Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 7, Sayı: 47, Ağustos 2020, s. 393-412

ISSN: 2149-0821 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.45521>

Arş. Gör. Dr. Ersin ÇETİNKAYA

Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü,
ecetinkaya@agri.edu.tr

TÜRK SİNEMASINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİ BİR KARAKTER: KİBAR FEYZO

Özet

1917 Ekim devriminde yeni bir yönetim sistemini benimseyen Rusya ülkedeki her alanda değişime gider. Ekonomide, tarımda, sanayide teknolojik tüm yenilikler benimsenen yeni ideolojik düşünme sistemi ekseninde gelişir. Ülkeyi sosyalizmden komünizme top yekûn bir mücadele ile geçirmek isteyen dönem hükümeti bu isteğini sanatta da uygulamak ister. Bu yüzden kanonik bir özelliğe sahip olan toplumsal gerçekçilik metodu 1934 yılında Sovyet Yazarları Birinci Kongresi'nde Sovyet edebiyatının ana yönelimi olarak kabul edilir. Edebiyatın kitleleri etkileme gücünün farkında olan dönem yöneticileri savunulan ideolojik düşüncüyü sanata da uygulamak ister. Böylelikle Rusya'da sanatın her dalında toplumsal gerçekçilik metodu uygulanır.

Toplumsal gerçekçilik metodunun diğer ülke edebiyat ve sanatlarında da yansımaları kendisine yer bulur. Metot var olduğu ülke edebiyatının ve sanatının iç dinamiklerine göre bir gelişim göstererek yolunu belirler. Bu bağlamda sinemamızda toplumsal gerçekçilik metodunun uygulanmasındaki en başarılı örneklerinden birisi olan “Kibar Feyzo” filmi 1978 yılında çekilir. Yayınlandığı dönemde büyük ses getiren film bugün yediden yetmişe herkesin aşına olduğu bir yapıt olarak güncelliğini korur.

Anahtar kelimeler: Toplumsal Gerçekçilik Metodu, Türkiye, Rusya, Sinema, Kibar Feyzo, Kemal Sunal.

A SOCIAL REALISTIC CHARACTER IN TURKISH CINEMA: KİBAR FEYZO

Abstract

Adopting a new management system in the October 1917 revolution, Russia goes through changes in every area of the country. From the economy to agriculture, all technological innovations develop from the axis of the new ideological thinking system adopted. The government, who wants to spend the country with a total struggle from socialism to communism, wants to apply this desire in art. Therefore, the method of social realism, which has a canonical feature, is accepted as the main orientation of Soviet literature in the First Congress of Soviet Writers in 1934. Being aware of the power of literature to influence the masses, period managers also want to apply the defended ideological thought to art. Thus, social realism method is applied in every branch of art in Russia.

The reflections of the social realism method in other countries' literature and arts also take place. The method determines its path by developing according to the internal dynamics of the literature and art of the country in which it exists. In this context, Kibar Feyzo, one of the most successful examples of the application of social realism method in our cinema, was shot in 1978. The movie, which made a great impact at the time of its publication, remains current as a work that everyone is familiar with young and old alike.

Keywords: Method of Socialist Realism, Turkey, Russia, Cinema, Feyzo The Polite One, Kemal Sunal.

GİRİŞ

Toplumsal gerçekçilik metodu 1934 yılında Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin sanat ve edebiyatta ana yönelimi olarak Merkez Komünist Partisi tarafından Birinci Sovyet Yazarları Birliği Kongresi'nde kabul edilir. Toplumsal gerçekçilik (Rusçası “Социалистический Реализм”(sotsialistiçeskiy realizm)) dünyayı Marksist Leninist ideoloji ile birlikte komünist bir düzende yeniden kurma süreci, kurallarının bilinçli bir şekilde belirlenip sınırlandırıldığı 20. yy edebiyatı ve sanatında ortaya çıkan sanatsal bir metottur (Nikolyukin 2001: 1011). Ülkede her alanda yaşanan değişiklik edebiyat ve sanatta da uygulanmak istenir. Bu bağlamda İ.V.Stalin'in talebi ve M.Gorkiy'nin önderliğinde yeni bir metot çalışması içerisine girilir ve nihayetinde Sovyet edebiyatında mevcut düzeni desteklemek, sosyalizmden komünizme geçişi hızlandırmak, partinin taleplerini ve sistemin ideolojik düşüncelerini desteklemek amacıyla metot resmen kabul edilir. Toplumsal gerçekçilik metodu yönlendirilmiş ve suni olarak ortaya çıkarılmış bir metot olduğu için kanonik bir özellik kazanır ve dolayısıyla tüm kesimi kapsamaz. Edebiyatta birçok yansıması bulunan metodun görsel sanatların bir kolu olan sinemada da yansımaları olur. Sosyalist devrimle beraber ülkedeki eğitim, basın, tiyatro ve sanat alanları kontrol altına alınarak burjuvazi-aristokrat aparat ortadan kaldırılır (Uimten 1985: 191). Nitekim edebiyat ve sinema ortak paydada buluşan dallardır. Toplumsal gerçekçilik sanatın her alanında egemenliğini sürdürdüğü için bu etki tiyatrodaki kendisini gösterir. Moskova Sanat Tiyatrosu (MXAT), devlet standardına (FOCT) uygun olarak oyunlar hazırlamak ve sunmak zorunda kalır. Burada sergilenen oyunların içeriği hükümetin talebi doğrultusunda eleştirel realizm ve toplumsal gerçekçilik temelli oluşturulur. Bu talep

devlet tekelinin şartları altında tiyatrodaki sanat gruplarının birleşmesine doğrudan bir yol açar (Bulavka 2007: 33). Etkileyciliği bir edebi esere göre daha fazla olan sinemanın dayanak noktası yine de bir eserdir. Bu kendisini bir senaryo, kitap uyarlaması, dönemde yaşanan bir olay olarak gösterebilir. Nitekim sinemaya aktarımı yapılan olgu da aynı edebi bir eserdeki gibi kurmaca bir dünyadır. Bu dünya her ne kadar hayatı aktarsa da aynı edebi bir eserde olduğu gibi senaristin, yönetmenin belleğinin süzgecinden geçerek perdede/ekranda yansımaları bulur. Burada tabii ki sinemanın edebiyattan çok farklı teknikleri içerdiğini söylemek yerinde bir ifade olacaktır. Edebiyatın ana malzemesi dildir. Sinema ise gereksinim duyduğu bu dile ulaşmak için edebiyatın geçmişinden ve bugününden faydalanmaktadır. Burada sinemanın edebiyatla birbirlerine benzerlikleri vurgulanırken, edebiyatın kendinden başka diğer sanat dallarına da yardımcı olup, içerik bilgisi verdiği ortaya çıkar (Ünal 2019: 15). Bu bağlamda sağlam yapıda, kitleleri etkileyen bir sinema filminin ortaya çıkarılması için sanatsal açıdan uygun bir senaryoya doğal olarak sağlam yapıda bir edebi ürüne sahip olması gereklidir. Edebi bir eserin ekrana yansıtılması, sinemanın veya tiyatronun bu iş için uygun bir yapıda bulunması edebiyat ve sinemanın aslında birbirlerinden çok da uzak olmayan sanat dalları olmalarının göstergesidir. Nitekim Sovyet Birliği'nde dönemin yöneticilerinin sinemaya en az edebiyat kadar önem göstermeleri bunun kanıtıdır, çünkü sinemanın sanatsal bir metnin yanı sıra görsellik, işitsellik gibi kendine özgü etkileme teknikleri vardır. Bu yüzden sanatı da kendi tekellerine alan yönetim sinemadan da propaganda amacıyla faydalanma uğraşı içerisine girer. Nitekim her iki sanat dalı da temelde hayatı yansıtmaya olgusu üzerinden harekete geçer. Hayat yansıtılırken kuru kuruya olmaktan ziyade kendi içerisinde bir sanatsallık barındırmak zorundadır. Bu açıdan bakıldığında bir filmin her ne kadar çekilme yöntemleri, kullanılan teknolojik aletler ve oyuncuların ustalığı önem arz etse de aslında filmin temelini oluşturan senaryo metninin de güçlü olması gereklidir. Bu bağlamda edebiyat ve sinema kurmaca özelliklerinden dolayı birbiriyle yakın ilişki içerisinde.

