

T.C.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

YILMAZ GÜNEY SİNEMASININ
İDEOLOJİK VE GERÇEKÇİ SİNEMA DİLİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

Hazırlayan
Fahrettin VAROL

AKADEMİK DANIŞMAN

Doç. Dr. Serkan İLDEN

ORDU- 2016

T.C.

ORDU ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Bu çalışma jürimiz tarafından 30/05/2016 tarihinde yapılan sınav ile Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Sinema ve Televizyon Bilim Dalı'nda YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Dr. Ali Muhammet BAYRAKTAROĞLU



Üye: Doç.Dr. Serkan İLDEN



Üye: Yrd. Doç. Dr. Ufuk UĞUR



Onay:

Yukardaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

02.06/2016



Doç.DR. Gökhan ÖZSOY

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü V.

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya, kullandığım başka yazarlara ait her özgün fikre kaynak gösterdiğimi bildiririm.

30/05/2016

İmza



Fahrettin VAROL

ÖZET

[VAROL, Fahrettin]. [*Yılmaz Güney Sineması*], [Yüksek Lisans Tezi], Ordu, [2016].

Yılmaz Güney Sinemasının ideolojik gerçekçi sinema dilinin çözümlenmesi ile birlikte İtalyan Sinemasının Yeni Gerçekçilik akımının önde gelen yönetmenleri ve filmlerin genel değerlendirilmesi analiz edilmektedir. Yılmaz Güney sineması ile Yeni Gerçekçilik akımı bileşenin de bu çalışmanın Türk Sineması ve Dünya sinemasında tarihsel ve kültürel yaklaşımlarının yanı sıra toplumsal gerçekçi yaklaşımla birlikte değerlendirilmektedir.

Bu çalışmada öncelikle sinemada ideolojik yaklaşımlar ve sinema kuramcıları ele alınmıştır. İlk dönem kuramcılarında Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim işlenmiştir. Biçimci kuramcılardan Sergei Eisenstein ile Vsevolod Pudovkin, Gerçekçi kuramcılardan Andre Bazin ve Siegfried Kracauer sinemaya olan yaklaşımları ve kuramları analiz edilmiştir.

İtalyan Sinemasında ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımı yönetmenlerinden Roberto Rossellini'nin Roma Açık Şehir filmi, Luchino Visconti'nin Tutku filmi, Vittorio De Sica'nın Bisiklet Hırsızları filmi bu çalışmada geniş özeti ve genel değerlendirilmeyle analiz edilmiştir.

Türkiye'de Toplumsal Gerçekçi akımdan etkilenen ve filmlerini bu yönde çeken yönetmen Yılmaz Güney'in dört filmi; Umut, Arkadaş, Sürü ve Yol geniş özeti ve genel değerlendirilmeyle analiz edilmiştir. Filmlerden sahnelerin resimleri alınarak görüntüsel anlatıma destekleyici çözümlenme yapılmıştır. Mekân ve karakter analizleri tablolar ile açıklanmış ve Yılmaz Güney sinemasının filmlerin de kadın ile erkek kimliğine nasıl değindiğini ele alınmıştır. Toplumsal gerçekçilik akımının temel savunucu yönetmenler, köyden kente göçü, kentlerin nüfusunun artmasının sıkıntıları, gecekondulaşmanın artması, sanayileşme, alt yapı ve üst yapısının arasındaki açıklığın daha fazla artması, işçi sınıfının grev hakları kısaca toplumu yansıtacak konulara değinmişlerdir. Yılmaz Güney toplumsal konulara değinmiş ve filmleriyle gerçekçi bir yol çizmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Gerçekçilik, Toplumsal Gerçekçilik, Sinema Kuramcıları, Yılmaz Güney, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti

ABSTRACT

[VAROL, Fahrettin]. *[The Cinema Yılmaz Güney]*, [Master's Thesis], Ordu, [2016].

In this thesis, besides New Realism of Italian Cinema's, which is the central director's and film's general evaluations are analyzed, Yılmaz Güney sense of cinema's is realistic is solved ideologically. Component of cinema's Yılmaz Güney and New Realism are evaluated in Cinema of Turkey and Cinema of the World both historical and cultural approach as well as social realism approach.

This studying is primarily dealth with ideological approach of cinema and theroist of cinema. The first period of theorists who are Hugo Münsterberg and Rudolf Arnheim are handled. Theories of formalist Sergei Eisenstein and Vsevolod Pudovkin, theories of Realism Andre Bazin and Siegfried Kracauer's approach of cinemas and theories are analyzed.

In this study, emerging on Italian cinema's who are the New Realism of director Rome, Open City of Roberto Rossellini, Ossessione of Luchino Visconti and The Bicycle Thieves of Vittorio De Sica are broadly analyzed.

In Turkey, which is affected social realism and shot films at this way, the director of Yılmaz Güney's four films: Hope, Friend, The Herd, and The Road's general evaluations are analyzed. Iconic is done supportively analysis while taking scene of picture from the films. Place and character of analysis are explained with the table and how Yılmaz Güney handled with the identity of woman and man in his films. To sum up, the basic supporter of directors in social realism are mentioning about social subjects such as; migration from the country to town, the population growth problem, increasing of squatting, industrialization, higher between substructure and superstructure, striking of working class. Yılmaz Güney addresses the social subject and takes a realistic path with his films.

Key Words: New Realism, Social Realism, Cinema Theorists, Yılmaz Güney, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti

ÖZGEÇMİŞ

| | |
|-------------------------------------|---|
| Adı Soyadı: | Fahrettin VAROL |
| Doğum Yeri ve Tarihi: | 05.05.1990 Manisa-Salihli |
| Lisans Öğrenimi: | Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi - Sinema ve Televizyon |
| Yüksek Lisans Öğrenimi: | Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı |
| Bildiği Yabancı Diller: | İngilizce |
| Katıldığı Film Festivalleri: | <p>Hacettepe Üniversitesi “Engelsizbirfilmimvar” film festivaline belgesel dalın da “Engelsiz Yürekler”, Kısa film dalında“Dik Dur” her iki filmde “Finalist” olmuştur.(2015)</p> <p>“Dillerin Kardeşliği” Belgesel filmiyle Afyon Kardeşlik Temalı film festivalinde Finalist olmuştur.(2015)</p> <p>Yeşil Barış Harekâtı Çevre konulu Film Festivaline(2015) “Denge” adlı kısa film çekmiştir.</p> <p>4.Altın Kepenk Film Festivaline “Dinamizm” adlı kısa film çekmiştir.(2015)</p> <p>“Sarı Mendil, Mavi Deniz” (Belgesel) çekimlerinde yönetmen Resul DÜNDAR’ın görüntü yönetmenliğini yapmıştır.</p> <p>Bahçelievler Belediyesi 7. Kısadan Hisse Kısa Film Günleri, Gösterim. (2013)</p> <p>3. Filmamed Belgesel Film Festivali, Finalist. (2013)</p> <p>IV. Uluslararası Marsyas Kültür, Sanat ve Müzik</p> |

| | |
|-----------------------|--|
| | Festivali, Gösterim. 2013. |
| İş Deneyimi: | Konya Erka Medya da Kameraman. (2015) Konya DAF Medya da Kameran-Kurgu-Dış Çekim ve Fotoğraf. (2014) KONTV Televizyon Kanalında Yönetmen Asistanlığı- Kurgu-Kamera (2012-2013) |
| İletişim: | Fahrettinvarol2521@gmail.com 0507-010-63-60 |
| Tarih ve İmza: | __ / __ /2016 |

ÖNSÖZ

Sinema geçmişten bugüne süregelen dönemlerin aynası olmuş ve tarihi belgeler niteliğinde önem kazanmıştır. Fotoğrafın saniyede 24 kare hızlandırılmış haliyle yeni bir dönem ve yeni bir sanat dalı ortaya çıkmıştır. Sinemanın ortaya Avrupa da çıkmış ve tüm dünyaya hızlıca yayılmıştır. İlk olarak ülkemize gelişi Muhsin Ertuğrul ile tiyatrodan geçiş sağlayıp filmler çekmiştir. Türk sinemasında Yücel Çakmaklıyla geçiş dönemi yaşayan, 1940'lı yıllardan sonra ülkemizde sinema tanınmaya başlamış ve izlenme kitlesi çoğalmıştır.

Yılmaz Güney sinemasının ideolojik ve gerçekçi sinema dilinin çözümlenmesi bağlamında yapacağımız çalışmanın tüm dünyada etki bırakan ve Türk filmlerini Dünyaya tanıtan yönetmenin filmleri inceleme üzerinedir. Ayrıca çalışmada İtalyan Sinemasında Yeni gerçekçilik akımının önde gelen yönetmenleri ve filmlerinin detaylı çözümlemesi yapılmıştır. Siyasal ve toplumsal olayların dönemlerle birlikte çekmiş olduğu filmlerin analizi ve Türkiye halklarının varoluşunu simgeler. Kendi gelişimini daima ileriye taşıyan ve toplumsal sinemanın konumunu inceleme üzerine kuruludur.

Yılmaz Güney sineması çalışmasında yılların birikimini, emeğini ve kaynak araştırmasında titiz davranıp bütün çalışma boyunca üzerime titreyen, her şeye rağmen beni cesaretlendirip aydınlatan danışman hocam sayın Doç.Dr. Serkan İLDEN', her zaman değerli eleştirini, engin bilgi ve yorumlarını benden esirgemeyen Sayın Yrd. Doç.Dr. Ufuk UĞUR'a, tüm eğitim hayatım boyunca ve bu çalışma boyunca sabırlarını ve sevgisini esirgemeyen Aileme ve beni bugüne getiren eğitimimde bulanana herkese sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Fahrettin VAROL

İÇİNDEKİLER

| | <u>Sayfa</u> |
|--|---------------------|
| BİLDİRİM | iii |
| JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI | iv |
| ÖZET | v |
| ABSTRACT | vi |
| ÖZGEÇMİŞ | vii |
| ÖNSÖZ | ix |
| İÇİNDEKİLER | vi |
| TABLolar LİSTESİ | vii |
| RESİMLER LİSTESİ | x |
| KISALTMALAR | xi |
| GİRİŞ | 1 |
| 1.1. Problem..... | 1 |
| 1.2. Amaç..... | 2 |
| 1.3. Önem..... | 2 |
| 1.4. Varsayımlar..... | 3 |
| 1.5. Sınırlılıklar..... | 3 |
| 1.6. Tanımlar..... | 3 |
| 1.7. Yöntem..... | 4 |
| I.BÖLÜM | |
| YILMAZ GÜNEY SİNEMASININ İDEOLOJİK VE GERÇEKÇİ SİNEMA DİLİNİN | |
| ÇÖZÜMLENMESİ | |
| İDEOLOJİ VE GERÇEK | |
| 1. İdeoloji:..... | 10 |
| 1.1. Sinemaya İdeolojik Yaklaşımlar..... | 11 |
| 1.2. Sinema Kuramcıları..... | 13 |
| 1.2.1. İlk Dönem Sinema Kuramcıları..... | 13 |
| 1.2.1.1. Hugo Münsterberg..... | 13 |

| | |
|-------------------------------------|----|
| 1.2.1.2 Rudolf Arnheim..... | 15 |
| 1.2.2. Biçimci Kuramcılar..... | 16 |
| 1.2.2.1 Sergei Eisenstein..... | 16 |
| 1.2.2.2. Vsevolod Pudovkin..... | 18 |
| 1.2.3. Gerçekçi Kuramcılar..... | 19 |
| 1.2.3.1. Andre Bazin..... | 19 |
| 1.2.3.2. Siegfried Kracauer..... | 22 |
| 1.3. Gerçek ve Gerçekçilik..... | 24 |
| 1.3.1. Gerçeklik ve Biçimcilik..... | 25 |
| 1.3.2. Sinemada Gerçekçilik..... | 26 |
| II. BÖLÜM | |

YENİ GERÇEKÇİLİK VE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

| | |
|--|----|
| 2. Yeni Gerçekçilik Akımı..... | 28 |
| 2.1. İtalyan Yeni Gerçekçi Filmler Ve Yönetmenler..... | 31 |
| 2.1.1. Luchiano Visconti - Tutku (OSSESSIONE)..... | 31 |
| 2.1.1.1. Filmin Künyesi..... | 32 |
| 2.1.1.2. Filmin Konusu..... | 33 |
| 2.1.1.3. Filmin Geniş Özeti..... | 33 |
| 2.1.1.4. Filmin Genel Değerlendirilmesi..... | 38 |
| 2.1.2. Roberto Rossellini - Roma Açık Şehir (Roma Citta Aperta)..... | 40 |
| 2.1.2.1. Filmin Künyesi..... | 40 |
| 2.1.2.2. Filmin Konusu..... | 40 |
| 2.1.2.3. Filmin Geniş Özeti..... | 41 |
| 2.1.2.4. Filmin Genel Değerlendirilmesi..... | 46 |
| 2.1.3. Vittorio de Sica - Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biciclette)..... | 49 |
| 2.1.3.1. Filmin Künyesi..... | 50 |

| | |
|---|----|
| 2.1.3.2.Filmin Konusu..... | 50 |
| 2.1.3.3.Filmin Geniş Özeti..... | 51 |
| 2.1.3.4.Filmin Genel Değerlendirilmesi..... | 53 |

III. BÖLÜM

YILMAZ GÜNEY'İN HAYATI VE FİLMLERİNİN ANLATI YAPISI

| | |
|--|----|
| 3. Yılmaz Güney'in Hayatı..... | 58 |
| 3.1.Yılmaz Güney Sinemasının Oluşum Evreleri | 66 |
| 3.1.1. Oyuncu Yılmaz Güney..... | 70 |
| 3.1.2.Yönetmen Yılmaz Güney..... | 70 |
| 3.1.3.Senaryocu Yılmaz Güney | 72 |
| 3.1.4. Yılmaz Güney Seyirci İlişkisi | 73 |
| 3.1.5. Yılmaz Güney'in Uluslararası Etkileri | 74 |
| 3.1.6. Çirkin Kral Dönemi | 75 |
| 3.1.7. Çalıştığı ve Etkilediği Yönetmenler | 77 |
| 3.2. Yılmaz Güney Filmlerinin Anlatı Yapısı..... | 81 |
| 3.2.1.Anlatı..... | 81 |
| 3.2.2.Karakterler | 81 |
| 3.2.2.1.Filmlerindeki Kadın ve Erkek Kimliği | 86 |

IV. BÖLÜM

FİLMLERİNİN GENEL DEĞERLENDİRİLMESİ

| | |
|--|-----|
| 4.1.UMUT(1970) | 91 |
| 4.1.1.Filmin Künyesi..... | 91 |
| 4.1.2. Filmin Konusu..... | 92 |
| 4.1.3. Filminin Geniş Özeti..... | 92 |
| 4.1.4. Filmin Genel Değerlendirmesi..... | 96 |
| 4.2.ARKADAŞ(1974) | 103 |

| | |
|---|----------------|
| 4.2.1.Filmin Künyesi | 103 |
| 4.2.2.Filmin Konusu | 103 |
| 4.2.3. Filmin Geniş Özeti | 104 |
| 4.2.4.Filmin Genel Değerlendirmesi..... | 107 |
| 4.3.SÜRÜ(1978) | 114 |
| 4.3.1.Filmin Künyesi..... | 114 |
| 4.3.2. Filmin Konusu..... | 114 |
| 4.3.3.Filminin Geniş Özeti..... | 115 |
| 4.3.4. Filmin Genel Değerlendirmesi. | 121 |
| 4.4.YOL(1982) | 128 |
| 4.4.1. Filmin Künyesi..... | 128 |
| 4.4.2. Filmin Konusu..... | 128 |
| 4.4.3. Filminin Geniş Özeti..... | 129 |
| 4.4.4. Filmin Genel Değerlendirmesi..... | 137 |
| SONUÇ | 148 |
| KAYNAKÇA | 159-165 |

TABLolar LİSTESİ

| | <u>Sayfa</u> |
|--|--------------|
| Tablo 1: Bisiklet Hırsızları Filmi ve Umut Filminin Benzer Yönleri..... | 52 |
| Tablo 2: Yılmaz Güney Filmlerinden Karakterlerin Özellikleri..... | 78-81 |
| Tablo 3: Filmler de Erkek Kimliği Tablosu | 82-83 |
| Tablo 4: Filmler de Kadın Kimliği Tablosu | 84-85 |



RESİMLER LİSTESİ

| | <u>Sayfa</u> |
|---|--------------|
| Resim 1: Luchiano Visconti | 27 |
| Resim 2: Luchino Visconti Kamera Arkasında | 28 |
| Resim 3: Tutku Filminin Afiş Fotoğrafi | 29 |
| Resim 4: Givonna ve Gino Mutfakta Tanışması | 30 |
| Resim 5: Givonna ve Gino Kasabadan İlk Ayrılık Denemesi | 30 |
| Resim 6: Gino ile İspanyol'un Tanışması ve Birlikte Seyahati | 31 |
| Resim 7: Gino (Massimo Girotti) | 32 |
| Resim 8: Givonna ve Gino Kaza Yapması | 32 |
| Resim 9: Roberto Rossellini | 34 |
| Resim 10: Roma Açık Şehir Film Afişi | 35 |
| Resim 11: Roma Açık Şehir Film Sahnesi | 36 |
| Resim 12: Giorgio ve Pina Francesco'yu Beklerken | 38 |
| Resim 13: Pina'nın Vurulmadan Önce ki Son Bakışı | 39 |
| Resim 14: Binbaşı Bergmann ve Ingrid | 40 |
| Resim 15: İşkence Edilen Giorgio ve Peder'in Dua Etmesi | 41 |
| Resim 16: Peder'in Kurşuna Dizilmeden ki Son Bakışı | 41 |
| Resim 17: Roma Açık Şehir Film Afişi | 42 |
| Resim 18: Vittorio De Sica | 45 |
| Resim 19: Bisiklet Hırsızları Film Afişi | 45 |
| Resim 20: Umut Film Afişi | 87 |
| Resim 21: Umut Filminin Giriş Sahnesi-Faytoncu Cabbar | 91 |
| Resim 22: Cabbar'ın Borçlarından ve Atının Ölmesinden Dolayı Üzüntüsü | 93 |
| Resim 23: Umut Filmi Hazine Arayışına Yolculuk | 94 |
| Resim 24: Cabbar'ın Atının Ölmesi ve Araziye Atılışı | 95 |
| Resim 25: Cabbar'ın Hastalanışı ve Eşi Tarafından İkel Yöntemlerle Tedavisi..... | 95 |

| | |
|---|-----|
| Resim 26: Faytonculuk İşinde Geçimini Kazanamayan Cabbar Çareyi Hazineye Arar..... | 96 |
| Resim 27: Umut Filmi Hazine Arayışı..... | 97 |
| Resim 28: Hazinesinin Hoca Tarafından Okunan Suda Aranması..... | 98 |
| Resim 29: Umut Filmi Son Sahnesi | 98 |
| Resim 30: Arkadaş Film Afışı | 99 |
| Resim 31: Arkadaş Filminin Başrol Oyuncuları | 103 |
| Resim 32: Azem'in İstanbul'a Gelişi | 104 |
| Resim 33: Azem'in Cemil'i Köyüne Götürmesi- Özüne Döndürme Çabası | 105 |
| Resim 34: Azem ve Melike'nin Arkadaşlığının Pekişmesi | 106 |
| Resim 35: Azem ve Melike'nin Karakter ve Düşünce Farkı | 107 |
| Resim 36: Sürü Film Afışı | 110 |
| Resim 37: Sürü Filmi Başrol Oyuncuları | 116 |
| Resim 38: Yılmaz Güney Senaryo Hazırlık Aşaması | 117 |
| Resim 39: Hamo Ağa ve Oğullarının Trenle Ankara'ya Yolculuğu | 118 |
| Resim 40: Şıvan'ın Konuşamayan Karısından Tek Kelime Duyma İsteği | 119 |
| Resim 41: Konuşamayan Berivan'ın Dayak Yemesi | 120 |
| Resim 42: Hamo Ağa (Tuncel Kurtiz) | 121 |
| Resim 43: Şıvan Ankara da ki Kapıcı Arkadaşının Lüks Ev İnşaatını Gezdirmesi | 122 |
| Resim 44: Şıvan Sirtında Berivan'ı Ankara Sokaklarında Doktora Götürmesi | 123 |
| Resim 45: Yol Filmi Afışı | 124 |
| Resim 46: Yol Filmi Cannes'te Altın Palmiye Ödülünü Yılmaz Güneyin Alışı | 129 |
| Resim 47: Yılmaz Güney Kamera Arkasında | 131 |
| Resim 48: Yol Film Başlangıcı Tarık Akan | 133 |
| Resim 49: Yılmaz Güney Yol Filminin Serüvenini Anlatırken | 134 |
| Resim 50: Tarık Akan ve Şerif Sezer Yol Filminde | 135 |
| Resim 51: Doğuya Otobüsle Giden Yolcuların Askerler Tarafından Aranması | 137 |
| Resim 52: Kaçakçılık ile Geçimini Sağlayan Köylüler | 138 |
| Resim 53: Tren Yolculuğunda İki Mahkûmun Karşılaşması | 139 |
| Resim 54: Tarık Akan Yol Filminde | 140 |

KISALTMALAR

a.g.e. : Adı geçen eser

a.g.m. : Adı geçen makale

ev. : Çeviren

s. : Sayfa

s.s. : Sayfa sayısı

TDK : Türk Dil Kurumu

vb. : Ve Benzeri

yay. : Yayın

1.GİRİŞ

Sinema, başlangıçta sıradan insanların boş zamanlarını dolduran bir halk gösterisi ya da göstergesiydi. Geniş kitlelere yönelik filmler yapma düşüncesi sinemada başlangıcından itibaren hep var olmuştur. Sinema, yirminci yüzyılın tüketim toplumu ile birlikte gelişmiş, sinema endüstrisi kapitalizmin kurallarına göre yapılanmıştır. Kapitalizmin doğurduğu sonuçlardan dolayı, çekilen filmler endüstrinin en çok seyredilen ve beğenisini alan filmlere yönelmiştir. Sinema sektörünü bir pazar olarak görmeye, ticari kaynaklı filmler üretilmeye başlanılmıştır.

1.1.Problem

Sinema, sanat disiplinleri arasında anlatı dilini oluşturması ve olduğu dönemden bu yana geçirdiği süreçte fotoğrafın hareketlendirilmesi, sessiz dönemden sesli döneme geçişten sonra müziklerin eklenmesiyle doğal gerçeklik ilişkisi kurmuştur.

Başlangıçta işçilerin ve orta sınıfın günlük yaşamına ilişkin filmler yapılmasını istiyordu. Bu nedenle kamera olduğu yerde kalmamalı, her yerde dolaşmalıydı; terleyen bir alın, rahat bir soluk, kamerayla tespit edilmeli, insana yaklaşılarak onun neşesi ve üzüntüsü izlenmeliydi. Mayer'in bu yaklaşımı, sokak filmlerine giden yolun başlangıcını bildiriyordu. İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasının ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Kamera artık stüdyolar dışına çıkmakta ve belgesel tarzında gerçekliği yansıtıcı filmler oluşturulmaktaydı. İtalyan yönetmen De Sica ve Türk sinemasında Yılmaz Güney kendi ülkelerinde bu yaklaşımın öncülerindendir.

Çalışma boyunca Türk Sinemasında Yeni Gerçekçi Sinemasının öncülerinden Yılmaz Güney ve İtalyan yönetmen De Sica'nın sanat anlayışı ve filmlerinde ki sanata yaklaşımları incelenmektedir. Yaşamın var oluşunu gerçekçiliğini birebir vermek ve izleyici kitlesine ulaştırmak temel amaç olarak edinilmiştir.

İtalyan Yeni Gerçekçi sineması, savaşın ve faşizmin ortasında biçimlenmiştir. Bir bakıma bu akımı acılar biçimlendirmiştir. Açlık, yokluk, sefalet, baskı ortamı, savaş, faşizm ve bu gerçekliklere karşı daha iyi bir dünya özlemi bu akımın temel güdücüleri arasındadır. Yeni gerçekçi sinemacılar, kendilerinin, insanların ve toplumun sorunlarını dile getirmek için zor koşullar altında, stüdyo olanakları olmaksızın, sokakta çok düşük bütçelerle filmleri gerçekleştirmişlerdir. Onlar her halükarda, kendilerini, sıkıntılarını

ifade etmek istediler ve kendi özgür dillerini yarattılar. Faşizmin yirmi yıl süren baskılarından kurtulan ve yıllardır kendilerini hazırlamış olan sinemacılar topluluğu, savaş sonrası sinemasının en önemli olaylarından bir olan “Yeni Gerçekçilik” akımına yol açtılar.

Çalışma boyunca araştırmanın problemi, işin temelinden gelen ve sürekli kendi sinemasını geliştirme arzusunda olan Yılmaz Güney’in İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasının üslup ve biçem olarak sorgulamaktır. Benzer ve farklı yönlerine değinmektedir.

Türk sinemasına derin izler bırakan Yönetmen Yılmaz Güney’in Umut, Arkadaş, Sürü ve Yol filmlerinin konusu, geniş özeti, genel değerlendirilmesi yapılmaktadır. İtalyan Yeni Gerçekçi Sinemasında Roberto Rossellini Roma Açık Şehir, Luchiano Visconti’nin Tutku ve De Sica’nın Bisiklet Hırsızları filmi akımın özelliklerine Yılmaz Güney sinemasında benzerlikler ve farklılıklara değinilmektedir.

1.2.Amaç

Birinci bölümde sinemanın doğuşu Lumiere kardeşlerden, sessiz sinemanın ve gelişimine etki eden Charlie Chaplin’e sinemanın gerçekliğine, kuramsal temelinde sinemanın Hugo Münsterberg, Pudovkin, Sergei Eisenstein, Andre Bazin, Rudolf Arnheim’ in bütünsel tematik analiz amaçlandırılmıştır.

İkinci bölümde İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması genel detaylarıyla verilmekte ve filmlerinin çekildiği dönem şartları itibarıyla ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Üçüncü bölümde Yılmaz Güney’in hayatı ve oyunculuktan yönetmenliğe daha sonra senarist olarak sanatına devam etmesine değinilmektedir.

Dördüncü ve son bölümde ise Yılmaz Güney’in en önemli filmlerinin ortaya çıkış ve getirdiği başarılar sunulmaktadır. Yönetmenin kendi döneminin diğer sanatçılardan ayıran özelliklerini neler olduğu ve nasıl oluştuğu gösterilmektedir.

1.3.Önem

Yılmaz Güney Sineması çalışması boyunca akademik çalışmaların, kitapların tezlerin azlığı dikkat çekmektedir. Filmlerinin tematik eleştirisi ve sosyolojik açıdan eleştiri günümüze değin pek yeterince çalışılmamış ve yazılmamıştır. Yılmaz Güney’in

filmleriyle Türk sinemasına yeni bir soluk, yeni bir umut gelmiş, daha önce tabu sayılan konular ve sorunlar ilk kez büyük bir coşkuyla ele alınmıştır. Sinemada gerçekçilik, çeşitli eğilim ve biçimleriyle, daha ayrıntılı, daha bilinçli yaklaşımlarla bir öz ve biçim sorununa dönüşmüştür. Konusal değer ve ayrımlar biraz daha netleşmiş ve bazı türlerin, bazı değerlendirmelerin, bazı akımların çerçevesi içinde önemli sanatçıların ardından başkaları gelmiştir. Yılmaz Güney, Halit Refiğ, Metin Erksan ve Osman Seden gibi yönetmenler bu tarihlerden sonra daha da gerçekçiliğe önem vermişlerdir. Türk sineması filmlerinde ki coşku artmıştır. Yılmaz Güney Sinemasının temeline inilmesi önem arz etmektedir.

1.4. Varsayımlar

Sinema, kelimelere dökebileceğimiz öğeleri resim ve sesle verir. Bu yönüyle sinema güçlüdür tektir. Türk sinemasında da en iyi örnekleri veren yönetmenlerden birisi olmuştur Yılmaz Güney. Umut filmiyle gerçekçiliği en hat safhalara çıkarmış ve sanatın hayatın içinde ki var oluşunu örneklendirmiştir. Toplumsal gerçekçi sinemasına katkıları ve dünya sinemasından akımların benzer öğeleri göz önünde bulundurularak değinilmektedir.

1.5.Sınırlılıklar

Çalışmada, Yılmaz Güney Sinemasının en önemli filmlerinden Umut, Arkadaş, Sürü ve Yol filmlerine değinilmektedir. Oyunculuk yaptığı dönemdeki filmleri Çirkin kral döneminde toparlanmış ve kısaca sunulmuştur. İtalyan Yeni Gerçekçi akımından beslenilmiş ve genel özellikleriyle harmanlanmıştır.

1.6. Tanımlar

Çalışmanın içeriğinin anlaşılmasında faydalı olabilecek tanımlar aşağıda belirtilmiştir.

İtalyan Yeni Gerçekçilik:

İtalyan Yeni Gerçekçi sineması, savaşın ve faşizmin ortasında biçimlenmiştir. Bir bakıma bu akımı acılar biçimlendirmiştir. Açlık, yokluk, sefalet, baskı ortamı, savaş, faşizm ve bu gerçekliklere karşı daha iyi bir dünya özlemi bu akımın temel güdücüleri arasındadır. Yeni gerçekçi sinemacılar, kendilerinin, insanların ve toplumun sorunlarını

dile getirmek için zor koşullar altında, stüdyo olanakları olmaksızın, sokakta çok düşük bütçelerle filmleri gerçekleştirmişlerdir. Onlar her halükarda, kendilerini, sıkıntılarını ifade etmek istediler ve kendi özgür dillerini yarattılar. Faşizmin yirmi yıl süren baskılarından kurtulan ve yıllardır kendilerini hazırlamış olan sinemacılar topluluğu, savaş sonrası sinemasının en önemli olaylarından bir olan “Yeni Gerçekçilik” akımına yol açtılar. Bu akım, Fransız Natüralizmi, Sovyet Toplumcu sineması, İngiliz Belge Okulu, İtalyan yazınındaki Neo Realismo veya Verismo “ akımı gibi kaynaklardan güç almıştır.

Toplumsal Gerçekçi Sinema:

Bir filmin, en önemli yaratıcı unsurunun yönetmen olduğu kabul ediliyorsa eğer, bir filmi eleştirirken o yönetmenin hayatının göz ardı edilmesi çok da mümkün değildir. Birinci, ikinci ya da üçüncü sinema, hangi koşullarda üretilirse üretilsin yönetmen, o filmin içeriğinin ve biçiminin oluşmasında temel belirleyicilerden biridir. Böyle düşünüldüğünde de, onun içinde yer aldığı üretim ilişkilerinin, içinden çıktığı sınıfsal koşulların ve bu koşullar doğrultusunda ya da bu koşullara rağmen şekillenen ideolojisinin, filmin içeriğinin ve biçiminin üzerinde etkisini görmezden gelerek bir film eleştirisi yapıldığında, bu eleştiride bazı kısıtlılıkların ortaya çıkması kaçınılmaz hale gelebilir. Yılmaz Güney’in Anadolu da fakir bir ailenin ve toplumun içersinde doğup büyümesi sanatına en büyük etki eden taraftır. Senaryolarının büyük çoğunluğu Anadolu halkının içinden gelen karakterlerle oluşturmuştur.

1.7. Yöntem

Çalışma boyunca Yılmaz Güney’in hayatından sinemaya nasıl girdiğine ve nasıl etmenler sonucu film sektörüne girip tüm dünyanın Türk sinemasını tanıyacağı filmler çekeceğine değinilmiştir. Umut, Arkadaş, Sürü ve Yol... Sayısız senaryolar yazdığı ve filmler de oynayan Yılmaz Güney, Anadolu halkının Çirkin Kral lakabını taktığı 100’e yakın filme etki etmiştir.

Yılmaz Güney’in Türk Sinemasında etkilendiği ve etkilediği yönetmenlere değinilmiştir. Etkilendiği yönetmenler arasında Atıf Yılmaz ve Halit Refiğ gibi Sinemamızın önde gelen yönetmenleridir. Etkilediği yönetmenler ise başlangıçta

asistanlığını yaptığı ve daha sonra yönetmenliğe geçişte Sürü filminde Zeki Ökten, Yol filminde ise Şerif Gören'dir.

Bu çalışma boyunca yöntem olarak tarama modeline başvurulmuştur. Kütüphane, Arşiv, YÖK Kütüphanesi tezleri ve akademik çalışmalar yararlanılan kaynaklardır. Süreli yayınlardan ve kitapların taranıp çözümlenmesinde Yılmaz Güney'in belgeselleri ve hayatını aktaran kitaplar kaynak oluşturmuştur.



GİRİŞ

Bu çalışma, Yılmaz Güney filmlerinin ideolojik ve gerçekçi sinema dilinin çözümlenmesini ele alarak filmlerin yapım aşamasından önce ve sonrası dönemlere değinilecektir. Çalışmanın başlangıcında ideolojinin tanımı yapılarak; İdeoloji, siyasal ve toplumsal bir öğreti ögesi içerisinde var olmakla birlikte toplumsal sınıfın davranışlarına (siyasi parti, hükümet) yön veren hukuksal, bilimsel, politik, estetik, felsefi, ahlaki düşünceler bütünü olduğuna değinilmiştir. Filmlerinde hep bir mesaj verme kaygısı güden Yılmaz Güney, sinemaya ideolojik yaklaşımlar çerçevesinde diğer farklı disiplinleri kullanarak sanatının gücünü filmlerinde ki etkisi yansıtılacaktır.

Çalışma dört bölümden oluşmaktadır ve ilk bölüm İdeoloji ve gerçek başlığının tanımlamasıyla başlamaktadır. İdeolojinin tanımı, sinemanın ideolojik yaklaşımları ve sinema kuramcıları bölümleri sırasıyla işlenecektir. Ayrıca sosyolojik açıdan filmlerin çözümlenmesi filmlerin üretildiği dönemlerdeki sistemin eleştirilerine değinilecektir. Sansürün filmlere sınırlılıklar getirdiği ve devletin sinemanın gücünü farketmesiyle kendine has kurallar işlenecektir.

Sinema kuramcıları bölümde, ilk dönem sinema kuramcıları Hugo Münsterberg ve Rudolf Julius Arnheim'in sinema kuramları hakkında görüşleri üzerinde durulacaktır. Hugo Münsterberg; Sinemanın ortaya çıkması ve gelişmesiyle birlikte izlediği ilk filmde etkilenecek kendi alanının sinemada yarattığı olguya dikkat çekmeye başlamıştır. Rudolf Julius Arnheim ise sinemasal boyutun gerçek ile ilişkisine değinerek gerçeğin seçilmiş bir kopyası olduğunu öne sürmektedir.

İlk dönem sinema kuramcıları başlığından sonra ise biçimsel olarak sinemaya farklı bir boyut kazandıran kuramcı ve yönetmenlere değinilecektir. Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin. Bu kuramcılar Rus sinemasının önde gelen yönetmenlerinden olması ve üretmiş oldukları filmlerle sinema dilini geliştirmişlerdir. Her iki kuramcı da kamera çekimlerini kurgu tekniği ile bağdaştırarak sinemalarının temelini oluştururlar.

Sinemada kuramcılar başlığı altında son kuramcılar ise gerçekçi kuramcılar olan Andre Bazin ve Siegfried Kracauer'in sinemaya olan bakış açıları üzerine durulacaktır. Andre Bazin Fransa da sinema çalışmaları yürütmüş ve kitaplar yazmıştır. Andre Bazin sinemaya katkıları sayesinde sinema günlük hayattan bir kaçış yolu olmuştur. Yaşamın zor şartları altında kalmayı değil, bizlere onun üstesinden gelmeyi ve mücadele etmeyi

öğretir. Sinema ve fotoğrafın gerçeklik düşüncesini sağlayan icatlar olduğunu söylemektedir. Gerçeklik bağlamında resim ile sinema ve fotoğrafı karşılaştırır. Ressam ne kadar yetenekli olursa olsun ortaya koyduğu iş belirli sınırlılıklar içerisinde olduğunu söyler. Fotoğraf ve sinema ise üretilmesi bir ressamın veya insanın elinden çıkan bir iş olmaktan çıktığı belirtir. Fotoğrafik görüntü nesnenin kendisidir. Nesne zamandan ve uzaydan soyutlanmıştır. Sinemanın tüm evreleri hakkında filmlerin oluşumlarını detaylandırarak eleştir yazıları yazmıştır. Sinema bir gün yok olsa bile onun yazıları hala yaşayacaktır. Siegfried Kracauer, sinema endüstrisinde bulunan karakterlerin ve konuların sistemin hayatın içinde var olanı yeniden şekillendirerek alt-üst sınıfsal farklılıklara değinmektedir. Sinemanın toplumun aynası olduğu söyler. Filmler toplumda ki gerçekliği yansıttığını ifade eder. Bu çalışmada kuramcılar çerçevesinde altı kuramcının temel aldıkları ve sinemaya olan bakış açılarının farklılıkları açıklanmaktadır.

Bu bölümde kuramcılardan bahsedildikten sonra ise gerçek ve gerçekçilik, gerçeklik ve Biçimcilik ve sinemada gerçeklik tanımları ile sinemaya olan bağlantıları üzerinde durulacaktır. Gerçek, düş gibi sanatta yalnızca sanatçındır. Andre Bazin, Gerçeğin; eti ve kanı edebiyatın ya da sinemanın ağında tutup yakalamak, düşün en ucuz fantezilerini yakalamak olduğunu söyler. Sinema da gerçekliği arttırmak ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte durağan olmayıp sürekli ilerleyen bir disiplindir. Ses, renk ve üç boyut gibi teknik ilerlemeler sinemanın gelişimi olduğunu açıklamaktadır.

Bu çalışmanın ikinci bölümünde ise İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımının doğuşu ve öncesinde yaşanan gelişmeler açıklanmıştır. Yeni gerçekçilik, nesnelere bir bütün olarak bilinçli bir şekilde algılanan gerçeklik betimlemesidir. Gerçek, gerçekçilik sinemada gerçeklik başlıkları Yeni Gerçekçilik akımının temelini oluşturur. Bu çalışmanın özü gerçekçilik üzerine sürmektedir. Akımın ortaya çıkması ve etkilendiği kuramlardan bahsedilmektedir. İtalyan sineması ilk kez seyircinin beklentilerini bir kenara koyma cesaretini göstermiştir. Filmlerde dramatik heyecanı arttıracak bir öğe bulunmaz. Olayların meydana gelmesinde bir denge vardır.

İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının önemli yönetmenlerinden Roberto Rossellini'nin Roma Açık Şehir filminin konusu, geniş özeti ve genel değerlendirilmesi resimlerle desteklenerek incelenecektir. Yeni gerçekçilik akımının ilk filmi olarak geçmektedir. 2.Dünya savaşından yeni çıkmış bir halkın sorunlarına değinilmektedir. Kamerayı sokağa

çıkarmış ve doğal bir set haline getirmiştir. Bu bakımdan gerçekçi bir film olan Roma Açık Şehir filmi topluma ayna tutmaktadır. Luchiano Visconti'nin Tutku filminin konusu, geniş özeti ve genel değerlendirilmesi resimlerle desteklenerek çözümlenmesi amaçlanmaktadır. Sinema tarihinin ilk üretilmiş yasak aşk filmidir. Vittorio De Sica'nın Bisiklet Hırsızları filmi konusu, geniş özeti ve genel değerlendirilmesi resimlerle desteklenerek çözümlenmesi üzerine durulacaktır.

Yeni Gerçekçilik Akımı bu çalışmada geniş yer tutmaktadır. Akımın genel özellikleri filmlerinin ve Türk sinemasında etkilediği yönetmenler ve filmlere geniş yer verilmiştir. Özellikle De Sica'nın Bisiklet Hırsızları bu çalışmada yönetmenimiz olan Yılmaz Güney'e birçok filmde ilham kaynağı senaryolar ve filmler üretmiştir. Aynı şekilde akımın diğer filmleri gibi bu filmde de filminin konusu, geniş özeti ve genel değerlendirilmesi resimlerle desteklenerek çözümlenmiştir. Umut filmiyle birlikte tablolar oluşturulup karakterlerin ve filmlerin genel çizelgesi oluşturulup çözümlenmiştir.

Bu çalışmanın üçüncü bölümünde ise Yönetmenimiz Yılmaz Güney'in hayatı kısa bir özgeçmişine değinilecektir. Doğduğu şehir, aile yapısı, çevresi ve yaşadığı sorunlar ele alınır. Küçüklüğü fakirlik içerisinde geçiren ve babasının bir işçi sınıfından olup çoğu şeyden mahrum büyümesi sineması ve senaryolarında geniş yer tutmaktadır. Toplumsal ve kültürel birikimlerini sanatına icra etmiş olup yaşadıklarını ve insanların yaşadığı anılardan yola çıkarak senaryolar yazmıştır.

Yılmaz Güney'in edebiyattan yazarlarla tanışması, sinemada ünlü yönetmenlerle tanışıp asistanlık yapması sinemaya ilk adımlarını oluşturur. Bu bölüm içerisinde hayatı ve etkilendiği yönetmenler geniş yer alacaktır. Atıf Yılmaz, Halit Refiğ gibi yönetmenlerden etkilenmiş ve Zeki Ökten, Şerif Gören gibi Yönetmenleri o dönem içerisinde etkilenen kişiler olmuştur. Günümüz de Sinema Yönetmenlerinden birçok genç sanatçı da Yılmaz Güney sineması izleri barındırmaktadır. Çirkin kral dönemi başlığı altında ise yazmış olduğu senaryolar ve oynadığı yüzlerce film belirtilecektir. Her yıl onlarca senaryo yazdığı ve başrol oyunculuğu yaptığı dönemdir. Filmlerin aranan yüzü olmuştur. Uzun boylu ve kavruk yüzü ona çirkin lakabını getirmiş ve dönemin yakışıklı jönlerini geçerek en çok filmde başrolü kapan oyuncu haline gelmiştir. İnsanları sinemaya çekmiştir. Seyirci onun repliklerini ezberler olmuş, kıyafetlerini ve filmdeki rollerine özenmiştir. Toplumu yansıtan filmler yaptığı kadar etkileyen bir karakterdir.

Dördüncü bölümde ise dört önemli filmi geniş yer tutacaktır. Yılmaz Güney'in Umut, Arkadaş, Sürü ve Yol filmleri irdelenerek açıklanmaktadır. Tek tek künyeleri, konuları, geniş özetleri ve genel değerlendirilmeleri açıklanacaktır. Filmlerin kamera ve çekim tekniklerine değinilerek mekân kullanımlarında ki ince ayrıntısı incelenecektir. Filmlerinde kullandığı ikonografiler ve müziklerin nelerden etkilenecek çıktığı ve düşünöldüğü üzerine durulacaktır.

Umut filminin Toplumsal Gerçekçi yönü ve Yeni Gerçekçilik akımının Bisiklet Hırsızları filmi ile olan ilişkisi üzerine durulacaktır. Arkadaş filminin cezaevinden çıkmasıyla çekimlerin başlaması ve toplumun aynası konulara değinilmesiyle toplumsal gerçekçi yönetmenler hedefini sürdürmüştür. Cezaevinde senaryosunu yazdığı Sürü ve Yol filmleriyle Zeki Ökten ile Şerif Gören'e güvenerek filmleri dışardan nasıl yönettiği üzerinde detaylı durulacaktır. Filmlerin karakter analizleri yapılarak toplumsal içerikli konuların nasıl işlendiği ortaya koyulacaktır.

Yılmaz Güney, Toplumsal Gerçekçilik fikri ile toplumun aynası olan konulara değinmiş olmasıyla birlikte işsizlik, yoksulluk, adalet, özgürlük temalarıyla yola çıkmıştır. Demokratik hakların, düşünce özgürlüğü, basın özgürlüğü, işçi hakları gibi baskıların kaldırılması, eğitimin, tiyatro ve sinemanın özgür ortamda uygulanabilir olmasıyla sonuna kadar kullanmayı tercih etmiştir. Yılmaz Güney ve sineması 90 sonrası Türkiye sinemasının gelişiminde oldukça önemli etkilere sahiptir. Dönemindeki asistanları olan daha sonra yönetmenliğe geçiş yapan Zeki Ökten ve Şerif Gören başta olmak üzere Nuri bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim ve Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenlere ışık tutmuştur.

1.BÖLÜM

İDEOLOJİ VE GERÇEKLİK

1. İdeoloji

“İdeoloji, dünya ile ilgili belirli bir bakış açısıyla ve insanlarla gruplar arasındaki güç ilişkileriyle özetlenen inanç ve değer kümeleridir. Hepimiz dünya hakkında onun nasıl olduğu ya da olması gerektiği hakkında bir ideolojiye ya da bakış açısına sahibizdir. Ve bu bizim için de yaşadığımız kültür tarafından şekillendirilir” (Burton, 1995:167).

“İdeoloji, anlamın toplumsal üretimini betimlemek için kullanılan bir terimdir. Bu şekilde kullanıldığında ideoloji yan anlamları kaynağıdır. Mitler ve yan anlamlar değerler ideoloji içinde kullanılabildikleri için var olurlar. İdeoloji durağan bir değerler dizgisi ve görme olarak değil bir pratiktir. İdeoloji bu anlamda, örneğin bizi Türk kültürünün bir üyesi olarak inşa etmektedir. Çünkü bu kültürün göstergelerini yan anlamlarını ve mitlerini uygun bir biçimde kullanmaktayızdır. Kültürümüzün anlamlandırma pratiklerini katılmakla ideolojinin kendisini sürdürme araçlarından birisi haline gelir. Bir göstergede bulduğumuz anlamlar göstergenin ve bizim içinde var olduğumuz ideolojiden türemektedir. Biz bu anlamları bulmakla kendimizi ideolojiye ve ait olduğumuz topluma göre tanımlarız” (Fiske, 2014:212-214).

“Marx’ a göre ideoloji yönetici sınıfın düşüncelerini toplumda doğal ve normal görülmesini sağlayan bir araçtır. Tüm bilgiler sınıf temellidir; içlerinde ait oldukları sınıfın özelliklerini taşırlar. Ve bu sınıfın çıkarlarını iletilmesi için çalışırlar. Alt sınıf, yani işçi sınıfı kendi toplumsal deneyimlerini ilişkilerini ve dolayısıyla kendilerini ait olmayan düşünceler aracılığıyla anlamaya yönlendirilmişlerdir. Bu düşünceler, ekonomik ve dolayısıyla siyasal ve toplumsal çıkarları onlardan farklı olan ve etkin bir biçimde onlara karşı olan bir sınıfın düşünceleridir” (Fiske, 2014:221).

“Althusser, ideoloji, bir sınıfın diğerine kabul ettirdiği bir fikirler dizgisinden çok, tüm sınıfların süre giden ve her yana yayılmış pratikler dizgisi olarak yeniden tanımladı. İdeoloji Althusser’e göre, bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla aralarındaki hayali ilişkinin bir tasarımıdır.” Althusser, din, hukuk, sendika, kültür, aile, haberleşme, siyaset gibi kurumları devletin ideolojik aygıtları olarak görür. Bu kurumlar sadece devletin ideolojisi doğrultusunda çalıştığını öne sürmüştür (Althusser, 1994:51).

“Metz’e göre ideoloji olarak tanımlanan şey, tümüyle içeriğin biçimiyle ilgilidir. Metz filmin içeriğiyle biçiminin karşı karşıya getirilmesine karşı çıkar. Çerçeveleme,

kurgu, aydınlatma gibi kodların sinema da anlamı oluşturmadı ki işlevlerine dikkat çeker. Seyircinin filmi sunduğu ideolojiye sahip olduğunu; çünkü seyircinin de filmin yaratıcısı gibi genel ideolojinin içerisinde yer aldığını söyler. Metz filmin yapımına zarar veren ekonomik, politik sansürler olduğu kadar ideolojik sansüründe olduğunu belirtir. Ona göre ideolojik sansür film yaratıcılarının bilinçaltına yerleşmiş olan kurumların sansürüdür; kendi ideolojilerin kendi yapıtları üzerine uyguladığı kısıtlamaları içeren, bir tür oto sansürdür” (Metz, 1974:10).

Sinema, başlangıçta, sıradan insanların boş zamanlarını dolduran bir halk gösterisi ya da göstergesiydi. Geniş kitlelere yönelik filmler yapma düşüncesi sinemada başlangıcından itibaren hep var olmuştur. Sinema, yirminci yüzyılın tüketim toplumu ile birlikte gelişmiş, sinema endüstrisi kapitalizmin kurallarına göre yapılanmıştır. Kapitalizmin doğurduğu sonuçlardan dolayı, çekilen filmler endüstrinin en çok seyredilen ve beğenisini alan filmlere yöneltmiştir. Sinema sektörünü bir Pazar olarak görmeye, ticari kaynaklı filmler üretilmeye başlanılmıştır (Güçhan, 1999:1).

Sinema yönetmenleri seyircilerin ilgisini çeken yeni konularla, kendilerini yansıtan ve birçok insanın benzer yönlerini ortaya koyan anlayışla nitelikli filmler oluşturmuşlardır. Sinemayı bir eğlence aracı olarak görseler de filmlerden birçok konuda mesajı bulunmaktadır. İnsanlar bunlardan hem zevk hem bilgi edinmektedir.

“Bir filmde anlam sadece filmin kendi içinde konumlanmış bir şey değildir. Anlamalar metin ve seyirci arasındaki etkileşim içinde üretilir. Filmin içinde üretildiği anlam, yan anlamlar, mitler seyirciye yakın iseler bu etkileşim sorunsuz olacaktır. Film, seyirciyi, içerdiği anlama ulaşabilmesi için toplumsal bir kimliğe davet eder, bir bakıma film seyircisini yaratır. Seyirci başat değer sistemine ya da buna karşı bir tavra uygun olarak inşa edilir, bu ise ideolojinin işleyişidir.” Seyirciye gündelik hayatın sevinçlerini, inançlarını, korkularını filmlerde işledikleri ve seyirciyi nasıl yönlendirildiğini bizlere aktarılır (Güçhan, 1999:6).

1.1.Sinemaya İdeolojik Yaklaşımlar

1960’lı yılların sonuna doğru dünya genelinde yaşanmaya başlayan politizasyon, gençlerin geleneksel değerlere başkaldırması, baskıcı tutumda davranan yönetimlerin adaletsiz davranması ve Vietnam savaşına karşı çıkış gibi hareketlerin yoğunlaştığı bir

dönemde, sinema eleştirisinde de yeni tartışmalar başladı. “Sinema kuramları, anlamın nasıl oluştuğu, anlamın seyirci de nasıl yeniden üretildiği sorunsalı üzerinde durmaktaydılar ve bu tartışmalarda “Toplumsal”, bunu seyirciye nasıl aktarıldığı, sinema ile politika ve ideoloji ilişkileri konuları ele alınmaktaydı” (Güçhan, 1999: 169). 1968 yılının mayıs ayında Fransa’da yayınlanan “Cahiers Du Cinema” ve “Cinethique ve Tel Quel” dergileri film eleştirisinin amacını yeniden tanımlamak ve sinema, ideoloji ve eleştiri adlı bir makale yayınlamışlardır.

İdeolojik yüklü filmlerin “Gerçekliğin resmedilişi olarak adlandırılır, sinemayı “nasıl gösterdiğine göre konumlandırılır. Onlara göre bu resmediliş tarafsız, doğru ya da “gerçeğin tam karşıtıdır. Kamera ideolojik olanı açığa vurur. Bu yüzden de sinemadaki politik mücadelenin içerik düzeyinde olduğu kadar biçim düzeyinde de bir çalışmayı içermesi bir zorunluluktur. İdeoloji filmin sinemasal çerçevesine tabidir. Onun tarafından aşındırılır, eleştiricinin görevi bu süreci göstermek ve açıklamaktır” (Camillo-Narboni, 1994:11).

Aynı düşüncede olan insanları, işçileri, bir amaçla birlikte olanları film etrafında birleştirir. Bir ürünü ortaya koyduktan sonra filmde gelen maddi yönü aynı zamanda sistemin içerisinde barındırır. İdeolojik olarak içinde barındırır. Sistemin doğası, sinemayı ideolojinin bir aygıtı durumuna getirir.

Kamera ideolojik bir araçtır. Sinema betimlemesi Rönesans’ın mirasını almıştır. Alan derinliği, gerçeklik hissini artırdığı için tercih edilmiştir; alan derinliğinde amaç seyircinin perdede kendini tanıması ve gerçek yaşamın tüm boyutlarını yansıtılmasıdır. Bu nedenle sinemanın ilk yirmi yılında orta odaklı objektifler kullanılmıştır. Bu objektifler toplumsal bir isteğe karşılık vererek dünyanın “normal bir görüntüsünü aktarmışlardır. Tek plan sürekliliği içinde açı karşı açı ve kurgunun belli olmaması gerçeklik estetiğini oluşturur. Yakın çekim bu bütüncül yaklaşımı bozar. Ses, gerçeklik izlemeyi güçlendirmek için ideolojik bir gereksinim olarak gelmiştir” (Camillo, 1974:17).

Sinema gerçeğin perde de görüldüğü gibi var olanını simgeler. Seyirci ise perdede kendini görür ve perdede ki karakterlerle özdeşleşir. Karakterlerin hayali olduğunu bilmesine rağmen, doğruyu, gerçeği ve gizem olgusunu kullanır.

Amerikan sinema endüstrisi sinemanın doğuşundan bu yana bir devlet ideolojisi olarak, sinemayı dünyanın her yerine götürmesi için önceliklerle büyükelçilerini kullanmışlardır. Günümüzde Amerika yeni bir güç haline getirerek kendi ideolojisini dünyaya rahatlıkla yaymaktadır. Türkiye de ise sinemasının bu derece gücünü ve bu yönüne çözümler üretmesini görememekteyiz. Örneğin: Hollywood Sineması beyazları

yok etmek isteyen Kızılderilileri senaryolarında işleyip filmleriyle dünyanın gözüne sokmaktadır. Vietnam savaşı ve Irak savaşı en tipik örnekleridir. Sinemanın gücüyle yapılan bu filmler, çıkarları doğrultusunda Amerikan sinemasının ideolojisini savunmaktadır.

1.2. Sinema Kuramcıları

1.2.1.İlk Dönem Sinema Kuramcıları

1.2.1.Hugo Münsterberg

Hugo Münsterberg sinema ile psikolojiyi bir arada inceleyen sinema kuramcısıdır. İzleyicinin bir sinema filminde görüntülerin insan zihninde yeniden canlandığı ve gerçeklikten farklı olarak bambaşka bir dünya yarattığını ifade eder. Görüntünün devamlılığı, zaman ile mekân algısı, zihnin görüntüye vermiş oldu tepki üzerine yoğunlaşmış Alman asıllı olup akademik kariyerini Amerika'da sürdürmüş sinema-psikoloji kuramcısıdır.

