ISSN: 2149-0821

Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science

Yıl: 5, Sayı: 22, Nisan 2018, s. 7-18

Doç. Dr. Âlâ SİVAS GÜLÇUR
İstanbul Ticaret Üniversitesi İletişim Fakültesi, asivas@ticaret.edu.tr

YAVUZ TURGUL SİNEMASINDA DEĞİŞİM TEMASI EKSENİNDE *YOL AYRIMI* FİLMİNİN OKUMASI

Özet

Ticari bir araç olarak ortaya çıkan sinema, "popüler sinema" ve "sanat sineması" olmak üzere iki eksende ele alınabilmektedir. Bununla birlikte kimi zaman popüler olanla sanat kaygısının bir arada üretildiği örnekler de ortaya konulmaktadır. Türk sinemasında Yavuz Turgul ve onun ticari hedeflerle film çekerken sanatsal anlamda kalıcılığı yakalama çabası buna örnek olarak gösterilebilir. Turgul, bir yandan sinemanın ticari dinamikleriyle uyumlu çalışırken öte yandan vazgeçilmezi olan değişim temasıyla kalıcı olmayı hedeflemektedir. Her şeyin sürekli ve hızlı şekilde değiştiği bir dünyada Turgul'un filmleri, bu değişim karşısında insanın tutumunu ele alır. Bu çalışma, Yavuz Turgul'un son uzun metrajlı sinema filmi *Yol Ayrımı*'nı (2017) değişim teması ekseninde okumayı amaçlamıştır. Çalışmada öncelikle Yavuz Turgul'un Arzu Film döneminde yazdığı senaryolar, değişime dair gözlemci üslubunun ilk adımları izlenerek kısaca aktarılmıştır. Ardından yönettiği filmlerdeki tematik ortaklık auteur eleştirinin ışığında ele alınmıştır. Son olarak, filmlerinde işlediği değişim teması ekseninde *Yol Ayrımı* filminin okuması yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Yavuz Turgul, Auteur, Film Okuması

READING YOL AYRIMI MOVIE FROM THE PERSPECTIVE OF CHANGE THEME IN YAVUZ TURGUL'S CINEMA

Abstract

Even it is emerged as a commercial medium, the cinema may be held as two different ways such as popular films and arthouse movies. However there are some examples containing both commercial and artistic concerns. Yavuz Turgul and his

endeavour to be persistent while producing popular cinema, might be such an example in Turkish cinema. Turgul is aiming to be persistent with his indispensable change theme while he keeps consistent with commercial dynamics of film industry. In a World where everything is changing constantly and fast, Turgul's films describe the attitude of people against such change. This study is aiming to analyse Yavuz Turgul's last movie *Yol Ayrımı* (2017) in scope of this change theme. The study begins with a brief analyse of Yavuz Turgul's scenarios during Arzu Film era, considering these scenarios are the first steps of his observant style on change theme. Then common theme of his movies is examined in the light of auteur theory. The study ends with the reading of *Yol Ayrımı* from the perspective of change theme as it is held in his films.

Keywords: Turkish Cinema, Yavuz Turgul, Auteur, Film Reading

GİRİŞ

Sinemanın tarihine ilişkin çalışmaların hemen hepsinde söz konusu sanatın on dokuzuncu yüzyılın teknik icatlarının bir toplamı sonucu ortaya çıktığı ve öncelikle ticari hedefler doğrultusunda kullanılarak eğlence endüstrisinin bir alt kolu olarak ilerlediği vurgulanır. Her ne kadar "ticari" sıfatını varoluşu itibarıyla içinde barındırsa da, sinemanın literatürde "popüler sinema ve "sanat sineması" şeklinde iki ana eksende ayrıştırılarak okunduğu göze çarpar. Bununla birlikte kimi zaman popüler olanla sanat kaygısının bir arada üretildiği örnekler de dikkat çeker. Bu çerçevede Türk sinema tarihinden bir örnek olarak, Yavuz Turgul'un ticari hedeflerle film üretirken kalıcılığı yakalama çabası hatırlanabilir. Bilindiği üzere, yönetmenin sinema kariyerindeki ana hedefi, popüler filmler çekerken insanlığa dair eskimeyen ve hiçbir zaman eskimeyecek olan, dinlenir, kalıcı hikâyeler anlatabilmektir. (Sivas ve Hepkon, 2011: 213) Turgul, bu hedefini filmlerinde işlediği değişim temasıyla[1] gerçekleştirir. Değişimin getirdiği yeni dinamikler karşısında insanın tutumu, eski ve yeni değerlerin, kuşakların çatışması söz konusu kalıcılık ilkesiyle örtüşür. Filmlerindeki tematik ortaklık bağlamında bireyden hareketle toplumsal hikâyelere yönelir. Bu açıdan, yönetmenin filmlerini Türkiye'deki toplumsal ve kültürel dönüşümlerin izdüşümü olarak okumak mümkündür. (Sivas, 2011: 58, 34)

Bu çalışma, Yavuz Turgul'un son uzun metrajlı sinema filmi *Yol Ayrımı*'nı (2017) yönetmenin filmlerinde işlediği değişim teması ekseninde okumayı amaçlamaktadır. Öncelikle Yavuz Turgul'un Arzu Film'de bir senaryo yazarı olarak başlayan sinema kariyeri kısaca aktarılacak ve bu dönemde kaleme aldığı senaryolarda değişime dair gözlemci üslubunun ilk adımları izlenecektir. Ardından yönettiği filmlerdeki tematik ortaklık auteur eleştiri ışığında ele alınarak açıklanacaktır. Son olarak, yönetmenin sinemasında yineleyerek işlediği değişim teması ekseninde *Yol Ayrımı* filminin okuması yapılacaktır.

[1] Yavuz Turgul sinemasında "değişim teması" konulu çalışmalar için bkz: İspi (2004); Yorulmaz ve Sarı (2009); Kıraç (2008); Kayador ve Esen (2009-2010).