Toplumsal gerçekçilik metodunun Türk sinemasındaki en başarılı aktarımlarından birisi olan “Kibar Feyzo” filmini anılan metot çerçevesinde analiz etmek çalışmamızın özünü oluşturacaktır. Film, ülkemizin kendi iç dinamiklerine göre şekillenen metodun anavatanında talep ettiği gereksinimlerinin çoğunu karşılayarak sinema tarihindeki toplumsal gerçekçi güldürü filmi kategorisinin başarılı bir örneğini teşkil eder.

Toplumsal Gerçekçilik Metodunun Olumlu Kahramanı Kibar Feyzo Haklı mıydı?

Osman ŞAHİN'in “Kırmızı Yel” kitabındaki “Fareler” öyküsünün Arzu Film'in sahibi Ertem Eğilmez tarafından satın alınmasıyla öykü “Kibar Feyzo” adıyla senaryolaştırılarak filme çekilir. “Kibar Feyzo” Moskova Film Şenliği'ne de katılır (Yılmaz 2010: 29). “Fareler” isimli öyküden senaryolaştırılan (Yatarkalkmaz 2011: 44) “Kibar Feyzo” filminin oyuncu kadrosunu Kemal Sunal (*Feyzo*), Şener Şen (*Maho Ağa*), İlyas Salman (*Bilo*), Müjde Ar (*Gülo*), Adile Naşit (*Sekine Kadın*) ve Erdal Özyağcılar (*Zülfo*) oluşturur. “Kibar Feyzo” filmi Hatay'ın Reyhanlı ilçesinin Harran köyünde Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğinde 1978 yılında beyaz perdeyle buluşur. Sanat yaşamı boyunca aktarımı açısından yoğun senaryolar kaleme alan İhsan Yüce'nin kaleminden çıkan film Türk sinemasında politik eleştiri ve güldürü öğelerini başarılı bir şekilde bir araya getirmesi açısından önemli bir yerdedir. Aynı zamanda filmde Kemal Sunal gibi halkın tüm kesiminin kucakladığı bir karakterin bulunması da belirleyicidir, çünkü özellikle sosyal içerikli filmlerle toplumun aksayan yönlerini, halkın da şikâyetçi olduğu noktalara paralel olarak ele alınıp işlenmesi Kemal Sunal filmlerinin en önemli izlenme ve seyredilme

nedenidir (Sunal 1998: 41). Türk edebiyatında olduğu gibi Türk tiyatro ve sinemasında da toplumsal gerçekçilik metodu ülkenin iç dinamiklerine göre şekillenir. Roman, öykü ve tiyatro türünde yazılmış eserlerde; toplumsal gerçekçi edebiyatta işçi/proleterya denilemediği için -ki aslında yakın zamana kadar var olamadığı için- "köylü, gecekondulu/varoş kesimi" olarak hayatlarına ayna tutulan, geniş bir kesimin yaşantısı konu edilir (Sağ 2016: 3).

Bir mahkeme sahnesiyle başlayan film Feyzo karakterinin başına gelenleri hâkime anlatmasıyla devam eder ve film Feyzo'nun anlatımıyla ilerleyerek nihayetinde yine mahkeme sahnesiyle biter. Ülkemizde neredeyse her insanın repliklerini ezbere bildiği film, Feyzo ve Bilo karakterinin askerden döndükten sonra sevdikleri kız olan Gülo için girdikleri mücadeleyi anlatır gibi görünür, fakat filmin senaryosunun alt metninde çok keskin bir dönem eleştirisi kendisini hissettirir. Senaristin gülmece öğeleri ile harmanladığı film bir yandan düşündürürken bir yandan da güldürür. Filmde 1970'li yıllarda yaşanan işçi hareketleri, sendikalaşmalar, özellikle Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde görülen ağalık düzeni ve köylülere zorlayan töreler, kadının metalaştırılması, çıkarları için dini konuları çarpıtılarak kullanmaktan çekinmeyen din adamlarına eleştirel bir dil ile değinilir (Çetin 2019: 89). Türk edebiyatında toplumsal gerçekçilik Sovyet edebiyatında olduğu kadar belirgin ideolojik göndermelerle olmasa da; işçi, köylü, ezen, ezilen temalarının belirli bir siyasi görüş perspektifinden yansıtılmasıyla kendisine yer bulur (Bayrak 2016: 155). Dönem Türkiye'sini Anadolu'nun bir köyündeki yaşam şekliyle eleştiren film aslında dönemin çarpıklıklarını göstermesi açısından önemli bir yerdedir. Ülkenin hali halk üzerinden yapılan örneklemelerle toplumsallaştırılarak sunulur. Böylelikle Marksist kuramda Rusya'da işçilere verilen rol Türkiye'de köylülere ikame edilmiştir (Şenderin 1996: 24). Bilo ile giriştikleri mücadeleyi kazanan Feyzo bu sefer başlık parasını denkleştirebilmek için hem şehirde çalışır hem de Maho Ağa'nın kendisine uyguladığı şiddetle baş etmek zorunda kalır. Ağanın kendisini sürekli köyden kovması Feyzo için bir olumsuzluk gibi görünse de uzun vadede Feyzo'nun bilinçlenmesi yani gerçeği görebilmesi için olumlu bir yöne döner. Nihayetinde Feyzo kentte gördükleriyle bir bilinçlenme yaşar ve bunu köylüsüne de aktarır. Adeta ağaya başkaldıran köylünün yolu ağa tarafından kesilir. Halk ise artık gerçeği görmüştür ve yolundan dönmek istemez. Sonuç olarak kimse yolundan çekilmez ve Feyzo'nun ağayı öldürmesiyle film sona erer. Bir nevi halk burada zafer kazanmış gibidir, fakat ağalık sistemi yine bitmez, hatta köylü Maho Ağayı arar olur. Feyzo ise hâkime kendisinin daha iyi bildiğini bu yüzden hükmü vermesini istediğini söyler ve film sona erer.

Toplumsal gerçekçiliğin Rusya'da bir metot olarak kabul görmesinden sonra Türk edebiyatında özellikle cumhuriyet sonrası dönemde kullanılma çabası metodun toplumcu ve halkçı söyleminin cumhuriyet ideolojisinin aynı kavramlarla ilgili söylemlerinin birbirine yakınlık göstermesidir (Kacıroğlu 2016: 28). Atilla İlhan'ın Türk edebiyatındaki toplumsal gerçekçilik hakkında yaptığı "iş böyle olunca, Türk toplumcu gerçekçiliği, biraz devrim öncesi Rus eleştirici gerçekçiliği, biraz Fransız naturalisme'i, fakat asıl Türk özgürlükçü sanat geleneği etkisinde toplumcu'dan çok toplumsal bir sanat yönelişi oldu. (...) Kim ne derse desin aldırma: Buradan bakıldı mı yüzde yüz ulusal eğilimdir Türk toplumcu gerçekçiliği, ne Rusya'dakiyle, ne de başka bir ülkedekiyle benzer; özünü, gelişmesini, kapsamını artık gittikçe yoğunlaşan ulusal varlığından çıkarmaktadır." (İlhan 1980: 258) yorumu önemlidir.

Feyzo aslında bu durumda olmalarının sadece fukaralıktan meydana geldiğini, yiyecek bir lokma ekmeği zor bulduklarını, insanca bir hayat sürdüremediklerini üstüne üstlük sevdikleri kıza da başlık parası yüzünden kavuşamadıklarını aktararak kendisini savunmaya başlar. Dönem

her insan için eşit değildir. Bu yüzden insanlar bir çıkış noktası aramak zorundadır. Ortam tasvirinde zaman zaman eleştirel gerçekçilikle ilerleyen film kendi içerisinde Feyzo'nun sunduğu çözümlerle toplumsal gerçekçilik metodunu ihtiva eder. Böylelikle film hem eğitici bir nitelik kazanır hem de Feyzo ve Feyzo'nun yardımıyla bilinçlenen köylü de olumlu karaktere doğru evrilir. Bu açıdan bakıldığında film ülkemiz dinamiklerine göre şekillenmiş bir şekilde toplumsal gerçekçilik metodunun sinemadaki uygulamasını tamamıyla aktarır.