Sinemanın ortaya çıkması ve gelişmesiyle birlikte izlediği ilk filmde etkilenerek kendi alanının sinemada yarattığı olguya dikkat çekmeye başlamıştır. Görüntü, perde de saniye de 24 kez tekrarlanıp fotoğrafın hızlandırılmış haliyle yeniden başka bir biçime dönüşür. Görüntülerin akışı devamlılık içerisinde oluşuna dikkat çekmiştir. Tiyatro da sahnelerin oyuncu, kostüm, dekor gibi temel taşların 1.perdeden 2. perdeye geçerken ki sürekliliğin uyum içerisinde olmasına özen göstermiştir. İzleyicinin görüntüleri bir bütün içerisinde algılaması gerektiğini söylemektedir.

Ona göre film zaman ve mekânı deforme edebilirdi. Bir tarafta sinema iki boyutluyken perdede yansıyan görüntü bir tarafta mekân yanılması bulunmaktaydı. Film seyirciyi sayısız farklı mekânlara götürebilirdi. Flashbacklar, flashforwardlar, rüyâ'lar ve hatıralar düşüncelerimizin çizgisel olmayan doğasını sunabilmekteydi. Psikolojik etkisi üzerinde durdu yani. Müzik duymanın resim de görmenin sanatıysa film beynin sanatıdır dedi (Butler, 2005:13).

Münsterberg'e göre, "sinema, insan zihnindekilerin somutlaştırılması, görselleştirilmesi, dış dünyanın bilgi ve birikime göre şekillendirilmesi olgusuna olanak sağlar." Münsterberg Kant felsefesinden de yararlanır. Zaman, mekân ve nedensellik

ilkesine göre görebilme yetimizin bir gerçeklik çerçevesinde olduğunu vurgular (Münsterberg, 2005:41).

Münsterberg, sinemasal teknikleri (yakın çekim, geri dönüş, ileri sıçrama) gibi dikkati ölçme ve olayların sıralamasında ki uygunluğu ön planda tutacak tekniklerin kullanımını psikoloji alanında önemini vurgular. Örneğin; bir kadavrayı parçalayarak tüm parçalarını tek tek inceleyen ve sonra parçaları yeniden birleştirerek insan vücudunun sırlarına ulaşan bir doktor gibi kamerayı, sinema salonunu, seyirciyi, yönetmeni, senaryoyu, kurguyu, mizanseni, sinematografiyi ve daha birçok unsuru tek başına değerlendirerek yeniden bir araya getirir ve sinemanın genel düzeyde ne olduğunu açıklar.

Tiyatro ve sinemanın dikkati karşılaştırıldığında yönlendirmekteki en büyük avantajı, yakın plan yahut ayrıntı ayrıntı olarak adlandırılan çekim ölçeği detay görüntü kullanımınıdır. Çoğu kez tiyatrodaki oyuncunun el hareketi seyircinin dikkatini yönlendirebilirken bu el, görülen tüm sahnenin çok büyük bir parçasını oluşturmaktadır. Sinema da ise o elin yakın planı görüntüsü izleyici dikkati merkezine oturtmaktadır (Buyan, 2013:31).

Seyircilerin duygularına da bu kurgu teknikleri ve kamera hareketleriyle dikkatini çekebilmektedir. Perdede görülen oyuncuların hareketleri ve derinlik duygusu, tek başına da basit bir görsel malzemedir. Bu görsel malzemenin seyircinin ilgisini ayakta tutabilecek fikirlerle zenginleştirilmesi gerekir. Seyirci için anlamı olan, hayal gücünü harekete geçirebilecek, daha önceki deneyimlerini uyandırabilecek, karışık duygular içine sokabilecek, düşünceye sevk edecek, süreklilik yaratan senaryo örgüsü ile donatılarak işlenmiş bir film, seyircinin dikkatini çekebilir. Başrol oyuncularının, özellikle seyircilerin özdeşleşmesi ve perde de görüntülenen karakterin sert veya yumuşak hareketleri seyircinin duygularına hitap etmesi özdeşleşmesinde daha kolay veya zor olmaktadır. Münsterberg özünde anlatmak istediği sinema ile tiyatrunun nasıl farklı disiplinler olduğunu göstermektedir.

Sinemanın teknolojik, psikolojik ve sosyal boyutlarını ilk olarak ciddiyetle inceleyen bir düşünür olmasına rağmen, Münsterberg'in yıllarca gölgede kalmış olması şaşırtıcı gelebilir. Her ne kadar Münsterberg sinemaya düşünsel yaklaşımlarını Kant felsefesine,

"phenomen"ler ve "noumen"lere dayandırmışsa da, seyirci bireysel psikolojisi açısından Freud, sosyoekonomik özellikleri bakımından da Marx'm kavramsallaştırmaları ile buluşmaktadır (İri, 2010:3).

1.2.1.2.Rudolf Julius Arnheim

Arnheim da tıpkı Münsterberg gibi psikoloji kökenli bir kuramcıdır. Yahudi asıllı Almanya doğumludur. Gestalt okulu mezunudur. Sinema kuramının temelini oluşturmada film gerçeklikten ne kadar uzak olursa sanat olmaya o kadar yaklaşır demektedir. Sinemayı sanat olarak kabul etmez. Teknolojik gelişmeler sonucunda sanattan uzaklaştığını savunur. Siyah beyaz ve sessiz olan filmlere daha çok önem verir. Renk ve ses, diyalogların oluşuna karşı çıkar. Görsel gücün ses tarafından alındığını ve izleyicinin dikkatini dağıttığını öne sürer. Arnheim'e göre "gerçeğin seçilmiş bir kopyası ya da taklidi değil, gözlemlenen niteliklerinin belirli bir aracın biçimlerine dönüştürülmesidir" (Arnheim, 2002:8).

Sinemanın tiyatrodan farkı üzerinde durmaktadır. Tiyatroda seyirci açısından bakılınca pek çok bakış açısı olduğu söylemektedir, ama sinemada yönetmenin baktığı yerden bakar. Kameranın konumu, çerçeveleme yönetmenin izleyiciye aktarmak istediği fikir olduğunu varsaymaktadır. Film de kullanılan araçlar,(müzik, resim, diyalog, ses) zorunlu olmamakla birlikte kendisi kabul etmemeyi tercih eder. Hatta renk onun için filmi bozan yöndedir.

Arnheim' in sinema kuramı görüntünün yönetmen tarafından elde edilmesi ve izleyiciye aktardığı görüntülerin, perspektif ile biçimin sınırlarına getirdiğini düşünmektedir. Kameranın çekmiş olduğu görüntü ve nesnelere olan uzaklığı izleyiciye farklı lanse ettirilebilir. Mekân ve zaman farkı olan iki görüntünün kurgu da birleştirilmesi ve yeni bir görüntü elde edilmesi Arnheim' in film sanatı sınırlılıkları içinde olduğunu kabul eder. Sessiz filmlerin daha sanata yakın olduğunu belirterek, sesin filmlere girmesiyle görsel gücü düşürdüğünü öne sürer. Sinemanın ses ve diyaloglardan değil görsel bir sanat olduğundan bahseder. Sinema sanatının gelişmelere kapalı tutulması halinde kendi hâkimiyetini kurup üstünlük kuracağını söyler. Siyah beyaz filmlerin rengi içine alması, sessiz filmlerin ses ve diyalog eklenmesi, daha sonra müzik gibi sürekli

gelişme göstermesi karşısında zor da olsa kuramı hala günümüzde geçerliliğini korumaktadır.

1.2.2.Biçimci kuramcılar

1.2.2.1.Sergei Eisenstein

Sergei Eisenstein Grev, Potemkin Zırhlısı ve Ekim filmlerine dünyanın sayılı yönetmenleri arasına girmiştir. Çektiği filmlerin kurgu yöntemleri o dönemden günümüze kadar birçok ünlü yönetmenin filmlerini etkilemiş ve kurgu tekniği açısından öncü filmler çekmiştir. Steven Spielberg, George Lukas, Francis Coppola gibi yönetmenlerden bir kaçıdır. Grev filmi bir propaganda filmidir. Fabrika işçilerini konu alır.

Dzigo Vertov'un sinema-göze kuramına karşılık Sergei Eisenstein sinema-yumruk kuramını savunur. Komünist düşünceye sahip olan ve filmlerin bir fikir üzerine insanları etkilemek amacıyla çekilmesinden yanadır. 1925 yılında yaptığı Potemkin Zırhlısı filmi tüm zamanların en iyi filmi olarak geçer. Sinema, sanat ve bilimin birleşimidir der. Teknolojinin gelişmesi ve yeni araçların kullanımı sinemasını etkiler.

Eisenstein sinemayı çatışma aracı olarak görür ve en önemli silahı da kurgudur. Çekimleri kısa ve ayrıntılı çeker. Kamera hareketsizdir, hızlı kurguyla görüntüleri birleştirir ve hareketliliği kurgu ile verir. Vermek istenilen mesajın ana temasını kurgu üzerinden verir. En güzel örneği de aslan heykellerinin uyuma - uyanış - kükreme olarak çektiği görüntüleri kurgu ile parçaları bir bütün haline getirir. Rus halkına bir gönderme olarak uyuyan halkın uyandığı ve kükrediğini sembolize eder.

Eisenstein'ın kurgu anlayışına göre bir imge bir diğeriyle bitştirildiğinde ikisi arasındaki çatışma bir duygu üretir. Bu duygu da izleyiciyi Marksist bir devrimsel bilince taşır. Filmin etkisi bir taraftan panayır havası içinde olsa da diğer taraftan düşünsel bir devrim niteliği taşır. Her çekim hem kendi içinde çelişen, zıtlaşan öğelerin birlikteliği hem de öteki çekimlerle çelişen "hücre"dir. Yani kurgu, çekimlerin birbirleri ardına, duvar örercesine yerleştirilmesi değil, hem kendi içlerindeki hem de aralarındaki organik ilişkinin kurulmasıdır. A ve B çekimleri yan yana geldiklerinde, aralarındaki gerilim sürtüşmesi ve zıtlaşmadan ötürü yalnızca A+B değil C de oluşacaktır. Potemkin Zırhlısı (1925) filminde kurgu aracılığıyla çeşitli etkiler yaratmıştır. Örneğin filmin birinci

bölümünde subayların tabaklarının yıkılması sırasında, genç bir denizcinin üzerinde “bugünkü rızığımızı da veren tanrıya hamd olsun” yazısı bulunan tabağı kırışını üç ayrı açıdan yaptığı çekimleri kurgulayarak vermiş ve dört-beş saniyelik eylemin süresini dokuz-on saniyeye çıkararak etkisini güçlendirmiştir (Abisel, 1989:129).

Kurgunun insanda bıraktığı etki ve gücü kullanarak insan zihnine enjekte ettiği fikirler sayesinde Eisenstein, Stalin’e birçok film yapmıştır. Propagandayı yaymak ve halkı kitleler halinde bir amaç uğruna bir araya getirmenin yolunu filmlerde uygulamışlardır. Filmlerin konuları genellikle insanları bilinçlendirme olmuştur. Kendisi de komünist olan ve bu düşüncenin yayılmasında Stalin’le birlikte hareket etmiştir. Tarih boyunca birçok devlet adamı sinemayı Eisenstein gibi yönetmenler aracılığıyla fikirlerini filmler aracılığıyla halka işlemişlerdir. Nazi Almanya’sında Hitler, İtalya da Mussolini vb.

Eisenstein’in montaj konusundaki düşünceleri Kuleşhov ile Pudovkin’den farklıdır. Onlar tek tek çekimleri tuğlalar gibi birbiri ardından sıralar, bu tuğla çekimlerdeki devinimi ve birleşen öğelerin uzunluğunu ritim sayarlar. Eisenstein, onların ilk bilinçli sinemacılar olduklarına inanır, ama onların montaj anlayışlarına katılmaz. Eisenstein’e göre mekanik bir ekleme işlemi, sinemada temel ilke olmuştur. Pudovkin’e göre montaj bir düşüncenin tek tek çekimleri aracılığıyla ortaya konmasıdır. Eisenstein bu tür bir epik ilkeyi yadsır. Ona göre montajın birbirinden bağımsız çekimlerin, dahası birbirine karşıt çekimlerin çatışmasından doğan bir düşüncedir. O dramatik ilkeyi yeğler. Eisenstein’ göre çatışma her tür sanat biçiminin varoluşunda temel ilkedir. Bireşim sav ile karşı sav arasındaki karşıtlıktan doğar. Eisenstein’ın felsefesinin temelinde şeylerin devinimsel kavranışı yatar. Devinim, nesnenin ilk izlenimi üzerine nesnenin yeni durumunun bindirilmesinden doğar. Bu bindirmeden ötürü ortaya derinlikte çıkar. Aynı boyuttaki iki öğenin bindirilmesinden, her zaman, yeni ve daha yüksek bir boyut doğar (Büker, 1985:11-12).

Yönetmenin diğer önemli filmleri arasında Alexander Nevsky (1938) ve Korkunç Ivan (1944) bulunmaktadır. Sinemada kurgunun önemini her zaman en ön planda tutar. Sinemadan kurgunun çıkarılmasını imkânsız olarak niteler. Renk ve ses dâhil her şeyin kurgu içerisinde olduğunu öne sürer. Bunlara dâhil olarak dekorun, kostümün, mekânın hepsinin bir bütün olarak anlam ifade ettiğini savunur.

1.2.2.2.Vsevolod Pudovkin

Rus yönetmen Vsevolod İllarionovich Pudovkin, Sinemanın Temel İlkeleri adlı kitabında filmin senaryosu ve kuramı, filmin yönetmeni ve malzemesi arasındaki ilişkiden, yönetmen-senaryo-oyuncu-görüntü yönetmeni arasındaki etkileşimden söz eder. David Wark Griffith'in 1916'da çekmiş olduğu Hoşgörüsüzlük filmini izlemesiyle sinemayla tanışması bir olur. İlk başlarda tiyatroya benzediğini savunup hiçbir zaman sanat olamayacağından bahseder. Daha sonra sinema okuluna gitmesi ve eğitim almasıyla bu bakış açısı değişir. Sinemada oyunculuk ve yazarlıkta yapar, yönetmenliğin yanı sıra. "Kurgu, film sanatının temelidir" der. Psikoloji dalını sinemayla iç içe sürdürür.

Yönetmenin rolü teknikerliktir. Filmin çizgisel yapısı boyunca algıyı ve izleyicinin tepkisini yönetir. Mesela genel bir çekimden çok yakın bir çekime geçiş yönetmenlerin korkmaması gereken bir harekettir çünkü insanın herhangi bir durumda bir ayrıntıya odaklanmasını temsil eder. Pudovkin'e göre izleyici tepkisi öngörülebilir (Butler, 2005:15).

Kurgu kavramının anlaşılmasıyla durum temelli bir değişikliğe uğradı. Film sanatının gerçek malzemesinin, alıcı merceğinin yöneldiği gerçek sahneler olmadığı ortaya çıktı. Tiyatro yönetmeni daima gerçek süreçlerle çalışmak zorundadır, onun malzemesi bunlardır. Tiyatro yönetmeninin en sonunda düzenlediği ve yarattığı çalışma da -sahne üzerinde kurulan ve oynanan sahne- aynı gerçek uzay ve gerçek zamanın kanunlarına boyun eğerek yer alan gerçek süreçtir. Bir sahne oyuncusu kendisini sahnenin bir ucunda bulduğu vakit, gerekli sayıdaki adımları atmadan, sahnenin öbür ucuna gidemez. Bu çeşit yol alışlar ve aralar, gerçek uzay ve gerçek zaman kanunlarına bağlı kaçınılmaz şeylerdir. Tiyatro yönetmeni bu kanunlara daima boyun eğer ve hiç bir vakit bunları çiğneyebilecek durumda değildir. Gerçekten de, gerçek süreçlerde çalışırken olgunun tek tek önemli noktalarını birbirine bağlayan bir dizi ara'dan kaçınmak elde değildir. Öte yandan, film yönetmeninin çalışmasını ele alırsak, ham malzemenin, üzerine çeşitli görüş noktalarının, olgunun ayrı ayrı hareketlerinin saptandığı bu selüoit parçalarından başka bir şey olmadığı ortaya çıkar. Çevrilmiş olan olgunun filmsel anlatımını meydana getirmek üzere perdedeki bu görünüşleri yaratan, bu parçalardan başka bir şey değildir (Pudovkin, 1968:310).

Kurgunun filmlere etkisi gerçek öğelerin bir araya gelerek filmin yapı taşı oluşturur. Yönetmenin görevi gerçek zamanda meydana gelen olayların biçimsel olarak filmlere kattığı ve filmsel uzay haline getirmesi başarısıdır. Pudovkin'e göre kurgu filmsel gerçeğin gücüdür. Doğa da çekilen her görüntü hammadde olarak tanımlar. Bu hammadde parçalarının kurguyla birleştirilmesiyle de gerçek ile filmin arasındaki ortaklığı verir.

Kurgu yönetmenin duygu, düşünce, tarzı ve üslubunu yansıtır. Çeşitli kurgu teknikleri ve farklılıkları o kişinin mesajını iletmesinde ki tercihini kendisinde barındırır. Parçaları bir bütün haline getirmek öncelikle kafasında tasarlanır ve görüntüleri çektikten sonra kurgu masasında işlenir.

Pudovkin üç farklı montajdan söz eder. İlki, imgenin etkisini onun zıttı ile bitiştirerek sunan anlayıştır. Örneğin; fakirlik imgesi'nin ardından zenginlik imgesinin gelmesi. Diğer paralel montajdır. Farklı olaylar belli bir devamlılık içinde birbiriyle ilintilendirilir. Son olarak, tekrarlanan görsel bir ana tema ile oluşturulan montajdır. Önemli filmleri arasında Satranç Humması (1925), Ana (1926), ve Cengiz Han'm Varisi (1928) bulunmaktadır (Abisel, 1989:125).

Çeşitli mekânlar da çekmiş olduğu görüntüleri bir araya getirerek tek bir mekân da çekilmiş gibi göstermeyi seven Pudovkin, kurgu ile birlikte hızlı geçişler ve kesmeler uygulayarak seyircinin olayları daha rahat kavrayabilmesi ve duygusal etkiler yaratmayı hedefliyordu. Görsel gücü kuvvetli olan çekim tekniklerini sık sık sinemasında kullanmaktaydı. Sinemanın teknik bakımdan sıkıntılına değinmiş ve bunların giderilmesi içinde kitaplar çıkarmıştır. Kurgu izleyicinin psikolojik rehberliğini kontrol eden bir yöntemdir der. Ayrıca sessiz filmlerin daha çok ön planda olması taraftarıdır. Sesin sinemaya girmesiyle görüntünün etkisini kaybedecek ve diyalogların görüntünün vermiş olduğu mesajın önemini azaltacağını düşünür. Sesli filmlere karşı çıkar.

1.2.3. Gerçekçi kuramcılar

1.2.3.1. Andre Bazin

Andre Bazin 1918-1958 yılları arasında yaşamış, sinemanın gelişimi için düşünen ve pek çok sinemacıyı derinden etkileyen bir sinema kuramcısıdır. Bir Fransız olan

Bazin, öğretmen olmak istemesine rağmen kekemeliği yüzünden öğretmen olamamış, orduya çağrıldıktan sonra da ilgisini sinemaya yoğunlaştırıp bolca film izlemiş, izlediği filmleri eleştirmeye, eleştirilerinden bir kuram ortaya çıkarmaya başlamıştır.

1951 yılında kurmuş olduğu Cahiers du Cinema dergisi, Yeni Dalga akımının doğmasına katkı sağlamıştır. Andre Bazin'in bu dergisi Avrupa da en etkili kuramsal yayın olmuştur.

Andre Bazin'in görüşlerinin temelini nesnel gerçekçilik oluşturmaktadır. Kurguya karşı mizansene dikkat çeker. Amacı ise gerçekliği daha iyi verecek olan mizansenin içinde bulunduğu düzenlemelerdir. Gerçekliği veren en önemli filmler ise belgeseller olduğunu söyler. Dergisinde yazdığı eleştiri yazılarıyla da dönemin filmlerinin kriterlerini savunmuş ya da eleştirilerini dile getirmiştir. Yeni gerçekçilik akımı ve bazı yönetmenlerin sinemalarını takip etmiş ve yazılarıyla onları yüceltmıştır. Yazıları genç yönetmenlere yol göstermiştir. Sinema seyircisinin film hakkında bilgi edinmesini sağlayan ve onları bilinçli bir yöne iten eleştiri yazıları yazmıştır. Bu eserler da sonra toplatılıp "Sinema Nedir?" Kitabını oluşturmuştur.

Andre Bazin'e göre sinema Rönesans'ın etkisiyle gelişen resimlerin plastik gerçekliğin bir parçasıdır. Fotoğrafın ortaya çıkışıyla birlikte ise sinemasının gerçeklik üzerine özgünlüğünü ifade etmektedir. Temelinde nesnelliğin yattığını savunmaktadır. Sinemanın resim ve fotoğraftan ayrı bir alan olduğunu ve başlı başına bir dil olduğu söyler. Kamera, dekor, aydınlatma, çerçeveleme ve kurgunun sinemanın içine dâhil olmasıyla birlikte fotoğraf olmaktan çıkıp yeni bir dil olduğunu söylemektedir.

"Bazin ile birlikte sinema kuramı ilk kez bir reçete olmaktan çıkmış, sınırlarının çok iyi farkında olan tümüyle olgun entelektüel bir etkinlik halini almıştır" (Monaco, 2008:385).

"Bir filmi dikkatlice izleyerek, kendine has değerlerini takdir etmek ve onun içinde taşıdığı anlatım güçlüklerine ve çelişkilerine dikkat etmektir. Sonrasında ise filmin hangi 'türden' olduğu ya da olmaya çalıştığını tasavvur edip onu bir tarz ile ilişkilendirir ya da onun için yeni bir tarz imal ederdi... Son olarak ise, bu 'yasalar' genel sinema kuramı bağlamında gözden geçirilirdi" (Andrew, 2010:227).

Andre Bazin, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının sinemasal gerçekçiliğinin üzerinde durmuştur. Oyuncululuğun, kameranın sokağa çıkmasının, hareketlerinin ve kurgu efektlerine karşı çıkmıştır. Yeni gerçekçiliğin, gerçeğin belirsizlik duygusunu filmlere kattığını söylemektedir. Yakın çekimlerin kullanımı ve izleyiciye verilmek istenen mesajın akımda bulunan birçok yönetmenin eserlerine taşıdığı bir etkidir.

Yeni dalga sineması kişisel bir sinemadır, yönetmenler kendi hayatlarından esinlenmeler senaryolara aktarırlar. Filmler yaşanan mekânlarda ki insanların gerçek anlarını aktarır. Dönemin kılık kıyafet ve müzik tarzları filmlerde aynen yer alır. Çekimler sokaklarda, cafelerde ve doğal mekânlarda geçer. Kamere sürekli hareket halindedir. Bazin dışavurumcu akıma ve kurgu hilelerine karşı çıkar. Yeni dalga sinemasının filmlerinde karakterler yalnızdır. Çevreden kendilerini soyutlamışlardır. Kendi düşüncelerine göre hareket ederler. Genç ve anti kahramanlardır.

François Truffaut' a göre Andre Bazin'in resmini çizmemi isteseler aklıma ilk gelen ilk şey, bir Amerikan gazetesinin manşetindeki yazı olacaktır. "Karşılanabilecek en unutulmaz karakter" (Bazin, 2000:5). Guy Leger ise, Bazin hakkında onun sinemasının tarihi ve sosyal görünümünün yanı sıra sinematografik görüntü üzerine ayrıca çalışmasıdır.

Andre Bazin'e göre montajın kullanımı, "görünmezdir ve genel olarak Amerikan ekranının savaş öncesi ürünlerinde boy gösterir. Buradaki amaç tek sahnenin özdeksel ve dramatik mantığına uygun olarak bölümün analizinin yapılabilmesidir. Bu sayede izleyici, açılımını yönetmenin bakış açısına göre yapacaktır" (Bazin, 2000:32). Montajın senaryolar aracılığıyla estetik bir etki yarattığı ve anlamın gönderim gücünün görüntü de değil izleyicinin görüntüyü yorumlamasında gizlidir. Bazin sinema sanatı plastik ve montaj gibi gerçekliğe sesin de eklenmesiyle birbirini tamamlayıcı olduğunu söyler. Ana eksen de görüntünün olduğunu, gerçekliğe ulaşma aşamasında sesinde unutulmaması gerektiğini söylemektedir.

Andre Bazin Orson Welles'in sinemaya getirdiği yenilikçi bir dönem ve Yurttaş Kane filminin ekran dilinin bir evrim niteliğinde olduğu belirtir. Dışavurumcu kullanımı iki görüntüyü paralel şekilde kullanarak zamandan kazanmak ister. Bizlere zaman ve uzam arasında hilenin değil sadece zıtlığı gösterme amacındadır.

İtalyan sinemasının aynı ekran dilinin evrimine vurgu yapmaktadır. Bazin, “Roberto Rossellini’nin Paisa ve Allemania Anno Zero(Almanya Sıfır yılı) ve Vittorio De Sica’nın Ladri di Biciclette (Bisiklet Hırsızları) filmleri İtalyan Yeni Gerçekçiliğin montajın etkisine karşı bir başkaldırıdır. Welles’in filmlerinde olduğu gibi, stil çalışmalarına rağmen Yeni Gerçekçilik sinemaya gerçekliğin belirsizliği duygusunu kazandırmaktadır” (Bazin, 2000:52).

Plastik sanatlarda özellikle resim gerçek fiziksel varlık ve yokluk arasında konuma sahiptir. Resim hayal gücü ve hafızayı diri tutar. Fotoğraf ise bundan farklı boyuta geçer. Yeniden üretimi obje ve insanın kendi görüntüsüdür. Fotoğraf zamanın içerisinde donmuş teknik bir işlemdir. Mercekler aracılığıyla ışığın geçmesiyle ortaya çıkan oluşumdur. Sinemada böyle bir paradoks görülmez. Nenenin içerisinde normali yansıtır. Andre Bazin, “ Sinema bir bütünlük çalışmasıdır. Konusu resim olsa dahi bunu salt resmi ele alarak değil, çok sayıda başka olguları inceleyerek yapar”(Bazin, 2000:160) der. Fotoğrafın, resmin, tiyatronun bir bütün olarak sinemada bütünleştiğini söyler. Müzik ve ses olarakta sinemaya girişinin yenilikçi ve sürekli kendini geliştirmesinden bahseder.

1.2.3.2. Siegfried Kracauer

Kracauer Almanya da doğan ve dışavurumculuk akımının önde gelen kuramcılarındandır. Kracauer'in film kuramı; düzenli, sistematik ve kolayca anlaşılacak bir biçimdedir. Diğer kuramlardan daha otoriterdir. Film örnekleri, film kuramcıları ve farklı alanlardan film ile ilgili düşünceler derlenerek farklı bir yaklaşım ortaya konmuştur. Kracauer'in kuramında oldukça karmaşık bir yapı bulunmaktadır.

Film aracı, konu maddesi, konu işlemesi, sinemasal hammadde ve sinemasal tekniklerin bulunduğu bu karmaşık yapı estetik evren içinde tektir. Çünkü Kracauer bir sanat dünyası yaratmak yerine aracı, kendi materyaline geri dönme eğilimi içerisinde göstermiştir. Soyut ve hayali bir dünya değil, maddesel bir dünya vardır.

Kracauer'in eserlerinde en önemli özellik mikro analizdir. Sinemada bunun işareti ise yakın plan çekimleridir. “Filmler mevcut toplumun aynasıdır. Sinemanın sadece toplumsal boyutu yoktur, ekonomik/endüstriyel boyutu da vardır, çünkü filmler, kar elde

etmek için ne pahasına olursa olsun seyircinin beğenilerini karşılamak zorunda olan şirketler tarafından finanse edilir” (Kracauer, 2010:250).

Film ve gerçeklik ilişkisini açıklamak için Kracauer, Yüzeysel metaforunu kullanır. Toplumların yüzeysel olarak yansıtılması onun için daha gerçekçidir. Zengin ve fakir insanların birliktelikleri ve bunların bastırılmış arzularını farklı yaşam tarzlarının farklı toplumsal gerçeklikleri filmler vasıtasıyla ortaya çıkartılır. Toplumsal gerçeklik kişiler arasındaki sınıfsal farklılıklara da değinmektedir. İşçi sınıfının alt-üst kademeleri arasındaki ilişkiyi Gün yüzüne filmler aracılığıyla çıkartır.

Kracauer, “kolektif zihniyetin derin katmanlarının bilincinin altına doğru uzanır. Film kendisini özellikle göze çarpmayan, genellikle ihmal edilenle ilgili olarak gösterir... Görünür dünyayı -ister mevcut dünya isterse hayali dünya olsun- kaybederken filmler bu yüzden gizli zihinsel süreçlerle ilgili ipuçları sağlar” (Kracauer, 2011:7) Demektedir.

Kracauer, filmlerin insan hayatında var olan tesadüfler akışıdır der. Klasik anlatıdan ayrı olarak kapalı uç yerine açık uçlu anlatıyı savunmaktadır. İzleyiciler filmi izlerken dışarıda hayatın devam ettiğini ve geçmişte yaşadığı kesitleri de hayal ederler. Filmin anlatımı gerçekleşirken de bunların sürdüğünü ifade eder. Andre Bazin ile arasında ki temel fark sinemanın rengidir. Bazin sinemanın gelişimi içerisinde olduğu ve rengin geliştirdiğini savunurken, Kracauer ise siyah beyaz geleneksel formatı savunur. İlk fotoğrafın siyah beyaz oluşu ve sinemanın da fotoğrafın hızlandırılmış hali olduğunu düşünür.

Kracauer, fotoğrafın doğası filmin doğasında yaşamaktadır der. “filmin özellikleri temel ve uygulamalı olarak ikiye ayrılır. Temel özellikler fotoğrafçılarla özdeşdir. Başka bir deyişle, film fizik gerçekliği kaydetme ve açıklamayla donatılmıştır, dolayısıyla bu gerçekliğe yönelmektedir... Filmin bütün uygulamalı özellikleri en genel ve en vazgeçilmez olanı kurgudur. Kurgu çekimlerin anlamlı bir sürekliliğinin kurulması işlevini görür, bundan dolayı da fotoğrafçılık için söz konusu bile olmaz. Daha özgül sinema uygulamaları arasında kimileri fotoğraftan devralınmıştır, örneğin yakın çekim, yumuşak odak görüntüler, negatiflerin kullanımı, ikizleme ya da çok çevrim vb. öbürleri,

zincirleme, yavaşlatılmış ve hızlandırılmış devinim, zamanın tersine çevrilmesi, belli özel efektler vb. ise açık nedenlerden ötürü tümüyle filme özgüdür” (Kracauer, 1985:79-80).

Kracauer, filmlerde oynatılan karakterlerin gerçekte o mekânda yaşayan insanlardan seçilmesini ve filmlerin gerçekliğinin daha ön planda olacağını savunur. Bu yönden Hollywood sinemasının karakter seçimi ve ünlü oyuncuların oluşması onun görüşüne terstir. İtalyan Yeni Gerçekçi sinema ise amatör ve oyuncuların birebir sokaktan fırlamış insanları seçmektedir. Hikâyenin geçtiği mekânda yaşayan gerçek kişiler filmlere yansıtılmasını savunur. Ses ve diyalogların ise gerçekliğe hizmet ettiği kadar filmlerde yer almasını söylemektedir.

1.3.Gerçek ve Gerçekçilik

Gerçek ve gerçekçilik sorunsalını anlamaya ve anlamdırmaya sözlük anlamlarını elimizin altında bulundurarak başlamak istiyoruz. T.D.K'nın Türkçe sözlük 'ünde gerçek kavramı şöyle anlamlandırılmaktadır.

- Bir durum, bir nesne veya bir nitelik olarak var olan varlığı inkâr edilemeyen, olgu durumunda olan, hakiki.

- Aslına uygun nitelikler taşıyan, sahici.

- Temel, başlıca, asıl.

-Doğada ki gibi olan, doğayı olduğu gibi yansıtan.

- Gerçek durum, gerçeklik, realite.

- Yalan olmayan, doğru olan şey.

- Düşünülen, tasarlanan, imgelenen şeylere karşıt olarak var olan (T.D.K. Sözlük, 1980:540).

Gerçeklik, sözlük anlamında şöyle tanımlanmaktadır. “En genel anlamıyla, dış dünyada nesnel bir varoluşa sahip olan varlık, var olan şeylerin bütünü, bilinçten, bilen insan zihninden bağımsız olarak var olan her şey gerçeklik, antolojik bağlamda, şu ilişkiler merkeze alınarak anlamlandırılmaya çalışılmaktadır: “zorunluluk, başka türlü olmamak, gerçekçilik: böyle olmak ve başka türlü olamamak (Cevizli, 1978:303).

Gerçekçilik, aynı zamanda bir görüştür. Gerçeklik sorunsalını doğru anlamlandırabilme amacıyla görünüş sorunsalını anlamlandırmak gerekir. Görünen şey kendisini bilince doğrudan ve aracısız bir biçimde sunan duyu içeriği (Cevizli, 1978:136).

Sinemanın doğuşuyla birlikte gerçek ve gerçekçilik iç içe geçmiş bir sarmal gibidir. Sinema kuramcılarının üstünde durduğu ve tekniğin el verdiği sürece filmlerin Dünya'ya açılma fırsatını sunduğunu savunmuşlardır. Sinema varlığını gerçeklik üzerine kurmuştur. Toplumsal olayların sinemaya etkisi aktiftir. Savaşların etkisi sadece sinemayı değil onun üreticisi insanı da etkilemektedir. Bu yönden Avrupa sinemasında savaş sonrası İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ve Sovyet Sinemasında etkileri büyüktür. Nazi Almanyası'nın sinema da gerçekçiliğin propaganda aracı olarak kullanmış ve gücünden faydalanmıştır. Türk Sinemasında ise gerçekliği toplumun aksayan yönlerine ve derin yaralar oluşturacak sınıfsal çatışmalara değinen Toplumsal Gerçekçilik alacaktır.

1.3.1. Gerçeklik ve Biçimcilik

“Gerçekçi filmler, genelde gerçek dediğimiz şeyleri en az bozulmaya uğratarak, onları yeniden üretme eğilimindedirler. Objeler ve olaylar görselleştirilirken, yönetmen gerçek yaşamın kopya edilebileceğini göstermeye çalışır. Hem gerçekçi hem de biçimci sinemacılar gerçeğin karmakarışık bölümlerinden ayrıntılar seçmek zorundadırlar. Bu seçim gerçekçi filmlerde daha az belirgindir. Gerçekçiler filmlerindeki görüntünün gerçek dünyanın nesnel bir aynada yansıması gibi değiştirilmeden verildiği duygusunu yaratmaya çalışırlar. Biçimciler böyle bir çabaya gereksinim duymadıkları gibi, aksine kasıtlı olarak hammaddelerini öylesine stilize ederler ve bozarlar ki, ancak çok naif olan biri bu manipüle edilmiş objeye ya da olayı gerçek olarak algılayabilir” (Güçhan, 1999:11).

Tren'in Gar'a Girişi filminde seyircinin salonlarda ilk izlediklerinde üzerine geldiklerini sandıklarında trenden korkmuşlardır. Gerçek yaşamın değişimini yakaladığını ve seyircileri büyüledi görülmektedir. Gerçekçi filmlerde biçim fark edilmez. Hammaddelerin nasıl değiştirildiği değil, gösterilen şeyin ne olduğu önemlidir. Biçimciler ise kendilerini dışavurumcu anarlar. Kendi iç dünyaları en az konu kadar önemlidir. Gerçekçilerin çoğu içerikle ilgilenirler, gerçek olayları resimleyen bir olaya dönüştürürler. Andre Bazin, “Bir filmin ne söylediğini anlamının en iyi yollarından biri onun nasıl söylediğini bilmektir” der.

1.3.2. Sinemada Gerçekçilik

28 Aralık 1895 tarihinde Lumiere Kardeşlerin Paris’te halka açık olarak yaptıkları ilk gösteri ile sinemanın beyazperde üzerindeki serüveni başlamıştır. Başlangıçta insanın gerçeklik algısını değişikliğe uğratmaya çalışan sinema, ileri ki seviye de insanın gerçeklikle ilişkisinin yeniden kurmasını sağlamıştır.

Her ne kadar insanın gerçeklik algısını değiştirmek açısından, insanı gerçeklikten koparan bir şey olsa da, gerçekçi filmin ilk örneklerinin Lumiere kardeşlerin filmleri olduğu söylenebilir. Sinemanın doğuşu ve var oluşundan bu güne kadar gelen kısımda gerçek ve gerçekçilik adına atılan ilk adımlardır

Rus sinemasının önde gelen yönetmeni Tarkovski, geliştirdiği teknikler ve kurmuş olduğu yeni sinema anlayışında izleyicilerinin bilinçaltına mesajlar göndermektedir. Düşsel görselliklerin akışını, edebiyatta bilinç akışı tekniğiyle birleştirir. Düşsel olaylar bir yandan akarken bir yandan da iç diyaloglar devam eder. En zor filmlerinden ve en kişisel filmi olarak tarihe geçmiştir.

Sinemanın sanat olma sürecinde, bu bağlamda, Amerika’nın hiçbir yerinin ve rolünün olmaması da son derece anlamlıdır. Çünkü Amerika’nın varoluşu bir anlamsızlık ve içeriksizlik üzerinde yükselmektedir. Amerika, Sanço Panza misali, altınlarla idare etmektedir ve Lumiere’i iyi anlayarak ve çözümleyerek “terminatör” biçimlerinde yeniden üretmektedir. Hoşa giden ve dolayısıyla boşa giden bir zaman yaratmakta ve bu boş zamanın içinde var olmaktadır. Sinemanın sanat kısmında öte işe ticari ve ideolojik kısmına daha çok değinmektedir Amerika (Abisel,1989:26).

Sinemada gerçekçilik anlamında Charlie Chaplin üzerinde durmak gerekir. Sessiz sinema güldürüsünü, kaba itişmelerin, düşüp kalkmaların yarı fantastik dünyasından, yaşanan gerçek dünyaya indiren sanatçıların başında Charlie Chaplin geliyor. İnsanı kendi gerçekliği içinde vermeyi başarıyla yerine getiren Chaplin in filmi “Asri Zamanlar”, son derece etkileyici bir eleştiri içeren, başarılı bir örnektir. Chaplin, filmde insanının kendisine ve dış dünyaya nasıl yabancılaştığını anlatıyor ve bununla insanın yeniden kendisine ve doğaya dönüş yolunu açmaya çalışıyordu. Kendi ürettiği makinenin bir parçasına dönüşen ve ürettiği makineye bile yabancılaşan insanın durumunu yansıtıyordu. Gerçeklikten uzaklaşan insana, özgün gerçekliği sinemada yeniden

anımsatılıyordu. Bir yandan sinemasında siyasi eleştirilere de değiniyordu. 2.Dünya savaşı Hitlerin ve Almanya'nın açtığı acılara değinmekte bir yandan da dünya politikasında Amerika'nın tutumunu eleştirmekteydi.

Sinema da gerçekçilik, diğer stiller arasında, yaşama bakışın yalnızca bir yoludur. Yönetmenin benimsediği disiplin ve filmlerinin kaçınılmaz olarak ortaya attığı toplumsal onu çok değerli hale getirir; fakat western ya da müzikal türü de onun kadar sinemanın bir parçasıdır. Öte yandan gerçekçilik belki de sinemadaki en uzun süren eğilimdir (Armes, 2011:21). Sinema da en iyi gerçekçi filmler devrim sonrası Sovyet Rusya'da çekilmiştir. Yönetmenlerin olaylara gerçekçi bakış açılarıyla yorumlamaları sinemanın gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır.



2.BÖLÜM

YENİ GERÇEKÇİLİK VE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

2. YENİ GERÇEKÇİLİK AKIMI

Yeni Gerçekçilik akımı 2. Dünya Savaşının ve İtalyan toplumu üzerinde etkisi büyük olan faşist yönetimin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Akımın ortaya çıkması için gerekli zemini hazırlayan süreç Mussolini iktidarının sinemanın gücünü fark ederek, sinema endüstrisini denetimi altına almak ve İtalyan sinemasını geliştirmek için bir dizi önlemler almasıyla hızlandı. Hükümet tarafından kurulan büyük film stüdyosu ve sinema okulu savaş sonrası İtalya’ında sinemada bir hareketlilik yaşanmasını sağladı. Sinema okuluna devam eden genç sinemacılar hükümetin ideolojisine karşı oldukları için film yapmamayı tercih ettiler ya da hükümet tarafından desteklenmediler. Mussolini hükümetinin beklediği başarı İtalyan sinemasında bu dönem içerisinde elde edilemedi. Genç sinemacılar film yapım aşamasından uzak kaldıkları bu süreci sinema kuramları ve eleştirisi yönünde kendilerini geliştirerek, “Corrento” adlı bir dergi yayınlayarak değerlendirdiler. Mussolini hükümetinin Nazi işgali ile devrilmesinin ardından İtalya’nın içine girdiği olumsuz koşullara rağmen yeni sinema hareketi ilk ürünlerini vermeye başladı (Çelikcan, 1997:150).

Filmler Amerikan Hollywood Sinemasında bulunan mutlu veya mutsuz sona karşı açık uçlu bitmeydi. Hikâyelerin sonu, karakterlerin geleceği bilinmemekteydi. 2.Dünya savaşı İtalyan Sinemasında dönüm noktası haline gelmiştir. Öncesinde çekilen filmler stüdyolarda çekilen ve “Beyaz Telefon” diye adlandırılan dönemdir. Yapay ve gerçeklikten uzak filmlerdir. Sansür, yönetmenlerin önünü kesmekte ve çekilecek film senaryolarına karışmaktaydı. Savaş sonrası filmler ise önceki dönemden apayrı bir yol çizmiştir. İtalyan Sineması yeni bir akımın doğuşuna sebep olmuştur. Gerçekçi filmler çekmeye başlamış ve yönetmenler gerçekliği ön planda tutmuştur. Andre Bazin bu yeni gerçekçi akıma “Özgürleşmenin İtalyan Okulu ”adını vermiştir.

Dönemin şartlarına, toplumsal sorunlarına değinen filmleri ele alırsak Yeni Gerçekçi Sinemayı daha geniş kapsamda belirtmiş oluruz. Sadece amatör oyuncular ve kameranın sokağa çıkması akımın genel değerlendirilmesine gölge düşürebilmektedir. Yönetmenler genel itibarıyla filmlerini uyarlamaya uygun roman ve hikâyelerden seçerek çekmişlerdir.

İtalyan Yeni Gerçekçi Sinemasının 1945 yılında Roberto Rosselini tarafından çekilmiş olan ilk film “Roma Açık Şehir” olmuştur. Film Roma’nın işgalden kurtuluşunu aktarır. Şehir ve halk 2. Dünya savaşının etkilerini yaşamıştır. Gerçek mekân ve profesyonel oyuncular arasında tüm gerçekliğiyle sergilenir. Bu nokta da daha önce gerçek mekânları ve profesyonel olmayan oyuncuları kullanan Sovyet sinemasından büyük bir farklılık göstermiş olur.

Yönetmenler Amerikan Hollywood Sinemasının aksine İtalyan Yeni Gerçekçi Sinemaya yöneldiler. Yönetmen Roberto Rosselini stüdyolarda çekilen filmlerin aksine kamerasını sokağa çıkarmıştır. Doğal ışık ve amatör oyuncularla çekilen film gerçekliğin ilk verilen örneklerindendir. Hayatın gerçeklerini kameraları vasıtasıyla izleyiciye aktardılar. Savaşın ülkeye getirdiği sorunlar, ekonomik buhranlar ve işsizliğin oluşması filmlerde yer alan temel konulardı. Roberto Rosselini Roma Açık Şehir filminden sonra Hemşeri’yi çeker. Fakat önceki filmde profesyonel olan oyuncular bu filmde amatör insanlardan seçilmiştir. Bir savaş sonrası film daha olan bu film savaşın olumsuzlarını gösterir ve savaşı kötüler. İnsanların hayatlarını olumsuz etkileyen savaşları çarpıcı şekilde seyirciye aktarır.

Rudolf Arnheim’in öncüsü olduğu biçimci kuram, sinemanın gerçeklikten uzaklaştığı ölçüde sanat olabileceğini savunurken; gerçekçi kuram da ise, sinema gerçeğin sanatı olarak tanımlanır ve sinemanın gerçeğe yaklaştıkça sanat olabileceği savunulur. Gerçekçi kuramın savunucularından Andre Bazin, sinemada gerçekliğin doğal olarak kaydedilebildiğini savunur ve sinemanın gerçekliğe yaklaşmasını sağlayan tüm teknolojik gelişmeleri destekler. Sinema doğada var olan bütün nesnelere kamera vasıtasıyla olanı olduğu gibi bütün çıplaklığıyla gerçeği yansıtır (Çelikcan, 1997:156).

İleri ki yıllarda Fransa da ortaya çıkacak olan Yeni Dalga akımını etkileyen Andre Bazin’ in gerçekçi kuramın savunucusu olması, bu akımın Yeni Gerçekçilik akımı ile belli paralelliklere sahip olmasını da etkiler. Yeni Gerçekçilik akımı doğal set alanları seçer. Oyuncuları amatör ve yüzü eskimemiş gerçekliğe daha yakın rollere bürünecek karakterlerin ve hayatın içinde bütün doğallığıyla vermek ister. Zavattini, filmlerin toplumsal gerçekleri ortaya çıkarması gerektiğini, bunun içinde yönetmenin öyküyü değil gerçekliği vurgulaması gerektiğini savunur.

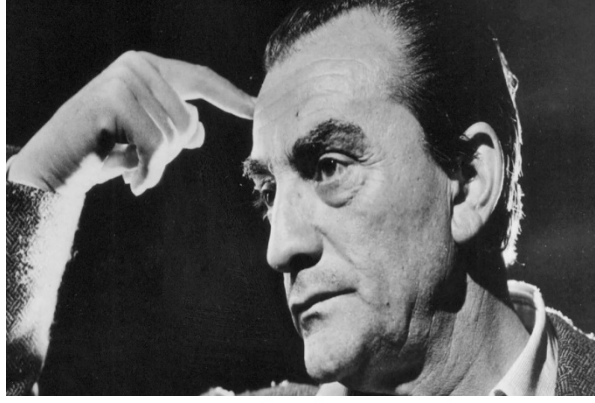
Hollywood sinemasının karşıtı açık uçlu biten filmlerin oluşturulduğu geleneksel öykü anlatmanın ötesinde sonu izleyicinin algısına bırakılmış ve eleştiriye açık halde sunulmuştur. Yönetmenlerin gerçeklik algısı, dönemin koşulları halka gerçekliğin temeline inebilmesini, kamera kadrajları sınırlarının aşılmasını sağlayarak düşünme olgusunu geliştirmek istenmiştir. Oyuncuya serbestlik ve diyaloglarda kısa tutulması öngörülmüştür. Yönetmenler ise genel planlar kullanarak yaratıcılığı daha zengin kılmışlardır.

İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının en önemli iki yönetmeninden De Sica ve Rossellini'yi Andre Bazin şöyle karşılaştırır. “ Rossellini'nin üslubu başka bir estetik aileye aittir. Onun estetiğinin kuralları göz alıcılıktan uzaktır. O dünyayı dolaysız olarak bir mizansen içinde çerçeveye aktarmaktadır. Rossellini'nin üslubunu 'görme' olarak kabul edersek, Sica'nın üslubu için 'hissetme' terimini kullanmak doğru olacaktır. Onun yaklaşımı, dünya ile olan ilişkilerimizin metafiziksel görünümü şeklindedir. (Bazin, 2000, s.183) Rossellini karakterler arasında birbiriyle olan iletişimi eksik bırakmaktadır. De Sica da ise karakterler arası iletişim daha sağlam olmasını ister. Rossellini'nin filmlerinde mizansen anlatmak ve çözümlmek kolaydır. Fakat De Sica filmlerinde izleyicinin çözümlmesini ister.

Yeni gerçekçilik akımı kuralları çerçevesinde tüm kuralların dışında ayrı bir film vardır ki oyuncularının profesyonel olması, montaj için büyük bütçeler harcanması, kostümlerin farklı oluşu Michelangelo Antonioni'nin yönettiği 'Cronaca di un Amore' filmiyle akımında içerisinde yer alır. Sebebi ise karakterlerin dışavurumcu tarzda kullanmayıp filmin konusunu yaşam içerisinde bulunan bir tarzda oluşturmasıdır.

2.1.İtalyan Yeni Gerçekçi Filmler Ve Yönetmenler

2.1.1. Luchiano Visconti - Tutku (OSSESSİONE)



Resim 1: Luchiano Visconti

Görüntü Kaynağı: denebene.wordpress.com 05.11.2015

Faşizm, düşüncesini sinemanın gücünden yararlanarak halka yaymaya çalışıyordu. Faşist yönetim sinemacılara mali ve teknik yönden büyük olanaklar sunarken çekilen filmlerde; cinayet, intihar, hırsızlık, yoksulluk, işsizlik ve cinsel sorunların ele alınmasını yasaklamıştı. Bununla birlikte filmlerde; asker, polis ve din adamlarının eleştirisi konusu olması engellenmişti. Ülkede meydana gelen böyle bir ortamda, Luchiano Visconti, 1942’de Amerikalı yazar James M. Cain’in ‘The Postman Always Rings Twice’ adlı romanından uyarladığı ülke gerçeklerini ortaya koyan ve İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin ilk filmi olarak tanımlanan ‘Ossessione/Tutku’ filmini çeker. Film, yönetim tarafından tepkiyle karşılanarak ahlaki bakımdan sakıncalı görülüp gösterimi yasaklanır (Eyüpoğlu, 1998:45).

Yönetmenin Tutku’nun ardından ikinci filmi olan ‘La Terra Trema (1948) (Yer Sarsılıyor) filmini çeker. Visconti Verga’nın I Molovoglio’ndan esinlenerek bu filmi çeker. Yönetmen, La Terra Trema, filmini Sicilya’nın doğu kıyısında yer alan Acı Trezza’nın yerli halkıyla çekmiştir.

Visconti, ikinci filminden sonra, Giovanni Verga’nın, Malavoglia ailesinin çöküşünü vererek burjuvaziyi eleştirdiği romanı üç bölüm olarak sinemaya uyarlamayı hedeflemiştir. İlk bölüm balığa çıkan emekçilerin toptancı balık tüccarlarına başkaldırısını, ikinci bölüm emekçilerin bir araya gelerek bir maden ocağını beraber işletmelerini, son bölümde ise köylüleri ele almayı hedefliyordu. Bu üç film, şahlanan

Sicilyalı emekçilerin güçlerinin belgesi olacaktı. Fakat Visconti düşüncesinin sadece ilk bölümünü gerçekleştirebilmiştir (Teksoy, 1997:173).

Görsel olarak zengin bir içeriğe sahip olan Yer Sarsılıyor filminde alan derinliği başarılı bir şekilde kullanılır. Bu başarılı kullanımla yönetmen denizci kasabalıların birlik ve denize bağlılıklarını anlatmayı hedefler. Görüntüler filmde gerçekçi ifade bulurken köy hayatı da basit ölçeklendirmelerle anlatılmıştır. Filme bu yönüyle bakıldığında 1920’li yılların Sovyet sinemasıyla ilişkilendirmek zordur. Visconti filmi Marksist temellere dayandırırken, emekçilerin haklarını aramak için sömürüye başkaldırıışlarını estetik kaygıları da düşünerek vermiştir.

Yeni Gerçekçilik akımı Visconti’nin 1951 yapımı Bellisima/ Güzeller Güzeli filmiyle belgesel anlatımdan dramatik oyun anlatımına geçişte önemli bir aşama oluşturmuştur. Visconti, bu filmin ardından ‘Senso’ (Günahkâr Gönüller,1954) filmi çekti. İtalya’nın 1815-1870 yıllarındaki bağımsızlık savaşı olaylarını ele alan filmde yönetmen, Yeni Gerçekçilik akımını ustaca uygular (Erkılıç, 1993:56).



Resim 2: Luchino Visconti Kamera Arkasında

Görsel Kaynak: actorz.ru 12.04.2016

2.1.1.1.Filmin künyesi

Yönetmen : Luchino Visconti

Oyuncular :Clara Calamai, Massimo Girotti, Dhia Cristiani, Elio Marcuzzo, Vittorio Duse, Michele Riccardini, Juan de Landa, Michele Sakara

Senaryo : James M. Cain, Luchino Visconti, Mario Alicata

Yapımcı : Libero Solaroli

Müzik : Giuseppe Rosati

Türü : Polisiye- Dram-Romantik
Yapım yılı : 1943
Süre : 140 dk.
Renk : Siyah Beyaz

2.1.1.2. Filminin Konusu

Luchino Visconti'nin çekmiş olduğu dünya sinema tarihinin bilinen ilk yasaklı aşk filmidir. Yaşlı ve şişman bir adamla evlenen bir kadının dışarda aç açıkta kalmaması için insanları kullanmasını gösterir. Önce paralı adamı kullanır ve onu öldürmek içinse serseri olup metelik parası olmayan karakterle aşk yaşamaya başlar ve yalanlarıyla hikâyeyi sürükler. İlişkilerin para üzerine kurulu olması hayatlarında istedikleri gibi olumlu gitmez. Eşcinsel bir yönetmenden filmde kendi düşüncelerini iki erkek karakterden İspanyol'un başrol oyuncusu Gino'ya ilgisini bazı sahnelerde gösterir. Gino ise duygularına karşılık vermez. Givonna'nın kocasını öldürtmesinin kendisini kullanıldığını anlasada her şey çok geç kalınmıştır. Guiseppe'yi öldürdükleri için polis onları takip etmektedir. Polisten kaçarken trafik kazasında Givonna ölür ve onu kovalayan polisler ise onu tutuklar.

