

SİNEMA VE GERÇEKLİK İLİŞKİSİNİN YILMAZ GÜNEY FİMLERİNE YANSIMASI: “SÜRÜ” FİLMİ

Serkan ÖZTÜRK*

Geliş Tarihi: 29.07.2017 Revize Tarihi: 10.11.2017 Kabul Tarihi: 25.11.2017

ÖZ

İcadının üzerinden yüz yirmi yılı aşkın bir zaman geçen sinema sanatı, ilk örneğini verdiği belge niteliğindeki filmler de dahil olmak üzere gerçekliğin peşine düşerek, gerçek hayatın bir izdüşümünü oluşturmaya çalışmıştır. Bu süreçte, gerçekliğe yaklaştıkça estetik duruşundan uzaklaştığı yönündeki eleştiri ve teorilere tam bir kontrastlıkla kendisini sürekli yenileyen sinema; ses, renk ve üç boyut gibi sinemayı gerçekliğe yakınlaştıran her tür yeniliğe kapısını aralamış ancak tüm bunlara rağmen estetik duruşundan ödün vermemiştir.

Sinema her ne kadar bir tür düş fabrikasına benzetilse de Andre Bazin, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov gibi birçok sinemacı ve kuramcı, yaptıkları çalışmalarla sinemanın gerçekliğe yaklaşmasının bu sanat dalına ayrı bir estetik değer kazandırdığını belirtirler. Diğer birçok sanat dalı gibi sinema da doğaya ve gerçek yaşama öykündür. Sinemanın, gerçeğe yaklaştığı ölçüde izleyiciyi etkilediğini düşünen sinemacı ve kuramcılar, yaptıkları çalışmalarda ve çektikleri filmlerde gerçekliği farklı biçimlerde ve içeriklerde ele almışlardır. Örneğin Bazin, sinemada gerçekliğin alan derinliğiyle sağlanabileceğini düşünürken, Kuleşhov gerçeklik konusunda kurgunun önemini vurgular. Tüm bu farklılıklara rağmen yine de ortak noktaları, sinemanın sadece bir düş fabrikası olmadığı gerçeğidir. Sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişkinin boyutları, sinema alanında ortaya çıkan türlere bakıldığında da anlaşılmaktadır. Bu kapsamda “bağımsız sinema, politik sinema, üçüncü sinema” gibi büyük ölçüde gerçekliğe dayalı türler ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada ise, sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişki, üçüncü sinema kavramı ve Yılmaz Güney’in “Sürü” filmi üzerinden tartışılmaktadır. Çalışmada ele alınan filmin çözümlemesinde göstergebilim ve içerik analizi yöntemi kullanılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Gerçeklik, Sinema, Üçüncü Sinema, Sanat

REFLECTION OF “CINEMA-REALITY” TO THE FILMS OF YILMAZ GÜNEY: “THE HERD” MOVIE

ABSTRACT

Having elapsed over one hundred and twenty years since its invention, the art of moving pictures, including the documentaries which it has given the first examples of has been thriving by seeking for the truth, to create a projection of real life. In this period, fully contrasted to the criticisms and theories that it drew away from its aesthetic stance as it came closer to reality, cinema by continuously renewing itself, has opened its doors to every innovation like sound, color and three dimension without compromising from its aesthetic posture in spite of all these.

Although, cinema is likened to a dream factory, a good many cinematographer and theorists like Andre Bazin, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov point out that the approach of cinema to reality brought an extra aesthetic value to this brunch of art.

*Yrd. Doç. Dr., Yalova Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, İletişim Sanatları Bölümü, serkan.ozturk@yalova.edu.tr

Cinema like many other art forms imitates nature and real life. Film makers and theorists thought that cinema influenced the spectator to the extent that it approached reality. So they handled reality in distinct ways and contents in their studies and films they shot. For example, while Bazin thought that reality could be provided through depth of field, Kuleshov stressed the significance of montage with respect to reality. Despite all these varieties, their points in common was still that cinema was not merely a dream factory. The dimensions of the relationship that cinema established with reality can be understood by looking at the emerging genres in the field of cinema. In this context, the genres like “independent cinema, politic cinema, third cinema” emerged which based highly on reality. As for this study, the relationship that cinema established with reality was discussed in terms of the concepts of third cinema and “The Herd” movie of Yılmaz Güney. In the analysis of the film that was being discussed in the study, semiology and content analysis method were being utilized.

Key Words: Reality, Cinema, Third Cinema, Art

GİRİŞ

Üçüncü sinema ile üçüncü dünya sineması çokça karıştırılan iki kavramdır ve mutlaka birbirinden ayrılmalıdır. Üçüncü sinema, egemen güç yapılarına karşı birtakım ilkeler doğrultusunda meydana okuyan estetik ve politik bir projedir. Üçüncü sinema filmleri Afrika, Asya ve Latin Amerika ülkelerinin yanı sıra, gelişmiş olarak nitelenen batılı ülkelerde de görülebilir. Önemli olan filmin coğrafi olarak çekildiği yer değil, filmin konusudur. Az gelişmiş veya gelişmekte olan ülkelerde birinci ve ikinci sinema örneği görülebileceği gibi birinci ve ikinci dünya olarak nitelenen gelişmiş ülkelerde de üçüncü sinema örneklerine rastlanabilir. Bunun en iyi örneklerinden birisi İtalyan Gillo Pontecorvo tarafından çekilen “*Cezayir Savaşı*”dır.