Feyzo ve Bilo askerden geldikten sonra aynı kızla evlenmek isterler, fakat bunun için ağalarından izin almaları gerekmektedir. Ağa köylü için bir karar mekanizmasıdır. Onun izni veya haberi olmadan hiçbir şey yapamazlar. Bu yüzden her iş için onun izni mutlaka olmak zorundadır. Ağa burada yaratıcı köylü ise kul konumundadır. Köylü de kendisini ağanın kulu olarak kabul etmiştir, çünkü ağa toprakların sahibidir, parası ve gücü vardır. Köylü aslında ağayı zengin ettiğini, yaşattığını bilmeden ona kulluk yapmaktadır.

Maho Ağa: *Kabız eşek gibi ne kıvranırsın? Bir şey mi istirsin?*

Feyzo: *He, ağam, evlenmek istiyim sayende.¹*

Ağadan izin alan Feyzo'dan sonra Bilo aynı şekilde izin ister ve destur aldıktan sonra iki karakter arasında evlenme mücadelesi başlar. Feyzo Trakya sınırında, Bilo ise İran sınırında askerlik yapar. Bu yüzden belirli bir parayla dönerler köylerine, fakat Bilo onbaşı olmuştur ve böylelikle köyün itibarını yükselttiğini düşünür. Nitekim köyden onun dışında adam çıkmaz. Askerlikteki en küçük rütbelerden biri olan onbaşılık bile dönemde insanları ast üst ayrışmasına sokan bir olgudur ve toplumda değer görme açısından belirleyici bir noktadır. Toplumsal gerçekçilik metodunda karakter ya eserde bilinçli bir şekilde karşımıza çıkarak hareket eder ya da Feyzo gibi ilk başta bilinçsizdir ve eser ilerledikçe bilinçlenerek çevresini, hayatını sorgulayarak harekete geçer, nihayetinde eser sonunda bilinçlenir. “Kibar Feyzo” filminde de Feyzo karakteri ilk başta bilinçsizdir ve tek amacı Gülo ile evlenmektir. Feyzo'nun annesi Sekine kadın ise Feyzo'nun askerde biriktirdiği parayı başlık parası olarak vermek yerine öküz almak niyetindedir. Feyzo ilk başta bilinçsiz olduğu için kadını bir mal olarak algılar ve tarla ile kıyaslamaya girişir.

Feyzo: *Öküz diye tutturdu. Öküzü alırsak kimin tarlasını sürüciyik? Maho Ağanın. Mahsulatın üç payı onun, bir payı bizim, ama Gülo'yu alırsak Gülo'nun tümü bizim. Tepe tepe kullan. Ömür boyu sür ha sür. Afat da bassa, kuraklık da olsa heç şaşmaz. Dokuz ayda bir kunlar. Yani anlayacağın tarla da bizim mahsulat da bizim.*

Feyzo aslında ilk başta toplumsal gerçekçilik metodunun kabul etmediği özelliklerle doludur, çünkü bilinçsizdir. Kadını bir mal olarak görür ve tek işinin çalışmak ve çocuk doğurmak olduğunu düşünür. Fayda zarar açısından bakarak kadının öküzden daha yararlı olacağını düşünür. Nitekim senaristin “kunlamak” fiilini kullanması da bunun göstergesidir. Bu fiilin ilk anlamı hayvanın doğurması anlamına gelir. Bu açıdan bakıldığında kadının hayvandan bir farkı yoktur. Hayvan hem doğurur hem de tarlada çalıştırılır. Dönem toplumunda da kadın üzerindeki algı bu şekildedir.

Feyzo öküz alma konusunda annesini caydıramayınca bir leyla mecnun oyunu oynamaya karar verir ve deli numarası yapmaya başlar. Dönem içerisindeki cahil halkın

¹ Yapılan alıntılar film izlenerek eksiksiz bir şekilde aktarılmıştır.

duygularıyla oynayan bir hoca kesimi de filmde eleştirilir. Annesinin bu durumda hocaya danışacağından emin olan Feyzo, hoca ile anlaşma yoluna gider.

Feyzo: *Hoca Efendi, anam sana gelecek.*

Topal Hoca: *Ne ki ananın derdi?*

Feyzo: *Dert bende, deva sende. Beni okutacak sana. Kara sevda olmuşam çünkü.*

Topal Hoca: *Heç öyle bir hal görmiyem sende.*

Feyzo: *Bir yüzlük var sana helalinden, çarem de şu Gülo'yla evlenmem. Anamı razı et.*

Topal Hoca: *Çok az, iki yüzlük bir de horoz. Hemi de iri.*

Feyzo: *Nerden bulam horozu? Yüz elli gayme verem sülf olak.*

Topal Hoca: *Kurtarmaz, bir de tavuk.*

Feyzo: *Anlaştık.*

Dini kendi çıkarları doğrultusunda kullan hoca, Feyzo ile anlaştıktan sonra Sekine kadına oğlunun kara sevdaya tutulduğunu, sevdiği kızı almazsa oğlunun düzelemeyeceğini ve bunun yanı sıra bunun dinen de günah olduğunu söyleyerek kadını ikna eder. Din olgusunun insanlar üzerindeki etkisi yadsınamaz bir gerçektir. Nitekim dönem açısından bakıldığında köydeki halk cahildir, dünyayı sorgulayamaz ve dinin etkisi üzerlerinde büyüktür. Böylelikle hoca kesimi de bunu halk üzerinde kullanarak hem ahlaki ve dini açıdan yozlaşma yaşar hem de işlerini yürütme çabasına girer. Film bu olguyu da göstermeye çalışarak aslında doğrunun ne olduğunu iletmeye çalışır.

Kadının bir meta olarak gösterildiği diğer bir sahne ise Feyzo ve Bilo'nun ailelerinin başlık parası pazarlığına çağırılmasıdır. Filmdeki en çarpıcı sahnelerden birisi olan başlık parası pazarlığı kadının dönemdeki yerini belirlemek için çarpıcıdır. Kadın adeta bir mal gibi pazarlık bahsi olur. Hacı Hüso'nun amacını anlayan Sekine kadın filmdeki diğer kadınlara göre daha bilinçli bir şekilde karşımıza çıkar ve çevresindekileri uyarır.

Sekine Kadın: *Bu gâvur hacının oyununa gelmeyek Hoca Efendi. Bizi birbirimize kırdırıp fiyatı yükseltmek istiyi, kızını haraç mezat satiyi!*

Hacı Hüso ise kendini demokrat usulü bir seçim yapmakla savunur. Gülo da kendisinin mal gibi satıldığının farkındadır, fakat töre yüzünden bir şey yapamaz. Nihayetinde daha çok parayı veren Feyzo, Gülo'ya sahip olma hakkına sahip olur. Gülo'nun babası Hacı Hüso işini sağlama almak ister, başlık parası için senet imzalatarak herhangi bir ödememe durumunda kızı Gülo'yu geri alma hakkına sahip olur.

Arzuhalci Feyyat Yumuşak: *Malın mülkiyeti babasına, kullanma hakkı kocasına aittir.*

Kadın bir gelir kaynağı olarak Hacı Hüso'nun kâr sağladığı bir sermaye haline dönüşür. Hacı Hüso müslümanlığı da kendi kötü emellerine alet eder. Feyzo'nun malının olmadığını da bilen Hacı Hüso senetlere Maho Ağanın kefil olmasını ister. Böylelikle Feyzo, Hacı Hüso ve Maho Ağanın arasında sıkışıp kalır. Feyzo henüz toplumsal gerçekçilik metodunun kahramanından beklenen bir tavra ulaşamaz, fakat filmin başından itibaren gelişen olaylar karakterin iç dünyasında bir muhakeme yapmasına imkân sağlar.

Bilo karakteri ise Gülo'yu alamadığı için güçlünün yani ağanın yanında yer almaya başlayarak Feyzo'nun mutlu bir evlilik yaşayamamasına sebep olur. Düğün günü gelir ve ağa düğüne teşrif eder. Dönemde sınıf ayrımının belirleyicilerinden birisi olan giyim kuşam yüzünden Feyzo köyden kovulur. Feyzo, ağanın giymiş olduğu lengeli fötür şapka giymiştir. Bu durumu ağanın fark etmesini sağlayan Bilo, ağayı kışkırtır, düzeninin bozulduğunu söyler. Feyzo'ya kızan ağa Feyzo'yu düğün günü köyden kovar.

