sinema



film çeviriyorum abi

şerif gören sineması'nda öykü, söylem ve tematik yapı

ali karadoğan

phœnix

Film Çeviriyorum Abi

Şerif Gören Sineması'nda Öykü, Söylem ve Tematik Yapı

Ali Karadoğan

1970 yılında Malatya'nın Akçadağ ilçesinde doğdu. Üniversiteye gelinceye kadar Kahramanmaraş'ın Elbistan ilçesinde yaşadı. 1990 yılında o zamanki adıyla Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu'nun Gazetecilik Bölümü'ne girdi. Mezun olduktan sonra aynı üniversiteye bağlı Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda yüksek lisans yaptı. Aynı anabilim dalında şu anda doktora çalışmasını sürdürmekte, İletişim Fakültesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmakta ve senaryo dersi vermektedir. Ankara Uluslararası Film Festivali çerçevesinde *Bir Sinemanın ve Sinemacının Serüveni: Halit Refiğ* (2003) ve *Bir Yüzün İki Hali: Tarık Akan* (2005) adlı iki derleme kitap hazırlayan Karadoğan, 2005 yılında Metis'ten yayınlanmış olan *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarim Üzerine*'nin yazarlarından biridir.

phœnix

Phoenix Görsel Sanatlar Dizisi

Sevin Okyay
120 Filmde Seyrialem

Nilgün Abisel
Türk Sineması Üzerine Yazılar

Kaynakca Notu
Ali Karadoğan, *Film Çeviriyorum Abi: Şerif Gören Sineması'nda Öykü, Söylem ve Tematik Yapı,* Ankara, Phoenix Yayınevi, 2005, vii+196s.

Film Çeviriyorum Abi

Şerif Gören Sineması'nda Öykü, Söylem ve Tematik Yapı

Ali Karadoğan

phœnix

Film Çeviriyorum Abi
Şerif Gören Sineması'nda Öykü, Söylem ve Tematik Yapı
Ali Karadoğan
© Phoenix Yayınevi, Aralık 2005.
© Ali Karadoğan, Aralık 2005.
Tüm Hakları Saklıdır.
ISBN: 975-6565-98-5
I. Baskı: Aralık 2005.

Yayına Hazırlayan
S. Erdem Türközü

Kapak Resmi
Abuk Sabuk Bir Film (1990)

Kapak Tasarımı
Sadullah Hatam

Mizanpaj-Ofset Hazırlık
Asuman Köse

Kapak ve İç Baskı
Cem Web Ofset
Tel: (312) 385 37 27

Phoenix Yayınevi
İrtibat Bürosu: Dirim Sok. 23/2 Cebeci-ANKARA
Tel: (312) 320 44 57-58 (pbx) Faks: (312) 362 53 93
Merkez: Yeniacun Sok. 3/D Cebeci-ANKARA
Tel: (312) 319 59 61
Şube: Karanfil Sok. 5/11 Kızılay- ANKARA
Tel: (312) 418 35 93

e-posta: info@phoenixkitap.com
http://www.phoenixkitap.com

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ:
GECİKMİŞ BİR ŞERİF GÖREN KİTABI 1

GİRİŞ 9

ÇIRAKLIK: YEŞİLÇAM'DA İLK YILLAR 13
Yardımcı Yönetmenlik Yıllları (1968-1974) 15

YÖNETMENLİK: "TOPLUMCU SİNEMANIN YENİ TEMSİLCİSİ" 21
Birinci Dönem (1974-1981) 22
İkinci Dönem (1981-1987) 35
Üçüncü Dönem (1988-...) 46

FİLMLERİN ANLATI YAPISI 49
Öykü 50
Karakterler 59
Kadın Karakterler 60
Erkek Karakterler 74
Mekân Kullanımı 76
Söylem: Sinematografik Özellikler 78
Kurgu 78
Görüntü Düzenlemesi 92
Çerçeve 92
Çekim Ölçekleri 94
Kamera Kullanımı, Kamera Konumu, Çekim Açıları 96
Ses Kullanımı 98
Aydınlatma 101

FİLMLERİN TEMATİK YAPISI 103

Toplumsal ve Ekonomik Değişim 103

Toplumsal Değişmenin Kaçınılmazlığı ve Toplumsal Çözülme: *Bir Daha İstesek de Eskiye Dönmeyecekler!* 103

Sınıf/Sınıf Atlama Sorunu ve Zengin-Yoksul Ayrımı: *İnsanları Sınıflara mı Ayırmalı?* 110

İşçi, Grev ve Sendika Sorunları: *Güzel Günler Bizim Olacak!* 116

Köy(lü)-Şehir(li) Karşıtlığı: *Bu İnsanlar Bize Hiç Benzemiyor!* 120

Ekonomik Olanın Belirleyiciliği ve Zorlayıcılığı: *Orospu Olmak Kolay mı?* 122

Sosyo-Kültürel Dönüşüm ve Çatışma 124

Aydın ve Halk Çatışması: *Başımızda Bey Olmadı mı Biz Şaşırırız, Dağılırız, Gittiğimiz Yeri Bilmeyiz!* 124

Kültür Sorunu ve Medya: *Pisliğin Üstüne Gülsuyu Dökmek* 127

Geleneğe Karşı Yasa: *Suçun Cezasını Yasalar Verir, İnsanlar Değil!* 134

Toplumsalın Eleştirisi Olarak Fahişelik: *Orospuluk Senin İçinde Var!* 135

Doğa Karşısında İnsan 137

SONSÖZ 141

KAYNAKÇA 149

ŞERİF GÖREN FİLMOGRAFİSİ 155

Türkiye'deki sinema serüvenine
katkısı ve emeği geçen herkese
büyük bir saygıyla...

ÖNSÖZ:
GECİKMİŞ BİR ŞERİF GÖREN KİTABI

Ali Karadoğan'ı İletişim Fakültesi'nin öğretim üyelerinden birinin odasının koridora açılan kapısından yürürken gördüğüm gün öğrenmiştim Şerif Gören sineması üzerinde çalıştığını, o konuda bir yüksek lisans tezi yazacağını. Daha o sıralarda sinema akademisyenlerinin Türk sineması, hele Türk sinemasının aktığı mecra ile ilgileri pek yoktu. Hâlâ da yok ya! Türk sineması ile ilgili metin yazınca da genellikle "yeni sinema", "yepyeni sinema" üzerinde yazıyorlardı. Zaten şöyle kendisini siyasal açıdan ciddiye alan, o anlamda burnundan kıl aldırmayan dergilerde de örneğin, tabiî başka örnekler de vermek mümkün, Yavuz Özkan üzerine yazılan metinler -tabiî bunu gene de temkinli söylüyorum yoksa oranı belki de iki misli artırmak mümkün- Şerif Gören ve sineması hakkında yazılanların beş-altı katıydı. Daha sonra daha olağan, daha sıradan yönetmenlere ve özellikle filmlere yönelindiği için de Şerif Gören ve sineması hep ıskalandı. Belki de en fazla *Kurbağalar* ve *Firar* filmleri üzerinde duruldu. Gerçeği görmek gerekir, hak yenmemeli. *Yol* daha derinlemesine incelendi. Fakat *Yol*'un Şerif Gören filmi olduğunun üstü örtüldü. Şerif Gören filmi sayılmadı. *Almanya Acı Vatan*'a da şöyle bir değinilip, geçildi.

1989 yılında Ertem Eğilmez öldüğünde bile henüz daha kimseler Ertem Eğilmez'in farkında değildi. Bugün Ertem Eğilmez'den dehâ diye bahsedenler de dahil olmak üzere Şerif Gören'in filmlerinin önemi üzerinde duranlar da olağanüstü sınırlıydı. Hiçbir filmi de derinlemesine incelenmedi. Belki de bir tek *Firar* dışta tutulursa memlekette dev-

rimci sinema anlayışı doğrultusunda Ertem Eğilmez'in filmleri, o sosyal içerik keşfedilen filmleri, Şerif Gören filmlerinden daha fazla önemsendi. O, *Oh Olsun*, *Canım Kardeşim* falan. Zaman zaman onun filmleri ile Zeki Ökten'in filmleri arasında paralellik kuruldu. Aslında en kritik noktalara bakmak lâzım. Ülke gerçeklerini anlamak açısından Şerif Gören sineması meseleye çok daha hâkim görünüyor. Aslında önemli bir film *Bir Demet Menekşe*. Bir melodram. Bizim olağan sinemamıza oldukça yakın. Ancak *Taksi Şoförü* Türkiye gerçekliklerine daha yakın görünüyor. Bir çerçevede değerlendirildiği zaman Şerif Gören'in komedi filmleri bile ülke gerçeklikleriyle daha bağlantılı, daha iç içe geçmiş vaziyette. Türk sinemasının temel mecrası daha iyi değerlendirildiği zaman Şerif Gören sineması daha iyi anlaşılabilir. *İstasyon*, *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* Zeki Ökten filmlerine göre, örneğin Zeki Ökten'in Kemal Sunal'lı filmlerine göre, Türk mizah geleneğine, *Taksi Şoförü* de sosyal gerçekliklere daha yakın. Örneğin *Bir Demet Menekşe* ile *Çöpçüler Kralı* arasında belirgin bir bağlantı var ve iki film de fazlasıyla abartılı.

Şerif Gören üzerine en kapsamlı makaleyi ben yazdım. Tam yirmi yedi yıl önce. Şerif Gören'in farklılığını fark etmiştim. Beni Ali Karadoğan'ın yazdığı metne yaklaştıran ve olumlu olarak bakturan hususların başında bu geliyor. Tabiî olayın sübjektif bir yanı var. Ancak çok daha önemli olan Şerif Gören'in Türk sineması açısından önemini anlaması. Daha doğrusu kritik önemini demeliyim. Türk sineması ana hatlarıyla doğru anlaşılır, Yılmaz Güney ve özellikle Atıf Yılmaz filmleri açısından gerçekçi bir şekilde değerlendirilirse Şerif Gören ve sineması daha iyi tahlil edilir. Ancak bu tarz bir yönelimin gerçekleşmediği apaçık görülüyor. Türk sinemasının sosval ve kültürel boyutu en iyi ifadelerinden birini, belki de en önde gelenini Şerif Gören'in filmlerinde

buluyor. Zaten çektiği bir televizyon dizisi, *Fanatik* ülkenin kültürel gerçekliklerine ne ölçüde aşina olduğunu apaçık gösteriyor. Bu dizinin de ancak beş-altı bölümünü çekiyor. Sonra dizinin çekimi bir başkasına, Orhan Oğuz'a havale ediliyor.

Türkiye'de sinema araştırmalarının geldiği nokta açısından Şerif Gören filmleri hiç de önemsenen filmler değil. Bu sinema araştırmalarının farklılığından kaynaklanıyor. Aslında olaylara bakıldığı zaman meselenin anlaşılması açısından bir hususa dikkat etmek gerekiyor. Şerif Gören daha *Almanya Acı Vatan* filmini çekmediği zamanlarda bile Türkiye'de herkesin, bir öbekteki herkeslerin önemsediği devrimci sinemanın yapılmayacağını, yapılamayacağını anlatıyor. Dikkat etmek gerekirse o dönemlerde, biraz öncesinde *Deli Yusuf* örneğinde de biraz komik olarak vasıflandırılsa bile Atıf Yılmaz devrimci film örnekleri sunuyor. Şerif Gören'in böyle bir derdi olmadı. Meseleye biraz mesafeli bir şekilde bakabildi. Konuyu bu noktada bırakmak meseleyi ancak bir noktaya kadar anlamayı mümkün kılar. Konuyu tamamlayacak husus *Sen Türkülerini Söyle* filmini biraz daha doğru noktada yakalamaktan geçer. Bu anlamda filmde Şerif Gören'in de bir biçimde kendini temsil ederek oynaması bir gerçekliği apaçık ortaya koyuyor. 12 Eylül filmi olarak değerlendirilebilecek bu filmde Şerif Gören'in kendisine de mizah dozu katarak eleştirel baktığı görülebiliyor. Aslında olay genel bir tarzda değerlendirildiğinde mütevazı görünümlü Şerif Gören filminin *Ses*'ten çok daha gerçekçi olduğu anlaşılabilir. Bu anlamda Şerif Gören'in her iki dönemdeki filmlerinin belirgin bir şekilde farklı olduğu görülebilir. Türkiye'nin sosyal realitesine Yılmaz Güney filmlerinden de daha yakın olduğu düşünülebilir. Ancak böyle bir düşünce kimselerin kafasından geçemez ki.

Türk sinemasının dirilme filmi kesinlikle *Eşkıya* değil, *Amerikalı*'dır. *Eşkıya*'dan üç sene önce *Amerikalı* Türkiye'de seyredilebilir film yapılabileceğini kanıtlamıştır. Bu olağanüstü önemli görünmektedir. Şerif Gören'in de Türk sineması seyircisinin psikolojisini kavradığını göstermektedir. İnsanlar, Türk sineması araştırıcıları bir biçimde Ertem Eğilmez'i keşfettikleri için Yavuz Turgul'un farkına varmıştır. İnsanların dertleri sosyal gerçeklik dışında seyredilebilir film olduğu için böyle bir durum oluşmuştur. Bu noktaya özellikle dikkat etmek lâzımdır. Şerif Gören'in sinemacı olarak önemi bu aşamada belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Şerif Gören bir başka yönü itibariyle bir Sinan Çetin, bir Yavuz Özkan değildir. Bu noktaya özel önem atfetmek gerekmektedir. Aslında özelde sinema ve genelde düşünceye ilişkin yaklaşımların zaman içinde değişmesi bir süre zarfında Sinan Çetin'i değerlendiriş biçimini değiştirmiştir. Şerif Gören hiçbir şekilde *Prenses* tarzında film çekecek bir yönetmen değildir. Şerif Gören'in *Demiryol* gibi bir film yönetmesini de insanın havsalası almaz. Tabii *Film Bitti* gibi bir filmi de. Belki de hemen her yönetmenin kendi geçmişini iddialı bir şekilde sorgulaması benzeri bir filmi de olmamıştır. Buradaki mütevazı örnek *Sen Türkülerini Söyle*'dir. Kendisinin 12 Eylül serüveni olağanüstü sert filmler çekmesinin altyapısını, daha doğrusu potansiyelini oluşturmasına karşın. Uçlarda gezinmemesi sosyal gerçekliğin can damarını yakalamasını sağlıyor. Zaman içindeki değişimini belki de en iyi somutlayacak husus *Hacı*'yı beklemek olacaktır. Ülkemizde yaygın olduğu biçimde salatalık gördüğünde bende de tuz var zihniyeti değildir bu durum. *Yolda* Şerif Gören'in tarzına uygun bir film hiç mi hiç değildir. Buraya bir mim koymak lâzım. Bir de Şerif Gören'in bazı sözlerine.

Bu aşamada dikkat edilecek bir başka husus da Şerif Gören'in ülke gerçekliği konusundaki kanaatinin gerçekçiliğidir. Benim anlayabildiğim kadarıyla Ali Karadoğan belki çok açık ifade etmese de açıklanan gerçekliklerin farkındadır. Örneğin *Sen Türkülerini Söyle* filminde hapishaneden çıkan kişinin evindeki görünüm belki de otobiyografik özelliklerden yararlanarak meselenin anlaşıldığının göstergesidir. Şerif Gören sinemasının arkasındaki bu Türkiye fotoğrafını fark etmek sinemasına daha bir vakıf olmanın ortamını yaratır. Zaten Türkiye'de devrimci sinema çerçevesinde mütalaa edilebilecek sinema yönetmenleri üzerine o kadar çok mürekkep harcanırken Şerif Gören üzerinde neredeyse hiç durulmaması bir çelişkiyi ortaya koymaktadır. Buradaki asıl temel çelişki Türk sinemasını neredeyse durma noktasına getiren devrimci sinemanın, tabiî Yılmaz Güney sonrası devrimci sinemanın üzerinde yoğun olarak durulurken hayatının her döneminde seyredilebilir sinema yapan ve bir dönemde, artık bittiği, yitip gittiği sanıldığı bir dönemde Türk sinemasını ayağa kaldıran Şerif Gören ve sineması üzerinde hiç durulmamasıdır. Bu tabiî çelişkilerden sadece biridir. Aslında durum çok net olarak sinema araştırmalarının belirgin olarak sosyolojik damarının kaybolduğunu göstermektedir. Önceki dönemde ise sinema çalışmaları neredeyse bütünüyle sosyolojikti. Artık bu tarz çalışmalar neredeyse çok sınırlı. Durumu olanca açıklığıyla telaffuz etmek lâzım. Kitabın hem meselenin sosyolojik boyutunu kavrayan bir yanı var hem de Şerif Gören gibi üzerinde durulması gereken fakat ıskalanan bir yönetmen üzerinde olması yanı. Şerif Gören sineması hem sinemasal özellikleri açısından hem de sosyolojik özellikleri açısından incelenmek durumunda. Benim en büyük heyecanım yoğun bir sinema seyirciliğinin Şerif Gören'in önemini fark etmemi sağlaması. Gördüğüm, daha

doğrusu hissettiğim de Ali Karadoğan'ın Türk sinemasını bütün çeşitliliği içinde anlaması. Ve daha ta 1980'de bile Şerif Gören üzerine bir sürü tez yapmak imkânı varken hâlâ, evet, 2005 yılını yaşarken bile Şerif Gören üzerine galiba bir tek Ali Karadoğan'ın tezinin bulunması. Bu Türk sineması çalışmalarının ne tür bir kıskaç altında kaldığını da gösteriyor. Türk sineması çalışmaları konusunda umut var olmanın şartlarının yavaş yavaş ortadan kalktığı da anlaşılıyor.

Türkiye'de yayın piyasası da bu tarz çalışmaları teşvik etmemektedir. Artık sinema çalışmaları daha teknik boyutlara yönelmekte, akademik çalışmalar da aynı doğrultuda seyretmektedir. Bir de işin ticaret boyutunu ön plana çıkaran çalışmalar yapılmaktadır. Örneğin Hülya Koçyiğit üzerine çalışmalar yanında yönetmen eksenli çalışmalar daha bir öne çıkmak durumundadır. Geçen yayın döneminde Hülya Koçyiğit üzerine üç tane kitap çıkarak bu alanda ne kadar umut var olunduğunu göstermektedir. Giovanni Scognamillo bile yıldız incelemesine yönelmiştir. Şartlar bu tarz bir yönelimi işaret ederken sosyolojik boyutlu çalışmalar gündemden düşmektedir. Artık kıymaları didiklemeden keyifli bir biçimde pideyi yemek, daha doğrusu pideyi yemenin keyfini çıkarmak lâzım. Şimdilerde bu tarz eğilimler yönetmenler de dahil olmak üzere sinemacılarla konuşmayı, o konuşmadan oluşan kitapları tabiri caizse geyik muhabbetine döndürmektedir. Durum bir biçimde olmadık kişileri bile eleştiriye yönelterek işin sosyolojik boyutuna dikkat çekmeye götürmektedir. İşte Ali Karadoğan bu eksikliği ortadan kaldırmayı sağlayacak bir ortamın oluşumuna hizmet etmektedir.

Kitaplara başlıklar vermek konusunu biraz daha geniş düşünmek gerek. Ali Karadoğan'ın tez çalışmasının başlığını

biliyorum. Acaba Yılmaz Güney üzerine bir kitaba ya da Türkiye'nin kendi ifadeleriyle devrimci sinemacılarına dair bir kitaba *Asıl Film Şimdi Başlıyor* ya da *Film Çeviriyorum Abi* gibi başlıklar neden konmuyor? Yayınevleri bu tarz kitaplara ya da dünya sineması ya da yabancı sinema üzerine kitaplara da benzeri başlıklar koymalılar. Tutarlılık bunu gerektirir. Bu durum bir gerçekliği olanca açıklığıyla ortaya koyuyor. Yayın piyasası Türk sinemasının temel mecrasına karşı. Pek çok yönetmen bir zamanlar *Endişe* gibi film çekmek istedi, son zamanlar da ise *Amerikalı* gibi. Ama nafile çekemediler. Çekemezler de. İşte bütün mesele bu durumu izah etmek. Ali Karadoğan'ın çalışması bana göre bunu önemli ölçüde anlatıyor. Ve insanı heyecanlandırıyor. Ve beni yirmi yedi sene sonra yeni baştan notlarıma döndürüp Şerif Gören üzerine yeniden yazmam konusunda teşvik ediyor, tahrik ediyor. Yahu zaman içinde insanlar Ali Habip Özgentürk ile Ali Özgentürk'ü farklı farklı kişiler olarak görecekler/sanacaklar. Bu bile önemli bir olgu.

Şerif Gören'in filmleri gibi akıp giden dili ve derinlikli içeriği ile Ali Karadoğan'ın kitabı dört dörtlük bir çalışma. Ah bir de Şerif Gören'le altı yıl önce yaptığı görüşmeyi yayınlasaydı. Yazık!

06.09.2005
Kurtuluş Kayalı

GİRİŞ

Yönetmen incelemeleri dünyadaki sinema araştırmaları içerisinde hatırı sayılır bir yere sahiptir. Bu yönetmen araştırmalarından yola çıkarak bir ülke sinemasının estetik değerlerini, tematik gelişimini ve toplumla nasıl bir ilişki içerisinde olduklarını anlamak da mümkündür. Uzun zaman *Auteur* [*yaratıcı yönetmen*] yaklaşımını temel alarak gelişen yönetmen araştırmaları kaçınılmaz olarak yönetmenin "filmdeki her şeyin hâkimi" olduğu düşüncesinden hareket ederek, onu filmdeki bütün anlamların belirleyicisi durumuna getirmiştir. *Auteur* yaklaşımın bu biçimde ele alınması çeşitli problemler doğurmasına karşılık yine de bir yönetmenin filmlerinin hangi araçlarla, hangi tematik birlik etrafında örüldüğünü ortaya koyması açısından önemlidir. Yüksek lisans tezimin bir hayli değişmiş ve biraz da kısaltılmış hali olan bu araştırma da aslında bir *Auteur* çalışması olarak düşünülmüş ve Şerif Gören filmlerinin tematik bütünlüğünün, sinemasal tarzının, filmlerin toplumsal göndermelerinin ortaya konması amaçlanmıştır. Ancak burada filmlerin içerdikleri benzerliklerin yanı sıra "farklılık"ların da belirlenmesine çalışılmıştır.

Yönetmen incelemelerinin sinema araştırmaları içerisinde geniş bir yer tutmasına rağmen Türkiye'de sinema üzerine yapılan araştırmalar içerisinde bu tür çalışmalar henüz yüksek lisans tezlerinin dışına çıkmış değil[1]. Bu durum

[1] Türkiye'de yönetmenler ve onların filmleri üzerine yapılan bazı çalışmalar için bkz. (Abisel ve diğerleri, 2005), (Akbulut, 2005), (Aksu, 1997), (Aliyazıcıoğlu, 2002), (Altuner, 2005), (Battal, 2003), (Çağlar, 1999), (Demir, 1989), (Demiray, 1987), (Demirbilek İdrisoğlu, 1990),

da Türk Sineması tarihini genel geçer yargılara dayandırmayı zorunlu kılmış, yönetmenlere dayalı detaylı bir sinema tarihi yazmayı güçleştirmiş ve Türk sinema yazıcılığı tarihinde filmlerin ayrıntılı bir incelemesinden çok yüzeysel bilgilerin verildiği bir "izlenim yazarlığı" (Kayalı, 1998: 13) anlayışının gelişmesine neden olmuştur. Her ne kadar ağırlıklı olarak 1980'lerin başından itibaren Türk Sineması'nda bir "yönetmen sineması"nın başladığı söylense de yönetmen incelemeleri bu eğilime paralel bir gelişim göstermemiştir. Bu çalışmanın yapılma nedenlerinden en önemlisi yerli sinema yazıcılığında görülen bu durumun değişmesi gerektiğine duyulan inanç ve bu tür çalışmaların çoğalmasıyla Türk Sineması'nın daha ayrıntılı ve geçirdiği evrimi tarihsel bir perspektifle, onu üreten öznelerle ilişki içerisinde ele alan bir tarihinin oluşturulabileceğine duyulan güvendir. Filmlerin kolektif bir çabanın ürünü olması ve pek çok öğeyi bünyesinde barındıran karmaşık bir yapıya sahip olmaları, artık günümüzde filmlerin sadece bir yönüne ağırlık vererek inceleme yapmayı olanaksız kılmıştır. Bu yüzden filmlerin hem içerikleri ve sinematografik özellikleri hem de bunların birbiriyle olan ilişkilerinin -farklılıklarının ve benzerliklerinin- dikkate alınarak çözümlenmeye çalışılması bu tür çalışmalarda görülen diğer bir aksaklığı aşmaya yöneliktir. Yerli yönetmenler üzerine yapılan çalışmalarda genellikle sinemanın "teknik" olarak görülen kısmı -aslında filmin önemli bir yanı olan "söylemsel" yönü- yok sayılmış filmler tamamen içerdikleri "iletiler" bağlamında ele alınmıştır. Bu çalış-

---

(Emin, 2003), (Eriş, 1993), (Esen-Kuyucak, 2002), (Gözübüyük, 1999), (Gürman, 2003), (Hıdıroğlu, 2002), (İnci, 1999), (Karadoğan, 2003), (Kayalı, 1994; 2004), (Kırçıl, 2002), (Kırel, 1993), (Onaran, 1977, 1981), (Özdoğru, 2004), (Özgüç, 2005), (Yüksel, 2003).

mada filmler hem içerik hem de biçimsel özellikleriyle ele alınıp incelenerek bu tek boyutlu yöntem genişletilmeye çalışılmıştır.

Yüksek lisans tezi olarak yazıldıktan uzun bir süre sonra basıma hazır hâle gelmiş olan bu çalışmanın hem tez aşamasında hem de daha sonra kitap haline gelmesi sürecinde benden yardımlarını esirgemeyen çok değerli hocalarım Prof. Dr. Nilgün Abisel'e, Prof. Dr. Oğuz Onaran'a, Doç. Dr. S. Ruken Öztürk'e, Yrd. Doç. Dr. Nejat Ulusay'a ve beni her gördüğünde bu çalışmayı bastırıp bastırmayacağını sorarak beni kitabı baskıya hazır hâle getirmeye zorlayan ve bunun için beni yüreklendiren Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı'ya, yaptığım görüşmelerde bana zaman ayırıp sorularımı yanıtladığı için Şerif Gören'e, dostlukları ve destekleri için Şerife Çam'a, Esim Erge Erten'e, Pınar Özdemir'e çok teşekkür ederim. Kitabın baskıya hazırlanması sürecinde isteklerimi kapris kabul etmeyip ellerinden geleni yapan S. Erdem Türközü'ne, Asuman Köse'ye ve Sadullah Hatam'a bütün emekleri için müteşekkirim. Ve tabiî ki bu çalışma boyunca benden hiçbir desteğini esirgemeyen Ruken'e; bütün sabrı için sonsuz bir sevgiyle...

26 Kasım 2005
Ankara

ÇIRAKLIK: YEŞİLÇAM'DA İLK YILLAR

Şerif Gören 1944 yılında, II. Dünya Savaşı'nın sonuna doğru Batı Trakya'nın İskeçe şehrinde doğar. Çocukluğunun ilk yılları İskeçe'de geçen Gören, Batı Trakya'da ilkokul altı yıl olduğu için 1950-1956 yılları arasında Batı Trakya İskeçe Türk İlkokulu'na devam eder ve 1956 yılında dönemin Cumhurbaşkanı Celal Bayar adına verilen bir bursu kazanarak Türkiye'ye gelip İstanbul Erkek Lisesi'ne başlar. "Türkiye'ye geldiğimde ilk aşamada azınlık olduğumu hissettim. Türk'üz anavatandayız deseniz de burada büyüyüp yetişenler size azınlık olduğunuzu hissettiriyor. Bu azınlık olma durumunu uzun yıllar hissettim"[2] sözleriyle anlattığı "azınlık" olma duygusunu İskeçe'de olduğu gibi Türkiye'de de yaşayan Gören, Türkiye'deki bu ilk yıllarını o dönemin sinema semtlerinden biri olan Şehzadebaşı'nda geçirir[3]. Şehzadebaşı aynı zamanda Şerif Gören'in sinemayla ilk tanıştığı yer olur. Hafta sonları babasının verdiği 10 liralık harçlıklarla ilk matineye ucuza aldığı sinema biletlerini daha sonra iki katına satarak harçlığını arttıran Gören, sinemayla bu ilk ilişkisini "sinema merakından çok film seyretme anlamında bir şey" olarak tanımlar[4].

Gören'in İskeçe'deyken yemenicilik yapan babası Fehmi Gören, İstanbul'a geldikten sonra bir bakkal dükkanı açmış ve Şerif Gören burada çalışmak zorunda kaldığı için okulu

---

[2] Şerif Gören'in yaşamı hakkındaki bilgiler kendisi ile 17 Haziran 1998 ve 27 Nisan 1999 tarihinde İstanbul'da yapılan görüşmelerden elde edilmiştir.

[3] *Tempo*, (söyleşi), S. 41, 13 Ekim 1993, s. 105-107.

[4] 17 Haziran 1998 tarihli görüşme.

bırakmıştır. Gören, bir süre sonra bir tanıdık vasıtasıyla Hürrem Erman'ın sahibi olduğu Erman Film Stüdyosu'nda iş bulunca sinemayla ilişkisi 1962 yılında böylelikle bir tesadüf sonucunda başlamış olur.

1962-1968 yılları arasında kurgucu olarak çalışan Gören bu dönemin yararlarını gerek yardımcı yönetmenlik gerekse yönetmenlik yaptığı zamanlarda filmlerine yerli filmlerde olmayan bir dinamizm kazandırarak görür. Fakat Gören filmi kurgu masasında kurgulamadığını aslında filmin düşünce aşamasındayken kurulduğunu, filmin yapısını oluşturan sahneleri daha sonra kurgu masasında birleştirdiğini söylemektedir. Ona göre "eğer [yönetmen] kafasında kurgulamadan yaptığı şeyi daha sonra kurgu masasında yaparım diye düşünüyorsa böyle bir şey olmaz çünkü çekilen planların kısaltılması filme bir dinamizm sağlamaz"[5].

Gören "kurgucu çırağı" olarak başladığı sinema yaşamında ilk kez Turgut İnangiray, Sezai Elmaskaya ve Yılmaz Atadeniz gibi yönetmenlerin yanında çalışır. Turgut İnangiray daha çok montaj ve senkron çalışmaları yapan bir teknis-yendi ve 1970 yılında sadece bir film (*Ecelin Gölgesinde*) ve Süleyman Demirel'in yaşamını konu alan *Çoban Sülü* belgeselini çekmişti. Gören'in bu dönemde yardımcılığını yaptığı yönetmen Yılmaz Atadeniz'dir.

Şerif Gören'in, gerek kurgucu olarak yardımcılığını yaptığı ustalardan, gerekse asistanlığını yaptığı Mehmet Aslan, Remzi Jöntürk, Osman Fahir Seden, Yılmaz Atadeniz, Yılmaz Güney ve Atıf Yılmaz gibi sinemacılardan nasıl ve ne kadar etkilendiğinin ortaya konması hem onun sinema dilinin hem de Türk sinemasına kazandırdığı ritim duygusunun anlaşılmasında önemli bir rol oynayacaktır.

---

[5] 17 Haziran 1998 tarihli görüşme.

Gören, 1964 yılında askere gitmeden hemen önce SİNE-İŞ sendikasının faaliyetlerine katıldığı için işten atılan ilk sinema işçisi olur. Aynı yıl askere giden ve askerliğini Ankara Muhabere Okulu'nda Yüksek Telsiz Bölümü'nde hoca olarak yapan Gören, İstanbul'a döndüğünde 1966 yılında yine kurgucu olarak işine devam eder.

Yardımcı Yönetmenlik Yılları (1968-1974)

1968 yılı Gören'in hayatında yeni bir dönemin başlangıcı olur. İlk asistanlık denemesini Mehmet Aslan'ın *Hakanların Savaşı* adlı filminde ikinci asistan olarak gerçekleştirir. Daha sonra *Gelincik Tarlası* adlı filmde ise birinci asistanlığa geçer. Gören'in yönetmenlik anlamında ilk ustası sayılabilecek olan Mehmet Aslan, Gören'in asistanlık yaptığı yıllarda daha çok kostüme-avantür türünde ve dönemin eğilimlerine uygun olan vurdulu kırdılı serüven filmleri yönetmektedir. Gören, 1969 yılında Yılmaz Güney'e *Bir Çirkin Adam* filminde asistanlık yaparak onunla ilk birlikteliğini gerçekleştirir. Yılmaz Güney'in de bu dönemdeki eğilimi daha çok vurdulu kırdılı serüven filmlerinde (1966'da *At Avrat Silah*, 1967'de *Bana Kurşun İşlemez*, 1969'da *Bir Çirkin Adam* gibi) oynamak ve bu tür filmler çekmek yönündedir. Güney'in sadece 1968 yılında yönettiği *Seyit Han* filmi ile bu eğiliminin dışına çıktığı söylenebilir. 1969 yılına gelindiğinde Şerif Gören, Mehmet Aslan'a *Kan Su Gibi Akacak*, 1970 yılında ise *Tarkan Gümüş Eğer*'de; Remzi Jöntürk'e *Sevgili Muhafızım*'da; Yılmaz Güney'e ise *Umut* ve *Piyade Osman* adlı filmlerde yönetmen yardımcılığı yapar[6]. Bu filmler içinde en dikkate değer film

[6] Bu filmlerin jeneriklerinde Şerif Gören zaman zaman yönetmen zaman zaman da yönetmen yardımcısı olarak yer alır. Ancak Gören bu filmlerde sadece bazı sahneleri çektiğini söylemektedir. Bu filmlerden

Umut'tur. *Umut*'ta Gören filmin montajını da gerçekleştirir. Gören, 1971 yılında yine Yılmaz Güney'e *İbret*, *Vurguncular*, *Baba*, *Ağıt*, *Acı*, *Umutsuzlar* ve *Kaçaklar* filmlerinde, 1972 yılında ise ilk yönetmenlik denemesini gerçekleştiren Türkan Şoray'a *Dönüş* filminde yardımcı yönetmenlik yapar. 1973 yılına gelindiğinde Şerif Gören Osman Fahir Seden'e *Rabia* ve *Gazi Kadın*'da, Atıf Yılmaz'a *Güllü Geliyor Güllü* ve *Mevlana* filmlerinde yönetmen yardımcılığı, 1974 yılında ise yine Yılmaz Güney'e *Arkadaş*'ta, Yılmaz Güney ve Atıf Yılmaz'a *Zavallılar*'da asistanlık yaparak bir anlamda da asistanlık döneminin sonuna gelir.

Çalıştığı dönemler içerisinde hemen hemen her zaman sinema alanının sosyal ve siyasal sorunlarına karşı duyarlı davranmış olan Gören, 1974 yılında Muzaffer Hiçdurmaz ve arkadaşlarıyla birlikte SİNE-İŞ Sendikası yerine yeni sendikal arayışlara yönelir ve aynı yıl bu çalışmalar sonucunda FİLM-SEN (Türkiye Film Emekçileri Sendikası) kurulur (Hiçdurmaz, 1998: 117). Şerif Gören FİLM-SEN'in ilk Genel Başkanlık görevini üstlenir. 1974'te çeşitli yönetmenlerle çalıştıktan sonra Gören, yardımcı yönetmen olarak başladığı *Endişe* filmini, Yılmaz Güney'in tutuklanması üzerine tamamlayarak ilk yönetmenlik denemesini gerçekleştirir. 1980 Askerî darbesi ile birlikte DİSK'in kapatılması ve yöneticilerin yargılanması üzerine FİLM-SEN Genel Başkanlığı'nı yapmakta olan Şerif Gören de toplam 93 yıl 8 ay hapis istemiyle yargılanır ve altı ay hapis yatar.

Piyade Osman (1970), *Kaçaklar* (1971) *İbret* (1971), *Vurguncular* (1971) gibi filmlerde yönetmen olarak Şerif Gören ismi geçer ancak Gören bu filmleri yönetmemiştir. Bu filmlerin pek çoğunda yardımcı yönetmenlik yapmıştır. *Canlı Hedef* filminde de bazı sahneleri yönetmiştir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (Özgüç, 2005: 266, 286, 298, 308, 323).

Her sanatçının her sinemacının olduğu gibi Şerif Gören'in sinemasal/sanatsal tarzının etkilendiği kaynaklar vardır. Sinemasının gerek estetik özellikleri gerekse de düşünsel altyapısı birlikte çalıştığı bazı sinemacılardan etkilenmiştir. Bunlar arasında onun düşünsel altyapısı üzerinde en etkili olan kişi şüphesiz ki Türk sinemasında pek çok sinemacıyı da etkilemiş olan Yılmaz Güney'dir. Gören, Kurtuluş Kayalı'nın da belirttiği gibi Yılmaz Güney'in başlattığı akıma en azından ilk filmleri itibarı ile bağlı sayılmalıdır. Kayalı'ya göre Gören, Güney'den sonra Yeşilçam sineması içinde Yeşilçam sinemasına karşı mesajlar taşıyan ve ticarî başarı gösterebilen filmler yapabilmiş belki de ilk yönetmendir (Kayalı, 1994: 188). Kayalı Gören'le Güney arasındaki bu benzerliğin yanında iki sinemacı arasında farklılıklar olduğunu da belirtmektedir. İlk farklılık da her ikisinin izleyici kompozisyonunun gösterdiği değişikliktir. Güney'in seyirci kitlesi değişiklik gösteren bir kitledir. Özellikle *Umut* filmiyle birlikte o güne dek yerli sinemaya ilgi göstermeyen aydınların da dahil olduğu bir seyirci topluluğu yerli sinemaya ilgi duyar hale gelmiştir. Bu, Güney'in izleyici profilindeki temel bir değişikliktir. Şerif Gören ise başlangıçtan itibaren farklı bir yerde durmaktadır. Gören'in seyircisi özellikle önemli sayılan filmlerin yapıldığı dönemlerde türdeş görünmekte, aydın kesim ise onun filmlerini önemsemektedir. Ancak önemli filmlerin olmadığı dönemlerde Gören filmlerinin aydın seyircisi artmaktadır (Kayalı: 189).

Hem Güney hem de Gören, filmlerinde toplumsal yapıyı aslında bir fon olarak kullanmakta, konularını esas itibariyle insan ilişkileri üzerine kurmaktadır. Ancak Yılmaz Güney bunu "devrimci sinema"sının bir niteliği olarak kullanırken, Gören kişilerini gerçeklik içinde betimleyebilmek için yapar. Şerif Gören'le Yılmaz Güney arasındaki bir diğer fark ise

Güney'in sınıfsal konular karşısında kesin bir tavrı varken Gören'in bu konuda daha belirsiz bir tavır takınarak "halk"tan bahsetmesidir. Kayalı'nın bir diğer belirlemesi Gören'in tıpkı Akad gibi "olması arzulananla değil, olanla" ilgilenmesidir (Kayalı: 195). Bu anlamda da Gören'de "değerler açısından olanın saptanması ile olması istenen şeyler arasında belirgin bir ayrım yapmak mümkün değildir" (Kayalı: 200).

Gören ile Güney arasındaki bu farklılıklara karşın Gören'in özellikle aktif olarak yapım aşamasında -gerek kurgucu olarak gerekse asistanlık yaparak- yer aldığı filmlerin pek çoğundan etkilendiğini ve kendi sinemasal tarzını daha film çekmeye başlamadan bu filmlere de yansıttığını söylemek yanlış olmayacaktır. Özellikle Güney'in yönettiği *Bir Çirkin Adam* (1969) filmi ile başlayarak 1975'teki *Zavallılar*'a kadar süren bir dönemde Gören; *Piyade Osman*, *Umut*, *Kaçaklar*, *Vurguncular*, *Kan Su Gibi Akacak*, *İbret*, *Umutsuzlar*, *Acı*, *Ağıt*, *Baba*, *Arkadaş* gibi pek çok filmde yardımcı yönetmenlik yapmış ve hatta *Vurguncular*, *İbret*, *Piyade Osman*, *Umut* gibi filmlerde de bazı sahneleri çekmiştir. Onun filmlerinin gerilimi ve temposu Güney'le birlikte çalıştığı, Atilla Dorsay'ın "western etkileri taşıyan kara film" (Dorsay, 1988: 29) diye nitelediği *Vurguncular* ve *Acı* gibi filmlerle akrabalık taşırken, doğanın tehditkârlığına olan düşkünlüğü ise *Ağıt*'ın destansı anlatım tarzından beslenir. Güney'in melodram nitelikli *Umutsuzlar* gibi filmlerinin etkisini ise İbrahim Tatlıses'li *Alişan*'da ve Orhan Gencebay'la çektiği filmlerde görmek mümkündür. *Umut* ve *Arkadaş* Gören üzerinde en çok etkisi olmuş iki Güney filmidir. *Umut* daha çok Şerif Gören sinemasının estetik boyutu üzerinde etkili olurken, *Arkadaş* Gören'i taşıdığı politik eleştiri bağlamında (farklı eleştirel niteliklere sahip olsalar da) etkilemiştir.

Ayrıca Gören'in birlikte çalıştığı Sezai Elmaskaya, Yılmaz Atadeniz gibi kurgu ustalarından etkilendiğini de söylemek gerekmektedir. Gören sinemasının hızlı ritimli, kesmelere dayanan ilk dönemdeki kurgu anlayışı bu kurgucu ve yönetmenlerin kurgu anlayışıyla paralellik taşır.

Burada Gören'in sinema anlayışı üzerinde etkili olmuş bir başka konuyu da hatırlatmak gerekmektedir. Gören filmlerinin genel temaları arasında yolculukların önemli yer tutması ve filmlerinin anlatı yapısının yolculuk çizgisini takip ederek gelişmesidir. Bu durumu yönetmenin "göçmen" oluşu ve uzun yıllar boyunca yaşamak zorunda kaldığı "bir yere ait olmama" duygusuyla hesaplaşmasının bir etkisi olarak ele alınabilir.

YÖNETMENLİK: "TOPLUMCU SİNEMANIN YENİ TEMSİLCİSİ"

Şerif Gören 1974 yılında asistanlığını yaptığı *Endişe* filmini tamamlayarak başladığı yönetmenlik yaşantısında güldürüden, melodrama kadar hemen hemen her türde film çekmiştir. Kır yaşamını konu alan filmlerle başladığı sinema hayatında, zaman zaman kent hayatı üzerine zaman zaman da yeniden kırsal hayat üzerine yoğunlaşan Gören, filmlerinde güncel olaylarla ilişki kurarak günlük hayatla bağlarını da sürdürmüştür. Gören film yaptığı her dönemde egemen filmsel üretime -ticarî kaygılar güden ve popüler yönelimleri olan- uygun filmlerin yanı sıra bu üretimin dışında var olabilen ve zaman zaman da bu üretime "karşıt mesajlar" taşıdığı söylenen (Kayalı, 1994: 188) filmler de çekmiştir. Gören'in yönetmenlik yaşantısında süreklilik gösteren ve kesişen eğilimlerin gözlendiği üç dönemden söz etmek mümkündür[7]. Bu üç dönemde Gören bir önceki döneme göre, sinema yapma tarzı açısından kendini yenilemiş, sinemasını daha ileri bir noktaya taşımıştır. Zaman zaman iç içe geçen,

---

[7] Giovanni Scognamillo *Türk Sinema Tarihi* adlı kitabında Gören'in 1981'e kadar olan dönemini Birinci Dönemi, 1981'de *Yol* çektikten sonraki dönemini ise İkinci dönemi olarak nitelendirir. Scognamillo'ya göre İkinci dönemdeki filmlerinde, "ticari kalıplar ve kurallardan zaman zaman fazla kopmamak şartıyla daha ağır basan bir gerçeklik duygusu ve bir doğalcılık göze çarpmaktadır; bazen senaryodan kaynaklanan zorlamalar ve dengesizlikler de eksik değildir, ama yönetmen, anlattığı öykünün tümünü yakalayamadığı veya aynı çizgide götüremediği filmlerinde bile son derece çarpıcı bölümlerle tutarlı örnekler üretmiştir" (Scognamillo, 2003: 333).

zaman zaman da birbirinden farklılaşan ama hiçbir zaman birbiriyle bağlarını koparmayan bir gelişim çizgisi içeren bu üç dönemde Gören pek çok nitelikli çalışmaya imza atmıştır.