2.1.1.3. Filmin Geniş Özeti



Resim 3: Tutku Filminin Afiş Fotoğrafi

Görsel Kaynak: tsutpen.blogspot.ru 12.04.2016

Bir yük kamyonunun arkasında seyahat eden ve hayatını hep gezerek geçiren Gino şoförün onu fark etmesiyle apar topar aşağı indirilir. Etraftaki insanları pek umursamaz haliyle giysilerinin eski ve yırtık olması Gino'nun daha çok dikkat çekmesine sebep olur. Etrafta hırsızlar çoktur ve ilk gördüklerinde onu hırsız olduğunu sanırlar. Bir benzerlikte indirilen Gino lokantanın mutfağına izinsiz girer ve yemekleri yemeye başlar. Sahibinin karısı Giovanna ise ilk görüşte ondan etkilenir. Kocasını şişman ve yaşlıdır. Gino genç ve yakışıklı olması onu büyüler. Yemek parasını ödemediği için kocası tarafından dışarı çıkartılır. Giovanna paranın ödenmediğini söyler ve Giuseppe peşinden koşar. Paranın ödenmesini ister. Cebinde hiç parası olmayan Gino araba tamircisi olduğunu ve ödeşmenin bu şekilde yapılmasını teklif eder.



Resim 4: Givonna ve Gino Mutfakta Tanışması

Görsel Kaynak: movieall.ru 12.04.2016

Tamir parçalarının eksik olmasıyla Gino, Guiseppe'yi yakınlardaki kasabaya parçayı almaya gönderir. Evde yalnız kalan Givonna ve Gino ilk bakışta birbirlerinden hoşlanırlar ve kimsenin olmayışını fırsat bilip birlikte olurlar. Givonna genç ve güzel kadındır. Yaşlı ve şişman kocasını istememekte ve aç kalmamak için başını sokacak bir evin oluşu onu bu evliliğe itmiştir. Kimsesizdir, mecbur kalmıştır. Tüm dertlerini Gino'ya anlatır. Onu sevebileceğini ve bir arada yaşamak istediğini dile getirir.



Resim 5: Givonna ve Gino Kasabadan İlk Ayrılık Denemesi

Görsel Kaynak: blog80465.wordpress.com 12.04.2016

Birlikte kaçmaya karar verirler. Giuseppe sabah erkenden balığa gitmiştir. Bunu fırsat bilip kaçarlar fakat Givonna vazgeçer. Bunun yanlış olduğunu söyler. Birlikte eve dönmeyi teklif etse de Gino bunu kabul etmez. Kaçak olarak trene biner fakat yakalanır. Ücretini ise İspanyol bir sokak satıcısı öder. Arkadaş olurlar ve birlikte yola koyulurlar. Trenden indikten sonra liman a doğru yönelirler. Bir otelde aynı oda da ve aynı yatakta geceyi geçirirler. İspanyol'un ona bakışları ve yataktaki hareketleri (karanlıkta kibrit ateşiyle onu süzmesi) bir nevi eşcinsel bir yöne değinir. Sabah erken saatlerde gemiyle başka şehirlere gitmek isteyen Gino, gemiye geç kalır. Binemez ve geri dönmek zorunda kalır.



Resim 6: Gino ile İspanyol'un Tanışması ve Birlikte Seyahati

Görsel Kaynak: flickchart.com 12.04.2016

İspanyol arkadaşıyla bir limanda hayvanları sayesinde satış yaparlar ve halkı eğlendirirler. O sıra da Givonna ve Giuseppe ile karşılaşır Gino. Onlarla birlikte gece tavernaya giderler ve Giuseppe yarışmayı kazanır. Kör kütük sarhoş olur. Giuseppe Gino'yu tamir işleri ve evin eksiklerini gidermek için eve tekrar geri dönmesini ister.

Geç saatlerde eve dönerken sarhoş halde araba kullanır. Giuseppe biraz kendine gelmek için aşağı iner. Givonna ise arabayı Gino'nun kullanmasının daha uygun olacağını söyler Giuseppe'ye. Yol da ilerlerken kaza süsü verilerek öldürürler. Gino Giuseppe'nin çok sarhoş olduğunu ve böyle bir halde arabayı kendisi kullanarak hız yaptığını sorguda anlatır. Gece kestirme yolu tercih ettiğini ve eve bir an önce dönmek için keskin virajı kurtaramadığı iletir. Polisler sorguda kaza yerinde verdikleri cevapların çelişkili olması dolayısıyla kazaen olduğunu rapor tutarlar.



Resim 7: Gino (Massimo Girotti)

Görsel Kaynak: movieall.ru 12.04.2016

Bütün mal varlığı Givonna'ya kalır. Gino ise yaptığı işten pişmanlık duyar ve kendini alkole verir. Birbirlerinden git gide soğuyan çift arası buz kesilmiştir. Davranışları değişmiş ve çevrelerinde ki insanların da dedikodular çoğalmıştır.

Evde herşeyi untabilmek için Givonna bir davet verir. Herkes eğlenir ve doya doya dans eder. Fakat Gino karamsardır. Acı içindedir. Pencereden bakarken İspanyol'un geldiğini görür ve mutlu olur. Onu karşılamaya gider. İspanyol onu götürmek için gelir fakat seyahat etmek içinde derin bir yara olarak kalır. İspanyol'un olaylardan haberi vardır ve tehdit eder gibi konuştuğunu sanır Gino. Sinirlenip yumruk atar. Gelmeyeceğini anlaması üzerine bu kavganın oluşu İspanyol'la arasındaki bağları koparır.



Resim 8: Givonna ve Gino Kaza Yapması

Görsel Kaynak: twentyfourframes.wordpress.com 12.04.2016

Hayat sigortasının var olduğunu bilemesine rağmen Givonna, Gino'ya söylememesi ve yüklü miktarda paranın çıktığını sonunda açıklaması Gino'nun olayları üzerinden kurguladığını anlar ve kullanıldığını hisseder. Her şeyin para için olduğunu söyleyerek terkeder. Parkta tanışmış olduğu genç kız Anita yeni bir birliktelik kurar. Adresini öğrenir ve evine gider. Givonna'nın ise takip ettiğinden habersizdir. Anita bir fahişedir fakat Gino'nun yaklaşımı onu etkilemiştir. Şimdiye kadar hiçbir erkeğin ona dokunduğu gibi dokunmamıştır. Birlikte aşağı inip alışveriş yaparlar. O sırada Givonna onların karşısına çıkar ve Gino'nun eve geri dönmesini söyler. Ortada bir suç vardır ve ikisinin bildiği sırdır. Ölüm sonrasında gelen paradan bir mutluluk duyamazlar. İkisinin de davranışları tamamen değişmiştir. Gino Anita ile birlikte olmak ister. Fakat Givonna tehdit eder dönmemesi halinde polislerin yakalayacağını iletir. Bunun üzerine sokak ortasında tokat atar. Kalabalık etraflarına birikir.

Gino Anita'nın yanına döner. Polislerin onu takip ettiğini görür. Anita ile plan yaparlar ve kaçmasına yardımcı olur. Gino eve döner ve Givonna ile konuşup hamile olduğunu anlayınca birlikte kaçmaya karar verirler. Fakat arabayla kaçarken bir kamyonetin arkasından tozların gelmesi görüş açılarını kapatır ve yoldan çıkarak uçuruma yuvarlanıp nehre girerler. Givonna ölür ve Gino da arkalarından gelen polisler tarafından tutuklanır.

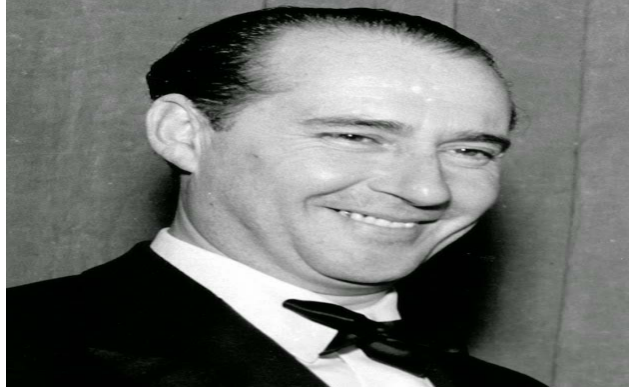
2.1.1.4. Filmin Genel Değerlendirilmesi

Tutku filmi İtalya'nın Romagna bölgesinde çekilmiştir. Ağır bir dedektif romanı olan James M.Cain'in "The Postman Always Rings Twice" (Postacı kapıyı iki kez çalar) filminden esinlenerek çekilmiştir. Siyah beyaz bir renkte olan film, kasabadan uzak mekânda sakin bir yerleşim yeri olarak seçilmiştir.

Visconti hayatın içerisinde varolan konulara değinmiştir. Kendisi gibi seksüel düşüncesini filminde İspanyol karakterine canlandırmıştır. Her ne kadar psikolojik film olsa da bu yönüyle dönemin kilisesi ve sansür kurulundan tepkiler almıştır.

İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının ilk örneği olarak gösterilen 'Tutku', bir melodramı konu edinir. Filmde başıboş bir gencin, Gino'nun metresi olan Giovanna, sevgilisiyle birlikte yaşlı kocasını öldürür. Sonunda iki sevgili ağır bir sonla cinayetlerinin bedelini öderler. Bu filmde tanınmış oyuncularını doğallık içinde kullanan Visconti, sokak ve parklarda gizli kamera çekimlerine başvurur. Yönetmen kullandığı vinçler yardımıyla kamerayı yakın çekimden genel çekime kesintisiz geçirmeyi de başarmıştır. Film İtalyan insanını kendine özgü ses ve görüntüleriyle ifade etmiştir.

2.1.2. Roberto Rossellini - Roma Açık Şehir (Roma Citta Aperta)



Resim 9: Roberto Rossellini

Görüntü Kaynağı: www.moviefone.com 20.03.2016

Yeni Gerçekçilikle özdeşleştirilen Roberto Rossellini bu akımın önde gelen yönetmenlerindedir. 1944 yılında Ulusal Kurtuluş Komitesi'nin Sinema Çalışmaları Kolu'nu kuran yönetmenin filmlerinde özgür insan düşüncesine önemle yer verilir. Bu düşünsel alt yapının hissedildiği ve yönetmenin ilk filmi olan Roma Citta Aperta'nın

(Roma Açık Şehir) filmini çeker (Erkılıç,1993,s.56). Akımın en belirgin özelliklerini içinde barındıran film, Nazi'lerin işgaline karşı farklı kültürlerden gelen direnişçi bir grubun öyküsünü anlatır. Bu grup içerisinde; işçi, katolik bir papaz ve mühendis gibi toplumun her kesiminden temsiller vardır. Filmde unutulmaz oyuncular Anna Magnini ve Aldo Fabrizi gibi isimlerin dışındaki tüm kadro amatör oyuncularından oluşmaktadır. Film dönemin imkânsızlıkları gereği tamamıyla doğal ortamlarda çekilmiştir.

Roma Açık Şehir filmi, devrimci öğeleri de içinde barındırır. Film bu yönüyle de başarılı bir yapıt olarak karşımıza çıkar. Yönetmenin filmde uygulamış olduğu öyküleyici yön bu filmi diğer Yeni Gerçekçi filmlerden önemli ölçüde ayırır. Bu öyküleme içinde ayrıca önemli bir yer tutan ve İtalya'nın gelecek için umutlarını sembolize eden bebek ve çocuk olgularına da rastlarız.

Roberto Rossellini'nin direniş hareketi üzerine çektiği ikinci filmi Paisa (Hemşeri, 1946)'dır. Rossellini bu filmle İtalya'nın değişik bölgelerinde savaş yüzünden meydana gelen yıkımı somut bir biçimde gösterir. Yönetmen bu filmiyle Yeni Gerçekçilik akımının özelliklerini daha iyi kullanmıştır. Andre Bazin tarafından övgü bulan bu film yeni gerçekçi akımın özelliklerinin yanında İtalyan Kısa Öykü geleneğine de uygunluk taşır. Paisa filmi olumlu eleştiriler almasına karşı Roma Açık Şehir filminin başarısını yakalayamamıştır.

Paisa'nın ardından gelen Almanya'nın Sıfır Yılı (Germania Anno Zero, 1947) adlı filmde Rossellini, savaş sonrası Berlin'in yıkıntıları arasında on iki yaşındaki Edmund adlı bir çocuğun hikâyesini anlatır. Rossellini, bu filde görüntünün gücünü ispatlama imkânı bulmuş ve çok büyük bir başarıya imza atmıştır. Bu bağlamda yönetmenin çekmiş olduğu; Roma Açık Şehir, Paisa (Hemşeri) ve Almanya Sıfır Yılı Rossellini'nin savaş üçlemesi olarak adlandırılır (Biryıldız, 2012:92).

2.1.2.ROMA AÇIK ŞEHİR(1945)



Resim 10: Roma Açık Şehir Film Afışı

Görsel Kaynak: intersinema.com 20.03.2016

2.1.2.1.Filmin Künyesi

Yönetmen: Roberto Rosselini

Oyuncular: Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Marcello Pagliero, Nando Bruno, Giovanna Galletti, Maria Michi

Kurgu: Eraldo Da Roma

Renk: Siyah Beyaz

Yapım yılı:1945

Süre:100 dk.

Tür: Drama, Savaş

Müzik: Renzo Rosselini

2.1.2.2. Filmin Konusu

İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazilerin, İtalya'yı işgal dönemini anlatan filmde, Nazi teşkilatı ve gestapolar, direnişçilerin lideri Giorgio Manfredi'nin peşindedir. Peder Don Pietro, Mühendis Giorgio'nun arkadaşı Matbaacı Francesco ve evlenmek üzere olduğu Pina ile oğlu Marcello karakterleriyle direnişe öncü eden kişilerdir. Hollywood sinemasındaki abartılı duygusallığa ve yanlı anlatıma tepkisel olarak Roma Açık Şehir filmi alabildiğine soğukkanlı ve yalın anlatımıyla birlikte karakterleri derinleştirip gerçekçi kılmasıyla da hem İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımının, hem de savaş filmlerinin en kayda değer örneklerinden birisidir.

Rossellini'nin. Roma Açık Şehir filmi Yeni gerçekçilik akımının öncü filmi kabul edilir. Roma'daki işgal bitmeden gerçek savaş atmosferinde çekilmiş olması, birkaç oyuncunun haricindeki tüm kadronun amatör oluşu, işkence sahneleri ve sokak çekimleri, ışığın etkili kullanımını ile her sahnesinde muhafaza ettiği gerçekçilik hissi, kahraman ikonu yaratmadan öyküsünü bir direnişe ve örgütlenmeye odaklaması gibi birçok detayla bu akımın etkilerini oluşturur

2.1.2.3. Filminin Geniş Özeti



Resim 11: Roma Açık Şehir Film Sahnesi

Görsel Kaynak: abafilm.com 20.03.2016

Roma Açık Şehir filmi Alman Nazi işgali döneminde İtalya'yı anlatmaktadır. Roberto Rossellini filmin ilk girişinde buna dikkat çekerek izleyiciye mesaj verir. Yaşanan hikâyenin bir rastlantıdan ibaret olmadığını belirtir. Mühendis Giorgio'yu arayan Gestapo askerleri kaldığı pansiyonda arama yaparlar. Askerler İki yaşlı kadını kısa süre olsa sorguya tutarlar. Kadınlar Giorgio'nun nerde olduğunu bilmediklerini ifade ederler. Giorgio ise terastan kaçır. Telefon çalar ve genç bir kadın Giorgio ile konuşmak istediğini söyler. Fakat Telefonu açan asker, arkadaşımı dese de kadın inanmaz ve telefonu kapatır.

Gestapo komutanının bürosunda İtalya'nın önemli yerlerini gösterir. Telefon gelir askerlerin mühendisi yakalayamadıklarını kaçtığını söyler. Fakat istenirse pansiyon sahibi ve kızını gözaltına alıp almayacağını sorar. Bırakılmasını emreder. Komutan ise mühendisin yanındaki kişiye ne kadar önemli olduğunu ve yakalanması gerektiğini fotoğraflarla gösterir.

Savaşın etkileri halkın sefaleti gözler önüne serilir. Fırının önünde ekmek alabilmek için bekleyen insanlar ve itişe kalkışa ekmeğini alırlar. Mühendis Giorgio ise bir arkadaşını aramak için Bayan Lautranın evine gider. Kendisi evde yoktur. Ablası Pina ona yardımcı olur. Peder Don Pietro'yu aradığını söyler. Pina ise oğlunu gönderip çağırmasını ister. Eve gelen Peder Don Pietro ile Mühendis Giorgio Almanların İtalya'yı işgal ettikleri ve fişlendiğini söylemektedir. Bilgilerin ve bir miktar paranın taşınması gereklidir, cephede savaşan askerlere. Buluşma için saati ve yeri söyler, şifre ise ıslık çalınmasıdır.

Peder Don Pietro Mühendis Giorgio'nun konuşmasından sonra Matbaa dükkânına girer. Askerler etrafta gezmekte ve sıkıyönetim uygulamaktadırlar. İnsanlar rahat konuşamaz ve şifreli iletişimle bir kısım irtibat kurmaktadır. Önce müşteri gibi davranır ve arka taraflara gidince Francesco'yu aradığını söyler. Kendisini dar ayakkabılı adam gönderdiğini ifade eder. Dükkânın altında bodrumda Matbaa basımları yapılmaktadır. Peder Don Pietro ile Francesco' ya Manfredi'nin evinde birkaç gün gizleneceğini iletir. Para ise kitapların içerisine gizlenmiştir. 1 milyon lirt böylelikle kitaplar vasıtasıyla kişiler arası aktarım için kullanılacaktır.

Giorgio'nun kız arkadaşı Maria pavyonda çalışmaktadır. Arkadaşı Lautra da bu gün kü yaşananları ona söyleyip tedirgin olmuştur. Evinin adresini aranan biri bilmekte ve tehlikeler karşısında onda kalmak için yardım ister.



Resim 12: Giorgio ve Pina Francesco'yu Beklerken

Görsel Kaynak: dailymotion.com 20.03.2016

Peder Don Pietro evine kitaplarıyla döner. Pina ise günah çıkartmak için onu beklemektedir. Geceleri sokağa çıkma yasağı uygulanmaktadır. Halk ise zor şartlarda yaşam mücadelesi vermekte, yemek ve doğal ihtiyaçlarını belli saatler içerisinde yapmak zorundadırlar. Kitapların içinde para vardır. Peder'e yardım etmek için kitapları Pina taşımak ister. Her ne kadar Peder istemese de kabul eder. Kiliseye giderler. Fakat Alman ordusundan bir asker onu beklemektedir. Tedirginleşen Peder kitapları taşıyan Pina 'ya arka tarafta beklemesini söyler. Askerle birlikte odasına geçerler. Asker silahını çıkarır. Peder korksa da daha sonra merminin içine gizlenmiş olan bir haberi ona iletir. Alman Nazi askeri olan kişi affedilmesi gerektiğini Peder Don Pietro'ya söyler. Haberler böyle çeşitli zorluklarla iletilmektedir. Günah çıkarmak için Pina, Peder Pietro' ya neden bu kadar acı çektiklerini ve tanrının onları görmediğini sorar. Dine bağlı bir toplum zor zamanlarda nasıl dua edeceklerini ve tanrıya olan bağlılıklarını nasıl yerine getireceğini temenni eder Peder.

Sabah buluşma noktasına doğru ilerler. Şifre ıslıkla çalınan marştır. Peder bekleyen kişinin yanından geçerken ıslığı çalar karşılığı gelince de kitapları ona verir. Bu yolla kişiler arasında bağlantı oluşmakta ve zor şartlarda ayakta kalma mücadelesi verilmektedir.

Gece sokağa çıkma yasağı başlamıştır. Matbaacı Francesco ise evine dönerken aranır. Belgelerini gösterir ve geçmelerine izin verilir. Evine döndüğünde Giorgio onu beklemektedir. Durumları anlatır ve bildiriye ona verir. Pina içeri girer ve oğlu Marcello'nun eve dönmediğini tedirgin bir halde söyler. Çocuklar ise gündüz top oynayarak geçirirken akşamları da birleşip çeşitli yerlerde bomba patlatırlar. Direniş çocuklar üzerinde etkili bir biçimde gösterilir. Evlerine döndüklerinde ise çocuklar teker teker ailelerinden fırça yerler. Pina ise oğlunu hırpalar ve evin içerisinde aile üyeleriyle bu konuyu tartışır. Kız kardeşi pavyonda çalıştığı için geceleri eve geç gelir. Gürültüden dolayı evi terk etmek ister. Pina Francesco ile evlenecektir ertesi gün. Gece merdivenlerde oturup güzel günlerin geleceğini konuşurlar. Savaşın uzun sürdüğünü ve gittikçe daha kötü hal aldığı bilse de çocukları ve kendileri için iyi günler geleceğinden umutludurlar.

Almanlar Sabah saatlerinde evlerinin olduğu bölgeye büyük baskın yaparlar. Apartmanların hepsini boşaltıp sokağa çıkartırlar. Yaşlı, hasta farketmeksizin herkesi

sokağa dökerler. Genel arama yaparlar. Peder ve Pina'nın oğlu ise bombalı saldırıyı yapan çocuklarının büyüğü olan çocuğu ararlar. Bomba ve silahla yakalarlar. Baskın yapılan sokağa bombayı atacakken durdururlar. Peder bir katliamı önler.



Resim 13: Pina'nın Vurulmadan Önce ki Son Bakışı

Görsel Kaynak: bellissimaroma-bb.com 20.03.2016

Askerler Francesco'yu yakalar ve aracın arkasından Pina bağıarak peşinden koşar. O sırada silahla vurularak öldürülür. Askerler ayrıldıktan sonra ise onları bir grup direnişçi çembere sarar. Çatışma çıkar. Birçok Alman askeri öldürülür. Francesco ve yanındaki arkadaşları kaçar.

Giorgio ve Francesco, Maria'nın evine saklanırlar. Lautra da o gece oraya taşınırlar. Pina'nın vurulup öldüğünden habersizdir. Giorgio ve Maria gelecekleri hakkında tartışırlar. Maria zenginlik için başka insanlarla birlikte olmayı seçer, fakat Giorgio'yu sevdiği içinde onu değiştirmesini beklemektedir. Giorgio savaşın içinde bulunan halkı için direnmeyi tercih eder.

Peder Giorgio için başka bir kimlik çıkartır ve bir kaç yıl kurtaracağını düşünür. Francesco'yu da yanlarına alarak çıkarlar. O sırada Pina'nın oğlu Marcello ona annesinden kalan bir şal verir, vedalaşırlar. Önden giden Peder ve Giorgio, askerler tarafından yakalanır. Francesco ise arkadaşlarından yürüdüğü için o saklanır. Maria gece bilgileri ve nerde olduklarını ihbar eder. Onun sayesinde yakalayan işbirlikçisi kadın ise onu hediyelere boğar. Fakat Maria pişman olmuştur.



Resim 14: Binbaşı Bergmann ve Ingrid
Görsel Kaynak: beyazperde.com 20.03.2016

Karakolda onları gözaltında bekletirler. Önce Giorgio'nun konuşması için işkence odasına alırlar. Peder ise ondan sonra konuşurması için içeri alınır. Tehdit edilse de işkence yapılsa da konuşuramayacaklarını savunur Peder Giorgio için. Francesco ise tek başına kaldığında aşağıda konuşmamak için kendini asar. Binbaşı Yan tarafa geçerek işkenceden bilgilendirilmesini ister ve kadınların olduğu odaya geçer. Müzikle eğlenir ve şarap içerek oyun oynarlar. Peder ise Francesco'nun ölümü üstüne dua eder. Oda da eğlenirken zamanında Fransa'da savaşan ve birçok insanı öldüren subay pişmanlık duygularını açıklar. Binbaşı buna sinirlenir. Almanların üstün ırk olduğunu ve her zaman savaşın galibi olduklarını söyler. Subay ise umut olmadığını ne kadar öldürülse o kadar düşmanın çoğalacağını dile getirir. Savaşların çare olmadığını artık bitmesini kendisi itiraf etmektedir.



Resim 15: İşkence Edilen Giorgio ve Peder'in Dua Etmesi
Görsel Kaynak: Klausming.wordpress.com 20.03.2016

Askerler gece boyunca işkence edilen Giorgio'yu konuşurmaya başaramazlar. Bütün acılara rağmen tek kelime konuşmaz. Davasına sahip çıkar. Binbaşı sinirlenir ve o da işkence eder. Fakat fayda etmez ve Giorgio ölür. Peder ise ağlayarak dua eder. Maria eğlenceden sonra olanları görür ve düşüp bayılır.



Resim 16: Peder'in Kurşuna Dizilmeden ki Son Bakışı

Görsel Kaynak: turkcealtyazi.org 20.03.2016

Askerler Peder Don Pietro'yu arabayla getirirken askeri birliğe diğer Pederle konuşmaları önemlidir. Korkmamasını söyler diğer Peder, Pietro'ya. Don Pietro ise "Ölmek zor şey değil, zor olan yaşamak" der. Askerler kurşuna dizmek için sıralanırlar, fakat vurmazlar. Tellerin ardına çocuklar gelir. Isıklarla marşı çalarlar. İska geçildiği sırada sinirlenen komutan silahı çıkartıp pederi öldürür. Film çocukların üzgün bakışlarıyla birlikte şehire doğru yürüdüklerinde son bulur.

2.1.2.4. Filmin Genel Değerlendirilmesi



Resim 17: Roma Açık Şehir Film Afişi

Görsel Kaynak: unutulmazfilmler.com 20.03.2016

Roma Açık Şehir filmi kilise tarafından çocukların izlemesinin sakıncalı olduğunu öne sürmesine rağmen genel itibarıyla yoğun bir ilgi görmüştür. Kiliseler bu dönemde baskıcı tutumla insanların hangi filmlere gitmemesi gerektiğini ve bütün engelleyici adımlar atmasına karşın toplumun ilgisi bu filme yoğun olmuştur. Yeni Gerçekçilik Akımının öncü filmlerinden olan Roma Açık Şehir filmi ve Bisiklet Hırsızları filmi kilise de geçen olaylar ve Rahiplerin toplumu etkileyen karakterler olduğu görülmektedir. Roma Açık Şehir filmi başrol oyuncusu Peder Don Pietro'dur. Yalan söylemeyen, insanları doğruya yönelten, halkının yanında düşmanla çatışan ve fikirleriyle onları yenebileceğini gösteren bir din adamıdır. Çocukların savaştan en az zararlı çıkmasını düşünen, onlara geleceği parlak bir dünya bırakmayı arzulayan bir karakterdir. Çocuklar Alman Nazi askerlerine karşı silahlanıp bomba yaparken ki tutumlarından onları yine koruyan ve insanlara zarar gelmemesi için çeşitli eylemlerini durduran kişidir. Fakat sansür bu tür filmlere engel olmuş ve öncelikle çocukların izlemesini istememiştir.

Yeni Gerçekçilik Akımı filmlerinin toplumun gösterdiği ilginin ülkenin içerisinde olduğu kadar dışarısında da geniş yankı uyandırmıştır. Filmlerin gerçekçiliği birçok ülke sinemasını etkilemiş ve yönetmenlerin bu konulara daha çok ağırlık vermesine sebep olmuştur. Fakat Devlet bu filmlerin dış ülkelere kötü lanse edildiğini düşünerek önlerine set koymuştur. İtalyan halkının refah içerisinde olduğu, insanların dert ve sıkıntılarının bulunmadığı filmlerin çekilmesi istenmiştir. Savaşın etkileri, açlık, insanların yaşam koşulları ön planda olmaması gerektiğini düşünmüşlerdir. Herhangi bir eleştiriye taviz vermeyen bir yönetimin başta olması dönemin filmlerini gerçeklikten uzak yöne itmek istenmiştir.

Roma Açık Şehir filmi tüm çıplaklığıyla savaş ortasında bulunan İtalya'yı kilise pederi ve birkaç yurtsever insanla birlikte çocukların ön planda olduğu gerçekçi filmidir. Roberto Rosselini bu filmle birlikte toplumu ayna gibi yansıtmıştır. Direnişin bir taraftan çocukların ve kadınların seferberliğiyle ön ayak olduğu gösterilirken bir taraftanda casusluk yaparak zevk, sefa ve zenginlik için halkının yanında olmayan kadınları göstermektedir.

Savaş öncesi filmlerin zenginlerin evlerinde ki beyaz telefonlarla anılan dönemin ve romantik komedi filmlerinin Mussolini tarafından sevilmesi ve desteklenmesi görülmekteydi. Savaş başladığında ise ülke de sinema filmleri çekimleri düşüşe uğramıştır. Dışarıdan gelen filmler salon filmleriyle bir arada verilmekte ve gerçeklikten uzak gösterimler oluşturmaktaydı. Özellikle Hollywood Sineması bu dönemde İtalya da yaygın bir şekilde gösterime girmiştir. Savaş içerisinde ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik Akımı filmleri gerçekliği birebir yansıttığı için insanlar bu filmlere rağbet göstermeye başladılar ve yönetmenler filmlerinin yurtdışında da gişe yaparak kazanç elde etmesini sağladılar.

Roma Açık Şehir filmi savaşın erkekler üzerinden gittiği ve erkek çocukların dahi direnişe patlayıcı yaparak destek vermeleri, kız çocuklarına göre olmadığını çocukların kendi aralarında ki konuşmalarında verilmektedir. Kız çocukları ev de küçük işler yaparlar ve bebeklere bakmaktadırlar. Erkek çocukları geleceği getirecek birer parlayan yıldızdır. Marcello ufak olmasına karşın Annesi Pina'yı hiç dinlemez ve direnişçi çocuklarla gizli gizli buluşmalara katılır. Alman Nazi askerlerinin Annesini Sokak ortasında herkesin gözü önünde vurması onun bu direnişte geri adım attırmamış daha çok hırslanmıştır. Üvey babası olan Francesco'yu ise geleceğin daha parlak olduğunu kurtulacaklarını düşünürken ki konuşmaları sayesinde yakalanmaktan kurtulsa da daha sonra yakalandığında konuşmamak için kendisini nezarethanedede asar.

İtalya da Roberto Rosselini ve Yeni Gerçekçilik akımının öncüleri, zengin kesime hitap eden komedi filmleri, zevk ve sefa içerisinde yaşayışı anlatan beyaz telefon filmlerinden farklı bir boyuta geçerek filmler yapmışlardır. Yeni Gerçekçi yönetmenler stüdyo dışına çıkarak sokakta yaşanan tüm gerçek hikâyeleri ele almışlardır. Oyuncular günlük sıradan amatör insanlardır. Herhangi bir oyunculuk eğitimi olmadan filmlere başrol olmuş karakterlerdir. Ekonomik sıkıntıları, yoksulluk, işsizlik gibi konular ele alınmıştır. Filmlerinde duvarların etkisi büyüktür. Duvarlar savaş, insanlar arası kopuşu simgelemektedir. Biçimsel özellikler ve semboller görsel bir dille sinemaya aktarılmıştır.

Roberto Rosselini Roma Açık Şehir filminde kullandığı estetik görüntüleme tekniği ve gerçekçi öğeler barındırarak sinemaya eşsiz bir film kazandırmıştır. Belgesel havasında çekilen ve savaştan hemen sonra çıkmış İtalya halkının ekmek için kuyruklarda bekleyen ve açlık için birbirini ezebilecek insanların dramını göz önüne serer. Kamera savaşın içerisinde sokakta yaşanan her şeyi adeta kaydeder. İşkenceleri, direnişi, adaleti temsil eden din adamları. Haklarını savunan matbaacı, mühendis, kadın, çocuk ve birçok ulusal birliğe taş taşıyan karakterler.

Roberto Rosselini görüntü estetiğine büyük önem verir ve olabildiğince az müdahale eder. Görüntüyü belirli çerçevede anlatmayı tercih eder. Hollywood sinemasında olan yakın çekimler ve karakterleri benimsemiş gibi kullanımları yoktur ve akım olarak bu yönetmenlere buna karşı çıkar. Karakterlerin her biri filmin tamamlayıcı görevindedir. Bir karaktere bağlılık yoktur. Film sadece tek karakter üzerinden yürümez. Roma Açık Şehir filminde de bütün karakterlerin rolü ulusal mücadele ve direnişi güçlendirmektir. Roberto Rosselini filmlerinde bir mesaj verme kaygısı güder. İzleyici filmde bir ders çıkarır. Toplumsal konulara değinen bu filmde izleyici de filmde birçok ders almıştır. Filmlerinde öğretici öğeler yansıtır. Buna bağlı olarak senaryolarında karakterlerin diyalogları hep mesaj verme derindedir. Gerçekliği göstermek ve faşizmin sonucu kötülükleri yok etme amacındadır.

2.1.3. Vittorio de Sica - Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biciclette)



Resim 18: Vittorio De Sica

Görüntü Kaynağı: musicwn.com 19.05.2015



Resim 19: Bisiklet Hırsızları Film Afışı

Görsel kaynak: unutulmazfilmler.com 19.05.2015

2.1.3.1.Filmin Künyesi

Yönetmen: Vittorio De Sica

Oyuncular: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell, Elena Altieri, Giulio Chiari, Vittorio Antonucci

Senaryo: Cesare Zavattini

Yapımcı: Vittorio De Sica

Müzik: Alessandro Cicognini

Süre: 93 Dk.

Tür: Dram

2.1.3.2.Filmin Konusu

1948 yapımı olan Ladri di Biciclette/Bisiklet Hırsızları konusunu Luigi Bartolini'nin romanından uyarlanan film yoksul bir işçinin yaşamını konu alır. Filme konu olan olay işini kaybeden bir işçinin zor durumundan kurtularak yeni bir iş bulmak evdeki eşyaları satıp bisiklet almasıyla başlar. İtalya'nın savaş sonrası durumunda hırsızlığın çok olması ve Antonio karakterinin iş için aldığı bisikletinin çalınması konu alır. Bisikletinin hırsızlarını oğlu Bruno ile aramaya çıktıklarında ki bu süreçte gelişen olayları görüntüleyen yönetmen De Sica bir işçinin bisikletinin çalınması ve bulunmaması itibarıyla onun da işini kaybetmemek için bisiklet çalmasını konu edinir. Bu suçu işleminin ardında yatan toplumsal sorunları ve düzen bozukluklarını sorgulama yoluna gider.

2.1.3.3. Filminin Geniş Özeti

Filmin başında iş kurumunun önünde beklemekte olan insanlar ve aralarında başrol oyuncusu Antonio Ricci işverenin gelmesini beklerler. Patronun gelmesiyle birlikte Antonio Ricci'nin ismi okunur ve çağrılır. Duvarlara asılmak için afiş işi verilir. Bisikletinin olması şarttır. Yoksa sırada bekleyen başka bir kişiye iş verilecektir. Ricci ise bisikleti bulmak için yola koyulur.

Antonio Ricci su doldurmakta olan eşini çağırır ve evin yolunu tutarlar. Antonio yolda yürürken iş bulduğunu söyler ama iş için belediyenin koşulu bisiklettir. Bu yüzden paralarının olmamasında dolayı bir süre tartışırlar. Maria Ricci içeri girdiğinde iki yeni yatak örtüsü ve iki tane de kullandıkları örtüleri yatağın üzerinden alır. Antonioyla birlikte yıkadıktan sonra satmaya götürürler 7.500 lirete...

Antonio bisikletini 6100 lirete alır ve iş elbiselerini almaya isminin onaylanıp işe başlaması için görüşmeye gider. Daha sonra eşiyile birlikte bisiklete binip yola koyulurlar. Eşini önüne bindirir. Maria Antonio 'ya yolda bir arkadaşını ziyaret edeceğini söyler ve Antonio da onu bırakıp aşağıda bekler. İçeri girer Maria. Aşağıda bekleyen Antonio 3 kadının apartmanın içinde ulu kişiyi sorarlar, geleceği gören kadını. Antonio sakın bir şekilde bilmediğini söyler ve kadınlar 1.kata çıkar. Antonio merak eder ve yukarı çıkar. İçerisi kalabalıktır. Ve ulu kadın dedikleri bir şeyler anlatmaktadır. Antonio Maria ya kızar ve eve dönmelerini söyler. Maria ise senin bir işe gireceğini söylediğini ve iş bulduğun içinde ona borcunu ödemeye geldiklerini söyler. Antonio ona iki çocuklu okumuş bir kadının böyle saçmalıklara inanmaması gerektiğini söyleyip kızar.

Antonio sabah işe hazırlanmış ve oğlu Bruno ile bisikleti temizlemişlerdir. Daha sonra evden birlikte çıkarlar. Bruno'yu işine bıraktıktan sonra Antonio ile arkadaşı ona afişçilik işinin nasıl yapılacağını gösterir. Kendi başına yola koyulur. Afişleri yapıştırmaya acemice başlar. İki kişi bisikletine göz diker ve yürürken tekrar geri döner birisi. Aynı ekipten olduğu hırsızlardan başka biri hızlıca çalıp kaçar. Tekrar dönen kişi ise Antonio'yu oyalar. Başka yöne gitmesi için ona yardım ediyormuş gibi davranır. Antonio hırsız elinden kaçar.

Antonio polis karakoluna bisikletinin kaybolduğunu ihbar etmeye gider. Ne yazık ki dönemin şartlarında bir bisikletin önemsiz bulunduğu ve kendi başına onun aranmasını

söylenir. Şaşkınlık içinde koskoca Roma da tek başına aranamayacağını söyleyip isyan eder ama yardımcı olunamayacağını iletir.

Bruno'yu işinden almaya akşam giderken Antonio kalabalık kuyruklar arasından zorlukla tramvaya ite kalka binmeye çalışır. Bruno babasını bisikletsiz gördüğünde şaşırır ve neden olmadığını sorar. Ve yürümeye başlarlar. Çalındığını söylemez ve bozulduğunu söyler.

Antonio tiyatrodaki çalışan bir arkadaşında yardım ister. Ona Vittorio meydanına bisikletlerin çalınıp biraz değiştirilerek satıldığı yere gitmesini söyler. Eşi Maria da olanları duymuş ve ağlayarak yanına gelmiştir. Daha sonra yarın ilk iş aramaya çıkacaklarını söyleyip dağılırlar.

Sabah aramaya Antonio, arkadaşları ve Brunoyla birlikte çıkarlar. Bisiklet pazarında bir süre gezerler ama git gide ümitleri tükenmektedir. Antonio bir bisikletçinin bisikleti boyarken seri numarasına bakmak ister. İzin vermez bisiklet tamircisi. Antonio polis çağırır ve seri numaralarını baktıktan sonra kendisinin olmadığını anlar. Öğleden sonra arkadaşları işine gittikten sonra Antonio ve Bruno birlikte bisikleti aramaya devam ederler. Yağmur başlar ve sırlıklam bir halde aradıktan sonra yağmurun durmasını beklerler. Yağmur durduktan sonra önlerinde bir bisiklet çalınır ve hırsızın peşinden koşarlar. Ama yakalayamazlar. Hırsıza yardım eden yaşlı adamı bulmaya geri dönüp aramaya başlarlar.

Antonio ve Bruno yaşlı adamın peşinden giderek onu yakalarlar. Ona hırsızın yerini söylemesini isterler. Ama yanıt alamazlar. Takip etmeye devam ettiklerinde yaşlı adam bir kiliseye girer. Orada yaşlılara ve kimsesizlere yardım yapılmaktadır. Yemek ve tıraş edilme gibi ihtiyaçları karşılanır. Dua ederlerken Antonio yaşlı adamdan hırsızın yerini söylemesini yoksa polise vereceğini söyleyerek tehdit eder. Yaşlı adam adresini verir. Kiliseye yemek yemeye gitmek için izin ister ve kalabalıkta Antonia'dan kaçar. Kilisede bir süre aradıktan sonra dışarı çıkarlar ve hırsızı aramaya devam ederler.

Köprü'nün orda Antonio Bruno'ya beklemesini söyler ve aşağıya doğru inip aramaya devam eder. O sırada insanlar bir çocuğun derede boğulduğunu koşturarak söyler. Antonio Bruno olabileceğini düşünür ve korkarak oraya doğru koşarak gider. O

olmadığını görünce sevinir ve yukarda Bruno'nun beklediğini görür. Yollarına devam ederler.

Bruno'yu güzel bir lokantaya götürür ve sevdiği yemeği söyler. Antonio Bruno'nun bir an boğulmasından korkarak her dediğini yapar. Yemek yerken bisikletini bulması gerektiğini ve ayda ne kadar lirt kazanacaklarını hesap ederler. Yemekten sonra aramaya devam ederler.

Antonio Brunoyla birlikte karısı Maria'nın onu götürmüş olduğu Ulu kadına giderler. İçerde hastalarını dinlemektedir. Haç figürleri ve Hıristiyanlıkla ilgili simgeler ve tablolar vardır. Kadın onlara bisikletlerinin ya hemen bulacaklarını ya da hiç bulamayacaklarını söyler ve kafası karışık bir şekilde oradan ayrılırlar.

Sokakta yürürken bisikletini çaldığı çocuğu görür ve onu takip eder peşinde koştururlar. Hırsız bir genel eve girer ve saklanır. Antonio ise yaka paça kadınlar arasından onu çıkarır. Dışarıda mahalleli toplanır ve şüpheli gözlerle hırsızın yanında olurlar ve Antonioya kızarlar. Bruno ise polis çağırır ve babasını linç edilmesinden kurtarır. Polis hırsızın evini arar ama bir şey bulamaz. Polis tanıgın olup olmadığını sorar yoksa tek başına suçlamasında hiçbir şey ifade etmeyeceğini söyler. Daha sonra mahallinin baskısı üzerine çıkıp gider oğluyla. Antonio o kadar yıkılmıştır ki peşinden yürüyen Bruno'nun arabaya çarpılıyor olması bile onun dikkatini dağıtmamıştır.

Stadyumda insanlar maç izlerken oğluyla etrafa bakar Antonio ve birçok bisiklet gözüne çarpar. Ara sokakta da bir tane tek bisikletin etrafta kimsenin olmayışına bakarak çalmaya kalkar. Ama başaramaz. Yakalanır. Bisiklet sahibinin Bruno'nun ağlamasını görünce onu karakola vermekten vazgeçer. Serbest bırakır. Antonio sokaklarda ağlayarak elinde brunoyla birlikte kalabalığa karışır ve film son bulur.

2.1.3.4. Filminin Genel Değerlendirilmesi

Vittorio de Sica, sinemaya oyuncu olarak başlamış bununla birlikte de yönetmenliğini yaptığı birçok filmiyle de sinema tarihine geçmiştir. Vittorio De Sica Yeni Gerçekçi akımın merkezinde olan üç film çevirmiştir. 'Sciuscia' (Boyacı/ Kaldırım Çocukları, 1946), Ladri di Biciclette (Bisiklet Hırsızları, 1948) Umberto D (1952). Bu üç film incelendiğinde yapıtların; etki olarak radikal analiz ya da devrimsel çalışmalardan

ziyade, tam anlamıyla hümanist ve reformist özellikler taşıdığı görülür. De Sica'ya göre, olağan hayatın masum portresi, izleyicilerin dünya görüşlerini değiştirme ve onu daha nasıl iyiye değiştirebilmeyi anlamalarında esinlenmeleri için yeterince güçlü olmalıdır. Cesare Zavattini ile beraber yazdığı öykülemeleri dramatik olarak savaş sonrası İtalya'nın umutsuz hayatını daha iyi bir yaşam potansiyeliyle karşılaştırmaktadır (Biryıldız, 2012:83).

1948 yapımı olan *Ladri di Biciclette/Bisiklet Hırsızları* konusunu Luigi Bartolini'nin romanından uyarlanan film yoksul bir işçinin yaşamını konu alır. Filme konu olan olay işini kaybeden bir işçinin zor durumundan kurtularak yeni bir iş bulmak evdeki eşyaları satıp bisiklet almasıyla başlar. İtalya'nın savaş sonrası durumunda hırsızlığın çok olması ve Antonio karakterinin iş için aldığı bisikletinin çalınması konu alır.

Antonio bisikletinin çalınmasından sonra karakola gider. Bisikletinin çalındığını ve o olmadan işsiz kalacağını söylemektedir. Dönemin İtalya'sında savaştan çıkmış bir toplumun daha çok büyük sorunlarının olduğunu karakoldaki komiserin verdiği cevapta saklıdır. Devlet sade bir vatandaşın sorumluluğunu üstlenmez ve kendi çabalarıyla bulmasını söyler. Antonio buna karşı çıksa da karşısındaki iktidar onu umursamaz. İşsizlik, yoksulluk ve hırsızlık gibi sorunların baş gösterdiği İtalya da Yeni Gerçekçi akımının öncü filmi olması bisiklet hırsızlarının yerini başka kılmaktadır.

Bisikletinin hırsızlarını oğlu Bruno ile aramaya çıktıklarında ki bu süreçte gelişen olayları görüntüleyen yönetmen De Sica bir işçinin bisikletinin çalınması ve bulunmaması itibarıyla onun da işini kaybetmemek için bisiklet çalmasını konu edinir. Bu suçu işleminin ardında yatan toplumsal sorunları ve düzen bozukluklarını sorgulama yoluna gider.

De Sica, bisiklet Hırsızları filminde profesyonel olmayan oyuncularını oynatmıştır. Başroldeki Antonio için iki hafta Roma sokaklarında tanınmamış ve karakterine uyacak bir sima aramıştır. Bir fabrika işçisi olan amatör oyuncu film için ayrılmış ve film bitince de işine geri dönmüştür. Fakat çalıştığı fabrika kapatılınca işsiz kalmıştır.

De Sica'nın Bisiklet Hırsızları filmi olağanüstü bir gerçeklik kurgusuyla verildiğinin bir göstergesidir. Filmin karakteri Antonio iş için bisiklet sahibi olmak isterken dönemin şartları buna engel olmuştur. Film sektörünün kalıcı olmadığı ve o an dünyanın beğenilen

ilgi gören farklı bir akımı içerisinde yer alacak olan filmin başrolünde oynarken, bir başka boyutunda gerçeği tamamen yaşar.

Film bizlere hayatın içerisinde sadece iki günlük bir kesit sunar. Antonio bire bir filmle örtüşen bir hayat içinde var olmuştur. Filmde çekimlerin toplumun aynası olan sokakların içinde ve kalabalık insanlar arasında kalan yalnızlığın resmidir.

Film, yalın ve düz anlatımla umudun kırılması sıradan bir insanın gözüyle aktarılmaktadır. Kaybetmek, isminin yanında zengin soyadının tezatlığında saklıdır. Manevi olarak zengin olan bir soy isimi toplum içinde maddi olarak fakirliği göstermektedir.

Seyirci filmi izlerken kendini içerisinde bulmaktadır. Bire bir yaşananlar içerisinde başrol karakterinin dramına ortak olmaktadır. Bir bisiklete sahip olmanın tüm aileye mutluluk ve huzur geçirebileceğini ve işsiz olan Antonio'nun memur sıfatına geçip belediye de çalışır vaziyete gelebileceğini görmekteyiz. Fakat bisikletin çalınması aileyi umutsuzluğa sürüklemekte ve gelen bir sosyal statünün o anda kaybolacağını resmetmektedir.

Bisikleti çalan hırsızın tanıdığı insanlardan biri olan yaşlı adam ise hırsızın kim olduğunu açıklamaktan kaçır. Dönem zor şartları göz önüne serer. Kendisine bir şey olacağından korkan insanlar gerçeği söylemektense sessiz kalıp kaçmayı tercih ederler. Yaşlı adam Antonio'ya hırsızın adresini uzun uğraşlar sonucunda söyler ve kiliseye sığınır.

De Sica, İtalya'nın din konusunda halkının bağlılığını gösterir. Kiliseler savaş sırasında insanların dua edip zor şartlardan kurtulmanın yanı sıra insanlara ihtiyaçlarını karşılama görevi de üstlenir. Kimsesizlere yardım eder, yemek dağıtımları ve tıraş etme gibi...

Savaş sonrası insanların kilise gibi manevi yönden kendilerini rahat hissettikleri ve kısmi ihtiyaçlarının karşılandığı bir yer olduğunun yanı sıra manevi boyutta dini hurafelere de inanan çok insanın olduğu bizlere falcı kadının geleceği görmesiyle gösterir. Yönetmen buna vurgu yapmak ister.

Antonio'nun Karısı Maria iş bulması için falcı kadına gitmiştir ve duası kabul olunca da Antonio ile birlikte parasını ödemeye gider. Çeşitli dini sembollerle donatılmış oda, birçok kesimden insanın uğrak noktası haline gelmiştir. Hastalığına derman arayan, iş bulmak için ve birçok kişisel sebeplerden müşterisi bol bir hal almıştır.

Eğitimin eksikliği ve savaştan çıkan bir toplumun çareyi başka yollarda aramaya sevk etmiştir. Kadının geleceği görmesi imkânsızdır. Fakat söyledikleri Antonio ya kafasını karıştırmış ve izleyiciyi de şüphe içerisinde bırakmıştır. Karısına inanmaması gerektiğini söyleyen Antonio, bisikletinin çalınması üzerine bulması için son çareyi falcı kadına gelerek medet bekler. Kadın ise şu günde ya bulacağını ya da tamamen bulamayacağını söyler.

Antonio bisikleti bulamaz ve bisiklet hırsızlığında kendini bulur. Yakalanır ve kendi oğlunun gözleri önünde linç edilmekten Bruno'nun gözyaşları kurtarır. Bisikletin sahibi şikâyetçi olmaz. Serbest bırakılan Antonio, oğlunu alarak kalabalık insanların arasında umutlu çıktığı yola umutsuz bir sonla açık uçlu biter.

Bisiklet hırsızları filminin yönetmeni De Sica Yönetmenliğe oyunculuktan geçmiştir. Ayrıca bisiklet hırsızları filmini senaryosunu Cesare Zavattini yazarak filmi çekmiştir. Büyük bir ikili olmuşlardır. İtalya sinemasının gelişimde De Sica'nın etkisi kadar Zavattini'nde etkisi büyüktür. Bisiklet hırsızları filminin tasarım aşamasında olduğu dönemde yeterli paranın olmayışı ve yapımcının başrol oyuncusunu kendi düşündüğü kişiyi oynatması halinde desteğin verilmesini istemesi ile bu konuda De Sica aynı fikirde olmayarak yapımcının teklifini kabul etmemiştir. Bu sebepten ötürü De Sica Zavattini ikilisi filme kaynak bulmada sıkıntı çekmişlerdir. De Sica oyunculuktan gelen para ile filme finans sağlayarak çekime başlanılmıştır.

De Sica karakterin çekiminde ise uzak çekimler kullanır ve izleyici ile karakter arasında bağ oluşmasını istemez. Amerikan sinemasının yakın planlarla karakterlerin izleyiciyle özdeşleşmesi ve onları benimsemesini De Sica Bisiklet Hırsızları filminde bunu istemez. Karakter her zaman kendi dünyasında kalır. Önemli olan mesajdır karakterin sorunları gerçekçi mizansene göndermeler yaparak oluşturulur. Filmde bir öneri veya çözüm verilmez. Yönetmen izleyiciye bunu vererek örgütlenmesini istemez. Rus sinemasında ise Eisenstein filmlerini bir propaganda aracı olarak kullanır.

| Filmin Adı | Bisiklet Hırsızları | Umut |
|--|---|--|
| Karakterler | Savaştan çıkmış bir toplumda işi olmayan ve alt tabakayı temsil eden Antonio ve Ailesi. Bisiklet sahibi olmanın koşulu olan afişçilik işi ve tüm parasını bisiklete yatırıp çalınması üzerine kurulu senaryo. | Tek geçim kaynağı olan faytonculuk (At arabası) ve alt tabakayı temsil eden Cabbar ve ailesi. Toplum tarafından dışlanmış ve ezilmiş kişiler. |
| Mekân Kullanımı | Kent merkezinin içinde تنها eski binalardan oluşan yıkık bir bina. Fakir insanların kaldığı çevre ve mahalle. Evin temel ihtiyaçlar dışında boş olması.(yatak, kanepeler, yemek masası, tablo) Kiliseler zenginlerin yardımıyla dağıtılan yemekler ve çeşitli günlük ihtiyaçlar için kurulmuş sofralar. Falcı kadının evi zenginlik belirtici eşyalar ve sıcak yemekler. İsa ve Meryem tabloları haç sembolleri. | Kent merkezinin içinde yıkık dökük tek katlı bahçeli bir ev. Odaları ufak, yer yatakları ve yer sofrası bir kaç eşya dışında boş bir ev. Duvarlar kerpiç ve yan tarafında ahır olarak atlar bakılmaktadır.Zengin insanların mahalleleri. Havuzlu bahçeli villalar. |
| Görüntü Diyalog Müzik | Kamera Yeni Gerçekçi Akımın öncü yönü olan stüdyo dışı doğal mekânlar.(sokak, cadde, şehir merkezi, kilise). Uzun ve geniş açılı çekimler. Karakter duygularını yansıtacak yakın planlar. Diyalogların az ve müzikle bindirmeler. | Yeni Gerçekçi akımın Türkiye de öncü filmlerden bir tanesi. Çekimler tamamen dış mekânda ve doğal set alanları kurulmuştur. Geniş planda çekimler ve diyaloglar kısa ve öz. Müzik genel itibarıyla sekanslarda yer almaktadır. |
| Din - Hurafeler | Hristiyanlık / fal ve geleceği görme | Müslümanlık / Altın aramada yılan ve cinler. |

Tablo 1: Bisiklet Hırsızları Filmi ve Umut Filminin Benzer Yönleri

3.BÖLÜM

YILMAZ GÜNEY'İN HAYATI VE FİLMLERİ ANLATI YAPISI

3.Yılmaz Güney'in Hayatı

Yılmaz Güney 1937 yılında Adana'da yoksul bir Kürt ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir. Asıl adı Yılmaz Hamitoğlu Pütün olan Güney, yedi yaşına kadar mutlu bir çocukluk geçirir. Bu tarihten sonra babasının ikinci karısını almasıyla bu mutluluğa gölge düşmeye başladıysa da, Güney, ilerde bu yılları sanatçılığını borçlu olduğu yıllar olarak anacaktır. Anasının söylediği Kürtçe şarkılar ve masallar ile babasının çaldığı saz onu derinden etkilemiştir bu yıllarda. İlkokulu iki ayrı yerde okuyan Güney, ortaokul ve lise yıllarında, gazete ve gazoz satıcılığı, pamuk işçiliği, ırgatlara suculuk, arabacılık, çıraklık gibi bir sürü işe girip çıkararak harçlığını çıkarır. Bu işler ona aynı zamanda engin bir hayat tecrübesi kazandırır

Yıllar sonra çocukluğuna ilişkin şunları söyleyecektir Güney:“Sınıfsal farklılığın ne olduğunu ilk, zengin çocuklarıyla oynarken fark etmişim. Annem, yazın babamla birlikte tarlalarda ırgatlık eder, kışınsa hizmetçilik yapardı. Bazen çalıştığı evlerden yemek artıkları getirirdi. Lezzetli şeylerdi bunlar. Ama bir süre sonra bunların artık yemekler olduğunu anladık. Bu yemekleri her yiyişimizde alçaldığımızı, aşağılandığımızı duyumsardık.” Hayatına yön verecek olan sinemayla ilk tanışıklığı ise, on dört yaşındayken, film dağıtım şirketlerinde çalışmasıyla başlar. Her köşe başında bir yazlık sinemanın olduğu Adana'nın 50'li yıllarında, mahallenin tüm çocukları gibi o da, hurda bisikletinde paslı film kutuları taşıyarak çıkagelen 'esmer, ince adamı' bekler. İkinci eşi Nebahat Çehre O yılların Yılmaz'ını şöyle anlatıyor: İzlediği filmlerden sonra notlar tuttuğunu anlatırdı. 'Ayhan Işık'ın şu filminde seyirci şu sahnelerde alkışladı' gibi.” Sosyalizmle tanışması ise on yedi yaşında Nazım Hikmet'in bir şiiriyle olur: “O an içime düşen ateşin adını ve hangi sınıfın adamı olduğumu öğrendim. Köylüydüm ben... Ve kurtuluşum ancak sınıfımın kurtuluşuyla mümkündü.” Sinema tutkusu, dünya görüşüyle de pekişince, Güney'i iyiden iyiye bir okuma, öğrenme tutkusu sarar. Dünya klasiklerinin o zamana kadar çevrilmiş olanlarının tümünü okur. Edebiyata olan ilgisi zamanla, onu çeşitli edebiyat dergilerine öykü ve şiirlerini göndermeye sevkeder. Muhalif sanat yapmanın bedeliyle ise ilk olarak, 1956'da yazdığı “Üç Bilinmeyenli Eşitsizlik Sistemleri” adlı hikâyesinden dolayı hapse girmesiyle tanışır. Aynı yıl Güney, Ankara

Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne girse de, çalışıp ailesini geçindirmek zorunda oluşu, fakülteye sadece iki ay gidebilmesine olanak tanır. Birkaç yıl seyyar sinema şirketi Dar Film'de çalışır, film gösterindeki şirket payını toplamak içinse doğu ve güneydoğudaki birçok ili gezme olanağı bulur. 1961 yılında İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne giren Güney, tutuklanınca bir kez daha öğrenimine ara vermek zorunda kalır ve kendi deyişleriyle o tarihten sonraki öğrenimini "hayat üniversitesinde" tamamlar.

