesi Nezaket Hanım ve kızları çeşitli defalar Yaşar Usta'ya yalan söylerler. İleri sürülen 'ailenin masumiyeti' hikâyesinin akışı içerisinde defalarca sorgulansa da genel yapı bozulmaz ve aile bireyleri sonunda bir araya gelerek, birbirlerine bağlılıklarını kanıtlarlar. Yine de Nedret'in annesine yaptığı hastalıklı, hassas kız numarasında ve evlenmek istediği Orhan'ı okuldan mezun olmuş bir kimya mühendisi olarak tanıtmada, Fikret'in evden kaçma numarasında veya sahte intiharının arkasında da sürekli bu 'samimi' duygular sınanır. Üstelik her evlenen kardeşin arkasından da diğer kardeş(ler) kıskançlıkla bakar. Sonuçta evlilik her kızın 'rüya'sıdır. Burada sorun olarak gösterilen, aile bireylerinin menfaatlerine göre davranıyor olmasıdır. Belki de şimdiye kadar ilk kez, ailenin birliğinin mahiyeti sorgulanır.

Aile bu filmlerde temsil edildiği şekliyle her zaman ideal bir birlikteliğe sahiptir. Abisel Türk filmlerinde ailenin "korunması, yüceltilmesi gereken bir kurum" olarak tasvir edildiğini söyler.²³⁵ Kirel ise özellikle klasik anlatı sinemasındaki ailenin, kutsallaştırdığı aile imgesiyle, belirgin bir yanılsama yarattığını söylemektedir.

Ailenin bilindik, aşına yanına, aile olmanın getirdiği yakın ilişki biçimine, birbirinin zaaflarını ve kuvvetli yönlerini bilen ve dayanışmayı öneren 'kucaklayıcı'lığına gereksinim duyulması anlaşılır bir

235) Abisel, 2005, s. 77.

şeydir. Hatta, bu duygunun anlaşılır bir 'nostalji' ol(uştur)duğu ileri sürülebilir. Birlik, beraberlik ve dayanışma duygusunun kandırıcı (illizyoncu) etkisi ailenin kutsallığı ve vazgeçilmezliği konusunda baskın bir söylem kurar.²³⁶

Bu baskın söyleme bağlı olaraksa aile hemen hiç bir filmde nesnel bir bakış açısıyla ve özellikle de olumsuz yönüyle ele alınmaz.²³⁷ *Gülen Gözler* bu eleştiriye sonu mutlu getirmek kaydıyla bir miktar yapar. Aile bireylerinin kendi içlerindeki ikiyüzlülüğü, söylenen yalanlar kısa bir süre için vurgulansa dahi filmin sonunda herkes yeniden 'doğru' yolu bulur. Üstelik söylenen bu yalanlar da çoğunlukla pembe yalanlar olur. Bir tek Nezaket Hanım'ın Yaşar Usta'yla karşı karşıya geldiği durum farklıdır. Nedret'in evlenmesi için para bulması gereken Nezaket Hanım, Yunus'tan para istediğinde karşılığında evi ipotek etmesi gerekir. Bu kararı Nezaket Hanım tek başına alırsa da yalanların ortaya çıkması aynı zamanda bütün gerçeğin ortaya çıkmasına neden olur. Yaşar Usta karısına bu hatayı nasıl yaptığının hesabını sorarken, Nezaket Hanım'da "sattıysam kendi evimi sattım" cevabını alır. Üstelik bütün kızları tek tek babalarının karşısına geçerek, onlar için ne yaptığını sorgulamışlardır. Bunlar ideal ailenin çözüldüğü sahnelerdir. Büyük bir yıkıma uğrayan Yaşar Usta "al evini başına çal" diyerek evi terk eder. Türk sinemasında yaygın olduğu şekliyle otoriter bir görünüm sergileyen baba figüründen farklı olarak Yaşar Usta otoriter olmaya çalışsa da bunu ideale uygun şekilde kullanmayacak kadar insanidir. Bu bakımdan Yaşar Usta, klasik anlatı sinemasında gördüğümüz şekliyle idealize edilmiş bir baba figürü olmaktan çok, gerçekçi bir temsile yakın şekilde karakterize edilmiş olur.