Hollywood ve Batı sinemasının oluşturduğu ticari film endüstrilerine ve onların baskın sinemasal formlarına tepki olarak ortaya çıkan üçüncü sinema, tüketim ve burjuva değerlerinin görüntülerini çağrıştıran Hollywood sinemasına karşı, alışılmış sinema kodlarını yıkarak film yapımı için farklı bir yaklaşımı ortaya koymuştur: İzleyiciyi, izleyici olmaktan çıkarıp aktif hale getirmek.

Estetik yenilikler ve sanatsal mükemmellikten ziyade siyasal eleştiriler üzerinde yoğunlaşan üçüncü sinema, kitleleri etkilemede önemli bir yere sahip olan filmi, dünyadaki güç, ulus ve kimlik meseleleriyle ilgili toplumsal bilinç oluşturmak için kullanır. Üçüncü sinema denilince ilk akla gelen isimler; Ousmane Sembene, Octavio Gettino, Fernando Solanas ve Guzman gibi yönetmenlerdir. Türkiye’de ise Yılmaz Güney, üçüncü sinema konusunda öne çıkan isimlerdendir.

Sinema sanatını gerçeğe mümkün olduğunca yakınlaştırma arzusu, bu alanda çalışan sanatçıları ve kuramcıları kimi zaman karşı karşıya getirir de günümüzde sinemanın gerçekle kurduğu ilişkinin boyutları düşünüldüğünde bu yolda bir hayli mesafe alındığı söylenebilir. Sinema ilk ortaya çıktığı ve henüz sanatsal bir değer taşımadığı zamanlarda, şimdikiye göre teknik açıdan oldukça yetersiz durumdaydı. Ancak teknolojiye meydana gelen gelişmeler sinemaya da etki etmiş ve gittikçe sinemanın gerçeklikle olan ilişkisi güçlenmiştir (Öztürk, 2016, s.337). Sinemanın bu özelliğinden yola çıkarak, sinemanın gerçeklikle ya da gerçekle kurduğu ilişkiyi üçüncü sinema kavramı ve onun ortaya çıkışı serüveni üzerinden açıklamak yerinde olacaktır.

1. ÜÇÜNCÜ SİNEMANIN ORTAYA ÇIKIŞI VE ÖZELLİKLERİ

Ticari sinema karşısında pasif bir duruş sergileyen izleyici, üçüncü sinemada, *filmlerde görülen karakterlerden daha önemli bir kahraman haline gelmiştir* (Solanas ve Gettino, 2008, 190). Mike Wayne, üçüncü sinemayı, farkındalık yaratan yönünü ortaya koyarak özellikle gelişmemiş ülkelerdeki yoksul ve ezilen halkın maddi kaygılarını konu alan sinema olarak vurgular (Wayne, 2011, s. 56). Üçüncü sinema, devrimci militan uygulamaya paralel yönde filmler üretmektedir. Üçüncü sinemayla ilgili olarak yapılan tanımlamalardan bir diğeri aynı zamanda işlevini de içerir: Üçüncü sinema, üçüncü dünya ülkelerinde çıkmış olmasına rağmen coğrafya ile değil, sosyalist perspektifiyle tanımlanan sinemadır (Solanas ve Gettino, 178-179). Solanas ve Gettino, filmin etkileme gücünü şu şekilde özetler:

Film imgesinin etkileme ve sentez kapasitesi, canlı belge ve çıplak gerçekçiliğin sunduğu olanaklar ve işit-görsel araçların aydınlatma gücü, filmi diğer bütün iletişim araçlarından çok daha etkili hale getirir. İmgenin olanaklarının akıllı bir kullanımını, her temadan doğal olarak akan anlayışlar, dil ve yapının dozajını başaran filmlerin ve etkili olan işit-görsel anlatımın kontrpuanlarının kadroların hareketlenmesi ve politikleşmesini ve hatta kitleler içinde çalışmayı doğuracağını söylemek bile gerekmez (Solanas ve Gettino, 178-179).

Üçüncü sinema, ikinci dünya savaşından sonra ortaya çıkmış olmasına rağmen dünya sinemasında önemli bir hale gelmesi 1960'lı yıllara denk gelir. İkinci dünya savaşının bitiminden itibaren az gelişmiş veya gelişmekte olan ülkeler olarak nitelendirilen üçüncü dünya ülkeleri, emperyalizme karşı büyük bir mücadele başlatmışlardır. Endüstrileşmenin gelişmesi ve zengin petrol yataklarının ortaya çıkmasıyla birlikte emperyalizme karşı olan mücadele daha da hız kazanmış ve dünyanın birçok yerinde devrimle sonuçlanmıştır. Endonezya, Filipinler, Hindistan, Pakistan, Çin ve Küba gibi ülkelerde yaşanan siyasal gelişmeler ve değişimler, üçüncü sinemanın ortaya çıkıp gelişmesine zemin hazırlamıştır (Güldoğan, 2010, s. 86). Üçüncü sinemanın ortaya çıkma nedenlerinden birisi de birinci sinema olarak nitelenen Hollywood sinemasının izleyicide oluşturduğu pasifliği ve tepkisizliği kırmak ve izleyiciyi daha katılımcı ve aktif hale getirmektir. Benzer şekilde batı sineması da toplumun gerçeklerinden uzak ve birey eksenli olduğu için üçüncü sinema tarafından eleştirilmiştir. Üçüncü sinema ile uğraşan yönetmenler kendilerini sadece toplumun sorunlarını ortaya koymakla değil bu sorunlara çözüm getirmek amacıyla izleyicileri örgütlemekle de yükümlüdürler. Bu açıdan bakıldığında yaptıkları bu hizmeti işlevsizleştiren birinci ve ikinci sinemaya şiddetle karşı çıkmışlardır (Erus, 2007, s. 19).