Maho Ağa: *Ula marabamdan kime nasip etmişim karşımda benim fötürümden giymeyi?*

Durumdan duyduğu pişmanlığı dile getiren Feyzo yine de köyden kovulmaktan kurtulamaz. Aslında bu sahneden itibaren Feyzo artık sorgulamaya başlar, bir bilinçlenme içerisine girer. Eğer filmi iki bölüme ayıracak olursak Feyzo'nun düğün günü lengeli fötür şapka giymesinden dolayı kovulması filmin toplumsal gerçekçilik metoduna uyum sağlamaya başladığı yerdir. Şehre çalışmaya giden Feyzo yol boyunca ağanın yaptığı hareketi, düzeni sorgulamaya başlar.

Feyzo: *Maho ağamınki de poğ yemek ama düğün günü olur mu böyle densizlik? (...) Bir ağa giyermiş... Şehirde herkes giyiyor bu poğu.*

İstanbul'a giden Feyzo bir yandan başlık parasının taksitlerini denkleştirmek için çabalar bir yandan da dünyayı artık farklı bir gözle görmeye başlar. Dönemde olan sosyal bozuklukları, adaletsizlikleri kendi gözleriyle gözleme imkânına sahip olan Feyzo film boyunca da bunları hâkime aktarır.

Feyzo: *Bura şehrin işçi pazarıymış. Valla hekim beyim kasabanın hayvan pazarında daha bir itibar görüy hayvanlar.*

Feyzo dönemdeki küçük insanın maruz kaldığı muameleyi gördüğü ilk andan beri bir kıyaslama içerisine girerek kendisi gibi olan insanların toplumdaki konumunu belirleme uğraşına girer. Bu andan itibaren bir bilinçlenme içerisine girerek olumlu kahraman doğru zamanla evrilir. İnşaat işçiliği, hamallık gibi işlerde çalışan Feyzo şehirde gördüğü birçok işe şaşırır ve aklının bir yerinde tutarak çaresiz kaldığı anlarda bu fikirleri uygular.

Feyzo: *Bir semer kiralayıp hamallığa başlamışam. Niye dersin bu şehir yerinde her önüne gelene kulluk etmek ağır gelmiştir bana.*

Köyde henüz bilinçlenmeye başlamayan Feyzo'ya ağaya kulluk etmek zoruna gitmezken, şehirde gördüğü ortamla birlikte Feyzo bilinçlenmeye başlar, kimseye kulluk etmek istemeyerek kendi kendine yetmeye çalışır ve başlayan bilinçlenme süreci devam eder. Tuvalet ihtiyacını gidermek için tuvalete bile para verildiğini öğrenen Feyzo, kapitalist düzenin çarklarının nasıl en ufak bir işte bile döndüğünün farkına varır. Yapabildiği her işte çalışan Feyzo kendisine kefil olan Maho Ağa'nın onu affetmesiyle köyüne dönme iznini alır, çünkü Maho ağa senedin vadesinin geldiğinin farkındadır. Bilinçlenme geçiren Feyzo da bunun farkındadır. Feyzo çalıştığı yerlerden birinde ücretini alırken dönemde örgütlü hareketin, sendikalaşmanın önemini anlar. İlk başta sendikayı bir şehir ismi olarak algılar ve işverenin hemşehricilik yaptığını düşünür, fakat filmin ilerleyen bölümlerinde birlik olarak hareket etmenin, hakkını aramanın önemini anlar.

Feyzo: *Hepsi bu kadar mı gurban?*

İşveren: *Evet.*

Feyzo: *Benimki niye ötekilerden eskik?*

İşveren: Onlar sendikalı.

Feyzo: Ben de Harran'lıyam.

İşveren: Git ulan işine!

Feyzo: Patron da sendikalı herhal, hemşehrisini koruy.

Köye dönen Feyzo, Gülo'nun babası Hacı Hüso'nun kapıya senedin parası için gelmesiyle muradına eremez. Senedin parası yirmi beş T.L. eksik olmasına rağmen Hacı Hüso, Gülo'yu Feyzo'dan alarak eve götürür. Bu durum karşısında Feyzo, Bilo tehlikesine karşı çare arar. Bu arada annesi Sekine kadın Feyzo'ya biriktirmiş olduğu parayla öküz alma konusunda baskı uygular. Feyzo'nun aklına şehirde görmüş olduğu paralı tuvalet gelir. Köyün meydanına seyyar bir tuvalet kuran Feyzo, Bilo'nun ağayı kışkırtmasıyla bu gelir kapısından da mahrum kalır. Köydeki tek işveren konumunda olan ağanın karşısına rakip çıkmıştır, ağa dışında bir başkası da para kazanmaktadır. Ağayla filmi izleyen herkesin adeta diline pelesenk olan bu diyalog yaşanır:

Feyzo: Hoş gelmişsin Ağam, bütün marabaların yolunu beklirdik.

Maho Ağa: Bu nedir lan? Neye yarırki?

Feyzo: Abdesthane haşa huzurdan Ağam.

Maho Ağa: Kim sıçacak içine?

Feyzo: Parayı basan herkese serbest, yalnız ağamıza beleş. Buyur, sana beleş Ağam.

Maho Ağa: Beleş, he mi? Ula sizin hiç aklınız da yok muhannetler. Yani ben şimdi gidip sıçacam, sonra sen gidip benim poğumun üstüne sıçasan öyle mi? Ulan benimle eğlenir misin? Ula ağa poğunun üstüne poğ olur mu la? Hangi ağanın kitabında yazıy bu? Töremizin de için edirsiniz namussuzlar.

Maho Ağa kurmuş olduğu feodal düzene karşı bir tehdit olarak gördüğü Feyzo'yu köyden tekrar kovar. Başlık parasının taksitini tuvalet işi ile denkleştiren Feyzo, Gülo'ya yine kavuşamaz ve tekrar şehre doğru yola koyulur. Ağanın Feyzo'nun her işine taş koyması aslında özü itibarıyla onun bilinçlenmesi için bir vesile olur, çünkü Feyzo sorgular, bilinçlenir. Belini büken yoksulluğunun kaderi olmadığını düşünmeye başlar.

Feyzo: Ağa olmuş da ne olmuş yani? Kibarlıktan anlamıyki. Medeniyetlikten habarı yok. Biz niye baş kaldırmıyok peki?

Bu düşüncelerle yoluna devam eden Feyzo çok çarpıcı bir cümle kullanır: “Biz niye baş kaldırmıyok peki?”. Bu cümle Feyzo karakterinin artık toplumsal gerçekçilik metodunun olumlu kahramanına gösterdiği yakınlığının belirtisidir. Kemal Sunal'ın Şaban'la başlayarak hemen tüm tiplerinde bir yıkıcılık vardır. O, en azından verili düzeni, egemenlik ilişkilerini zedeler (Sunall 1998: 100). Yaşadıkları noktada artık canına tak etmeye başlayan Feyzo şehirde başlık parasının taksiti için çalışmaya devam ederken köyden bir mektup alır. Bir oğlunun olduğunu öğrenir ve mektupta Maho Ağanın onu affettiği yazılıdır. Bunun üzerine tekrar köye döner. Feyzo köye döner, fakat Hacı Hüso senedin taksiti için tekrar kapısına dayanır. Taksitin parasını denkleştiremeyen Feyzo geri kalan paranın yerine ahırda duran ineği verir. Böylece senedin taksitini ödemiş sayılır.

Dönemdeki çaresizlik Gülo'nun erkek çocuğu doğurmasındaki pişmanlıkta da kendisini gösterir. Her ne kadar kendi uğradığı muameleden memnun olmasa da çocuğun erkek yerine kız olması halinde satabileceklerini vurgular.

Gülo: *Keşkem kız olaydı.*

Feyzo: *O niye ki kız?*

Gülo: *Başlık parasını nerden denkleştireceyik? Evde kalır Zülfo gibi. Kız olaydı satardık.*

Feyzo'nun yavaş yavaş bilinçlenmesine rağmen eşi Gülo henüz Feyzo gibi değildir. Gülo da babası Hacı Hüso gibi kadınları bir sermaye, bir ekonomik getiri olarak görür, fakat Feyzo'nun şehirde bilinçlenmesi ve bunları Gülo'ya aktarmasıyla aslında dillendiremediği düşüncelerin desteklenmesi noktasında önem taşır. Ağalık düzeni ile kapitalizm eleştirisi üzerine kurulan anlatı yapısı içerisinde, Feyzo artık bulunduğu sosyal statüyü kendiliğinden bir tersyüz edişle değil, siyasi bir bilinçlenme içerisinde alt üst etmeye girişir (Mallı 2013: 148).