Onat Kutlar, Yaşar Kemal, Tuncel Kurtiz gibi pek çok isimle kalıcı dostlukların temellerinin atıldığı İstanbul'daki bu yıllarda Güney'in sinemadaki ilk deneyimleri çeşitli filmlerde küçük roller alarak, zamanla yönetmen yardımcılığı, senaristlik yaparak oluşur. Kısa sürede 'yiğit', 'harbi delikanlı' rolleriyle, Türk sinemasında ilk kez İstanbul dışındaki seyircinin kendinden bir şeyler bulduğu bir karakter çizen Güney 'Çirkin Kral' lakabıyla halkın sevgilisi haline gelir. 70'li yıllarla birlikte, Güney'in toplumsal gerçekçi film serüveni başlamıştır. Önce "Umut", "Arkadaş", "Sürü", "Yol", "Duvar" derken, Türk sinemasında ilk kez, Anadolu gerçeğini ele alıp, yurt sorunlarına politik bir pencereden bakan bir sinemacı olarak ayrı bir yer edinen Güney, 12 Eylül koşullarında Fransa'ya iltica etmek zorunda kalır. 1982 yılında Cannes film Festivali'nde Yol filmiyle Altın Palmiye ödülünü kazanıp Türk sinemasının sesini tüm dünyaya duyurur.

Yılmaz Güney bugün bile aşılammış bir sinema adamı olarak Türk sinemasına kendi benliğini kazandırmış, ona buna özenmeden önce bu topraklarda keşfedilecek çok şey olduğunu göstermiştir.

Adana'da And Film ve Kemal Film işletmelerinde çalışarak Doruk ve Güney dergilerini yayımlar. 1956'da İstanbul'a geçtiğinde Dar Film'de Atıf Yılmaz ile tanışır. Güney'in sinemadaki ilk çalışmaları iç içe bir şekilde üç ayrı kolda gerçekleşmiştir; oyuncu, senaryo yazarı ve yönetmen yardımcılığı.

Atıf Yılmaz'ın Bu vatanın çocukları (1958) adlı filmde başrol oynadı ve senaryoya katkıda bulundu. Karacaoğlan'ın kara Sevdası(1959) adlı filmde de Yaşar Kemal, Atıf Yılmaz ve Halit Refiğ ile senaryoya katılarak Refiğ ile Atıf Yılmaz'ın yönetmen yardımcılığını yaptı. Bu şekilde Güney bir müddet daha Atıf Yılmaz'ın yanında çalışmaya devam etti.

Güney 1961'de 1956'da yazdığı bir öykü yüzünden hapse girdi ve bir buçuk yıl içerde kaldı. Güney hapisten çıktıktan sonra Atıf Yılmaz'ın yanına döner ve Yılmaz'ın Tatlı bela(1962)'sınsa küçük bir rol alır. Bir yıl sonra bir film dizisinin ilki sayılabilecek Ferit Ceylan'ın İkisi de cesurdu(1963)'da senaryoyu Ceylan'la birlikte yazar ve başrolü oynar. Güney'e "Çirkin Kral" adını verecek film macerası böylece başlar. Dar bütçeli küçük yapımevleri tarafından gerçekleştirilen, acemi yönetmenlerce yönetilen bu filmlerde Yılmaz oyunculukla yetinmemiş bazılarının öyküsünü bazılarının senaryosunu yazmış ya da senaryoya katkıda bulunmuştur.

1964'de Güney 10 kadar filmde oynadı. Bu dönemde rol aldığı bazı filmler şöyledir:

- Kara şahin (Nuri Akıncı): Güney filmde bir çeşit Zorro'dur.
- Zimba gibi delikanlı(Remzi Jöntürk): Macera arayan bir genci canlandırır.
- Halimeden mektup var(Süha Doğan): Duygusal bir güldürü kalıpları hâkimdir.
- On korkusuz adam(Tunç Başaran): Konyakçı tiplmesi çizer.

O yıllarda Güney oyuncu ve oyunculuğun tanımı için şöyle düşünüyordu: "Oyuncu insanın evrensel niteliklerini durmadan yenileyen, onu türlü biçimlerde hayatına ortak eden yüce kişidir. Oyuncuya gösterilen saygı, insanın kendi benliğine duyduğu saygıdır aslında. Ama bu yaratıcı kaynakları iç tepkileri coşturan, yeni imkânları esinleyen bir etkendir çoğu zaman. Halkın beğenmesi, oyuncuyu daha iyiye zorunlu kılar, kimide eskitir, şımartır. Gerçek oyuncu verdiğini değil vereceğini düşünen, bunun içinde yaptığı her şeyi deneme sayan kendini aşan kutsal kişidir." ¹

Güney etkinliğini artırır ve 1965'te Türk sinemasının popüler bir yıldızı olarak 21 filmde rol alır. Bu 21 filmde oluşmakta olan oyuncu karakterinin, kişisel tutkularının ipuçlarını vermiş, büyük yapımevleri dışında gelişen bir sinema anlayışının örneklerini vermiştir. Dördünün senaryolarını yazdığı bu filmlerden bazıları şunlardır;

- Kasımpaşalı

¹ Oyunculuk üzerine bir deneme, **Sinema 65 Sayı 1**, Ocak 1965

- Kasımpaşalı Recep
- Konyakçı
- Krallar Kralı
- Beyaz Atlı Adam
- Ben Öldükçe Yaşarım
- Dağların Oğlu
- Davudo
- Gönül Kuşu
- Haracıma Dokunma
- Sayılı Kabadayılar
- Kan Gövdeyi Götürdü
- Kahreden Kurşun
- Kanlı Buğday
- Silaha Yeminliydim
- Sokakta Kan vardı
- Tehlikeli Adam
- Torpido Yılmaz
- Üçünüzü de Mıhlarım
- Yaralı Kartal

Bu filmlerin hepsinde senaryoyu ister kendisi yazsın ister başkası yazsın belirli şemalar tekrarlanmıştır. Bu şemaların tekrarıyla bir yönteme bir kalıba ulaşılmıştır. Çizgi genel olarak bir kaç temel konuya bağlıdır: Ezilenin başkaldırması, şiddetten doğan arınma, silaha sarılma zorunluluğu, çoğunluğa karşı tek kişinin verdiği mücadele, vb.

Güney'in 1966'da bir yılda çevirdiği film sayısı 14'e düşmüştür, ama çirkin krallığını bir filmle de ilan eden (Çirkin Kral / Yılmaz Atadeniz) Güney çizgisini değiştirmeden hem senaryo yazarlığına ağırlık vermiş hem de öyküsünü yazdığı, Lütfü Akad'ın Hudutların Kanunu ile furya sinemasından ayrılmaya başlamıştır.

Güney'in ortaya çıkmasında yardımcı olduğu ve bir şekilde katıldığı bu furya piyasanın zorlamaları bir yana, bilinçlidir. Güney halkın tutkularını, özentilerini, bilinçaltını dile getiren biridir. Bir intikam simgesi olmuştur.

Güney Çirkin Kral dönemi filmleri için şöyle demektedir: "... O günün eğilimleri ne ise aşağı yukarı onların sınırları içinde kalıp çalışmayı seçiyordum. Mesela sinemaya getirdiğimiz şeylerden bazıları şunlardır: Kavga, dövüş, avantür, kabadayılık vb. Fakat bunlar bile birtakım insanların elinde farklı bir biçimde yozlaştırılarak kullanıldı. Bizim ise bunları getirip koyuşumuz, içinde gerçeklere çok yakın unsurlar taşıyordu. Hayattan gelen birtakım şeyler vardı, özellikle oyun biçimi, kıyafet, tavır, davranış. Bütün bunlar halkla bağlar kuruyordu. Mesela ben, oyuncu olarak, halkın giyiminden davranışlarından farklı olmamaya çalışıyordum"² Elbette Türk sinemasına kavgayı, dövüşü Güney getirmemiştir ancak, var olan bir geleneği değerlendirerek, giderek seyirciye yakınlaştırarak, daha inandırıcı daha halktan olmaya çalışmıştır.

1967/1968 yıllarında yapımcı-yönetmen-senaryo yazarı olarak imzasını atacağı Seyyit Han/Toprağın Gelini'ne (1968) kadar Güney Çirkin Kral filmleriyle "Yönetmen" filmlerini birlikte götürür.

Yapımcı-yönetmen-senaryo yazarı-oyuncu Yılmaz Güney'in ilk çıkışı Seyyit Han/Toprağın Gelini (1968) ile olmuştur. Bir geçiş filmi özelliği taşıyan Seyyit Han, 1969 Adana Altın Koza Film Şenliği'nde en iyi 3. Film, en iyi görüntü (Gani Turanlı), en iyi müzik (Nedim Otyam) ve en iyi erkek oyuncu ödülleri almıştır.

Tipik bir Çirkin Kral filmi gibi başlayan Seyyit Han sonradan şiirsel, folklorik bir aşk öyküsüne, giderek bir masala dönüşür, kanlı, dehşet verici bir şekilde de sonuçlanır. Bir biçim denemesi olan film Güney'in Umut dâhil olmak üzere başka çalışmalarında da beliren fantastik ya da folklorik gerçeküstüçülük öğelerini içerir.

Seyyit Han'ın ilginç ve değişik yönlerine karşın Yılmaz Güney, sonraki filmlerinde, gerek senaryo yazarı gerekse oyuncu kimliğinde eski çizgisini sürdürmüştür.

Güney 1969'da birkaç filmde hem oyuncu hem de senaryo yazarı olarak görev alır ayrıca Güney Film hesabına Aç Kurtlar ve Bir Çirkin Adam adlı, senaryolarını da yazdığı

² Yılmaz Güney ile Konuşma, Yedinci Sanat, Sayı 19, Ekim-Kasım 1974

iki film yönetir. Bir Çirkin Adam önce müstehcen olduğu gerekçesiyle sansür tarafından reddedilse de daha sonra gösterime girmiştir.

1970 yılına gelindiğinde Güney ilk gerçek sinema sınavını Umut ile vermektedir. Umut birçok yönleriyle bir öz yaşam öyküsü niteliği taşımakla birlikte, gerek taşıdığı mesaj, gerekse anlatımı açısından kuru gerçekçi kalıbını aşmaktadır. Güney'in bu ilk olay filmi için gerçekçi, yeni-gerçekçi, yeni-gerçekçiliğin uzantısı, şiirsel-gerçekçi tanımları kullanıldı. Fakat bu formlardan hiçbiri Umut'u açıklamaya yetmez; çünkü bu film Güney'in ilk gerçek "arayış" filmidir. Umut ile başlayan bu arayış Güney'i daha doğal, daha nesnel ve gözlemci olmaya ittiği gibi Türk sinemasında daha önce ender kullanılan belgeci ayrıntılara, plastik malzemeye ve çevre/insan ilişkilerinin düzenlenmesine de yol açmıştır.

1970 yılının Eylül ayında Film Kontrol Komisyonu'na sunulan, yasaklanarak ancak bir ay sonra Danıştay kararı ile gösterime sunulan Umut, Adana Altın Koza Film Yarışması'nda en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi senaryo, en iyi erkek oyuncu ve en iyi görüntü(Kaya Ererez) ödülleri kazandı. Bir yıl sonra Cannes'da gösterildi ve Grenoble Film Şenliği'nde seçiciler kurulunun özel ödülünü aldı.

Umut olayı bir yana Güney 1970 yılında Çirkin Kral çizgisini takip etmeye devam etmiştir bu yılda bu türde birçok filmde oynamış ve senaryo yazmıştır. 1971 yılı Güney için çok önemli bir yıldır. Bu yıl Güney, yönetmen-senaryo yazarı-oyuncu olarak Kaçaklar adlı filmi, yapımcı-yönetmen(Şerif Gönen ile), senaryo yazarı ve oyuncu olarak Vurguncular adlı filmi, yine yönetmen-senaryo yazarı-oyuncu olarak Yarın Son Gündür, Umutsuzlar, Acı ve Baba'yı imzalar. Ağıt adlı filmi ise kendi hesabına çeker.

Yılmaz Güney'in sinemasını şekillendiren filmler zaman didaktizme (Yarın Son Gündür'de bir çeşit öğretmen gibi, Nizam-ı Cedid nedir? Duyunu umumiye nedir?, Sekban-I Cedid nedir? Şeklinde), zaman zaman karikatüre kaçan, simgelere önem veren, denetim yasaklarını bu şekilde geçmeye çalışan filmlerden çok Umutsuzlar, Acı, Ağıt ve Baba'dır.

Umutsuzlara her ne kadar Fransız tarzında bir film denilmişse de, film Güney'in duygusallığını ve iç yaşamını açıklayan anahtar bir yapıt sayılabilir. Ünlü gangster ile

kolej öğrencisi dansçı kızın aşk öyküsü, aşk, kadın-erkek ilişkisi (fakat bir hayli inceltmiş şekli ile), silah tutkusu, Çirkin Kral döneminin idealizasyonu, çete esprisi gibi motiflerden oluşur.

Acı'nın temelinde bir miktar İtalyan westerni kokar. Ancak Güney'in bu temeli öykünün geçtiği yerin içine iyice yerleştirmesiyle film, bir bütün olarak, yerel özelliklerinden hiçbir şey kaybetmeksizin, bir hesaplaşmanın, şiddetten doğan, acıdan doğan arınmanın çarpıcı bir örneğini teşkil eder.

Acı, 1971 Adana Altın Koza Film Şenliğinde en iyi 2. Film, en iyi erkek oyuncu, en iyi kadın oyuncu(Fatma Girik), en iyi senaryo, en iyi müzik(Metin Bükey), ve en iyi stüdyo ödülleri aldı.

Güney'in Umut sonrası sinemasında Acı, 15 yıl hapisten çıktıktan sonra bilinçlenen Ali, Ali ile Zehra arasındaki aşk, acımasız Hamza Ağa ve atraksiyonlu son bölümüyle Atilla Dorsay'ın deyimiyle bir çeşit "Türk usulü western" havasına bürünür.

Ağıt'ta ise Yılmaz Güney'in görsel niteliklere, çevreyi oluşturan ayrıntılara, nesnelere yaklaşımıyla folklorik malzemeyi kullanışı en açık şekilde görülür. Güney'in zaman emprovize sinemaya kaçması nedeniyle film bütünlükten yoksun sayılabilir ama yinelenen umutsuz aşk öyküsünün yanı sıra, kaçakçıların dünyası ve şiddetin kaçınılmazlığı bir kez daha öne çıkıyordu Ağıt'la.

1971'de Ağıt 3. Adana Film Şenliği'nde en başarılı film, yönetmen, senaryo ve görüntü(Gani Turanlı) ödülleri kazandı.

Senaryosu Bekir Yıldız'ın romanından alınan Baba melodramatik kuruluşuyla senaryosunu Güney'in yazdığı Kasımpaşalı Recep'i(1965) andırır. Filmde Güney'de sık sık rastlanan aşırı duygusallığın ötesinde Baba, olgunlaşmakta olan bir sinema adamının ayrıntıya, yaşamın ve çevrenin önemsiz gibi görünen alışılmış şeylere verdiği önemi ve bu yoldan tutturmak ve yansıtmak istediği gerçek duygusunu, ek bir malzeme olarak belirtmektedir.

1972'de Güney, Ertem Göreç'in yönettiği Sahtekâr' da oynadı ve Zavallılar adlı filmi çekmeye başladı. Yılmaz Güney 27 Mart günü sıkıyönetim tarafından tutuklandı.

20 Mayıs 1974'te özgürlüğe kavuşan Yılmaz büyük yankılar yaratan Arkadaş filmini gerçekleştirir. Bu defa, kurduğu ve beslediği mitosun ötesinde, bir kent filmiyle kent soylu alışkanlıkların içinde şematik bir şekilde de olsa hesaplaşmayı deniyor, en azından siyasi amaçlarını daha somut bir tarzda ortaya koyuyordu. 1975'te 12. Antalya Film Şenliği'nde en iyi 2. Film ve en iyi müzik(Şanar Yurdatapan, Atilla Özdemiroğlu) ödülleri kazanan Arkadaş, toplumcu Azem ile tipik, hatta kalıplaşmış kentsoylu Cemil arasındaki çatışmalı "arkadaş"lık, Azem ile genç Melike'nin duygusal bağlantısı, Azem ve Halil arasındaki usta-çırak ilişkisi ve bunların aracılığıyla Güney'in anlatmak, vurgulamak istedikleriyle sanki yeni bir dönemim ilk filmidir.

Yılmaz Güney ise yapıtı hakkında şöyle konuşmaktadır: "Bazı arkadaşlıklar vardır, anılara dayanır. Beraber olmaktan gelen arkadaşlıklardır. Bazı arkadaşlıklar vardır fikri temellere dayanır. Bu iki arkadaşın arkadaşlığı, başlangıçta belki birbirlerine yakın fikir ilişkilerini içinde taşıyor ise de, bunların ayrı kalmalarından, ayrı şartlar içinde oluşmasından dolayı, dünya görüşlerinde belli bir farklılık oluyor. Buna rağmen, bunlar bir araya geldiklerinde, kendilerini iki eski arkadaş olarak görüyor, fakat bir düre sonra anlıyorlar ki bunlar eski arkadaş değiller. Burada bir değişim söz konusudur. Bu arkadaşlık çöker, kaybolurken, yeni bir arkadaşlık doğuyor"³ 13 Eylül 1974'te Güney bir cinayet suçuyla tekrar tutuklanır. 1981'de cezaevinden firar ederek önce İsviçre'ye sonra da Fransa'ya sığınır. 1983'te Türk vatandaşlığından çıkartılan Güney'in senaryosunu yazdığı, Şerif Gönen'in yönettiği *Yol* filmi 1982 Cannes Film Şenliğinde Costa Gavras'ın *Kayıp/Missine* filmi ile Altın Palmiye ödülünü paylaştı bir yıl sonra da Fransız eleştirmenlerin ödülünü kazandı.

Yılmaz Güney film ile ilgili şunları söylemektedir : "Rüzgârlar, kuşlar ve çiçekler gibi üzüntünün çeşitli gölgeleri, çeşitli yüzleri vardır. Bu filmde bazı arkadaşlar vasıtasıyla üzüntüyü aşkı ve pişmanlığı, bazı zamanlar belli kişiler bunları anlaşılmaz, olağanüstü bulsalar dahi izaha çalıştım. Durum şudur ki insanlar yaşamaya devam ettikçe üzüntü, aşk ve pişmanlıkta çeşitli formlarıyla yaşamaya devam edecektir. Çünkü insan farkında olsa ya da olmasa da aşk ve üzüntüyü beraber taşıyan yegâne varlıktır." (Milliyet

³ Yılmaz Güney **ARKADAŞ'I anlatıyor**, Yedinci Sanat, sayı 18, Eylül 1974.

26. 9. 1983)Güney bu sözlerinden de anlaşılacağı gibi insanın evrensel duygularını kaynak alıyordu.

Yılmaz Güney son olarak Duvar (1984) filmini Fransa'da çektikten sonra 9 Eylül 1984'te Paris'te öldü. ⁴

3.1. Yılmaz Güney Sinemasının Oluşum Evreleri

Türkiye sinema tarihi içinde, politik sinemadan bahsedildiğinde akla ilk gelen isim Yılmaz Güney'dir. Sinema kariyerine ticari filmlerde oyunculuk yaparak başlayan Yılmaz Güney, bu filmlerde yarattığı karakterlerle bile farklılığını ortaya koyar. Oynadığı karakterler her zaman ezilen taraftadır ya da istemediği halde kötü tarafa çekilen, kendi başına adaleti sağlamaya çalışan ve sonunda yenilendir.

Yarattığı karakterler izleyicinin kolaylıkla özdeşleştiği karakterlerdir, bu durum filmin gerçekçi duruşunu beslerken, izleyici ile Yılmaz Güney arasında bir bağ oluşmasını sağlar. Yılmaz Güney bu filmlerle kazandığı popülerliğini kullanarak daha sonraki yıllarda kendi filmlerini çekmeye başlar.

Yılmaz Güney 1960'lı ve 1970'li yıllarda yönettiği ve senaryosunu yazdığı filmlerde her zaman ezilenin tarafında kalarak, egemen güçlerin baskı ve zorlamalarının karşısında bu kişilerin mücadelesini anlatmayı seçer. Filmlerini çektiği dönem, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de özgürlük mücadelelerinin yoğunluk kazandığı, sosyo-ekonomik yapılarıdaki değişimlerin insanların yaşam şartlarını zorlaştırdığı ve tüm bu zorlukların insanları isyana, başkaldırmaya ittiği bir dönemdir. Yılmaz Güney'in filmlerindeki karakterlerin herkesin boğuştuğu sorunlarla boğuşuyor olması, gerçek yaşamın içinde olan, karşılaşılan olaylarla baş etmek zorunda kalması halkın sempatisini kazanmasını sağlar. Yılmaz Güney sinemasının halk tarafından bu kadar çok ilgi görmesinin bir diğer nedeni, Güney'in sinemasında yarattığı kimliklerin ve olayların popüler halk edebiyatının en önemli örneklerinden olan "Eşkıyalık Hikâyeleri ve Masallarında" bulunmasıdır (Atman, 2000:80).

⁴ http://www.yesilcam.gen.tr/category/nostalji/oyuncu/yilmaz_guney.htm

Güney'in 60'lı yıllarda çektiği filmlerinin en önemli noktası; mücadelenin bireysel bir mücadele olması ve hep yenilgi ile sonlanmasıdır. Seyirci her yönüyle filmdeki karakter ile bütünleşebilir. Bir nokta da gerilen bir noktada ise seyirciyi gevşeten rolleriyle seyirciyi devamlı germe ve rahatlatma arasında götürmektedir. Seyirci ile olan ilişkisi sinemasına güç katan bir olgudur. Filmlerinde seyirciye ders vermeyi, aynı zamanda onlara bir öğreti dili haline getirmeyi amaçlar.

Yılmaz Güney'in seyirci ile kurduğu ilişki ender rastlanan bir yapıdadır, kimi zaman sadece oyuncu olarak yer aldığı filmlerde yarattığı tip, filmin yönetmeninin ve mesajının önüne geçer. Mehmet Tali Öngörenin Yılmaz Güney'in sineması üzerine yorumu şöyledir; Yılmaz Güney'in filmlerinde değişik bir şey var, yalnız sanatsal etki değil, sanatın da ötesine giden toplumsal bir etki oluyor diye düşünüyorum. Çünkü onun filmlerini izleyen insanlar kendilerini onun yerine koymuyor, Yılmaz Güney'i kendi yerlerine koyuyor ki bu çok önemli (Atman, 2000:109).

Yılmaz Güney'in filmlerinin izleyici üzerinde dönüştürücü bir etkisi olduğu söylenebilir. 1970'li yıllarda özellikle "Umut" filmi, Yılmaz Güney sineması ve Türk sineması için bir dönüm noktasıdır. Bu filmle birlikte Türk sinemasında önemli bir unsur olarak gerçekçilik olgusu ortaya çıkar. Yılmaz Güney, bu yıllarda yapmış olduğu filmlerinde daha çok toplumsal eleştiriler getirir ve bireysel mücadelenin değil, ancak toplumsal mücadelenin toplumsal dönüşüm yaratacağını anlatmaya çalışır. Umut ve Arkadaş filmleriyle bir Marksist olarak karşımıza çıkar. Yılmaz Güney'in Umut ve Umut'tan sonraki filmlerinin çoğu bazı çevrelerce Üçüncü Sinema içinde değerlendirilir. Hemen hemen hepsi de yoksulluğu, geri kalmışlığı, feodaliteyi ve feodaliteden kapitalizme geçiş sancılarını, ezilenleri ve ezenleri ele alır. Tümü de duygulara yüklenerken, insanları harekete geçirmeyi amaçlar. Çelişkileri sergiler. İnsanları düşünmeye, eşitsizlikleri görmeye çağırır (Scognamillo, 1998:340).

Yılmaz Güney ile birlikte Türkiye sinemasında başka bir dönemin başladığı, Güney'in bugünün, çağdaş Türkiye sinemasının oluşumunda en önemli olgu olduğu, tüm bir kuşağı etkilediği de söylenebilir. Onat Kutlar' a göre, Yılmaz Güney öncü bir sinemacıdır. Onun Türk sinemasında yalnızca yönetmen olarak değil, aktör olarak da kendisinden sonra gelenlere önemli bir örnek oluşturduğunu, 1970-80 arası birçok yönetmenin onun ödünsüz ve gözü pek gerçekçiliğini benimsediğini, birçok aktörün

kaliteli filmlerde oynamayı ve ilkeli davranmayı benimsediğini söyler (aka. Atman, 2000:114).

Nijat Özön'e göre; "Türk sinemasında Akad'ın çizgisini sürdüren, geliştiren, onun tek "meşru varis"i sayılabilecek olan, aynı zamanda Sinemacılar Dönemi ile Genç/Yeni Sinema dönemi arasında bir halka işlevi gören hem de bu son dönemi başlatan..." sanatçı Yılmaz Güney'dir (Özön, 1985, aka. Scognamillo, 1998:361).

Yılmaz Güney, oluşturduğu filmlerle devam ettiği çizgisinin Ömer Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ ve Metin Erksan gibi yönetmenlerin Türk sinemasında kendine ait bir anlam yaratan ve kendine özgü farklı farklı konulara değinen sanatçılar birisidir. Türk sinemasında Auteur kuramının etkisine girmiş sayılı yönetmenlerdendir. En güzel başlangıcını Umut filmiyle yapar ve çirkin kral dönemi filmlerinden farklı bir yönde kendi filmi oluşturur. Belgeselci bir tarzda anlatım dili olan ve insan le çevre ilişkisine değinir.

Yeni sinemacılar Yılmaz Güney Sinemasından oldukça fazla etkilenmiştir. Yeni sinemacıların çoğu Yılmaz Güney'in bazı biçimsel yaklaşımlarından, bazı anlatı çeşitlerinden yararlanmaktadırlar. Yılmaz Güney'in sinemasının Yeni Sinemacılara daha özgür düşünme ve yaratıcı olmanın kapılarını açtığını söylenebilmektedir.

Zeki Ökten, Erden Kıral, Ali Özgentürk, Şerif Gören gibi yeni sinemacıların Yılmaz Güney'den etkilenen kesimi, nesnel-belgesel ve gerçekçi bir sinema anlayışının Türkiye sineması içinde yerleşmesini sağlarlar. Bu yönetmenler yaptıkları filmler ile Türkiye'nin içinde bulunduğu olumsuz şartlara, baskıcı ortama karşın toplumsal ve siyasal gerçeklere eğilmeye çalışmışlardır. Esin Coşkun, bu dönemle birlikte Türkiye sinemasında politik bir sinema anlayışının yeşermeye başladığını söyler. Yeni Sinemacıların bir başka kanadı toplumcu/siyasal kalıpları kırarak bir kişilik sineması oluşturmayı ya da bir senteze varmayı yeğlemiştir. Bu kanadın en önde gelen temsilcisi Ömer Kavur'dur (Scognamillo, 1998:389).

Yılmaz Güney sadece Türkiye sineması için değil toplumsal açıdan da son derece önemli bir olgu olarak karşımıza çıkar. Yılmaz Güney'in aktör olarak seyirci ile arasında oluşturduğu iletişim, özdeşleşme ve bütünleşme durumu pek sık rastlanılan bir durum değildir. Onun da belirttiği gibi bu durum, daha sonraki dönemlerde sinemasını yapması

için çok önemli bir katkı sağlar. Güney bu durumu kendince değerlendirerek, popülaritesinin katkısıyla istediği filmleri çekmeye başlar. Beyaz perdede yarattığı tipler, ilerleyen yıllarda oyunculuğunun gelişimiyle daha gerçekçi bir çizgide ilerler, bu da sinemasını daha da güçlendirir.

Yılmaz Güney sinemasının en güçlü yanı gerçek olmasıdır. Güney, hayatına ezilen sınıfın bir bireyi olarak başlamış, zamanla kendini düşünsel anlamda geliştirmiş, sol düşünceleri benimsemiş bir bireydir. Filmlerinde canlandığı karakterler her zaman kendisinden bir parçayı içinde barındırır. Bir birey olan Yılmaz Güney ve onun sineması birbirini bütünler. Bu bütünlük, Yılmaz Güney'in gerçekten çok iyi bildiği, yaşadığı, hissettiği ve gerçekten karşı çıktığı olayları sinemasının konusu olarak seyirciye aktarmasıyla güçlenir. Sinemasının temelini, kendi kültürel öğelerini (Halk efsaneleri, Orhan Kemal ve Yaşar Kemal'in romanları) harmanlayarak oluşturur. Düşünsel gelişimini her zaman devam ettiren ve tüm bunlarla sinemasının özünü oluşturan Yılmaz Güney, sinemasal yeteneği ile Türkiye sineması içinde ayrı bir konumda değerlendirilir.

Yılmaz Güney'in filmleri kendi dönemindeki ve kendisinden sonraki sinemacılar içinde bir gelenek yaratmış ve Türkiye'de muhalif filmlerin üretilmesine katkıda bulunmuştur. Günümüze dek çok az sayıda sinemacı Güney kadar sert ve açık bir anlatım dili kullanmıştır, daha çok örtük muhalif filmler yapılmıştır (Özarslan, 2006:174).

Bir önceki bölümde bahsedildiği gibi Türkiye'de sinema anlatımı 1950'li yıllardan itibaren gelişmeye başlamıştır. 1960'lı yıllarda toplumsal ve siyasal durumların yarattığı hareketlerin etkisi Türkiye sineması üzerinde de görülmüştür. Bu dönem ile birlikte ortaya çıkan toplumsal gerçekçi anlayış ile gelişmeye başlayan Türkiye sineması sinema dilini oturtmaya başladığı 1960'lardan günümüze kadar bir akım niteliği oluşturacak bir oluşuma sahip olamaz (Coşkun, 2009:86).

Yılmaz Güney sineması Devrimci Sinema, Üçüncü Sinema gibi farklı adlarla şimdiye kadar birçok adla tanımlanmıştır. Yılmaz Güney sineması yönetmenin ele aldığı konular ve bu konulara ele alışı üzerindeki kendi kişisel politik duruşu sebebi ile muhalif niteliklidir. Sinemanın gücünü eleştiri aracı olarak kullanmaktadır. Senaryolarını ona göre yazmakta ve karakterlerini toplumun içinde varolan gerçekçi olaylar içerisinde seçmektedir.

3.1.1.Oyuncu Yılmaz Güney

Yılmaz Güney sineması genel yapısı içinde 3 aşamalıdır. Başlangıç yıllarına göre şu sıralamayı izler: **Oyuncu, Yönetmen, Senaryocu** Yılmaz Güney.

Atıf Yılmaz'ın 1958'de yönettiği Alageyik, Bu Vatanın Çocukları'ndan sonra Güney'in oyuncu olarak 2. Filmidir. Dönemin yetkin sinema eleştirmeni Ali Gevgilili, Vatan gazetesindeki köşesinde yazdığı yazıda şöyle der: Atıf Yılmaz'ın Alageyik'te başrolü verdiği genç oyuncu Yılmaz Güney, davranışlarıyla yarınından umut vermektedir. 1966'da Hudutların Kanunu'nda asıl büyük oyununu sergiler Yılmaz Güney. Lütfi Ö.Akad ustanın bu filminde Hıdır, ne Hıdır'dır... Türk sinema tarihinin en önemli filmlerinden biri olan Hudutların Kanunu'nda Güney, gerçekten unutulmaz boyutlardadır. Bu gerçeğin Ali Gevgilili, şöyle vurgular:

...acınacak hiç kimse yok ve her oyun bir şaheser. Birde tek başına Yılmaz Güney... O kavruk yapı, Hıdır'ın trajik yaşantısını unutulmaz boyutlar getiriyor. Ölçülü, dengeleyici ve büyüleyici bir oyun.

Güney'in kendine özgü oyunculuk çizgisi Kızılırmak Karakoyun, Umut, Umutsuzlar, Baba, Acı, Ağıt, Zavallılar, Arkadaşlarla birlikte sürüp gider.

Yılmaz Güney'e göre oyunculuk nedir: ilk yaptığım filmlerde yarattığım tip, aşağı yukarı ezilmiş bir adamdır. Durmadan kaçır. Ekmeğinin derdindedir. Bu kaçan kovalanan adam, bir yerde isyan eder, patlar, ortaya atılır, vurur, kırar. Fakat sonunda hep yeniktir. Hep halkımın karakterini taşıyan insanları oynadım ben. Yabanın kadınına bakmayan, dürüst bir kişiliği canlandırırđım. Bunu düpedüz yaşamımın getirdiği deneylerden çıkardım (Özgüç, 2005:7).

3.1.2.Yönetmen Yılmaz Güney

1968'de çektiği Seyit Han, bu aşamada "Yönetmen" olarak ilk önemli filmidir Yılmaz Güney'in. Türk Sinema Tarihinde önemli filmlerden biri. Onat Kutlar, Seyit Han üzerine "Bilimsel" bir araştırma yazısı kaleme alır. Kemal Tahir'in bu filmle ilgili söyledikleri de ilginçtir:

Seyit Han, dünyanın aradığı halk sineması koşullarına son derece uygundur. Söz gelimi, aralıksız kurşun yediği halde kahramanın hatta sendelememesi, hayatın gerçeğiyle, sinemanın gerçeği arasındaki büyük farkı belirleyen en iyi sahnedir. Yılmaz Güney'in, gerçekten halktan yetişmiş halkın her şeyi nasıl görmek istediği belki derin ilmiyle değil, yaşantısıyla bilen bir halk sanatçısıdır. Böyle sanatçılardan bir aydın olarak benimde öğrenecek çok şey olduğuna inanıyorum.

Seyit Han'ın ardından 1970'de yönettiği umutla Türk sinemasında yeni bir dönem açar Yılmaz Güney. "Toplumsal gerçekçilik" açısından ilginç gözlemlere dayalı Umud, bir "Başyapıt" olarak Türk sinema tarihine geçer. Ne var ki, onu alkışlayan, onu bağrına basan seyircisiyle ilk kez ters düşer. Adanalı faytoncu Cabbar'ı canlandıran Güney'in filmin bir sahnesinde Amerikalı zenci çavuştan dayak yemesi asla kabul görmez. Çünkü ilk dönemdeki kabadayı melodramlarıyla beslenen, şartlanan seyircisinin gözünde, hangi koşullarda olursa olsun taviz vermeyen, "Yenilmez" bir kahramandır. Kaldı ki onu bir "Halk sanatçısı" olarak öven Kemal Tahir'e de ters gelecektir Umud.

1971'de bir biri ardına çektiği filmlerle Türk sinemasına ağırlığını koyar Yılmaz Güney. Önceleri iki bölümlük bir çalışma olarak düşündüğü, ama bazı sebeplerle tek filme dönüştürmek zorunda kaldığı Baba, sınıfsal açıdan "Memduh Ün'ün Üç Arkadaşı ve Metin Erksan'ın Acı Hayatıyla birlikte" yapılmış en düzeyli "Kitle Filmi"dir.

1970'de başlayıp 1974'e dek süren bir "olgunluk döneminin" son filmidir Arkadaş. Nijat Özön'ün sözüyle, "İlk bakışta Yeşilçam'ın ve geleneksel sinemanın dramatik yapısından ayrılıyla dikkati çeker." Yurtdışına kaçtıktan sonra Fransa'da Duvar ise, Güney sinemasındaki "Başlangıç Dönemi"nin, "Sürgündeki Yaşamı"nın ilk ve son filmini oluşturur (Özgüç, 2005:10).

Birkaç yıl önce Antalya Film Festivali 'nde de yılın "en iyi filmi "Hudutların kanunu " ikinciliğe , "Zalimler "birinci olmuştu. Her iki film de benim şirketim olduğu halde sonuçları protesto edip, bir daha "Altın Portakal"a katılamadım. "Kızılırmak – istedikleri halde Antalya 'ya yollamadım. Altın Koza sadece benim değil, Türk Sineması için de bitmiştir. Değil 15 bin lira, 500 bin lira da verseler bir daha bu festivale film yollamam ..." (Dorsay, 1988, s.40). Yılmaz Güney o dönemlerde film festivallerinde ki tarafsız olmayan ve filmlere aynı derece de yaklaşmayan jüriye tepki göstermek amacıyla bu sözleri dile getirmiştir.

Sanatçı kendisi için konuşmayanların yerine konuşandır. Kim olduğumuzu ve ne olduğumuzu, nerede olduğumuzu toplumdaki sanatçılar tarafından öğreniriz. Neler düşündüğümüzü, duyduğumuzu, neler duyacağımızı bizlere anlatmak öğretmek onların görevidir. Bir topluma duyguları, düşünceleri aktarmanın sözlerden çok daha etkili olduğu bir şekil vardır. Sinema, kelimelere dökebileceğimiz öğeleri resim ve sesle verir. Bu yönüyle sinema güçlüdür tektir.

Yılmaz Güney'in Umut filmi için Elia Kazan şu sözlerle ifade etmiştir; Birkaç ay önce Paris sinematek'in de bir film gösterisine davetliydim. Çok etkilendiğim, etkisinde olduğum bir film. Adı "L. Ve adını hiç duymadığım bir Türk yönetmen tarafından yapılmıştı. Yönetmenin adı Yılmaz Güney, filminki "UMUT"... Yönetmenin, kişilere ve halkına bakışı öylesine içten, öylesine gerçek ve öylesine eksiksizdi ki, film izlerken perdedeki adam, perdedeki aile için, onların gelecekleri için kaygılanmaya başladım. Film sona erdikten sonra da endişelenmeye devam ettim. Bu adama ne olacak diye düşündüm. Ya çocukları? Çocuklarına ne olacak? Bizim çocuklarımıza, hepimizin çocuklarına? Türkiye'ye ne olacak? Dünya'ya ne olacak?" Umut filmi Yılmaz Güney'in Dünya sinemasında tanınması adına önemli bir adımdır.

3.1.3.Senaryocu Yılmaz Güney

Güney'in senaryo yazarlığı, aslında oyunculuyla birlikte başlar. Örneğin, 1958'de çekilen Bu Vatanın Çocuklarında oyunculuk olarak rol almış, Atif Yılmaz'a Halit Refiğ birlikte asistanlık yapmış ve bu arada senaryo çalışmalarına katılmıştır. Filmin 1959'da Emek Sineması'ndaki özel gösteriminden sonra Ali Gevgilili'nin bir eleştirisine göre, "konuyu değme ustaları aratmayacak bir güçle geliştirmişlerdir." Güney'in küçük çapta da olsa katkıda bulunduğu bu "Üçlü senaryo" çalışması, Yaşar Kemal'in bir konusundan uyarladıkları Alageyikle sürer.

Yılmaz Güney'le en çok çalışan yönetmen Yılmaz Atadeniz'dir. Güney'in Atadeniz, senaryoculuğu konusunda şunları söyler:

Yılmaz Güney'in o devirde müthiş bir birikimi vardı. Senaryo'nun en güzelini en kısa yoldan anlatan sanatçıydı. Kibar Haydut adlı filmin setindeyiz. Bir sahnenin, dolayısıyla diyalogların değişmesi gerekiyor. O sahnenin sözleri anında ve öylesine bir ustalıklarla değiştirilmişti ki...

Şerif Gören'in senaryo konusundaki değerlendirmesi şöyledir:

Yılmaz Güney, yazılı senaryoya dayanmıyordu. Onun için, filmin gelişimi içinde pek çok şeyi değiştirme olanağına sahipti. Bence onun yazılı olmayan senaryoları, pek çok kişinin yazılı senaryolarından daha mükemmeldir (Özgüç, 2005:12).

Çocukluk yıllarında bilinçaltına kazınan bu kilit noktası ilk yansınmalarından yola çıkarsak, Güney'in gençlik dönemine girdiğinde Steve McQueen'den etkilendiğini görürüz. 1960'lı yılların başında tiplene olarak klasik Amerikan westernlerini (Kara Şahin, Kovboy Ali gibi) taklit etmeye çalışır. Üçünüzü de mihlarım da Henry Hathaway'in Nevada Katilleri'ndeki Steve McQueen gibi anasını babasını öldüren üç kişiyi teker teker temizler. Yine Yılmaz Güney Jonh Sturges'in Bela Arayan Adamdaki Clint Eastwood gibi birçok filminde bir kiralık silahtır. Sonlara doğru haklının yanında çıkıp kendini kiralayanlara çevirir namluyu. Çirkin ve Cesur ile 7 Belalılar ise İtalyan usulü Spagetti western tiplmelerine Sergio Leone- Clint Eastwood ikilisinin yarattıkları Latin dünyasına en yakın olan Türk yapımı örneklerdir (Özgüç, 2005:21).

1960 ortalarındaki kabadayı tiplmeleriyle 1970'lere doğru uzandığı yıllarda bir oyuncu-yönetmen olarak gangsterlere dönüştürdüğü tiplmeleri bu tür (Bir Çirkin Adam, Canlı Hedef, Kaçaklar, Vurguncular, Yarın Son Gündür, Umutsuzlar) öncekilerinden ayrı tutmak gerekir. Yılmaz Güney'e özgü Kara film özellikleri taşıyan ilk örneklerde Bir Çirkin Adamdır. Gangster Bino, siyah giysileriyle, siyah çarşafli yataklarda sevişir. Umutsuzlar ise tutku ağırlıklı bir kara sevda filmi olduğu gibi Atilla Dorsay'a göre de sinemamızda yapılmış en başarılı gangsterli filmlerden biridir.

3.1.4.Yılmaz Güney Seyirci İlişkisi

Engin Akça'nın bir yazısında; Güney'in kişiliği değişmez. Çizdiği değişmez belirli nitelikleri olan tip seyircilerin hayal ettiği kişiyle bütünleşir. Bu düzeyde sağlanan birlik sonucu seyirci güneyle birlikte yaşar olayları... Böylelikle de Yılmaz Güney'in çizmiş olduğu tip, filmin bildirisine karşı, kitlelerle bütünleşmekte ve kaynaşmaktadır, öyle düşünüyorlardı, gel gör ki o bildirinin varolmasını sağlayan koşulları farkında değillerdi. Çünkü hiçbiri oturdukları semtte Anadolu da kaynaşan şeyleri bilmiyorlardı, yaralıydılar ve güç kaybettiklerini biliyorlardı.

Filmin (hudutların kanunu) 1 Nisan Pazar günü İstanbul – Beyoğlu lüks sinemasında 1.45 seansında gördüm, salon doluydu. Film boyunca dikkatimi çeken en önemli durum Yılmaz Güney'in seyircileriyle olan ilişkisiydi. Daha ilk görüldüğünde salon alkıştan

inledi, sonraları Güney'in bütün önemli konuşmalarında ve davranışlarında alkışlar tekrarlandı. Bu olayda filmin yöntemin Lütü Akad'ın yeri neredeydi. Yılmaz Güney'in yerinde başka bir oyuncu olsaydı ve aynı sözleri söylese, aynı davranışları yapsaydı sonuç gene aynı olur muydu? Kuşkusuz hayır. Seyirci – Yılmaz Güney ilişkisi gerçekte filmin içinde değil, başka bir düzeyde gelişmektedir.

Yani seyirci, Yılmaz Güney'in çizdiği tipin mücadelesini izlerken "...gerçekte yapmadığı, yapamadığı ve belki de yapamayacağı şeyleri filmde yalnızca yapar gibi olmakta, biraz rahatlamakta fakat asla kurtulamamaktadır. Devamlı doluş boşalış içerisinde. Seyirci, gerilim bir an gevşetilmekte ve fakat yeniden daha bir gerilmektedir. Güneyle birleşmiş bir seyirci kitlesiyle diyalektik bir gelişme yaratılarak, "doldur-boşalt" ilişkisi yerine, Güney'in idealleşen tavrı kişisel düzeyden toplumsala geçirerek ve Güney'in bütününün içinde eritip öneriler getirerek, yollar göstererek, provasını yaptırarak bir takım durumları vermek daha tutarlı bir sinema çalışması olur sanıyoruz."⁵

3.1.5.Yılmaz Güney'in Uluslararası Etkileri

Yılmaz Güney, Kemal Tahir'in deyimiyle "Halk sanatçısıydı." Gerçekten halkın bağrından çıkmış halka dönük kişiliğiyle önce kendi ülkesinde kendisini sevdirmiş, ardından Batı'da da "Türk sinemacısı" olarak büyüyen bir hayranlık uyandırmıştı diyen Elia Kazan, Güney'i ve sinemasını dikkatle izlemiş, sonra da onunla tanışıp onunla dost olmuştur. Yılmaz Güney Paris'te duvarı çekerken, onu birkaç kez film setinde ziyaret etmiştir.

İstanbul sinema günleri nedeniyle ülkemize gelen Saraybosnalı Yugoslav Yönetmen Emir Kusturica'ya sorulduğunda kendisi hatırladığı Türk filmleri olarak Yol, Sürü ve bir de Ağıt'ın adını sayar. Kusturica, Yavuzer Çetinkaya'ya şunları söyler:

Çok önemli sinema adamıydı Güney. Son yirmi yılın Tarkovskiyle birlikte en önemli sinemacısı...

Ünlü Fransız Eleştirmen Marcel Martin, Türk sinemasını Umut'la keşfeder ve Mario Levi'nin bir sorusuna şu karşılığı verir.

⁵ Zahit Atam, **Türkiye'nin Ruhunu Direnmenin Trajedisi-2**, Cadde yay, İstanbul 2013, s. 276

Güney'in Umut'u Türk sinemasını keşfetmesini sağlamıştı. Toplumsal bir belgesel olmanın yanı sıra, felsefi bir paradoldü de bu filmde. Kaynağını toplumsal gerçekçilikte bulan çok yetkin bir insan boyutu vardı ve öyle sanıyorum ki Türk karakterini belirgin ve dolaysız bir şekilde yansıtıyordu (Özgüç, 2005:23)

3.1.6. Çirkin Kral Dönemi

Yılmaz Güney, ilk filmleriyle karnını doyurmayı, kirasını, faturalarını ödemeyi ve seyirciyi kendine yavaş yavaş bağlamayı hedeflemiştir. Yılmaz Güney'i Yılmaz Güney yapan, ona hayranlar kazandıran filmlerinde, Yılmaz Güney mert, korkusuz, dokuz canlı, maço, erkek gibi erkek karakterleri canlandırmıştır. Bu açıdan Ayhan Işık'ın beyaz perde ki tipiyle Yılmaz Güney'in beyazperdedeki tipi benzeşir. Yılmaz Güney, beyazperdede erkek gibi erkek görünümünü günlük yaşamında da en iyi taşıyan adamlardan biridir. Yılmaz Güney'in üne kavuştuğu filmlerinde kendisine uygun gördüğü karakterler baştan kaybetmiş, hayata handikaplı başlamış, ezilmiş, itilmiş kakılmış ama boyun eğmemiş karakterlerdir. Onların (sokaktaki adamın) beyazperdedeki temsilcisidir. Yoksul, işsiz, tutunamayan, eğitimsiz, kısaca lümpen olarak adlandırılan insanlara itaat değil direnme, tutunma, cesaret, isyan, itiraz aşılacak istemiştir. Bu temel üzerine inşa ettiği karakterlerin bir başka özelliği de başkasının kadınında gözü olmamasıdır. Hedeflediği halk kitlelerinin kalbini işte böyle fethetmiş ve onların canlandırdığı karakterlerle özdeşleşmesini sağlamıştır.

Yılmaz Güney'in "Çirkin Kral" sloganı da ortaya şöyle atıldı. Prodüktörler Cemiyeti'nin bir toplantısında konuşuluyordu. Söz Yılmaz Güney'e geldi: "Yılmaz Güney'in bütün çirkinliğine karşılık filmleri Anadolu'da iş yapıyor. Çirkin bir adamın bu derece tutulması şaşılacak şey!" dediler.

Gerçekten de çirkin dedikleri bu genç oyuncunun filmleri para getirir olmuştu."Koçero", "Kara Şahin" ve özellikle "On Korkusuz Adam" bu filmlerden sadece birkaç tanesiydi.

Yılmaz Güney, Tunç Başaran'ın yönettiği "On Korkusuz Adam"da, Türk sinemasına bir yeni tip getiriyordu. Bu yeni tipin adı "Konyakçıydı. Ve bütün macerası bir konyak şişesine bağlanmıştı. Anadolu seyircisi sevmişti "Konyakçıyı. Kırık bakışlarında, ezik gülüşlerinde kendilerini bulur gibi oldular. Bu seyirciyle Yılmaz Güney arasında sempatik bir yakınlaşmanın sonucuydu. "Konyakçı" tipi, Yılmaz Güney'in

tutarlı olması için belki de bir vesileydi. Asıl gerçek halk içinden gelmiş basit görünüşlü bir kişinin, halkın sözcülüğünü yapmasıydı. İşte bu sözcü toplumun alt katında yaşayan seyirciyi aşağılık duygusundan biraz olsun sıyrabilirdi. Üstelik bu katın seyircisi bebek yüzlü jönleri tutan, genellikle evde kalmış, resimli roman okuyucusu kızlardan daha az kaypaktı.

Anadolu seyircisinin Yılmaz Güney'i tutması da birden prodüktörlerin gözlerini açmıştı. Hazırlop bir mirasa konarcasına Yılmaz Güney'in üzerine gidip: "Yılmaz Bey, acaba hangi aylarda boş günleriniz var? Sizinle çalışmak isteriz," dediler. Jönler arasında iyi oyuncu sloganının öncülüğünü yapan Fikret Hakan'a Turgut Özatay, Ahmet Mekin ve en sonra da Yılmaz Güney katılınca, Türk sinemasında yeni bir dönem başladı: Güzel adam hegemonyasının çözülüşü ve Çirkin Adam döneminin başlayışı.

Kavruk yüzlü, iri gölgeli, yassı burunlu, Yılmaz Güney'in ağır bastığı bu yeni dönemde, Ayhan Işık'ın fiyatı inmiş, bazı jönler ucuza oynadıkları için fazla iş yapar olmuşlardı. Bu arada sarsıntı geçiren tiplerden biri de Öztürk Serengil'in Tayfur'u olmuştu. Sadri'nin Turist Ömer'ine de yol görünmek üzereydi. "Başarıyı sürdürmek, yalnızca halkın sempatisine bırakılmamalıdır. Gerçek oyuncu, verdiğini değil, vereceğini düşünen ve her denemesiyle kendini aşan bir kişidir " diyen Yılmaz Güney'in, Ayhan Işık ve Eşref Kolçak'tan teslim aldığı Kenar Mahalle Delikanlısı tipini olanca gücüyle, yaşatmaya çalıştığı görülüyordu."

1968: Yılmaz Güney 9 film çevirdi.1964-68 yılları arasındaki 5 yılda Yılmaz Güney toplam 66 film çevirdi. Bu kadar kısa sürede bu kadar çok film çevirdiği için, fotoğraf çektirir gibi film çevirmiştir. Yılmaz Güney bir dönem bolca, bol kepçe özentî, taklit, fabrikasyon filmler, seri üretim filmler yapmıştır. Güney bu arada Yeşilçam kalıpları dışında filmler de çeker. Yalın, şiirsel ve abartıdan uzak olağanüstü oyunculuğunu gösterdiği "Hudutların Kanunu", "Seyyit Han", "Aç Kurtlar", "Kızılırmak-Karakoyun" gibi önemli filmlerde hem oynar ve hem de yönetmenlik yapar (Scognomillo, 2003:72).

3.1.7.Çalıştığı ve Etkilediği Yönetmenler

Güney senaryolarını çeken yönetmenlerden yalnızca ikisi Ökten ve Gören, Güney'in öz ve biçim özelliklerini aşırı politize ve aşırı didaktik olmaksızın yansıtmakta ustalarını izleyebilmişlerdir. Sürü'ye katkısı Ali Özgentürk ise bir noktadan sonra daha kişisel olmaya yoluna girmiştir. Genel de Güney etkisi çok şematik bir ifadeyle “Yeni Sinema” terimi ya da etiketi altında toplanan yönetmenlerin biçim ve zaman zamanda ortak içerik arayışlarında kendini göstermiştir. Bir başka deyişle Güney'in gerçek izleyiciler “Bunu bir akım ya da bir ekol anlamına getirmeksizin” sanatçının çizgisine yakın kaldıklarında özellikle bazı biçimsel yaklaşımlardan bazı anlatı çeşitlemelerinden yararlandılar. Gerçek olaylara gerekse çevre ve insanlara bir hayli yakından bakarak yalın bir dil kullandılar. Aynı şekilde konulara öykülere de kalıpları aşarak gerektiğinde kırarak yaklaştılar. Akad ve Erksan'ın gerçekçilik anlayışından başlamak üzere Güney sonrası sinemasını gerçekleştirenlerin yapıtlarıyla sinema daha nesnelleşmiş, daha doğal ve daha da yaratıcı olabilmek için kendini zorlamıştır (Scognamillo, 1998:375).