Birinci Dönem (1974-1981)

Gören'in kendine özgü bir sinema dilini Yeşilçam'ın kodlarıyla sentezleyip geliştirdiği 1974-1981 yılları arasındaki birinci dönemi, kimliğini bulduğu ve Yeşilçam sinema sistemi içerisinde kendisini kanıtladığı dönem olarak adlandırılabilir[8]. *Endişe* (1974) ile başlayan bu dönemde Gören; *Köprü* (1975), *Derviş Bey* (1978), *Almanya Acı Vatan* (1979) gibi kendi filmografisi içerisinde önemli sayılan filmlerin yanı sıra *Deprem* (1976), *İki Arkadaş* (1976), *Taksi Şoförü* (1976), *İstasyon* (1977), *Nehir* (1977), *Gelincik* (1978) gibi daha ticarî ve *Derdim Dünyadan Büyük* (1978), *Aşkı Ben mi Yarattım* (1979), *Kır Gönlünün Zincirini* (1980) ve *Feryada Gücüm Yok* (1981) gibi toplumcu bir perspektiften yaklaştığı arabesk filmler; daha sonra tekrar edeceği güldürü türünün ilk örneği olan *Evlidir Ne Yapsa Yeridir*'i (1978) ve daha çok 12 Eylül sonrası ekonomik politikaların işçi ve işverenleri nasıl etkilediği üzerinde duran, bir hamalla bir işadamının aynı kadına âşık olmasını işleyen *Herhangi Bir Kadın*'ı (1981) çekti. Bu dönemde yaptığı filmlerde Gören'in temel karakteristiği, "halk"a yaptığı olumlu vurgu ve toplumsal değişmenin kaçınılmazlığına olan inançtır. Hem *Köprü* hem *Derviş Bey* hem

[8] Şerif Gören sinemasının dönemsel ayrımı yapılırken daha çok onun sinemasal tarzının belirleyiciliği üzerinde durulmuştur. Bu araştırma Şerif Gören sinemasının tematik ve estetik özellikleri üzerinde yoğunlaştığı için Gören filmlerinin kronolojik bir incelemesinden çok tematik izlekler üzerine yoğunlaşmıştır. Bu nedenle filmlerin konu ve hikâyeleri ayrıntılı olarak açıklanmamış sadece değinilmiştir.

de arabesk filmlerde bu "halkçı" ve toplumsal değişmeden yana olan eğilim, temel olarak sınıfsal farklılıklardan, bu farkların daha az belirginleştiği bir noktaya doğru geçilmesi ile karakterize edilir.



Endişe

Şerif Gören'in birinci dönemini onun sinemasının pek çok özelliğinin ilk defa ortaya çıktığı dönem olarak değerlendirmek mümkündür. Gerek daha sonra tekrar döneceği *doğayla insanın mücadelesine* ilişkin konular, gerek *dayanışma, dostluk, arkadaşlık, töre-gelenek sorunları, sınıfsal ilişkiler, ekonomik olanın kaçınılmazlığı, toplumsal çatışma* ve *toplumsal değişmenin kaçınılmazlığı* gibi temaların pek çoğunu bu dönemdeki filmlerinde görmek mümkündür. Bu dönemde yönetmenliğe başladığı *Endişe* filmiyle "toplumcu sinema"nın yeni bir temsilcisi olarak değerlendirilen Şerif Gören, yaygın kanıya göre bu eğilimini, piyasanın koşulları içerisinde kaldığı için, daha sonraki pek çok filmine taşıyamamıştır. Gören, gelişim çizgisini ilk döneminden başlayarak popüler sinemanın koşulları içerisinde izleyicilerle daha rahat diyalog kurabileceğini düşündüğü filmlere kaydırmıştır. Sinemanın her şeyden önce bir "diyalog kurma" işi olduğunu düşünen Gören'e göre film "kafanızda yarattığınız şey neyse, onu insanlara en sağlıklı biçimde aktarabileceğiniz, bütün birikimlerinizi sinema salonundaki seyircilere direkt olarak geçirebile-

ceğiniz tek şeydir"[9]. Bu anlamıyla film, iletişimi aksatacak hiçbir şey içermemelidir.



Gelincik



Deprem

Gören, seyircinin filmin akışını kaçırmasına neden olabilecek görüntülerden de kaçındığını, söylemektedir. Bu eğilimi, Gören'in ticarîliğe kaymaktan çok "halk tarafından anlaşılma" kaygısıyla açığa çıkan "toplumcu" yönünün bir tezahürü ve sinemasal anlayışının bir sonucu olarak değerlendirmek onun gelişim çizgisine bakıldığında daha doğru görünmektedir. Çünkü "halk tarafından anlaşılmak" demek: homojen olmayan izleyici kitlesinin ortak beğenisini yakalamak demektir. Sinema açısından düşünüldüğünde bu, "tür filmleri"ne benzer anlatı kalıplarının ve görsel kodların inşa edilmesini ve buna alışkın bir izleyici kitlesini gerektirir. Gören'in filmlerinin izleyici açısından yakaladığı başarıyı bu açıdan değerlendirmek mümkündür. Bu noktada zaten kendisinin de söylediği gibi Yeşilçam sinemasının kalıplarından çoğu zaman ayrılmadığı, sadece zaman zaman bu kalıpları zorladığı söylenebilir. Gören filmlerinin anlatı yapısı çoğunlukla bir karakter etrafında örülmüş klasik bir gelişim çizgisi izleyen ve yolculuğu andıran bir yapıya sahiptir. Bu yapı filmlerin izlenmesini kolaylaştıran ve diğer Yeşilçam -ve tabiî ki Hollywood- filmlerinde de kullanılan bir yapıdır. Bu aşa-

[9] 17 Haziran 1998 tarihli görüşme.

mada Gören filmlerinin diğer Yeşilçam filmlerinden ayrıldığı noktaların neler olduğu önemlidir.

Şerif Gören'in "toplumcu sinema"nın bir temsilcisi olarak görülmesine neden olan *Endişe*, aslında Yılmaz Güney'in çekmeye başladığı bir filmdir. Güney, bu filmde hem yönetmenlik hem de oyunculuk görevini üstlenecekti. Ancak Güney'in, dönemin Yumurtalık Savcısı Safa Mutlu'nun öldürülmesi olayı nedeniyle tutuklanması üzerine, filmi birinci asistanı olan Şerif Gören tamamlamak zorunda kalmış ve başrol oyunculuğunu da Erkan Yücel üstlenmiştir. Yılmaz Güney ise filmin jeneriğinde senaryo yazarı olarak yer almıştır. 12. Antalya Film Festivali'nde (1975) "En Başarılı Film" seçilen *Endişe*, yönetmeni Şerif Gören'e de "En Başarılı Yönetmen" ödülünü getirmiştir. Çukurova'ya pamuk tarlalarında çalışmak üzere gelen ırgatların durumunu ve buna paralel olarak kan davalılarına kan parası ödemek zorunda olan Cevher'in hem içinde bulunduğu psikolojik durumu hem de arkadaşlarının politik tepkileri karşısında duyarsız kalmasını işleyen filmde, Güney'in önceki senaryolarından farklı olarak, "kişiler çalışma koşulları ve üretim süreci içindeki durum ve tutumlarıyla aktarılmakta ve sınıfsal karşıtlık, üretim sürecindeki üretim ilişkileri bazında tanımlanıp ortaya konmaktaydı" (Ergün, 1978: 161).

Gören *Endişe*'de, hemen hemen sonraki bütün filmlerinde bir şekilde ortaya çıkacak olan *güncel konulara* değinme eğilimini ilk kez ortaya koymuştur. Örneğin radyo konuşmalarından duyulan Kıbrıs Barış Harekâtı haberleri, zamanın hükûmetinin kurulup kurulmayacağına ilişkin sorunlar gibi güncel konular filmde atmosfer yaratmak için kullanılmıştır. Yine bu filmde Gören'in daha sonraki filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkacak olan *kır-kent karşıtlığı*'na da ilk kez

rastlanır. Burada kent daha iyi bir yaşam umudu ve yeni bir yaşamın simgesi olarak sunulur. Filmin en büyük özelliği ise konusuna belgesele varan gerçekçi yaklaşımı olmuştur. Gören bu tavrını daha sonraki *Almanya Acı Vatan* filminde sürdürmüş ve *Kurbağalar*'da bu yaklaşımını doruk noktasına ulaştırmıştır. *Endişe*'nin görüntü yönetmeni Kenan Ormanlar bir görüşmede "35 mm'nin hantallığını ortadan kaldırarak, her an uçup giden yaşantıyı yakalamak için, Yılmaz'la filmin büyük bir kısmını 16 mm çekmeyi düşündük fakat bilinen nedenlerle film yarım kalınca başka biçimde tamamlandı, ortaya çıkan film doğal olarak başka bir yapıya sahip oldu, bunun için *Endişe* Yılmaz Güney'in düşündüğü *Endişe* değildir, olamazdı da"[10] diyerek filmin belgesel yönünün ne kadar çok önemsendiğini vurgulamıştır.

Film 12. Antalya Film Şenliğinde "En İyi Film" ve "En Başarılı Yönetmen" ödüllerini aldığı zaman büyük tartışmalara neden olmuş, özellikle Lütfi Ömer Akad, Atıf Yılmaz ve Yılmaz Güney gibi usta yönetmenler varken "En İyi Yönetmen" ödülünün asistan olarak başladığı bir filmi bitiren Şerif Gören'e verilmesine itiraz edilmiştir[11]. İlk filmi ödül

---

[10] *Milliyet Sanat Dergisi*, 1975, S: 116.

[11] Özgür Dicleli. 8 Eylül 1975 tarihli *Cumhuriyet* gazetesindeki yazısında ödüle "Ş. Gören *Endişe* filmini tek başına yönetmemiştir. *Endişe*'nin tam olarak yönetmeni sayılmamakta, tamamlayıcısı durumundadır" sözleriyle itiraz ederken, Festivalin film yarışması Yargıçlar Kurulu üyesi Sadun Tanju ise 12 Eylül 1975 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde ödülün *Endişe*'ye verilmesinin nedenini şöyle açıklamaktadır: "*Endişe* gösterildiği anda jüri üzerinde şok etkisi uyandırdı. Sinema dili, anlatımı ve bütünlüğü ile çok etkileyiciydi. En etkin yanı böyle büyük bir soruna yönelmiş ciddi yapıtlarda sinema dili, öğreti diline dönüşüyor, ders verme durumuna düşüyordu. *Endişe* de ise hiç bir zaman ders verir durumu yoktu. Burada Sinema görevini yapıyordu. Film, festivalde ayrıca "En Başarılı

alan Gören bu durumdan yarar değil zarar gördüğünü şu sözlerle belirtmektedir: "Ödül aldığınızda bizim ticarî piyasa dediğimiz yerde çelişki de doğuyor. Ha şimdi bu sanat filmi yapar, sanat filmi de iş yapmaz diye düşünülüyor. Yani sanat filmi dediğiniz ticarî değildir. Bu şimdi ödül aldı, filmleri iş yapmaz diye düşünülüyor"[12]. Gören ikinci filmi *Köprü*'yü bütün yapımcıların bu nedenle merakla izlediğini ve filmin yakaladığı ticarî başarıdan sonra kendisine aşırı bir talep doğduğunu belirtmektedir[13].



Derman

Şerif Gören, 1975'te yaptığı *Köprü*'yle kazandığı ticarî başarıdan sonra kendini Yeşilçam'a kabul ettirmiştir. Gören bu filmde, daha sonra *Derviş Bey*'de döneceği *aydın-halk* ve *Nehir*, *Derman*, *Tomruk ve Katırcılar* da ele alacağı *doğa-insan* çatışmasının ve *birey-toplum* çatışmasını da işlemiştir. Filmdeki Mühendis Ahmet'te (Kadir İnanır) ifadesini bulan aydın tipi aslında Türk Edebiyatı'nda çizilen aydın tipinden temelde hiç farklı değildir. *İbrahim Efendi Konağı*, *Fatih Harbiye*, *Ankara*, *Yaban*, *Huzur*, *Vurun Kahpe*'ye gibi romanlardaki aydınların

---

Görüntü Yönetmeni" (Kenan Ormanlar), "En Başarılı Erkek Oyuncu" (Erkan Yücel) ve "En İyi Senaryo"(Yılmaz Güney) ödüllerini de aldı. Erkan Yücel ayrıca bu filmdeki oyunuyla 1977 San Remo film festivalinde de "En İyi Erkek Oyuncu" ödülünün sahibi oldu.

[12] 27 Nisan 1999 tarihli görüşme.

[13] *Köprü* filmi 1 hafta 13 sinemada gösterilmiş ve 520.685.50 TL'sı hasılat elde etmiştir (Özgüç, 1978: 84).

da halk yararına hizmet ederken, halkı kurtarmayı, "adam etmeyi" hedeflerken karşılarına çıkan en önemli engel yine "halk"ın kendisi olmuştur. Ahmet'in köprü inşaatı için işçi araması ancak hiçbir köylünün çalışmaya yanaşmaması da bu tür bir engellemedir. Bu aydınların hepsi belli bir misyonu üstlenmiş, kendilerini halkı aydınlatmakta sorumlu hisseden kişilerdir. Bu noktada Kurtuluş Kayalı'nın belirttiği "misyonu olan aydın" vurgusunun film için açıklayıcı olduğu görülmektedir (Kayalı, 1994: 188).

Köprü'yle kendine Yeşilçam'da yer bulan Gören 1976 yılında üç filme imza attı. Bunlardan ilki, 1976'da İstanbul bölgesinde en çok iş yapan film olan *Deprem*,[14] melodram kalıplarına varan dramatik yapısıyla diğer Şerif Gören filmlerinde olduğu gibi yıldız oyunculara (Türkan Şoray, Kadir İnanır) dayanmaktaydı Gören *Deprem*'den sonra politik olarak farklı bakış açılarına sahip iki arkadaşın ilişkisini anlattığı *İki Arkadaş-Darbe* filmi çekti. Sendika ve işçi sorunlarını ele aldığı filmde oğlu öldürülen bir muhasebe müdürü ile kabadayı olan arkadaşının arasındaki mücadele anlatılır. İşverenlerin işçilerin hak arama mücadelesini yok etmeye çalışmaları üzerine kurulu filmde sıradan bir muhasebe müdürünün oğlunun öldürülmesiyle onun savunduğu değerleri tanıma süreci olarak da ele alınabilir. Film Gören'in sendika ve işçi sorunlarına doğrudan değindiği ikinci filmi olmuştur. 1976 yılında çekilen bir diğer film ise Kadir İnanır ve Banu Alkan'la *Taksi Şoförü* filmidir. Birlikte büyüyen iki arkadaş arasındaki ilişkiyi ele alan Gören "ahlâk", "dostluk", "arkadaşlık" gibi kavramları zengin-fakir çelişkisi etrafında işledi.

---

[14] *Deprem* 1976'da birinci hafta on iki sinemada 918.000.000 TL; ikinci hafta on iki sinemada 485.000.000 TL ile toplam 1.466.000.000 TL hasılat toplamış ve en çok iş yapan film olmuştur (Özgüç, 1978: 129).

1970'lerin sonlarına doğru konu ve tarz açısından sıkıntılar yaşamaya başlayan yerli sinema bu tıkanıklığı aşmak için giriştiği çabalar içerisinde yoğun olarak yabancı film uyarlamalarına başvurmuştur. Gören de bu süreçte John Boorman'ın *Kurtuluş* adlı filmiyle benzerlikler taşıyan *Nehir*'i çeker[15]. Film, Türk sinemasının 1970'li yıllardaki genel yapısı içinde farklı bir örnek olarak ele alınmış ve bazı popüler sinema eleştirmenlerinin vurguladığı gibi konu ve tür açısından üretkenlikten uzak kalan sinemanın çıkış olarak gördüğü "serüven" türünün en iyi örneklerinden biri olarak değerlendirilmiştir (Dorsay, 1989: 125). Gören bu filminde de *zenginler-yoksullar, köylüler-kentliler* arasındaki çatışmayı konu edinmiştir[16]. Filmde İstanbullu gençlerle köylülerin yaşama bakış açıları arasında bir karşıtlık kurulmuş ve bu karşıtlığın kentli/zengin tarafında kalan değerler olumsuzlanmış, kentli değerlerin -ve zenginliğin dolayısıyla da burjuvazinin- temsilcisi olan gençler çoğu zaman olumsuz özellikleriyle temsil edilmiştir. Buradaki zengin gençler, Gören'in burjuva değerlere yönelik olumsuzlayıcı, eleştirel tavrının

---

[15] *Kurtuluş/Deliverence* (USA, 1972, 109 dk., Technicolor Panavision, Warner/ Elmer Enterprises) Y.: John Boorman; O. Burt Reynolds, John Voight, Ned Beatty, Ronny Cox, James Dickey; G. Y.: Vilmos Zsigmond; Yapımcı: Eric Weissberg. Film, hafta sonu tatilini geçirmek üzere kano ile tehlikeli bir ırmakta yolculuğa çıkan dört arkadaşın yolculuk sırasında karşılaştıkları tehlikeleri anlatır. Gören'in filmiyle Boorman'ın filmi arasında radikal farklılıklar vardır. Örneğin *Kurtuluş*'ta yolculuğa çıkan dört erkek arkadaş vardır, ancak Gören'in filminde yolculuğa çıkanlar içinde kadınların da bulunduğu bir grup gençtir. Boorman'ın filminde erkek karakterlerden biri tecavüze uğrarken, Gören'in filminde kadın karakterlerden biri tecavüze uğrar.

[16] Tarık Akan kendisiyle yapılmış bir söyleşide *Nehir* filmindeki Sinan karakterinin aslında Sinan Cemgil olduğunu söyler. Bkz. (Karadoğan, 2005: 17).

göstergesi olmakla birlikte gençlerin sınıfsal konumlarına ilişkin vurgular daha çok onların değerleri ve ahlâkî kıstasları üzerine kurulmuştur. Şerif Gören'in burjuvaziye ve onun değerlerine ilişkin bakışı yerli filmlerde var olagelen ve "klişe" haline gelmiş "geleneksel" diyebileceğimiz bakıştan farklılık taşımaz.

Filmin üzerinde durulması gereken en önemli yönü eğretilemeli olarak okunabilecek yapısıdır. Salla gezmeye çıkan grubu, kendi içinde de çatışmalar yaşayan (bu çatışmalar, dışarıdan bir tehditten kaynaklansa da daha çok psikolojiktir), çelişkileri olan ve her an dağılabilir bir "topluluk" olarak değerlendirmek mümkündür. Bütüncül bir yapıya sahip olmayan ve içinde bir suçlu ve kaçak barındıran topluluk bir taraftan doğayla "doğal" bir mücadele halindeyken diğer taraftan da "dışarı"dan (başka insanlardan) kendisini yok etmeye yönelmiş bir tehditle karşılaşır. Ancak topluluğun kendini savunması, topluluktaki "kaçak"ın ve "yabancı"ların da yardımıyla gerçekleşir. Düşmanı tamamen ortadan kaldırmak ise "kaçak" olana düşer. Doğa ile mücadele bir kişinin ölümüne neden olur, bir kişi de saldırganlar tarafından öldürülür. Gençler ise Sinan'ı/kaçak (Tarık Akan) ihbar ederler ve Sinan'la birlikte iki saldırganın ölümüne neden olurlar. Bu paralellik içinde tehditkâr doğa, saldırganlar ve burjuvaziyi temsil eden gençler eşitlenmiş olur. Bir topluluğun içindeki suçlular da en az topluluğa dışarıdan saldıranlar kadar tehlikelidir. 1970'li yılların popüler-muhafazakâr politik söylemi ve siyasal, toplumsal ortamı düşünüldüğünde filmin eğretilemeli yapısının öğeleri daha da belirginleşir. 1970'lerin popüler muhafazakar söylemi ve ülkenin istikrarsız yapısı filmin anlatısına uygun düşmektedir. Filmde, salın emniyetsizliği, nehrin tehlikeli ve güvensiz oluşu ile 1970'lerdeki Türkiye'nin politik ortamı arasında benzerlik kurmak

mümkündür. Bunun bilinçli bir kurgu olmadığı açıktır fakat Gören'in filmlerindeki toplumla filmsel dünya arasındaki bu bilinçaltı ilişkisi vurgulanmaya değer bir konudur.

1977 yılında ise Gören kendi filmografisi içerisinde pek önemli sayılmayan filmlerden biri olan ve Yılmaz Güney'in *Yarın Son Gündür* filmiyle yoğun benzerlikler taşıyan, *İstasyon* filmini çekti. Bir kabadayının kaçırdığı ünlü bir sanatçıyla olan ilişkisini ele alan ve komedi unsurlarına yer verilerek gerçekleştirilen film, Gören'in *Deprem*'den sonra yine ticarî başarıyı yakaladığı çalışmalardan biri oldu[17]. Daha çok söze dayalı güldürü unsurları taşıyan film günlük yaşamda kullanılan alışıldık esprileri ve daha çok dönemin ünlü mizah dergileri *Girgir* ve *Fırt*'tan esinlenilmiş karakterleriyle film, ticarî başarısının ötesine geçememiştir.

1978 yılında 4 film çeken Gören *Derviş Bey*'de temel temalarından olan "toplumsal değişmenin kaçınılmazlığı"nı işlemiştir. Daha önce *Köprü*'de de ele aldığı toplumsal değişme bu filmde toplumun kendi dinamikleriyle harekete geçirilen ve aşağıdan talep edilen değil, üstten dayatılan bir şeydir. Bu durumu Derviş Bey'in aydın kimliğinin özellikleriyle açıklamak mümkündür. Kurtuluş Kayalı'nın belirttiği gibi "*Derviş Bey*'deki aydın *Köprü*'deki aydın gibi ne yapacağını bilen biri değildir, önüne çıkan sorunlar karşısında bocalayan biridir" (Kayalı, 1994: 188). Gören bir değişme sürecinde ortaya çıkan bu nitelikleri "aydın" birey etrafında kurduğu bir olay örgüsü aracılığıyla anlatır. Ancak bu "aydın"ı bütünleyen başka temalar da vardır. Bunlar arasından en önemlisi Gören'in sürekli yinelediği *köylü-kentli karşıtlığı* ekse-

---

[17] *İstasyon* İstanbul Bölgesi'nde en fazla iş yapan on film arasında sekizinci sırada yer almış, bir haftada on bir sinemada toplam 875.420.00 TL hasılat elde etmiştir (Özgüç, 1978: 168).

ninde işlenen kentlilerin "güvenilmez" ve "kaypak" oldukları temasıdır. Bu çerçevede değerlendirilmesi gereken bir diğer nokta ise *iktidar sorunu*'dur. Burada iktidar hem kişisel düzeyde hem de kurumsal düzeyde ele alınmış ve işlenmiştir. Derviş Bey (Kadir İnanır) ile Şehmuz Bey (Erol Taş) arasındaki kişisel iktidar sorunu aslında daha kapsayıcı bir sorunun, ağalık kurumunun sağladığı kuralların ve geleneklerin sonucu olan geleneksel bir iktidar ile bunun yerine geçmesi kaçınılmaz olan yasa çerçevesinde hareket eden yeni bir iktidar -yasal/ussal bir iktidar- anlayışının görünen yüzüdür. Bu nedenle toplumsal değişmenin ele alınışının bir sonucu olarak filmde geleneğe karşı yasadan yana tavır alınır.

Gören 1978 yılında çektiği *Derdim Dünyadan Büyük*'te arabesk filmlere[18] "toplumcu" bir perspektiften yaklaşarak bu filmlere yeni bir çehre kazandırmaya çalışmıştır. Gören bu filmiyle arabesk yapımların toplumsal sorunlardan uzak yapısını bir gecekondu semtinin sorunları ile yoğurarak ara-

[18] Türk Sinemasının ilk arabesk filmi olarak genellikle Lütfi Ö. Akad'ın 1971 yılında Orhan Gencebay'ın plağından yola çıkarak çektiği *Bir Teselli Ver* adlı film gösterilir. 1971 ile 1984 arasında 245 arabesk film çekilmiştir (Özgüç, 1985: 14). Fakat daha 1930'larda Türkiye'de gösterilmeye başlanan Mısır filmlerinin ve bunların taklitlerinin 1970'lerdeki arabesk akımının öncüsü olduğu söylenebilir. "Arabesk filmler" diye bir kategori oluşturulduğuna göre bu kategori içindeki filmlerin bir takım ortak özellikler göstermesi gerekmektedir. Peki bu filmlerde ne gibi ortak özellikler vardır? Burçak Evren bu filmlerin en belirgin özellikleri olarak şunları savar: "acı, hüzün, karasevda, çile, hor görülme, dışlanma, kahrolma, yoksulluk, kötü yazgı, yakınma, umutsuzluk, karamsarlık ve kadercilik gibi motiflerin en uç noktalarda bir arada kullanılması, kişiler arasındaki sevginin, çoğunlukla olması, gerçekleşmesi olanaksız bir çizgide olması ve bu olanaksızlığı yaratan zengin/yoksul çelişkisidir" (Evren, 1985: 13). Bu filmlerin gerçekleştiği mekân çoğunlukla büyük şehirdir; yani İstanbul.

besk filmlerin de toplumsal eleştiri unsuru olarak kullanılabileceğini vurgulamıştır. *Derdim Dünyadan Büyük*[19], yapısında yoğun olarak görülen zengin-yoksul ayrımına rağmen sınıfsız bir topluluk fikrinden yanadır. Bu da Gören'in "halkçı"lığının temel bileşenlerinden biridir. Gören bu arabesk film eğilimini, 1979'da bir şarkıcının ünlü oluş sürecini anlattığı *Aşkı Ben mi Yarattım*, 1980 yılında burjuvazinin/zenginlerin ahlâk anlayışını eleştirdiği *Kır Gönlünün Zincirini*, 1981 yılında da medya ve bürokrasinin iç içe geçmesini ve yaratılmaya çalışılan "kitle toplumu"nu eleştirdiği *Feryada Gücüm Yok*[20] ile sürdürmüştür. Ancak toplumcu eğilimini *Derdim Dünyadan Büyük*'ten sonraki filmlerine aynı açıklıkla taşıyamamıştır. Gören aynı başlık altında toplanabilecek olan filmlerinde "halk"a olumlu bir vurgu yapmasına rağmen bu vurgu retorik düzeyde kalmıştır. Çünkü filmlerde "halk" kendi haklarını arama yönünde eyleme geçen bir mizansen içerisinde sunulmaz -bu durum nispeten *Köprü* ve *Derdim Dünyadan Büyük*'te aşılmıştır. Gören "halk"a olan inancını genellikle korumuştur; "halk"ı örtük olarak hep "yeni bir dünya"nın kurucu öznesi olarak görmüştür. Örneğin *Feryada Gücüm Yok*'ta yeni bir toplum yaratmaktan bahseden mafyatik örgütün bu tasarısının karşısına "halk" konur. Ancak Gören "halk"a olan bu inancını her zaman sürdürmez; *İstasyon* filminde Gırgır Ali'nin kendisini linç etmek için üstüne

---

[19] *Derdim Dünyadan Büyük* İstanbul bölgesindeki kombin sinemalarda birinci hafta yedi sinemada 919.069.000 TL; ikinci hafta yine yedi sinemada 448.984.000 TL hasılat elde ederek toplamda 1.408.053.00 TL ile en çok iş yapan altıncı film olmuştur (Özgüç, 1978: 27).

[20] *Feryada Gücüm Yok* İstanbul'da en çok iş yapan on film arasında, gösterildiği iki haftada 9.759.588 TL'sı ile üçüncü sırada, Ankara'da ise iki haftada 3.373. 440 TL'sı ile altıncı sırada yer almıştır. (*Film Market*, S. 1, Ekim 1982).

yürüyen "halk"ın üzerine attığı paralarla bu inanç bir güvensizliğe de dönüşür. Bu filmlerde "halk"ın sınıfsal bir temeli yoktur, onun sınıfsal konumuna dair hiçbir vurgu yapılmaz, yapılan vurgular da "halk"ın "sınıfsız, kaynaşmış bir kitle" olduğunu ima eder biçimdedir. "Halk"ın karşısında zaman zaman "mafya babaları", zaman zaman da sadece bir "zengin" -halkın içerisinde yer almayan- vardır. "Halk" filmlerde bir çelişkinin kutbudur ama hangi çelişkinin kutbu olduğu belirsiz bırakılmıştır.

Gören daha sonra *Evlidir Ne Yapsa Yeridir*'de güldürü öğelerine yer vererek kadın erkek sorunlarını işler. Film, güldürü niteliğini, ele aldığı konuları "gülünçleştirerek" kazanmaktadır: Karakterler de olaylar da karikatürize edilmiştir. Mizah da bu "karikatürleştirme"den ve "alaya alma"dan kaynaklanmaktadır. Bu tavrın temelinde ne politik bir yergi amacı ne de politik bir çerçeveden toplumsal değerlere yöneltilmiş bir eleştiri vardır. *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* özellikle toplumsal cinsiyetle ilişkili değerleri ve rolleri alaşağı etmek yerine ele alıp işlediği konuları, geleneksel normları "doğal" normlar olarak yeniden inşa eden bir nitelik taşımaktadır. Filmde her şey yaşamın içinde var olan, yaşanan "doğal" olgular olarak kurulur. Bu normların "doğallığı" ya da "yanlışlığı" üzerinde tartışılmaz. Filmin kendi gerçekliği de bu grotesk "gerçekmişgibilik"ten beslenir[21].

---

[21] Gören film için şunları söylemektedir; "aslında ben o filmin mantığını biraz geç yakaladım, filmin ortasına doğru yakaladım. Senaryosu daha farklıydı aslında. Politik olanı, toplumsal olanı hicvetmeyi biraz geç fark ettim. Bunu daha önce fark etseydim filmin yapısı daha farklı olurdu. Aslında karıştı biraz. O film *Tarlakuşuydu Jülyet*'in kendime göre adaptasyonudur. Filmde belki bugün geçerli olmayan ama bir dönem için geçerli olan bir Ecevit ve Demirel portresi var. Dikkat ederseniz onlar as-

Gören'in bu yıl gerçekleştirdiği filmlerden bir diğeri ise *Gelincik* filmidir. Fatma Girik ve Cüneyt Arkın'ın oynadığı filmde emekli bir subayla âşık olduğu kadının öyküsü anlatılır. Filmde çocuklarıyla mutlu bir doğa hayatı süren emekli subayın hayatı oraya gelen bir kadınla ilişkisinin başlamasıyla altüst olur. Cüneyt Arkın'ın avantür filmlerdeki portresine uygun olarak bol bol kavga ve dövüş sahnelerinin yer aldığı film Gören filmografisi içerisinde ayrıksı bir yerde durur.

Gören 1979 yılında üretim süreci içerisindeki işçilerin sorunlarına bir kez daha eğilerek Berlin'de Siemens Fabrikası'nda *Almanya Acı Vatan*'ı çeker. Filmde, Almanya'da yaptığı incelemelerden edindiğini söylediği oradaki işçilerin "para biriktirme hırslarını" ve bunun yarattığı "[işçilerin] değer yargılarındaki değişim"i anlatır. Almanya'da montaj hattında hızlı bir ritümle çalışmak zorunda kalan Türk işçilerinin karşılaştıkları sorunları ve çelişkileri "belgesele yakın bir sinema diliyle" (Coş, 1980) anlatan film, yurtdışında çalışan Türk işçilerinin fabrikalardaki durumunu ilk defa gerçekçi bir tutumla sinemaya aktarır.

İkinci Dönem (1981-1987)

Gören, 1981 yılında başladığını söyleyebileceğimiz ikinci döneminde, birbirinden farklı eğilimler taşıyan filmler yapmıştır; bu dönemin baskın konusu ise "kadın sorunu"dur. 1981'de başlayıp 1987 yılına kadar süren bu dönemin birinci dönemden daha çeşitli ve farklı eğilimleri bir arada barındırdığı söylenebilir. Şerif Gören bu dönemde Hollywood'un stüdyo döneminin ustalarını aratmayacak bir verimlilik ve çeşitlilikte film yapmış, yönetmenliğini yaptığı 37 filmin yarı-

---

lında aynı şeyleri söylerler ama farklı kelimeleri kullanırlar, ikisinin de söylediği aynıdır" (27 Nisan 1999 tarihli görüşme).

sını bu yıllarda gerçekleştirmiştir. Gören'in bu dönemde yaptığı filmleri birbiriyle kesişen 5 eğilim altında toplamak mümkündür. Bu dönemde baskın olarak *kadın filmleri* (*Güneşin Tutulduğu Gün*-1983, *Gizli Duygular*-1984, *Firar*-1984, *Kurbağalar*-1984, *On Kadın*-1987) çekmiş ama buna paralel olarak da eski bir geleneği sürdürmüş; *köy, töre ve gelenek sorunlarını işlediği filmler* (*Alışan*[22]-1982, *Kan*-1985, *Yılanların Öcü*-1985, *Katırcılar*-1987, hatta *Yol*-1981) yapmış ve bir yandan da *kente eğilmiş, kentin sorunlarını işlediği filmler* ortaya koymuştur (*Beyoğlu'nun Arka Yakası*-1986, *Umut Sokağı*-1986, *Adem İle Havva*-1986). Bu dönemde Gören sinema yaşamı boyunca tekrar tekrar döndüğü *doğa-insan çatışmasını* da iki filmle sürdürmüştür (*Tomruk*-1982, *Derman*-1983). Gören bu dönemde son olarak politik film eğilimine uygun olarak ve biraz da kendi yaşamının sorgulamasına dönüştürdüğü filmler yapmıştır (*Sen Türkülerini Söyle*-1986 ve *Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç*-1987).



Sen Türkülerini Söyle



Güneş Doğarken



On Kadın

Bu dönemin en önemli filmi Cannes Film Festivali'nde *Missing/Kayıp*'la Altın Palmiye Ödülü'nü paylaşan *Yol*'dur[23].

[22] *Alışan* filmi İstanbul'da 9.170.928 TL'sı ile beşinci sırada; Ankara'da ise 3.796.790 TL'sı ile ikinci sırada yer almıştır (*Film Market*, S: 5, Şubat 1983).

[23] 1982 yılında 35. Cannes Film Festivali'nde [Festivalin jüri üyeleri şu kişilerden oluşmaktaydı: Giorgio Strehler (Başkan), Gabriel Garcia Marquez, Geraldine Chaplin, Swen Nykvist, Sydny Lumet, Mrinal Sen,

Hem çekim süreciyle ve aldığı ödülle hem de filmin senaryosunu yazan Yılmaz Güney ve yönetmeni Şerif Gören arasındaki yönetmenlik tartışması nedeniyle üzerine en fazla durulan filmlerden biri olmuştur. Senaryosu Yılmaz Güney tarafından cezaevinde yazılmış olan *Yol*'u Şerif Gören çekmeye başlamadan önce Erden Kıral *Bayram* adıyla çekmeye başlamıştır. Hapishaneden izne çıkan on bir mahkûmun öyküsünü çapraz kurguyla anlatacak olan film kalabalık bir oyuncu kadrosuna ve büyük bir bütçeye sahipti. Erden Kıral Cunda Adası'nda on yedi günlük bir sürede otuz üç kutu film çektikten sonra film, Yılmaz Güney'in isteğiyle durdurulduu[24]. Film daha sonra Zeki Ökten gibi yönetmenlere teklif edildikten sonra Şerif Gören'in çekmesine karar verildi. Erden Kıral tarafından çekilen filmin neden durdurulduğu ise hep tartışmalı olarak kalmıştır. Erden Kıral bu konuda şöyle demektedir: "Ne olduğunu anlamak mümkün değil. Biz yaptığımız çalışmanın çok nitelikli olduğu görüşündeyiz. Çekilen kısımların yıkanıp basılması ve seyredilmesi önerisinde bulunduk. Kabul edilmedi. Yılmaz Güney 'konuyu kavrayamadığını' iddia etmiş. Onu giden haberlere göre mi bu kararı verdi? Oysa çalışmada bulunan herkes çekimden memnundu. Öyle ki durdurma kararından bir gün önce Yılmaz'dan gelen bir telgraf bizi kutluyordu. Hiçbir şey anlamadım" (Dorsay, 1988: 187). *Bayram* filmi durdurulduktan sonra Şerif Gören filmi yeni bir ekiple yeniden çekmeye

---

Jean Jacques Annaud] Costa Gavras'ın *Missing* adlı filmi ile "Altın Palmiye"yi paylaşan *Yol* Şerif Gören'in sinemasının doruk noktası olarak değerlendirmek gerekmektedir. Ancak film pek çok tartışmanın odağında yer alması nedeniyle ayrı bir araştırmanın konusu olmayı hak etmektedir. Filmin "kadın" eksenli bir incelemesi için Bkz. (Suner, 1997).

[24] *Yol* filminin çekim öyküsü ve daha geniş bilgi için bkz. (Dorsay, 1988) ve (Güney, 1997).

başlamış ve ilk filmdeki on bir mahkûmu altıya indirmiştir[25]. Bütün oyuncu kadrosu Tarık Akan dışında yenilenmiş ve çekilen filmler yurtdışına çıkarılarak başında Yılmaz Güney'in bulunduğu bir ekip tarafından kurgulanmıştır.

Çeşitli suçlardan hapiste bulunan beş arkadaş, iyi halleri göz önüne alınarak, kaldıkları İmralı Yarı Açık Cezaevi'nden bir haftalık bayram iznine çıkarlar. Seyit Ali (Tarık Akan) karısının kendisine ihanet ettiğini öğrenir ve töre gereği namusunu temizlemek zorundadır. Eve geldiğinde karısının sekiz aydır bir ahıra kapatıldığını görür. Karısını öldüremeyen Seyit Ali onu soğuk ve karlı havada yolculuğa çıkarır. Karısını öldürmekle öldürmemek arasında bocalayan Seyit Ali bu yolculuk sırasında karısının donarak öleceğini düşünmektedir. Dondurucu soğuğa dayanamayan Zine (Şerif Sezer) Seyit Ali'den yardım ister. Buna dayanamayan Seyit Ali karısına yardım etmek istese de onu kurtarmayı başaramaz. Mehmet Salih (Halil Ergün) ise karısını büyük bir tutkuyla sevmektedir. Geçmişte birlikte yaptıkları bir soygunda kayınbiraderini yaralı olarak bırakıp kaçtığı için eşinin ailesi tarafından suçlanmaktadır. Ancak karısı ailesinin bütün karşı çıkmalarına rağmen Mehmet Salih ile gider. İznini nişanlısı ile baş başa geçirmeyi planlayan Mevlüt (Hikmek Çelik) ise kızın ailesinin sıkı kontrolleri nedeniyle bu isteğini bir

---

[25] Şerif Gören kendisiyle yaptığım görüşmede on bir mahkûmu altıya indirdiğini söylemiştir ancak film hakkında yazılan yazılarda genellikle beş mahkûmun öyküsü olduğu söylenir. Filmde de beş mahkûmun öyküsü anlatılır. Mahkûmlardan birinin öyküsü hapishaneden çıktıktan sonra konyak içip sarhoş olması nedeniyle filmin başında yola çıkamadan sona erer. Filmde bu öykü sadece bu kısmıyla yer almıştır. Temelde hapishaneden çıkan beş mahkûmun; Seyit Ali Fırat (Tarık Akan), Mehmet Salih (Halil Ergün), Yusuf (Tuncay Akça), Mevlüt (Hikmet Çelik), Ömer'in (Nizamettin Çobanoğlu) öyküleri anlatılır.

türlü gerçekleştiremez. Yusuf (Tuncay Akça) ise kavuşmayı hayal ettiği karısına izin kâğıdını kaybettiği için kavuşamaz, yolculuğu daha yolun başında sona erer. Ömer (Nizamettin Çobanoğlu) ise hapishaneden çıkarken geri dönmemeyi düşünür fakat ağabeyinin mayına basıp ölmesiyle, korkudan onun cesedine bile sahip çıkamaz. Töre gereği abisinin karısıyla evlenmek zorunda olan Ömer kurtuluşu dağa çıkmakta bulur..

Beş öykünün birbirine dramatik bir çapraz kurguyla bağladığı filmde ana tema ise ölüme toplumsal bir yazgı olarak karşı çıkılmasıdır. Atilla Dorsay bu konuda "sefil yaşam koşullarından, İslam'ın fanatik bir biçimde yorumlanmasıyla koşullanan ataerkil bir ahlakın uzantısı olarak kadının baskı altında tutulmasından ve 'onur' konusundaki çağdışı bakıştan kaynaklanan bir toplumsal yazgı" demektedir (Dorsay, 1988: 216). Film bu temayı aynı zamanda ülkenin içinde bulunduğu politik ortamla da destekleyerek ülkenin toplumsal yazgısına da eleştiri getirir. Filmin epik anlatımına karşın günlük hayatla olan bağlarını da korumuş, ne salt doğalcılığa düşmüş ne de siyasal sinemanın söylem düzeyinde kalan retoriğini benimsemiştir.

Gören sinemasının birinci ve ikinci dönemleri arasındaki en belirgin farklılık sinematografik tarzındaki değişimdir. Gören 1983'ten başlayarak, ama özellikle 1984'te çektiği *Kurbağalar*, *Firar*, *Yılanların Öcü*, *Kan* gibi filmlerde belirgin olarak hissedilen yeni bir tarz benimsemiştir. Bu değişikliğin altında yatan şey ise Gören'in kendisinin de ifade ettiği gibi *Kurbağalar* filminde kullanılmak üzere kendisine bir dolly[26]

[26] *Dolly [Şariyo, traveling arabası]*: Film çekimlerinde kaydırmayı sağlamak amacıyla üzerine alıcının yerleştirildiği tekerlekli araç. Bu araçla yapılan çekimlere de kaydırmalı çekim denir. Şerif Gören kendisi ile 27 Nisan

yaptırmasıdır. Bu teknik yenilik (elbette Türk sineması için) Gören'in daha önce yatay ve dikey çevrinmelere nadir olarak izin veren, çerçeve içindeki hareketi oyuncuların eylemleri ve odak değiştirmeler aracılığıyla sağlayan, mekân ve zaman birliğinin, hareketin kurgu yardımıyla yaratıldığı ilk dönemdeki sinematografik tarzını bu dönemde, çekimlerin biraz daha uzatıldığı ve insanların bulundukları çevre ile ilişkilerinin bir süreklilik içerisinde verildiği, mizansenin kameranın da devreye sokulmasıyla daha da güçlendirildiği bir noktaya doğru değiştirmiştir.



Kurbağalar

Gören'in bu dönemdeki anlatım tarzı da daha önceki dönemden farklılık taşır. Önceki filmlerinde çoğunlukla kronolojik bir anlatım yeğleyen Gören, *Firar*'da geriye dönüşlerle [*flashback*] örülü bir anlatım kullanmış, *Kan*'da filmi 45 dakikalık bir geriye dönüşle başlatıp iki bölüm halinde kurmuş ve *Beyoğlu'nun Arka Yakası* filminde ise daha sonra *Polizei* filminde de kullanacağı *çoklu anlatım*'a başvurmuştur.

1999 tarihinde yaptığımız görüşmede o zaman Türkiye'de olmayan Dolly makinesinin planını kendilerinin çizdiğini ve çekimleri gerçekleştirdikleri köydeki bir demirciye yaptırdıklarını söylemektedir. Filmin çekim öyküsü için bkz. (Çetinkaya, 1985: 16-17).

Kamera kullanımında, ileride üzerinde durulacak olan, kaydırmalar ağırlık kazanmış bu da Gören filmlerinin ritmine katkıda bulunmuştur.

