



**TC.
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SİNEMA VE TELEVİZYON
ANABİLİM DALI**

**YILMAZ GÜNEY SİNEMASINDA TOPLUMSAL BİR İFADE ARACI
OLARAK MEKAN: UMUT (1970) FİLMİ ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Kemal ŞİMŞEK**

**Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Olgun ATAMER**

**Kasım-2022
BATMAN
Her Hakkı Saklıdır**



**TC.
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SİNEMA VE TELEVİZYON
ANABİLİM DALI**

**YILMAZ GÜNEY SİNEMASINDA TOPLUMSAL BİR İFADE ARACI
OLARAK MEKAN: UMUT (1970) FİLMİ ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Kemal ŞİMŞEK**

**Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Olgun ATAMER**

**Kasım-2022
BATMAN**

Her Hakkı Saklıdır

**TC.
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

TEZ KABUL VE ONAYI

Dr. Öğr. Üyesi Olgun ATAMER danışmanlığında Kemal ŞİMŞEK tarafından hazırlanan “**Yılmaz Güney Sinemasında Toplumsal Bir İfade Aracı Olarak Mekan: Umut (1970) Filmi Örneği**” adlı tez çalışması 15.11.2022 tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından oy birliği ile Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı/Ana Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Başkan
Prof. Dr. Mehmet IŞIK

.....

Üye
Dr. Öğr. Üyesi Olgun ATAMER

.....

Üye
Doç. Dr. Eşref AKMEŞE

.....

Yukarıdaki sonucu onaylarım

Prof. Dr. Osman PAKMA
Enstitü Müdür V

TEZ BİLDİRİMİ

Bu tezdeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini ve tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.

DECLARATION PAGE

I hereby declare that all information in this document has been obtained and presented in accordance with academic rules and ethical conduct. I also declare that, as required by these rules and conduct, I have fully cited and referenced all materials and results that are not original to this work.

Kemal ŞİMŞEK

15.11.2022

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

YILMAZ GÜNEY SİNEMASINDA TOPLUMSAL BİR İFADE ARACI OLARAK MEKAN: UMUT (1970) FİLMİ ÖRNEĞİ

Kemal ŞİMŞEK

Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Olgun ATAMER

2022, 160 Sayfa

Jüri

Dr. Öğr. Üyesi Olgun ATAMER

Prof. Dr. Mehmet IŞIK

Doç. Dr. Eşref AKMEŞE

Mekan, uzun yıllar boyunca fiziksel yönüyle ele alınmıştır. Mekan, sadece sayısal verilerle ölçülen hacimsel bir yapıda değildir. Bir çok mekan türü vardır. Bunlardan biri toplumsal mekandır. Toplumsal mekan, bir arada yaşayan insanların müşterekleşme yoluyla oluşturduğu mekandır. Toplumsal mekan, sinema filmlerinde istenen dramatik etkiyi yaratmada önemli bir role sahiptir. Işık, ses, kamera, kurgu, göstergeler ve mekansal tasarım sinemasal mekanı oluşturan unsurlardır. Bu unsurların uyumlu bir şekilde kullanılmasıyla etkili bir sinemasal mekan oluşturulmaktadır.

Sinemada çeşitli kuramlar vardır. Bunlardan biri gerçeklik kuramıdır. S. Kracauer ve A. Bazin gerçekçi kuramın temellerini atan kişilerdir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga sineması da gerçekçi kuramdan etkilenen akımlardır. Her iki akımda da toplumsal sorunlar ele alınıp, gerçekçi bir yaklaşımla filmler çekilmiştir. Filmlerde gerçek mekanlar ve sesler kullanılmıştır. Doğal ışıktan yararlanılmıştır. Kamera sokağa indirilerek halkın gündelik yaşamı kayda alınmıştır.

Türkiye’de gerçekçi filmler, Toplumsal Gerçekçilik Akımı çerçevesinde çekilmiştir. Yılmaz Güney de bu akımdan etkilenen bir sanatçıdır. Güney, *Umut* (1970) filminde toplumsal sorunları bireyin yaşam öyküsünden yola çıkarak anlatmıştır. Filmde, modern teknolojiye yenik düşen faytoncuların öyküsü anlatılmaktadır. Film, Cabbar karakteri üzerinden yoksul insanların kapitalizmin çarkı içinde yok oluş sürecini ele almaktadır. Filminde, sinemasal mekanı oluşturan unsurlar gerçekçi bir yaklaşımla kullanıldığı için; film, baştan sona gerçekçi öğelerle doludur.

Tezin birinci bölümünde tezin sorunu, amacı ve önemi, literatür taraması, araştırma soruları, yöntemi ve sınırlılıkları açıklanmıştır. İkinci ve üçüncü bölümde sinemada mekan kullanımı ve gerçekçilik konuları ele alınarak, kuramsal bir alt yapı oluşturulmuştur. Dördüncü bölümde Yılmaz Güney sinemasında mekan kullanımının gerçeklikle bağı açıklanarak, *Umut* (1970) filminde kullanılan mekanların analizi yapılmıştır. Sonuç bölümü olan beşinci bölümde, önceki bölümlerde elde edilen bulgulardan yola çıkarak Yılmaz Güney’in *Umut* (1970) filminde gerçeklik olgusuyla mekan kullanımı arasındaki ilişki açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinemada Mekan, Toplumsal Gerçeklik, Toplumsal Mekan, Toplumsal Sınıf, Umut Filmi, Yılmaz Güney

ABSTRACT

MS/Ph.D THESIS LOCATION AS A MEANS OF SOCIAL EXPRESSION IN YILMAZ GÜNEY CİNEMA: AN EXAMPLE MOVİE UMUT (1970)

Kemal ŞİMŞEK

**BATMAN UNIVERSTY POSTGRADUATE EDUCATION INSTITUTE FINE
ARTS FACULTY CINEMA AND TELEVISION DEPARTMENT**

Advisor Asst. Prof. Dr. Olgun ATAMER

2022, 160 Pages

**Jury
Asst. Prof. Dr. Olgun ATAMER
Prof. Dr. Mehmet IŞIK
Asst. Prof. Dr. Eşref AKMEŞE**

The space has been handled with its physical aspect for many years. Space is not a volumetric structure measured only by numerical data. There are many types of venues. A person is a social space. Social space is the space created by people living together through commoning. Social space has an important role in creating the desired dramatic effect in movies. Light, sound, camera, editing, signs and spatial design are components that form the cinema. An effective cinematic space is created by the harmonious use of these elements.

There are various theories in cinema. One of them is reality theory. S. Kracauer and A. Bazin are the people who laid the foundations of realist theory. Italian Neorealism and French New Wave cinema are also movements influenced by realist theory. In both movements, social problems were discussed and films shot with a realistic approach. Real places and sounds are used in the movies. Natural light was used. The daily life of the people was recorded by taking the camera down to the street.

Realistic films were shot within the framework of the Social Realism Movement in Turkey. Yılmaz Güney is also an artist influenced by this movement. Güney described social problems in her film Umut (1970) based on the life story of the individual. The film tells the story of the carriage riders who succumbed to modern technology. The film deals with the disappearance of poor people in the wheel of capitalism through the character of Cabbar. Since the elements that make up the cinematic space are used with a realistic approach; The movie is full of realistic elements from start to finish.

In the first chapter of the thesis, the problem, purpose and importance of the thesis, literature studies, research studies, methods and limitations are explained. In the second and third chapters, the use of space and realism in cinema were discussed and a theoretical background was created. In the fourth chapter, the connection between the use of space and reality in Yılmaz Güney's cinema is explained and the spaces used in the movie Umut (1970) are analyzed. In the fifth chapter, which is the conclusion, the relationship between the reality phenomenon and the use of space in Yılmaz Güney's film Umut (1970) is explained based on the findings obtained in the previous chapters.

Keywords: Space in cinema, Social class, Social reality, Social space, Umut film, Yılmaz Güney

ÖNSÖZ

Tez çalışmam süresince bana destek olan tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Olgun ATAMER'e, Prof. Dr. Mehmet IŞIK'a, Doç. Dr. Eşref AKMEŞE'ye ve sinema eğitimi aldığım bütün hocalarıma teşekkür ederim.



KISALTMALAR

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

Akt: Aktaran

AVM: Alışveriş Merkezi

CHP: Cumhuriyet Halk Partisi

Dk. Dakika

DP: Demokrat Parti

TDK: Türk Dil Kurumu

SSCB: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

Vb: Ve benzeri

Vs: Vesaire



TEZ İNTİHAL RAPORU

YILMAZ GÜNEY SİNEMASINDA TOPLUMSAL BİR İFADE ARACI OLARAK MEKÂN

ORJİNALLIK RAPORU

%**7**

BENZERLİK ENDEKSİ

%**8**

İNTERNET KAYNAKLARI

%**0**

YAYINLAR

%**1**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

docplayer.biz.tr

İnternet Kaynağı

%**2**

2

vdoc.pub

İnternet Kaynağı

%**1**

3

sinekutuphane.files.wordpress.com

İnternet Kaynağı

%**1**

4

www.foruq.com

İnternet Kaynağı

%**1**

5

epdf.tips

İnternet Kaynağı

%**1**

6

issuu.com

İnternet Kaynağı

%**1**

7

dergipark.org.tr

İnternet Kaynağı

%**1**

Aıntıları çıkart

Kapat

Eşleşmeleri çıkar

< %1

Bibliyografyayı Çıkart

Üzerinde

İÇİNDEKİLER

TEZ BİLDİRİMİ.....	İV
ÖZET	V
ABSTRACT.....	Vi
ÖNSÖZ	vii
KISALTMALAR.....	viii
TEZ İNTİHAL RAPORU	İX
İÇİNDEKİLER	X
1.GİRİŞ.....	1
1. 1. Sorun.....	1
1.2. Amaç ve Önem.....	2
1.3. Literatür Taraması.....	2
1.4. Araştırma Soruları	4
1.5. Yöntem ve Sınırlılıklar	4
II.....	7
2.1.1. MEKAN, TOPLUMSAL MEKAN, SİNEMASAL MEKAN.....	7
2.1.1.1. Toplumsal Yönüyle Mekanın Tanımlanması	7
2.1.1.2. Mekanın Kategorize Edilmesi	10
2.1.1.3. Toplumsal Mekan	12
2.1.1.4. Sinemasal Mekan.....	19
2.1.1.4.1.Sinemasal Mekanı Oluşturan Temel Ögeler.....	22
2.1.1.4.1.1. Kamera.....	22

2.1.1.4.1.2. Ses.....	26
2.1.1.4.1.2. Işık	28
2.1.1.4.1.3. Kurgu ve Montaj	29
2.1.1.4.1.4. Mekansal Tasarım	31
2.1.1.4.1.5. Göstergeler	33
III	36
3.2.1. SİNEMADA GERÇEKLİK	36
3.2.1.1. D. Vertov'un Gerçekçi Yaklaşımı	39
3.2.1.2. Siegfried Kracauer'in Gerçekçi Yaklaşımı	41
3.2.1.3. Andre Bazin'in Gerçekçi Yaklaşımı	47
3.2.2.İTALYAN YENİ GERÇEKÇİLİĞİ'NDE MEKAN KULLANIMI	51
3.2.2.1.Roma Açık Şehir (1945)	54
3.2.2.2. Yer Sarsılıyor (1948)	56
3.2.2.3.Bisiklet Hırsızları (1949).....	58
3.2.3. FRANSIZ YENİ DALGA SİNEMASINDA MEKAN KULLANIMI.....	62
3.2.3.1. Auteur Kuramı.....	63
3.2.3.2 Yeni Dalga.....	66
3.2.3.2.1. 400 Darbe	68
3.2.3.2.2. Serseri Aşıklar (1960)	75
IV	85
4.3.1. YILMAZ GÜNEY SİNEMASINDA MEKAN KULLANIMI	85
4.3.1.1. Toplumsal Gerçeklik ve Yılmaz Güney.....	85
4.3.1.2. Yılmaz Güney Sinemasında Toplumsal Gerçeklik ve Mekan Kullanımı	89
4.3.1.3. Umut (1970) Filminde Mekan Kullanımı	93
4.3.1.4. Genel Değerlendirme	126
V. SONUÇ.....	130
EKLER	141
EK-1 GÖRÜNTÜLER DİZİNİ.....	141

EK-2 TABLOLAR DİZİNİ	144
EK-3 İNCELENEN FİMLERİN KÜNYESİ.....	145
ÖZGEÇMİŞ.....	148



1.GİRİŞ

Yılmaz Güney, Türk sinemasında adından en çok söz ettiren yönetmenlerdendir. “70’li yıllar, sinemamızda kaçınılmaz biçimde Güney’li yıllardır” (Dorsay, s.18). İlk dönem oyuncu olarak görev aldığı filmlerde genellikle western oyunculuk tarzını kopyalayıp yerli kovboy olmaya çalışmıştır. *Seyyit Han* (1968) filmiyle başlayıp *Umut* (1970), *Arkadaş* (1974), *Sürü* (1978), *Yol* (1981) ve *Duvar* (1983) filmlerinde toplumsal sorunları işlemiştir.

Gerek oynadığı western tarzı filmler gerekse yazıp yönettiği ve oynadığı toplumsal gerçekçi filmlerde bazı ortak noktalar vardır: Sınıf mücadelesi, ekonomik sorunlar, haksızlık ve kendi hakkını kendi hukukuyla arama anlayışı bu ortak noktalardandır. Güney sinemasındaki bu olguların temelinde kendi gerçekliği yatmaktadır. Ailesinin Siverek’ten Adana’ya uzanan göç serüveni ve Çukurova’nın toprak sahibi kişilerinin kurduğu sistem, onun düşünsel benliğinde büyük yer edinmiştir. Küçük yaşlardan itibaren farklı işlerde çalışması, hayatın gerçekleri ile erken yaşlarda tanışmasına neden olmuştur. Çocukluğundan itibaren maruz kaldığı toplumsal sorunlar, onun Toplumsal Gerçeklik akımına bağlı olarak filmler çekmesine neden olmuştur.

Bu çalışmada, Yılmaz Güney’in sinemasında kullandığı mekanların Toplumsal Gerçeklik akımı bağlamında analiz edilmiştir.

1. 1. Sorun

Yılmaz Güney’in sadece oyunculuk yaptığı filmlerle senaryosunu yazıp yönettiği filmler birbirinden oldukça farklıdır. İlk dönem oynadığı filmler ticari kaygıyla çekilmiş filmlerdir. Senaryosunu kendisinin yazıp yönettiği filmlerse toplumsal meselelere duyarlılık gösteren ve bu sorunların nedenlerini sorgulayan filmlerdir.

Yılmaz Güney, filmlerinde toplumun farklı kesimleri yer almaktadır. Her katmanın kendi özgün koşulları göz önüne alınarak filmlerde onları temsil eden karakterler uygun bir şekilde konumlandırılmıştır. Yanlış giden bir düzen, eşitsizlik, haksızlık, gelir adaletsizliği en çok işlediği temalardır. Bu temelde Yılmaz Güney, filmlerinde toplum içinde var olduğunu düşündüğü temel sorunların kaynağının sınıfsal olduğunu yansıtmaktadır. Filmlerindeki mekan kullanımı da bu esas üzerinde şekillenmiştir.

Mekan, sadece içinde bulunulan fiziksel bir yapı değildir. Olay ve olgulara anlam katan toplumsal bir yapıdır. Film çekilirken bir mekana ihtiyaç duyulmaktadır. Filmde gerçek ya da tasarlanmış mekanlar kullanılabilir. Filmde olay örgüsü bir mekanda geçtiği için mekan, filmin anlatısına büyük katkı sağlamaktadır.

Yılmaz Güney sineması üzerine yapılan bilimsel çalışmalar incelendiğinde kadının toplumsal konumu, sınıfsal eşitsizlikler, göç, gerçekçilik gibi konuların işlendiği görülmektedir. Bununla birlikte onun filmlerinde mekan kullanımı ve gerçeklik ile bağı yeterince ele alınmamıştır. Oysa Yılmaz Güney, filmlerinde mekanı gerçekçi bir yaklaşımla ve sorunları ifşa etme temelinde eleştirel bir bakış açısıyla kullanmıştır. Mekanla sınıfsal yapı arasında bir ilişki kurulmuştur. Türk sineması yazınında günümüzde bile etkisi devam eden Yılmaz Güney sinemasında, mekansal kurgunun yeterince işlenmemesi bir eksiklik. Bu eksiklik, Yılmaz Güney sinemasının incelenmesi açısından bir sorun olarak görülmektedir.

Bu tez, bu eksikliği bir sorun olarak kabul ederek Yılmaz Güney sinemasında mekan kullanımı konusuna odaklanmaktadır. Bu doğrultuda *Umut* (1970) filmi örnek kabul edilerek, Yılmaz Güney sinemasında Toplumsal Gerçekçilik ve mekan kullanımı irdelenmektedir.

Bu çalışmada *Umut* (1970) filminde mekanın toplumsal bir ifade aracı olarak nasıl kullanıldığı incelenmektedir.

1.2. Amaç ve Önem

Umut (1970) filmi Türk sinema yazınında işlediği konu ve konuyu işleyiş şekli açısından kendisine has özelliklere sahiptir. Bu çalışmanın amacı, Yılmaz Güney sinemasında örneklem olarak alınan *Umut* (1970) filminin Toplumsal Gerçekçilik ile bağlarını belirleyerek onun mekansal kurgusunu açıklamaya çalışmaktır.

Bu çalışma kendi konu başlığı alanında ilk olması itibarıyla önemlidir ve sonraki çalışmalara kaynaklık teşkil edeceği düşünülmektedir.

1.3. Literatür Taraması

Yılmaz Güney, hakkında en çok araştırma yapılan sinemacılardandır. YÖK Ulusal Tez Merkezi içerisinde yaptığımız incelemede Yılmaz Güney ve sinemasını ele alan çok sayıda tez bulunduğu görülmüştür. Yüksel Aksu (1997) “Türk sinemasında Trajik Anlayışı Örnek Yılmaz Güney”, Berrin Şahin (2006) “Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik ve Yılmaz Güney Sineması”, Burak Dursun (2009) “Yılmaz Güney Sinemasında Devlet Temsili”, Zeynep Göçer (2012) “1960’lar ve 1970’lerde

Yılmaz Güney'in Yıldız İmgesindeki Erkeklik Kurulumları”, Ebru Barat (2014) “Yönetmen Olarak Yılmaz Güney Filmlerine Uygulanan Sansür Olgusu”, Tamer Bayrak (2015) “Türk Sinemasında Mekan Yaklaşımı: Yılmaz Güney'in 'Yol' ve Nuri Bilge Ceylan'ın 'Kış Uykusu' Filmlerinin Mekânsal Çözümlemesi”, Fahrettin Varol (2016) “Yılmaz Güney Sinemasının İdeolojik ve Gerçeklik Sinema Dilinin Çözümlemesi”, Engin Yıldız (2019) “Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema Ekseninde Yılmaz Güney Sineması”, Olgun Yiğit (2021) “Sinemasal Şehri Haritalamak- Yılmaz Güney Sinemasında Adana” adlı yüksek lisans tezlerinin yapıldığı görülmektedir.

Google makaleler araştırmasındaysa; Serdar Öztürk’ün (2017) “Sinema ve Gerçeklik İlişkisinin Yılmaz Güney Filmlerine Yansıması: ‘Sürü’ filmi”, Muzaffer Koyuncu’nun (2017) “Yılmaz Güney’in Politik Sineması ve Duvar Filmi Üzerine Bir İnceleme”, Musa Çelik’in (2021) “Ötekileştirme Bağlamında Yılmaz Güney'in Yol Filmi” gibi araştırma konusuna yakın çalışmaların yapıldığı tespit edilmiştir.

Bu tezde, Yılmaz Güney sinemasında toplumsal bir ifade aracı olarak mekan kullanımı incelenecektir. İlgili incelemeler gözden geçirildiğinde tezimize en yakın çalışmanın Tamer Bayrak’ın “Türk Sinemasında Mekan Yaklaşımı: Yılmaz Güney'in 'Yol' ve Nuri Bilge Ceylan'ın 'Kış Uykusu' Filmlerinin Mekânsal Çözümlemesi” adlı yüksek lisans tezi olduğu görülmektedir. Bayrak, mekana toplumsal bir bakış açısıyla bakan Henry Lefebvre’dan yararlanmış, hem toplumsal mekana hem de sinemasal mekana değinmiştir. Ancak Bayrak, “Yol” filmini incelemiştir. Ayrıca gerçekçilik olgusuna yeterince değinmemiştir. Konu başlığına yakın olan diğer bir çalışmaysa Berrin Şahin’in “Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik ve Yılmaz Güney Sineması” adlı yüksek lisans tezidir. Bu çalışmada da gerçeklik akımı üzerinde durulmuş ancak mekan kullanımı konusuna yeterince yer verilmemiştir.

Görüldüğü gibi Yılmaz Güney Sinemasını, toplumsal gerçeklik ve mekan kullanımı bağlamında bir arada kullanan bir çalışmaya rastlanmamıştır. Yapılan bu çalışmada hem Toplumsal Gerçeklik hem de mekan kavramları bir arada ele alınarak incelenmiştir. Çalışma bu yönüyle önceki çalışmalardan farklıdır ve kendi konu başlığı alanında bir ilk olacaktır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde Dilar Diken Yücel’in *Türk Sinemasında Toplumsal Gerçeklik Serüveni*, Şükran Kuyucak Esen’in *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, Nijat Özün’ün *Türk Sinema Tarihi* ve Ali Karadoğan’ın *Modernist Estetik*:

Türkiye’de Sanat Sinemasına Giriş adlı çalışmaları ile Yılmaz Güney’in *Umut* (1970) filminin senaryosu araştırma süresince başvurulmuş öncelikli kaynaklar olmuştur.

Yapılan çalışmada elde edilen bilgilerle Yılmaz Güney sinemasındaki mekan kullanımı ve toplumsal sorunları ifade etme biçimi analiz edilmiştir.

1.4. Araştırma Soruları

Bu çalışmada Yılmaz Güney Sinemasında mekan kullanımı ve toplumsal sorunların ifade edilme biçimi ele alınmaktadır. Bu temelde ikinci ve üçüncü bölümlerde açıklanmaya çalışılan mekan ve gerçeklik kavramlarından yola çıkarak, Yılmaz Güney’in mekan kullanımı ve toplumsal sorunlara yaklaşım tarzı irdelenmiştir. Çalışma yürütülürken şu sorulara cevap aranmıştır:

- Yılmaz Güney sinemasında Sinemasal mekanı oluşturan öğeler nelerdir?
- Yılmaz Güney sinemasında hangi mekanlar kullanılmıştır?
- Yılmaz Güney sinemasında toplumsal sorunların ifade edilmesi bağlamında mekan nasıl kullanılmıştır?

1.5. Yöntem ve Sınırlılıklar

Bu çalışmada, Yılmaz Güney Sinemasında toplumsal bir ifade aracı olarak mekan kullanımı incelenmiştir. Araştırma konusuna en uygun yöntemin nitel içerik analizi metodu olduğu düşünülmektedir. “İçerik analizi temel olarak yazılı, sözlü,(film şeklinde, fotoğraf biçiminde) görüntülü veya kaydedilmiş belgelerin incelenmesidir” (Erdoğan, 2003, s.197).

Araştırmada, mekanın toplumsal yönüyle de ele alınması gereken bir olgu olduğunu ifade eden Henry Lefebvre’in ve David Harvey’in görüşleri esas alınarak mekanla ilgili kuramsal bir altyapı oluşturulmuştur. Daha sonra sinemasal mekanı oluşturan temel unsurlar ele alınmıştır.

Film, hareket ögesi üzerine kuruludur. Sinemaya sesin girmesiyle birlikte ses ve hareket filmin temel unsurları haline gelmişlerdir. Dolayısıyla filmin görsel ve ses analizi önem kazanmıştır. Araştırmada incelenen filmlerin içerik analizleri yapılmıştır.

Araştırma boyunca elde edilen verilerden yola çıkarak dördüncü bölümün sonunda “Genel Değerlendirme” başlığı altında Yılmaz Güney sineması (*Umut* -1970) ile İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga sineması arasında görülen ortak özellikler tablo halinde gösterilmiştir.

Çalışma süresince örneklem alınan filmler kare kare incelenmiştir. Konu başlığına en uygun olduğu düşünülen görüntüler çalışma kapsamına alınıp analiz

edilmiştir. İkinci ve üçüncü bölümde örneklem olarak alınan filmlerden daha az görüntü kullanılırken, dördüncü bölümde *Umut* (1970) filminden daha fazla görsel öge kullanılmıştır.

Bu çalışma Yılmaz Güney'in sinema filmlerinde mekan tasarımının toplumsal meseleleri ifade etmeyle olan ilişkisini açıklamak için tasarlanmıştır. Çalışma beş bölümden oluşmaktadır:

Birinci bölümde teze giriş yapılarak tezin sorunu, amacıönemi, yöntemi ve literatür taraması açıklanmıştır. İkinci bölümde mekan kavramı üzerinde durulmuştur. Mekanla ilgili bilimsel çalışmalarda Henry Lefebvre ve David Harvey gibi kuramcıların görüşlerine sıklıkla başvurulduğu görülmektedir. Bu nedenle birinci bölümde mekanın toplumsal yönüyle ele alınması bağlamında Henry Lefebvre, David Harvey ve Stavros Stavrides gibi düşünürlerin fikirleri esas alınmıştır. Her üç düşünürün mekan ile ilgili birbirinden farklı görüşleri olsa da temel olarak mekanın toplumsal yönünün önemli olduğu ve mekanın matematiksel olarak tanımlanmasının yetersiz olduğu vurgulanmaktadır. Ayrıca mekanın egemen güçler tarafından kendi çıkarları için yeniden üretildiği ve mekan üzerinde tahakküm kurulduğu belirtilmektedir.

Üçüncü bölümde sinemada gerçekçilik konu başlığı kısaca irdelenerek İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga sineması ele alınmaktadır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde *Roma Açık Şehir* (1945), *Yer Sarsılıyor* (1948) ve *Bisiklet Hırsızları* (1949) örneklem olarak ele alınıp incelenmektedir. Fransız Yeni Dalga sinemasındaysa *400 Darbe* (1959) ve *Serseri Aşıklar* (1960) filmleri örneklem olarak kabul edilmiştir.

Dördüncü bölümde Yılmaz Güney sineması Türkiye'de Toplumsal Gerçeklik akımı çerçevesinde ele alınarak incelenmiştir. Yılmaz Güney'in, yönetmenlik yaptığı filmler şunlardır: *At Avrat Silah* (1966), *Baba Kurşun İşlemez* (1966), *Benim Adım Kerim* (1967), *Seyyit Han* (1968), *Pire Nuri* (1968), *Aç Kurtlar* (1969), *Bir Çirkin Adam* (1969), *Canlı Hedef* (1970), *Yedi Belalılar* (1970), *Piyade Osman* (1970), *Umut* (1970), *Baba* (1970) *Acı* (1971), *Ağıt* (1971), *Umutsuzlar* (1971), *Yarın Son Gündür* (1971), *Vurguncular* (1971), *Endişe* (1974) *Zavallılar* (1974), *Arkadaş* (1974), *Sürü* (1978), *Yol* (1981), *Duvar* (1983).

Umut (1970), Türk sinemasında gerçekçi filmler arasında yer alan önemli bir filmidir. Filmde toplumsal sorunlar gerçekçi bir yaklaşımla sunulmuştur. Yeşilçam geleneğindeki fakir ama gururlu ve mutlu kalıbını kırmıştır. Bireysel başarı öyküsü yoktur. Bu yönüyle Yeşilçam anlayışının dışındadır. *Umut* (1970) filminin Yeşilçam filmlerinden ayrılan diğer bir yanı da mekan kullanımudur. Filmde doğal mekanlar

kullanılmıştır. Mekan üzerinden toplumsal sorunlar ifade edilmeye çalışılmıştır. Filmde hem gerçekçiliğin temsil edilmesi hem de doğal mekanların kullanılarak toplumsal meselelerin ifşa edilmeye çalışılması bağlamında *Umut* (1970) filminin araştırma konusunu açıklamada önemli bir film olduğu görülmektedir.

Beşinci bölüm, önceki bölümlerde elde edilen bulguların yer aldığı sonuç bölümüdür. *Umut* (1970) filminde gerçekliğin temsili, toplumsal sorunları ifade etme biçimi, mekan kullanımı ve sinemasal mekan öğeleri açıklanmaya çalışılmıştır.



II

2.1.1. MEKAN, TOPLUMSAL MEKAN, SİNEMASAL MEKAN

2.1.1.1. Toplumsal Yönüyle Mekanın Tanımlanması

Mekan kavramı birçok disiplin tarafından kullanılmaktadır. Her disiplinin ilgilendiği alanlar farklı olduğu için bu kavrama dönük bakış açısı ve tanımlaması da farklı olmuştur. Mekan kavramı Türk Dil Kurumu'nda (...)1.Yer, bulunulan yer, 2. Ev, yurt.3. gök olarak tanımlanıp köken olarak Arapça'dan geldiği belirtilmektedir (TDK,2011, s.1646). Mekanın ağırlıklı olarak fiziksel(somut) yönüyle ele alındığı görüş, uzun yıllar egemen olmuştur.

Mekanın mutlak tanımlanmasına dönük yapılan eleştirel yaklaşımlarda, mekanın birden fazla anlamı olabileceği ve mekanın karmaşık süreçlerden meydana geldiği belirtilmiştir. Kentlerin ve sanayi bölgelerinin büyümesi, kırsal alanlardan kentsel alanlara yapılan yoğun göçler, dünyanın globalleşmesi toplumsal ve bireysel ilişkileri etkilemiştir. Mekanın toplumsal ilişkilerdeki rolü de bu değişim ve dönüşümlere bağlı olarak değişmekte ve toplumsal süreçleri anlamlandırmada önemli bir hale gelmektedir. Mekanın mutlak özelliklerini göz ardı etmeyen ancak onun toplumsal yönü ile ilgilenen bazı araştırmacıların ve düşünürlerin mekana dönük tanımlamalarına bakıldığında mekanın birbirinden farklı tanımlamaları ortaya çıkmaktadır.

Lefebvre “*Mekanın Üretimi*” adlı kitabında mekan kavramını açıklarken, mekanın kültürden kültüre farklı şekillerde tanımlanıp anlamlandırıldığını belirtmektedir. Batı dillerindeki ifadelerin yaşanmışlıklar, tarihi gerçekler ve kültür gibi faktörler nedeniyle Doğu dillerinde her zaman karşılık bulmadığını belirten Lefebvre’a göre (2014),

“Fransızca *espace* kelimesini Türkçe’de mekan ile karşılarken de, '*espace*'nin terminolojik muhtevası bir ölçüde değişime uğruyor. Mekan kelimesi, Türkçe’ye Arapça’dan geçmiş olup, 'herhangi bir varlığın şu veya bu şekilde bir yerde var olması' anlamına gelen *kevn* (kefvav-nun) kökünden türemiştir. Dolayısıyla mekan, bir bakıma, varlığın herhangi bir formda var olduğu yerdir. Örneğin *kainat* kelimesi de bu kökenden türemiştir. *Espace*, aynı zamanda Türkçede *uzay* kelimesini de karşılamaktadır fakat mekan bunu karşılamaz, zira Arapça’da bunun için bir de *feza* kelimesi mevcuttur.”(s.7).

Bilgili’nin Agnew’den aktardığına göre “Latince kökeni *spatium* olan ve İngilizcede ‘*space*’ olarak geçen mekan, Orta çağlardan beri kullanılan bir terimdir. İlk anlamı uzantı, mesafe ve uzaklık şeklindeydi. Bu anlayış mekanı uzay şeklinde gören anlayışla benzerlikler göstermektedir” (akt:Bilgili, 2016, s.11). Toplumsal ilişkilerin gelişmesiyle birlikte birçok yeni disiplin ortaya çıkmıştır. Bu disiplinler kendi kapsam

alanlarına bağılı olarak mekan kavramını yorumlamıştır. Toplumsal yapıyla ilgili alanlar, mekanın toplumsal yönünü ele almışlardır. Mekanın tanımlanması, anlamlandırılması, yorumlanması ve mekanın yeniden üretilmesi süreçleri üzerine geniş bir araştırma yapan Lefebvre, mekanı mutlak ve somut olarak değil, toplumsal yapının kendisi olarak değerlendirmektedir.

Lefebvre'a göre (2014), "Mekan nedir? Ne "yaşantı"nın basit bir 'çerçeve'sidir, ne de sadece içine konulan şeyi neredeyse ilgisizce kabul etmek zorunda olan bir biçim ya da kapsayıcıdır. Mekan, toplumsal morfolojidir"(s.118). Lefebvre gibi mekanı toplumsal yönü ile tanımlayan Stavrides'e göre (2016), "Mekan toplumsal ilişkilerin etkin bir biçimi, yapıcı bir unsurdur ve bizatihi bir ilişkiler kümesidir"(s.245). Mekan üzerine çalışmalar yapan Harvey, toplumsal yönü ile yapılan tanımlamaları dikkate alarak mekanın tanımlanmasına yeni bir boyut kazandırmıştır. Harvey'e göre (2013a),

"Mekan kendi başına mutlak görelî ya da ilişkisel değil, ama duruma göre bunlardan bir ya da birkaçı olabiliyor. Mekanın uygun kavramsallaştırılması sorunu insan pratiklerinin onun karşısındaki durumuna göre sonuçlandırılabilir. Başka türlü söylemek gerekirse mekanın doğasından doğan felsefî sorunlara felsefî yanıtlar yok- yanıtlar insan pratiklerinde"(s.18).

Harvey, mutlak tanımların yanı sıra insanların mekana dönük düşüncelerinin, hislerinin, algılama şekillerinin vs. etkili olduğunu belirtmiştir.

Mekan tanımlamasına toplumun dönüşümünün de göz önünde bulundurulması fikri ile yaklaşan Hebdige, "Mekan, günümüz toplumlarının anlaşılması açısından temel öneme sahip bir kategoridir. Dolayısıyla mekan kavramı, kazandığı önem ilfarklı disiplinlerin bir kesişme noktası haline gelmekle kalmamakta, aynı zamanda disiplinler arası bölünmelerin sorgulanmasının bir platformu haline dönüşmekte"(akt:Işık,1994, s.8) sonucuna ulaşmaktadır. Urry, mekanı ilişkiler ağı olarak değerlendirmektedir. Urry'e göre (1999),

"Her şeyden önce mekan, içine yerleşen maddî nesnelerden bir biçimde ayrı, mutlak bir kendilik olarak görülmemelidir. Fakat mekân sadece bu tür nesnelere indirgenemez. Mekanı mutlak olarak gören tezi reddederken, nesnelerin salt dağılımı üzerinde yoğunlaşarak tüm mekansal etkiyi ortadan kaldırmamız gerekiyor. Bu tür nesnelerin aldığı farklı mekansal ilişkileri ayırt etmek için mesafe, süreklilik, arasındalık, kapsama gibi terimleri kullanmak yerinde olacaktır"(s.96).

Canlıların içinde yaşamını sürdürdüğü alanlar olmasından ötürü birçok alan, mekana dönük çeşitli yaklaşımlar geliştirmiştir. Bir fizikçi, matematikçi, coğrafyacı, sosyolog, mimar, edebiyatçı, felsefeci veya siyaset bilimci aynı mekana farklı bir göz ile bakabilmektedir. Fiziksel mekan, alt, üst, yatay ve dikey sınırları önemserken; sosyal bilimler bu sınırların oluşturduğu mekanın veya mekanların toplumsal ilişkilerdeki konumu ile ilgilenmektedir. Bu nedenle toplumsal mekanın sınırları oldukça geniştir.

Onun sınırlarının ve çerçevesinin belirlenmesi zordur. Mekan görünenin ve algılananın ötesinde bir unsurdur. Toplumun üretim süreçleri, toplumdaki katmanlar, toplumun yarattığı değer yargıları gibi faktörler mekanın anlamını etkilemektedir. Mekanın bu yönüyle ele alınması gerektiğini belirten Lefebvre, mekanın tanımlanması ve yorumlanması sürecinde onun sadece fiziksel sınırları ile tanımlanmasını bir eksiklik olarak görmektedir. Lefebvre, mekanın birkaç sene öncesine kadar geometrik bir kavram ve boş bir ortam kavramı olarak kabul edildiğini ve matematikçilerin bu kavramı öklitçi, izotrop veya sonsuz gibi kelimelerle birlikte kullandığını, bunun yanı sıra birçok matematiksel kavram ile tanımlamalar yaptığını ve bunun kafa karıştırdığını belirtmektedir (Lefebvre, 2014, s.33-34).

Mekanın fiziksel, toplumsal ve bireysel anlamda kazandığı çok boyutluluk onun toplumsal karşılığı olarak ele alınmasını da sağlamaktadır. Mekana temelde toplumsal anlamı ile yaklaşan David Harvey, mekan kavramı tartışmalarını değerlendirirken Lefebvre ile benzer bir yaklaşım sergileyerek klasik anlayışların tanımlamalarını eleştirmektedir. Harvey, mekan felsefesiyle ilgili oldukça zengin bir literatürün olduğunu, ancak bunların çoğunun, mekanın anlamını modern fizikte kavramsallaştırıldığı şekliyle yorumlama kaygısını taşıdığını belirtmektedir (Harvey, 2013a, s.32). Harvey'in belirttiği bu kaygılar mekanın toplumsal yönünün göz ardı edilmesine neden olmaktadır. Mekanın dar bir çerçevede tanımlanması onun anlamlandırılması ve yorumlanması sürecinde bazı aksaklıklara neden olmaktadır. Harvey, çok boyutlu olarak gördüğü mekan kavramını, bireyin gerçek hayatta edindiği bilgi ve tecrübeye kadar götürmektedir. Mekanın fiziksel, matematiksel ve geometrik tanımlamasının aşılabilmesi onun eleştirilerinin temelini olmuştur.

Harvey ve Lefebvre mekanın basit ve kolayca anlaşılır olmadığını kendi içerisinde ilişkiler ağı olduğunu belirtmektedirler. Çünkü toplum farklı sınıflardan, etnik yapılardan, dini inançlardan ve farklı eğilimlerden oluşmaktadır. Dünya üzerindeki bu farklılıklar, mekanın genelgeçer bir tanımlamasının yapılmasını zorlaştırmaktadır. Harvey, mekanı ilişkiler yumağı olarak görmektedir. Somut ve soyut olanın birbirini tamamladığını, mekanın ancak bu şekilde anlaşılır bir hale gelebileceğini belirtmektedir. Harvey'a göre (2013a),

“Mekanı mutlak bir kavram olarak görürsek, maddeden bağımsız bir ‘kendinde şey’ haline gelir. Olguları ayırt edebileceğimiz ve sınıflandırabileceğimiz bir yapıya sahip olur. Görelî mekan görüşü ise, onun sadece birbirleriyle bağlantı halindeki nesnelerin varlığı sayesinde var olan, bu nesneler arasındaki bir ilişki olarak anlaşılmasını gerektirir” (s.18).

Belli koordinatlarla çizilen ve henüz inşa edilmeden önceki mekan, matematiksel bir mekandır. İnşa edildikten sonraysa fiziki mekana dönüşmektedir. Bireyin ve toplumun bu mekana dönük tutumları, bakış açıları ve yorumlarıysa algısaldır, yani soyuttur.

Mutlak mekanla toplumsal mekan ilişkisel olup, uzaydaki bir nokta diğer bütün noktaları içermektedir (Harvey, 2013a, s.155). Benzer bir perspektiften bakan Usta'ya göre (1994), "Mekanın algısal bir boyutu vardır. İçinde yaşayan insan mekanın sınırlarını, mekânsal ilişkileri algılayabilmelidir. İnsanlar duyuları yoluyla edindikleri bilgileri bir süzgeçten geçirerek mekânı algılar ve nesnel değerlerine bağlı olarak da denerler ve kullanırlar." (s.28). İnsan eylemlerinin içinde geçtiği mekan, o toplum ve birey tarafından kendi özgün koşullarına göre anlamlandırılmaktadır. Toplumun yaşam biçimi, gelenekleri, görenekleri, dinsel yapıları, yaşadıkları coğrafya, konuşulan dil, ekonomik faaliyetler gibi unsurlar, mekanın farklı şekillerde algılanmasına ve tanımlanmasına neden olmuştur. Somut olan mekânların tanımlanması daha olanaklı iken, soyutlaşan mekânın tanımlanması daha karmaşık bir süreç olabilmektedir.

2.1.1.2. Mekanın Kategorize Edilmesi

Mekan kavramı, birçok disiplinin ilgi ve çalışma alanına girdiği için birden çok sınıflandırma yapılmıştır. Mekana ve onun anlamsal yönüne dönük geniş çaplı bir araştırma yapan Leland M. Roth, *Mimarlığın Öyküsü* adlı eserinde mekanın somutluk ve soyutluk özelliklerini dikkate alarak mekanı bireysel, toplumsal, fiziksel ve tanımsal yönleriyle ele almıştır. Mekanın dar bir çerçevede incelenmesi yerine onun ancak kategorilere ayrılarak tasnif edilmesi ve kendi içinde var olan ya da kazanılmış olan anlamları ve özellikleriyle ele alınabilmesi gerektiğini belirtmiştir. Roth'a (2006) göre, mekan şu kategorilere ayrılmaktadır:

- ✓ "Fiziksel mekan
- ✓ Görünebilen ya da algılanabilen mekan
- ✓ Zihnimize kurguladığımız kavramsal mekan
- ✓ İçinde yaşadığımız gerçek mekân-davranışsal mekan
- ✓ Bir boşluk olarak kavranan, ardından onu tanımlamak ve içermek üzere yapılmış bir kabukla kuşatılan pozitif mekan,
- ✓ Önceden var olan bir katılığa oyuk açılarak oluşturulan negatif mekan, aynı türe ait olan bireylerin kendi aralarına koydukları mesafeyi betimleyen kişisel mekan"(s.75-84) .

Roth, mimari mekan üzerine çalışmalarını yürütürken, mekanı daha derinlemesine incelemiş ve mekanı alt kategorilere ayırmıştır. Roth'ın yapmış olduğu bu kategoriler, Harvey'in ifadesiyle mekanı öklidyen, geometrik ve geleneksel tanımlamalarından sıyrıp; mekanın çok boyutlu bir şekilde ele alınmasına katkıda bulunmuştur. Mekanın

kategorize edilmesi konusunda Bachelard ise mekanı somut ve soyut yönü ile ele almıştır. Bachelard'a göre (2017), "Hayal gücünün kavradığı mekan, geometricinin ölçümüne ve düşüncesine teslim edilmiş kayıtsız bir mekan olarak kalmaz. Yaşanmış bir mekandır bu. Yalnız pozitifliğiyle değil, hayal gücünün tüm taraflılıklarıyla yaşanmıştır"(s.28). Bachelard, mekanın insan etkinliğiyle yeni bir anlam kazandığını belirtmektedir. Böylece mekan, fiziksel boyutunun yanında soyut yönüyle de ele alınmalıdır. Lefebvre ise, mekanı toplumsal yönü ile ele alıp onu üç temel özelliğiyle ele almıştır. "Mekan hem bütün ve kırık hem de genel ve parçalıdır. Aynı zamanda, tasarlanan, algılanan, yaşanan şeydir."(Lefebvre, 2014, s.358). Lefebvre, mekansal pratik, mekan temsili ve temsili mekandan oluşan üçlüyü önermektedir (Ghulyan, 2017, s.21)

Harvey'in aktardığına göre; Cassirer, organik, algısal ve soyut olmak üzere üç farklı mekan tipinden bahsetmektedir. Organik mekanın daha çok türe özgü hazır oluşla açıklanabileceğini, algısal mekanın ise algılarla edinilen deneyim sonucu öğrenilen mekanlar olduğunu, soyut mekanın ise terimsel veya kuramsal olarak var olduğu kabul edilen mekan olduğunu belirtmektedir. Matematik alanında kullanılan üçgen gibi şekillerin bu mekan türlerine örnek olabileceğini belirtmektedir (akt: Harvey, 2013a, s.32-32). Harvey, Cassirer'in mekan ile ilgili bu üç kategorisinin birbiriyle etkileşim içerisinde olduğunu ve insan zihnindeki pratiklerde ortaya çıktığını belirtmektedir. Harvey, Cassirer'in bu kategorilerine dönük daha açıklayıcı bir tespitte bulunmaktadır. Harvey'a göre (2013a),

"Bu üç mekansal deneyim düzeyi birbiriyle bağlantılıdır. İnşa ettiğimiz soyut geometri, mantıksal değil de sezgisel anlam taşıması gerekiyorsa, algısal düzeyde bazı yorumlar gerektirir. Bu yüzden geometri kitapları çizimlerle doludur. Algısal deneyimimiz, organik deneyim tarafından etkilenebilir. Ama eğer analitik olarak uygulayabileceğimiz bir mekansal biçim kuramı geliştirmek istiyorsak, sonunda biçimsel geometriye başvurmak zorundayız. Bu yüzden algısal ya da organik düzeydeki olaydan bir geometri oluşturan soyut, simgesel bir düzen aracılığıyla göstermenin yolunu bulmaya ihtiyacımız vardır. Ya da aksine, soruna, soyut düzeyde geliştirilen fikirlerin organik ya da algısal düzeyde yorumunu aramak, diye de bakabiliriz"(s.33).

Bu yönüyle üç farklı mekanın birbiriyle etkileşim içerisinde olduğu ve mekanın açıklanmasında bu ilişkiler ağıyla ele alınması gerektiği belirtilmektedir. Foucault ise bu kavramı tarihi perspektiften incelemektedir. Çeşitli mekan türlerinden bahsederken, mekanın üzerinde kurulan tahakkümler açısından incelenmesi gerektiğini ifade etmektedir. Foucault'ya göre (2014),

"Mekanın bu tarihini kabaca belirtirsek, ortaçağda, hiyerarşik bir yerler bütünü olduğunu söyleyebiliriz: kutsal ve dünyevi yerler, korunaklı yerler ve tersine acık ve korunmasız yerler,

kentsel yerler ve koyluk yerler. Kozmolojik teoriye göre, göksel yerlerin karşısında üst-göksel yerler vardı ve göksel yerler dünyevi yerlere karşıtı; şiddetli bir şekilde yer değiştirmiş şeylerin yerleşmiş bulundukları yerler olduğu gibi, tersine, şeylerin doğal mevkilerini ve dinginliklerini buldukları yerler de vardı. Çok kabaca Orta çağ mekanı denebilecek şey bir yere yerleştirilmenin mekanı, tüm bu hiyerarşi, tüm bu karşıtlık, tüm bu kesişimdir”(s.292).

Foucault’nun belirttiği mekan türleri, toplumsal yaşam içinde sınıfsal farkların da belirgin bir şekilde birbirinden ayrıldığı mekanlardır. Orta Çağ’da Avrupa’daki kiliseler ve şatolar bu sınıfsal ayrışmanın en açık örnekleridir. Eraydın, mekan kavramının kategorize edilmesini kuramsal bir çerçevede ele almıştır. Mekana dair söylemlerin ise bu kuramsal çerçevede ele alınması gerektiğini belirterek şu şekilde temel sınıflandırmayı yapmıştır:

- “a) Postmodernizm çizgisindeki yeni sosyal kuram arayışları
- b) Matematik tabanlı karmaşıklık (complexity) ve yıkım (catastrophe) kuramları
- c) Üretim, hizmet ve iletişim şebekelerinin giderek yaygınlaşması
- d) Bilgi ve bilgi paylaşımının öne çıkmasıyla kademelenme ve sınır kavramlarının giderek aşınmasını nedenleyen gelişmeler.”(Eraydın, 1994, s.62) .

Mekanın tanımlanması ve kategorize edilmesi sürecinde birbirinden farklı görüşler meydana gelmektedir. Her toplumun sahip olduğu özellikler aynı değildir. Mekanın toplum hayatı üzerindeki etkisi göz önünde bulundurulduğunda, mekanın ne kadar önemli bir unsur olduğu görülmektedir. Yapılan tanımlamalar çerçevesinde mekanın toplumsal bir yönünün olduğu görülmektedir. Toplumun oluşturduğu veya kullandığı bu mekanlar toplumsal mekân olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.1.1.3. Toplumsal Mekan

Gündelik hayat içerisinde insanların tek başına bütün ihtiyaçların karşılanması mümkün değildir. Bu nedenle birçok alanda alışveriş ve paylaşım yapabileceği ortak alanlara ihtiyaç duymaktadırlar. Bu mekanlar müşterek mekanlardır. Stavrides’e göre (2019), “Müşterek mekan, insanların müşterekleşme yoluyla şekillendirdiği, daima kırılğan bir mekansal durumdur. Bu bakımdan müşterek mekan kolektif temsil eylemleri yoluyla tasavvur edilip tasarlanabilir ve müşterek mekanı sahiden hayata geçirmekte onarlı paylaştığı imgeler ve sözcükler vasıtasıyla tarif edilebilir” (s.201).

Stavrides *Müşterek Mekanı* adlı kitabında müşterek mekanın onu kullanan kişilerin etkinliği ile üretilip anlam kazandığını ifade ederek şu tespitte bulunmaktadır:

“Müşterek mekan ilişkisel ve görelidir. Diğer tüm mekan türleri gibi o da sadece toplumsal ilişkilerin bir aracı ve şekillendirici etmeni değil aynı zamanda sürekli oluşum halindeki bir ilişkiler kümesidir. Bu ilişkiler kümesi sınırlandırılmış bir konumlar arası ilişkiler sistemi içine sıkıştırıldığında müşterekleşmenin itici gücü olmaktan çıkar. Ortak mekânın müşterek olarak

kalmayı için müşterek mekânı kullanmaya davet edilenlerin katkılarının devamlılığını sürdürecektir bir mekanizma olması gerekir.” (Stavrides, 2019, s.246).