Film genel itibariyle de oldukça gerçekçi bir biçimde kurgulanmış olan gündelik bir dil kullanır. Bu nokta Ertem Eğilmez'in de yarattığı atmosferin gücünü de gösterir. Diğer taraftan Arzu Film'in güldürü dilini yansıtacak biçimde önemli tipler yaratılır. Saf ve sakar Vecihi, kekeme ve yine saflığıyla güldüğü unsu-

236) Kirel, 2010, s. 231.

237) Abisel, 2005, s. 77.



ru olan çırak Dursun, Laz müteahhit Yunus ve hemşerisi Şevket, Yaşar Usta ve erkek beklentisiyle isimlerini koyduğu beş kızı İsmet, Fikret, Nedret, Hikmet ve Hasret, damatlar her biri ayrı bir karakter olarak hikâye içerisine yerleştirilir. Eğilmez sinemasından alıştığımız şekliyle tiplerin her biri tüm gerçeklikleri içerisinde incelikle işlenir, böylece de sağlam bir temsil meydana gelir. *Aile Şerefi*'nde gördüğümüz haliyle karakterler iyi-kötü karşıtlığından öte tüm yönleriyle güldürü unsurlarını desteklerler. Diğer taraftan karakterlerin neredeyse tamamı ve özellikle damatlar güldürü unsurunu öne çıkaracak şekilde beceriksiz bir profil çizerler. Vecihi pilottur ancak tuhaf bir biçimde evlerinin tepesinde dolaştığı her an çeşitli kazalar meydana gelir, hiç durmadan Fikret'i istemeye gelir ancak Yaşar Usta'dan sürekli red cevabı alır; diğer damat Temel babasının sözünden çıkamayan, pısrık bir karakterdir. Bu tercihler, Eğilmez'in yarattığı sinema üslubunu fazlasıyla görünür kıldığı gibi onun kendine has güldürü unsurlarını da meydana getirir.

Tekrar eden şekliyle zengin/yoksul ikilemi bu kez, işlerine, inşaatlarında sürekli eksik malzeme kullanarak, hile karıştıran Laz müteahhit Yunus ile her işini hakkıyla yapan ve dürüstlük timsali Yaşar Usta arasında yaşanır. Yunus demiri eksik kullanan, çimentoyu çalan bir müteahhit olarak Eğilmez anlatısındaki, hile yaparak zengin olmuş karakter tipini yerine getirmiş olur. Filmin sonundaki çözülmeye, Yunus'un yaptığı inşaatın çökmesi birleşir. Nasıl ki aile bireylerinin her biri tek tek doğru yolu buldularsa, Yunus da yaptığı inşaatın çökmesinin ardından, hatasını anlamış şekilde, her zaman 'doğru' kalan kişiye, Yaşar Usta'ya sı-



ğınır. Yaşar Usta, Yunus'a "bileğinin gücüyle, alnının teriyle" çalışmasını salık verir. Filmin tüm kahramanları (Vecihi de en son uçağıyla evin içine girerek dâhil olur) filmin sonunda evin bütünlüklü duygusu içerisinde bir olurlar. Ev artık herkesi kapsayacak ve dış dünyaya karşı koruyacak olan mekânın kendisi olmuştur. Böylece 'ev' diğer yandan, simgesel bir anlam kazanır.

Filmlerin hemen tamamında da zaten 'ev-içi mekân' kullanımı hâkimdir. Bu durum ailenin bu 'içe kapanma' halini destekliyor gibi görünür. Bu filmlerde mahalle kültüründen çok evin kendi iç dünyası vardır. Bölümün başında tartıştığım gibi, evin/yuvanın hegemonik yapısı bu filmlerde fazlasıyla kendini gösterir. Dışarıdan insanların hikâye içerisine dâhil olduğu anlar dışında ev, kapalı bir evren olarak aile bireylerini koruyan, onu dış dünyanın kötülüklerine karşı kapsayan bir atmosfer yaratır. Aile bireyleri, kendi birlikleri içerisinde ve evin korunaklı dünyasında mutlu, mesut yaşarlar. Bu anlamda ev, geçmişe ve çocukluğa dair güzel zamanların biriktiği bir mutluluk mekânı olarak yer alır. Son dönem Türk sinemasında klastrofobik ve kapalı bir mekân olarak yaratılan ev,²³⁸ Ertem Eğilmez filmlerinde birliğin, mutluluğun, dayanışmanın kalesi olarak konumlandırılır. Neredeyse 'steril bir mutluluk' dünyasının merkezi olarak konumlandırılır.