Feyzo ineği Hacı Hüso'ya verdiği için annesi Sekine kadın Feyzo'yu eşekle birlikte çifte koşar, çünkü tarlanın sürülmesi, ekin biçilmesi ve hayatın idamesi için satılması lazımdır. Bu yüzden insan bir hayvanla eş tutularak iş gördürülür. Bu esnada Maho Ağanın Ankara'dan bir misafiri vardır. Ağa konuğunu tarlalarına su çektilmesi için etkilemeye çalışır ve köylünün tüm sorunlarıyla ilgilendiğini, aslında köylünün bey gibi yaşadığını ağanın onlara hizmet ettiğini söyleyerek kandırmaya çalışır. O esnada Feyzo'nun çifte sürüldüğünü gören misafir bu durumu ağaya sorar. Feyzo'yu çağıran ağa konuğun Feyzo'ya sorduğu cevaplar karşısında ağanın yalan söylediğinin farkına varır ve aslında köylünün hiçbir hakkının olmadığını, ağanın malına mal katmak için çalışıp didindiğini öğrenir.

Müdür: *Toprağın var mı?*

Feyzo: *Marabanın toprağı mı olur beyim? Biz Maho Ağamızın toprağını işlerik.*

Müdür: *Kaç para kazanırsın yılda?*

Feyzo: *Para da nedir? Ağamız karnımızı doyiriy ya!*

Müdür: *Sahiden doyuyor mu karnınız?*

Feyzo: *Allah ağama zeval vermiye. Kursağımuza giren bir lokma ekmek varsa onu da ağamız veriy.*

Müdürle gerçekleşen bu diyalogdan sonra Maho Ağa suçu yanında çalışanlara atarak durumu kurtarmaya çalışır, fakat Feyzo köyün meydanında ibret olsun diye falakaya yatırılır. Maho Ağa köylüyü tehdit eder ve Feyzo tekrar köyden kovulur.

Maho Ağa: *Ula gözünüz önünüze aka da haphap kalasız nankör itler! Ula hepinizi ben doyiririm, avradınızı ben alirim, öküzünüzü, sabanınızı ben veririm, puşt oğulları! Ula şurda 141, 142 başsınız, hepinizi ben besliyorum. Vallaha sataram köyü ha! Bakam o zaman napacaksınız? Alacak ağa hangi birinizin kışına don alacak? Ulan hepiniz açsınız o zaman aç!*

Maho Ağanın 141-142 başsınız söylemi dönemdeki Türkiye Cumhuriyeti Anayasası'ndaki maddelere atıfta bulunmak için senarist tarafından yazılır (Özçilingir 2015: 10). Bu maddelerde hükümet aleyhine yapılan herhangi bir davranışta ya idam ya da ömür boyu hapis ile cezalandırma gerçekleşir. Bu bağlamda köylünün gözü korkutularak ağaya karşı gelinemeyeceği, herkesin ona itaat etmesi gerektiği vurgulanır.

Feyzo'nun son kez köyden kovulması aslında bu karakterin tam olarak bilinçlenmiş bir şekilde köyüne kaçak bir şekilde geri dönmesini sağlar. Ağa zulmü altında beli bükülen Feyzo şehre giderken bu kez daha keskin bir şekilde muhakeme eder. Mahkeme sahnesinde de bu durumu hâkime aktarır.

Feyzo: *Bu nizam hiç mi değişmez, ben bilmem. Atalarımız ne demiş? Mademki ağadır, doğrudur. Hiçbir doğru işini de bilmezik ya. Rızkımız onun eliyle dili arasında.*

Feyzo artık daha bilinçli bir şekilde şehirde çalışmaya devam eder ve çevresini daha dikkatli incelemeye başlar. Filmin bu bölümünden sonra artık olayların seyrinin değişeceği hissettirilir.

Feyzo: *Akil almaz şeyler görmüşem. Bu İstanbul acayip bir şehir, çok şey öğrenmişem. Sendikayı da öğrenmişem. Burada da şehir ağaları var, ama buranın marabası parayı az gördü mü el ele varip hakkını bir tamam aliy. Grev..., ekmek..., özgürlük..., işçiler kardeş patron kalleş..., faşizm... .*

Feyzo artık filmin başındaki karakter değildir, bilinçlenmiştir. Şehirde gördükleri, insanların kolektif bir şekilde hareket ederek haklarını aramaları Feyzo'yu etkiler. Önceden anlamlandıramadığı şeyleri artık anlamaya başlar. Öyle ki duvarlardaki sloganları boyayla kapatırken bile bunlardan pay çıkarır ve artık toplumsal gerçekçilik metodunun olumlu kahramanının özelliklerini karşılar.

Feyzo: *Ağalık düzenine son.*

Feyzo'nun yukarıdaki ifadeyi gülerek okuması ise artık karakterin savunduğu değer ne olduğu noktasında bilgi verir.

Feyzo: *Genel grev hakkımız söke söke alırsız.*

Bu ifadede de Feyzo kolektif bir şekilde hareket etmenin daha doğru olacağını düşünmeye başlar. Film olumlu karakter Feyzo'nun yanı sıra bu gibi sloganlarla eğitici bir kimliğe bürünerek seyircilere empoze etmeye çalıştığı düşünceleri sinemanın sayesinde görsel olarak da gösterir. Bu bağlamda film toplumsal gerçekçilik metodunun anavatanındaki uygulamasına yakınlık gösterir.

Yazı siliciliği yaptığı sırada evlenen bir çift gören Feyzo çiftin yanına yaklaşır ve damada ne kadar başlık parası verdiğini sorar. Başlık parasının çağ dışı bir şey olduğunu artık böyle bir şey olmadığını öğrendiğinde bilinçlenmesi kuvvetlenir. Gelinin babasının ise kızının satılık bir mal olmadığını vurgulamasıyla Feyzo'nun geçirmiş olduğu bilinçlenme tamamlanır. Feyzo artı hakkını arayan, sesini çıkaran bir konuma yükselir.

Feyzo: *Hayırlı olsun gardaşım.*

Damat: *Sağol!*

Feyzo: *Şşşş! Kaça aldın hem şehrim?*

Damat: *Neyi?*

Feyzo: *Avradı.*

Damat: *Ne diyorsun kardeşim sen? Kadın parayla alınır mı?*

Gelinin Babası: *Benim kızım mal değildir anladın mı? Anlaştılar, evlendiler.*

Feyzo: Başlık istemedin mi kızına?

Gelinin Babası: Ne başlığı be oğlum? Öyle âdet yok artık.

Kadının artık bir mal olmadığını, başlık parasının çoktan kalktığını öğrenen Feyzo şehirde görmüş olduklarını Gülo'ya, köylüye anlatmak için kaçak bir şekilde köye gider. Filmin toplumsal gerçekçilik metodu açısından olgunluğa erişmesi bu noktadan itibaren başlar. Köylü artık haklarının bilincine varacak ve kolektif bir şekilde ağaya karşı hareket edecektir. Feyzo da artık inanmış olduğu yoldan dönmeyerek yasaklı olmasına rağmen köye doğru yola koyulur. Feyzo öğrendiklerini ilk önce karısı Gülo'ya ve başlık parası yüzünden evlenemeyen karısının kardeşi Zülfo'ya anlatır. Öğrendikleri karşısında şaşıran Gülo ve Zülfo bu durumun gizli bir şekilde tüm köylüye yayılması gerektiğini söyler. Bu noktada film artık toplumsal gerçekçilik metodundan beklenen işlevi yerine getirir: kolektif bir şekilde hareket etme, inandığı yoldan şaşmama, propaganda...

Gülo: Önce habarı köye gizlice yaymalı. Herkes yapacağını bilmeli.

Feyzo: Karı mal mı ki alınıp satıla diyeceksiniz! Herkes sevdiğini ala diyeceksiz.

Bu aşamadan sonra Gülo ve Zülfo köyde bu dertten muzdarip olanlara Feyzo'nun şehirde gördüklerini aktarır ve bir nevi köylüleri mücadele için örgütlemeye başlar.

Gülo: Bir şehir gelini Feyzo'ya demiş ki ben mal mıyam ki satılam? Gönlümün sevdiğine varıyam.