1982 yılındaki *Tomruk*'tan[27] sonra 1983 yılında 20. Antalya Film Şenliği'nde En İyi İkinci Film seçilen *Derman*[28] filminde *doğa-insan* çatışmasını tekrar ele alan Gören, 1983 yılında ise *Güneşin Tutulduğu Gün*'de farklı bir konuyu işlemiştir. Bu filminde katı ahlâkî kuralları olan otoriter ataerkil bir aile içindeki bireylerin -özellikle kadınların- yaşadığı çaresizliği anlatan Gören, toplumsal ve ahlâkî düzenin eleştirisini bir eğretileme gibi kullandığı "fahişelik" olgusu etrafında yapmıştır.

Gören'in 1984 yılında yönettiği *Firar*, temel olarak kadın ve erkek -ama daha çok kadın- cinselliğinin bastırılması ve bunun toplumsal ve psikolojik belirleyicileri üzerinde durur. Aynı yıl çekilen *Gizli Duygular* ise Gören'in daha önce *Herhangi Bir Kadın*[29], *Güneşin Tutulduğu Gün* ve *Firar*'da başlayan

---

[27] *Tomruk* İstanbul'da en çok iş yapan yirmi film arasında 6.888.567 TL'si ile ondokuzuncu sırada yer almıştır. (*Film Market*, S: 7, Nisan 1983). Ankara'da ise sömestr tatilinde oynamasına rağmen 2.366.681 TL'sı hasılat elde etmiştir (*Film Market*, S: 6, Mart 1983).

[28] *Derman* aynı şenlikte ayrıca Hülya Koçyiğit ile "En İyi Kadın Oyuncu", Talat Bulut ile "En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu" ve Yeni Türkü grubu ile "En İyi Müzik" ödüllerini de almıştır. *Tomruk* ise aynı yarışmada "En İyi Üçüncü Film" seçilmiştir. *Derman* aynı zamanda 1984'te 24. Karlovy Vary (Çekoslovakya) Festivali'nde Uluslararası Sinema Eleştirmenleri Federasyonu/FIPRESCI ve Uluslararası Film Klüpleri Federasyonu/FICC ödüllerini ve Şam Film Şenliğinde Altın Hançer ödülünü almıştır. 1985'te ise Talat Bulut'a Prag Üniversitesi Sinema Enstitüsü'nün ödülü ve yönetmen Şerif Gören'e Valencia (İspanya) Film Şenliği'nde Jüri Özel Ödülü verilmiştir (Bkz. Özgüç, 1988).

[29] *Herhangi Bir Kadın* İstanbul'da en çok iş yapan onuncu film olmuş ve 6.618.341 TL'sı Ankara'da ise dokuzuncu sırada yer almış ve 2.311.652 TL hasılat elde etmiştir. (*Film Market*, S: 1, Ekim 1982).

kadına ve kadın sorununa yönelik ilgisini sürdürdüğü bir başka filmidir. Şerif Gören, bu filminde *Güneşin Tutulduğu Gün*'deki muhafazakâr tutumunu değil *Firar*'da başlayan kırılmayı sürdürür.

Gören, 1985'te konuları kırsal alanda geçen ve kendisinin "bir nevi Türkiye coğrafyası" dediği üç film yapmıştır. Bunlardan ilki Trakya yöresinde geçen; bir kadının yalnızlığını ve yüz yüze kaldığı toplumsal sorunlar karşısında yaşamını sürdürebilmek için verdiği mücadeleyi belgesele yakın bir tarzla anlattığı *Kurbağalar*'dır[30].





Kurbağalar

Belgesel niteliğini insanları üretim süreci içerisinde anlatmasından alan film aynı zamanda insanları günlük yaşantıları, arzuları, acıları ve sevinçleriyle betimleyerek bu niteliğini zenginleştirir. Film anlattığı gerçek yaşamı kurbağaların toplanma, temizlenme gibi aşamalarını gerçek görüntülerle, müdahale edilmemiş, sade, kendiliğinden ve doğrudan çekimlerle vererek aktarır. Film, Gören'in cinsellik ve kadın sorunlarına değindiği filmlerindeki temel temaları takip eder. Gören aynı yıl Batı Anadolu'nun kırsal alanında[31] Bur-

---

[30] *Kurbağalar* Edirne'nin Enez ilçesine bağlı Sultaniçe Köyü'nde çekilmiştir.

[31] Filmde, olayın geçtiği coğrafi yer hakkında herhangi bir net bilgi yoktur. Yalnızca bu yerin bir köy olduğu bellidir. Olayın geçtiği yerin Bur-

dur yakınlarında geçen ve filmografisindeki tek roman uyarlaması olan *Yılanların Öcü*'nü çekmiştir. 1962 yılında Metin Erksan tarafından ilk çevrimi yapılan filmi Gören, Metin Erksan'ın bakışından farklı olarak ele almış ve işlemiştir[32]. 1986 Antalya Film Şenliği'nde en iyi ikinci film seçilen

---

dur civarında bir köy olduğu zaman zaman köylülerin Burdur'a gitmelerinden anlaşılmaktadır. Fakat Burçak Evren, *Türk Sinemasında Yeni Konumlar* (1990) adlı kitabındaki *Yılanların Öcü* ile ilgili yazıda (s. 95) "1956'lı yılların ortamı içinde *Doğu* (italikler bana ait) yöresinin köylerinin birinde" demekte, Atilla Dorsay ise *12 Eylül Yılları ve Sinemamız* (1995) adlı kitabında olayın, "yoksul bir *doğu* köyünde" (s. 158) geçtiğini belirtmektedir. Bu durum aslında Türk Sinemasındaki temel bir bakış açısının; köyün ve köylünün hep doğuya ilişkin olarak değerlendirilip anlaşılmasının örneklerinden biridir. Eleştirmenler (ve çoğu zaman da izleyiciler) köyde ya da kırsal alanda geçen filmlerin çoğunun arka planındaki coğrafi yerin doğrudan doğruya "Doğu" (Türkiye'nin Doğu Anadolu ve Güney Doğu Anadolu Bölgeleri) olduğunu varsaymışlardır. Kırsal alanın eleştirmenler tarafından böyle kavranılışı gelişkin/kentli/Batı ve gelişmemiş/kırsal/Doğu gibi kategoriler tarafından koşullanmış olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu bir ölçüde Türk Sinemasının da "Doğu"ya ve "Doğulu"ya ilişkin bakışıdır. Kırsal olan ve köy hep Doğu'ya ilişkin olarak tanımlanmıştır. Gören'in filmlerinde ise "kırsal" olan sadece Doğu'ya ilişkin olarak tanımlanmaz. Kırsal ve köyün doğuya ilişkin olarak tanımlandığı *Derman*, *Kan*, *Dervış Bey* ve *Katırcılar* gibi filmlerin yanı sıra, *Kurbağalar*'da Trakya Bölgesi'ne, *Yılanların Öcü*'nde Batı Anadolu Bölgesi'ne ve *Tomruk*'ta İç Anadolu Bölgesi'ne ilişkin olarak tanımlanır ve ele alınır.

[32] Bu konuda Gören şunları söylemektedir; "*Yılanların Öcü* gibi bir filmi niye çektim? Çünkü benim çocukluğumun önemli filmlerinden. Aklımda kaldığı kadarıyla üç tane film çekmek istiyordum. Bunlar Metin Erksan'dan *Yılanların Öcü* (1962) ve *Dokuz Dağın Efesi*'yle (1958) Lütfi Abi'den *Beyaz Mendil* (1955). Ben *Yılanların Öcü*'nü çekmeden önce gittim eskisini arşivden bir daha izledim. Bu defa hiç beğenmedim. Belli şeyler eskiyor. İnsan değerlerin kitaba göre daha fazla ak ve kara diye anlatıldığı bir film olmuş. Örneğin oradaki Haceli kötü bir adam ama

Yılanların Öcü, Gören'in bütün ilişkilere sahne olarak köy meydanını kullanması açısından üzerinde durulması gereken bir örnektir. Bu filmi Osman Şahin'in bir senaryosuna dayalı ve Doğu'da geçen bir öykü üzerine kurulu olan *Kan* izlemiştir. *Kan*'da, kan davası sorununu ele alıp konuyu yerel motifler ve ritüeller çerçevesinde, bu türün -burada tür ile kast edilen kan davası ile ilgili filmlerdir- pek çok örneğinde olduğundan farklı bir bakış açısıyla işler. Kan davasını sadece bir öç alma olarak değerlendirmeyen Gören, bu filmde kan davasının toplumsal sonuçlarından çok bireyin psikolojisindeki etkilerine dikkat çeker.

1986 yılında Gören dört filme imza attı. Bunlardan *Umut Sokağı*'nda fabrikadaki işinden kovulduktan sonra mafyaya katılan bir gencin öyküsünü anlattı. Daha sonra çektiği *Beyoğlu'nun Arka Yakası*'nda ise *çoklu anlatım* kullanmıştır. Bu anlatımı Beyoğlu'nun geçmişine yönelik nostaljik bir bakışla birleştiren Gören, fahişelik ve Beyoğlu arasında kurduğu bağlantıyı bütün bir kültürel alanın yozlaşmışlığının eğretilemesine dönüştürmüştür. Gören'in bu yıl içinde çektiği bir diğer film ise *Sen Türkülerini Söyle*'dir. Türk sinemasında 1980'li yılların ikinci yarısında politik film yapma eğilimine uygun olarak ortaya çıkan ve "12 Eylül Filmi" diye adlandırılan bir eğilime uygun biçimde çekilen film daha çok değişen ve dönüşen değer yargılarının ve yaşam tarzlarının sorgulanışının bir ifadesidir. Uzun bir hapislikten sonra dışarıya çıkmış olan bir siyasî mahkûmun dışarıdaki yaşamını anlatan Gören'in bu filmi aynı isim altında toplanan "benzerlerin-

---

benim filmimdeki Haceli neredeyse mağdur. Romatizması var, ev yapacak vesaire. Ama bu kitaba daha uygun bana göre. Metin Abi'nin filminde Erol Taş gibi 'kötü' adam olarak bilinen birinin olması da ayrıca ak ve karalığı arturan bir şey" (27 Nisan 1999 tarihli görüşme).

den"[33] farklı olarak geçmişe sahip çıkan ve geleceğe yönelik umut taşıyan iyimser bir yapıya sahiptir. *İçerisi-dışarısı* ayrımı üzerine temellenmiş olan film, erkek karakterin (Kadir İnanır) eski çevresiyle hesaplaşmasını ve onların temsil ettiği yeni değerleri reddetmesini anlatır. Gören'in bu yıl gerçekleştirdiği bir diğer film ise *Adem ile Havva* filmidir. Adanalı bir kabadayı (Tarık Akan) ile tatilde tanıştığı genç kızın (Sibel Turnagöl) öyküsünün anlatıldığı film seksenlerin kültürel ortamına eleştirel bir bakış taşır. Özellikle kabadayının kişiliğinde temsil edilen "şehirlileşmeye", "modernleşmeye" çalışan erkek tipiyle ve zaman zaman da komedinin sınırlarını zorlayarak daha önceki *Evlidir Ne Yapsa Yeridir*'de olduğu gibi amaçladığı toplumsal eleştiriyi tam olarak yerine getiremeyen bir film olmuştur.

1987 yılında ise *Katırcılar*, *Sen De Yüreğinde Sevgiye Yer Aç* ve *On Kadın* filmlerini çekmiştir. *Katırcılar* filminde Gören bir yandan Doğu'da kaçakçılık yapan insanların hayatlarına eğilirken bir yandan da "asker olgusu"nu ilk defe beyaz perdeye aktarmıştır. Bir "yol filmi" sayılabilecek *Katırcılar*, Gören'in temel izleklerinden doğa-insan çatışmasını ele aldığı son filmidir. *Sen De Yüreğinde Sevgiye Yer Aç*'ta ise 12 Eylül sonrası baktığı davalarla bilinen bir avukat ve aynı zamanda da sosyal demokrat bir partinin ileri gelenlerinden olan Ali İhsan Can'ın (Kadir İnanır) tatil için doğduğu yer olan

---

[33] Buradaki benzerlikten kasıt bir grup filmin aynı başlık altında toplanmalarından ibarettir. Bu benzerliği paylaşan filmler arasında genellikle şu filmler sayılmaktadır; Mesut Uçakan, *Öç* (1984); Zeki Ökten, *Ses* (1986); Zeki Alasya, *Dikenli Yol* (1986); Sinan Çetin, *Prenses* (1986); Melih Gülgen, *Kimlik* (1988); Zülfü Livaneli, *Sis* (1988); Mehduh Ün, *Bütün Kapılar Kapalıydı* (1989); Tunç Başaran, *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989); Ziya Öztan, *Balıların Bittiği Yer* (TV filmi); İsmail Güneş, *Gülün Bittiği Yer* (1999), Atıf Yılmaz, *Bekle Dedim Gölgeye* (1990).

Side'ye gelmesiyle başlar. Bir yandan politik hasımlarıyla uğraşan avukat bir yandan da kendini sorgular. Gören bu yıl yeniden kadın sorunlarına dönerek her biri kendi içinde ve filmin tamamı açısından bütünlük taşıyan dokuz bölümden oluşan, toplumun değişik kesimlerindeki kadınların karşılaştıkları sorunları işleyen ve kendisinin ikinci döneminin son filmi sayılabilecek *On Kadın* filmini çekmiştir. Film toplumun farklı kesinlerinden, kadın olmalarından dolayı sorun yaşayan 9 farklı kadın portresini sinemaya taşır. Film şu öykülerden oluşur; *Gelin (Gelin Sofrayı Hazırla!)*, *Gazeteci (Evlilik Cüzdanınız Lütfen!)*, *Çingene (Ben Çalmadım Be!)*, *Deniz (Yeşil Güzeldir!)*, *Ana-Kız (Çok Süpersin Anne!)*, *Fahişe (Biz Fahişeyiz, ya Siz?)*, *İkramiye (Ana Sevgisi Ne Güzel Şey!)*, *Feminist (Erkek Kokusu Sinmiş!)* ve *Köylü (Ben İkinize de Yeterim!)*.



On Kadın

Üçüncü Dönem (1988-...)

Gören, 1988 yılında Berlin'e gitmesiyle birlikte başlayan üçüncü döneminde toplumsal yergi amacı taşıyan güldürü öğelerine yer verdiği uzun metrajlı filmler, bazı kent belgeselleri ve televizyon için bazı dizi filmler çekmiştir. Gören Avrupa Kültür Başkenti Projesi çerçevesinde gittiği Berlin'de 1989 yılında düzenlenen Berlin Film Festivali'nin Panorama bölümüne de seçilen, Kemal Sunal ile birlikte çalıştığı iki filmden biri olan *Polizei*[34] ve Alman televizyonu için "*Kırmızı*

[34] Şerif Gören *Polizei* filminin ortaya çıkışını şöyle anlatmaktadır: "Doğu Berlin'deki Brecht Tiyatrosu'nda *Köpenick'li Yüzbaşı* [*Der Hauptmann Von*

Yeşil", "*Patates Soğan*" adlı Berlin'i anlatan 20 dakikalık iki belgesel yapmıştır. Berlin'e gittiğinde kendini ilk kez sanatçı gibi hissettiğini söyleyen Gören, döndükten sonra kendi deyimi ile artık eleştirmenler ne diyecek gibi komplekslerinden de kurtulmuş olarak 1990 yılında -1981 yılında yaptığı *Feryada Gücüm Yok* filminden sonra- medyayı eleştirdiği *Abuk Sabuk Bir Film*'i çekmiştir. Kendisine daha önce iyilik yaptığı bir Alman'dan miras kalmasıyla zengin biri haline gelen Ademoğlu'nun (Kemal Sunal) öyküsünü anlatan film bir yandan medyanın insan hayatındaki etkisini yine "ahlâkî" vurgularla ele alıp inceler. Yoksulken kendisini hor gören tanıdıkları artık onu el üstünde tutmaktadır. Çok zengin biri haline gelen Ademoğlu'nun hayatında tek bir kusuru vardır. O da gülememesidir. Bir gazete Ademoğlu'nu güldürene ödül vaat ederek bir kampanya düzenler. Bu süreçte kendi kendisiyle de hesaplaşan Ademoğlu ödül olarak vaat edilen parayı kuyrukta bekleyen insanlara dağıtır.

Gören sinemaya üç yıl ara verdikten sonra 1993 yılında Şener Şen ile Türkiye'deki değişimi "Amerikanlaşmayı", şiddet içeren filmleri eleştiren ve *Özel Bir Kadın*, *Temel İçgüdü*, *Evde Tek Başına*, *Telma ve Louise* gibi filmlerin bazı sahnelerine açıkça göndermede bulunarak bu filmleri inceden inceye alaya alan *Amerikalı*'yı çekmiştir[35]. Gören 1993 yılının en çok hâsılat elde eden filmi olan *Amerikalı*'dan sonra herhangi bir uzun metrajlı film çekmemiştir. 1994 yılında Fransız televizyonunun teklifi ile Strazburg'u anlatan "*Karga ve Leylek*",

---

Köpenick, Carl Zuckmayer, 1931] oyununu gördükten sonra böyle bir film yapma düşüncesi oluştu kafamda. *Polizei*, bir yerde *Köpenicklli Yüzbaşı* oyununun bir adaptasyonu sayılabilir" (27 Nisan 1999 tarihli görüşme).

[35] *Amerikalı* 1993 yılında 354.656 kişiyle en çok izleyici toplayan film olmuştur. *Türsak Sinema Yıllığı'93*, İstanbul, Türsak Yayınları, 1994.

1996-97 yılında ise "*Kimlik*" adlı iki kent belgeseli daha yapmıştır. Televizyon için ise bazı dizi filmlerin birkaç bölümünü yönetmiştir. Bu diziler arasında *Fanatik* (1999), *Yangın Ayşe* (2000), *Bana Babamı Anlat* (2000), *Kırık Ayna* (2002), *Serseri Aşıklar* (2003) gibi dizileri saymak mümkündür.

FİLMLERİN ANLATI YAPISI

Popüler sinemanın içinde yer alan Şerif Gören filmlerinin anlatı yapısına bakmamızın nedeni onun filmlerinin kurmaca dünyasının içerdiği doğallaştırmaları ve çelişkileri törpüleme mekanizmalarının ortaya çıkarılması aracılığıyla, filmlerin toplumsal olarak, verili düzene gösterilen rızanın sürekliliğini sağlama işlevi konusunda oynadığı ideolojik rolü ortaya koyabilmek ya da bu verili ideolojiye karşı koyduğu kırılma noktalarını saptayabilmektir. Bu da filmlerin toplumsal olarak üstlendiği işlevin ne olduğu noktasını açığa çıkarabilir. Geleneksel anlatı kalıpları içerisinde işleyen Gören filmlerinin ilk özelliği bütün anlatısal kapalılığına rağmen zaman zaman bu kapalılığı kırma yönünde davranmasıdır. Bazı filmler (*Nehir*, *Güneşin Tutulduğu Gün* gibi) biçimsel olarak açık uçlu sonlara yer vermelerine rağmen öyküler izleyicileri geleneksel ataerkil değer yargıları içerisinde tutar ve alternatif okumalara izin vermez. Ancak öyküsü "teslimiyetçi" egemen bakış açısı içinde "kapanma"yan buna karşı koyan *Sen Türkülerini Söyle* gibi farklı okumaya izin veren filmler de vardır. Kahramanın sürgün yerine doğru yola çıktığı finalde küçük bir çocuğa el sallayıp gülmesiyle tamamlanan filmin final kurgusu, filmin muhalif kimliğini ortaya koyar.



Sen Türkülerini Söyle



Sen Türkülerini Söyle

Gören filmlerinin ikinci özelliği ise film anlatılarının iki farklı yöneliminin olmasıdır. Bu yönelimlerden ilki geleneksel popüler sinemanın paralelinde gerçekleştirdiği erkek merkezli film anlatılarıdır. İkincisi ise kadın karakterlerin özne konumunda olduğu, filmin temel yönlendiricisi durumunda bulunduğu ve film anlatısını belirlediği kadın merkezli anlatılardır.

Öykü

Şerif Gören'in filmlerinin öyküsü de popüler filmler ve anlatılar gibi başı, ortası ve sonu belirli olan bir olaylar dizisini, karakterler aracılığıyla anlatır. Gören'in öyküden çok "*kişiye dayanan*" (Onaran, 1994: 30) anlatılar olan bazı filmlerinde bu yüzden önemli olan kişilerin başından geçenlerdir. Örneğin *Sen Türkülerini Söyle*'de anlatılan Hayri'nin (Kadir İnanır) bir haftalık yaşamıdır, *Güneşin Tutulduğu Gün*'de Sevgi'nin (Müjde Ar), *Polizei*'de Ali Ekber'in (Kemal Sunal), *Firar*'da Ayşe'nin (Hülya Koçyiğit), *Kurbağalar*'da Elmas'ın (Hülya Koçyiğit) yaşamıdır anlatılan. Ancak bu tarzda öykünün kişilere ve kişilerarası ilişkilere dayandırılarak anlatılması, filmin ana çatışma ve çelişkilerinin kişisel düzeye indirgenerek işlenmesi zorunluluğunu getirmiştir. Bu durum da anlatıların verili ideolojik kalıplar içerisinde kalarak, "doğallaştırma" ve toplumsal formasyondaki çelişkileri "gözden uzak tutma" gibi işlevlerini yerine getirmesi için elverişli bir

ortam sağlamıştır. Ancak öykünün daha çok tekil bireyler etrafında (özellikle ana karakterin kadın olduğu filmlerde) şekillendiği Gören filmlerinde bu çelişkiler tam olarak gizlenip, kamufle edilmez; hatta kimi zaman film içinde ahlâkî olanla ilgili çeşitli yan temaların anlatısal kapanışına rağmen, ekonomik olan ana tema ideolojik açıdan anlatısal bir kapanma ile sona ermez. Örneğin *Kırbağalar*'da kadın-erkek ilişkilerine bakışta takınılan tavır anlatısal bir kapanmayla sona ererken, kadının ekonomik konumuna ilişkin bakış anlatı yapısındaki kapalılığı kırar.

Filmin öyküsü, karakterleri ve onların yaşadıkları olayları kronolojik bir düzen içerisinde, mekânsal özelliklerle birlikte gösterir. Öykünün belirli bir noktadan başlaması ve bir diğer belirli noktada çözüme kavuşarak sona ermesi, temelde biçimsel olarak kapalı bir yapı yaratır. Bu kapalı yapı hikâyenin açılış ve kapanışı arasındaki nedensel ilişkiden kaynaklanır. Açılış ve kapanış arasındaki uzam, bir olaydan diğerine doğru hem zamansal bir hareket olarak hem de nedensel bir ilişki olarak var olur. Her olay, bir öncekinin sonucu bir sonrakinin nedeni olarak ilerlerken anlatının kapanması araya sokulan yan olaylarla sürekli ertelenir. Anlatının ana temasının ve çatışmasının belirginleşmesi, anlatının hareketinin de artık kontrol altına alındığı anlatısal kapanmayla gerçekleşir. Bu kontrol altına alma aslında anlatının ideolojik yapısının da ortaya çıktığı noktadır. Örneğin *Nehir*'de anlatının, zengin gençlerin ana karakter olan Sinan'ı (Tarık Akan) jandarmaya ihbar etmeleriyle sonlanması filmin ideolojik perspektifini de ortaya koymaktadır. Bu ihbar eylemi sadece kendi yapısından değil aynı zamanda köylülerin Sinan'ı suçlu olduğunu bildikleri halde ele vermemiş olmalarıyla da birleşerek kurduğu "ikili karşıtlık" ekseninde filmin anlatısının ideolojik çerçevesini inşa eder. Gören'in "öyküye daya-

nan anlatılar" olan filmlerinde ise "kişiye dayanan anlatılar"daki (Onaran, 1994: 30) "kurulma" görülmez. Kişileri sadece öykünün birer figürü olarak ele alan bu filmler daha çok öyküyü verili ideolojiler çerçevesinde işler. Bu anlamda öykülerinin yapısı tam bir nedensellik gösterir ve "kapalı"dır. Bu tür filmlerin en belirgin örnekleri *Aşka Ben mi Yarattım*, *Kır Gönlünün Zincirini*, gibi filmlerdir. Türk sinemasında "Arabesk film" olarak adlandırılan bu filmlerde klasik olay akışına dayanan çizgisel bir anlatım vardır. Geriye dönüşlerle araya girmeler nadirdir. Sadece *Aşka Ben mi Yarattım* filminde giriş bir geriye dönüşle açılır ve *Feryada Gücüm Yok* filminde de araya giren bir iki görüntü vardır. Bu filmler temel olarak iyi-kötü karşıtlığına dayanır. İyi'lerin de kötü'lerin de temelde nasıl davranacakları belirlidir. "İyi" tiplerin (Orhan Gencebay'ın canlandırdığı tipler) film içindeki bütün durum ve edimleri, hangi doğrultuda davranacakları, yapacakları seçimler önceden belirlenmiştir. Bu verili durum daha çok Orhan Gencebay'ın hem toplumsal kişiliğinde hem de diğer filmlerindeki kişiliklerinden beslenir. İyi'yi her zaman başrol oyuncusu ve onun çevresindekiler temsil eder. Kötüler ise iyinin mücadele etmek zorunda kaldığı, bir şekilde ona kötülük etmiş olan ya da edecek olan kişilerdir. Örneğin bu kötüler: *Kır Gönlünün Zincirini* filminde Orhan'ın kız kardeşini iğfal eden zengin çocuktur; *Aşka Ben mi Yarattım* filminde Orhan'ın halk konseri vermesini engelleyen gazino patronudur; *Derdim Dünyadan Büyük* filminde holding sahibi fabrikatördür; *Feryada Gücüm Yok*'da ise bütün iletişim ve kültür araçlarını ele geçirmiş olan Oğuz Bey'dir (hatta onun için çalışan bütün yazar, yönetmen vb. kişilerdir). Filmlerin hepsinde başrolü oynayan Orhan Gencebay kendi adı ile yer alır. Buna karşılık kadın oyuncu ünlü bile olsa kendi adı ile yer almaz. Filmlerde Orhan Gencebay'ın gerçek yaşamı ile

sürekli ilişki kurulur; örneğin Orhan'ın Samsunlu olmasına özellikle vurgu yapılır. Her film üç-dört şarkı içerir. Bu şarkılar çoğunlukla ya dramatik olayların akışını destekler ya da oyuncunun içinde bulunduğu durumu ifade eder. Filme adını vermiş olan parça genelde olayın en dramatik aşamasında söylenir ve çoğunlukla verilmek istenen mesaja da uygun düşer. Bu kimi zaman filmin sonu olabilir, kimi zaman da ortası. Bu filmlerde çeşitli mekânlar kullanılır (kahramanların evleri, tatil yerleri, hapishane, gece kulübü gibi) ve filmler çoğunlukla dış mekânlarda, açık havada gerçekleşirler. Mekânlara temel oluşturan kent ise çoğunlukla İstanbul'dur. Mekânların çokluğu filme bir ritim katar ve filmin anlatımının paralel kesmelerle ilerletilmesine olanak verir.

Filmin söylemi ise "anlatının dinamiğini, kurmaca dünyanın mantığını oluşturan olay örgüsünü, zaman ve mekan kullanımını, eksiltileri, anlatan ağızları kapsamanın ötesinde tüm sinematografik tekniklerin kullanılış tarzını da içermektedir" (Abisel, 1994: 189). Film anlatısının ideolojik perspektifinin ortaya konması açısından söylem de öykü kadar önemlidir[36]. Filmin anlatısını etkin kılabilmesi için söylemin öyküyü etkili bir biçimde aktarması gerekir. Bu da sinematografik tekniklerin filmin anlatısı içerisinde belirleyici bir konumda oldukları anlamına gelir. Bunun en iyi örneği *Kan*'dır. Hareketli bir tempoda olan filmin öyküsünün ilk kısmı filmin hızlı bir kurguya dayanan söylemi aracılığıyla gerçekleştirilirken, psikolojik gerilimin ağır bastığı ve "ölümü bekleme" temasının yoğunluk kazandığı ikinci bölümde öykünün söylemi ağır ilerleyen bir kurgu ve daha durağan bir kamera kullanımı sayesinde temposunun düşürülmesiyle

[36] Gören filmlerinin söylemine ve sinematografik özelliklerine daha sonra ayrıntılı olarak değinilecektir.

etkin kılınır. Ayrıca *Güneşin Tutulduğu Gün* filminde daha iyi bir yaşam için fahişelik yapmayı seçen Sevgi (Müjde Ar) yaşadığı olaylar sonucunda bir çöplükte ölü bulunur. Filmin anlatısı bu kurgusu ile tematik olarak verili ideolojik kalıplar ve popüler sinemanın uylaşımları açısından kapanmasına rağmen, film biçimsel olarak açık bir yapıya sahiptir. Bu açık yapı filmin finalinde bir sabah "çöp!" diye bağıran çöpçülerin sesleri arasında Sevgi'nin cesedi üzerine bindirilmiş olan ve hem anlatının sonunu hem de Sevgi'nin sonunu (belki de evden kaçan tüm kızların sonunu, belki de sadece bu filmin/bu kurmaca dünyanın) gösteren "SONU..." yazısı ile sağlanır. Bu teknikle filmin anlatısı izleyicisini "yeğlediği okuma"ya yönlendirir. Film ikili bir "son" sunmasına karşılık filmin ahlâkî bakış açısı muhafazakâr bir yaklaşımla ele alınmıştır. Bu ikili yapıya rağmen alternatif bir okuma olanağı sınırlıdır.





Güneşin Tutulduğu Gün

Popüler filmlerin anlatısal uylaşımlarının temelinde yer alan, verili egemen ideolojileri meşrulaştırıp yeniden üretilmesine olanak tanıyan bu uylaşımları "doğallaştırma"da etkin bir rol oynayan aile, Gören'in filmlerinde bu niteliğinin dışına çıkmış gibidir. Popüler filmlerde "öykünün etrafında döndüğü aile ve benzeri küçük gruplar" ve bunların "ev içi" atmosferi Gören'in filmlerinde fazla önem taşımaz. Bu nedenle Gören'in filmlerinde "aileye ve ona giden yolu açan

romantik aşka" (Abisel, 1994: 190) ya da bir aile kurmak için her türlü fedakârlığı ve zorluğu göze alan âşıklara fazla rastlanmaz (Bunun tek istisnası *Deprem* filmidir. Ancak bu filmde de romantik bir aşktan çok "zorlama"ların -erkek karakterin kızı evlenmek üzereyken kaçırması- sonucunda ortaya çıkmış bir aşk söz konusudur). *Firar*'da iki çocuğu olmasına karşın Ayşe (Hülya Koçyiğit) ile sevdiği adam aile kuramazlar. Gören'in filmlerinde ailenin bu şekilde ele alınışının temelinde yatan, ailenin bütünlük taşıyan tam bir sosyal yapı niteliği taşımamasıdır. Filmlerdeki aileler "bütün bir aile" olmaktan uzaktır, genellikle ailenin temel unsurlarından anne, baba veya çocuktan biri mutlaka eksiktir. Temel karakterlerin ya ebeveynlerinden biri ya da eşi ölmüştür. Bu kişiler ya film anlatısı başlamadan ya da başladıktan sonra anlatının devamını sağlamak için ölür[37]. Ailenin bütün bir

---

[37] *Köprü*'de mühendisin (Kadir İnanır) babası film başlamadan ölmüştür, annesi ise film başladıktan sonra anlatının devamlılığını sağlamak için ölür. Ahmet'i yanına alan salcının da karısı yoktur ama iki çocuğu vardır. *Deprem*'de ise kaptanın (Kadir İnanır) babası film başlamadan ölmüştür. Bu yüzden köye gelir, kadın karakterin ise sadece annesi vardır. *Derdim Dünyadan Büyük*'te erkek karakterin (Orhan Gencebay) babası yoktur, annesi vardır. Kadın karakterin (İnci Engin) ise sadece ağabeyi vardır. *Derviş Bey*'in (Kadir İnanır) annesi yoktur, babası film başladıktan sonra ölür, kadın karakterin (Melike Zobu) ise sadece babası vardır, annesi film başlamadan ölmüştür. *Gelincik*'te erkek karakterin (Cüneyt Arkın) karısı film anlatısı başlamadan ölmüştür, kadın karakterin (Fatma Girik) ise sadece babası vardır. *Aşka Ben mi Yarattım*'da her iki karakterin de ailevi durumları belli değildir. *Feryada Gücüm Yok*'ta erkek karakterin (Orhan Gencebay) kimsesinin olup olmadığı belli değildir. Ancak kadın karakterin (Müjde Ar) bir amcası vardır ve filmin anlatısı içinde kızın babasının, kız kasabadan gittikten sonra kalp krizinden öldüğünü öğreniriz. *Herhangi Bir Kadın*'da Kadın karakterin (Hülya Koçyiğit) babası vardır, annesi yoktur. Erkek karakterlerden birinin (iş

aile olmaması filmlerin anlatısının da aile etrafında gelişmesini engellemiştir. Bu parçalanmışlık yüzünden film öykülerinin daha çok tekil bireyler etrafında geliştiğini ve aileyi bütünlemek için verilen uğraş üzerinde gelişen tek filmin *Firar* olduğunu söyleyebiliriz. Gören'in filmlerinde de popüler filmlere özgü olarak yine "karakterlerin geçmişlerine ve kimliklerinin oluşumuna ilişkin fazla bilgi verilmez" (Abisel, 1994: 194). Ancak karakterler çoğu zaman tarihsel ve toplumsal bir bağlam içerisine yerleştirilmişlerdir[38] (*Herhangi Bir Kadın*, *Sen Türkülerini Söyle*, *Yılanların Öcü*, *Kurbağalar gibi*).

Gören'in filmleri de popüler filmler ve anlatılar gibi öykü ve söylem açısından klasik bir anlatım tarzı kullanırlar. Doğrusal ve nedensel bir zaman akışı içerisinde giriş, gelişme,

---

adamı/Cihan Ünal) annesi ve bir kız kardeşi vardır, diğerinin (hamal/Tarık Akan) hiç kimsesi yoktur. *Tomruk*'ta erkek karakterin (Kadir İnanır) annesi vardır, kadın karakterin (Serpil Çakmaklı) ise babası. *Derman* filminde kadın karakterin (Hülya Koçyiğit) küçükken babası ölmüştür, "annem kardeşim..." der ama onlara ne olduğu belli değildir, erkek karakterin (Tarık Akan) ise karısı ve altı çocuğu öldürülmüştür. *Firar*'da kadın (Hülya Koçyiğit) evli olmamasına rağmen iki çocuğu vardır, onlarla da hapis yüzünden birlikte olamaz. *Kurbağalar*'da ise kadının (Hülya Koçyiğit) kocası film başladığında öldürülür, sadece bir oğlu vardır. Filmler içerisinde ailenin tamam olduğu filmler de vardır. Bunlar arasında *Kır Gönlünün Zincirini* (filmin başında erkek karakterin kız kardeşi intihar eder), *Güneşin Tutulduğu Gün* (burada da despot ve tutucu bir aile ve çocuklarını döven bir baba vardır), *Sen Türkülerini Söyle* (burada da baba oğlunu yaptıklarından dolayı affetmeyen, onunla konuşmayan aksi bir babadır) ve *Beyoğlu'nun Arka Yakası* gibi filmleri saymak mümkündür.

[38] Bu durum arabesk filmler ve bunların dışındaki *İstasyon*, *Gelincik* gibi birkaç film için söz konusu değildir. Bu filmlerde hem karakterler hem de olaylar tarihsel ve toplumsal bir bağlamdan yoksundur. Ancak zaman zaman dönemin popüler kültürüne ilişkin bazı vurgularla bu durum ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır.

çatışmanın doruk noktası ve sonuç kalıbını kullanan filmler anlatıda kesintilere geriye dönüşler dışında yer vermez. Filmler bu anlamda doğrusal anlatıma sahiptir. Olaylar bir nedensellik zinciri içerisinde boşluk bırakmadan birbirlerine eklenerek gelişir. Bu nedensellik bütün popüler anlatılarda olduğu gibi filmlerde de anlatının ayrılmaz bir parçasıdır. Anlatı, kapanışına giden yolu bu nedensellik zinciri içerisinden geçerek kat eder. Hangi olayın hangisine bağlandığı anlatının nedensellik zincirinin bir sonucudur ve bu sonuç anlatının ideolojik yapısını gösterir. Örneğin, *Aşka Ben mi Yarattım* filminde, parasız, aç ve kalacak bir yeri olmadan kentte dolaşıp duran erkek karakter (Orhan Gencebay); sokakta yatan çocukları gördüğünde, "ben derdi kendimde bilirdim meğerse benden dertliler de varmış" sözlerini içeren şarkısını söyler. Filmin yan çatışmaları aracılığıyla ürettiği her şeye rağmen, kendi halinden memnun olunması gerektiğine ilişkin vurgusu bu nedensellik içerisinde "doğallaştırılır" ve kabul edilebilir bir hale getirilir. Böylece film toplumsal çelişkileri kristalleştirmek yerine, kabul edilebilir bir form içerisinde sunarak, bu çelişkileri katlanılabilir kılar. Film öykülerinin anlatım tekniği ise zaman zaman geriye dönüşlerle parçalanmış (ve desteklenmiş) olan ve kronolojik bir sıra izleyen çapraz kesmelere dayanır. Bu çapraz kurgu içerisinde farklı zaman ve mekânlarda gerçekleşen olaylar eksiltilere başvurularak devamlılıkta bir boşluk bırakmadan ardı ardına eklenir. Bu eklemelerde seyirciye zamanda ve uzamda bir sıçramanın olmadığını hissettirecek sinemasal uylaşımlara başvurulmuştur. Gören filmlerinin öyküleri genellikle, Todorov'un belirttiği gibi, "bazı güçlerce bozulan durağan bir durumla başlar. Sonuç olarak ortaya bir dengesizlik durumu çıkar. Bu dengesizlik durumuna karşıt güçlerin müdahalesiyle yeniden bir denge durumu kurulur" (Aktaran,

Cohan ve Shires, 1997: 54). Dışarıdan gelen bir müdahaleyle bozulan bu denge durumu yeni ilişkilere yol açar. Denge durumunun bir güç tarafından bozulması esnasında bir taraftan da karşıt güçler olarak konumlanan karakterler tanıtılıp, öykünün çatışma noktaları ve beklentileri kurulur. Örneğin *Deprem*'de İstanbul'dan babasının ölümü üzerine köye gelen kaptan (Kadir İnanır) köydeki Zeynep'in (Türkan Şoray) ve demircinin (Nasır Melek) durumunda ve ilişkilerinde değişikliğe yol açar. Zeynep'le ilişkisinde aralarında duygusal bir çatışma kurulurken, Zeynep'i düğününden kaçırarak asıl çatışmanın kurulmasına neden olur. *Derviş Bey*'de anlatının bütünlüğü İbrahim Bey'in (Reha Yurdakul) karşıt güçlerce öldürülmesi ile bozulur. Karşıt güçler tarafından öldürülen İbrahim Bey'in ölümü ile anlatının temel çatışması da inşa edilmiş olur. Temel çatışmanın kurulduğu bu noktadan sonra olaylar nedensel ve zamansal bir gelişim içerisinde, bozulan bütünlük/denge durumunu yeniden sağlamaya yönelik olarak gelişir. Bu süreçte araya sokulan yan çatışmalar ve temalarla bütünlük/denge durumunun sağlanması sürekli olarak ertelenir. Ortaya çıkan bu dengesizlik durumu yeni ilişkilere yol açarak gelişir ve filmin başında kurulmuş olan çatışma, başka bir hal alarak sıradan bir kan davasından farklı bir çatışmaya dönüşür. Örneğin, Karaca (Melika Zobu) ile Derviş Bey (Kadir İnanır) arasında bir aşk ilişkisi doğmasına, Derviş Bey'in halası (Aliye Rona) ve dayısı (Hüseyin Peyda) ile çatışmasına ve köylülerin Derviş Bey'e karşı çıkmasına neden olur. Ortaya çıkan bu yeni ilişkiler yeni çatışmalar yaratarak ana çatışmanın çözümünü sürekli olarak erteler. Bu ertelemeler aynı zamanda filmin anlatı yapısına ritim kazandıran bir niteliğe sahiptir. Bu yüzden ertelemenin son bulması bütünlük durumunun sağlanması

ancak sonuç bölümünde temel çatışmanın çözülmesi ile gerçekleşir.

Karakterler

Şerif Gören'in *Kurbağalar*, *Firar*, *Sen Türkülerini Söyle* gibi filmlerinde karakterler filmin temelini oluşturur. Bu filmler "kişiye dayanan" anlatılardır. Öyküyü kişilerin kendilerinin oluşturduğu, kişiliklerinin daha derin olarak betimlendiği, güdü yapılarının, tutumlarının, dünya görüşlerinin ortaya konduğu kişiye dayanan anlatılarda bu kişiler önlerindeki seçeneklerden birini seçip ona göre davranarak olayları geliştirirler (Onaran, 1994: 30). Bunun yanı sıra Gören'in pek çok filmi "öyküye dayanır" (Onaran, 30). Bu filmlerde kişilerin pek derinlikleri yoktur sadece öyküyü ilerletmeye yararlar, bir iki özellikleriyle tanıtılmışlardır ve bu yüzden de nasıl davranacakları belirlidir, olaylar onları yönlendirir Gören'in arabesk filmlerinin yanı sıra *Deprem*, *İstasyon*, *Alişan*, *Evlidir Ne Yapsa Yeridir*, *Adem ile Havva*, *Güneş Doğarken* gibi filmlerini bu kategoride değerlendirmek mümkündür.

Gören'in ilk filmi olan *Endişe*'de tek başına eyleme geçen bireyin uğradığı başarısızlığı anlatmasından sonra bu eğiliminin karşıtı bir yola girdiğini ve "birey"in üzerinde yoğunlaştığını söylemek mümkündür. Ancak bu bireysel olanın yüceltilmesi ve çözüm olarak önerilmesi değil, sadece bireyin öncü rolüne yapılan bir vurgudur. Gören filmlerinde karakterler kişisel olarak bazı toplumsal aksaklıkları düzeltme eğilimindedir. *Köprü*, *Derviş Bey* gibi toplumsal değişimin ele alındığı ve *Kurbağalar*[39], *Sen Türkülerini Söyle* gibi daha farklı sorunların işlendiği filmlerde değişimin bireysel müdahale-

[39] Elmas'ın bireysel eylemi filmin finalinde kendisi gibi başka kadınların da erkek işi olarak görülen kurbağa toplama işine başlamalarına yol açar.

lerle sağlanabileceğine dair bir inanç vardır. Ancak bu değişimin bireyleri aşan bazı yanları olduğu unutulmaz. Bireysel eylem çözüm olarak önerilmez, yapılan vurgu bu noktada bireyin harekete geçirici bir güç olduğu yönündedir. Aslında bireysel olana yapılan bu vurgu bir taraftan da kültürel dönüşümle ve Gören'in bu dönüşüm karşısında çözüm olarak gördüğü şeyle de ilgilidir. Filmlerinin büyük kısmını 1980'li yıllarda çekmiş olan Gören, *Güneşin Tutulduğu Gün*'de resmettiği gibi insanları fahişe olmaya dahi sürükleyen kültürel ve ekonomik sistem karşısında bireyi bir sığınak noktası, yeni bir umut olarak görmüştür ancak bireyin bu sistem karşısında fazla şansı olmadığının da farkındadır. Bu noktada Gören kadın kahramanlarını da aynı şekilde eyleme geçirerek, bu toplumsal ve kültürel sistemin bazı değerlerine eleştirel yaklaşır. Bu eleştiride çoğunlukla kadınların cinsellikle ilişkilerini kullanır. Özellikle "kadın filmleri" olarak adlandırılan filmlerinde çizdiği; bağımsız, özgür, kendi sorunlarına çözümler bulabilen, hayatını çalışarak kazanan ve cinselliğini yaşaması için "kabul edilebilir" bir ilişkiye ihtiyaç duymayan kadın portresi onun bireysel olana yaptığı vurgunun kadın karakterlerde somutlaşmış ifadesidir. Hem günlük yaşamı sürdürmek anlamında hem de seksüel anlamda aktif olan kadın karakterler yaşam karşısında güçsüz ve çaresiz olarak gösterilmez.