1960'lı yıllarda ortaya çıkan üçüncü sinema, beraberinde bir takım teorik çalışmaları da gündeme getirmiştir. Bunların en önemlisi Fernando Solanas ve Octavio Gettino'nun ortak çalışması olan ve sinema çevrelerince "Üçüncü Sinema Manifestosu" olarak nitelenen "Üçüncü Bir Sinemaya Doğru" adlı yazılarıdır. Bu çalışma her ne kadar Latin Amerika'da ortaya çıksa da tüm dünya sineması için önemli bir hale gelmiştir. Çalışmalar sadece Solanas ve Gettino ile sınırlı değildir. Bunun yanı sıra Glauber Rocha'nın "Açlığın Estetiği", Julio Garcia Espinosa'nın "Kusurlu Sinema" adlı çalışmaları da üçüncü sinema alanında öne çıkan çalışmalardır (Yılmaz, 2007, s. 74).

Üçüncü sinemanın en temel görevlerinden birisi konu edindiği olayları gerçekçi ve herkesin anlayabileceği bir biçimde sunmaktır. Bu açıdan bakıldığında üçüncü

sinemanın İtalyan Yeni Gerçekçi sinemayı örnek aldığı söylenebilir. Roy Armes, sinema ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi kamera üzerinden aktarırken “*gerçeklik sinemaya uygundur, çünkü kamera hile ve sahtekârlıkları açığa vurmada acımasızdır*” ifadesini kullanır (Armes, 2011, s. 21). Amerika’da ortaya çıkan Hollywood sineması daha çok ticarileşmeyle ön plana çıkarken Avrupa sineması daha steril filmler yaparak entelektüel izleyiciye hitap etmiştir. Avrupa sineması, daha sonra İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransa’da Yeni Dalga gibi birçok akımın ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Özellikle İtalyan Yeni Gerçekçi sinemanın ele aldığı konular ve oyuncu seçimi gibi unsurlar dikkate alındığında üçüncü sinemayla birtakım benzerlikler içerdiği görülür. Bu durum, üçüncü sinema eğiliminin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Yeni İnsan, Yeni Sinema, 1999). Yeni Gerçekçi sinemada öne çıkan özellikler; sıradan insanlardan oluşan oyuncu tipleri, gerçekçi bir anlatım ve filmlerin stüdyolardan kurtulup sokağa çıkmasıdır. Oyuncularla profesyonelliğin aranmadığı bu sinemada, oyuncuların amatör aksiyonları, filmleri daha gerçekçi ve etkileyici kılmıştır (Coşkun, 2003, s. 162). Aralarında birçok benzerlik bulunan üçüncü sinema ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği, kimi yönleriyle de birbirinden ayrışır. En önemli farkları ise üçüncü sinema daha çok savaş, adaletsizlik, devrim ve bağımsızlık gibi konuları işlerken İtalyan Yeni Gerçekçilik daha çok bireysel konularda filmler üretmiştir. Sosyal adalet için mücadele eden üçüncü sinema tarihsel olarak analitik, kültürel olarak özgün, sinemasal olarak politik ve aydınlatıcı filmlerden oluşur (Gazetas, 2003, s. 33). Kültürün sömürgeleştirilmesine son vermeyi amaçlar ve sisteme sırtını döner. Bu anlamda, sistemin benimseyemeyeceği ve bu sistemin gereksinimlerine yabancı filmler yaparak doğrudan ve açıkça sistemle savaşıyor (Solanas ve Gettino, s. 177). Üçüncü sinema, bir durumu sadece göstermekle yetinmez, aynı zamanda o duruma müdahale etmeye çalışır. Dönüşüm aracılığıyla keşfeder (Solanas ve Gettino, s. 182). Hem çalışma yöntemleri hem de güvenlik açısından sıkı disiplin kuralları gerektirir (Solanas ve Gettino, s. 184). Üçüncü sinema, öncelikle sömürgeciliği ve mirasçılarını sorgular ve cinsiyet, ırk, din ve etnik kökene dayalı baskılar altında ezilenlerin kurtuluşunu hedefler. Bu yüzden; sürgün, zulüm ya da ekonomik göç nedeniyle vatanlarını terk etmek zorunda kalan insanların sorunlarını konu edinir. Yoksulluk altında ezilen yerli grup ve azınlıkların mücadelelerine yer verir. Filmler, aydınlar ve kitleler arasında etkileşim sağlar. Bu anlamda çalışmanın örneklemi olan *Sürü* filmi, Yılmaz Güney’in toplumsal gerçekliği sinema yoluyla ele aldığı önemli bir yapıttır.