1. Arzu Film Dönemi ve Yavuz Turgul'un Senaryoları

1960'lı yıllarda Ertem Eğilmez'in Nahit Ataman ile birlikte kurduğu Arzu Film şirketi Türk sinemasında bir ekol olarak değerlendirilir. Eğilmez'in güldürülerinin 70'li yıllara gelindiğinde Arzu Film güldürüleri olarak anılmasının temel sebebi, şirket içinde bilinçli bir şekilde yürütülen ekip çalışmasına dayalı yeni üretim anlayışıdır. Bu anlayışın özelliklerini, kolektif çalışma ve üretme yöntemine dayalı olması, tipik belirtisi olan kalabalık oyuncu kadrosuna yer vermesi, tek boyutlu olmanın ötesinde ikinci düzeyde bir okuma gerektiren duygusal komedinin temellerini atması, çaresiz olsalar da çare yollarını aramaktan bıkmamış, ezilmiş, toplumun kıskacına yakalanmış küçük insanlardan kahramanlar yaratması ve odak noktasının kişi değil olaylara dayanması şeklinde özetlemek mümkündür. (Evren, 1990: 42) Bu temel özellikler biraz daha genişletilerek ele alındığında, yönetmenliğini Ertem Eğilmez yapsın ya da yapmasın, standart popüler kültür ürünleri üreten Arzu Film'den çıkan filmlerin oyuncu, teknik ekip ve yazar kadrosuyla dikkat çekici biçimde bir standartta buluştuğu görülür. Oyuncu kadrosu gibi görünen etkenlerin yanı sıra, Eğilmez ve senaryo yazarı Sadık Şendil gibi kurucu ve görünmez öğelerle birlikte filmlerin seyirci üzerindeki muhtemel etkileri ve seyircinin bu filmlerin üretilmesindeki 'görünmez' ama etkili payı da dikkat çekmektedir. (Kırel, 2010: 209)

Yavuz Turgul'un Arzu Film'de bir senaryo yazarı olarak çalışmaya başlaması 70'li yıllarda gerçekleşir. Ses Dergisi'nde yazı işleri müdürü olarak çalışan Turgul, 1975'te dergiden ayrılır ve Arzu Film şirketinin senaryo grubunda resmi olarak yer alır. Bu dönemde Arzu Film'de senaryo çalışmaları da kolektif bir üretim anlayışıyla gerçekleştirilmektedir. Yapımcı ve yönetmen Eğilmez'in başında bulunduğu ekipte, senaryo yazarlarının yanı sıra yönetmen ve oyuncuların da katkıda bulundukları bir hikâye üretim modeli söz konusudur. Eugene Vale'in *The Technique of Screenplay Writing* ve Lajos Egri'nin *Piyes Yazma Sanatı* kitaplarını referans alarak ekibi yöneten Eğilmez, bir filmin başarısını ya da başarısızlığını tamamıyla senaryoyla ilişkilendirir. Bu dönemde Turgul ve Eğilmez'in birlikteliği de "İyi bir senaryonun sahip olması gereken değerler, öğeler nelerdir?" (Sivas ve Hepkon, 2011: 209) sorusu üzerinde temellenir. Bu bağlamda Eğilmez'den kalan bir mirası günümüze taşıyan Turgul'un değişim kavramına dair gözlemlerini Arzu Film dönemindeki deneyimlerine bağlamak ve gözlemci üslubunun ilk adımlarını yine bu dönemde kaleme aldığı senaryolarında görmek mümkündür. Bu nedenle, yönetmenin bir senaryo yazarı olarak ilk dönem üretimlerine kısaca göz atmakta yarar vardır[2]:

Turgul, (1997: 44) gelenekselden yola çıkıp halk sinemasına ulaşma çabası olarak tanımladığı Arzu Film döneminde Karagöz-Hacivat, Kavuklu-Pişekâr, meddah geleneklerini ham bir şekilde ele almış ve Ertem Eğilmez'in o dönemdeki öncelikli amacı olan "güldürme" işlevini yerine getirecek formüle dayalı senaryolara imza atmıştır. Bu dönemde *Tosun Paşa*, *Şekerpare*, *Hababam Sınıfı Güle Güle* gibi güldürü öğelerinin yoğun olduğu senaryoların yanı sıra *Sultan*, *Erkek Güzeli Sefil Bilo*, *Banker Bilo* gibi toplumsal dönüşümlere dair gözlemlerin ağırlık kazanarak sinemaya yansıdığı "toplumsal güldürü"lerde de imzası görülür. Turgul'un jenerikte senaryo yazarı olarak okunduğu ilk film *Tosun Paşa* (Kartal Tibet, 1976), 19. yüzyılın sonlarında Mısır'da iki ailenin kavgası üzerinden iktidar mücadelesini konu alır. Kaba güldürü trüklerinin ağırlıklı olduğu film, ortaoyunu havasını taşır. Filmdeki Şaban tiplemesi, bir açıdan Tuluat tiyatrosundaki başkomik uşak İbiş'in temsili olarak düşünülürken, Lütfü (Şener Şen) ve Şaban (Ke-

[2] Yavuz Turgul'un Arzu Film'de yazdığı senaryolarına ilişkin detaylı okuma için bkz: Sivas (2011).