Kadın Karakterler

Gören filmlerinin anlatısının iki temel yönlendiricisi olduğunu belirtmiştik. Bunlardan ilki kadın karakterlerin anlatının yönlendiricisi durumunda olduğu filmlerdir. Gören'in bu filmlerinde yoğun olarak 1980 sonrasında popüler Türk sinemasının üzerinde en çok durduğu konulardan biri olan "kadın" ve "kadın sorunları" ağırlıklı yer tutar. "Cinsel-

lik", "özgür kadın", "yalnız kadın" gibi dönemin gözde motifleri Gören'in kadın karaktere dayanan ve "kadın filmi" olarak adlandırılan filmlerinde işlenmiştir. Bu filmlerin bazılarında (*Kurbağalar*, *Güneşin Tutulduğu Gün* gibi) temel çatışma noktası, kadın karakterin ekonomik zorunlulukları nedeniyle toplumsal çevresiyle yaşadığı gerilim üzerine kuruluyken, bazıları kadın karakterin kendi içinde yaşadığı ahlâkî çatışmalar üzerinde durur (*Gizli Duygular*). Bu filmlerde kadınlar, hem cinselliklerini yaşama tarzları açısından hem de ekonomik koşullara karşı direnmeleri ve bu koşulları değiştirmeye çalışmaları açısından ele alınıp işlenirler. Gören filmlerindeki kadın portresi Yeşilçam filmlerinin pek çoğunda olduğu gibi aseksüel, cinselliklerin bastıran bir portre değildir. Bu kadınlar cinsel açıdan etkin ve güçlüdür. Cinselliklerini yaşamalarının tek koşulu da -popüler Türk filmlerinde olduğu gibi- evlilik değildir. Cinsellik, rahatlıkla yaşanabilen hiçbir engele boyun eğmeyen ve aşktan farklı bir alan olarak tanımlanır. Örneğin *Firar*'da Ayşe (Hülya Koçyiğit) patronu ile âşık olmadığı halde sadece cinsel arzuları nedeniyle birlikte olur, hapisten kaçabilmek için gardiyana (Talat Bulut) karşı cinselliğini kullanır.

Gören ekonomik zorunluluklarından dolayı toplumsal çevreleriyle gerilim yaşayan kadın karakterlerini genellikle yaşam karşısında "tek başına" ve "yalnız" olarak ele almıştır. Bu kadınlar erkek topluluğu ile kuşatılmışlardır; aslında toplumsal çevrelerine karşı verdikleri mücadele de erkeklere karşı verdikleri bir mücadeledir. Bu temanın yoğun olarak ele alındığı filmlerden biri olan *Kurbağalar*'ın kadın karakteri Elmas (Hülya Koçyiğit), kocasının öldürülmesi sonucu bir çocuğu ile yalnız kalır. Borçları vardır ve bunları ödemesi gerekmektedir. Elmas bu durum karşısında çıkış yolu olarak yörede "erkek işi" sayılan kurbağa toplayıcılığı yapmayı ve

çeltikte çalışmayı seçer. Toplumsal çevresi bu durumu hoş karşılamayıp, eleştirse de Elmas çalışmayı bırakmaz, hatta kendisine "rahat yaşarsın" diye önerilen evlenme teklifini bile reddeder. Ancak bu konuda çoğunlukla erkeklerin olumsuz tepkileri gösterilir, kadınların olumsuz tepkileri ise Elmas'ın erkeklerle ilişkileri üzerinden ortaya çıkar.



Firar

Gören "yalnız", "tek başına", "sahipsiz" kadın temasını kadının popüler Türk sinemasındaki temsilinin aksine "düşme yerine çalışarak ve çevresiyle çatışarak onurunu koruması" (Kalkan ve Taranç, 1988: 88) temelinde ele alır ve işler. "Film sahipsiz de olsa kadının toplumda bir yeri bulunduğunu, çalışarak ve onuruyla mücadele ederek erkeklerle eşit haklara sahip olabileceğini vurgulamaya çalışır" (Kalkan ve Taranç: 88-89). Bu tema daha önce *Firar* filminde de işlenmiştir. Bu filmde de erkekler topluluğuyla kuşatılmış olan kadın karakter yaşamın her türlü zorluğu karşısında "düşmek" yerine çalışarak yaşamını sürdürür. Kendisiyle evlenmeyi reddeden aşığını -ki aynı zamanda iki çocuğunun babasıdır- öldürerek hapse giren Ayşe hapisten kaçtıktan sonra bile kendisine bir iş bulup çalışır. Kadının ekonomik bağımsızlığı ve bireysel özgürlüğünü vurgulamaya çalışan film, yaşamın güçlükleri karşısında erkekler kadar kadınların da güçlü olabileceğini ve ayakta kalabileceğini gösterir.

Bu filmler ekonomik sorunlar karşısında kadın karakterlere biçtiği özgürleştirici role rağmen kadın karakterlerin aşk/cinsellik ve duygusal ilişkilerinde verili ataerkil ideolojiler içerisinde tutar. Bu durum *Kurbağalar* filminde en açık biçimiyle ortaya konur. Kadın olmasına rağmen erkek işi olarak görülen bir işte çalışan Elmas'ın yaşam karşısındaki tavrı toplumsal cinsiyet rollerini kırar. Ancak Balkanlı Ali (Talat Bulut) ile yaşadığı aşk ilişkisinin görünüşte eski bir fotoğraf yüzünden sona ermesi filmin aşk/cinsellik/duygusal ilişki konusundaki muhafazakâr tavrını ortaya koyar ve film anlatısının geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri ve kalıpları içerisinde kapanmasına neden olur. Balkanlı Ali'nin evde Elmas'ın kocasının askerlik resmini bulmasıyla sergilediği bu davranış sadece Balkanlı Ali'nin duygusal bir tercih olmayıp aynı zamanda geleneksel olanı temsil eden annesinin Ali'ye söylediklerileyle birlikte ele alınmalıdır[40]. Ali, Elmas ile evlenmesine "elin dulunu, Pehlivan Halil'in artığını" oğluna almayacağını söyleyerek baştan beri karşı çıkan annesine aldırış etmez ve Elmas'a birlikte olmayı seçer. Bu noktada geleneksel olanın kırılması ve bir karşı tavır alma söz konusudur. Ancak Ali'nin Elmas'la birlikteyken, kocasının Elmas'a gönderdiği bir fotoğrafın arkasını okuyup, annesini onaylayan bir tavırla ceketini alıp gitmesi anlatının ahlâkî anlamda geleneksel olanın içinde kapanmasına neden olur. Bu yanıyla film bir yandan cinsiyet rollerinde kırılmaya kadının ekonomik olan karşısında takındığı tavırdan kaynaklı olarak-

[40] "Kadın dediğin bir kere biber diker, bir tek er tanır; ilk gece koynuna aldığı, ilk yattığı erkeği... Nasıl bakacak sana, hep Halil çıkacak karşına, kokusuyla hep Pehlivan Halil'i göreceksin. Onun kazıntısını göreceksin. Halil'in kokusu sinmiştir o yatağa, o kaltağa...sadece Halil mi?... Traktörlerine bindikleri, o gece çeltikteki... yeni âdet mi getireceksin bu köye."

neden olurken diğer yandan aşk/cinsellik/duygusal ilişki karşısındaki tavrı nedeniyle bu rollerin geleneksel kalıplar içinde kapanmasına yol açar. Anlatısal kapanma, ahlâkî olana ilişkin iken, kırılma ekonomik olana yöneliktir. *Kurbağalar* filminde "toplumsal olarak kabul görene" karşı koyma, onun yanlışlığını açıkça ifade etme biçiminde ortaya çıkan bu ekonomik kırılma filmin finalinde Elmas'la birlikte başka kadınların da kurbağa toplamaya gitmesiyle görsel ve anlatısal olarak desteklenir. Gören'in kadınlar konusunda benimsediği bu ikili tavır filmlerinde kadının özgürleşmesi sorununa bakışının da temelini oluşturur. Tavrı ahlâkî anlamda "muhafazakâr" bir nitelik gösterip verili ideolojiler içerisinde kalırken, ekonomik konulara yaklaşımı "özgürleştirici" bir karakter taşır.



Firar

Kadın karakterin cinsellik konusunda takındığı tavır, *Firar*'da anlatının verili ideolojik kalıplar içerisinde kapanmasına yol açmadığı için daha olumlu bir nitelik taşır. Bu filmin kadın karakteri Ayşe, -kadının popüler Türk sinemasındaki geleneksel temsilinden farklı olarak- cinsel arzularını ve isteklerini bastırmayan bir karakterdir. Bütün koğuş arkadaşlarıyla birlikte mastürbasyon yapması ve patronuyla aralarında herhangi bir duygusal ilişki olmamasına rağmen bir-

likte olması onun cinsel arzularıyla da "yaşayan", "gerçek" bir kişilik olmasının göstergelerindendir. "Ayakları yere basan, gerçek; gerçek olduğu denli de inandırıcı bir kadın. *Firar*'ın iki çocuklu Ayşe'si..." (Evren, 1990: 88). Ayşe aynı zamanda amacına ulaşmak için dişiliğini kullanan, para kazanmak için sadece erkeklerin olduğu bir şantiyede tek kadın olarak çalışmayı göze alabilen biridir. Ancak Ayşe'nin geleneksel cinsiyet rollerinin dışına çıkmasını sağlayan seksüel özellikleri "annelik içgüdüsü" ile çocukları için yaptığı fedakârlıkla "yumuşatılmıştır".

Toplumsal çevresiyle çatışma içerisinde olan kadın karakterlerin bir başka örneği ise *Güneşin Tutulduğu Gün*'de karşımıza çıkmaktadır. Fahişelik aracılığıyla toplumsal ve ahlâkî düzenin eleştirisinin yapıldığı filmde Gören, baskıcı çevrenin kadınlar üzerindeki etkisini ele alır. Filmde daha rahat bir yaşama kavuşmak için fahişelik yapmaya başlayan Sevgi (Müjde Ar) filmin sonunda evden kovulur ve bunun sonucunda sokakta öldürülür. Sevgi'nin içine düştüğü sosyo-ekonomik çıkmaz ve çaresizlik karşısında önünde bir yol olarak beliren fahişelik Gören'in filminde toplumsal bir temele sahiptir. Burada önemli olan fahişenin ne "kötü" biri ne de "kader" tarafından düşürülmüş olmasıdır. Kadın karakter, toplumsal işleyişin bozukluğu yüzünden bilinçli olarak bu yolu seçmektedir. Bu nedenle bu film popüler yerli filmlerdeki "düşürülen kadın" koduna karşıt bir noktada yer alır. Kadın bizzat içinde yaşadığı toplumun ahlâkî ve ekonomik yasaları sonucu "düşmeyi" seçmiştir. Ancak kötü kişilerin "düşürdüğü" kadınların zaman zaman kurtuluş şansı varken (Popüler Türk filmlerinde olduğu gibi "iyi" birilerinin onları gerek genelevden gerekse içine düştükleri "batak"tan çekip alma olasılığı vardır) toplumun ve sistemin düşürdüğü kadınların/insanların kurtuluş şansı yoktur.



Gizli Duygular

Gören *Gizli Duygular*'da ise arkadaşıyla birlikte oturan bir kadının yaşadığı iç çelişkiler sonucunda cinselliğini keşfetmesini, değişmesini ve "özgürleşme"sini anlatır. Kız arkadaşıyla birlikte bir apartman dairesinde yaşayan ve laborantlık yapan, geleneksel ahlâkî kuralları nedeniyle erkeklerin kendisine yönelik her türlü davranışını tehdit ve tehlike sayarak reddeden Ayşen'in (Müjde Ar), karşı binanın bir dairesine taşınan Ayşecan'ın (Zümrüt Cansel) hayatını evinin penceresinden izlemesiyle hareketlenen yaşamını anlatan *Gizli Duygular* filmi, temel olarak Ayşen'in tanıklık ettiği bu yaşantıdan öğrendikleriyle kendi yaşamına yeni bir yön vermesi üzerine kurulmuştur. Bütün geleneksel değer yargılarına rağmen sevdiği erkekle evlenmeden birlikte olan Ayşen, filmin sonunda hamile olduğu halde kendisini aldatan erkek arkadaşını "ben başımın çaresine bakarım, hadi şimdi git" diyerek kovar ve sokakta beğendiği bir başka erkekle birlikte gider. *Taksi Şoförü*'nde ise nişanlısının (Kadir İnanır) zengin arkadaşıyla (Bora Ayanoğlu) birlikte olan ve evlenmeye karar veren kadın karakter (Banu Aklan), zengin erkek tarafından terk edilir. Bunu öğrenen nişanlı zengin erkeği kız evlenmek konusunda ikna etmek için bir çöplüğe götürür. Zengin erkek kadınla evlenmeyi kabul eder ve bunu da kadına söyler. Ancak kadın "istemiyorum artık, mutluluk bu değil; hele seninle evlenmek hiç değil; herhalde mutluluğun bir yolu

olmalı" diyerek teklifi reddeder. Zengin adam çöplükte kalırken kadın nişanlısının arkasından gider. Kadın ne sevmediği birisiyle evlenmek zorunda kalmıştır ne de ölmeyi seçmiştir. Üstelik içine düştüğü bu durumu da yanlış olarak değerlendirmez. Sevmediği biriyle evlenmenin doğru olmadığını vurgular.



Taksi Şöförü

Bu filmlerde popüler sinemanın "etkin denetleyici erkek" ve "edilgin denetlenen kadın" imgelerinin yer yer kırıldığı söylenebilir. Bu kırılma günlük yaşamdaki ilişki biçimlerine farklı alternatifler sunduğu gibi; bu alternatiflerle de belirli bir toplumsal sistemin inşa edilmiş verili temsil biçimlerini eleştirir. Bu anlamıyla da toplumsal gerginliklerin görmezden gelinmesine yönelik bir tavrı yoktur çünkü filmler ataerkil toplumsal düzenin kural ve kodlarının ihlal edilmesiyle farklı alternatiflerin olanağını vurgular. Örneğin *Gizli Duygular*'da Ayşen'ın finaldeki tavrı, *Kurbağalar*'da Elmas'ın kurbağa toplamaya gitmesi, *Firar*'da Ayşe'nin cinselliği yaşayış biçimi bu eleştirel noktaları oluştur.

Bu filmlerdeki bir diğer önemli nokta ise kadınların, evlilik kurumu ve aile içerisinde temsil edilmemeleri ve bu kurumu yücelten bir mizansen içerisinde sunulmamalarıdır. Gören'in filmlerinde evlilik/aile bu açıdan ele alınmaz. Popüler Türk sinemasında evlilikdışı ilişkilerde bulunan kadınlar genellikle "iffetsiz" sayılırken Gören'in filmlerinde kadınların iffeti bununla ilişkili değildir. *Gizli Duygular*'ın bekâr

kadın karakteri hamile kaldıktan sonra bile aile kurmak için bir çaba harcamadığı gibi bunu hayatının sonu olarak değerlendirip kendini "cezalandırma"ya da kalkışmaz. *Firar*'da kadın karakterin evli olmamasına rağmen iki çocuğu vardır. Kadın çocuklarının babasız büyümesini istemediği için evlenmek ister, sevgilisinin bunu kabul etmemesi üzerine çocukları nüfusuna geçirmesini söyler. Ancak adam bunu da yapmayı kabul etmeyince onu öldürür. Kadın ailenin geleceği için her şeye katlanmaz ve bu yönde bir fedakârlık yapmaz. Kadın uysal, evinin kadını, erkeğin iktidarına gönüllü olarak boyun eğen biri değildir, zaten çoğunlukla popüler sinemanın kadını hapsettiği ev içinde temsil edilmez; temsil edildiği zaman da ev çoğunlukla "baskıcı", "problemli", "sınırlayıcı", "şiddet dolu" bir yapı olarak sunulur. Bu anlamda popüler filmlerin kadına ve onun toplumdaki konumuna aile aracılığıyla yaptığı göndermelerle sağladığı anlatısal "doğallaştırma"nın bir ölçüde kırıldığını söylemek mümkündür.

Gören'in filmlerinde temsil edilen kadın modelinin bir diğer yönü ise "dikizcilik"tir [*voyeurism*][41]. Gören dikizciliği

[41] *Dikizcilik* [*Voyeurism*]: Diğer insanların etkinliklerini onların haberi olmadan seyretme eylemidir. Bu sıklıkla seyretme eyleminin yasak ya da yasağa ait yan anlamlar taşıması anlamına gelir. İzleyici dikizci olarak perdenin önüne kurularak perdedeki insanların eylemlerini onlar farkında olmadan seyreder, bu konumlanmadan haz alır. Fakat dikizcilik sadece izleyici ile sınırlanamaz. Kameranın kendisi de dikizcidir. Film içindeki karakterler çoğunlukla dikizci bir tarzda konumlandırılmışlardır. Dikizcilik de fetişizm gibi erkeğin cinsel farklılığa ilişkin korkularına ve cinsel farklılığın sonucu olarak hissettiği hadım edilme [*castration*] kompleksine karşı kendisini uyarlamakta kullandığı stratejilerden biridir. Bu stratejiler anlatının parçalarıdır. Sonuç olarak iki strateji de kadınları bakış aracılığı ile nesneleştirir. Çünkü dikizcilikte adapte olma "bakış" [*gaze*] ile sağlanır. Kadınlar gözetlemeciliğin nesnesidir ve sonuç olarak bu yolla güvenilir hale getirilirler. Erkek bakışı kadını araştırır ve

kullanarak popüler sinemada hâkim olan "edilgin denetlenen kadın" "etkin denetleyici erkek" bakışını bazı filmlerinde görünüşte kırmış gibidir. Gören bu kırılmayı genellikle erkek karakterlerini kadınlara dikizlettirerek[42] sağlamaktadır. Dikizcilik her iki cins tarafından bir diğerine yönelik olarak gerçekleştirilir. Dikizlenen sadece kadın karakter değildir. Aynı zamanda kadın karakter tarafından dikizlenen erkekler de vardır. *Firar*'ın kadın karakteri Ayşe çeşitli zamanlarda erkekleri dikizlerken, zaman zaman da erkekler onu ve diğer kadınları dikizler[43]. Ayşe güneş altında terlemiş, kaslı erkeklerin güreşmesini cinsel bir hazla seyreder, bu seyretme durumu bir "kendinden geçiş" hâlidir. Ayşe o kadar kendinden geçmiştir ki, kendisini dikizleyen bir diğer erkeği görmez; güreşen erkekleri seyreder, bir başka erkek ise Ayşe'yi seyreder. Ayşe bir yandan erkekleri seyrederken bir yandan da yerleri siler. Bu sırada eteği açılır bacakları görünür, kendisine -biri bakıyormuş gibi- sürekli "çekidüzen verir". Burada kameranın bakışı öznelliği görünmez kılacak bir biçimde düzenlenmiştir. Çekimler öznel bakış açısına ve

---

soruşturur. Kadın bakışa karşılık vermez çünkü o özne değildir. Kadın erkeğin öznelliğini güçlendiren ve onaylayan aynada bir nesnedir. Erkek onun içinde kendi farklılığını tanır ve kadın öteki üstünde kendi üstünlüğünü iddia eder (Hayward, 1996).

[42] Bu durum Gören'in başka filmlerinde de görülen bir durumdur. *Nelür* filminde kadın karakter sürekli olarak erkek karakteri yaptığı eylemler sırasında dikizler. *Tomruk* filminde yine erkek karakter kadın karakter tarafından dikizlenir. Ancak dikizlemenin yoğun olarak işlendiği filmler *Firar* ve *Gizli Duygular*'dır.

[43] Örneğin gardiyan (Talat Bulut) bayılan mahkûm kıza iğne yapılırken, parmaklarının üzerinde yükselerek kıza bakar; Ayşe'yi çalıştığı şantiyedeki işçilerden biri tuvalette dikizler, bazı işçiler ise yemek dağıtırken. Ayşe ise çalıştığı madendeki patronunu (Metin Çekmez) su içerken, duş alırken ve güreşirken dikizler.

özdeşleşme yaratacak optik bir kullanıma sahip olmamasına rağmen dikizcidir. Buradaki dikizleme kameranın bakışı ile seyircinin bakışının birleştiği ve birbirinin yerine geçtiği bir sürecin ürünüdür. Bu dikizleme sahnelerinde dikkat edilmesi gereken nokta dikizlendiğini fark eden Ayşe'nin/kadının hemen kendisine "çekidüzen verme"sidir. Örneğin Ayşe'nin bir yandan güreşen erkekleri seyrederken bir yandan da dikizlendiği sahnede, izleyici kamera pozisyonunda öznelliği hissettirecek herhangi bir belirti olmadığından, Ayşe kendisine "çekidüzen verinceye" kadar başkasının bakışından Ayşe'yi izlediğini fark etmez. Yönetmen aynı sahne içinde bize bir taraftan kadının geleneksel temsilinden farklı bir temsil içerisinde gösterirken diğer taraftan ise kadını geleneksel kodlarla yeniden sunar. Hâkim olan bakış, kadının dikizci bakışı gibi görünmesine rağmen kadının kendisine "çekidüzen vermesi" ile erkeğin bakışının hâkimiyeti yeniden kurulur. Çünkü burada kadının bakışa verdiği karşılık, korku ve panikle karışık bir "toparlanma" durumudur. Bu toparlanma durumu aracılığı ile yanlış olan görsel olarak kodlanır.



Firar

Güreşenlere yönelmiş "aktif kadın bakışı"nın, kendine yönelen erkek bakışıyla karşılaştığında kendisine çeki düzen vermesiyle, Mulvey'in vurguladığı, kadının bakışının "tehdit ediciliği" (Mulvey, 1997: 38-47) egemenlik altına alınır ve uysallaştırılır. Kadın öyküdeki erkek karakteri kendisi için "erotik nesne" haline getirirken aynı zamanda öyküdeki başka erkek karakterler için de "erotik nesne" haline gelir. Ve kadının kendisine "çekidüzen vermesi" ile kameranın dikizci kimliğinin gerçekte kimin yanında olduğu vurgulanır. Mulvey'e göre her iki karakterin de izleyici için erotik bir nesne haline gelmesi gerekir fakat belirtilen kadının kendisine "çekidüzen vermesi" ile ve kameranın bakışının öznelliğinin gizlenmesiyle aslında izleyiciye "erotik nesne" olarak sunulan yine sadece kadın olur. Kamera bu çekimde ne kadın karakter için ne de erkek karakter için belirgin öznel çekim açıları kullanmaz.

Dikizcilik açısından önemli bir diğer sahne ise Ayşe'nin gardiyanın çamaşırlarını yıkarken onun tarafından dikizlenmesi ve bunun farkında olarak buna izin vermesidir. John Berger'in kadının kendisine bakıldığını izlemesini anlattığı süreç bu durumda işlerliktedir. Bu durum Berger'in *Görme Biçimleri* adlı kitabında tanımladığı kadının kendi konumunu "gözleyen ve gözlenen" kişilikler olarak birbirinden ayrı iki öğe gibi görmeye başladığı duruma uygun düşmektedir (Berger, 1990: 46). Filmde bu sürecin anlamı "izleyicinin, yönetmenin uyarılarına bilinçli bir tepki vermesidir. Bu durum izleyicinin, film izlerken kendisini izleyebilmesi veya kendini o durumda yakalayabilmesidir" (Derman: 78). Bunu yakalayabilmenin yolu da yönetmenin kamera aracılığıyla yönlendirdiği bakışın hangi noktayı vurguladığının anlaşılmasıdır. Bu süreç Ayşe'nin avluda elbise astığı sahnede ortaya çıkar. Dikizlendiğini fark eden Ayşe elbisesinin düğ-

melerinden birini açarak göğsünü gardiyana (Talat Bulut) teşhir eder. Bu sahnelerde karakterler açı-karşı açı çekimleriyle bir diğerinin bakışından görüntülenmiş ancak kameranın öznelliği olabildiğince gizlenmiştir. Dikizleme yapılan sahnelerde öznel kameranın izleyiciye hissettirildiği sadece iki kullanım vardır. Bunlardan biri, madende ekmek keserken işçilerden birinin gözünden Ayşe'nin göğsüne yapılan optik kaydırma ile, diğeri ise gardiyanın boş odada Ayşe'yi dikizlediği sahnede öznel kamera çekimiyle verilir. Gören, kadın ve cinselliği konu edindiği filmlerinde kadınları ve erkekleri dikizlettiği yerlerde dikizlemeciliği, genellikle her iki cinsin cinsel arzularını açığa çıkarmak ve cinsel anlamda yoksunluklarını vurgulamak için kullanır.



Gizli Duygular

Dikizlemecilik *Gizli Duygular* filminde de kadın karakteri tanımlayan öğelerden biridir. Burada dikizlemecilik hem sinema izleyicisine bir göndermedir hem de kadın karakterden bir diğer kadın karaktere yöneliktir. Karşı daireye yeni taşınmış olan Ayşecan'ı izleyen Ayşen (Müjde Ar) onu bakışının nesnesi haline getirir. Ancak burada Ayşen bakışının nesnesi haline getirdiği Ayşecan ile kendisi arasında özdeşlik kurar, onun gibi olmaya özenir. Daha önce okuduğu kitaplardan etkilenerek kurduğu fantezilerin yerini artık

Ayşecan'ın karşı penceredeki "gerçek yaşamı"nın izlenmesi almıştır. Fanteziler, Ayşen'e bir taraftan yaşamayı arzuladığı fakat toplumsal baskılardan dolayı bastırdığı cinselliğini keşfettiği bir alan sunarken diğer taraftan da gerçek dünyadaki ilişkilerine yön veren bir işleve sahiptir. Ayşen okuduğu kitaplardan esinlenerek kurduğu fantezilerini gerçek hayatta kendisine yönelen erkek davranışlarını açıklamakta kullanır. Ayşen'in fantezi kurması Ayşecan'ın karşı daireye taşınması ile son bulur çünkü fantezilerin yerini artık yaşamına tanıklık ettiği kanlı canlı biri almıştır. Ayşen kitapların kendisine sunduğu "ideal dünya"lar, "ideal aşk"lar ve "ideal erkek"lerin yerine Ayşecan'ın "farklı" hayatını koyar. Ayşen okuduğu Henry Sutton'un *Teşhirci* adlı romanından canlı bir "teşhirci" olan Ayşecan'a geçer. Çünkü Ayşecan'ın kimliğinde Ayşen'i çeken onun erkeklerle olan "özgür", "serbest", "kendine güvenli" ilişkisidir. Ayşen bir sinema seyircisi gibi izlediği bu yaşamı kendi ideal yaşamı olarak kurarken, Ayşecan'ı "erkeklerle kendi kurallarına göre ilişki kuran", gerektiğinde onlara "kapıyı gösterebilen", arkadaşlarıyla "bale izlemeye giden", "cin tonik içen, reklam yıldızı" bir kadın olarak kurgular Ayşen'in hayatındaki kırılma da bu kurgu ile birlikte başlar. Ayşen'in fantezileri ile tanıklık ettiği gerçek arasındaki uyuşmazlık [fantezilerdeki etkin erkek, edilgin kadının yerini gerçekte (pencerede) etkin kadın/edilgin erkek alır] onun yaşamının artık eski biçimi ile sürdüremeyeceğini gösterir ve Ayşen filmin sonunda sevgilisini kovar.

Gören'in kadın karakterleri yaşadıkları ilişkiler içerisinde değişen, dönüşen; karşılaştıkları sorunlar karşısında -cinsel, ekonomik vb.- ne istediğini bilen, bocalamayan, bu sorunları çözebilen, kararlı kişilerdir. Kadınlar daha çok kendi başına özgürce davranması, çalışarak ekonomik koşullarını iyileştirmesi temelinde ele alınmış, kendi kararlarını verebilen ve

bir erkeğe bağımlı olmadan yaşayabilen karakterler olarak çizilmişlerdir (*Almanya Acı Vatan*, *Herhangi Bir Kadın*, *Derman*, *Firar*, *Kurbağalar*, *Gizli Duygular*). Ancak bu açıdan bakılınca *Yol*'daki Zînê karakteri (Şerif Sezer) bu karakterlere karşıt bir konumda yer alır. *Yol*'un çaresiz, başına geleceklere hiçbir direnme göstermeden boyun eğen "dilsizleştirilmiş" karakteri Gören filmleri içerisinde ayrıksı bir yerde durur. Genel olarak Gören filmlerinde kadınlar geleneksel olarak temsil edildikleri gibi erkeğin tamamlayıcısı ya da duygusal gerilim yaşadıkları rakipleri olarak çizilmezler. Güçlü, serbest/özgür, kendi kararlarını veren, "başının çaresine bakabilen" kadınlardır.

Erkek Karakterler

Gören'in filmlerindeki erkek karakterler ise birkaç temel çatışma içerisinde gösterilirler. Erkek karakterlerin *Nehir*, *Köprü*, *Katırcılar* gibi filmlerde yaşadıkları gerilim doğa ile aralarındaki çatışmadan kaynaklanır. *Endişe*, *Alişan*, *Derviş Bey*, *Yol*, *Kan* ve *Kır Gönlünün Zincirini* filmlerinde ise törelerle ve bunları bütünleyen yan temalarda[44] geleneksel değerlerle çatışma içerisinde gösterilirler. Bu filmlerin temel çatışması genellikle intikam alma üzerine kuruludur. Ancak intikam almanın yanlışlığı ve anlamsızlığı açıkça vurgulanır. Filmlerde intikam alma kan davası nedeniyle ortaya çıkabildiği gibi, aile bireylerinden birinin ölümüyle de ortaya çıkar.

---

[44] Örneğin *Derdim Dünyadan Büyük* filmi temel olarak zenginlerle yoksullar arasındaki bir çatışma kurgusu üzerine kuruludur. Ancak erkek karakter filmin içindeki bir yan tema ile ilişkili olarak bir başka çatışma yaşar. Orhan'ın kızı sevmesine rağmen geleneksel değer yargılarından dolayı, kız ağabeyi tarafından kendisine "emanet" edildiği için aşkını açıklayamamaktan kaynaklı içsel bir gerilimi vardır. *Kır Gönlünün Zincirini* filminde ise intikam alma üzerine kurulmuş olan asıl çatışma, erkek karakterin yaşadığı içsel çatışmalarla da desteklenmiştir.

Erkek karakterler, *Derviş Bey*, *Tomruk*, *Deprem* ve *Köprü* gibi filmlerde ise diğer erkeklerle çatışma içerisinde ele alınırlar. Temelde yatan başka bir çatışmanın görünürdeki temsili olan bu erkekler arası çatışma, *Derviş Bey*'de karakterlerden birinin yenilgisi ile sonuçlanabildiği gibi, *Deprem* filminde karakterlerden birinin diğerine çektirdiği acılarla son bulur. *Köprü*'de erkekler arasındaki çatışma ağabey ile üvey küçük erkek kardeş arasındaki trajik bir çatışmaya dönüştürülmüş ve çatışma iki kardeşin onca mücadelesinden sonra birbirlerine sarılmalarıyla çözümlenmiştir. *Köprü*'deki bu karakterler aslında Gören'in zaman zaman yarattığı bir ikilemin taşıyıcısıdırlar; bu, karakterin kendisinden beklenen "vefa borcu"nu yerine getirmemiş olması ile yapması gerektiğini düşündüğü bir iş arasına sıkışmış olmasından kaynaklı *ahlâkî* bir ikilemdir. Bu ikilemin farklı bir boyutu ise *Tomruk*'ta ortaya konmuştur. Burada da erkek karakter (Kürşat Çavuş-Kadir İnanır) dostluğa/arkadaşlığa dair toplumsal uylaşımlara uyma zorunluluğu ile duygusal tepkileri arasında kalarak bir gerilim yaşar ve gerilim toplumsal uylaşımlara karşıt bir tarzda çözülür.

Sen Türkülerini Söyle, *Derviş Bey*, *Polizei*, *Yol* gibi filmlerde ise erkek karakterler toplumsal çevreleriyle çatışma içerisinde ele alınırlar. *Sen Türkülerini Söyle* filminde hapishaneden sürgüne gitmek için çıkan erkek karakter eski toplumsal çevresiyle karşılaştığında bir zamanlar aynı inançları ve değerleri paylaştığı bu insanlarla artık ortak bir noktasının kalmadığını görür. Bu çevreyle yaşadığı çatışmayı filmin sonlarına doğru eski arkadaşlarını sembolik olarak öldürüp kendi inançlarını koruyarak çözer. *Yol*'da ise erkek karakter Seyit Ali Fırat (Tarık Akan) kendisi hapisteyken "kötü yola düşen" ve erkek kardeşleri tarafından bulunup getirilen karısının (Şerif Sezer) ölüm kararını vermek zorunda kalır.

Töreler gereği karısının erkek kardeşleri, Seyit Ali'nin gelmesini beklemişlerdir. Seyit Ali gelir ancak bu kararı veremez; ikilem içerisinde, karlı bir havada yola çıkacak olmalarına rağmen karısının banyo yapmasına ses çıkarmaz. Aylarca bir ahırda bağlı ve hareketsiz kalan karısı yolda donup ölmek üzereyken bu yaptığının yanlışlığını anlayan Seyit Ali onu kurtarmaya çalışır ancak başaramaz.

Mekân Kullanımı

Gören'in filmlerinin anlatı yapısı, mekânları ve karakterleri arasında çok sıkı bir ilişki vardır. Filmlerinin etkisini artıran biraz da seçtiği ve filmin anlatısı içinde aktif bir rol verdiği mekânlarla (nehir, kar, deprem gibi doğanın bazı öğelerinin yardımıyla) karakterler arasındaki karşılıklı ilişkidir. Örneğin *Endişe* filmindeki "sanki başka bir dünyaya aitmiş gibi görünen pamuk toplayıcılarının kampı" (Armes, 1998: 89), filme dekor oluşturmanın ötesinde, bir yaşamın simgesidir. *Firar*'daki hapishane metaforik denebilecek kullanımı ile bastırılan cinselliğin ve fiziksel tutsaklığın gösterenidir.

Derman'da karlar altında kalmış olan köy aynı zamanda insanların yeni bir yaşama ait beklentilerinin de karlar altında kalmasına işaret eder. Hemen her zaman doğanın bazı öğelerinin kullanımı aracılığıyla bu mekânların zenginleştirildiğini ve bazı filmlerin dinamizminin de bu mekânların karakterlerle olan gerilimli ilişkisinden kaynaklandığını söylemek mümkündür. *Nehir* filminde ahlâkî bir çatışma ile sonuçlanan sal yolculuğu, gençlerin kaçak karakterle aralarındaki gerilim, *Köprü*'de toplumsal bir çatışmaya dönüştürülerek işlenmiş olan nehirle mühendis arasındaki gerilim, *Derman*'da ve *Katırcılar*'da sert kış koşulları ile karakterler arasındaki gerilim filmlerin kişiler arasında kurulan temel çatışması kadar önemlidir. *Yol*'da Seyit Ali'nin

karısını öldürmek için işbirliği yaptığı doğa ise Gören filmlerinde mekânın kullanımının en uç örneğidir.

Gören'in mekânı işlevsel olarak kullandığı iki film ise *Yılanların Öcü* ve *Beyoğlu'nun Arka Yakası* filmleridir. *Yılanların Öcü*'nde bütün eylemi neredeyse köy meydanına yıkarak bir yandan köyün bütün ilişkiler ağını da bu sınırlı mekânda yeniden yaratmış olan Gören, aynı zamanda köy meydanını film karakterlerinden biriymiş gibi kurup işlemiştir. Kaydırmalı ve vinç çekimlerinin yoğunlukla kullanıldığı bu alan bir yandan insan ilişkilerini içeren toplumsal bir alan bir yandan da "boş"luğuyla simgesel bir mücadele sahası halini almış gibidir.

Beyoğlu'nun Arka Yasası'nda ise Beyoğlu'nun dar, karanlık ve her türlü tehlikeyi barındıran sokakları filmin kahramanıyla karşıtlık içerisinde gibi durur. Bu sokakların dilini bilmeyen, Beyoğlu'nu tanımayan karakterle tezatlık içerisinde ele alınan mekân bir yandan geçmişiyle "temiz" ve "iyi" olarak değerlendirilir bir yandan da "fahişelik"le bitiştirilerek sunulurken yozlaşan bütün değerlerin temsil edildiği bir eğretilemeye dönüşür.

Bu filmlere bakıldığında karakterlerin sürekli bir eylem halinde oldukları ve bir yerden geldikleri ya da bir yere gittikleri görülür. Filmin anlatısı bu karakterlerin bir yere gelmesiyle ya da bir yere yolculuğuyla başlar. Filmlerin bu harekete dayanan yapısı aynı zamanda anlatı yapılarını da etkilemiştir. Çoğu zaman bu yolculuk temasına dayanan filmlerin anlatı yapısı da yolculuğa paralel olarak çizgisel bir görünüm almıştır. Bu nedensel olay örgüsü ve çizgisel anlatı yapısının en iyi örneği olan *Nehir*'de, kendisi bir kaçak olan ve köye başka yerden gelmiş bulunan Sinan, zengin gençleri sal yolculuğuna çıkarır. Bu yolculuk filmin anlatı yapısını da

biçimlendirir. *Köprü*'de şehre eğitim için gitmiş olan çocuk, köyüne mühendis olarak geri döner; *Aşkı Ben mi Yarattım*'da Orhan İstanbul'a gelir, *Kır Gönlünün Zincirini*'de Orhan Almanya'dan döner; *Derman*'da Ebe Mürüvet doğudaki bir köye gider; *Derviş Bey* ve *Deprem*'de ise kahraman şehirden babasının ölümü üzerine köyüne döner. *Yol*'da mahkûmların bayram izni nedeniyle memleketlerine yaptıkları yolculuk anlatılır. *Firar*'da ise çocuklarına kavuşmak için yolculuk yapan bir anne vardır. *Katırcılar*'da katırcılar yaşamlarını kazanmak için sürekli yolculuk yapmak, bir noktadan bir noktaya hareket etmek zorundadırlar ve askerler onları yakaladıktan sonra yeni bir yolculuk başlar. *Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç*'ta doğduğu yere gider, *Sen Türkülerini Söyle*'de ise Hayri hapishaneden evine dönmüştür; oradan da sürgüne gidecektir.

Söylem: Sinematografik Özellikler

Kurgu[45]

Asıl olarak bir çekimin bir diğeriyle birleştirilmesi anlamına gelen kurgu, istenmeyen parçaların kesip atıldığı bir düzeltme sürecini anlatmak için kullanılır. Sinemada genel olarak *kurgu [editing]* ile *montaj [montage]*arasında bir ayrım yapılır. Kurgu daha çok film parçalarını birleştirme işini anlatmakta kullanılırken montaj terimi bir inşa etme, oluş-

[45] Kurguyla ilgili olarak söylenenlerin daha çok *Köprü*, *Firar* ve *Yılanların Öcü* filmlerinin incelenmesinden elde edilen sonuçlar olduğunu belirtmek gerekiyor. Bu filmlerin seçilme nedeni *Köprü* filminin Gören'in ilk filmlerinden olması diğerlerinin ise Gören'in sinematografik tarzında bir değişimin gerçekleştiği bir döneme ait olmalarıdır. Ancak zaman zaman diğer filmlere de göndermelerde bulunulacak ve bazı sahne ve anlamlar kurgu teknikleri açısından incelenecektir.

turma eylemini anlatır. Kurgunun çeşitli biçimlerde kullanıldığını söylemek mümkündür. Bunlardan ilki "bitişik iki çekimin anlamından bir üçüncünün doğduğu diyalektik süreç", ikincisi ise "enformasyon üretmek için bir dizi çekimin bir araya getirildiği süreçtir" (Monaco, 2002: 208). Bu bir araya getirme sürecinde anadamar sinemanın temel ilkesi çekimden çekime geçişte pürüzsüzlük, dikkatin eyleme yöneltilmesi ve görünmeyen, farkına varılmayan bir kurgu tarzına ulaşmak olmuştur. Bu sürecin en önemli öğesi ise ölü zamanı sıkıştırmak için kullanılan *eksilti*'dir. Ancak kurgulanan film parçalarının kesilmesi ve birleştirilmesi çekimin temel aksiyonunu bozmayacak şekilde yapılmalı, uzamda ve zamanda devamlılık yanılsaması yaratmak için çekimlerin eklenişlerinin fark edilmeyecek biçimde ve görünmez olarak [*invisible cutting*] birbirine bağlanması gereklidir. Kurgu yalnızca sahneler içindeki çekimler arasında bir devamlılık yaratmak için değil, aynı zamanda filmin zamansal boyutunu geliştirmek için de kullanılır. Sinemada zamanı düzenlediği söylenen kurguda, çekimlerin sıralanması mantıklı ve kronolojik bir sıra izleyebileceği gibi bu düzenin bozulduğu bir mantığa göre de yapılabilir. Anadamar sinemada ve Yeşilçam'da hâkim olan bu kurgu türüne *öykülemeli kurgu* denir.

Gören'in filmlerinin dramatik yapısının *öykülemeli bir kurgu*'ya sahip olduğu söylenebilir. Kurgunun en basit ve en sık kullanılan bu şekli, bir öyküyü başından sonuna kadar zaman sırasına sıkı sıkıya uyarak bir nedensellik içinde anlatır. Bu tür kurguda giriş, gelişme, düğüm ve çözüm çizgisi düzgün bir sıra izler. Bu türün kullanılmasında asıl amaç filmde anlamlı, kronolojik bir yapı ve bütünlüklü bir uzam duygusu yaratmaktır. Filmin, eylemi ve zamanı, bunlara bağlı olarak da mekânı parçalara ayrılmış olarak resmettiği düşünülürse, popüler filmlerde hâkim olan anlatı yapısının

kurulabilmesi için bütün bunların birleştirilip gerçeğe uygun bir bütünlük yaratmanın ne denli önemli olduğu anlaşılır. Öykülemeli kurgunun amacı bunu gerçekleştirmektir. Her çekim bir önceki çekimi tamamladığı, ona cevap oluşturduğu ya da onu desteklediği zaman olağan olarak zaten bir kurgu yapılmış olur. Çekimler arasındaki bu nedensellik ilişkisi kurgunun temelidir. Çekimler, sahneler ve ayrımlar arasındaki değişimlerde nedensellik ilkesine dayanılırsa, anlatıda devamlılık sağlandığı için izleyici zamanın ve mekânın filmin yapısından kaynaklı parçalanmışlığından rahatsızlık duymaz[46].

Ancak çekimler arasında nedenselliğin olmadığı durumlarda bu bütünlük duygusunu yitirmemek için başka araçlardan yararlanılır; bunlar içerisinde en önemlisi *devinimde, mekanda, hareket ve bakış yönünde, çekim ölçeklerinde, odak uzunluğunda* ve *alıcı açısında* görülen uyuşumlardır. Ayrıca seste devamlılık ve çeşitli geçiş teknikleri (karartma, açılma, zincirleme, bindirme vb.) kullanılır. Bu nokta zaten anlatının kapalılığını ve devamlılığını sağlayan anlatısal uylaşımların görsel ve teknik anlamda desteklenmesi anlamını taşımaktadır. Filmin öyküsü kadar söylemi de onun bütünlüklü dünyasını korumak ve desteklemek zorundadır. İzleyicinin anlatının kurmaca dünyasındaki ilişkilerin içine çekilebilmesi için sinematografik tekniklerin de izleyiciyi bu kurmaca dünyaya adapte etmesi gerekmektedir. Kurgu bu noktada çok

[46] Bir çekimden ötekine geçilirken, aralarındaki benzerlik ve yakınlık ne olursa olsun, filmin karelere ayrılmış yapısından dolayı görüntüde bir kesiklik, bir sıçrama, bir atlama doğar. Bu atlamadan kaynaklı olarak film bir devinim duygusuna sahiptir. Ancak klasik sinema, bu devinimin izleyici tarafından doğalmış gibi algılanmasını, izleyicinin bundan rahatsız olmamasını sağlamaya çalışır. Öykülemeli kurgu, zaman ve mekân değişimlerini, çekim farklılıklarını izleyiciden gizleyip perdede bütünlüklü bir dünya yaratarak bu doğallığı sağlamayı amaç edinir.

daha fazla önem kazanmaktadır. Sonuçta yaratılan kurmaca dünyanın gerçekle benzerliği, zamanın ve mekânın bütünlüğü sağlanarak kurgu ve mizansen sayesinde sağlanır.