Stavrides, mekanın ortak kullanımıyla meydana gelen anlamsal ilişkilerin, müşterek mekanı oluşturmadaki rolüne dikkat çekmektedir. Mekanın toplumsal ilişkiler yönü ile ele alınması görüşünü dile getiren Harvey’e göre (2013b), “o halde müşterek alan, belli bir nesne, varlık ve hatta toplumsal bir süreç olarak değil, kalıcı olmayan, her türlü dış etkiye açık bir toplumsal ilişki biçiminde tasavvur edilmelidir” (s.125). Bu da mekanın toplumdan topluma, yöreden yöreye birbirinden farklı şekillerde anlamlandırılması ve değer kazanması anlamına gelmektedir. Her toplum sınırları belli olan bir coğrafyada yaşamını sürdürmektedir. Ekonomik, kültürel, dinsel, siyasal ve geleneksel farklılıklar ile coğrafyanın doğal faktörleri nedenleriyle dünyanın farklı bölgelerine farklı yoğunluklar şeklinde kümelenmiş nüfus yapıları vardır. Nüfus yoğunlukları farklı olsa da insanoğlu sosyal bir varlık olduğu için topluluk halinde yaşamaktadır. Bu toplulukların sayısı da yaşanan yere göre değişmektedir. Kentsel ve kırsal mekanların nüfus yoğunlukları değişkenlik göstermektedir. Ancak her ikisinde de ortaklaşa kullandıkları mekanlar vardır.

Toplumun çeşitli ihtiyaçlarını karşılayabildiği müşterek mekanlar, aynı zamanda o toplumun ortak kullanım alanlarıdır. Mülkiyetinin müşterek olması nedeniyle mekan üzerinde tahakküm kurulma riski daha azdır. Bu nedenle müşterek mekan o mekânı kullanan bireylerde ortak bir algı da yaratmaktadır. Özel mülkiyete dönük yargılarla müşterek mekana dönük yargılar birbirinden farklıdır. Özel mülkiyette bireysel kar elde etme ve kullanma amacı vardır. “Daha ziyade özel mülkiyet hakları, alanı kuşatır, onu koparır ve kullanımını kısıtlar.” (Mitchell, 2020, s.61).

Kentsel planlamalar ve imar planlarıyla daha önce müşterek olan bazı mekanlar, özel mülkiyete dönüştürülebilmektedir. Dönüştürülen alanlar toplumsallık özelliğini kaybetmektedir. Müşterek mekan olarak kalan yerlerdeyse kişisel egemenlik kurmadan o mekandan olabildiğince faydalanma davranışı ortaya çıkmaktadır. Ancak mekanın kullanımında mekana yakınlık olgusu ön plana çıkmaktadır. Müşterek mekana yakın olan bazı kişiler ve gruplar mekânı orantısız bir şekilde daha fazla kullanılmaktadır.

Toplumsal mekan toplumun mekânıdır (Lefebvbre, 2014, s.64). Bu mekân, toplumdan topluma, kültürden kültüre değişmektedir. Ancak her bireyin kendini ait hissettiği bir toplumsal mekân vardır. Kırsal ve kentsel müşterek mekanları kırsal ve kent arasındaki ekonomik ve nüfus yoğunluğu nedeniyle bazı farklılıklar gösterse de birçok ortak nokta vardır. Bu nedenle hem kırsalda hem de kentsel mekanda müşterek

mekanlara verilecek birçok örnek vardır. Çünkü toplumsal mekanlar çok çeşitlidir. Avcı toplayıcı bir toplum için avlanma alanları, köy toplumu için köy meydanı, ibadet yerleri, çeşmeler, meralar, kent toplumu için ise parklar ve caddeler, ibadet yerleri, alışveriş mekânları, toplumsal mekan örnekleridir. Lefebvre’a göre (2014), “bir toplumsal mekan yoktur, fakat birden çok toplumsal mekan, hatta sonsuz bir çokluk vardır; dolayısıyla, "toplumsal mekan" terim sayılabilir olmayan bir kümeyi belirtir”(s.111).

Lefebvre’ın da belirttiği gibi bir araya gelen insanların ortak amaç ve fayda için kullandığı sayısız mekan vardır. Tarihte eski klanlar belli fiziki mekanlarda küçük gruplar halinde yaşamışlardır. Bu birlikte yaşam, zamanla sosyal veya toplumsal müşterek alanların da oluşmasını sağlamıştır. Sosyal bir varlık olan insanın kültürel, dinsel, eğitsel vb. birçok alanda gereksinimleri vardır. Eğlenmek ve dinsel ayinleri yerine getirmek bireyleri bir araya getirmede en etkili olan unsurlardır.

Şanlıurfa sınırları içinde bulunan Göbeklitepe ve Roma İmparatorluğu’nda inşa edilen arenalar bu alanda örnek olarak gösterilebilecek mekanlardır. Dini merkezler ibadet edilmesi ve bilgi alışverişi için toplumsal müşterek alanlar iken; arena gibi yerler ise eğlence mekanlarıdır. Roma İmparatorluğu’nun hüküm sürdüğü yerlerde genellikle arenalar inşa edilmiştir. Bu müşterek mekanlar sayesinde toplumun hem eğlenme ihtiyacı karşılanmış hem de verilmek istenen mesajlar bu ortak alanlarda kitlelere ulaştırılmıştır. Bu mekanlar aynı zamanda toplumsal hiyerarşinin, ekonomik sınıflanmanın, dini ve siyasi örgütlenmenin yaşandığı müşterek mekanlardır. Arenalardaki oturma düzeni bir hiyerarşi örneğidir.

Günümüzde de “protokol” olarak belirtilen uygulama neticesinde müşterek mekanlarda oturma düzeni bir hiyerarşiye bağlı olarak gerçekleşmektedir. Hayatın akışı içerisinde kullanılan bu yerler ortak bazı grupları da yaratır. Sinema salonları, futbol sahaları ve parklar bu mekanlara verilebilecek birkaç örnektir. Birbiriyle hiçbir ilişkisi olmayan insanların canlı olarak izlediği futbol maçında atılan bir gol ya da yenilen bir golün yarattığı sevinç ya da üzüntü ortak olmaktadır. Bu ortaklık her ne kadar kısa süreli ve bilinçsizce olsa bile zamanla kendi sınırlarını aşan boyutlara ulaşmaktadır.

Dünya genelinde tanınan Barselona takımının yer ve zaman sınırını aşan bir taraftar kitlesi vardır. Barselonalıların çoğu için futbol hayatın önemli bir parçasıdır ve Nau Camp ortak bir mekandır. Nau Camp, Barselona sınırlarını aşan evrensel bir toplumsal mekan algısına dönüşmüştür.

Toplumsal mekanların en belirgin örneklerinden biri de dini mekanlardır. Müslümanlar için Mekke (Kabe), Hristiyanlar için Vatikan, Budistler için Lhasa kutsal

mekandır. Kutsallıktan dolayı ziyaret edilen bu mekanlar tarihsel, kültürel ve zihinsel olarak müşterek mekanları oluşturur. Bu dini mekanlar, mutlak sınırlarının ötesine geçmektedirler.

Günümüzden yaklaşık 11 bin yıl önce inşa edildiği tahmin edilen Göbeklitepe'nin sadece çember şeklinde ve T şeklinde dikilmiş sütunlardan ibaret olmadığı, buranın dinsel bir ritüelin gerçekleştiği bir mekan olduğu görüşü kabul görmektedir. Göbeklitepe'yi keşfeden Schmidt'e göre (2006),

“Yaşamlarındaki bu alanın içinde sadece ritüel amaçları gerçekleştirdikleri özel binalar değil, aynı zamanda bazı kafa taslarının ve kült uygulamalarının da gösterdiği gibi, bu törenlerde özel insan ya da grupların ön plana çıktığı açıkça belli olmakta: Bu nedenle belki örgütlenmiş bir kült töreni anlamında, bir dinsel yönlendirmenin ana hatlarından söz edilebilir” (s102).

Schmidt'in yaptığı kazıda mabedin etrafında herhangi bir yerleşim yerine rastlanmadığı görülmektedir. Bu mekanda dini ayinlerin gerçekleştiği sonucuna varmıştır. Boyları 4 metre olan ve yaklaşık 50 ton ağırlığında T şeklindeki sütunlar ve üzerine işlenen hayvan motifleri buranın sıradan bir tapınak veya ibadet yeri olmadığını göstermektedir. Yapının inşası için verilen emek ve harcanan zaman buranın önemini ortaya koymaktadır. Hangi toplumun yaşadığı bilinmese de, kabul edilen görüş dini bir merkez olduğudur. Yapılan arkeolojik kazılarda T şeklindeki sütunların yer aldığı bu mekanın altında yerleşime dayalı ipuçları da ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla dini bir mekan olmanın ötesinde yaşamsal bir mekana dair seziler de vardır. Burası, o dönem yaşayan toplumların ortak mekanıdır.

Belli bir amaç ya da fayda için müşterek mekanlar oluşabilir. Müşterek mekanlarda özel mülkiyet olmadığı için kişisel tahakkümü yoktur. Müşterek mekan, o mekanı kullanan bireyler tarafından geliştirilir veya dönüştürülür. Mekanın ortak kullanıcıları, günün koşullarına göre yeni mekanlar yaratabilir ya da eski mekanları dönüştürebilir. İbadet yerleri, pazar yerleri, çeşmeler, hamamlar, kervansaraylar, parklar, spor sahaları, köy ve kent meydanları bu müşterek mekanlardır. Bireylerde ortak değer yargısı veya ortak düşünce yaratan bu mekanlar, çeşitli şekil ve sembollerle kabul görürler. Harvey'e göre (2013a), “Eğer toplumsal mekanın gerçek doğasının bazı ayrımlarını ortaya çıkarmak istiyorsak ilk ilgilenmemiz gereken, mekansal imgenin bu ortak olan yanındır” (s.38).

Kiliselerde çan, camilerde minare birer semboldür. Bu semboller toplumda öyle bir anlam kazanmıştır ki; tek başına bir dini temsil edebilecek yapıdadırlar. Müşterek mekanlar, herkesin kolayca ulaşabileceği merkezi bir konumda yer almaktadırlar. Genellikle kilise ve camiler yerleşim biriminin ortasında ya da en işlek yerinde inşa

edilmiştir. Buna bağlı olarak köy veya küçük kentler bu yapıların etrafında gelişme göstermişlerdir. Özellikle Ortaçağ Avrupa'sında Katolik Kilisesi her zaman yerleşim yerinin en görünen ve ulaşılabilen yerinde inşa edilmiştir. Harvey'e göre (2013a), "Bir ortaçağ kilisesinin tasarımı, sosyal hiyerarşinin doğası hakkında, basitçe bireylerin merkezi odak noktasıyla olan mekansal ilişkisi aracılığıyla çok şey anlatır. Korodakilerin, Tanrı'ya bir şekilde neftekilerden daha yakın görünmeleri tesadüf değildir" (s36). Kilise, toplumsal alanın egemen bir noktasında, aynı zamanda toplumun ondan rahatça istifade edebileceği bir şekilde inşa edilmiştir. Bu tür dini yapılar aynı zamanda egemen bir erkin somut temsilleridir. Dini yapıların ve diğer kamusal mekanların herkesin rahatça ulaşabileceği yerlerde kurulması, çeşitli sembol ve simgelerle görünür hale gelmesi; zamanla bu sembollerin toplumsal alanı temsil etmesine neden olmuştur. Ancak muhtevası itibariyle yönetici erkin gölgesini temsil etmiştir. Dolayısıyla bu yerler toplumsal müşterek mekan olmakla birlikte aynı zamanda kamusal alanlardır.

Kavramın en önemli temsilcilerinden olan Habermas'ın da belirttiği gibi kamusal alan yurttaşların bir araya gelip iletişime geçtiği ortak bir konuşma/tartışma alanıdır (Özbek, 2004. s.46). Çeşitli konularda fikir alışverişi, hak talebi, sosyalleşme, örgütlenme gibi amaçlarla kullanılan kamusal alanlar zaman içerisinde belli bir sembolik özelliğe sahip olabilmektedirler. "Cumartesi Anneleri"nin kaybedilen yakınlarının akıbetini sormak için her cumartesi Taksim Meydanı'nda toplanması, bu meydanı hak arayışı temelinde sembolleştirmiştir.

Öztürk'e göre (2012), "Tahrir meydanı, bir kamusal alandır; ancak büyük kalabalıkları oraya toplayan çelişkili boyuta sahip olan sanal mekanlardır. Mısır'da insanlar sanal mekanlardaki paylaşım ağları vasıtasıyla sanalın dışına çıkabilmişlerdir. Örgütlenmeleri önce sanal mekanlarda başlamış, sonra gerçek mekanlara inmeye başlamışlardır" (s.22). Arap Baharı olarak tanımlanan toplumsal başkaldırıların sembol alanı Tahrir Meydanı olmuştur. Tahrir Meydanı yönetime karşı hak talep eden halkın direniş alanı olmuştur. Ancak kamusal alanlar da belli bir süre sonra egemen güçlerin tahakkümüne girmektedir.

Kamusal alanlar halkın yararlandığı yerler olsalar bile yine de egemen anlayışın etkisinden kurtulamamaktadırlar. Bunun en açık örneğin Orta Çağ Avrupa'sındaki feodalite sistemidir. Bu sistemde alanın tasarımı ve kullanımı derebeylerinin tasarrufuna bağlıydı. Özbek'in (2004) Habermas'tan aktardığına göre,

“Orta çağlardaki temsili kamusal alan, doğrudan bir yöneticinin somut varlığına bağlıydı. Prens ve zümreler, mülkün vekilleri olarak işlev görmek yerine mülkün kendisi ‘olmayı’ sürdürdükleri sürece onu, ‘yeniden sunabilirlerdi’ Yani feodal otorite, kutsal iktidarını halk için değil, halkın ‘önünde’ temsil ederdi” (s.97).

Toplumsal veya kamusal alanların kullanımı egemen iktidarlar tarafından kontrol altında tutulmak istenmektedir. Toplumsal hareketliliğin yaşandığı bu mekanlarda, iktidar için risk oluşturacak örgütlenmelerin yaşanması muhtemeldir. Bu nedenle bu alanların üretimi ve kullanım süreci kontrol altında tutulmaktadır.

Kamusal alanların müşterek mekanlardan ayrılan yanı da bu tahakküm sürecidir. Toplumsal mekanların belirlenmesi bazen müşterek duygu ve hareket ile olurken bazen de yönetici erk tarafından belirlenmektedir. Burada da “kamusal alan” ve “müşterek mekan” farkı ortaya çıkmaktadır. Stavrides bu iki kavramı açık bir şekilde birbirinden ayırt etmektedir. Stavrides’e göre (2019), “Müşterek mekan paylaşılan mekandır. Kamusal mekan, yani hakim otoritenin varlığıyla damgalanmış mekan, insanlara belirli koşullarda ‘verilmiş’ mekanken, müşterek mekan insanlar tarafından ‘alınmış’ mekandır” (s.109). Kamusal mekanda iktidar sahiplerinin tahakkümü söz konusudur. Park-bahçelerin düzenlenmesi, kent meydanlarının peyzajı, sokak ve caddelerin yeniden yapılması, konut projelerinin çizimi bu tahakkümün göstergeleridir. Ancak müşterek mekanlar, kamusal alandan daha farklı olarak ortaya çıkar.

Toplum, bir kahvehaneyi, sokağın başını, mezarlıkları, boş alanları vs. müşterek mekan olarak yaratabilir. Müşterek mekanların oluşmasında bazen fiziksel yeri aşan algısal koşullar da etkili olur. Belli mekânlara dönük duyulan sempati veya orayla ilgili duygular, o mekanları müşterek mekânlar yapabilir. Soyut olan bu mekanlar bireylerin ve toplumun düşünce yapısında varlık gösterir. Kamusal alanların yaratılması sürecinde müşterek mekanların varlığının tehlikeye düşmesi, soyut müşterek mekanların oluşmasını sağlayabilir.

İlisu Barajı altında kalan Hasankeyflilerin Hasankeyf ile ilgili müşterek bir algıları vardır. Kamulaştırma nedeniyle yerinden edilen köylülerin zihninde müşterek bir mekan vardır. Soyut olan bu müşterek mekanlar, zaman içinde değişip dönüşür ve dernek ve taziye evleri gibi somut müşterek yapılara dönüşür. Köyleri baraj altında kalan veya köyünü çeşitli sebeplerle terk etmek zorunda kalan köylülerin kentlerde oluşturdukları taziye evleri ve dernekler bunun en açık örnekleridir.

Roma İmparatorluğu döneminde Efes antik kentinde inşa edilen tuvaletler, Romalılar için hem ihtiyaçların karşılandığı toplumsal mekan hem de birer kamusal alanlardır. Efes’teki tuvaletlerde, üst düzey komutanların uzun sohbetler yapıp, devlet

işleri ve askeri konularda fikir alış veriş yaptıkları bilinmektedir. Bu alanların kullanımında göze çarpan bir noktaysa efendiler tuvalete gitmeden önce kölelerin gidip tuvalet taşları üzerinde oturup, mermer taşlarının ısınmasını sağlamasıdır. Mekanın kullanımının müşterekliğinin yanında kullanım şekli, siyasi otoritenin izin verdiği ölçüde gerçekleşmektedir. Egemen güçler müşterek mekanların kullanımını dizayn etmektedir.

Müslümanlar için camiler dini ibadet mekanları dışında sosyalleşme mekanlarıdır. İslamiyet'in ilk ortaya çıktığı dönemlerde bir kişinin adına hutbe okutması bağımsız devlet ilan olarak kabul edilirdi. Dini mekanlar aynı zamanda siyasi bir işlev görmekteydi. Müslümanlarda okunan selalar ve cuma namazında okunan hutbeler, bazen siyasi bir amaca hizmet etmektedir. Kiliselerde de uygulamanın şekli farklı olsa da benzer bir anlayış söz konusudur. İbadet yerlerinin dışında hamamlar, çeşmeler, hanlar ve pazar yerleri de insanlar için toplumsal mekanlar olmuştur. Bu mekanlar kamuoyu oluşmasında veya oluşturulmasında önemli bir role sahiptirler. Modern dünyada sayıları gün geçtikçe artan AVM'ler, kültür merkezleri, kongre salonları gibi yerler de toplumsal mekanlar olup kamuoyu oluşturan mekanlardır.

Yeni yaşam alanlarına adaptasyon, yeni arayışlar, çevrede yaşanan değişimler toplumun algısını da değiştirir. Etnik, dini, cinsiyet, engel durumu gibi yönleriyle dezavantajlı olan gruplar bu değişim ve dönüşüm sürecinde müşterek mekanları kullanma yönüyle belli bir eşitliğe kavuşmaktadırlar. Kentlerde yaşanan müşterek mekan yaratma süreci, bu grupların ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel temsillerine imkan tanımaktadır. Gecekondu, gettolar, çadır kentler, kamplar yaratım sürecinde başat rol oynar. Bu mekanlarda yaşayan insanlar daha yoğun bir etkileşim içindedirler. Stavrides'e göre (2019),

“Sokak satıcılarının biriktirdiği ve paylaştığı sosyal sermaye ortak geçim stratejilerini desteklemekle kalmaz, aynı zamanda müşterek dünyalar, müşterek iddialar ve mücadeleler yaratır. Gerek aile gerek akrabalık bağları, gerekse dinsel, etnik ve profesyonel ağlar hem biçimsel olmayan hem biçimsel bir şekilde cemiyet bağları içinde ifade edilebilir” (s.148).

Alt gelir grubuna sahip bireylerde böyle bir müşterekleşme görülürken; ekonomik olarak yüksek bir gelire sahip olan bireyler tüketim, gösteriş ve medyatik müşterek mekanlar yaratırlar. Kamusal alanın bütün imkanlarından faydalanıp, kendi tahakkümleri çerçevesinde müşterek mekanlar inşa ederler. Belli bir davranış ve eylem pratiğine sahip olan bu bireyler tüketim alışkanlıklarını karşılayacak mekanların oluşmasını sağlarlar. Oluşturulan bu mekanlara özgü davranış biçimleri geliştirirler.

Böylece her toplumsal sınıf oluşturduğu müşterek mekanlara göre belli davranış kalıplarına sahip olmaktadır.

Harvey toplumsal davranışı kentin belli bir coğrafya, belli bir mekansal biçim edinme yoluyla ilişkilendirilmesi gerektiğini belirtmektedir (Harvey, 2013a, s.32). Çünkü yaratılan mekan davranışın hem öznesi hem de nesnesi olur. Gecekondu mahallesinde yaşayan çocuklarla zengin semtlerde yaşayan çocuklar arasında davranışsal ve düşünsel olarak büyük farklar vardır. Kenar semtler ve gecekonduarda ekonomik koşullar nedeniyle birbirine ihtiyaç daha fazladır. Yaratılan müşterek mekanlar daha fazla olup; bu mekanların kullanımı da yoğundur. Bu semtlerde çocukların gece geç saatlere kadar sokakta oynaması sık görülen bir durumdur. Sokaklarda tezgahçılık yapanlar, başıboş dolaşanlar ve kalabalık şekilde oyun oynayanlar görülür. Toplumsal mekanlarda etkileşim içinde olan çocukların kullandıkları cümleler, ifade tarzları ve dilin zenginliği de farklı olmaktadır. Alt gelir seviyesine sahip çocukların kullandığı dil, daha somut ve düz anlamlıyken; yüksek ekonomik sınıfa mensup çocukların kullandığı dil daha soyut ve yan anlamlıdır.

Kadınlar sokakta, evlerin avlusunda, çarşıda ve pazarda birbirleri ile daha fazla zaman geçirmektedirler. Erkekler de genellikle kahvehanelerde bir araya gelmektedirler. İnsani ilişkilerin çok sıkı olduğu bu semtlerde ve müşterek mekanlarda paylaşım, yardımlaşma ve ortak hareket etme eğilimleri fazladır. Aynı zamanda anlaşmazlıklar ve çatışmalar da yoğundur. Sınıfsal olarak kullanılan toplumsal mekanlar da farklılaşmaktadır.

Ekonomik yapı güçlenip sosyal statü yükseldikçe daha bireyselleşmiş ve tüketime dayalı mekanların kullanıldığı görülmektedir. Alt gelir gruplarındaysa imcece usulü iş bölümü daha yaygın olup bireyselleşmemiş mekanların kullanımı yaygındır. Toplumsal mekanların kullanım şekli ve bu mekanları kullanan grupların niteliği, toplumun sosyolojik yapısı ve egemen iktidar ile aralarındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır.

2.1.1.4. Sinemasal Mekan

Sinema filmlerinde kullanılan mekanlar çeşitli yöntemlerle üretilen veya şekillendirilen mekanlardır. Sinema filmlerinin çekildiği mekanlar, filmin içeriğine göre bazı müdahalelere maruz kalmaktadır. Mekanlar yeniden üretilmektedir. Sinemasal mekanların üretilmesi aşamasında yönetmen, yapımcı ve senarist filmin nasıl bir mekanda çekileceği ya da tasarlanacağı üzerine görüş bildirmektedir. Filmin nerede ve

nasıl çekileceği üzerine varılan oydaşma neticesinde senaryonun en ince ayrıntısına dikkat edilerek mekan tasarımı veya seçimi yapılmaktadır. Filmin hazırlık ve yapım aşamasında bütün bileşenler bu hususu göz önünde bulundurmaktadır. Eğer mekan tercihi konusunda özverili davranılmazsa; film seyirci üzerinde beklenen etkiye sahip olmayabilir. Bu durum öncelikle bir yapımcı için büyük bir kayıptır. Çünkü yapımcı, çeşitli amaçlar ile filme yatırım yapar. Yönetmen de en az yapımcı kadar bir risk alıp, kariyerinin nasıl şekillenebileceğini düşünmektedir.

Film yapımında riskin azaltılması için mekan seçimi ve tasarımı büyük önem taşımaktadır. Bir şarkı notalarla, yazı kompozisyonu sözcüklerle, bir tablo fırça aracılığıyla, bir şiir sözcüklerle; sinema ise devingen görüntü ile var olur. Görüntü ne kadar dramatik etki yaratırsa film o kadar zihinde yer edinir. İzleyiciyi etkileyebilecek bir görüntü de iyi bir mekan tercihi veya tasarımı ile ilgilidir.

“Sinema dilinin özünde, insanın yaşadığı dünyayı ‘görsel olarak algılaması’ yatar” (Karakaya, 2005, s.135). Görsel bir algının oluşması için iyi bir mekansal tasarımın yapılması gerekmektedir. Butler (2011), çekimler için stüdyo içi ya da stüdyo dışı fark etmeden mekanın, filmin anlamına büyük katkı sağladığını belirtmektedir (s.34). Filmde sinemasal mekanların oluşturulması için kameranın çerçeveleyeceği alanların, ışığın, kurgu ve montajın, sesin ve göstergelerin uygun bir şekilde kullanılması gerekmektedir.

Arnheim’a göre (2002), “(...)iyi bir filmin senaryosunda her bir sahne öyle iyi planlanmış olmalıdır ki gerekli olan her şey, yalnızca gerekli olanlar, mümkün olan en kısa zaman aralığında gerçekleşmelidir (s.26). İzleyici gördüğü görüntü üzerine odaklanmaktadır.

Kamera açısına giren her şey filmin bir ögesi olmaktadır. Bu öğelerse bir mekan üzerinde sunulmaktadır. Yönetmen veya sanat yönetmeni sinemada kullanılacak mekanı çeşitli şekillerde düzenlemektedir. Kurgulanan mekan yeniden üretildiği için gerçek (fiziksel) mekandan birçok yönü ile ayrılmaktadır. Çam, yayımladığı makalesinde fiziksel mekan ile sinemasal mekanı bir tablo şeklinde karşılaştırarak, aradaki farkları ortaya çıkarmıştır (Çam, 2016, s.12).

Fiziki Mekan	Sinemasal Mekan
Matematiksel olarak ifade edilebilen, ortogonal koordinat sistemi temelli üç boyutlu bir öklid uzayı	Deneyimlemekte olan öznenin merkezinde bulunduğu açık nokta(lar) sistemi

Öznenen yalıtılmış bir gerçeklik	Özneyle birlikte varlığını bulan, özneyle karşılıklı bir ilişkide bulunan, öznenen yalıtılması imkansız bir olgu
Hiçbir nokta bir diğerinden farklı değildir; her bir nokta bir diğeriyle türdeşdir. Bu koordinat sisteminin doğal bir başlangıç noktası yoktur.	Merkezinde sinemasal öznenin olduğu bir sistemdir; özneye göre biçimlenir ve dolayısıyla türdeş değildir.
Mutlak ve değişmez bir bütünlüktür.	Akışkandır. Sinemasal mekanların farklı mekanları bir araya getirme gücü vardır.
Tekildir.	Çoğuldur.
Mekân kendi içinde yapılandırılmamıştır; muntazaman, baştanbaşa her bir yönde sonsuzluğa uzanır.	Sinemasal mekan kurgusaldır, yapılandırılmıştır ve çoğu zaman çerçeve/ kadraj aracılığıyla sinemasal anlam evreni tarafından sınırlandırılmıştır. Kapalı bir alandır.
Öznenen bağımsız olarak, herhangi bir noktadan, muhtemel tüm yönlerde doğru uzanan bir noktalar sistemine denk düşer.	Genellikle, sinemasal öznenin devinimiyle oluşan bir izlek biçiminde varlık bulur; hodolojiktir.
Yüksüz/nötr bir varoluştur.	Ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik, sınıfsal, toplumsal cinsiyetçi ve benzeri bağlamlarda yüklenmiştir.
Dışsaldır. İlkesel olarak dışarıdan bir bakışla tanımlanır. Bu nedenle tek kaçış noktalı perspektifle ifade edilir.	İçseldir. Öznel deneyimlerle biçimlenmiş bir bakışla tanımlanır. Bu nedenle çok kaçış noktalı perspektifle ya da perspektife ihtiyaç duymayan biçimlerle ifade edilir.
Batılı modernlik biçimleriyle tanımlanır.	Batılı modernlik öncesi, modernlik-sonrası ve/veya Batılı ve Doğulu modernlik- dışı biçimlerle tanımlanır.

Tablo 1: Fizikî ve sinemasal mekanların karşılaştırılması

Filmin yansıtmak istediği duygulara ve düşüncelere göre çeşitli müdahaleler yapılmaktadır. Sinemasal mekanı oluşturan temel öğeler uygun bir şekilde kullanılarak fiziksel mekan yeniden tasarlanıp sinemasal mekanlar yaratılmaktadır.

2.1.1.4.1.Sinemasal Mekanı Oluşturan Temel Öğeler

2.1.1.4.1.1. Kamera

Sinema filmlerinde temel faktör kameradır. Gösterimi kaydeden araçtır. Kameranın konumlandırılması, kullanılan optikler ve lensler, kamera hareketleri, çekim teknikleri ve kameranın teknik özellikleri sinemasal bir mekanın çerçevesini meydana getirmektedir. Yönetmenin kamera kadrajına koymak istediği görüntü ve hareketler, kameramanın konumunu belirleyip görüntünün çerçevelenmesini sağlamaktadır.

“Film yönetmeni izleyicisinin dikkatini mümkün olan en iyi şekilde kontrol edebilir. Çünkü kamerayı dilediği yere yerleştirerek o anda en önemli olan şeyi ekrana taşır ve çiçeğin ‘şimdi bana bakın’ diye bağırmasına gerek kalmadan ona gerekli önemi kazandırabilir. İzleyicinin ilgisi kaçınılmaz olarak ona yönelir; çünkü yönetmen o anda başka hiçbir şey göstermez. Aynı şekilde, yerde yürüyen bir sinek, sigaranın dumanı gibi tiyatro sahnesinde dikkati kendilerine çekecek kadar vurgulu olamayacak diğer ayrıntılara filmde gerekli vurgu kazandırılır.” (Arnheim, 2002, s.76).

Dmytryk (1990), kameranın, yalnızca seyirciye gösterilmek istenen şeyleri kaydetmesi gerektiğini belirtmektedir (s.81). Filmin içeriğine uygun olmayan görüntülerin kaydedilmesi filmin akışını bozmaktadır. Brown’a göre (2014),

“Çerçeve, izleyicinin neyi görüp neyi görmeyeceğini belirleyen bir dizi seçimle düzenlenir. Sahneye göre kamera yerleştirilir, sonra görüş alanı ve hareketle ilgili seçimler gelir. Hepsi birleşip plan, hareketin ve diyalogun hem belirgin iç eriği hem de duygusal dip akıntıları ve alt metinleri yönünden izleyici algısını etkiler” (s.15).

Kameranın çerçeveleyip kaydettiği şeyler filmin ham görüntüsünü oluşturmaktadır. Kameranın görmediği veya bakış açısına almadığı mekanları sinema filminde görmek mümkün değildir. Kamera, mekanı sınırlandırır. Arnheim’a göre (2002), “Bir küpün fotoğrafını çekmek istersem onu yalnızca makinenin görüş alanı içerisine almam yeterli olmaz. Asıl benim nesneye göre konumum ya da onu nasıl yerleştirdiğim önemlidir” (s.16). Kameranın çerçevelediği mekanlar, sinema filminin mekanıdır. Kamera görüntüyü kaydederken yönetmenin tercihiyle göre bir bakış açısı yakalar. Mascelli kameranın çekim açılarından nesnel, öznel ve görüş noktası kavramlarının önemini belirtmektedir. Mascelli’ye göre (2007),

“Nesnel kamera, kenar bakış açısından filmi kaydeder. İzleyici sahneyi görünmeyen bir gözlemci veya konuk gibi uzaktan izler. Öznel kamera, kişisel bir bakış açısından filme alır. İzleyici perde hareketine kişisel bir deyim olarak katılır. Görüş açısında ise kamera bir oyuncunun bakış açısı ile çekimi kaydetmektedir” (s.14-24).

Kameranın hareketi nesnel, öznel ya da görüş açısı tekniklerinden hangisi ile kaydedeceğini yönetmen belirlemektedir. Tercih edilen tekniğe göre kameranın çerçevesi değişmektedir. Elde edilen bu görüntüler filmin görsel anlatısını oluşturmaktadır. Kaydedilecek mekan da bu tekniklere göre farklı olmaktadır. Yakın

plan çekimleriyle çekilen bir görüntüde odaklanan karakter, nesne ya da yer net bir şekilde görünürken, arka plandaki yerler muğlaktır. Uzun çekimlerin yapıldığı sahnelerdeyse yakın yerlerin detayları belirsizdir. Kameranın alt, üst, yan veya arka çekimleri ile elde edilecek görüntüler birbirinden farklıdır. Kameranın tercih edilen tekniğe göre çerçevesine aldığı görüntü ve hareketler mekanı üretmektedir.

Kamera, çeşitli tekniklerle mekan üzerinde farklı anlamlar yaratmaktadır. Küçük bir tepeyi alt açıyla yakın plandan çekip büyük bir dağ gibi gösterebilirken; üst açıyla ve uzak çekimle büyük bir dağı olduğundan daha küçük gösterebilmektedir. Kamera teknikleri günümüzde oldukça gelişmiş bir yapıdadır. Aynı anda birçok teknik kullanılmaktadır. Ancak geçmişten günümüze kamera kullanımının yarattığı etkiye verilebilecek en iyi örnek *Yurttaş Kane* (1941) filminde kullanılan “alan derinliği” tekniğidir. *Yurttaş Kane* (*Citizen Kane*-1941) filminde ilk kez kullanılan alan derinliği tekniği ile sinemasal mekanların yeniden üretilmesine farklı bir boyut kazandırılmıştır. “Sinemaya getirmiş olduğu yenilik açısından Orson Welles yeni bir dönemin başlamasında önyak olmuştur. *Yurttaş Kane* ekran dili için bir devrim niteliği taşımaktadır.” (Bazin, 2011, s.51).



Görüntü 1.1. Kane, gazetelere basmaktadır. Kamera üst açıdan kaydetmektedir

Bu sahnede kameraman Kane’i üst açılardan kadraja almıştır. Kane’in bastığı ve arka planda görülen gazetelerin, onun medya üzerindeki gücünü ifade etmektedir. Kameraman, Kane’in gücünü gösterecek bir çerçeve yakalamıştır.

Küçük Charles’ın ailesinden alındığı sahnede kamera, geniş açılar ile alan derinliği yaratmış, Kane’in yüzü boy çekim ile çerçevenmiştir. Kane, çocukluğunu

yaşamak istemektedir ve evden ayrılmak istememektedir. Kane'in yüzü kameranın açısına alınarak, yüz ifadesinin izleyici tarafından yorumlanması sağlanmıştır. Mesaj, alan derinliği üzerinden izleyiciye verilmiştir. Alan derinliğinin kullanılmasıyla sinemasal mekanın tek boyutluluğu sona ermiştir. Bir mekan içinde birden fazla mekan ve sahne net bir şekilde gösterilebilmiştir. Bonitzer'a göre (1995),

“Sinema etkisi alan derinliğinin açılması, serilmesi ve akdedilmesidir. Bu alan derinliği bütün sinematografik yapıntıların gerçeklik etkisini sağlayan homojen ortamdır. Sinema böyle bir etkiye dayanan tek sistem değildir; ama bu etkinin gücü, sinemada, bütün öteki temsil sistemlerinde olduğundan daha kökten, daha derinden, daha mükemmel, daha derin algılanır”(s.9).

Welles'in sinemaya kazandırdığı alan derinliği sayesinde kameraman birbirinden farklı görüntüler elde edebilmiştir. İzleyicinin kendi duygu ve düşüncelerine göre aynı sahne içinde gösterilen diğer sahneler de odaklanmasını, bunun sonucu olarak da seyircinin daha yoğun bir düşünce ve duygu süreci yaşammasını sağlamıştır.



Görüntü 1.2. Yurttaş Kane ailesinden ayrılıyor

Böylece izleyici, kendi hayal dünyasına göre farklı yerlere odaklanabilmektedir. Brown bu sahne ile ilgili şu çözümlemeyi yapmaktadır:

“Bu derin netlik, derinlemesine kompozisyonu da daha önce hiç olmadığı kadar kolaylaştırıyordu. Film boyunca, ön planda izlediğimiz olayı tamamlayıp güçlendiren hareketleri de arka planda net olarak görüyoruz. Örneğin, filmin başlarında ön planda Bayan Kane'i, Bay Thatcher'i genç Charles Foster Kane'in velisi olarak onayladığını belirten belgeyi imzalarırken görüyoruz. Sahne boyunca pencereden genç adamın, geleceği belirlenirken bile dışarıda kızıyla oynamasını izleriz.”(Brown, 2014, s.56).



Görüntü 1.3. Alan derinliği. Kane camdaki görselde dışarıda oynadığı görülmektedir

Alan derinliğini en iyi gösteren bu sahnede aynı anda birbirinden farklı üç sahne de açıkça görülebilmektedir. Daha önce bu teknik bilinmemektedir. Kameraman, kamerasını bu üç sahneyi aynı anda ve yeterli netlikte kaydedecek şekilde konumlandırmıştır. Fiziksel mekan, kameranin kullandığı teknik imkanlar ile yeniden üretilip sinemasal bir mekana dönüşmüştür.

Yurttaş Kane filminde geniş açılı objektiflerle Charles Foster Kane, olduğundan daha büyük gösterilmektedir. Filmde özellikle vali olmak için yaptığı propaganda konuşmasında geniş açılı lenslerle Kane, heybetli, kudretli, güç adalet ve eşitlik dağıtan bir formda sunulmuştur. Böylece Charles Foster Kane, sahnedeki diğer kişilerden belirgin bir şekilde ayırt edilmiştir (Brown, 2014, s.56). Brown'ın belirttiği gibi kameranin Kane'i çok büyük diğer karakterleri ise küçük göstermesi, kameranin bakış açısı ile alakalıdır.

Kameranin teknik kullanımı sadece alan derinliğinde değil, istendik farklı görüntülerin yakalanması için de etkili olarak kullanılmaktadır. Çünkü kamera yönetmenin mekanik gözüdür. Aynı sahneyi, birbirinden farklı çekim teknikleri ve açılarla birbirinden çok farklı anlamlara gelebilecek görüntüler elde edebilmektedir. “Zekice seçilmiş bir kamera açısı, tek bir nesnenin olduğu kadar tüm mekanın da canlı bir izlenimini yaratabilir.” (Arnheim, 2002, s.51).



Görüntü 1.4. Kane, seçim propagandası yapıyor

2.1.1.4.1.2. Ses

Sinemanın ilk ortaya çıktığı dönemde çekilen filmler sessiz filmlerdir. Teknik olanakların henüz gelişmemiş olması, filmlerin sessiz olarak çekilmesine neden olmuştur. İlk dönem sinema filmlerinde hareketli görüntüler, beden hareketleri, jest ve mimikler, ekran yazıları, ritmik müzik ve çerçevelenen mekanlarla filmin anlatısını güçlendirmeye çalışmıştır. ABD’de 1927 yılında Alan Crosland tarafından çekilen *The Jazz Singer* (*Caz Şarkıcısı*) filminde ilk kez görünü ve ses birlikte sinema filminde kullanılmıştır. Abisel’e göre (2003), “Sinemanın yaklaşık otuz yıl süren bu ‘sessiz’ dönemi, 1927 yılında, ‘ses’in görüntülere eşlik etmeye başlamasıyla son buldu”(s.305). Böylece sessiz filmlerin yanında sesli filmlerin de çekimine başlandı. Sinemada sesin kullanılması ile birlikte sesin hangi amaç ile kullanılması tartışması başlamıştır. Pudovkin sesin birinci görevinin, film içeriğinin anlatım gücünü artırmak olduğunu belirtmiştir (Pudovkin, 1966, s.200). Sesin kullanımının sinema filminin gerçekliğe daha da yaklaşılması anlamına geldiğini belirten Bonitzer’e göre (1995),

“Sesli çekimde insan görüntülerle oynayamaz. Belli uzunlukları olan bloklar söz konusudur ve insan, bazı etkiler yaratmak için, canının istediği yerden makaslayamaz bunları. (...)sesli çekilmiş bir filmin montajı, sonradan seslendirilecek bir filmin montajı gibi yapılamaz. Her görüntünün bir sesi vardır ve insan ona saygılı olmak zorundadır” (s.54-55).

Sinemada sesin kullanılması sinemayı gerçeğe daha çok yaklaştırmaktadır (Özön, 2008, s.145). Sinemada sesin kullanılması film sahnelerinde dramatik etkinin yaratılmasını kolaylaştırmıştır. Sesin kullanım amacına göre, sinema gerçek hayat kesitlerinin temsil

edilmesine olanak tanımıştır. Bunun yanı sıra kullanılan doğal seslerle efektlerse¹ anlatıyı güçlendirmiştir. Film sahnelerinde kullanılan sesler içsel veya dışsaldır. İçsel seslerin nerden geldiğinin bellidir. İzleyici sesin kaynağını bilmektedir. Dış seslerin kaynağıysa tam olarak bilinmemektedir. İzleyici, gelen sesin özelliğine göre ona anlam yükleyerek onun nereden geldiğinin tahmin edilebilmektedir. İzleyici dış sesi duyarken, oyuncu ise bu sesi duymamaktadır (Sözen, 2017, s.483).

Doğal ses, ses efektleri ve müzik sinemasal mekanın oluşturulmasında ve sahnenin daha etkili bir anlam oluşturulmasında büyük önem taşımaktadır. Aaron Copland'a göre sesin kullanımı ile film sahnelerinin izleyiciyi etkileyen mekan ve zaman ortamı oluşturma, filmde yaşanan olayların psikolojik olarak yorumlanmasını sağlamak, izleyiciye filmde devamlılık duygusunu yaşatmak ve temsili olarak bir görüntü elde edilmesini sağlamak gibi işlevler üstlenmektedir (akt:Cemalcılar, 1993, s.75) .

Sesin tonlaması, tarzı, melodisi, tınısı ve kullanılan müzik aleti sinemada farklı duyguların ve düşüncelerin oluşmasını sağlamaktadır. Durağan müzikler daha sade bir sahneyi oluştururken, gerilim sesleri korku ve heyecan dolu bir anın yaşanacağını haber vermektedir. Filmin içeriğine göre müzik ve sesler kullanılıp izleyicide beklendik duyguların yaşanması sağlanmaya çalışılmaktadır. Bu duygu ve düşüncelerin yaratılması sürecinde sesin ve müziğin kullanım şekilleri oldukça farklıdır. Sesler görüntü ile birlikte, görüntüden önce veya görüntüden sonra verilebilir. İzleyicinin deneyimlediği sessel algılar, onun daha kolay bir şekilde anlamlandırılmasını sağlamaktadır. Alfred Hitchcock'un *Psycho* (1960) filminde banyoda yaşanan cinayet sahnesinde kullanılan müzik, yüksek gerilim anını ifade etmektedir. Müziğin gel gitleriyle katilin darbeleri, ritmik bir bütünlük sağlamaktadır. Suyun giderinde meydana gelen halkalanmalar ise bu ritmik bütünlüğü tamamlayan unsur olmuştur. Hint filmlerinde ritmik olarak kullanılan müzikler, film sahnesine coşkulu bir anlam yüklemektedir. Buna karşın Alfred Hitchcock'un *Rebecca* (1940) filminde kullanılan sesler gerginlik ve tedirginlik duygusu yaratmaktadır.

Görüntü gösterilmeden duyulan bir ses, izleyicinin zihninde görüntünün canlanmasına neden olmaktadır. Kilisede çalan bir çanın duyulması ile izleyici görüntüyü görmeden bir ayinin düzenlendiğini anlayabilmektedir. Yürüyerek yaklaşan

¹Doğal ortamda kaydedilip görüntüyle arasında gerçek bir bağın olduğu seslerdir. Doğal olmayan ses efektleri günümüzde elektronik gereçlerle özel olarak üretilen seslerdir. (Wajda'dan akt: Özen, 2017, s.481)

bir ses, görüntü olmasa bile nasıl bir mekan olduğu konusunda deneyimlerden yola çıkarak ipucu vermektedir. Örneğin merdivenlerden aşağı inen bir ses duyulduğunda merdivenler görünmese bile karakterin merdivenlerden indiği anlaşılmaktadır. Uzaklaşan bir araba sesi, izleyicide bir yol şemasını canlandırmaktadır. Gerilim müziğinin verilmesi ile tehlikeli bir anın yaşanacağı haber verilmektedir. Kuşun sesi ile davul sesi birbirinden farklı anlamlar yaratmaktadır. Filmsel anlamın oluşturulması sürecinde ses ve müzik vasıtası ile sinemasal mekanların üretilmesi sağlanmaktadır. Aynı mekanın gösterildiği farklı sahnelerde kullanılan sesler, sinemasal mekanın türünü değiştirmektedir.

2.1.1.4.1.2. Işık

Sinema filmlerinde ışığın kullanılması, hedeflenen çarpıcı etkinin yaratılmasını sağlamaktadır. Filmde mekanın, oyuncunun, kullanılan araçların ve hikayenin muhtevasına göre bir atmosfer yaratılmak istenmektedir. Bu atmosferin oluşturulması için doğal veya yapay ışıklar kullanılabilir. Verilmek istenen mesaja göre kullanılan ışık kaynağı değişmektedir. Kullanılan ışık kaynağı, ışığın açısı, rengi, şiddeti vs. yaratılmak istenen film atmosferinde önemli bir rol oynamaktadır. Aynı ışık kaynağı ile birden çok dramatik sahne atmosferi yaratılabilmektedir. Farklı ışık kaynaklarından da aynı mekanda farklı etkiler yaratan sahneler yaratılmaktadır. Aynı mekanda kullanılacak güneş, lamba veya muş ışığı aynı etkiyi yaratmamaktadır.

Butler’a göre (2011), “Bir lambadan gelen ışık, güneşten veya mumdan gelen ışıktan farklıdır”(s34). Lamba veya mum ışığı ile dar alanlarda daha etkin aydınlatmalar yaratılabilmekte iken; güneş ışığı daha genel bir etkiye sahiptir. Yaratılan sahne ortamı da bu ışığa göre değişebilmektedir. Mum veya lamba ışığıyla mikro ölçekte istendik görüntüler elde edilmekteyken; güneş ışığı ile bu etkiyi oluşturmak daha zordur. Ancak dış çekimlerde bir dağın heybetini göstermek için de muhakkak güneş ışığına ihtiyaç vardır. Pudovkin, sinemada ışığın kullanılmasının önemli bir unsur olduğunu ifade etmektedir. Pudovkin’e göre (1966),

“Yönetmenin oyuncuyla çalışmasının özellik taşıyan bir ögesi daha vardır, bu da ışıktır. Bu ışık olmadan nesneler de, insanlar da, başka hiç bir şey de film üzerinde var olamaz. Yönetmen stüdyoda aydınlatmayı belirleyerek, kelimenin tam anlamıyla perde üzerindeki gelecek biçimi yaratır”(s.156).

Işığın kullanılmasıyla sinemasal mekan amaca uygun bir şekilde yeniden yaratılmaktadır. Işığın ve dolayısıyla renklerin kullanılması filmde istenen görüntünün ve duygunun elde edilmesini sağlamaktadır. Renklerin insan psikolojisi üzerindeki

etkisi göz önünde bulundurulduğunda, ışık ve renk kullanımı, birbirinden farklı anlamların yansıtılmasını sağlamaktadır. Bir oyuncunun yüzüne tutulan ışık ve verilen renk tonu, karakterin psikolojik durumu hakkında bilgi vermektedir. Pudovkin, aydınlatılmamış bir oyuncunun hiç bir şey ifade etmediğini belirtmektedir (Pudovkin, 1966, s.156-157). Sözcüklerle ve diyaloglarla anlatılması mümkün olmayan ya da zaman israfı olan sahnelerde ışığın etkisinden faydalanılmaktadır. Doğal ya da yapay ışıklandırmalar yoluyla istenen film atmosferi yaratılabilmektedir. Brown'a göre (2014), "Rengin dört temel niteliği vardır: renk özü (hue), değer (value), renk doygunluğu (ehrama) ve sıcaklık. İlk üçü fiziksel özelliklerdir ve çoğu zaman rengin boyutları diye adlandırılır. Sonuncusu ise rengin psikolojik bir yönüdür."(s.231). Işığın ve rengin uyum içinde kullanılması, filmin görsel ve psikolojin yönünü güçlendirmektedir. Bunun yanı sıra ışık ve renk yardımıyla gerçeğin manipüle edilmesi de sağlanabilir. Arnheim'a göre (2002),

"İyi bir ışıklandırmanın yardımıyla düzensiz yüz hatları uyumlu, bir yüz bitkin veya canlı, genç ya da yaşlı gösterilebilir. İç mekanlarda ve dış mekanlarda da aynısı geçerlidir. Işıklıandırmaya bağlı olarak, bir oda sıcak ve rahat ya da soğuk ve çıplak, büyük veya küçük, temiz veya kirli görünebilir; ilk bakışta etkileyici ya da tamamen sıradan ve önemsiz olabilir" (s.65).