Köylü kızlar: Çok doğru demiş bacım, biz mal mıyak mı satılak? Koşun kızlara yaya, gönlümüzün sevdiğine varak. Haydi!

Zülfo: Bir damat demiş ki başlık parası da ne oliy? Biz birbirimizi sevmişik, evlenmişik. Kim karıştır? Pazardan hayvan mı satın alıyık?

Köylü erkekler: Hee, pazardan hayvan mı satın alıyık? Gidip gönlümüzün sevdiğini alak, haydi yürüyün!

Feyzo'nun dışında toplumsal gerçekçilik metodunun olumlu karakter özelliklerini taşımaya başlayan Gülo ve Zülfo insanların bilinçlenmesine yardım ederek onların düzene karşı çıkmasını sağlar. Böylelikle köylüler kolektif bir şekilde harekete geçer. Örgütlenen köy halkı Feyzo'nun şehirde görmüş olduğu gibi duvarlara "gız anası gız babası kalksın başlık parası, mal değil satılak başlık parası kalkacak, hem töresi hem ağası kahrolsun başlık parası, bu düzen değişecek, faşo ağa" gibi sloganlar yazarak seslerini duyurur. Aynı zamanda köylü kızlar "ekk (evde kalmış kızlar)" adı altında bir örgütlenmeye gider. Öyle ki bunları okuyan Maho Ağa dayanamayarak çiftliğine doğru koşarak uzaklaşır. Köylüler artık kolektif hareket etmenin bilinciyle karşılarındaki ağa dahi olsa yenemeyecekleri gücün olmadığını anlarlar. Bu bağlamda film metodun ihtivasını tamamen karşılar ve köydeki herkes yavaş yavaş bilinçlenerek olumlu kahraman olur, film de eğitici bir kimlik kazanır. Bununla da yetinmeyen köylü gençler bir cenk havasında grev yaparak ellerinde "kızlar alsın kocayı öküze ver parayı" gibi pankartlar taşır, "kızlar bizim hakkımız söke söke alırız, kadınız, anayız mal olmaya karşıyız" gibi sloganlar atar. Olanları duyan Maho Ağa, Feyzo'yu, Gülo'yu Zülfo'yu ve Sekine kadını falakaya yatırır, fakat Feyzo dışında karakterler dik bir duruş gösterir ve inandıkları yoldan dönmezler. Sekine kadının "o sopa bizim elimize geçmez mi?" ifadesi de çok önemlidir. Sekine kadının ağanın yüzüne karşı "ula ne korkaksınız? fakirsek adam değil miyiz?" ifadesi ile ağanın şaşırması ve korkarak

içeri girmesi de filmin aktardığı düşünce açısından vurucudur. Adeta düzenin böyle gitmeyeceğinin habercisidir. Karakterler bu sahnede de olumlu karakter özelliklerini sürdürür.

Maho Ağanın da kendileri gibi bir insan olduğunu, hiçbir şekilde yenilmez olmadığını ifade eden Feyzo yine de ağayı görünce korktuklarını ifade eder. Bu korkunun geçmesi için henüz zaman vardır ve karakterlerin haklarını aramaktan vazgeçmeyecekleri filmde belirtilir. Feyzo ve Gülo'yu borcuna karşılık kendi hizmetinde çalıştırmaya başlayan Maho Ağa, Feyzo'nun şehre gitmesini yasaklar. Zira Feyzo şehre her gittiğinde ağanın başını belaya sokar, fakat Feyzo olumlu kahramanın inandığı yoldan vazgeçmeme tavrını takınarak kendisini kovdurmak için ağanın hoşuna gitmeyecek her türlü şeyi yapar. Karısı Gülo ile görüşmesinin de yasaklandığı Feyzo artık pes etmek üzereyken annesi Sekine kadın oğlunu ve köylüyü cesaretlendirir. Öyle ki Feyzo ahlaki yozlaşma geçirerek Gülo'yu ağanın elinden kurtarmak için kundaktaki kızını bile satılığa çıkarır.

Sekine Kadın: *Sizin gibi korkaklara müstahak! Ağla, ağla, açılırsın!*

Feyzo: *Ne yapam Aney?*

Sekine kadın: *Bekle 15 yıl, kucağındakini satar avradını geri alırsın!*

Köy halkı pamuk ırgatlarının başka yerlerde daha fazla yevmiye aldıklarını duyar ve ağadan en az onlar kadar yevmiye almak istediklerini bildirir, fakat ağa bunu reddeder, Feyzo'yu halkı kıskırtmakla suçlar. Maho Ağa, köylünün her derdiyle ilgilendiğini, yeni bir camii bile yaptırdığını ifade eder. Köylü ise evlenemediğini, toprağının olmadığını söyler. Bunun üzerine Maho Ağa köylünün kendi lafının üstüne laf söylemesini yasaklar ve yoğun bir şekilde çalışma emrini verir. Köylüyü bu şekilde bastıran ağa meydandan ayrılır, köylü umutsuzluğa kapılarak çalışmaya başlar, fakat Feyzo'nun “şehirde görmüş oldukları aklına gelir. Feyzo bir kaos yaratmaktan ziyade emekçi sınıfların ve müttefiklerinin aradığı ve beklediği (tipin olgunlaştığı yıllarda, mücadele ettiği) kaos değil, bir “düzen”dir, yeni bir düzen!” (Sunal 1998: 100)

Feyzo: *Birden şehirdeki fabrika marabalarını hatırlamışım hekim beyim. Grev, ekmek, özgürlük, işçiler kardeş patron kalles...*

Tarlada çalışırken şehirde gördüklerini hatırlayan Feyzo köylüleri etrafına toplayarak aslında birlik olduktan sonra ağanın bir şey yapamayacağını, haklarını böylelikle savunabileceklerini köylülere anlatır, annesi Sekine kadın da kendisine destek verir.

Feyzo: *Yav gardaşlar, toplanın hele şöyle ne diyecem size. Bu Maho Ağa bizi beleş çalıştırır.*

Sekine Kadın: *Biz eşek olduktan sonra semer vuran çok olur!*

Feyzo: *Ben de onu diyim.*

Sekine Kadın: *Heee...*

Feyzo: *Yevmiye 100 gayme diyiler, gidek Çukurova'ya orda çalışak.*

Zülfo: *Doğru diyisen Feyzocan, gidek. Çukurova'da evlenirim belki de.*

Köylü Erkek: *Söylemedi demeyin, Maho Ağa köyü satar, hepimiz Çukurova'da geberirik.*

Sekine Kadın: *Tüh senin sufatiye! Ula burda sürüneceğine orda geber daha iyi be, meymenetsiz!*

Feyzo: Aklınızı başınıza devşirin gardaşlar! El birliği edersek ağa bir poğ yiyemez. Biz olmazsak toprağı kim sürer, kim işler gardaşlar? He?

Köylüler: Doğru!

Sekine Kadın: Gidek!

Bu diyalogdan sonra köylüler de artık bilinçlenir, güçlerinin farkına varır ve kolektif bir şekilde hareket eder. Aslında ağanın karşısına toplu bir şekilde çıkıldığında onları durduracak bir gücün olmadığını anlarlar. Film başından itibaren kademeli bir şekilde ilerleyerek hem olumlu kahraman hem de eğitici misyonu ile toplumsal gerçekçilik metodunun sinemadaki yansımaları tamamen karşılar. Nitekim Kemal Sunal da Çöpçüler Kralı, Devlet Kuşu, Zübük, Kibar Feyzo filmi için şu ifadeleri kullanır:

“Verili düzenin değişebilirliği teması, bu filmlerde öne çıkmaktadır ve değiştirecek olanı öyle uzakta aramaya da gerek yoktur. Egemen sınıfların ürettiği çeşitli iktidar biçimleri boyunca, kâh bir imam, kâh ağa, kâh siyasi iktidar üyeleri, burjuva politikacıları tipleri, kâh altilenerek, kâh aşağılanarak ve teşhir edilerek bu tema ortaya çıkmıştır.”(Sunal 1998: 101)