İlk filmini 1963'te yöneten Ökten, yeniden yönetmen yardımcılığına dönerek, özellikle Atıf Yılmaz ile çalışır ve dokuz yıl sonra yeniden alıcının arkasına geçer, 1972'te Kadın Yapar ve Kırık Hayat gibi piyasa kurallarına uygun iki düzgün film yöneten Ökten, bir yıl sonra Selim İleri'nin yazdığı kentsoylu melodramıyla dikkat çekmiştir.

Zeki Ökten'de, başkaları gibi, yönetmenliğini profesyonelce sürdürmüştür. Güldürüler (Bitirim Kardeşler, 1973; Bitirimler Sosyete, 1973; kaynanalar, 1975),duygusal güldürüler (Pisi Pisi, 1975),kalıplaşmış melodramlar (Boşver Arkadaş, 1974), kırsal bölge dramları (Ağrı Dağı'nın Gazabı, 1973), ve Emel Sayın'lı müzikli aşk öyküleri (Hasret, 1974) çeker. Bu arada Askerin dönüşü (1974) gibi duyarlı, çevresi ve kişileriyle sıcak, inandırıcı bir film yönetir Kemal Sunal filmleriyle ticari başarı kazanır (Hanzo, 1975; Şaşkın Damat, 1975; kapıcılar kralı, 1976; Çöpçüler Kralı, 1977). Nihayet Sürü (1979) ile Berlin Şenliği'nde, Locarno ve Londra'da ödüllendirilir (Scognamillo, 1998:375-376).

Sürü Zeki Ökten için beklenmeyen bir aşama olmuştur; Yılmaz Güney'in son derece özgün, gerçek, destansı senaryosuna dayanan film çeşitli deneylerden geçen genç

yönetmenin artık çok daha değişik, önemli ve olgun işler çıkarma noktasına erişmiş olduğunu gösterdi.

“Önemli bir ülke sorunu olan işsizliğin ve bunun getirdiği toplumsal, bireysel sorunlara, bunlardan kurtulma çabalarının görüntülediği filmde, bazı gerçekler fazla yalın ve çarpıcı biçimde verilmiş sayılabilir. Ancak bu durum kamu düzenini zedeleyici nitelikte addolunmayıp, sanatçının dünya görüşünün ve olayları yorumlayışındaki anlayış ve yaklaşımın bir sonucu olarak kabul edilmelidir... Film tek yönlü kaba propaganda yerine ilişki ve sorunlara toplumsal ve insani karmaşık yönleriyle yaklaşmakta ve filmin işlenişinde belli bir estetik değere ulaşma çabası açıkça görülmektedir... Filmin son sahnelerinde de ileriye dönük belirli bir umut ve iyimserlik simgelenmektedir...” (Oral, 1980:14).

Güney-Ökten ilişkisi Ökten’in Yılmaz Güneyle çalışma yapmadan önce Türk sinemasındaki yerini belirleyen öğelere bakıldığında; bu öğelerden birisi, içerik ve anlatsal açıdan Güney sinemasından etkilenen Türk sinemasının yeni görünümüne katkı yapan yönetmenlerin arasında olmasıdır. Özellikle 1970’lerin ortasına doğru Türk sinemasında moda olarak belirtilen Yılmaz Güney tarzı eleştirel, ilerici, gözlem ürünü siyasal sinema anlayışı; Türkiye’nin yaşadığı siyasal, toplumsal, ekonomik huzursuzlukları ile birleşmiş ve Zeki Ökten’inde içinde olduğu Süreyya Duru’dan (Bedrana/1974); Kara Çarşafı Gelin/1975) Safa Önal’a, (Yarımlar Bizim/1975; Aşk Dediğin Laf Değildir/1976) Temel Gürsu’dan(Canavar Cafer/1974) gibi birçok eski kuşak ve yeni kuşak yönetmenleri de etkilemiştir (Karadoğan, 2008:73).

Ökten sineması, dönemin sinemasından ve yönetmenlerinden ayrılan yönleri kuşkusuz yönetmenin Güneyli yıllarına kadar çektiği 19 filmde 10 tanesinin güldürü olmasıdır. Çoğu yönetmen dönemin farklı etkileşimlerini türden türe atlarken, Ökten’in üzerinde direttiği tek tür güldürüdür. Böylece Ökten, Güney ile Türk sinemasını yerleşmiş olan gerçekçi, çok kişili ve tasvirici sinema anlayışını en iyi örneklerini çoğunlukla güldürü filmleriyle verir. Yönetmenin güldürüleri zaman zaman seyircinin ilgisini çekebilme yolunda farklı kaygıların güdüldüğü popüler özellikler gösterebilir de, bu özellikler filmlerinin belli bir dönemin içinden çıkmış olmasına ve filmlerindeki toplumsal, ekonomik, kültürel, siyasal yapıya ve yaşama yönelik bir bakışın önüne geçmesine engellemez.

Zeki Ökten’in Yılmaz Güneyle yaptığı çalışmalarında en çok tartışmaya yol açan konu, filmlerin Yılmaz Güney sinemasının tipik özelliklerini taşıdığı yönündeki değerlendirilmelerdir. Kimine göre Yılmaz Güney, hapiste(sürekli okuyor, yazıyor ve

film çekiyor.) (Anbiyeviç, 1990, s.50). Kimine göre de Güney'in kendisine göre de Sürü ve Düşman'ın Güney çekse de bu filmlerin çok farklı olacağı şeklindedir (Dorsay, 1988, s.160). Kimine göre de Güney bu filmleri yönetmemiş, hapishaneden yönlendirmiştir. Yılmaz Güney'in Sürü'den çok memnun olduğu, Ökten'in bu filmde Yılmaz Güney'i bütünüyle dinlediği ancak Düşman'da pek dinlemediği de bilinmektedir (Güzel,1994:122). Zeki Ökten, Güney'in senaryolarını aktarırken Güney'in tanımladığı dünyaya, bakış açısına, düşüncelerine ne denli bağlı kalmış olsa da, yönetmenin önceki yıllarında Yılmaz Güney ile yaptığı çalışmalara uzak sinema anlayışı göstermediği unutulmamalıdır.

“Genç/Yeni Türk Sinemasında”; çoğu kez geri kalmış kırsal yöreleri, bu yörelerdeki ağalık, feodal ilişkiler, insan ilişkileri ve yine bu yörelerdeki kadın erkek ilişkilerini, bu konuyla ilgilenmiş yazarlarla ortak çabaya girerek ya da onlardan yararlanılarak ortaya koymuştur (Yıldırım, 1990:91).

“Genç/Yeni Türk Sineması'nın varlığıyla ilişkili olarak “bu dönemde belirtilen durum, artık seyircinin sinemaya gitmiş olmak için sinemaya gitmediği, belli bir filmi görmek için sinemaya gittiğidir. Bu nedenle, yıldız oyuncular bile yeterli değilken; konu, öykü, yönetmen ve bunların yanı sıra filmin iletişim araçları yoluyla tanıtılması; sinema eleştirisi günden güne önem kazanmaktadır (Dorsay, 1978:17).

Filmografi açısından hem sinemacılar döneminin 2. Kuşağına giren hem de, orta kuşak yönetmenlerinden bir olarak anılan Zeki Ökten, Güneyle ortak çalışmaları nedeniyle genç sinemaya da sokulmuştur. Fakat Ökten'in genç sinemanın sinema anlayışına rağmen, her 3 döneminde eskiyle olan bağını koparmadığı farklı bir değerlendirme olabilmektedir. “(...) Akad, Seden, Erksan, vs... ile betimlenen sinemacılar dönemi nasıl ki kitabi konulardan gerçek hayattaki konulara yönelme dönemi ise, (...) Yılmaz Güney'in filmleri de (...) otobiyografik özellikler taşımakta ve gözlemlerden kaynaklanan benzer yapıdaki filmlerdir (Kayalı, 1988:14).

Ökten siyasi çizgisini ve sinemacı kimliğini Sürü'den önce zaten ortaya koymuş bir yönetmendir. Ama onca imkânsızın içinde Yılmaz Güney'in hikâyesinde o mükemmel senaryonun hakkını yemeden adeta destanlaşarak hayat vermesi Ökten'i hem sinemada hem de sinemaya sol bir perspektiften bakanların kalbinde daha özel bir yere taşır. Sömürü ilişkilerini kendi lehine çevirerek sınıf atlamaya çalışan kent yoksullarına Kapıcılar Kralı ve Çöpçüler Kralı'nda izlediğimiz mizahi hikâyeleri, yerini Sürü'de

(1978) kapitalizmin ardında bıraktığı feodal kalıntılar içinde daha yoksullaşan ve çaresizliğini yitiren insanların dramına bırakır.

Yılmaz Güney Sürü film 'inde şöyle aktarıyor;

Zeki Ökten'in seçimi, daha senaryonun yazımı sırasında belirlenmişti. Çok eskiden tanırdım. Zeki kolay algılayan, yetenekli bir arkadaştı. Sabırlı bir çalışması vardı. Kendine güvenden gelen bir cesareti vardı. Yani. Benim etkim de kalacağı gibi hastalıklı bir korkusu yoktu. İşinin bilincindeydi. Üstelik bana da inanan bir arkadaştı. Ona senaryonun yazımı sırasında bütün düşüncelerimi ayrıntılarıyla anlattım. Zaten senaryo oldukça ayrıntılı yazılmıştı. Onunla birlikte birçok konuda anlayış birliğine vardık. Birçok kişi gerek Sürü 'de gerekse Düşman'da Zeki'nin payını gölgelemeye çalıştı. Onlar bir filmin kolektif ürünü olduğunu unuttular hep. Ben Zeki'ye bir sinemacı olarak zengin deneyimlerimi aktarmaya çalıştım. Olanaklarımı onun emrine verdim. Zeki, bu olanakları, kendi sanatçı kişiliğiyle birleştirip kullandı ve başarıya ulaştı (Güney, 2000:21).

Sinemaya kurgucu olarak giren, **Şerif Gören** (1944) yönetmen yardımcılığı ve senaryo yazarlığından (Koreli kemal/Mehmet Aslan,1970) sonra Yılmaz Güney'in başladığı Endişe'yi (1974) Güney'in anlatımını uygulayarak tamamlamasıyla birden dikkat çekti. Aslında Endişe, Güney-Gören ikilisinin ilk ürünü değildir, çünkü Gören, daha önce Piyade Osman (1970), Vurguncular (1971) ve İbret (1971) filmlerinde de yönetmenlik ve ikinci yönetmenlik yapmıştı. Gören Endişe'deki çalışmasıyla toplumcu sinemanın yeni temsilcisi olarak karşılanmış, ancak sinema piyasasının artık hiç elverişli olmayan koşulları içinde ticari nitelikli filmlere kaymak zorunda kalmıştır (Scognamillo, 1998:377).

Şerif Gören'in 1975/1979 yılları arasında yönettiği köprü (1975),Deprem (1976),iki Arkadaş (1976), Nehir (1977),Derviş Bey (1978) ve Almanya Acı Vatan (1979) gibi filmleri yıldız oyunculara (Kadir İnanır, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Necla Nazır, Fikret Hakan) dayanmakla birlikte genç yönetmenin kalıpları fazla zorlamaksızın daha nesnel ve gözlemci bir biçim içinde, gerçeklere daha uygun bir yorumla çevre ve kişilerle, son dönem filmlerinde sık sık üzerinde duracağı insan-doğa ilişkilerini değerlendirildiği görülüyor.

3.2. Yılmaz Güney Filmlerinin Anlatı Yapısı

3.2.1. Anlatı

“Anlatı, yaşamı, ilişkileri, insanı, aşkı vb. anlama ve açıklamanın yollarından biridir. Mitlerle masallardan bu yana anlatılar, kültürel yaşamın temel taşlarını oluştururlar. Anlatı “gerçek işte burada temsil edildiği gibidir” “Doğal olan budur” demenin bir aracıdır. Bu nedenle anlatı özünde ideolojiktir. Popüler anlatı biçimleri dolayısıyla filmsel anlatılar, toplumsal etkileşimlerdeki sınıf, cins ve ırk çatışmalarının belirleyiciliğini gizleyerek “nesnel” “yansız bir bakış açısını imal etmeye çalışırlar. Ortadan kaldırılamayan toplumsal çelişkilere, giderilemeyen gerilimleri imgelemsel ya da biçimsel çözümler icat etme işlevleriyle, anlatı biçimleri üretmenin kendisi, başlı başına ideolojik bir eylemdir” (Güçhan, 1999:111).

Tür filmlerinin geleneksel bir anlatı yapısı vardır. Geleneksel klasik anlatı, Aristoteles’in dram sanatındaki geleneğini sürdürür. Aristoteles’in estetiğini, öykü trajedinin altı ögesinden birisidir. Öykü Aristoteles için olaylar dizisi demektir, yani öyküyü oluşturan eylemin bir başı, ortası ve sonu vardır. Ve bunlar birbirine neden-sonuç ilişkisiyle bağlıdır. Örneğin: Hollywood sineması...

3.2.2. Karakterler

“Hollywood stüdyo sisteminin, seyircinin beklentilerini önceden kestirebilme stratejileri içinde tür ve yıldızcılık en etkin yollardan biri olmuştur. Türün geleneklerini oluşumunda yıldız oyuncuların önemli bir rolü vardır. Yıldızlar tek tek filmleri aşarak topluma tutarlı ve sürekli insan oyuncu imajı sunarlar. Hemen herkes tarafından tanınırlar. Filmlerin pazarlanmasında seyirciye belli performans vaatleri sunarken aynı zamanda gişe hâsılatını garantilerler. Yıldız, seyircinin zihninde yalnızca filmlerdeki varlığıyla değil özel hayatına ilişkin dedikodular, hakkında yazılan yazılar, eleştiriler, başka alanlardaki yeniden sunumlarıyla endüstrinin öngördüğü imasının yaratılmasıdır.” (Güçhan, 1999:119).

Sinemanın doğuşundan bu yana yıldız sistemi halk tarafından yaratılmış ve başrol oyunculuğuyla birlikte hareket edilerek, halkın gözdesi haline gelmişlerdir. Başrol oyuncularının hareketleri, değerleri, davranışları etkili olmuştur. Halkın filmlerden

beklentileri kadar bir rüya içerisinde onlarla özdeşleşme kurarak onlar gibi olma düşüncesini ortaya koymuştur.

Karakter tipinin çeşitlemelerini oynayarak tek bir kalıp içinde kalmayı tercih etti. Sinema tarihinin en popüler yıldızı olan **John Wayne** şöyle demiştir “ Karakterler ne olursa olsun John Wayne’i oynuyorum, bunu da iyi yapıyorum”. İnsanların kafasında o, başka bir eylem, şiddet adamı, westernlerin arketipidir. Wayne’in filmlerinin çoğu sağ görüşlü ideolojiye uygundur. Bu onu tutucu Amerikalıların kahramanı yapmıştır.

“Yıldızların perdedeki kişiliklerini oluşturan şey, seyircinin değerlerine seslenen, onlara zevk veren bir şeydir. Yıldızlar, karakterleri, seyirciyle olan güçlü bir ilişki ile oluştururlar ve çekici gelirler. Seyirci yıldızların canlandığı karakterlerin pek çok filmde çeşitlemelerini izlese de böyle bir sürekliliğinin korunmasıdır. Tür filmlerinde tıpkı mekânlar gibi karakterlerde değişmez niteliktedir.” Karakterler seyirciler tarafından kavranması kolay olduğu gibi duygusal bir bağ oluştururlar. Seyirci iyi karakterlerin yanında olup izlerken kötü karakterlere vermiş olduğu cezalarla mutlu olurlar ve filmin sonunda duygusal boşalım yaşarlar (Güçhan, 1999:122).

| | |
|----------------------|---|
| Cabbar –UMUT FİLMİ | Toplumsal sınıfın en alt kesimini temsil eder. Bu yanıyla dönemin Yeşilçam karakterlerinden hem fiziksel hem de sosyal anlamda ayrılır. Çünkü Cabbar, halkın içinden gelir yani ne çok güçlüdür ne de çok yakışıklı. Neredeyse hiç konuşmayan, jest ve mimiklerle kendisini ifade eder. |
| Azem –ARKADAŞ FİLMİ | Halk insanı, hırslı, vefalı ve sevgi doludur. Mücadeleme etmeyi sever. Değişime açıktır. |
| Cemil- ARKADAŞ FİLMİ | Kentsoylu, kaybolmuş, kimliksiz, kimsesiz kalmış ve yozlaşmıştır. Değişime kapalıdır. |

| | |
|----------------------|---|
| Şivan- SÜRÜ FİLMİ | Sakin, ağırbaşlı, tez canlı olmayan ve sert görünse de yumuşak huyludur. Ailesine bağlı ve aşiretinin ileri gelenleri tarafından saygınlığını korumaktadır. |
| Berivan- SÜRÜ FİLMİ | Sessizdir.(hastalığından dolayı film boyunca konuşmaz) Eril kültürde dil, erkeğe özgü, sessizlik ya da söz dinlemek kadına özgü olarak düşünülür. Dilin bir cinsiyeti vardır; dil erkektir. Kadınların sessizliği ile varlığını sürdürürken melodram türüyle birleşir. |
| Hamo Ağa –SÜRÜ FİLMİ | Köklerinden kopmamış, sert, kendi düşündüklerinden başkasını dinlemeyen ve yapmayan bir karakter. Kavgacı ve bir o kadar da toplumun ona bahşetmiş olduğu ağalığın çökmesinden korkan birisidir. |
| Süleyman-YOL FİLMİ | Adanalı'dır. Bir lümpendir. Onun için, kendi beninden önemli hiçbir şey yoktur. Kendi dışındaki her acı, onu hiç ilgilendirmez. Esrar, içki, kumar ve kadın hayatında en değer verdiği şeylerdir. Filmde karakterler arasında en az hikayesi yer verilen kişidir. |
| Yusuf-YOL FİLMİ | Antepli'dir, saf bir delikanlıdır. Daha çocuk yaşta evliyken cezaevine düşmüştür. Fakat cezaevinin kötü alışkanlıklarına karşı kapalı kalmıştır ve korumuştur kendini. Kendisi cezaevinde yatarken karısının öldüğünden haberi olmamıştır. İzin gününde yola çıkarken yaşadığı ve kavuşacaklarını hayal eder. |

| | |
|------------------|---|
| Mevlüt-YOL FİLMİ | <p>Feodal bir aydın yapısı içinden gelmiş, yumuşak, arkadaş canlısı bir gençtir. Nişanlıdır. İzinde nişanlısını görecektir, memleketini görecektir. Cezaevinde hayatın gerçeklerini öğrenmiş ve kendi düşünce yapısını baskılarla nişanlısına uygulamaktadır. Nişanlısı cahildir, kadın ezilmişliğin ve erkeğin sözü doğrudur çıkılmaması gereken karakterde kişidir.</p> |
| Ömer-YOL FİLMİ | <p>Bir Kürt delikanlısıdır. Urfalıdır. Suriye'yle Türkiye sınırında bir kaçakçı köyünde yaşamaktadır. Toprakları olmadığı için ailesi kaçakçılıkla uğraşmaktadır. Kendisi de kaçakçılıktan yatmaktadır zaten. Yüreği yaşamında büyük yeri olan atına duyduğu sevgiyle, doğaya duyduğu sevgiyle doludur. Suskunluğu içine kapanıktır. İzne giderse, dönmeyi düşünmüştür. Ve bu niyetle izne gitmektedir. Bekârdır. Çıktığı izinden tekrar dönmez ve atını dağlara sürer.</p> |

| | |
|---------------------------|---|
| Mehmet Salih-YOL FİLMİ | <p>Hayatını şoför olarak kazanırken, silahlı bir soyguna yardımcı olmaktan ve yakalanan ve ceza yiyen, kendisiyle hesaplaşmanın derin acıları içindedir. Çünkü soyguna beraber çıktığı kayınbiraderi, kendisinin onu bırakıp kaçması sonucu polis tarafından öldürülmüştür. Karısından ve çocuklarından ayrı düşmüştür ailesi izin vermemektedir. Karısı ve çocuklarıyla trenle diyarbakırdan kaçmaktadır fakat öncesinde trende tuvalette karısıyla sevişirken linç edilmeye maruz kalsa da daha sonra kayınbiladerinin tren istasyonunda binmesiyle onları bulur ve silahıyla vurur. Çocuklar ise yetim kalır.</p> |
| Seyit Ali Fırat-YOL FİLMİ | <p>Feodal yaşamın ve düşüncenin biçimlediği ezik duygularını saklayan bir Kürt delikanlısıdır. Evli ve bir çocukludur. Konya'ya gitmektedir. Çünkü ailesi; karısı ve oğlu oradadır. Babasının yanında kalmaktadırlar. Fakat karısının kaçtığını, evde olmadığını, karısının bir süre önce kötü yola düştüğünü, sonra da karısının kardeşleri tarafından Siirte götürülerek cezalandırılmıştır. Seyit Ali karısı ve çocuğunu almaya gider. Töre ise onu öldürmesini söyler. Nitekim karlı havada incecik elbiselerle dönüş yolunda donarak ölmesini ister. Fakat sonrasında pişman olsa da karısı çoktan ölmüştür.</p> |

Tablo 2: Yılmaz Güney Filmlerinden Karakterlerin Özellikleri

3.3.2.1. Filmlerindeki Kadın ve Erkek Kimliği

| | |
|----------------------|--|
| Çirkin kral dönemi | Sert, maço ve silahların ön planda olması... Esmer, bıyıklı ve orta boyludur. Kadın sözü dinlemez ve sevgisini zor belli eden tiplerdir. Güçlü karakterde ve ailesinin geçimini sağlamakta ön plandadırlar. Namuslu, dürüst, korkak olmayan kişilerdir. |
| Arkadaş filmi- Azem | Namus ve devrimcilik üzerine kurulu hegemonik bir erkek kimliği oluşturmaktadır. Gençleri ve kadınlara doğru yolu gösteren bir tiptir. |
| Sürü filmi- Hamo Ağa | Geçmişten bağlarını koparamamış olan ve erkek kimliği daima ön planda tutan bir tiptir. Ailesine ve çevresindekilere geçmişten gelen bir büyüklük ve ağalık sıfatıyla bakmaktadır. Kadının sözü geçmez. Daima erkekler konuşur ve söz hakkına sahiptir. |
| Sürü filmi- Şiwan | Babası Hamo Ağa karakterinin tam zıttıdır. Kadınlarında söz hakkını ve toplumda ki yerinin önemine vurgu yapar. Eşitlikçi bir bakış açısına sahiptir. Erkek kimliğini adaletten, eşitlikten ve özgürlükten yana kullanır. |
| Umut filmi- Cabbar | Ailesinin geçimini sağlamak amacıyla çeşitli badireler atlatan ve toplumdaki eşitsizliğin kadın- erkek değil zengin fakir imgesiyle vermiştir. Erkek zayıftır ama bir o kadar da hırslıdır. Cahil ve fazla konuşmaz. Piyango ve defne gibi kolay |

| | |
|----------------------------|--|
| | yoldan zengin olma hayalleri barındırır. |
| Yol filmi- Seyit Ali Fırat | Ezik duygularını saklayan bir Kürt delikanlısıdır. Evli ve bir çocukludur. Kendisi hapisteyken karısı evden kaçmıştır. Karısı kötü yola düşmüş ve kardeşleri tarafından köye götürülerek cezalandırılmıştır. Seyit Ali Fırat karakteri evine bağlı bir kimlik içerisindedir izin boyunca bir araya getirmeye çalışmaktadır. Karısı donarak ölmesinden sonra da pişmanlık duymuştur. Toplum tarafından ezilmiş ve baskı üzerine hareket etmektedir. |
| Arkadaş filmi- Cemil | Zengin ve geldiği alt kesimden değişime uğramış ve karakter karmaşası içerisinde kaybolmaktadır. Çevresi içerisinde bulunduğu ortama ayak uyduran ve sömürü düzeninin bir parçası haline gelmiştir. Köyde bulunan işçi sınıf akrabalarının zıttı geldiği yeri unutan zengin bir vurdumduymaz karakterdir. |

Tablo 3: Erkek Kimliği Tablosu

| | |
|--------------------------------------|---|
| Umut filmi- Fatma (Cabbar'ın karısı) | Fakirdir. Geçim sıkıntıları kadının karınlarının nasıl doyacağını düşünmesi ev geçiminin derdi en önceliğindedir. Çocukları üzerinde baskıcı olmasına karşı otorite sahibi değildir. Sözü dinlenmez ve tekrarlanan suçlarda sözü çiğnenir. Cabbar kadar otoritesi yoktur. Mutlak kişi Cabbar'dır. |
|--------------------------------------|---|

| | |
|---|---|
| Umut filmi- Zengin kadın (Cabbar'ın eski patronunun karısı) | Zengin ve fakir olana tepeden bakan kadın kimliği tüketim toplumunun nesnesi haline gelmiştir. Zenginlik göstergeleri olan havuzlu evler partilerin içerisinde kaybolmuş kadın kimliği. Hükmedici ve küçümseyici tavırlar sergiler. |
| Arkadaş filmi- İşçi kadınlar | Toplumun alt kesimini oluştururlar. Zengin ve fakir karşıtlığını ön planda tutar. Evinin geçimine yardımcı olan ve erkekle birlikte omuz omuza sıkıntılarını üstesinden gelme eğilimindedirler. Üretici kısımda yer alırlar. |
| Arkadaş filmi- Cemil'in karısı necibe | Gece hayatına, gezmeye tozmaya, içkiye ve eğlencelere önem gösteren kadın kimliğindedir. Aileye önem vermez ve çevresindeki sorunlara eğilim göstermez. Erkek üzerinde söz sahibi vardır. Para ve lüks öncelikleri arasındadır. |
| Arkadaş filmi-Ahu (Necibe'nin arkadaşı) | Güzel ve bakımlıdır. Kumar ve içkiye düşkün bir kadın imgesidir. Oyuncak bebekler ve lüks ifadesi içeren takı eşyalar içerisinde olan ve kocalarını aldatan cinselliği özgürce yaşayan Burjuva kadınıdır. |
| Yol Filmi- Kadın Karakterleri | Yol filminde kadın her zaman Anadolu'nun haberlerinden, gazete köşelerinin 3. Sayfa haberinde duyduğumuz gibi olaylar yaşanmaktadır. Kadın toplumda ezilmiş ve sözü hiçbir zaman dinlenmeyen karakterlerdir. Yol filminde babasından dayak yiyen çarşafli bir kadın, sözünü dinlemeyeceği halde |

| | |
|--|--|
| | <p>başına neler gelebileceğini aşık gözlerle izleyen nişanlı kadın ve onların nişanlılık evresinde nereye giderlerse gitsinler takip edip ne konuştuklarını dinleyen kadınlar. Kocasını cezaevine girmiş olan kadının kötü yola düşmesi ve yıllarca işkence edilip donarak ölmesine göz yumulması. Kocasının kardeşiyle evlenmek zorunda kalacak töre. Aşık olduğu bireyin yaşam şartları onu istemediği bir yolda sürüklemesi. Kocasını özleyen ve yıllardır görmemiş kadının tren tuvaletinde yaşadıkları ve sonrası linç edilecek bir duruma sürüklenmesi. Toplum olarak kadın hep bir ezilmiş, dayak yiyen, horgörülen ve bütün kötülüklerin anası gibi görülür.</p> |
|--|--|

Tablo 4: Kadın Kimliği Tablosu

4.BÖLÜM

FİMLERİNİN GENEL DEĞERLENDİRİLMESİ

Yılmaz Güney için oyuncu ve oyunculuğun tanımı şöyleydi: “Oyuncu, insanın evrensel niteliklerini durmadan yenileyen, onu türlü biçimlerde kendi hayatını ortak eden yüce kişidir. Oyuncuya gösterilen saygı, insanın kendi benliğine saygıdır aslında. Ama bu yaratıcı kaynakları, iç tepkileri coşturan, yeni yeni imkânlarla esinleyen bir etkendir çoğu zaman. Haklın beğenmesi, oyuncuyu daha iyiye zorunlu kılar. Kimi de eskitir, şımartır. Gerçek oyuncu, verdiği değil, vereceğini düşünen, bunun için de yaptığı her şeyi deneme sayan, kendini aşan kutsal kişidir (Güney, 1965:32).” Yılmaz Güney oyunculuğunda ister kendisi ister de bir başka kişi tarafından yazılan senaryolarda belirli şemalarda tekrarlanmaktadır. Bu konular genel hatlarıyla ezilen kişilerin başkaldırısı, şiddetten doğan arınmanı, silaha sarılmanın zorunluluğu, güvenilir bir arkadaşın yardımı ve sürdürdükleri mücadeleleri... Oyuncu Yılmaz Güney, halk tarafından tutulan filmler de başrol oynayarak kendi çekeceği filmlere zemin hazırlamıştır. Seyircinin bilinçaltını dile getiren kişidir. Hesaplaşmanın ve intikamın simgesidir.

Yılmaz Güney “Çirkin Kral” dönemini şu şekilde açıklıyordu. “ O günün eğilimleri ne ise, aşağı yukarı onların sınırları içinde kalıp çalışmayı seçiyordum. Mesela sinemaya getirdiğimiz şeylerden bazıları şunlardır: kavga, dövüş, avantür, kabadayılık vb. fakat bunlar bile bir takım insanların elinde yozlaştırılarak kullanıldı. Bizim ise bunları getirip koyuşumuz, içinde gerçeklere çok yakın unsurlar taşıyordu. Hayattan gelen bir takım şeyler vardı, özellikle oyun biçimi, kıyafet, tavır, davranış. Bütün bunlar halkla bağlar kuruyordu. Mesela ben oyuncu olarak, halkın giyiminden davranışlarından farkı olmamaya çalışıyordum (Güney, 1974:19).” Yılmaz Güney daha öncesinden var olan kavgayı, kabadayılığın üstünde duran senaryolar yazmış ve filmlerde oynamıştır. Gelişmesi, toplumda daha çok ilgi görmesini sağlamıştır.

1967/1968 yıllarında yapımcı- yönetmen- senaryo yazarı olarak imzasını atacağı “Seyyit Han/Toprağın Gelin ”ine kadar, Yılmaz Güney Çirkin Kral filmleri ile “Yönetmen” filmlerini birlikte götürür (Scognamillo, 1998:366).

Kemal Tahir’in yorumuyla: “Filmin genel havası yüzde yüz Türk’tür. Ayrıca dünyanın aradığı halk sineması koşullarına da son derece uygundur. Söz gelimi aralıksız kurşun yediği halde kahramanın hatta sendelememesi, hayatın gerçeği ile sinemanın gerçeği arasındaki büyük farkı en iyi

belirleyen sahnedir. Yılmaz Güney gerçekten halktan yetişmiş, halkın bir şeyi nasıl görmek istediği belki derin ilmiyle değil, yaşantısıyla bilen bir halk sanatçısıdır. Böyle sanatçılardan benim, bir aydın olarak, öğrenecek çok şeylerim olduğuna inanıyorum (Gürkan, 1969:24).”

Onat Kutlar ise: “Seyyit Han, yarattığı mitosu çağdaş toplumsal sorunlarla götürmemekle birlikte yeni bir sinema sanatçısının ilginç, sevindirici denemesidir kusurları düzeltilemeyecek şeyler değildir. Güney’in mükemmelleştirmesini dilediğimiz sanatı için pırıltı ipuçları getirmektedir. Onu geleceğin bağımsız ve dürüst yönetmenlerinden biri olarak görmek – Yeşilçam’ın amansız yasaları düşünülürse – belki aşırı bir iyimserlik sayılabilir ama ben buna inanıyorum (Kutlar, 1968:14).”

4.1.UMUT(1970)



Resim 25: Umut Film Afişi

Görsel Kaynak: <http://www.sanatlog.com/sanat/yesilcam-klasikleri-umut-1970-yilmaz-guney/> 10.02.2015

4.1.1.Filmin Künyesi

Yönetmen : Yılmaz Güney

Oyuncular : Tuncel Kurtiz, Yılmaz Güney, Osman Ayanak, Enver Dönmez, Kürşat Almaçık, Gülşen Almaçık, Lütfü Engin

Senaryo : Yılmaz Güney, Şerif Gören

Yapımcı : Cevat Alkan, Yılmaz Güney

Müzik : Arif Erkin

Görüntü

Yönetmeni : Kaya Ererez

Türü : Dram

Yapım yılı : 1970

Süre : 100

Aldığı Ödüller: 2. Adana Altın Koza Film Festivali: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Fotoğraf, Antalya Altın Portakal Film Festivali: En İyi Erkek Oyuncu, Grenoble Film Festivali: Seçici Kurul Özel Ödülü

4.1.2.Filmin Konusu

“Umut” filminde kalabalık ailesini geçindirmek için iskeleti çıkmış atıyla didinen faytoncu Cabbar’ın tek geçim aracı olan atını bir trafik kazası sonucu yitirmesiyle umudunu bir defineye bağlayışı ve büyük bir hayal kırıklığı içinde umudun büyük bir umutsuzluğa dönüşü anlatılmaktadır. İlk bölümde Cabbar’ın ölen atı yerine yenisini almak için verdiği savaş, ikinci bölümde ise yenisini alamayacağını anladığı için umudunu bir defineye bağlaması anlatılır. Bu açıdan filmin ilk bölümünün toplumsal eşitsizliğin eleştirisi olduğunu söylemek mümkündür. İkinci bölümü ise toplumsal adalet yoluyla alamadığı hakkını bireysel çabası ile almaya çalışan ve hiçbir sosyal güvencesi olmayan sıradan insanın çaresizliği anlatılmaktadır.

4.1.3. Umut Filminin Geniş Özeti

Filmde merkez karakter olarak Cabbar (Yılmaz Güney) toplumsal sınıfın en alt kesimini temsil eder. Bu yanı sıra dönemin Yeşilçam karakterlerinden hem fiziksel hem de sosyal anlamda ayrılır. Çünkü Cabbar, halkın içinden gelir yani ne çok güçlüdür ne de çok yakışıklı. Dönemin temiz yüzlü salon jönlerinden çok sokaktaki herhangi bir adama daha fazla benzemektedir. Aynı zamanda insan onuruna aykırı olan yoksul bir sınıfın mensubudur. Dolayısıyla yıllar boyunca kendisi gibi olmayan karakterlerle bezeli hikâyelere alışan izleyicinin de artık kendisine daha yakın, daha benzer bir karakter Cabbar üzerinden temsil edilmiştir.

Tren garı önünde at arabasının içinde yatarak, sabahın sessizliğinde insanların yeni işe gidişlerini göstererek ekran açılır. Cabbar geçimini at arabasıyla yolcu taşıyarak sağlar. Milli piyango gibi talih oyunlarına karşı da duramaz. Okuma yazması olmadığından insanlara sorsa da ikramiyenin kendisine çıkmadığına inanmak istemez. Tekrar tekrar kontrol eder. Büfeden gazete alıp sayıları tek tek eşleştirirse de boş olan biletten medet bekler. Filmin ismiyle anılan Umut, bütün film boyunca umutsuzluğa atılan ilk adımdır. Tren garı çıkışında yeni at arabaları ve taksilerle yolcular taşınsa da Cabbar’ın arabası çok eskidir. Kimse onun arabasına binmek istemez. Son gelen yolcuların ise verdiği para az bulununca eli boş döner.

Cabbar yoksulluk içinde beş çocuğu, karısı ve yaşlı annesiyle geçim sıkıntısı çekmektedirler. Yıkık dökük ev ve borç batağına batmış bir halde hayatlarını sürdürmeye çalışan bir aile vardır. . At arabası işinden para kazanamaz. Sefalet boğazlarına kadar gelmiştir. Bakkala, manava, kasaba borçları vardır.

Arkadaşı Hasan Ağa (Tuncel Kurtiz) ise milli piyango ve at arabasından medet beklememesini toprağın altına definelere dolu olduğu söyler. Yavaştan yavaştan onu bu işe ortak edip serüvene koyulmaya yol arkadaşı arar. Cabbar ise gündüz tren garı gece pavyon önlerinde müşteri toplasa da yine de yettiremez ne borçlara ne de ailesinin geçimine.

Cabbar'ın kızı Cemile ise okula da başarısızdır. En iyi örneğini okulda sözlü sırasında İngilizce sorularına karşı verdiği cevapları bilemez ve gözyaşlarını tutamaz. Öğretmenleri kılık kıyafetine bakarlar ne kadar acısalar da fayda etmez. Dersten kalır. Zorluklar her yönden vurur aileyi. Belediye at arabalarını kaldırmak ister. Tüm sıkıntılar içerisinde kıt kanat geçindiği işide elinden alınmaya çalışılır. Hasan Ağa ile Cabbar zenginliğin güzel şeyler olduğu konuşurlar ve Hasan onun aklına tekrar define hayallerini sokmaya çalışır.

Arabaların ellerinden alınmak istenen faytoncular düzenledikleri yürüyüşün amacını söyle ifade etmişlerdir. “Arkadaşlar, yürüyüşümüzün hak ve hukuklarımızı korumak içindir. Bu haklarımızı birlik ve beraberlik kurarsak alacağımıza eminim. Birlikten kuvvet doğar. Bizde birleşelim arkadaşlar.” Ancak, Cabbar'ın artık ne bir atı ne de bir arabası vardır. Kurtuluş yolunu tek başına bulmak zorundadır.

Sosyal statünün karakterler aracılığı ile temsil edilmesine gelindiğinde filmin en önemli sahnesi karakol sahnesidir. Karakol sahnesinde komiser devletin iktidarını simgeleyen bir karakter olarak adaleti nasıl dağıtacağına karar verecek olan kişidir. Ata çarpan ve bir üst sınıfa dâhil olan karakter komiserin karşısında oturmaktadır. Cabbar ise ayakta durur. Karakterler iktidarın merkezi olan komiserin karşısında farklı beden duruşları ile hangi sosyal sınıfa ait olduklarını açıkça belli eder. Ayrıca bu üçlü arasındaki iletişim komiserin hangi sosyal sınıfa daha yakın olduğunu açıkça belli etmektedir. İlk söz hakkı komiser tarafında aslında suçlu fakat yüksek bir sosyal statüye sahip olan kişiye verilmiştir. Cabbar kendi derdini anlatmaya çalışırken komiserin şu sözleri ile aslında komiserin çoktan karar verdiğini anlar: “Kes lan! Ben bilirim arabacı milletini bütün

kazaların sebebi bunlar, kabahat sizde değil belediyede kaza sizde, pislik sizde, kaldırmadılar ki kurtulalım!” Cabbar bu sözlerle aslında komiser üzerinden temsil edilen devlet tarafından sosyal dışlanmışlık yaşar.

Çaresiz şekilde uçsuz bucaksız çöle gömer atını. Alacakları ise atının öldüğünü duyar duymaz haberi alırlar. Paralarının peşinden koşarlar. Zengin tanıdıklara gidip borç para iste de de eli boş döner. Eski çalıştığı köyde ağası da para vermez. Köyü bırakıp şehire neden gittiğini sorgulamaktadır. Kendisine gidip şehirde ki çevresinden borç para bulmasını söyler. Her kapı yüzüne vurularak kapatılır. Alacakları ise ölen atının arkadaşından diğer kalan atını almak için tartışıp almak isterler. Daha sonra araba pazarında atı ve arabayı satarlar. Silahını satmaya götüren Cabbar ise verilen parayı beğenmez, vazgeçer satmaktan. Bakkaldan gazoz alırken hırsız tabancasını çalmaya kalkar. Bunca yokluk içinde parasız aç kalan Cabbar adamı yakalar ve öldüresi döver.

Cabbar, çıkış yolu olarak dini hurafeleri, falları seçerek var olmayan bir hazineyi bulmaya çalışmıştır. Hazine, onu ve tüm ailesinin geleceğidir. Bu anlamda değerlendirildiğinde, Cabbar’ın bu düzende bir geleceğinin var olmadığını söylenilebilir. Hasan Ağa tüm ümitleri yıkılmış Cabbar’ı define avına çıkarmak için biraz paraya ihtiyaç olduğunu söylemektedir. Hocanın nefesinin kuvvetli olduğunu ve tam olarak hazineni nerede olduğunu tarif eder. Başka bir yol ise zenginler mahallesine gidip hırsızlık yapmak. Cabbar buna pek yanaşmak istemese de yokluk onu bu tür yollara girmeye adım iter. Zenginler mahallesine gidip zenci Amerikalı bir adamı soymaya kalksalar da ikiside dayak yer ve elleri boş dönerler.

Hasan Cabbar’ın az biraz parasını da define aramak için hocayı tutup yola çıkarlar. Önce Cabbar’ın evinde dualar edip arama yapsalar da boş çıkar. Yoksul aile iki kişiye daha bakacaktır zor şartlarda. Suyu dualarla ne gördüğünü sorar çocuklara hoca. Definen yerini su da ararlar. Cabbar ne kadar inanmak istemese de hoca ve hasan onu ikna etmeye devam ederler. Ceyhan ırmağının yakınlarında iki köprü arasında söyler dururlar. Evin bahçesinde toprağı önce kazsa da bir şey bulamaz.

Ceyhan ırmağının kenarına yollukları ve aldıkları eşyalarla yola çıkarlar. İki köprüünün arasında kuru ağacı tarif eder hoca. Ekip o tarafa yola koyulur. Bir kaç gün arama sonrasında kuru ağacı bulur Cabbar. Hoca ırmağa girip temizlenip yüz bir taş toplanmasını ister. Taşların üzerine Arapça yazılar yazarak dua eder. Halka şeklinde

dizerler taşları ve arasında aramaya başlarlar. Günlerce kazarlar. Hoca definenin kuş, yılan gibi hayvanlara dönüşüp kaçabileceğini söyler. Günler geçer Cabbar az biraz para bıraktığı evi merak eder uyku tutmaz. Git gide Cabbar kafayı yer defineyi bulamadıkça. Kazar ha kazar toprağı. Son günlerde yiyecekleri biter. Eşşekleri de satarlar. Bir ay geçer. Evi ailesini düşünür Cabbar. Su içmeye ırmağa giderken yılanı görür ve define sanar. Yılanı yakalayıp yılan olduğunu anlar ve çıldırır sonunda. Irmağa girer yıkanır, hoca gözünü kapatır. Dua eder. Cabbar ise gözü kapalı etrafta yürüdüktan sonra kendi etrafında döner, döner ve film son bulur.

Umut filminin toplumsal gerçeklikle ve politik söylemlerle ilgisi yukarıda da belirtildiği üzere açıkça izleyiciye verilen siyasi mesajlardan kaynaklanmaz. Filmin politik olmasının sebebi, sorgulayıcı, zaman zaman çözüm üretici olması ve en önemlisi de toplumsal ilişkileri beyaz perdeye olabildiğince dolaysız ve sinemanın hilelerinden arınmış bir şekilde aktarmasıdır.

Film drammatizasyon açısından iki ana bölüme ayrılmıştır. İlk bölümde Cabbar'ın ölen atı yerine yenisini almak için verdiği savaş, ikinci bölümde ise yenisini alamayacağını anladığı için umudunu bir defineye bağlaması anlatılır. Bu açıdan filmin ilk bölümünün toplumsal eşitsizliğin eleştirisi olduğunu söylemek mümkündür. İkinci bölümü ise toplumsal adalet yoluyla alamadığı hakkını bireysel çabası ile almaya çalışan ve hiçbir sosyal güvencesi olmayan sıradan insanın çaresizliği anlatılmaktadır. Bu bağlamıyla sınıflar arası mücadele, iktidarın kaynağı ve sorgulanışı, bireyler arasındaki hem ekonomik hem de sosyal ayrımlar bu filmde en açık haliyle gösterilmiştir.

4.1.4. Filminin Genel Değerlendirilmesi



Resim 26: Umut Filminin Giriş Sahnesi-Faytoncu Cabbar

Görsel Kaynak: <http://www.sanatlog.com/sanat/yesilcam-klasikleri-umut-1970-yilmaz-guney> 10.05.2015

"İyi at, iyi araba para işi gardaş. Paran olunca her bir iş iyi olur. Paran olunca kebab yen, paran olunca tatlı yen, şarap içen, iyi yataklarda yatarsın. Parası olunca adam kuvvetli olur. Parası olunca adamın evi, avradı olur, evinde tenceresi kaynar, çocukları olur. Paran olmadı mı iyi değil, dünyada senden kötüsü yoktur, senden püsü yoktur, her yerden kovarlar seni. Fakirin yüzü soğuktur. Niye soğuktur Cabbar gardaş? Parası yoktur da ondan. Mesela kış gününde, günün en soğuk vaktinde, cebinde paran olsa üşümezsin, hamamdaymış gibi terlersin".

1970'lerin başıyla birlikte toplumsal gerçekçilik akımı Güney'in sinemasına iyiden iyiye yansır. 1970 yılında Umut filmini çeker. Umut filminde anlattığı, çocukluğunda yaşadığı ve anımsadığı iki şeyden biridir: Fakirlik. Faytoncu Cabbar'ın umudu, hepimizin umudu olur. Film büyük bir ses getirir. Hem sinema çevreleri hem de seyirci şaşırıp kalır. Film Sinematek'te gösterildiğinde o dönemin ünlü yönetmenlerinden biri ayağa kalkıp "İşte Türkiye Sineması'nda ilk toplumsal gerçekçi film" diyerek heyecanını, sevincini ve şaşkınlığını dile getirir. Umut filmi Yılmaz Güney'in yıllarca gözlemlediği toplumun ayrıntılı bir biçimde filme aktarımını yapmaktadır. İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması yönetmenlerinden De Sica'nın "Bisiklet Hırsızları" filmiyle yeni filizlenmeler yaşadıysa Türk Sineması Umut filmiyle eşdeğer filizlenmeler yaşamıştır.

Sanat ve politikanın üzerine yeni şeyler söylendiği, yeni fikirler üretildiği ve her ikisinin de dilinin değişmeye başladığı 60'ların sonu, 70'lerin başında Türk sinema tarihinde bir kilometre taşı olarak görülecek bir film yapılmıştır. "Umut". Bütçesi çok büyük olmayan Yeşilçam filmlerinde ünlenen ve yıldızı parlamaya başlayan Yılmaz Güney 1970 yılında kendi filmini yapar. Adana'da çekilen film maddi durumu kötü olan bir fayton sürücüsünün hem ailevi hem de sosyal ilişkilerini sade bir dille anlatan film hem Yılmaz Güney'in sinema kariyeri adına hem de Türk politik sineması için önemli bir yere sahiptir. Filmin içerik ve özellikle de biçim bakımından sahip olduğu özellikler onu İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ile anılmasıyla sonuçlanmıştır. Anlatı yapısı toplumsal ve bireysel gerçeklikleri olduğu gibi yansıtma üzerine kurulmuştur ve bu sebepten dolayı yeni gerçekçilik akımı ile ortak özellikler barındırır bünyesinde (Özön, 1985: 57).

Ünlü sinema yazarı Marcel Martin'in eleştirisinden: "Bu güzel film, Neo-Realist başeserlerin kışkırtıcı sadeliğini ve dizginlenmiş şiddetini içine taşıyor. Yönetmen, sesini yükseltmeden, gözyaşı dökmeden, ülkesinin en yoksul kesiminin içinde bulunduğu maddi ve manevi sefaletle karşı amansız bir eleştiri getiriyor" (Dorsay, 1988:105). Polonya'nın Film dergisinde Güney üstüne bir incelemeden ise: Gerçekçilik ve üslupçuluğun kaynaştığı özgün bir anlatım getirmeyi başardığı rahatça söylenebilir." "Afrique-asie"

dergisindeki uzun bir yazıdan : “Umut”, Türk halkının durumu üstüne düşüncelerin görüntülerle anlatıldığı çok önemli bir filmidir” (Dorsay, 1988:105).



Resim 27: Cabbar'ın Borçlarından ve Atının Ölmesinden Dolayı Üzüntüsü

Görsel kaynak: <http://worldscinema.org/2012/05/yilmaz-guney-umut-aka-hope-1970/>
10.05.2015

Güney, Umut filmini yaparken şöyle diyordu: “her gün gezindiğimiz sokaklarda, hızla geçtiğimiz caddelerde durup gerçekliğe bakmak, onu kavramak ve yansıtmak gerektirir”. “Umut” ta gösterilen insanlar, çocuklar çevre ve yaşam koşulları gerçektir. Hemen hiç stüdyo çekimi kullanılmamıştır. Oyuncular, büyük ölçüde gerçek kişilerdir. Louis Marcorelles’in dediği gibi “Filmdeki define başka şeyleri de simgelemektedir. Neredeyse feodal sayılabilecek bir düzenin içinde ezilen bir halkın tüm düş kırıklıklarını”. Aynı yazar filmi “kendi içinde güzel, dolaysız, gerçek plastik niteliklere sahip bir film” olarak nitelenmekte, Güney’in oyununu beğenmekte, finalini Huston’un “Sierra Madre Hazine”nin finaliyle kıyaslamaktadır. Daha sonra Cannes şenliğinde ve Paris’te gösterilmiş olan “Umut”, tüm eleştirmenlerden övücü sözler almış, De Sica/Zavattini ikilisinin “Bisiklet Hırsızları” ve ‘Sciuscia’sıyla kıyaslanmıştır (Dorsay, 1988:117).

Yılmaz Güney Umut filmiyle yönetmenliğe ilk adımı atmış ve yıllarca oynadığı çirkin kral filmlerinde ki rollerinden bağımsız başka bir kimliğe bürünmüştür. Cabbar karakteri eziktir. Ağalarından, çevresinden sürekli yenik hamleler yemektedir. Oysaki halk onu Çirkin Kral filmlerinde kazanan, dövüşen ve tuttuğunu koparan karakter olarak görmektedir. Umut filminde halk süprizlerle karşılaşmıştır ve yıllar yılı alışıla gelen Yılmaz Güney’in canlandığı karakterler Umut filminde halk ayna da kendilerini görmüştür.

Güney’in ilk filmlerinde siyasal bir içeriği olmayan, belli toplumsal temellere oturtulmamıştır bir sınıfsallık vardır. Ama bu sınıfsallık, tüm eksik yanlarına karşın, sonuç olarak vardı. Seyirci, nedenlerini çok iyi anlamasa, çıkış yolunu görmese de,

Türkiye’de düzenin iyi işlemediğini, toplumsal haksızların ağırlığını, egemen sınıfların baskısını, devlet çarkının sömürülen, ezilen geniş kitlelerin yanında yer almadığı gerçeğini çıkarabilirdi (Dorsay, 1988:118).



Resim 28: Umut Filmi Hazine Arayışına Yolculuk

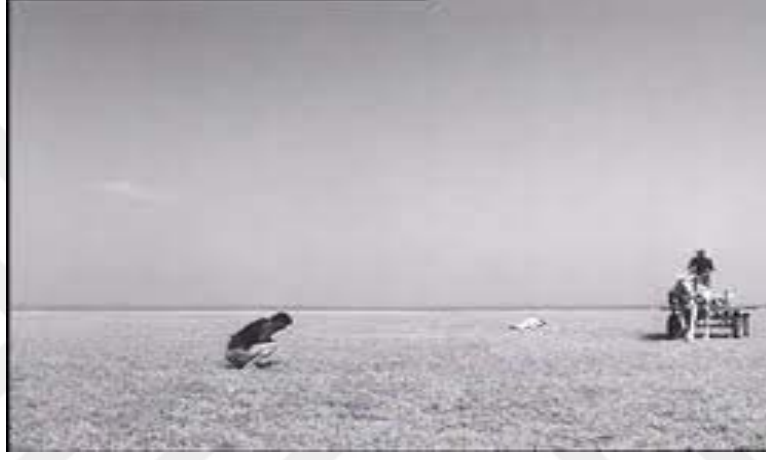
Görsel kaynak: <http://www.presshaber.com/siyadin-secimiyle-100-yilin-en-iyi-10-filmi.html> 10.05.2015

“Güney’in anlatım biçimleri hem ülkesinin tarihsel, kültürel antik geleneklerinden, hem de batı sinemasının çeşitli akımlarından aynı ölçüde beslenen zengin bir sinema oluşturmaktadır. Ve bu sinema, ülkesinin toplumsal gerçekliğine sıkı sıkıya bağlı bir öz içermektedir” (Dorsay, 1988: 121).

Zaman zaman sinemada o güzel anlardan birine rastlarsınız. Birden bire film susar, durur, yalnızca kamera konuşur. Amansız bir biçimde mekâna, zamana ve mantığa bağlı bir sürekliliğinin üstüne kurulu montaj akışı birden yerini bir resme terk eder. Ve anlatım bütün sınırlarından kurtulur. Resim, edebi her tür sanattan azade olur, kendini, yalnızca kendinin görünen şey olarak kendi varlığının anlamlı niteliği bütün perdeyi kaplar, suskunlaşır ve perde acının dilinden konuşurken sessizliğe bürünür, acı suskundur çünkü. Kameranın, sinema dilinin özünü oluşturan böyle anlarda sinema sanatı konu olarak kendini seçer, işte o anlarda siz sinema seyrettiğinizi unutursunuz ve perdedeki yaşamın ruhsa kardeşi olarak duydunuz acı bu denli has duymaya başlarsınız, suskunluk en çok şeyin anlatıldığı andır (Atam, 2013:19).

Umut filminde kamera açıları sabit ve karakterler diyalog bakımından Yılmaz Güney tarafından kısa tutulmuştur. Cabbar karakteri neredeyse hiç konuşmaz olaylara tepkileri jest ve mimiklerle kurmaktadır. Senaryonun işlenişi ve izleyiciye aktarımı görüntülerle verilmektedir.

Yılmaz Güney çocukluğundan anılarını babasını ve annesini senaryolaştırıp Umut'a aktarmıştır. Kendi çocukluğundaki fakirliği babasının ağaları tarafından ezildiğini ve o yöre de ki insanların yoksulluğunu göstermek istemiştir. Çukurova yöresinde çalışan işçilerin, tarlalar da güneşin altında saatlerde yevmiye peşinde koşuşturup zengin insanların bir gün bile orada duramayıp atına çarpıp kendini haklı gören insanların zıtlığını vermiştir. Yılmaz Güney Umut filminin ismiyle en büyük çelişkiyi vermiş ve başından sonuna kadar bir umut peşinde koşan ve hayatlarını, hayaller kurmaktan başka bir şey olmadığını umut denilen şeyin hüznü olarak aktarmak istemiştir.