Işığın kaynağı, şekli, açısı, şiddeti ve rengi gibi unsurlar, farklı sinemasal mekanların yaratılmasını sağlamaktadır. Alfred Hitchcock'un *Rebecca* (1940) filminde kullanılan karanlık tonlar, kasvetli bir ortam oluşturmaktadır. Alman dışavurumcu filmlerinde kullanılan aydınlatma şekilleri, ışığın keskinliği ve renkler, olumsuz bir film atmosferi yaratmaktadır. Filmlerde canlı renkler olumlu, koyu tondakiler ise gergin bir atmosfer meydana getirmektedir. Aynı mekan üzerinde çekilmiş farklı sahneler, ışığın ve renklerin kullanımı ile izleyicide farklı duygular oluşmasına neden olmaktadır.

2.1.1.4.1.3. Kurgu ve Montaj

Sinema filmi çekilirken birçok görüntü kaydedilmektedir. Bu görüntülerden bazılarında çeşitli kusurlar olup filmin akışını bozabilmektedir. Bu görüntülerin ayıklanması gerekmektedir. Ayıklanmış olan görüntülerin bir araya getirilmesi, birleştirilmesi, kesilmesi veya üst üste bindirilmesi gerekmektedir. Bu süreç kurgu ve montaj olarak tanımlanmaktadır. Filmin oluşturulması sürecinde kesmenin(cutting) sinemanın yarattığı tek sanat olduğunu belirten Dmytryk (1990), kurgu sürecinin kesme, bağlama ve kurgudan meydana geldiğini ifade etmektedir (s.120). Filmin kurgu ve montaj sürecinde filmin akışına uygun bir akışın sağlanması için bu üç unsur yoğun bir şekilde kullanılır.

Sinemanın gelişmesiyle kurgu ve montaj tekniği de gelişmiştir. “Sinemanın ilk günlerinde, kameraya işaret edilir ve film çekilirdi. Ne var ki kısa süre içinde, filmdeki kayıtların, birlikte bir montaj yaratabilmek için kurgulanabileceği, kameranın hareket edebileceği ve filme çekilen şeyin denetlenebileceği fark edilmiştir.”(Butler,2011, s.27). Bunun sonucu olarak da sinema filmlerinde kurgu ve montaj gibi tekniklerin kullanılması yaygınlaşmıştır. Sinemada kullandığı kurgu teknikleri ile yenilikler getiren Kurgunun ileriki yıllarda sinemada çok önemli bir yer edineceğini tahmin eden Eisenstein’a göre (1975), “Ya Kurgu? Harika bir kelime değil mi? Henüz alışılmadı ama ilerde dilden düşmeyecek kuşkusuz” (s.22-23).

Kurgunun önemini belirten Brown’a göre (2014), “Sinema filmlerinin ham görüntülerinin birleşmesi ve anlatının güçlendirilmesi kurgu ve montaj aşamasında gerçekleşmektedir. Dramatik anlatı film yapımında kullanılan ve devamlılık gözetmeyen özel bir kurgu biçimi vardır; buna montaj deriz”(s.30). Ham görüntülerin ayıklanması süreci olan kurgu ve montajda filmin temeli atılmaktadır. Arnheim’a göre (2002), “Olayın akışından yalnızca kendisini ilgilendiren bölümleri alır; aynı uzamda yer alan nesnelerden ve olaylardan yalnızca ilgili olanları seçer. Bazı ayrıntıları vurgular, bazılarını atar” (s.80). Filmin çekimi sırasında birçok görüntü kaydedilmektedir. Filmin bütünlüğünü bozan ya da filme konulmasının herhangi bir avantajı olmayan ham görüntülerin post-prodüksiyon aşamasında tasnif edilmesi, ve temizlenmesi sağlanmaktadır. Sinemada montajın temel ilkelerinin ilk kez Ruslar tarafından bulunduğunu belirten Arnheim’a göre (2002), “Montajın sanatsal potansiyellerini ilk anlayanlar ve ilk kez montaj ilkelerini sistemli bir biçimde tanımlama girişiminde bulunanlar Ruslardı” (s.79).

Kuleshov, ‘yaratıcı coğrafya’ adını verdiği bir kurgulama tekniğiyle birbirinden uzakta olan insanların beden hareketlerini uygun bir şekilde kurgulayıp montajlayarak yeni bir hareket ve anlam yaratmıştır (Pudovkin, 1966, s.91).

Ham görüntüler üzerinde yapılacak çeşitli çalışmalar ile aynı görüntülerden birbirinden farklı hikayeler türetilir. Birbiri ile alakasız görüntüler de kurgu vasıtasıyla bir araya getirilip yeni bir anlam yaratılabilir. Kurgunun, hammaddeleri işleme konusunda bir sınırı yoktur. Bunu en iyi yapan yönetmenlerden biri de Eisenstein’dır. Çapraz kurguyu kullanan Eisenstein farklı görüntüleri bir araya getirerek başka anlamlar ortaya çıkarabilmeyi başarmıştır. Pudovkin’e göre (1966):

“Başka bir örnek: Eisenstein *Bronenosetz Potemkin* (*Potemkin Zırhlısı*) adındaki unutulmaz filminde Odessa’daki geniş merdivenlerde halkın kütle halinde öldürülmesini çevirir. Kalabalığın merdivenlerden aşağıya kaçışması oldukça ‘idareli’, üstelik fazla göze çarpmaz

şekilde verilmiştir. Fakat bir kurşunla vurulan annenin elinden kurtulup basamaklardan aşağıya yuvarlanan ve içinde bebek bulunan çocuk arabası büyük bir trajik yoğunluk taşır ve seyirciye ağır bir darbe gücüyle çarpar. Bu çocuk arabası, tıpkı aynı filmde kafatası patlamış çocuk gibi bir ayrıntıdır. Kalabalık halk kütlesi çözümlenerek parçalarına ayrılınca yönetmenin yaratıcı çalışması için geniş bir alan sağlanmış ve kurguda yerli yerinde bulunan ayrıntılar anlatım gücüyle dikkate çarpan sahneler meydana getirmişti” (s.98).

Filmin bu sahnesi hakkında açıklama yapan Ayzeyştayn’a göre (1975),

“Odessa merdivenleri sahnesi Bakü katliamını, gerici güçlerin 9 Ocak’ta masum halka karşı giriştiği saldırıyı ve Tomsk tiyatrosundaki mitingi bastırmak için halkı kılıçtan geçiren zalimliği simgeler. Son sahnede zırhlının şanlı geçişi ise 1905 ihtilalinin tümünü kapsayan ve yaklaşan zaferin müjdesini veren bir görünümdür” (s.34).

Eisesntein farklı görüntüleri mantıklı bir sıra ile yan yana getirerek ya da üst üste bindirerek izleyiciye yeni anlamlar sunmaya çalışmaktadır. Kendi kurduğu stilinden bahsederken hareketin ön planda olduğunu, aranan imajın verilmeyip üretildiğini belirtmektedir (Ayzeyştayn,1975, s.50). Eisesntein’in kurgu metodu, kurgu türlerinden yalnızca biridir. Günümüze kadar gelen süreçte ise birçok teknik gelişmiştir. Günümüz modern yazılım teknikleri ile kurgu ve montaj alanında büyük bir ilerleme sağlanmıştır. Birçok filmde sanal olarak çizilen mekanlar kullanılabilmektedir. Bu da kurgu ve montajın sinema filmlerindeki önemini gittikçe arttırmaktadır.

2.1.1.4.1.4. Mekansal Tasarım

Filmin çekildiği yerin filmin senaryosuna göre düzenlenmesi gerekmektedir. Gerçek mekanlarda, filmin senaryosunda olan bütün özellikleri aynı anda hazır bir şekilde bulmak mümkün değildir. Filmin senaryosuna göre mekansal tasarımın yapılması belirlenen mekanın içerisinde de çeşitli dekorların yapılması gerekmektedir. Orta çağ dönemini anlatan bir filmin, öncelikle dış ve iç mekan olarak kullanacağı yerlerin o dönemin özelliklerine uygun olarak tasarlanması gerekmektedir. O dönemde yüksek katlı binaların teknik olarak yapılması mümkün değildi. Bu dönemi anlatan bir filmde yüksek katlı binaların kullanılması kendi içinde bir çelişki yaratacaktır. Bu nedenle yönetmen, o dönemin ruhunu yansıtacak mekânlar tasarlamaktadır. Butler’a göre (2011),

“İlk filmler mühendislerin atölyelerinde ve bunların çevresinde çekilmiştir. Ne var ki, zamanla başarılı bir film çekmek için belli bir ortamın kontrol edilmesinin gerekliliği, özellikle stüdyoların kamera, ekip ve aydınlatma donanımları için daha geniş alanların maliyetini karşılayabildiği iç çekimlerde dekorların kullanılmasını beraberinde getirmiştir”(s.33).

Film endüstrisinin gelişmesiyle birlikte filmin çekildiği mekanların özel olarak tasarlanması anlayışı gelişmiştir. Sinemanın ilk yıllarından günümüze kadar sinemasal mekanlar sürekli çeşitlenmiştir. Sinemanın ilk yıllarında doğal dış mekanlar yoğun olarak kullanılmıştır. *L'Arrivée d'un train à La Ciotat (Bir Trenin Gara Girişi)* (1896)

filminde Lumiere Kardeşler, o günkü Fransız toplumunun yaşayış ve giyiniş tarzını mekansal tasarım ile izleyiciye aktarmıştır. “(...)filmde, trenin hareketini diyagonal bir kompozisyon içinde görüntülemiş, çerçeveyi günlük yaşamın ayrıntılarıyla da zenginleştirmişti.” (Abisel,2003, s.34). Mekan olarak tren garı seçilmiştir. Fransa sanayileşmiş bir ülkedir ve işçiler tren ile işe gidip gelmektedir. Trenden inen ve trene binen insanların ellerinde benzer çantalar mevcuttur. Görüntüsü kaydedilen kişilerin işçi sınıfı olduğu giyimlerinden, ellerinde taşıdığı kumanyalardan ve toplu bir şekilde gidiş-gelişlerinden anlaşılmaktadır. Sessiz olan bu film, kullanılan mekansal alan ve görseller aracılığıyla içeriğe uygun mesajı verebilmektedir. Hollywood sinemasında sıkça görülen çöller, derin vadiler, çorak araziler zor hayat şartları ve hayatta kalma düşüncesini uyandırmaktadır. Çekilen western² filmlerinin ana teması, zor koşullar altında yaşam mücadelesi veren insanların birbiri ile ve doğa ile mücadelesidir. Bu mücadele çoğu kez kanlı bir çatışmaya neden olmaktadır. Şiddet unsurlarını taşıyan western filmlerinde genellikle çarpışan düşünceler ya da menfaatler vardır. Bu şiddetin, bir alt gerekçesi ve usulü vardır. Bu filmlerde yaşanan çatışmaları ve öldürme eyleminin belli bir kurala bağlı olduğunu belirten Tüysüz (2017), filmin başkahramanı düşmanını arkadan vurmaz, elinde silahı olmayan birine silah sıkamaz, kendisine silah sıkılmadan kendisi ateş açmaz. Silahı ateş almışsa muhakkak kendi canını kurtarmak ya da masum insanları korumak için yapmıştır. Gayesi kötülerini kanuna canlı olarak teslim etmektir (s.271). Western filmlerindeki bu kanlı çatışmalar gerçek mekanlarda veya bu gerçekliğe uygun olarak yaratılmış film setlerinde geçer. İlk dönemlerde genellikle dış çekimler yapılırken sinemanın endüstrileşmesi, rekabetin artması ve sinemada sesin kullanılmasıyla birlikte büyük setler kurulmuştur. Hollywood coğrafyasında eskiye dayalı bir mekan tasarımı yapan en önemli yapımcı ve yönetmen Edwin Stanton Porter olmuştur.

“Porter, çok büyük bir alan üzerinde kurulmuş olan ve kısa bir süre içinde ‘ince köyü’ (Inceville) diye anılmaya başlanan stüdyosunun topraklarında, eğitilmiş at sürücüleri, buffalolar, gerçek kovboyler ve bir de küçük yerli kabilesi yaşıyordu. Nüfusu yedi yüzü geçen bu stüdyoda çok sayıda posta ve kervan arabasıyla yıkık dökük bir de ‘Batı’ kasabası vardı.” (Abisel, 2003, 90).

²Kovboy filminin, ortaya çıktığı ülkedeki adı ‘western’dir. Bu ad, türün içeriğini çok iyi anlatır. ‘Western’ batıya özgü, batıyla ilgili anlamına gelir. Buradaki batı, Kuzey Amerika anakarasının batısı, hatta uzak batısıdır (Far West). Bilindiği gibi, Kuzey Amerika’ya Atlantik ötesinden göçler başlamadan önce burada yalnız Kızılderililer yaşıyorlardı. İlk göçmenler ve bunlara sonradan katılanlar ise, anakaranın en doğusuna, Atlantik kıyısına yerleşmişlerdi. Ancak 18. yüzyılın ortalarına doğrudur ki, anakaranın içlerine doğru, sonra da gittikçe daha batıya yerleşme başladı. İşte kovboy filmi bunun en kısa ve acık tanımı, bu batıya doğru yayılma sırasındaki olayları konu alan film turu diye yapılabilir. (Özön, 2008, s.217).

Porter'ın kurmuş olduğu 'Vahşi Batı' stüdyosu, zamanla birçok yapımcı tarafından kullanılarak örnek alınmıştır. Bu mekanlarda sert yaşam tarzına dayalı filmler çekilmiştir. Hollywood'da şiddet ve doğa birbiri ile ilişkilendirilir. Görüntüye alınan Hollywood coğrafyası, hayatta kalma mücadelesinin mecburiyetini yansıtır. Bunun kurgusal temelden ziyade gerçek hayatta karşılığı mevcuttur. Çorak arazilerde ya da çöllerde yaşamak zorunda kalan bütün canlılarda her zaman mücadele vardır. Sergio Leone'un *The Good, the Bad and the Ugly* (İyi, Kötü ve Çirkin-1966) filminde kullanılan doğal dış mekanlar, zorlu yaşam mücadelesini ifade etmektedir.

Yönetmenler gerçek mekanların yanında hayallerinden ve düşüncelerinden yola çıkarak yapay mekanlar oluşturmuştur. Sinema tarihinde sanal mekan yaratan ilk yönetmen George M  lies'tir. M  lies, *Aya Yolculuk* (1902) filminde ütopik bir uzay aracını, uzaylıları ve uzayı tasarlamıştır. Roloff ve Blein'a göre (1995),

“İlk bilim-kurgu filmi, Georges Melies'nin *Le voyage dans la lune*'dur (1902). Film Jules Verne'in *De la terre a la lune* (1865) ve H.G.Wells'in *The First Men in the Moon* (1901) romanlarından yola çıkmıştır. (...)İnsanları yeryüzünden Ay'a taşıyan roket mermisi, şortlu, şapkalı, tiş  rt  l   kızlar tarafından uzay topuna taşınır. Roket, Ay'daki adamın tam gözüne isabet eder. Wells'in romanından alınma 'selenitler', yani Ay sakinleri korkutucu olmaktan çok g  l  n  t  rl  r ve şemsiyeyle d  rt  klediklerinde patlarlar. Korkusuz uzay yolcuları roketlerini dünyanın doğal çekim gücüne bırakıp geri döndüklerinde, yeryüzünde, yitirildiği sanılan kahramanlar için bir anıt dikilmektedir”(s.128).

George M  lies *Aya Yolculuk* filminde uzayda da bir yaşamın olduğu ve kendi aralarında ortak bir yönetim oluşturduklarını göstermeye çalışmıştır. Filmin 8.10. dakikasında tutsak edilen dünyalılar, uzaylıların önderinin huzuruna getirilmektedirler. Melies bu filmde anlatıyı kurgusal mekan üzerinden sağlamıştır. Uzaydaki gerçek mekan, dünyadakine benzeyen ama daha abartılı bir mekandır. Uzaylıların kıyafetleri, araç-gereçleri genel olarak d  nyalılardan farklıdır. Uzaylılar ise kuyruklu olarak tasvir edilmiştir. Sinemada gerçek, ütopik ve günümüz teknolojesi ile yaratılan 3D sanal mekanlar kullanılmaktadır. Filmin içeriğine göre uygun olarak bu mekanlardan biri ya da bir ka  ı seçilmektedir.

2.1.1.4.1.5. Göstergeler

Sinema filmleri çekilirken zamandan, maliyetten tasarruf etmek; anlam derinliği oluşturmak ve sinema filminin içeriğine uygun bir mekan yaratmak için çeşitli işaretler, kavramlar, sesler, renkler, ışıklar, semboller vs. kullanılmaktadır. “Sinemanın sanat olabilmesinde yönetmenlerin en değerli hazinesi ışık, gölge, insan yüzü ve en az onlar kadar önemli olan tüm cansız nesnelerdi.” (Abisel, 2003, s.270).

Bazin'in göre (2011), "bir kapının çarpması, rüzgarda savrulan bir yaprak, sahile vuran dalgalar dramatik etkiyi yükselten olgular olabilir"(s.104). Filmin anlatısını güçlendiren bu unsurlar göstergelerdir. "Her film, görsel göstergelerden oluşmaktadır ve anlam, bu göstergelerin film şeridi içinde dizilişlerinin ortaya çıkardığı dizimsel ve dizisel ilişkiler bağlamında ortaya çıkmaktadır." (Özden, 2004, s.147).

Göstergeler tarihten günümüze birçok düşünür tarafından irdelenmiş ve farklı şekillerde tanımlanmıştır. Göstergebilim alanında çalışmalar yürüten düşünürler, göstergebilimi farklı şekilde ele almışlardır. Saussure, kavram ile işitimi imgesinin birleşimini gösterge olarak tanımlamaktadır (Saussure, 1998, s.111).

Peirce'e göre "Gösterge bir şeyin yerini tutan, o şeyi üreten ya da niteleyen bir düşüncedir" (akt:Özkamas, 2009, s.36). Rifat'ın (1998) aktardığına göre Ch.S.Peirce göstergeleri üçlü şekilde sınıflandırmıştır. Birinci üçlüde nitel, tekil ve kural gösterge, ikinci üçlüğe göre görüntü gösterge, belirti ve simge; üçüncü üçlüğe göre ise terim, önerme ve kanıt olarak sınıflandırma yapmaktadır (s.115-118).

Fiske'e göre (2003), "(...)bir gösterge, kendisinden başka bir şeye gönderme yapan, duyularımızla kavrayabileceğimiz fiziksel bir şeydir ve varlığı, kullanıcıların onu bir gösterge olarak kabul etmelerine bağlıdır" (s.63).

Barthes, gösterge kavramı ve göstergebilim üzerine yazdığı "*Göstergebilimin Temel İlkeleri*" kitabında göstergeleri gösteren, gösterge ve anlamlama ilişkisi içerisinde incelemiştir. Barthes'e göre (1979), "(...)gösterge, bir gösteren ile bir gösterilenden kuruludur. Gösterenler düzlemi anlatım düzlemini, gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemini oluşturur. Gösterge, iki yönlü bir ses, görüntü, vb. dilimidir. Anlamlama, bir oluş biçiminde tasarlanabilir. Gösterenle gösterileni birleştiren edimdir bu ve ürünü göstergedir" (s.40-41).

"Bir gösterge, başka bir şeyin yerine koyulabilme özelliğine ve kapasitesine sahip olan bir şeydir. Gösterge birisine seslenir, yani seslendiği kişinin zihninde denk bir gösterge ya da belki de çok daha gelişmiş bir gösterge yaratır. Yaratılan göstergeyi, birinci göstergenin yorumlayıcısı olarak niteliyorum. Gösterge bir şeyi, gösterdiği nesneyi temsil eder." (Zeman'dan akt: Fiske, 2003, s.65).

Rifat'a göre (2009), "Gösterge, genel olarak, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. olarak tanımlanır. Bu açıdan, sözcükler, simgeler, işaretler, vb. gösterge olarak kabul edilir" (s.11).

Göstergelerin yapısı, şekli, türü, ifade ediliş şekli ve hem bireyde hem de toplumda kazandığı anlamın incelenmesi göstergebilimin³ temelini oluşturmaktadır. Filmlerde çeşitli metaforların (göstergelerin) kullanılması ile filmlerde anlam derinliği yaratılmaya çalışılmaktadır. Film karesine konulan her bir nesne veya şekil, filmde anlamı güçlendirmeye çalışır.



³ Bugün Batı dillerinde kullanılan ve Türkçede göstergebilim ile karşıladığımız semiyolik sözcüğü Yunancadaki semeiotike teriminden, semiyoloji sözcüğü ise Yunanca semeion (gösterge) ve logia ("kuram"; "söz" anlamındaki logos'tan) sözcükleri-nin birleşiminden doğmuştur. Gösterge (ya da belirti, işaret) anlamına gelen Yunanca semeion, teknik ve felsefi bir terim olarak İö 5. yüzyılda Yunanlı hekim Hippokrates ve Yunanlı felsefeci Parmenides tarafından daha çok "kanıt", "belirti", "septom" anlamına gelen Yunanca tekmerion ile eşanlamlı olarak kullanılmıştır (Rifat,2009, s.27).

III

3.2.1. SİNEMADA GERÇEKLİK

İnsanoğlunun geçmişten günümüze içinde yaşadığı çevreyi, yaşadığı olayları ve hayallerini çeşitli şekillerde ifade etmeye çalıştığı görülmektedir. İnsanların henüz mağarada yaşadığı dönemlerde taşları yontarak çeşitli şekiller ve heykeller yaptığı ve doğal çevreyi resmetmeye çalıştığı görülmektedir. Bu çaba görsel olarak ilk sanatsal eğilimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. İnsanların mağaralara veya kayalara çizdiği şekil ve figürler zamanla resim sanatının gelişmesini sağlamıştır. Kağıdın bulunmasıyla birlikte resim sanatı kağıt üzerine çizilerek gelişmiştir. “15. yüzyıldan itibaren Batı resmi, dış dünyanın yanı sıra yavaş yavaş ruhsal ifadeleri de kullanmaya başlamıştır. Perspektifin bir sistem olarak ortaya çıkışıyla birlikte sanatçılar artık üçüncü boyutu yakalama yolunda önemli bir adım atmışlardır. Bu, gözümüzün gördüğü dünyanın resmedilmesidir.”(Bazin, 2011, s.16). Rönesans dönemi sanatçılarının klasik anlayışın dışına çıkmak istemeleri onların farklı türde eserler vermelerini sağlamıştır.

“Malraux, Rönesans resminin Gotik heykellerden esinlenerek ortaya çıkışını işaret ederek önemli bir noktaya parmak basmıştır. Giotto büyük bir inançla resimlerini yapmıştır. Michelangelo fresklerini oluştururken yardım almayı reddetmiş ve resimlerini heykel sanatının üzerine oturtma çabası içinde olmuştur. Şüphesiz bu basamakla ‘saf resim’ özgürlüğüne varmanın yollarını aramışlardır.” (Bazin, 2011, s.65).

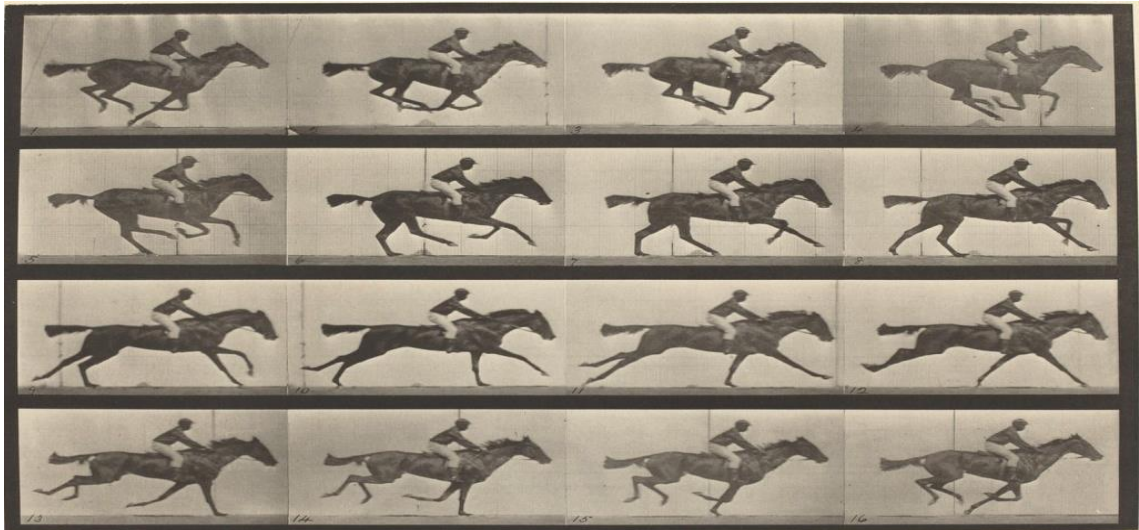
Rönesans döneminde insanları harekete geçiren temel faktörün gerçeğe ulaşmak olduğunu belirten Parkan (1994), bu isteğin Antik Yunan döneminden var olduğunu, derebeylik rejimi döneminde filizlendiğini, kapitalizm döneminde ise teknik olanakların yardımıyla gelişim gösterdiğini ifade etmektedir. Rasyonlist, pozitivist ve materyalist fikirlerin bu gelişim sürecinde etkili olduğunu, gerçeğe ulaşma fikrinde artık aranan unsurun Tanrı değil gerçeğin kendisi olduğunu belirtmektedir (Parkan, 1994, s.15).

Resim sanatında öznellik ön plandadır. Buna karşın fotoğrafın bulunmasıyla birlikte nesnellik kaygısı büyük oranda ortadan kaldırılmıştır. 1839’dan başlayarak günümüze kadar devam eden süreçte görüntü fotoğraflanmaktadır (Sontag, 2008, s.1). Fotoğraf, zaman ve mekanı durdurarak yaşanılan anı kalıcı hale getirmektedir. Fotoğraf, çerçevelendiği alanı gösterir. “Kadrajın dışı ve önü bilinmezliktir ve bize sunduğu, hep sunmadığının, sunmadığının merakını taşır.” (Gök, 2007, s.114).

Çekimi yapılan yerin gerçek mi kurgusal mı olduğu fikri insanın fotoğraf üzerine düşünmesini sağlar. Fotoğraf mekanik bir aygıtla çekilmektedir. Bu nedenle insanın doğrudan müdahalesi daha sınırlıdır. Fotoğrafçı, çekim sırasında çeşitli teknikler kullanıp bazı hileler yapabilir. Bu hilelerle farklı anlamlara gelecek kareler

yakalanabilir. Ancak bunlar oldukça dar bir çerçevededir, gerçeğin özünü değiştirmeye yetecek güçte değildir. Elde edilen görüntünün sonradan değiştirilmesi zordur. Fotoğrafi çekilen şeyin üzerinde yapılacak dezenformasyonlar sınırlıdır. Elde edilen görüntü aynı zamanda bir kanıt rolündedir (Sontag, 2008, s.25). Görüntüsü alınan şeyler kalıcı olmaktadır. Zamanı, mekanı ve devinimi durdurmaktadır. Bu nedenle fotoğrafın icat edildiği tarihten günümüze kadar geçen sürede fotoğraf, birçok olayın aydınlatılmasında etkin bir şekilde kullanılmaktadır. Fotoğrafi çekilen bir şey artık ele geçirilmiştir (Sontag, 2008, s.3). Fotoğraf korunduğu sürece, zamanı ve mekanı durmakta ve görüntü kalıcı hale gelmektedir. Gerçeğin kopyasının muhafaza edilmesi sağlanmaktadır. Günümüz teknolojisinde, özellikle akıllı telefon dünyasında telefonun kamerasının özellikleri oldukça gelişmiştir. İnsanlar yaşanan her anı fotoğraflamak istemektedir. Bunun birçok alt nedeni olsa da özünde yaşanan anın zaman, mekan ve devinimini kalıcı hale getirme düşüncesi vardır. Fotoğraf, her geçen gün önemini daha da artırarak gelişim göstermektedir. Fotoğrafın bu şekilde gelişim göstermesi ve toplum içinde büyük bir kabul görmesiyle birlikte görüntünün hareketlendiği kamera tekniği de paralel bir şekilde gelişim göstermiştir.

Kameranın fotoğraf makinesinin temeli üzerinde örnek alınarak geliştiği genel bir kabuldür. Bazin, Muybridge'in 1877 ve 1880 yıllarında, bir atın hareketlerini kaydederek ilk sinematografik çalışmayı meydana getirdiğini belirtmektedir (Bazin, 2011, s.22).



Görüntü 2.1. Muybridge - dört nala koşan at

Muybridge, atın hareket eden görüntülerini kaydederek bunları hareketlendirmiştir. Böylece atın hareket ettiği algısı yaratılmıştır. Bu teknik sonraki yıllarda animasyon

filmlerinin gelişmesinde etkili olmuştur. Fotoğrafın bu şekilde gelişmesi neticesinde kamere tekniği üzerinde de çalışmalar olmuştur.

Lumiere 1890'lı yıllarda başlıca mucitlerin ve bilim insanlarının çalışmalarına başvurarak sinematograf adını verdiği kendi aygıtını tamamlamıştır. “28 Aralık 1895'te Paris, 14. Boulevard des Capucines'deki Grand Cafe'nin altında bulunan Indian Room'da yapılan ücret karşılığı ilk film gösteriminin ardındaki kişi Lumiere'dir.” (Armes, 2011a, s.22). Fotoğraftan sonra kameranın geliştirilmesiyle hareketli görüntülerin kayda alınıp tekrardan izlenmesi sağlanmıştır.

Sinemanın ilk örnekleri, gündelik hayat içindeki kesitlerin yeniden oluşturulması ve kayda alınması ile ortaya çıkmıştır (Bazin, 2011, s.61). Gerçeğin taklidi veya kopyası olan bu görüntüler o dönemin yaşantısını tarafsız olarak yansıtmıştır. Hem ekonomik olması hem de sinemaya dair kuramsal bilginin henüz gelişmemiş olması nedeniyle gerçek hayattan kesitler kayda alınmıştır. *Bir Trenin Gara Girişi* filminde Lumiere kardeşler kendi fabrikalarında çıkan işçileri kaydetmiştir. Gerçekliğin teknik ve mekaniksel yeniden üretimi on dokuzuncu yüzyıldan itibaren sinema ile gerçekleştirilmeye başlanmıştır. “Fotoğraf ve fonografin birleştirilmesi tam bir gerçekliğin sağlanmasını beraberinde getirmiş ve zamanın geriye çevrilmezliği aşılmaya çalışılmıştır.” (Bazin, 2011, s.27).

Sinemanın ilk dönemlerinde çekilen filmlerin ilgi çekmesinin nedenlerinden biri gerçeğe benzeyen nesnelerin perdede hareket etmesidir (Arnheim, 2002, s.41). İlk dönem sinema filmlerinde birbirinden farklı türlerde filmlerin üretildiğini ve bunlardan birinin de belgesel film olduğunu belirterek Arnheim (2002), belgesel filmin başlangıç noktasının Birinci Dünya Savaşı'na, Robert Flaherty ile Rus Dziga Vertov'un film üretmeye başladığı döneme kadar gittiğini ifade etmektedir (s.19-20).

“Belgesel sinema Robert Flaherty'nin *"Nanook of the North"* (1920) filmiyle başlamış, haber film ve belgesel arasında köprü kurmuş, Dziga Vertov'un, Fransız Gerçekçi Alberto Cavalcanti'nin, Almanya'da Ruttinan'ın ve İngiliz Belge Okulunun kurucusu Grierson'un çalışmalarıyla devam etmiştir.” (Gök, 2007, s.119) .

“Farklı ülkelerde ortaya çıkan belgesel film anlayışları gerçeklik bağlamında kendi içinde de çeşitli ayrışmalar yaşamıştır. Sinema tarihinde önemli yere sahip olan Robert Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* (1922), Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* (1929), Joris Ivens'in *The Spanish Earth* (1937), Robert Drew'un *Primary* (1960), Chris Marker'ın *Sans Soleil* (1983), Erol Morris'in *The Thin Blue Line* (1988), Ron Fricke'nin *Baraka* (1992), Michael Moore'un *Bowling For Columbine* (2002), Ari Folman'ın *Waltz with Bashir* (2008) gibi belgeseller hatırlandığında belgesel sinemada gerçeklik anlayışının ne denli farklı olabileceği görülmektedir.”(Demoğlu, 2013, s.36).

Sinema kuramcısı J. Dudley Andrew, gerçekçi sinemayı genel bir çerçevede değerlendirerek onun eğlence sineması ile yarışmaması gerektiğini belirtmiştir. Andrew (2010) gerçekçi sinemayı gerçek bir vicdana sahip sinema olarak tanımlamaktadır (s.188). Yönetmenin gerçeği olduğu gibi aktarması ve kişisel veya diğer kaygılarla manipüle etmemesi olarak yorumlanabilecek bu tespitle Andrew, film yönetmeninin olaylara mesafeli duruşu ile olanı olduğu gibi yansıtması gerektiği fikrini dile getirmiştir. *Esthétique du cinéma* (Paris, 1966) adlı eserinin gerçekçilikle ilgili bölümünde Henri Agel bu akımı, Louis Feuillade'in 1913'teki filmlerinde, hayatı olduğu gibi gösterdiğini belirterek gerçekliğin bu tarihe kadar gittiğini belirtmektedir. Feuillade'nin çektiği melodram ve peri masalları hikayelerinde bile çarpıcı bir gerçekliğin olduğunu ifade etmektedir (Andrew, 2010, s.187). Bu da gösteriyor ki sinemanın ilk yılları olarak sayılabilecek dönemde belgesel sinema ve gerçeklik görüşünün o dönemlerde yerleştiği ve gün geçtikçe gelişme gösterdiğidir. Paul Rotha'ya göre belgesel, insanların tarlalarında, fabrikalarında ve evlerinde konuştuklarının sesi durumunda olmalı, insanın toplum içindeki sorunlarını araştırmalıdır (Rotha'dan akt. Demoğlu, 2013, s.39).

Sinema-gerçek terimi, sinemada belgesel bir yaklaşımın adıdır. Bu terim sadece bir ülkede değil, benzer yaklaşımlarla farklı isim ve farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. İngiltere'de Free Cinema (Özgür Sinema), Kanada'da Candid Eye (Arı Göz), Amerika'da Direct Cinema (Dolaysız Sinema) ve Fransa'da Cinema-Verite (Sinema-Gerçek) isimleriyle var olmuştur (Demoğlu, 2013, s.44).

Dünyanın farklı yerlerinde ortaya çıkan bu yaklaşımların ortak noktası, kurmaca öykülerden ziyade gerçek yaşama ve gerçek olgulara ağırlık vermesidir. Sunulan bu gerçeklik ise yönetmenin sanatsal bir çerçevede olanı olduğu gibi yansıtma veya gerçeği yeniden üretme şeklinde olmuştur.

3.2.1.1. D. Vertov'un Gerçekçi Yaklaşımı

Sovyet sinemasında önemli kuramcılardan biri Dziga Vertov'dur. Onun derdi bu dünyanın görsel kargaşasının içinde kamerayı bir araştırmacı olarak kullanmaktı. Bunu başarmak için kameranın insan gözünün sınırlarından özgür olması gerektiğini düşünüyordu (Armes, 2011a, s.43). Vertov, alışılmış melodram film anlayışına karşı çıkmıştır. “Biz hayaletler ve çocukluk anılarıyla yüklü olan Rus-Alman dram-sinemasının bir saçmalık olduğunu düşünüyoruz” (Vertov, 2007, s.4) diyerek dram

sinemasına cephe almıştır. Vertov kamerayı çıplak gözün üzerinde konumlandırarak kendi manifestosunu yayınlamıştır.

“Biz romanslara, teatral filmlere ve benzeri şeylere dayanan eski filmlerin cüzamlı olduğunu ilân ediyoruz. Onlardan uzak durun! Gözlerinizi başka tarafa çevirin! Ölümcül derecede tehlikelidirler! Bulaşıcıdır! Biz sinemanın geleceğini, onun şimdiki halini yadsıyarak onaylıyoruz ‘Sinematografi’ ölmeli ki sinema sanatı yaşayabilsin. Biz bu ölümün hızlandırılması çağrısında bulunuyoruz. Sanatların birbirine karıştırılmasına renk yelpazesinden ideal bir şekilde seçilmiş olanların bile birbirine karıştırılması sonucunda ortaya beyaz değil çamur çıkar. Sentez her sanatın doruk noktasında ortaya çıkmalıdır, daha önce değil. Biz kinochestvo'yu yabancı maddelerden, müzik, edebiyat ve tiyatrodan arındırıyoruz; başka bir yerden araklanmamış olan kendi ritmimizi arıyor ve bunu şeylerin hareketinde buluyoruz. Biz sizi şuna davet ediyoruz: Romansın tatlı kucağından, psikolojik romanın zehrinden, zina tiyatrosunun pençelerinden, sırtınızı müziğe yaslamaktan, uzak durun. Kendi malzememizi, kendi ölçümüzü ve kendi ritmimizi aramak için açık alanlara, dört boyuta uçun.” (Vertov, 2007, s.5).

Kameranın gerçek hayata dönmesi gerektiğini açık bir şekilde ifade eden Vertov, ardıllarını bu kuramsal çerçeve ile etkilemiştir. Kendisi biçimci kuram içerisinde yer alsa bile gerçekliğe dayalı bu görüşleri, gerçekçi sinema filmleri üretmeye çalışan yönetmenleri derinden etkilemiştir. Vertov, savunduğu Sine-Göz kuramında, kameranın sahip olduğu teknik olanaklar nedeniyle insan gözünden daha üstün olduğunu belirtmiştir.

“Sine-göz, zaman ve uzamda yaşar ve hareket eder; izlenimleri insan gözünden tamamen farklı bir şekilde toplar ve kayda geçirir. Bedenlerimizin gözlem esnasındaki konumu ya da belli bir anda bir görsel olgunun belli sayıda yönlerini algılayışımız, kusursuzlaştırılmış olduğu için daha çok ve daha iyi algılayan kamera açısından kesinlikle birer kısıtlama değildir.” (Verov, 2007, s.15-16).

Vertov, kendi kuramsal çerçevesini anlatırken alışılmış kamera ve çekim tekniklerini reddedip yeni bir çekim boyutu ve anlayışı ortaya koymaktadır.

“Saniyede on altı kare kuralını feshediyorum. Olağan çekim teknikleri olarak görülen hızlı çekim, animasyon çekimi ve hareketli kamerayla çekim gibi şeyleri de. Sine-göz 'gözün görmediği şey' olarak anlaşılıyor, zamanın mikroskop ve teleskopu olarak, zamanın negatifi olarak, sınır ve uzaklıklar olmadan görebilme ihtimali olarak, kameraların uzaktan kontrol edilmesi olarak, tele-göz olarak, röntgen-ışını olarak, habersiz yakalanmış hayat olarak, vs. vs.” (Vertov, 2007, s.47).

Vertov, bu görüşlerini daha da ileri götürerek sinema filminde gerçek unsurların kullanılmasını savunmuştur. Vertov’a göre (2007),

“Gerçeklerin filme alınması, Gerçeklerin türlere bölünmesi. Gerçeklerin yayılması. Gerçeklerle kışkırtma. Gerçeklerle propaganda. Gerçeklerden yapılma yumruklar.

- ✓ Gerçek şimşekleri,
- ✓ Gerçek dağları,
- ✓ Gerçek kasırgaları,
- ✓ Ve küçük, bireysel gerçek-broşürleri,
- ✓ Film-üfürükçülüğüne karşı,
- ✓ Film-bulanıklaştırmasına karşı,
- ✓ İşçi-çiftçi SSCB'nin hakiki bir şekilde sinemasallaştırması için”(s.73).

Vertov, bu çerçevede kamera-gözün gerçek olayları ve mekanları gözlemlemede ve gerçek anları yakalamada insan gözünden daha büyük bir algıya sahip olduğunu belirtmiştir. Onun sinema anlayışına göre elde edilen gerçek görüntüler yeniden biçimlendirilerek kurgu ve montaj yardımıyla yeni kurmaca gerçeklikler yaratılabilir. Vertov, görüntünün elde edilmesi sürecinde gerçekçi kuramın ilkelerinden faydalansa bile onun sineması göz önünde bulundurulduğunda biçimci kuram kategorisinde yer almaktadır. Ancak biçimci geleneğe karşı çıkan Andre Bazin ve Siegfried Kracauer gerçekçi kuram anlayışının belirleyici öncüleri olmuşlardır.

3.2.1.2. Siegfried Kracauer'in Gerçekçi Yaklaşımı

Gerçekçi sinema kuramının şekillenmesinde etkili olan kuramcılardan biri Siegfried Kracauer'dir. Kracauer, gerçekçi kuramını temellendirirken fotoğraf üzerinde durmaktadır. Gerçekliğin ortaya çıkmasında resim sanatının önemli olduğunu belirten Kracauer'a göre 2015, "sıranın diğer ucuna, resmin karşıt kutbuna yerleştirilecek bir mecra varsa o da fotoğraftır" (s.87). Fotoğrafın yaşanan anı zaman ve mekandan bağımsız olarak durdurduğunu ve bu nedenle gerçekliğin ortaya çıkarılmasında önemli bir role sahip olduğunu belirtmektedir.

"Fotoğraf ilk zamanlarında bir hatıra olarak o kadar rağbet gördü ki, bunu abartmak bile zor. Hemen her ailenin, farklı farklı arka planlarda, farklı farklı nesillerden o çok sevgili akrabaların, eş-dostun fotoğraflarıyla dolu bir fotoğraf albümü vardır, herkese gururla gösterdiği. Bu hatıralar zamanla önemli bir anlam değişikliğine uğrar. Cesimleştirdikleri anılar solup gittikçe, daha çok belgesel bir işlev kazanırlar. Fotoğrafik kayıtlar olarak etkileri asıl cezbedici taraflarını, geçmişte yaşananları hatırlamaya yardım eden şeyler oldukları gerçeğini gölgeler. Aile albümüne bakarken, büyükanne balayını yeniden yaşamış kadar olacak, çocuklar merakla o acayip gondolları, Nuh Nebi'den kalma modaları, hiç görmedikleri eski genç simaları inceleyecektir." (Kracauer, 2015, s.98-99).

Fotoğrafın geçmişle gelecek arasında bağ kurmaktadır. Zamanı geri getirme işlevi vardır. Fotoğraf zamanla sinema filmlerinin temelini oluşturmuştur. "Rahimdeki embriyo gibi fotoğrafik film de apayrı bileşenlerin bir araya gelmesiyle oluşmuştur" (Kracauer, 2015,105).

Kracauer fotoğrafik film dediği belge filmlerin kökenine de değinmiştir. "Fotoğrafik film, Muybridge ve Marey'in kullandığı şekliyle anlık fotoğraf ile laterna magica ve fanakistiskopun birleşiminden doğmuştur." (Sadaul'den akt: Kracauer, 2015, s.105). Fotoğraf ışık, pozlama ve netlik gibi çeşitli fotoğrafik tekniklerle meydana gelmektedir. Bu teknikler film için de geçerlidir. Sinema filmlerinin fotoğrafla bu benzerliklerine karşın, hareket ögesi filmi fotoğraftan ayırmaktadır. "(...) fotoğrafla ilgili bütün açıklamalar sinema mecrası için de doğrudur ama mekanik açıdan geçerli değildir veya sinemanın imkanlarını tamamen kuşatmaya yetmez." (Kracauer, 2015,

s.107). Kracauer, filmin özelliklerini basit ve teknik olmak üzere ikiye ayırmaktadır (Kracauer, 2015, s.107). “Temel özellikler fotoğrafın özellikleriyle aynıdır. Başka bir deyişle, film fiziksel gerçekliği kaydedip gözler önüne seren eşsiz bir donanıma sahiptir ve bu nedenle de fiziksel gerçekliğin çekim kuvvetinin etkisindedir.” (Kracauer, 2015, s.107). Kracauer, filmin fotoğraf üzerine şekillendiği görüşünü savunmaktadır. Ancak filmin fotoğraftan ayrılan yönlerini detaylıca anlatmaktadır. Filmin gerçekliği anlatmada fotoğrafa göre sahip olduğu üstün özellikler sayesinde daha başarılı olduğunu savunmaktadır. Kracauer’e göre (2015), “Fiziksel varoluşu tesis ederken, film iki açıdan fotoğraftan ayrılır. Gerçekliği zaman içinde evrilirken sunar ve bunu da sinematik teknik ve araçların yardımıyla yapar” (s.124). Özellikle filmin zamanı ve mekanı büküp, amacı dışında kullanması ve kurgu tekniğinin kullanılması fotoğraftan ayrışmanın temelini oluşturmaktadır. Filmin bu yönüyle fotoğraftan kopması neticesinde kendine has temel özellikler oluşturduğunu belirtmektedir.

Kracauer, filmin fotoğraftan ayrılan yönleri üzerinde dururken filmin biçimlendirme özelliğine de değinmektedir:

“Sinemacının biçimlendirme yetilerine sunulan imkanlar, fotoğrafçınıninkilere sunulanları kat kat aşar. Bunun sebebi filmin fotoğrafın kuşatmadığı birtakım boyutları kuşatmasıdır. Bunlar alan ve kompozisyona göre birbirinden ayrılır. Alanlar bakımından sinemacılar asla kendilerini sadece kameranın önündeki fiziksel gerçekliği keşfetmekle sınırlandırmamış, daha baştan beri sebatla tarih ve fantezi gibi alanlara nüfuz etmeye çalışmıştır.” (Kracauer, 2015, s.117).

Kracauer, filmin fotoğraftan ayrılan yönlerini açıkladıktan sonra, filmin asıl ilgilendiği alanın fiziksel gerçeklik olduğunu savunmaktadır. Kracauer, birbirinden farklı görünür dünyaların olduğunu kabul eder, ancak asıl ilgilendiği alanın fiziksel gerçeklik olduğunu belirtmektedir. Bir sahne performansının veya resmin de gerçek olduğunu kabul eder; ancak ilgilendiği alanın bu olmadığını ifade etmektedir (Kracauer, 2015, s.107).

“Köken itibarıyla fotoğraf oldukları için, film çekimlerinin fotoğrafın yarattığı etkinin aynısını yaratması beklenebilir. Ancak fotoğraflar esasen kendi içinde kapalı, kendine yeten biçimlenimlerdir. Bunun sebebi, potansiyellerinin sınırlı olduğunun farkında olmamızda Görünen gerçekliğin sadece bu tür biçimlenimlerini çok kısa bir zaman dilimi içinde gördükleri halleriyle kaydedebildiklerini bildiğimiz için, fotoğrafları bütün bir gerçekliğin mukabili yerine koymayız veya fotoğrafların salt görsel izlenimlere yakınlığından rahatsız olmayız. Ama fotoğraflar yerini dünyayı hareket halinde gösteren film çekimlerine bıraktığında işler değişir. Her ne kadar film çekimleri aynı zamanda fotoğraf olsa da, gerçekliği fotoğrafın yoksun olduğu bir kapsayıcılıkla resmederler. İkimizde uyandırdıkları yanılsamaya bu yüzden inanırız: Fotoğraftan ibaret olmadıklarına, bütün doluluğuyla hayatın röprodüksiyonları olduklarına inanırız.” (Kracauer, 2015, s. 245).

Kracauer, filmin teknik özellikleri arasında kurguya büyük önem vermektedir. Kracauer’e göre (2015), filmin bütün teknik özellikleri arasında en genel ve en olmazsa olmaz özelliği kurgudur (s.108). Kurgunun, görüntüleri anlamlı bir bütün haline getirme

sürecinde önemli bir role sahip olduğunu belirtmektedir. Çekimlerin farklı görüntülerin ancak kurgu yöntemiyle bir akış haline getirilebileceğini belirtir. Kurgunun bu özelliği sayesinde fotoğraftan da ayrıldığını belirtir. Kracauer'e göre (2015), kurgu, çekimlerin anlamlı bir sürekliliğini tesis etmeye yarar, fotoğraftaysa kurguya gerek yoktur (s.108).

Kurgunun filmde kullanılmasıyla film, fotoğraftan ayrılmaktadır. Fotoğrafta çekilen kare, zamanı ve mekanı durdururken, filmdeyse kurgu aracılığıyla gerçekliğin yeniden üretilip şekillendirilmesi mümkün hale gelmektedir. Kurgunun öneminden bahseden Kracauer, aynı zamanda filme ait olan temel teknik özellikler üzerinde de durmaktadır. Kracauer filme özgü olan geçişlerin, ağır ve hızlı çekimlerin, geri dönüşlerin ve bazı özel efektlerin filme özgü olduğu belirtmektedir (Kracauer, 2015, s.108). Bu özelliklerin, özellikle film ile fotoğraf arasındaki ayrımın anlaşılması ve gerçekliğin yeniden üretilmesi sürecinde büyük bir önem arz ettiğini belirtmektedir. Bu teknikler sayesinde gözün anlık fark edemeyeceği hayatın akışındaki detaylar, daha anlaşılır ve anlamlı hale gelmektedir.

Kracauer, filmin teknik özelliklerinin de önemli olduğunu ancak, temel özelliklerinin öncelikli olduğunu belirtmektedir. Kracauer'e göre (2015),

“Bir film düşünün ki temel özelliklere uygun olarak fiziki gerçekliğin enteresan taraflarını kaydetsin ama teknik açıdan kusurlu bir biçimde kaydetsin, mesela ışıktaki bir terslik olsun veya kurgu çok yavaş kalsın. Yine de böyle bir film, sinematik araçların ve numaraların hepsini kamera-gerçekliğini göz ardı eden bir beyan üretmek üzere ustaca işe koşan bir filmde daha özgül anlamda bir filmidir.” (s.109).