Şerif Gören filmlerinin anlatım bakımından genel olarak yukarıda kısaca belirtilen kurgu yöntemini kullandığı görülmektedir. Ancak Gören'in bazı filminde bu düz kronolojik anlatım geriye dönüşlerle desteklenir. Geriye dönüşler kronolojik zaman akışının bozulmasına yol açmalarına rağmen öykünün nedensellik zincirinin kurulması için gerekli olduğundan, filmin iç mantığını kurup, filmin *diegesis*'ini[47] kuracak olan bütünü oluşturmada bilgi verici bir işlev yüklenirler. Bunun en belirgin örneği *Kan*'daki 45 dakikalık geriye dönüşle, *Firar*'da filmin artöyküsünü izleyiciye vermek için kullanılan parçalı geriye dönüşlerdir.

İncelenen üç filmde de sahneler arası geçişlerde nedenselliğin daha çok *sözle* sağlandığı saptanmıştır. Örneğin *Köprü* filminde Ahmet, salcıya "annem hastalandı kasabaya götürmek gerek" dedikten ve salcının "delirdin mi sen" sözlerinden sonra ırmakta yol alan salın çekimine kesme yapılır. *Firar*'da ise koğuşa geldiğinde "suçun ne" diye sordukları zaman, "cinayet" diye cevap veren Ayşe'den kesme ile geçmişe dönülür. *Yılanların Öcü*'nde ise Haceli'ye (Erdal Özyağcılar) Beytullah Hoca'dan ev yeri için izin alması söylenir; kesme ile önce kısa bir süre Irazca'ya dönüldükten sonra tekrar Beytulah Hoca'ya ve Haceli'nin konuşmalarına geçilir.

Çekimler arasındaki geçişlerde en çok kullanılan ikinci yol *bakış yönüne dayalı nedensel geçişler*'dir. Bunun dışında de-

---

[47] *Diegesis* terimi anlatının içerdiği her şeyi ifade etmekte kullanılır. Hikâyenin içinde tanımlanan kurmaca dünyadır. Kurmaca bir gerçek olarak perdede gerçekleşen her şeydir. Anlatılan olayların, kişilerin, durumların içinde yer aldığı kurmaca dünyayı tanımlar (Hayward, 1996: 67).

vinimde uyuşum da kullanılmıştır. *Firar*'da ve *Kan*'da "çağrışımla" gerçekleştirilen bir geçiş vardır. Çocuklarının resmine bakan Ayşe öldürdüğü adamla tanışmasını anımsar. *Kan*'da ise babasının atının kuyruğuna takılı olan nazar boncuklu süse bakan Haydar Ali (Tarık Akan) bütün olayları başından itibaren anımsar. *Devamlılığın ses ile sağlanması* filmlerin üçünde de görülen bir durumudur. En çarpıcı örneği *Firar* filminde mahkemeye götürülen Ayşe'nin yola çıktığı andan itibaren, özet olarak kullanılan bir geriye dönüşle desteklenmiş, görüntülerin üzerine bindirilmiş sesiyle mahkemede verdiği ifade ve olayı anlatmasıdır. Bütün geçişler Ayşe'nin dış sesi ile eşzamanlı olarak gerçekleşir. *Yılanların Öcü*'nde ise hem Bayram hem de Irazca'nın düşüncelerinin açıklanmasında sesteki devamlılıktan yararlanılmıştır.

Firar filminde geçen zamanı anlatmak amacıyla *bindirme* [*superimposition*][48] yapılmıştır. Laboratuarda gerçekleştirilen bu teknikten başka, teknik anlamda kurgu sayılmayacak bir başka tarzdan, *flu görüntüden net görüntüye geçme* işleminden de bir geçiş tekniği olarak yararlanmıştır. Çerçevenin içinde ön planda netlik yapılmış karakterin sahneden çıkması ile arkadaki karakterin netlik kazanmasını Gören hem *Firar*'da hem de *Derviş Bey*'de kullanmıştır. Karaca'nın baktığı Derviş Bey çerçeveden çıkınca arkasından Şehmuz Bey netlik kazanır. Bu kullanım *Derviş Bey* filminde bir geçiş tekniği olmanın ötesinde her iki erkeğin Karaca için ifade ettiği anlama ilişkin bir vurgu da taşır. Üç filmde ve diğer pek çok filmde olduğu gibi kesme dışında neredeyse hiçbir geçiş tekniği kullanılmamıştır. Gören'in bütün geçişlerini kesme

[48] *Bindirme* [*Superimposition*]: Özel bir görsel etki sağlamak amacıyla aynı duyarkatın iki yarı çekimde kullanılması ya da iki ayrı çekimin birbiri üstüne konarak aynı film üzerine basılması işlemi (Özön, 2000: 113).

ile yaptığını söylemek mümkündür. Zaman zaman nedensel ilişkiler içerisinde sözle belirtildiği anda geçiş yapılırken bazen de bir diğer olayı anlatmak üzere araya giren çapraz kesmelerden sonra kalınan yerden devam edilir. Örneğin Bayram karısı ile duş hakkında konuşurken, kesme ile Haceli'ye geçilir; yaptıkları gösterildikten sonra tekrar kesme ile Bayram ve karısına dönülür ve duş ile ilgili konuşma kaldığı yerden devam eder.

Filmlerde kurgunun ayrılmaz bir parçası zamandır. Bir film anlatım bakımından ya düz bir zaman sırası ya geriye dönüşlü [*flashback*] bir zaman sırası ya da ileriye sıçrayan [*flashforward*] bir zaman sırası izleyerek ilerler. Ancak filmde zaman söz konusu edildiğinde genellikle üç farklı zaman biçiminden bahsedilir. Filmin *gerçek zamanı*, yani filmin süresini gösteren gösterim zamanı incelediğimiz üç filmde ve diğer filmlerde doksan ile yüz dakika arasındadır[49]. Filmde anlatılan öykünün kapsadığı zaman olan *dramatik eylem zamanı* ise incelenen filmlerden *Köprü*'de sekiz yıllık bir süreyi kapsarken, *Firar*'da tam olarak belirlenmemiş olmasına rağmen iki ya da üç yıllık bir zaman dilimidir. *Yılanların Öcü*'nde ise filmin başında olayların 1956 yılında geçtiği ifade edilse de bu olayların ya da öykünün süresi belirtilmemiştir. Ancak *Yılanların Öcü* filminin öteki iki filme oranla daha kısa bir zaman dilimini kapsadığı söylenebilir. Bu yüzden de ilk iki filmde zamanın sıkıştırılmasına daha fazla başvurulmuştur. Örneğin *Köprü*'de Ahmet'in eğitim için İstanbul'a gitmesi gös-

[49] Televizyondaki gösterilmeleri sırasında, reklamlar ve diğer yollarla uğradıkları kayıplardan dolayı filmlerin gösterim sürelerini kesin olarak belirlemek mümkün olmamıştır. Ancak genel olarak Türk Sinemasında filmlerin uzunluğunun doksan ile yüz on dakika civarında olduğu bilinmektedir.

terildikten sonra kesme ile sekiz yıl sonrasına, Ahmet'in geleceği güne geçilir. Aradaki nedensellik ise Ahmet'in "sekiz yıldır hep bugünü bekledim" sözü ile kurulur. Filmsel zamanın bir özelliği olan zamanın bu derişik kullanımında filmsel anlatımın bir başka özelliği olan *eksilti* ortaya çıkar.

Filmsel anlatı, ayları, yılları hatta yüzyılları iki saate sıkıştırdığı için edebiyattan alınan bir kavram olan eksiltiye yoğun olarak başvurur. Filmsel zamanın bir özelliği olarak hemen hemen her filmde yer alan eksilti esas olarak anlatıyı; gereksiz ve akışı bozacak öğelerden kurtarmak, filmin tekdüzeleşmesini önlemek amacıyla başvurulan derişik zaman için kullanılır. İncelenen filmlerden *Kurbağalar*'da Elmas'ı dikizleyen ve gece ona saldıran kişinin kimliği gizlenerek gerilimi artırmaya yönelik dramatik eksiltiye başvurulmuştur.

Firar'da Ayşe'nin hapishanedeki zamanının nasıl geçtiğini gösteren ve zamanı bindirme kullanarak sıkıştıran sahneler, zaman kullanımı konusunda iyi bir örnektir. Fondaki saat tik-takları ile sağlanan seste devamlılık ve Ayşe'nin volta atmasına paralel olarak sağa sola salınan kamera ile hem Ayşe'nin içinde bulunduğu durumun sıkıcılığı hem de içeride geçirdiği uzun zaman dilimi anlatılır. Bu ayrımda bindirme ile Ayşe'nin volta atan, kazak ören ve satan görüntüsünün yanı sıra karın yağması ve sonrasında çiçeklerin açması gösterilir. İki mevsimlik zaman dilimi, anlatının akışını bozmayacak şekilde yoğunlaştırılıp bir dakikalık bölüme sığdırılmış ve özetlenmiştir. Yine *Firar*'da kullanılan geriye dönüş ve geriye dönüşlü zaman üzerinde de durmak gerekmektedir. Geriye dönüş, zaman sırasının bozulması nedeniyle kronolojik anlatımın tersidir. Gören, filmlerinde geriye dönüşleri 3 biçimde kullanır: *blok, bölümsel* ve *leit-motif* (çoğunlukla travma geriye dönüş) olarak. Örneğin *Kan* filminin

başında blok bir geriye dönüş kullanılmışken, *Firar*'da bölümsel geriye dönüşlere başvurulmuştur. Gören geriye dönüşleri çoğunlukla geçmişte meydana gelen bir olayın anımsanması durumunda kullanmakta ve geriye dönüşlere geçilirken sahneler arası geçişte de kullandığı temel araç olan kesmeye başvurmaktadır. Geçmişte kalmış zaman ile içinde bulunulan şimdiki zaman arasındaki farklılığı belirten herhangi başka bir araç kullanılmaz. Geçmişe gidildiği, anımsayan kişinin yüzünün yakın çekiminin verilmesi ile veya bir nesne ya da bir söz aracılığıyla belirtilir. *Firar*'da geriye dönüşler bir yandan geçmişin anımsanması amacıyla kullanılırken bir yandan da anlatının ilerlemesine, eksilti kullanılarak izleyiciden gizlenmiş olan, görmediğimiz ayrıntıların bize aktarılmasına ve böylece zamanın sıkıştırılarak anlatının kısaltılmasına, akıcılığının sağlanmasına hizmet eder. Örneğin Ayşe'nin hapishaneye girmesiyle başlayan *Firar*'da, filmin kronolojik anlatısının içine yerleştirilmiş *bölümsel geriye dönüşlerle* hem anlatının akışındaki kopukluklar giderilmiş hem de Ayşe'nin hapishane öncesindeki yaşamı bize anlatılmıştır. Geriye dönüşlerin kullanılmasının bir diğer biçimi ise karakterlerin içinde bulunduğu gerilimi ve yaşadıkları psikolojik çatışmaları bize aktaran *travma geriye dönüş* olarak adlandırılabilecek kullanımıdır. *Köprü* filminde Ahmet'in salla karşıya geçerken geçmişi hatırlamasının böyle bir özelliği vardır. Gören, travmatik geriye dönüşleri aynı zamanda *leit-motif* gibi kullanır. *Sen Türkülerini Söyle*'de geriye dönüşlerin böyle bir yapısı vardır. Erkek karakter kendisini yalnız ve kuşatılmış hissettiğinde hep işkenceye götürülüşünü anımsar. Gören'in filmlerinde ileriye sıçrayış ise çok az rastlanan bir durumdur. *Yılanların Öcü* filminde Bayram'ın olmasını düşlediği bir şeyin gösterilmesi aracılığıyla kısa olarak gerçekleştirilir.

Filmlerin belirli bir zamanı ele alıp işlerken bu zamanı eksiltilerle anlatarak sıkıştırılmış bir zaman yarattığını vurgulamıştık. Film zamanı bu şekilde yoğunlaştırırken ondan bağımsız olmayan bir mekânı da kullanır. Popüler sinemada nasıl ki zamanda bir devamlılığın olması gerekiyorsa aynı şekilde mekânda da bir devamlılığın, bir bütünlük hissinin olması gerekmektedir. Film konusunu anlatırken nesne düzeninin, kişilerin ve olayların içinde hareket ettiği gerçek mekândan farklı olan, filme özgü bir uzam yaratır. Gören filmlerinde zaman zaman mekânı metaforik bir öğe olarak ele alır. İncelediğimiz filmlerin her üçünde de karakterlerin içinde bulunduğu mekânlar onların yaşayışları ve kişilikleri hakkında bize bilgi vermektedir. Karakterlerin psikolojik durumunu mekânlardan yola çıkarak anlamak ve bu psikolojinin filme kattığı atmosferi kavramak mümkündür. Örneğin *Yılanların Öcü*'nde olayların bir köyde ve neredeyse bu köyün meydanında gerçekleşiyor olması, insanların çaresizliğinin, hiçbir çıkışlarının olmamasının ve sıkışmış yaşamlarının bir ifadesidir. Bu anlamıyla filmin anlatmak istediklerine uygun düşen bir kullanımı söz konusudur. Yine *Firar*'da hapishanenin hem fiziksel kapatılmanın hem de cinsel bastırılmışlığın bir metaforu olarak kullanılması, mekânın filme kattığı anlamın bir göstergesidir. Mekânla anlatı ve karakterler arasındaki bu ilişkiyi Gören'in pek çok filminde görmek mümkündür. Bu tema özellikle doğa ile insan ilişkisini konu alan filmlerde yoğundur.

Nijat Özön'ün "bir filmde nesnelerin, varlıkların, alıcının deviniminden; çekimlerin birbirini izlemesinden; anlatının gerilim ve gevşeme noktalarının düzenlenişinden doğan yavaşlık, hızlılık, durgunluk, gerginlik duygusunun yarattığı sonuç" olarak tanımladığı *ritim/tartım [rhythm]* (Özön, 2000: 682) "bir filmin görüntüsü içindeki varlıkların devinimi ile

çekimlerin uzunluk bakımından sıralanışındaki düzen"den (Özön, 1990: 111) ve çekimlerin uzunluk, ölçek ve içerdikleri hareket uyarınca ardı ardına gelişlerinden doğar. Uzunluk sadece film parçasının gösterimdeki zaman olarak süresi değil aynı zamanda bu sürenin çekimin dramatik içeriği ile birleşmesinin yarattığı izlenimdir. Ritim çoğunlukla hızla karıştırılır ancak bunlar aynı şeyler değildir. Örneğin uzun çekimler bir devamlılık, sıkıntı, güçsüzlük, endişe gibi ağır bir ritim ortaya koyarken, kısa çekimler panik, şiddet, kızgınlık, dinamizm izlenimi uyandırır. Çekimlerin giderek kısalması hızlanan bir ritim yaratırken, gittikçe uzayan çekimler yavaşlayan bir ritim yaratır. Gören'in filmleri genellikle kısa çekimlerden kaynaklı dinamik bir ritme sahiptir. Ancak ritmin bu dinamizmi sadece onun kısa çekimlerden oluşmasından kaynaklanmaz, çekimin dramatik içeriğinin ve anlatım biçeminin de buna katkısı vardır. *Firar* filminde Ayşe'nin hapiste geçirdiği sürede ritmi belirleyen şey filmin geriye dönüşlü yapısıdır. Ancak Ayşe kaçtıktan sonra filmin ritmini belirleyen şey Ayşe'nin yolculuğuna paralel olarak gelişen, kısa çekimlerden oluşan hızlı bir kurgudur. *Yılanların Öcü* filminde ise kaydırmaya fazla yer verilmiş olmasından dolayı çekimler daha uzundur. Bu yüzden de filmin ritmini belirleyen şey kısa çekimlerden kaynaklı hızlı bir kurgu yerine filmin bütün dramatik geriliminin yoğunlaştırıldığı köy meydanını merkez alan görüntü düzenlemesi ve buradaki varlıkların devinimi ile bunu izleyen farklı mekânlardaki olayları gösteren çapraz kesmelerdir.

Gören'in ilk dönemdeki bazı filmlerinde kimi zaman simgesel bir anlatıma kimi zaman da küçük montaj örneği olabilecek kullanımlara başvurduğu görülmektedir. Bu anlatım tarzı Gören'in filmlerinin hepsinde rastladığımız karakteristik bir özellik değildir. Ancak zaman zaman anlatımı

çeşitlendirmek için kullandığı araçlardır. Bu anlatım tarzının çarpıcı birkaç örneği aşağıda incelenecektir.









Kır Gönlünün Zincirini filminde Ebru ile Orhan'ın sevişmeleri iki gül kullanılarak anlatılır. Orhan ile Ebru'nun yatakta birbirlerine yaklaşmaları, iki gülün birbirine yaklaşmasıyla; Orhan'ın Ebru'nun üzerine eğilmesi, güllerin birbirine biraz daha yakınlaşmasıyla; öpüşüp sevişmeleri güllerin birbirine dokundurulmasıyla; sevişmenin bittiği ise güllerden birinin yavaş yavaş perdenin altına doğru çekilip kaybolmasıyla anlatılır. Yoğun bir simgeselliğin görüldüğü sahne, güllerden birinin kaybolmasından sonra şöyle devam eder:

Çekim 1 Yataktan çıplak olarak kalkan Orhan.
Çekim 2: Yerdeki gülü ezen bir erkek ayağı.
Çekim 3: Önde sandalyede Orhan, arkada yatakta Ebru.
Çekim 4: Yakın çekimle Orhan'ın yüzü.
Çekim 5: Orhan'ın omuz çekiminden arkada yatan Ebru.
Çekim 6: Orhan'ın kız kardeşi Gülcan'ın resmi.
Çekim 7: Üst açıyla yatakta yatan Ebru.
Çekim 8: Gülcan'ın resmi.
Çekim 9: Kalkıp giden Orhan, yataktaki Ebru.
Çekim 10: Gülcan'ın duvardaki resmi
Çekim 11: Yatakta yatan Ebru
Çekim 12: Gülcan'ın resmi.
Çekim 13: Duştaki Ebru.

Bu çekimlerde gül ile Ebru arasında benzerlik kurulmuş ve anlatımda bundan yararlanılmıştır. Gören'in çağrışıma yol açacak biçimde birleştirdiği bu çekimlerde Orhan'ın Ebru'yla sevişmesi ile gülün ezilmesi arka arkaya gösterildiğinde yeni bir çağrışıma yol açar. Gül ile "genç kız" arasında kurulan simgesellikten yararlanılarak gerçekleştirilen bu anlatımda, gülün ezilmesi Ebru'nun "kirletilmesi"ni simgeler. Aynı çağrışımsal bağıntı filmin başında Gülcan'ın kıyıdaki cesedi görüntülendiğinde bizzat filmin yönetmeninin dalından bir çiçek koparmasıyla da kurulmuştur. Bu çekimlerde vurgulanması gereken bir diğer nokta ise, Ebru'nun yataktaki yatış pozisyonu ile Orhan'ın intihar eden kardeşi Gülcan'ın cesedinin pozisyonu arasındaki benzerliktir. Yönetmen her iki kadının "sonu" arasında kurduğu paralelliği çekimlerin benzer içerikleriyle pekiştirdiği bir mizansen aracılığıyla sağlar. Gülcan'ın sevdiği erkekle birlikte olması ve bunun sonucunda intihar etmesi ile Ebru'nun sevdiği adamla birlikte olması ve bunun sonucunda aşağılanması -ölmüş kadar olması- onurunun kırılması arasında bir paralellik yaratmıştır. Yönetmen için ikisi de aynı şeydir. Bunu simgeleyen şey ise güllerin ezilmesi ve çiçeğin dalından koparılmasıdır.



Bu filmde kurgu yardımıyla simgesel bir dil kullanılmasına verilebilecek bir diğer örnek Erman'ın Gülcan'a yönelik cinsel arzularını anlatmak için araya so-

kulmuş [*insert*] Venüs Heykeli'nin iki göğüs çekimidir. Bu çekimler aracılığıyla hem daha sonra gerçekleşecek bir eylem haber verilmiş [*prolepsis*] hem de "cinsel arzu" gibi soyut bir duruma somutluk kazandırılmış olur.

Firar'da ise içerikleriyle birbirine karşıt olan iki çekimin kesmeyle arka arkaya verilmesiyle yeni bir düşünce yaratılır. Ayşe oturduğu yerden gökyüzüne baktığında önce tel örgüleri, sonra askerleri daha sonra da gökyüzünde uçan bir kuşa kesme yapılır. Burada askerler ve tel örgülerin çağrıştırdığı "tutsaklık", gökyüzünde uçan kuşun çağrıştırdığı "özgürlük" düşüncesi ile karşıtlık içindedir. Ve bunun sonucunda Ayşe'nin zihninde kaçma düşüncesinin oluştuğu izleyiciye anlatılmış olur.

Bu tür kurgu anlayışına verilecek bir diğer örnek de *Endişe* filminin finalinde yer alır. Filmde, Cevher'in (Erkan Yücel) tarlada çalışması ve arkadaşlarını kentteki gösteride görüntüleyen çekimlerin çapraz kesmelere dayanan bir kurguyla düzenlenmesi önemlidir.



Kan davalılarının gelmesi üzerine korkuya kapılıp arkadaşlarına seslenen Cevher hiç kimseyi yanında bulamaz. Baş çekim ölçeğinde görüntülenen Cevher'in her seslenişinden

sonra kesmelerle şehirde yürüyen arkadaşlarının yakın çekimlerine geçilir sonra tekrar kesmelerle Cevher'e dönülür. Sonunda Cevher'e doğrultulmuş silahların yakın çekimlerinden yine kesmelerle yürüyenlere geçilir ve film biter.



Kısa çekimlerle kurulan bu sahnelerde; Cevher'in korkusu, yalnızlığı ve çaresizliğinin karşısına, şehirde yürüyen arkadaşlarının dayanışması ve birlikte hareket etmelerinden doğan güçleri konur.



Köprü'de ise annesinin nehirde ölmesinden sonra Ahmet nehrin kenarında ağlarken bir dalın üzerinden suyu geçen karıncalar gösterilir, bu görüntüden kesme ile Ahmet'in

okula gidişi gösterilir. Karıncaların dalların üzerinden suyu aşmaları ile Ahmet'in zihninde canlanan köprü düşüncesi bize hiçbir diyaloga başvurulmadan anlatılır. Bu yolla hem daha sonra gerçekleştirilecek bir olay *önceden haber verilmiş* hem de simgesel bir anlatımla filmin kronolojik akışı bozulmadan akıcılık sağlanmış olur. Karıncaların dallar üzerinden suyu geçmeleri ile çocuğun kafasında canlanan köprü yapma düşüncesi anlatılır.

Gören'in filmlerine bakıldığında kurgu konusunda Yeşilçam geleneğinden ayrılmadığı, kurguyu filmin gerçekle uygunluğunu sağlamaya yönelik bir araç olarak ele aldığı görülmektedir.

Filmlerin kurgusu gerek geçiş teknikleri gerekse de kamera hareketleriyle Türk sineması açısından bir yenilik taşımamakla birlikte Gören'in, kurguyu film parçalarının bir araya getirilmesinden daha fazla bir olgu olarak ele alması ve filmin öyküsünün kurgusu ile estetik anlamdaki sinematografik kurgusu arasında ayrım yapması, yine de onun Türk sinemasından farklılaşma çabasının göstergesidir. Ayrıca Gören'in filmlerinin hızlı ritmi ve temposu, Türk sinemasında ender görülen anlatımdaki ekonomisi onu farlılaştıran başka bir özelliktir.

Görüntü Düzenlemesi

Çerçeve

Gören'in filmlerindeki çerçevelerde dikkatimizi ilk çeken özellik karakterlere verilen ağırlıktır. Karakterler klasik sinemada olduğu gibi çoğunlukla çerçevenin merkezine, diğer karakterlerle çevrelenecek biçimde yerleştirilmişlerdir. Çerçevedeki karakterin farklılığına uygun olarak seyircinin bakışı çoğunlukla temel karakterlerden biri üzerinde yo-

ğunlaşır. *Derviş Bey*'de, Derviş Bey ve Karaca'nın olduğu çerçevelerde bakışımız *optik kaydırma* [*zoom*] yardımı ile ikisi arasında gidip gelir. Çerçeve içindeki ileri geri hareketlilik optik kaydırma aracılığıyla sağlanırken, yatay düzenlemelerde çoğunlukla *yatay çevrinmeler* kullanılmıştır. Çerçevelere fazla görsel malzeme doldurulmamış, sade hatta zaman zaman sadece insan portrelerinden oluşan çerçeveler kurulmuştur. Çerçevelerde nesnelerin yeri ve birbiriyle ilişkileri, kişilerin hareket alanları ve birbirleriyle ilişkileri belirlidir fakat bunlar sıkı bir çerçeve düzenlemesinden kaynaklanmaz. Çünkü zaman zaman (özellikle kalabalık sahnelerde) çerçevenin dışına taşmalar söz konusudur. Ancak çerçevelerde yer alan figürler arasında bir hiyerarşi kurulmuş ve *kompozisyon* buna göre oluşturulmuştur. Örneğin *Kır Gönlünün Zincirini* filminde Ebru (Müjde Ar) karakteri filmin finaline yakın bir sahnede erkek karakterin ayakları dibinde, oturarak resmedilir. Çerçevenin bu kompozisyonu çerçevenin dramatik içeriğini de destekleyen bir hiyerarşi içerisinde kurulmuştur. Çerçevedeki görüntü çoklukla kendisine yeterlidir fakat bazen perde dışındaki alanla [*off-screen*] ya da nesne ile ilişki kurar. Örneğin *Derviş Bey*'de filmin başında İbrahim Bey, elbiselerini topladığı sahnede de Derviş Bey, Sevda'yı görüntüleyen sabit çerçeveye, çitlerin kurulması sahnesinde ise Karaca sabit çerçeveye sürekli girip çıkar. Bunlar dikkate alındığında filmde *açık formlu çerçeve* düzenlemelerine izin verdiği söylenebilir. Diğer yandan çerçeve içinde hareket olmasına rağmen nesnelerin ve figürlerin çerçeve dışı alanla hiçbir ilişkisinin bulunmadığı *kapalı formlu çerçeve* kullanımları da vardır. Filmde anlam yaratacak bir biçimde *derinlikli görüntü düzenlemesi* yok denecek kadar azdır. Ön planın ya da arka planın birbiri üzerinde etkin olduğu düzenlemeler çoğunlukla flu-net ilişkisi ile kurulmuştur. Çerçeve içindeki

düzenleme *alan derinliği* yerine daha çok odak değişimleri yoluyla dikey bir hareketlilik ekseninde sağlanmıştır. Alan derinliğine uygun düzenleme *Derviş Bey* filminde; Şehmuz Bey'in (Erol Taş) konağında Şehmuz Bey balkondaki kızı Karaca'yı izlerken alan derinlikli bir düzenleme yapılmıştır. Önde perdelerden oluşmuş piramit biçiminde bir çerçeve, daha sonra Şehmuz Bey, daha sonra balkona açılan kemerli bir kapı, balkondaki Karaca ve dağlar görünür. Ön plandan arkaya kadar her şey nettir. Bu düzenleme ile hem Şehmuz Bey'in hem kızı Karaca'nın içinde bulundukları durum hem de Derviş Bey'in durumu aynı anda verilmiş olur.

Çekim Ölçekleri

Filmin dış sahnelerinde eğer kişiler görüntülenmemişse (hatta kimi zaman kişileri de barındıracak biçimde) çoğunlukla *genel* çekim ölçeği kullanılmıştır. Örneğin dış mekânların ve köylerin görüntülenmesi çoğunlukla *tanıtıcı çekim* olarak da adlandırılan genel çekimlerle görüntülenmiştir.

İnsan topluluklarının olduğu çerçevelerde ise *toplu çekim* ölçekleri kullanılmıştır. Bu çekim ölçeğinin kullanılması toplulukta yer alan insanlar arasındaki ilişkileri daha rahat bir biçimde sergileme olanağı tanımıştır. Gerek çerçeve içerisindeki insanların birbirleriyle ilişkileri gerekse de insanlarla çevrenin ilişkisi bu çekim ölçeği ile belirgin bir biçimde kurulabilmektedir. Bu da izleyiciye bir dinamizm duygusu vermektedir. Toplu çekim ölçeklerinin bu tarzda kullanılması hareketin sadece çerçeve içindeki figürlerin hareketleriyle sağlandığı sinemasal tarzlarda fazlasıyla kullanılışlı bir tekniktir. Şehmuz Bey'in davayı kaybetmesinin haberini alışından İbrahim Bey'in köyündeki eğlenceye geçilirken çekim ölçeklerinden yararlanılmıştır. Ev önce *yakın* çekimle, daha sonra *toplu* çekimle, son olarak da *uzak* çekimle gö-

rüntülenerek üç kesme ile İbrahim Bey'in köyündeki eğlenceye geçilmiştir. Gören zaman zaman farklı çekim ölçeklerini -yakın çekim ölçeğinden uzak çekim ölçeğine ya da uzak olandan yakın olana doğru- kesmelerle birleştirerek farklı iki mekân arasındaki uzaklık hissini ortadan kaldırır ve her iki mekândaki insanların aynı olaya verdikleri tepkileri betimler.

İnsan figürleri ise çoğunlukla *yakın çekim* ve işlevsel kullanımları olan *ayrıntı çekimlerle* görüntülenmişlerdir. İnsanların duygusal ifadeleri verilmek istendiğinde ve çevreden yalıtılmak istendiğinde yakın çekimler kullanılmıştır. Gerek Şehmuz Bey'in adliyeden döndükten sonraki yalnızlığının ve ezilmişliğinin vurgulanmasında gerekse de Derviş Bey ile Karaca arasındaki ilişkide sürekli olarak duyguları anlatmak gibi bir işlevle ayrıntı çekimler kullanılmıştır. Yakın çekimler ayrıca vurgulanmak istenen, anlatım açısından önemli aksesuarları görüntülemekte de kullanılmıştır.

Filmlerde yoğun olarak kullanılan çekim ölçeklerinden biri de karşılıklı konuşmaların ve figürlerin yer aldığı sahnelerde kullanılan *bel çekim* ölçeğidir. İki kişinin karşılıklı konuşmalarında genellikle *ikili çekimler* ve üç kişinin yer aldığı sahnelerde ise *üçlü çekimler* kullanılmıştır. Bunların dışında bir de Türk sinemasının çok kullandığı bir teknik olan ve genellikle kişilerden birinin sırtının diğerinin yüzünün kameraya dönük olduğu *amors çekimler [uç çekim/over-the-shoulder shot]* kullanılmıştır. Özellikle konuşma sahnelerinde sık başvurulan bir yöntem olan amors çekimler zaman zaman duygusal gerilimleri zaman zaman da konuşma anının monotonluğunu kırmak için kullanılmıştır. Bunların dışında *boy çekim* ölçekleri ve *Amerikan plan* olarak adlandırılan *diz çekim* ölçekleri kullanılmıştır. *Göğüs ve bel planlar* da çoğunlukla *açı-karşı açı* tekniğinin kullanıldığı sahnelerde, kişiler arasındaki konuşmalarda yoğun olarak yer almıştır.

Kamera Kullanımı, Kamera Konumu, Çekim Açıları

Genel olarak Gören filmlerinde kameranın kullanımının *öngörülü [anticipatory camera]* olduğunu söylemek mümkündür. Özellikle hareketli sahnelerde kamera gerçekleşecek eylemi önceden görmüşçesine eylemlerin gerçekleşeceği yere konumlanmıştır. Kamera konumları açısından bakıldığında *öznel kamera* kullanılarak yapılan çekimlerin çok az olduğu görülmektedir. Kameranın genellikle *nesnel* bir konumdan çekim yaptığı söylenebilir. Kameranın bu kullanımı öykü ile izleyici arasına bir mesafe koyarak filmin gerçeklik hissini kuvvetlendirmektedir.

Gören filmlerinde kamera konumu genellikle insan gözü (yerden 160-180cm) yüksekliğindeki bakış noktalarından ve yere paralel olarak gerçekleştirilen çekimlerden oluşur. Böylesi bir konum izleyicinin olayı gözleyerek ve daha çok tanık olarak katılmasına yol açar. Günlük hayatın alışkanlıklarına uygun olan ve izleyiciyi rahatsız etmeyecek bir biçimde kullanılan bu çekimler filmin gerçeklik duygusunu pekiştiren bir yapıya sahiptir. Çoğunlukla insan gözünün bakışına uygun merceklerle, *olağan bakış noktası*'ndan çekim yapmış olan kamera, sadece Derviş Bey'in asıldığı sahnelerde olağan bakış açısının dışına çıkmış, *kuş bakışı bakış açısı* (baş aşağı çekim olarak) çekimi yapmış ve kamera hareketli olarak kullanılmıştır. Burada kamera asılı olan Derviş Bey'in havada dönmesi ile eşzamanlı olarak döndürülmüştür. Burada asılı Derviş Bey *alt açı* ile görüntülenmiştir. Kamera aşağıdan yukarıya ve yukarıdan aşağıya, ileriye ve geriye *optik kaydırma* yapar ve Derviş Bey asılı olduğu yerden aşağıdakileri öznel bir bakışla baş aşağı çekimle tepetaklak olarak görür. Çerçeve terstir. Bu kamera hareketleri ve çekim açıları ile hem olayın dramatikliği hem de sahiciliği güçlendirilmiştir. Filmlerde *alt açılı* ve *üst açılı* çekimler çok olmamakla birlikte kullanılmıştır.

Gören filmlerinde *bakış açısı* [*point of view*] genellikle kameranın izleyiciyi belirli bir mesafede tutarak gerçekliği güçlendirdiği *nesnel bakış açısı*'na [*objective point of view*] sahip olduğunu söyleyebiliriz. Kamera çoğunlukla olayların içinde yer almaz ancak olayları izleyiciye, bütün yönleriyle dışarıdan aktarır. Gören'in -gerçekçi yönetmenlerde görülen- genel/uzak çekimleri benimseyen ve yoruma izin verecek her türlü "bozulma"ya neden olan mercekler, açılar ve filtrelerden kaçınan eğilimi bu bakış açısını kullanmasıyla ilişkilidir. Ancak Gören *Kan* filminde olayları, Haydar Ali'nin (Tarık Akan) bakışından anlatarak *öznel bakış açısı* kullanır. Gören 45 dakikalık bir geriye dönüşle olayın bütün yönlerini, Haydar Ali'nin bakışından anlatır. Haydar Ali kendi hikâyesini anlatıcı olarak aktarmasa da görsel olarak verilen bütün hikâye Haydar Ali'nin düşündüğü ve anımsadığı şeylerdir. İzleyici Haydar Ali'nin bakışından olaylara tanık olur. Bu durum bize bir geriye dönüşle anlatılır. *Firar* filminde ise yine geriye dönüşle Ayşe'nin (Hülya Koçyiğit) yaşadıkları, mahkemeye gidiş sürecinin gösterildiği görüntülere paralel olarak Ayşe'nin sesinden verilir. Gören burada da olayı zaman zaman nesnel bakış açısıyla karakterin öznel bakış açısının birbirine karıştığı bir anlatım tekniği ile anlatmıştır. *Gizli Duygular*'da ise Ayşen'in tepkileri (özellikle erkekler ve arzuları konusundaki tepki ve düşünceleri) daha çok onun *iç sesi* aracılığıyla Ayşen'in öznel bakışından verilir. Hatta bu öznel bakış bir rüya sahnesiyle desteklenmiş, izleyicinin Ayşen'in bakışıyla özdeşleşmesi ve onun dünyasına daha fazla girmesi sağlanmıştır.

Beyoğlu'nun Arka Yakası filminde ise genellikle belgesellerde başvurulan *anlatıcı*'nın kullanılması filmin atmosferine bir belgesel havası katmıştır. Bu filmde anlatıcı, filmin anlatısı içerisindeki ikinci bir anlatının içinde hareket eder. Film içe-

risinde var olan iki anlatı arasındaki geçişi sağlar. Anlatıcı geçmiş hakkında bilgi vererek, film ise (filmin evrenindeki şimdiki zamanı) yaşanan anı görüntüleyerek geçmişle bugün arasında kıyaslama yapmamızı sağlar. İzleyici olayları anlatıcının gözünden, onun anlattıklarından yola çıkarak izler.

Ses Kullanımı

Sinemada kullanılmasına başlandığı günden itibaren görüntünün ayrılmaz bir parçası haline gelen ses, filmi en az görüntü kadar zenginleştiren bir öğedir. Sinemacı görüntülerde yaptığı seçmeyi, düzenlemeyi ses için de yapmalıdır. Yönetmen izleyicinin perspektifi üzerinde etkin olmaya çalışırken sesi de kullanmak zorundadır, nasıl ki görüntü ile gözümüzü ve dikkatimizi belirli noktalarda yoğunlaştırıyorsa aynı şekilde ses aracılığıyla da bunu yapabilir ve sesi de en az görüntü kadar anlamın yaratılmasında bir araç olarak kullanabilir. Şerif Gören'in filmlerine baktığımızda sesin sinemadaki *bilgilendirme, yorumlama, çekimler arasında devamlılığı ve geçişi sağlama, bir atmosfer yaratma* gibi temel kullanımlarına uygun olarak ele alındığını görmekteyiz.

Sinemada ses temel olarak iki amaçla kullanılır. Bunlardan ilki görüntü ile eşlemeli olmayan ve zaman zaman onunla karşıtlık taşıyan, özel bir anlam yaratmak için kullanılan sesin *sembolik* kullanımıdır. Şerif Gören'in filmlerinde sesin bu kullanımının en çarpıcı örneği *Aşk Ben mi Yarattım* filminde, Orhan'ın bindiği spor arabanın sesi ile görüntüler arasında karşıtlık yaratılarak oluşturulmuştur. Kamera bir taraftan sokaktaki hamalları, boyacı çocukları, sokak çocuklarını görüntülerken, bu görüntülere Orhan'ın bindiği lüks spor arabanın sesi eşlik eder. Sesin sinemadaki ikinci kullanımı her filmde görülen görüntü ile eşlemeli olan, görüntüyü pekiştiren ya da onu açıklayan, onunla zamansal ve mekânsal olarak ilişki kuran *gerçekçi ve yo-*

numlayıcı kullanımıdır. Sesin bu kullanımı her filmde başvurulması kaçınılmaz olan bir yöntemdir.

Gören'in bazı filmlerde *iç ses [on-screen]* kullanımına başvurulmuştur. *Gizli Duygular*'da Ayşen'in kendisine yönelen her türlü tavır ve davranışa verdiği tepkiler, yaşadığı duygusal gerilimler ve fantezileri izleyiciye iç ses aracılığıyla aktarılır. *Yılanların Öcü*'nde ise Irazca'nın kaymakama söyleyeceklerini aklından geçirmesi yine iç ses aracılığıyla verilmiştir. Aynı zamanda sahneler arasındaki geçişi de sağlayan iç sesin buradaki kullanımıyla bir yandan Irazca'nın düşüncelerini, diğer yandan da kaymakama söylenenleri Irazca kaymakamla karşılaşmadan öğrenmiş oluruz.

Dış ses [off-screen] kullanımı ise *Yılanların Öcü* filminde karşımıza çıkar. Ağali'nin Bayrama, Haceli'nin kendi evinin önüne ev yapacağını söylediği sahnelerde Ağali'nin sesi - Ağali çerçeveden çıkmış olsa da- kesme ile Bayram'ın eve doğru gitmesine geçildiği halde duyulmaya devam eder. Ağali çerçeve dışında kalmıştır ama anlattıkları hâlâ duyulmaktadır. Buradaki dış ses kullanımı birkaç işlevi aynı anda yerine getirir. Aynı zamanda bir diyalog halini alan bu dış ses kullanımı ile sahneler arası geçiş sağlanmış, Bayram'a gerekli olan bir bilgi verilmiş ve Bayram'ın bu bilgi karşısında verdiği duygusal tepki, ileride yaratılacak gerilime hazırlık olarak izleyiciye sunulmuştur.

Sesin bir diğer kullanımı ise *sessizliğin* değerlendirilmesidir. Bir filmde sessizliğin kullanımının *sembolik* ve *öznel* bir yanı vardır. *İstasyon*'un finali olan istasyonda halka para atma sahnesinde Gırgır Ali üzerine yürüyen halkı durdurmak için havaya ateş eder. Ali'nin ateş etmesiyle birlikte hem müzik kesilir hem de kalabalığın sesi. Bir müddet süren sessizlikten sonra müzik ve kalabalıkların sesi yeniden duyulur. Burada

sessizlik hem Ali'nin hem de halkın yaşadığı korkuyu ve gerilimi artırmak için kullanılmıştır. Sessizliğin kullanıldığı bir diğer film *Sen Türkülerini Söyle*'dir. Bu filmde sessizlik tamamen sembolik bir amaçla kullanılmıştır. Piknik ayrımında arkadaşlarına veda eden ve ayrılan Hayri'nin arabanın arka camından parmağını tabanca gibi kullanarak arkadaşlarını simgesel olarak öldürmesi sırasında sessizlik kullanılmıştır. Hayri'nin arkadaşlarının sahip olduğu değerleri reddettiğini ifade eden simgesel öldürme eylemine eşlik etmiştir. Sessizlik bir yandan yarattığı uzaklık hissi ile Hayri ve arkadaşları arasında artık bir "mesafe" olduğunu vurgularken diğer yandan da Hayri'nin artık aynı düşünceleri paylaşmadığı arkadaşlarını bu simgesel eylemle öldürmesi sonucu anlatının ideolojik çerçevesini de belirlemesi anlamında önemlidir.



Sen Türkülerini Söyle

Filmlerde müzik kullanımına bakıldığında çoğunlukla müziğin aktarılan duyguların etkisini artırmak, onları desteklemek amacıyla anlatıya paralel olarak kullanıldığı söylenebilir. Ancak Orhan Gencebay'ın başrol oynadığı dört filmde (arabesk filmler) müzik filmin öyküsü içinde, anlatının bir parçası olarak yer alır. Çoğunlukla Orhan'ın duygusal durumu ya da yaşadığı olaylar karşısında duyduğu pişmanlığı anlatır. Bunun en iyi örneği *Kır Gönlünün Zincirini*'de Ebru'ya yaptıklarından sonra söylediği *Hatasız Kul Olmaz* şarkısıdır.

Aydınlatma

Aydınlatma yardımıyla yönetmen izleyicinin bakışını görüntünün herhangi bir alanına yönlendirebilir. Aydınlatma kameranın ve görüntülenen konunun en küçük bir hareketinde bile yeniden düzenlenme ihtiyacı duyan dinamik bir öğe olduğundan titizlik isteyen bir konudur. Bu açıdan ele alındığında genel olarak yerli filmlerde başarılı bir aydınlatma çalışmasına nadiren rastlanır. Filmlerinin çoğunu gerçek mekânlarda ve doğal ışık koşullarını yardımcı araçlarla destekleyerek çeken yerli yönetmenler bu anlamda filmlerinde anlam yaratıcı bir öğe olarak aydınlatmaya çok az başvurmuşlardır. Daha çok konunun/nesnenin filme aktarılması için gerekli olan ışık miktarını sağlamaya yönelik *araçsal* bir ışık kullanımı söz konusudur. Aydınlatmanın bu gerçekçi tarzda kullanımı filmlere gerçekçi bir hava katarken, aydınlatmadan dramatik bir araç olarak yararlanmanın geri planda kalmasına neden olmuştur.