2. YILMAZ GÜNEY VE “SÜRÜ”

1937 yılında Adana’da doğan Yılmaz Güney’in asıl soy ismi “Pütün”dür. Pütün; bir dağ meyvesinin çekirdeği anlamına gelir (Dursun, 2009, s. 35). Yılmaz Güney’in sinema hayatı lise yıllarında And Film’de porsantaj memuru* olarak başlamıştır. Atıf Yılmaz filmlerinde başrol oynayan Güney, “*Üç Bilinmeyenli Eşitsizlikler Sistemi*” adlı öyküyü yazdıktan sonra komünizm propagandası gerekçesiyle hapse atılır ve bir buçuk yıl yatar (Scognamillo, 2003, s. 317). Güney, ilk yönetmenlik denemesini “*Seyit Han*” filmi ile yapmıştır. 1970 yılında çektiği “*Umut*” filmi, yoğun bir şekilde sistem eleştirisi yaptığı için hakkında soruşturma

* Porsantaj; yapımcılarla sinema salonu sahipleri arasında bilet fiyatlarının paylaşılmasını sağlayan oran anlamına gelir.

başlatılır. 1974 yılında “*Arkadaş*” isimli filminde yine siyasi konuları ele alır. Bu tarihlerde siyasi gerekçelerle Güney yine hapse girer ve 1978 yılında hapisteyken senaryosunu yazdığı “*Sürü*” filminin ikinci yönetmenliğini Zeki Ökten’e verir. Filmi hapishaneden yönetmiştir denilebilir.

Uzun hava eşliğinde başlayan “*Sürü*”, Halilhan ve Veysikan adlı iki aşiret arasında yaşanan kan davasının aşiret üyeleri üzerindeki etkisini konu edinir. Şivan’ın (Tarık Akan) karısı olan Berivan, kan davasının sonlandırılması için kardeşleri tarafından Veysikan aşiretine gelin gider. Ancak geleneklere sıkı sıkıya bağlı olan Veysikan aşiretinden Hamo Ağa (Tuncel Kurtiz), oğlu Şivan’a sürekli olarak güç kullanır. Hastalığı nedeniyle doğan bütün bebekleri ölen Berivan, bir türlü bebek veremediği aşirete uğursuzluk getirdiği gerekçesiyle Hamo Ağa tarafından dışlanır. Film, tüm bu olanların dışında parası önceden alınıp harcanan bir sürünün Siirt’ten Ankara’ya olan yolculuğu sırasında yaşanan olaylara yoğunlaşır. Bu yolculuk sırasında film, üçüncü sinema örneği olarak değerlendirilmesine neden olan olaylarla donatılır: Sistem eleştirisi, burjuvazinin anlatılması, sınıflar arası mücadeleler ve farklılıklar... Tüm bunlar, filmin üçüncü sinema örneği olarak değerlendirilmesine zemin hazırlamıştır.

Hasta olan Berivan, kocası Şivan tarafından doktora götürülmek istenir ama Hamo Ağa buna izin vermez. Nihayet sürünün Ankara’ya götürülme zamanı geldiğinde babası Hamo Ağa ile pazarlığa oturan Şivan, eğer Berivan’ın doktora götürülmesine izin vermezse Hamo Ağa ile sürünün başında Ankara’ya gelmeyeceğini söyler. Sonunda Şivan’ın dediği olur ve Berivan tedavi amacıyla sürüyle beraber Ankara’ya yola çıkar. Yol boyunca birçok aksilikle beraber Ankara’ya varılır ama bu sefer de şehir hayatında karşılarına çıkan acı gerçekler Berivan’ın ölümüne neden olur. Hayvan pazarında babasının yanına gelen Şivan, durumu anlatır ama Hamo Ağa umursamaz bir tavırla onu tersler. Pazar yerinde hiç tanımadığı birisinin Berivan hakkında tahrik edici konuşmaları Şivan’ın adamı öldürmesine ve polisler tarafından götürülmesine neden olur. Sürüyle beraber gelen Hamo’nun diğer oğlu Sülo, kalabalığın içinde bir süre babasını takip ettikten sonra hayatına yön vermek üzere babasından gizli bir şekilde ayrılarak kayıplara karışır.

Ağalık düzeni, burjuvazi ve kan davası gibi konulara değinen film, devlet kurumlarında yaşanan rüşvet olaylarını da açık bir dille eleştirir. Buna ilişkin en iyi örnek, sürünün trene bindirilmek üzere gara gelmesiyle gösterilir. İşlemleri yapan görevli; “*iki koyunu evin önüne bırak*” diyerek Şivan’dan açık bir şekilde rüşvet ister. Bu kadarla da bitmez. Evrakları ambar şefine götüren Şivan, ambar şefinin işlemleri tamamlamasıyla tekrar rüşvet olayına maruz kalır. Ambar şefi Şivan’a dönerek; “*şu bizim bayramlıkları da bir köşeye bağla*” der. Üç koyunla kurtulacağını zanneden Şivan’ın, makinistlere de rüşvet vermek zorunda kaldığını aşağıdaki diyaloglardan anlamak mümkündür:

- Görevli:** - *Senin göçerler cimrinin Allah’ı; utanmadan bir koyun verdiler ikimize.*
- Makinist:** - *Öyleyse bunlara küçük bir ders verelim ki akılları başlarına gelsin.*
Makinist hızlı bir biçimde frene basar.
- Hamo Ağa:** - *Allahtan korkmaz peygamberden utanmazlar. Mahsus yapıyorlar, rüşveti az buldu dinsizler. Koyunları kıracaklar koyunları.*

- Şivan:** - Çok kötü oldu baba. Makinistler bizi mahvetti. 6 koyunun ayağı kırılmış, birkaçının da kemikleri.
- Hamo Ağa:** - Allah vekil bu makinistler mahsus yapmışlardır.
- Şivan:** - İstedikleri kadar kavurmalık koyun alamadıkları için.
- Hamo Ağa:** - Bunların yüreklerinde şuncacık insanlık kalmamıştır. Millet soyguncu, vurguncu kesilmiştir. Biz eskiden eşkıyaları dağda bilirdik. Şimdi düdekiler eşkıyaların piri olmuşlar (Sürü, Yılmaz Güney 1978).