Filmin temel işlevlerinden biri biçimlendirmedir. Yönetmen, kameranın teknik özelliklerini kullanarak fiziksel gerçekliği yansıtabilir ya da şekillendirip yeniden üretebilir. Kracauer'e göre (2015), “sinemacı fiziksel varoluşun şu veya bu kesitini belgesel tarzında betimleyebilir, halisünasyonları ve zihinsel imgeleri ekrana aktarabilir, ritmik örüntüleri yeniden üretebilir, mütevazı bir başarı öyküsü anlatabilir” (s.121). Kracauer, film görüntülerinin kaydedilmesi ve sunulması sürecini ele alırken bazı unsurların bu süreçte yer aldıklarını belirtmektedir. Hareket, dans, hareketsiz hareket ve cansız nesneler bu unsurlardır (Kracauer, 2015, s.125-129).

Kracauer, filmin kaydetme sürecinde üzerinde durduğu temel özellikleri sınıflandırdıktan sonra filmin asıl işlevi üzerinde durmaktadır. Kracauer filmin temel işlevinin ifşa olduğunu belirtmektedir. Kracauer'e göre ifşa işlemlerinde normalde görünmeyen şeyler film sayesinde görünür. Küçük ve Büyük: Küçük şeylerin yakın çekimler sayesinde görüldüğünü ifade eder (Kracauer, 2015, s.131).

Yakın çekimler sinematik anlatı için vazgeçilmezdir. Bunu ilk keşfeden kişi D.W. Griffith'tir. Griffith'in *After Man Years* (1908) filminde yakın çekim kullanmıştır. Lewis Jacobs'tan alıntı yapan Kracauer, Annie Lee'nin kocasının ne zaman döneceğini düşünürken yüzünün yakın çekimden alındığını ve yüzündeki ifadeyle düşüncelerinin bir nesnesinin araya konulduğunu ifade etmektedir. Devamında ıssız bir adada kocasının tek başına dolaşan resminin ekrana yansıtıldığını belirtmektedir. (Jacobs'tan akt: Kracauer, 2015, s.131). Kracauer, bu sahnede Annie'nin yüzünün yakın çekimi ve ardından gelen görüntü ile fiziksel gerçekliğinin detayı, onun düşüncelerinin anlaşılmasına yardım etmektedir. Filmdeki 'büyük' unsurlar 'kitleler'dir (Kracauer, 2015, s.136). Fiziksel gerçeklik veya gerçek dünyada gerçeklerin görüntülenmesinde, halk önemli bir unsurdur. İlk filmlerde kamera sokağa inip sokağı kaydetmiştir. Böylece gerçeğe ulaşmada önemli bir ilerleme olmuştur. Lumiere filmlerinde işçilerin kayda alınmasının tesadüf değildir. Kracauer, sokaktaki bir protesto gösterisinin olması durumunda Pudovkin'in gösteri hakkında açık ve net bir fikir edinmek için izlediği yöntemi açıklamaktadır:

“(...)gözlemci şunları yapmalıdır: Birincisi, bir evin çatısına çıkıp kalabalığa tepeden bakmalı, kitlenin tamamını görmeli ve boyutlarını ölçmelidir; ardından aşağı inip giriş kat bir evin pencere hizasından göstericilerin pankartlarına bakmalıdır; son olarak da, kalabalığa gösteriye katılanların dış görünüşü hakkında bir fikir edinmelidir.” (akt: Kracauer: 2015, s.138).

Kracauer bu tür çekimlerde genel çekim-yakın çekim ve yeniden genel çekim yönteminin kullanılarak büyük olan kitlelerin veya manzaraların detaylandırılacağını belirtmektedir. Kracauer, 1920'lerde Rus filmlerinde Sovyet propagandası yapılırken kitlelerin kriz yüklü ayaklanmalarının gerçek görüntülerinin filmde kullanıldığını belirtmektedir (Kracauer, 2015, s.147). Kracauer'a göre, “normalde görülmeyen başka bir şey de gelip geçici olandır.” (Kracauer, 2015, s.139). Film sahnesinde çekimi yapılan asıl karenin içinde ya da etrafında anlık hareket eden nesneler, rüzgar, bulut, bir ses, uçan bir sinek veya kuş geçici olan unsurlardır.

Kracauer'e göre diğer geçici olan unsurlar ise aşırı hızlı hareket eden ve çok yavaş hareket eden şeylerdir. Kracauer bitkilerin büyümesinin çok yavaş olduğunu ve bunun ancak kamera tekniğinin yakın plan çekimler kullanarak büyüme evresinin gösterileceğinin mümkün olduğunu, yine hızlı hareket eden bir atın görüntüsünün gerçeğe yakın elde edilmesi için de ağır çekimlerin yapılması gerektiğini belirtmektedir (Kracauer, 2015, s.140). Kamera ve çekim teknikleriyle gelip geçici olan şeyler, dikkatimizden kaçan küçük ve büyük şeyler gerçekçi bir şekilde gösterilebilmektedir.

Gündelik hayatta birçok şeyi gözden kaçırmaktadır. Sinematik olarak bunlar gözden kaçmamaktadır.

“Alışılmadık bileşikler: Filmler alışık olduğumuz figür-zemin örüntülerinin genelde görmemizi engellediği gerçek hayat bileşiklerini gözler önüne serebilir.” (Kracauer, 2015, s.141). Kracauer, aynı mekanda bulunan birbirinden farklı nesnelerin ve parçaların insanın bakışıyla bir araya gelemeyeceğini; ancak bunların film sayesinde aynı karede gösterilebileceğini ifade etmektedir.

Ret: İnsanlar bakarken dikkatini vermediği için birçok şeyi algılayamazlar. Çöp kovasını görmek istemeyen insanlar, çöp kovasına baksa bile görememektirler (Kracauer, 2015, s.142). Kracauer, insanın çeşitli sebeplerle görmezden geldiği veya reddettiği şeylerin filmin sahnelerinde gösterildiği ve bu tür detayların izleyicilerin dikkatini daha çok çektiğini belirtmektedir.

Aşına: Aşına olduğumuz şeyleri de algılayamayız (Kracauer, 2015, s.142). Kracauer, her zaman gördüğümüz şeylerin sıradanlaştığını ve bu nedenle artık dikkatimizi çekmediğini, filmde ise ifşa yoluyla sürekli gördüğümüz şeylerin yeniden sunulduğunu, görmezden geldiğimiz gerçeklerle yeniden karşılaştığımızı ifade etmektedir.

Büyük felaketler, savaş mezarlığı, şiddet, terör, cinsel sefahat alemleri ve ölüm bilinci aşılatan olaylardır (Kracauer, 2015, s.146). Sinemanın yolu, felaketlerin ve kabus gibi olayların içinde mest olan filmlerle kaplıdır (Kracauer, 2015, s.146).

Filmin asıl eğilim gösterdiği şey, gerçek görünür olan şeylerden ziyade söylenmemiş olan gerçeklerdir (Kracauer (2015) s.15). Bunun ise tasarlanarak ya da kendiliğinden meydana gelebileceğini ifade etmektedir.

Kamera çekiminde her zaman istenilen çekimler elde edilmemektedir. Bazen farkında olmadan farklı şeyler kadrage alınabilmektedir. Kracauer, bunu tesadüflük olarak tanımlamaktadır (Kracauer, 2015, s.152). Birçok tesadüf görüntüyle gerçeğe ulaşabilmektedir. Filmde tesadüfi eylemler yaygın olarak kullanılmaktadır. D.W. Griffith bu geleneği başlatan yönetmendir. Griffith'in sokağı (yani tren garı) çekip burada yaşanan tesadüfi olayları ekrana yansıtması, kendinden sonra yapılan komedi tarzındaki filmlere öncülük etmiştir. (Kracauer, 2015, s.153).

Kracauer filmin temel amacını ve özelliklerini irdelerken onun beş geçiş hattından meydana geldiğini belirterek, bu beş geçiş hattının filmin temel yapısal özelliklerini ortaya koyduğunu açıklamaktadır:

“Birincisi, filmler fiziksel gerçekliği muazzam ölçülerde kapsayabilir. İkincisi, filmler belli bir olayı meydana getiren sebep-sonuç zincirini izleyebilir. Bu hat da fiziksel gerçekliğin sürekliliğine veya en azından bu gerçekliği büyük ölçüde kapsayan bir süreklilik öne sürmeye yönelik bir girişime işaret eder. Üçüncüsü filmler, tek bir nesneyi bize veçhelerinin sınırsız olduğunu düşündürmeye yetecek kadar uzun süre, tabiri caizse, okşayabilir. Dördüncüsü, filmler, bireyin muhtemelen hayatının ancak tek bir can alıcı anında yaşayabileceği türden deneyimlerin onlarcasını çağrıştırabilir. Beşinci ve son nokta olarak, filmler sayısız maddi fenomeni bu fenomenlerin biçimleri, hareketleri ve ışık değerleri kavranabilir ritmik örüntüler halinde yoğunlaşacak şekilde sunabilir.” (Kracauer, 2015, s.156-160).

Kracauer, fantezilerin fiziksel varoluşla ilişkisine değinirken, seyircinin doğaüstü ve ütöpik şeylere ilgi duyduğunu yönetmenin de sinematik araçlarla fantezileri ekrana yansıttığını belirtmektedir (Kracauer, 2015, s.185). Kracauer gerçekçi bazı filmlerde rüyaların gerçek gibi gösterildiğini ancak bunların gerçeğin kendisi olamayacağını, gerçeğin temsili olabileceğini vurgulamaktadır (s.187).

“Fotoğrafik film için geçerli olan, animasyon için geçerli değildir elbette, Fotoğrafik filmde farklı olarak, animasyonlara gerçek dışı olanı, asla vuku bulmayanı resmetmek için başvurulur. Bu varsayım doğrultusunda, Walt Disney’in fantaziye gerçekçilik çerçevesinde ifade etmeye yönelik artan girişimleri sinematik yaklaşımla uyumlu olduğu için estetik açıdan tartışmaya açıktır. Disney ilk *Mickey Mouse* filmlerinden *Cinderella*’ya ve daha nice animasyona kadar, bir teknik ressamın hayal gücüyle imkansız çizmiştir, ama içindeki bu teknik ressam kamera konusunda giderek daha bilinçli hale gelmiştir (Kracauer, 2015, s.187-188).

Kracauer, fantezilerin fiziksel gerçeklik kadar geçerlilik iddiasında bulunup bulunmadığının önemli olmadığını, çekimlerin gerçek hayattaki öğelere yoğunlaştığı takdirde filmin temel mecrasının özellikleriyle uyumlu olduğunu belirtmektedir (Kracauer, 2015, s.188).

Kracauer, filmde oyuncunun rolü üzerinde de durmaktadır. Oyuncunun seçim süreci ve filmdeki hareketleri filmin şekillenmesinde etki etmektedir. Film ile fotoğrafı tekrar kıyaslayan Kracauer, fotoğraftaki insan ile filmdeki insanın birbirinden farklı olduğunu belirtmektedir. Fotoğraftaki portre ile film karesindeki insan kullanılan teknik özellikler nedeniyle birbirinden ayrılmaktadır. Kracauer, ‘kendiliğindenlik’ olarak tanımladığı kavram ile bu farkı açıklamaya çalışmaktadır. Kracauer’e göre (2015),

“Bu ifade son derece incelikli bir meseleye işaret eder. Sahiden fotoğrafik olan her portre genelde sahnelenmemiş gerçeklik izlenimini sürdürmeye çalışır; her ne kadar bir yüzün tipik özelliklerine yoğunlaşsa da, bu özellikler kendiliğinden ifşa olmuş özellikler olarak etkiler bizi. Fotoğrafik portrelerin parçalı ve tesadüfi bir tarafı vardır ve olmalıdır da, Buna paralel olarak, film oyuncusu öyle bir biçimde karakteri gibi görünmelidir ki bütün ifadeleri, jestleri ve pozları kendilerinden öteye yönelip içinden doğdukları engin bağlamlara işaret etmelidir. Uçsuz bucaksız bir dokunun parçaları olarak tanımlanmalarına olanak sağlayacak bir kendiliğindenlik havası yaimaları gerekir.”(s.194).

Oyuncunun film karesindeki bir diğer özelliğinin fiziksel yapısıdır. Tiyatral gösterilerde oyuncunun yüzü net bir şekilde görülmemektedir. Film sahnelerinde, kameranın oyuncunun yüzünü yakın planda çekmesiyle oyuncunun yüz ifadeleri ekrana yansıtılır.

(Kracauer, 2015, s.195). Filmde, seyirci oyuncunun fiziğini ve yüzünü en ince ayrıntısına kadar fark edebilir. Bu yönüyle film, teatral gösterime göre daha gerçekçidir.

Kracauer, filmde kullanılan seslerin filmin anlatısına büyük bir katkı sağladığını belirtmektedir. Kracauer, Cavalnati'nin de görüşlerinden yararlanarak sesleri tanımlı ve tanımsız olarak ikiye ayırmaktadır. Tanımsız seslere gece gelen sesleri örnek vermektedir. Bu seslerin kaynağı net olarak belli değildir, sadece geldikleri yön bellidir. Dolayısıyla zihnimizde bu seslere dayalı net bir şey şekillenmez. Ancak tanımlı seslerin kaynağı bellidir. Kracauer, tanımlı seslere örnek olarak çan sesini vermektedir. Çan sesinin duyulmasıyla, insanların aklına Pazar Ayini ve giyilen temiz kıyafetleri getirmektedir (Kracauer, 2015, s.231).

Filmde kullanılan sesler müzikten farklıdır. Filmde konumlandırılan sesler alışık olduğumuz seslerdir (Kracauer, 2015, s. 232). Müzik, filme sonradan eklenen bir öğedir. "Müzik elbette sestten ibaret değildir; ritmik ve melodik bir harekettir." (Kracauer, 2015, s.245). Müzik de ses gibi filmin akışına hizmet etmektedir. Müzik, fotoğraf karelerinin daha anlamlı bir yapıda algılanması sağlamaktadır. Müzik, sessiz görüntülere hayat vermektedir (Kracauer, 2015, s.245).

3.2.1.3. Andre Bazin'in Gerçekçi Yaklaşımı

Andre Bazin, gerçekçi sinema kuramcıları arasında önemli bir yere sahiptir. Ortaya koyduğu tespitler ve eleştiriye açtığı konular itibariyle kendisinden sonra gelen birçok kuramcayı etkilemiştir. Farklı zamanlarda sinema üzerine yazdığı yazılardan oluşan *Sinema Nedir?* adlı kitabında sinemanın kuramsal çerçevesi üzerinde durmuştur. Bazin'in yazıları ele alındığında sinemanın ne olduğu ve nereye doğru evrileceğiyle ilgili ipuçları görülebilmektedir. Bazin, film sanatının ve sinemanın ne olduğu konusuna gelmeden önce sinemanın hangi sanat dallarından etkilendiğini açıklamaya çalışmaktadır. Resim sanatının sinema sanatının gelişmesindeki rolüne değinmektedir.

15. Louis⁴ kendisini mumyalatmak yerine Le Brun'a portresini yaptırmayı tercih etmiştir (Bazin, 2011, s.15). Bazin, bu tespitiyle sanatsal gerçekliğin önemini ön plana çıkararak, portrenin çiziminin sanatsal ve kalıcılık yönünü vurgulamaktadır. Mumya, salt fiziksel gerçekliği temsil eder ve belli bir süre sonra bozular. Oysa resim, sanatçının kaleminden yeniden üretilen bir gerçektir. Gerçeğin kendisi değildir. Gerçeğin benzeridir. Resim sanatı gerçeği bire bir kopya edemez; ancak onu kendi estetik kuralları çerçevesinde yeniden üretebilir. Resim sanatı bu yönüyle sinemanın

⁴ 15. Louis, 1715-1774 yılları arasında Fransa tahtında kalmıştır.

gelişmesinde önemli bir yere sahiptir. Bazin' e göre (2011), “Andre Malraux sinemayı plastik gerçekliğin ileri evrimi olarak tanımlamıştır. Başlangıç noktası olarak da Barok resmini ve Rönesans dönemini almıştır”(s.16). Rönesans ile ortaya çıkan sanatsal üretim, en çok resim alanında kendini göstermiştir.

Resim sanatının semboller ve gerçeklik arasında bir noktada durduğu yaygın bir görüştür. 15. yüzyılda resim, salt dış dünyayı resmetmek yerine içsel olgulara ve duyulara da yer vermiştir. Bunun sonucu olarak da perspektif gelişip çok boyutlu sanat eserlerinin ortaya çıkmıştır (Bazin, 2011, s.16). Resim sanatının bu yönlü gelişimi resmin ileride estetik kaygılarla ruhsal gerçekliğin modele yansıtılması ve dış dünyanın psikolojik açıdan tekrar edilmesi gibi iki ayrı yol ayrımına düşmesine neden olmuştur (Bazin, 2011, s.16). Bazin, resmin bu yeni tekniği ve gerçekliğe dair konumunu değerlendirirken sanattaki gerçeklik olgusunu irdelemiştir. Bazin'e göre (2011),

“Sanatta gerçekçilik üzerine tartışma estetik ile psikoloji kavramları arasındaki karışıklığın yanlış yorumlanmasından ortaya çıkmıştır. Doğru gerçekçilik dünyanın somut bir şekilde ifade edilmesi, sahte gerçekçilik ise sadece göz aldanmasıdır. Ortaçağ sanatı bu krizden kendini kurtarmıştır. Daha sonra teknik gelişmelerin ışığında gerçekçilik ve ruhsal yapının yansıtılması yönünde önemli adımlar atılmıştır. Perspektif batı resminin ilk günahı olma özelliğini taşımaktadır”(s.16-18).

Bazin, resim alanında meydana gelen çok boyutlu anlayışın fotoğraf üzerindeki etkisinin olduğunu ancak fotoğrafın ve sinemanın bu etkiden sıyrıldığını belirtmektedir. Bazin'e göre (2011),

“Niepce ve Lumiere bu günden kurtulmuşlardır. Barok sanatın başarısına karşılık, fotoğraf, plastik sanatların benzerlik düşüncesinden kendisini kurtarmıştır. Resim, görüntü oluşturmaya zorlanmıştır ve bu görüntüler sanat haline getirilmiştir. Diğer taraftan fotoğraf ve sinema ise gerçekçilik düşüncesini sağlayan icatlar olarak karşımıza çıkar” (s.18).

Bazin, gerçekliğin açıklanması sürecinde resim, fotoğraf ve tiyatronun sinemaya göre gerçekliğe ne boyutta yakın olduğu sorusunu irdelemektedir. Bazin'e göre (2011),

“Bir fotoğrafik görüntünün, özellikle sinematografik bir görüntünün gerçek objenin varlığıyla aynı şekilde değerlendirilmesi mümkün müdür acaba? Varlık, doğal olarak zaman ve uzay terimleri ile ifade edilir. Birisinin varlığının içinde olmak onu bütün duyularla tanımak anlamına gelir Sinemada tanıma işlemi görüntü aracılığı ile radyoda ise duyma aracılığı ile gerçekleşir. Fotoğraf ve sonrasında sinemanın ortaya çıkışından önce, plastik sanatlar gerçek fiziksel varlık ile yokluk arasında bulunan bir konuma sahipti” (s. 99-100).

Fotoğrafla resim karşılaştırdığında, fotoğraf teknik imkanlar nedeniyle resimden farklılaşır. Bu teknik imkan, fotoğraf makinesinin merceğidir (Bazin, 2011, s.18). Bazin, fotoğrafik olarak meydana gelen görüntünün nesnenin kendisi olduğunu fotoğrafik görüntüde çekimi yapılan nesnenin zaman ve mekandan soyutlandığını belirtmektedir. Soyutlanan nesnenin modelin kendisi olduğunu belirtmektedir (Bazin, 2011, s.19). Bazin, fotoğrafik görüntülerde aile fotoğraflarını örnek vermektedir. Aile

fotoğraflarında zaman ve mekan dondurulmaktadır. Dondurulan bu görüntüler kalıcı hale gelmektedir.

Sinemanın fotoğraf üzerinde geliştiğini kabul eden Bazin, sinemanın zamanın tarafsızlığı olduğu tespitinde bulunmaktadır. Sinemanın çekimi yapılan şeyleri korumadığını, onlara hareket kazandığını ve böylece fotoğraflık görüntüden de ayrıldığını belirtmektedir (Bazin, 2011, s.20). Bazin'e göre (2011), "Fotoğraf, zamanın bir kesitini donduran teknik bir işlemdir. Sinemada böylesi bir paradoks görülmez. O, nesnenin zaman içindeki normal varlığını yansıtır. Objeler süreç içinde nasıl bir değişime uğrayabiliyorsa onu sinema içinde de paralel bir şekilde görebilmekteyiz" (s.100). Sinemanın fotoğraftan ayrılan yönlerini anlatan Bazin, Muybridge'in 1877-1880 yılları arasında koşan atın her anını fotoğraflayıp onu hareket ettirmesiyle ilk sinematografik çalışmayı gerçekleştirdiğini ifade etmektedir (Bazin, 2011, s. 23).

Bazin sinema ile tiyatroyu karşılaştırmıştır. Sinemanın tiyatroya göre daha zengin teknik imkanlara sahip olduğunu, bu yönüyle gerçekliğin yeniden üretilmesi sürecinde gerçeğe daha yakın olduğunu belirtmektedir (Bazin, 2011, s.90). Tiyatro sınırları belli bir mekanda ve canlı performans ile sunulabilecek bir sanat iken, sinemada zaman ve mekan kısıtlaması yoktur. Tiyatroda dekor belirgin bir faktördür. Tiyatronun sahneleneceği yerlerin uygun şekilde tasarlanması, oyuncuların da kostüm ve makyajının buna göre yapılması gerekmektedir. Sinemada uzam sınırlılığı olmadığı için gerçeğin ifade edilmesi unsuru, tiyatroya göre daha belirgindir.

Bazin (2011), insanoğlunun tarihsel süreç içerisinde gerçeğin peşinde olduğunu, ona ulaşmak ve onu kaydedip tekrar kullanabilmek için çeşitli arayışlar içinde olduğunu ve neticede sinemanın mutlaka bulunacağını belli olduğunu ifade etmektedir (s.25). Meydana gelen bilişsel ve teknik gelişmeler, Bazin'i doğrulamıştır

Bazin, sinemayla ilgili görüşlerini belirtirken, sinemada sesin kullanımına da değinmiştir. Sinemada sesin kullanılmasının tek başına yeterli olmadığını, bunun görüntüyle uyumlu bir şekilde kullanıldığında sinematik gerçekliğin sağlanabileceğini ifade etmiştir. Bazin'e göre (2011), "Sinema sanatı plastik ve montaj gibi gerçekliğe eklenen ses, sadece ikinci ve tamamlayıcı bir rol oynayabilir: Merkez nokta görsel imajdır. Fakat gerçekliğe yaklaşabilmek için sesin göz ardı edilmeyeceği de akılda tutulmalıdır (s.36).

Bazin sesin ve görüntünün birlikte kullanımının gerçekliğe dair etkisini şu şekilde açıklamaktadır: "Gerçekliğin teknik ve mekaniksel yeniden üretimi on dokuzuncu yüzyıldan itibaren sinema ile gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Fotoğraf ve

fonografin birleştirilmesi tam bir gerçekliğin sağlanmasını beraberinde getirmiş ve zamanın geriye çevrilmezliği aşılmaya çalışılmıştır.” (Bazin, 2011, s.27).

Sinemada sesin görüntüyle birleştirilip yeniden üretimin yapıldığı bu aşamada, kurgu ve montaj temel faktörlerdir. Ses, sinemaya farklı bir gerçeklik duygusu katmaktadır. Bu duygunun gerçekten kopmaması ve görüntüyle sesin uyumlu hareketi ancak uygun kurgulama ve montajlama süreciyle gerçekleşir. Bazin, kurgunun üçe ayrıldığını belirtmektedir:

“Birincisi Amerika’da 2. Dünya Savaşı’ndan önce ortaya çıkan yöntemdir. İzleyicinin yönetmenin bakış açısına göre filmi yorumlayabildiği bu teknikte tek bir sahnenin duyularla algılanabilen dramatik dizilişidir. İkinci yöntem Griffith’in geliştirdiği paralel montajdır. Bu yöntemde farklı çekimler birleştirilerek eş zamanlı bir hareket elde edilmektedir. Üçüncü yöntem ise S. M. Eisenstein’in geliştirdiği atraksiyon ya da çarpık montajdır. Bu yöntemde birbirinden farklı çekimler üst üste bindirilir ve aralarında bir ilişkinin kurulması neticesinde yeni ve farklı bir anlam ortaya çıkar” (Bazin, 2011, s.32 -32).

Montaj, görüntüleri bir araya getirir. Montajın kullanım amacı duyuların veya anlamların yaratımıdır (Bazin, 2011, s.34). Sinemada montajın kullanımını açıklayan Bazin, dışavurumcu ve belgesel sinemanın ilk örneklerini ele almıştır. Dışavurumcu montaj olarak ifade ettiği dönemde sessiz sinemanın öncülerinin Erich Von Stroheim, F. W. Murnau ve Robert Flaherty olduğunu belirtmektedir. Onların sinemasında gerçeklik en üst düzeyde olduğu için bir elemenin yapılması gereklidir. Bu da montajla mümkündür.

Yönetmenin kamerayı konumlandığı açıya göre istenilen görüntüler tüm ayrıntılarıyla elde edilmektedir. Bazin bu noktada Flaherty’in Kuzeyli Nanok filmindeki fok balığının avlanma sahnesini örnek gösterir. Kamera avlanma sahnesini en gerçekçi şekliyle kaydeder. Avlanma sahnesi çok uzun sürdüğü için montaj, sadece zamanın kısaltılması ve birbirine bağlanması işlevini görür. Flaherty, sinemada gerçek zamanı vermek ister. Dolayısıyla bu sahne oldukça uzun sürer ve Flahert bu sahneyi tek çekimde göstermektedir (Bazin, 2011, s.36-37). Bazin’e göre (2011),

“Gerçekte montajın kullanımının çıkış noktası sessiz filmlerdir. Bunu öncelikle Griffith’in filmlerine indirgemek pek de yanlış olmaz. *'Broken Blossoms'* (*Kırık Tomurcuklar*) filminin yanı sıra *'Intolerance'* (*Hoşgörüsüzlük*) montajın sentetik kapsamının kullanıldığı yapımlardır. Bu işlem Sovyet sineması tarafından yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Ses imajının, görsel montajdan daha az kırılgan olduğu, kabul edilen bir gerçektir. Bu nedenle montaj, görüntüler arasındaki hem plastik dışavurumculuğu, hem de sembolik ilgiyi eleyerek gerçekliği sağlamaktadır.” (s.46).

Bazin, kurgulama mantığının süreç içerisinde değiştiğini ve özellikle Hollywood sinemasında belli bir akış ve düzen içerisinde oluşturulduğunu belirtmektedir. Bazin’e göre (2011),

“1936 yılında kurgulama aşağıdaki gibi olur;

- 1-Aktörün ve masanın tüm çekimi.
 - 2 -Şaşkınlık ve istek ifadesi olan yüze yakın çekim.
 - 3 -Yiyeceklere yakın çekim dizisi.
 - 4- Kameraya doğru yavaşça hareket eden kişiye tam çekim.
 - 5- Bir tavuğun kanadını tutan aktöre üç çeyreklik çekim
- Değişik çekimler yapılabileceği halde genel olarak benzer çekimler kullanılacaktır.
- 1) Aktörün durumu belirlenerek uzamın gerçeğe benzetilmesi sağlanır. Bu işlem dekorun geri planda kalacak olmasına karşın yapılır.
 - 2) Kesmenin amaç ve etkinlikleri dramatik ve psikolojik olarak göz önünde bulundurulur” (s.43) .

Bazin 1938 yılına kadar genel olarak filmlerin bu tekniğe göre kurgulandığını belirtmektedir. Orson Welles’in geliştirmiş olduğu alan derinliği tekniğinin sinemada hem çekim tekniği hem de anlatının değiştirdiğini ve bu yönüyle de sinema dilinde öncü olduğunu belirtmektedir (Bazin, 2011, s.47-51).

Orson Welles, merceğin alan derinliği sayesinde gerçeğe, duyulabilir sürekliliğini yeniden kazandırmıştır (Bazin, 2011, s.207). Bazin, normal kurgulama tekniğinin gerçeklikle olan ilişkisini açıklarken; gerçekliğin irdelenmesi sürecinin birbiriyle bağlantılı üç farklı yöntem ile açıklanabileceğini ifade etmektedir. Bu üç farklı yöntem arasındaki uzlaşıyla gerçekliğin ortaya çıkarılabileceğini belirtmektedir. Bazin’e göre bu üç süreç şu şekildedir:

- “1) Saf olarak mantıksal ve tanımlayıcı analiz (cinayette kullanılan silahın cesedin yanında bulunması).
- 2) Filmin içindeki psikolojik analiz. Bu durum olay kahramanının ruhsal yapısının yansıdığı sahneler aracılığı ile gerçekleştirilir. Buna örnek olarak 'Notorious' filminde büyük bir ihtimalle zehir katılmış olan sütü içmek zorunda kalan Ingrid Bergman'ın davranışları gösterilebilir.
- 3) Seyircinin ilgisinin bakış açısından psikolojik analiz. Buna örnek olarak ise yalnız olduğunu düşünen bir suçlunun göremediği bir kapı nın kolunun hareket etmesini verebiliriz.” (Bazin, 2011, s.95-96).

Bazin, sinema sanatında asıl gelişme ve değişimin 1938 yılından sonra İtalya ve İngiltere sinemalarının Hollywood sinemasından kopuş süreci ile meydana geldiğini belirtmektedir. 1940 ile 1950 yılları arasında sinemada gerçek fenomenlerin ortaya çıktığını ve sinemada bir devrimin yaşandığını belirtmektedir (Bazin, 2011, s.41).

3.2.2.İTALYAN YENİ GERÇEKÇİLİĞİ’NDE MEKAN KULLANIMI

İtalya’da ortaya çıkan ve dünyanın birçok ülkesinde etkiye sahip olan İtalyan Yeni Gerçekçiliği, sinemada yeni bir dönemin açılmasını sağlamıştır. Hem kullandığı teknik hem de tercih edilen konular itibarıyla alışılmış sinema kalıplarını kırmıştır.

“İtalyan Yeni Gerçekçiliği, ülkenin belli bir tarihsel dönemindeki koşullarına sıkı sıkıya bağlı olarak gelişmiş, hatta ondan doğmuştur. İtalya, faşizmin kaçınılmaz bir biçimde yenilgiye gidişi, Roma’nın bombalanması, Sicilya’nın işgali, Mussolini’nin Faşist Konsülün desteğini yitirerek Hitler’in tam bir kuklası haline gelmesi süreci içinde, çok büyük çalkantılara ve kargaşalara sürüklendi. Artık İtalya’da iki savaş vardı; bunlardan biri Alman ve Müttefik Orduları arasındaki savaş, diğeri ise, partizanlarla Mussolini’nin faşistleri arasındaki savaş. İşte Yeni Gerçekçilik bu kargaşanın bir çıktısıdır.” (İri, 2011, s.28).

Yeni Gerçekçilikte karakterlerin ve onların hareketlerinin politik, ahlaki ve mantıksal çözümlemeleri reddettiğini, gerçeğe bütünü ile yaklaştığını, çözümleme anlayışından ziyade duyumsamayı ön planda tuttuğunu belirten Bazin (2011), bu nedenle bu akımın önceki akımlardan farklı olduğunu ve gerçeğe odaklandığı için Yeni Gerçekçilik olarak kabul edildiğini belirtmektedir (s.226) . “(...) Yeni gerçekçilik akımı en genel anlamıyla 30'lu ve 40'lı yıllarda faşizm rejimine karşı gösterilen toplumsal tepkiyi anlatan kültürel bir gösteri olarak nitelenebilir” (Kuray, 1990, s.333). Fellini, Yeni Gerçekçiliği 2. Dünya Savaşı sonrası İtalya’da meydana gelen ekonomik buhranın yarattığı imkansızlıklar nedeniyle dünyadaki en doğal yolla oluşan sanat olarak tanımlamaktadır (Chandler, 2011, s.113). Maurizio Ferraris, yeni gerçekçiliği çağdaş felsefi kültürü etkileyen ve birçok yönden gerilemiş bir dönüşümün ortak adı olarak tanımlamaktadır (Ferraris, 2019, s.39).

“Zavattini’ye göre Yeni Gerçekçi akımın ilkeleri her şeyi görüldüğü gibi değil, olduğu gibi göstermek; kumaca yerine gerçeği kullanmak ve insanın içinde yaşadığı toplumla ilişkilerini göstermekti. Yeni gerçekçileri gerçekçilerden ayıran temel ayrılık gerçeği değerlendirmedir, Kracauer ve Bazin’in de görüşlerine uyan ilkeler Yeni Gerçekçileri bir tür belgeselciliğe yöneltir.” (akt: Gök, s.119).

Yeni Gerçekçilik İtalya’da faşist dönemin gerçekleri örtme çabasına, kaçış edebiyatına ve sanatına tepki olarak ortaya çıkan bir kültür hareketinin adıdır (akt:Sivas, 2004, s.39).

Yeni Gerçekçilik, savaş sonrası İtalya’da ortaya çıkan ABD şemsiyesi altında tekelleşen sanayi odaklarını, zengin toprak sahiplerini ve kilise sermayesini bir araya getiren siyasetçileri ve yönetici sınıfını hedef alıp eleştirmiştir (Suchkov, 1982, s.281).

Yeni Gerçekçi akım, savaş öncesi koşullarda meydana gelen baskı ve şiddet psikolojisinin, sinema aracılığıyla gerçekleri gösterme veya gerçeklerle yüzleşme anlayışına dayanmaktadır. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin başlangıcı *Roma Açık Şehir* filmi olarak kabul edilir; ancak bu akımın bütün özelliklerinin görüldüğü *Ossessione* (1942) filmi daha önce çekildiği için bu akımın başlangıç filmi olarak kabul edilebilir. (Sivas, 2004, s.41). 1942 yılında Visconti tarafından çekilen *Ossessione* filmi İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımı açısından önemli bir yere sahiptir. Yönetmen bu filmde halktan sıradan insanları oynatıp, sıradan insanların gündelik kaygı ve tepkilerini işlemiştir. Bu anlayış sonraki yıllarda diğer Yeni Gerçekçi yönetmenler için de benimsenen bir anlayış olmuştur. Bazin, Visconti’nin sinema tarihinde amatör oyuncularla ilk filmi çektiğini belirtmektedir (Bazin, 2011, s.166-167). Hem alışılmışın dışında kullanılan kamera

tekniki hem de stüdyo ortamının dışına çıkılması, İtalya sinemasında yeni bir dönemin açılmasını sağlamıştır.

Yeni Gerçekçi sinemada konu ve konuların ele alınış şekli gündelik hayattan kesitler gibidir. Bu nedenle içinde birçok hata bulunmaktadır. Ancak bu hatalar izleyici tarafından görmezden gelinmektedir. Çünkü kamera sokağa inmiştir ve sokakta hayatın akışında birçok hata bulunmaktadır. İzleyici ekrandakileri kendinden bir parça olarak gördüğü için mükemmellik arayışı yoktur. Yeni Gerçekçi sinemacılar, yaşamın gerçeğe en yakın görünümünü yakalayıp sunmayı amaçladıklarından, zaten stüdyo yapaylığına, ünlü oyunculara, alışlagelmiş senaryolara, yapmak istedikleri filmlerin doğası gereği karşıydılar (İri, 2011, s.29).

“Yani gerçekte, gerçek olduğu varsayılan dış dünya gerçek değildir. Şey, bütün nesnelliği içinde, kendi kaynaklarını ve doğuşunun sırrını saklayarak, yani insanlar arası belli bir takım ilişkiler içinde, insanlar tarafından yaratılmış olduğunu maskeleyerek dış dünyayı bir görünüş haline getirir. Artık gerçek görünendir, ama görünen gerçek değildir. Bu nedenle Passolini 'olmak'ın, tabii bir şey olmadığını, tersine esrarlı, mucizevi ve doğal dış olduğunu tespit etmektedir.” (Parkan, 1994, s.30).

Yeni Gerçekçilerin sinema anlayışları, alışılmış Hollywood filmlerinin ve Alman dışavurumcu filmlerin dışındadır. Öncelikle biçimden çok içeriğe ve içeriğin gerçeğe olan ilişkisine bağlı kalmışlardır. Bu akımın genel özelliklerini açıklayan Parkan (1994), İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin stüdyoyu kullanma ve profesyonel kişileri oynatma anlayışından sıyrıldığını, kamerayı caddelere kadar indirdiğini ve sıradan insanlara filmlerde rol verildiğini belirtmektedir. Bu anlayışın Fransız Yeni Dalga'ya da etki ettiğini belirtmektedir (s.24).

Cesare Zavattini, “Yaşamlarına doğrudan katılabileceğim, canlı gerçek karakterleri, gerçekliği vermek için kullanırsam duygularının moralman daha güçlü, daha etkili ve daha yararlı hale gelir” demektedir (Kauffmann 1966: 291: akt: İri, 2011, s.30). Bazin de İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerin gündelik hayatı perdeye aktarmasıyla Batılı ülkelerde halkın geniş bir kesiminin bu filmlere ilgi duyduğunu belirtmektedir (Bazin, 2011, s.200).

Yeni Gerçekçi sinemada, kameranın sokağa inmesiyle birlikte gerçek mekanlar kullanılmıştır. Sokaklar, evler, iş yerleri, parklar vs. yapay mekanlar değildir. Bu nedenle kullanılan mekanların gerçeklik ile bağlantıları vardır. Kullanılan göstergeler, görüntüye alınan mekanlar, İtalyan toplumunun dramatik çöküşünü göstermektedir.

3.2.2.1.Roma Açık Şehir (1945)

“Mussolini’nin 1943 yılında devrilmesinin ardından, Rossellini Anti Alman Direniş’ine katıldı ve ilk direniş özelliği taşıyan filmi *Roma Açık Şehir*’i 1945 yılında çekti. *Roma Açık Şehir*, bir rahip ve bir komünist partizanın hikayesini anlatıyor.” (Cook, 2009, s.117). Clarke (2012) *Roma Açık Şehir* filminin 2. Dünya Savaşı’nın bitiminden sonra 1945 senesinin hemen başında, çekildiğini ve filmin çekildiği tarihlerde İtalya’nın kuzey kesimlerinde Alman işgalinin halen devam ettiğini belirtmektedir (s.49). “Roma’nın bombalanmış sokakları, yıkılmış binaları içinde, başka bir deyişle gerçek mekan ve ortamlar kullanılarak çekilmesi, filmin dramatik gerçekliğini arttırmıştır.” (Clarke, 2012, s.50).

Rossellini, kamerayı sokağa indirerek İtalyan direnişçilerinin Alman Nazi işgaline karşı verdiği mücadeleyi ve bu mücadelenin verildiği gerçek mekanları kayda alabilmiştir (Armes’ten akt:1974:66, İri, 2011, s.32). Kameranın sokağa inmesiyle birlikte stüdyo çekimlerindeki dram, western vs. filmlerinin dışında gerçek hayattan kesitler ilk kez izleyenlere sunulmuştur. Yıkık dökük mekanlar, savaşta yerle bir olmuş evler, kullanılamaz hale gelmiş alt yapılar, insanların açlığı, sefaleti ve çaresizliği İtalyan Yeni Gerçekçileri tarafından müdahale etmeden izleyenlere sunulmuştur.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımının önemli filmlerinden biri olan *Rome Open City* (*Roma Açık Şehir*-1945) filminde Roberto Rossellini, savaşın en acımasız yanlarını görsel öğelerle destekleyerek sunmuştur. François Truffaut, "En etkili savaş filmleri, savaştan hemen sonra yıkıntı ve enkazdan başka hiçbir şeyin bulunmadığı şehirlerde çekilen filmleridir” demektedir (Clarke, 2012, s.50). *Roma Açık Şehir* filmi de savaşın hemen sonunda çekildiği için gerçek savaş atmosferi sunulmaktadır.

Filmde her ne kadar savaşın getirdiği yıkım kayda alınmamış olsa da, boğuk atmosfer ve Nazi askerlerinin görüntüsü izleyicinin zihninde Roma şehrindeki yıkımı canlandırmaktadır. Filmde her sahnede gerçeklik etkisinin artırılması için duygusal müziklerin kullanılmış ve izleyicide melankolik bir hava yaratılmıştır. Buna rağmen filmde izleyiciye umut hissi de verilmiştir (Clarke, 2012, s.50). Nazilerin İtalya’yı işgal etmesi ve İtalyan halkını aşağılamasını da ele alan filmde, Nazilerin kentte kurduğu tahakküm ve halk arasında yaydığı korku gösterilmektedir.

Chandler (2011), Fellini’nin *Roma Açık Şehir* filmi için maddi imkansızlıkların da etkisiyle çekingenlikle çekilmiş yarı belgesel tarzında bir film, olarak nitelediğini belirtmektedir (s.103). Belgesel tarz oluşunun sebebi, yaşanan yıkımı gerçekçi bir üslup

ile aktarması, kameranın konumlandırılması, doğal ışık-ses ve mekanların kullanılmasıdır.



Görüntü 2.2. Rahip Don Pietro, Faşistler tarafından kurşuna dizilmektedir

Direniş milislerine destek sunan rahip Don Pietro, Naziler tarafından kurşuna dizilerek katledilmektedir. Filmin ön kadrajında sandalyeye oturtulan Pietro görünürken, arka tarafta ise nizami, bir şekilde hareket eden Nazi askerlere nişan almak üzere hareket etmektedirler. Gerçek bir mekanda çekilen bu sahnede, Nazilerin baskıcı ve şiddet dolu yönleri gösterilmektedir.



Görüntü 2.3. Roma'nın karşıdan görünüşü

Filmin bu karesinde de Roma kenti geniş bir açıyla kaydedilmiştir. Filmde çoğu zaman Roma kentinden görüntüleri yansıtılmaktadır. Rossellini bu filmde gerçek mekanları kullanarak, filmin başında da belirttiği gibi Roma'nın dokuz ay boyunca Nazi işgali altındaki vaziyeti ve halkın gündelik yaşamı perdeye aktarmaktadır.

“*Roma Açık Şehir* filminde toplumsal eşitsizlikler, en ufak bir konfor ve imkandan mahrum yaşayan insanlar, etik değerlerini yitirerek yaşamı sürdürmek uğruna düşmanla işbirliği yapanlar, işsizlik, yoksulluk, umutsuzluk, geleceğe dair belirsizlik, karamsar bir Roma şehri yaratmaktadır” (Balcı, 2014, s.18). Naziler kadınları kötü amaçları doğrultusunda kullanmışlardır. Onları uyuşturucu ve fuhuş bataklığına sürükledikten sonra kendilerine bağımlı hale getirmektedirler. Filmde direnişçilerin yerlerinin tespit edilip yakalanmaları uyuşturucu bataklığına sürükledikleri kadınlar sayesinde olmuştur.

3.2.2.2. Yer Sarsılıyor (1948)

Lushino Visconti tarafından çekilen *La Terra Trema/ Yer Sarsılıyor* (1948) filmi gerçekliğin en çıplak haliyle sunulduğu filmlerden biridir. *Yer Sarsılıyor* (1948) filmiyle Visconti, İtalyan yeni Gerçekçiliğinin kapılarını açmıştır (Bazin, 2011, s.167).

“Yer Sarsılıyor, İtalya'nın önemli 19. Yüzyıl doğalcı yazarlarından Verismo olarak bilinen edebi akımın güneyli temsilcilerinden Verga'nın *I Malavoglia* isimli eserinin sinemasal versiyonudur.” (Daldal, 2005, s.52).

“Doğanın acımasız koşullarına karşı mücadele eden balıkçıların öyküsü Visconti'nin elinde 'Yeni Gerçekçilik'in en muhteşem görüntülerinden birine dönüştü.” (Bayraktaroğlu, 1994, s.116). Örneğin balıkçı ailesi Valastro'ların binbir güçlükle toptancılardan kurtulmak için aldıkları teknenin adı 'ilahi takdir' anlamına gelen Providence'tir. Kısa bir mutluluk evresinden sonra bu gemi fırtınada iş göremez hale gelir ve aile perişan olur (Daldal, 2005, s.52-53). Visconti, gerçekliğin sinema filmlerinde işlenişini, yaşanmışlığı, nesnel bir incelemeyle aktarabileceğini belirtmektedir (Özön, 1964, s.56). Visconti'nin *Yer Sarsılıyor* filminde kullandığı mekanlar gerçek mekanlardır. Gerçeklik vurgusu oldukça yüksektir. İzleyenler gerçek mekanlarda yaşıyormuş duygusuna kapılabilmektedir.

Visconti'nin *La Terra Trema* filminde *Farrebique* (1948) filminin belgesel gerçekçiliği ve *Citizen Kane* (1941) filminin estetik gerçekçiliğinden ödünç alınan bir yapı ile alan derinliğini ilk kez stüdyonun dışına çıkmıştır. Gece karanlığında yağan

yağmurun altında balık yakalayan balıkçıların gerçek hayatları kaydedilmiştir (Bazin, 2011, s.165).

Visconti bu yöntemi kullanarak ilk kez iç ve dış mekan çekimleri arasındaki farkı en aza indirmiş (Bazin, 2011, s.165-166). Böylece dış mekan çekimleri daha az bir maliyetle gerçekleşmiş, gerçek ışığın, sesin ve gerçek mekanların kullanılmasıyla gerçeklik olgusu daha da pekiştirilerek sunulmuştur.



Görüntü 2.4. *Yer Sarsılıyor* filminde balıkçıların evi

Visconti'nin kullandığı bu yeni tekniğin montaja duyulan ihtiyacı da azalttığını belirten Bazin (2011), Visconti'nin montaja karşı olmadığını ancak montaja yeni bir bakış açısı geliştirdiğini belirtmektedir. Uzun çekimlerin yapılması ve genel çerçeve içinde karakterlerin kadraja alınmasının gerçeklik duygusunu arttırdığını belirten Bazin, sigara sararan bir karakterin izleyici ile hiçbir şey paylaşmadığını ancak izleyicinin onun uzun çekimlerle elde edilen görüntülerini izleyip onunla geçelik duygusu içinde özdeşleştiğini belirtmektedir (s.165-166).

Bir balıkçı kasabasında halkın gündelik yaşamını ele alan filmde gündelik giyim kuşam, eşya ve malzemeler dikkat çekmektedir. 2.4'teki görselde sıradan bir evin kapı çerçevesinin sol üst kısmında çatlamış ve kabarmış duvar sıvası ve boyası, alt taraflarda ise nemlenmiş ve soyulmuş duvar görüntüsü göze çarpmaktadır.



Görüntü 2.5. *Yer Sarsılıyor* filminde balıkçıların evinin iç kısmı

Filmin bu karesinde de köşeleri çatlamış bir duvar ve sağ duvarın üzerine asılı olan tablonun üst kısımlarındaki duvardaki kabarmalar ve dökülmeler göze çarpmaktadır. Visconti, kamerayı sıradan halkın yaşadığı bu evin içine sokarak onların yaşadığı sefaleti ve yokluğu ifade etmeye çalışmıştır. Filmde savaş sonrası İtalya sokaklarındaki işsizlik, küçük bir grup olan balıkçıların hayata tutunma ve komisyonculara karşı çaresiz ezilmişlikleri dramatik bir şekilde anlatılmaktadır.

3.2.2.3. *Bisiklet Hırsızları* (1949)

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde önemli bir yer tutan ve akımın birçok özelliğini içinde barındıran filmlerden biri de *Bisiklet Hırsızları* filmidir. Özön (1964), De Sica'nın, "Filmlerimin gerçek anlamı, insan dayanışmasını araştırmak bencillığe; adam sendeciliğe karşı, mücadele etmektir" dediğini belirterek *Ladri Di Biciclette* (*Bisiklet Hırsızları*) filminde bu doğrultuda gerçekçi bir yaklaşım ile gerçek mekanların kullanıldığını ve halkın gündelik yaşam öykülerinin filme alındığını belirtmektedir (Özön, 1968, s.56). Film sıradan bir hayatı sade bir dille ifade etmektedir.

"*Bisiklet Hırsızları* filminde, Roma'nın sosyo-ekonomik kentsel koşullarının ve II. Dünya Savaşından sonraki dönemsel betimlemenin eleştirel olduğu görülmektedir. Mekan olarak Roma, modern, zengin, yoğun bir kent yaşamının olduğu merkez ve merkezden uzakta bulunan, ulaşımın uzun, zahmetli ve zor olduğu, fakir, alt yapısı ve ulaşımı yetersiz periferisi ile toplumsal sınıflar arasındaki ayrımların kentsel mekânlara yansımaları göstermektedir (Balci, 2014, s.18).

De Sica'nın gerçekliği şiirsel gerçekliktir (Bazin, 2011, s. 184). Bu film, Yeni Gerçekçi akım içerisinde, akımın bütün estetik özelliklerini içinde barındırmaktadır (Bazin, 2011, s.172).