İncelediğimiz filmlerde bazı sahnelerin aydınlatılmasında özen gösterildiği fark edilse de Gören'in yöneliminin diğer yerli film yönetmenlerininkiyle paralellik taşıdığı söylenebilir. Gören de aydınlatmayı, konunun filme alınması için gerekli olan ışık miktarını sağlamak için kullanmış, dramatik bir ışık kullanımına nadiren başvurmuştur. Aydınlatmanın en etkin olarak kullanıldığı yerler, ışık-gölge düzenlemeleri aracılığıyla anlatımın etkin kılınmaya çalışıldığı yerlerdir. *Firar*'da ışık-gölgenin bu şekildeki kullanımı yoğundur. Özellikle sevişme sahneleri, hapishanedeki boş odada Ayşe'nin gardiyanla ve mahkûm kadının revirde doktorla sevişmesi, ışık ve gölgeden yararlanarak bir çeşit eksilti yaparak verilmiştir. Bu filmde ayrıca Ayşe hapishanenin kapısından ilk girdiğinde *aşırı ışıklama* [*over-exposure*] yapılmış, bununla

Ayşe'nin dış dünya ile olan bütün bağlarının kesildiği ve mahkûmiyeti vurgulanmıştır. Büyük bir kısmı gece çekimlerinden oluşan *Kurbağalar*'da ise ışık kullanımı, yine sadece filmi görüntülemeye yetecek ışığı elde etmeye yönelik olarak, ama filmi büyük bir oranda karanlığa boğacak kadar da yetersiz kalarak kullanılmıştır. Genel olarak aydınlatmanın filmin atmosferine katkı sağladığını söyleyebileceğimiz filmler ise *Güneşin Tutulduğu Gün* ve *Kan* filmidir. Her iki filmde de filmlerin karanlık ve kasvetli havası işlenen temalarla uyum içindedir[50].

[50] Işık kullanımı konusunda Şerif Gören'in şöyle demektedir: "Türkiye'de bazen bütün titizliği gösterseniz de ışığa kusursuz yapsanız da filmi laboratuara gönderdiğinizde -o dönem için söylüyorum- oradan berbat bir şey gelebiliyor" (27 Haziran 1999 tarihli görüşme).

FİLMLERİN TEMATİK YAPISI

Şerif Gören filmlerinde işlenen temaları üç genel başlık altında toplamak mümkündür. Bunlar "toplumsal ve ekonomik değişim", "sosyo-kültürel dönüşüm ve çatışma" ve "doğa karşısında insan" temalarıdır. Bu temaların ilkinin altında yer alan diğer temalar ise "toplumsal değişmenin kaçınılmazlığı ve toplumsal çözülme", "sınıf/sınıf atlama sorunu ve zengin-yoksul ayrımı", "işçi, grev ve sendika sorunları", "köy(lü)-şehir(li) karşıtlığı" ve "ekonomik olanın belirleyiciliği ve zorlayıcılığı" temalarıdır. İkinci başlığın altında yer alan temalar ise "aydın ve halk çatışması", "kültür sorunu ve medya", "geleneğe karşı yasa" ve "fahişelik" temalarıdır. Üçüncü ana tema ise "doğa karşısında insan" temasıdır.

Toplumsal ve Ekonomik Değişim

Toplumsal Değişmenin Kaçınılmazlığı ve Toplumsal Çözülme:
Bir Daha İstesek De Eskiye Dönmeyecekler!

Gören ilk filminden itibaren toplumsal değişmeyi zorunlu nesnel bir kategori[51] olarak ele almış, toplumsal değiş-

[51] Gören'in hem toplumsal değişmenin işlendiği filmlerinde "var olan düzenin bitmiş olduğu" dolayısıyla değişmesi gerektiğine dair vurgu bağlamında hem de var olan toplumsal ve kültürel ortamın eleştirildiği ve eskiye bakışın nostaljik bir anlam taşıdığı seksenlerin anlatıldığı filmlerinde çarpıcı bir ikilemle karşılaşılmaktadır. *Dervış Bey*, Şehmuz Bey'e "dünya sizin elinizde değil artık, düzeninizle beraber bittiniz" diye seslenerek var olan düzenin köhnediğini ve sonunun geldiğini vurgular. Filmin vurgusu bu köhne düzenin yerini "yeni bir düzen"in alacağı yönündedir. Gören'in bakışı bu filmde ileriye dönükken, daha sonraki

menin üretim tarzındaki değişimden kaynaklandığını bunun da insanlar arasındaki ilişkileri etkilediğini varsaymıştır. Toplumsal değişmeyi ve çözülmeyi ilk filmi olan *Endişe*'den itibaren işleyen Gören, bu filminde pamuk işçilerini üretim süreci içinde betimleyerek onların tarımın makineleşmesi sonucu düştüğü çaresizliği ve ezilmişliği anlatmıştır. Çukurova'daki pamuk işçilerinin yaşam ve iş koşullarını çıkış noktası olarak alan *Endişe* bütün bu koşullar içerisinde kan davasına karşılık kan parası ödemesi gereken Cevher'in (Erkan Yücel) kişisel sorunlarını da psikolojik bir düzeyde ortaya koymaktadır. Cevher, tarım işçilerinin içinde bulundukları koşullar karşısında bilinçlenmeleri, örgütlenip grev yoluyla haklarını aramaları sürecine, kendi kişisel sorunu (ama aynı oranda da toplumsal bir sorun) dolayısıyla katılmaz ve gece gündüz para biriktirmek için çalışır. Ancak parayı biriktiremez ve öldürülür. Böyle bir olay örgüsü etrafında ikili bir yapı göstererek gelişen film, birinci düzeyde üretim tarzının dayattığı üretim ilişkileri içindeki pamuk işçilerinin bilinçlenme sürecini, sendikalaşma sorunlarını, uğradıkları sömürüyü, bu duruma yönetenlerin bakış açılarını ortaya koyarken, mücadelenin ancak ve ancak örgütlü, kolektif bir tarzda olabileceğini vurgular. İkinci bir düzeyde ise (birinci düzey içerisinde yer almasına rağmen) özel konumu nedeniyle üretim sürecindeki çıkarlarını değil, törel düzeydeki sorunundan yana tavır takınan bir bireyin çelişkisini

---

filmlerde (*Beyoğlunun Arka Yakası* ve *Sen Türkülerini Söyle*) bu bakış geriye dönüktür ve nostaljik bir nitelik taşır. *Sen Türkülerini Söyle*'de "hapishane/içerisi", "yaşanan toplumsal dünya/dışarısı" karşıtlığı içerisinde tanımlanan ve "dışarı"ya ait bir nitelik olarak sunulan yozlaşmışlık, *Beyoğlu'nun Arka Yakası*'nda tüm bir kültürel alana ve toplumsal olana ilişkin olarak tanımlanır; yozlaşmış yaşanan dünyanın karşısına "geçmiş/eski" günler konur.

vurgular. Filmdeki bu çelişki kolektif olandan yana çözülmüştür. Bireysel/kişisel ve üretim sürecinden kaynaklanmayan mücadele yenilgi ile sonuçlanmıştır. Bireylerle üretim tarzı arasındaki bu çelişki Gören'in daha sonraki bazı filmlerinde de vurguladığı bir noktadır.





Köprü

Gören toplumsal değişmeye olan inancını iki kardeş arasındaki çatışma üzerine kurduğu *Köprü*'de de sürdürmüştür. Bu filmde annesi Fırat'ın sularına kapılarak ölen mühendis Ahmet (Kadir İnanır) köye bir köprü inşa etmek istemektedir. Ancak köylüler ailesiyle birlik olup köprü yapımına karşı çıkarlar. Mühendis inşaatı engellemeye çalışan köylülere, "ekininiz, mahsulünüz, kolayca kasabaya inecek, kamyonlar, otobüsler üstünden geçecek, yeni iş sahaları açılacak" diyerek köprünün getireceği değişimin yararlarını anlatmaya çalışır. Ancak halk değişime karşı çıkar. Bunun nedeni kendi çıkarlarının olumsuz biçimde etkilenecek olması değildir; itirazın temelinde mühendisin ailesine karşı olan vicdanî yükümlülüğü yerine getirmemiş olması yatmaktadır. Köylüler mühendisin yaratmaya çalıştığı değişime "ailesine hayrı olmayanın bize ne hayrı olur ki" diyerek karşı koyar. Toplumsal değişmenin karşısında, onu engelleyen bir güç olarak konumlandırılmış olan halk ancak mühendisin kendi hayatını tehlikeye atmasıyla köprünün yapımına ve dolayısıyla değişime rıza gösterir. Ahmet'in buradaki aydın rolü halka teorik anlamda bir bilinç taşımaktan çok ekono-

mik değişimi gerçekleştirerek toplumsal değişimi sağlamak yönündedir. Ahmet'in filmdeki bu misyonu dikkate alındığında, Kurtuluş Kayalı'nın belirttiği "misyonu olan aydın" vurgusunun film anlamak için önemlidir (Kayalı, 1994: 188). Halk ile aydın arasındaki bu çelişki filmin temel noktalarından biridir. Ahmet mühendislik eğitimi görmüş, köyüne dönmüş ve köyün ihtiyacı olan köprüyü yapmayı düşünmektedir. Doğru olanın halkın yararına olan olduğunu bilen bir aydındır. Bu konuda bilinçli bir kararlığı vardır. Ancak köylüler ona karşı çıkar ve direnirler.



Derviş Bey

"Ağalık düzeni"nin değişimini konu alan *Derviş Bey* filmi de bu temanın işlendiği bir başka filmdir. Gören, toplumsal değişmenin iradî müdahalelerle sağlanabileceğine olan inancını bu filmde de sürdürür ve toplumsal değişmeyi yine bir zorunluluk olarak ele alır. Ağalık düzenini, toplumsal değişmenin önünde bir engel olarak gören Derviş Bey, "yeni bir düzen"e giden bu süreci hızlandırmak için topraklarını köylülere dağıtmak ister. Amacı toplumsal değişmeyi sağlamak ve böylece "düzen"i değiştirmektir. "Başlarında bir çoban olmadan yaşamaları zamanla olacak bir şey... Yavaş yavaş alışacaklar, bir daha istesek de eskiye dönmeyecekler" diyerek değişmenin kaçınılmazlığını ve bir defa başladıktan sonra geriye dönüşün mümkün olmadığını belirtir. Fakat burada değişim her şeye karşın kendi iç dinamiklerinin ve

yapısal zorunlulukların bir sonucu değildir. Değişim daha çok *Köprü*'deki gibi dışarıdan dayatılan ve iradî müdahalelerle gelişimi sağlanabilecek bir durum olarak ele alınmaktadır. Bu iradî müdahaleyi yapacak olanlar da Derviş Bey gibi "aydın"lardır. Ancak burada toplumsal değişme sadece ekonomik yapının değişmesi anlamında ele alınmaz. Aynı zamanda bu yapının değişmesinin getirdiği iktidarın değişmesinin de altı çizilir. Derviş Bey ile Şehmuz Bey arasındaki ilişki temelde bir iktidar mücadelesidir. Bir tarafta geleneksel otoriteyi ve iktidarı temsil eden Şehmuz Bey diğer tarafta ise "yeni bir düzeni" temsil eden Derviş Bey vardır. Derviş Bey babasının intikamını almayı reddetmekle dayısı (Hüseyin Peyda) ve halasının (Aliye Rona) gözünde iktidarını kaybeder ve "korkak"lıkla suçlanır. Aynı şey köylülerin toprak dağıtma meselesinde ona karşı tavır almalarında da yaşanır. Bu sırada köylüler tarafından söylenenler iktidarın nasıl anlaşıldığı hakkında aydınlatıcıdır[52]. Köylülerin buradaki otorite algılayışı otoritenin geleneklere ve kurumsallaşmış inanca dayalı geleneksel tanımlamasına uygun düşmektedir. Ancak Derviş Bey sadece otoritenin bu biçimini reddetmektedir. Bunun karşısına da yasaya vurgu yaparak "yasal-ussal" bir otorite anlayışı koymaktadır. Köylüler kendisine otorite sağlayan topraklarını dağıtarak kendisini "iktidarsızlaştıran"

---

[52] "Beyimiz, bizi affeyle beyimiz! Bizim toprakta, fazla parada gözümüz yoktur! Biz başınızda bey isteriz, buna alışmışız. Bey olmadı mı biz şaşırırız, dağılırız, gittiğimiz yeri bilmeyiz... Bey kavgalarımızda hükümdür. Hastalıkta, felakette elleri sırtımızdadır... Başımızda beyimiz oldukça biz rahat yatarız. Bey her derdimize çaredir. Arazi kendimizin olunca aramızda toprak kavgaları da başlayacaktır. Kudretli beyimiz arazini satma! Satma! Satmak kudretinden düşmektir! Bizi de satmaktır, biz cahiliz, böyle biliriz. Bize dünyayı bağışlasan istemeyiz. Bize yapacağın iyilik başımızda kalmandır".

Derviş Bey'in bu davranışından dolayı ona itaat etmezler - çağırdığı halde tapuları almaya gelmezler. Onun otoritesini ancak topraklarını satmamaya söz vermesi -her ne kadar bu söz verme sadece bir maske ise de yine de toplumsal düzenin eskisi gibi sürmesine yarayan bir işleve sahiptir- halinde kabul ederler. Bu *reddediş* ve tekrar *kabul ediş* sürecinde Derviş Bey'in otoritesi geleneksel otoriteden "bilgi"sine güvenilen birinin otoritesine dönüşür. Çünkü köylüler ona "biz cahiliz böyle biliriz" derler. Köylülerin Derviş Bey'in bu tavrına karşı çıkmalarının bir diğer nedenini ise Sennett'in (1992) "yok oluş fantezisi" olarak adlandırdığı; yöneticilerin ortadan kalkması halinde her şeyin yoluna gireceğine dair argümanında bulmak mümkündür. Sennett'e göre "baskı gerçekten ortadan kalkarsa, özne elinden her şeyin alındığı hissine kapılır, hiç kimsenin ilgisini çekemeyecek kadar silik olduğunu düşünür. Otorite sahibi kişinin varlığını hissettirmemesi durumunda her şeyin yolunda gideceği fantezisi ve bu varlık olmaksızın hiçbir şeyin var olmayacağı korkusu kaçınılmazdır. Otorite sahibi kişiden korkulur; ancak, özne, bu kişinin yok olacağı düşüncesinden daha çok korkmaktadır". Köylülerin sözleri bu düşüncenin en açık ifadesidir. Bu düşüncelerin sonunda olumlu olan her şeyin otoriteye bağlandığı bir dil ortaya çıkmaktadır. Derviş Bey köylüler karşısında otoritesinin yeniden tesisini kabul ettikten sonra köyün ve mahsulün yakılması üzerine, babasının otoritesinin simgesi olan ve simgesel olarak geleneksel otoriteyi ve geleneksel değerleri temsil eden tespih, çakmak, tabaka, cep saati, ağızlık gibi eşyaları kullanmaya başlar. Köylü üzerindeki otoritesini en açık biçimde ifade eden "Hacet Töreni"ne girerek hem kişisel iktidarını hem de kurumsal otoritesini yeniden kurar.

Derviş Bey, köyünü ateşe veren Şehmuz Bey'i savcılığa şikâyet eder (yasal otoriteye başvurur), bunun karşısında Şehmuz Bey kendi geleneksel değerlerine (hatta otoritesine) aykırı gördüğü bu davranış karşısında -çünkü bunu "kalleşlik" olarak değerlendirir ve kendisini "ölmüşten beter" olmuş olarak görür- kendini aşağılanmış hisseder. Aşireti üzerinde yargılama, cezalandırma gibi güçleri olan Şehmuz Bey'e, bunların başka bir otorite tarafından uygulanması onun otoritesini alaşağı eder. Bunun üzerine Şehmuz Bey otoritesini yeniden kurmak için Derviş Bey'i kaçırır ve onu "paçasından" asar. Şehmuz Bey "senin şu yenik onursuz perişan halin her yerde konuşulacak. Şehmuz Bey soylu Derviş Bey'i paçasından baş aşağı asmış diyecekler rezil olacaksın" diyerek kendisinin yıkılmış otoritesini Derviş Bey'in otoritesini alaşağı ederek kurmak ister. Gören bu filmde toplumsal değişmeyi sadece ekonomik bir bakış açısıyla değerlendirmez aynı zamanda bu değişim yeni kurallar sistemi de demektir. Geleneksel otoritenin kurallarının ortadan kalkması, yeni kurallar sisteminin var olmasıyla mümkündür. Ekonomik olanın kültürel alandaki karşılığı olarak değerlendirilebilecek olan bu yasa/gelenek karşıtlığı Gören'in toplumsal değişmeyi ele aldığı filmlerinde kullandığı bir diğer temadır.



Derviş Bey

Sınıf/Sınıf Atlama Sorunu ve Zengin-Yoksul Ayrımı: *İnsanları Sınıflara mı Ayırmalı?*

Şerif Gören'in filmlerinde karakterlerin sınıfsal konumları, açıkça vurgulanıp üzerinde durulmaz. Bu durum, daha çok yoksulluklarının ve zenginliklerinin göstergesi olan, bu iki toplumsal grubun ahlâk anlayışları ve değer yargıları arasındaki farklılığa ilişkin belirlemeler aracılığıyla sergilenir. Nitekim bir grup gencin sallarla Fırat Nehri üzerinde yolculuk yapmaları ve bu yolculuk sırasında karşılaştıkları tehlikeleri anlatan *Nehir* filminde İstanbullu gençlerle köylülerin yaşama bakışları arasındaki farklılık, onların ahlâkî değerleri üzerinden kurulmuştur.

Filmde şehirli değerlerin -dolayısıyla zenginlerin- temsilcisi olan gençler olumsuz özellikleriyle temsil edilirler. Gençler, Gören'in burjuva değerlere yönelik olumsuzlayıcı eleştirel tavrının taşıyıcısıdır. Fakat sınıfsal konumlarına ilişkin herhangi bir vurgulama yapılmaz. Bir tek köye geldiklerinde gençlerden biri "bu insanlar bize hiç benzemiyorlar" der fakat bu benzemezliğin neleri içerdiği belirli değildir, sadece sezilebilir. Bu tema Gören'in filmlerinde zaman zaman yinelenir.

Gören'in burjuvazi eleştirisi her zaman *değerler ve ahlâkî kıstaslar* düzeyinde yer alır. Bu filmde de burjuvaziye böyle bir bakış vardır. Her şeyden önce dayanışmacı bir topluluk değildir ve güvenilmezdir. Örneğin "köylüler" Sinan'la dayanışma içindeyken (onu jandarmaya ihbar etmezler), "ötekiler" (şehirli gençler) Sinan'ın kaçak olduğunu öğrendiklerinde ihbar etmeyi düşünür ve sonunda da ihbar eder. Kendi arkadaşlarından biri -her ne kadar içlerinden turist olan olsa da- kendilerine saldıranlardan birini öldürdüğünde onu "bize ne, o vurdu" diyerek jandarmaya teslim

etmek isterler. Kendileri için en önemli şey "babalarının şerefi, çevreleri ve gelecekleri"dir. Bunun için kendilerine yapılan saldırıyı saklamaya karar verirler. Hem psikolojik hem de fiziksel olarak güçsüzdürler. "Güvensizlik", "zayıflık", "ahlâkî yozlaşma" gibi özellikler burjuvaziye ait olduğu varsayılan ve başka filmlerde de sıklıkla rastlanan neredeyse *türsel* kodlardır. Bunun sinemasal kodlanışı ise daha çok garip dansların, hippi görünümlü gençlerin[53] bol alkollü eğlence partilerinin görüntülenmesiyle gerçekleştirilir. *Nehir*'de de filmin başında gençlerin içinde bulundukları ortam bize tanıtılırken hızlı yarış arabalarıyla yarıştıkları, denizde hızlı motorlarla gezdikleri, yüzdükleri, spor arabalarının içinde yüksek sesle müzik dinledikleri gösterilir.

Derdim Dünyadan Büyük filminde ise her iki toplumsal gurubun değerleri ve yaşam tarzları arasındaki farklılık "zengin oğlan-fakir kız aşkı"nın olanaksızlığı dile getirilerek vurgulanır. Filmin sonunda İpek (İnci Engin) "ben halk çocuğuyum, benim şahsiyetim var" diyen zengin nişanlısına "davul bile dengi dengine vururmuş" diyerek yüzüğünü uzatır ve bu tavırla, toplumsal eşitsizliğin altı çizilir.

Gören, bu filminde iki kesim arasındaki farklılığı değerler bağlamında ele almıştır. Bu farklılık özellikle kadına ve evliğe bakışta kendini gösterir. Holding sahibi Rahmi Kabancı (Memduh Ün) Orhan'ı bürosuna çağırıp "kızı oğluma verme, bizden biri değil, oğlum çabuk bıkar, boşanma, nafaka derken iki yüz bine biter bu iş" der. Orhan ise holding sahibine "yırtık", "görmüş geçirmiş", "onlardan biri" ile ev-

[53] Hippiler alternatif bir yaşam tarzını savunan bir alt kültür grubu olmalarına karşılık yerli filmlerde olumsuz özelliklere sahip burjuva gençleri, genellikle hippilere ait olduğu varsayılan bir giyim ve yaşam tarzıyla bitişik olarak sunulurlar.

lenmesi halinde oğlunun karısının kendi hayatını dilediği gibi yaşayacağını, oğlunun metreslerine ise daha fazla para gerekeceğini söyler. "Oğlunu tertemiz bir kızla mı evlendirmek istersin yoksa isimli bir orospuyla mı" diye sorar; böylece Orhan, "kendi" (gecekondulu/yoksul/namuslu) yaşam tarzı ve ahlâk anlayışıyla "onlar"ınki (villalarda oturan/zengin/ahlâkî açıdan zayıf) arasında varsaydığı karşıtlığı/farklılığı vurgular. Bu ayrım Engin'in (zengin erkek-Selçuk Özer) evlenmek istediği İpek'i (fakir kızı-İnci Engin) ailesine tanıştırmak için evine götürdüğünde ailesinin, İpek'le elbiseleri yüzünden alay etmelerinde de ortaya çıkar. Engin'in annesi İpek'le "eğreti gibisin" ve "elbiselerin yeni mi" diyerek alay eder. İpek'in yaşam biçimiyle kendi yaşam biçimleri arasındaki farklılığa vaptıkları bu alaycı vurgulama iki toplumsal kesim arasındaki uzlaşmazlığın açık bir göstergesidir. Her ne kadar filmin olay örgüsü sonunda bu çelişkilerin uzlaşmazlığını onaylayacak bir tarzda sonuçlanıyorsa da filmin erkek karakteri Orhan (Orhan Gencebay) ise bu uzlaşmazlığın üstesinden gelinebilir bir şey olarak görür. Annesinin "davul bile dengi dengine vurur" demesine karşılık "insanları sınıflara mı ayırmalı" diyerek tepki gösterir.



Kır Gönlünün Zorbaları

Aslında bu tepkinin altında yatan arabesk şarkılarda olduğu gibi filmlerde de aşka tanınan "sınıflarüstü" nitelik ve her türlü kültürel farkı yadsıyan iyimser inançtır. Fakat

uzlaşmazlık "ben halk çocuğuyum, şahsiyetim var" diyen, Erol Toy'un *İmparator* romanını okuyan Engin'in paraya ve lüks yaşamına sırt çevirememesi ve kendi toplumsal konumuna geri dönmesi ile vurgulanır.





Filmin sonunda annenin geleneksel bilgisi onaylanır ve herkes kendi olması gerektiği yere yerleştirilir. Film insanları sınıflara yarımadan bir eşitsizlik olduğunu vurgulamaktan yanadır. Sonuçta yoksullar, zenginlere karşı direnerek mücadele etmeleri gerektiğini anlarlar ve kendi haklarını korumak için makinelerin önüne oturarak evlerinin yıkılmasına karşı koyarlar.

Zengin-yoksul ayrımının yinelendiği bir başka film de *Kır Gönlünün Zincirini*'dir. Namus meselesine dayalı bir intikam öyküsü anlatan filmde, Orhan kendi kız kardeşinin intihar etmesine neden olan, âşık olduğu zengin kızın (Müjde Ar) kardeşine (Eray Özbal) "seni senin silahınla vurdum, ablanı da ben kirlettim" dediğinde o elini uzatarak "ödeştik" diye karşılık verir.





Bu konuşmaya tanık olan baba ise "sakin ol delikanlı belki bir çözüm bulabiliriz", "sakin ol kızım ben de önemli bir şey zannetmiştim" demenin ötesinde bir tepki göstermez. Şaşıran Orhan evi terk eder ve daha sonra yaptıklarının yanlışlığını ve böyle davranarak "onlar" gibi olduğunu kavrar.





Orhan gittikten sonra erkek kardeşi kıza, "meseleyi bu kadar büyütme ablacığım, kızlık çok mu önemli, her gün sayısız kız kadın oluyor. Hem sen evde mi kalırsın bu zenginlikle" diyerek filmin zenginler açısından bekâretin ve "namus"un önemsizliğine ilişkin tavrını ortaya koyar. Ebru'nun konuşmalara öfkelenmesi karşısında Orhan "utanmıyorsun, kızıyorsun, 'sizin' mayanızda var bu. İlaçlar içirmedim, isteyerek girdin koynuma" diyerek tecavüze uğradıktan sonra utanıp intihar eden kardeşinin davranışı ile Ebru'nunki arasında karşıtlık kurar ve bu durumu Ebru nun bağlı bulunduğu sınıfa ait bir olgu olarak ele alır ve "namus yoksunluğu"nun zenginlerin (burjuvazinin) "mayasında olan", "içsel" bir özelliği olarak tanımlar. Aynı tema *Abuk Sabuk Bir Film*'de yinelenir. Kızı ile evlenmek isteyen köylüsünün, Âdemoğlu Ali'ye "onunla ilk ben yattım, kızlığını ben aldım" demesi karşısında Âdemoğlu "artık onun bakire olup olmadığının bir önemi yok çünkü o artık milyarder kızı" diyerek yanıt verir.

Zenginlerin ve yoksulların kültürel farklılıklarını destekleyen bir diğer tema zenginlerin kültürel dünyayla ve günlük yaşama ilişkin bağlarının zayıflığının vurgulanmasıdır.

Gören *İstasyon*'da zenginlerin yerli kültür ve sıradan insanın günlük yaşam deneyimleri konularındaki yetersizliklerini, zenginlerle yoksullar arasındaki ahlâk ve namus bağlamı dışında, ancak bunu destekleyen bir başka farklılık ya da zenginlere yönelik bir eleştiri olarak ele almıştır. Bu filminde Gırgır Ali'nin iki zengin gence sorduğu sorular bu motifi belirginleştiren öğelerdir. Gırgır Ali sorduğu "9. Senfoniyi kim besteledi" sorusuna cevap alır fakat daha sonra sorduğu "Tûtî-i Mucize Guyem kimin eseri", "lüfer ne cins yemle tutulur", "ekmek kaç liradır" ve "Gaddar Davut, Utanmaz Adam hangi mecmuada yayınlanır" gibi sorulara ise cevap alamaz. *Derdim Dünyadan Büyük* filminde zengin işadamı Rahmi Kabancı oğlunun okuduğu Erol Toy'un *İmparator* adlı romanını küçümseyerek bir yana atar. Böylece zenginlerin kültürel dünyadan ve günlük yaşamın sorunlarından uzak olduğu vurgulanır. Gören "biz/onlar" ayrımı çerçevesinde zenginlere/burjuvaziye ahlâkî temelli olumsuz bir vurgu yapmaktadır. Yukarıda da görüldüğü gibi bu ayrımın sınıfsal farklılığına ilişkin ayrım net bir biçimde yapılmadığı gibi ayrımın nelerden kaynaklandığı da -ahlâkî sorunlar, yaşam tarzı ve zaman zaman değerler dışında- net olarak tanımlanmamıştır. Sadece "onlar"ın (burjuvazinin/zenginlerin) temsilcisi olanlar her zaman olumsuz değerlerle bitişik olarak sunulmuştur.

Gören'in filmlerinde zaman zaman görülen "sınıf atlama sorunu" sınıf atlamanın imkânsızlığını vurgular bir tarzda işlenmiştir. *Derdim Dünyadan Büyük*'te dile getirilen "sınıf atlama" böyle bir çerçeveden ele alınmıştır; Engin'le evlenmek isteyen İpek (İnci Engin), bu evliliği yoksulluktan kurtuluş olarak görür. İpek bu arzusunu "fakirlikten kurtulmak istiyorum, bütün bu mahalledeki insanlar gibi aptal mı davranayım" diyerek açıkça ifade eder. Ancak filmin anlatısı sonuçta "davul bile dengi dengine vururmuş" felsefesini onay-

layarak kapanır. Sınıf atlama sorununun ele alındığı bir diğer film olan *Güneşin Tutulduğu Gün*'de ise tezgâhtar Sevgi yoksulluktan kurtulmak ve daha iyi bir yaşama kavuşmak için fahişe olmayı seçer. Ancak babası tarafından dövülüp sokağa atılan Sevgi, sokak çocuklarının saldırısına uğrar ve bir çöplükte ölü olarak bulunur.

İşçi, Grev ve Sendika Sorunları: *Güzel Günler Bizim Olacak!*

Gören'in işçileri ve onların sorunlarını işlediği ilk filmi *Endişe*'dir. Tanım işçilerinin sorunlarının ilk defa perdeye aktarıldığı bu filmde değişen çalışma düzeni karşısında işçilerin hak arama süreçleri anlatılır. İçinde bulundukları düzen karşısında bilinçlenip haklarını arayan işçiler kendilerine az para veren işverenlerine karşı örgütlenip grev yaparlar. Aralarından yalnızca biri kendi kişisel sorunları nedeniyle greve katılmaz. Film greve olumlu yaklaşır, onu destekler ve sendikal anlamda "örgütlenme"nin gerekliliğini vurgular. İşçilerin bildiri dağıtıp, kendileriyle konuşan sendikacılar tarafından bilinçlendirilmeleri aracılığıyla sınıfsal mücadelenin örgütlü ve kitlesel bir hareket olarak ele alınması gerektiği, tek başına kurtuluşun olmadığı, sonuçta yalnız başına çalışmakta ısrar eden Cevher'in (Erkan Yücel) kan davalıları tarafından öldürülmesi ile vurgulanır.

Gören, *İki Arkadaş*'ta bu yaklaşımı biraz daha ileriye götürür. Ücret artışı talebiyle greve giden işçilerin mücadelesi bu filmde kişisel bir soruna indirgenmiş, sınıfsal çelişkiler iki birey arasındaki karşıtlık üzerinden kurulmuştur. Film, işçi sorunlarından çok grev sırasında patronun adamlarının işçilere saldırması sonucu oğlu öldürülen muhasebecinin intikam mücadelesi olarak gelişmiştir. *Aşka Ben mi Yarattım*'da greve değinilse de bu filmin grevle doğrudan ilişkisi yoktur.

Burada önemli olan grev pankartlarının görünmesine rağmen grev yapılan otelin (Otel Continantale) önünde hiçbir işçinin görüntülenmemiş olmasıdır. 1979 yılında çekilen *Aşkı Ben mi Yarattım* filminde işçisiz grev görüntülerinin metaforik bir anlam taşıdığı söylenebilir. Gören'in ana karakterin geçtiği yol boyunca değinip geçtiği sokaktaki yaşam ve bunların ardından gösterdiği Otel Continantale'nin önündeki işçisiz grev pankartları, silahlarıyla yollarda bekleyen askerler yetmişlerin sonunda Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasal ve toplumsal ortama metaforik bir gönderme olarak anlaşılabilir[54].

Gören işçi sorunlarına farklı bir açıdan yaklaştığı *Almanya Acı Vatan*'da Almanya'daki işçilerin sorunları, yabancılaşması ve üretim hattı karşısındaki çaresizliliğini anlatır. Filmin kadın karakteri Güldane (Hülya Koçyiğit) para kazanmaktan başka düşüncesi olmayan bir işçidir. Ancak günün birinde hamile kalmasıyla yaşamına dışarıdan bakmak zorunda kalır ve içinde yaşadığı durumun rutinliğini, yabancılaştırıcı niteliğini ve parçası haline geldiği makineleri fark eder. Ama bunlara karşı koyabilecek gücü yoktur ve bütün çabası sonuçsuz kalır. Her ne kadar filmdeki bir işçi sorunların "Ford'daki gibi birlik olmak"la çözüleceğini söylese ve araya grev görüntüleri girse de, Güldane çareyi Almanya'dan kaçmakta (havaalanında delirerek yığılıp kalsa da) bulur.

---

[54] Burada sansür nedeniyle pek çok filmde zaman zaman çekilen görüntülerin kullanılamadığı, filmin gösteriminin engellenmesinden duyulan kaygı nedeniyle "zararlı olabileceği" düşünülen bazı sahnelerin filmlere yapımcılar tarafından eklenmediği de göz önüne alınmalıdır. Gören'in pek çok filminde (*Nehir, İki Arkadaş-Darbe, Alışan* bu filmlerden bir kaçıdır) bu durumla karşılaşılmıştır.





Herhangi Bir Kadın

Gören'in işçi-işveren ilişkisine dair görüşlerinde belirgin bir farklılığı ortaya koyan 1981 tarihli *Herhangi Bir Kadın*'da işçilerle patronlar aynı saflarda yer alırlar. Kendinden büyük bir holdingle rekabet edemeyen nispeten küçük bir işletmenin sahibi olan ve hayatı bir "av" olarak gören Murat (Cihan Ünal), iflasın eşiğine geldiğinde "daha çok çalışıp daha ucuza mal etmek için, sizin birliğinizi öneriyorum" diyerek işçilerine ortaklık teklif eder. Böylece grev gibi sorunlar yerine "halka açılma" anlamı taşıyan bir ortaklık kurulur. Bu belirlemenin örtük olarak 1980'lerde Türkiye'de yerleştirilmeye çalışılan ekonomik ve siyasal koşullara bir gönderme olduğu söylenebilir. Daha geniş bir perspektifte ise kapitalizm ve serbest piyasaya yöneltilmiş bir eleştiridir. Bir "av" olarak ifade edilen bu ortamın "avları" ise kimi zaman küçük sermaye sahibi işadamları (Murat gibi) ama çoğunlukla işçilerdir. Kişiler arası ilişkilerin arka planında iki işadamının serbest piyasa koşulları içinde birbirleriyle acımasız savaşı vardır. Osman Nuri Şahin (İhsan Yüce) kendi holdingine ait pazar payını arturmak için aynı işkolunda kendisine rakip olan Murat'ın (Cihan Ünal) fabrikasını, fiyatlarda büyük indirimler yaparak iflasa sürükler. Bu durum karşısında hiçbir çıkışı kalmayan Murat işçilerine "daha çok çalışıp daha ucuza mal etmek için Osman Nuri Şahin'in büyük gücüne karşı sizin birliğinizi öneriyorum, güzel günler bizim olacak!" diyerek işçileri fabrikaya ortak ettiğini söyleyip, onlarla üretimi

yeniden başlatır. Atilla Dorsay filmin bu içeriğinin "24 Ocak kararlarının 12 Eylül'ün toplumsal/siyasal plandaki desteğiyle de pekiştirilen özünü bilinçli bir biçimde yansıttığını" vurgulamaktadır (Dorsay, 1995: 145). Filmde "Kalkınma için Acil Tedbirler" adlı bir konuşma yapan Osman Nuri Şahin'in söyledikleri ile 24 Ocak kararları arasında tam bir benzerlik vardır. Tasarruf önlemleri ile kemer sıkma politikası öneren, özel teşebbüse ve yabancı sermayeye kapıların açılmasını ve yardımcı olunması gerektiğini söyleyen, istikrarlı bir ekonomik politika isteyen Osman Nuri Şahin 24 Ocak Kararları olarak adlandırılan ekonomik önlemleri dile getirir. Böylesi ekonomik bir zemin üzerinden yükselen film büyük sermayenin ekonomik politikasını eleştirirken küçük işletmeci ile işçilerin birlikteliğini önerir. Büyük sermayenin saldırısı karşısında Murat kurtuluşu işçileri fabrikaya ortak etmekte bulur. İşçilerin önünde başka hiçbir alternatif yoktur. Ya işsiz kalacaklar ya da emeklerini sermaye ile birleştireceklerdir. Boratav'ın 1980'li yıllarda "alternatif yoktur" iddiası ile kamuoyuna sunulduğunu söylediği ekonomik modelin eleştirisi başka bir biçimde "alternatifsizliği" yeniden dile getirir (Boratav, 1995: 125). Örneğin sermayeler arasındaki bu rekabetten en çok etkilenmesi gereken kesim olan işçilerin bu durumdan ne kadar etkilendikleri vurgulanmamıştır. Filmde bu ekonomik savaşın onlar üzerinde kötü bir etkisinin olduğuna dair hiçbir belirti yoktur; aksine iyi sonuçları vardır (fabrikaya ortak olmuşlardır). Ancak filmin sonunda bu ortaklığın ne gibi sonuçları olduğuna dair bir belirsizlik vardır. Çünkü büyük holdingle anlaşan Murat'ın işçilerini hâlâ ortak olarak görüp görmediği belli değildir; üstelik Osman Nuri Şahin, Murat'ta kendi gençliğini ve hırsını gördüğü için onunla anlaşmış, ortak olmuştur.

Köy(lü)-Şehir(li) Karşıtlığı:
Bu İnsanlar Bize Hiç Benzemiyor!

Şerif Gören'in özellikle kırsal alanla ilgili filmlerinde şehir(li) ve köy(lü) karşıtlığı anlatıların temel çatışma noktalarından biridir. Bu karşıtlık zaman zaman ahlâkî değerler arasındaki farklılığı belirginleştirmek için kullanılırken kimi zaman da sadece şehrin olumlu yanlarına vurgu yapmak için kullanılır. Konularını kırsal yaşam içinde kuran filmlerde şehir, bir yandan imrenilecek bir yer, öte yandan da ahlâkî anlamda reddedilen bir olgu olarak sunulur. Bu karşıtlığın en yoğun olarak görüldüğü film *Derviş Bey*'dir. *Derviş Bey*'de şehirlilere ait olduğu varsayılan pek çok değer olumsuzlanır ve reddedilir. Şehirlilere ilişkin vurgu yapılan en önemli nokta "korkak"lıktır. Babasının kanını almayacağını söyleyen Derviş Bey'e dayısı "medeniyet dediğin büyük şehir yemiş bitirmiş seni, korkak etmiş", halası ise "başımıza geçen beyimize bakın, korkak bir şehirli olmuş" demektedir. Karaca (Melike Zobu) Derviş Bey'i şehirliliğinden dolayı aşağılayan bir başka kişidir. Karaca'ya göre şehirliler "korkak", "kırılgan", "şımarık" ve "kalleştir". Bu filmde şehir-köy karşıtlığının bir başka görünümü Derviş Bey'in şehirli sevgilisi Sevda'nın (Ahu Tuğba) davranışları temelinde ortaya konur. Derviş Bey'in halası, havuzda yüzen ve güneşlenen Sevda'ya "bu çıplaklık burada hoş karşılanmaz, şehre döndüğünde dilediğini yaparsın, kendimize göre bir erkânımız vardır" diyerek onu köyün geleneklerine uygun davranmaya çağırır. Böylelikle hala, yaptığının tamamen yanlış olduğunu vurgulamamakla birlikte yaşadıkları toplumsal ortama uygun bulmadığını belirtmiş olur.

Derviş Bey'de şehre ait olumlu ifadeler, eğitimden söz edilirken ve Sevda ilişkisini bitirip köyden ayrılmak istediğinde

ortaya çıkmaktadır. Köylüler Derviş Bey için "okumuş, şehirli, medenî biri" der. Şehirliler konusundaki diğer olumlu tavır da zaten şehirli olan Sevda'dan gelir. Kendini köye ait hissetmeyen Sevda, Karaca ve Derviş Bey'in birbirlerine âşık olduklarını anlayınca "zamanında bitirmesini bilmeli, biz şehirlilere de bu yakışır" diyerek ilişkiyi bitirir.

Şehre yönelik bir başka olumlu yaklaşım ise *Endişe* filmindeki Ramo'nun (Kamuran Usluer) "benim derdim şeher, fabrika" sözleriyle ortaya konur ve şehir karakterlerin mevcut toplumsal koşullardan kurtulmasının bir yolu olarak sunulur. Sanayileşmeye, sanayi işçiliğinin örgütlülüğüne, sosyal güvencelere olan inançtan kaynaklanan bu bakış açısı aynı zamanda kenti ve onun temsil ettiği değerleri olumlar. Kenti daha "iyi" daha "ileri" bir toplumsal oluşumun taşıyıcısı olarak görür. Ramo, çalıştığı pamuk toplama işinden kurtulmak için şehre gidip bir fabrikada çalışmayı düşünmektedir. Kan davasına gönderme yaparak sorulan "şeher yerinde de böyle midir" sorusuna "değildir herhal" diyerek yanıt vermektedir. Böylece şehrin hem toplumsal kurallar ve normlar anlamında hem de yaşam koşulları anlamında daha olumlu olduğu, daha rahat bir yaşam ortamı sunduğu belirtilir.

Köprü'de de benzer bir yaklaşım görülür. Ancak bu kez olumluluk "gecesi başka güzel gündüzü başka güzel" denen şehrin kalabalık caddelerine, renk renk ışıklar içinde yüzen gecesine ve dükkânların vitrinlerine yöneliktir. Burada kentin vitrinlerine ve sokaklarındaki günlük yaşama (kızlı erkekli grupların el ele gezmeleri, öpüşmeleri, erkeklerin uzun saçları ve bunları karşısında Zeynep'in utanması) yönelik ilgi, köyün tekdüze hayatına karşılık olarak kentin renkli hayatının konmasını getirir.

Köylü ve şehirli karşıtlığının köye gelen zengin gençlerin yaşamlarıyla köylülerin yaşamları arasındaki farkın vurgulanarak verildiği *Nehir*'de gençler yerde oturup yemek yerken rahatsız olmakta ve birsi "bu insanlar bize hiç benzemiyorlar" demektedir. *Nehir*'de şehirlilere ve zenginlere ait davranış kalıpları ve değerler köylülerinkiyle karşılaştırılır ve şehirlilere ait olanlar olumsuzlanır. Burada Gören'in şehirlilerin değerleri olarak sunduğu değerler aynı zamanda onun burjuvaziye ilişkin bakışıyla da paralellik taşır. Ahlâkî anlamda yozlaşmış olduğu vurgulanan burjuvazi güvenilmez, sadece eğlenen ve kendisi için yaşayan insan topluluğu olarak gösterilir.

Gören'in toplumsal bir ortam olarak şehre yönelik tanımlamaları daha çok arabesk filmlerinde ortaya çıkar. Bu filmlerde şehre bakış, orada "tutunabilme" çabasıyla birlikte ele alınır ve şehir -özellikle İstanbul- insanlara karşı acımasız bir yer olarak betimlenir. *Aşkı Ben mi Yarattım*'da Orhan İstanbul'a "sana yenilmeyeceğim, hainlere zalimlere yenilmeyeceğim" diyerek seslenir. Bir başka yerde ise "ulan İstanbul, yaslı şehir, bunak şehir, Bizans, kim kazandı dersin? Ben mi, sen mi, kim?..." diye seslenerek Mehtap'ın "ruhunu bile orospu eden" İstanbul ile girdiği kavgada asıl suçlu olarak şehri görür. Aslında bu karşı çıkışın yöneldiği temel nokta şehrin toplumsal ve ekonomik yapısı olduğu kadar Mehtap'ı orospu yapan ve vesikasını iptal etmesine olanak tanımayan ahlâkî kıstaslardır.