mal Sunal) karakterlerinin zıtlaşmaları, ortaoyununun Kavuklu-Pişekâr çatışmasının temsili olarak okunabilir. Toplumsal ve kültürel değişime dair Turgul'un ilk belirgin gözlemleri ise *Sultan* (Kartal Tibet, 1978) filminin senaryosunda dikkat çeker. *Sultan*, popüler bir halk güldürüsü olmasına rağmen Arzu Film'in önceki yıllarda ürettiği kalabalık kadrolu aile filmlerinden veya geleneksel Türk tiyatrosuna dayalı güldürülerinden gerçekçi ve güncel gözlemlere dayalı anlatımıyla, toplumsal ve politik bir işleve sahip olmasıyla ayrılmaktadır. İstanbul'un gecekondu mahallelerinden birinde, dört çocuklu bir dul olan ve evlere temizliğe giderek geçimini sağlayan Sultan ile mahallenin delikanlısı, çapkın minibüs şoförü Kemal arasındaki aşk filmin merkezindeyken, gecekondu yaşamına dair gözlemler ana hikâyeyi destekleyici nitelikte karşımıza çıkar. 50'li yıllardan itibaren hızla süren iç göç olayının sonucu olan gecekondulaşmayla yaygınlaşan arabesk kültür ürünlerinin varlığı senaryoda işlenir. Turgul'un Arzu Film senaryolarını *Sultan*'dan sonra *Erkek Güzeli Sefil Bilo* (Ertem Eğilmez, 1979) izlemektedir. Film, bir kırsal kesim güldürüsü olmasının ötesinde mizahi temsilleriyle kan davası, ağalık ve eşkıyalık olgularını tartışır. Filmin güldürü yapısı içinde değindiği değişime dair gözlem toprak reformudur. 1973'te yürürlüğe giren Toprak ve Tarım Reformu Kanunu'nun uygulamada başarılı olmadığı bilinmektedir. Bu reform çerçevesinde Maho Ağa (Şener Şen), toprakları köylülere verdiğini açıklar, ancak daha sonra Bilo'yu (İlyas Salman) kandırarak verdiği toprakları köylülerden geri almaya çalışır. 70'lerin politik tartışmalarının tersine 12 Eylül sonrasında depolitize bir ortamın var olduğu, topluma ve toplumun çıkarlarına ilişkin görüşlerin yerini bireyin ve bireysel çıkarların aldığı, yeni ekonomi politikalarının sonucunda erdemlerin yerine paranın geçtiği bir dönemde bir başka Arzu Film yapımı olan *Banker Bilo* (1980) Yavuz Turgul'un senaryosu ve Ertem Eğilmez'in yönetimiyle karşımıza çıkar. O yıllarda meşru kılınmaya başlanan iş hayatında kısa yoldan yükselme çabaları, üçkâğıtçılıkla köşe dönmecilik anlayışı ve kolay yoldan para kazanma yöntemi olarak Bankerlik olgusu sinemadaki temsilini bu filmle görünür kılar. Filmin karakterleri Bilo (İlyas Salman) ve Maho (Şener Şen) arasındaki çatışma finalde değişime yenik düşmeyle sonuçlanır. Film, Bilo'nun tek çıkar yol olarak gördüğü üçkağıtçılığı öğrenerek Maho'nun yerine geçmesiyle son bulur. Yavuz Turgul'un Arzu Film'de yazdığı bir başka senaryo, Ertem Eğilmez'in yönettiği *Hababam Sınıfı Güle Güle* (1981) filmine aittir. Rıfat Ilgaz'ın eserinden hareketle çevrilen serinin son filmi niteliğindeki bu senaryoda yer alan doğulu edebiyat öğretmeni Mehmet Bülbül (İlyas Salman) karakteri dikkat çekicidir. Bu karakterin senaryodaki konumu Eğilmez'in Arzu Film'de kullandığı kır-kent karşıtlığının bir uzantısı olarak düşünülebileceği gibi, Yavuz Turgul'un sonraki yıllarda yöneteceği filmlerdeki doğulu karakterlerin, etnik kökenlere dair temsillerin öncülü olarak da değerlendirilebilir. Turgul'un senaryosunu yazdığı son Arzu Film yapımı ise Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Şekerpare* (1983) filmidir. Film, Osmanlı döneminin İstanbul'unda Galata ve Beyoğlu bölgelerinden sorumlu komiser Ziver (Şener Şen) ile onun yanına bekçi olarak atanan Cumali (İlyas Salman) üzerinden ahlâk, namus, saflık, kurnazlık, üçkâğıtçılık kavramlarının temsilleri olarak seyredilebilir. *Şekerpare*, kalabalık kadrosu, mizahi anlatımı ve Ziver-Cumali çatışmasının bir anlamda Kavuklu-Pişekâr çatışmasını andırmasıyla Turgul'un Arzu Film'de imza attığı ilk senaryosu *Tosun Paşa*'ya benzetilebilir. Diğer yandan değişimin kaçınılmaz getirisi olan yozlaşma ve namussuzluk kavramlarının işlenişi açısından *Banker Bilo*'yu anımsatmaktadır. Filmin sonunda saflık, üçkâğıtçılığa galip gelir ve bunun gerçekleşmesi saflığın kırılması ve değişimiyle mümkün olur.

80'li yıllarda reklam sektörüne geçen Yavuz Turgul, bu dönemde de Arzu Film'de edindiği deneyimleriyle başka şirketlerin çatısı altında senaryo yazarlığını sürdürür.[3] Eğilmez ekolünün günümüzdeki mirasçısı olarak değerlendirilen Turgul taşıdığı söz konusu mirası iki yönlü vurgular: Birincisi, Eğilmez'in bir filmin başarısını ve iş yapmasını dayandırdığı senaryo yazımı ve dramatik yapının doğru biçimlendirilme şeklidir. İkinci unsur ise sinema endüstrisinin değişen dinamikleri içerisinde hızlı çözüm bulabilme yönüdür. (Sivas ve Hepkon, 2011: 209-211) Bu mirasa, Eğilmez'in 80'li yıllarda güldürüde öne çıkardığı sosyoekonomik ve kültürel karmaşa karşısındaki insana bakışı da eklemek yerinde olur. Bu başlık altında görüldüğü üzere Turgul, Arzu Film'de yazdığı senaryolarında toplumsal ve kültürel değişime dair gözlemlerini güldürüyü geri plana düşürmeyecek biçimde aktarmıştır.

2. Yönetmenin Filmlerindeki Tematik Ortaklık: Değişim

Yavuz Turgul'un değişim temasına ilişkin auteurist bir tavırla tekrarladığı gözlem ve aktarımlarını yönetmenliğini yaptığı filmlerde de izlemek mümkündür. Bu kapsamda öncelikle eleştiride auteur yaklaşımın temel noktalarını hatırlamak yol gösterici olacaktır:

Auteur film eleştirisi, bilindiği gibi, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fransa'da André Bazin'in çevresindeki eleştirmen kuşağının eleştirel tavrıyla doğan bir yaklaşımdır. Amaç, bir filmin yaratılmasında, tıpkı bir roman yazarı gibi en büyük sorumluluğu taşıyan ve filme imzasını atan yönetmeni teşhis etmektir. Auteur yaklaşım yönetmenin temel kaygılarını, filmlerinde tekrarlayan motifleri, filmlerin içerik ve biçimlerini kişiliğinin tutarlılığı bağlamında ve diğer yapıtlarıyla ilişkisi içinde değerlendirir ve açıklar. (Özden, 2004: 126-127) Başlangıçta auteur politikalarından söz edilir. François Truffaut (2010: 38), Jean Renoir, Robert Bresson, Jéan Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophuls, Jacques Tati, Roger Leenhardt gibi Fransız Sinemacıları, diyaloglarını kendileri yazan, bazıları da çekecekleri hikâyeyi kendi yaratan "auteur"ler olarak adlandırır. Auteur politikasının kurama dönüşmesinde Andrew Sarris'in önerdiği üç değer ölçüsü etkili olur. Sarris (2010: 42-43), yönetmenin teknik yeterliliğini, ayırt edilebilir kişiliğini ve bir sanat olarak sinemanın şanını gösteren iç anlamı auteur kuramın üç sayıltısı olarak ele alır. Auteur yaklaşımı yadsımayan Bazin ise nesnel biçimde eleştirisini sürdürür. Bazin, sinemadaki değişkenlerin varlığına dikkat çekerek auteur'ü saptamanın zorluğuna değinir ve "kimin auteur"ü sorusunu sorar. (Büker, 2010: 279) Peter Wollen, yapısalcı yöntemle auteur kuramını birleştirir. Ona göre auteur'ün yapıtında bir anlam boyutu vardır, bütünüyle biçimsel değildir. Yönetmenin kişiliği biçem ve görüntü düzenlemesinden kaynaklanmaz, temaya özgü motiflerden kaynaklanır. (Wollen, 2004: 70; Büker, 2010: 280) İzleyici ya da ideoloji gibi kavramları dışarıda bırakan auteur kuramı, 1970'li yıllardan itibaren eleştirilere maruz kalır. Artık anlamın üretiminde auteur'ün tek başına yer almadığı görülür. Yönetmenin diğer alanlarla ilişkisi ve film yaratımında rol alan diğer kişi ve faktörlerin film yapımını etkilediği kabul görür. 90'lı yıllardan itibaren Hollywood'da auteur kuramının bir pazarlama aracına dönüşmesi ve yönetmenlerin yıldızlaşması söz konusudur. (Kabadayı, 2013: 112-113) Burada ele alınan kavramsal ve kuramsal bağlam dahilinde auteur eleştirinin öncelikli amacı, belirli bir yönetmenin filmlerinde ortak olarak bulunan ve filmden filme tekrarlanan, çeşitlenen ya da zıt kullanımlar içinde ortaya çıkan karakteristik yapıları, temaları, biçimsel kaygıları ve yönetmenlerin kişisel