“*Bisiklet Hırsızları* (1948) filminin kadraja aldığı sokaklar, evler, duvarlar, çarşı ve pazar yerleri herhangi bir dekorun olmadığı sıradan mekânlardır. 'Ladri di Biciclette'de (1948), gerçekte olmayacak hiçbir şey yer almaz. İşçi, filmin ortasında bisikletini değiştirebilir, gösterim salonunun ışığı kesilebilir ve De Sica bu durum nedeniyle özür dileyebilir, bütün bunların ötesinde biz, işçinin işlerinin iyi gitmesinden mutluluk duyarız. Bu, filmin en mükemmel estetik paradoksu, şans eseri olanlar hariç, hiçbir trajedi kalitesinin katı kurallarına bağlı olmamasıdır.”(Bazin, 2011, s.188).

Ladri di Biciclette filminde amatör oyuncuların oynadığını ve bu oyuncuların sokağa indiğini ifaden Bazin (2011), De Sica'nın bu filmde kullanılan nesnelerin temel yapısına müdahale etmediğini, onların özgül gerçekliği ile filmde kullanıldığını ve her şeyin değerine göre filmde yer aldığını belirtmektedir. Filmde bireyselliğe karşı sevgi ön plandadır (s.189). Filmde gündelik hayat kesitlerinden de görüleceği gibi herkes kendi işinde ve herkes hayata tutunmak için yaşam mücadelesi vermektedir. Filmde mütevazı bir yaşam ve sıradan insanların gündelik kaygıları yer almaktadır.

Filmdeki karakterlerin antipatik olmadığını belirten Bazin (2011), filmdeki hırsızın yani Antonio Ricci'nin bile sempatik olduğunu ve Bruno'nun onu elleriyle yakalasa bile linç edilmesine izin vermediğini ve onu karakola götürmek yerine serbest bıraktığını belirtmektedir. Bazin, filmin alışılmış akışın dışında filmin sonunda adaletin sağlanamamasını bir 'deha' olarak ifade etmektedir (s.189). Çünkü o zamana kadar egemen olan Hoollywood filmlerinde giriş-gelişme ve sonuç üçlemesinin ağır bastığı bilinmektedir. Ancak *Bisiklet Hırsızları* filminde sonuç yoktur. İzleyicinin yorumuna ve merakına bırakılmıştır.

Sivas'a göre (2004), “*Ladri Di Biciclette*'de yine savaş sonrası İtalya'da çok sık rastlanan hırsızlık olgusu işlenmektedir. Roma'da bisikleti çalınan ve işini yapabilmek için o bisikletten başka çaresi olmayan bir adamın Roma sokaklarında oğluyla bisikletini arayışı anlatılır” (s.47). *Bisiklet Hırsızları* filminde, insanın ve toplumun yaşamsal tüm detayları görülmektedir.

Cook (2009), filmin içeriksel analizini yaparken kullanılan teknik ve yönteme değinmiştir. “Tercih edilen hikayenin biçimi, hikayenin kurgusal karakteri üzerine dikkatleri toplayacak dramatik türlerden uzak durarak, tasvir edilen kurgusal olaylar hakkında gerçekçi algılar çizmektedir.” (s.116).

“*Ladri di biciclette* filmi konusunu alt tabaka insanından alan, halkçı bir filmin; bir işçinin gündelik hayatındaki bir kazayı konu edinir. Filmde hiçbir olağandışı olay meydana gelmez. Hiçbir aşk cinayeti yoktur, hiçbir dedektiflik ögesine rastlanmaz. Olaylar bir proletaryanın egzotik dünyası içinde cereyan etmektedir. Bir işçi, Roma'nın caddelerinde bütün gününü çaldırdığı bir bisikleti aylak aylak arayarak geçirmektedir. Bisiklet işinin bir parçasıdır ve eğer onu bulamazsa yine işsiz kalacaktır. Sonuç vermeyen çabalardan sonra, günün geç saatlerinde o da başka bir bisiklet çalmayı deneyecektir. Bundan sonra, çok fakir olduğu için bu işi

yapmak zorunda kalmasına karşın, bir hırsızın düzeyine düşmüş olmanın utancını yaşamaya başlar.”(Bazin, 2011, s.172) .

Yeni gerçekçilerin odak noktaları *Bisiklet Hırsızları* filminde olduğu gibi toplumun yaşamsal sorunlarıdır. Bu yaşamsal sorunların bireye yansıyan yönleriyle bireysel sorunlar artmaktadır. Sinema aracılığıyla bu gerçekler ifade edilmeye çalışılmaktadır. Fakirleşen ve yaşam mücadelesi veren insanlar filmin temel dayanağı olmuştur. Suchkov (1982), Yeni Gerçekçilerin filmlerindeki başkahramanların hayatında giden tersliklerin temel nedeninin toplumsal kökenli olduğunu ifade etmektedir (s.282).



Görüntü 2.6. Bisikletini kaybeden baba ve oğul

Filmin konusu çok sıradan bir hayat hikayesiyken, hem kullanılan mekanlar hem de amatör oyuncuların abartıdan uzak sergilediği oyun performansı, izleyicinin film ile özdeşleşmesini sağlamaktadır. Filmde bisikleti çalınan bir babanın işsiz kalma kaygısı ve oğluyla birlikte Roma sokaklarında bisikletini araması dramatik olarak yansıtılmaktadır. Babanın kendini bisiklet çalmak zorunda hissetmesi ve yakalanması ise filmin doruk noktasını oluşturmaktadır.



Görüntü 2.7. Filmin başkahramanı Antonio'nun yakalanması anı

Bisiklet Hırsızları filminde, Roma sokaklarının eski ihtişamından uzak, yer yer harabeye dönmüş görüntüleri yansıtılmaktadır. Kentteki yoksulluk, işsizlik, çaresizlik Antonio Ricci özelinde perdeye yansıtılmaktadır. Antonio Ricci, amatör bir oyuncudur ve filmde oynadığı rol aslında kendi öz gerçekliğidir. Bu nedenle filmde abartılara veya mükemmelliklere rastlamak olası değildir. Filmde Antonio ve ailesi minimal düzeyde bir refaha sahiptirler. Ancak ekrana yansıtıldığı şekliyle mutlu ve huzurludurlar. Antonio'nun iş bulması ve bisikletiyle işe gitmesi ailede görece bir rahatlama sağlamaktadır. Yoksul bir semtte yaşayan Antonio'nun yaşadığı ev, oldukça eskidir. De Sica, kamerayı akımın diğer filmlerindeki gibi hem sokağa indirmektedir hem de Antonio'nun evinin içini göstermektedir. Bütün karelerde göze çarpan husus ise fakirlik, yoksulluk ve çaresizliktir.

Bisiklet Hırsızları filmi, gündelik hayatın eleştirisinde gerçekçi bir bakış açısının yakalanması yönüyle izleyicide derin etkiler yaratmaktadır. De Sica, bu filmde Hollywood filmlerindeki gibi pahalı kostümler, abartı dekorlar, ünlü oyuncular kullanmak yerine, sıradan bir insanın gündelik kaygısını ele almıştır. Bu nedenle filmin sonuna kadar Antonio'nun bisikleti çalması ve yakalanması anına kadar pek bir aksiyon yoktur. Çünkü sıradan insanların hayatları da böyledir. De Sica, filmi bu yönüyle gerçeğe yaklaştırmaya çalışmıştır. Hayata karşı pek iddialı olmayan çoğunluk gibi, Antonio karakteri de geçimini sağlamak derindedir. Roma sokaklarında görsel öğeler, hem savaş sonrası miras kalan enkazı hem sade bir yurttaşın gündelik kaygılarını beraber işlemektedir.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde büyük sinema stüdyoları yerine her yönetmenin kısıtlı imkanlarla filmler çekmiştir. Fellini, 1944 yılında Roma'nın Amerikalılar tarafından işgal edildiğini, bu dönemde temel gıda ürünlerine ulaşmanın bile çok zor olduğunu belirtmektedir. Film sektörünün de bu olumsuz atmosferden etkilendiğini Cinecittà'nın⁵ bombalandığını ve insanların yersiz yurtsuz kaldığını, bir yandan evsiz kalanların bir yandan da evlerine dönmek üzere olanların birlikte yaşamak zorunda kaldığını belirtmektedir (Chandler, 2011, s.95). Bu ortamda çekilen filmlerde hem maddi imkansızlıkların da etkisi ile doğal mekanlar kullanılmıştır. Filmler birer fotoğraf gibi görülmektedirler.

3.2.3. FRANSIZ YENİ DALGA SİNEMASINDA MEKAN KULLANIMI

Fransa'da Antonione Lumiere'nin oğulları Lois (1864-1948) ve Aguste (1862-1954) Lumiere kardeşler 13 Şubat 1895'te Sinematograf adını verdikleri aletin patentini almışlardır. Lumiere Kardeşler sinematograf ile kendi fabrikalarından çıkan işçileri kaydedip Paris'teki Société d'encouragement de l'industrie nationale'de (Ulusal Sanayi Teşvik Derneği) özel bir gösterim yapmışlardır. Lumiere Kardeşlerin 1895 yılında çektikleri bu film ile Fransa'da sinema kültürü gelişmeye başlamıştır. Fransa'da bu yeni icat oldukça rağbet görmüştür. Bu tarihten itibaren birlikte Fransa, sinema sektörü için her zaman önemli bir merkez olma özelliğini korumuştur.

Fransa'nın sinemanın doğal olarak teorik bir merkez olduğunu bunun, temel nedeninin Bazin olduğunu ifade eden Andrew (2010), sinema kulüpleri, Cinémathèque française (Fransız Sinematek'i), ulusal sinema okulu, I.D.H.E.C. (L'Institut des hautes études cinématographiques - Sinema incelemeleri Yüksek Enstitüsü), etkili dergilerde çıkan ciddi eleştiriler ve *Cahiers du cinéma*'nın (Sinema Defterleri) gibi sinemasal merkezlerin 2. Dünya Savaşı sonrası Fransa'da sinemanın kuramsal temellerinin oturmasına büyük katkı sağladığını belirtmektedir (s.283). Fransa'da köklü bir kuramsal temelin oluşturulmasında Bazin'in rolünü vurgulayan Andrew (2010), Bazin'in sinemaya, felsefe, sanat tarihi, edebiyat eleştirisi ve psikoloji gibi bilinen disiplinlerin yöntem ve bulgularını taşıdığını belirtmektedir (s.283). Benzer bir görüşü dile getiren Monaco'ya göre (2006),

“Ona göre sinema ne kadar güzel ya da esnek olursa olsun, hiçbir zaman sadece görkemli bir tecrit içindeki bir sanat ya da dil değil, ama her zaman politik, felsefi, hatta dini denklemlerde

⁵ Roma'daki büyük sinema stüdyosudur. 99 dönüm arazi üzerine kurulmuştur. Benitto Masollini'nin oğlu Vittorio ve İtalyan Sinema başkanı Luigi Freddi tarafından 1937 yılında "Il cinema è l'arma piu forte" "Sinema en güçlü silahtır" sloganı altında kurulmuştur. (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Cinecitt%C3%A0> Erişim tarihi: 06.09.2022)

aktif olan bir faktördü. Onun yaklaşımının genişliği ve tutarlılığı daha sonra Yeni Dalga'nın filmlerine yansıtılacaktı.” (s.13).

1914 yılına kadar dünya film pazarında ABD'nin tek rakibi olan Fransız sinema endüstrisi Birinci Dünya Savaşı'yla önemli bir darbe yedi (Abisel, 2003, s.262). Her ne kadar savaş Fransa'nın da içinde yer aldığı İtilaf Devletleri tarafından kazanılmış olsa bile Fransa ekonomik olarak büyük bir sarsıntı yaşamıştır. Fransız sineması bu nedenle geçici olarak duraklama dönemine girmiştir. Bu duraksama döneminde ortaya çıkan boşluğu ise Hollywood sineması doldurmuştur. Bu etki 2. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar sürmüştür.

Fransa'da Hollywood'un ve endüstriyel sinemanın egemenliğine karşı Fransız Yeni Dalga Sineması olarak tanımlanan akım ortaya çıkmıştır. Yeni Dalga akımı Fransız ve dünya sinemasında büyük bir etkiye sahip olmuştur. Yeni Dalga ile birlikte Fransa'da ortaya çıkan diğer bir eğilim ise auterizm ya da yönetmen sineması anlayışıdır. Bu anlayış, Yeni Dalga yönetmenlerinin farklı türlerde özgün filmler üretmesinde etkili olmuştur.

3.2.3.1. Auteur Kuramı

Fransız sinemasının dünya sinemasına kazandırdığı kuramlardan biri de auteur kuramıdır. Yönetmenin sinema filminin yaratım sürecinde ve sonrasında ona büyük bir alan hakimiyeti kazandıran Auteur Kuramı özgün filmlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Yeni Dalga'nın öncülerinden olan Truffaut, Yeni Dalga öncesi yönetmenleri neden sert bir dil ile eleştirdiği ve saldırdığı sorusuna, “(...)saldırdım, öncesi yönetmenlerin ne sinemaya ne de hayata şahsi bakışları vardı” (Bergan, 2010, s.76) cevabını vermiştir. Truffaut'nun bu görüşü auteur anlayışının temelini oluşturmuştur. Tekinsoy'a göre (2009),

“François Truffaut'nun, *Cahiers du Cinema*'nın 31. sayısında yayınlanan Une Certaine Tendance du Cinema Français (Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi) başlıklı yazısı, yeni bir sinema anlayışının manifestosu sayıldı. Senaryonun, konuşmaların ve türlerin önem kazandığı Fransız sinemasının 'kaliteye' verdiği aşırı önemi eleştiren, bu sinemanın ticari açıdan verimli olmasına karşılık seyirciyi 'uyuşturduğunu' öne süren yazı, yaratıcı yönetmen (auteur) anlayışının gündeme gelmesinde ilk adım oldu.” (s.483).

1950'li yıllarda birbirinden farklı görüşlere sahip *Cahiers du Cinema*'nın yazarlarından Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer ve Rivette yeni bir sinema kuramını tartıştılar. Yaratıcı yönetmenler politikasıyla (politique des auteurs) film üretme görüşünün ortaya çıktı. Her ne kadar Auteur Kuramı Truffaut'a mal edilmiş olsa bile bu kuram müşterek bir anlayışın ürünüdür (Monaco, 2006, s.14). ABD'li kuramcı Andrew Sarris, bu

dergide tartışmaya açılan kuramı kabul etmekle birlikte yazarların politikası görüşünü uygun bulmayarak, bu kuramı yaratıcılar kuramı olarak değiştirmiştir. Çünkü iyi filmler yapmış büyük yönetmelerin filmleri onların imzasıyla tanınır. Filmdeki diğer unsurların da filmin yatılmasında etkisi olsa bile belirleyici olan yönetmendir (Odabaşı, 1994, s.284).

Monaco (2006), Fransız yönetmenlerinin ve eleştirmenlerinin geliştirdiği Auteur Kuramı'nın iki doğal sonucu olduğunu belirtmektedir. Bunlardan ilki yönetmenin izleyiciyle dinamik bir ilişki kurma çabasıdır. Seyirci sadece ekranda veya beyaz perdenin karşısında izleyen değil; aynı zamanda filme doğrudan dâhil olan konumdadır. İkincisiyse diyalektik bir süreçtir. Godard'ın belirttiği gibi film tüketilen bir ürün olmaktan çıkıp, izleyicinin filmin içine girdiği bir süreçtir (s.15). Dolayısıyla auteur kuramında yönetmenle izleyici özdeşleşmesi, yoğun etkileşim, içtenlik ve gerçeklik vardır. Auteurs için film üretmek, dikey bir bakış açısından ziyade izleyici ile paralel bir konumda durup film çekmektir. Bu nedenle filmler, halkın gündelik yaşamından kesitler sunar, bazen de sıra dışı hatta normal dışı davranışlar gelişmektedir. Fransız Yeni Dalga sinemasında bu teknik oldukça yoğun kullanılmıştır.

Truffaut'nun savunduğu yaratıcı yönetmen anlayışıyla benzer bir görüşe sahip olan diğer bir eleştirmen Alexandre Astruc'tır. Astruc, auteur kuramına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Kamerayı yazılı dil kadar esnek ve etkili olarak gördüğü kamerayı işaret ederek Kamera-Kalem (Camera-Stylo) anlayışını geliştirmiştir (Monaco, 2006, s.12). Astruc, *L' Ecran Français* dergisinde 1948 yılında yayınlanan *Naissance d'une Nouvelle Avant-Garde: La Camera Stylo (Yeni Bir Avantgardın Doğuşu: Alıcı-Stilo)* başlıklı yazısında, Fransız yönetmenlerin alışılmış kalıplarla Hollywood benzeri filmler çekmesini eleştirmişti. Sinemanın özgünlüğünü vurgulayan Astruc, sinemanın sahip olduğu olanaklar sayesinde yönetmenin çok fazla teknik bilgiye sahip olmasına gerek olmadığını vurgulayarak, bir romancının kalemi kullandığı gibi yönetmenin de kamerayı kullanarak film çekebileceğini belirtmişti. Astruc, sinemanın da roman ve resim gibi özgün bir anlatıya sahip olduğunu belirterek Bresson, Renoir, Rossellini, Welles gibi büyük yönetmenlerin alıcıyı bir yazarın kalemi kullandığı gibi kullandıklarını ifade etmiştir (Tekinsoy, 2009, s.484-485).

Kamera-kalem kavramını neden kullandığını ifade eden Astruc, sinemanın resim ve roman gibi dışavurumcu bir hal aldığını, sinemanın gittikçe bir eğlence ya da dil haline geldiğini belirtmektedir. Astruc, dili ise yönetmenin bir romancının tutkusu gibi

kullanılan bir araç olarak gördüğünü, bu nedenle bu yeni döneme ‘Kamera-Kalem’ dediğini ifade etmektedir (Monaco, 2006, s.12-13).

Astruc’ın geliştirdiği anlayış, Fransız sinemasına Hollywood’dan kurtuluş imkanı tanımıştır. Hollywood sisteminde filmler belli kurallar dahilinde genellikle stüdyoda çekilmektedir. Hollywood etkisinde çekilen Fransız filmleri, Fransız yönetmenler için ısmarlama filmlerdir. Astruc’ın geliştirdiği Kamera-Kalem anlayışıyla yönetmenler daha özgürce hareket etmiştir. Filmde yapımcı ya da senaristten ziyade yönetmenin etkisi ön plana çıkmıştır. (Özarslan, 2013, s.222). Kamera- kalem anlayışıyla 1950’den başlayıp 1960’lı ve 70’li yıllara kadar filmlerin çekilmiştir. Hafif kameralar ve teknik ışık araç-gereçler sayesinde Hollywood sinemasından hızlıca bir kopuşun yaşanmıştır. 1950-1960 yılları arasında sadece Fransa’da değil, dünyanın değişik yerlerinde de bu anlayışın sürdürülmüştür (Monaco, 2006, s.17).

Sinemanın temel probleminin dil olduğunu ifade eden Monaco (2006), bu dilin yaratılması için bütün yönetmenlerin düşündükleri ve bir arayış içinde olduklarını belirtmektedir (s.13). Bazin de sinema dili üzerine tartışmalar yürütürken sinemanın mizansene ve alan derinliğine önem vererek kendi özgün dilini oluşturacağını belirtmiştir. Monaco, sinema dilinin oluşturulması sürecini Astruc, Langlois ve Bazin gibi kuramcıların birikimsel bilgilerinin etkili olduğunu belirterek şu tespitte bulunmaktadır: “Astruc bu çağrıyı dile getirdi. Langlois malzemeyi temin etti. Bazin temel yapıyı sağladı.” (Monaco, 2006, s.14). Roland Barthes’in daha sonra göstergebilimde kuramsallaşan dil teorisine değinen Monaco (2006), Barthes’in "Dil ve biçim kör güçlerdir; yazı tarihsel bir dayanışma edimidir. Dil ile biçim birer nesnedir; yazı bir işlevdir: yaratım ile toplum arasında bağıntıdır, toplumsal amacıyla dönüşmüş yazınsal dildir, insansal amacı içinde kavranan ve böylece tarihin büyük bunalımlarına bağlanan dildir” (s.16) tespitinde bulunduğunu açıklamaktadır. Monaco, Barthes’in göstergebilimsel dil teorisi ile Bazin’in savunduğu gerçeklik teorisi arasında bir bağ kurmaya çalışmıştır.

Auteur kuramının oluşturan eleştirmenlerden biri olan Andre Bazin, *Les Cahiers du Cinema* dergisinde görüşlerini ifade etmiştir. Peter Graham’ın, (1957) *Cahiers du Cinema* dergisindeki *La Politique des auteurs (Yazarların Siyaseti)* adlı yazısında Bazin’in Auteur Kuramını, kişisel bir üretimden sanatsal sürekliliğe giden bir süreç olarak değerlendirdiğini belirtmektedir (Monaco, 2006, s.14). Auteur Kuramının yönetmene büyük bir sorumluluk ve aynı zamanda özgürlük alanı sunduğunu dile getiren Monaco (2006), Auteurizmin Yeni Dalga eleştirmenleri/ yönetmenleri için

hissedilen bir gereklilik olduğunu belirtmektedir (s.16). Çünkü Yeni Dalga yönetmenleri kendi sanat anlayışları çerçevesinde bağımsız hareket etme ve klişelerin dışına çıkma çabası içindedirler. Auteur anlayışı onlara film üzerinde tam hakimiyet imkanı sunmuştur.

3.2.3.2 Yeni Dalga

Yeni Dalga terimi Fransız sinemasının 1959 ile 1965 yılları arasındaki dönemi tanımlamak için kullanıldığını belirten Lanzoni (2015), bu ifadenin ilk kez 1960'ların sonunda Fransız haftalık "*L'Express*" dergisinde kullanıldığını ve bu kavramın kullanılmasıyla Fransız sinemasında yenilikçi düşünceler ile yeni yetişen yönetmenler arasında bir bağ kurulduğunu ifade etmektedir (s.227).

Yeni Dalga'nın manevi babasını Henry Langlois, gerçek babasını ise Andre Bazin olarak gören Monaco (2006), özellikle Truffaut üzerinde etkili olan Andre Bazin'in, Truffaut'nun yaptığı filmler ile etkisini daha da arttığını belirtmektedir. Truffaut'nun da Andre Bazin'e bağlı olduğunu ve kendisini onun 'evlatlığı' olarak gördüğünü belirtmektedir (s.13). Truffaut, daha sonra Yeni Dalga sinemasında en etkili yönetmenlerden biri olmuştur. Truffaut ve diğer Yeni Dalga'cılar Fransız sinemasının mevcut halini tartışmışlardır.

Fransız Yeni Dalga akımının üç önemli temsilcisi olan Truffaut, Resnais ve Godard olmak üzere diğer yönetmenler dahil aralarında müşterek bir estetik anlayışı ve dünya görüşü yoktur (Parkan, 1994, s.7). Başlangıçta birbirini destekleyen Yeni Dalga yönetmenlerinin filmlerini daha kolay tanıtmak için müşterek bir sinemasal yapı, dil ve üslup kullanımını benimsediğini belirten Lanzoni (2015), bunun film akımları içinde 'yeni bir sinemaya' doğru atılan önemli bir adım olduğunu belirtmektedir (s.228). Ancak yönetmenlerin özgür hareket etme anlayışları, onların ortak bir üslupta birleşmesini engellemiştir. Yeni Dalga yönetmenlerinin genç oluşu ve yeni arayış içinde olmaları onların felsefini olarak da bir yerden esinlenme ihtiyaçlarını ortaya çıkarmıştır.

Yeni Dalga yönetmenlerinin çoğunlukla Jean-Paul Sartre'ın ve Albert Camus'nün savunduğu varoluşçuluk felsefesinden esinlendiğini belirten Lanzoni (2015), varoluşçuluk sayesinde Yeni Dalga yönetmenlerinin dünyayı anlama ve özgür irade kavramlarını ve çelişkileri anlam çabası içerisinde olduklarını belirtmektedir. Lanzoni, Yeni Dalga filmlerindeki karakterlerin özgür ruhlu ve çoğu kez "anı" yaşamakta olan gezginler olduğunu, bu karakterlerin toplumun biçtiği rollerden ziyade kendi sezileriyle hareket eden ve genellikle toplum dışına itilenler, anti kahramanlar ve kimsesizler

olduğunu belirtmektedir. *400 Darbe*'deki (*Les Quatre Cents Coups*, 1959) Antoine Doniel ve *Serseri Aşıklar*'daki Michel Poiccard karakterlerin de buna en iyi örnekler olduğunu belirtmektedir (s.228-229).

Sirer (2021), Yeni Dalga filmlerinde hareketli kamera kullanılarak uzun plan sekanslarının elde edildiğini belirtmektedir (s.748). Uzun sekansların kullanılmasıyla uzamsal süreklilik elde edilmiş bu da gerçeklik hissini arttırmıştır. Lanzoni (2015) Yeni Dalga yönetmenlerinin gelişen teknik imkanları en iyi şekilde kullandıklarını belirterek, sık sık dış mekanlar, doğal ışık ve ses kullandıklarını ve maliyeti en aza indirmek için film ekibini kullandıklarını ifade etmektedir. Bu nedenle oldukça organize ve hızlı hareket ettiklerini ve filminin sadece dört haftada tamamlandığını belirtmektedir (s.230). Lanzoni (2015), Yeni Dalga yönetmenlerinin teknolojinin bütün olanaklarından faydalandığını, hafif ve sessiz kameralar sayesinde dış çekimlerin sıklıkla yapıldığı, doğrudan ses kaydı yapıldığını, hafif kameraların kullanılması nedeniyle dış çekimlerde hareketli ve detaylı görüntüler elde ettiklerini belirtmektedir. Bu kameralar sayesinde doğal ışıktan bolca yararlandıklarını ve filmlerin dışsal mekanda çekildiklerini açıklamaktadır (s.230).

Yeni Dalga yönetmenlerinin film maliyetlerini düşürme konusunda da çok yaratıcı olduğunu belirten Lanzoni (2015), yönetmenlerin çoğunlukla figüranlara maddi bir bedel ödemediğini, figüranları sette çalışan kişilerden, gönüllülerden, sokaktan geçen kişilerden ve bazen filmin oyuncularından seçtiklerini dile getirmektedir (s.230). Bu şekilde davranan Yeni Dalga yönetmenleri, hem kameralarını özgürce kullanma imkanına sahip olmuşlar hem de çekim maliyetlerini düşürdükleri için daha hızlı filmler çekmişlerdir.

Yeni Dalga yönetmenleri genel olarak Hollywood film kurgusuna karşı çıkıp kendi doğaçlama kurgularını uygulamışlardır. Filmin bu diziliş şekli aynı zamanda Yeni Dalga yönetmenlerinin hayata bakış açılarını da yansıtmaktadır. Farklı bir düzen arayışları, geleneklerden sıyrılma çabaları, yeni bir söylem geliştirme arzuları filmlerinde görülen müşterek unsurlardır.

Yeni Dalga yönetmenlerinde senaryo esnek bir yapıdadır. Her an her şey olabilir. Filmin olay örgüsü beklenmedik bir şekilde bitebilir ya da çözüm üretmeden biter. Truffaut'nun *400 Darbe* filminde film, belirsiz bir şekilde bitmektedir. Yeni Dalga yönetmenleri teknik olanakların gelişmesinin avantajını kullanarak doğaçlamaya ve deneysel çalışmalara önem vermişlerdir. Bu nedenle kendi özgün yapıtlarını da ortaya çıkarabilmişlerdir (Özarslan, 2013, s.225-226).

Özarslan'ın (2013) Marie M.'den (2003) aktardığına göre Yeni Dalga yönetmenleri doğal ve dış mekanlarda çekim yaptıkları için Hollywood sinemasındaki set ortamından sıyrılabilmişlerdir. Bu da yapaylıktan uzaklaşıp gerçeğe yaklaşımlarına daha çok imkan tanımıştır (Özarslan, 2013, s.226).

Yeni Dalga yönetmenlerinin filmlerindeki gerçeklik olgusunun temeli Bazin'e dayanmaktadır. Bazin'in dışavurumculuğa ve kurguya karşı geliştirdiği mizansen ve odak noktası teorisi temele alınıp filmler çekilmiştir. Filmlerde devamlılığı sağlama ve izleyiciyi aktif bir şekilde sürece dahil etmek için "jump cut" yani atlamalı- sıçramalı kurgu tekniğini kullanılmıştır (Özarslan, 2013, s.226).

Yeni Dalga yönetmenleri gösterişli formüllere dayalı ve stüdyoya bağlı olan 1940 ve 1950'lerdeki Fransız sinemasını eleştirmiştir (Özarslan, 2013, s.228).

3.2.3.2.1. 400 Darbe

Francois Truffaut ilk uzun metrajlı filmi *400 Darbe* (1959)'yi el kamerası çekimleriyle çekti ve filmini manevi hocası Andre Bazin'e adadı. *400 Darbe* filminde dış mekan sahnelerinin avantajından yararlandığını belirten Lanzoni (2015), Truffaut'nun bu filmde kendi otobiyografik yaşam öyküsünü ifade ettiğini, yaşama karşı heyecanlarını, hoyratlığını ve hayal kırıklıklarını filme yansıttığını belirtmektedir (238-239). Lanzoni'ye göre (2015),

"9-12 yaşlarındaki bir çocuğun ailesi tarafından ihmal edilmesini konu edinen filmde öğrenci Antoine Doinel'in (Jean-Pierre L  aud) macerasını anlatır. Evde ailesince ihmal edilen, okulda sevimsiz   ğretmeni (Guy Decombre) tarafından hor görülen Antonie, arkadaşı Rene (Patrick Auffray) ile okuldan kaçarak Paris sokaklarında gezinir. Antoine yine arkadaşı ile sokakta dolaşırken annesinin (Claire Maurier) yabancı biri ile sokakta   p  şt  ğ  n   görür. Antoine ve Rene daha sonra satmak ve biraz para kazanmak için Antoine'ın babasının (Albert Remy)   alıştığı bürodan bir daktilo   almaya karar verirler. Daktiloya alıcı bulamayan Antoine daktiloyu tekrar yerine koyarken güvenlik tarafından yakalanır. Ailesi onu kabul etmez ve onu bir i  lahevine gönderir. Antoine ise buradan ka  ar. Normandiya sahiline gelir. Filmin   nl   son planında Antoine'ın deniz kıyısında arkadan, önündeki sonsuz denize, kendi bütün yaşıamına bakarken beklenmedik, donmuş bir   er  velemedir"(Lanzoni, 2015, s.239).

Filmde genel olarak kamera, olaylara uzaktan tanıklık eden bir konumda hissi yaratmaktadır. Kamera     nc   göz d  r.

"Yeni Dalga" filmlerinin genelinde görüldüğü gibi "*400 Darbe*" filmi de nesnel bakış açısıyla çekilmiştir. Kamera olayları yansız olarak takip etmiş, film     nc   kişinin gözünden ve göz hizası çekim açısından anlatılarak tarafsızlık gösterilmiştir. Seyirci film boyunca tarafsız bir biçimde olayları yorumlamaya davet edilmiştir (Sirer, 2021, s.751).

Truffaut'nun kendi yaşıam izlerinin görüldüğü filmde, filmin başkahramanı Antoine Doinel, hareketleri ve sorgulayıcı tavrıyla geleneksel anlayışın eleştirisini yapmaktadır. Truffaut, filmlerinde sosyal mesaj vermek gibi bir niyetinin olmadığını ifade etmektedir. *400 Darbe* filmindeki hapisane sahnesinde bile sosyal mesaj vermek istemediğini

belirtmektedir. Truffaut kendisinin asosyal olduğunu hatta bir kütüphane kartının da olmadığını, hiç oy kullanmadığını belirtmektedir. Bu da onun sosyal sorunlara filmlerinde çözüm arayışı içinde olmadığını sadece sahneye koyma kısmı ile ilgilendiğini belirtmektedir (Bergan, 2010, s.29).

“400 Darbe filminde doğal mekanlar geniş kamera açılarıyla ve uzun planlarla gösterilmiştir. Ayrıca Yeni Dalga sinemasının bir özelliği olan ‘alan derinliği’ kavramını bu filmde göze çarpmaktadır. Şehrin sokaklarında anlatımı zenginleştirmesi için tüm alanlar nettir. Okul sahnelerindeki kamera konumlandırmalarında da tüm detaylar seçilebilecek şekilde alan derinliğinden yararlanılmıştır. Filmin başından itibaren kullanılan mekanlar ve çekim teknikleri Antoine’ın sıkışmışlık ya da özgürlük duygularını yansıtmıştır. Teknik olarak uzun soluklu kamera devinimleri, alan derinliği ile sağlanan geniş planlar ve kamera hareketleri görsel bir dil oluşturmuştur. Eksik kalan noktalar da diyaloglarla tamamlanarak, anlatım güçlendirilmiştir.” (Sirer, 2021, s.750).

Filmin girişinde edebiyat öğretmenin öğrencilere katı kurallar ile ders anlatmaya çalışırken Antoine ise sınıfa ait olmayan biri gibi görülmektedir. Başvurduğu yalanlar nedeniyle edebiyat öğretmenin ve idarenin güvenini kaybeden Antoine, kendi cümleleriyle yazdığı kompozisyonu öğretmenine kabul ettirememiştir. Okulu kıran Antoine, okula gelince bir suçlu gibi görülmektedir. Filmde kullanılan gerçek mekanlar ve kameranın doğru konumlandırılması dramatik etkiyi artırmıştır.



Görüntü 2.8. Okuldan kaçan Antoine öğretmenine yakalanıyor

Filmin girişinde Paris’in sembollerinden Eyfel Kulesi kadrage girmektedir. Filmde Paris sokakları dış mekan olarak sıklıkla kullanılmıştır. Sokaklarda hangi ekonomik veya kültürel seviyeye ait olduğu belli olmayan insanlar görülmektedir.



Görüntü 2.9. Paris sokakları



Görüntü 2.10. Paris sokakları

Truffaut, filmdeki başkahraman olan Antoine Doinel'in (Jean Pierre Leaud) ıslah evindeki psikolog ile olan diyalogunun doğaçlama olduğunu ve Antoine'a sorulan sorulara istediği gibi cevap vermesini söylediğini ve Antoine'nın da doğaçlama olarak cevaplar verdiğini hatta film geri kalanında olmamasına rağmen büyükannenin bile eklendiğini belirtmektedir (Bergan, 2010, s.62).

Yeni Dalga filmlerinin çoğunda görülen etkili diyalogların *400 Darbe* filminde de kullanıldığını belirten Sirer (2021), bu filmde Antoine adlı çocuğun diyaloglarının çok başarılı olduğunu, filmin genelinde diyalogların sade açık ve anlaşılır olduğu ifade etmektedir. Film kahramanlarının doğal hayatın içinde karşılığı olan kişiler olduğu için, söylemler karakterler ile uyumlu olup oldukça doğaldır (s.750).



Görüntü 2.11. Antoine, psikolog ile görüşme odasında

Antione karakterinin Truffaut'nun çocukluğuna benzediği yönünde eleştiriler yapılmıştır. Truffaut, istikrarsız bir çocukluk dönemi geçirdiğini bu nedenle Antoine ile benzer yanlarının olabileceğini belirtmiştir (Bergan, 2010, s.62). Truffaut, küçükken önemsiz suçlardan kısa süreliğine kendisinin de ıslah evinde kaldığını ifade ederek; “hiçbir zaman gönülden serseri olmadım. Sadece film izleyebilmek için serserilik yaptım” demektedir (Bergan, 2010, s.116).



Görüntü 2.12. Antoine, psikologa annesinin onu sevmediğini söylemektedir

Filmde psikolog ile görüşen Antoine sık sık sevilmediği ve dışlandığını söylemektedir. Annesinin henüz evlenmeden önce hamile kaldığını ve anneannesinin

isteği üzerine doğduğunu, annesinin ise onu aldırma istediğini ifade etmektedir. Truffaut, bu sahnede kamerayı karşı açı ve bel hizasında konumlandırmıştır. Antoine bazen genel çekim ile kadraja alınırken bazen de yüzünün net bir şekilde görüleceği şekilde konumlandırılmıştır. Antoine ve psikolog görüşmesinde psikologun neden görünmediği sorusunaysa; Truffaut, psikologu canlandıran kişinin sesinin yumuşak olmasını istediğini ve seçtiği oyuncunun hamile olup filmde görünmek istemediği için sadece sesinin duyulduğunu ifade etmektedir (Bergan, 2010, s.87). Zorunlu nedenlerden kaynaklı psikolog görünmese de, bu sahne filmde derin bir etki yaratmıştır.

“Truffaut çekimi öylesine yönetti ki, Antoine çerçeve dışından soru soran psikiyatristin karşısında, doğrudan kameraya bakarken görülür. Öykünün kurmaca unsurunu gerçek kılma çabası, çocuğun yanıtlarının enerjisi ve kuvvetiyle güçlendirildi; görüşmenin kurgulanmış versiyonu olayların ilerleyişini desteklemese de Antoine'ın karakterine olağanüstü insancıl bir duygusallık ekledi" (Lanzoni, 2015, s.240).



Görüntü 2.13. Antoine, daktilo çalışıyor

Antoine annesinden her zaman sevgi ve ilgi beklerken; annesiye yoğun bir çalışma temposuna sahip olduğunu söylemektedir. Truffaut, genellikle Antoine'ın annesini evin içindeki zamanını görüntülemiştir. İç mekan olarak evin çok dar olması ve anne baba ile çocuğun iç içe yaşaması orta ve alt ekonomik güce sahip olan kesimlerin yaşam koşullarının zorlukları anlatılmaktadır. Sirer'e göre (2021), “evdeki çekimler oldukça sıkışık bir mekanda gerçekleştirilmiş, böylece yönetmen yaptığı kamera konumlandırmalarıyla Antoine'a özgürlük için hiçbir boşluk bırakmamıştır” (s.750). İç mekanda kamera da hem doğal hem de yapay ışıktan faydalanmıştır. Pencereden giren ışık doğal ışık iken, mum ve lambalar ise yapay ışıklar olarak filmin anlatısına güç katmıştır.



Görüntü 2.14. Huzursuz bir anne

Filmde Antoine'ın anne ve babası ile olan ilişkilerini oldukça açık ve doğal bir biçimde çektiğini ifade eden Truffaut, seyircinin Antoine'dan yana tavır takındığını ve Antoine'ı mağdur edilen bir çocuk olarak yorumladığını belirtmektedir. Ayrıca Antoine'ın oldukça çetin karakterli bir yapıda olduğunu eklemektedir (Bergan, 2010, s.98).

Filmde Antoine denizi görmek istediğini belirtmektedir. Sirer'e göre (2021), "Deniz metaforu film boyunca özgürlüğü anlatmak için kullanılmıştır."(s.747). Filmin sonlarında Antoine ıslahevinden kaçarken başka bir yere gitmemektedir, başka bir şehre gitmek ya da tekrar anne babasının yanına gitmek yerine sadece denize doğru yürümektedir.



Görüntü 2.15. Antoine sahilde koşuyor

Film, Antoine’ın donmuş fotoğrafıyla son bulmaktadır. Truffaut bu sahneyi ve elde edilen efekti şöyle açıklamaktadır:

“Karenin dondurulması fikri aklıma montaj odasında, filmi geri geri oynatıp, durdurup başlatırken geldi; bunu yaparken bezen, filmi normal hızla akıttığınızda kaybolabilecek anları keşfedersiniz. O tekniği kullanmamın asıl sebebi çocuğun o sahneyi benim istediğim gibi oynamamış olmasıydı. Jean-Pierre denize doğru gidiyordu, dönüp geri gelmesi gerekiyordu; benim ondan yapmasını istediğim şey sadece kameraya bakması olmuştu; böylece sahnede izleyicilere veda eden bir oyuncuymuş izlenimi yaratacaktı; sanki sahneden incekmiş, izleyicilere şaklaşıyormuş gibi yapacaktı. İzleyicilerin, onun suyun içinde intihar ettiğini düşünmeyeceğinden emin olmak istiyordum. Bunu yapmayacağına hiç kuşku bırakmamak istiyordum. Ama kameraya doğru gelirken başını çevirdi ve o kesintisiz bakışı veremedi. Sonra filmin montajını yaparken filmi, belirlediğimden daha önce durdurarak iyi bir efekt yaratabileceğimi fark ettim. Bunun daha önce gördüğüm bir efekt olduğunu sanmıyorum, aslında daha önce hiçbir yönetmenin böyle bir efekt kullandığını sanmıyorum.”(Bergan, 2010, s.113).



Görüntü 2.16. Film Antoine’ın donmuş fotoğrafı ile son bulmaktadır

Beklenenden daha önce başını çevirip kameraya bakan Antoine, Truffaut’nun bile farkedemediği çok önemli bir tekniğin bulunmasını sağlamıştır. Filmde donmuş görüntü tekniği daha sonra bir çok film sahnesinde kullanılmıştır.

Son sahnede kamera Antoine’ın boyun hizasından çekim yapmıştır. Film , Antoine’ın donuk yüzü ve arka fonda sonsuz bir deniz görüntüsüyle sona ermektedir. Truffaut, filmin genelinde olduğu gibi son sahnesinde de aktüel kamera kullanarak doğal ışıktan ve doğal mekânlardan yararlanmıştır. Antoine ıslah evinden kaçtıktan sonra kamera onu takip etmektedir. Sıklıkla başvuru alan atlamalar bu sahnede de yer almaktadır. Antoine denize yaklaştığında kamera onunla birlikte koşarcasına görüntüyü kaydetmiştir. Kadraja giren deniz ve Antoine’ın bakışları hem umudu hem de belirsizliği temsil etmektedir.

3.2.3.2.2. Serseri Aşıklar (1960)

“Jean-Luc Godard'ın Eylül 1959'da tamamlanan ilk uzun metrajlı filmi, *Serseri Aşıklar*'ın (*A Bout de Souffle*) ilk gösterimi Mayıs 1960'ta Paris'te yapıldı. 400 *Darbe*'nin başarısından sonra, bu film hem eleştirmenler nezdinde hem de, gişede çok büyük bir zafer kazandı ve anında Fransız sinemasında ufuk açan bir film haline geldi.” (Lanzoni, 2015, s.250).

Serseri Aşıklar filmi yarattığı etki, geliştirdiği anlatı ve film tekniğiyle sinemada çığır açan bir film olmuştur. Filmin konusu oldukça sıradan bir hayat kesintisi gibidir. Godard'ın genellikle başvurduğu doğaçlama tekniği bu filmde de yer almaktadır. Filmin nereye evrileceği pek bilinmemektedir. François Truffaut'nun yazdığı, Godard'ın geliştirdiği senaryo; bir gangsterin hayata bakış açısı, beklentileri, hassasiyetleri, ihaneti ve ileri görüşlülüğü kavramları üzerinde şekillenmiştir. Filmde Michel'in Paris'e uçakla gelmesi ve sokakta *New York Herald Tribune* satan genç ABD'li sevgilisi Patricia ile olan diyalogları ve Michel'in karanlık dünyası işlenmektedir. Film, Michel'in, Patricia tarafından ihanete uğraması ve polisler tarafından vurularak öldürülmesiyle son bulmaktadır.

Godard (2014), *Serseri Aşıklar* filminin bir öykü olduğunu belirterek onun bir konu olmadığını, çünkü konunun basit ve çizgilerinin net olmadığını, kısa sürede açıklanacağını ancak öykünün kısa sürede açıklanamayacağını ve kendi içinde detaylar barındırdığını ifade etmektedir (Godard, 2014, s.44).

Dorsay (1988), *Serseri Aşıklar* filmini değerlendirirken filmde doğal dış mekanların sıklıkla kullanıldığını, filmin Amerikan polisiyesinin modern ve aydın bir yüzü olduğunu, belirtmektedir (s.74). *Serseri Aşıklar* filmi alışılmışın dışında yeni teknik ve söylemlerle izleyicinin karşısına çıkmıştır. Monaco (2006), Godard için “ikon kırıcı (iconoclast) ifadesini kullanmaktadır (s.99). Godard'ın kırdığı ikonlar ise geleneksel yol ve yöntemlerdir.

Godard, karmaşık ve kopuk bir dil kullanmaktadır. Diyalogların bazıları sorgulayıcı ve düşündürücüdür. Yeni Dalga'nın diğer yönetmenleri gibi o da varoluşçuluğu önemsemektedir. Filmlerinde yaşamın anlamını sorgulamaktadır. *Serseri Aşıklar*'da sık sık sorulan sorular ve kopuk diyaloglar ile izleyicinin hayata ve yaşananlara karşı sorgulamasını beklemektedir. Godard sinemaya içerik ve biçim olarak yeni özellikler katmıştır.

Monaco *Serseri Aşıklar* filminde en belirgin özelliklerden birinin filmde kullanılan teknik atlamalar (jump-cut) olduğunu belirtmektedir (Monaco, 2006, s.99).

Yeni Dalga yönetmenleri gerçeği kendilerine göre yeniden üreterek ve Hollywood filmlerindeki devamlılık kurgusunu bozarak kesmeler ve sıçramalar yapmışlardır. Godard da *Pierrot Le Fou* (Çılgın Pierrot-1965) filminde kesmeler ve geri sarmalar yapmıştır. Godard, filmlerinde bu yeni teknikleri kullanarak izleyiciye bunun bir film sahnesi olduğunu ifade etmeye çalışmaktadır (Özarslan, 2013, s.226). Bu deneysel yaklaşım ile sinemaya yeni bir teknik ve bakış açısı kazandıran Godard, izleyicinin filmde aktif olmasını istemektedir.

Godard filmin başı, ortası ve sonu olması gerektiğini ancak bunun sıralamasının yani dizilişinin bu sıraya göre olmak zorunda olmadığını belirtmektedir (Armes, 2011b, s.249). Bu nedenle *Serseri Aşıklar* filminde birbirinden kopuk sahneler ve diyaloglar görülmektedir. Ancak bunlar filmin genel akışını bozan türden değildir. *Serseri Aşıklar* filminde filmin başı Michel'in polisi vurması, ortası Michel'in kaçması, sonu da Patricia'nın Michel'e ihaneti ve Michel'in vurularak öldürülmesidir (Monaco, 2006, s.109). Aslında kopuk olarak görülen film kendi içinde bir bütündür. Olayların akışının paralel kurgudan uzaklaşması nedeniyle kopukluk fikri ön plana çıkmaktadır. Filmin konusu ve başkahramanı incelendiğinde ise kopukluğun doğal olduğu görülmektedir. Godard, gerçek yaşam kesintilerinden örnekler almıştır. İnsanlar yaşamın içinde paralel bir akışa sahip değildir. Her olayın başı veya sonu belirgin değildir. Godard, filmlerinde bunu estetik öğelerle açıklamaya çalışmıştır. Godard'ın kamerası onun fikirleri çerçevesinde hareket etmektedir. Bu yönüyle geleneklere karşı bir başkaldırıdır.

“Konuya nasıl yaklaşıldığına bağlı olarak Godard sinemanın Joyce'u, Schoenberg'i, Picasso'sudur; ancak aynı zamanda 'Godard', Sytles of Radical Will daha da fazlasıdır. Daha önceki kahramanlardan farklı olarak o kendi rolüne karşı isyan etmiştir. Modası geçmiş soyutlama ve avangard anlayışlarını tamamen yeni bir alana taşımıştır” (Monaco, 2006, s.100-101).

Auteur yönetmenlerden biri olan Godard, kendi sinema dilini oluşturmuştur. Lanzoni'ye göre (2015), “Chabrol'ün *Yakışıklı Serge* ve Truffaut'nun *400 Darbe* filmleriyle birlikte, *Serseri Aşıklar* yaratıcılıkta bir dönüm noktasıdır. Bir kez daha, yönetmen kesinlikle projenin yaratıcısıdır” (s.251). Godard'a göre (2014), Gerçekçilik hiçbir zaman 'hakiki'nin kendisi değildir; sinemadaysa, gerçekçiliğe ulaşmak için zorunlu olarak film hilesine başvurulur (s.57).

“Godard aynı zamanda el kamerası çalışmasıyla, kasten hareketli atlamalarla (jump-cut) ve sonradan eklenen sesle birlikte doğal ışıkta dış mekan çekimleriyle, yanı sıra doğaçlama diyalogla, gevşek anlatı biçimiyle ve sinema tarihine (özellikle de Amerikan polisiyelerine) göndermelerle çığır açmıştır. Film kesin bir senaryo olmadan yönetildiği ve Godard çekim sırasında taslağı çıkardığı ve çekim sırasında sık sık diyalogları değiştirdiği için, Belmondo ve diğer oyuncuların bazen konuşmalarını doğaçlama yapmaları istendi. Bu durum uzun planları, konu dışı jestleri ve çarpıcı değişiklikleri açıklayabilir. Jean-Paul Belmondo'nun ilk önemli rolü olan ve gündelik düzeyde hayatın kısıyında yaşayan Michel'in yerinde duramayan

tasviri o sorunlu günlerin ruh halini ve o günlerin karakterize ettiği ahlaki, politik ve toplumsal kargaşayı yansıttı.” (Lanzoni, 2015, s.251 -252).

Godard bu hileleri sıçramalar, geri dönüşler ve kesmeler ile sağlamaya çalışmıştır. Godard, Bazin’in kurgu konusundaki katılığına sahip değildir. Ancak mizansenini ön planda tutmaktadır. Bu yönüyle Godard Eisesntein’in kurgu ve Bazin’in mizansen anlayışlarının sentezini oluşturmayı tercih etmektedir. Godard, kurgu zamanda mizansen de uzamda iş görür görüşünü savunmaktadır (Monaco, 2006, 106).