Ekonomik Olanın Belirleyiciliği ve Zorlayıcılığı: *Orospu Olmak Kolay mı?*

Gören'in toplumsal değişmeyi işlediği filmlerinde bu temaya paralel olarak giden bir diğer tema ise ekonomik olanın belirleyiciliği ve zorlayıcılığıdır. Bu filmlerde ekonomik

olanın toplumun her alanında zorlayıcı ve belirleyici bir güce sahip olduğunun altı çizilir. İnsanlar ekonomik olan karşısında çoğu zaman çaresiz kalırlar. Ancak "bu yapılırken insanların ekonomik zorunlulukları aşma teşebbüslerinin ağırlıklı olarak işlendiği görülmektedir" (Kayalı, 1994: 194). Gören filmlerinin genellikle hem toplumun ekonomik altyapısının değişmesi anlamında hem de insanların gündelik yaşamlarını sürdürebilecekleri parayı kazanma anlamında ekonomik olanın belirleyiciliğine ağırlık verdiği söylenebilir. Örneğin *Derviş Bey* bütünüyle toplumun ekonomik altyapısının değişimine vurgu yapar ve bu değişimin kaçınılmaz olduğunu belirtirken, *Evlidir Ne Yapsa Yeridir*'de reklam metni yazarı olan Mecnun (Kadir İnanır) yaptığı işten hoşnut olmamasına rağmen geçim gailesi için katlanır. Bu temanın en yoğun işlendiği filmlerden biri *Derdim Dünyadan Büyük*'tür. Filmde yoksul bir kızın zengin bir adamın oğlu ile evlenmek istemesi karşısında, zengin baba oğlunun harçlığını kesince parasız kalan delikanlı kızla evlenmekten vazgeçer. *Aşka Ben mi Yarattım*'da ve *Sen Türkülerini Söyle*'de iki kadın karakterin fahişelik yapmasının nedeni de yine ekonomiktir ve bundan toplumsal sistemin kendisi sorumlu tutulur. Mehtap "orospu olmak kolay mı" diyerek ve kimsenin ona durup dururken ekmek vermediğini belirtir. Bu noktada dikkat edilmesi gereken bir diğer husus Gören'in kadın ve erkek karakterlerinin karşılaştıkları ekonomik zorluklar karşısında takındığı tavırdır. Kadın karakterler zorluklar karşısında çıkış noktası olarak zaman zaman fahişeliği seçerken erkek karakterler her şeye rağmen kendi "erkeklik"lerini tehlikeye atacak bir davranışta bulunmazlar. Peynir ve ekmek çalarlar ama "pezevenklere", "puştlara" alet olmaz, "fedailik" yapmazlar. Aynı tema *Güneşin Tutulduğu Gün*'de de karşımıza çıkmaktadır. Sevgi daha iyi bir yaşama kavuşmak ve yok-

sulluktan kurtulmak için fahişe olmayı seçmektedir. Tamamen ekonomik olanın zorlayıcılığı üzerine kurulmuş olan *Almanya Acı Vatan*'da ise bu tema farklı bir biçimde ele alınmış ve işlenmiştir. Gören'in eleştirel olarak ele aldığı para kazanma hırsı ve içinde bulunulan sistemin kuşatıcılığının fark edilmemesi, toplumsal sistemin kendisinden kaynaklanan ve insanların karşısında çaresiz kaldıkları bir durumdur.

Sosyo-Kültürel Dönüşüm ve Çatışma

Aydın ve Halk Çatışması:

Başımızda Bey Olmadı mı Biz Şaşırırız, Dağılırız, Gittiğimiz Yeri Bilmeyiz!

Halk ve aydın arasındaki çatışma Gören'in filmlerinde zaman zaman ortaya çıkan ve daha çok toplumsal değişme olgusunun işlendiği filmlerde ele alınan bir konudur. Edebiyatta çokça kullanılan "misyonu olan aydın" vurgusu filmlerde de karşımıza çıkmakta ve önem kazanmaktadır. Ancak burada "misyonu olan aydın", halkın değişime direnmesine aldırmadan kararlı bir şekilde bildiklerini uygulamaya çalışır. *Köprü*'deki mühendis Ahmet'in yaratmaya çalıştığı toplumsal değişme halk ile aydın arasındaki bu çatışma ekseni üzerinde işlenmiştir. Ahmet, yaratmaya çalıştığı değişmenin ailesinin geçim kaynağı olan -ve hatta eğitimini tamamlamasına olanak sağlayan- salcılığı ortadan kaldıracağını bilmesine rağmen yaptığı evlemin doğruluğundan ve toplumsal yararından şüphe etmeyen kararlı biridir. Dolayısıyla, halkın yararına olanın doğru olduğuna inanır ve inandıklarından tüm engellemelere rağmen vazgeçmez. Ahmet'in bu kararlılığı ve inancı karşısında kendi yararına olanı fark etmeyen, buna karşı direnen "halk" vardır. Mühendis Ahmet değiş-

meyi "halka rağmen" gerçekleştirmek gerektiği konusunda ısrarlıdır.

Derviş Bey de *Köprü*'deki mühendis gibi bir aydındır. Aralarındaki fark mühendisin okuduktan sonra hizmet için köyüne dönmesi fakat Derviş Bey'in bir zorunluluk sonucu geri gelmesidir. Köyde kalmayı tasarlamayan Derviş Bey topraklarını dağıtarak şehre geri dönecektir. "Yeni bir düzen" kuracak olan Derviş Bey bir çeşit toprak reformunu bunun ilk adımı olarak görür. Ancak köylüler Derviş Bey'in bu tutumuna şiddetle karşı koyar, toprak istemediklerini, başlarında "bey" istediklerini söylerler. "Başımızda bey olmadı mı biz şaşırırız, dağılırız, gittiğimiz yeri bilmeyiz" derler. Bunlar karşısında Derviş Bey toprakları dağıtmaktan vazgeçtiğini söylese de bu doğru değildir; tapular onlara verilecektir. Çünkü Derviş Bey değişimin kaçınılmaz olduğuna inanır. Burada belirtilmesi gereken nokta "misyonu olan aydın" motifinde görülen farklılıktır. Derviş Bey'in önüne çıkan sorunlar karşısında, *Köprü*'deki "nasıl davranacağını bilen" aydının tersine, nasıl davranacağını bilememesi, "bocalaması"dır (Kayalı, 1994: 188). Ayrıca buradaki aydın, geleneksel değerlere karşı çıkan onların yanlışlığını vurgulayan biridir. Babasını öldüren Şehmuz Bey'den intikam almayı "babam elime silah değil kalem verdi. Suçun cezasını yasalar verir, insanlar değil" diyerek tüm baskılara rağmen kabul etmez ve köylerinin yakılması sonucunda da aynı tavrı sürdürür, savcılığa başvurur.

Gören'in kırsal alanla ilgili filmlerinde aydın ile halk arasında toplumsal değişmeden kaynaklı bir çatışma varken, kentte geçen arabesk filmlerinde halkın ve aydının yerini "biz" ve "onlar" ayırımı almış, çatışmalar çoğunlukla ahlâkî düzeyde tanımlanmıştır. Bu filmlerdeki karakterler halkı

aydınlatmayı amaçlayan kişiler olmaktan çok "öncü", "yol gösterici" bir nitelik taşırlar. Bu karakterlerin çevrelerini herhangi bir değişime zorlamak gibi bir niyetleri yoktur. Ancak halkı etkileyebilen kişiler ya da "sanatçı"lardır. Halkla aralarında artık bir çatışma yoktur ve halkla iç içedirler; onlardan biridirler. Örneğin *Derdim Dünyadan Büyük*'te Belediye Meclisi Üyesi olan Orhan (Orhan Gencebay) gecekondu halkını kendi sorunlarına çözüm bulmak için harekete geçirir. Belediye hizmetlerinin (yol, su, elektrik gibi altyapı hizmetleri) müteahhide verilmesi yerine halkın işbirliğiyle yapılmasını sağlar. Gören'in *Feryada Gücüm Yok* adlı filminde ise halk ile aydın arasındaki çatışmanın farklı bir boyutu ortaya çıkar. Halk burada Oğuz Bey'in (Nuri Alço) yaratmaya çalıştığı "kitle toplumu bireyleri"yle karşıtlık kurularak tanımlanır. Bu karşıtlığın taşıyıcısı "halkın sanatçısı" Orhan'dır. Orhan, Oğuz Bey'in "yediği, içtiği, giydiği, saçı, sakalı, ve dinlediği müzikle" yaratmayı tasarladığı "yeni nesil"in karşısına halkı koyar. Orhan için kötüleri yenecek bir tek güç vardır o da "halk"tır. Bu filmde halkın karşısındakileri, medyayı kitle toplumu yaratmak için kullanan reklam filmi yönetmenleri, en iyi sanat filmini çekenler, ödüllü yazarlar ve devletin her kademesinde yer alan bürokrat ve teknokratlar temsil eder. *Aşkı Ben mi Yarattım*'da Orhan "beni halk getirdi, sazım sözüm halk için, kardeşlik için, insanlık için... yeni bir dünya için batsın bu dünya" diyerek halka olan inancını vurgular. Ancak filmde halk yalnızca iki yerde - biri konser alanında topluluk olarak, diğeri de Orhan'ı vuran adamı linç edenler olarak- birlikte eylem halinde görüntülenirler.

Şerif Gören'in filmlerinde toplumculuğunun en büyük dayanağı olan ve sıklıkla vurguladığı "halk" çoğunlukla kendi haklarını arayan ve bunun için eyleme geçen bir ko-

numda değildir. Hatta *Köprü* ve *Dervış Bey* gibi filmlerde kendi yararına olanın karşısında yer alır. Sadece *Derdim Dünyadan Büyük*'de "halk", kendi çıkarları için eyleme geçer.



Derdim Dünyadan Büyük

Gören filmlerinde halka olan inancını -örtük olarak da olsa- retorik düzeyde hep korumuş onu nasıl bir dünya olduğu asla tanımlanmayan "yeni bir dünya"nın kurucu "özne"si olarak değerlendirmiştir. Ancak Gören'in halka olan inancının sarsıldığı izlenimi veren *İstasyon* ve *Abuk Sabuk Bir Film* bu durumun tipik olmayan örnekleridir. Gırgır Ali'nin kendisini linç etmek için yürüyen üzerine yürüyenlerin ve Ademoğlu'nun yarışmaya katılmak için kuyrukta bekleyenlerin üzerine attığı paralarla, halka olan bu inanç tersine dönmüş gibidir.

Kültür Sorunu ve Medya:
Pisliğin Üstüne Gülsuyu Dökmek

Devasa reklam panoları ve bunların önünden geçen insanlar Şerif Gören'in pek çok filminde karşımıza çıkar. Reklamlar ve reklamcılık Gören'in filmlerinde çoğunlukla olum-

suz bir yaklaşımla ele alınmıştır[55]. Gören'in reklam konusuna değinen ilk filmi *İstasyon*'dur. Bu filmde Gırgır Ali sürekli reklam sloganlarıyla konuşur. Ancak *İstasyon*'da reklamın mantığına ilişkin net bir tavır görülmemektedir; reklam sloganları daha çok bir güldürü unsuru olarak kullanılmıştır. Gören reklamları ve reklamcılığı mevcut sistemin eleştirilmesinde bir metafor olarak kullanmamakla birlikte *Evlidir Ne Yapsa Yeridir*'deki reklamcılığı "pisliğin üstüne gülsuyu dökmek" diye niteleyen Mecnun aracılığıyla doğrudan bu mesleğin etik tartışmasına da yönelmiştir.

Gören'in popüler kültür eleştirisini medya, reklam, film ve kültür endüstrisi ile birleştirerek sunduğu *Feryada Gücüm Yok* adlı filminde ise, reklam yazarları, reklam filmi çekenler, "ödüllü yazarlar" ve "en iyi sanat filmini çekmiş" olanlar, bürokrat ve teknokratlarla da işbirliği yapmış olan mafya babası Oğuz Bey'in kadrosunda yer alan ve "kültür endüstrisi"nin kullandığı birer araç olarak ele alınırlar. Filmde bu insanların ürünlerinin, halkın yönlendirilip yönetilmesinde kullanıldığına dair örtük bir iddia bulunmaktadır. Kültür endüstrisinin yaratıcıları, "halk"la ve onun "sanatçısı"yla karşıtlık içinde ele alınırlar. Kültür endüstrisi ile "halk sanatı" ve "halk sanatçısı" karşıtlığı filme egemendir. Film, karşıtlığın kültür endüstrisi tarafında yer alan reklam filminin karşısına

---

[55] Bu noktada Gören'in reklam ve reklamcılık konusunda söyledikleri filmlerdeki reklama bakış açısını anlamak konusunda bize yardımcı olabilir. Kendisi ile yaptığımız görüşmede Gören reklam konusunda şunları söyledi: "Bana reklam için çok teklif geldi. Nedeni de reklama daha yatkın, daha hızlı, canlı bir sinemamın olması. Reklamların ilk var olduğu dönemde ben hiç reklam çekmedim. Ben reklamı tüketiciyi kandırma aracı olarak görüyorum. Hâlâ karşıyım, hâlâ çekmiyorum" (27 Nisan 1999 tarihli görüşme).

Fellini'nin *Amarcord/Hatırlıyorum* (1974) filmi üzerine yapılan tartışmalarla sinema filmini koyar[56].

Gören'in 1980 darbesinden sonra çektiği *Feryada Gücüm Yok* filmini bu darbe ile birlikte yerleştirilmeye çalışılan bir hayat tarzının eleştirisi olarak görmek, yukarıdan dayatılan kültüre karşı bir tepki olarak ele almak mümkündür. Filmde bu eleştiri özellikle kültürel alanla ilişkili olarak ele alınmış ve değerlendirilmiştir. Bu eleştirinin en belirgin özelliği ise kültürün yukarıdan dayatılması ve idare edilmesine yapılan yoğun vurgudur. Filmde bu kültürün sadece piyasanın ekonomik koşullarından kaynaklanmadığı, bunu dayatan organizasyonun içinde "devletin her kademesinde var olan bürokrat ve teknokratlar"ın da yer aldığı belirtilir. Bu vurgu ile filmin doğrudan doğruya bu kültürün üreticisi olarak devlete eleştiri yönelttiği söylenebilir. Filmde bu kültür, bireyleri maniple eden, onlara "sahte ihtiyaçlar" ve "sahte arzular" dayatan, hayatın her alanına iletişim araçlarının yardımı ile hükmedebilen bir alan olarak tanımlanır. Bu anlayış içerisinde kitle iletişim araçları yönlendiricilik işlevi çok güçlü olan araçlar olarak ele alınmaktadır. Bu düşünce Şerif Gören'in filmi "ajitasyon içeren" bir olgu olarak ele almasının ve onu her şeyden çok bir iletişim kurma çabası olarak algılamasının da sonucu olarak değerlendirmek mümkündür. Gören bu konuda şunları söylemektedir: "Film bir hipnotize etme olayıdır aslında. İnsanlarla çok ça-

[56] Aslında bu noktada filmin -ve Gören'in pek çok filminde görülen- bir "bulanıklığı"ndan söz etmek daha doğru görünmektedir. Neyi savunduğu ve neyi eleştirdiği belirsizdir. Sadece eleştiri konusu olan şeyler karşıt söylemlerle sergilenmeye çalışılır ancak hangisinden yana tavır takınıldığı net olarak belli değildir. Bu tavır *Amarcord/Hatırlıyorum* konusundaki tartışma için de geçerlidir.

buk diyalog kurabilen bir şeydir. Kafanızda yarattığınız şey neyse, onu insanlara en sağlıklı biçimde aktarabileceğiniz, bütün birikimlerinizi sinema salonundaki seyircilere direkt olarak geçirebileceğiniz tek şey. Sinema yapmanın tek anlamı budur"[57].

1980 sonrasında (özellikle seksenli yılların ilk yarısı boyunca) "emekçi sınıf ve tabakalar maddi durumlarındaki gerilemeye rağmen burjuvazinin ideolojik saldırısının etkisi altında kalmış ve tüketim toplumunun yaşam değerlerini benimsemiştir" (Oktay, 1993: 89). 1980 sonrasında hızla sermayenin tekeline geçen tüm iletişim kanalları, insanların daha fazla tüketim yapmalarını sağlamak için yoğun bir reklam bombardımanına başlamıştır. Ahmet Oktay'ın belirttiği gibi, "alt-gelir grupları, TV, radyo ve basın gibi kitle iletişim araçlarında düzenlenen reklam kampanyaları sayesinde bir çoğuna asla sahip olamayacakları ürünlerle kendilerinden geçirilmekte, daha çok mülk edinme özlemleriyle dizginin gönüllü ortağı durumuna getirilmektedir" Oktay'a göre bu dönemin bir diğer özelliği ise "1970/1990 arası, ama özellikle 80'li yıllarda burjuvazinin bir yandan tüketim eğilimlerini kışkırtırken bir yandan da kültür alanına girerek yazın ve sanatın hem pazarlayıcısı hem alıcısı durumuna gelmesi"dir (Oktay: 89). Bu noktada önem kazanan bir diğer nokta ise kültür endüstrisi ile eklemlenen yazar ve sanatçıların bu dönemde çoğalmasıdır.

Böylesi bir kültürel ortam içerisinde çekilen *Feryada Gücüm Yok* filminin bütün bunlardan etkilenmesi kaçınılmazdır. Film, Orhan'ın huzurevi yaptırmak istediği sahildeki arazisini, turistik tesis yaptırmak amacıyla satın almaya çalışan mafya örgütüyle Orhan arasında geçen mücadeleyi konu

[57] 17 Haziran 1998 tarihli görüşme.

edinir. *Feryada Gücüm Yok*'un diğer filmlerden farkı ise buradaki Oğuz Bey'in temsil ettiği düşüncelerden kaynaklanır. Burada Oğuz Bey, her alanının denetlendiği, tamamen düzenlenmiş "yeni bir toplum" yaratmaktan bahseder. Oğuz Bey'in söyleminde halk pasif, ilgisiz, kolayca yönlendirilebilen, düşünmeyen, atıl bir kitle olarak tasavvur edilmektedir. Kitle toplumu teorilerine uygun düşen bu yeni tasarımın karşısında ise filmde hiçbir eylemsel faaliyette bulunmayan halk ve Orhan vardır.



Feryada Gücüm Yok

Filmde Oğuz Bey'in söylemi ile ortaya konan kitle toplumunun yaratmaya çalıştığı "bireyler" ile halk arasında bir karşıtlık kurulmuştur. Bu karşıtlığın taşıyıcısı ise Orhan'dır. Orhan, Oğuz Bey'in "yepyeni bir nesil yaratıyoruz; yediği, içtiği, giydiği, saçı, sakalı ve dinlediği müzikle. Bunun için reklam, film, müzik, edebiyat ve basın araçlarımız olacak ve bu insanlar (aynı zamanda Oğuz Bey makasla, tek bir kâğıttan kesip yaptığı el ele tutuşmuş kağıt bebekleri gösterir) yaratılacak. TV, müzik programlarını denetimimiz altına alacağız" demesi karşısında Orhan, "insanlar insanca yaşamalıdır, robot gibi değil, yani yürekleri kurumuş, duygusuz, beyinleri ise kurulu insanlar değil. Yaratacağınız yeni nesil için size alet olmayacağım" der. Orhan'ın bu sözleri finaldeki, "kötüler ne kadar zeki olurlarsa olsunlar, ne kadar güçlü olurlarsa olsunlar, onları yenecek bir güç vardır; o güç de.... (halkın alkışlarıyla kesilir)" sözleriyle birleştiğinde bir anlam

taşır (halkın kötülerin karşısında olduğu böylece görsel olarak da desteklenir).

Bu karşıtlıkla paralel giden bir diğer karşıtlık ise kitle kültürü ürünleri ve onların üreticileri ile bunun karşısına yerleştirilmiş olan "halkın sanatı" ve "halkın sanatçısı" arasındaki karşıtlıktır. Bu karşıtlığın bir başka yüzünü temsil eden bir diğer karşıtlık ise reklam, reklam yazarları ve yönetmenleri ile filmi ve film yönetmenleri arasında kurulan karşıtlıktır. Reklamı yönetmenleri, yazarları ve film eleştirmenleri (bunlar filmde Oğuz Bey'in "adamları" olup, "en iyi sanat filmini çekmişlerdir" ya da "ödüllü birer yazardırlar") *Amarcord/Hatırlıyorum* üzerine tartışırlar. Birbirlerini *Amarcord*'u anlamamakla suçlarlar. Filmde Müge (Müjde Ar) bir reklam yıldızıdır ve film boyunca "ohh cola" adlı bir reklam filminde oyunculuk yapar. Televizyonlarda ise sürekli olarak banka reklamları gösterilir.

Gizli Duygular'da "break dans"ı ve Nena'yı seven genç kızın Nike ve Convers giymeyi tercih eden deri giysili erkek arkadaşıyla yaptığı seksenlerin popüler kültür ortamını betimleyen konuşmaları *Keşanlı Ali Destanı*'nın tiyatro afişi önünde yapturıldığından bu karşıtlık mizansen aracılığıyla görsel olarak da kurulmuş olur. Böylece yabancı kültür/yerli kültür arasında bir karşıtlık da vurgulanır.

Gören, reklam konusuna, *Sen Türkülerini Söyle*'de de değinmiş ve karşıtlığı reklam filmi-sinema filmi ekseninde kurmuştur. Filmde yer alan tartışma, reklam ve film anlatımlarının arasındaki yoğunluk sorunuyla ilişkilidir. Reklam filmi yönetmeni olan Tunca (Tunca Yönder), kısa sürede çok şey anlattığını öne sürerek reklam filminin sinema filminden daha önemli olduğunu kanıtlamaya çalışırken, Şerif

Gören tarafından canlandırılan[58] film yönetmeni Şerif'in en büyük amacı "en güzel filmi" çekmektir. Etrafında olanları "belki bir filmde kullanırım" diye seyreden yönetmen Şerif, reklam filmi yönetmeni tarafından "hayata bir film gibi insanlara ise oyuncular olarak bakmakla" suçlanır. Bu yolla örtük de olsa filmin yaşamla olan doğrudan ilişkisine gönderme yapılırken reklamın soyutluğu ve yaşamla olan zayıf bağları vurgulanır.



Şerif Gören-Turgay Aksoy-Tunca Yönder



Müjde Ar-Şerif Gören

Gören 1990 yılında yaptığı *Abuk Sabuk Bir Film*'de hayatı boyunca hiç gülmemiş olan Âdemoğlu Ali'yi (Kemal Sunal) güldürene on yedi milyar lira ödül vereceğini ilan ederek kampanya düzenleyen bir gazete (*Tan* Gazetesi) aracılığıyla doğrudan medyayı eleştirir. İnsanların bu parayı alabilmek

---

[58] Şerif Gören de pek çok yönetmen gibi filmlerinde rol almıştır. Gören, *Kır Gönlümün Zincirini* filminde çiçek koparıp koklayan adam; *Evlidir Ne Yapsa Yeridir*'de *TV 79* yapımcısı Sedat ve Schweppes içen adam; *Taksi Şoförü*'nde takside gazete okuyup Kadir İnanır'la konuşan adam; *Kurbağalar*'da berberde oturan adam; *Gizli Duygular*'da yağmurlu havada otobüs durağında ve Papirüs'teki adam; *Güneşin Tutulduğu Gün*'de telefon kulübesinin önünde bekleyen adam; *Yol'da* dolmuştaki adam; *Sen Türkülerini Söyle*'de yönetmen Şerif; *Abuk Sabuk Bir Filmde* arabaya çarpılmaktan son anda kurtulan adam olarak; *Polizei*'de sokakta "aa polise bak *Hürriyet* okuyor" diyen adam olarak rol almış, *Katırcılar* ve *Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç*'ta da küçük roller üstlenmiştir.

için yaptığı gösteriler komik olmanın ötesinde "acizce" ve "gülünç"tür. Film, halkın onu istediği gibi yönlendirebilen medya ve para karşısında içine düştüğü çaresiz ve komik durumu, "paranın kimin hakkı" olduğuna ve "adil olanın ne olduğu"na dair bir sorgulamayla bitirir. Paraları binanın tepesinden aşağıda kuyrukta komiklik yapmak için bekleyen halkın üzerine atan Âdemoğlu, film şeridini dairesel hareketlerle çeviren çocuğa sorduğu "ne yapıyorsun sen" sorusu karşısında aldığı "film çeviriyorum abi" cevabına ise katıla katıla güler.

Geleneğe Karşı Yasa:
Suçun Cezasını Yasalar Verir, İnsanlar Değil!

Gören'in toplumsal değişmenin kaçınılmazlığını işlediği filmlerinde ekonomik değişimin kültürel alandaki yansıması ve "yeni bir düzen"in belirtisi olarak ortaya çıkan bu karşıtlıkla, fazla işlenmemiş olmakla birlikte gelenek karşısında meşru bir hak arama yolu olarak yasaya olumlu bir vurgu yapılır. Yasanın olumlu oluşuna yapılan vurgu özellikle Gören'in *Derviş Bey*, *Derman*, *Yılanların Öcü* ve *Katırcılar* filmlerinde karşımıza çıkmaktadır. *Derviş Bey*'de yasa ile gelenek arasında kurulan karşıtlıkta yasadan yana bir tavır söz konusudur. Örneğin Derviş Bey babasının kanını almasını isteyenlere "suçun cezasını yasalar verir" diyerek karşı çıkar ve kendi köylerini yakan Şehmuz Bey'i gelenek uyarınca cezalandırmak yerine savcılığa şikâyet eder. Derviş Bey'in bu tutumu karşısında kendini küçük düşmüş hisseden Şehmuz Bey ise onu geleneksel yöntemlerle cezalandırır. Derviş Bey'in yasaları öne sürmesi aslında onun kurmak istediği yeni düzenin de dayanak noktalarından biridir. Örneğin girmek istemediği, ağanın köylünün sorunlarını dinlediği ve çözümler bulduğu "Hacet Töreni"nde, köylülere sorunları

için mahkemeye başvurmalarını söyler. Böylece geleneksel ağalık otoritesine karşı "modern" bir rejimin modern hukukunu önerir.

Gören ayrıca yasayı hak aramanın meşru bir yolu olarak ele almaktadır. *Derdim Dünyadan Büyük*'de Orhan bir yandan görevlilerin çözemediği, hatta istismar ettiği sorunları çözmek üzere halkı bir araya toplamaya çalışırken öte yandan "kaba güçle bir şey halledilmez, yasalar çerçevesinde davranalım, tehlikeli yollara başvurmayalım" diyerek yasal olandan yana tavır takınır. Yasaya ilişkin bir başka vurgu *Derman*'daki doğa-kanun karşıtlığında ortaya çıkar. Doğa ile kanun arasındaki ilişki Şehmuz'un (Tarık Akan) kimliği ile somutluk kazanır ve tanımlanır. Doğa, Şehmuz'a özgür yaşama olanağı sunarken kanun onu tutsak eder, denetim altına alır. Geleneklerden kaynaklanan bir sorun üzerine temellenen *Yılanların Öcü*'nde ise artık yıkılmaya başlayan geleneğin, yerini yasaya bıraktığı, sorunların çözümünde yasaların ağırlık kazandığı görülmektedir; çünkü Irazca (Fatma Girik) ve Kara Bayram (Kadir İnanır), filmin sonunda muhtarla aralarında süren çatışmayı çözmek ve onu "resmî makam"a şikâyet etmek üzere kasabaya giderler.

Toplumsalın Eleştirisi Olarak Fahişelik: *Orospuluk Senin İçinde Var!*

Gören'in filmlerinde fahişelik, çoğunlukla ekonomik temelli toplumsal bir sorun olarak ele alınmış olmakla birlikte zaman zaman da "içsel" bir şey olarak tanımlanmıştır. Gören fahişeliği kadınların rastlantılar ve kötü erkekler nedeniyle düştükleri bir durum olarak tanımlamaz. Daha çok toplumsal ve ahlâkî düzenin eleştirisini yapmak için fahişeliği bir eğretileme olarak kullanır. *Güneşin Tutulduğu Gün*'ün merkezine yerleştirilen fahişelik aracılığıyla otoriter ataerkil bir aile

içindeki bireylerin yaşadıkları çaresizliği anlatan Gören, bu toplumsal ve ahlâkî düzenin eleştirisini fahişelik olgusunun etrafında yapar. Filmin merkezine yerleştirilmiş olan fahişelik metaforu ile ataerkil toplumsal düzenin katı ahlâkî normları ve bu normların insanlar üzerinde kurduğu tahakküm eleştirilir. Filmdeki Sevgi (Müjde Ar), ev ve araba alabilmek hayaliyle fahişelik yapmaya karar verir. İçinde yaşadığı ekonomik zorluklardan ve evdeki ekonomik temelli çekişmelerden bıkan Sevgi, kendisine çıkış yolu olarak rahat para kazanabileceği fahişeliği seçer. Fahişelik olgusu, aile ile kadın arasındaki ve daha geniş bir düzlemde toplumla kadın arasındaki ve insanlarla toplum arasındaki bozuk ilişkiyi anlatmakta kullanılır. Fahişelik bu düzeyler arasında var olan ve toplum lehine bozulmuş olan sömürü ilişkisini vurgulamak için kullanılan bir anlatıma sahiptir.

Gören, önceki filmlerinde de fahişeliğe bu doğrultuda göndermeler yapmıştır. Örneğin *Aşkı Ben mi Yarattım*'daki Mehtap (Müjde Ar) karakteri de bir fahişedir. Bu filmde fahişelik bir yandan ekonomik zorunlulukların sonucunda ortaya çıkarken diğer yandan da bazı kişiliklere "içkin" bir şey (Orhan Mehtap'a "orospuluk senin içinde var" der) olarak tanımlanır. Fakat Mehtap buna karşı koyar ve yaptığı işin toplumsal belirleyicilerine vurgu yapar. Fahişeliğin ekonomik zorunluluklar bağlamında değerlendirildiği bir diğer film ise *Sen Türkülerini Söyle*'dir. Hayri'nin hapishaneden mektup getirdiği arkadaşının karısı da ekonomik olarak geçinemediği için fahişe olmuştur. Fahişelik bu filmde yozlaşmış ortamı betimlemek için kullanılmıştır.

Ancak Gören fahişeliği sadece ekonomik ve toplumsal yapıyı eleştirmek için kullanmaz aynı zamanda onu kültürel alanın yozlaşmasının da bir göstereni olarak ele alır. *Be-*

yoğlu'nun Arka Yakası filminde fahişelik, mekân ile birleşerek yozlaşan bütün değerlerin temsil edildiği bir eğretilemeye dönüşür. Bu eğretilemenin göndermede bulunduğu şey Beyoğlu ile birlikte bütün bir kültürel alandır: gece boyunca Pezevenk Çarli'nin (Erdal Özyağcılar) arabasında ve gidilen bütün barlarda, birahanelerde çalınan arabesk müzikle karakterize edilen bütün bir kültürel alan.

Doğa Karşısında İnsan: *Yiğitlik Bu Havada Misafire Gaz Alıp Gelmektir*

Şerif Gören'in filmlerinin temel özelliklerinden biri doğanın filmin dinamik öğelerinden biri olarak kullanılmasıdır. Gören'in doğayla çatışmayı ele aldığı filmlerinde bu durum kendisini fazlasıyla hissettirir. Gören'in filmlerinde doğa dendiği zaman akla gelenler: nehirler (üç filmde), karlı mekânlar (üç filmde), deprem (bir filmde) ve doğanın bir unsuru olarak hayvanlardır (iki film). Gören'in zaman zaman insanlarla karşıtlık içinde zaman zaman da onlara sığınak olarak ele aldığı bu öğeler filmin dramatik çatışmasının da temelinde yer alır.



Yol

Ancak Gören doğayı tek başına ele alıp işlemez; daha çok onu insanlarla olan ilişkisi çerçevesinde değerlendirerek kullanır. Bu ilişki çoğunlukla bir çatışma ilişkisidir. Gören'in filmlerinde doğanın dört temel kullanımı olduğunu söylemek mümkündür. Bunlardan ilki, Gören'in doğayı insanla-

rın yaşamak için karşı koymak zorunda oldukları, mücadele ettikleri bir engel, boğuştukları bir düşman olarak ele almasıdır (*Köprü*, *Nehir*, *Katırcılar*, *Derman*, *Tomruk*). İkincisi ise barındırdığı insanlara özgürlük sunan bir alan olarak değerlendirmesidir (*Derman*, *Yol*, *Kurbağalar*). *Yol*'da Ömer (Necmettin Çobanoğlu) için doğa özgürlük anlamı taşır. Ömer yemyeşil ovaları, atları ile düşlediği yerlerde kendisini özgür hisseder ve kendisine özgürlük sunan doğaya sığınır. *Derman*'da da doğa ile Şehmuz (Tarık Akan) arasındaki ilişki böyle bir ilişkidir. Doğa, Şehmuz'a özgürlük sunar; onu barındırır. Ancak kanun onu tutsak eder; özgürlüğünü elinden alır. *Kurbağalar*'da ise doğa Balkanlı Ali'ye (Talat Bulut) yine özgürlük alanı sunar. Doğa bu filmde kanunla bir karşıtlık içerisinde ele alınmıştır.



Yol

Üçüncüsü ise doğanın araçsal kullanımıdır (*Yol*, *Deprem*, *Tomruk*). *Yol* filminde Seyit Ali'nin (Tarık Akan) karısı Zine'yi (Şerif Sezer) öldürmek ve intikam almak için soğuğu ve karlı havayı kullanması, *Tomruk*'ta karakterlerin kız kaçırmaları ve peşlerindekileri atlatmak için nehrin azgın sularından ve tomruklardan yararlanması ve *Deprem*'*de* depremin iki sevgilinin kavuşmasına vesile olması ve filmlere zorunlu olarak mekân sağlamak gibi.



Katırcılar

Dördüncü kullanım ise *Köprü* filminde olduğu gibi -bir yan tema olarak doğaya atfedilen- doğanın toplumsal gelişmenin önündeki bir engel olarak tanımlanmasıdır. *Köprü*'de nehir insanların ve gelişmenin önünde aşılması gereken bir engel olarak vardır. Bu tema nispeten *Derman* filminde de ele alınmıştır. Mürüvet Ebe'nin insanlara hizmet götürmesini engelleyen doğa bu anlamıyla hem modernleşmenin hem de onun taşıyıcısı olan Mürüvet Ebe'nin karşıtı olarak ele alınır. Doğa insanların canını alırken Mürüvet Ebe onlara hayat verir. *Yılanların Öcü* filminde ise insanla doğa arasındaki gerilimi billurlaştıran şey Irazca ve ailesinin yılanlarla olan savaşıdır. Gören burada doğanın öç alması temasını işlemiştir.



Tomruk

SONSÖZ

Kurtuluş Kayalı'nın "Yılmaz Güney'in başlattığı akıma en azından başlangıç çalışmaları itibarıyla bağlı sayılmalıdır" dediği Şerif Gören sinemasının temel karakteristiği "Yeşilçam sineması koşulları içerisinde Yeşilçam sinemasına karşı mesajlar taşıyan ve ticarî başarı gösteren filmler" (Kayalı, 1994: 188) ortaya koymuş olmasıdır. Gören sinemasını bu niteliğine rağmen kendisinin de belirttiği gibi aslında Yeşilçam sinemasının bir devamı olarak değerlendirmek daha doğru görünmektedir[59]. Çünkü Gören sineması da Yeşilçam sineması gibi popüler bir niteliğe sahiptir. Yönetmen filmleri dikkate alındığında Yeşilçam sinemasından birçok yönden farklılaşmış ancak yapı bakımından Yeşilçam sisteminin mirasını da sürdürmüştür. Gören, zaman zaman Yeşilçam'ın ideolojik kalıplarını terk ederek farklı iletiler taşıyan filmler yapmıştır. Gören'in bu tavrı temel olarak toplumsal değişmenin işlendiği ve kadın filmleri olarak adlandırılan filmlerinde belirgindir; bu filmlerde anlatı yapısındaki ideolojik kapalılık kırılmaya çalışılmıştır. Bazı filmlerinde ahlâkî konulara, kadın-erkek ilişkilerine bakışta anlatı bir kapalılık taşırken ekonomik olan ana tema kapalılık taşımaz. Gören filmlerinin popüler yerli filmlerden farklılık taşıdığı bir diğer nokta ise kadın filmleri olarak adlandırılan filmlerde kadınların temsiline ilişkin olarak ortaya konur. Bu filmlerde kadınlar genellikle cinselliklerini bastıran tipler olarak göste-

[59] Kendisiyle yaptığımız görüşmede Gören bu konuda "Yeşilçam'ı kırmaya çalışmadım; öyle bir niyetim de olmadı. Türk sineması dışı bir şey yapmayı düşünmedim. Her zaman Türk sinemasının kuralları içerisinde kalmaya çalıştım" demektedir (17 Haziran 1998 tarihli görüşme).

rilmezler. Cinselliklerini yaşama yönünden kendilerini sınırlamayan bu kadınların, cinselliklerini yaşamalarının tek yolu da popüler yerli filmlerde olduğu gibi evlilik değildir. Gören bu filmlerde dile getirdiği "yalnız", "tek başına" kadın temasını yine kadının popüler yerli filmlerdeki sunuluşunun aksine "düşme yerine çalışarak ve çevresiyle çatışarak onurunu koruması" (Kalkan ve Taranç, 1988: 88) temelinde ele alır. Bu kadınlar valnız kaldıklarında yaşayabilmek ve geçinebilmek için popüler yerli filmlerdeki gibi "düşmezler". "Düşme" Gören'in filmlerinde ancak kadınların kendi istekleriyle seçtikleri bir olgudur. Bu bazen içinde yaşanılan toplumsal sistemi betimlemek için eğretilemeli olarak kullanılırken, bazen de yaşam karşısında çaresiz kalmanın bir işaretidir. Bu filmlerde kadınlar, ekonomik sorunlar karşısında "özgürleştirici" bir konumdayken, aşk/duygusal ilişki konusunda zaman zaman verili ideolojiler içerisinde tutulur. Gören'in bu filmlerinin yukarıda sayılan özelliklerle ilişkili olan bir diğer yanı ise sunulan kadınların "edilgin, denetlenen kadın" imgesini yer yer kırmaya çalışmasıdır. Kadınlar popüler yerli filmlerde olduğu gibi ev içinde ve ailenin temel yapıtaşı olarak ele alınmazlar. Bu durum daha çok ailenin film içinde bütünlüğünün bozulması ile sağlanmaktadır. Kadınların kırılmaya neden olan bir diğer özelliği ise "dikizci" bir karakter taşımalarıdır. Filmlerde yer yer kadınlar erkek karakterleri dikizlerler ve onları seyirlilik bir nesne haline getirirler. Bu yolla Gören "etkin, denetleyici erkek" bakışını biraz olsun kırmaya çalışmıştır. Ancak bunu tam anlamıyla bir "kırılma" olduğunu söylemek mümkün görünmemektedir. Çünkü yukarıdaki özellikler nedeniyle yaratılan kırılma, kullanılan sinematografik teknik ve mizansenin kuruluşu aracılığıyla yer yer tersine dönmüş, "etkin denetleyen erkek" bakışını yeniden kurmuştur. Gören'in Yeşil-

çam'dan farklılık taşıyan bir diğer özelliği ise filmlerinde "aileye ve ona giden yolu açan romantik ve cefa dolu aşk"a yer vermemesidir. Gören filmlerinde aşklar idealize edilmemiş, toplumsal yapının ve koşulların gerekleriyle mücadele etmek zorunda kalan bir mizansen içerisinde ele alınmışlardır. Bu özelliğin dışında kalmış olan tek film *Deprem*'dir. Gören'in arabesk filmleri bile aşkı idealize etmez, onu yaşamdan kaynaklı sorunlarla birlikte ele alıp işler.

Gören sinemasının bir diğer özelliği ise filmleri tarihsel ve toplumsal bir temele oturtmuş olmasıdır. Gören bunu çoğunlukla güncel olayları filmin anlatısı içerisinde dile getirerek kurmuştur. Ancak *Kan* ve *Yılanların Öcü*'nde olduğu gibi belirli bir toplumsal yapının geleneklerden kaynaklı sorunlarını ele aldığı zaman, toplumsal yapının üzerine daha fazla eğilmiş; onu gelenekleriyle, davranış kalıplarıyla, insan ilişkileriyle inceden inceye işlemeye çalışmıştır. Gören bu filmlerin dışında toplumsal yapıyı doğrudan işlememiş olsa da bu yapıyı karakterlerin içinde hareket ettiği, onlar tarafından etkilenen ve onları etkileyen (daha çok zorlayan) etkin ve devingen bir yapı olarak kullanmıştır. Bu etkinlik ve devingenlik, toplumsal değişmenin işlendiği filmlerde değişmenin kaçınılmazlığı bağlamında, seksenlerden sonra özellikle kentte geçen filmlerde ise ekonomik olanın zorlayıcılığı bağlamında, kadın filmlerinde ise kadınların yaşamak için karşı koymak zorunda oldukları, onları kuşatan ve zorlayan bir alan olarak tanımlanır. Ancak bu yapı içerisindeki karakterlerin belirgin sınıfsal tercihleri yoktur. Buna karşın Gören'in filmlerinde anlatı bazen bu "belirsizliği" ortadan kaldıran bir yapıya sahiptir. Filmlerde karakterlerin söylediği sözlerle sınıfsal farklılıkların olmadığı belirtilse de film anlatısı sonuçlandığında sınıfsal farklılıkları vurgular. Ancak bu "belirsizlik" Gören filmlerinin pek çoğunun temelinde yer alan ve

farklı konularda ve temalarda da ortaya çıkan genel bir durum olup Gören filmlerinin "olması gerekenle değil", "olanla" (Kayalı, 1994: 200) ilgilenmesinin bir sonucudur. Gören "olanla" ilgilenirken filmin anlatısını "olması gerekenden" bağımsız kuramadığı için her iki durum arasında bir belirsizliğin ortaya çıkmasına neden olmakta ve anlatıyı doğurabileceği radikal bir bakış açısından yoksun kılmaktadır. Böylece anlatının dile getireceği bu bakışın ortaya çıkaracağı olası sorunları (gerek sansür gerekse de yapımcıların tercihlerinden kaynaklı sorunlar olabilir) da bir şekilde aşmış olmaktadır. Aslında bu belirsizliğin Gören filmlerine bir oranda güç kattığını söylemek de mümkündür. Gören filmlerinin belirlenmiş bir kalıbı yinelemesi ve bir oranda da taşıdıkları belirsizlik yardımıyla izleyiciyi serbest bırakmış olması, izleyicinin filmlere ilgisini arttırmış ve hemen her dönemde Gören filmlerinin ticarî başarıya ulaşmasına yol açan etkenlerin başında gelmiştir.

Gören sineması sinematografik tarzı açısından ele alındığında birinci dönemi itibariyle, kameranın az hareket ettiği, hareketin daha çok çerçeve içindeki oyuncuların eylemi ile sağlandığı Yeşilçam sinemasının sinematografik tarzına daha yakındır. Gören'in fonografik çerçevelerin[60] kurgu yardı-

[60] Şerif Gören ilk filmlerindeki bu tarz konusunda şunları söylemektedir: "Benim en önemsediğim şu galiba: İlk dönemlerimde resme biraz fazla önem vermeye çalıştığım olmuştur. Ama sonra bunun hoş olmadığını gördüm ben. İnsanların iyi bir resme bakmasının değil filmi algılamasının daha önemli olduğunu düşünüyorum. İnsanların resme baktığında filmden koptuğunu düşünüyorum. Fazla dikkat çekici bir fon, bir manzara ya da başka bir şey koymamaya çalışırım. Yani insanların sinemamdan uzaklaşmasını sağlayacak herhangi bir resim kullanmam. Ve genel olarak dikkat ederim, daha çok hikâyeye yoğunlaşarak, insanların daha basit algılamasını sağlayacak şekilde film çekmeye çalışıyo-

mıyla birbirine bağlanarak hareketin, filmin ritim ve temposunun belirlendiği ilk dönemdeki bu tarzı 1980'lerin ortalarından itibaren köklü bir değişime uğramıştır. Gören bu durağan tarz yerine, çevrinmelere ve kaydırmalara daha fazla yer veren; hareketi, oyuncuların mekân içerisindeki eylemlerini takip eden çekimlerle sağlayan ve böylece oyuncuları bulundukları mekânlarla etkileşim içerisinde ele alan, daha uzun planların yer aldığı bir tarzı benimsemiştir. Ancak kısa çekimlerden kaynaklanan ilk dönemdeki hızlı kurgu, uzun planlar ağırlık kazandığında ortadan kalkmamış; filmler yine birinci dönemdeki hızlı kurgu ve tempoya sahip olmuştur. Bunun nedeni Gören'in hemen her döneminde öyküyü karakterlerin üzerine inşa etmesi ve karakterlerini sürekli bir devinim içerisinde görüntülemesidir. Filmlerinin çoğunun anlatı yapısı bir yolculuğun yapısına benzer biçimde bir noktadan bir başka noktaya doğru hareket eden bir nitelik taşır. Bu da Gören filmlerinin kurgusunun hızlı bir tempoya sahip olmasına yol açmıştır. Bu hızlı tempoda en etkin yön, olayların gerilim ve gevşeme noktalarının düzenlenişidir. Gören anlattığı olayları pek çok yan tema ve olayla birbirine bağlayarak sürekli bir düğüm ve çözüm durumu yaratarak filmin temposunu ana olaya ve temaya bağlı olmaktan çıkarmış; bu da filmlerin tek bir hat üzerinde işleyen temposunun yaygın hale gelmesine neden olmuş ve izleyicinin ilgisini ayakta tutmaya yaramıştır. Bu tarzıyla Gören Türk sinemasının ritim ve tempo problemini bir oranda çözmüş ve filmlerine pek çok yerli filmde olmayan bir hız ve hareket kazandırmıştır.