[3] Yavuz Turgul'un bu dönemde diğer film şirketleri için yazdığı senaryolar: *Davaro* (Başaran Film, 1981), *Çiçek Abbas* (Kök Film, 1982), *İffet* (1982, Uzman Film), *Aile Kadını* (1983, Uzman Film), *Züğürt*

zihinsel meşguliyetlerini çözümlemektir. (Özden, 2004: 128) Bu çerçevede, film eleştirisinde auteurist yaklaşımı kullanacak kişinin yanıt arayacağı sorulardan biri de auteur'ün hep aynı temaları kullanıyor olup olmadığına ilişkindir. (Biryıldız, 2002: 47-48)

Yavuz Turgul, Yeşilçam'dan günümüze endüstriyel dönüşümlere ayak uyduran, sinemanın tüm olanaklarından yararlanarak meselesini bir bütünlük içinde seyircisine aktaran ve imzasını marka haline getiren bir "auteur-yıldız" olarak (Hepkon, 2011: 196) kabul edilir. Turgul'un auteur olarak imzasında en belirleyici yön, belirli bir dünya görüşü çerçevesinde filmlerinde görülen tematik tekrarlardır. (Hepkon, 2011: 191) Turgul'un filmografisine göz attığımızda yönettiği bütün filmlerde değişim temasını yineleyerek işlediği göze çarpar:

1984 yılında yönetmenliğini yaptığı ilk film *Fahriye Abla*, ana karakterinin kadın olması sebebiyle sonraki yıllarda çekeceği filmlerden ayrıksı bir konumdadır. Diğer yandan dönemin kadın hareketleri bağlamında ve 80'li yılların Türk sinemasında kadın filmleri furyası ekseninde okunduğunda popülist tavırla üretilmiş bir yapım olarak yorumlanabilir. Film, Ahmet Muhip Dıranas'ın aynı adlı şiirinden motif ve ana karakter açısından beslenerek yazılmış bir senaryoya sahiptir. Filmdeki değişim teması, kadın karakterin geçirdiği evreler eşliğinde okunabilir. Fahriye'nin önce cinselliğini engelsizce yaşaması, ardından ekonomik özgürlüğüne kavuşması kadının birey olma yolundaki değişimini aktarmada önemlidir. Ancak filmin sonunda kadının ilk aşkına dönmesi söz konusu değişimi duraksatır. Çetin Erus'a (2011: 80) göre, film dönemin yeni yeni gelişen kadın hareketlerini ve bunlar karşısında Türk entelektüellerinin kafa karışıklığını yansıtır. Turgul'un klasik anlatı yapısı çerçevesinde erkek karakterler ekseninde aktardığı değişime dair hikâyeler, *Muhsin Bey* (1986) filmiyle başlar. 80'li yıllarda yaşanan toplumsal değişimin izdüşümü olarak okunabilecek film, Türkiye'deki kültürel dönüşümü müzik endüstrisi üzerinden anlatır. Muhsin Kanadıkırık, değişimle gelen arabesk müziğe direnen bir karakter iken, Ali Nazik yeni'nin temsili olarak onun karşısında yer alır. Yönetmenin bu filmin ardından çektiği *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990), bu kez Türkiye'deki sinema sektöründe yaşanan değişim üzerinden kültürel bir temsil sunar. Yeşilçam sona ermektedir. Filmin başkarakteri yönetmen Haşmet Asilkan dönemin yeni dinamiklerine ayak uydurarak değişimi kabul eder, hatta savunur ve toplumcu film yapmayı dener. Çekeceği filmin başrol oyuncusu Nihat ise geçmişin naif aşk filmlerine kendini hapsetmiştir. Geçmiş-şimdiki zaman-gelecek çatışması bu iki erkek karakter üzerinden aktarılır. Turgul'un 1992'de çektiği *Gölge Oyunu* düş ve gerçek sarmalında seyreden bir hikâye üzerine kuruludur. Filmde, Abidin ve Mahmut değişimin dışında kalmış iki karakterdir. Gerçekliği sorgulanan "Rüya Pavyon" adlı yerde artık tükenmiş bir meslek olan komedyenliği sürdürmektedirler. Sahneye çıktıklarında kimsenin izlemediği "Modern Komikler Karabiberler", biri üçkağıtçı ve kurnaz, diğeri saf ve yardımsever olarak karşıtlık içinde görünseler de aslında tek kimliğin içinde barınan iki karakteri temsil ederler. 1996 yapımı *Eşkıya* filmi hem Türk Sinema Tarihi'nde hem de yönetmenin filmografisinde bir dönüm/değişim noktası olarak değerlendirilir. *Eşkıya*, özel televizyon yayınlarının ve Hollywood filmlerinin egemen olduğu bir ortamda halâ yerli sinemanın seyirciyi salonlara çekebileceğinin bir göstergesidir. Diğer yandan Yavuz Turgul'un filmografisinde bu filmle birlikte yapımcılık, reklam, tanıtım ve pazarlama stratejileri açısından yeni bir dönemin başlangıcıdır.[4] Otuz beş yılın ardından hapisten çıkan Eşkıya Baran, baraj suları altında kalan köyünü gördükten sonra

Ağa (Mine Film, 1985)

[4] *Eşkıya* filminin 90'lı yıllar Türk Sineması bağlamında detaylı değerlendirmesi için bkz: Sivas (2012).