Evin korunaklı dünyasının önce kaybedildiği sonra bulunduğu diğer bir film Orhan Aksoy'un yönetmenliğini yaptığı *Neşeli Günler* olur. Turşu suyunun limonla mı, sirkeyle mi daha iyi olacağı tartışmasıyla başlayan film, boşanan bir anne-babanın, çocuklarının yıllar sonra karşılaşması ve aileyi tekrar bir araya ge-

238) Suner, s. 165.

tirme mücadelesini anlatır. Kazım ve Saadet turşuculuk yaparak hayatını kazanan iki kişidir. Aralarında sürtüşmeler nedeniyle boşanmışlar ve çocukları paylaşarak, şehrin iki ayrı yanına savrulmuşlardır.

Filmin ana çerçevesi bu sefer dağılmış bir ailenin eleştirisi üzerine kurulur. Türk filmlerinde aile birliğinin korunması kadar ayrılma da sıklıkla yaşanır. Abisel dramatik gerilimin sağlayıcı malzemesi olarak tanımladığı ayrılık nedenleri arasında şunları sayar: “hastalık ve ölüm tehlikesi, mahkûmiyet ve hapse düşme, yozlaşmış ortam ve arkadaşlar, geçim zorlukları, değişen çevre ve ilişkiler, yeni özlemler, başka kadın, başka erkek, iftiralar, yanlış bilgilenmeler...”²³⁹ *Neşeli Günler* filminin ayrılık gerekçesi bunlardan hiçbiri değildir. Hatta boşanma gerekçesi olarak, meselenin basitliğini anlatmak için ‘turşu suyu’ seçilmiştir. Bu gerekçenin arkasında filmin bir güldürü örneği olması kadar, klasik tercihlerin dışına çıkma isteği de aranabilir.

Neşeli Günler filmini diğer filmlerden ayırtıran başka bir unsur, hem mekânsal temsilin hem de toplumsal/kültürel bir anlatının filmin içerisinde daha sık görülebilir olmasıdır. Özellikle Ziya’nın işportacılık yaparak ya da çeşitli uygunsuz işler çevirerek köşeyi yırtma halleri, bir yandan ‘kısa yoldan köşeyi dönme’ politikalarına gönderme yaparken diğer yandan şehrin/İstanbul’un daha görünür olduğu bir filme dönüştürür. Filmle ilgili bir diğer noktaya Serpil Kirel değinir:

...üretildiği dönemdeki sosyal ve siyasal gelişmelere karşı tutumunu da yansıtan, popüler sinema söz konusu olduğunda dışarıdaki hayatın nasıl yumuşatılıp, eğilip bükülerek içeriye alındığını da örnekleyen bir filmidir. 1 Mayıs 1977 yılında Taksim Meydanı’nda gerçekleşen sarsıcı ve travmatik olaylar henüz belleklerde tazeyken, Taksim Meydanı 1978 yılında çekilen *Neşeli Günler* filminde bu bağlamından kopartılarak perdeye getirilir.²⁴⁰

239) Abisel, 2005, s. 90.

240) Kirel, 2010, s. 227.



Filmin sonlarında, çocuklar ailelerinin bir araya gelmesi için Taksim Meydanı'ndaki Atatürk heykelinin önünde 'açlık grevi' yaparlar. Ne olduğunu merak eden kalabalık bir insan grubundan soru gelir, birisi "İşçi mi bunlar?" diye sorar. Kirel'in dikkat çektiği nokta burada önem kazanır. Siyasi gündemin önemli bir simgesi olan meydanın, popüler sinemanın gereği olarak anlamı dönüştürülür ve ailenin birleşmesi gibi oldukça kişisel bir eyleme dönüşür. Yani anlam kaybına uğrar.