“Esasen gerçek dünyada bir ‘gerçek’ yatmıyor değildir. Bu gerçek görünür durumda değildir ve bu nedenle kamera durduk yerde bunu seçip aramaz. İster mimesis kuramına uygun olarak gerçek dünyaya tıpatıp uygun düzenlemeler yapılarak (fiction) filme çekilsin, ister hiçbir sanatsal düzenleme yapılmaksızın gerçek dünya aynen çekilsin gerçek seyirciye aktarılamayacaktır. İşte bu nedenle Godard konvansiyonel gerçekçiliğin dışında bir estetik arayışa gider” (Parkan, 1994, s.34).



Görüntü 2.15. Paris, Eyfel Kulesi

Godard, *Serseri Aşıklar* filminde ve daha sonra çektiği filmlerde kahramanları çift karaktere sahiptir. Sürekli bir kaçış, bir arayış vardır. Michel, Amerikalı sevgilisine sürekli Roma’ya beraber kaçmalarını istemektedir. Godard, Poiccard’a sınırsız bir özgürlük sunmaktadır. Poiccard istediğini yapmakta ve yaptıklarından dolayı da herhangi bir pişmanlık duymamaktadır. Buna karşı oldukça da sadık bir imaj çizmektedir. Amerikalı sevgilisi Patricia’ ya sürekli onunla birlikte Roma’ya gelmesini istemektedir. Poiccard bir suçlu ve gangster olmasına rağmen Patricia’ya olan sevgisini açıklamak için ispiyoncular ispiyonlar, hırsızlar çalar, katiller öldürür, aşıklar sever demektedir (Harcourt, 2008, s.241).



Görüntü 2.18. Paris, Michel Amerikalı sevgilisi ile buluşmaktadır

“Aslında Godard için yaşam fazlasıyla bir hapisane gibidir, Onun kahramanlarından birkaçı polisten kaçmakta olan katiller ya da gangsterler, bazı suçları araştıran gazeteci veya özel dedektiflerdir. Sinemada bunlar tanıdık figürlerdir, fakat Godard onları yeni bir tarzla kullanır Onun görüşü genellikle karanlıktır.”(Armes, 2011b, s.247).

“Godard, Truffaut ve Bogart ile iki karakteristik temayı paylaşır: erkek kahramanın tecridi ve kadınların ihaneti. Godard bu iki temayı uç noktaya taşımıştır” (Monaco, 2006,s.112). Hem seven hem de her an vazgeçen karakterdeki Michel, Patricia’yı sevdiği kadar ondan şüphelenmektedir. Filmde Michel ile Patricia buluşup belli bir yol gittikten sonra, Patricia önemli bir röportajının olduğunu söyleyerek arabadan inmek istemektedir. Bu süreçte film aktüel kamerayla dışarıda çekilmektedir. Mekan, ışık ve ses doğaldır. Ancak filmin post-prodüksiyon aşamasında ses ile görüntünün senkronize olmaması nedeniyle stüdyoda sesler yeniden kaydedilmiştir. Araç halindeyken Paris sokakları fonografik olarak kayda alınmaktadır. Aynı zamanda görünüşleri itibariyle burjuvalar ve sıradan halk kesimi aynı karede görülebilmektedir. Godard’ın dış mekan çekimleri nedeniyle toplumun gündelik hareketleri kaydedilebilmiştir. Godard sadece belgesel tarzında görseller sunmaktadır. Toplumun sınıflarını veya orunları anlatma ve çözüm bulma çabası yoktur. “*Serseri Aşıklar* roller, imgeler ve modellerin bir montajıdır.” (Monaco, 2006, s 112).



Görüntü 2.19. Michel, Patricia'nın kendisini aldattığını düşünmektedir

Kronolojik yapı sürekli kesintiye uğrar, dolayısıyla klasik anlamıyla fiction söz konusu değildir. Belgesel çekimler ve kurmaca (fiction) bir aradadır. Godard'da söz konusu olan yaşamın taklidi değil, yaşamın sorgulanmasıdır (Parkan, 2014, s36).

Patricia'nın tanınmış bir yazarın⁶ basına verdiği demeçlerde ona sorduğu sorular ve aldığı-alamadığı cevaplar Godard'ın kadın konusundaki yaklaşımı da göstermektedir.

“Godard filmde kadının toplum içindeki yeri ile ilgili bir tartışma yaratmıştır. Stajyer olan ABD’li gazetecinin sorduğu ‘Amerika kadını ile Fransa kadını arasındaki benzerlik’ sorusuna ünlü yazarın verdiği cevap dikkat çekicidir. Yazar: ‘Hiçbir benzerlik yoktur, Amerikan kadını, erkeklere hakim, Fransız kadını ise henüz değil’ cevabını vermiştir. Gazeteci kadının, sorduğu aşk ve cinSELLİK arasındaki fark nedir sorusuna ise ‘aşk demek seks demek, seks demek aşk demek’ olmuştur. Bu da o dönemin toplum ve yönetim anlayışında kadına biçilen rol ve kadın konumunu göstermektedir. Gazetecinin sorduğu ‘gelecekteki amaçlarınız neler ve toplumda kadının rolü nedir’ sorularına ise cevap alamamıştır.” (Yıldırım ve Can, 2019, s.180) .

⁶Jean-Pierre Melville Patricia'nın röportaj yaptığı yazar rolünde- görünür.



Görüntü 2.20. Patricia ünlü yazar ile röportaj yapmaktadır

Patricia'nın Amerikan kadınları ile Fransız kadınları arasındaki farkları sorduğunda yazarın verdiği cevap oldukça önemlidir. Yazar Amerikan kadınının erkeğe hükmettiğini Fransız kadınının ise henüz bu konuma gelemediğini belirtmektedir. Kameranin konumlandırılması, yazarın beden hareketleri, siyah gözlüklerini arada indirmesi erkeğin egemen olduğu duygusunu güçlendirmeye dönüktür. Godard sinemasının karmaşıklığı ve yeni bir arayış içinde olmasını değerlendiren Dorsay, Godard'ın alışkanlıkları kırma çabasında olduğunu belirtmektedir.

“Godard, birkaç filminin anımsattığı gibi, temelinde bir sinema anarşisti görünümü altında, burjuva sinemasının getirdiği tüm kuralları yeniden söz konusu etme eğiliminde ve eyleminde bir sinemacı. Burjuvazinin en iyi sahip çıktığı, kendi ideolojisi yönünde en iyi kullandığı sanat mı sinema? Öyleyse onu almalı, parçalamalı, demonte etmeli, bu sinemanın bir burjuva silahı olarak nasıl kullanıldığını yığınlara anlatmalı, göstermeli diyor sanki. Her filminde burjuva sinemasının, onun kalıplarının, dün ayrımının birkaç ögesini alıyor, kullanıyor. Ama bunu bambaşka bir bütünün içinde yapıyor.” (Dorsay, 1988, s.77).



Görüntü 2.21. Ünlü yazar

Hayatın içinden insan öykülerini filmleştiren ve çoğu zaman psikolojik çözümlemelere de başvuran Godard, diyaloglara ve sese çok önem vermiştir. Yaşamın anlamını sorgulayan cümleler kullandırsa bile izleyiciye uzak, üstenci bir dil kullanmamıştır. Sesleri de gerçeğe uygun bir şekilde senkronize etmiştir. “Ses derinliği, ses uzaklığı ve ses yoğunluğuna bakıldığında seyircide rahatsızlık uyandıran bir durumun olmadığı görülür. Zil sesi, kapının açılma sesi, araba sesi, korna sesi, telefon sesi, oyuncuların konuşması esnasında fondan gelen farklı sesler, hayatın fotoğrafını çeker gibi seyircisine sunulmuştur.” (Yıldırım ve Can, 2019, s.179). Godard, kamerayı gerçeklik duygusunu pekiştirme amacıyla kullanmıştır.

Patricia’nın Michel’i şikayet edip, bunu sakın bir şekilde anlattığı sahnede kameranın üst açılardan görüntü alması izleyicinin olaya üçüncü kişi gözüyle bakmasını sağlamıştır. Parkan, Godard’ın sinemada gerçeklik yaklaşımını konvansiyonel bakış açısından ziyade, hayatın özüne dayalı bir gerçeklik olduğunu ifade etmektedir (Parkan, 1994, s.38).



Görüntü 2.22. Patricia, Michel’i şikayet etmiştir

Michel, filmin son sahnesinde vurulmadan önce beklediği parayı alır, ancak silahı almaz. Bu da Godard sinemasına özgü bir yöntemdir. Michel sol tarafına böbreğine aldığı bir kurşun darbesi ile sokakta uzunca yürü ve dramatik bir şekilde yere yığılmaktadır.



Görüntü 2.23. Patricia, vurulan Michel'e doğru koşmaktadır

Patricia, Michel'in vurulduğu yere doğru koşarken kamera onu boy çekimiyle kaydetmektedir. Arkada sıradan bir Paris Sokağı görülmektedir. Parkan'ın (1994) da belirttiği gibi Yeni Dalga yönetmenleri genel eğilim olarak doğal mekanları kullanmıştır. Stüdyo terk edilmiş kamera halkın arasına dalmıştır (s.54). İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde olduğu gibi Yeni Dalga'da da kamera sokağa inmiştir. Michel'in vurulduğu sahnede de kamera sokaktadır. Ölüm sahnesi gerçek mekanda gerçekleşmektedir.



Görüntü 2.24. Michel polisler tarafından vurulmuştur

Filmin hem görsel hem de diyalog olarak en etkili sahnelerinden biri Michel'in öldürüldüğü sahnedir. Michel'in kaçmak ya da polis ile çatışmak yerine ölüm vaktinin

geldiği hissini vererek oradan ayrılması ve vurulduktan sonra yere yığılması dramatik bir sahnedir.



Görüntü 2.25. Michel yerde yüz üstü yatmaktadır

Michel, ölmeden önce Patricia ile aralarında şu diyalog geçmektedir:

“Michel: C'est vraiment degueulasse! (Bu gerçekten iğrenç)

Patricia: Qu'est-ce qui'il a dit? (Ne diyordu)

Polis: Il a dit: vous etes vraiment une degueulasse. (Sadece dedi ki: sen gerçekten bir fahişesin)

Patricia (Kameraya bakarak): Qu'est-ce que c'est: degueulasse? (Bu ne anlama geliyor).”
(Lanzoni, 2015, s.251)

Bu diyalog, Godard sinemasında genel olarak belirsizlik, kopukluk ve sorgulamanın ilk örneklerinden biridir. Sahne dış mekânda ve doğal ışık ile çekilmiş, gerçek sesler kullanılmıştır. Patricia hem hırslı bir stajyer hem de algılama konusunda kıvrak olmayan bir yapıda konumlandırılmıştır.



Görüntü 2.26. Michel ölmeden önce üç ağız hareketini tekrarlamaktadır

Michel, filmin farklı yerlerinde de yaptığı üç yüz buruşturma hareketini yaparak, Patricia'ya C'est vreament deguelulassesen (gerçekten küçük bir fahişesin) diyerek göz kapaklarını kendi eleriyle kapatarak ölmektedir (Harcaurt, 2008, s.242).

Son sahnede filmin genelinde olduğu gibi doğal ışık kullanılmıştır. Parkan'a göre (1994), "Işık, Godard'ın bütün filmlerinde olduğu gibi, dramatik bir atmosfer yaratmayacak bir şekilde, parçalı olarak değil genel aydınlatma olarak kullanılmıştır (s.54). Armes'e göre (2011b),

Görüntüler ve seslerle ne yapılabileceğine dair yaratıcı tutumu, bir filmin ne olduğuna dair düşüncemizin değişmesine yardımcı olmuştur. O bize bir filmin yalnızca bir film olduğunu, oyuncuların sadece rol yaptığını ve cesetlerin (hâlâ izleyicileri heyecanlandırmakta ve etkilemekte olan) kan ile değil de ketçapla kaplandığını kabullenmenin olanaklı olduğunu göstermiştir (s.249).



Görüntü 2.27. Michel göz kapaklarını kendi eliyle kapatıp ölmektedir

1960 yılında çekilen *Serseri Aşıklar* filmi izleyiciyi Fransa'ya seyahate götürmektedir. Kamera aracılığıyla Paris'in sokakları, evleri, caddeleri, kafeleri, dükkanları, mimari yapıları adeta seyirciye bir şehrin, bir ülkenin belgeseli gibi sunulmuştur. Bu görüntüler elde edilirken el kamerası kullanılmıştır. Konuşmaların kendiliğinden olması sağlanmıştır. Stüdyo yerine gerçek mekanlar, sokaklar tercih edilmiştir. Sokakların aydınlatılmasında sokak lambaları kullanılarak gerçeklik vurgusu yapılmıştır. Asansör çekimlerinde katlar arasında yanan ışıklardan yararlanılmıştır (Monaco, 2006, s.112). Filmin estetik öğeleri olarak sıralanabilecek, senaryonun yazılış biçimi, seçilen mekanları, oyuncuların doğaçlama oyunculukları, kameranın serbest hareketi, aydınlatma, kurgu ve müzik, *Serseri Aşıklar* filminin ideolojisini sergilemesine yardımcı olmuştur (Yıldırım ve Can, 2019, s.179).

IV

4.3.1. YILMAZ GÜNEY SİNEMASINDA MEKAN KULLANIMI

4.3.1.1. Toplumsal Gerçeklik ve Yılmaz Güney

Türkiye’de sinema, Osmanlı döneminde başlamıştır. Polonyalı bir Yahudi olan Sigmund Weinberg, Charles Pathe’nin Osmanlı temsilciliğini yapmaktaydı. Osmanlı Devleti’nde ilk film gösterimi 1897 yılında İstanbul’da Galatasaray’daki tramvay yolu dönemecinde bulunan o zamanın ünlü birahanesi Sponeck’te yapılmıştır (Özön, 2010, s.35). Osmanlı Devleti’nde ilk film çekimiye 14 Kasım 1914 yılında Fuat Uzkınay tarafından çekilen “*Bir Rus Abidesi’nin Yıkılışı*”dır. Böylece Osmanlı Devleti’nde film çekimi de başlamıştır. Özön (1964), 1922-1938 yılları arasındaki dönemi ‘Tiyatrocular Dönemi’ olarak tanımlamaktadır (s.112). Bu döneme tiyatrocular dönemi denilmesinin nedeni Muhsin Ertuğrul’un sinemayı tekeline alması ve kendisiyle birlikte sinema oyuncularının da tiyatrocu olmasıdır.

Tiyatrocular döneminin 1939 yılında Faruk Kenç’in çektiği *Taş Parçası* filmiyle yıkıldığını belirten Coşkun (2009), Şadan Kamil, Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın G. Arakon, Orhon M. Arıburnu gibi yönetmenlerin bu önemde filmler çektiğini belirtmektedir. Bu yönetmenlerin ortak özelliklerinin ise tiyatro dışından gelmeleri ve tiyatro dışından oyuncuları filmde oynatmalarıdır (s.24).

“‘Tiyatrocular’ ile 1950’ye doğru ortaya çıkan ‘Sinemacılar’ çağı arasında yer alan ‘Geçiş Çağı’nın ilk yarısı İkinci Dünya Savaşı’na rastlıyordu. Bunun önemli sonuçlarından biri Türkiye’ye gelen Avrupa filmlerindeki azalmaydı. Buna karşılık Amerikan filmlerinin sayısı arttı.” (Özön, 1964, s.120). Amerikan filmleriye Mısır üzerinden Türkiye’ye ulaşmıştır. Amerikan filmleriyle birlikte Mısır filmleri de Türkiye’ye getirilmiştir. 1939 yılında 2. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla Türk sinemasında duraklama dönemi başlamıştır. Bu dönemde özellikle Mısır filmleri Türkiye’de gösterilmiştir. Mısır filmlerinin teatral özellikler barındırması ve aslen Türk olan Vedat Örfi Bengü’nün (1900-1953) Mısır sinemasında etkili olması nedeniyle Mısır filmleri Türkiye’de yoğun bir şekilde gösterilmiştir (Coşkun, 2009, s.25).

1950-1970 yıllarını sinemacılar dönemi olarak tanımlayan Esen (2016), Lütfi Ömer Akad’ın çektiği *Vurun Kahpeye* (1949) ve *Kanun Namına* (1952) filmleriyle sinemacılar döneminin başladığını belirtmektedir (s.48). Türk sinemasında asıl sıçrayış 1950’de belediyelerin Türk filmlerinden aldığı vergiyi düşürmesiyle olmuştur. Bu

dönemde film üretiminde görece bir artışın yaşanmıştır. 1917- 1944 arasında yıllık ortalaması 1,46 olan film yapımı, 1945-59 arasında 41.46'ya, 1950-59 arasında ise 56,70'e çıkmıştır (Özün, 1964, s.121).

1950'li yıllar Türk siyasal ve sosyal yaşamında önemli değişikliklerin yaşandığı bir dönemdir. 1950 seçimlerinde CHP muhalefete düşüp, DP iktidara gelmiştir. Bu tarihlerde DP, 'Küçük Amerika' olacağız ve 'her mahallede bir milyoner yaratacağız' görüşünü savunmuştur (Esen,2016,s.53). İçteki bu söylemlerin yanında ABD'nin Sovyetler Birliği'ni Yeşil Kuşak ile sarma planı ve Truman Doktrini çerçevesine yaptığı Marshall Yardımları'ndan Türkiye'nin de yaralanma çabaları, Türkiye'yi ABD'ye yakınlaştırıp ona bağımlı hale gelme sorununu da beraberinde getirmiştir (Esen, 2016, s.53-54). 27 Mayıs 1960 yılında yapılan askeri darbe ile Türkiye yeni bir siyasal döneme girmiştir. Darbeden sonra hazırlanan 1961 anayasası Türk demokrasisinde görülmemiş özgürlükler sunmuştur. Bu kısmi özgürlük döneminde Türk sinemasında toplum sorunlarına değinen filmler çekilmiştir.

“1952-1955 yılları arasında çekilenler: Lütfi Ömer Akad: *Kanun Namına* (1952), *Altı Ölü Var* (1953), *Katil* (1953), *Öldüren Şehir* (1954), *Beyaz Mendil* (1955), *Yalnızlar Rıhtımı* (1959).

1954-55 yılları arasında çekilenler: Atıf Yılmaz Batıbeki: *Gelinin Muradı* (1957), *Bu Vatanın Çocukları* (1959), *Alageyik* (1959), *Karacaoğlan'ın Karasevdası* (1959), *Suçlu* (1960).

1959-60 arasında çekilenler: Metin Erksan: *Dokuz Dağın Efesi* (1958), *Gecelerin Ötesi* (1960), Osman Fahir Seden: *Namus Uğruna* (1960), Memduh Ün: *Üç Arkadaş* (1958) *Ateşten Damla* (1960).

1959-60 arasında çekilenler: Memduh Ün: *Ayşecik* (1959), *Kırık Çanaklar* (1960), Orhan Elmas: *Kanlı Firar* (1960).” (Özün, 2010, s.196).

Türk Sineması, Toplumsal Gerçekçilik ile geç tanışmıştır. 27 Mayıs öncesi yönetimin izlediği politika düşünsel anlamda birçok söylemin ortaya çıkışına sansürle engel olmuştur. Toplumsal Gerçekçilik 27 Mayıs'ın getirdiği yeniliklerle bu düşüncelerin ifade bulmasını sağlamıştır (Tugen, 2014, s.161).

“Türk Toplumsal Gerçekçiliği, 27 Mayıs sonrasında genç bir yönetmen kuşağının, filizlenen sinema ortamı içerisinde hem ulusal bir sinema dili yaratmak hem de Batı'nın estetik normlarını yakalayabilmek için verdiği cesur ve candan mücadeleyi yansıtır.” (Kasım ve Atayeter, 2012, s.23).

Toplumsal Gerçekçi akımının ilk çalışması olarak değerlendirilen *Gecelerin Ötesi* 'nde Metin Erksan, Demokrat Parti döneminin ekonomi politikasını polisiye bir anlatım tarzı kullanarak eleştirmiştir (Coşkun, 2009, s.38). *Gecelerin Ötesi* 'nde yedi gencin hikayesi anlatılmaktadır. Para kazanıp hayallerini gerçekleştirmek isteyen aynı mahalleden yedi genç, soygun yapmaktadır. Her birinin yok oluş süreci yalın ve gerçekçi bir şekilde ekrana yansıtılmaktadır. Tekinsoy'a göre (2005), “Yeni Gerçekçi

İtalyan sinemasını çağrıştıran bir anlayışın ürünü olan filmin, kalıplaşmış Yeşilçam çizgisinin dışına çıkmayı denediği görülür.” (s.914). “Ona göre bu film, 1970'lere doğru Türkiye'de yaşanmaya başlayan anarşi olaylarının bir habercisidir.” (Coşkun, 2009, s.38).

“Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü* (1962), *Acı Hayat* (1963), *Susuz Yaz* (1963), *Sevmek Zamanı* (1965), *Kuyu* (1968). Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları* (1961) ve *Karanlıkta Uyananlar* (1964). Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* (1964) ve *Haremde Dört Kadın* (1965). Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* (1965). Lütfi Ömer Akad'ın *Hudutların Kanunu* (1966) ile *Gelin* (1973), *Düğün* (1974) ve *Diyet* (1975) üçlemesinin Toplumsal Gerçeklik akımı çerçevesinde ele alınabilecek filmlerdir.” (Tekinsoy, 2005, s.1914-1916).

Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmelerin Toplumsal Gerçekçilik temelinde filmler yaptığını belirten Yücel (2021) Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Nevzat Pesen, Feyzi, Tuna, Lütfi Ömer Akad gibi yönetmenlerin de önemli filmler yaptığını belirtmektedir. Yücel, ayrıca Türk sinemasında Toplumsal Gerçekçiliği 1960-1965 yılları arasına sıkıştırmak yerine 27 Mayıs öncesi ve sonrası olarak sınırlandırılmasının daha uygun olacağını savunmaktadır. Çünkü 27 Mayıs öncesinde de toplumsal gerçekçilik etkisinin görülmektedir. 27 Mayıstan sonraysa hem nitelik hem de nicelik olarak bu doğrultuda daha fazla film çekilmiştir (s.162).

Toplumsal Gerçekçi filmler ortak özellikler ve temalar barındırmaktadır. Ortak noktalar incelendiğinde şu özellikler ön plana çıkmaktadır:

- Toplumsal Gerçekçi filmlerde bireyselden çok toplumsal öyküler yer almaktadır. Dile getirilen sorunlara çözüm arayışları vardır. Yönetmenler sorumluluk sahibidirler.
- Filmlerin genelinde siyasi yapıya açık eleştiriler mevcuttur. Filmlerin öyküleri 1960 askeri darbesine zemin hazırladığı düşünülen siyasal ve toplumsal çatlaklar üzerine inşa edilmiştir. Hatta bazı filmlerin *Şehirdeki Yabancı* (1962), *Şafak Bekçileri* (1963), *Yarın Bizimdir* (1963) vb. doğrudan dönemin siyasal partisi olan DP özelinde eleştiriler geliştirmiş olduğu görülmektedir. Laiklik problemi ve ekonomik yaptırımlar da bu eleştirilerin başında yer almıştır.
- Yönetmenler, toplumsal sorunlara sınıfsal temelde bakmıştır. Kapitalizme ve burjuva sınıfına dönük eleştiriler vardır.
- En çok işlenen konular, göç, ağırlık sistemi, su sorunu, şehirleşme- yabancılaşma ve yanlış batılılaşmadır.
- Kullanılan müzikler, tercih edilen mekanlar ve kostümler filmin temasına uygun olarak seçilmiştir. Sınıfsal temelli yapılan bu filmlerde ‘onlar’ ve ‘biz’ karşıtlığı baskındır.
- Yeşilçam anlatısından uzak duran yönetmenler, yıldız oyuncu kullanmışlardır
- Filmler her ne kadar Darbe öncesi dönemine nazaran esnek de olsa sansür baskısına maruz kalmıştır. (*Yılanların Öcü* (1962), *Şafak Bekçileri* (1963), *Bitmeyen Yol* (1965) vb.) (Yücel, 2021, s.316-317).

1960 ile 1980’li yıllar arasında çekilen toplumsal temalı filmlerde göç olgusu kadar aile yapısındaki değişimler de irdelenmiştir. Bu incelemede erkeğin, kadının ve çocuğun aile içinde konumlanması ele alınmıştır. Kentleşme sürecindeki ve sanayileşmedeki hızın, aile bireyleri arasında ortaya çıkardığı durum incelenmektedir (Tugen, 2014, 162).

1965 yılında toplumsal gerçekçi yönetmenler, CHP'nin seçimin galibi olup tekrar iktidara geleceği beklentisi içine girmişlerdir. Ancak bekledikleri değişiklik olmayınca Toplumsal Gerçekçi filmler üretme konusunda tereddütte kalmışlardır. Bu dönemde Halit Refiğ ve Nijat Özön arasında yaşanan Toplumsal Gerçekçilik akımını konumlandırma konusunda fikir ayrılıkları yaşanmıştır. Nijat Özön, Halit Refiğ'i soldan kopmayla suçlarken, Refiğ ise Özön ve diğerlerinin dünyada egemen olan Sovyet ideolojisiyle konuya yaklaştığını ve Anadolu halkının gerçekliğinden koptuğunu savunmaktadır

Halit Refiğ, içinde yer aldığı toplumsal gerçeklik anlayışını da eleştirmiş. Halk sineması ve Milli Sinema kavramalarını kuramsallaştırmaya çalışmıştır. Halit Refiğ, Türk sinemasının bu dönemde yabancı sermaye veya yerli kapitalist sermaye ile kurulmadığı ve devlet tarafından desteklenmediği için "Halk Sineması" kavramını kullanmıştır. (Yücel, 2021, s.155)

"Halk Sineması popüler yerli kültür ve yabancı popüler kültür olan sinemadan etkilenmektedir. Halk sineması geleneksel halk kültüründen gelen alışkanlıklar, izleme alışkanlıkları ve yabancı ülke sinemalarından gelen bir sinemadır (Türk, 2001, s.213). Halk sineması anlayışına tepki olarak Toplumsal Gerçekçilik fikrinin ortaya çıktığını belirten Refiğ, Halk sinemasının amacının halkın eğlence dünyasını zenginleştirmek, izleyicilere hoşça vakit geçirmek olduğunu belirtmektedir (Türk, 2001, s.246).

Toplumsal gerçekçiliği de eleştiren Refiğ, daha solda duran yönetmenlerin ve eleştirmenlerin bu anlayışı sınıf mücadelesine indirgemek istediklerini ve kendisinin ise bu görüşe mesafeli durduğunu savunmaktadır. Türkiye'deki gerçekliğin İtalya ya da Hindistan'dan farklı olduğunu o nedenle bir genelleme yapılmasının doğru olmadığını belirtmektedir (Türk, 2001, s.253). Halit Refiğ, bu nedenle Türkiye'ye özgü bir sinema dilinin yaratılmasını savunarak Ulusal Sinema kavramını ön plana çıkarmıştır.

"Ulusal Sinema kavramının kullanılmaya başlanması ise 1967-68 yıllarına tekabül etmektedir. Bunun bilinçli olarak sinemaya yansır hali *Bir Türk'e Gönül Verdim* filmidir. *Haremde Dört Kadın* da bir Ulusal Sinema yapma gayreti idi, ama o zamanki durumda çatışmalar daha sonraki yıllardaki yoğunluğa gelmediği için ulusallık meselesi bu kadar altı çizilerek kullanılmış bir kavram değildi." (Türk, 2001, 226).

Ulusal Sinema kavramı Halit Refiğ tarafından ortaya atılmış, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu, Atıf Yılmaz ve Lütü Akad gibi yönetmenlerce de desteklenmiş bir kavramdır (Coşkun, 2009, s.59). 1965 yılında toplumsal gerçekçiliğin zayıflamasıyla genç sinemacılar ve devrimci sinema görüşleri öne sürülmüştür ancak pek etkili olamamıştır. Türk sinemasında bir dönüm noktası yaratan kişiye Yılmaz Güney olmuştur. *Umut*

(1970) filmiyle Yeşilçam'ın alışlagelmiş anlatı türünü kırmış, Toplumsal Gerçekçi filmlerin yaratamadığı bir etkiyi yaratmıştır (Armes, 2011b, s.236-237). Armes, bu nedenle Yılmaz Güney sinemasını dünyada gelişen üçüncü dünya sineması kategorisinde ele almıştır. Yılmaz Güney, Yeşilçam geleneğinin içinde de yer almış bir sanatçıdır. *Seyyit Han* (1968) filmiyle kendi stilini oluşturmayı başarmıştır. Bu nedenle Yeşilçam anlatı türünden uzaklaşmıştır.

4.3.1.2. Yılmaz Güney Sinemasında Toplumsal Gerçeklik ve Mekan Kullanımı

Yılmaz Güney, Türk sinemasının hemen her kademesinde yer almış bir sanatçıdır. Küçük yaşlardan itibaren birçok işte çalışmak zorunda kalmıştır. Yılmaz Güney'in on üç yaşında film afişi olan panoyu sırtına alıp mahalle mahalle dolaştığını belirten Feyzioğlu (2014), Güney'in daha sonra makinist yardımcısı ve on dört yaşında da makinist olduğunu belirtmektedir (s.82). Yılmaz Güney, sinema sektörüne işçi olarak girip senaristlik, oyunculuk ve yönetmenlik yapmıştır.

Yılmaz Güney sinemasının geçirdiği evreleri ve gösterdiği gelişim sürecini bölümlere ayıran Özgüç (1988), Güney'in senaryosunu yazdığı, oyunculuk yaptığı, senaryosunu yazıp oynadığı ve senaryosunu yazıp oynadığı ve yönettiği filmler olarak dört bölüme ayırmaktadır. Yılmaz Güney sinematografisinde toplam 111 filmin yer almaktadır. Bu 111 filmde figüranlık, yardımcılık, senaryo yardımcılığı yapmıştır. 1963-1965 döneminde karın tokluğuna sayısız senaryo yazmıştır (s.7-8). Oyunculuk yaptığı dönemde elde ettiği bilgi, beceri, tecrübe ve maddi kazançlar ile yönetmenliğe de adım atmıştır. Özgüç'e göre (1988), “*At Avrat Silah, Benim Adım Kerim* ve *Pire Nuri*, Yılmaz Güney'in kendini yönetmen olarak bilemediği ilk filmleridir” (s.10). Ancak yönetmen olarak adından söz ettirdiği ilk film *Seyyit Han* (1968) filmidir.

Yılmaz Güney kazandığı parayla senaryosunu yazıp yönettiği *Seyyit Han* (*Toprağın Gelini*-1968) filmiyle önceki filmlerinden farklı anlatı tarzı geliştirmiştir. Önceki filmlerle benzer atraksiyonlara sahip olsa bile yarattığı karakterler ile toplumda karşılığı olan kişilerin varlığını hissettirmektedir. “*Seyyit, Keje, Haydar, Hidayet* ve *Mürşit* toplumda karşılığı olan karakterlerdir.”(Esen, 2016, s.142-143). *Seyyit Han* filmi bazı ödüller almıştır. Bu da Yılmaz Güneyi bu çizgide yeni filmler yapmaya teşvik etmiştir. *Seyyit Han* (1968) filmi şu ödülleri almıştır:

“*Seyyit Han*, 1. Adana Film Şenliğinde (1969) ‘En Başarılı Üçüncü Film’ seçildi. Gani Turanlı ‘En Başarılı Kamera’, Nedim Otyam ‘En Başarılı müzik’ ve Yılmaz Güney ‘En Başarılı Oyuncu’ ödüllerini kazandılar. *Yeni Sinema* dergisinin sinema yazarları arasında düzenlediği ‘1967-68 Mevsiminin En iyi Filmleri’ soruşturmasında *Kızılırmak- Karakoyun*’la (Lütfi Ö.Akad) birinciliği paylaştı; *AS* dergisinin sinema yazarları arasında düzenlediği ‘1965-69 Döneminin En İyi On Filmi’ soruşturmasında ise altıncı oldu.” (Özgüç, 1988, s.113).

Güney'in *Seyyit Han* filmiyle başlayan gerçekçilik vurgusu *Umut* (1970) filmiyle yeni bir dönemin başlamasına neden olmuştur. Bu anlayış *Baba* (1971), *Acı* (1971, *Ağıt* (1971), *Umutsuzlar* (1971), *Yarın Son Gündür* (1971), *Endişe* (1974), *Zavallılar* (1974), *Arkadaş* (1974), *Sürü* (1978), *Yol* (1981) ve *Duvar* (1983) ile devam etmiştir.

“Yılmaz Güney'in sinemasına genel olarak baktığımızda, özündeki zenginlik dikkatimizi çeker. Bu zenginlik, yalnızca gerçekçi yapıtlarında değil, içeriğinde popülist eğilimler taşıyan, ‘palavra’ ya da ‘döküntü’ diye nitelenen o vurdulu-kırdılı ‘Çirkin Kral Dönemi’ndeki filmlerinde de vardır. Çünkü bu bütünüyle ‘insan’a dönük bir sinemadır. Sıcaktır, duyarlıdır. Yaşayan bir sinemadır. Çünkü yaşayan bir insanın, Yılmaz Güney’in yaşamından parçalar, yansımalar vardır.” (Özgüç, 1988, s.12-13).

Güney sinemasında hep bir mücadele ve arayış vardır. Bu mücadele onun toplumsal meselelere gösterdiği duyarlılık ile ilgilidir. Halk kahramanı olarak kabul edilen ve “Çirkin Kral” unvanını elde eden Yılmaz Güney, politik olarak da dinamik bir yapıdadır. Onun sanatsal mücadelesi, gündelik yaşama ve siyasete dair fikirleriyle benzerdir. O da Godard gibi çoklu bir kişiliğe sahiptir. Sadece sinemayla uğraşmamaktadır. “Aslında birçok Yılmaz Güney var, siyasal söyleme konu olan bir militan, ödüllü bir edebiyatçı, izleyiciler için efsaneleşmiş bir yıldız oyuncu ve dünyaya mal olmuş usta bir yönetmen olarak Yılmaz Güney.” (Esen, 2016, s.58) .

Yılmaz Güney'in çağdaşlarından ayrılan en temel yanlarından biri de eylem ve söylem benzerliğinin olmasıdır. Filmlerinde işlediği toplumsal konuları, gerçek yaşamında tartışmıştır. Ölümünden önce çektiği *Duvar* (1983) filmiyle politik duruşunu ve mücadelesini en yüksek perdeden ifade etmiştir.

Ülkede ve dünyada yaşanan toplumsal sorunlara, sınıf mücadelesi çerçevesinde bakan Güney, sanatı da yaşamı da proleter devrimci anlayış ile kavramaktadır. Güney (2003), proleter devrimci kavramını şu şekilde açıklamaktadır:

“Daha geniş ve özünü daha açık anlatmak gerekirse, diyalektik materyalist felsefeyi bilen, tarihin materyalist yorumunu yapabilen, yani diyalektik materyalizmin yasalarını toplumsal olaylara uygulayabilen, kapitalist toplumun temeli olan artı-değer kavramının özünü kavrayan, sınıf mücadelesi görüşünü savunan, sosyalizm anlayışını bu temeller üzerine oturtarak bilimsel anlamda özümleyen, sınıf mücadelesini, dünya devrimci hareketlerinin pratiğiyle zenginleştirerek, Marksizm-Leninizmin evrensel gerçeği ile ülkesinin somut pratiğini yaratıcı biçimde birleştirebilen ve bu noktadan hareketle, proletaryanın ideolojik, siyasi ve örgütsel önderliğinde, emperyalizme ve sosyal emperyalizme karşı mücadelede tüm emekçi kitleleri seferber ederek proletarya diktatörlüğü davası uğrunda, hem teorik hem pratik alanlarda savaşılan kimselere proleter devrimci diyebiliriz.” (Güney, 2003, s.33).

Toplumsal Gerçekçilik Akımı çerçevesinde filmler yapan Güney, dünyada farklı toplumsal sınıfların oluştuğunu belirtmektedir. Güney'e göre (2003),

“Her toplumsal olay, şu ya da bu sınıfın çıkarlarına hizmet eden bir ürün, bir olay dizisi yaratır. Sınıf mücadelesini içermeyen tek bir toplumsal olay mümkün değildir. Her olay bir çelişmenin ürünüdür. Her toplumsal olay da toplumsal çelişmelerin, yani sınıf çelişmelerinin ürünüdür. Ve

bu çelişmelerin sonucu meydana gelen olay, şu ya da bu sınıfın güçlenmesine ya da zayıflamasına yol açar.” (Güney, 2003, s.57).

Filmlerindeki kavga da sınıf temellidir. Onun sınıf anlayışında kentsellik ya da kırsallık yoktur. Harvey’e göre (2013a), “Artık emek gücünün elde edilmesi kentselliğin ortaya çıkmasını gerektirmez. Kentsellik toplumsal artık-ürünün önemli bir miktarının mekanda belirli bir noktada yoğunlaşmasına bağlıdır ve toplumsal artığın elde edildiği halde dağınık kalması da mümkündür.”(s.207). Artı değer veya emek sadece kırsal veya kentsel mekanda değildir. Sınıf farklarının olduğu her yerde vardır. Üretim araçları üzerinde tahakküm kuranlar ile tahakküm edilenler arasındaki karşıtlık ve mücadele sınıfsal mücadelenin temelidir. Bu nedenle Güney filmlerinde toplumsal meselelerin temelinde sınıfsal mücadele vardır. Güney “sınıf” denilen toplumsal yapıyı şu şekilde tanımlamaktadır:

“Üretim araçları karşısındaki durumları, yani üretim araçlarının sahibi mi, yoksa o araçlar üzerinde bizzat çalışan mı? Sahipse, üretim araçlarının nicel ve nitel durumu; üretim içindeki yerleri, yani iş ve görevleri, konumları, toplumsal zenginliklerden aldıkları maddi pay ve unvanları birbirine benzeyen, çıkarları birbirlerinin çıkarlarına siyasi, ideolojik ve ekonomik bağlarla bağlı, ruhi şekillenmeleri birbirlerine çok yakın insan topluluklarına sınıf diyoruz. Örneğin, toplumsal üretim araçlarının sahibi ve ücretli emeğin kullanıcısı olan çağdaş kapitalistlere burjuvazi ya da burjuva sınıfı diyoruz. Yaşamak için iş güçlerinden başka satacak şeyleri olmayan çağdaş ücretli işçilere de proleterler, bunların oluşturduğu sınıfa da proletarya ya da işçi sınıfı diyoruz. İşte bu iki sınıf arasındaki mücadele, çağımızdaki bütün toplumsal mücadelelerin odak noktasını oluşturur.” (Güney, 2003, s.34-35).

Filmlerinde de sık sık rastlanan bu sınıfsal gruplar arasında yaşanan ekonomik ve egemenlik mücadelesi, toplumsal sorunların temelini oluşturmaktadır. Daha fazla pay alma ve gücü elinde bulundurma çabası bu karşıtlığın özünü oluşturmaktadır. Güney, sınıfsal mücadelede tarafını daha da belli ederek devrimci mücadeleyi savunmaktadır.

“Bir devrimci, bilimsel sosyalizmin temel ilkelerine, bütün hayatı boyunca sadık olmalıdır. Bir devrimcinin yurdunu ve halkını sevmesi, yurdunun bağımsızlığı ve halkının özgürlüğü, mutluluğu için hayatını ortaya koyması, onun en doğal özelliğidir. Halkının değerlerine, tarihinin ulusal ve demokrat çevrelerine sahip çıkması beklenir. Onu devrim yoluna iten ilk adım, bu sevgi ve istek, sömürücü sınıflara duyduğu soylu kin ve nefrettir. O her zaman toplumun ve halkın çıkarlarını kendi çıkarlarının üstünde tutacak ve birleşebileceği en geniş kitlelerle, pratik mücadele içerisinde birleşecektir.” (Güney, 2003, s.29).

Yılmaz Güney, sanat anlayışını bu esaslar üzerine kurmuştur. Yılmaz Güney, toplumun meselelerine duyarsız kalmayıp bunları en yalın haliyle sinemasında işlemiştir. Bu nedenle filmlerinde gerçeklik teması oldukça ağır basmaktadır. İlk dönem oynadığı filmlerde yaratılan halk kahramanı karakterlerinde zulme maruz kalan, sömürülen ve ötekileştirilen kesimlerin beğenisini toplamıştır. Bu filmlerinde genellikle haksızlığa uğrayan tarafta yer almaktadır.

“Ama onun rol aldığı filmlerde ve yazdığı senaryolarda yarattığı tip daha çok ezilmiş bir adamdır. Durmadan kaçır. Ekmeginin derdindedir. Kendi içindedir. Bir takım olaylar olur, o

karışmak istemez. Fakat karışmaya zorlanır. Bu kaçan, kovalanan kişi, bir yerde isyan eder, patlar, ortaya atılın vurur, kırar. Fakat sonunda hep yeniktir.” (Onaran, 1994, s.133-134).

Umutsuzlar (1971) filmindeki Fırat yani ‘Büyük Fırat’ bile düzene yenik düşmektedir.

“Beni silahın kadar sevseydin bugün dizinin dibinde olurdum. Beni silahın kadar sevseydin bir yuvamız, çocuklarımız olurdu” diyen Çiğdem, Fırat’a boşuna yalvarır durur. Gerçekte Fırat, sevgiden ve Çiğdem’den yanadır. Çünkü yaşamının bir bölümünü mahpus damlarında, sürgünlerde geçiren, arkadaş uğruna vuran ve vurulan Fırat, ilk kez sevmiştir. Ne var ki, omuz omuza birlikte vuruştığı arkadaşlarına göre bir kabadayının sevmesi hatadır. Ve Fırat, sevmekle, birlikte olduğu arkadaşlarını düşmanlarının önünde küçük düşürmüştür. Kadın uğruna yanlış işler yapmıştır.” (Özgüç, 1988, s.156).

Umutsuzlar filminde yenilmeyen Büyük Fırat, Çiğdem’e sevgisini kanıtlamak için dışarı çıkarken öldürülmektedir.

Baba (1971) filmindeyse ‘Çirkin Kral’ yerine ailesini geçindirmek için yurt dışına çıkmak isteyen ancak dışlerinden bazıları döküldüğü için olumlu sağlık rapor alamayan Cemal’in öyküsü anlatılmaktadır. Cemal, Almanya’ya gidemeyince ailesini geçindirmek için işlemediği bir cinayeti üstlenerek cezaevine girmektedir. Cemal (Yılmaz Güney), cezaevindeyken ailesi dağılmaktadır. Kızı hayat kadını olmak zorunda kalmıştır. Güney bu filmde de kaybeden olmuştur.

Arkadaş (1974) filminde de yenilmeyen ‘Çirkin Kral’ yoktur. Sınıfsal farkların en bariz görüldüğü bu filmde de Azem (Yılmaz Güney) , arkadaşı Cemil’in evinden tokat yiyerek ayrılmaktadır. Esen (2020), Azem, kelimesinin Farsça’da güvenilir arkadaş, dost, yaren anlamına geldiğini ve filmin başında ‘bazılarının arkadaşı’ ifadesini kullanıldığını, filmin ilerleyen sürecinde Azem’in işçi ve köylü sınıfının arkadaşı olduğunun anlaşıldığını belirtir. İşçi ve köylü sınıfı Azem’i severken, burjuva sınıfı onu sevmemektedir (s.105). Azem’in, filmin sonunda çekip gitmesi umut barındırmaktadır ama kazanacağına dair bir ipucu yoktur.

Sürü (1978) filminde modern tarımsal teknolojiye yenik düşen bir ailenin dağılma süreci anlatılmaktadır. Bu filmde de başkahramanlar kaybetmiştir.

Yol (1981) filminde cezaevine girmiş kişilerin ailelerinin nasıl savrulduğu anlatılmaktadır. Yılmaz Güney bu filmlerde halk tarafından kendisine verilen “Çirkin Kral” mitini öldürmüştür. Çünkü halkın temel meselelerine eğilmiş, mücadele yollarını aramıştır.

Güney sinemasında özel alan ile kamusal alan ayrımının çok geçişlidir. *Umut*, *Endişe*, *Düşman*, *Sürü* ve *Yol* filmlerinde evdeki kadın, ailedeki erkekler tarafından çeşitli şekillerde şiddete uğramaktadır. Dışarıdan kaynaklanan baskı, sefalet ve yoksulluk çıkmazı evin içine yansıtmaktadır. Bu yönüyle kamusal alan ile özel alan ayrımının ortadan kalkmaktadır (Şenel ve Kartal, 2018, s.39). Özel alanla müşterek alan

sınırlarının ihlal edildiği sahnelerden biri de Cabbar'ın define aramaya gitmeden önceki akşam karısı ile sevişme sahnesidir. Çok fakir olan Cabbar'ın evi yıkık dökük ve tek odalıdır. Bu nedenle Cabbar, eşi, annesi ve çocuklarıyla aynı odada kalmaktadırlar. Bu sahnede sadece yorganı üzerlerine örterek birliktelik yaşamaktadırlar. Kamera sadece yorganı üzerlerine örttüğü ana kadar çekimde kalır ve ekran kararır. Oda, özel alandan müşterek alana, müşterek alandan da özel alana geçişken bir mekana dönüşmektedir.

Yılmaz Güney sinemasının ortak özellikleri incelendiğinde Yücel'in (2021) belirttiği Toplumsal Gerçekçi Akım'ın özellikleriyle benzerlik gösterdiği görülmektedir. Yılmaz Güney sinemasında ön plana çıkan ortak öğeler şu şekilde açıklanabilir:

- ✓ Toplumsal temalı filmlerinde gerçek mekanlar, sesler, ışık ve nesneler kullanılmıştır.
- ✓ Yeşilçam'ın biçim ve içerik kalıplarının dışına çıkmıştır.
- ✓ *Umut* (1970) ve sonraki filmlerinde siyasal eleştiriler vardır
- ✓ Bireysel ve toplumsal öyküler birlikte işlenmiştir. Bireyden yola çıkılarak toplumsal meselelere dokunulmuştur. *Umut* (1970) filmindeki faytoncunun dramı, özünde teknolojiye karşı hiçbir şansı olmayan geniş bir kesimin hikayesidir.
- ✓ Sisteme ve düzene açık bir eleştiri vardır.

Yılmaz Güney, bu ortak özellikler çerçevesinde filmler yapmıştır. Güney'in gerçekçiliği kendiliğindendir. Birçok söyleşisinde filmlerde kendisini oynadığını belirtmektedir.

" (...)ben oyuncu olarak halkın giyiminden, davranışlarından farklı olmamaya çalışıyordum. Zaten olamazdım ki! Ben zaten kendimi oynuyordum. Çünkü yaptığım bütün filmlerde benden bir parça vardır. Bilmem nerede, herhangi bir haksızlığa karşı nasıl davranıyorsam filmde benzeri durumda da aynı tavrı gösteriyorum. Mesela filmde fakir babası bir adamım. Özel hayatımda da öyleyim Cebimdeki bütün parayı dağıtıyordum, ona buna dağıtıyordum." (Özgüç, 1988, s.14).

4.3.1.3. *Umut* (1970) Filminde Mekan Kullanımı

Yılmaz Güney'in yazıp yönettiği ve aynı zamanda oynadığı filmlerden biri de *Umut* (1970) filmidir. Türk sinemasında toplumsal meselelere farklı bir bakış açısı geliştiren *Umut* (1970) filmi, Yılmaz Güney sinematografisinde önemli bir yere sahiptir. *Umut* (1970) hem biçimsel hem de içerik olarak Yeşilçam sinemasından ayrılmaktadır. Filmde gerçek bir konu gerçekçi bir yaklaşımla çekilmiştir. Dorsay'a göre (1988), "Kamera, platolardan igreti dekorlardan çıkmış, Adanalı bir faytoncunun evine gizlenmiştir sanki" (s,50). Filmde, modernleşme sürecinde çağa ayak uyduramayan faytoncuların yaşadığı zorluklar anlatılmaktadır. Film, yurt içinde ve yurt dışında birçok ödül almıştır.

“Kazandığı Ödüller: 2.Adana Film Şenliğinde (1970) ‘En Başarılı Film’ seçildi. Yılmaz Güney, ‘En Başarılı Senaryo’ ve ‘En Başarılı Erkek Oyuncu’ ödülleri aldı; Grenoble Film Şenliğinde (Fransa) ‘Jüri Özel Ödülü’ aldı. *Yedinci Sanat* dergisinin düzenlediği ‘Konusuyla Anlatımıyla Ulusal Nitelikler Taşıyan Bütün Zamanların (1914-1972) En İyi On Türk Filmi’ soruşturmasında 1. oldu; *Yeni Sinema* dergisinin 1970-80 yıllarını kapsayan ‘En iyi On Türk Filmi’ soruşturmasında gene birinci sırayı aldı.” (Özgüç, 1988, s.132).