Diyaloglardan da anlaşılacağı üzere açık bir şekilde devlet memurları rüşvet istemektedirler. Aşiret üyeleri kendi kırsal yaşamlarından çıkar çıkmaz bu tür gerçeklerle yüzleşmeye başlarlar. Filmde, tren üzerinden birçok eleştiri yapılır. Aslında tren, filmde bir ulaşım aracı olmaktan çıkarak devleti temsil eden bir araç haline gelmiştir. Tren üzerinden yapılan eleştiriler sadece rüşvetle sınırlı değildir. Tren yolculuğu sırasında yapılan hırsızlıklar ve kadın pazarlama gibi gerçekler de bu yolculuk sırasında gözler önüne serilir. Tren üzerinden yapılan eleştirilerden birisi de düşünce özgürlüğünün kısıtlanmasıyla ilgilidir. Buna ilişkin örnek ise tren yolculuğu sırasında bir duraktan askerler eşliğinde elinde bağlamayla trene binen kişi üzerinden aktarılır. Kişinin neden tutuklandığı ise daha sonra bir yolcuyla aralarında geçen diyalogdan anlaşılır.

- Yolcu:** Suçun nedir?
- Tutuklu:** Türkü söylemek (Sürü, Yılmaz Güney 1978).

Bu diyalogun ardından tutuklu adam, Zülfü Livaneli'nin "Eşkıya Dünyaya Hükümdar Olmaz" türküsünü seslendirir. Seslendirilen türkü bir yandan siyasal bir gönderme olurken, diğer yandan müziğin film içinde kullanım şekline ilişkin diegetik bir yapı arzeder. David Bordwell, müziğin diegetik kullanımını şu şekilde açıklar; "diegetik müzik, kaynağı öykü evreni içinde olan müziktir (Bordwell, 2009, s. 278)." Dolayısıyla film evreni içinde çalınmakta olan müzik, sahne değişse de devam eder ve filmin müziği haline gelir.

Filmdeki önemli karakterlerden birisi Hamo Ağa'dır. Aşiretin reisi olan Hamo Ağa, aynı zamanda geleneğin temsilcisidir. Geleneğin kurallarına sınımsız bağlı olan Hamo Ağa, oğlu Şivan'ın aşiretten ayrılmak istemesine çok kızar ve onu döver. Hamo Ağa, erkek egemen toplumun öne çıkan karakterlerindedir. Aile ve aşiret içinde en çok onun sözü geçer. Kadının hiç sözünün geçmediği aşirette Hamo Ağa dışındaki erkeklerin de sözü önemsizdir. Oğlu Şivan, yetişkin bir erkek olmasına rağmen babasına ve onun temsil ettiği ağılık düzenine dayak yeme pahasına bile olsa filmin sonuna kadar karşı gelemez. Makineleşmeye ve yeniliklere karşı çok tepkili olan Hamo Ağa'nın sürüyü Ankara'ya götürmesi sırasında uzun uzun traktöre bakması bunun en açık ifadesidir.



Resim 1: Makineleşme (Sürü, Güney 1978)



Resim 2: Hamo Ağa'nın Tepkisi (Sürü, Güney 1978)

Ankara'ya gidinceye kadar söz hakkı kendisinde olan Hamo Ağa, şehre varınca bu üstünlüğünü kaybeder. Çünkü Hamo Ağa'nın temsil ettiği feodalizm, yerini her şeyin para olduğu kapitalizme bırakır. Bazı evlerin duvarlarında ağalık düzeninin kaldırılması gerektiği yönünde yazılar, bunun en açık ifadesidir.



Resim 3: Ağalık Düzenine Tepkinin Yansıması (Sürü, Güney 1978)

Başkent Ankara, filmdeki bütün karakterler için kurtuluş ve umudun yeridir. Hamo Ağa, sağ salım sürüyü Ankara'ya götürmenin derdindeyken, Şivan, Berivan'ı Ankara'nın hastanelerine yetiştirmeye çalışır. Hamo Ağa'nın küçük oğlu Sülo ise şehirde kendisine bambaşka bir hayat kurmak için Ankara'ya varmayı ister. Ancak Ankara, kendilerinin düşündüğü gibi değil, her şeyin para ile ölçüldüğü, siyasi çatışmaların en üst düzeyde olduğu ve sınıf farklılığının çok fazla olduğu bir şehirdir. Köydeki ağalık düzeninden kaçan Şivan ve Berivan, şehirde de kapitalizmin önlerine koyduğu farklı bir ağalık düzeniyle karşılaşır. Güney'in filmde anlatmak istediklerini en iyi özetleyen diyaloglar ise Şivan'ın şehirdeki hemşerisi kapıcı Sabri ile oğlu arasında gerçekleşir. Güney aslında bu diyaloglarla filmi özetlemektedir:

- Kapıcı:** - Burada hayat başka. Yine zengini zengin fakiri fakir ama yine de başka. Buranın zengini bizim oranın ağasına benzemez. Burada işler rahat olur. Adamını bulursun, rüşvetini verirsin. Sen meraklanma mutlak bir yolunu buluruz.
- Kapıcının Oğlu:** - Bu dediğin yol değil baba.
- Kapıcı:** - Sen her zaman işi karıştırırsın zaten.