Zengin/yoksul karşıtlığı *Neşeli Günler* filminde şiddetini kaybeder. Filmde yine fabrikatör bir baba ve yoksul ailenin kızıyla evlenmek isteyen zengin oğlan olsa da, anlatı içerisinde bu bir karşıtlık olarak verilmez. Zengin oğlan hemen hiç aykırı davranmaz ve Zeynep'in hayatına kolaylıkla uyum sağlar. Ayrıca ailesi de oğullarının orta halli bir aileyle evlenmesine hiç karşı çıkmaz. Bu nedenle filmde zengin erkek/fakir kız ikilemi kullanılsa da bu bir çatışma meydana getirmez. Esas çatışma babanın yokluğu/annenin yokluğu üzerinden ilerler. Babanın yokluğu klasik anlatı da olduğu, şiddetli bir dışavurumla gösterilmez, aksine babasının görmek konusunda en fazla direnç gösteren Ahmet dahi çok kısa sürede çözülür ve babasına özlemle sarılır. Yine de hem annenin yokluğu hem de babanın yokluğu travmatik yönleriyle yer almaz. Anne ve babaları çok küçük yaşta ayrılmış olmasına rağmen, mutlu büyümüş çocuklardır. Böylece Arzu Film'in yarattığı sıradan, mutlu insan ideali bozulmamış olur.

Bu filmlerin hepsinde Adile Naşit anne, Münir Özkul babadır. Ancak filmlerdeki anne-baba temsilleriyle farklılıklar gösterirler. Örneğin *Bizim Aile* ve *Aile Şerefi*'nde iyilik timsali olan anne,



babaları canlandırırken, *Gülen Gözler* ve özellikle *Neşeli Günler* filmlerinde gerçekçi anlatıma daha yakın bir biçimde sinirli olmak, kurnazlık gibi insani özellikleriyle temsil edilirler. Ancak hemen hemen bütün filmlerde, filmin bir yerinde dramatik bir yan da mutlaka baskın çıkar. Film 'aile bütünlüğü' üzerine verilen söylemle sona yaklaşır. Çocuklar kendileriyle röportaj yapan bir muhabire sırasıyla şunları söylerler: "Karnımız toktu ama gönlümüz açtı, mutlu bir ailenin düzenli bir yuvanın hasretini çektik hep, artık çekmeyeceğiz, ya bir araya gelirler ya da bu iş burada biter, anasız da ev olmaz babasız da..."²⁴¹ Neredeyse sloganvari kurulan bu cümleler filmin ana fikrini de açık eder. Filmin sonunda sadece turşu suyu meselesinden boşandıklarına hayıflanarak ve başka bir dertleri olmadığına ikna olarak yeniden evlenirler. Böylece 'mutlu aile' tablosu tekrardan oluşturulmuş olur. Eninde sonunda popüler sinema için vaat etmek ve yerine getirmek kaçınılmazdır.

Hem Ertem Eğilmez hem de Arzu Film'in diğer ekibi, geçmişteki çocukluğa dair imgeleri yaratırken bu denli uzun soluklu olacağını tahmin ederler miydi acaba? Bizim geçmişe dönüp bakma ihtiyacımızı karşılayan bu filmlerin arkasında ve belki de ötesinde zengin bir imgeler dünyasının yattığını düşünsek bile bu anlam dünyasının, onu üretenlerin ileri sürmüş olabileceğinden daha başka anlamlara ulaştığını görmek de çok zor değil. Geçmişle kurduğumuz ilişki de iki tarafı birbirine bağlayan bağları oluşturan bu filmler bugün geri dönüp baktığımızda umulandan öte-

241) Arslan, 2010, s. 15.

sini vaat ediyor. Arslan Mazi Kabrinin Hortlakları kitabında geçmişini onarma ihtiyacı üzerine şunları söylüyor.