Bir faytoncunun gelişen teknolojiye karşı yok oluş sürecini konu edinen *Umut* (1970) filmi, Türk sinemasında Toplumsal Gerçekçilik Akımı’nın en iyi örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Yılmaz Güney’in kendi yaşam öyküsünün uyarlaması olan *Umut* (1970), toplumsal sorunlara işaret etmiştir. Pütün ailesi, Türkiye’de yaşayan milyonlarca aile gibi yoksul bir ailedir. Hamit Pütün⁷, bir ara define arayıcılığı da yapmış, bu olay *Umut* filmine konu olmuştur (Feyzioğlu, 2014, s.80). *Umut* (1970) filmi sansür kurulunun engeline takılınca Türkiye’de gösterime girememiştir. Hakan (2008), Turgut Uyar’ın *Umut* (1970) ile ilgili şu tespiti yaptığını belirtmektedir:

“Yurt dışına çıkarılması yasak olduğu için Fransa’ya gizlice götürülen *Umut*, 23 Temmuz 1971’de Grenoble Film Şenliği’nde Büyük Jüri Ödülünü Kazandı. Grenoble Jüri’sinin kararı politik olmaktan çok sanatsal olduğu için o saygıya değer bulundu. Türk sinemasının başyapıtlarından biri sayılan *Umut*, ağır yaşam koşulları içinde yaşlı atı ve eski faytonuyla ailesini geçindirmeye çalışan Cabbar’ın öyküsünü anlatıyordu. Film, öyküsünün sağlamlığı kadar, gerçekçi anlatımı ve görsel zenginliği ile de Türk sinemasının gelişiminde belirleyici bir etki yaptı.” (s.425).

Hakan (2008), Nezih Coş’un Mayıs 1974 tarihli *Yedinci Sanat* dergisinde Yılmaz Güney sinemasının ve *Umut* (1970) filminin Toplumsal Gerçekçiliğe büyük katkılar sağladığını ifade etmektedir. Coş, bu akımın 1960 sonrası ortaya çıktığını birçok filmin çekildiğini ancak Yılmaz Güney’in bu akıma dinamiklik kazandırdığını ve *Umut* (1970) filminin diğer filmlerden ayrılan en önemli yanının filmin belgesel nitelikte çevreyi yansıtması olduğunu belirtmektedir (s.426) .

"*Umut*, hem içerik hem de biçim açısından çok önemlidir. Biçim anlamında geleneksel Yeşilçam kalıplarından bağımsız, gereksiz kamera hareketleri barındırmayan; içerik anlamında da toplumcu gerçekçiliği on plana alan bir filmidir. Genel olarak *Umut* filmi, Yılmaz Güney’in ‘ilk gerçek arayış’ filmidir.” (Tugen, 2014, s.172).

“*Umut* filmindeki tüm mekan ve oyuncular son derece gerçektir. Filmin herhangi bir karesi gündelik hayatta karşılaşacağımız türden doğal ve abartıya kaçmadan sunulmaktadır. Film Adana’da geçmektedir, Cabbar’ın ailesiyle yaşadığı derme çatma ev Adana’nın varoş sokaklarından birinde bulunmaktadır. Filmde zıtlık kurması açısından zaman zaman görülen büyük apartmanlar, lüks arabalar zenginliği simgelemektedir. Adana Tren Garı, Ceyhan Nehri kenarındaki boş araziler, zenginlerin oturdukları evler, okul, karakol filmin geçtiği mekânlar arasındadır.” (Tugen, 2014, s.172).

⁷ Hamit Pütün, Yılmaz Güney’in babasıdır. Yılmaz Güney küçükken babası da kendi evinde define aramıştır. Buna tanık olan Güney, bu yaşanmışlığı *Umut* filminin öyküsünün bir parçası haline getirmişti.

Umut (1970) filmiyle Yeşilçam'ın olay örgüsü ve anlatı yapısı arasında gerçekliğe yaklaşım konusunda temel farklar vardır. Yeşilçam'da yoksulluğa bakışının zenginliğe karşıtlığı üzerinde temellendirildiği ve 'fakir ama gururlu' ifadesine uygun hareket edildiğidir. Yoksullar yaşam mücadelesi verirler, alüminyum tencerelerde önlerine konulan kuru fasulyeyi iştahla yerler ve birbirlerine sıkıca bağlıdırlar. Fakirdirler ama mutludurlar. Evleri yıkık döküktür, film kahramanlarının omuzları çökmüş, paltoları ezilmiştir. Ama patronun karşısında dik durmaktadırlar. Yoksullar bu toplumsal soruna karşı bireysel bir başarı öyküsü yaşamak kavgasındadır. Bunu değiştirmeye dönük bir çaba yoktur. Yoksullar kaderlerini yaşamaktadır. Ancak Yılmaz Güney, Yeşilçam'ın bu melodramik anlayışına karşı çıkmıştır. Fakirliğin, yoksulluğun nedenlerini ortaya koymuştur. Yoksulun kaderine boyun eğen ve bireysel başarı öyküleri yakalama çabasından sıyrılmıştır. Neticede çok fakir olan Cabbar hiçbir başarı öyküsü yazamadığı gibi filmin sonuna da akli dengesini yitirmiştir (Savaş, 2021, s.66-67).

Yılmaz Güney, bu filmde yeni teknolojinin geleneksel geçim türlerine baskın geldiğini belirtmektedir. Devletin ise bu değişim sürecinde modern ekonomiden yana olduğunu belirterek, işsizlik ile karşı karşıya kalan faytonculara dönük herhangi bir çözüm projesinin olmadığını ifade etmektedir. Gelir adaletsizliğine dönük herhangi bir çaba görülmemektedir.

“Belli bir gelir dağılımını gerçekleştirmek istersek, ilk olarak gelir eşitsizliklerini üreten işleyişler hakkında çok açık bir görüşümüzün oluşmuş olması gerekir, çünkü büyük bir ihtimalle, ancak bu işleyişleri denetleyerek ve değiştirerek belirli bir amaca ulaşabiliriz.” (Harvey, 2013a, s.54). Ancak filmde gelir adaletsizliği ön plandadır. Güney, buradaki gelir adaletsizliğinde sadece faytoncuları ele almıştır. Faytoncuların bile kendi içinde gelir adaletsizliği vardır. Çok çalışanlar değil, atı genç ve güçlü olan ile faytonu yeni olan kazanmaktadır. Her ikisinden de mahrum olan Cabbar ise 10 kuruşa bile yolcu bulamamaktadır. Uzaktan bakıldığında beyaz atının kemikleri sayılabilmektedir.

Modern kentleşme sürecinde geleneksel ekonomik yöntemlerle yaşamını sürdüren faytoncuların dramı, bu süreçte ortaya çıkacak sorunları yansıtmaktadır. Kapitalist sistemin kentleşme politikası geleneksel ekonomik modelleri görmezden gelmektedir. Kentleşme, öncelikle sosyal imkanların sunulması ve ulaşım ağının gelişmesiyle başlamaktadır. Kent planlayıcıları kentin belli yerlerini merkezi bir konum olarak belirlemektedirler. “Konum kuramının başlangıç noktası, mekanın taşıma ve ulaşım

maliyetleriyoluyula bir iktisadi mala çevrilebileceği, sonra da bu ulaşım maliyetlerinin, her sanayi kolu ya da kuruluş için üretim denge koşullarınınbulunabilmesi için tasarlanmış bir toplumsal süreç modeline katılabileceğidir.” (Harvey, 2013a, s.50). Ulaşımında yaşanan konfor, kentleşme sürecinin hızlanmasına neden olmaktadır. Kentleşmeyle birlikte toplumsal mekanların yönü değişmektedir. Kamusal gücü elinde bulunduranlar tüketime dayalı bir kentleşme mekanı oluşturmaktadır. Ulaşım ağları bu tüketim sürecinde oldukça önemlidir. Modern ve hızlı bir ulaşım tüketimi de beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla devlet (karakol sahnesinden yola çıkarak) faytoncuları korumayıp onların yok olma sürecini gözlemlemiştir.

Umut (1970) filmindeki önemli bazı diyaloglar ve görseller incelendiğinde onun gerçekliği tüm yönleriyle gözler önüne serdiği görülmektedir.



Görüntü 3.1. Belediyeye bağlı itfaiye aracı sokakları yıkamaktadır

Film, belediye araçlarının caddeleri temizlemesi ve sulaması ile başlamaktadır. Filmin görüntülerinden faytonculara artık yer kalmadığı anlaşılmaktadır. Modernleşmeyle birlikte kentin daha steril hale gelmesi hedeflenmektedir. Faytoncularınsa bu süreçte kenti kirlettiği savunulmaktadır. Karakol sahnesinde komiser kentteki bütün olumsuzlukları faytonculara bağlamaktadır. Faytoncular, devlete vergi vermemektedir. Yakıt kullanmamaktadırlar. Ancak modern ulaşım araçları yakıt ile çalışmaktadır. Bu araçların ve yedek parçalarının alım ve satımı, kullandıkları yakıt devlete çeşitli vergilerle katkı sağlamaktadır. Bu ve benzeri nedenler modern ulaşım araçlarını faytonlara göre daha avantajlı kılmaktadır.



Görüntü 3.2. Belediye araçları temizlik yaparken Cabbar, arabasında uyuyakalmıştır

Stavrides, Müşterek mekanın paylaşılan mekan olduğunu kamausal mekanın ise hakim ototrite tarafından yaratılan mekan olduğunu belirtmişti (Stavrides, 2019, s.109). Görüntüde Cabbar'ın uyukladığı ve otomobil sahibi kişinin aracını temizlediği görülmektedir. İstasyonun önü faytoncular tarafından toplumsal bir mekan olarak kabul edilmektedir. Filmin bu trenden inen sahnesinde yolcuların otomobilleri tercih ettiği görülmektedir.



Görüntü 3.3. Modern ulaşım aracı araba ve kadrja giren Coca Cola

Dikat çeken diğer bir görüntüyse istasyon önündeki bir görevlinin temizlik yaptığı andır. Belediye araçlarının temizlik çalışmaları ile birlikte ele alındığında faytoncuların çalışma alanlarının daraldığı görülmektedir.



Görüntü 3.4. İstasyon önünde temizlik yapan bir görevli

Cabbar, yeni bir araba ve daha genç atlar almak için sürekli piyango biletleri almaktadır. Okuma yazma bilmediği için başkalarına biletini sorgulatmaktadır.



Görüntü 3.5. Cabbar aldığı piyango biletini sorgulatmaktadır

Cabbar, kendisine söylenen ‘seninki de merak’, sözüne verdiği cevap oldukça önemlidir:

“**Cabbar:** Benimkisi merak değil, bir umut kapısı. Belki üç dört bin lira vurur da borçtan kurtulurum. Gırtlığa kadar borçtayım. Günde elime on beş lira geçer anca. Bunnan ben borç mu ödiyim, başımdaki nüfusa mı bakayım? Şaşırdım.” (Güney, 2017, s.41).

Borçlu olan Cabbar, bütün umudunu piyango biletine bağlayıp; tutturacağı bir piyango biletiyle sıkıntılarından kurtulacağına inanmaktadır. Ancak aldığı biletlere amorti bile

çıkamamaktadır. Cabbar, kendini o kadar kaptırmış ki; okuma yazması olmadığı halde, gazete alıp kendi biletinin üzerindeki rakamlarla kıyaslama yapmayı bile denemektedir.



Görüntü 3.6. Mehmet Emin bisiklet süren çocukların peşinden koşmaktadır

Umut (1970) filminde yoksulluk açık bir şekilde ifade edilmiştir. Cabar'ın oğlu Mehmet Emin, parası olmadığı için bisiklete binen diğer çocukların peşinden koşmaktadır. Çoğu zaman hırpalanıp, bindiği bisikletten indirilmektedir. Genel çekim ile elde edilen bu karede Mehmet Emin'in elbiseleri yırtıktır. Diğer çocuklarsa daha derli toplu kıyafetlere sahiptir.



Görüntü 3.7. Cabbar'ın beyaz atı

Fatma, Cabbar'a borçluların borç istediğini ve temel ihtiyaçlar için para lazım olduğunu söylemektedir. Cabbar söylenenleri duymazlıktan gelmektedir. Fatma'nın

‘yarın Cemile’nin sınavı var. Ona da para lazım’ demesi üzerine cebindeki yetmiş beş kuruşu çıkarıp Fatma’ya uzatmaktadır. Bu sahnede dikkat çeken husus, Cabbar’ın Cemile’nin sınavı için para vermesidir. Cabbar, eğitime önem vermektedir. Görsel olarak incelendiğindeyse atların açlıktan çok zayıflamış olduğu görülmektedir. Atlarının zayıflığı, Cabbar’ın sosyo-ekonomik durumunu yansıtmaktadır.



Görüntü 3.8. Fatma, Cabbar ve atları



Görüntü 3.9. Cemile İngilizce mülakat sınavında

Cemilenin kısa ve kesik cümlelerle cevap vermesinde ailesinin yaşadığı ekonomik dram yatmaktadır. Cemile’nin özgüveni yoktur. Çünkü okula odaklanamamaktadır.

2. Öğretmen: Baban ne iş yapar Cemile?

Cemile: Arabacıdır efendim.

3. Öğretmen: Kaç kardeşsiniz?

Cemile: Beş kardeşiz hocam. Cemile ağlar...(Güney, 2017, s.44).



Görüntü 3.10. Cemile'nin yırtık ayakkabıları

Cemile'nin annesi Fatma, Cemile'nin okumasını istemektedir. Ancak çok yoksul bir ailede yaşayan Cemile'nin ders çalışma ortamı yoktur. Film boyunca da Cemile'nin uygun koşullarda ders çalıştığı görülmemektedir. Bu nedenle sınavdan geçememiştir. Okul sahnesi oldukça gerçekçi bir mekandır. Cemilenin yırtık ayakkabıları ailenin sosyo-ekonomik yapısını açıkça yansıtmaktadır.



Görüntü 3.11. Yılmaz Güney banka reklam panolarının dibine işemektedir

Harvey toplumsal davranışı kentin belli bir coğrafya, belli bir mekansal biçim edinmeyoluyla ilişkilendirilmesi gerektiğini belirtmektedir (Harvey, 2013a, s.32).

Filmin girişinde Cabbar, faytonuyla hareket ederken sık sık bankaların reklam panoları kadraja girmektedir. Güney, kapitalizme ve burjuvaziye açıktan eleştiriler yapan bir sanatçıdır. Cabbar, Sümerbank'ın reklam panosunun dibinde işemektedir. Yılmaz Güney burada hem Türkiye'de yeni gelişen modern kapitalizme eleştiri yapmaktadır hem de faytoncuların modern kent kültürü ile uyumsuzluğunu göstermeye çalışmaktadır.



Görüntü 3.12. Filmde yol boyunca Vakıfbank'ın reklamları göze çarpmaktadır

“Kent biçimlerinin ortaya çıkabilmesi için tarımsal artık üretiminin olması gerektiği genel kabul görür.” (Harvey, 2013a, s.198). Çukurova'nın sahip olduğu geniş verimli araziler, su kaynakları ve uygun iklim koşulları bu bölgenin tarımsal alanda gelişmesini sağlamıştır. Bu dönemde bankaların kentselleşmeyi teşvik etmektedir. Çünkü bankaların hedef kitlesi kent insanlarıdır. Filmin girişinde sıklıkla arka planda görünen banka tabelaları kentleşmenin habercisidir. Harvey'a göre (2008), “Yeni şehirciliğin kurucu ideolojisi hem ütopyik hem de kaygı vericidir. Pratikte gerçekleştirildiğinde yeni şehircilik aslında buna ihtiyacı olmayan insanlar için bir cemaat imgesi ve mekan bazlı kentsel gurur ve bilinç retoriği inşa ederken, ihtiyacı olanları kendi "alt sınıf" kaderlerine terk eder” (s.209). Filmde Adana'nın kentleşmeye başladığı görülmektedir. Çukurova'nın tarım ve sanayi bölgesi olduğu göz önünde bulundurulunca, bankaların burada yoğun bir çalışma yürütmeleri daha iyi anlaşılmaktadır.



Görüntü 3.13. Boş bir arazide kebabçı tezgahı ve faytoncular



Görüntü 3.14. Kebabçı tezgâhı ve Yapı Kredi bankasının tabelası

Henüz modern inşaatların girmediği yol kenarındaki boş bir alanda seyyar bir kebabçının önünde yine bir bankanın reklam panosu bulunmaktadır. Güney, bu görseller üzerinden yayılan burjuvaziyi eleştirmektedir.

Filmde birkaç kez gösterilen kebabçı tezgahı önemli bir göstergedir. Güney, kebabı bir gösterge olarak kullanmıştır. Kebab Adana ile özdeşleşmiş bir yemek türüdür. Ancak Cabbar, film boyunca sadece define aramaya gitmeden önceki gün kebab yemektedir. Her ne kadar filmde gösterilen kebabçı tezgahı kenar bir mahallede ve hijyen kurallarından yoksun olsa bile Cabbar'ın oradan kebab yiyecek parası yoktur.



Görüntü 3.15. Kebabçı tezgahı

Hasan, hamallık yaparak geçimini sağlamaktadır. Yoksulluktan dolayı evlenememiştir. Cabbar ile aynı muhitte yük taşımaktadır. Hasan, Çukurova'nın altında altın ve gümüş gibi değerli madenlerin gömüldüğüne ve tanıdığı bir hoca yardımıyla hazinenin bulunabileceğini inanmaktadır. Ancak Hasan'ın Hoca'ya verecek parası yoktur. Bu nedenle Cabbar'ı her gördüğünde parayı bulamamaktan yakınıp, aslında Cabar'dan yardım beklemektedir.

Filmin etkili sahnelerinden biri de hamal olan Hasan'ın (Tuncel Kurtiz) Cabbar ile diyalogudur.



Görüntü 3.16. Hasan, hamallık yapmaktadır

“Hasan: Nasılsın yahu Cabbar gardaş?

Cabbar: İyi diyelim de iyi olalım, Halimiz belli,

Hasan: Belediye arabaları kaldıracakmış, doğru mu?

Cabbar: Bizimkisi gibi eskileri belki. Yenileri kaldıramazlar. Adamın iyi atı, iyi arabası olsa...

Hasan: İyi at, iyi araba para işi gardaş, Paran olunca her bir şey 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 olmadımı idi de dünyada senden kötüsü, senden pisi yoktur. Her yerden kovarlar seni, Fakirin yüzü soğuktur. Niye soğuktur Cabbar gardaş, mesela kış gününde en soğuk vaktinde cebinde paran oldu mu üşümezsin, hamamda gibi terlersin, olmadı mı yaz gününde üşürsün, neden? Çünkü para adamı sıcak tutar. Yaa, senin bu atlar paran olsa iyi yem yer. Paran yok. Açlıktan iskeleti çıkmış. Açlıklarından ölecekler.



Görüntü 3.17. Hasan, Cabbar’a paranın önemini anlatıyor

Bi hoca buldum Cabbar gardaş, bi hoca ki sorma. Adamı görsen evliya bellersin. Adam bi okuyup üflese defineyi elimizle koymuş gibi buluruz yani. Lakin okuyup üflemesi için paraya ihtiyaç var. Şöyle, beş altı yüz liramız olsa Cabbar gardaş yoh mu, on gün sonra en zengininden zengin olur çıkarız.

Cabbar : Sen bu hayalnan kafanı bozmuşsun Hasan gardaş

Hasan: Ne hayalı deli. Bu en birinci hakikat be. Lakin para yok. Bir gün beni paşa gibi görürsen hiç şaşma. Hıhı.” (Güney, 2017, s.45,46).

Yılmaz Güney sineması ve *Umut* (1970) filmi denildiğinde en çok üzerinde durulan sahne budur. Hasan (Tuncel Kurtiz), modern kapitalist yapıda paranın tek ahlaki değer olduğunu vurgulamaktadır. Fakir ile zenginin arasındaki uçurumun ve bakış açısının temel nedeninin maddi ölçütler olduğu vurgulanmaktadır.

Saussure’a (1998) göre, “Dil göstergesi bir nesneyle bir adı birleştirmez, bir kavramla bir işitimi birleştirir. İşitimi imgesi salt fiziksel nitelikli olan özdeksel ses değildir; sesin anlaksal izidir, duyularımızın tanıklığı yoluyla bizde oluşan tasarımıdır. Duyumsaldır bu imge” (s.108). Filmin genelinde vurgulanan ‘para’ Saussure’ın belirttiği işitimi, dildeki para ve gerçek hayattaki fakirlik ile yoksulluk arasındaki bağıdır. Hasan’ın ‘paran oldu mu gardaş’ cümlesi filmin özeti niteliğindedir. Filmde kullanılan bu ifade yaşamın içinden gerçeğin ifade edilmesidir. Mekansal kurgu, doğal ses ve ışık ile bu sahnenin gerçeklik boyutu ön plana çıkarılmaktadır. Kamera, omuz çekimleri ve genel çekimler yapmaktadır. Hasan ve Cabbar’ın yakın plan

çekimleri de alınmaktadır. Ancak araba ile yoldan giderken kamera onlardan kısmen uzaklaşmaktadır ve arka planı belgesel niteliğinde izleyiciye sunmaktadır.



Görüntü 3.18. Faytoncular ile modern araçlar

Cabbar bir pavyonun önünde müşteri beklerken uyuklamaktadır. İki kişi bir kadının kolundan tutup onu Cabbar'ın arabasına bindirmektedir. Bu sahnede de Yılmaz Güney sınıfsal farklılıklara dikkat çekmektedir. Pavyondan çıkan kadının da alt gelir grubunda yer alıp, pavyon ortamına düştüğü anlaşılmaktadır. Oldukça sarhoş olan kadın belirsiz cümleler kullanmaktadır. Pavyon sahnesinde kullanılan mekan gerçek mekandır. Işıklı ve gösterişli kapı girişi ve girişteki film afişleriyle Cabbar'ın arabası bir karşıtlığı simgelemektedir. Pavyon sahnesinde kullanılan dış mekan görüntüleri ile ekonomik ve sınıfsal karşıtlık gösterilmektedir.



Görüntü 3.19. Cabbar, pavyon önünde müşteri beklemektedir



Görüntü 3.20. Cabbar kent merkezinde hareket etmektedir

Pavyon sahnesindeki gibi Cabbar'ın faytonuyla Adana şehir merkezinde hareket ettiği sahne, geleneksel- modern ulaşım araçlarının karşıtlığını yansıtmaktadır. Cabbar'ın arabası ve kıyafetleri gelenekseli, otobüsler, taksiler ve çağdaş giyimli insanlarsa modernizmi temsil etmektedir. Kamera geniş bir açı ile kavşağı çekmiştir.



Görüntü 3.21. Cabbar kent merkezinde hareket etmektedir

Filmdeki bu görüntüde toplu taşıma aracı görülmektedir. Modern kent hayatında toplu taşıma araçları ve özel araçlar yer alır. Bu sahne, filmin başında gösterilen belediye araçlarının caddeleri yıkama sahnesinin devamı gibidir. Çünkü toplu taşıma araçlarına ve özel araçlara karşı faytoncuların ayakta kalma şansı yoktur.

Cabbar'ın hayatını değiştiren an ise bir otomobilin onun atına çarpması ve beyaz atının öldüğü sahnedir. Sınıfsal eleştirilerini bu sahne üzerinden yapmaya alışan Güney, devletin hangi sınıfsal yapının yanında yer aldığını karakol sahnesiyle göstermiştir.



Görüntü 3.22. Kazada araba sahibi arabasının kaportasına bakıyor

“Adam: Beğendin mi lan yaptığını. Mahvettin arabayı. Boyasını katiyen tutturamazlar, lan araba boş bırakılır mı?

Cabbar: Ne diyon lan sen? Atı öldürdün, hala boyadan mı bahsediyon dü rzü.”(Güney, 2020, s.46)



Görüntü 3.23. Cabbar, ölen atının yanına koşmuştur

Cabbar ve araba şoförünün tartışması *Serseri Aşıklar* filmindeki gibi atlamalarla karakola taşınmıştır. Karakolda ise sınıfsal ayrım net bir şekilde izleyiciye sunulmaktadır.



Görüntü 3.24. Cabbar, atına çarpan kişi ile karakolda

Komiser, ata çarpan adam, iskemlede oturmakta, bir polis zabıt tutmaktadır. Ayakta bekletilen Cabbar, söylenenleri anlamaya çalışmaktadır. Komiser kazayla ilgili ifade tutanaklarını yazdırmaktadır.

“Komiser: Ne yazdın?

Polis: Akşam olmak üzereydi. Arabamı park etmiş, sinemanın gölgesinde bekliyordum. Sigaram bitmişti, sigara almaya gittim. Araba başıboş olunca, atlar ürktü tabii. Karşıdan bisikletli gelince adama çarpmamak için...

Cabbar: Komiser Bey...

Komiser: Kes lan, ben bilirim arabacı milletini. Bütün kazaların sebebi bunlar.

Cabbar: Bi dakika komiser...

Komiser: Kes lan. Kabahat sizde değil belediyede, kaza sizde, pislik sizde, kaldıramadılar ki kurtulalım.

Cabbar: İyi ama komiser bey, benim atım öldü.

Komiser: Arabanı boş bırakırsan tabii ölür, park yeri miydi orası?

Cabbar: Değildi, gölgeydi.

Komiser: Her gölgede durulur mu ulan!

Adam: Komiser Bey, idare edin barışalım. Fakirdir kendisi.

Cabbar: Ben davacıyım.

Komiser: Kes lan, zaten size iyilik yaramaz. Adamın arabası ne hale gelmiş görmedin mi? Bir defa park edilmeyecek yerde arabayı bırakıp kazaya sebebiyet verdiğin için suçlusun. Adamın boynuna da sarılmışsın. Bunların hepsi suç.

Cabbar: Benim atım öldü komiser bey.

Komiser: Hala konuşuyor be. Atın şunu dışarı. Çabuk” (Güney, 2017, s.48).



Görüntü 3.25. Cabbar, komiserin odasından atılmaktadır

Cabbar, polisler tarafından dışarı atılırken, araba sahibine ayran ikram edilmekte ve karşılıklı sigara içilmektedir.

“Karakol sahnesi zengin ve fakirin devlet sahnesinde ağırlanmasıdır, zengin rahat bir şekilde oturmuş, soğuk ayranını içmekte ve iltifat görmekte, fakirse ayakta azarlanmaktadır. Sahneyi ve sahnedeki açıklığı kuran kamera, gerçeğin ve imgenin iç içe geçen oluşumunu gösterir bize. Karşılaşmalar asla eşit koşullarda gerçekleşmez, özneleri mekânın farklı bölgelerin ve koşulların altına yerleştirilir.” (Şenel ve Kartal, 2018, s.27).

Aynı mekan içinde ekonomik ve sosyal farklardan dolayı Cabbar kapı girişinde ve ayakta konumlandırılırken, arabacı kapının karşısında komiserin masasının önünde sandalyede oturur vaziyette konumlandırılmıştır. Cabbar yöresel ve eski kıyafetliken araba sahibi modern kıyafetler ile temsil edilmektedir.

Cabbar, *Bisiklet Hırsızları* (1948) filmdeki Antonio Ricci ile birçok yönden benzerlik taşımaktadır. Antonio’nun ekonomik çaresizliği, yoksulluğu ve sadece ailesini geçindirme kavgası Cabbar’da hayat bulmaktadır. Antonio’nun bisikletiyle Cabbar’ın beyaz atı benzer bir anlam taşımaktadır. Antonio, bisikletini çaldırmakta, Cabbar ise beyaz atını kaybetmektedir. Sonuçta iki karakter de bu iki olay nedeniyle yok oluş sürecine doğru gitmektedirler.



Görüntü 3.26. Cabbar'ın kazada ölen atı taşınmaktadır

Cabbar, ölen atının boş araziye atılması sahnesinde arabacının arkasından yürümektedir. Geniş bir açı ile çekilen bu sahnede belgesel tarzda bir anlatı ön plana çıkmaktadır. Diyalogun hiç olmadığı bu sahnede görsel öğeler ve kullanılan dış mekan üzerinden mesaj verilmektedir. Dorsay'a göre (1988), "Türk sinemasında şimdiye dek yaratılmış en etkin, en 'sinema' sahnelerden biridir bu" (s,50). Çukurova'nın sade yeryüzü şekilleri bereketi ifade etmektedir. Aynı zamanda modern tarımsal araçların kullanılması için uygun bir yapıdadır. Bu bağlamda Çukurova'nın makineleşip kentleşeceği ve faytoncuların yaşam alanının sınırlandırılacağı anlaşılmaktadır.

Cabbar'ın atının ölmesi onu ekonomik olarak büyük bir çıkmaza sokarken alacaklıları da borçlarını nasıl tahsis edeceklerini hesaplamaktadır. Cabbar'ın borcuna karşın onun kızının alınması fikrinin ortaya atıldığı sahnede o zamanın toplum anlayışında kadının ve kız çocuklarının toplumda nasıl konumlandırıldıklarını gösterilmektedir.



Görüntü 3.27. Kızını alırsın

“**Bakkal:** Yüz seksen lira. Ne eşek kafalıyım ben. Bu herifin nesini alırım ben.

Adam: Kızını alırsın.”(Güney, 2017, s.50).

Kadının meta olarak görüldüğü bir toplumsal yapı söz konusudur. Bakkalın ayaklarını leğene koyması ve serinlemesi ekonomik farklılıkları gözler önüne sermektedir. Bakkal zenginleşip daha rahat bir yaşama kavuşmuşken, Cabbar yoksul kalmıştır.

Cabbar, ölen atının yerine yeni bir at almak için daha önce yanında çalıştığı zengin kişilerden borç para almak istemektedir. Cabbar’ın zenginlerden para istediği sahneler biçimsel olarak incelendiğinde önemli hususlar ön plana çıkmaktadır.

Kullanılan mekanlar, kıyafetler, araç- gereçler(örneğin masa), kadının ayağındaki terlikler Cabbar ile aralarındaki ekonomik farkı göstermektedir.



Görüntü 3.28. Cabbar’ın borç istediği zenginler

Filmin bu karesinde ön plana çıkan diğer bir öge de mekansal karşıtlıktır. Cabbar'ın evi ile zenginlerin lüks evleri bir karşıtlık yaratmaktadır. Cabbar'ın evi yağmur yağarken her tarafından damlarken, zenginlerin havuzlu, bahçeli evleri vardır. Filmde, bu karşıtlık sınıfsal farklar olarak gösterilmektedir.

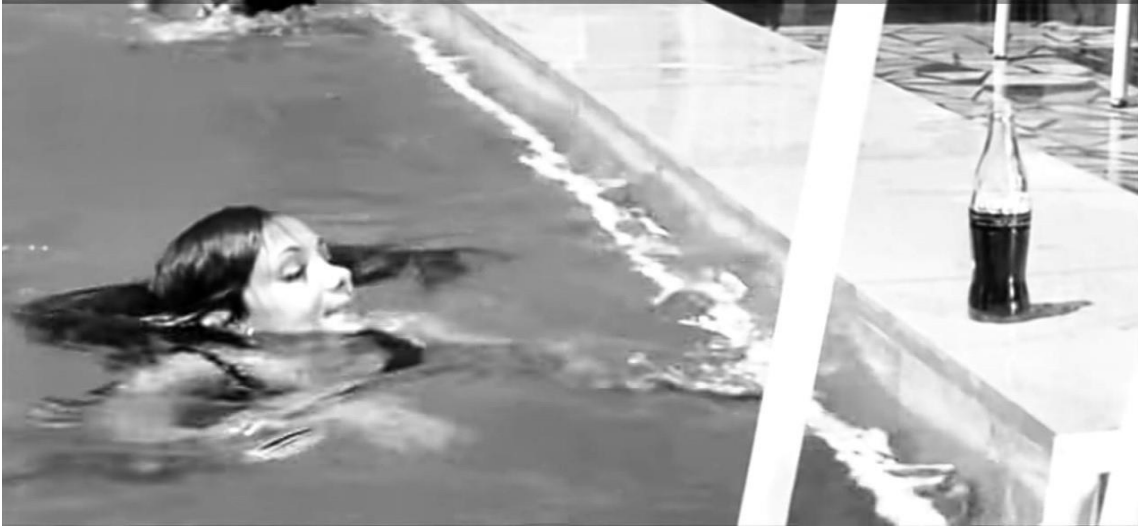


Görüntü 3.29. Zenginlerin havuzlu evi

“Bazı gruplar, özellikle mali kaynaklara ve eğitime sahip olanlar, kentsel sistemdeki değişikliklere daha hızlı uyum sağlamaya yatkındırlar ve değişime yanıt verme yeteneğindeki farklılık, eşitsizliklerin oluşumunda baş etkindir.” (Harvey, 2013a, s.57). Cabbar'ın borç istediği kişiler kentsel sistem uyum sağlayıp belli bir ekonomik gelire sahip olan kişilerdir.



Görüntü 3.30. Zenginler havuz başında cola içmektedirler



Görüntü 3.31. Zengin kız havuz başında cola içmektedir

“Bir kentteki iktisadi faaliyetin konumunun değişmesi, iş fırsatlarının konumunun değişmesi demektir.” (Harvey, 2013a, s.62). Değişen ekonomik yapıya ayak uyduranlar yüksek yaşam standartlarına ulaşırken; bu sürece ayak uyduracak maddi gücü olmayan Cabbar ise fakir kalmaktadır. Görsel 3.31 ile 3.32 kıyaslandığında mekansal karşıtlık açıkça görülmektedir.



Görüntü 3.32. Cabbar’ın harabe evi

Cabbar, daha önce iş yaptığı ve tanıdığı zenginlerden borç para isterken onlara “beyim” olarak hitap etmektedir. Saussure (1998, göstergeyi kavram ile işitim imgesinin birleşimini, gösterge olarak tanımlamaktadır (s.111). Cabbar’ın kullandığı “beyim” ifadesi Saussure’ın belirttiği dilsel gösterge olarak ele alınabilir. Bu kavramın kullanılmasıyla zihinde zengin kişi ya da kişiler canlanmaktadır.



Görüntü 3.33. Cabbar Fatma'ya İntizar etme

25 kuruşla tuz alması gereken Mehmet Emin, o parayla bisiklete binince annesi çığına dönmemektedir. Cabbar'ın tekrar Mehmet Emin'e para vermesiyle Fatma beddualar etmektedir. Cabbar ise 'lan intizar etme çocuklara, zaten yeteri kadar başımız dertte' demektedir. Annenin yirmi beş kuruş için oğlunu dövmesi ekonomik çıkmazın sonucudur. Cabbar'ın çocuğu sahiplenilişyse feodal toplumda erkeğe biçilen rol ile ilişkilidir.

Cabbar'ın yeni bir at almadığını gören alacaklıları onun atına ve arasına göz koymaktadırlar.

“Nizam: Atı ölmüş bir arabacı borcunu ödeyemez arkadaşlar. Atı ölmüş bir arabacı, kolu kesilmiş bir adama benzer. Şimdi Cabbar ne yapar? Parası yok ki yeni bir at alsın.

Bakkal: Atını ve arabasını satalım, Parayı bölüşelim. Cabbar'ın hepimize borcu var?

Ses: Buyrun beyler buyurun.” (Güney, 2017, s.57).

Bu konuşmalar sonucu Cabbar'ın atı ve arabası alacaklılar tarafından satılığa çıkarılır.



Görüntü 3.34. Cabbar'ın atı ve arabası satılıyor

Arabasının satılmasıyla çaresiz kalan Cabbar, evdeki değerli eşyalardan bazılarını satmaktadır. Silahını bile satmayı düşünmektedir. Ancak silahına beklediği fiyat verilmeyince onu satmaktan vazgeçmektedir. Yılmaz Güney sinemasında silah sıklıkla kullanılmaktadır. “Bir filmi izlerken gözümüze çarpan her şey, bizi devindiren, etkileyen her şey bir anlam taşımaktadır.”(Lotman, 1999, s.69). Silah, Güney sinemasında metaforik bir öğedir.

Fiske'e göre (2003, “bir gösterge, kendisinden başka bir şeye gönderme yapan, duyularımızla kavrayabileceğimiz fiziksel bir şeydir ve varlığı, kullanıcıların onu bir gösterge olarak kabul etmelerine bağlıdır.” (s.63). Silah adeta Güney ile bütünleşmiş yapıdadır. *Umut* (1970) filminde silahını bile satmak istemesi onun sinemasındaki değişimin habercisidir. Vurup kıldığı filmlerdeki Çirkin Kral yerine, hayatın gerçekleri karşı karşıya kalan bir Cabbar görülmektedir.

Cabbar, Hasan'ın, zengin semtteki insanları soyma fikrine bile razı olmaktadır. Hasan, soygunu zengin muhitte yapmalarını hem zenginlerin cebinde sürekli paralarının olmasına hem de zenginlerin canının tatlı oluşuna bağlamaktadır. Soygunda arabadan çıkan siyahi bir Amerikalı, Hasan ve Cabbar'ı dövmektedir. Cabbar eve dayak yiyerek dönmektedir. Cabbar'ın dayak yiyerek eve gelmesi de Güney sinemasında büyük bir dönüşümdür.



Görüntü 3.35. Cabbar ve Hasan Amerikalıdan dayak yemektedir

Toplumsal meselelerin görsel ve mekansal unsurlar ile gösterildiği bir sahne ise Faytoncuların protesto yürüyüşüdür. Faytoncuların modernleşme karşısında yaptığı protesto gösterileri Güney sinemasında egemen güçlere eleştiri niteliğindedir. Pankartlarda görülen yazılar, faytoncular özelinde genel bir sistem eleştirisidir. Mekan, kent merkezinde en işlek caddeler veya hükümet binalarının önü seçilmemiştir. Bu nedenle devleti temsil eden herhangi bir unsur protesto yürüyüşünde görünmemektedir.



Görüntü 3.36. Protesto yapan faytoncular ve onlara destek veren aileleri



Görüntü 3.37. Cabbar faytoncuların protestosuna “bayrak” ile katılmaktadır

“Arabacı: Sen yürüyüşe katılmıyor musun Cabbar?

Cabbar: Benim arabam yok emmi. Arabamı ve atımı sattılar, ben de bu bayrakla katılıyorum.” (Güney, 2017, s.64).

Toplumsal gerçeklik akımında toplumsal bir meseleye çözüm yolları aramak vardır. Ancak Cabbar, faytoncuların yaptığı protestoya sadece “bayrak” ile katılıp define arayışına girmektedir. Cabbar’ın bu umudu filmin sonuna kadar sürmektedir. Karadoğan (2018), Üçüncü sinemada Wayne’ın belirttiği sömürü sonrası politikleşme çabasının *Umut* (1970) filminde görülmediğini, bu yönüyle Marksist çözümleme metodundan da uzak durduğunu ve kolektif bir mücadeleden ziyade bireysel bir arayış olduğunu belirtmektedir (s.239-240). Çünkü Cabbar, müşterek bir mücadele yerine bireysel bir çıkış yolunu tercih etmektedir. “*Umut*’ta Cabbar politik bir tepki örgütlemek için uğraşan arabacılarla bir çıkış yolu bulamaz ve hazine avcılığı yapmak üzere çalgınca bir plana dalar.” (Armes, 2011b, s.497).



Görüntü 3.38. Mehmet Emin su dolu tase bakıp ağlamaktadır

Büyük bir tas suya bakıp hazinenin yerini görmesi istenen Mehmet Emin, tasın içine uzun süre bakınca kendi silüetini görüp kendinden korkmaktadır. Korkan Mehmet Emin ağlamaya başlamaktadır. Alt açı ile alınan görüntüde evin çatısının derme çatma olduğu görülmektedir. Hoca, Hasan ve Cabbar umudunu bir çocuğun göreceği bir şekle bağlamaktadır. Ancak Mehmet Emin hiçbir şey görmemektedir. Daha sonra Cabbar'ın kızı Hatice'ye kap gösterilmektedir. Hatice, evin ağaçtan yapılan sütununa bakarak sütunda asılı olan şeyleri anlatmaktadır.

“Hoca: Ne görüyorsan söyle kızım

Hatice: Çinko var

Hoca: Evet, başka

Hatice: Sarımsak var

Hoca: Başka ne var kızım

Hatice: Boncuk var

Hoca: Başka kızım?

Hatice: Nal var

Hoca: Daha başka

Hatice: Patik var.” (Güney, 2020, s.68-69).

Cabbar, sütunda asılı olan şeyleri görünce definenin evin altında olduğuna inanmaktadır. Güney'in babası da define bulmak için evinin avlusunu kazmıştır. Bu sahne Güney'in yaşamından gerçek bir kesittir. Filmin bu sahnesinde çaresizliğin ve yoksulluğun gerçeklerden nasıl kopabileceğini göstermektedir. Güney, herkes uyurken

kalkıp sütunun dibini kazmaktadır. Önceleri Hasan ona kızmaktayken, yağmurlu bir gecede bu kez Hasan sütunun dibini kazmaya başlamaktadır.



Görüntü 3.39. Cabbar'ın ailesi yerde yemek yemektedirler

“Müşterekleşme bir icat etme sürecidir; yaratıcılık içerir, uyarılama pratiklerinin sonucu gibi görünse dahi yeni toplumsal yaşam biçimleri üretir.” (Stavrides, 2019, s.102). Cabbar ve ailesi, yer sofrasında birlikte yemek yemektedirler. Müşterek mekanı yeniden üretmektedirler. Bu da onların davranışlarının birbirine benzemesine neden olmaktadır. “Mekan maddi üretimle birleşir: giysiler, mobilyalar, evler gibi mallar, şeyler, mübadele nesneleri, zorunluluğun dayattığı üretim.”(Lefebvre, 2014, s.158). Cabbar'ın evinde maddi üretime dayalı bir şey yoktur. Aile bireyleri toplu olarak yer sofrasında yemek yemektedirler. Modern hiçbir araç -gerece sahip değildirler.



Görüntü 3.40. Fakirliğe veda

Cabar'ın defineyi bulacağına olan inancı nedeniyle, ailesi, Hoca ve Hasan ile kebab yemeye gitmektedirler. Filmin sadece bu sahnesinde aile dışarıda yemek yemektedir. Çünkü dışarıda yemek yemek bir lükstür. Cabbar ve Hasan ise karın tokluğuna çalışmaktadırlar. İç mekanda geçen bu sahnede, gidilen mekanının normal, bir lokanta olduğu görülmektedir.



Görüntü 3.41. Cabbar define ile ilgili kaygılıdır

Filmde Cabbar'ın evi oldukça küçüktür. Bu nedenle ailedeki bireylerin mekan kullanımı sınırlıdır. Harvey'a göre (2013a),

“Kullanım değeri, benzer konutlardaki herkes için aynı olmadığı gibi, aynı konuttaki aynı kişi için de zaman içinde aynı kalmaz. Hareketli bekarlar, genç evli çiftler, çocuklu çiftler, yaşlı emekliler, hastalar, spor ve bahçe meraklılarının hepsinin farklı ihtiyaçları vardır ve günlük yaşamlarında konutun farklı yönlerini farklı niceliklerde tüketirler. Her birey ve grup kullanım değerini farklı şekilde belirler.” (s,148)

Cabbar ve ailesi bu nedenle aynı odada kalmak zorundadır. Çocuklarına ait özel alan yoktur. Cabbar'ın yaşlı annesinin de kendisine ait bir özel alanı yoktur. Filmde oldukça edilgen bir konumdadır. Pek konuşmamaktadır. “Üç, bilemediniz dört planla verilen büyükanne öylesine gerçek bir portredir ki, işte orda belgeci çalışmanın gücünü anlarsınız.” (Dorsay, 1988, s,50).



Görüntü 3.42. Define arayışından önceki gece. Cabbar ve Fatma

Cabbar'ın evi ve evin odası müşterek mekan olarak kullanılmaktadır. Harvey'e göre (2013a), "Her kişi, öyle görünüyor ki, kendi geometrik sisteminde ördüğü mekansal ilişkiler ağında yaşamaktadır" (s.38). *Umut* (1970) filminde oluşturulan mekansal ilişkide özel alan- müşterek alan ayrımı ortadan kalkmıştır.

Cabbar, çabaları ve özverisiyle kurtulabileceğini, ailesini geçindirebileceğini ummaktadır, yanı başında sınıf mücadelesi sürerken o define aramaya çıkmaktadır. Kurtuluşuna dair kurduğu bu hayali tasarım onun ideolojik bilinçliliğidir, piyangoların ve reklamların vaaz ettiği de bu umuttur. Fakat Cabbar'a yabancı olan sömürü çarkı izleyici için görünürdür, tefeci, patron ve polis sahneleri ile atları kaldırıp yerine arabayı getiren modernleşme ve kent pratiklerinin Cabbar'ın yaşamasına izin vermeyeceğini biliriz, Cabbar'ın umudunun boşunahğı çabasını trajedi boyutuna sürükleyerek ideolojinin kendisini (umut) görünür kılar (Esen, 2020, s.71).



Görüntü 3.43. Seyhan nehrinden getirilen beyaz taşlar ile hazinenin sınırları çizilmiştir

Hasan'ın definenin yerini bulmak için daire şeklinde etrafında dönmesi ve Hoca'nın isteği üzerine nehirden beyaz taşlar getirip dairesel bir alan belirlemeleri birinci

bölümde bahsedilen Göbeklitepe'deki mekansal alana benzemektedir. Çünkü Göbeklitepe de dairesel bir yapıdır. Göbeklitepe'yi tepeyi keşfeden Klaus Schmidt, buranın dini bir ibadet merkezi olduğu belirtilmişti. Definenin yerinin belirlenmesinde Hoca'nın dualar okuyup dairesel bir şekil çizdirmesi Göbeklitepe ile benzer bir ritüeli anımsatmaktadır.



Görüntü 3.44. Hasan, bir çeşit ritüel ile definenin yerini bulduğuna inanmaktadır

“Cabbar'ın her türlü zorluk karşısında umudunu yitirmeden çare arayışı, bir biçimde devam etmesi, hem güçlü bir gerilime dönüşür, hem de her seferinde tekrarlanan yenilgiler, atmosferi güçlendirir. Cabbar'ın her şeye rağmen umudunun olması bizim seyirciler olarak bu umutlarının boşa çıkacağını sezinlememiz, izleme deneyimini zorlu bir tecrübeye dönüştürür.” (Esen, 2020, s.68).



Görüntü 3.45. Cabbar define yeri olarak belirlenen alanı kazmaktadır



Görüntü 3.46. Cabbar, kazıdan çıkan yılanı tutmaktadır

“Umut bir metafora dönüşen defineye bağlanmıştır; define avcıları gün batımında silikleşen silüetlere döndükçe, kimlikleri kaybolup gölgelere dönüştükçe, kendi açtıkları çukur kendi mezarları halin gelir. İdeolojinin karanlık dipsiz kuyusuna saplanıp kalırlar.” (Esen, 2020, s.68).



Görüntü 3.47. Cabbar, kazıdan çıkan yılanı tutmaktadır ve çıldırmanın ilk belirtisi görülmektedir

“Cabbar'ın ‘daha iyi bir yaşam’ hayaline rasyonel bir çözüm olarak gördüğü define arama, sonunda Cabbar'ın içinde sonsuza dek dönüp duracağı, gelecek hayalinin sonsuza dek mutlaklaşmasına yol açacak belirsiz bir yörüngenin, ait olduğu sınıfla birlikte onun yalnızlık ve yokluğunun ifadesi haline getirir. Modernist anlatının döngüselligi burada, anlatının başladığı noktaya geri dönmesi anlamında değil de, kahramanın içinde bulunduğu durumu değiştirme çabasının sonucunda, başarısız olarak başlangıçtaki gerçekliğe geri dönmesi anlamına gelir.” (Karadoğan, 2018, s.237).



Görüntü 3.48. Cabbar, defineyi bulamayınca çıldırmaya başlamaktadır

“Özellikle Toplumsal Gerçekçilik Akımı içerisinde değerlendirilen filmlerden farklı bir biçimde, temsil ettiği yoksulluğu ve yoksunluğu bütün çıplaklığıyla perdeye taşıırken, aynı zamanda bu yoksulluğun gerçekle olan bağlarının kırılmasını da ortaya koyar. *Umut*'u Türkiye sineması içerisinde diğer filmlerden daha radikal anlamda biçim ve içerik yetkinliğine ulaştıran nokta, bir yandan gerçeği katıksız bir biçimde filmsel dünyasına dahil edip içeriği haline getirirken, diğer yandan biçimsel yapısını bu içeriğin yok edilmesi üzerine kurmasıdır.” (Karadoğan, 2018, s.237-238).



Görüntü 3.49. Cabbar, defineyi bulamayıp, etrafında dönmektedir

“İnsan onuruna alabildiğine aykırı kopkoyu bir yoksulluğun içine itilmiş insanların gerçekleşmeyecek bir umuda, bundan da umutsuzluğa ve giderek doğaüstü güçlere yönelmelerini ve bir kısır döngüye kapılmalarını anlatan *Umut* bütün bunları denetlemenin elverdiği hatta elvermediği ölçüde ödünsüz olarak ele alan, dolayısıyla sinemamızın o güne dek gerçekçilik yolunda ulaşabildiği son noktayı belirleyen bir yapıtı.” (Özün, 2003, s.386).

“*Umut*’u güçlü kılan bilinçlenme anlarına yer vermeden bilinci duyumsatıyor olmasıdır.” (Karadoğan, 2018, s.239). Filmin başında ve sonunda Cabbar’ın gayesi

aynıdır. Cabbar filmin başında da fakir bir arabacıdır, filmin sonunda da. Ancak filmin başında var olan umudunu filmin sonunda kaybetmiştir. Nitekim film, Cabbar'ın çıldırması ile sona ermektedir. “*Umut*’la birlikte Yılmaz Güney izleyici kitlesini de farklılaştırmıştır. Daha entelktüel bir kitleye dönmüştür yüzünü.” (Esen, 2016, s.147). Vurdulu-kırdılı filmlerinden toplumsal gerçekliğe dönüşü simgeleyen *Umut* ile birlikte sinemada zaman geçiren kitleden; sorgulayan, eleştiren ve düşünen izleyici kitlesine ulaşmıştır. “*Umut*, Cabbar’ın ideolojik bilinçliliğidir ve film bütünüyle ideolojinin işleyişi hakkındadır.” (Esen, 2020, s.68).