Kapıcının Oğlu: - *Karışık değil, çok açık. Bak şimdi; evin yok, işin yok, doktorun yok, beni yıllarca okutacak paran yok, toprağın yok. Şivan abim de öyle. Bu yoklukların temelinde ne var peki? Milyonlarca insanın çalışan, namuslu, emekçi insanların hiçbir şeyi yok. Üç-beş kişinin milyonları, milyarları var. Milyonlarca emekçinin çalıştığı nereye gidiyor. Kim böyle kurmuş bu işi. Diyeceğim baba, buranın zengini de, oranın ağası da hepsi bir (Sürü, Yılmaz Güney, 1978).*

Kapıcının oğlu tüm bunları söylerken önünde durduğu duvarda, Yılmaz Güney'in posterini asılıdır. Böylesi bir tasarımda, devrimci çocuğun düşüncelerinin arkasında Yılmaz Güney'in olduğu açık bir şekilde ortaya konur. Siirt Pervari'de yaşanan kan davalarının yerini Ankara'da siyasi çatışmalar almaktadır. Filmde buna ilişkin en iyi örnek ise bildiri dağıtmakta olan birisinin kurşunlanarak öldürüldüğü sahnedir. Yere dağılan bildiride ise "Halkımız" başlıklı yazı görüntülenir.



Resim 4: Kurşunlanan Bildiri Dağıtıcısı (Sürü, Güney 1978) Resim 5: Bildiri Metni (Sürü, Güney 1978)

Kapitalizmin etkisi, filmde görüntülenen bir takım küresel markalarla aktarılmaya çalışılır.



Resim 6: Kapitalizmin Göstergesi (Sürü, Güney 1978)

Filmde öne çıkan unsurlardan birisi de sınıflar arası farklılığın ifadesi olan çekimlerdir. Bu çekimlerde zenginliğin göstergesi olan ev eşyaları, avizeler ve bunun karşısında gaz lambasıyla ışığa kavuşan insanlar, gecekondu evleri ve yüksek binalar bir arada verilir.



Resim 7: Sınıflar arası Fark I (Sürü, Güney 1978)



Resim 8: Sınıflar arası Fark II (Sürü, Güney 1978)

Filmten alınan yukarıdaki iki görselde de görüldüğü gibi Berivan, bir dükkânın vitrininde asılı olan avizeye şaşkın bir şekilde bakarken, bir sonraki plana geçişte gaz lambasının ışığı ev gösterilir. Aşağıdaki görsellerde ise gecekondular ve büyük binalar birlikte verilir. Gecekonduların duvarları, ezilen halkın devrimci sloganlarıyla bezenirken, kapitalizmin önemli araçlarından olan bankalar, yüksek binalarıyla boy gösterir.



Resim 9: Sınıflar arası Fark III (Sürü, Güney 1978)



Resim 10: Sınıflar arası Fark IV (Sürü, Güney 1978)

Filmde gücünü kapitalizmden alan bankalara özellikle vurgu yapılmıştır. Bu durum, çekimlerle gözler önüne serilir.



Resim 11: Kapitalizm I (Sürü, Güney 1978)



Resim 12: Kapitalizm II (Sürü, Güney 1978)

Resim 13: **Kapitalizm III** (Sürü, Güney 1978)

Filmin ele aldığı temel konulardan biri olan sınıflar arası farklılıklar, sadece görüntülerle değil birtakım diyaloglarla da izleyiciye aktarılır. Buna ilişkin örnek ise kapıcının devrimci oğlu ile sunulur. Kapıcı Sabri, ileride kapıcısı olacağı binanın bir dairesini Şivan'a gezdirirken oğlu yine devreye girer:

Kapıcının oğlu: - *Yine daldın baba... Bu dediğini zor yaşatırlar adama. Kimler yaşıyor bu anlattığın evlerde söylesene. Sen mi, Şivan abi mi? Toplumda sınıflar, çalışan emekçi sınıflar ve bir de çalıştıran hâkim sınıflar, burjuvalar, sermayedarlar... Bu adamlar nasıl yapıyorlar sermayelerini? Seni, onu, emekçi sınıfları çalıştırıp sömürerek* (Sürü, Yılmaz Güney, 1978.)

Çalışmanın önceki bölümlerinde de bahsedildiği gibi üçüncü sinemada yönetmenin amacı ve sorumluluğu sadece topluma ilişkin sorunların ortaya konması değildir. Bu, üçüncü sinema için asla yeterli değildir. Onun militan özelliği, ortaya konan sorunların çözüm yollarını sunarak izleyiciyi harekete geçirme arzusu üzerine kuruludur. Yönetmen Yılmaz Güney de izleyiciyi harekete geçirmek ister. Kapıcı Sabri'nin devrimci oğlu yukarıdaki sözleri söyledikten sonra, kapitalist düzenin işleyişini ortaya koyarak harekete geçer ve ailesi gazinoya eğlenmeye giderken kendisi Çakırören Köyü'nde düzenlenen bir mitinge katılmak üzere yola çıkar. Dolayısıyla yönetmen, izleyiciyi harekete geçirmek ister. Yönetmen, ezilen halkın geri kalmışlığını da izleyiciye aktarmaktadır “Sürü” ile. Filmin başlangıcında Berivan'ı iyileştirmek için üfürükçü hocanın kullanılması, Hamo Ağa'nın hastalanan koyunu iyileştirmek için kendi idrarını kullanması, Sülo'nun tarihi kalıntıları lokumla takas etmesi buna ilişkin örneklerin bazılarıdır. Filmin ortaya koyduğu gerçeklerden birisi de geri bıraktırlan insanların şehrin göbeğinde ötekileştirilmesidir. Pervari'den yola çıkarak Ankara'ya ulaşan sürünün şehirdeki yürüyüşü sırasında şehirlilerin bakışları, ötekileştirmenin nasıl görselleştigiine ilişkin bir örnek sunar izleyiciye.