Gâvura zor kullanmak sevaptır düşüncesiyle karısı Gülo’yu ağanın yanından kaçırarak Feyzo tüm köylüyle birlikte Çukurova’ya doğru yola koyulur. Durumdan haberdar olan Maho Ağa silahlı adamlarıyla köylülerin önünü keser. Köylüler dönmek için ikna etmeye çalışır, fakat artık bilinçlenmiş olan köylü ağaya karşı durarak geri dönmez. Ağa, bütün bunların sorumlusu olarak gördüğü Feyzo’yu yanına çağırır. Bunun üzerine Sekine kadın ağaya yakalarını bırakmalarını, kendilerini sömürmesinden bıktıklarını dile getirir. Bilo ise ağaya bütün bu olayların sorumlusunun Feyzo olduğunu söyler, fakat Feyzo o anki karmaşadan yararlanarak adamların elindeki silahı alır. İlk önce kendisini, sonra Bilo’yu, daha sonra ise Hacı Hüso’yu vurmayı düşünür, fakat en son silahı ağaya doğrultur ve tam ağa kendi silahını çekeceken ağayı vurur. Feyzo’un ağayı vurmasının nedeni en pis kanın onda olmasıdır, çünkü ağa yıllardan beri köylüyü her açıdan ezmiştir, yaşama hakkı vermemiştir. Bu düzenin değişmesi için ağalık mekanizmasının ortadan kaldırılması gerekir, çünkü düzenin değişikliğe ihtiyacı vardır. Feyzo’nun ağayı vurmasıyla birlikte köylüler kendilerini baskıyla yöneten ağalık düzenin ortadan kalktığını düşünerek sevinç çığlığı atar.

Film yine başladığı gibi Feyzo’nun mahkeme sahnesindeki ifade sahnesiyle son bulur. Feyzo başından geçenleri tüm gerçekliğiyle anlattığını ifade eder.

Feyzo: Yalanım yok, bütün işler bu minval üzere olmuştur hekim beyim. Maho Ağa ölmüştür. O, ölmüştür, başka ağa gelmiştir köyümüzün başına. Habar almışım, herkes Maho Ağayı arar olmuştur. Bu işin sonu neye varır, ben bilmirim. Sen devletsin, sen bilirsin. Gayri hükmü sen ver gurban. Suç kimde?

Feyzo karakteri imkânlarının izin verdiği ölçüde bilinçlenerek, bilinçlendirerek haklı olduğu davayı sonuna kadar sürdürüp kendince asıl sorunu ortadan kaldırdığını düşünür, fakat düzen yine aynı sadece karakter değişir. Toplumsal gerçekçilik metoduna bağlı oluşturulan sanatsal eserlerin sonu normalde geleceğe atıf, geleceğe olan inanç ve mutlak bir zaferle sona erer, fakat ülkemizdeki sanat dallarında uygulanan metot ülkemizin iç dinamiklerine göre şekillenir. Bu yüzden filmin sonu metoda uygunluk göstermez, fakat metodun halkçılık, siyasi söylem, ezen ezilen ilişkisi, köylü ağa ilişkisi, olumlu kahraman, eğitici eser özelliklerini

tamamıyla kapsayarak Türk sinemasında başarılı bir örneğini oluşturur. Nitekim bir metne bağlı olarak oluşan film son kertede bir kurmaca dünyada geçtiği için de edebiyatla olan bağlarını hiçbir zaman koparmaz. “Kibar Feyzo” filminde bireyci ve kolektif hesaplaşmalar, kentte yaşadıklarının getirisiyle bir sonuca ulaşır, sorunların kaynağı olarak görülen ağayı öldürür Feyzo. Bu gerilim, tiplerde canlı bir şekilde yaşamaktadır ve bugün hala her iki tehdidi de yaşayan kesimlerde alıcı bulmaktadır (Sunal 1998: 102).

Antakya Halkevi Folklor Grubu tarafından icra edilen mani ve halk oyunları ile desteklenen film dönemin gerçeklerini hem kullanılan yöresel dil, kıyafet, örf ve adetler hem de ülkede yaşanan çarpıklıklar açısından başarılı bir şekilde yansıttığı için Türk sinemasında önemli bir yerdedir. Genel olarak doğu bölgelerimize dair önemli temsillerin yapıldığı, “Kibar Feyzo”da folklor ekibinin Feyzo’nun düğününde icra ettikleri “*eli elime değdi*” halayı, kadınların “*helvacı*” türküsünün ezgisi ile oynadıkları oyun ve düğünün son oyunu da dâhil olmak üzere tüm oyunlar filmin çekildiği Hatay Reyhanlı Harran köyü ve civarının halk oyunları arasından seçilir (Dinç 2018: 132). Eleştirel gerçekliği, toplumsal gerçekliği komedi öğeleriyle başarılı bir şekilde harmanlayan filmde hâkim hiçbir zaman gözükmez. Hâkimin olduğu yere kamera konuşlandırılır ve adeta hüküm veren konuma seyirci yerleştirilir. Zaten filmin sonunda hüküm, hâkime yani bizlere bırakılarak film sonlandırılır. Belirli bir politik görüş çerçevesinde yazılan senaryo ve çekilen filme rağmen evrensel insani değerler çerçevesinde insanlığın sorunları aktarıldığı için ülkenin tüm kesimleri tarafından 42 yıl geçmesine rağmen severek izlenir, çoğu diyalogu ezbere bilinir ve izleyende bir irite yaratmaz.

1978 yapımı olan “Kibar Feyzo” filmi dönemin sansürüne takılır ve on yıl boyunca yayınlanmaz. Özel televizyonların hayatımıza 1988 yılında girmesiyle seyirciyle buluşarak o günden bugüne Türk sinemasının kült filmleri arasında kendisine yer bulur. Film ile ilgili diğer bir ilginç bilgi ise filmin çekildiği toprakların gerçek ağası ile ilgilidir. Yaptığımız araştırmalar sonucunda Harran bölgesinin ve çiftliğin sahibi Fatih MÜDERRİS ve eşi Aliye MÜDERRİS’in hiçbir varisi olmadığı için öldükten sonra sahip olduğu topraklar ve filmin çekildiği konak maliye bakanlığına geçer ve topraklar maliye bakanlığı tarafından köylüye eşit bir şekilde dağıtılır.² Fatih MÜDERRİS bir camii ve 1987 yılında Fatih Aliye Müderris Ortaokulu’nu yaptırır. Okul müdürü Sayın Mehmet GÖKTÜRK ile 17.07.2020 tarihinde yapmış olduğumuz telefon görüşmesinde Fatih MÜDERRİS ve eşinin vasiyet vererek topraklarının bir kısmını Mehmetçik Vakfı’na, konaklarını ve geri kalan topraklarını Maliye Bakanlığı’na hibe ettiğini ifade etmiştir. Konağın sahipleri Fatih-Aliye MÜDERRİS’in ölümünün ardından, 2001’de mal müdürlüğüne devredilen mülkte, konağın 30 yıllık kâhyası Ahmet Demir ve ailesi oturmaktadır.³ Filmin çekiminin yapıldığı Kavalcık köyü (Harran köyü), 1939 yılından önce Suriye toprakları içinde kalan Harran Köyü’nün bir mahallesidir. Köyün merkezi olan Harran Suriye’de, o köyün bir mahallesi olan Kavalcık ise Hatay’ın anavatana katılmasından sonra Türkiye toprakları içinde kalır (Atasoy 2012: 177). Nitekim bunun dışında filmdeki ağalık düzeninin son bulmasına karşılık olarak yapılan mücadele gerçek hayatta kendiliğinden gerçekleşerek bir bakıma haklı olan köylülerin zafer kazanmasıyla taçlanır. Bu açıdan bakıldığında film savunduğu değerler açısından daha da kıymetlenir.

² Eski ismi Harran, şimdiki ismi Kavalcık olan köyün eski muhtarı Sayın Hasan Ezel ile 17.07.2020 tarihinde yaptığımız telefon görüşmesinde bu bilgi eski muhtar tarafından da doğrulanmış ve kendisine de toprak verildiğini ifade etmiştir. Kendisine verdiği bilgilerden dolayı teşekkür ederiz.

³ Emlak kulisi.com, <https://emlakkulisi.com/fatih-aliye-muderris-konagi-hangi-filmlere-ev-sahipligi-yapti/24750>. Erişim Tarihi:17.07.2020.