---

rum. Bence en temel nokta bu. Yani insanımızın en rahat şekilde algılayacağı filmi bulmak" (17 Haziran 1998 tarihli görüşme).

Sinematografik anlamda Gören'in bir diğer katkısı ise Yeşilçam sinemasının gereksiz öğelerle doldurulmuş anlatımını sadeleştirip ekonomik bir hale getirmeye çalışmış olmasıdır. Bunun örneklerinden biri *Köprü*'de karıncaların dalların üzerinden suyu geçmeleriyle anlatılan, küçük çocuğun zihninde beliren köprü yapma düşüncesidir. Gören bu çekimden sonra küçük çocuğun sınıfa gittiği anı, bir sonraki çekimde ise yatılı okul kazandığı zamanı gösterir ve hemen arkasından sekiz yıllık bir zaman dilimi *eksilti* yapılarak atlanır ve okulu bitirip köye döndüğü güne geçilir.

Gören'in güldürü filmlerinde görülen belirleyici özellik ise konunun gülünçleştirilerek ele alınması ve işlenmesidir. Bunun en iyi örneği *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* filmidir. Gören aynı karikatürleştirmeyi medyayı eleştirdiği *Abuk Sabuk Bir Film*'de de sürdürür. Gören'in nispeten bu eğilimin dışına çıktığı filmi ise *Polizei*'dir.

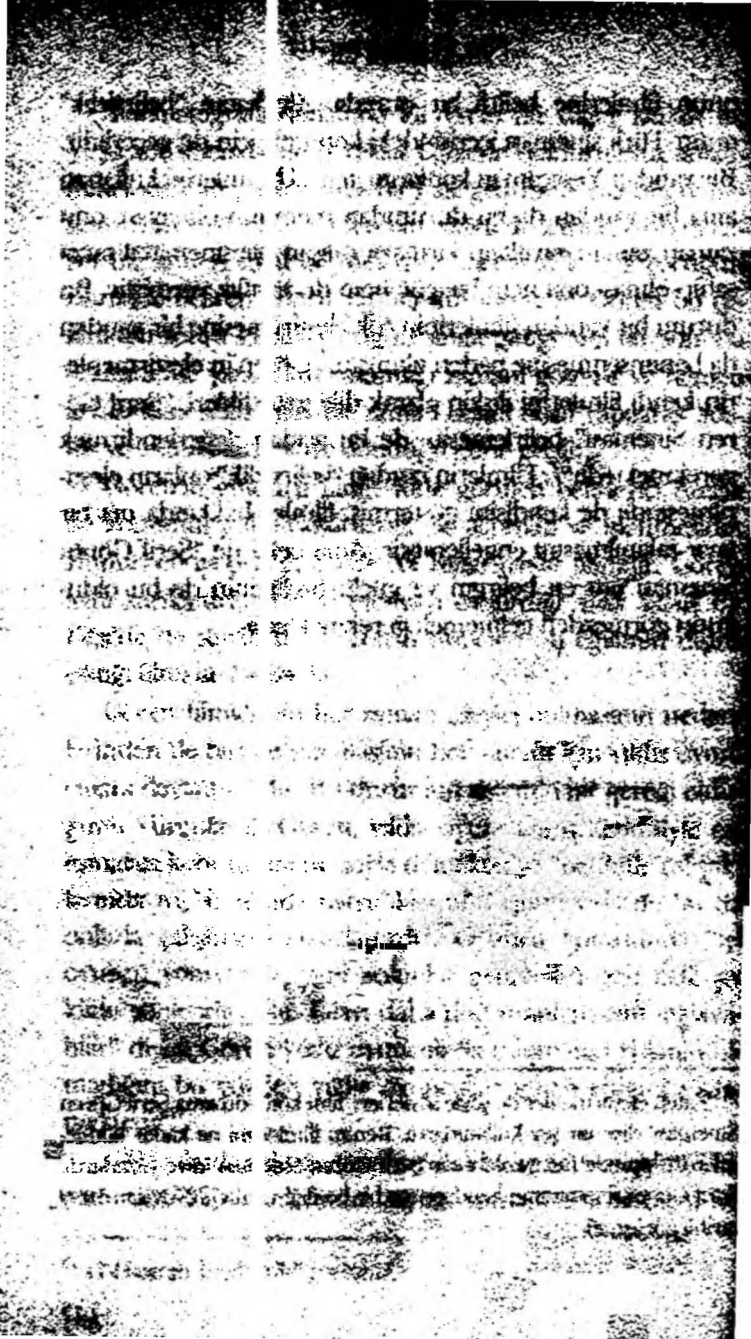
Gören filmlerinin her zaman izleyici bulmasının nedenlerinden de biri de sinemasının her zaman için yıldız oyunculara dayanmasıdır. Bu durumun sistemin bir gereği olduğunu vurgulayan Gören, yıldız oyuncuların kendisiyle çalışmaları konusunda ise şöyle demektedir: "benimle çalıştıklarında iyi bir filmde oynadıklarını düşünüyorlardı, bu da onlarla çalışmamı kolaylaştırdı". Oyuncu konusunda "iyi oyuncu yönetmene yeni açılımlar getirebilir, onu belli şekilde yönlendirebilir. Olayı daha doğru anlamasını sağlayabilir" diyen Gören yıldız oyuncularla çalışmanın riskinin olmadığını bu yüzden yıldız oyuncuları tercih ettiğini söylemektedir[61].

1993 yılında çektiği *Amerikalı*'dan bu yana film çekmemiş olan Gören'in filmlerinde zaman zaman ortaya çıkan ve

[61] 17 Haziran 1998 tarihli görüşme.

onun filmlerine belirli bir oranda güç katan "belirsizlik" onun Türk sineması içerisindeki konumu için de geçerlidir. Bir yandan Yeşilçam'ın kodlarını, temsil biçimlerini kullanan ama bir yandan da bu durumdan memnun olmayan, onu zaman zaman zayıflatıp kırmaya çalışan bir sinemasal tarza sahip olması ona hem bir güç hem de zayıflık vermiştir. Bu durum bir yandan filmlerinin çok eleştirilmesine bir yandan da benimsenmesine neden olmuştur. Gören'in eleştirmenlerin kendi filmlerini ilişkin olarak dile getirdikleri, "Şerif Gören Sineması" belirlemesini de bu açıdan değerlendirmek gerekmektedir[62]. Filmlerin taşıdığı "belirsizlik" onların eleştirilmesinde de kendisini göstermiş, filmler hakkında net bir tavır takınılmasını engellemiştir. Ama belki de "Şerif Gören Sineması"nın en belirgin ve güçlü özelliğinin de bu olduğunu görmezden gelmemek gerekmektedir.

[62] "Zaten eleştirmenler de şöyle söylerler; 'film kötüydü ama Şerif Gören Sineması' diye bir şey kullanırlardı. Benim filmlerimi ne kadar kötüleseler de yine de her yazılarında 'Şerif Gören Sineması' diye yazarlardı. Şerif Gören sinemasının kendine has bir özelliği vardır" (27 Nisan 1999 tarihli görüşme).



KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün "Bir Dünya Nasıl Kurulur? Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine", *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara, İmge Yayınları, 1994.

Abisel, N., Arslan, U.T., Behçetoğulları, P., Karadoğan, A., Öztürk, S. R., Ulusay, N., *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarim Üzerine*, İstanbul, Metis, 2005.

Akbulut, Hasan, *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekan*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2005.

Aksu, Yüksel, *Türk Sinemasında Trajik Öykü Anlayışı: Yılmaz Güney Örneği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, SBE, 1997.

Aliyazıcıoğlu, Özlem, *Sahne Tasarımcısı ve Sinema Yönetmeni Olarak Duygu Sağıroğlu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, Dokuz Eylül Ü., SBE, 2002.

Altuner, Birsen, *Metin Erksan Sineması*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2005.

Armes, Roy, "Yılmaz Güney", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 1998, S: 5, s. 87-93.

Battal, Sadık, *Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan, Yılmaz Güney Filmlerinde Gerçeklik ve Gerçekçilik İlişkisinin Üsluplaştırılması*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 2003.

Berger, John, *Görme Biçimleri*, İstanbul, Metis Yayınları, 1990.

Boratav, Korkut, *Türkiye İktisat Tarihi*, İstanbul, Gerçek Yayınları, 1995.

Cohan, S. ve Linda, M. S., *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*, Londra, Routledge Press, 1997.

Coş, Nezih , "Gören'le Röportaj", *Aydınlık Gazetesi*, 2 Şubat 1980.

Çağlar, Şadan, *Metin Erksan ve Sineması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, SBE, 1999.

Çetinkaya, Yavuzer "Kurbağalar, Leylekler ve Sivrisinekler", *Videosinema Dergisi*, 1985, S: 14, s. 16-17.

Demir, Berna, *Ömer Kavur Sinemasında Gerçeklik*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, SBE, 1989.

Demiray, Emine, *Atıf Yılmaz'ın Mine, Bir Yudum Sevgi ve Dul Bir Kadın Filmlerinde Kadın Olgusu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, SBE, 1987.

Demirbilek İdrisoğlu, Alev, *Türk Sinemasına Yeni Bir Bakış ve Ertuğrul Muhsin*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, SBE, 1990.

Derman, Deniz, *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Kadına Yeniden Sunumu*, Ankara, Değişim Ajans Yayınları, Tarihsiz.

Dorsay, Atilla, *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*, İstanbul, İnkılap Yayınları, 1995.

Dorsay, Atilla, *Sinemamızın Umut Yılları 1970-1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, İstanbul, İnkılap Yayınları, 1989.

Dorsay, Atilla, *Yılmaz Güney Kitabı*, İstanbul, Varlık Yayınları, 1988.

Emin, Bilge, *Halit Refiğ Sineması'nda Kadın*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, A. Ü, SBE, 2003.,

Ergün, Mehmet, *Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney*, İstanbul, Doğrultu Yayınları, 1978.

Eriş, Feriha Özgül, *Bilge Olgaç ve Sinemasında Kadın*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, SBE, 1993.

Esen-Kuycak, Şükran, *Sinemamızda Bir 'Auteur': Ömer Kavur*, Ankara: Alfa Basım Yayım, 2002.

Evren, Burçak, "Arabesk Olayı ve Sinema", *Gelişim Sinema Dergisi*, 1985, S: 4, s. 9-13.

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

Gözübüyük, Esra *Türk Sinemasında Bir Kadın Yönetmen, Bilge Olgaç ve Sineması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, SBE, 1999.

Güney, Yılmaz, Yol (senaryo) 3. baskı, İstanbul, Güney Filmcilik , 1997.

Gürman, Pınar, *Türk Sinemasında Bir Senarist-Yapımcı-Yönetmen: Osman Fahir Seden*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, MSÜ, SBE, 2003.

Hayward, Susan, *Key Concept in Cinema Studies*, Londra ve NY, Routledge Press, 1996.

Hıdıroğlu, İrfan *Ertem Eğilmez Sineması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, A. Ü, SBE, 2002.

Hiçdurmaz, Muzaffer, "Türk Sinemasının Gelişim Sürecinde Sinema Emekçilerinin Örgütlenme Sorunları", *Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi*, 1998, S: 4, s.117-120.

İnanoğlu, Türker, *5555 Afişle Türk Sineması*, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2005.

İnci, Ş. Fuat, *Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, SBE, 1999.

Kalkan, F ve R.Taranç, 1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadın, İzmir, Ajans Tümer Yayınları, 1988.

Karadoğan, Ali, *Halit Refiğ: Bir Sinemanın ve Sinemacının Serüveni*, Ankara, DKIV Yayınları, 2003.

Karadoğan, Ali, *Bir Yüzün İki Hali: Tarık Akan*, Ankara, Dünya KİV Yayınları, 2005.

Kayalı, Kurtuluş, "Geleneksel Türk Sinemasını Sürdürerek Aşma Eylemi: Şerif Gören", *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara, Ayyıldız Yayınları, 1994, s. 187-201.

Kayalı, Kurtuluş, *Sinema Bir Kültürdür*, Alaz Yayıncılık, 1998.

Kayalı, Kurtuluş, *Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek*, Ankara, Dost Yayınları, 2004.

Kırçıl, Aslı Güngör, *Tevfik Başer Sinemasında "Yabancı Kimliği ve Yalıtılmış Yaşamlar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, SBE, 2002.

Kırel, Serpil, *1950-60 Dönemi Melodram Sineması ve Muharrem Gürses*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, SBE, 1993.

Monaco, James, *Bir Film Nasıl Okunur*, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2002.

Mulvey, Laura, "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", çev: Nilgün Abisel, *25.Kare*, 1997 S: 21, s. 38-47.

Oktay, Ahmet, *Türkiye'de Popüler Kültür*, İstanbul, YKY, 1993.

Onaran, Alim Şerif, *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması*, İzmir, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, 1977.

Onaran, Alim Şerif, *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.

Onaran, Oğuz, "Türk Sinemasında Anlatı Üstüne Bir Deneme", *25. Kare*, 1994, S: 8, s. 30-34.

Özdoğru, Pelin, *Minimalizm ve Sinema*, İstanbul, Es Yayınları, 2004.

Özgüç, Agâh, "Arabesk Filmler Kronolojisi", *Gelişim Sinema*, 1985, S: 4, s.14-15.

Özgüç, Agâh, *Türk Filmleri Sözlüğü 1914-1972*, İstanbul, Yenigün Yayınları, 1973.

Özgüç, Agâh, *Kronolojik Türk Sinema Tarihi 1914-1988*, İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Sinema Dairesi Başkanlığı Yayını, 1988.

Özgüç, Agâh, *Türk Filmleri Sözlüğü, Cilt 2*, 2. baskı İstanbul, Sesam Yayınları, 1990.

Özgüç, Agâh, *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, İstanbul, Afa, 1995.

Özgüç, Agâh, *Türk Filmleri Sözlüğü, Cilt 1*, 1. baskı, İstanbul, Sesam Yayınları, 1998.

Özgüç, Agâh, *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2005.

Özön, Nijat, *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*, Ankara, TDK. Yayınları, 1981.

Özön, Nijat *100 Soruda Sinema Sanatı*, İstanbul, Gerçek Yayınları, 1990.

Özön, Nijat, *Sinema. Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2000.

Scognamillo, G., *Türk Sinema Tarihi*, İkinci baskı, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2003.

Sennet, Richard, *Otorite*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1992.

Suner, Asuman, "Yılmaz Güney, Yol ve Kadın Bedeni Üzerine Yazılmış Tutsaklık Öyküleri", *Toplum ve Bilim Dergisi*, 1997, S:75, s.120-133.

Yüksel, Sinem Evren *Yavuz Turgul Sineması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, A. Ü, SBE, 2003.

GAZETE, DERGİ VE YILLIKLAR

Aydınlık Gazetesi, "Şerif Gören'le Röportaj", *2 Aralık 1980.*

Cumhuriyet Gazetesi, 12 Eylül 1975.

Cumhuriyet Gazetesi, 8 Eylül 1975.

Film Market, Aylık Filmcilik ve Sinemacılık Dergisi, Sayı: 1, Ekim 1982.

Film Market, Aylık Filmcilik ve Sinemacılık Dergisi, Sayı: 5, Şubat 1983.

Film Market, Aylık Filmcilik ve Sinemacılık Dergisi, Sayı: 6, Mart 1983.

Film Market, Aylık Filmcilik ve Sinemacılık Dergisi, Sayı 7, Nisan 1983.

Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:116, 1975.

Tempo Dergisi, "Yönetmen Olmasaydım Serseri Olurdum", *13 Ekim 1993.*

Türsak Sinema Yıllığı'93, İstanbul, Türsak Yayınları, 1994.

GÖRÜŞME VE RÖPORTAJLAR

Şerif Gören, 17 Haziran 1998, İstanbul

Şerif Gören, 27 Nisan 1999, İstanbul

ŞERİF GÖREN FİLMOGRAFİSİ

SEUF CORPN FILMO CRAFTS

FİLMLER[63]



ENDİŞE
1974, 35 mm, Renkli
YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Yılmaz Güney; **SENARYO YARDIMCISI:** Ali Özgentürk, **MÜZİK:** Şanar Yurdatapan, Atilla Özdemiroğlu; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Kenan Ormanlar; **KURGU:** Şerif Gören **OYUNCULAR:** Erkan Yücel, Kamuran Usluer, Emel Mesci, Nizam Ergüden, Mehmet Eren; **YAPIMCI:** Güney Film (Süha Pelitözü).

---

[63] Filmografinin hazırlanmasında Ağah Özgüç'ün *Türk Filmleri Sözlüğü*, Cilt 1, İstanbul, Sesam Yayınları, 1998; ve *Türk Filmleri Sözlüğü*, Cilt 2, İstanbul, Sesam Yayınları, 1990; *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, İstanbul, Afa Yayınları, 1995 kitaplarından ve Şerif Gören'in kendisinin verdiği bilgilerden yararlanılmıştır. Filmlerin afişleri *5555 Afişle Türk Sineması* kitabından alınmıştır. (İnanoğlu, 2005). Fotoğrafların dijital ortama aktarılmasında emeği geçen Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Fotoğrafçılık Birimi çalışanlarına teşekkür ederim.



KÖPRÜ
1975, 35 mm, Renkli

YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Fuat Özlüer (Ahmet Üstel'in bir eserinden); **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Kaya Ererez; **OYUNCULAR:** Kadir İnanır, Necla Nazır, Fikret Hakan, Hüseyin Peyda, Levent İnanır; **YAPIMCI:** Akün Film (İrfan Ünal).



DEPREM
1976, 35 mm, Renkli
YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Safa Önal; **MÜZİK:** Cahit Berkay; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Erdoğan Engin; **YARDIMCI YÖNETMEN:** Şahin Gök, Ömer Vargı; **KURGU:** Süleyman Karakaya; **OYUNCULAR:** Türkan Şoray, Kadir İnanır, Nasır Melek, İlhan Hemşeri, İlhan Yüce; **YAPIMCI:** Akün Film (İrfan Ünal).



İKİ ARKADAŞ-DARBE
1976, 35 mm, Renkli
YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Erdoğan Tünaş; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Çetin Tunca; **OYUNCULAR:** Cüneyt Arkın, Fikret Hakan, Aysun Güven, Mahmut Cevher, Seyhan Karabay, Ahmet Sezerel; **YAPIMCI**: Gülşah Film (Selim Soydan).



TAKSİ ŞOFÖRÜ
1976, 35 mm, Renkli
YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Erdoğan Tünaş, Safa Önal, Şerif Gören; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Cahit Engin; **OYUNCULAR:** Kadir İnanır, Banu Alkan, Bora Ayanoğlu; **YAPIMCI:** Uğur Film (Memduh Ün).



NEHİR

1977, 35 mm, Renkli

YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Sadık Şendil; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Hüseyin Özşahin; **OYUNCULAR:** Tarık Akan, Müjde Ar, Sevda Aktolga, Cem Şendil, Selin Sel, Korkut Altın, Civan Canova, Markus Henrich, Veronica Vendel; **YAPIMCI:** Arzu Film (Ertem Eğilmez).



İSTASYON
1977, 35 mm, Renkli
YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Bülent Oran; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Çetin Tunca; **OYUNCULAR:** Cüneyt Arkın, Hülya Koçyiğit, İ. Hakkı Şen, Hüseyin Kutman, Şeref Çokşeker, Leyla Somer; **YAPIMCI:** Gülşah Film (Selim Soydan).



DERDİM DÜNYADAN BÜYÜK
1978, 35 mm, Renkli
YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Erdoğan Tünaş; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Çetin Tunca; **OYUNCULAR:** Orhan Gencebay, İnci Engin, Selçuk Özer, Tugay Toksöz, Menderes Samancılar, Memduh Ün, Nejat Gürçen; **YAPIMCI:** Gülşah Film (Selim Soydan).



DERVİŞ BEY
1978, 35 mm, Renkli
YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Safa Önal; **MÜZİK:** Cahit Berkay; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Hüseyin Özşahin **OYUNCULAR:** Kadir İnanır, Melike Zobu, Ahu Tuğba, Erol Taş, Hüseyin Peyda, Aliye Rona; **YAPIMCI:** Akün Film (İrfan Ünal).



EVLİDİR NE YAPSA YERİDİR
1978, 35 mm, Renkli
YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Safa Önal; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Çetin Tunca; **Kurgu:** İsmail Kalkan; **YARDIMCI YÖNETMEN:** Muzaffer Hiçdurmaz; **OYUNCULAR:** Hülya Koçyiğit, Kadir İnanır, Şemsi İnkaya, Perran Kutman, Neriman Köksal, Halit Akçatepe; **YAPIMCI:** Gülşah Film (Selim Soydan).



GELİNCİK
1978, 35 mm, Renkli
YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Safa Önal; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Çetin Tunca; **MONTAJ:** İsmail Kalkan; **YARDIMCI YÖNETMEN:** Muzaffer Hiçdurmaz, Erdoğan Kar; **OYUNCULAR:** Cüneyt Arkın, Fatma Girik, Haluk Durak, Mustafa Demirkaya, Zeynep Çayıroğlu, Murat Koç; **YAPIMCI:** Uğur Film (Memduh Ün).



ALMANYA ACI VATAN
1979, 35 mm, Renkli

YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Zehra Tan; **MÜZİK:** Rahmi Saltuk; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** İzzet Akay; **MONTAJ:** Şerif Gören; **OYUNCULAR:** Hülya Koçyiğit, Rahmi Saltuk, Mine Tekgöz, Fikriye Korkmaz, Bedri Uğur, Suavi Eren, Bigi Schöner, Orhan Alkan, Seda Sevinç; **YAPIMCI:** Fatoş Film (Selim Soydan).



AŞKI BEN Mİ YARATTIM
1979, 35 mm, Renkli

YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Erdoğan Tünaş; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Çetin Tunca; **KURGU:** İsmail Kalkan; **YARDIMCI YÖNETMEN**: Muzaffer Hiçdurmaz; **OYUNCULAR:** Orhan Gencebay, Müjde Ar, Serpil Şafak, Yavuz Karakaş; **YAPIMCI:** Fatoş Film (Selim Soydan).



KIR GÖNLÜNÜN ZİNCİRİNİ
1980, 35 mm, Renkli
YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Erdoğan Tünaş; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Erdoğan Engin; **OYUNCULAR:** Orhan Gencebay, Müjde Ar, Sümer Tilmaç, Eray Özbal, Ajlan Aktuğ, Gülçin Feray; **YAPIMCI:** Gülşah Film (Selim Soydan).



FERYADA GÜCÜM YOK
1981, 35 mm, Renkli
YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Şerif Gören **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Erdoğan Engin **OYUNCULAR:** Orhan Gencebay, Müjde Ar, Pembe Mutlu, Nuri Alço, Mete Sezer, Yavuz Ün, Mesut Sürmeli, Zeynep Erman; **YAPIMCI:** Gülşah Film (Selim Soydan).

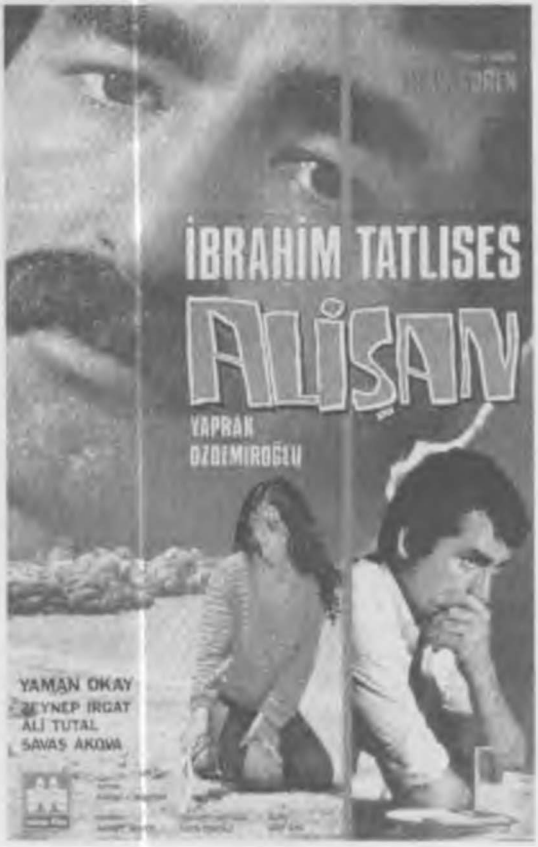


YOL
1981, 35 mm, Renkli

YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Yılmaz Güney; **MÜZİK:** Sebastian Argol-Kendal (Zülfü Livaneli); **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Erdoğan Engin; **KURGU:** Yılmaz Güney, Elisabeth Waelchli, Laura Montoya, Helene Amal, Serge Guillemin; **YARDIMCI YÖNETMEN:** Muzaffer Hiçdurmaz, Ahmet Soner, Turgay Aksoy; **YAPIMCI:** EDI Hubschmid, K. L. Puldi **OYUNCULAR:** Tarık Akan, Şerif Sezer, Halil Ergün, Meral Orhonsay, Necmettin Çobanoğlu, Semra Uçar, Hikmet Çelik, Sevda Aktolga, Tuncay Akça, Hale Akınlı, Turgut Savaş, Hikmet Taşdemir, Engin Çelik, Osman Bardakçı, Enver Güney, Erdoğan Seren; **YAPIMCI:** Güney Film-Cactus Film.



HERHANGİ BİR KADIN
1981, 35 mm, Renkli
YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Ahmet Soner; **MÜZİK:** Cahit Berkay; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Kaya Ererez; **MONTAJ:** Nevzat Dişiaçık; **YARDIMCI YÖNETMEN:** Turgay Aksoy, Aliye Turagay; **OYUNCULAR:** Tarık Akan, Cihan Ünal, Hülya Koçyiğit, İhsan Yüce, Yaman Okay, Ajlan Aktuğ; **YAPIMCI:** Gülşah Film (Selim Soydan).



ALİŞAN
1982, 35 mm, Renkli
YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Ahmet Soner; **MÜZİK:** Burhan Bayar; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Kaya Ererez; **OYUNCULAR:** İbrahim Tatlıses, Yaprak Özdemiroğlu, Yaman Okay, Ali Tutal; **YAPIMCI:** Mine Film (Kadri Yurdatap).



TOMRUK
1982, 35 mm, Renkli
YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Ahmet Soner (Osman Şahin'in bir öyküsünden); **MÜZİK:** Cahit Berkay; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Orhan Oğuz; **YARDIMCI YÖNETMEN:** Eyüp Halit Türkyazıcı, Hüseyin Kuzu **OYUNCULAR:** Kadir İnanır, Serpil Çakmaklı, Selçuk Özer, Yaman Okay, Hayati Hamzaoğlu, Seyfettin Karadayı, Mehmet Medeni; **YAPIMCI:** Anadolu Film (Şerif Gören).



DERMAN
1983, 35 mm, Renkli

YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Ahmet Soner (Osman Şahin'in bir öyküsünden); **MÜZİK:** Yeni Türkü; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Erdoğan Engin; **Kurgu:** Şerif Gören; **YARDIMCI YÖNETMEN:** Aliye Turagay; **OYUNCULAR:** Hülya Koçyiğit, Tarık Akan, Talat Bulut, Nur Sürer, Sırrı Elitaş,Mehmet Reşit Doğan, Tuncay Şahin, Mehmet Ali Zengin; **YAPIMCI:** Gülşah Film (Selim Soydan).



GÜNEŞİN TUTULDUĞU GÜN
1983, 35 mm, Renkli
YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Turgay Aksoy; **MÜZİK:** Yeni Türkü; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Ertunç Şenkay; **OYUNCULAR:** Müjde Ar, Bülent Bilgiç, Selahattin Fırat, Gülşen Girgin, Günay Girik, Fatoş Çelik, Fatma İpek, Tuncay Akça **YAPIMCI:** Anadolu Film-Filma Film (Ömer Vargı).



GÜNEŞ DOĞARKEN
1984, 35 mm, Renkli
YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Mehmet Aydın; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Orhan Oğuz; **OYUNCULAR:** Kadir İnanır, Hülya Avşar, Halil Ergün, Savaş Başar, Yıldırım Gençer, Kadir Savun, Ülkü Ülker; **YAPIMCI:** Burak Film (Sungur Esen, İbrahim Mertoğlu).



FİRAR
1984, 35 mm, Renkli
YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Erdoğan Tünaş (Osman Şahin'in bir öyküsünden); **MÜZİK:** Yeni Türkü; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Orhan Oğuz; **Kurgu:** Mevlüt Koçak; **YARDIMCI YÖNETMEN:** Turgay Aksoy; **OYUNCULAR:** Hülya Koçyiğit, Talat Bulut, Metin Çekmez, Haldun Ergüvenç, Asuman Arsan,Meral Çetinkaya, Tuncer Sevi, Hale Akınlı; **YAPIMCI:** Gülşah Film (Selim Soydan).



GİZLİ DUYGULAR
1984, 35 mm, Renkli

YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Turgay Aksoy; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Hüseyin Özşahin; **OYUNCULAR:** Müjde Ar, Bülent Bilgiç, Zümrüt Cansel, Ali Tutal, Göksel Kortay, Necati Bilgiç, Füsun Demirel, Yalçın Turpar; **YAPIMCI:** Uzman Film (Ferit Turgut-Kadir Turgut).



KURBAĞALAR
1985, 35 mm, Renkli
YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Osman Şahin (Kendi Öyküsünden); **MÜZİK:** Atilla Özdemiroğlu; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Erdoğan Engin; **OYUNCULAR:** Hülya Koçyiğit, Talat Bulut, Yavuzer Çetinkaya, Yaman Okay, Hikmet Çellik, Metin Çekmez, Cengiz Ekinci, Nesrin Çetinel; **YAPIMCI:** Gülşah Film (Selim Soydan).



YILANLARIN ÖCÜ
1985, 35 mm, Renkli

YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Yavuzer Çetinkaya (Fakir Baykurt'un aynı adlı romanından, İkinci Çevrim); **MÜZİK:** Arif Sağ; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Aytekin Çakmakçı; **YARDIMCI YÖNETMEN:** Turgay Aksoy; **OYUNCULAR:** Kadir İnanır, Fatma Girik, Serpil Çakmaklı, Nur Sürere, Erdal Özyağcılar, Savaş Yurttaş, İhsan Yüce, Ahmet Evintan, Avni Yalçın; **YAPIMCI:** Emek Film (Nazmi Özer).



KAN
1985, 35 mm, Renkli
YÖNETMEN: Şerif Gören; **ÖYKÜ ve SENARYO:** Osman Şahin (*Kanın Masalı* adlı öyküsünden); **MÜZİK:** Zülfü Livaneli; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Aytekin Çakmakçı; **KURGU:** Şerif Gören; **SANAT YÖNETMENİ:** Ayşegül Gökçe; **YARDIMCI YÖNETMEN:** Muzaffer Hiçdurmaz, Ayşegül Gökçe; **OYUNCULAR:** Tarık Akan, Hakan Balamir, Serpil Çakmaklı, Alev Sayın, Necmettin Çobanoğlu, Filiz Küçüktepe, Osman Ateş, Ferhat Ünal, Ahmet Hikmet, Muazzez Kurdoğlu; **YAPIMCI:** Film-Pop (İsmet Kazancıoğlu).



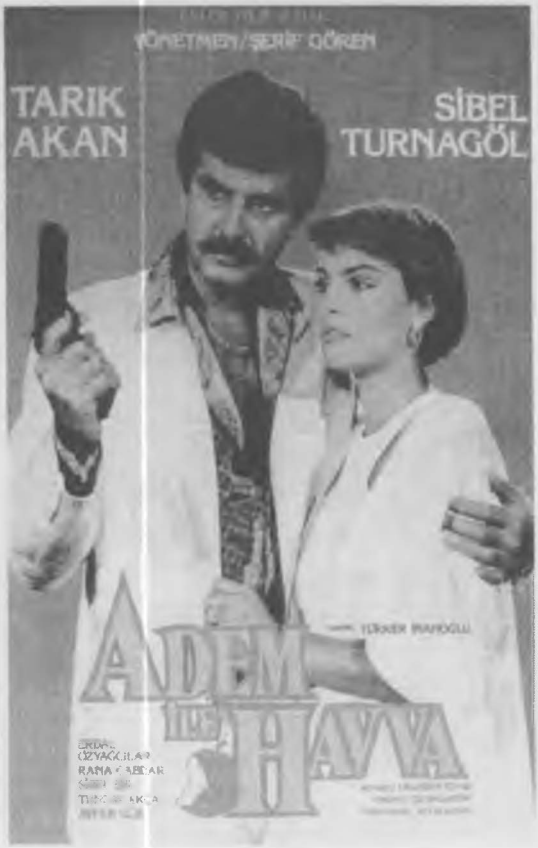
BEYOĞLU'NUN ARKA YAKASI
1986, 35 mm, Renkli

YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Hüseyin Kuzu, Eyüp Halit Türkyazıcı; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Erdal Kahraman; **YARDIMCI YÖNETMEN:** Turgay Aksoy, Ayşegül Gökçe; **OYUNCULAR:** Tarık Akan, Oya Aydoğan, Erdal Özyağcılar, Nalan Türkoğlu, Gökhan Mete Yavuzer Çetinkaya, Günay Güner, Yadigar Ejder, Banu Gencer, Rüya Çağla, Seval Ayral; **YAPIMCI:** Uzman Film (Ferit Turgut-Kadir Turgut).



SEN TÜRKÜLERİNİ SÖYLE
1986, 35 mm, Renkli

YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Şerif Gören; **MÜZİK:** Çağdaş Türkü Grubu; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Aytekin Çakmakçı; **OYUNCULAR:** Kadir İnanır, Sibel Turnagöl, Aytaç Öztuna, Sibel Otin, Tnca Yönder, Merih Fırat, Şerif Gören; **YAPIMCI:** Uzman Film (Ferit Turgut-Kadir Turgut).



ADEM İLE HAVVA
1986, 35 mm, Renkli
YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Şerif Gören; **MÜZİK:** Melih Kibar; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Çetin Gürtop; **OYUNCULAR:** Tarık Akan, Sibel Turnagöl, Erdal Özyağcılar, Rana Cabbar, Sibel Işıl; **YAPIMCI:** Erler Film (Türker İnanaoğlu).



UMUT SOKAĞI
1986, 35 mm, Renkli

YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** İlhan Engin, Şerif Gören; **MÜZİK:** Hasan Yükselir; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Aytekin Çakmakçı; **OYUNCULAR:** Kadir İnanır, Şehnaz Dilan, Bülent Bilgiç, Kazım Kartal, Songül Ülkü, Baki Tamer, Ali Tutal; **YAPIMCI:** Umut Film (Abdurrahman Keskiner).



SEN DE YÜREĞİNDE SEVGİYE YER AÇ
1987, 35 mm, Renkli

YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Hüseyin Kuzu; **MÜZİK:** Bora Ayanoğlu; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Erdal Kahraman; **OYUNCULAR:** Kadir İnanır, Aytaç Öztuna, Sibel Turnagöl, Erdal Özyağcılar, Serra Yılmaz, Savaş Akova, Ali Selman; **YAPIMCI:** Burak Film (Sungur Esen, İbrahim Mertoğlu).



KATIRCILAR
1987, 35 mm, Renkli

YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Hüseyin Kuzu, E; Halit Türkyazıcı (Fuat Çelik'in bir öyküsünden); **MÜZİK:** Bora Ayanoğlu; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Erdal Kahraman; **YARDIMCI YÖNETMEN:** Turgay Aksoy, Ayşegül Gökçe; **KURGU:** Veli Akbaşlı; **OYUNCULAR:** Kadir İnanır, Halil Ergün, Ayşegül Aldinç, Necmettin Çobanoğlu, Bülent Bilgiç, Eyüp Halit Türkyazıcı, Mehmet Esen, Raci Kiper; **YAPIMCI:** Uzman Film (Ferit Turgut-Kadir Turgut).



ON KADIN
1987, 35 mm, Renkli

YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Hüseyin Kuzu; **MÜZİK:** Yeni Türkü; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Erdal Kahraman; **YARDIMCI YÖNETMEN:** Ayşegül Gökçe, İbrahim Gündüz; **SANAT YÖNETMENİ:** Naz Erayda; **MAKYAJ:** Corci; **OYUNCULAR:** Türkan Şoray, Erdal Özyağcılar, Bilal İnci, Songül Ülkü, Yavuzer Çetinkaya, Gülsen Tuncer, Hale Akınlı, Bora Ayanoğlu, Şuye Yaşar, Sükan Kahraman, Orhan Alkaya, Nizam Ergüder, Selma Tarcan, Şahin Şahan; **YAPIMCI:** Uzman Film (Ferit Turgut-Kadir Turgut).



POLIZEI
1988, 35 mm, Renkli
YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Hüseyin Kuzu; **MÜZİK:** Timur Selçuk; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Erdal Kahraman; **OYUNCULAR:** Kemal Sunal, Babett Jutte, Yalçın Güzelce, Atilla Cansever, Levent Beceren; **YAPIMCI:** Penta Film (Şerif Gören-Turgay Aksoy).



ABUK SABUK BİR FİLM
1990, 35 mm, Renkli

YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** İbrahim Gündüz; **MÜZİK:** Erkin Koray; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Erdal Kahraman; **OYUNCULAR:** Kemal Sunal, Şıva Gerede, Murat İlker, Perin Aytaç, Bülent Kayabaş, Kutay Köktürk, Tayfun Çorağan, Dilek Damlacık; **YAPIMCI:** Penta Film (Turgay Aksoy).



AMERİKALI
1993, 35 mm, Renkli
YÖNETMEN: Şerif Gören; **SENARYO:** Ümit Ünal; **MÜZİK:** Volkan Gücer; **GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Erdoğan Engin; **YARDIMCI YÖNETMEN:** Sibel Voskay, Ayşem Pelin Aktay; **KOSTÜM:** Canan Köknil; **SANAT YÖNETMENİ:** Zeki Utkan; **KURGU:** Selahattin Turgut; **OYUNCULAR:** Şener Şen, Lale Mansur, Taner Barlas, Eray Özbal, İlhan Bilsev, İlteray ilter, Gabriella, Sırrı Elitaş, Mustafa Oğuz, Ayşem Saraçoğlu, Enver Dönmez, Tarkan Kaynaş, Ardan Can Buze; **YAPIMCI:** Anadolu Filmcilik (Mine Vargı).

BELGESELLER

1988
KIRMIZI YEŞİL
(20 dk. Berlin Belgeseli,
Batı Almanya televizyonu için çekilmiştir).

PATATES-SOĞAN
(20 dk. Berlin Belgeseli,
Batı Almanya televizyonu için çekilmiştir).

1994
KARGA VE LEYLEK
(Fransız 5. Kanalı'nın talebi ile çekilmiş
Strazburg'u anlatan belgesel).

1996-97
KİMLİK
(Fransız 5. Kanalı'nın talebi ile çekilmiş
Strazburg'u anlatan belgesel).

BAZI BÖLÜMLERİNİ ÇEKTİĞİ TELEVİZYON DİZİLERİ
1999 Fanatik
2000 Yangın Ayşe
2000 Bana Babamı Anlat
2002 Kırık Ayna
2003 Serseri Aşıklar

ÖDÜLLER

Endişe
(12. Altın Portakal Film Festivali, 1-10 Eylül 1975)
En İyi Film
En İyi Yönetmen Ödülü (Şerif Gören)
En iyi Senaryo (Yılmaz Güney)
En iyi Görüntü Yönetmeni (Kenan Ormanlar)
En iyi Erkek Oyuncu (Erkan Yücel)

1974 San Remo Film Festivali, Birincilik Ödülü
1974 San Remo Film Festivali, En iyi Erkek Oyuncu (Erkan Yücel)

Yol
1982 Cannes Film Festivali, En İyi Film/Altın Palmiye Ödülü
1982 Cannes Film Şenliği, Fipresci Ödülü
1982 Cannes Film Festivali, Hıristiyan Birliği Özel Mansiyonu
1983 Fransız Eleştirmenleri Ödülü, En İyi Yabancı Film

Derman
(20. Antalya Altın Portakal Film Festivali, 1-9 Ekim 1983)
En İyi İkinci Film
En İyi Özgün Müzik (Yeni Türkü Topluluğu)
En iyi Kadın Oyuncu (Hülya Koçyiğit)
En iyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Talat Bulut)
1983 Valencia Film Festivali Jüri Özel Ödülü (Yönetmen Şerif Gören'e)
1984 Şam Film Festivali En İyi Film (Altın Hançer Ödülü)

1984 24. Karlovy Vary Festivali, FIPRESCI Ödülü
1984 24. Karlovy Vary Festivali, Uluslararası Film Kulüpleri Federasyonu/ FICC Ödülü
1985 25. Karlovy Vary Film Festivali, Prag Üniversitesi Sinema Enstitüsü Ödülü (Talat Bulut'a)

Tomruk
(20. Antalya Altın Portakal Film Festivali, 1-9 Ekim 1983)
En iyi Üçüncü Film
En İyi Görüntü Yönetmeni (Orhan Oğuz)

Kurbağalar
1986 Nantes Film Festivali Birincilik Ödülü
1986 Sinema Yazarlarının En İyi On Film seçiminde 4.
1986 23. Antalya Altın Portakal FF, En İyi Özgün Müzik (Atilla Özdemiroğlu)

Yılanların Öcü
(23. Antalya Film Festivali (22-29 Ekim 1986)
En İyi İkinci Film Ödülü
En İyi Erkek Oyuncu (Kadir İnanır)
En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Erdal Özyağcılar)
En İyi Görüntü Yönetmeni (Aytekin Çakmakçı)

Abuk Sabuk Bir Film
Yunus Nadi Yarışması Sinema Dalı'nda En İyi İkinci Film

Amerikalı
(30. Antalya Film Şenliği 17-20 Ekim 1993)
En İyi Kurgu (Şevket Ünsal)
En İyi Laboratuar (Sinefekt)
36. Antalya Film Festivali'nde Şerif Gören'e Yaşam Boyu Onur Ödülü

Ne yazık ki Türkiye'de yönetmenler üzerine yapılan çok az araştırma ve inceleme var. Var olanların pek çoğu da yönetmenin sinema dilini, sinematografik özelliklerini, filmlerin tematik yapısını analiz edip ortaya koymak yerine, daha çok filmografiler ve film öyküleri üzerinden yönetmenleri anlamaya çalışmaktadır. Şerif Gören üzerine yapılan bu çalışma, bu sınırlılığı bir parça olsun gidermeyi amaçlayarak "Şerif Gören Sineması"nın tematik yapısı üzerinde durup Gören'in filmlerinin varsaydığı dünya tasavvurunun nasıl bir anlam taşıdığını, onun sinemasının estetik özelliklerini ele göz önüne alarak, ortaya koymaya çalışmaktadır.



ISBN 975-6565-98-5
9 789756 565988

www.phoenixkitap.com