Bir ev ve bir dil üretmenin yanı sıra tanıdık pek çok duyguyu seferber eden 'biz' hikâyelerinin, *gerçeklikten-daha-fazla-gerçek-olan* haline gelerek bağımlılık yaratmasının sebeplerini, kendi imgemizi sürekli onarma ihtiyacının ve ulusal özgüveni bir türlü elde edememenin duygusal kaynaklarını ulusal melankolinin dinamiklerinde keşfedebileceğimizi düşünüyorum.

Bu 'biz' filmleri hemen hiçbir zaman baskın bir melankolik dil ortaya koymazken diğer yandan geçmişini onarma konusunda hatırı sayılır bir vaatte bulunuyor. Bazen yalnızca 'ben' olan 'biz'i ararken bazen 'biz'in kolektif halini görmeye çalışırken, elimizden tutuyor. Kracauer'in de söylediği gibi film, dünyanın içeriği sırf bir yanılsama yaratsın diye radikal bir şekilde parçalanmış, mukavva bir kutuya yerleştirilmiş bir çocuk oyuncağına benziyor. Ancak asla anlamsız olmayan bir yanılsama. Daha fazla anlam aramaya çalışmadan bitirmek istiyorum. Başlarken de söylediğim gibi Ertem Eğilmez sineması ve Arzu Film için *başlangıç mı? bitiş mi?*



- Abisel, Nilgün, “Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinin Anlatı Yapısı Üzerine”, *Sinema Yazıları*, haz. Seçil Büker, Ankara: Doruk Yayınları, 1997.
- Abisel, Nilgün, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: Phoenix Yayınları, 2005.
- Abisel, Nilgün - Tümay Arslan, Umut - Behçetoğulları, Pembe - Karadoğan, Ali - Öztürk, Semire Ruken - Ulusay, Nejat, *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine*, İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- And, Metin, *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Arslan, Umut Tümay, *Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk*, İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

- Arslan, Umut Tümay, *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*, İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- Assmann, Jan, *Kültürel Bellek*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Ayata, Sencer, “Yeni Orta Sınıf ve Uydu Kent Yaşamı”, *Kültür Fragmanları: Türkiye’de Gündelik Hayat* içinde, der. Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber, İstanbul: Metis Yayınları, 2017.
- Ayça, Engin, “Yeşilçam’a Bakış”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, haz. Süleymâ Murat Dinçer, Ankara: Doruk Yayınları, 1996.
- Ayça, Engin; Coş, Nezih, “Ertem Eğilmez’le Konuşma”, *Yedinci Sanat*, Sayı 12, Şubat 1972.
- Aytekin, Hakan; Eroğlu, İrfan, “Ertem Eğilmez’in Sinema Perdesini Senaryo Penceresinden Aralamak”, *Filim Bir Adam Ertem Eğilmez*, der. Cem Pekman, 2010.
- Bachelard, Gaston, *Mekânın Poetikası*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2017.
- Baudrillard, Jean, *Tüketim Toplumu*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.
- Baudrillard, Jean, *Nesneler Sistemi*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2010.
- Bayram, Nazlı, “İnsanı Üzen Eğlenceli Bir Film”, *Sinema Yazıları*, der. Seçil Büker, Ankara: Doruk Yayıncılık, 1997.
- Bekmen, Ahmet, “Marksizm: ‘Praksis’in Teorisi”, *19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler*, der. H. Birsen Örs, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009.
- Benjamin, Walter, *Son Bakışta Aşk*, İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Bennet, E.A., *Jung Aslında Ne Dedi?* İstanbul: Say Yayınları, 2006.
- Berger, John, *O Ana Adanmış*, İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- Berkes, Niyazi, *Türk Düşününde Batı Sorunu*, Ankara: Bilgi Yayınları, 1975.
- Berktaş, Fatmagül, *Tek Tanrılı Dinlerin Karşısında Kadın*, İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Belge, Murat, *Marksist Estetik*, İstanbul: BFS Yayınları, 1989.
- Bora, Aksu, *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.