sevgilisi Keje'yi bulmak üzere İstanbul'a gider. Coğrafi dönüşüm fonunda geleneksel anlamda eşkıyalığın bitişiyle kent eşkıyalarının yeni kurallarının çatışmaları izlenir. Baran'ın karşısındaki genç mafya üyesi Cumali değişimle gelen yeni'nin temsilidir. Filmdeki karakterin Kürt olması, dönemin kimlik olgusuna dair tartışmalarla paralellik gösterir. 2004 yapımı *Gönül Yarası*'nın başkarakteri Nazım, tipik bir Cumhuriyet öğretmenidir. O da Baran gibi görev yaptığı köyden ayrılarak İstanbul'a ulaşır. Ancak yaşanan değişim karşısındaki tutumuyla sonunda trajik bir figüre dönüşür. Bu açıdan Turgul'un senaryosunu yazdığı *Züğürt Ağa* filminin başkarakterini hatırlatır niteliktedir. Nazım'ın bildiği ve savunduğu değerler artık geçerliğini yitirmiştir. Bir öğretmen olarak ne çocuklarına ne de genç şarkıcı Dünya'ya bir şey öğretemez. O da tıpkı Haraptar Köyü'nün ağası veya Eşkıya Baran gibi değişime yenik düşmüştür. 2007'de Ömer Vargı'nın yönettiği *Kabadayı* filminin senaryosu Yavuz Turgul'a aittir. Bu filmde de Turgul'un tematik yinelemesini açıkça gözlemlemek mümkündür. Filmde kabadayılık raconuna ilişkin yaşanan değişim izlenir. Eski kabadayı Ali Osman ile genç mafya üyesi Devran'ın çatışması, *Eşkıya* filmindeki karakter çatışmalarını hatırlatır. Turgul'un 2010'da yazıp yönettiği *Av Mevsimi* polisiye türünün bir örneğidir. Film, polisiye türünün formüle dayalı anlatısı üzerine kurulu olsa da bir auteur olarak Yavuz Turgul'un tekrarladığı değişim teması burada da dikkat çeker. Bu bağlamda, türsel geleneklerin auteur bir yönetmen için kısıtlayıcı engeller olmadığını, aksine yönetmene kendi bireyselliğinin ışıyabileceği bir dışavurum alanı sunduklarını hatırlamak gerekir. (Özden, 2004: 130) *Av Mevsimi*, bir cinayet ekseninde karakterlerin değişen hayatlarını aktarır. Pamuk adlı genç bir kızın öldürülmesi üzerine cinayeti araştıran cinayet masası polisleri Avcı Ferman, Deli lakaplı Laz İdris ve ekibe yeni katılan Çömez Hasan katilin peşine düşerler. Filmin sonunda katil bulunsa da her üç polisin yaşamları geri dönülemez şekilde değişime uğrar. Avcı Ferman, Turgul'un geleneği temsil eden erdemli kahramanlarından biridir. Savunduğu değerlerle *Gönül Yarası*'nın Nazım öğretmeninden izler taşır. Ferman'ın İdris ve Hasan ile olan çatışmaları yönetmenin filmlerinde sıkça aktardığı kuşaklararası çatışmalara örnek teşkil eder. Böylece Turgul'un sineması bir kez daha hedeflediği kalıcılık ilkesiyle örtüşür.

Görüldüğü üzere, Turgul'un filmografisinde değişim teması, her filmde yinelenen bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetmenin sineması bir kahraman anlatısıdır. Kahramanın iç ve dış çatışmaları seyirciyi yaşanan değişim üzerine yanıtlanması gereken sorularla baş başa bırakır. Turgul, 1980'li yıllardan itibaren yaşanan siyasal ve kültürel iklimden hareketle Türkiye'yi farklı bağlamlarda irdeler. Dönemin sorunlarından beslenen hikâyelerini, doğu-batı, geçmiş-gelecek, modern-geleneksel ikilikleri üzerine kurar. Temelde insan ilişkilerinde yaşanan değişimi ve değişen zamana karşı durmaya çalışan karakterleri anlatır. Söz konusu ikilikler karakterlerin davranış ve tutumlarında belirleyici olur. Özetle, Yavuz Turgul'un sinemasının tutumunu toplumsal eleştirel bir yorum olarak değerlendirmek mümkündür. (Erkılıç ve Duruel Erkılıç, 2011: 105-106)

3. *Yol Ayrımı* Filmi Üzerine Okuma

Yol Ayrımı, Yavuz Turgul'un önceki filmlerinde olduğu gibi değişim teması üzerine kurulu bir öyküye sahiptir: Mazhar Kozanlı (Şener Şen), kendisini babasından kalan tekstil şirketini büyütmeye adamış bir işadamıdır. İktidar ve para dinamikleri kıskacında yaşayan tekstil imparatorunun hayata bakışı, tutum ve davranışları katı ve acımasızdır. Bir gün trafik kazası geçirir. Ölümle yüzleşen işadamı, bundan sonra hayatını hızla ve keskin biçimde değiştirmeye karar verir. Geçirdiği travma sonrasında hayatı boyunca kaçırdığı anlara ve mutluluğa tutunan Maz-

har, bir yandan geçmişteki hatalarıyla yüzleşir. Yeni hayatına geçişle birlikte şirketin hisselerinin yüzde altmışını çalışanlarına dağıtacağını ailesine açıklayan Mazhar, hem çocukları Defne (Defne Kayalar) ve Barlas (Mert Fırat) ile hem de annesi Firdevs (Çiğdem Selışık Onat) ile fikir ayrılığına düşerek büyük bir çatışma yaşar. Mazhar, yaşamındaki bu yol ayrımında sosyoekonomik açıdan yeni bir grubun içine girer. Bu yolda, işçi Emine (Nihal Yalçın), Nur'un Gemisi adlı kafeyi işleten Nur (Tilbe Saran) ve bu gemide toplanmış diğer karakterlerle yakınlaşır. Eski okul arkadaşı Altan'ın (Rutkay Aziz) evi ona bir kaçış alanı sunar. Mazhar, değişime dair aldığı kararın bedelini ödemek ya da pes etmekle karşı karşıya kalır.