Filmde zaman zaman gösterilen kurumuş ağaç, define aramaya çıkan Hasan’ın, Cabbar’ın ve Hoca’nın ilk gördükleri kurumuş ağacın etrafını kazmasını sorgulatmaktadır. Nehrin kıyısında birçok kurumuş ağaç olabilmektedir. Bu nedenle define arayışının boş bir çabadır. Aynı zamanda yeşeren ağaç göstergibilimsel olarak umudu, yaşama dair kırıltıları işaret etmekteyken; kurumuş ağaç ise umutsuzluğu, sonu ve tükenmişliği sembolize etmektedir. Yılmaz Güney’in *Sürü* (1981) filminde Berivan’ın sürekli suladığı küçük fidanın kuruması, Berivan’ın da yaşamının sonuna yaklaştığına işarettir. Berivan kuruyan fidanından sonra ağır bir hastalığa yakalanıp, kısa sürede ölmektedir. *Umut* (1970) filminde kurumuş ağacın birkaç kez gösterilmesi bu bağlamda umudun tükenişi olarak ele alınabilir.



Görüntü 3.50. Filmde zaman zaman gösterilen başka bir kurumuş ağaç

4.3.1.4. Genel Değerlendirme

Yılmaz Güney’in sineması incelendiğinde toplumsal sorunları eleştirel bir yaklaşımla ele aldığı görülmektedir. Yeşilçam anlayışının dışına çıkarak olaylara ve

insan öykülerine gerçekçi bir perspektiften yaklaşmıştır. Filmlerinde toplumsal sorunları dile getirmek için mekanı araçsal olarak kullanmıştır. Dış ve iç çekimlerde doğal mekanlar kullanılmıştır. Kamerayı halkın arasına indirip, toplumun sorunlarını insan öyküleri üzerinden göstermeye çalışmıştır. Özelden genele bir yaklaşımla sorunları ifşa etmeye çalışmıştır.

Yılmaz Güney sineması ve *Umut* (1970) filmi incelendiğinde Yılmaz Güney'in İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden ve Fransız Yeni Dalga sinemasından etkilendiği görülmektedir. Her iki akım, kendi ülkelerinde yaşanan sorunları geleneksel anlatım tekniklerinden uzaklaşarak anlatmıştır. Her iki akımda da kamera bazı film sahnelerinde belgesel çekim tarzında görüntüleri kaydetmiştir. Yılmaz Güney de bu teknikten yararlanmıştır. Aşağıda Yılmaz Güney sineması ile İtalyan Yeni Dalga sineması tablo halinde gösterilmiştir.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği (<i>Roma Açık Şehir, Yer Sarsılıyor ve Bisiklet Hırsızları</i>)	Yılmaz Güney Sineması (<i>Umut</i>)
Kahramanları halktan kişilerdir	Filmlerinde şayet cezaevinde değilse kendisi oynamaktadır (Yıldız oyuncu)
Konular gündelik yaşam öykülerindendir	Konular birey özelinde toplumsal sorunlardır
Doğal mekanlar kullanılmıştır.	Doğal mekanlar kullanılmıştır.
Doğal kostümler, sesler ve doğal ışık kullanılmıştır.	Kostümler doğaldır, yöresel kıyafetlere yer verilmektedir.
Halkın ortak sorunları işlenmektedir.	Bireysel yaşam öyküleri işlenerek, toplumsal meselelere işaret edilmektedir. Sansür nedeniyle toplumsal sorunlara doğrudan değinilmemiştir.
<i>Roma Açık Şehir</i> ve <i>Yer Sarsılıyor</i> filmlerinde sisteme ve sömürenlere açık bir başkaldırı vardır	Sansür nedeniyle dolaylı mesajlar gönderilmektedir.
Diyaloglar kısa ve özdür. Süslü cümleler yoktur.	Diyaloglar uzun değildir. Felsefik cümleler yoktur.
Belgesel tarzda dış çekimler vardır. İç çekimlerde de yoksulluğu en çarpıcı şekli ile ifade eden görsel unsurlar vardır. Yer	<i>Umut</i> (1970) filminde Cabbar'ın evinin görseli üzerinden işçi sınıfının fakirliği anlatılmaktadır.

sarsılıyor filminde balıkçıların evlerinin duvarları çatlamış ve yer yer dökülmüştür.	
---	--

Tablo2. İtalyan yeni gerçekçiliği ile Yılmaz Güney sineması

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde *Roma Açık Şehir* filmi örneğinde olduğu gibi faşizm açık bir şekilde işlenirken, Yılmaz Güney sinemasında politik söylemler ve eylemler kısıtlıdır. Çünkü film yaptığı dönemler genellikle askeri darbeler veya muhtıralar dönemidir. *Yer Sarsılıyor* filmindeki balıkçıların öyküsüyle *Umut* filmindeki faytoncuların öyküsü birbirine benzemektedir. Her iki filmde de kullanılan mekanlar gerçektir. Evler yıkık, dökük ve eskidir. *Yer sarsılıyor*'da balıkçı ailenin topancılara karşı mücadelesi belirginken, *Cabbar*'da mücadele daha içseldir. Çarsızlık sözkonusudur.

Bisiklet Hırsızları filmiyle de birçok ortak özellik vardır. Kameranın sokağa inmesi, aktüel çekimlerin yapılması, sıradan insan öykülerinin altında yatan toplumsal meselelerin işlenmesi, doğal mekanların kullanılması bu ortak özelliklerinden bazılarıdır. Cabbar ile Antonio Ricci karakteri benzerdir. Her ikisinde de enobomik aygıtlarını kaybetme ve hırsızlık yapma girişimi vardır. Her ikisinde de ailesini geçindirme temel amaçtır. İkisinin de oğlu filmde ön plandadır. Cabbar, oğluna karşı sevgisini yansıtmazken, Antonio Ricci, oğluyla arkadaş gibidir. Cabbar'ın kadına bakışı da bu şekildedir.

Yılmaz Güney Sinemasının Fransız Yeni Dalga sineması ile de bazı ortak yönleri mevcuttur.

Fransız Yeni Dalga Sineması (<i>400 Darbe ve Sersemi Aşıklar</i>)	Yılmaz Güney Sineması (<i>Umut-1970</i>)
Doğal mekanlar kullanılmıştır.	Doğal mekanlar kullanılmıştır.
Doğal ışık, ses ve kostümler kullanılmıştır	Doğal ışık, ses ve kostümler kullanılmıştır. Yöresel kıyafetler giyilmiştir (Cabbar ve ailesi o dönem Adana'da giyilen kıyafetleri giymiştir).
Bireysel sorunlar işlenmektedir.	Bireysel öyküler işlenmektedir.
Bireysel sorunlar üzerinden toplumsal meselelere işaret vardır. Ancak herhangi bir çözüm önerileri yoktur.	Toplumsal sorunlar bireysel öyküler üzerinden işlemiştir. Bireysel çaba vardır. Çözüm önerileri yoktur.
Diyaloglar kısadır.	Diyaloglar kısadır.

Serseri Aşıklar filminde birbirinden kopuk diyaloglar ve felsefik eleştiriler, hayatın anlamını sorgulayan ifadeler vardır.	Halk dili kullanılmıştır. Süslü ve edebi cümleler yoktur.
Dış mekanlar belgesel tarzda uzun çekimlerle verilmiştir. Özellikle 400 <i>Darbe</i> filminde Antoine'ın kaçıışı ve denize ulaşması belgesel formatında çekilmiştir	Filmde Cabbar'ın ölen atının başka bir arabacı tarafından taşındığı sahnede benzer bir çekim tekniği vardır.

Tablo3.Yeni Dalga İle Yılmaz Güney sineması

Yılmaz Güney sinemasında da Fransız Yeni Dalga sineması gibi sisteme açıkça eleştiriler vardır. Her iki sinemada da benzer bir şekilde toplumsal meseleler insan hikayeleri üzerinden açıklanmıştır. Gerçek mekânlar kullanılarak, doğal ses ve ışık gibi sinemasal öğelere yer verilmiştir.

Genel olarak Yılmaz Güney sinemasında İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga akımlarının etkisi görülmektedir. Anlatılan insan öyküleri bir toplumsal soruna işaret etmektedir.

Filmde gelir adaletsizliği teması işlenmektedir. Harvey'a göre (2013a),“Gelirin yeniden dağıtımı şunlarda yapılacak değişikliklerle sağlanabilir: 1. iş ve konutun konumu, 2. mülkiyet haklarının değeri, 3. kaynakların tüketici fiyatları (s.84). Ancak filmde gelir adaletsizliğini veya faytoncuların sorunlarını çözmeye dayalı bir mesaj yoktur. Bireyin yaşadığı sorun anlatılırken genel sorunlara göndermeler yapılmıştır. Yılmaz Güney bu yönüyle Türk sinemasında toplumsal gerçekçi bir sanatçı olarak önemli bir konumda yer almaktadır.

V. SONUÇ

Yılmaz Güney, hem hayattayken hem de ölümünün üzerinden otuz sekiz yıl geçmesine rağmen adından söz ettiren bir sanatçıdır. Ailesinin yaşadığı kan davası ve babasının yeniden evlenmesi onun çocukluk hayatını istikrarlı yaşamamasına neden olmuştur. Çukurova'nın her geçen gün artan nüfusu ve buna bağlı olarak yaşanan işsizlik ve yoksulluk onun kişilik yapısını şekillendirmiştir. Senaryo yazmaya başladığı dönemden itibaren, yazdığı öykülerde kendi öz gerçekliğini işlediği görülmektedir.

Yılmaz Güney sineması, hem içerik hem de biçimsel olarak İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne ve Fransız Yeni Dalga'sına benzemektedir. Biçimsel olarak ele alındığında doğal mekanlar, gerçek sesler, gerçekte var olan araç gereçler müşterek özelliklerdir. İçerik olarak ise, gerçek yaşam öyküleri, az diyalog, beden hareketleri, müziğin abartılı kullanılmaması benzer özelliklerdir. Özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde kullanılan yalın dil, süssüz cümleler, gündelik yaşam kıyafetleri benzer yapıdaki özelliklerdir.

Umut (1970) filmi incelendiğinde filmin başından sonuna kadar gerçekçilik ön plandadır. Aşırı göç alan ve farklı etnik ve dini yapılardan insanların bulunduğu Çukurova, çok kültürlü yapısıyla Güney'in çok yönlü gelişmesine neden olmuştur. Güney, küçüklüğünden beri birçok işte çalıştığı için sokağın dilini ve beklentilerini iyi bilmektedir. Bu nedenle hem oynadığı kovboy filmlerinde hem de toplumsal yönü ağır basan filmlerinde izleyicinin beğenisini kazanarak büyük bir izleyici kitlesine ulaşmıştır.

Umut (1970) filminde modernleşme karşısında yeni ekonomik modele ayak uyduramayan ve çaresizce bireysel bir başarı öyküsü yakalamak isteyen bir karakterin öyküsü vardır. Film biçimsel olarak incelendiğinde bazı özellikleri dikkat çekmektedir.

Filmde Cabbar ve ailesi ile Hasan'ın giydiği kıyafetler en alt tabakadan insanları temsil etmektedir. Cemile'nin İngilizce mülakatında giydiği ayakkabılar yırtıktır. Cabbar'ın şalvarları yamalıdır. Hasan'ın kıyafetleri ise sürekli sırtında yük taşıdığı için ezilmiş ve yırtılmıştır. Borç para istediği zengin kişilerin ise kıyafetleri modernidir. Havuza giren genç bir kız havuzdan çıkarken Coca cola içmektedir. 1970'li yıllarda sol görüşlü insanlar Coca colayı emperyalizmin bir tüketim aracı olarak görerek, Coca cola tüketimini eleştirmektedirler. Güney, havuzda Coca cola içen mayolu kız üzerinden burjuvaziyle işçi sınıfı arasındaki karşıtlığı göstermeye çalışmaktadır. Film boyunca Cabbar ve ailesi Coca cola içmemektedirler. Çünkü ekonomik durumları buna elverişli değildir.

Filmindeki karakterlerin giyim kuşamları ele alındığında ekonomik duruma göre temel farklılıklar göze çarpmaktadır. Cabbar'ın borç istediği zenginlerin yanında bulunan kadınlar ile Fatma birbirine yakın yaşlarda görülmelerine rağmen onlar modern kıyafetler ve mayo ile görünürken Fatma'nın kıyafetleri ise geleneksel ve eskidirler. Cabbar'ın ve çocuklarının kıyafetleri yırtıktır. Hasan'ın da kıyafetleri eski ve yırtıktır.

Filmin mekansal kurgusuna bakıldığı zaman iç ve dış mekanların kullanıldığı görülmektedir. Cabbar ve diğer arabacıların yolcu beklediği tren istasyonunun önü, caddeler, arabacıların protesto düzenledikleri yerler, Fatma'nın alışverişe gittiği çarşı toplumsal müşterek bir mekandır. Karakol, kamusal bir alandır.

Cabbar'ın evi ve zenginlerin evleri özel mekanlardır. Cabbar'ın evi kenar mahallede yer almaktadır. Etrafındaki evler de gecekondur evleri gibidir. Ev, derme-çatma bir evdir. Yağmur yağdığında evin yarısı su almaktadır. Evin avlusundaki su tulumbası geleneksel köy ya da kenar mahalle yaşantısını göstermektedir. Çünkü modern evlerde belediye su çekmiştir. Ancak Cabbar su ihtiyacını avlusundaki tulumbadan tedarik etmektedir. Duvarlar bakımsızdır. Evde fazla eşya, koltuk, kanepeler, yemek masası gibi unsurlara rastlamak mümkün değildir. Ev, geniş olarak görünse bile tek odalıdır.

Cabbar, ailesi ile beraber aynı odada kalmaktadır. Özel alan söz konusu değildir. Define aramaya gitmeden önceki gece eşinin sevişme talebini bile ilkin çocuklar var diyerek geri tepmek istemektedir. Ancak daha sonraki sahnede üzerlerine yorgan örtmektedirler. Yorgan, müşterek mekanı özel mekana dönüştüren bir araç olmaktadır. Yorgana yüklenen anlam toplumun büyük bir kesiminin müşterek olgusudur. Modernleşme öncesi toplumlarda evler bir ya da iki odalıdır. Eşlerin özel anları gaz lambasının kapatılması ile başlar ve sınırı çizen de yine yorgandır. İzleyicilere bunun bir mecburiyet olduğunu göstermeye çalışarak özel alanlarının iki metrelik bir alanda ve bir yorgan ile sınırlı olduğunu göstermeye çalışmıştır.

Cabbar'ın zenginlerden borç para istediği sahnelerde Cabbar'ın evi ile zenginlerin konutları arasındaki karşıtlık ön plana çıkmaktadır. Cabbar'ın evinin kapısı ince bir sacdan yapıp güvenli değilken, zenginlerin malikanelerindeki dış kapılar sağlamdır. Para istediği zenginler havuz başında tavla oynamakta ya da eşi/sevgilisi ile zaman geçirmektedirler. Söz konusu sahnede mekan, sınıfsallığın kutupsal yapısını göstermektedir. Zenginlerin mekanı daha aydınlık görünürken, Cabbar'ın evi karanlık görülmektedir. Cabbar'ın evi ahşap, taş ve kerpiç malzemelerinden yapılmışken; zenginlerin konutları betonarmedir. Cabbar'ın evinin tabanı ve duvarları topraktan

sıvalanmış ve avlusu toprak ile kaplıdır. Zenginlerin konutlarının avlusu ve havuzunun etrafı fayans ile kaplıdır, duvarlar boyalıdır. İç mekanda gerçekliği bozmayacak düzeyde yapay ışık kullanılmıştır.

Dış mekan olarak kullanılan Çukurova, Seyhan nehri, Adana şehir merkezindeki caddeler ve sokaklar gösterilmiştir. Çukurova hem üretimi hem de ırgatlığı ve ağalığı sembolize etmektedir. Çünkü geniş topraklara sahip kişilerle tarım işçileri (Adana’da ırgat denir) arasında sosyo-ekonomik yönden büyük bir fark vardır. Atın taşınması ve define arayışı sahnelerinde Çukurova geniş bir açıyla belgesel formda gösterilmektedir. Dış mekanda ise yapay ışıklandırma kullanılmamıştır.

Karakol sahnesinde zengin ile fakir karşıtlığı mekandaki konumlandırma şekliyle gösterilmektedir. Araba sahibi oturup ayran ve sigara içerken, Cabbar ayakta bekletilmektedir. Cabbar define aramaya gitmeden önceki gün ailesi, Hasan ve Hoca ile kebab yemeye gittikleri mekan gerçek bir mekandır. Ancak görsel olarak incelendiğinde lüks bir mekan olmadığı bir esnaf lokantası olduğu görülmektedir. Bu sahnede de alt gelir seviyesindeki insanların eğlencelerinin, kutlamalarının geçtiği yerlerin de yine kendileri gibi düşük profilli olan yerler olduğu gösterilmeye çalışılmıştır.

Filmde gerçek sesler kullanılmıştır. İç ve dış sesler beraber kullanılmıştır. Filmin anlatısını güçlendirmek için fon müziği kullanılmıştır. Cabbar’ın annesi film boyunca tek bir kelime konuşmamaktadır.

Kamera, birçok tekniği bir arada kullanmıştır. Kamera zaman zaman belgesel tarzda çekim yapmıştır. Cabbar’ın kazada ölen atının taşındığı sahnede belgesel tarzda uzun çekim yapılmıştır. Cabbar’ın silahını çalmaya çalışan hırsız dövdüğü sahnede kamera yakın plan çekimi yapmıştır. Kamera hileleri çok kullanılmamıştır. Son sahnede Cabbar’ın “*kırk lira bırakmıştım eve, çocuklar açtır, bir ay geçti yolumu gözlerler*” cümlesi ile Cabbar’ın çıldırmaya başlaması ve etrafında dönmesi bir arayışın temsilidir. Bu sahnede etrafında dönen Cabbar, yakın plan ve genel çekim kaydedilmiştir. Böylece dramatik etki artırılmıştır.

Kurgu, filmin gerçekliğini bozmayacak şekilde yapılmıştır. Flashbacklere başvurulmamıştır. Doğrusal bir kurgulama yapılmıştır. *Serseri Aşıklar* filmindeki gibi kesme ve atlama tekniği kullanılmamıştır. Örneklem olarak alınan diğer filmlerle benzer tarzda çekimler yapılmıştır.

Filmde ‘silah, kurumuş ağaç, kebab, coca cola ve belediyenin temizlik arabaları gibi birçok gösterge kullanılmıştır. Cabbar’ın silahını satmak istemesi onun sinemasal bakışında köklü bir değişimi işaret etmektedir. Filmde birkaç kez gösterilen kuru ağaç,

define arayışının boşunallığını işaret etmektedir. Çünkü nehrin kenarında birçok kurumuş ağaç vardır. Ayrıca kurumuş ağaç göstergebilimsel açıdan umutsuzluğu temsil etmektedir. Kebap görseliyle ile Cabbarın yoksulluğu gösterilmeye çalışılmaktadır. Temizlik arabalarıysa modern kentte Cabbar gibi faytonculuk yapanlara artık yer kalmayacağını göstermektedir.

Sonuç olarak araştırma boyunca elde edilen verilerden yola çıkarak, araştırma sorularına cevaplar bulunmuştur. Filmde bireysel bir yaşam öyküsünden yola çıkılarak faytoncular özelinde geleneksel ekonomik üretim araçlarına sahip olan kesimlerin yok oluş süreci en yalın haliyle gösterilmiştir. Yapaylıktan, süslü cümlelerden uzak durulmuştur. Gerçek araç- gereç ve nesnelerden yararlanılmıştır. Toplumsal sorunlar mekansal kurgu ile desteklenerek ifade edilmiştir. Cabbar'ın ve zenginlerin evi, kenar mahalle, Çukurova, Seyhan nehri, Adana şehir merkezi, caddeler, sokaklar, tren istasyonunun önü, pavyon gibi mekanlar üzerinden modern ile geleneksel arasındaki karşıtlık sunulmaya çalışılmıştır.

KAYNAKLAR

- Abisel, N.,2003, Sessiz Sinema, 2.Baskı, *Om Yayınevi*, İstanbul, 34-305.
- Armes, R.,2011a, Sinemada Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme, Çeviren, Zeynep Özen Barkot, *Doruk Yayınları*, İstanbul, 22-25.
- Armes, R.,2011b, Üçüncü Dünya Sineması ve Batı, *Doruk*, İstanbul, 249-497.
- Andrew, J. D.,2010, Büyük Sinema Kuramları, Çeviren, Zahit Atam, *Doruk Yayınları*, İstanbul, 280-285.
- Arnheim, R.,2002, Sanat Olarak Sinema, Çeviren, Rabia Ünal, *Öteki Yayınları*, Ankara, 19-98.
- Ayzenştayn, S.,1975, Bir Sinemacının Düşünceleri, Çeviren, Azmi Ama, *Yol Yayınları*, 33-51.
- Bachelard, G, 2017, Mekanın Poetikası, Çeviren, Alp Timurtekin, 4.Baskı, *İthaki*, İstanbul, 28-30.
- Balcı, B.,2014, İtalya Sinemasında Roma'nın Farklı Yüzleri, *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Erişim Bilgisi <https://dergipark.org.tr/tr/pub/odusobiad/issue/27564/290016> [Erişim Tarihi 23 Ağustos 2022].
- Barthes, R.,1979, Göstergebilim İlkeleri, Çeviren, Bülent Vardar, Mehmet Rifat, *Kültür Bakanlığı Yayınları*, Ankara, 16-51.
- Bazin, A.,2011, Sinema Nedir, Çeviren, İbrahim Şener, *Doruk Yayınları*, İstanbul,15-260.
- Bayraktaroğlu, M.,1994, Visconti'nin Yaşayan Sineması, *Marmara İletişim Dergisi*, Cilt,8, S,8, 113-122. Erişim Bilgisi <https://dergipark.org.tr/tr/pub/maruid/issue/441/3396> [Erişim Tarihi 10 Eylül 2022].
- Bergan, R.,2010, Francois Truffaut, Çeviren, Ebru Kılıç, *Agora Kitaplığı*, İstanbul,29-116.
- Bilgili, M.,2016, Coğrafya Öğretiminde Mekan ve Yer Karmaşası Üzerine Bir Araştırma, *Coğrafya Eğitimi Dergisi*, Cilt,2, s,11-19. Erişim Bilgisi https://www.academia.edu/23970858/Co%C4%9Frafya_%C3%96%C4%9Fretimi_nde_Mekan_ve_Yer_Karma%C5%9Fas%C4%B1_%C3%9Czerine_Bir_Ara%C5%9Ft%C4%B1rma [Erişim Tarihi 23 Ağustos 2022].
- Bonitzer, P.,1995, Bakış ve Ses, Çeviren, İzzet Yaşar, *Yapı Kredi Yayınları*, İstanbul, 9-55.
- Brown, B.,2014, Sinematografi Kuram ve Uygulama, Çeviren, Selçuk Taylaner, 4. Baskı, Hil Yayınları, İstanbul, 15-231.

- Butler, A.M.,2011, Film Çalışmaları, Çeviren, Ali Toprak, *Kalkedon*, İstanbul, 27-34.
- Cemalcılar, A.,1993, Filmde Müziğin İşlevi ve Kullanımı, *Kurgu Dergisi*, S,2, 72-75. Erişim Bilgisi <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1501251> [Erişim Tarihi 15 Mayıs 2022].
- Chandler, C.,2011, Ben Fellini, Çeviren, İlknur İgan, *Es Yayınları*, İstanbul, 95-113.
- Cook, P.,2009), İtalya ve Yeni Gerçekçilik. Çeviren: Hasan Ramazan Yılmaz, *İlem Yıllık*, S,4, 113-121. Erişim Bilgisi https://academia.edu/18305131/%C4%B0ta_ly_ave_Yeni_Ger%C3%A7ek%C3%A7ilik_Pem_Cook_Italy_and_Neorealism. [Erişim Tarihi Ağustos 2022].
- Clarke, J.,2012, Sinema Akımları Dünya Sinemasını Değiştiren Filmler, Çeviren, Çağdaş Eylem Babaoglu, *Kalkedon*, İstanbul, 49-50.
- Coşkun, E.,2009, Türk Sinemasında Akım Araştırması, Phonex, Ankara, 24-59.
- Çam, A.,2016, Sinemasal Mekanlar ve Sinemasal Mekanların Çözümlemesi, *Sinecine*, S,12, 7-37. Erişim Bilgisi https://www.sinecinedergi.org/wpcontent/uploads/2020/08/10.32001_sinecine.537771.pdf [Erişim Tarihi 14 Kasım 2021].
- Daldal, A.,2005, 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik, Homer Kitabevi, İstanbul, 52-53.
- Demoğlu, M. E.,2013, Sinemada Gerçeklik ve Sahte Belgesel, Yayımlanmış Doktora Tezi, *Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul, 20-45.
- Dorsay, A.,1988, Yönetmenler Filmler Ülkeler-2, Varlık Yayınları, İstanbul, 18-77.
- Dmytryk, E.,1990, Sinemada Yönetmenlik, Çeviren, Ülkü Uzun, *Afa Yayınları*, İstanbul, 81-120.
- Eraydın, A.,1994, Mekan Organizasyonuna İlişkin Değişen Paradigmalar, *Toplum ve Bilim Dergisi*, S,64-65, 62.
- Erdoğan, İ.,2003, Pozitif Metodoloji: Bilimsel Araştırma Tasarımı İstatistiksel Yöntemler Analiz ve Yorum, *Erk Yayınları*, Ankara, 197.
- Esen Kuyucak, Ş.,2016, Türk Sinemasının Kilometre Taşları Dönemler ve Yönetmenler, 3. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul, 48-148.
- Esen Kuyucak, Ş.,2020, Yılmaz Güney Sineması Çukurova Gerçeğinin Estetiği, Ed, *Su Yayınevi*, İstanbul, 61-105.
- Ferraris, M.,2019, Yeni Gerçekçilik Manifestosu, Çeviren, Kemal Atakay, *Kollektif* İstanbul, 39.
- Feyzioğlu, T.,2014, Yılmaz Güney, Bir Çirkin Kral, 2. Basım, *Tekin Yayınevi*, İstanbul, 80-82.

- Fiske, J.,2003, İletişim Çalışmalarına Giriş. Çeviren: Süleyman İrvan, 2. Basım, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 60-65.
- Foucault,M.,2014, Özne ve İktidar, Çeviren, Işık Ergüden, Osman Akınsoy, 4. Basım, *Ayrıntı Yayınları*, İstanbul, 292.
- Godard, J.L.,2014, Godard Godard'ı Anlatıyor, Çeviren, Aykut Derman,3.Basım, *Metis Yayınları*, İstanbul, 44-46.
- Ghulyan, H.,2017, Lefebvre'nin Mekan Kuramının Yapısal ve Kavramsal Çerçevesine Dair Bir Okuma, *Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi*, Cilt,26, S,3, 1-29. Erişim Bilgisi https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3046105 [Erişim Tarihi 15 Eylül 2022].
- Gök, C.,2007, Sinema ve Gerçeklik, Beykent Üniversitesi *Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt,1, S,2, 112-123. Erişim Bilgisi <https://www.acarindex.com/pdfs/49162> [Erişim Tarihi 10 Eylül 2022].
- Güney, Y.,2003, Siyasal Yazılar, 3. Basım, *Güney Filmcilik*, İstanbul, 33-357.
- Güney, Y.,2017, Umut, *İthaki*, İstanbul, 46-85.
- Güngör, A.C.,2014, Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması, *The Journal of Academic Social Science Studies*, S,30, 79-100. Erişim Bilgisi https://jasstudies.com/?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=1833968244_6Yrd.%20Do%C3%A7.%20Arif%20Can%20G%C3%9CNG%C3%96R.pdf&key=27263 [Erişim Tarihi 10 Eylül 2022].
- Hakan, F.,2008, Türk Sinema Tarihi, *İnkılap Kitabevi*, İstanbul, 425-426.
- Harcourt, P.,2008, Altı Avrupalı Yönetmen, Çeviren, Özge Özdüzen, Onur Yusufoglu, *Doruk Yayıncılık*, İstanbul,241-242.
- Harvey, D.,2008, Umut Mekanları. Çeviren: Zeynep Gambetti, *Metis Yayınları*, İstanbul, 209.
- Harvey, D.,2013a, Sosyal Adalet ve Şehir, Çeviren, Mehmet Morali, 4.Basım, *Metis Yayınları*, İstanbul, 18-155.
- Harvey, D.,2013b, Asi Şehirler Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru, Çeviren, Ayşe Deniz Temiz, *Metis Yayınları*, İstanbul, 125-130.
- Işık, O.,1994, Modernleşme Politikası, Mekanın Politikleşmesi, *Toplum ve Bilim Dergisi*, S,64-65, 7-38.
- İri, M.,2011, Sinema Araştırmaları Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar, 2.Baskı, *Derin Yayınları*, İstanbul, 28-32.

- Karadoğan, A.,2018, Modernist Estetik Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000), *De Ki*, Ankara, 237-239.
- Karakaya, S.,2005, Sinema-Resim İlişkisi ve Sanat Olarak Sinemanın Resimsel Estetiği. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt,3, S,2, 134-141. Erişim Bilgisi <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/69849> [Erişim Tarihi 20 Aralık 2021].
- Kasım,M. ve Atayeter, H.D.,2012, 1960’lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, Cilt,1, S,4, 19-34 Erişim Bilgisi <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/83886> [Erişim Tarihi 12 Ekim 2022].
- Kracauer, K.,2015, Film Teorisi Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu, Çeviren, Özge Çelik, *Metis Kitap*, İstanbul, 108-245.
- Kuray, G.,1990, İtalya’da Yenigerçekçilik Akımı ve İzleyicileri, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Cilt,33, S,1-2, 333-345. Erişim Bilgisi <http://dtcfdergisi.ankara.edu.tr/index.php/dtcf/article/view/3622> [Erişim Tarihi 20 Nisan 2022].
- Lanzoni, R.F.,2015, Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması, Çeviren, Ertan Yılmaz, *Küre Yayınları*, İstanbul, 230-252.
- Lefebvre, H.,2014, Mekanın Üretimi, Çeviren, Işık Ergüden, 2.Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul, 7-358.
- Lotman, Y.M.,1999, Sinema Estetiğinin Sorunları Filmin Semiotiğine Giriş, Çeviren, Oğuz Özügül, 2. Basım, Öteki Yayınevi, Ankara, 69.
- Mascelli, J.V.,2007, Sinemanın Temel Öğeleri, Çeviren, Hakan Gür, 2.Basım, İmge Yayınevi, İstanbul, 14-24.
- Mitchell, D.,2020, Kent Hakkı, Çeviren, Aydın Çavdar, *Ayrıntı Yayınları*, İstanbul, 61.
- Monaco, J.,2006, Yeni Dalga, Çeviren, Ertan Yılmaz, 2.Basım, *+1kitap*, İstanbul, 12-102.
- Odabaşı, B.,1994, Fransız Sinemasında Yeni Dalga, *Marmara Eğitim Dergisi*, S,5, Erişim Bilgisi <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2757> [Erişim Tarihi 20 Nisan 2022].
- Onaran, A,Ş.,1994, Türk Sineması I.Cilt, *Kitle Yayınları*, 133-134.
- Özarslan, Z.,(2013), Büyük Sinema Kuramları, Ed, Cilt.1-2, *Su Yayınları*, İstanbul, 222-226.
- Özbek, M., 2004, Kamusal Alan, Ed, *Hil Yayın*, İstanbul, 222-228.

- Özden, Z.2004, Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi, 2.Basım, *İmge Yayınevi*, Ankara, 147.
- Özgüş, A.,1988, Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney, *Afa Yayıncılık*, İstanbul, 12-156.
- Özkamas, U.,2009, Charles Sanders Peierce'den Gösterge Kavramı. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt,2/1, S,32, 36-45. Erişim Bilgisi <https://dergipark.org.tr/tr/pub/usaksosbil/issue/21653/232795> [Erişim Tarihi 20 Nisan 2022]
- Özön, N.,1964, Sinema El Kitabı, *Elif Yayınları*, İstanbul, 56-120.
- Özön, N.,2008, Sinema Sanatına Giriş, *Agora Kitaplığı*, İstanbul, 145-217.
- Özön, N.,2010, Türk Sineması Tarihi, 3.Basım, *Doruk Yayıncılık*, İstanbul, 35.
- Öztürk, S.,2012, Mekan ve İktidar, *Phoenix*, Ankara, 22.
- Parkan, M.,1994, Sinema Estetiği ve Godard, *İleri Kitabevi*, İzmir, 7-54.
- Parsa, A.F.,2012, Sinema Göstergebiliminde Yapısal Çözümleme Sinemasal Anlatı Sunumu ve Kodlar, Erişim Bilgisi <https://ege.academia.edu/AlevFatosParsa> [Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2022].
- Pudovkin,V.,1966, Sinemanın Temel İlkeleri, Çeviren, Nijat Özün, Bilgi Yayınevi, Ankara, 91-200.
- Rifat, M.,1998, XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, *Yapı Kredi Yayınları*, İstanbul, 115-118.
- Rifat, M.,2009, Göstergebilimin ABC'si, Say Yayınları, İstanbul, 11.
- Roloff, B. ve Blen,G.S.,1995, Ütopik Sinema, Çeviren, Veysel Atayman. Alan Yayıncılık, İstanbul, 128.
- Roth, L.M.,2006, Mimarlığın Öyküsü, Çeviren, Ergün Akça, *Kabalcı Yayınları* İstanbul, 75-84.
- Saussure, F.D.,1998, Genel Dil Bilim Dersleri, Çeviren, Berke Vardar, *Multilingual*, İstanbul, 111-118.
- Savaş, H.,2021, Yılmaz Güney ve Trajedi, *Sözcükler*, İstanbul, 19-22.
- Schmidt, K.,2006, Taş Çağı Avcılarının Gizemli Kutsal Alanı En Eski Tapınağı Yapanlar Göbeklitepe, Çeviren, Rüstem Aslan, *Arkeoloji ve Sanat Yayınları* İstanbul, 102.
- Sirer, E.,2021, Sinemada Dramatik Yapıyı Oluşturan Unsurların 400 Darbe Filmi Üzerinden Çözümlemesi, *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt,7, S,2, 738-756.

- Sivas, A.,2004, İtalyan Sineması, *Es Yayınları*, İstanbul, 39-47.
- Sontag,S.,2008, Fotograf Üzerine, Çeviren, Osman Akınhay, *Agora Kitaplığı*, İstanbul, 1-25.
- Sözen, M.,2017, Anlatımsal Bir Öge Olarak Sinemada Ses Efektleri: Tanımlamalar, Filmler, Çözümlemeler. *Akademik Bakış Dergisi*, S,61, 477-503. Erişim Bilgisi <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/383748> [Erişim Tarihi: 20 Mart 2022].
- Stavrides,S.,2019, Müşterek Mekan Müşterekler Olarak Şehir, Çeviren, Cenk Saraçoğlu, 2.Baskı, *Sel Yayıncılık*, İstanbul, 102-246.
- Suchkov, B.,1982, Gerçekliğin Tarihi, Çeviren, Aziz Çalışlar, *Adam Yayıncılık*, İstanbul, 281-282.
- Şenel,B. ve Kartal,O.,2018, Perdeye Yansıyan Kavga Yılmaz Güney'den Emin Alper'e Politik Sinema, Ed, *Phoenix*, Ankara, 27-39.
- Şentürk, R. Jean-Luc Godard'ın Filmleri ve Estetik Manifestosu, 137-156. Erişim Bilgisi <https://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423901843.pdf> [Erişim Tarihi: 25 Ağustos 2022].
- Tekinsoy, R.,2005, Tekinsoy'un Sinema Tarihi, 2.cilt, *Oğlak Yayıncılık*, Ankara, 914-916.
- Tekinsoy, R.,2009, Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi. 1.Cilt, 3.Basım, *Oğlak Yayınları* İstanbul, 483- 484.
- Tugen, B.,2014, 1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri, *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, Cilt,3, S,7, 159-177. Erişim Bilgisi <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/59554> [Erişim Tarihi:13 Eylül 2022].
- Türk Dil Kurumu Sözlük, 2011, *Türk Dil Kurumu Yayınları*, Ankara, 1646.
- Türk, İ.,2001, Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler, *Kabalcı*, İstanbul, 213-253.
- Tüysüz D.,2017, Amerikan Uygarlığı Kuruluş Mitinin İnşası Bağlamında Western Filmlerinde Ceza ve Adalet Anlayışı, *Erciyes İletişim Dergisi*, Cilt,5, S,1, 271. Erişim Bilgisi <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275849> [Erişim Tarihi:15 Eylül 2022].
- Urry, J.,1999, Mekanları Tüketmek, Çeviren, Rahmi G. Ögdül, 2.Baskı, *Ayrıntı Yayınları*, İstanbul, 96.

- Usta Keleş, G.,1994, Anadolu Osmanlı Dönemi Mimarisinde Mekan Analizi Han ve Kervansaray Yapılarında Uygulama, Yayınlanmış Doktora Tezi, *Karadeniz Teknik Üniversitesi. Fen Bilimleri Enstitüsü*, Trabzon,
- Vertov. D.,2007, Sine-Göz, Çeviren, Ahmet Ergenç, *Agora Kitaplığı*, İstanbul, 7-47.
- Visconti, L.,1968, Kadavralar, Çeviren, Nijat Özön. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi Sinema Özel Sayısı*, Cilt,17, S,196, 454-459. Erişim Bilgisi https://sinematek.tv/wp-content/uploads/2015/02/turkdili_1968.pdf [Erişim Tarihi:10 Ekim 2022].
- Yücel Diken, D.,2021, Türk Sinemasında Gerçeklik Serüveni, *Akademisyen Kitabevi*, İstanbul1, 62-317.
- Yıldırım E. ve Can, A.,2019, Fransız Yeni Dalga Sineması İçinde Yenilikçi Bir Yönetmen Jean Luc Godard Filmlerinin İdeolojik Boyutu, *Selçuk İletişim*, Cilt,12. S,1, 164-185. Erişim Bilgisi <https://dergipark.org.tr/tr/download/articlefile/637282> [Erişim Tarihi: 12 Ekim 2022].

EKLER

EK-1 GÖRÜNTÜLER DİZİNİ

- Görüntü 1.1. Kane, gazetelere basmaktadır. Kamera üst açıdan kaydetmektedir.
- Görüntü 1.2. Yurttaş Kane ailesinden ayrılıyor
- Görüntü 1.3. Alan derinliği. Kane camdaki görselde dışarıda oynadığı görülmektedir
- Görüntü 1.4. Kane, seçim propagandası yapıyor
- Görüntü 2.1. Muybridge - dört nala koşan at
- Görüntü 2.2. Rahip Don Pietro, Faşistler tarafından kurşuna dizilmektedir
- Görüntü 2.3. Roma'nın karşıdan görünüşü
- Görüntü 2.4. Yer Sarsılıyor filminde balıkçıların evi
- Görüntü 2.5. Yer Sarsılıyor filminde balıkçıların evinin iç kısmı
- Görüntü 2.6. Bisikletini kaybeden baba ve oğul
- Görüntü 2.7. Filmin baş kahramanı Antonio'nun yakalanması anı
- Görüntü 2.8. Okuldan kaçan Antoine öğretmenine yakalanıyor
- Görüntü 2.9. Paris sokakları
- Görüntü 2.10. Paris sokakları
- Görüntü 2.11. Antoin, psikolog ile görüşme odasında
- Görüntü 2.12. Antoine, psikologa annesinin onu sevmediğini söylemektedir
- Görüntü 2.13. Antoine, daktilo çalışıyor
- Görüntü 2.14. Huzursuz bir anne
- Görüntü 2.15. Antoine sahilde koşuyor
- Görüntü 2.16. Film Antoine'ın donmuş fotoğrafı ile son bulmaktadır
- Görüntü 2.17. Paris, Eyfel Kulesi
- Görüntü 2.18. Paris, Michel Amerikalı sevgilisi ile buluşmaktadır
- Görüntü 2.19. Michel , Patricia'nın kendisini aldattığını düşünmektedir
- Görüntü 2.20. Patricia ünlü yazar ile röportaj yapmaktadır
- Görüntü 2.21. Ünlü yazar
- Görüntü 2.22. Patricia, Michel'i şikayet etmiştir
- Görüntü 2.23. Patricia, vurulan Michel'e doğru koşmaktadır
- Görüntü 2.24. Michel polisler tarafından vurulmuştur
- Görüntü 2.25. Michel yerde yüz üstü yatmaktadır
- Görüntü 2.26. Michel ölmeden önce üç ağız hareketini tekrarlamaktadır
- Görüntü 2.27. Michel göz kapaklarını kendi eliyle kapatıp ölmektedir

- Görüntü 3.1. Belediyeye bağlı itfaiye aracı sokakları yıkamaktadır.
- Görüntü 3.2. Belediye araçları temizlik yaparken Cabbar, arabasında uyuyakalmıştır
- Görüntü 3.3. Modern ulaşım aracı araba ve kadraja giren Coca Cola
- Görüntü 3.4. İstasyon önünde temizlik yapan bir görevli
- Görüntü 3.5. Cabbar aldığı piyango biletini sorgulatmaktadır
- Görüntü 3.6. Mehmet Emin bisiklet süren çocukların peşinden koşmaktadır
- Görüntü 3.7. Cabbar'ın beyaz atı
- Görüntü 3.8. Fatma, Cabbar ve atları
- Görüntü 3.9. Cemile İngilizce mülakat sınavında
- Görüntü 3.10. Cemile'nin yırtık ayakkabıları
- Görüntü 3.11. Yılmaz Güney banka reklam panolarının dibine işemektedir
- Görüntü 3.12. Filmde yol boyunca Vakıfbank'ın reklamları göze çarpmaktadır
- Görüntü 3.13. Boş bir arazide kebabçı tezgahı ve faytoncular
- Görüntü 3.14. Kebabçı tezgahı ve Yapı Kredi bankasının tabelası
- Görüntü 3.15. Kebabçı tezgahı
- Görüntü 3.16. Hasan hamallık yapmaktadır
- Görüntü 3.17. Hasan, Cabbar'a paranın önemini anlatıyor
- Görüntü 3.18. Faytoncular ile modern araçlar
- Görüntü 3.19. Cabbar, pavyon önünde müşteri beklemektedir
- Görüntü 3.20. Cabbar kent merkezinde hareket etmektedir
- Görüntü 3.21. Cabbar kent merkezinde hareket etmektedir
- Görüntü 3.22. Kazada araba sahibi arabasının kaportasına bakıyor
- Görüntü 3.23. Cabbar, ölen atının yanına koşmuştur
- Görüntü 3.24. Cabbar, atına çarpan kişi ile karakolda
- Görüntü 3.25. Cabbar, komiserin odasından atılmaktadır
- Görüntü 3.26. Cabbar'ın kazada ölen atı taşınmaktadır
- Görüntü 3.27. Kızını alırsın
- Görüntü 3.28. Cabbar'ın borç istediği zenginler
- Görüntü 3.29. Zenginlerin havuzlu evi
- Görüntü 3.30. Zenginler havuz başında coca cola içmektedirler
- Görüntü 3.31. Zengin kız havuz başında coca cola içmektedir
- Görüntü 3.32. Cabbar'ın harabe evi
- Görüntü 3.33. Cabbar Fatma'ya intizar etme
- Görüntü 3.34. Cabbar'ın atı ve arabası satılıyor

- Görüntü 3.35. Cabbar ve Hasan Amerikalıdan dayak yemektedir
- Görüntü 3.36. Protesto yapan faytoncular ve onlara destek veren aileleri
- Görüntü 3.37. Cabbar faytoncuların protestosuna “bayrak” ile katılmaktadır
- Görüntü 3.38. Mehmet Emin su dolu tasa bakıp ağlamaktadır
- Görüntü 3.39. Cabbar’ın ailesi yerde yemek yemektedirler
- Görüntü 3.40. Fakirliğe veda
- Görüntü 3.41. Cabbar define ile ilgili kaygılıdır
- Görüntü 3.42. Define arayışından önceki gece. Cabbar ve Fatma
- Görüntü 3.43. Seyhan nehrinden getirilen beyaz taşlar ile hazinenin sınırları çizilmiştir
- Görüntü 3.44. Hasan, bir çeşit ritüel ile definenin yerini bulduğuna inanmaktadır
- Görüntü 3.45. Cabbar define yeri olarak belirlenen alanı kazmaktadır
- Görüntü 3.46. Cabbar, kazıdan çıkan yılanı tutmaktadır
- Görüntü 3.47. Cabbar, kazıdan çıkan yılanı tutmaktadır ve çıldırmanın ilk belirtisi görülmektedir
- Görüntü.3 48. Cabbar, defineyi bulamayınca çıldırmaya başlamaktadır
- Görüntü.3 49. Cabbar, defineyi bulamayıp, etrafında dönmektedir
- Görüntü.3 50. Filmde zaman zaman gösterilen başka bir kurumuş ağaç

EK-2 TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1. Fiziki Mekan ile sinemasal mekanların karşılaştırılması

Tablo 2.İtalyan yeni gerçekçiliği ile Yılmaz Güney sineması

Tablo 3. Yeni Dalga ile Yılmaz Güney sineması



EK-3 İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYESİ

1- Roma Açık Şehir

Filmin adı: Roma citta aperta (Roma, Açık Şehir)

Yönetmeni: Roberto Rossellini

Senaryosu: Sergio Amidei, Roberto Rossellini ve Federico Fellini

Süresi.105 dk.

Yapımcı: Roberto Rossellini, Giuseppe Amato ve Ferruccio De Martina

Oyuncular: Francesco Grandjacquet, Marcello Pagliero, Aldo Fabrizi, Maria Michi, Anna Magnani.

Tarih. 1945- İtalya

2- Yer Sarsılıyor

Filmin adı: La Terra Trema/ Yer Sarsılıyor

Yönetmeni: Luchino Visconti

Senaristi: Antonio Pietrangeli, Giovanni Verga Luchino Visconti

Türü: Dram

Süresi: 162dk.

Yapımı: 1948- İtalya

Oyuncular: Oyuncular Antonio Arcidiacono, Antonio Pietrangeli, Luchino Visconti

3- Bisiklet Hırsızları

Filmin Adı: Ladri Di Biciclette / Bisiklet Hırsızları

Yönetmeni: Vittorio De Sica

Senaristi: Luigi Bartolini, Cesare Zavattini

Türü: Dram

Süresi: 89 dk

Yapımı: 1949 –İtalya

Oyuncular: Lamberto Maggiorani Antonio Ricci), Enzo Staiola (Bruno), Lianella Carel (Maria), Gino Saltamerenda(Baiocco)

4- 40 Darbe

Filmin Adı: Les Quatre Cents Coups / 400 Drabe

Yönetmen: François Truffaut

Senarist: François Truffaut , Marcel Moussy

Süre: 99 dk.

Tür: Dram

Yapımı: 1959 - Fransa

Oyuncular: Jean Pierre Leaud, Albert Remy, Claire Maurier

5- Serseri Aşıklar

Filmin adı: A bout de souffle/ Serseri Aşıklar

Yönetmeni: Jean- Luc Godard

Senaristi: Francois Truffaut,Jean- Luc Godard

Türü: Dram- Polisiye

Süresi: 90 dk.

Yapım: 1960/ Fransa

Oyuncular: Jean Paul Belmondo (Michel Poicard) , Jean Seberg (Patricia),Roger Hanin (Carl Zubart) , Daniel Boulanger (Polis), Henry- Jacques Huet (Antonio Berutti), Jean Pierre Malville (Parvulesco, Ünlü Yazar)

6- Umut

Yapımcı : Abdurrahman Keskiner

Yönetmen : Yılmaz Güney

İkinci Yönetmen : Şerif Gören

Yönetmen Yardımcısı : Erdinç Çöl

Senaryo : Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni : Kaya Ererez

Görüntü Yönetmen Yardımcısı :Hüseyin Ererez

Müzik : Arif Erkin

Kurgu : Celal Köse

Negatif Kurgu : Ender Teker

Senkron : Mustafa Kunt

Sesleri Alan : Necip Sarıcaoğlu

Işık Yönetmeni : Ender Işık Servisi

Yapım Yönetmeni : Cevat Alkan

Düzlük Yönetmeni : Nizam Ergüder

Düzlük İşçileri : Murat Avcı,

Hikmet Acar,

Arif Yalabık

Pozitif Baskı :Şaban Aldemir

Laboratuvar İşçileri : İbrahim Üstünel,

Hüseyin İnci,

Şeref Mehtap

Laboratuvar : Lale Film Stüdyosu

Oyuncular

Cabbar :Yılmaz Güney

Fatma : Gülsen Alınacı

Hasan : Tuncel Kurtiz

Hoca :Osman Alyanak

Cemile : Sema Engin

Hatice :Sevgi Tatlı

Memed Emin :Kürşat Alınacı

Hicret :Hicret Gürson

Nizam :Nizam Erdüğer

Yankesici :Enver Dönmez

Araba Tamircisi :Ahmet Koç

Bakkal :Lütfi Ergin

Polis Komiseri :Kemal Tatlı (Güney ,2017,s.34-35)