Resim 24: Cabbar'ın Atının Ölmesi ve Araziye Atılışı

Görsel kaynak: <http://guneyseries.blogspot.com.tr/> 10.05.2015

İnsan ve çevreye bakış açısında yeni bir şey getiriyor denebilir belki. Zaten sanatçıları birbirinden ayıran şey, dünyaya bakışları ve bakış biçimlerindeki ayrılıktır. Seçiş şekilleridir. Benim seçişim, benim bakışım belki hayata çok daha yakın. Bu da belki filmi çekerken sinema yapacağını düşünmemiş olmamdan geliyor. Başkaları şaşıracaktır, ama ben Umut'u çekerken sinema yaptığımı düşünüyordum, kendi geçmişimdeki bir şeyleri kazıyordum. Umut bir yandan karıma bir düğün hediyesidir, öte yandan daha yalın bir şey, benim babamla barışma çabamdır, kendime karşı bir filmidir. Umut, özellikle kızgınlıklarına, hayıflanmalarına, affedemediğim şeylere karşı (Atam, 2013:160).



Resim 25: Cabbar'ın Hastalanışı ve Eşi Tarafından İkel Yöntemlerle Tedavisi

Görsel Kaynak: <http://www.sanatlog.com/sanat/yesilcam-klasikleri-umut-1970-yilmaz-guney/10.05.2015>

“Umut” , şimdiye dek yapılmış en iyi Türk filmlerinden biri (...) ilk yarısında “Bisiklet Hırsızları”nı, ikinci yarısında “Altın Hazinesi”ni anımsatan bir film... Ama sonuç olarak, ülkesinin kendine özgü koşullarından kaynaklanan tipik bir Türk filmi bu... Güçlü biçimde oynanmış ve yönetilmiş olan film, artık küçük bir çağdaş klasik sayılabilir. (Ron Holloway) (Dorsay, 1988:123).

Sinema duygusunu Umut filmiyle yüksek seviyelere çıkararak kendi yetiştiği toplumun aynası olmuştur. Kendi köklerini ve nerden geldiğini unutmamış, annesinin destanları ve anlattığı hikâyeleri de filmlerinde senaryolaştırmıştır. Filmlerinde öncelik olarak mesaj verme kaygısı bulunmaktadır. Ders verici konuşmalar ve karakterlere yüklemiş olduğu kişilikler toplumu yansıtmaya gerektiğini düşünmüştür.



Resim 26: Faytonculuk İşinde Geçimini Kazanamayan Cabbar Çareyi Hazine Arar

Görsel Kaynak: <http://www.sanatlog.com/sanat/yesilcam-klasikleri-umut-1970-yilmaz-guney/10.05.2015>

Filmin politik söylemlerle bezenmediği halde Türk politik sinemasının en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilmesi, Güney'in toplumsal olanı beyaz perdeye yansıtırken aynı zamanda sanatsal kaygıyı de elden bırakmamasıdır. Resmi afişten, şiiri slogandan ayıran bu kaygıya Güney sinemasında sıkı sık başvurmuş böylelikle filmler hiçbir siyasi ideolojinin sözcüsü olmamıştır. (Atam, 2001:79) Güney'in sinemasına dair şunları söylemiştir; “Onun sinemasının insanların kendi kavramsal dünyalarında çok farklı şekillerde kalmış olduğunu görmekteyiz. Garip ama ilginç tartışma başlıklarında ve ilginç şahsiyetlerin konuya değinmelerinde nasıl özel hayatı ile sinemacı Güney arasında çok hızlı gidiş gelişler oluyorsa, toplumsal bellekte de benzer bir karmaşa var, farklılık ise toplumsal bellekte çoğunlukla olumlu tınlamalarıyla yaşıyor olması. Güney'i kendisine konu alan her ciddi çalışma onu toplumsal bir olay olarak ele almalı ve geçmişte kültür sanat yazınında ve konuşmalarında sık tekrarlanan bir doğruyla bunu birleştirmelidir”.

Sanatın diğer dallarına sinemaya nazaran daha hızlı işleyen politik söylemler yukarıda da belirtildiği üzere Türk sinemasına Güney'in filmleri ile girmeye başlar. Yalın bir dille beyaz perdeye yansıtılan hikâyenin başkahramanı izleyenin kendine örnek aldığı, onun gibi olmak istediği bir karakter değildir artık; bizzat kendinden bir şeyler olan, izleyene hem toplumsal hem de bireysel bağlamda yaklaşan toplumsal bir sinemadır Yılmaz Güney sineması.



Resim 27: Umut Filmi Hazine Arayışı

Görsel kaynak: <http://www.ntv.com.tr/arsiv/id/24998678/page/2/> 10.05.2015

Umut filmi 1970'li yıllarda Türkiye'de yaşanan hızlı sanayileşme, değerlerde de bir yozlaşmaya uğramasını anlatmaktadır. Din ve beraberinde gelen hurafelere ve mucizelere aksine milli piyango gibi devletin desteklediği kumar oyununa inanış

tutunamayanların tek dayanak noktaları olmuştur. Ancak bu umutta görüldüğü gibi sadece hırsları, umutları körükleyici bir unsuru olmuştur ve sonuçta bu çarkı kendini kaptıran kurtuluşu hemen hemen imkânsız olmuştur. Bir anlamda çaresiz insanların, en zayıf noktalarından yakalayarak sömürmenin başka bir yolu olmuştur.

Ulus Baker Güney'in sinemasının Latin Amerika sinemasının politik söylemleri ile ortak bir payda da buluşabileceğini belirterek onu daha rahat anlamamıza yardımcı olmaktadır: “Yılmaz Güney'in bir sinematografisi var: hemen tanınan bir beyin etkisi bize bu onun filmi dedirtebiliyor. Onu, çağdaşı Brezilyalı yönetmen Rocha ile birlikte modern politik sinemanın kurucusu kılan şey, düşünce-bilinç-beyin üçlüsünde gerçekleştirdiği bir operasyondur. Eski politik sinema, ya da klasik sinema politik olmak istediğinde, beyinleri kitlesel olarak daha üst bir bilinç düzeyine eriştirecek bir "yumruk sineması" formülü ortaya çıkmıştı (Eisenstein). Yılmaz Güney'in dünya sinemasındaki yeri, Latin Amerika sinemasına paralel olarak, beyne verilen şokun çok farklı bir türünü icat etmiş olmasından geliyor”⁶



Resim 28: Hazinenin Hoca Tarafından Okunan Suda Aranması

Görsel kaynak: <http://guneyseries.blogspot.com.tr/> 10.05.2015

Yılmaz güney de tıpkı De Sica'nın yaptığı gibi yalın bir anlatım biçimiyle, kabuk değiştiren Türkiye'nin yaralarına parmak basmıştır. Yine kalabalık yığınlar içinde ya da boş caddeler üzerinde kaybolan, hiçbir özelliğin başkalarının herhangi bir farkı olmayan küçük insanın gelecek kaygısıyla deliye dönmesi, gerçeklerin abartıya kaçmaksızın tüm çıplaklığıyla anlatmıştır.

⁶ <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=9,91,0,0,1,0/> 02.08.2009



Resim 29: Umut Filmi Son Sahnesi

Görsel Kaynak: <http://www.sanatlog.com/sanat/> 10.05.2015

Umut filmini hem başlı başına hem de kendisinden önce gelen filmlerin birikimi ile değerlendirmek mümkün ve de aynı zamanda gereklidir. Çünkü film hem çekildiği dönem ve hemen öncesindeki siyasi karışıklıklara ayna tutarken aynı zamanda yanlış bilinçlenme üzerinde de izleyenlere bir şeyler söylemektedir. Türkiye'nin geçirdiği politik ve sosyal değişimlerin uç noktalarının yaşandığı bir dönemde çekilen bu film hem başlı başına özgün konular içermektedir. Aynı zamanda toplumsal gerçekliğin bir yansıtıcısı olduğundan hem ait olduğu dönem hem de bu dönemin filmleri ile beraber anılması gerekmektedir.

4.2.ARKADAŞ(1974)



Resim 30: Arkadaş Film Afişi

Görsel kaynak: <http://www.ntv.com.tr/arsiv/id/24998678/page/2/> 28.08.2015

4.2.1.Filmin Künyesi

Yönetmen: Yılmaz Güney

Oyucular: Yılmaz Güney, Melike Demirağ, Kerim Avşar, Azra Balkan, Semra Özdamar, Nizam Ergüven, Civan Canova

Senaryo: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Yapım yılı: 1974

Tür: Dram, politik

Süre: 95 dk.

4.2.2.Filmin Konusu

Filmde öğrencilik yıllarından tanışan iki arkadaşın yıllardan sonra karşılaşmasını anlatıyor. Cemil (Kerim Afşar) zengin olmuş bir kıyı kentinde bir kadınla evlenmiştir. Âzem (Yılmaz Güney) ise arkadaşının çarpık yaşantısını anlatmaya çalışır. Bu sırada Cemil'in eşinin kardeşi Melike (Melike Demirağ) Âzem'e aşık olur.

Hikâyede Yılmaz Güney arkadaşıyla gönderme yaptığı yozlaşmış toplumsal yapıdır. Toplumsal yapıyı sadece eleştirmez alternatifini de Âzem'in yaşam tarzı ile anlatır. Filmin sonunda Cemil'in kime ateş ettiği gösterilmemektedir.

4.2.3. Filmin Geniş Özeti

Arkadaş filmi küçük bir yazlık bölgesinde tatillerini geçiren insanların mutlu ve eğlenceleri hayatlarını göstererek başlar. Denizde yüzenler, oyunlar oynayanlar ve öte yandan dürbünle kahramanımız Cemil ve karısını dürbünle izleyerek kavgalarını görürüz. Baldızı Melike ise kavgalarından bıkmış ve olaydan kendini soyutlamakla yetinir.

Melike telefon çalmasıyla Cemil'in yakın arkadaşı olan Azem'in ziyaretine geldiğini öğrenir. Uzun yıllardır görüşmeyen arkadaşlar meyhanede buluşur ve hasret giderirler. Azem karakteri genelde geleceğin güzel olacağı mesajlar verirken Cemil gününü yaşayan bir karakterdir. Cemil meyhanede doya doya eğlenir içer. Gece hayat kadınlarıyla geçirir. Fakat Azem ise hayat kadınına dinlemeye okuduğu şiiri dinler ve hayatını dinler. Zıt karakter olduğunu filmin başında izleyiciye hissettirir. Film iki karakterin farklı hayat tarzları ve düşünceleri üzerinden ilerler.

İki arkadaş geceyi geçirdikten sonra sabah Cemil'in yazlık evine geçerler. Azem ve Melike burada tanışırlar. Gezer ve bol bol konuşur dertleşirler. Melike karakteri ablası

ve eniřtesi gibi deęildir. Onlar gibi dūřünmez ve hayata bakıř açısı farklıdır. Etrafındaki insanların sahtelięine dem vurur. Genelde kitap okuyarak ve güneřlenerek geçirir gūnlerini.

On yıl önce öğrencilik zamanlarında aynı evde yaşayan iki yakın arkadaş eski yaşamış oldukları eve giderler. Semra ve Melike de onlarla birlikte gezmektedirler. Cemil Semra'nın okumuş olduğu Dimitrov kitaplarına bakar. Çok tehlikeli kitapların olduğunu bunları okuduğuna şaşır. Fakat Semra ise Cemil'in değiştiğini o on yıl önceki hayatı ve dūřüncesinden farklı bir hal aldığını tehlikeli tarafın kendisine değil ona olduğunu iletir.

Cemil'in karısı lüks hayatının yanında başka erkeklerle vakit geçirip birlikte olur. İki evli karakterin evlilikleri birbirinden habersiz geçirilen lüks hayata kaptırılmış ve yalanlarla geçirilmektedir. Karısı Azem'in eve getirilmesine kızar. Genç bir kızın yaşadığını doğru olmadığını söyler. Cemil ise farklı dūřünmemesini gerektiğini Azem'in kötü bir insan olmadığını söyler. Dışarda başka erkeklerle birlikte olan karısı içerde erkeklerden kız kardeşini koruma görevini üstlenmiştir belli ki.

Semra ile Azem bir kitapçıda buluşmuş konuşmaları arkadaşları olan Cemilin eski Cemil olmadığını değiştiğini ve ancak değişimin şartlarının değişiminden oluşacağını söyler Semra. Boşuna çabalaması gerektiğini sınıf farkının olduğunu söyler. Azem ise özünde köylü olduğunu ve değiştirebileceğini bu kapitalist ortamdan belki de bir dostunu kurtarabileceğine inanmaktadır. Azem Melike'ye Ahmet Arif'in ünlü şiir kitabı olan "hasretinden parangalar eskittim"i hediye eder. Ve okuyup içinden bir şiir okuyarak sohbet ederler.

Yazlık evin birinde çalışan ve çöpleri atıp hizmet eden genç geceleri arabaların tekerlerini patlatır. İnsanları pek sevmez sınıf farkı vardır. Zenginlerin yaşantısı ve onun ezilmiş hayatını sorgular. Yaşlı annesiyle hayatta kalma mücadelesi verirler. Azem tekerleri patlattığı bir gece onu görür ve sebebini öğrenmek ister. Sohbet eder arkadaş olurlar. ğtler verir ona. Teker patlatarak ve cam kırarak olmayacağını söyler. Neden sa uzattığını söyler ve bir kitap hediye ederek çok okuması geleceğine sahip çıkması gerektiğini söyler.

Azem yazlıkta çalışan alt sınıfın içine yavaş yavaş girer ve onların dertlerini dinler. Sohbetler ederek öğütler verir. Emekten, işçi sınıfından ve birlik olunmasından

bahseder. Zengin kesim ise işçilerle çalışanlarla sürekli görüşmesi ve konuşmasına dikkat ederek Cemile pek tekin biri olmadığını söylerler. Azem o çevre içerisinde bir anda istenmeyen adam olarak kalmıştır. Zengin üst sınıf ülkenin durumunun geliştiğini fakir olmadığını bütün insanların rahat ve huzurlu yaşadığına inanmaktadırlar. Her evde buzdolabı televizyon olduğunu anlatırlar. Toplumun gerçek yüzünü en iyi filmleriyle ileten Yılmaz Güney bu konuşmalarla üst sınıfın alt sınıftan haberi olmadığını ve insanların araştırma ve bilgiye uzak olduğunu gösterir.

Azem Cemil 'in karısının onu anlattığını başka erkeklerle birlikte olduğunu söyler. Cemil buna inanmak istemez ve aralarında kavga edip tartışırlar. Azem Cemil'in karısına tokat atar. Azem Cemil'i köyüne götürür. Gerçek hayatın köylünün neler yaşadığını ve her şeyin günlük güneşlik olmadığını anlatır. Ailesini ve abisinin adağı vardır. Cemil köyüne döndüğünde kurban kesmiştir. Yazlıkta ki hayatından ailesine olan bağı koparmıştır. Zenginlik gözünü kör etmiştir. Abisi köyde ekinler ekmiş ve bahçeleri ekmiştir. Çalışıp emeğin karşılığını almıştır. Su sıkıntısı çeken köylüye yardım etmiştir Azem.

Köylü suyun gelmesiyle cennete dönmüştür köy. Kuyulardan metrelerce aşağıdan motorlarla sular çıkarılmıştır. Suyun çıkmasıyla çocukların mutluluğu ve diğer yandan tüm zenginliğiyle diğer yazlıkta ki insanların çatışması verilir. Azlık ve bolluk içerisinde yaşayan hayatları izleriz. Köy hayatını gösterir bizlere. Emeği, hayvancılığı, köylü insanların yaşayış tarzını ve hayatlarından memnuniyetini.

Cemil kendi köyünün içerisinde büyüdüğü yerde şehire giderek nasıl değişime uğradığını kendi gözleriyle görür. Derin bakışlarla çalışan insanlara bakar ve izler onları. Bir turist kafilesinin köye gelerek insanların fotoğrafını çekerek çocuk yaşlı demeden Âzem'e dokunur pek hoşuna gitmez. Cemil ise neden tarihi yerleri çekmeyip köylüyü çekiyorlar dediğinde mani olalım der. Azem ise bunların bizim sefaletimizi çektiği ve bir gün gelecek bunlar bizim sefaletimizin resmini çekemeyecekler der.

Geri dönerken de Cemil araban iner ve çölde yürürken Cemil diye bağıırır. Neden yaptığını sorduğunda ise Azem, Cemil bunu kendisini aradığını söyler. Azem ise kendini burada mı kaybettin ki burada bulasın diye yanıt verir. Yolculuk boyunca sohbet ederler ve Cemil karısını bırakacağını, kangren olan kolunu keseceğini söyler. Geri

döndüklerinde ise Cemil yol boyunca söylediklerinin tersini yapar ve karısını affeder. Azem ise Arkadaşını bu hayattan kurtaramaz ve Semra haklı çıkar. O bu hayata alışkındır ve değişim imkânsızdır. Şartlar değişmemiştir. Karısı ise Azem giderken durdurur ve tokat atar. Bunun karşılığında Azem mutlaka bu tokatın hesabını soracağız yanıtını verir. Fakat Azem Cemili kurtamasa da genç çocuğu ve işçi çalışan insanları etkiler. Saçlarını kesmiştir ve artık teker patlatıp cam kırmayacaktır. Kitaplar okuyup kendini geliştirecektir. Cemil kendini silahla vurur fakat Azem genç çocuğun değişiminden daha çok mutlu olur ve bir insan kazandırdığı düşüncesiyle ayrılır. Film böylelikle son bulur.

4.2.4. Filmin Genel Değerlendirmesi

Arkadaş, Yılmaz Güney'in burjuvaziye nefretini en açık bir biçimde gösteren filmidir. Filmde yozlaşmış burjuva eleştirisi oldukça çığ bir şekilde verilir. 1974'te hapisneden çıkan Güney, burjuvaziye öfkesini, diğer filmlerinin aksine, bir kent filmiyle, küçük burjuva alışkanlıklarının çirkinliğini alabildiğine gözler önüne sererek gösteriyor. Halk insanı olan Âzem ile fabrikatör, kaybolmuş, kimliksiz, kimsesiz kalmış Cemil arasındaki çatışmalı arkadaşlık, dönem filmlerinin dışına çıkmış bir film olan Arkadaş'ın konusunu oluşturmaktadır.⁷



Resim 31: Arkadaş Filminin Başrol Oyuncuları

Görsel kaynak: <http://www.sanatlog.com/sanat/arkadas-1975-yilmaz-guney/>
28.08.2015

⁷ <http://www.sanatlog.com/sanat/arkadas-1975-yilmaz-guney/>

Dramatik yapı belirli bölümlerden oluşmuş gibidir, ilk önce Kıyı kentten görüntüler girer, sosyal doku gösterilir. Ardından Azem'in geleceği telefonla bildirilir, genç bir kızın tepkilerinden seçkinlik havası sezilir. Azem gelir, Cemil'in ailesi rahatsız olmuştur, nezihliklerine halel geldiğini düşünürler, Azem ile Cemil kentte indiklerinde geçmişini düşünürler, konuşurlar, yâd ederler. Geçmişten getirdikleri kimlikle yüzleşirler, ideallerini konuşurlar. Bir yanda güzel kadınlar, refah vardır, öte yanda topluma bir şeyler verebilme, insanların koşullarını düzeltebilme, yoksulluğunu paylaşabilme vaadi vardır. Cemil eski idealleri nezdinde belirli şeyleri fark eder: kendini bulması için bir tür geçmişlerine ve kıra giderler. Cemil iyice bir sarsılır: Azem kendi idealleriyle birlikte umutludur Cemil için. Cemil hırsla geri gelir, bir süre sonra kaybedeceği ilişkilerini, tüketim alışkanlıklarını, burjuvazinin gizli çekiciliğinden sahneleri hatırlar. İdealleri kendi seçkin ayrıcalıkları nezdinde yenilir. Ama bu sürecin ardından asıl söz söylenir: Arkadaşlarımızı doğru seçmeliyiz, insanlar kendi sınıfsal kültürlerinin etkisindedir, ha deyince herkes düzelmez. Eğer bir düzelme olacaksa bir sınıfın iktidarı yenilerek ve sınıfsız bir iktidar kurularak yapılabilir.



Resim 32: Azem'in İstanbul'a Gelişi

Görsel kaynak: <http://www.sanatlog.com/sanat/arkadas-1975-yilmaz-guney/>
28.08.2015

Kapitalist sistemin göz ardı ettiği ve öngöremeyip kontrol altına alamadığı kesim olan alt kültür, sınıfsal kimliğinden dolayı yozlaşmış hayatı her gün sindirmeye çalışan uzun saçlı gencin, yaşananları kendisine ve kendi sınıfından olanlara yakıştıramayarak, bilinçsiz bir şekilde camları kırması ve tekerlekleri patlatması ile imgenir. Üretim biçiminden kaynaklanan hayat şartlarının değişmesi ancak ve ancak üretim şeklinin değişmesi ile mümkündür (Marx), teorisinden yola çıkan Âzem, işe alt kültürü karşıt

kültüre çevirmek ve bilinçli birer proleter yapmakla başlar. Sınıfsal olayları iyi niyet ve vaazla çözüme anlayışı bir çıkar yol değildir. Ne kadar işçi varsa oturur ve sınıfın ne demek olduğundan tutun da emeğin kurtuluşuna varıncaya dek (Marx'ın yabancılaşma teorisi) anlatır.

İnsanlar kendi sınıfsal kültürlerinin etkisinde olduğundan herkes bir anda değişmez, eğer bir düzelmeye olacaksa bir sınıfın iktidarı yenilerek ve sınıfsız bir iktidar kurularak yapılabilir. Sınıfsal ayrışma kesindir ve bunun sosyo-ekonomik, kültürel ve ahlaki ayrışmaları getirmesi kaçınılmazdır. Değişim isteniyorsa, değişimi de toplumsal bir tabana dayanmadan bireysel çabalarla gerçekleştiremeyiz. Bütün bunlardan yola çıkarak Cemil'in değişmesini isteyen Âzem, Cemil'i bir kenara çekerek; "senin tutum ve davranışların, aile ilişkilerin hiç iyi değil. Biz arkadaşsak açık konuşmak zorundayız. Arkadaşların bu işe medeni olmak diyor, sense açık fikirli olmak diyorsun, bence yozlaşmaktır bu tavrın adı, yozlaşmaktır" der. Böylece, iyi niyetli olmak yerine, dost acı söyler diyerek sosyo-ekonomik analiz ile arkadaşın tanımını Cemil'e yeniden yapar. Âzem'in bu hal ve hareketleri Cemil'in eşinin ve arkadaşlarının hiç hoşuna gitmez; seçkinliklerine leke sürüldüğünü düşünürler.



Resim 33: Azem'in Cemil'i Köyüne Götürmesi- Özüne Döndürme Çabası

Görsel kaynak: <http://www.sanatlog.com/sanat/arkadas-1975-yilmaz-guney/>
28.08.2015

Köyünü (yani "yozlaşmış" olmaktan uzak olan hayatı) yıllardır görmemiş olan Cemil için bu, baş döndürücü bir deneyim olur. Köylülerin onca imkânsızlığa rağmen büyük bir gayretle çalıştıklarına ve ellerinin emeğiyle bir şeyler ürettiklerine şahit olan Cemil, bundan etkilenir. Şehre dönmekte iken, yıllardır boş bir hayat yaşamakta olduğunu

itiraf eder ve Âzem'e hayatını değiştireceği sözünü verir. Karısından ayrılacak ve köye geri taşınacaktır. Kendisi ve ailesi için, en önemlisi istediği için gece gündüz demeden çalışan köydeki çiftçi, emeğine yabancılaşmadan çabılıyor ve üretiyor, her şeyden önemlisi umutları ve hayalleri var. Kendi hayalleri ve yaşam tarzını sorgulamaya başlayan Cemil'in benliği sarsılıyor. Dönüşte, çorak bir arazide kendini aramaya kalkan Cemil'e bir tavsiye daha yine Âzem'den geliyor; "sen kendini burada kaybetmedin ki burada bulasın." Bundan sonra Cemil hırsıyla geri döner ve ilişkilerini, tüketim alışkanlıklarını, nasıl olup da, sahip olduklarına bu kadar yenildiğini ayırmsar. Hayatımızı değiştirmek istiyorsak, acı gerçeklerle de yüzleşmek gerekir. Bunca zamanını, bütün hayatını, zengin olmak ve belli bir konuma gelebilmek için harcayan Cemil, Platon'un mağarasından dışarı çıkarak gerçeği gören insanlar gibi bir şok içine girer. Sahip oldukları kendisine ağır gelir ve intihar eder.

Çelişkileriyle başa çıkamayan Cemil intihar etmiştir. Yirmi senelik arkadaşı ölmüş olsa da, Âzem buna aldırılmaz ve yürümeye devam eder. Hatta mutludur! Zira, tam o esnada bir süredir telkinlerde bulunduğu gencin uzun saçlarını kestiğine şahit olmuştur. Mücadele vermek durumunda olduğu insanlara benzemeye çalışmaya artık bir son vermiş olan bu genç, nihayet sınıf bilinci kazanmıştır.



Resim 34: Azem ve Melike'nin Arkadaşlığının Pekişmesi

Görsel kaynak: <http://www.sanatlog.com/sanat/arkadas-1975-yilmaz-guney/>
28.08.2015

Arkadaş bu anlamda hayatın yeni temeller üzerine kurulması gerektiğini söyleyen bir davetiyedir, hakikat o ki insanlarımız ve gençlerimiz üzerinde etkili olmuş bir davetiyedir. Elbette davete icabet edenlerin ne sayısını ne de neler yapabildiklerini tam olarak bilemiyoruz, ama davetin büyük bir heyecan yarattığını, dönemi içinde son derece

sempatik bulunduğunu, davanın heyecanıyla yapıldığını biliyoruz. Bu anlamda Arkadaş ne slogancı bir film, ne de ajitasyon filmidir. Slogancı film diyenler temel yanlışta düşüyorlar, hiçbir şey kolay yoldan çözülmüyor çünkü yalın ve çatışmalı bir yola izleyici de yalın bir şekilde davet ediliyor. Kimse sloganlar atıp, bunun gazıyla büyük sorunları çözmiyor. Hele ki bunları zaten başrol oyuncusu hiç söylemiyor. Ajitasyon filmi diyenler ise kelimenin tam anlamıyla safсата yapıyorlar, çünkü sevgili dostlar Arkadaş seyirciye sürekli bir uzaklıktan seslenen, özdeşleşmenin kaçınılmaz bir biçimde arka planda kaldığı, hatta bir tür reductio ad absurdum gibi gidilecek yolun tersinden gösterildiği, yolu bulamayan karakterin kendisiyle hesaplaştığı bir film. Daha da önemlisi Arkadaş epizodiktir. Gittikçe yükselen bir heyecan dalgası ise hiç yoktur. Melike Demirağ'ın sesinden okunan şarkısında ne kadar dingin bir ruh hali olduğu açıkça görülür (Atam, 2014:205).



Resim 35: Azem ve Melike'nin Karakter ve Düşünce Farkı

Görsel kaynak: <http://www.sanatlog.com/sanat/arkadas-1975-yilmaz-guney/>

28.08.2015

Azem vefa ve sevgi doludur arkadaşına bocalar, iyi niyetli analiz yerine sosyo-ekonomik analiz ile kültür ve arkadaşın yeniden tanımı yapılır. Mücadelenin hattı üzerinde durulur: küçük burjuva tepkiselliği eleştirilir. Eleştiri iki yönlüdür: bir yandan saçını uzatan, sınıfsal kinini ve mahrum edildiklerinin hırsını lastik patlatarak kapatmaya çalışan delikanlıya karşı yapılan eleştiriler Âzem'e karşı da yapılacaktır. Sınıfsal olayları iyi niyet ve vaazla çözme anlayışı da bir çıkar yol değildir. Nihayetinde Âzem'le birlikte seyirciye de öğüt verilir, üstelik son derece etkili bir biçimde bu sözler genç bir kadın

tarafından dillendirilmektedir. Filmin şarkısı da belirli bir ağırlığı olan bir sesle dile getirilir. Hayatımızı dönüştürmek istiyorsak, hayatın acı gerçekleriyle de yüzleşmemiz gerekir.

Sınıfsal ayrışma kesindir ve bunun sosyo-ekonomik, kültürel/estetik/ahlaki ayrışmaları getirmesi kaçınılmazdır. Değişim isteniyorsa, değişimi de toplumsal bir tabana dayanmadan bireysel çabalarla gerçekleştirilemez (Atam,2014:206).

Büyük toplumsal değişimlerin yaşandığı bir sürecin ardından, film tarihsel olarak çok önemli olmasına rağmen, zamanın yıpratıcılığı ölçüsünde yıpranan ideallerle birlikte art alana mahkûm edilebilir. Gerçekten de Arkadaş filminde burjuvazinin temsilinde ahlaki önermelerin kullanılması aynı zamanda geçmişteki geleneksel formların ve kuralların ne kadar etkili olduğunu da göstermektedir: 1974te izleyici üzerinde çok etkili olmasına yol açan burjuvazinin ikiyüzlülüğü ve ahlaki yozluğu günümüzde sıradanlaşmıştır, bugün için gazetelerin Bodrum sayfaları klasik bir durumdur. Ama aynı şekilde geçmişte vuruculuğu ve çarpıcılığı artıran bu özellik, günümüzde filmin zaafi olarak görülmektedir. Değişmeyen tek şey gerçekten de değişimdir, dahası bazıları fazla değişir, hatta zıttına döner, ama daha çok da zıttına dönmek değil de zıttına hizmet ederek refah kazanmanın rantını sever. Günümüzde de geçmişte de böyleleri her zaman vardı ve ahlaki olarak da her zaman en yoz böyleleri görülmüştür.

“Arkadaş” öncelikle “gerçek” (sahih) bir filmidir (“authentique” karşılığı). Sayılı birkaç sahnenin dışında hemen tümü, sinemamızda rastlanmayan gerçeklik duygusu taşır. Yukarıda sözünü ettiğim pasaj bölümü, filmdeki tüm anlayışı simgelediği için ilginçtir. Aynı yöntemledir ki, Yılmaz Güney, kıyı kent çevresiyle İstanbul’un yüksek burjuvazisinin şaşılacak denli gerçek bir görünümü verir, çünkü oyunculara kendilerini veya kendilerine çok yakın kişilikleri oynatır. Ahu Tuğbay, Melike Demirağ, Azra Balkan, kuşkusuz belli ölçüde oyunculuk yeteneklerine katkısıyla ama özellikle bildikleri bir çevrenin bildik yaşamını perdeye getirdiklerinde olağanüstü rahattırlar, kendileridirler... Yeşilçam’ın figüran kahvesinden toplanmış figüranlara iğrenti giysilerle parti sahnesi çektirmez Güney. Arkadaş duygusal planda bir hesaplaşmanın da öyküsüdür.

Yılmaz Güney “Arkadaş” filmini gerçekleştirdiğinde bu defa, kurduğu ve beslediği mitosun ötesinde, bir kent filmiyle kentsoylu çevrenin ve kentsoylu alışkanlıklarının içinde şematik bir şekilde de olsa hesaplaşmayı deniyor, en azından

siyasi inançlarını daha somut bir tarzda ortaya koyuyordu. 1975'te 12. Antalya Film Şenliği'nde en iyi ikinci film ve en iyi müzik ödülleri kazanan Arkadaş, toplumcu Azem ile tipik, hatta kalıplaşmış kentsoylu Cemil arasındaki çatışmalı "Arkadaşlık"lık, Azem ile genç Melike'nin duygusal bağlantısı, Azem ve Halil arasındaki usta-çırak ilişkisi ve bunların aracılığıyla Güney'in anlatmak, vurgulamak istedikleriyle sanki yeni bir dönemin ilk filmidir (Scognamillo, 1998:373).

Sinemamız da tüm ticari batı sinemasından alışılmış olan öykü/entrika/gerilim kalıplarını bir çırpıda parçalayan, yaşamın gerçek yüzünden, toplumsal gelişmelerin heyecan verici canlılığından yararlanan, yepyeni bir öze, yepyeni bir iç yaşam'a kavuşan başka türlü bir filmidir. "Arkadaş", diyalektik açıdan doğru konmuş bir film değildir yalnızca, doğrudan doğruya diyalektik bir filmidir. Çünkü hepsi doğru konmuş bir zıtlıklar, çelişkiler bütünü içinde taşır. Yozlaşmış burjuvazi/geri kalmış köy yaşamı zıtlığına karşı aydın/emekçi işbirliği önerilir, işlevini yitirmiş eski bir arkadaşlığa karşı, yeni bir arkadaşlık doğar (Dorsay, 1988:84).

"Arkadaş", belki de, İslam ve Üçüncü Dünya ülkelerinin en önemli sinemacısı olan Yılmaz Güney'in başyapıtı. Film, Güney'in kendisinin de yaşadığı çelişkili ortamı yansıtıyor. Film, sağlam bir toplumsal analiz ve konusuna sıcak bir yaklaşım getiriyor. Güney'in çok belirli olmayan sosyo-politik konumuna karşılık, dünya çapında bir sinema yeteneği düzeyine erişmiş olduğunu kanıtıyor. Yugoslav zika pavloviç, Rus Vasili Şukşin, Mısırlı Salah Ebuseyf gibi Güney de atılımını, çok iyi gözlemlediğini gündelik hayattan, sokaktaki adamın sorularından alıyor. Olayları gördüğü gibi yansıtırken, onların ardındaki toplumsal güçleri ve politik gerçekleri duyuruyor seyircisine... Vaaz vermeden irdeliyor. (...) Pasolini'nin "Teorema" sından esintiler taşıyan dikkate değer bir film olan "Arkadaş", kamera ve ses çalışmasının, oyuncularının oyun düzeyine ulaştıran önemli bir çaba. Anadolu sinemasıyla ilgilenen her gösteri ve etkinlik için mutlaka ele geçirilmesi gerekli bir yapım" (Dorsay, 1988:122-123).

Selim İleri'nin değerlendirmesiyle: "Arkadaş'ta Yılmaz Güney'in iki sanat anlayışını yan yana görebiliyoruz. A) kaba gerçekçilik(Semra Özdamar'ın konuşmaları, Yılmaz Güney'in Cemil'e söylediği kimi sözler, Melike'nin aşırı arınmışlığı), B) gerçekçilik duygusuna dürüst yaklaşım (Melike'nin Âzem'e bağlılığı, Azem'in bir türlü Cemil'den vazgeçmemesi, Cemil'in yaşama yeniden başlayabileceğini sanması vb.)

Ancak Yılmaz Güney, ürününde, gerçeklik duygusunu öne alıyor. Yapıtın çatısı bu anlayışın üstüne kurulmuş. Rahatlıkla söyleyebiliriz Arkadaş bu tutumuyla sinemamızın en dürüst çalışmalarından biridir (İleri, 1974:42).

Yılmaz Güney ise yapıtındaki ilişkiyi şu şekilde açıklıyordu: “Bazı arkadaşlıklar vardır, anılara dayanır. Beraber olmaktan gelen bir arkadaşlıktır. Bazı arkadaşlıklar vardır, fikri temellere dayanır. Bu iki arkadaşın arkadaşlığı, başlangıçta belli birbirlerine yakın fikir ilişkilerini içinde taşıyor ise de, bunların ayrı kalmalarından, ayrı şartlar içinde oluşmalarından dolayı, dünya görüşlerinde belli bir farklılık oluyor. Buna rağmen, bunlar bir araya geldiklerinde, kendilerini iki eski arkadaş gibi görüyorlar. Fakat bir süre sonra bunlar anlıyor ki eski arkadaş değiller. Burada bir değişim söz konusudur. Bu arkadaşlık çöker, yok olurken, yeni bir arkadaşlık başlıyor” (Güney, 1974:36).

4.3.SÜRÜ(1978)



Resim 36:Sürü Film Afışı

Görsel kaynak: <http://www.seslendirme.org/suru/> 13.11.2015

4.3.1.Filmin Künyesi

Yönetmen : Zeki Ökten, Yılmaz Güney

Oyuncular : Tuncel Kurtiz, Tarık Akan, Melike Demirağ, Erol Demiröz, Levent İnanır, Şener Kökkaya, Yaman Okay, Güler Ökten

Senaryo : Yılmaz Güney

Yapımcı : Yılmaz Güney

Müzik : Zülfi Livaneli

Görüntü Yönetmeni: İzzet Akay

Türü : Dram

Yapım yılı : 1978

Süre : 129 dk.

4.3.2.Filmin Konusu

Yılmaz Güney hapiste yazdığı bu filmde kendi gerçekçi üslubunu korumuştur. Bu filmde de diğer filmlerinde de olduğu gibi olayları yorumlamaktan ziyade olayları yaşayanların ağzından seyirciye izletmiştir. Sürü; bir aşireti, bir ikiliyi, bir sürüyü ve daha birçok şeyi anlatır. Aşiretler arası çatışmalar, kişiler arası hesaplaşmalar, insan-doğa, insan-insan, insan-toplum ilişkileri dramatik bir kuruluşun içine yerleştirilen malzemenin salt bir kısmını oluşturur. Filmin tümü ise temelde ekonomik zorlamalarla çağdışı kalmış bir toplumun, ezilen kişilerin ve doğan çatışmaların çok geniş bir panoramasını sergiliyordu.

Sürü filmi bir ülkenin kültürel ve toplumsal eleştirel bir biçimde ve kolayca kavranabilen bir görüntüsünü sunuyor. Bir yanda kadınların sadece bir nesne gibi kullanıldığı, geleneklere bağlı pederşahi bir toplumu, diğer yandan genç bir çiftin bu baskıcı toplum modelini kırmaya çalışmasını görmekteyiz. Oğul Şivan, onu sınırlayan ve ailesine bağlı olmasına neden olan geleneğe isyan etmektedir. Filmde Melike Demirağ hiç konuşmayan gelini canlandırıyor kocası Şivan'ı çok sevmesine rağmen o'da dâhil hiç kimseyle konuşmuyor Filmde, bir sürünün Anadolu'nun doğusundan batısına trenle taşınması ön plana alınarak, Anadolu'nun yoksulluğu, çaresizliği ve o günlerin siyasal çelişkileri ve çatışmaları perdeye yansıtılmaktadır.

4.3.3.Filminin Geniş Özeti

Sürü filmi yönetmen Zeki Ökten tarafından başlangıcını dağların ve kırsal alanların ihtişamlı görüntüsüyle açar. Yöresel kıyafetler giyinmiş üç atlının nehir kıyısında ki köye gelişlerini izleriz. Köyün ortasındaki bir evin önünde yaşlı, çocuk ve kadınlardan oluşan yüzleri yakın planda gösterilir. İçeri de ise Kürtçe konuşan bir hocanın Berivan'a dua etmesini, üzerine su serpmesini ve Şivan'ın ise karamsar izleyişini görmekteyiz. Dışarıdaki insanlar da din faktörü içerisinde dönemin hocalarından dualar arayarak iyileşmeye ve dertlerine derman bulma arayışında olduğunu senaryosunda Yılmaz Güney bizlere aktarır. Üç atlının köye gelip kız kardeşleri olan Berivan'la

konuşmak isterler. Kan davası yüzünden Şıvan'ın kardeşi olan Sülo abisini engelleyerek onlarla konuşurmasına izin vermez ve yola koyulurlar.

Berivan'ın Üç erkek kardeşinden en büyüğü olan barışın taraftardır. Diğerleri ise kardeşleriyle konuşmaya izin vermedikleri için kızgındır. Barış için çabaların gereksiz olduğunu, kız kardeşlerinin barış adına verildiğini ve hata olduğunu söylemektedirler. Şıvan'ın babası Hamo da suçlu olan tarafın onların olduğunu ve bütün bunların Berivan'ın yüzünden olduğunu düşünür. Ölmesi gerektiği söyler. Ama en büyük ağabey ise onların yanlış olduğunu sonuna kadar barışı ve kardeşlerinin yanında olacaklarını savunur.

Kıl çadırlarda hayvancılıkla geçinen Veysikan Aşiretinin doğa manzaraları, koyunlardan süt sağan kadınları görüntüler bir belgesel havasında. Şıvan, Berivan ve Sülo çadırlara geldiklerinde, Şıvan'ın erkek kardeşlerinden Abuzer (Yaman Okay) Sara hastasıdır. Abuzer, Sara nöbeti geçirdikten sonra koyunların arasına düşer. Aşiretin kadınları soğan kırıp burnuna tutarlar. Sülo koşup yardıma gider.

Daha sonra Sülo hocanın yanında gerçekleşen olayları Hamo'ya anlatır. Şıvan'a neden kardeşlerini öldürüp dönmediğini söyler ve dayak atar. İçindeki kan davasının sancısını dindiremez. Barış için karşı tarafın yaptıkları umrunda değildir. Kendisini ve aşiretinin haklı olduğunu savunur. Şıvan ise haksız olduğunu, onların üzerlerine silahlı adam gönderip barışı bozduklarını savunur. Hamo ise bütün bunların sorumlusu Berivan'a bağlar. Bir erkek çocuk doğurmamasını içlerinde ki düşmanın olduğunu söyler. Şıvan ise onu koruyup kollar. Karısını da alıp neresi olursa olsun gitmeyi kafasına koyarlar. Bunu söylerken Hamo bütün aşiretin önünde, karısının karşısında döver. Yerlerde sürür. Babasına karşı tek bir kelime etmeden çadıra sığınır Şıvan.

Aşiret içerisinde yörenin tüm çıplaklığı gözler önüne serilir. Kadınlar hep arka planda sessiz kalırlar, hiç konuşmazlar. Son söz erkeklerindir ve ne derlerse o olmaktadır. Feodal toplum yapısında ki erkek egemen sistemini yörenin bakış açısını gözler önüne serer Yılmaz Güney senaryosunda. Kadınlar Berivan'ın hasta olduğunu, yalnız olduğunu söyleseler de erkekleri tarafından düşman edilecek kadar söylem duyarlar ve dayak yerler.

Şıvan Berivan'dan tek bir kelime duymak ister. Fakat gözlerinden dökülen yaşlar aslında ona cevap verir niteliktedir. Hastalığından dolayı konuşamaz. Bunun farkındadır

Şıvan. Tek bir kelime duymak için güzel sözler sarf eder, fakat boşunadır. Onların çadır içindeki halleri birbirinden ayrı tutulmuş keklıkların gösterilmesine benzetilerek mesaj verilmektedir. Şıvan çadırın içinde tek kelime dahi konuşamayan ve ses çıkaramayan karısını döver. Ama yine de bir şey geçmez eline. Çadıra Hamo Ağa'nın gelmesiyle onun düşman olduğunu dövmenin fayda geçirmeyeceğini savunur. Şıvan ise hasta olduğunu ve o kadar dayak yemesinden sonra tek kelime etmediğini sinirle babasına söyler.

Kadınların çalışıp çocuklara baktığı, sırtlarında odunları taşıyıp evin eksiklerini giderdikleri görülürken erkeklerin ise çadırda yattıkları ve sadece birkaç ufak işler dışında çalıştıklarını pek göremeyiz. Sülo, tarihi taşları iki kilo kuru üzüm satarken ne olduklarından ve ne değerinde olduklarından habersizdir. Kafasında sadece şehir hayatı ve daha fazla olanağa sahip olmak vardır. Şıvan ise tek derdi hasta karısını iyileştirmek ve iyi bir gelecektir. Karısını doktora kasabaya götürür. Lakin doktorun karşısında da hiçbir kelime etmez. Berivan muayene olmak istemez erkek bir doktordur ve çekinir, utanır. Yıllarca Dervişlere Şeyhlere gittiklerini söyler ama doktora da muayene olmadan dönerler. Dışarı da kardeşleri beklemektedir Berivan'ın barış için onu kurban ettiklerini söyler. Büyük ağabey ise onu döverek susturur. Yaptığının yanlış olduğunu kardeşlerinin yanında olduklarını söyler.

Ankara'dan telgraf gelmiştir. Koyunları sattıkları ve parasını almak için belli tarihte Ankara'ya ya götürmeleri gerekmektedir. Bunun için Hamo, Aşireti toplar ve bütün koyunları satmanın kendileri için son şans olduğunu söyler. Şıvan onlarla birlikte olması için tek şartı Berivan'ında Ankara'ya onunla gelmesini istemektedir. Fakat Hamo, onun uğursuz gördüğünden başta kabul etmez. Şıvan'a ihtiyacı olduğu için mecbur şartlarını kabul eder. Sülo ise bulduğu tarihi taşları yok pahasına köylerine eşekle malzeme satan kişiye satar. Değerlerinin farkında olan alıcı ise daha çok bulup getirirsen daha fazla para vereceğini ve Ankara'ya gidince güzel mekânlar da harcayabileceğini söyler.

Sürüyü toparlayıp eşyalarını aldıktan sonra yolda eşek sırtında giderken Hamo Ağa traktörün toprağı sürmesini izler uzun uzun. Hayvancılığın git gide öldüğünü ve tarımın bütün meraları ele geçirip sonlarının geldiğini savunur. Son çareleri hayvanları ulaştırıp hayatlarına devam etmektir. Tren istasyonuna görürken çatışma çıkar tek dertleri koyunları ulaştırmak olan ekip ürken koyunları toparlamak ister sara hastası olan Abuzer

yere düşer ve kriz geçirir. Kimse bu sefer ona yardıma koşamaz, dertleri başından aşkındır. Bir kardeşleri vurulmuştur.

Tren istasyonun da koyunları yükleme yapmak için Gar şefi iki koyunu imza için rüşvet alır. Diğer memur ise bir koyunu kurban kesmek için rüşvet alır. İki makinistte bir koyun verildiği için rüşveti az bulunca treni ani durduruşlarla bazı koyunların ayakları ve kemiklerini kırarak bir ders verirler. Şıvan ve Hamo Ağa ise sinirlenip kızsada ellerinden bir şey gelmez. Ayağı kırık iki koyunu da rüşvet verirler.

Tren de tutuklu olan bir insanı görüntüye verir. Eşkıya dünyaya hükümdar olmaz türküsünü söyler. Suçunun türkü söylediği için tutuklu olduğunu söyler. Mola verdikleri bir istasyonda hırsızlar vagona sızarlar. Abuzerin rahatsızlaşıp yere düştüğünde iki vagona bir çoban bırakıldığından koyunları aşağı atıp hemen oracıkta kesip arabaya atarlar ve kaçırlar. Hamo ağa fark ettiğinde iş işten geçmiştir. Bütün bunların başlarına Berivan uğursuzunun onlarla gelmesinden kaynaklandığını söylese de Şıvan'a yanlış olduğunu aktarır Şıvan.

Trende yolculuk boyunca Üryan geldim türküsü eşliğinde kahrolsun ağarlar ve faşizme vurgu yapılmıştır. Tutuklu inerken arkasından halk trende ona destek verip marşlar söylemektedir. Trenden ölü koyunlar çıkarılırken Hamo ağa gözyaşlarını tutamaz ve yine Şıvan'a saldırır, döver. Berivan ise bu sefer araya girip onu engellemeye kocasının yanında olmaya çalışır. Bütün suç Berivan da olduğunu yine tekrarlar.

Yolculuk devam ederken Şıvan ve Berivan Ankara da gidecekleri doktorları ve geleceklerini düşünürler. Hamo Ağa ise daha fazla kayıp vermek istemez. Çocuklarını ona göre tembihler. Sülo ise trene binen bir fahişeye takılır ve birkaç durak sonra yanında ki adamla anlaşır vagon a gelmesini ister. Topal olan fahişe kadın, Sülo ile birlikte olurken tüm tarihi eserlerden kazanmış olduğu parayı çalar. Sülo sonradan farkına varsa da iş işten geçmiştir. Trenden çoktan ayrılmışlardır

Tren en sonuna Ankara'ya varmıştır. Sürü Ankara sokaklarında götürülürken insanların yakın planda mimiklerine önem verilip onların ilginç tepkisiyle şaşkınlığını görürüz. Şıvan sırtında Berivan'ı taşıırken işte başkentimiz Türkiye'nin kalbi Ankara'ya vardıklarını ona asker de öğrendiği "Ankara Ankara güzel Ankara seni görmek ister her bahtı kara" marşını söyler.

Hayvan pazarına gelirler ve sürüyü çitlerin arasına koyarlar. Sattıkları kişi geç getirdikleri için zarar ettiğini ve bir hafta burada bakıp öyle alacağını söyler. Hamo Ağa ne kalacak yerleri ne de hayvanlara verecek yemleri olmadığını söyler. Alıcı hiç umursamaz ve çeker gider. Şıvan Berivan'ı doktora götürmek için para ister bütün bu uğursuzluğun sebebi o deyip tekrar suçu Berivan'ın üzerine atar. Ankara sokaklarında sırtında Berivan'ı uzun yol boyunca taşır. Önlerinde bir adam vurulur. Gündüz vakti gazeteye kanlar damlar.

Bir inşaatta bekçilik yapan arkadaşına giderler. Dertleri iş ve hastalığa çare. Bekçinin oğlu konuşmaları dinlerken verdiği cevaplar dikkat çekicidir. Zeki Ökten ise çocuk konuşurken arkada Yılmaz Güney ve Karl Marx'ın posterleri vardır. Bir nevi filmde ona bir selam çakmıştır. Çocuk bütün emekçisinin işçinin çalıştığı bütün paraları zengin birkaç kişinin yemesiyle ağalık sisteminde ki gibi aynısı olduğunu söyleyerek sistemi eleştirip babası ve Şıvan'ın iş için rüşvet düşüncelerine eleştiride bulunur. İnşaata gezdirirken yapılmamış odaları zenginlerin yaşam alanlarını Şıvan şaşkınlıkla izler. Bekçinin çocuğu yine bu anlattığın evlerde kimlerin yaşadığını sorar. Toplumda sınıfların olduğu çalıştığı emeğiyle geçinen sınıf ve onların üzerinden geçinen hâkim sınıfın olduğuna vurgu yapar. Burjuvaların, sermaye sahiplerinin. Bu adamların nasıl kazandıklarına emekçi sınıfı çalıştırıp sömürerek olduğunu söyler. Kimlerin sahip çıktığına ise cevap bile veremez Şıvan. Ankara da ve ülkede arkasında kimsesi yoksa insanın bir şeyleri aşması çok zor olduğunu söyler. Doktora götürüp götüremeyeceği tek derdidir. Bunun için babasına tekrar para için gider, fakat istediği kadar para alamaz. Bekçi arkadaşı ise ona iş bakmaktadır.

Şıvan ile Berivan doktora giderler, doktora muayene olmaktan tekrar çekinir. Doktora sırtını açıp baktırmaz. Doktor ise kızar ve birkaç ilaç yazıp gönderir.

Bekçi ve ailesi hep birlikte onları bir akşam eğlenmeye götürür. Berivan şarkı söyleyen kadını bitkin bakışlarla izler. Herkes eğlenirken Şıvan ve Berivan umutsuz bakışlarla etrafa bakarlar. Çıkışta televizyon, mutfak eşyaları, çamaşır makinelerine bakıp fiyatlarına göz gezdirirler. İlk defa böyle büyük şehir ve eşyalar gören Şıvan ve Berivan umutsuzca yattıkları inşaata giderler. Sabah olduğunda Berivan ölmüştür ve Şıvan çıldırır. Babasına gidip para ister ve memlekete geri götürmek ister. Hamo Ağa ise dirisinden ne gördük ki ölüsünden görelim der ve Şıvan'a yardım etmez. Koyunların

parasını almış ve yanlarında ki adam da kavgalarının artık gereksiz olduğunu söyleyip ölen Berivan hakkında kötü sözler söylemesi Şıvan'ı daha da deliye çevirir. Onu boğarak öldürür. Çevredekiler engellemeye çalışsa da başarılı olmazlar. Şıvan'a meydan dayağı çekerler, polisler gelir ve Şıvan'ı götürür. Hamo Ağa ise Berivan'ın olduğu inşaata gider ve telgraf çekeceğini gelip kardeşlerinin alması gerektiğini söyler bekçiye. Bekçi de iyilik ettik zararlı çıktık der kabul etmez. Götürmesini burada durmasının imkânsız olduğunu söyler. Ölüyü peşinden sürükler. Karısı onu durdurur.

Hamo Ağa ve Sülo bir başlarına kalmıştır. Ankara sokaklarında yürürken Sülo'yu kaybeder. Çevredekilere bağırır ama çaresizdir. Aşiretinin çöküşünü tek tek kayıplarla hayvanlardan sonra çocuklarından da görür. Yalnızlaştığını ve yıkıldığını ancak kalabalık sokaklarda kimsesiz anlar...

4.3.4.Filminin Genel Değerlendirilmesi

1978'de yönetmenliğini Zeki Ökten'in yaptığı "Sürü" filminin senaryosunu cezaevinde yazar. "Sürü" tam bir Kürt destanı ve Türkiye panoramasıdır. Doğu'da yaşayan Kürt göçerlerin koyun sürülerini Ankara'ya getirmeleri aracılığıyla Türkiye'deki siyasal, sosyo-ekonomik olayları yansıtır perdeye. Film hem sinema diliyle hem de içeriğiyle "Umut" ve "Yol" ile birlikte sinemamızda aşılammış bir başarıdır.



Resim 37: Sürü Filmi Başrol Oyuncuları

Görsel kaynak: <http://fkokmen.blogcu.com/turk-sineması-tarihinin-en-iyi-10-filmi/5914185>
13.11.2015

Yılmaz güney: Sürüyü biz hayata geçirirken olumsuzlukları giderecek bizim sinemacı sanatçı niteliğimizi içinde bulduğumuz değişikliği yansıtacak bir şey olarak görüyorduk. Kendimizin çekmeyeceğini biliyorduk. Farklı bir çabaydı bu... Kendi

çekeceğim bir filmin senaryosunu bu kadar geniş olarak hazırlamıyorum. İlk kez gerçek anlamda senaryo yazdım. “Sürü” ve “Düşman” bir anlamda benim ilk senaryolarım denebilir... Kaldı ki yazılan sadece senaryoda da değil senaryonun kenarına o sahne için düşündüğüm şeyleri de yazıyorum. Örneğin: “Sürü” nün senaryosunu önünde, bu filmin nasıl çekilmesi gerektiği, neler yapılması gerektiği oyuncuların nasıl değerlendirilmesi gerektiği konularında notlar var... Hatta çoğu yerde planlar, bağlantılar hakkında notlarda vardı. Senaryoda oyuncularla ilgili notlarda vardı (Dorsay, 1988: 155).