- Boym, Svetlana, *Nostaljinin Geleceği*, İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Connerton, Paul, *Toplumlar Nasıl Anımsar?* İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Çavdar, Tevfik, *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi*, İstanbul: İmge Yayınları, 2004.
- Çiçekoglu, Feride, *Vesikalı Şehir*, İstanbul: Metis, 2007.
- Çiçekoglu, Feride, *Şehrin İtirazı*, İstanbul: Metis Yayınları, 2015.
- Dikiciler, Osman, *Arzu Film Ekolü*, Ankara: Antalya Kültür Sanat Vakfı Kültür Yayındır, 2002.
- Erder, Sema, "Nerelisin Hemşerim?" *İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında*, der. Çağlar Keyder, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, ss. 192-205.
- Erdoğan, Nezih, "Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alınlanılması Üzerine Notlar", *Popüler Kültür*, Doğu-Batı Düşünce Dergisi, Sayı: 15 (Mayıs, Haziran, Temmuz 2001), s. 113-125.
- Evren, Burçak, "Ertem Eğilmez Olayı", *Yeni Ortam* (Nisan 1974), akt. Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kambalacı Yayınevi, 2003.
- Gürbilek, Nurdan, "Taşra Sıkıntısı", *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları, 1995, s. 74-92.
- Gürbilek, Nurdan, *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*, İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- Gürbilek, Nurdan, *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Karasu Gürses, Feriha, Kemal Sunal: *Film Başka Yaşam Başka*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2001.
- Halbwachs, Maurice, *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*, Ankara: Heretik Yayınları, 2016.
- Halbwachs, Maurice, *Kolektif Hafıza*, Ankara: Heretik Yayınları, 2017.
- İlgaz, Ahmet; Pekman, Cem, "Ertem Eğilmez Sinemasında Teknik Meseleler", *Filim Bir Adam Ertem Eğilmez*, der. Cem Pekman, Agora Kitaplığı, 2010.

- Kayalı, Kurtuluş, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, İstanbul: Tezkire Yayıncılık, 2015.
- Keyder, Çağlar, "Enformel Konut Piyasasından Küresel Konut Piyasasına", *İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında*, der. Çağlar Keyder, İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Kıray, Mübeccel, "Gecekondü: Az Gelişmiş Ülkelerde Hızla Toprakta Kopma ve Kentle Bütünleşme", *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, Cilt: 27, Sayı: 3, 1972, s. 561-573.
- Kirel, Serpil, *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yayınları, 2005.
- Kirel, Serpil, "Biz Bir Aileyiz: Popüler Sinema ve Yeşilçam Bağlamında Ertem Eğilmez ve Arzu Film", der. Cem Pekman, *Filim Bir Adam Ertem Eğilmez*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.
- Kirel, Serpil, "Ertem Eğilmez'in Namuslu Filminden Hareketle Seksenlerin Toplumsal Alanında ve Popüler Sinemasında Ege-men Değerlerini ve Sinemadaki Temsillerini Sorgulamak", *Kurgu: Online International of Communication Studies*, Cilt: 2 (Haziran 2010).
- Klein, Melanie, *Çocuk Psikanalizi*, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2015.
- Kracauer, Siegfried, *Kitle Süsü*, İstanbul: Metis Yayınları, 2011.
- Kracauer, Siegfried, *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, İstanbul: Metis Yayınları, 2015.
- Mardin, Şerif, *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
- Nutku, Özdemir, *Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş*, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2001.
- Oktay, Ahmet, *Türkiye'de Popüler Kültür*, İstanbul: Everest Yayınları, 2002.
- Onaran, Alim Şerif, *Türk Sineması*, Cilt 1, Kitle Yayınları, 1994.
- Öncü, Ayşe, "İstanbullular ve Ötekiler: Küreselcilik Çağında Orta Sınıf Olmanın Kültürel Kozmolojisi", *İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında*, İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Özbek, Meral, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