Resim 14: Sürünün Geçişi I (Sürü, Güney 1978)



Resim 15: Ötekileştirme I (Sürü, Güney 1978)



Resim 16: Sürünün Geçişi II (Sürü, Güney 1978)



Resim 17: Ötekileştirme II (Sürü, Güney 1978)

Filmde devlete yöneltilen eleştirilerinden birisi de hastaneler üzerinden yapılmaktadır. Hastanelerin durumu, kırsal yerlerde de şehirlerde de benzerdir. Hastaneler, olumsuz özellikleriyle yansıtılır. Şivan, karısını götürdüğü Siirt'e bağlı bir kasabadaki hastanede de şehirdeki hastanede de uzun bir kuyruğun peşine takılır. Filmde buna ilişkin verilen mesaj da yine "para" üzerinden aktarılır. Eğer kuyrukta beklemek istenmiyorsa, bunun yolu özel bir doktorun muayenehanesinden geçmektedir. Filmde alınan aşağıdaki görsellerde hastanelerin durumu özetlenir:



Resim 18: Devlet Eleştirisi I (Sürü, Güney 1978)



Resim 19: Devlet Eleştirisi II (Sürü, Güney 1978)

SONUÇ

Filme genel olarak bakıldığında her ne kadar bir "sürü" üzerinden konu aktarılsa da aslında filmde iki sürü bulunmaktadır. Bunlardan birisi aşiret tarafından Ankara'ya

götürülmekte olan sürü, diğeri ise Hamo Ağa'nın peşinden sürüklenen aşiret insanlarının oluşturduğu sürüdür. Filmde her iki sürünün nasıl adım adım sona yaklaştığı gözler önüne serilir. Her iki sürü de Ankara'ya gelene kadar dağılır. Bir yanda daha önceden tarım ilacı taşınan vagona doldurularak hastalanıp ölen ve makinistlerin yeteri kadar rüşvet alamadıkları gerekçesiyle sakatlanan sürü, diğeri yanda ise Şivan tarafından hasta olarak nitelendirilen Hamo Ağa'nın peşinde hastalanan ve yok olan sürü. Her iki sürü arasındaki benzerlikler görüntülerle de desteklenmektedir. Filmin sonlarına doğru Ankara'ya yaklaşmakta olan trenin içinde hastalanan koyunlar ile hasta olan Berivan'ın koşut olarak gösterilmesi buna örnektir.



Resim 20: Sürü ve İnsan Benzetmesi I (Sürü, Güney 1978)



Resim 21: Sürü ve İnsan Benzetmesi II (Sürü, Güney 1978)

Filmde yer alan temsil unsurlarının da değerlendirilmesinde fayda vardır. Aşiret reisi Hamo Ağa, feodalizmin temsili olarak izleyici karşısına çıkar. Hastane, tren, makinist ve ambar şefi ise devletin temsilidirler. Kapıcı Sabri'nin oğlu, feodalizmin ve emperyalizmin karşısında yer alan devrimci ruhun temsiliyken, traktör ve bankalar, kapitalizmi simgeler. Bu durumu göstergebilimle açıklamak da mümkündür. Gösterge; en basit anlamıyla "herhangi bir şeyin yerini tutan şey" şeklinde tanımlanabilir. Şivan ve Berivan ise ezilen sınıfın birer göstergesidir.

Egemen sınıfın ve baskıcı ideolojilerin karşısında yer alan Yılmaz Güney, sinema hayatı boyunca gerek senaryosunu yazdığı ve gerekse yönetmenliğini yaptığı filmlerde hep gerçekliği yansıtmaya çalışmıştır. Üçüncü sinemanın en önemli özelliklerinden biri olan gerçeklik olgusu, Güney sinemasında kendisini oldukça fazla hissettirmektedir. Sürü filminde her türlü yerel unsur-kostüm, makyaj, dekor, müzik-kullanıldığı halde oyuncuların konuşmaları bu özelliği yansıtmamaktadır. Oyuncuların diyaloglarına bakıldığında neredeyse İstanbul ağızıyla konuştukları görülür. İlk bakışta eleştirilecek bir durum gibi gözükse de dönemin baskıcı politikaları düşünüldüğünde Kürtçenin hiç kullanılmaması normal karşılanmalıdır.

Sürü filmi, çekildiği dönemde kadının toplumdaki yerine ilişkin önemli bilgiler verir. Genel olarak film incelendiğinde kadın karakterlerin oldukça silik resmedildiği görülür. Kadın, hiçbir şekilde söz hakkına sahip değildir. Üstelik kendi aralarında bütünleşmelerine de izin verilmez. Aşiretin tüm erkekleri Berivan'ın hasta değil uğursuz olduğuna inanırlarken, Şivan'ın kardeşinin karısı Berivan'ın hasta olduğunu söylediğinde boynundan sıkılarak susturulur. Kadının kırsal kesimdeki bu soyut hali, şehir yaşamında biraz daha somutlaşır. Filmin Ankara sahnelerinde resmedilen kadınlar, genel olarak modern görünümüleriyle dikkat çeker. Oysa kırsalda durum farklıdır.