Feyzo'nun Maho Ağayı öldürmesi doğru bir hareket miydi? Bu konu kişiden kişiye göre farklılık gösterir. İnsancıl bir bakış açısıyla bakıldığında öldürmemesi gerekirdi, fakat güçlüyü koruyan bir sistemde de seslerinin duyuramayan köylünün de bundan başka çıkar yolu yok gibi gözüküyor. Thomas Buckle'ın de dediği gibi “suçu toplum hazırlar, birey işler...”

SONUÇ

Toplumsal gerçekçilik metodu Rusya'da 1934 yılında resmi olarak kabul edildiğinde dönem hükümeti ülkenin her alanında benimsemiş oldukları ideolojik düşüncüyü empoze etmek ister. Bu yüzden ilk önce edebiyatta ortaya çıkan metot daha sonra sanatın tüm alanlarına yayılarak gelişimini sürdürür. Sinema da bu sanat dallarından birisidir. Kaynak olarak edebiyattan beslenen, fakat barındırdığı teknikler nedeniyle bu sanat dalından ayrılan sinema bünyesinde var olan görsellik, işitsellik ve diğer teknolojik imkânlarla en az edebiyat kadar dönem hükümetinin propaganda yapmak için elini kuvvetlendirir. Bu bağlamda Sovyet edebiyatı gibi bir de Sovyet sinematolojisi/sinema bilimi olur.

Sinemanın oluşabilmesi için mutlaka bir yazılı metine ihtiyaç vardır. Edebiyata göre çok daha katmanlı bir malzeme çeşitliliğine sahip olan sinema bu malzemelere sahip olabilmek için diğer alanlara yönelerek disiplinler arası bir yardımla gelişimini tamamlar. Bu manada edebiyatın sinemaya katkısı büyük olur, çünkü hem sinema hem de edebiyat kurmaca dünyada varlıklarını sürdürür ve tamamlar. Edebiyatla aktarılanlar yazarın belleğinin süzgecinden, sinema da ise yönetmen ve senaristin belleğinin süzgecinden geçerek kurmaca dünyada yansımaları bulur.

Edebiyatla sinemanın bu kadar içli dışlı olması sinemamızda Osman ŞAHİN'in “Kırmızı Yel” kitabındaki “Fareler” öyküsünün İhsan Yüce tarafından senaryolaştırılarak “Kibar Feyzo” gibi toplumsal gerçekçilik metoduna tamamıyla uyum sağlayan bir sanat yapısının ortaya çıkmasına vesile olur. Güldürü öğeleriyle harmanlanan film kahramanların satır aralarında bulunan diyaloglarda aslında tamamen bir dönem eleştirisidir. Dönem Türkiye'sinin hem şehirde hem de köyde bulunan tüm çarpıklıklarını keskin bir mizah anlayışı ile veren film, siyasi söylem taşımasına rağmen son kertede insan ve onu ilgilendiren sorunsalları Kemal Sunal, Şener Şen, İlyas Salman, Adile Naşit gibi usta oyuncuların mizah anlayışı ile vererek filmin çekilmesinin üzerinden 42 yıl geçmesine rağmen bugün de yine aynı ilgi ve sevgiyle izlenir. Öyle ki filmin çoğu diyalogu ezbere bilinir. Toplumsal gerçekçilik metodunun sinemadaki uygulamasını da tamamen kapsayan film içerdiği evrensel ve güncel sorunsallarla bugüne kadar sinemamızdaki saygın yerini koruduğu gibi bundan sonra da koruyacaktır.

Ekler

Filmin Afışı⁴

⁴ https://tr.wikipedia.org/wiki/Kibar_Feyzo#/media/Dosya:Kibar_Feyzo.jpg. Erişim Tarihi:15.07.2020.

Fatih MÜDERRİS

Aliye MÜDERRİS

Fatih ve Aliye MÜDERRİS'in Yaşamları ve Okulun Tarihçesi

Fatih Aliye Müderris Ortaokulu'nda Bulunan Köşe⁵

⁵ Resimlere ve bilgilere ulaşmamızda sunduğu değerli katkılarından dolayı Fatih Aliye Müderris Ortaokulu Müdürü Sayın Mehmet GÖKTÜRK'e teşekkür ederiz.

KAYNAKLAR

- Atasoy Ahmet, *Reyhanlı İlçesi'nin Coğrafyası*, Mustafa Kemal Üniversitesi Yayınları, Antakya 2012.
- Bayrak Özcan, *Sorularla Yeni Türk Edebiyatı*, Kesit Yayınları, İstanbul 2016.
- Bulavka L.A., *Sotsialistikiy Realizm: Prevratnosti Metoda. Filosofskiy Diskurs*, Kulturnaya Revolyutsiya, Moskva 2007.
- Çetin Ümmügülsüm, *Komedi Filmlerinde Toplumsal Eleştiri: Kemal Sunal Örneği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri Ağustos 2019.
- Dinç Mustafa, *Kemal Sunal Filmlerinde Folklor Ve Mizah*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uşak Haziran 2018.
- Emlak kulisi.com, <https://emlakkulisi.com/fatih-aliye-muderris-konagi-hangi-filmlere-ev-sahipligi-yapti/24750>. Erişim Tarihi: 17.07.2020.
- İlhan Atilla, *Hangi Sol*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1980, s:258. Hüseyin Özçelebi, *Türk Edebiyatında Toplumcu Gerçekçi Eleştiri Anlayışının Temelleri*, 1273'den naklen. Erişim Tarihi: 05.04.2020 İnt.: <http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/%C3%96Z%C3%87ELEB%C4%B0-H%C3%BCseyin-T%C3%9CRK-EDEB%C4%B0YATINDA-TOPLUMCUGER%C3%87EK%C3%87%C4%B0-ELE%C5%9ET%C4%B0R%C4%B0-ANLAYI%C5%9EININ-TEMELLER%C4%B0.pdf>.
- Kacıroğlu Murat, “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında (1923-1940) Toplumcu-Gerçekçi Edebiyat Tartışmaları”, ETÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi I/2, Temmuz 2016, 27-71.
- Mallı Candan, *Ertem Eğilmez Sinemasının Üretiminde Bir Gösterge Olarak: “Grotesk Halk Kültürü”*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2013.
- Nikolyukin Aleksandr Nikolayeviç, *Literaturnaya Ensiklopediya Terminov i Ponyatii*, NPK “İntelvak”, Moskva 2001.
- Özçilingir Halil İbrahim, *Bir Kaynaktan Tarih Örneği Olarak Kibar Feyzo Filmine Hegelci Bir Bakış*, İzmir 2015, s:10. https://www.academia.edu/16580055/B%C4%B0R_KAYNAKTAN_TAR%C4%B0H_%C3%96RNE%C4%9E%C4%B0_OLARAK_K%C4%B0BAR_FEYZO_F%C4%B0LM%C4%B0NE_HEGELC%C4%B0_B%C4%B0R_BAKI%C5%9E. Erişim Tarihi: 13.07.2020.
- Sağ Rahim, “Toplumcu Gerçekçi Türk Şiiri ve Hasan Hüseyin Korkmazgil”, Nif Sanat (Kültür, Sanat, Edebiyat Dergisi), İzmir 2016 2/6, 2-4.
- Sunal Ali Kemal, *Tv ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1998.

- Şahin Osman, *Kırmızı Yel-Acenta Mirza Bütün Öyküleri I*, Can Yayınları, E-kitap, Aralık 2015, İstanbul.
- Şenderin Zübeyde, *Sabahattin Ali'nin Eserlerinde Toplumsal Gerçekçilik*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale 1996.
- Uimten G., *Sotsialistiçeskiy Realizm – Orujiye v Borbe za Osvoboždeniye, Sotsialistiçeskiy Realizm Za Rubejom*, (Sos: Ye. Truşenko), Raduga, Moskva 1985.
- Ünal İlke Hasdemir, *Edebi Eserlerin Görsel Sanata Yansıması: Bertolt Brecht “Bay Puntila ile Uşağı Matti” Eseri ile Kemal Sunal’ın “En Büyük Şaban” Filminin Karşılaştırılması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya, Mayıs 2019.
- Yatarkalkmaz Şahan, *Literature And Change: Early Short Stories Of Osman Şahin*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sabancı University Faculty of Art and Social Sciences, Spring 2011.
- Yılmaz Sibel, *Osman Şahin’in Hikâyeleri (Yapı-Tema-Anlatım)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2010.
- Yılmaz, Atıf. (Yönetmen). (1978). *Kibar Feyzo* [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film.