Filmin fragmanında yer alan "Her değişimin bir bedeli vardır" önermesi, auteur'ün bu filmde de tematik tekrarlarını koruduğunun göstergesidir. Bununla birlikte film, Turgul'un *Muhsin Bey*'den itibaren yazıp yönettiği diğer çalışmaları gibi erkek karakterin merkezde olduğu bir kahraman anlatısıdır. Bu çerçevede filmin kahramanı Mazhar, değişimi göze alan ve bunun için bedel ödeyen bir karakter olarak tanımlanabilir. Bununla birlikte *Yol Ayrımı*, tematik olarak değişimin nedenleri bağlamında Turgul'un önceki filmlerinden ayrılır. Hatırlayacak olursak, yönetmenin önceki filmlerinde kahramanın değişimi toplumsal-kültürel dönüşümlerin etkisiyle baş gösterir. Bir başka deyişle kahraman, 'değişen zaman'ın karşısında tavır takınır. *Yol Ayrımı*'nda ise kahramanın değişimi, toplumsal-kültürel dönüşüm veya zamanın yeni dinamikleri gibi dışsal etkilerle değil, hayatın kaçınılmaz parçası olan ölüm olgusuyla gerçekleşir.[5] Bu noktada film eleştirisinde auteurist yaklaşımın cevap aradığı birinci soruyu hatırlamakta yarar vardır: Auteur'ün hayatı ile seçtiği temalar arasında bir ilişki var mı? (Biryıldız, 2002: 47) Bu sorudan hareketle bir auteur olarak Yavuz Turgul'un bu filmde ölüm olgusuyla ilişkilendirdiği değişim temasının kendi hayatı ile bağı olup olmadığı üzerine tartışılabilir. 70'li yıllardan beri ana akım sinemanın kuralları çerçevesinde çalışan Turgul, yaşı ve deneyimi açısından günümüz Türk sinemasında usta olarak kabul edilmektedir. Gerek yaşamında gerek sinema yolculuğunda vardığı nokta dikkate alındığında, auteur'ün kaçınılmaz olarak kendi içsel sorgulamalarının olabileceği açıktır. Yönetmen, *Yol Ayrımı* üzerine verdiği bir röportajda, uzun olduğu gerekçesiyle filmden çıkardığı bir sahneyi aktarır. Altan, arkadaşı Mazhar'a yönelttiği "Sen Tolstoy musun?" deyişinin ardından Tolstoy'un hikâyesini açıklar: "Tolstoy yaşlanınca bütün varlığını, kitapların telif haklarını yoksul köylülere dağıtmak ister. Ama karısı buna izin vermez, aralarında müthiş bir mücadele başlar. Sonunda Tolstoy pes eder, karısını terk ederek Astapovo kasabasında bir istasyon şefinin evinde zatürreeden ölür." (Vardan, 2017) Mazhar da tıpkı Tolstoy gibi yaşam serüveninde bir yol ayrımına gelmiştir. Burada ele aldığımız aktarımdan hareketle, Turgul'un da, yarattığı kahraman gibi, hem kişisel yaşamında hem de sinema kariyerinde bir yol ayrımında olduğu düşünülmektedir.

Ek olarak, filmde kahramanın değişimini başlatan ölüm olgusu, Joseph Campbell'in ifadesiyle "maceraya çağrı"dır. Kahramanın yolculuğundaki bu ilk aşama, kahramanı çağıran ve onun ruhsal ağırlık merkezini toplumunun sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye çekmiş olan kaderi belirtir. (Campbell, 2010: 72) Mazhar, maceraya çağrıyı kabul eder ve kahramanın yolculuğu başlar. Karakterin geçirdiği keskin değişim ve yenilenme çabası, bu noktada filmin mitolojik bağlamla desteklenerek okunmasını mümkün kılar: Ölüm ve yeniden doğuş mitleri ekseninde düşünüldüğünde Mazhar'ın değişimi, Eski Yunan tanrısı Dionysos'un ve Mısır tanrısı Osi-

[5] Yönetmenin bir önceki filmi *Av Mevsimi*'nde ölüm konusu işlenmiş olsa da, filmin bağlı olduğu polisiye türünün kuralları gereği cinayet olayı, hikâyenin merkezine yerleştirilmiştir.

ris'in efsanelerine benzetilebilir. Doğa ve şarap tanrısı olarak bilinen Dionysos'un doğuşuna ilişkin iki anlatı vardır: Dionysos, Zeus ve Thebai prensesi Semele'nin oğlu olarak dünyaya gelir. Birinci anlatıya göre Semele, Zeus'un gerçek kimliğini öğrenmek ve onun tanrısal güçlerini görmek ister. Bunun üzerine Zeus'un yıldırımından çıkan alevle ölür. Zeus, onun karnındaki yedi aylık bebeği alıp baldırına koyar ve ikinci bir doğumla meydana getirir. İkinci doğum motifi diğer anlatıda da mevcuttur. İkinci efsaneye göre Hera'nın emriyle çocuk Dionysos parçalara ayrılır. Kalbi, Athena ya da Rhea tarafından kurtarılır ve Zeus tarafından tekrar Semele'nin rahmine yerleştirilir. Böylece Dionysos yeniden doğar. Dionysos'un diğer doğa tanrılarından daha etkili olması, tek bir tanrısal güç yerine kolektif bir güç olarak gerçekleşmesinden ileri gelir. Bir başka deyişle Dionysos bir değil, bütün bir insanlık halidir. Bu yüzden durgun değil, sürekli değişim halindedir. (Erhat, 1989: 102-103; Hamilton, 1974: 33; Ergüven, 2010: 161) Ölüm ve yeniden doğuş efsanelerinden biri de Mısır tanrısı Osiris'e aittir: Babası Geb'den dünyevi krallığın tahtını devralan Osiris, Mısır'ı uygarlaştırır. Ardından dünyanın geri kalanına aynı şeyi yapmaya koyulur. Kıskanç kardeşi Set tarafından öldürülünce, İsis, Anubis ve diğer tanrıların büyüsüyle dirilir. Ancak ölüler diyarının efendisi olarak kalmayı tercih eder. Böylece yaşayanların başına oğlu Horus geçer. Bu efsaneye dayanarak firavunların ölünce Osiris'e dönüştüğüne inanılır. (Ergüven, 2010: 76) *Yol Ayrımı*'nın ana teması değişim, burada aktardığımız Yunan ve Mısır mitolojilerindeki ölüm ve yeniden doğuş anlatılarıyla paralellik göstermektedir. Filmin kahramanı Mazhar da bir açıdan Dionysos gibi ikinci doğum motifiyle yeni hayatına başlar ve durgun değil, sürekli değişim halindedir. Öte yandan tanrıların büyüsüyle yeniden dirildiğinde tahtından vazgeçen Osiris'e benzetilebilir.

Filmdeki değişim temasına, auteur'ün her filminde değindiği kuşakların ve değerlerin çatışması ilkesi eşlik eder. Daha önce belirttiğimiz gibi, Yavuz Turgul popüler film dinamikleriyle uyumlu çalışırken kalıcı hikâyeler anlatmayı hedefleyen bir sinemacıdır. Söz konusu çatışma, onun kalıcılığa ulaşmak için başvurduğu yöntemlerden biridir: Mazhar, şirket hisselerini işçilere dağıtma kararını açıkladığı zaman çocuklarıyla ve annesi Firdevs ile şiddetli bir çatışma yaşar. Bu bağlamda kahramanın, hem kendinden önceki hem de sonraki olmak üzere iki kuşakla aynı anda karşıtlık içine düşmesi dikkat çekicidir. Mazhar'ın çocuklarıyla yaşadığı çatışma, *Gönül Yarası*'nın kahramanı öğretmen Nazım'ın değerlerinin çocukları tarafından anlaşılmaması ile benzerlik gösterir. Filmde, karşıt değerlerin çatışmasına bir başka örnek Mazhar ve arkadaşı Altan arasında sergilenir. Bir anlamda Mazhar'ın alter egosu olarak işlev gören Altan karakteri, kahramanın aksine hayata bakışını yemek, kadınlar, edebiyat üçgeninde inşa etmiş, entelektüel keyif anlarıyla yaşamayı tercih etmiş bir karakterdir. Mazhar'ın değişimle birlikte kurmak istediği yeni hayat, aslında Altan'a ait olan, gençlik günlerinden beri onu gözlemleyerek arzuladığı hayattır. Bu açıdan Mazhar ve Altan, *Gölge Oyunu*'ndaki Abidin ve Mahmut gibi birbirlerini tamamlayıcı nitelikte karakterlerdir.

Yol Ayrımı'nda değişim teması ekseninde okunacak konulardan biri de yönetmenin her filminde aktardığı toplumsal dönüşüme dair değinilerdir. Auteur'ün son filminde değişimin mutlak nedeni toplumsallıkla ilgili olmamakla birlikte, kahramanın yeni hayatında yolunun kesiştiği karakterler yaşadığımız coğrafyanın güncel sorunlarını temsil ederler. Nur'un Gemisi adlı mekân kahramanın ikinci hayatında sığındığı liman görevini görür. Mekânda barınan yan karakterler aracılığıyla işçi hakları, emeğin sömürüsü, şiddet, kentsel dönüşüm gibi dönemin sorunları perdeye yansır. Son yıllarda çözüm bekleyen toplumsal sorunlar, vicdana duyulan ihtiyaç ve adalet arayışı Turgul'un yorumuyla aktarılır. Bu açıdan film, bazı eleştirmenler tara-

fından gerçekçi, politik ve toplumcu olarak değerlendirilmiştir. (Madayanti Dizici, 2017; Aydemir, 2017)

Filmin değişim teması ekseninde toplumsal olanla kurduğu en güçlü ilişki, dünya sinema tarihinde muhalif bir sinema hareketi olarak kabul edilen İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının öncü yapıtlarından biri olan *Bisiklet Hırsızları* (Vittorio De Sica, 1948) filminden açıkça yararlanmasında saklıdır: Bilindiği gibi Yeni Gerçekçilik akımı, İkinci Dünya Savaşı ertesinde İtalya'da yaşanan toplumsal yıkımı gerçekçi ve yeni bir dille anlatmayı hedeflemiştir. Akımın örnek filmlerinin tematik açıdan ortak noktası işsizlik ve yoksulluk kavramlarında kilitlenir. *Bisiklet Hırsızları*, uzun süren arayışın ardından iş bulan Antonio Ricci'nin bisikletinin çalınmasıyla başlattığı bir umuda yolculuk öyküsüdür. Ricci, oğluyla birlikte film boyunca bisikletini arar. Bisiklet, işsizliğin ve yoksulluğun sona ermesini, parayı ve iktidarı temsil eder. Baba ve oğulun bu arayışı aslında değişime ve yeni bir hayata duyulan özlemdir. Bir çağdaş anlatı örneği olan film, diğer Yeni Gerçekçi filmler gibi geleceğin belirsizliğine vurgu yaparak biter. Bisikletini bulamayan Ricci, tüm ahlaki değerlerini bir kenara bırakarak suça meyleder. Finalde bir bisiklet hırsızına dönüşen karakter yakalanır ve çocuğunun önünde tartaklanarak hakarete uğrar. *Yol Ayrımı*, *Bisiklet Hırsızları*'nın bıraktığı yerden değişim temasını işlemeye devam eder. Mazhar da tıpkı Ricci ve oğlu gibi bisiklete ulaşmayı hedefler. Kaza sonrası geçirdiği travma ve ölümle yüzleşme deneyimi, onu bilinçaltına ittiği çocukluğunun simgesi olan bisiklete yönlendirir. Ricci için bisiklet nasıl ki umudu ve değişimi simgeliyorsa, Mazhar için de bu araç değişim kararını ve arzuladığı yeni hayatı temsil eder. Ancak bu noktada Turgul, Cesare Zavattini'nin senaryosunu tersine inşa eder: Ricci için bisiklet maddi hayata dair bir güç arayışıdır ve bu arayış ahlaki çöküntüyle (hırsızlık) sonlanır. Mazhar'ın değişimi, Ricci'nin aksine, maddi dünyadaki sahipliklerden vazgeçerek manevi değerlere yönelimi içerir. Mazhar, iktidar ve para dinamiklerinden vicdan muhasebesine ve adalet arayışına geçiş yapar. Filmde değişim teması ekseninde kurulan bu tersine inşa süreci auteur'ün güncel toplumsal sorunların çözümüne ilişkin çağrısı olarak okunabilir.

SONUÇ

Film eleştirisinde temel yaklaşımlardan biri olan auteur eleştirinin hedefi, filmin sorumlusu olarak görülen ve filme imzasını atan yönetmeni teşhis etmektir. Bu yaklaşım, yönetmenin temel kaygılarını ve tekrarlayan motiflerini kişiliğinin tutarlılığı bağlamında değerlendirmeyi amaçlar. Bu çerçevede auteur yaklaşıma başvurulduğunda sorulan sorulardan biri de auteur'ün hep aynı temaları kullanıyor olup olmadığı yönündedir. Yavuz Turgul, Yeşilçam'dan günümüze uzanan sinema deneyiminde imzasını markaya dönüştürmüş bir auteur-yıldız olarak değerlendirilmektedir. Yönetmenin, auteur olarak imzasındaki en belirgin özellik ise filmlerinde sunduğu tematik tekrarlardır. Turgul'un yazıp yönettiği bütün filmlerinde yineleyerek işlediği tema, değişimdir. Bu tema bağlamında yönetmen, 1980'li yıllardan günümüze Türkiye'de yaşanan toplumsal ve kültürel değişimin bireydeki yansımasını aktarır. Değişim karşısında bireylerin tutumu filmlerinin çatısını oluşturur. Yavuz Turgul, film endüstrisinin güncel ticari dinamikleriyle uyumlu çalışan popüler bir sinemacıdır. Öte yandan, popüler film üretirken zaman geçse de izlenebilecek, kalıcı hikâyeleri aktarmayı mesele edinmiştir. Değişim teması, tam da bu nedenle filmlerinde yinelenerek karşımıza çıkar, çünkü Turgul'a göre her şeyin değişime maruz kaldığı bir ortamda değişmeyen tek şey, doğruları ve yanlışlarıyla insanı insan yapan değerlerdir. (Sivas

ve Hepkon, 2011: 213) Değişim temasına kuşakların ve değerlerin çatışmasını ekleyerek kalıcılık hedefine ulaşmaya çalışır.