Güney'in sinema anlayışının temelinde eleştiri vardır. Bu anlamda kapitalizm karşısında ezilmiş olan insanların hayatı, Güney sinemasının önemli bir kısmını oluşturur. *Sürü* filmine bakıldığında çok fazla polis ve askerle karşılaşmaz izleyici. Ancak mevcut sahneler incelendiğinde polis ve askerın baskıcı tutumu gözler önüne serilir. İstasyonda trenden inen insanların bavullarının arandığı sahneler, böylesi bir durum için iyi bir örnektir. Aynı şekilde iki askerın arasında tutuklu bir şekilde trene binen türkücünün durumu da farklı değildir. Güney'in bütün filmlerinde onun hayata bakış açısının etkileri görülür. Genel olarak adaletsizlik, kapitalizm ve feodalizm bütün filmlerinde, eleştirilen bir yapıdadır. Tüm bunlar üst üste konulduğunda *Sürü* filminin birçok yönüyle üçüncü sinemaya ve dolayısıyla gerçekçi sinemaya örnek teşkil ettiği görülür. Çalışmanın üçüncü sinemanın ortaya çıkışının aktarıldığı bölümünde üçüncü sinemanın Latin Amerika'da belirdiğinden bahsedilmişti. Hem Yılmaz Güney'in filmleri hem de farklı ülkelerdeki diğer üçüncü sinema filmleri incelendiğinde ortak noktalarının üretildiği toplumun temel kaygılarını işleyen, eleştiren ve harekete geçirme eğiliminde olan filmler şeklinde değerlendirmek mümkündür. Ulus Baker, Latin Amerika sinemasıyla Yılmaz Güney sineması arasındaki ilişkiyi açıklarken, tıpkı Latin Amerika sineması gibi Güney'in filmleri de beyne verilen şok şeklindedir ifadesini kullanır (Baker, 2009, s. 45). Buradan hareketle Baker, üçüncü sinema örneği olarak Güney sinemasını şu şekilde tanımlar:

Bu sinemayı ne abartabilirsiniz ne de küçük görebilirsiniz... tek bir büyük şok yerine küçük şoklarla işleyen, bununla muazzam bir ajitasyon gücünü harekete geçiren, bunu yaparken kendisinden ve sinemadan başka hiçbir şeyi temsil etmeye yanaşmayan bir sinemadır... Bu beyne verilen yeni bir şok türüydü (Baker, s. 46).

Amerikan ticari sineması ve Avrupa sanat sinemasının dışında kalarak siyasi konuları ele alan Yılmaz Güney, pasif izleyici kitlesine hitap eden Yeşilçam sinemasından da uzak durmuş ve üçüncü sinema örneği olan birçok filme imza atmıştır. Güney'in bu yaklaşımı şüphesiz üçüncü sinema manifestosunu çıkaranlarla bir benzerlik içindedir. Bunun yanı sıra geleneksel toplum yapısına Marksist bakış açısıyla yaklaşan Yılmaz Güney, *Sürü* filminde sorunların temel kaynağını feodalizmle açıklamaya çalışırken Marksizm karşısındaki her tür içeriği eleştirme eğilimindedir. Karşıt bir okumanın hâkim olduğu bu eleştiride geleneğin karşısında sergilediği tutum, zaman zaman Marksist düşüncenin kurguladığı ağır eleştiriler biçiminde kendisini göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Armes, R. (2011), *Sinema ve Gerçeklik*, İstanbul: Doruk
- Baker, U. (2009), Şok ve Beyin, *Modern Zamanlar*, 12
- Bordwell, D. (2009), *Film Sanatı*, Çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, İstanbul: De Ki Yayınları
- Coşkun, E. (2003), *Dünya Sinemasında Akımlar*, İstanbul: İzdüşüm Yayınları
- Diñçer, S. M. (1996), *Türk Sinemasında Kısa Film*, Ankara: Kiv Yayıncılık
- Dursun, B. (2009), *Yılmaz Güney Sinemasında Devlet Temsili*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri
- Erus, Z. Ç. (2007), Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* içinde, Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus (ed.), İstanbul: Es Yayınları

- Gazetas, A. (2003), Üçüncü Sinema: Afrika, Latin Amerika ve Asya'da Sömürgecilik Sonrası Anlatılar", Çev. A. Zeis, Ayşe Türkmen, *Film*
- Güçhan, G. (1992), *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara: İmge Kitabevi
- Güldoğan, M. (2010), *Alternatif Modernleşme ve Üçüncü Sinema*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Güney, Y. (Yönetmen, Senaryo Yazarı). (1978) *Sürü* (Film). Güney Film
- Öztürk, S. (2016), Sinema Bağlamında Sanat ve Oksidentalizm İlişkisi: Cennet Batı'da Filminin İçerik Analizi, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Özel Sayı, 336-349
- Scognamillo, G. (2003), *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi
- Solanas, F. ve Gettino, O. (2008), Üçüncü Bir Sinemaya Doğru, *Sinema İdeoloji Politika* içinde, Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji (ed), Çev. Ertan Yılmaz, Ankara: Orient Yayınevi
- Bireysel Yaratıcılık, (1999) Yeni İnsan Yeni Sinema, Sayı: 6
- Wayne, M. *Politik Film, Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*, İstanbul: Yordam Yayınevi
- Yılmaz, H. (2007), *Latin Amerika'da Sinema ve Toplum: 1960'ların Sinema Hareketleri İle 1995 Sonrası Yeni Sinemanın Karşılaştırılması*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara