

# Yılmaz Güney Sinemasında Mekân Kullanımı: *Umut* (1970) Örneği

Kemal Şimşek\*

## ÖZ

Her film bir mekânda geçer. Bu mekân gerçek, tasarlanmış-kurgusal veya sanal mekân olabilir. Sinemanın çıktığı ilk dönemden günümüze sinemasal mekân her zaman geliştirilerek çeşitlendirilmiştir. Filmler kullandıkları mekânlar ile insanlar üzerinde etki bırakırlar. Bu nedenle mekân tercihi ve kullanımı film yapıcısı ve yönetmeni için önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Yılmaz Güney, birbirinden farklı türde filmlerde oynamıştır. Yazıp yönettiği filmlerde ise gerçekçi bir yaklaşımı tercih etmiştir. Bu nedenle Türkiye'deki toplumcu gerçekçilik akımından büyük oranda etkilenmiştir. Yaptığı filmlerle de Türkiye'de gerçekçi sinemaya büyük katkıda bulunmuştur. Geçmişten günümüze Türkiye'de gerçekçi filmler, toplumcu gerçekçilik akımı çerçevesinde çekilmiştir. Yılmaz Güney de bu akımdan etkilenen bir sanatçısıdır. *Umut* (Yılmaz Güney ve Şerif Gören, 1970) filminde toplumcu sorunları bireyin yaşam öyküsünden yola çıkarak anlatmıştır. Filmde, modern teknolojiye yenik düşen faytoncuların öyküsü anlatılmaktadır. Film, Cabbar karakteri üzerinden yoksul insanların kapitalizmin çarkı içinde yok oluş sürecini ele almaktadır. Filminde, sinemasal mekânı oluşturan unsurlar gerçekçi bir yaklaşımla kullanıldığı için; film, baştan sona gerçekçi öğelerle doludur. *Umut* filminde mekân kullanımı gerçekçilik akımı çerçevesinde kullanılmıştır. Hem iç hem de dış mekân çekimlerinde gerçek mekânlar kullanılmıştır. Bu da filmin anlatısına büyük bir katkı sağlamıştır.

**Anahtar Kelimeler:** yılmaz güney, mekân, sinemada mekân, sinemada gerçeklik, umut

\* Lisansüstü araştırmacı, Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü (Mezun)  
kemalsimsektv@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0763-616X

# Space in Yılmaz Güney's Cinema: The Case of *Umut* (1970)

## ABSTRACT

Every movie has a single setting. This space may be physical, fictional, or virtual. From the earliest days of film to the present, the cinematic realm has continuously expanded and diversified. As a result, the director and filmmaker must carefully consider how they use and use their space. In the movies Yılmaz Güney wrote and directed, he favoured a realistic approach. He was heavily affected by Turkey's social realism movement as a result. Turkish realistic movies have been produced within the framework of social realism from the beginning to the present. It is based on his depiction of social issues in *Umut* (Yılmaz Güney and Şerif Gören, 1970) on the life story of the subject. The movie chronicles the fate of the carriage drivers who were replaced by contemporary technology. Through the persona of Cabbar, the movie explores the disappearance of the poor in the capitalist machine. Since the elements that make up the cinematic space are utilised in his film with a realistic approach, the entire film is packed with realistic details. In the context of the realism movement, space was utilized in the film *Umut*. Both inside and exterior images were taken in actual places. This significantly enhanced the film's plot.

**Keywords:** yılmaz güney, venue, space in cinema, reality in cinema, umut

## Extended Abstract

Yılmaz Güney is one of the directors who made the most of his name in Turkish cinema. In the films where he worked as an actor in the first period, he generally tried to copy the western acting style and become a local cowboy. Both the western-style films he starred in and the social realist films he wrote, directed and acted in have some common points: Class struggle, economic problems, injustice and the understanding of seeking one's own right by one's own law are among these common points. The basis of these phenomena in Yılmaz Güney's cinema is its own reality. The migration adventure of his family from Siverek to Adana and the system established by the landowners of Çukurova had a great place in his intellectual self. Working in different jobs from an early age caused him to meet the realities of life at an early age. The social problems that he has been exposed to since his childhood caused him to make films depending on the Social Reality Movement. In this study, the spaces used by Yılmaz Güney in his cinema are analyzed in the context of the Social Reality movement.

When the scientific studies on Yılmaz Güney's cinema are examined, it is seen that subjects such as the social position of women, class inequalities, immigration, and realism are covered. However, the use of space and its connection with reality have not been adequately addressed in his films. However, Yılmaz Güney used the space in his films with a realistic approach and a critical point of view on the basis of revealing the problems. A relationship has been established between space and class structure. It is a shortcoming that the spatial editing is not adequately handled in the cinema of Yılmaz Güney, whose influence continues even today in Turkish cinema literature. This deficiency is seen as a problem in terms of examining Yılmaz Güney's cinema. This study focuses on the use of space in Yılmaz Güney's cinema by accepting this deficiency as a problem. In this direction, the movie *Umut* (Yılmaz Güney ve Şerif Gören, 1970) is taken as an example and social realism and the use of space in Yılmaz Güney's cinema are examined.

The film *Umut* has its own characteristics in terms of the subject and the way it handles the subject in Turkish cinema literature. The aim of this study is to try to explain the spatial setup of the movie *Umut*, taken as a sample in Yılmaz Güney cinema, by determining its ties with social realism. This study is important as it is the first in its field and it is thought that it will be a source for future studies. During the study, answers to the following questions were sought: What is the approach to reality in Yılmaz Güney cinema? Which venues were used in Yılmaz Güney cinema? How was the space used in the context of expressing social problems in Yılmaz Güney cinema? It is thought that the most appropriate method for the subject of this research is the qualitative content analysis method. The movie is based on the element of movement. With the introduction of sound into the cinema, sound and motion have

become the basic elements of the film. Therefore, the visual and sound analysis of the film has gained importance. The content and morphological analysis of the movie *Umut*, which was examined in the research, was made. In this study, it is limited to the movie *Umut*. The representation of reality, the way of expressing social problems, the use of space and the elements of cinematic space are tried to be explained in the film.

## Giriş<sup>1</sup>

Yılmaz Güney, Türk sinemasında adından en çok söz ettiren yönetmenlerdendir. “70’li yıllar, sinemamızda kaçınılmaz biçimde Güney’li yıllardır” (Dorsay, 1988, s. 18). İlk dönem oyuncu olarak görev aldığı filmlerde genellikle *western* oyunculuk tarzını kopyalayıp yerli kovboy olmaya çalışmıştır. *Seyyit Han – Toprağın Gelini* (1968) filmiyle başlayıp *Umut* (Şerif Gören ile, 1970), *Arkadaş* (1974), *Sürü* (Zeki Ökten, 1978), *Yol* (Şerif Gören, 1981) ve *Duvar* (1983) filmlerinde toplumsal sorunları işlemiştir. Gerek oynadığı *western* tarzı filmler gerekse yazıp yönettiği ve oynadığı toplumcu gerçekçi filmlerde bazı ortak noktalar vardır: Sınıf mücadelesi, ekonomik sorunlar, haksızlık ve kendi hakkını kendi hukukuyla arama anlayışı bu ortak noktalardandır. Yılmaz Güney sinemasındaki bu olguların temelinde kendi gerçekliği yatmaktadır. Ailesinin Sive-rek’ten Adana’ya uzanan göç serüveni ve Çukurova’nın toprak sahibi kişilerinin kurduğu sistem, onun düşünsel benliğinde büyük yer edinmiştir. Küçük yaşlardan itibaren farklı işlerde çalışması, hayatın gerçekleri ile erken yaşlarda tanışmasına neden olmuştur. Çocukluğundan itibaren maruz kaldığı toplumsal sorunlar, onun toplumcu gerçekçilik akımına bağlı olarak filmler çekmesine neden olmuştur. Bu çalışma da Yılmaz Güney’in sinemasında kullandığı mekânların toplumcu gerçekçilik akımı bağlamında analizi amaçlanmıştır.

Yılmaz Güney sineması üzerine yapılan bilimsel çalışmalar incelendiğinde kadının toplumsal konumu, sınıfsal eşitsizlikler, göç, gerçekçilik gibi konuların işlendiği görülmektedir. Bununla birlikte onun filmlerinde mekân kullanımı ve gerçekçilik ile bağı yeterince ele alınmamıştır. Oysa Yılmaz Güney, filmlerinde mekânı gerçekçi bir yaklaşımla ve sorunları ifşa etme temelinde eleştirel bir bakış açısıyla kullanmıştır. Mekânla sınıfsal yapı arasında bir ilişki kurulmuştur. Türk sineması yazınında günümüzde bile etkisi devam eden Yılmaz Güney sinemasında, mekânsal kurgunun yeterince işlenmesi bir eksikliklerdir. Bu eksiklik, Yılmaz Güney sinemasının incelenmesi açısından bir sorun olarak görülmektedir. Bu çalışma, bu eksikliği bir sorun olarak kabul ederek Yılmaz Güney sinemasında mekân kullanımı konusuna odaklanmaktadır. Bu doğrultuda *Umut* filmi örnek kabul edilerek, Yılmaz Güney sinemasında toplumcu gerçekçilik ve mekân kullanımı irdelenmektedir.

*Umut* filmi Türk sinema yazınında işlediği konu ve konuyu işleyiş şekli açısından kendisine has özelliklere sahiptir. Bu çalışmanın amacı, Yılmaz Güney sinemasında örneklem olarak alınan *Umut* filminin toplumcu gerçekçilik ile bağlarını belirleyerek onun mekânsal kurgusunu açıklamaya çalışmaktır. Bu çalışma kendi konu başlığı alanında ilk olması itibarıyla önemlidir ve sonraki çalışmalara kaynaklık teşkil edeceği

<sup>1</sup> Bu çalışma, 2022 yılında Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tarafından kabul edilen “Yılmaz Güney Sinemasında Toplumsal Bir İfade Aracı Olarak Mekan: *Umut* (1970) Film Örneği” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

düşünülmektedir. Zira Yılmaz Güney, hakkında en çok araştırma yapılan sinemacılar-  
dandır. Türk sinemasında trajedi anlayışı, toplumcu gerçekçilik, devlet temsili, yıldız  
imgesi, erkeklik temsilleri, sansür olgusu, ideolojik dil, üçüncü sinema gibi kavram ve  
temalar özellikle ulusal düzeyde yürütülen araştırmalarda öne çıkmaktadır. Bunun  
yanı sıra sinema ve gerçekçilik ilişkisi, politik sinema, ötekileştirme ve mekân kullanımı  
temaları da Yılmaz Güney sineması bağlamında çokça tartışılmıştır. Toplumsal mekân  
ve sinemasal mekâna yönelik yürütülen çalışmaların gerçekçilik olgusunu yeterince  
ele almadığı, gerçekçilik akımı üzerinde durulan çalışmalarda ise mekân kullanımı ko-  
nusuna yeterince yer verilmediği görülmektedir. Bu çalışmayla Yılmaz Güney sineması  
üzerine yürütülen araştırmalardaki söz konusu eksikliğin kapatılmaya katkı konulması  
amaçlanmaktadır.

### Çalışmanın Tasarımı

Çalışma yürütülürken cevap aranılan sorular, (1) Yılmaz Güney sinemasında gerçekçilik  
olgusuna yaklaşım nedir? (2) Yılmaz Güney sinemasında hangi mekânlar kullanılmış-  
tır? (3) Yılmaz Güney sinemasında toplumsal sorunların ifade edilmesi bağlamında  
mekân nasıl kullanılmıştır? biçiminde şekillendirilmiştir. Araştırma sorularından yola  
çıkılarak nitel içerik analizi metodu kullanılmıştır. Bunda “içerik analizi[nin] temel ola-  
rak yazılı, sözlü, film şeklinde veya fotoğraf biçiminde görüntülü veya kaydedilmiş bel-  
gelerin incelenmesi” (Erdoğan, 2003, s. 197) oluşu etkili olmuştur. Filmin, hareket  
öğesi üzerine kurulu olması, sinemaya sesin girmesiyle birlikte ses ile hareketin filmin  
temel unsurları haline gelmesi içerik analizi metodunun yoğunlaştığı birimleri çeşit-  
lendirmiştir. Dolayısıyla filmin görsel ve ses analizi önem kazanmaktadır. Bu araştı-  
mada incelenen *Umut* filminin de görsel içeriği üzerinden şekilsel analizi yapılmıştır.  
Böylece mekân kullanımı ve sinemasal mekân öğeleri açıklanarak gerçeklik temsili ve  
toplumsal sorunların ifade edilme biçimi çözümlenmiştir.

### Yılmaz Güney Sineması Karakteristikleri

Yılmaz Güney, sinemanın icrasında neredeyse hemen her kademede yer almış bir sa-  
natçıdır. Küçük yaşlardan itibaren birçok işte çalışmak zorunda kalmıştır. Yılmaz Gü-  
ney’in on üç yaşında film afişi olan bir panoyu sırtına alıp mahalle mahalle dolaştığını  
belirten Turhan Feyzioğlu (2014) Güney’in daha sonra makinist yardımcısı ve on dört  
yaşında da makinist olduğunu hatırlatmaktadır (s. 82). Yılmaz Güney, sinema sektö-  
rüne işçi olarak girip senaristlik, oyunculuk ve yönetmenlik yapmıştır. Onun sineması-  
nın geçirdiği evreleri ve gösterdiği gelişim sürecini bölümlere ayıran Âgah Özgüç  
(1988) Güney’in senaryosunu yazdığı, oyunculuk yaptığı, senaryosunu yazıp oynadığı  
ve senaryosunu yazıp oynadığı ve yönettiği filmler olarak dört bölüm sıralamaktadır.

Yılmaz Güney filmografisinde toplam yüz on bir film yer almaktadır. Bu filmlerde figüranlık, yardımcılık ve senaryo yardımcılığı gibi görevler de bulunmaktadır. yapmıştır. Oyunculuk yaptığı dönemde elde ettiği bilgi, beceri, tecrübe ve maddi kazançlar sayesinde kendi filmlerini çekebilmiştir.

Yılmaz Güney'in kazandığı parayla senaryosunu yazıp yönettiği *Seyyit Han – Toprağın Gelini* filmiyle önceki filmlerinden farklı bir anlatım tarzını geliştirmiştir. Önceki filmlerle benzer atraksiyonlara sahip olsa bile bu filmde, yarattığı karakterler ile toplumda karşılığı olan kişilerin varlığını hissettirmektedir. Zira “Seyyit, Keje, Haydar, Hidayet ve Mürsit toplumda karşılığı olan karakterlerdir”(Kuyucak Esen, 2016, s. 142-143). Yılmaz Güney'in gerçek hayattaki gündemleri, sinemasına da doğrudan etki etmiştir. Onun sanatsal kavrayışı, gündelik yaşama ve siyasete dair fikirleriyle benzer olmuştur. Dolayısıyla sadece sinemayla uğraşmamıştır. “Aslında birçok Yılmaz Güney var, siyasal söyleme konu olan bir militan, ödüllü bir edebiyatçı, izleyiciler için efsaneleşmiş bir yıldız oyuncu ve dünyaya mal olmuş usta bir yönetmen olarak Yılmaz Güney” (Kuyucak Esen, 2016, s. 58) ifadeleri bunu doğrulamaktadır. Ölümünden önce çektiği *Duvar* filmiyle politik duruşunu ve toplum sorunlarına gerçekçi yaklaşımını yüksek sesle ifade etmiştir.

Yılmaz Güney, hem ülkemizde hem de dünyada yaşanan sorunları sınıf temelinde ele almıştır. Güney'in sanatı da “proleter devrimci” bir anlayışın ürünü olmuştur. Kendisi söz konusu anlayışı özetle “(...) diyalektik materyalist felsefeyi bilen, tarihin materyalist yorumunu yapabilen, yani diyalektik materyalizmin yasalarını toplumsal olaylara uygulayabilen [...] proletaryanın ideolojik, siyasi ve örgütsel önderliğinde, emperyalizme ve sosyal emperyalizme karşı mücadelede tüm emekçi kitleleri seferber ederek [...] savaş[ma]k” olarak açıklamaktadır (Güney, 2003, s. 33). Buna göre her toplumsal olayın sınıfsal çıkarlara hizmet eden bir ürün yarattığını savunmuş ve kentsel veya kırsal temelden öte “sınıf temelli bir kavga” kavrayışını benimsemiştir. Dolayısıyla David Harvey'in ifade ettiği gibi (2013, s. 207) artık-emek gücünün elde edilmesinin kentselliğin ortaya çıkmasını gerektirmediği görüşünün çizgisinde pozisyon olarak kentselliğin toplumsal artık-ürünün önemli bir miktarının mekânda belirli bir noktada yoğunlaşmasına bağlı olduğunu düşünmüştür.

Toplumsal meselelere duyarsız kalmayıp bunları en yalın haliyle sinemasında işlemesi, onun filmlerinde gerçekçiliğin oldukça ağır basmasını sağlamıştır. İlk dönem oynadığı filmlerde ortaya çıkan “halk kahramanı” söylemlerini besleyen karakterlerinde zulme maruz kalan, sömürülen ve ötekileştirilen kesimlerin beğenisini toplamıştır. Bu filmlerinde genellikle haksızlığa uğrayan tarafta yer almıştır. Üretiminde kendisinin doğrudan bulunduğu toplumcu gerçekçi filmografisinde ise gerçek mekânları, sesleri, ışığı ve nesnelere kullanmıştır. Böylelikle Yeşilçam sinemasının biçim ve içerik kalıplarının da dışına çıkmıştır. Siyasal eleştireliliğini bireysel ve toplumsal öyküleri birlikte işlemesiyle şekillendirmiş ve bireyden yola çıkarak toplumsal meselelere

odaklanmıştır. Bunda mekân kullanımının da önemli bir katkısı olmuştur.

## ***Umut* Filminde Mekân Kullanımı**

Yılmaz Güney'in yazıp yönettiği ve aynı zamanda oynadığı filmler arasında *Umut* da yer almaktadır. Türk sinemasında toplumsal meselelere farklı bir bakış açısı geliştiren *Umut* filmi, Yılmaz Güney filmografisinde önemli bir yere sahiptir. *Umut* hem biçimsel hem de içerik olarak Yeşilçam sinemasından ayrılmaktadır. Filmde toplumsal anlamda gerçeklik arz eden bir konu gerçekçi bir yaklaşımla çekilmiştir. Atilla Dorsay'a göre (1988, s. 50) "kamera, platlardan iğreti dekorlardan çıkmış, Adanalı bir faytoncunun evine gizlenmiştir". Filmde, modernleşme sürecinde çağa ayak uyduramayan faytoncuların yaşadığı zorluklar anlatılmaktadır. Film, yurt içinde ve yurt dışında birçok ödül almıştır. İkinci Adana Film Şenliğinde "En Başarılı Film", "En Başarılı Senaryo" ve "En Başarılı Erkek Oyuncu"; Grenoble Film Şenliğinde "Jüri Özel Ödülü"; *Yedinci Sanat* dergisinin "Konusuyla Anlatımıyla Ulusal Nitelikler Taşıyan Bütün Zamanların (1914-1972) En İyi On Türk Filmi" arasında birincilik ödülü; *Yeni Sinema* dergisinin 1970-80 yıllarını kapsayan "En İyi On Türk Filmi" arasında yine birincilik ödülü bunlardan bazılarıdır (Özgüç, 1988, s. 132).

Bir faytoncunun gelişen teknolojiye karşı yok oluş sürecini konu edinen *Umut* filmi, Türk sinemasında toplumcu gerçekçi akımın en iyi örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Yılmaz Güney'in kendi yaşam öyküsünden de esinler taşıyan *Umut*, toplumsal sorunlara odaklanmaktadır. O dönem Türkiye'de yaşayan milyonlarca yoksul aileden biri de Pütün ailesidir. Hamit Pütün<sup>2</sup>, bir ara define arayıcılığı yapmış, bu olay *Umut* filmine konu olmuştur (Feyzioğlu, 2014, s. 80). *Umut* sansür kurulunun engeline takılınca Türkiye'de gösterime girememiştir. Fikret Hakan (2008, s. 425) Turgut Uyar'ın *Umut* ile ilgili şu tespitini aktarmaktadır:

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

Nezih Coş da 1974 yılının Mayıs ayında çıkan *Yedinci Sanat*'ta Yılmaz Güney sinemasının ve *Umut* filminin toplumcu gerçekçiliğe büyük katkılar sağladığını ifade etmektedir. Coş, bu akımın 1960 sonrası ortaya çıktığını, buna uygun birçok filmin çekildiğini ancak Yılmaz Güney'in bu akıma dinamizm kazandırdığını ve *Umut* filminin diğer

<sup>2</sup> Hamit Pütün, Yılmaz Güney'in babasıdır. Yılmaz Güney küçükken de babası kendi evinde define aramıştır. Buna tanık olan Güney, bu yaşanmışlığı *Umut* filminin öyküsünün bir parçası haline getirmiştir.



filmlerden ayrılan en önemli yanının filmin belgesel nitelikte çevreyi yansıtmaya çalıştığını belirtmektedir (aktaran Hakan, 2008, s. 426) . *Umut*, hem içerik hem de biçim açısından çok önemlidir. Biçim anlamında geleneksel Yeşilçam kalıplarından bağımsız, fazla kamera hareketi barındırmayan; içerik anlamında da toplumcu gerçekçiliği ön plana alan bir filmidir. Genel olarak *Umut* filmi, Yılmaz Güney'in "ilk gerçek arayış" filmi olmuştur (Tugen, 2014, s. 172).

Bahar Tugen (2014, s. 172) *Umut* filmindeki tüm mekân ve oyuncu kurulumunun son derece gerçek olduğunu söylemektedir. Ona göre filmin herhangi bir karesi gündelik hayatta karşılaşılabilecek türden doğal ve abartıya kaçmadan sunulmaktadır. Film Adana'da geçmektedir, Cabbar'ın ailesiyle yaşadığı derme çatma ev Adana'nın varoş sokaklarından birinde bulunmaktadır. Filmde zıtlık kurması açısından zaman zaman görülen büyük apartmanlar, lüks arabalar zenginliği simgelemektedir. Adana Tren Garı, Ceyhan Nehri kenarındaki boş araziler, zenginlerin oturdukları evler, okul, karakol filmin geçtiği mekânlar arasında öne çıkmaktadır. Bilindiği üzere Yeşilçam'da yoksullar yaşam mücadelesi verirler, alüminyum tencerelerde önlere konulan kuru fasulyeyi iştahla yerler ve birbirlerine sıkıca bağlıdırlar. Fakirdirler ama mutludurlar. Evleri yıkık döküktür, film kahramanlarının omuzları çökmüş, paltoları ezilmiştir. Ama patronun karşısında dik durmaktadırlar.

Yoksullar bu toplumsal soruna karşı bireysel bir başarı öyküsü yaşamak kavgasındadır. Bunu değiştirmeye dönük bir çaba yoktur. Yoksullar kaderlerini yaşamaktadır. Ancak Yılmaz Güney, Yeşilçam'ın bu melodramatik anlayışına karşı çıkmıştır. Fakirliğin, yoksulluğun nedenlerini ortaya koymuştur. Yoksulun kaderine boyun eğen ve bireysel başarı öyküleri yakalama çabasıyla sınırlıdır. Neticede çok fakir olan Cabbar hiçbir başarı öyküsü yazmadığı gibi filmin sonuna da akli dengesini yitirmiştir (Savaş, 2021, s. 66-67). Yılmaz Güney, bu filmde yeni teknolojinin geleneksel geçim türlerine baskın geldiğini belirtmektedir. Devletin ise bu değişim sürecinde modern ekonomiden yana olduğunu belirterek, işsizlik ile karşı karşıya kalan faytonculara dönük herhangi bir çözüm projesinin olmadığını ifade etmektedir. Gelir adaletsizliğine dönük herhangi bir çaba görülmemektedir.

"Belli bir gelir dağılımını gerçekleştirmek istersek, ilk olarak gelir eşitsizliklerini üreten işleyişler hakkında çok açık bir görüşümüzün oluşmuş olması gerekir, çünkü büyük bir ihtimalle, ancak bu işleyişleri denetleyerek ve değiştirerek belirli bir amaca ulaşabiliriz" (Harvey, 2013, s. 54). Ancak filmde gelir adaletsizliği ön plandadır. Güney, buradaki gelir adaletsizliğinde sadece faytoncuları ele almıştır. Faytoncuların arasında bile gelir adaletsizliği vardır. Çok çalışanlar değil, atı genç ve güçlü olan ile faytonu yeni olanlar kazanmaktadır. Her ikisinden de mahrum olan Cabbar ise on kuruşa bile yolcu bulamamaktadır. Uzaktan bakıldığında beyaz atının kemikleri sayılabilmektedir. Modern kentleşme sürecinde geleneksel ekonomik yöntemlerle yaşamını sürdüren faytoncuların dramı, bu süreçte ortaya çıkacak sorunları yansıtmaktadır. Kapitalist

sistemin kentleşme politikası geleneksel ekonomik modelleri görmezden gelmektedir.