- Özgüç, Ağah, *Türlerle Türk Sineması: Dönemler / Modalar / Tipler*, İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2005.
- Pamuk, Orhan, *Hatıraların Masumiyeti*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Pamuk, Orhan, *Resimli İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Paz, Octovio, *Yalnızlık Dolambacı*, Ankara: Cem Yayınları, 1993.
- Pekman, Yavuz, "Karagöz'den İnek Şaban'a: Halk Temaşasının Toplumsal Dinamikleri ve Kültürel Dinamikler", *Filim Bir Adam Ertem Eğilmez*, der. Cem Pekman, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.
- Proust, Marcel, *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Ricouer, Paul, *Hafıza, Tarih, Unutuş*, İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Sarlo, Beatriz, *Geçmiş Zaman: Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma*, İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Sayar, Vecdi, "Yönetmenlerimizle Konuşmalar: Ertem Eğilmez'le 'Namuslu' Bir Söyleşi", *Videosinema*, Sayı 4, 1984, s. 36-39.
- Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003.
- Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinemasında Şener Şen*, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2005.
- Simmel, Georg, *Bireysellik ve Kültür*, İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Sözen, Edibe. "Popüler Kültür Retoriği: Sahiplik İçinde Yokluk, Rağbette Olma ve Sağduyu Bilgisi", *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, Sayı 15, Ankara: Doğu-Batı Yayınları, Mayıs, Haziran, Temmuz 2001.
- Suner, Asuman, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Şener, Sevda. "Molière ve Türk Komedyası", <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1188/13729.pdf> (Erişim Tarihi: 19.06.2019).

- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Beş Şehir*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018.
- Tuna, Korkut, “İstanbul’un Sosyolojik Dönüşümü”, *Şehir ve Kültür: İstanbul* (Eylül 2010), s. 357-385.
- Tura, Saffet Murat, “Editörün Önsözü”, *Haset ve Şükran*, İstanbul: Metis Yayınları, 2016.
- Tümay, Mesut, “Ertem Eğilmez’in Ticari Başarısı ve Bu Başarının Getirdiği Toplumsal Değişim”, *Mutlak Fikir, Estetiği ve Sinema*, Sayı: 3, 1977.
- Tüzel, Hızır, “*Hababam Sınıfı*’nın Sırrı Nerede?”, *Radikal*, 17.01.2004.
- Williams, Raymond, *Anahtar Sözcükler*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Filim 74, 5 Şubat 1974, Şubat, Sayı: 40. <https://www.haberturk.com/tv/programlar/video/simdi-ve-burada-4-subat-orhan-pamuk-2300/167004>. Erişim Tarihi: 07.02.2019.



PELİN ERDAL AYTEKİN HATIRLAMANIN 'MASUM' HALİ

Yukarıdan bakıldığında alakasız yerlerden dışarıya açılan kapılarıyla karınca yuvalarını bir de tersten düşünmek, toprağın altından bakmak ne farklı olurdu. Yukarıdan bakıldığında ufacık küçük delikler olarak görünen yuvalar, aşağıdan yukarı doğru bakış ile daha 'masum' daha tümenden bir görünüm kazanır. Aşağısı toprağın tamamıdır, karınca belki de hiç bilmeden yukarı bir kapı açar.

Anılar da benzer bir şekilde dışarıdan içeriye bakıldığında çocukluğun hoş, hafif, tamamlanmış zamanlarına benzerler. Hangi sıradan bir anda ve durumda oraya baktığının bir önemi yoktur. Hiç beklenmeyen bir anda, çocukluğun geçmiş zamanına geçiliverir. Ertem Eğilmez'in sineması ve Arzu Film'de yarattıkları da eser dahilinde böyle bir noktadan ele alınmaktadır. Eğilmez'in sineması geçmişimizin masum, sıcak sığınaklarından biridir, Eğilmez'in üretiminde başrolü aldığı ya da az veya çok, kenarından veya köşesinden dokunduğu filmleri izlemek de çocukluk anılarımıza, o anıların geçtiği zamanlara ve mekânlara dönmekle eş değer olarak görülmektedir. Bu kitap geçmişin izlerini aramaya çıkmış bir hafızanın kitabıdır...