Resim 38: Yılmaz Güney Senaryo Hazırlık Aşaması

Görsel kaynak: <http://www.bilselbattal.com/gallery/yilmaz-guney/> 13.11.2015

Sürü filminin hazırlık aşaması aşağı yukarı 2 ay sürdü... Sonra Tunç Okan’la konuşmalarımızda (78 Nisan başları) bu filmi yeniden gündeme getirince, yazmaya başladım. Nisan-Mayıs-Haziran-Temmuz... 4 ay kadar sürdü, senaryonun tam yazımı... Bu arada, şunu belirtiyim, ben Siirt bölgesini daha önceden tanıyorum. Oralardaki kimi değişiklikleri veya durumları saptamak için bilgiye ihtiyacım vardı. Fuat diye bir arkadaş vardı. Onu bizzat görevlendirdim. Ölçü şu idi. Kendisine üç sayfalık sorular verim. İsimlerden konut fiyatlarına, traktör durumundan, tarım koşullarına pek çok soruyu içeren bir liste... Şıhların, hocaların durumu... Yaylaların durumu, kaç kiralaniyor, resimler, koyun sesleri oradan bana belgesel şeyler fotoğraflar, çobanların sesleri, türküler getirildi. Dağınık, başka başka şeyler. Ben senaryoyu yazarken tüm bunlardan yararlandım. Tunç Okan ve Ali(Özgentürk) arkadaşlarla yeniden bir araya geldik. Senaryoyu, senaryonun 6. veya 7. Şeklini okuduktan sonra, onlar oralara gidip gördüler. Onlar bana bazı öneriler getirdiler: Ailenin çözülmesi, traktörün gelişi gibi meselelerin daha yoğun olduğu konusunda bilgiler getirdiler. Ancak onlar Türkan Şoray’ı düşünüyorlardı. Şoray’la Tunç

oynayacaklardı. Senaryo da kadının Ankara gelmesi yoktu önce. Burada Tunç bana, acaba kızda Ankara'ya gelebilir mi önerisini getirdi. Hikâyedeki Berivan Ankara'ya gelmeli miydi? Hikâyenin gelişmesi bunu gerekli kıldı. Yani toplam 8 aylık bir yazım çabasından söz edilebilir, “Sürü” için (Dorsay, 1988: 157).

Günler de teybe çekilmiş cızırtılı sesleri dinledim, resimleri notları inceledim... İşte çadırlar, çocuklar ve yüzlerini utanarak örtmüş kadınlar... Onların ne denli kavrayabilirsem hatta onlarla ne denli özdeşleşebilirsem, o denli iyi yazabilirdim; doğal, sıcak, etkili ve inandırıcı olabilirdim. Yazarken, kolaylıkla anlattığım kişinin ruh haline adapte olabilmeliydim. Sansürün yasaların baskı ve sınırlamaları dışında düşüncelerin, tasarılarımın arasına her zaman birileri girmiştir; düşüncelerim, düşlerim kesintilere uğramıştır. Her şeyi koşarak, sıkıntı içinde, yarım yamalak, telaş içinde yapmak zorunda kalmışım (Güney, 2000:11).

Zeki Ökten senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı Sürü filmi, teması ve kodları bakımından sosyal melodram olarak tanımlanabilir. Sürü filminin ekonomik ilişkileri, sınıf, arkadaşlık ve aile ilişkileri bakımından dönemin toplumsal sorunlarını aktarmıştır. Sürü filmi konusu bakımından güneydoğuda aşiretleri birbirleriyle kan davalı Şivan ile Berivan arasındaki bitimsiz aşkın, göçerliğin, yerleşik yaşamın; hayvancılığın, endüstrinin ve hizmet sektörünün kapitalist üretim ilişkileri karşısındaki mağlubiyetinin filmi olarak okuyabiliriz (Akbulut, 2012:63). Kıl çadırlarda hayvancılıkla geçinen Veysikan Aşiretinin doğa manzaraları, koyunlardan süt sağan kadınları görüntüler bir belgesel havasında gösterilir.



Resim 39: Hamo Ağa ve Oğullarının Trenle Ankara'ya Yolculuğu

Görsel kaynak: <http://www.insanokur.org/yilmaz-guneyin-suru-filmi> 13.11.2015

Filmin akışı çok nettir: Yolda üç atlı ilerliyor, onlara yakın plandan bakmayız, gördüğümüzden çıkarsadığımız her birinin yorgun oldukları ve ruhsal olarak yaralı bir şekilde at sırtında ilerledikleridir. Onlara eşlik eden de elbette içli türküleridir.

Bir şeyhin evindeyiz, iki katlı taş bir binadır. Bu iki katlı taş (tarihi) binada (Ermenileri düşündürür bu taş bina, onların mimarisini hatırlatır) şeyh yarı karanlık ve ortaçağı hatırlatması özellikle istenen bir mekân tasviri ve ilişkiler ağı içinde dualar okurken Sekansın kendi içindeki çatışması başlıyor. Atlılar bir açıklıktan geldikleri için, şeyhin evinin önündeki Silo onları uzaktan fark edip eve girdiğinde, oradaki konuşmalardan, tavırlarından anlıyoruz ki Şıvan kardeşi Sülo'nun tez-canlılığından ve eylem çağrısından yana değildir, hem acısı hem de karısı nedeniyle. Karşı tarafın büyüğü Neçirvan da öyledir. Bunlar husumetli iki aşiretin üyesidir.



Resim 40: Şıvan'ın Konuşamayan Karısından Tek Kelime Duyma İsteği

Görsel kaynak: <http://www.ntv.com.tr/arsiv/id/24998678/page/2/> 13.11.2015

Şıvan katı bir sistem içerisinde aşiret ağalığından gelen ailenin bir bireyi olarak sert görünse de karısı ve çevresine göre Berivan'ı sevmekte babasının zorlamalarına karşı kendisine kuma olarak getirilmek istenen bir başka kadını kabul etmemektedir. Kan davalı olan iki aşiretin düşmanlığını bu evlilik kurtaramamıştır. Berivan'ın konuşamadığı öğrenen erkek kardeşleri ise onu tedavi ettirebilmek ve kız kardeşlerine yardımcı olabilmek için yardım etmek isterler ama Berivan onlara konuşmaz. Kocasının peşinden gider. Berivan'ın durumu baskıcı toplumlarda aşık çiftlerin ilişkisini anlatan melodramın

tanımına uymaktadır. Töre, baskı ve şiddet arasında kalan çift aşk ve sevgi ile karşı karşıya kalmışlardır.



Resim 41: Konuşamayan Berivan'ın Dayak Yemesi

Görsel kaynak: <http://www.biletix.com/etkinlik/R517E/ISTANBUL/tr> 13.11.2015

Aşiret içerisinde yörenin tüm çıplaklığı gözler önüne serilir. Kadınlar hep arka planda ve sessiz hiç konuşmazlar. Berivan hasta ve düşman aşiretten barış sebebiyle evlendirilmiş bir kadındır. Hasta olmasa dahi onun önündeki en büyük engeldir. Kadın gözyaşındır, ezilen ve büyük bir ağıttır içeriden dışarıya aktarılan. Son söz erkeklerindir ve ne söylemede bulunursa o olmaktadır.

Şeyhin evinin önündeki diğer şifa bekleyenlerin hareketlerinden tavırlarından anlıyoruz ki bu insanların arasındaki husumet bilinir ve kanla ilişkilidir. Silo içeriye haber vermeye gittiğinde, silahına davrandığında sürekli bir gerilim içindedir. Kan durmuştur ve iki tarafta husumet önlenemez boyutlardadır, bir kıvılcım yeter. Her iki taraf da ilk olmamak için duraksamaktadırlar. Kürtler arasında akraba kavgaları nedense kanlı bitiyor, aynı şekilde kan davalarını çözmek için her iki taraftan da kız alıp vermeler tarihsel süreçte bir çözüm yolu olarak kullanılıyor. Geçmişin, geleneksel olanın ve elbette az gelişmişliğin tipik göstergelerinden birisidir bu. Toplumsal yapı değişmeden böylesi şeyler esas itibarıyla değişmez ve bu çözümlerin ya da kurumların yerine bir esaslı kurum ya da çözüm biçimi yerleşmeden, yıkılması daha büyük yıkımları getirir, çünkü toplumsal kontrol mekanizmaları ortadan kalkmış olur. Yılmaz Güney'in filmi büyük oranda zihniyeti anlatmakta, sergilemekte ve film içinde kan davasına ilişkin çok açıkça tavrını belli etmektedir.



Resim 42: Hamo Ağa (Tuncel Kurtiz)

Görsel kaynak: <http://www.insanokur.org/suru-2-bir-yilmaz-guney> 13.11.2015

Sürü obadan ayrıldığında Hamo Ağa uzun uzun tarlalarında ki traktörleri izler. Zeki Ökten, feodalitenin çöktüğünü, hayvancılığının bittiğini, tarımda makineleşmenin bir yaşam biçiminin sonunu getirdiğini çarpıcı bir şekilde anlatır. Sürü ilçe merkezine geldiğinde bir kan davası çatışmasının ortasında kalır. Berivan bir silah sesini duyduğunda korkup ilk kez bağırır. Filmsel anlatı da ilk kez konuşan ve bağırdığını duyan korku sonucu ortaya çıktığı vurgulanır. Şivan trende taşınacak koyunları çeşitli bürokratik işlemlerden rüşvet vermek zorunda kalarak atlatır. Rüşveti az bulan makinistler, trene fren yaptırıp koyunların ayaklarının kırılmasına neden olurlar. İnsanca yaşam için çalışmalarının karşılığı alamayan, onlara yollarını nasıl bulacaklarını öğretmiştir. Tren istasyonun da koyunları yükleme yapmak için gar şefi 2 koyunu rüşvet alır imza için. Diğer memur ise 1 koyunu kurban kesmek için rüşvet alır. İki makiniste bir koyun verildiği için rüşveti az bulunca treni ani durdurularla bazı koyunların ayakları ve kemiklerini kırarak bir ders verirler. Şivan ve Hama Ağa ise sinirlenip kızsada ellerinden bir şey gelmez. Ayağı kırık iki koyunu da rüşvet verirler. Ökten, sıradan bir memurun devlet olarak görüldüğü ve köylünün ezilmesini ve sömürülmesini gösterir. Yoksulluklarından kurtuluş yolu arayıp kurtulmak isteyen fakir insanların dünyasının nasıl küçüldüğüne eğilim gösterir.

Zeki Ökten ve Yılmaz Güney Sürü filminde dönemim şartlarından etkilenmiş ve senaryodan filme aktarımda tarihsel süreçten faydalanmışlardır. Filmin yapıldığı dönemde faşizm artmış ve yolsuzluğun, rüşvetin, hırsızlığın ve fuhuşun ülkesi haline gelmiştir. Filmi izlerken köyden ülkenin başkentine süren bir Türkiye panoraması

seyrederiz. Güneydoğuda ki ağalık sistemi, Şeyhler ve hocaların baskıcı tutumu yerel kitleyi daha da geriye itmektedir.

Tren en sonuna Ankara'ya varmıştır. Sürü Ankara sokaklarında götürülürken insanların yakın planda mimiklerine önem verilip onların ilginç tepsiyle şaşkınlığını görürüz. Şıvan ise sırtında Berivan'ı taşıırken işte Başkentimiz Türkiye'nin kalbi Ankara ya vardıklarını ona Asker de "Ankara Ankara güzel Ankara seni görmek ister, her bahtı kara" marşını söyler. Hayvan pazarına gelirler ve sürüyü çitlerin arasına koyarlar. Sattıkları kişi geç getirdikleri için zarar ettiğini ve 1 hafta burada bakıp öyle alacağını söyler. Fakat ne kalacak yerleri ne de hayvanlara verecek yemleri olmadığını söyler Hamo Ağa. Alıcı hiç umursamaz ve çeker gider. Şıvan ise Berivan'ı doktora götürmek için para ister bütün bu uğursuzluğun sebebi o deyip tekrar suçu Berivan'ın üzerine atar. Sırtında Berivan'ı uzun yol boyunca taşır Ankara sokaklarında.



Resim 43: Şıvan Ankara da ki Kapıcı Arkadaşının Lüks Ev İnşaatını Gezdirmesi

Görsek kaynak: <http://www.intersinema.com/suru-filmi-resimleri/resim-3/> 13.11.2015

Bir inşaatta bekçilik yapan arkadaşına giderler. Dertleri iş ve hastalığa çare. Bekçinin oğlu konuşmaları dinlerken verdiği cevaplar dikkat çekicidir. Zeki Ökten ise çocuk konuşurken arkada Yılmaz Güney ve Karl Marx'ın posterleri vardır. Bir nevi filmde ona bir selam çakmıştır. Çocuk bütün emekçisinin işçinin çalıştığı bütün paraları zengin birkaç kişinin yemesiyle ağalık sisteminde ki gibi aynısı olduğunu söyleyerek sistemi eleştirip babası ve Şıvan'ın iş için rüşvet düşüncelerine eleştiride bulunur. İnşaatı gezdirirken yapılmamış odaları zenginlerin yaşam alanlarını Şıvan şaşkınlıkla izler. Bekçinin çocuğu yine bu anlattığı evlerde kimlerin yaşadığını sorar. Toplumda sınıfların

olduğu, çalıştığını emeğiyle geçinen sınıf ve onların üzerinden geçinen hâkim sınıfın olduğuna vurgu yapar. Burjuvaların, sermaye sahiplerinin. Bu adamların nasıl kazandıklarına emekçi sınıfı çalıştırıp sömürerek olduğunu söyler. Kimlerin sahip çıktığına ise cevap bile veremez Şıvan. Ankara da ve ülkede arkasında kimsesi yoksa insanın bir şeyleri aşması çok zor olduğunu söyler. Doktora götürüp götüremeyeceği tek derdidir.

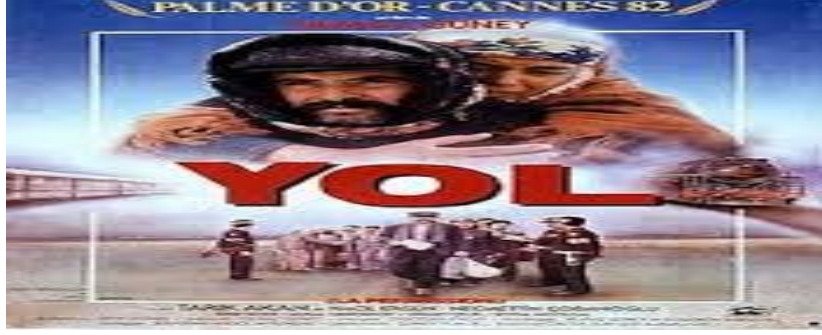


Resim 44: Şıvan Sırtında Berivan'ı Ankara Sokaklarında Doktora Götürmesi

Görsek kaynak: <http://www.intersinema.com/suru-filmi-resimleri/resim-3/> 13.11.2015

Sürü filmi her ne kadar sosyal bir melodram olsa da trajik bir melodramdır. Gerçekçi bir yaşamdan yaşanmış bir hikâye olarak da görülebilmektedir. Dönemin sorunlarına değinip sağlık sorunları, yoksulluk, eğitimsizlik, kan davası gibi sorunlar insanları hep yerin altına çekmiştir. Anlatının başından sonuna kadar bozulup yeniden düzelip seyirciyi katharsise ulaşmasını sağlayan filmlerin aksine başı ve sonu gibi hüsrarla biter. Sürü filminin klasik bir anlatı yapısına sahip olmadığını görmekteyiz. Karakterler çözümlemesinde başta nasıl gittikse sonunda da aynı şekilde dönüşüm yaşanmadan devam eder ve biter. Sürünün tren yolculuğunda koyunların kaçırılıp ve hastalanıp kayıplar verilmesi, Berivan'ın ölümü, Şıvan'ın çaresizliği, Sülo'yu Ankara sokaklarında kaybeden Hamo'nun yapayalnız kalması filmi trajik kılar (Akbulut, 2012:73).

4.4.YOL(1982)



Resim 45: Yol Filmi Afişi

Görsel kaynak: [http://tr.wikipedia.org/wiki/Yol_\(film\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Yol_(film)) 20.12.2015

4.4.1.Filmin Künyesi

Yönetmen: Yılmaz Güney, Şerif Gören

Oyuncular: Tarık Akan, Şerif Sezer, Halil Ergün, Tuncay Akça, Hikmet Taşdemir, Meral Orhonsay, Necmettin Çobanoğlu, Sevda Aktolga, Turgut Savaş, Hale Akınlı, Osman Bardakçı, Semra Uçar, Enver Güney.

Yapımı:1981- İsviçre, Türkiye

Tür: Dram, Romantik

Süre:114 Dk.

Seslendirenler: Rutkay Aziz, Ali Yaylı, Ali Tural, Atilla Yiğit, Ender Yiğit

Senaryo: Yılmaz Güney, Edi Hubschmid

Müzik: Zülfü Livaneli

4.4.2.Filmin Konusu

Yarı-açık cezaevinde, izinlerin kapalı olduğu uzun bir dönem sonra, 6 mahkûm, bir haftalığına izne çıkar. Yıllık izinlerdir bu. Her birinin, kendilerine özgü sorunları, acıları ve özlemleri vardır. Her biri, Türkiye'nin değişik bölgelerinden ve farklı sosyal kesimlerinden gelmektedirler. Yolculuk boyunca her bir karakterin ayrı ayrı bir film olacak konusu bir belgesel tarzında geniş ve ayrıntılı çekimleriyle Türkiye panoraması çizmektedir.

4.4.3. Filminin Geniş Özeti

Yol filmi İmralı yarı açık cezaevinde bulunan mahkûmların gardiyanlar tarafından dağıtılan mektupları almasıyla başlar. Cezaevinde baskı ve katı kuralların olduğu filmin anonsunda verilen maddelerin okunmasıyla içerde yatan karakterlerin ne kadar alışkın olduklarını görmekteyiz. Geçmişte yaşadığı anıları hatırlayan, eşinin fotoğrafına bakıp özlem gideren, esrar içip olaya tepkisiz kalan ve çeşitli sağlık problemleri olan mahkûmların sorunlarını izleriz. Gardiyanların iş bölümünde mahkûmları çeşitli iş alanlarına gönderip kurallar dışına çıkılacağı takdirde nasıl cezalar alacaklarını açıklar.

Mahkûmların iş bölümünde çalıştıklarında izin günleri çıkmıştır. Her biri artık özlem gidereceği kişilere ailelerine kavuşmayı iple çekmektedirler. Kimisi Adana'ya kimisi Konya'ya ve Diyarbakır'a.

İzne çıkan mahkûmlar dışarıda olan haberlerden habersizdir. Sıkıyönetim vardır ve sabah 5'e kadar dışarı çıkma yasağı vardır. Otogarda tutulur Seyit Ali. Ertesi gün Konya'ya evine gittiğinde annesi hastadır. Babası ise başka bir kadın getirmiş ve bir de çocuğu olmuştur. Seyit'in karısı ise onu terk etmiştir.

Mehmet Salih Aziz'in ölümüne sebep olup karısının ve akrabalarının ona sırt çevirmesinden dolayı kendini ölümüne sebep olmadığını inandırmaya çalışıp hasta arkadaşını ziyarete gittiğinde bile yalanlar söyler. Olay gözlerinin önüne gelir. Aziz'in ölmesinde onun da suçu vardır. Arkadaşı farkına varır anlatımından ve doğruyu söylemesinde ne yargıç, ne savcı olduğunu yakın dost olduğunu söyler. Kendi içinde ulaşılması zor kapalı kapılar gibidir.

Otobüste seyahat ederken adeta bir belgesel havasındadır Şerif Gören. Kameradan bizlere gidilen şehirlerin doğal güzelliklerinden görüntüler seçer. Halkların giyiminden konuşmasından kültüründen yenilen yiyeceklerden o toprakları tanıtmaya çalışır. Filmde yörenin dili Kürtçe konuşmaları bazı sahnelerde duyarız ve Kürtçe müziklerle anıları izleriz.

Otobüste giden mahkûmlar askerler tarafından aranmak için durdurulur. Aşağı indirilip her hangi bir sorun olabilecek kişileri tespit etmektedirler. Kimlik kontrolü yaparlar. İzin kâğıdını unutan Yusuf ise 1 haftalık izninde cezaevine sorulmadan

bırakılmayacağını askerler tarafından gözaltına alınır. Diğer mahkûmlara da cezaevinden bu yana beslediği ve yanından ayırmadığı kafesteki kuşu Leyla'ya vermesini ister.

Otobüste ise Urfa'ya giden Ömer iner inmez köyüne gider. Toprağını öpüp koklar. Eski anıları gözlerinin önüne gelir tekrar. At binişini ve o doğanın içinde ki duyguları depreşir. Koyun sürülerini, essiz doğal güzellikleri görürüz. Köpeği onu tanır ve peşine düşer birlikte koşup eğlenirler. Köyüne yaklaştığında ise ateş sesleri duyulmaktadır. Askerler köyü sarmış içerdeki kaçakçıları ablukaya almıştır. Bir eve saklanmışlardır ve onların çıkması için komutan silahları bırakıp elleri havada dışarı çıkmalarını söyler. O esnada çocukların, kadınların, yaşlıların yüzlerine detay girilir. Korkuları ve endişeleri gözler önüne serilir. Ömer ise köyün içine girmiş ve neler olup bitiğinin anlamaya çalışır. Kurşunlardan korunurken geri çekilir ve karşısında genç bir kız görür. Birbirine bakarlar ama tanıyamazlar. Kaçakçılar dışarı çıkar ve askerler tarafından götürülürken karısı ve çocukları da arkalarından bir Kürtçe ağıtla onları takip ederler. Gece olur ailesiyle kalır. Askerler ve kaçakçılar arasında çatışma çıkar. Kaçakçılığın öldüğünü söyler. Tek geçim kaynaklarıdır ve askerler tarafından baskıların çoğaldığını anlatır evin büyüğü. Yaşlı ve hasta karısı da oğluna üzülüp bırakmasını yoksa bir gün öleceğini söyler. Ama adam ümitsiz değildir hayırlı konuşmasını söyler ve kızar.

Tren de giden Mehmet Salih ve Seyit Ali yine aramalar olduğunu görmekteyiz. O dönemin ne kadar zor günler olduğunu vurgulamıştır senaryosunda Yılmaz Güney. İnsanlar endişeli ve olaylar karşısında sessiz kalmaktadırlar. İzin kâğıdını unutan Yusuf ise bir ufak odada günlerini geçirir cezaevinden gelecek haberi bekler karısının fotoğrafına bakarak. Fakat karısının öldüğünden habersiz tek bir fotoğrafıyla tüm geleceğini düşünmektedir. Özlemi, hüznü, ayrılığı ve hasreti.

Tren de yolculuk yaparken Seyit Ali arkadaşıyla rast gelir ama farkına varmazlar birbirlerinin. Seyitle Ali ve Mehmet Salih trende karşılaşırlar. Seyit bir mektup almıştır. Karısının akrabalarından ve kafasında sağlıklı düşünemediği için okuyup bilgi sahibi olamadığı ve kendisini cahil görerek arkadaşına mektubu gösterip fikir danışmaktadır. Karısı o cezaevine girince kaçmış ve kötü yola düşmüştür. Onun için akrabaları mektup yazıp gerekeni yapması için de yola koyulmuştur. Kafasının içinde iki şey vardır özlem ve nefret... Diyabakır' a varırlar ve artık Mehmet Salih ayrılır Seyit Ali ise yoluna devam eder.

Mehmet Salih Diyarbakır da inince mahallesine gider. Çocukların yırtık elbiseleri doğal görüntüleri ve hareketleri bizlere verilir. Sigara peşinde koşup ufak yaşlarına rağmen nasıl içlerine çekip gülüp mutlu olabildiklerini gösterir. Aslına bakarsak gülüp mutlu olunacak şeyler kötü alışkanlıklardan ve sigaradan uzak tutabilmektir. Eğitimidir gelişimdir. Lakin ne toplumda gelişmek ve eğitim geri planda kalmış bir sosyal yapı söz konusudur. Bisikletleri kiralayıp binen çocuklar umut filminde olduğu gibi yılmaz güney kendi çocukluğuna gönderme yapar. Bu çocuklarda bir nevi kendi çocukluğunu görür. Karısı ve çocuklarını görmek ister kayınpederi ona tokat atar ve kaynanası ise ona koşan çocuklarına engel olur. Aziz'i bırakıp kaçtığını ölümünden sorumlu olduğu için izin vermez. Kardeşleri ise ona saldırmak ister kayınpederi mani olur. Karısı ise gerçekleri duymak ister. Bütün her şeyi açıklar ve doğru söyler. Korkaklığından ve kaçtığından dolayı öldüğünü itiraf eder. Karısı bayılır. Çocukları üzgündür ve babalarına hasrettiler hiçbir şeyden habersiz ve anlayamayacak kadar küçüktürler. Kayınpederi artık düşman olduklarını söyler ve bir daha gelmemesini söyler.

Trende günlerce yolculuk yaptıktan sonra artık varmıştır sancağa Seyit Ali. Kayınlarının köyüne varmak için dolmuşa biner. Dağların arasında kar yolları kapatmış ve zorlukla köye ilerlemektedir. Yolculuk boyunca gerçeklik ön plandadır. Hayvanları bile yanında yolculuk edip belgesel havasında bütün yolculuk ilerlemektedir. Kayınlarının köyüne varınca oturup konuşurlar Seyit Ali ile suç sadece senin değil bizim kardeşimiz bu leke hepimizin lekesi derler. Bu lekeyi Seyit Ali temizleyeceğini söyler ve kayınbiraderi ona bir silah ve soğuk havalarda korunması için kürk verir. Hapishaneden beri dişi ağrıyan Seyit Ali Doğunun ulaşım ve hastane eksiklerinden dolayı dişini bir berberin ilkel yöntemlerle geçici bir iyileştirme yaparlar. Film bazı kesimlerinde yörenin dili Kürtçe olduğu için konuşmaları Kürtçe verir halkın kendi arasında ki konuşmaları. Film boyunca da fon da ki müzik ve ağıtlar Kürtçedir.

Mevlüt ise hapishaneden evleneceği kızın ailesiyle yanına gider. Tahliye olur olmaz evleneceklerdir. Kız âşıktır. Erkek egemen sisteminde ben ne dersem o, ben neye izin verirsem onu yapacaksın, ben karaya diyorsam sen de diyeceksin der ve kız aşık gözlerle bakıp ne güzel konuştuğunu söyler. Hapishanede mi öğrendiğini söyler. Fakat toplumda bunlar ne hapishanede ne de başka bir yerde öğretilmektedir. Nereye giderlerse

arkalarından iki çarşafı kadını görürüz. Kızın akrabalarıdır ve ne konuşuyorlarsa onları dinlemeye çalışırlar.

Seyit Ali ise aldığı silahla ve atla yola çıkar. Gececeği yollar dağlık ve soğuk karlı ve tipidir. Atla zorluklarla ilerler ama at daha fazla dayanamaz ve yolda hastalanır. Seyit Ali soğukta zor dayanmaktadır ve atının rahatsızlanmasını daha fazla acı çekmesini istemez. Ve silahını çıkarıp vurur. Kar beyaz üzerine atın kırmızı kanı dökülür. Atının yorgunluğundan ve soğuktan hastalanıp acı çekmemesi için öldüren Seyit Ali karısının suçundan dolayı silahı çekmez ve onu soğuktan ölmesini sürekli kayınbiraderinin anlattığı bir olayı kulaklarında duyar. Bir kadının 2 gün dayanabildiğini ve sonra soğuktan öldüğü hep aklına gelir ve ölmesinin kolay yolu budur. Kendisi mahkûmdur ve artık daha fazla ceza almak istemez.

Karısının ve çocuğunun olduğu köye zar zor varır. Karısını köyde bir evin ahırında 8 aydır ayakları zincirlere vurulmuş ve bir ekmek ve bir tas su verilerek Seyit Ali'nin gelmesini beklemişlerdir. Çocuğu ise onunla konuşmadığını artık pislendiğini söyler ve babasına sımsıkı sarılır. Hasretini giderir. Soğuk ve tipi de zorla gelen ve hayatta kalan Seyit o soğukta çocuğunu ve karısını kayınbiraderine götürmek için gece yola koyulmak ister.

Diyarbakır da ise karısı ve çocukları Mehmet Salih'e kaçırmıştır. Trenle yolculuk yapmaktadırlar. Her birinin yolları farklı işlemektedir. Kayınpederi ve biraderleri sinirlenir kaçtıklarına ona vardıklarına ama iş işten geçmiş yola çıkmışlardır bile. Gece trenin tuvaletine girip sevişirler ve yakalanırlar. Halk bunları linç etmeye çalışır. Memurlar gelip ayırır ve sakinleştirmeye çalışırlar. Mehmet Salih memurlara bazı şeyler vardır anlatılması güçtür. Hem anlatması güçtür hem de anlaması der. Memurlar ise sinirli şekilde olaya tepkilerini koyarlar. Ülkede bir düzenin olduğunu ve kanunlarının olduğunu söyler. Mehmet Salih memurlara “Sana göre rezillik bize göre mecburiyet” der. İnsanlardan korunması için başka tarafta yolculuk yapmaları için izin verilir. Kayınbiraderlerinden küçüğü mola verilen bir tren istasyonundan biner. Ve onları arar. Bulur her ikisini de silahıyla vurur öldürür. Çocukları yetim bırakılmıştır. Çocukların yoksulluğunun üzerine bir de bu eklenmiştir.

Seyit Ali ise karısının son isteğine izin verir yıkanır güzel elbiseler giyer. Ama incedir o karda kışta ona kış için gerekli elbiseler verilmez. Seyit Ali ve oğlu ayaklarına kızaklar takarlar kar da yürüyebilmek için ve kalın elbiseler giyerler. Kadında yoktur. Bir nevi onu donarak ölüme sürüklenmesini isterler. Oğluyla ilerden giderken gelirken ki atının leşini görürler. Arkalarından gelen karısı ise onu görürken ölüm bir adım daha yaklaştığını hisseder. Artık ayakları yürüyemez hale gelir soğuk içine işlemiştir. Seyit Ali onu geri alıp sırtında götürse de bir müddet sonra donarak ölür son sözleri ise beni affet olur. Seyit Ali pişman olmuştur ölmesini istemez. Onu uyandırmaya çalışsa da iş işten geçmiştir.

Kaçakçılar gece operasyonunda hayatlarını kaybettiğinde gündüz köye getirilirler teşhis için lakin köydeki insanlar askerden korktukları için söyleyemezler tanıdıklarını. Abisini kaybeden Ömer karısını ve çocuklarını töre gereği eşi olarak kaldığını söyler. Ertesi gün artık izin bitmiştir fonda ilk gün ki gibi izin bitiminden geri dönülmezse kaçak sayılacaklar ve cezalandırılacaklardır. Geri dönmez ve atına binip kaçakçı olmaya atını sürer.

Seyit Ali ise aranan isimlere ve fotoğraflarına bakarak tren yolculuğunda yaşadığı yıkıntıyı düşünüp ağlayarak film son bulur. Karakterlerimizin her biri farklı şehirlerde de olsa sonları kötü bitmiştir. Cezaevinde hangi suçla girmiş olsalar da geri dönülmeyecek bir yola girmiş ve sonucu hüsrarla bitmiştir.

Cannes, Çıplaklar ve Yılmaz Güney

Her yıl olduğu gibi bizim basınımız da bu havada zerre bulamazsınız. Olay bizde yine “Plajlarda güneşlenen çıplaklar” veya “Sütyenini düşüren yıldız adayları” edebiyatıyla yansımaktadır. Renkli gazetelerimizin, özel muhabirleri 3 yıldır canını dişine takarak amazon ormanlarında çektiği filmi bitiren Werner Herzog’ın veya 8 yıllık aradan sonra sinemaya dönen Antonioni’nin değil çıplakların peşindedirler. Ama onları mı suçlamalı. Bütün yıl boyunca sinema sanatına ancak hangi şarkıcı, türkücü film çevirdi veya kim kimle sevişti anlayışıyla eğilen o gazeteler birden sinema havarisi kesilecek ve Cannes’ in ne olup ne olmadığını duyurmaya kalkacak değiller ya (Dorsay, 1988:192-193).



Resim 51: Yol Filmi Cannes'te Altın Palmiye Ödülünü Yılmaz Güneyin Alışı

Görsel kaynak: <http://www.filmloverss.com/cannesda-turkiye-altin-portakalda/> 20.12.2015

Yol Filmi Cannes'te

Fransa'nın kültür bakanı Jack Lang tarafından açılan otuz beşinci uluslararası Cannes Film Şenliğinde yarışan ilk Türk filmi Yılmaz Güney, Şerif Gören ikilisinin ürünü "Yol" filmi oldu.

Şenlik yöneticisi Gilles Jacop düşüncelerini şöyle özetliyor: "Bilinen nedenler sonucu filmin gösterileceğini son anda duyurmak uygun görüldü. Türk makamlarıyla aramızda bir sorun çıkmayacağını umut ediyoruz. "Yol" seçici kurul önüne olağan koşullar altında ve son seçimi biz yaptık."

Türk sinemasını yakından tanıyan sinema yazarı Louis Marcorelles "Yol" konusundaki görüşlerini bir iki kelimeyle dile getirdi: güçlü bir film Yılmaz başarıyla anlatmasını bilen bir sinema sanatçısı. Yapıtlarında bir devamlılık ve bütünlük var."

"Yol" hapisshaneden izinli olarak memleketlerine giden beş tutuklunun bir hafta süren izinleri boyunca başlarına gelenleri iç içe işleyen Şerif Gören'in görsel tadı yüksek görüntüleriyle bezenmiş epik bir soluğu olan, kurgusu hareketli, sıradan Anadolu insanını yaşamını acılarını içinde ezildiği aile düzenini, hoşgörüsüzlüğü anlatan bir filmidir.

Yılmaz Güney: "Eğer tutukluyken senaryolarımdan hareketle gerçekleştirilen filmler ve "Yol" filminin senaryosu ve diyaloglarını yeniden ele aldım. Türkiye'den izin alarak çekimi gerçekleştirilen, senaryoya oranla yapılan değişikliklerin ve bu değişikliklerin Türkiye'de suç oluşturmalarını tüm sorumluluğu benimdir"(Dorsay, 1988:195).

Gerçekten de Yılmaz Güney Doğu Anadolu'nun insanını, toplumsal gerçekçi bir sanatçı olarak o yörelerin halkını, yaşadıkları koşulları anlatırken ileriye dönük tasarılarını dile getirmektedir. “On yıla yakın bir zamandan bu yana sinemadan uzakta kaldım. Doğal olarak film çevirmek istiyorum. Senaryosunu kendim yazdığım, yönetmenliği kendim yapacağım ve yorumlayacağım filmler yapacağım”(Dorsay, 1988:195).

Cannes film Şenliğinin seçici kurulunun on üyesi arasında olan Fransız Yönetmen Jean-Jacques Annaud, yaptıkları oylamalarda “Yol”un devamlı on oy alarak tartışmasız bir biçimde ödüllendirildiği bilgisini aktarırken, “Yol”u görmeden önce Güney’i tanıımıyordum ve önceki filmlerini izlememiştim” (Dorsay,1988:196). Diyerek filmin kurul üyelerinin ortak beğenisini kazanmasında, sanat ve sinema dışı nedenlerin etkili olmadığını açıklamaktadır. Yılmaz Güney filmlerinin özellikle “Yol” filminin bu büyük başarısı onun sinemasının karşısında olanlar tarafından pek hoşnut karşılanmayacaktı. Çeşitli siyasi nedenleri bahane edilerek filmin bulunmakta olan yeri ve başarısını küçük görmüşlerdir. Günümüz de olduğu gibi çeşitli basın, yayın organları bir filmi çözümlerken kendi ideolojisinden nem alarak Türk sinemasının Yılmaz Güney gibi daha nice yönetmenleri eleştireceklerdir.

Güney’in kişiliği veya söyleyecekleri hoşumuza gitmeyebilir. Söyleyecekleriyle aynı fikirde olmayabiliriz. Ancak bütün olayların sonucunda kalacak olan tortusu, “Türklerin, uluslararası film dünyasına girebilecek güçte olduğudur. Yaptıkları işleri dikkate alarak değerlendirdiğimiz takdirde, sonunda Türk toplumumuz kazanır.”(Mehmet Ali Brand) (Dorsay, 1988:202).

Türk sinemasındaki sanatçılarımızdan tatalım da çeşitli teknik-bilimsel olarak bilim insanlarını başarılarını karalamak, ilk zamanlarda haklıymış gibi gözükse de sonrasında sadece bizler kaybederiz.



Resim 47: Yılmaz Güney Kamera Arkasında

Görsel kaynak: <http://www.filmloverss.com/cannesda-turkiye-altin-portakalda/> 20.12.2015

Güney'e Ödül Veren Jüride Ünlü İsimler

Cannes Film Festivali'nde Yılmaz Güney'e birincilik ödülünü veren jüride sanat dünyasının ünlü şu isimleri yer almıştır:

Jüri Başkanı: Giorgio Strehler: (Yalnız ülkesi İtalya'nın değil, dünyanın sayılı tiyatro yönetmenleri ve İtalya'nın ünlü Piccolo Tiyatrosunun kurucularındandır. Tiyatro'nun yanı sıra sinema yönetmenliği de yapmaktadır.

Gabriel Garcia Marquez: (“Yüz yıllık yalnızlık”, “Başkan Babanın Sonbaharı” kitaplarının yazarı.)

Geraldine Chaplin: (Sinema oyuncusu, Charlie Chaplin kızı.)

Swen Nykvist: (İsveçli sanatçı. İsveçli yönetmen. Ingmar Bergman'ın hemen hemen tüm filmlerinin görüntü yönetmenliği yapmıştır.)

Sydney Lumet: (Amerikalı ünlü film yönetmeni. “12 öfkeli adam”, “ölüm noktası” gibi sayısız film çevirmiştir.)

Mrinal Sen: (Hintli ünlü sinema yönetmeni.)

Jean Jacques Annaud: (Fransız sinema yönetmeni.)

4.4.4. Filminin Genel Değerlendirilmesi

Yol Filminin İlk Aşaması “Düşman”

“Düşman’dan beri uzun süredir film çevirmeyen güney film, en son olarak Yılmaz Güney’in yeni bir senaryosu olan bayramı çok büyük ve savılı bir proje olarak ele almıştı. Bir bayram dolayısıyla hapisneden izne çıkan 11 mahkûmun koşut bir biçimde gelişen öykülerini ele alacak olan filmin 100 e yakın oyuncudan oluşan zengin bir kadrosu olacak, uzunluğu 4 saati bulacak, çekimi de birkaç ay sürecekti. Maliyeti 30 milyona yakın hesaplanan film için, Güney Film filmlerini Avrupa da dağıtan Cactus Film’inin sermaye koyduğu söyleniyordu. Filmi Erden Kıral yönetecek, Çetin Tunca çekecekti” (Dorsay, 1988:185).

Güney, filmlerini fikirlerden çok atmosferlerden ve hislerden yarattığını söylüyor. Yol fikri izin dönemlerinden dönen hapisnede arkadaşlarının bakışlarından, özellikle de ailesinin kendisinden şerefleriyle oynayan kız kardeşlerini öldürmesini istediği bir mahpusun tecrübelerinden doğdu. Sadece filmde konuyu kız kardeşin yerine eşi koyarak değiştirdi (David ROBINSON, The Times, 1.6. 1982) (Güney, 1997:315).



Resim 53: Yol Film Başlangıcı Tarık Akan

Görsel kaynak: <http://altyazi.org/sub/m/2552/Yol.html> 20.12.2015

Senaryo yazım esnasında Yılmaz Güney çok kitaplar okuyarak ve insanlarla olan ilişkileri çerçevesinde en ufak bir kıvılcımı geliştirip büyük bir ateş haline getirebilmektedir. Toplumsal gerçekçilik akımından etkilenen ve olanı olduğu gibi aktarmayı kendisine meslek haline getirmiştir. İzlenimleri her bir olaydan yaşadığı ve etrafındaki insanların hayatından gerçek kesitler oluşmaktadır. Umut filminde babasının

ve kendi çocukluğunu Sürü de ve Yol filminde kendisinin de yaşanmışlıkları vardır. Gelende Adana ve Doğu illerinde çekmektedir bu tür filmlerini. O yörenin insanı olup akrabalarıyla bağıni koparmamıştır.

Çekimine Ayvalık Cunda adasında başlayan bu dev proje, 17 gün çalışıp 33 kutu film çekildikten sonra Güney Filmden, daha doğrusu Yılmaz Güney'den gelen bir emirle durduruldu. Filmin yaklaşık beşte biri çekilmiş, Yeşilçam da normal bir film için harcanan negatiften çoğu harcanmıştı. Bu ani durdurma kararı şaşkınlık yarattı. Projenin boyutları ve maliyeti Yılmaz Güney tarafından küçültülüyor ve yeni biçim vererek 11 kahraman 6'e indiriliyordu. Oyuncu kadrosundan birçoğu tavsiye edilirken Tarık Akan'ın dışındaki başrol oyuncularından Aytaç Arman, Mahmut Cevher, görüntü yönetmeni Çetin Tunca da ayrıldılar (Dorsay, 1988:186).

Fatoş Güney'in aktarımıyla; Şerif gören tarafından filmin yeniden çekiminde senaryonun daha kolay bir biçim alabilmesi için, zorunlu olarak, Yılmaz Güney tarafından kısaltmalar yapılmış, 11 kişi olan ana tipler, 6 kişiye indirilmiş, cezaevi ve yol bölümleri de, konunun bütünlüğünü bozmayacak biçimde en aza indirgenmiştir. Yılmaz güney, yurtdışına çıktıktan sonra filmi montaj masasında yeniden ele alıp değerlendirmiştir. Filmden, teknik nedenlerden ötürü iyi çekilemediği ve doğru yorumlanamadığı için birçok sahneyi çıkartmış, yerlerini değiştirmiş, yeni diyaloglar eklemiş, filme dinamik bir ruh ve biçim kazandırmıştır. Senaryoyu uğradığı kazalara rağmen, olduğu gibi yayınlamamızın amacı, Yılmaz Güney'in sinemaya bakışında ve senaryo yazma aşamasında ne kadar kapsamlı ve de geniş düşünebildiğinin örneğini sergilemektir (Güney, 1997:7).

Yılmaz Güney ise film aşamasını şu sözlerle açıklamaktadır; yönetmen olarak yaptığım filmlerin tümünde senaryocu, yapımcı ve artist olarak çalıştım: bu tek bir insan için oldukça zor bir çalışma ve bugün bile yönetmenlik mesleğinin derinleştirmek için gerekli bütün boyutları kazandığımı söyleyemem. Hiçbir senaryoyu ilk satırından son satırına kadar yazmadım: bir sürekliliği olan bir hikâyeden ve kafamdaki görüntülerden yola çıkıyorum ve senaryo filmin çekimiyle birlikte yazılıyor. Bütün filmler bu şekilde hayat kazandılar: oyuncuların rolleri kesin bir şekilde belirlenmemişlerdi. Ve çekim sırasında yaşamaya başlıyorlardı. Ekibimle daha iyi çalışabilmek için onlarla birlikte yaşamaya, insanların özel yaşamlarını, davranışlarını, ruh hallerini öğrenmeye gayret

gösteriyorum. Filmin konusunu açıklayan bazı temel noktalar dışında oyuncularını hiçbir zaman senaryoyu vermiyorum. Onlardan diyalogu öğrenmelerini istemiyorum.(hele hele bu diyalogun mevcut olmadığını düşünürsek); bunun dışında çekime uygun bir ruh halini yaratmak için, kendilerini film konusuna yakın olan bazı hikâyeler anlatıyorum. Çekim sırasında kafamdaki görüntülerle doğal dekorun, insanların, manzaraların gönderdiği görüntüler arasında bir senteze ulaşmak istiyorum (Güney, 1997:9).



Resim 49: Yılmaz Güney Yol Filmini Serüvenini Anlatırken

Görsel kaynak: <http://arsiv.ntv.com.tr/news/425529.asp> 20.12.2015

Yol filminde her bir karakterin başlangıç evresinden son evresine kadar bir belgesel havasında ilerleyen çizgi Anadolu'yu doğal bir set haline çevirerek güzelliği dekora dönüştürmüştür. Bütün edindiği deneyimleri yönetmen Şerif Gören'e aktarmış ve Yol filmi bizlere sunulmuştur. Mümkün olduğunca tanınmamış artistleri seçen ve bunun nedeni ise seyircilerin zihninde oyuncularla rolleri arasında bir iç içe geçme olasılığını engellemektedir. Tren yolculuğu, otobüs yolculuğu ve vapur yolculuğu derken kameranın önünde ki bütün doğa hareket halindedir. Kamera hareketlerini (travellings, zoom) azami ölçüde sınırlamıştır. Sabit çekimlerle kameranın değil önünde bulunan doğal dekor, oyuncular ve manzara hareket ettirilmek istenmiştir.



Resim 50: Tarık Akan ve Şerif Sezer Yol Filminde

Görsel kaynak: <http://blog.radikal.com.tr/sinema-film-kritikleri/yol-filmi20.12.2015>

Yol, tezatların filmidir. Yumuşak ve sert görüntüler, sakin manzaralar ve gürültüleri gökyüzünü delen silahlar, gerçekleşemeyecek nişan düğünleri ve umutsuzluklar. Her şey tahammülsüzlük ve her şey acımasız. Filmin sonunda bir duvarın üzerinde kendisinden kopmayı kabul ediyor gibi gözüktüğü sevdalısının ayrılmasını izleyen genç kızın görüntüsü, sanki yeni bir şiddete başvurulmaksızın hiçbir şeyin düzene kavuşamayacağını dile getiriyor. Bu film son Cannes Festivalinde Altın Palmiye ödülünü aldı. (ROBERTCHAZAL, France-Soir,1.9.1982) (Güney, 1997:317).

Esnek, diyaloglara çok az başvuran, dayanılması çok zor sahnelerin tesirini silen, başarılı bir şekilde cümlelerin basitleştirilmesi metodunu uygulayan en azami ölçüde bakışları kullanan oyuncuların yönetimi de dikkate değer. Bu denli gözetlenen bu toplumda insanlar kendilerini kelimelere başvurmadan ifade etmeyi öğreniyorlar.

Mahpusların onlardan daha fazla, yol arkadaşlarının etrafındaki çember giderek daralıyor. Köylü Türkiye’de kadınlık durumunun korkunçluğu belki de hiçbir zaman bu denli radikal bir şekilde gösterilmemişti. Rahat, ışıklı, hem sevecen hem soğuk fotoğrafların oluşturduğu palette bu filmin güzelliğine katkı da bulunuyor. (Mirelle AMİEL, Cinema quatre-vingt-deux. Eylül,1982) (Güney, 1997:317).

Yol filminde kadın her zaman Anadolu’nun haberlerinden, gazete köşelerinin 3. Sayfa haberinde duyduğumuz gibi olaylar yaşanmaktadır. Kadın toplumda ezilmiş ve sözü hiçbir zaman dinlenmeyen karakterlerdir. Yol filminde babasından dayak yiyen çarşafli bir kadın, sözünü dinlemeyeceği halde başına neler gelebileceğini, aşık gözlerle

izleyen nişanlı kadın ve onların nişanlılık evresinde nereye giderlerse gitsinler takip edip ne konuştuklarını dinleyen kadınlar. Kocasını cezaevine girmiş olan kadının kötü yola düşmesi ve yıllarca işkence edilip donarak ölmesine göz yumulması. Kocasının kardeşiyle evlenmek zorunda kalacak töre. Aşık olduğu bireyin yaşam şartları onu istemediği bir yolda sürüklemesi. Kocasını özleyen ve yıllardır görmemiş kadının tren tuvaletinde yaşadıkları ve sonrası linç edilecek bir duruma sürüklenmesi. Toplum olarak kadın hep bir ezilmiş, dayak yiyen, horgörülen ve bütün kötülüklerin anası gibi görülür.

Yol sadece çok güzel bir film değil, aynı zamanda aramızda çok az kişinin yapabileceği bir Türkiye seyahatidir. Günlük yaşama bir yolculuktur. Daimi güvensizlik hissedilmekte, güvenlik kuvvetleri her yerde hazır ve nazırdır. Filmle (Türkiye'deki) aile geleneklerine dalmaktayız. Kadın köle, tümüyle baş eğdirilmiş, çalışkan. Eğer sosyal kaideleri çiğnerse acımasızca cezalandırılmakta. Fakat filmin en çok hayran olunacak tarafı, hissettiğimiz sayılamayacak kadar çok çekim zorluklarına, yaşam zorluğuna rağmen, eserin yaratıcıların ve oyuncuların ülkelerini Türkiye'ye karşı, duydukları her zaman güçlü, her zaman tertemiz sevgileri...(La MONTAGNE,15.9.1982) (Güney, 1997:320). Dönemin şartlarında görsel gücü etkili olan kamerasından, oyunculuğundan her bir anı etkileyici sürükleyici bir film oluşturmak kolay değildir. Dağlardaki diz boyu karların içlerinde kaybolup nokta gibi görünecek bir çerçevede oluşturulmaktadır. Fotoğraf kareleri gibi kadrajların ve gerçeklik olgusunu bize kanımızın içlerine kadar o soğuğu hissetmemizi sağlamaktadır. Zine'nin soğuktan donup ölmesini izleyenlerde hisseder. Seyit Ali'nin atıyla o yolu geçmesi ve içeriye girip ateşin yanına geçerken ki katılığı çocuğuyla erimeye başlamasını izler ve gerçekliği hissederiz.



Resim 51: Doğuyla Otobüsle Giden Yolcuların Askerler Tarafından Aranması

Görsel kaynak: <http://altyazi.org/sub/m/2552/Yol.html> 20.12.2015

Etnoloji ile ilgilenenler için Yol çağdaş Türkiye konusunda büyüleyici bir belge. Türkiye denince herkesin gözü önüne gelen çıplak dağları, kuru tarlaları, aşınmış, döküntü otobüslerin kat ettiği yolları, kavruk bitki örtüsü, güneşin ya da soğukların beyazlattığı çamurdan yapılmış köyleriyle Orta Doğu ufku bu evrende gelenekleri, körlülükleri, açlıkları ve susuzlukları ve çoğu zaman kadercilikleriyle yaşayan insanlar var. Medeniyetin kıyısında yaşayan, sadece varlıklarını hissettiğimiz bu insanlar sayılamayacak kadar çok. Yılmaz Güney bizleri onlarla karşılaşmaya davet ediyor. (Claude BAIGNERES, Le Figaro,2.9.1982)

Arkadaş filminde olduğu gibi insanların zengin yaşamlarından ve kendi etrafında dönen dünyadan bir haber yaşayan insanların farklı bir kesiminde var olduğunu ve çocukların yaşam şartları kadınların ne derece endişeli ve sonlarının nasıl biteceğini aşkın, özlemin ne demek olduğu yol filminde de bizlere sunmuştur Yılmaz Güney. Doğunun kültürünü, din olgusunu, fakirliği, batıl inançları her zaman senaryosunda barındırmıştır. Türkiye'nin panoramasını çizmiştir.



Resim 52: Kaçakçılık ile Geçimini Sağlayan Köylüler

Görsel kaynak: <http://www.bagimsizsinema.com/yol.html> 20.12.2015

“Yılmaz Güney açısından hayranlık verici olan on yıllık bir zaman süresince sanatını Vittorio De Sica’yla kıyaslamayı (bu kıyaslama, ilk önemli filmi “Umut” dolayısıyla yapılmıştı.) boşuna çıkarmayacak bir incelik düzeyine çıkarmış olmasıdır. Üç yılı pek aşmayan zaman süresi içerisinde “Sürü”, “düşman” ve şimdide “Yol” gibi üç önemli filmin hem de tutuklu bulunduğu cezaevinde düşünülüp tasarlanarak ortaya çıkmış olması, bu sinemacının yaratıcı gücü üstüne hiç kuşku bırakmıyor”(Louis Marcorelles) (Dorsay, 1988:210). Ülkenin içinde bulunduğu zor ekonomik koşullardan,

şiddet yüklü önyargılardan, toprağa bağlı geri kalmış bir yaşam içerisinde, Yılmaz Güney filmlerini senaryodan, montajın son anına kadar ince düşünerek oluşturmuş ve güçlü duygularla lirik filmler çıkarmıştır. Böylesine çelişkilerle kaynayıp zengin bir film olan filmi ilk izleyişte kavramak kolay değildir.

“Şenliğin daha ikinci gününde, onca filmde boşuna aranan ‘hazine’ kendini gösterdi. Tanınmış ülkelerden gelmiyordu bu... İsviçre’yle ortak yapım olarak gösterilmiş bir Türk filmiydi. Yaratıcısı Yılmaz Güney “Yol” filmini, “Sürü” gibi hapisten yönetmiş, yardımcısı eski asistanı olan bir yönetmen çekmiştir. Gözlerden yaş getiren gerçek bir başyapıt.” (Michael Mardore) (Dorsay, 1988:211). Türkiye’nin dünya üzerinde ender bulunan güzel coğrafyasını çeşitli festivallerde dünyaca ünlü sanatçılarla buluşturarak onların kitlelerine ulaştırmasıyla çoğalan bir nevi reklamdır bu filmler. Doğu Anadolu’da çekilen bu film Türk gerçeğini nefes kesen bir yansımasını içeriyor.

Yol filmi gücünü, çeşitli düşünsel akımların, entelektüel kaygıların, biçimsel araştırmalarından öz biçim dengesi ilişkisi tartışmalarının at oynattığı dünya sineması içinde yalın ve özlü bir sinema olmasından alıyor. Film son dönemdeki birçok başarı kazanan filmimizde olduğu insanoğlunun temel sorunlarını irdeliyor. Kadın erkek ilişkisi kadının odak noktasını oluşturduğu sevgi, istek, kıskançlık, ihanet, namus, onur, onursuzluk gibi kavramlar. Diğer yandan doğa koşulları ve onlara karşı yaşam savaşı veren insan. Geri kalmış bir toplumun bireyi üstünde çok değişik biçimlerde beliren baskısı. Bir yandan feodal arkaik bir düzenin ve zihniyetin kalıntıları özellikle kadın ve namus konularında kolay aşılamaz baskılar oluştururken, diğer yandan insanın kurduğu olduğu, sömürünün, baskının, eşitsizliği, bölgesel ihmal edilmişliğin acılarını sürdürdüğü bir toplumsal yapı içinde insanlar bir yandan en yaşamsal gereksinimlerini sağlamak, ekmek kavgası vermek, diğer yandan özgürlüklerini, bireysel onurlarını korumak çabasını sürdürüyorlar. Batılının çoktan unuttuğu tüm bu kaygılar ve amaçlar, eski yunan trajedilerinden yüzyıllarca sonra yazının ve sanatın hep kurulu-sahnesine parlak bir dönüş yapıyorlar. Kadınlar hala böylesine sevilebilir ve böylesine ezilebilir, onu hala böylesine yüce ve öneme bir kavram olabilir. İnsan duyguları hala böylesine yakıcı kohlara dönüşebilmiş demek ki, diyor şaşkın batılılar...(Dorsay, 1988: 222).