Bu çalışmada, Yavuz Turgul'un filmografisindeki tematik ortaklık bağlamında son filmi *Yol Ayrımı* üzerine bir okuma yapılmıştır: *Yol Ayrımı* auteur'ün önceki filmlerinde görüldüğü gibi değişim teması üzerine inşa edilmiş bir kahraman anlatısıdır. Bununla birlikte film, değişimin nedenleri açısından yönetmenin önceki filmlerinden farklılık gösterir. *Yol Ayrımı*'nda kahramanın değişimi toplumsal-kültürel bir dönüşümün yansıması olarak değil, hayatın kaçınılmaz parçası olan ölüm olgusuyla verilir. Kahraman için maceraya çağrı olan bu olgu, aynı zamanda ölüm ve yeniden doğum mitleri perspektifinden bir okumayla desteklenebilir. Bununla birlikte auteur yaklaşım çerçevesinde yönetmenin tıpkı yarattığı kahraman gibi hem kişisel yaşamında hem de sinema kariyerinde bir yol ayrımında olduğu düşünülmektedir. Turgul'un önceki filmlerinde olduğu gibi bu filminde de değişim temasına kuşakların çatışması ilkesi eşlik eder. Bu noktada yönetmenin sinemasında ulaşmak istediği kalıcılık hedefinde istikrarlı davrandığı gözlemlenir. Filmin toplumsallıkla ilişkili değinileri ağırlıklı olarak yan karakterler aracılığıyla aktarılır. Bununla birlikte ana akım sinema örneği olarak *Yol Ayrımı*'nın dünya sinema tarihine yön vermiş muhalif bir filmden -*Bisiklet Hırsızları*- beslenmiş olması dikkat çekicidir. Bu çerçevede filmin değişim teması ekseninde iktidar ve para dinamiklerinden vicdan muhasebesine ve adalet arayışına geçişi işlemesi, yönetmenin güncel toplumsal sorunların çözümüne ilişkin çağrısı olarak yorumlanabilir.

KAYNAKLAR

Aydemir, Şenay, (2017). "Bir 'gönül yarası' daha", Gazete Duvar, 9 Kasım, https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2017/11/09/bir-gonul-yarasi-daha/, Erişim Tarihi: 14.03.2018.

Biryıldız, Esra, (2002). Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002), İstanbul: Beta Yayınları.

Büker, Seçil, (2010). "*Auteur* Kurama Giriş", Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri, der. Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 277-280.

Campbell, Joseph, (2010). Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Çetin Erus, Zeynep, (2011). "Güçlü Kadın Denemesi: *Fahriye Abla*", Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek, haz. Âlâ Sivas, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 61-83.

Ergüven, Emre (haz.) (2010). Mitoloji, İstanbul: NTV Yayınları.

Erhat, Azra, (1989). Mitoloji Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Erkılıç, Hakan ve Duruel Erkılıç, Senem, (2011). "Yavuz Turgul Sinemasında Kahraman", Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek, haz. Âlâ Sivas, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 84-109.

Evren, Burçak, (1990). Türk Sinemasında Yeni Konumlar, İstanbul: Broy Yayınları.

Hamilton, Edith, (1974). Mitologya, İstanbul: Varlık Yayınları.

Hepkon, Zeliha, (2011). "Bir "Auteur-Yıldız" Olarak Yavuz Turgul", Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek, haz. Âlâ Sivas, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 179-198.

İspi, Gökçe, (2004). Yavuz Turgul Sinemasında 'Değişim' Teması, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4 Türk Sineması: Hayali Vatanımız haz. Deniz Bayrakdar, der. Esra Özcan, İstanbul: Bağlam Yayınları, 149-156.

Kabadayı, Lale, (2013). Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kayador, Vakur ve Esen, Halim, (2009-2010). Bir nostalji tutkununun (Yavuz Turgul) nostaljik filmleri, Yeni İnsan Yeni Sinema, Sayı: 25-26, 82-95.

Kıraç, Rıza, (2008). Yavuz Turgul Sinemasında Geçiş Dönemi İnsanları, Film İcabı Türk Sinemasına İdeolojik Bir Bakış, Ankara: De Ki.

Kırel, Serpil, (2010). "Biz Bir Aileyiz: Popüler Sinema ve Yeşilçam Bağlamında Ertem Eğilmez ve Arzu Film", Film Bir Adam: Ertem Eğilmez, der. Cem Pekman, İstanbul: Agora Kitaplığı, 208-232.

Madayanti Dizici, Tuğçe, (2017). "Yol Ayrımı: Tolstoy musun sen?", BirGün, 13 Kasım, https://www.birgun.net/haber-detay/yol-ayrimi-tolstoy-musun-sen-189880.html, Erişim Tarihi: 13.03.2018.

Özden, Zafer, (2004). Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Sarris, Andrew, (2010). "Auteur Kuramı Üzerine Notlar", Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar, ed. Ali Karadoğan, Ankara: De Ki Basım Yayım, 41-45.

Sivas, Âlâ, (2011). "Arzu Film'de Bir Senaryo Yazarı", Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek, haz. Âlâ Sivas, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 34-60.

Sivas, Âlâ, (2012). "Eşkıya Olayı", Herşeye Rağmen Ayakta 90'lı Yıllar Türkiye Sineması, ed. Şükran Kuyucak Esen, Antalya: AKSAV, 126-141.

Sivas, Âlâ ve Hepkon, Zeliha, (2011). "Yavuz Turgul ile Görüşme", Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek, haz. Âlâ Sivas, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 208-235.

Truffaut, François, (2010). "Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim", Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar, ed. Ali Karadoğan, Ankara: De Ki Basım Yayım, 27-40.

Turgul, Yavuz (1997). "Söyleşi", Popüler Sinema Eşkıya Özel Sayısı, 44-47.

Wollen, Peter, (2004). Sinemada Göstergeler ve Anlam, İstanbul: Metis Yayınları.

Vardan, Uğur, (2017). "Keşke daha fazla film yapsaydım diyorum elbet…", Hürriyet Pazar, 11 Kasım, http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hurriyet-pazar/keske-daha-fazla-film-yapsaydim-diyorum-elbet-40641683, Erişim Tarihi: 13.03.2018.

Yorulmaz, Dilek ve Sarı, Serhat, (2009). Değişime Yakılan Ağıt: Yavuz Turgul Sineması, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8 Sinema ve Politika, haz. Deniz Bayrakdar, der. Melis Behlil, Zeynep Altundağ, İstanbul: Bağlam Yayınları, 407-412.