Resim 53: Tren Yolculuğunda İki Mahkûmun Karşılığı

Görsel kaynak: <http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?p=1456917> 20.12.2015

Yol filmi içerdiği duyguların, davranışların, şiddetin, tutkuların ve çatışmaların görüntüsünü izleyen batılıların şaşkınlık içerisinde kalmalarını sağlamaktadır. Doğunun mistik havası, sevgisi, şefkati, zenginlik barındıran hayatlar içerisinde zıtlıklarıyla kendine özgü benzersiz denklemler kurmaktadır. Yol filmi gerçek ve yaşamsal olan yanlarını gün ışığına çıkartıyor. Yalın ve yoğun duygular içerisinde arı bir sinema aracılığıyla sunuluyor. Yol filminde hiçbir biçimsel oyun, sinemasal göz boyacılık yok. Kurgusu sade ve oyunculuğu abartılı değildir.

Yol filminde Sürü filmine göre daha bir umut vardır. Tuncel Kurtiz Ankara caddelerinde, sokaklarında kalabalık arasında yitip giderken finaldeki umutsuzluk, Yol da umuda dönüşüyor. Her sanat dalı, bir dünya görüşünden kaynaklanan bir duygunun, bir düşüncenin, bildirinin, bir yorumun kitlelere ulaştırılması için bir araçtır. Bizim için sanat, dünyayı değiştirme mücadelesinde dikkatle ve önemle, örgütlü, disiplinli yerini alır. Sanatçı da bu değiştirme mücadelesinde, sanatın işlevi içerisinde düşünülmelidir. “Dünyayı değiştirme mücadelesinde sanat...” bu ne zor, ne yüklü, ne ağır bir görevdir. Ama aynı zamanda ne soylu, ne yüce, ne duygulu bir uğraşı... O bu uğraşından hiç vazgeçmedi, kendine göre seçtiği yoldan giderek. Bu yol sizin yolunuz olmayabilir, bu yolu onaylamayabilirsiniz. Ama kendi inancından vazgeçmeyi asla küçümseyemezsiniz.



Resim 54: Tarık Akan Yol Filminde

Görsel kaynak: <http://www.bagimsizsinema.com/yol.html> 20.12.2015

“Bir film benim kafamda tek hücreli canlı gibidir önce. Bu tek hücreli canlı aslında filmin sonunda duyulan tadın, duygunun, etkilenmenin özüdür” (Dorsay, 1988:237). Kişiliğini ve yaşantısını filmlerine yansıtmaktadır Yılmaz Güney. Bir yapaylığa kaçmadan, doğallıkla sanatını icra eder. Etkileme gücü yüksektir filmlerinin. “Umut”, “Sürü” ve “Yol” gibi önder filmleri olarak insanı kendine çeken ve Anadolu insanının elbette ki bir karakterden kendini bulmasıyla filmlerin sonunda katharsise ulaşmaktadır.

1981'de yönetmenliğini Şerif Gören'in yaptığı "Yol"u da cezaevinde yazar. Film İmralı cezaevinden izne giden ayrı arı sorunları, beklentileri, hayalleri, umutları olan beş mahkûmun öyküsünü anlatır. Kamera beş mahkûmun peşine takılarak hepsinin dramlarını ve ülkedeki gerçeklikleri ayrı ayrı gösterir.

Yol filmi, 1982'de Cannes Film Festivali'nde Costa Gavras'ın "Kayıp/Missine" filmiyle ortak olarak büyük ödülü, Altın Palmiye'yi alır. Yol filminin aldığı bu ödül Türkiye sineması tarihinde yurtdışında alınan en büyük ödüdür. Güney, Yol filmini kendisiyle birlikte Fransa'ya kaçıtır, kurgular ve ödülü alır. Film uzun yıllar yasaklanır.

Yol Filminin Karakterler Çözümlemesi

İzincilerden biri **Süleyman**; Adanalı'dır. Bir lümpendir. Onun için, kendi beninden önemli hiçbir şey yoktur. Kendi dışındaki her acı, onu hiç ilgilendirmez. Esrar, içki, kumar ve kadın hayatında en değer verdiği şeylerdir. Cezaevinden ayrılır ayrılmaz ilk işi rakı içmek olmuştur zaten. Yol boyunca da içmeye devam edecek ve Adana'ya kendini taşıyamaz bir sarhoş olarak inecektir.

Yusuf ve Mevlüt iki hemşeridir; Antep’lidir. Yusuf saf bir delikanlıdır. Daha çocuk yaşta evliyken cezaevine düşmüştür. Fakat cezaevinin kötü alışkanlıklarına karşı kapalı kalmıştır ve korumuştur kendini. İzinden bir süre önce, Mevlüt mektupla Yusuf’un karısını öldüğü haberini alır. Fakat ona bu durumu anlatmak oldukça zordur. Türlü yollar arar, fakat bir türlü başaramaz. Çünkü cezaevinde acı haber verebilmek oldukça zordur (Güney, 1997:13). Bu nedenle Yusuf karısını öldüğünden habersiz karısını özlemle izne çıkmakta ve karısına bir kanarya götürmektedir. Yıllardır görmediği karısıyla özlem gidermek istemektedir. Her derdini kanaryayla paylaşmaktadır. Yolculuğa çıkmasıyla bitmesi bir olur Yusuf’un. Cezaevinden bayram izni olarak aldığı kâğıdı kaybetmiştir. Yolculuk esnasında jandarmalar arama yaparken geçişine izin verilmez. Cezaevinden kaçak olup olmadığı anlaşılana kadar müsaide altında tutulmuştur. Hayalleri karısıyla görüşme arzunu yok olmuştur.

Mevlüt, feodal bir aydın yapısı içinden gelmiş, yumuşak, arkadaş canlısı bir gençtir. Nişanlıdır. İzinde nişanlısını görecektir, memleketini görecektir. Toplumun erkeğe yüklemiş olduğu bakıcı tutumu birebir karakter analizinde göstermektedir Yılmaz Güney. Kadın ise ezilmiş baskı altında tutulan ve susturulan bir karakter olarak görülmektedir. Bunu yol filminde nişanlısı ve diğer kadın karakterlerden görmekteyiz. Sadece Yol filminde değil Sürü ve Umut filmlerinde de Kadın ezilmiş ve baskı görülmüş karakterlerdir.

Ömer bir Kürt delikanlısıdır. Urfalıdır. Suriye’yle Türkiye sınırında bir kaçakçı köyünde yaşamaktadır. Toprakları olmadığı için ailesi kaçakçılıkla uğraşmaktadır. Kendisi de kaçakçılıktan yatmaktadır zaten. Yüreği yaşamında büyük yeri olan atına duyduğu sevgiyle, doğaya duyduğu sevgiyle doludur. Suskunluğu içine kapanıktır. İzne giderse, dönmeyi düşünmüştür. Ve bu niyetle izne gitmektedir. Bekârdır. (Güney, 1997, s.13). Türkiye ve Suriye arasında bulunan Ömer’in köyü kaçakçılıkla geçimini sağlamaktadır. Ömer ise bu sebeple cezaevine girmiştir. Köyüne, ailesine ve atına olan hasreti izinle artık dönmemeye dönüşür ve geri dönmek istemez. Köyüne vardığında toprağı öper ve derin derin anılara kapılır. Köyün içerisinde silah sesleri gelmektedir. Köy jandarmalar tarafından sarılmıştır. Kaçakçılar ve jandarma arasında çatışma yaşanır. Aralarında Ömer’in ağabeyide vardır. Çatışmada ağabeyi öldürülür ve jandarmalar köye getirdiklerinde tanıdığı olan varsa söylemesi ister fakat Ömer cezaevinden yeni çıkmış ve

tekrar dönmek istemediği için itiraf edemez. Törenin ölen ağabeyinin karısıyla evlenmesi ve çocuklarının ona kalması yoğun baskılara dayanamaz ve atına binerek köyden uzaklaşır.

Hayatını şoför olarak kazanırken, silahlı bir soyguna yardımcı olmaktan ve yakalanan ve ceza yiyen **Mehmet Salih** ise, kendisiyle hesaplaşmanın derin acıları içindedir. Çünkü soyguna beraber çıktığı kayınbiraderi, kendisinin onu bırakıp kaçması sonucu polis tarafından öldürülmüştür. Bu durum karısını, ailesi tarafından da bilinmektedir. Kayınbabası ve kayınları ona çok kızmaktadırlar. Karısı ona yazdığı son mektupta, sormaktadır: gerçekten azizi (kayınbiraderinin adı) bırakıp kaçmış mıdır? Aziz bu nedenle mi vurulmuştur. Mehmet, bütün yol boyu karısına verecek cevabı aramaktadır. Nasıl davranmalıdır. Doğruyu mu söylemektedir, yoksa yalan mı söylemektedir?(Güney, 1997, s.13). Doğruyu söylemesi halinde karısını, çocuklarıyla birlikte kendisinden ayrılacağını, yuvasının yıkılacağını bilmektedir. Yolu uzundur. Hasta olan arkadaşının yanına ziyarete gitmesi ve tüm yaşanan olayları anlatmasıyla kendi içinde hesaplaşma devam eder. Yalan söylediğini arkadaşı anlar ve verdiği cevaplar onu daha çok karamsarlaştırır. Diyarbakır a ailesinin yanına gidince doğruyu söyler ve kayınlarının ona düşman kesilmesiyle karısı ve çocuklarına doyamadan kovulur.

Ve **Seyit Ali Fırat**, feodal yaşamın ve düşüncenin biçimlediği ezik duygularını saklayan bir Kürt delikanlısıdır. Evli ve bir çocukludur. Konya'ya gidiyor çünkü ailesi; karısı ve oğlu oradadır. Babasının yanında kalıyorlar. Fakat karısının kaçtığını, evde olmadığını, karısının bir süre önce kötü yola düştüğünü, sonra da karısının kardeşleri tarafından cezalandırılmak üzere memleketleri olan Siirt'e götürüldüğünü bilmiyor (Güney, 1997, s.14). Karısı kardeşleri tarafından ahıra kapatılarak en ağır cezaları göstermişlerdir. Yıkanmasını yasak olup hayatta kalacak şekilde su ve ekmek verilmektedir. Karısını çok seven ve cezaevinde çocuğu ve ona hasret olan Seyit Ali töre ve kendi arasında sıkışmıştır. Çevresinin töreye göre öldürülmesini isterken Seyit Ali hala kararsız kalmıştır. Bunu soğuk kış şartlarında ova da son nefesini verirken soğuktan ölmemesi için yalvarmıştır. Ama her şey çok geçtir. Töreye kurban edilmiş bir cinayettir bu. Fakat cezaevinden izinli ayrılan Seyit Ali soğuktan ölmesinin daha kolay ve herhangi bir bedel ödememesini düşündürmektedir ve yaparda.

SONUÇ

Yılmaz Güney Sinemasının ideolojik ve gerçekçi sinema dilinin çözümlenmesi tezi olarak içerisinde Türk sinemasının yetiştirmiş olduğu ve Dünya sinemasında tanınacak filmler çekmiş olan Yılmaz Güney'in sinemaya bakış açısını incelemeye çalışılmıştır.

Başlangıçta bu çalışma da ideolojinin tanımı yapılarak; İdeoloji, siyasal ve toplumsal bir öğreti ögesi içerisinde var olmakla birlikte toplumsal sınıfın davranışlarına (siyasi parti, hükümet) yön veren hukuksal, bilimsel, politik, estetik, felsefi, ahlaki düşünceler bütünü olduğuna değinilmiştir. Filmlerin temel kaynağının çıkış noktası bu felsefeden çıkmıştır. Toplumsal gerçekçi bir yönetmen olan ve Türkiye'de bu akımın öncü yönetmenleri Metin Erksan, Halit Refiğ gibi devamında akım içerisinde filmler üretmiş bir yönetmendir Yılmaz Güney.

İdeoloji girişinden daha sonra Sinemaya İdeolojik yaklaşımlar başlığı altında Türk Sineması ve Dünya sinemasından örnekler verilerek filmlerde ki bu yaklaşımların bireylere nasıl ve ne şekilde iletildiği açıklanmaktadır. Örnek olarak verilmiş olan Hollywood Sinemasının ideoloji çerçevesindeki gücü yansıtılmıştır. İdeolojinin ve sinemada ideolojik yaklaşımların sinemanın doğuşundan günümüze gelene kadar var olmuş ve var olmaya devam edecektir. Sinema perdesinin gücünü insanlar bir silah kadar etkili kullanabilmişlerdir. Toplumsal gerçekçi filmlerle bunu Yılmaz Güney Türk sinemasına kazandıran yönetmenlerden birisidir.

Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçiliğin ortaya çıkışı, 27 Mayıs tarihinde Adnan Menderes hükümetinin son verilmesiyle başlar. 1961 Anayasasının sinemaya getirmiş olduğu özgürlükler film sektörünü ve yönetmenleri de etkilemiştir. Hümanizmi ön planda tutan Toplumsal Gerçekçilik fikri toplumun aynası olan konulara değinecek ve başarılar elde edecek filmler çekmeye yoluna girecektir. İşsizlik, yoksulluk, adalet, özgürlük konularına değinilir. Demokratik hakların, düşünce özgürlüğü, basın özgürlüğü, işçi hakları gibi baskıların kaldırılması, eğitimin, tiyatro ve sinemanın özgür ortamda uygulanabilir hale gelmesi bu yeniliklerin devrim niteliğindedir.

Yılmaz Güney Filmlerinde, Toplum içinden herhangi birinin öyküsü anlatılır. Toplum içinde sıradan insanın sorunlarına eğilmektedir. Gerçek sorunları üzerinde durulur. Bu sorunlarla ilgili doğrular ortaya konmaya çalışılır. Filmlerin arka planını

toplumsal bir olay oluşturur ve neden-sonuç ilişkilerini sorgulayarak kurgulanır. Filmlerin gerilim noktaları, olağan dışılık üzerine kurulmaz. Filmin kahramanı, etrafında mevcut olan sosyo - politik koşullardan bağımsız ele alınmaz.

Sinema kuramcıları bölümünde ise ilk olarak, ilk dönem sinema kuramcıları Hugo Münsterberg ve Rudolf Julius Arnheim'in sinema kuramları hakkında görüşleri işlenmiştir. Hugo Münsterberg; Sinemanın ortaya çıkması ve gelişmesiyle birlikte izlediği ilk filmde etkilenerek kendi alanının sinemada yarattığı olguya dikkat çekmeye başlamıştır. Tiyatro da sahnelerin oyuncu, kostüm, dekor gibi temel taşların 1.perdeden 2. perdeye geçerken ki sürekliliğin uyum içerisinde olmasına özen göstermiştir. İzleyicinin görüntüleri bir bütün içerisinde algılaması gerektiğini söylemektedir. Sinemasal anlatı da Münsterberg, kurgunun vermiş olduğu etkiye değinmektedir. Efektlerin etkisi seyirci ve karakterlerin arasında oluşan düz kesme, iki görüntü arasında dissolve (çözünmek) ile seyircinin aktif tutulması için kullanılmaktadır. Rudolf Julius Arnheim ise, sinemasal boyutun gerçek ile ilişkisine değinerek gerçeğin seçilmiş bir kopyası olduğunu öne sürer. Taklit olmadığını sanatın gözlemler aracılığıyla sinemaya taşındığını ifade eder. Teknolojinin gelişmesi ile sinemaya giren yeniliklere başlangıçta karşı çıkmış olsa da, örnek olarak belirtmek gerekirse; sesin girmesi ve sessiz filmlerin aktardığı gücü etkisiz hale getirdiğini ifade eder. Fakat ileri ki dönemlerde gelişimlerle bu savının geçerliliğinden az da olsa geri adım atmak zorunda kalacaktır.

Biçimci kuramcılar bölümünde ise Sergei Eisenstein ve Vsevolod Pudovkin tezin kuramcılar başlığı altında ele alınmıştır. Dünya sinemasına çektikleri filmlerle güç katan bu biçimci yönetmenler gerçekliği kurgu vasıtasıyla farklı bir boyuttan seyirciye ulaştırmışlardır. Eisenstein sinemasında silahı da kurgudur. Çekimleri kısa ve ayrıntılı çeker. Kamera hareketsizdir, hızlı kurguyla görüntüleri birleştirir ve hareketliliği kurgu ile verir. Vermek istenilen mesajın ana temasını kurgu üzerinden verir. Potemkin zırhlısı filmiyle birçok yönetmeni etkilemiştir. Biçim olarak düşünceleri Rus Sinemasının Dünya Sinemasında ki yerini ileriye taşımıştır. Vsevolod Pudovkin "Kurgu, film sanatının temelidir" der. Ona göre kurgu filmlerin en önemli bölümü ve noktasıdır. Yönetmen filmi nakış nakış işler. Hayatın içerisinde ki gerçekliği var olan sistemi kurguyla birlikte tamamen değiştirmiştir. Farklı açılardan ve kamera tekniklerinden yararlanarak yeni bir bütün ortaya koymuştur. Parçaların birleştirilmesi ve fazlalıkların atılmasıyla özü verme

çabasıdadır. Farklı mekânda ve zamanda çekilmiş iki görüntüyü birleştirerek tek bir mekâna sığdırılabileceğini savunur.

Sinemada kuramcılar başlığı altında son kuramcılar ise gerçekçi kuramcılar olan Andre Bazin ve Siegfried Kracauer'dir. Andre Bazin gerçekçi kuramda değerlendirilirken tez sonuçlandırılmasında sinemaya getirmiş olduğu kurallar çerçevesinde değerlendirilmiştir. Andre Bazin'e göre, gerçekçi yönetmenler Hollywood sinemasına karşı olarak bir alternatif olarak farklı filmler ve farklı tarzda sinema yapma amacındadırlar. Küçük bir ekiple ve profesyonel olmayan oyuncularla filmlerini çekerler. Diyaloglar kısa ve öz istenir. Doğaçlama ile de oyuncuların rollerinde rahat olunması düşünülür. Diğer akımlara göre Yeni Dalga sinemasında kadın oyuncular daha fazla yer alır.

Yılmaz Güney filmleri gerçekçi kuramla ilişkilendirilerek küçük ekiplerle büyük işler gerçekleştirilmiştir. Topluma ayna tutan ve filmlerine birebir yanıştan yönetmen, kendinden sonra gelen Ökten ve Gören gibi yönetmenleri de etkilemiştir. Onun vermiş olduğu direktifler ve yazdığı senaryolar ile filmleri çekmişlerdir. Bu pozisyonda ülke sinemasına gerçekçi filmlerin oluşmasına katkı sağlamıştır. Başrolleri profesyonel oyuncularından seçen bu yönetmenler diğer oyuncuları sıradan günlük hayatta aynı işi yapan karakterlerden seçmişlerdir. Bu bakımdan gerçekçi kuramla birebir iç içedir.

Siegfried Kracauer, sinema endüstrisinde bulunan karakterlerin ve konuların sistemin hayatın içinde var olanı yeniden şekillendirerek alt-üst sınıfsal farklılıklara değinmektedir. Sinemanın toplumun aynası olduğu söyler. Filmler toplumda ki gerçekliği yansıtır. Bu bakımdan gerçekçi kuramcılar arasında Andre Bazin ve Siegfried Kracauer'in Dünya sinemasında ki kuramlarına örnek olarak hayatın içerisinde var olanı yansıtan Türk sinemasında Yılmaz Güney'in filmlerine sonuç kısmında değerlendirilmiştir.

Sinemada gerçekçilik, Melies ile başlamış başta Pudovkin ve Eisenstein olmak üzere Rus kuramcı ve sinemacılarıyla yerleşmiş ve İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının yönetmenlerinin filmlerinde sanatsal üstünlüğe ulaşmıştır. James Monaco, gerçekçi film kuramının geç ortaya çıktığını, bunun da gerçekçi film kuramcılarının filmi değil gerçekliği daha önemli görmelerinden kaynaklandığını ileri sürmektedir. Sinemada

gerçekçilik tartışmalarında Andre Bazin önemli referans noktalarından biri olarak varlığını sürdürmektedir. Bununla birlikte Bazin'in gerçekçi film kuramının daha çok biçimsel düzlemde yol aldığı görülmektedir. Bazin'in gerçekçi film kuramında içerik dünyasında referans oluşturacak bir kuramsal çıkışı söz konusu değildir. Alan derinliği ve kurgu terimleri olayların gizli güçlerini ortaya koyan biçimsel terimlerdir. Bu çalışma sonucunda kuramcılar arasındaki görüş farklılıkları ve benzer yönleri ele alınmıştır. Aktarılmak istenen ve kuramlar arasında ki geçişli filmler ve yazarlar ile örneklendirilerek tez sonucunda yer verilmiştir.

Sonuç kısmının başlangıcında değindiğim gibi toplumsal gerçekçi akımın bir diğer benzer özellikler içeren ve İtalya da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımına değinilmiştir. Özellikle bu tez de Yılmaz Güney ve De Sica'nın Bisiklet Hırsızları ve Umut filmleri detaylı olarak karşılaştırılmış ve benzer yönleri ele alınıp değerlendirilmiştir.

Yeni Gerçekçi yönetmenler filmlerini geçmişten esinlenerek o dönemin şartlarıyla harmanlamışlardır. Kameranın stüdyolardan sokaklara çıkartılması bir sorunu da ortaya çıkarmıştı. Çevreden gelen seslerin filmlerdeki karakterlerin seslerini bastırması onların filmin kurgusunda dublaj yapmasına ve müziklerin sonradan eklenmesine sebep olmuştur. Yeni Gerçekçi filmlerde karakterlerden kadın ve erkek birbiriyle uğraşmaları ve bir belgesel havasında filmler oluşturulması akımın önde genel şartlarındandı. Bu değerlendirme çerçevesinde Yeni Gerçekçi sinemasında öncelikle Roberto Rossellini'nin Roma Açık Şehir filminin konusu, geniş özeti ve genel değerlendirilmesi resimlerle desteklenerek çözümlenmiştir. Ayrıca bu akıma bağlı olarak Luchiano Visconti'nin Tutku filmi aynı şekilde filminin konusu, geniş özeti ve genel değerlendirilmesi resimlerle desteklenerek çözümlenmiştir.

Yeni Gerçekçilik Akımı bu çalışmada geniş yer tutmaktadır. Akımın genel özellikleri filmlerinin ve Türk sinemasında etkilediği yönetmenler ve filmlere geniş yer verilmiştir. Özellikle De Sica'nın Bisiklet Hırsızları bu çalışmada yönetmenimiz olan Yılmaz Güney'e birçok filmde ilham kaynağı senaryolar ve filmler üretmiştir. Aynı şekilde akımın diğer filmleri gibi bu filmde de filminin konusu, geniş özeti ve genel değerlendirilmesi resimlerle desteklenerek çözümlenmiştir. Umut filmiyle birlikte tablolar oluşturulup karakterlerin ve filmlerin genel çizelgesi oluşturulup çözümlenmiştir.

Yılmaz Güney hayatı anlatımı bölümünde yetiştiği ortam ve kültürün etkisiyle nasıl bir çocukluk yılları geçirdiği açıklanmıştır. Ailesi ve çevresinin onun hayatı boyunca karakterinde ve filmlerinde derin etkiler bırakmıştır. Annesinin anlattığı destanlar onun senaryo yazma aşamasında faydası olduğu söylenebilir. Filmlere yaşadığı çevreden karakteri birebir koymuşluğu vardır. Toplumsal gerçekçi bir yönetmen olan Yılmaz Güney öncelikle aileden gözleme başvurmuştur. Daha sonra çevresi ve yaşamış olduğu kültürü yansıtan filmler yapmıştır.

Sinemaya olan tutkusu öncelikle filmleri adana ve çevresinde bulunan bölgelerin sinema salonlarına filmleri taşınmasıyla başlamıştır. Bu sayede gittiği yerlerde hem filmleri gösterime sokup hem de izleme şansı bulmaktadır. Geniş bir yelpazesi oluşan ve filmler ile yönetmenler hakkında bilgi sahibi olmasıyla kendi geleceği olarak bu alanda ilerleme kararı almıştır. Yaşar Kemal ile tanışması ve onun aracılığıyla Atıf Yılmaz filmlerine asistanlık yapmasıyla sinemaya artık gösterim değil yapım aşamasında yer almaya başlamıştır. Bu çalışma esnasında belirttiğim gibi Atıf Yılmaz'ın Bu vatanın çocukları (1958) adlı filmde başrol oynamıştır ve senaryoya katkıda bulunmuştur. Karacaoğlan'ın kara Sevdası(1959) adlı filmde de Yaşar Kemal, Atıf Yılmaz ve Halit Refiğ ile senaryoya katılarak Refiğ ile Atıf Yılmaz'ın yönetmen yardımcılığını yapmıştır. Bu şekilde Yılmaz Güney bir müddet daha Atıf Yılmaz'ın yanında çalışmaya devam etmiştir.

Sinemaya asistanlık yaparak başlaması ve senaryolar yazmasıyla birlikte bununla kalmayacak kavruk yüzü ve zayıf olmasına rağmen dönemin jönlüleri ile filmlerin başrollerinde oynama yarışına girmiştir. Seyirci onun oynadığı karakterleri sevmiş ve onun oynadığı filmlerin sinema salonlarını doldurur hale getirmişlerdir. Çirkin kral dönemi boyunca yüze yakın filmde yer almış senaryolarında ve kamera arkasında görev yapmıştır. Kasımpaşalı, Kasımpaşalı Recep, Konyakçı, Krallar Kralı, Beyaz Atlı Adam, Ben Öldükçe Yaşarım, Dağların Oğlu, Davudo, Gönül Kuşu, Haracıma Dokunma, Sayılı Kabadayılar, Kan Gövdeyi Götürdü, Kahreden Kurşun, Kanlı Buğday, Silaha Yeminliydim, Sokakta Kan vardı, Tehlikeli Adam, Torpido Yılmaz, Üçünüzü de Mıhlarım, Yaralı Kartal gibi bu dönemde bu filmlerin senaryolarını yazmıştır.

Çirkin kral dönemi filmleri konuları Amerikan filmlerinden western tarzı filmleri geniş yer tutmuştur. Bu çalışma boyunca diğer kültürlerin ve devletlerin de filmleriyle birlikte Yılmaz Güney'in filmleri karşılaştırılmış ve benzer yönlerini ortaya çıkarmaya başvurulmuştur. Halkın içerisinde gelerek filmlerine onlardan birebir anlattıkları hikâyelerden senaryolar üretmiştir. Kılık kıyafetlerine, davranış biçimleri ve hatta kavgacı olup yüz şekillerine göre oyuncu seçmiştir. Bu dönemden sonra tez bölümü olarak çirkin kral bitmiş ve kendi yönetmenliğe ilk adımlarını atması ele alınmıştır.

1970 yılına gelindiğinde Yılmaz Güney ilk gerçek sinema sınavını Umut ile vermiştir. Umut birçok yönleriyle bir öz yaşam öyküsü niteliği taşımakla birlikte taşıdığı mesaj ve anlatımı açısından kuru gerçekçi kalıbını aşmaktadır. Yılmaz Güney'in bu ilk olay filmi için gerçekçi, yeni-gerçekçi, yeni-gerçekçiliğin uzantısı, şiirsel-gerçekçi tanımları kullanılmıştır. Fakat bu formlardan hiçbiri Umut'u açıklamaya yetmeyecektir; çünkü bu film Güney'in ilk gerçek "arayış" filmi olmuştur. Umut ile başlayan bu arayış Güney'i daha doğal, daha nesnel ve gözlemci olmaya ittiği gibi Türk sinemasında daha önce ender kullanılan belgeci ayrıntılara, plastik malzemeye ve çevre/insan ilişkilerinin düzenlenmesine de yol açmıştır. Bu çerçevede bu çalışmanın Umut filmiyle başlayan ve yönetmenliğe ilk adımlarıyla gelişim süreci başlamış olmaktadır. Başlangıçta sansüre uğramış olan bu film daha sonra Danıştay kararıyla geri döndürülmüş ve yurt içi ve yurtdışı birçok ödül kazanmıştır.

Çalışma boyunca sinemasının oluşum evreleri bölümüne oyuncu, yönetmen ve senaryocu Yılmaz Güney diye ayrılmıştır. Sinemaya öncelikle asistanlık yaparak başlamış ve daha sonra kısa kısa rollerle başrol oyunculuğuna kadar ilerlemiştir. Nijat Özön Yılmaz Güney hakkında şu sözleri söylemiştir; “Türk sinemasında Akad'ın çizgisini sürdüren, geliştiren, onun tek “meşru varis”i sayılabilecek olan, aynı zamanda Sinemacılar Dönemi ile Genç/Yeni Sinema dönemi arasında bir halka işlevi gören hem de bu son dönemi başlatan...” sanatçı Yılmaz Güney'dir. Oyunculukla kalmayarak yönetmenliğe geçiş süreciyle birlikte hocaları olan Atıf Yılmaz ve Lütfi Akad'ı örnek almıştır. Zeki Ökten, Erden Kıral, Ali Özgentürk, Şerif Gören gibi yeni sinemacıların Yılmaz Güney'den etkilenmişlerdir.

Oyunculugundan, yönetmenliğinden sonra senaristliği sayesinde birçok kaliteli filmlerin çıkmasına yardımcı olmuştur. Öncelikle yazılı olmayan ve kafasında tasarladığı senaryolarla çekmiştir. Diyalogları oyunculara rahat oyunculuk göstermesi için serbest bırakması yazılı metinlerden farklı olarak tasarlamıştır.

Yılmaz Güney'in seyirciyle arasında ki bağ gerçekçi bir kuvvetten gelmektedir. Toplumsal gerçekçi konulara değinmesinden ötürü insanlar filmlerde izlediği olayları gerçek hayatta da yaşamaktadırlar. Gerek senaristliği gerek yönetmenliğinin yanı sıra oyunculuguyla seyirci ile arasında ki ilişkiyi sıkı tutmaktadır. Seyirci filmlere onun başrol oynadığı filmlere gitmekte ve yönetmeni farketmeksizin onun adının olmasının yeterli olduğunu görmektedir. Yılmaz Güney'in filmlerinin uluslararası etkileri çekmiş olduğu filmlerin gerçekçi oluşu ve Türkiye'nin sinema kalitesini arttırmıştır. Cannes film festivalinde Yol filmi Altın Palmiye ödülünü kazanarak Türk sinemasının en önemli ödülllerinden birini ülkeye kazandırmıştır.

Bu çalışmanın son bölümünde ise Yılmaz Güney'in Umut, Arkadaş, Sürü ve Yol filmleri irdelenerek açıklanmaktadır. Tek tek künyeleri, konuları, geniş özetleri ve genel değerlendirilmeleri açıklanmaktadır.

Umut filmi Yılmaz Güney'in yönetmenliğe geçişin ve sinemasının dönüm noktasıdır. İtalyan yönetmen De Sica'nın Bisiklet Hırsızları filminde olduğu gibi gerçekçi bir hikâyeden ele alınmıştır. Bisiklet Hırsızları filminde bisikletinin çalınması ile anlatılan serüven Umut filminde Cabbar'ın atının araba çarpmasıyla ölen ve daha sonra bambaşka bir yol a altın arama işine giren karakterin hikâyesini anlatır. Anlatı yapısı olarak her iki filmde toplumsal gerçekçi oluşundan ötürü ortak payda da anılmaktadırlar. Yılmaz Güney Umut filmini yapmadan önce araştırmalar yapmıştır. Filmlerin tez araştırmalarında kitaplardan ve makalelerden yararlanılarak çözümleme yoluna gidilmiştir. Sonuç olarak filmlerin diğer kaynaklardan ayrı olarak farklı bir durumu işaret etmek amacıyla olunulmuştur.

Filmlerinin değerlendirme kısmında karakterlerin diyalogların az ve öz sözlerle tutulmuş olması, kamera hareketlerinin genellikle sabit olarak çekmiştir. Mekân kullanımları hikâyelerin geçiş özelliklerine göre özenle seçilmiş ve kılık kıyafet olarakta resmedici özelliklerle bağlanmış olduğunu görmekteyiz. Özellikle umut filminde fakirliği

gösterim gücü karakterlerin jest ve mimikleri detaylı çekimlerle verilmiştir. Müzik seçimleri ise hikâyenin akışına göre dram filmi olarak etkileyiciliğini göstermiştir. Film diyaloglar ve müzikle seyirciyi boğmaz. Özellikle görüntülerle bunu vermek ister.

Yılmaz Güney'in Umut filmi ticari kaygılardan uzaklaşarak ilk kez toplumsal alana yönelmiştir. Film, toplumsal bir problem olan yoksulluğu tam da bu problemin simgesi olacak bir karakterlerle, Cabbar'la, bağdaştıran içeriği ile yaşayan sinemanın ilk örneklerinden biri olmuştur. Sıradan, ezilmiş insanların hem bireysel hem de toplumsal yaşam öyküleri ile sinema, beyaz perdeye yansıttığı gerçekleri hem değiştirmiş hem de sadeleştirerek halka yaklaşmıştır.

Filmlerin genel değerlendirme kısmında Umut filminden sonra Arkadaş filmi ele alınmıştır. Künyesi, konusu, geniş özeti ve son kısım olarakta değerlendirme aşamasında çözümlenmesi yapılmıştır. Arkadaş Yılmaz Güney'in oyunculuğuyla birlikte Yönetmenliği yaptığı 1974'te çektiği bir filmidir. Zengin kesimlerin işçi sınıfına yaklaşımı ve bakış açısını bir küçük tatil bölgesinde ki yaşayan insanların gözünden aktarmıştır. Üniversiteden arkadaşı zengin olmuş ve çevresinde ki insanların dünyadan bir haber yaşayışlarına şahitlik etmemizi ister. Kendisi işçilerle birlikte oturur sohbet eder. Onlara haklarını savunmalarını birlikteliği anlatır. En yakın arkadaşı Cemil'i de kurtarmak ister bu durumdan fakat onu bu kargaşanın içinden çıkaramaz. Kazandırdıkları ise işçi sınıfından insanlardır. Topluma faydalı kişiler olunmasına mesaj göndererek çevresine zararlı olunmamasını aktarır. Film, Yılmaz Güney'in kendisinin de yaşadığı çelişkili ortamı yansıtıyor. Film, sağlam bir toplumsal analiz ve konusuna sıcak bir yaklaşım getirmektedir. Yılmaz Güney'in çok belirli olmayan sosyo-politik konumuna karşılık, dünya çapında bir sinema yeteneği düzeyine erişmiş olduğunu kanıtlamaktadır.

Yılmaz Güney Sürü filminde ise diğer filmlerinde olduğu gibi künyesi, konusu, geniş özeti ve son kısım olarakta değerlendirme aşamasında çözümlenmesi yapılmıştır. Sürü filmini oluştururken kendisi cezaevinde olması ve senaryosunu kendisi içerde yazarak dışardan yönetmiştir. Önceki filmlerinde asistanlığını yapmış ve yakın arkadaşı olan Zeki Ökten filmi çekmiştir. Senaryoda birebir notlar düşen ve oyunları kendisi seçmiştir. Yapımcılığını da kendi prodüksiyon şirketi tarafından karşılanarak film oluşturulmuştur. Öncelikle filmin çekildiği bölge olan Siirt'ten görüntüler çekilmesini istemiş, çekim için oyuncuların karakterlerini seçerken orada yaşayan insanların gerçek

hayattan esinlenerek oluşturmuştur. Köy hayatının nasıl olduğunu, tarım ve hayvancılık hakkında bilgi toplatmıştır.

Sürü filmi Türkiye'nin dönemine ışık tutan bir yapımdır. Kadınların toplumdan dışlandığı, erkek egemen sisteminin harfiyen uygulandığı bir ülkenin sadece bir bölgesini gerçekçilik akımına örnek teşkil edecek bir filmidir. Sürü filmi bir ülkenin kültürel ve toplumsal eleştirel bir biçimde ve kolayca kavranabilen bir görüntüsünü sunmaktadır. Kadınlar konuşmaya ve söz hakkına sahip olunmadığı bir yapının söz hakkının erkeklerin olduğu ve katı bir sistem içerisinde var olmaya çalışıldığını göstermektedir. Filmde başrol oyuncularında Şıvan'ın karısı Berivan'ın konuşamıyor olması hastalığından ötürü buraya bir göndermedir.

Aşiret kavgalarının çok olduğu toplumsal gerçekçi bir film olması konusu ve filmin genel yapısı itibarıyla bir belgesel havasında seyirciye aktarılmıştır. Kavgalı olan iki aşiret barış için birbirlerine kız alıp verme yoluyla bir nevi barışın olacağını düşünmektedirler. Fakat Berivan'ın çocuk doğuramaması bütün barış yollarının kapalı tutulmasına sebep olmuştur. Aşiret Ağası Hamo tarafından uğursuz olarak anılmaktadır.

Çekimlerin yapıldığı mekânlar hayvancılıkla geçinen ve kadınların genelde çalıştığı erkeklerin ise koyunlara baktığı ve doğa manzaralarıyla süslenmiş bir belgesel tadında filmidir. Cahilliğin okumamışlığın göstergelerini Yılmaz Güney senaryosunda ince ayrıntısına kadar vermiştir. Doktora giden Berivan'ın erkek doktora muayene olmaması, Sülo'nun tarihi eserleri kuru üzümüne satması bunlara birkaç örnektir. Koyunları Ankara'ya satmak için götürmeleri sırasında tren yolcuğunda rüşvetlerin alındığı memurlar tarafından ve yetersiz görüldüğü için frenlerin birden sıkılarak koyunların ayaklarının kırıldığı anlatılmaktadır. Rüşvetin ve devlet kademelerinde işleyişin bir sembolü olarak değinilmiştir. Devlet dairelerinde iş bulmanın torpille olacağını yoksa bir işe girmenin zor olduğunu öğrenmekteyiz. Dönemin şartları ağır ve zordur. Halk fakirlik içerisinde ezilmiş ve herkes birbirini hedef alarak sömürmektedir.

Zeki Ökten Türkiye'nin panoramasını bir filmde nasıl gösterilir kısaca kamerasının gücüyle aktarmıştır. Kamera bir kalemdir ve düşünceleri bununla büyük kitlelere yaymakta en büyük araçtır. Yolsuzluğun, rüşvetin, hırsızlığın ve fuhuşun ülkesi haline gelmiştir. Doğuda hala var olan ve değiştirilemeyen Ağalık sistemine büyük bir eleştiri getirmiştir. Bu filmde hocalara ve şeyhlere de halkın batıl inançlara inandığı ve

büyük bir safsatanın içerisinde olduğunu göstermeye çalışmıştır Yılmaz Güney ve Zeki Ökten.

Bu tezin son filmi olarak Yol filminde ise aynı şekilde Künyesi, konusu, geniş özeti ve son kısım olarakta değerlendirme aşamasında çözümlemesi yapılmıştır. Bu filmde Sürü filmi gibi Yılmaz Güney cezaevinden yazarak dışarda Şerif Gören'in yönetmenliğinde çekilmiştir. Sürü filminin Zeki Ökten ile büyük başarı yakalayan Yılmaz Güney, Yol filminde de Şerif Gören ile başarıyı yakalamıştır. Cannes film festivalinde Altın Palmiye ödülünü kazanmıştır. Filmin konusu yarı-açık cezaevinde, izinlerin kapalı olduğu uzun bir dönem sonra, 6 mahkûm, bir haftalığına izne çıkmaktadır. Her birinin, kendilerine özgü sorunları, acıları ve özlemleri vardır. Türkiye'nin değişik bölgelerinden ve farklı sosyal kesimlerinden gelmektedirler. Yolculuk boyunca her bir karakterin ayrı ayrı bir film olacak konusu bir belgesel tarzında geniş ve ayrıntılı çekimleriyle Türkiye panoraması çizmektedir.

Filmin çıkış noktası cezaevinde mahkûmların hikâyelerinden dinleyerek kafasında karakterleri gerçek hayattan alarak tasarlamıştır. Dönemin kısaca tüm sorunlarına değinmiştir bu filmde. Yurtdışında büyük bir sükse yapan bu film yabancı yönetmenler tarafından beğenilmiş ve Yılmaz Güney'in bu filmini övgüyle yorumlarında göstermişlerdir. Türk sinemasının gelişmesi ve Yılmaz Güney'in attığı bu adımlar birer örnek teşkil etmektedir. Genç sinemacılar filmleri ve ilerlediği yoldan giderek sinemanın gelişimine katkı sağlamışlardır.

Sürü filminde olan toplumun gerçekleri bu filmde de geniş yer tutmaktadır. Kadının ezilmişliği, söz söyleme hakkının olmayışı, erkeklerin en son sözü söylediği gösterilmektedir. Cezaevinde bulunan erkeklerin kadınları ise birer birer hayatın olumsuzluklarıyla karşılaşmaktadırlar. İçerde olan tutsak erkekler olmasının yanı sıra kadınlarda dışarda tutsaktır. Kocasının içerde olmasından sonra kötü yola düşmesi, erkeğin kayınbiladerinin vurulması ve kendisinin hapse düşerek karısı ve çocukların babasının evinde tutsak gibi yaşaması. Hiçbir zaman geri dönmeyecek yaşam öykülerinin tek tek bir belgesel tarzında karakterler sunulması bir filmin gerçekliğini ortaya koymaktadır.

Yılmaz Güney filmlerinin hepsinin değerlendirilmesinde toplumu yansıtan ve içerisinde bir mesajın olduğunu görmekteyiz. Sistemin ağır eleştirilmesi ve toplum

içerisinde kadınların ezilmişliğini, insanların dini duygularının sömürdüğü, fakir insanların geçimimin zar zor geçirmesine karşı rüşvetlerin vererek bir yerden bir yere girebilesi, aşiretleri kavgaları, erkeklerin kadınlara baskıları, hırsızlığın ve adaletsizliği bol olduğu bir filmler topluluğudur. Filmlerin konuları bakış açıları olarak herkesin bildiği ve kolay görülerek yapılması mümkün olduğu öne sürülebilir. Fakat bu konuları tek tek işlemek ve bir fil haline getirmek işte orda bir başarı gerektirir. Çekildiği dönemler ve sansürün yasakların olduğu zamanlar. İmkânların kısıtlılığı gibi daha birçok yönünü ele alınca bu filmleri oluşturulması Türk sinemasına büyük bir kazançtır.

Türkiye sineması içerisinde sinema olarak adlandırılabilir bütünlüklü bir sinema oluşumu olmamıştır. Türkiye sineması içerisinde farklı dönemlerde, varolan yapım koşullarına, hâkim sinema diline ve içerik olarak iktidara karşı duruş gösteren ve toplumsal sorunları sinemanın meselesi haline getiren filmleri ile yönetmenler vardır. Bu filmler yönetmenlerinin kişisel seçimlerinden doğan ve politik tutumlarının yansımalarını içeren nitelikleri ile politik sinema olarak adlandırılabilir. Türkiye sineması içinde politik sinema alanında en önemli örnekleri veren yönetmen Yılmaz Güney'dir. Yılmaz Güney'in filmleri ile yaratmış olduğu sinema dili onun Auteur olarak tanımlanmasını sağlar. Çekmiş olduğu filmlerin içerisinde toplumsal bir sorunsallara değinen tüm halkı içerisinde bir parça barındırıcı ögesi olan etmenler oluşturmaktadır. Yılmaz Güney ve sineması 90 sonrası Türkiye sinemasının gelişiminde oldukça önemli etkilere sahiptir. Nuri bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim ve Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenlere ışık tutmuştur.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Abisel, Nilgün - **Sessiz Sinema**, Ankara üni. BYYO Yayınları, 1989.

Akşin, Sina - **Ana Çizgileriyle Türkiye'nin Yakın Tarihi**, 5. Baskı, İmaj Yayıncılık, 2004.

Andrew, J. Dudley - **Büyük Sinema Kuramları**, Çev. Zahit Atam, Doruk Yayınları, 2010.

Armes, Roy - **Sinema ve Gerçeklik/ Tarihse Bir İnceleme**, Çev. Zeynep Özen Barkot, Doruk Yayınları, 2011.

Arnheim, Rudolf Julius- **Sanat Olarak Sinema**, Rabia Ünal Tamdoğan(çev.), Öteki Yayın evi, 2002.

Ateş, Toktamış - **68'li Olmak (3. Baskı)**. Ankara: Ümit Yayıncılık, 1994.

Atam, Zahit - **Eleştiri Nedir?**, Cadde Yay, İstanbul, Kasım 2014

Atam, Zahit -**Türkiye'nin Ruhunu Direnmenin Trajedisi-1**, Cadde Yay, İstanbul 2013

Atam, Zahit -**Türkiye'nin Ruhunu Direnmenin Trajedisi-2**, Cadde Yay, İstanbul 2013

Althusser, Louis- **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. V. Alp, M. Özışık, Birikim Yay. İstanbul 1994.

Battal, Sadık - **Asıl Film Şimdi Başlıyor**, Vadi Yay. 1.Basım, Ocak 2006.

Bazin, Andrew - **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Bilgi Yayınevi, Çev. Nijat Özön, 1966.

Biryıldız, Esra - **Sinemada Akımlar**, Beta Yayınları, 2012.

Büker, Seçil - **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, Dost Kitapevi, Ankara, 1985.

Burton, Grame - **Medya Analizlerine Giriş-Görünenden Fazlası**, Çev. N. Dinç, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995.

Buyan, Burak- **Sinema Kuramları-1 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar**, Su Yayınevi, 2013.

Camillo, Jean-Luc -Jean Narboni, **Sinema-İdeoloji-Eleştiri**, Görüntü, Çev. M. Temiztaş, Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü, Mart 1994, No:2.

Camillo J. L, **Teknik ve İdeoloji**, Çağdaş Sinema, No:1, 1974.

Cevizli, Ahmet - **Felsefeye Giriş**, Remzi Kitapevi Yayınları, 1983.

Coşkun, E. - **Türk Sinemasında Akım Araştırması**, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2009.

Daldal, Aslı - **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, Homer Kitapevi,1.Basım, 2005.

Dudley, J.Andrew - **Sinema Kuramları**, Çev. İbrahim Şenez, İzdüşüm Yayınları, 2000.

Esen, Şükran - **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, 2. Baskı, İstanbul: Beta Yayınları, 2000.

Erkılıç, Gökhan - **Cinema Paradiso Italiano**, Spot Yayınları, 1993.

Erdost, Muzaffer- **İlhan Demokrasi ve Demokrasi**, Onur Yayınları,1989.

Görkmen, Salih - **Bugünkü Türk Sineması**, Fetih Yayınevi, 1973.

Fiske, John - **İletişim Çalışmalarına Giriş**. Bilim ve Sanat Yayınları, 2003.

Geitel, Klaus- **Hans Helmut Prinzler, Martin Schlappner, Wolfram Schütte Luchiano Visconti**, Çev: Füsün Ant, Afa Yay. İstanbul, Eylül 1998.

Gürkan, Turhan- **Türk Sinemasında Sansür**, kitle yayınları, Kasım 2000.

Güney, Yılmaz- **Senaryo dizisi, Sürü**, Güney Yay, 4.basım, İstanbul, 2000.

Güney, Yılmaz, **Senaryo- dizisi, Sürü**, Güney Yay, 4.basım, İstanbul, 2000.

Güney, Yılmaz **Yol Senaryo**, Özal Basımevi, İstanbul, 1997.

Kaplan, Ramazan - **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy**, Akçağ Yayınları, 1997.

Kracauer, S. - **Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi**. Çev. Ertan Yılmaz, De Ki Y,1. Baskı, Ankara, 2011.

Kracauer, S. - **Kitle Süsü**. Çev: Orhan Kılıç, Metis yayınları, 1.baskı, İstanbul, 2011.

Kracauer, S. - **Temel kavramlar**. Seçil bürker ve Oğuz Onaran (ed.) **Sinema Kuramları içinde**, (Çev: Erol Mutlu). Dost Y. 1. Baskı, İstanbul, 2011.

Metz, Chritian -**Sinemada Anlam Üstüne Denemeler**, Çev. Oğuz Adanır, Tümer.

Monaco, James - **Bir Film Nasıl Okunur**, Çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları, 10. Baskı, 2008.

Munsterberg, Hugo (1916/1970). **The Photoplay: A Psychological Study** (Hew York: Dover).Reklam evi Yayını, 1986.

Munsterberg, Hugo **The Photoplay: A Psychological Study** (The Project Gutenberg Ebook) 2005.

Onaran, A. Şerif - **Sinemaya Giriş**, 2.Baskı, 1999.

Özön, Nijat - **Türk Sineması Tarihi**, Artist Reklam Ortaklığı Yayınları, 1962.

Özön, Nijat -**Sinema, Uygulayımı-Sanatı-Tarihi**, Hil Yayın, İstanbul 1985.

Refiğ, Halit - **Ulusal Sinema Kavgası**, Hareket Yayınları, 1971.

Scognomillo, Giovanni - **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınları, 2003.

T.D.K' **Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara,1980.

Teksoy, Rekin -**Luchino Visconti Avrupalı Yönetmenler**, Kitle Yayınları Ekim Ankara, 1997.

Tezler

Bayezid, Yıldırım - **Uluslararası Film Festivalleri Kapsamında Türk Sineması**, İstanbul Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1990.

Çelikcan, P. (1997). **Yeni Gerçekçilik. Sinema Akımlar içinde** (s: 148-162). Derman, D. (ed.), Med-Campus# A126 Proje Yayınları, Ankara.

KILINÇ, Barış - **Sinemada Politik Eleştiri: Marksist Kuram ve Sinema-(Doktora Tezi)** Eskişehir, 2012

Kutluğ, Oktay -**Yeni Gerçekçilik Akımı Ve Yılmaz Güney'in Sineması**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege üni. Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir,1980.

Özarıan, Z. (2006).**Toplumsal İletişim Sürecinde Sinemanın Toplumsal Muhalefet Açısından İşlevi**. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul

Dergi

Atman, Z. (2000). **Yılmaz Güney: Topraksız Köylünün İsyanı**. Yeni İnsan Yeni Sinema, Sayı 8

Kare Sayı:22, Ocak-Mart 1998.

Gürkan, Turhan-**Kemal Tahir ile Konuşma**, Cumhuriyet, 19 Haziran 1969.

İleri, Selim- **Arkadaş Filminde Gerçeklik Duygusu**, Cumhuriyet Sinema Eki,1974.

Metz, Christian - **Sinemada Herşey Niye Söylenmez, Sinemada Söylemek ve Söylerken 7. Sanat Sinema Dergisi**, No:12, 1974.

Oral, Zeynep -Zeki Ökten Düşman, **Milliyet Aktüalite**, 1 Haziran 1980.

Oyunculuk Üzerine Bir Deneme, **Sinema 65 Sayı 1**, Ocak 1965

Pudovkin, Vsevelod- **Kinorejissör I kinomateriel**, çev. Nijat Özön, Türk Dili Sinema Özel Sayısı, Sayı 196, Ankara, 1968.

Yılmaz Güney ile Konuşma, **Yedinci Sanat**, Sayı 19, Ekim-Kasım 1974.

Yılmaz Güney *ARKADAŞ'I* anlatıyor, **Yedinci Sanat**, sayı 18, Eylül 1974.

Yayımlar

Güçhan, Gülseren. - **Tür Sineması, görüntü ve ideoloji**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1999

Kayalı, Kurtuluş - **Türk Sinemasına Hafızasını kazandırmak gerekir**, Bilim ve Sanat, No:87, Mart 1988.

İnternet

- <http://www.denebene.wordpress.com> 05.11.2015
- <http://www.actorz.ru> 12.04.2016
- <http://www.tsutpen.blogspot.ru> 12.04.2016
- <http://www.movieall.ru> 12.04.2016
- <http://www.blog80465.wordpress.com> 12.04.2016
- <http://www.flickchart.com> 12.04.2016
- <http://www.movieall.ru> 12.04.2016
- <http://www.twentyfourframes.wordpress.com> 12.04.2016
- <http://www.moviefone.com> 20.03.2016
- <http://www.intersinema.com> 20.03.2016
- <http://www.abafilm.com> 20.03.2016
- <http://www.dailymotion.com> 20.03.2016
- <http://www.bellissimaroma-bb.com> 20.03.2016
- <http://www.Beyazperde.com> 20.03.2016
- <http://www.Klausming.wordpress.com> 20.03.2016
- <http://www.turkcealtyazi.org> 20.03.2016
- <http://www.unutulmazfilmler.com> 20.03.2016

<http://www.musicwn.com> 19.05.2015
<http://www.unutulmazfilmler.com> 19.05.2015
<http://www.alkislarlayasiyorum.com> 10.05.2015
<http://www.sanatlog.com/sanat/yesilcam-klasikleri-umut-1970-yilmaz-guney/10.05.2015>
<http://www.sanatlog.com/sanat/yesilcam-klasikleri-umut-1970-yilmaz-guney> 10.05.2015
<http://www.worldscinema.org/2012/05/yilmaz-guney-umut-aka-hope-1970/> 10.05.2015
<http://www.presshaber.com/siyadin-secimiyle-100-yilin-en-iyi-10-filmi.html> 10.05.2015
<http://www.guneyseries.blogspot.com.tr/> 10.05.2015
<http://www.sanatlog.com/sanat/yesilcam-klasikleri-umut-1970-yilmaz-guney/> 10.05.2015
<http://www.sanatlog.com/sanat/yesilcam-klasikleri-umut-1970-yilmaz-guney/> 10.05.2015
<http://www.ntv.com.tr/arsiv/id/24998678/page/2/> 10.05.2015
<http://www.guneyseries.blogspot.com.tr/> 10.05.2015
<http://www.sanatlog.com/sanat/> 10.05.2015
<http://www.ntv.com.tr/arsiv/id/24998678/page/2/> 28.08.2015
<http://www.sanatlog.com/sanat/arkadas-1975-yilmaz-guney/> 28.08.2015
<http://www.seslendirme.org/suru/> 13.11.2015
<http://www.fkokmen.blogcu.com/turk-sinemasi-tarihinin-en-iyi-10-filmi/5914185> 13.11.2015
<http://www.bilselbattal.com/gallery/yilmaz-guney/> 13.11.2015
<http://www.insanokur.org/yilmaz-guneyin-suru-filmi> 13.11.2015
<http://www.intersinema.com/suru-filmi-resimleri/resim-3/> 13.11.2015
[http://tr.wikipedia.org/wiki/Yol_\(film\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Yol_(film)) 20.12.2015
<http://www.filmloverss.com/cannesda-turkiye-altin-portakalda/> 20.12.2015
<http://www.filmloverss.com/cannesda-turkiye-altin-portakalda/> 20.12.2015
<http://www.altiyazi.org/sub/m/2552/Yol.html> 20.12.2015
<http://www.altiyazi.org/sub/m/2552/Yol.html> 20.12.2015
<http://www.bagimsizsinema.com/yol.html> 20.12.2015s