**Görsel 1.** Belediyeye bağlı itfaiye aracı sokakları yıkıyor (Umut, 1970)

Kentleşme, öncelikle sosyal imkanların sunulması ve ulaşım ağının gelişmesiyle başlamaktadır. Kent planlayıcıları kentin belli yerlerini merkezi bir konum olarak belirlemektedirler. “Konum kuramının başlangıç noktası, mekânın taşıma ve ulaşım maliyetleri yoluyla bir iktisadi mala çevrilebileceği, sonra da bu ulaşım maliyetlerinin, her sanayi kolu ya da kuruluş için üretim denge koşullarının bulunabilmesi için tasarlanmış bir toplumsal süreç modeline katılabileceğidir” (Harvey, 2013, s. 50). Ulaşımında yaşanan konfor, kentleşme sürecinin hızlanmasına neden olmaktadır. Kentleşmeyle birlikte toplumsal mekânların yönü değişmektedir. Kamusal gücü elinde bulunduranlar tüketime dayalı bir kentleşme mekânı oluşturmaktadır. Ulaşım ağları bu tüketim sürecinde oldukça önemlidir. Modern ve hızlı bir ulaşım tüketimi de beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla filmde devlet (karakol sahnesinden yola çıkarak) faytoncuları korumayıp onların yok olma sürecini gözlemlemiştir.



**Görsel 2.** Modern ulaşım aracı araba, fayton ve Coca-Cola tabelası (Umut, 1970)

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

Stavros Stavrides (2019, s. 109) müşterek mekânın paylaşılan mekân olduğunu, kamusal mekânın ise hakim otorite tarafından yaratılan mekân olduğunu belirtmişti. *Umut* filminde de Cabbar'ın tren istasyonunun önünde uyukladığı ve otomobil sahibi kişinin aracını temizlediği görülmektedir. İstasyonun önü faytoncular tarafından toplumsal bir mekân olarak kabul edilmektedir. Filmin bu trenden inen sahnesinde yolcuların otomobilleri tercih ettiği görülmektedir. Faytoncuların yaşam alanlarının giderek azalması Cabbar'da şans oyunları ile para kazanma fikrini geliştirmiştir. Cabbar, yeni bir araba ve daha genç atlar almak için sürekli piyango biletleri almaktadır. Okuma yazma bilmediği için başkalarına biletini sorgulatmaktadır. Cabbar, kendini o kadar kaptırmıştır ki, okuma yazması olmadığı halde, gazete alıp kendi biletinin üzerindeki rakamlarla kıyaslama yapmayı bile denemektedir. Cabbar, kendisine söylenen "Senininki de merak!" sözüne verdiği cevap oldukça önemlidir: "Benimkisi merak değil, bir umut kapısı. Belki üç dört bin lira vurur da borçtan kurtulurum. Gırtlığa kadar borçtayım. Günde elime on beş lira geçer anca. Bunnan ben borç mu ödiyim, başımdaki nüfusa mı bakayım? Şaşırdım" (Güney, 2017, s. 41).



**Görsel 3.** Cabbar bankaların reklam panolarının dibine işiyor (*Umut*, 1970)

Toplumsal davranış, kentin belli bir coğrafya, belli bir mekânsal biçim edinme yoluyla ilişkilendirilmesi gereken bir olgu olarak kabul edilmektedir (Harvey, 2013, s.

32). Filmin girişinde Cabbar, faytonuyla hareket ederken sık sık bankaların reklam panoları kadrage girmektedir. Güney, kapitalizme ve burjuvaziye açıktan eleştiriler yapan bir sanatçıdır. Bir sahnede Cabbar, Sümerbank'ın reklam panosunun dibinde işemektedir. Yılmaz Güney burada hem Türkiye'de yeni gelişen modern kapitalizme eleştiri yapmaktadır hem de faytoncuların modern kent kültürü ile uyumsuzluğunu göstermeye çalışmaktadır. "Kent biçimlerinin ortaya çıkabilmesi için tarımsal artık üretiminin olması gerektiği genel kabul görür" (Harvey, 2013, s. 198). Çukurova'nın sahip olduğu geniş verimli araziler, su kaynakları ve uygun iklim koşulları bu bölgenin tarımsal alanda gelişmesini sağlamıştır. Bu dönemde bankalar kentleşmeyi teşvik etmektedir. Çünkü bankaların hedef kitlesi kent insanlarıdır. Filmin girişinde sıklıkla arka planda görünen banka tabelaları da kentleşmenin habercisidir.



**Görsel 4.** Cabbar'ın açıktan kemikleri sayılan atları (Umut, 1970)

Harvey'e göre (2008, s. 209) "yeni şehirciliğin kurucu ideolojisi hem ütopyik hem de kaygı vericidir. Pratikte gerçekleştirildiğinde yeni şehircilik aslında buna ihtiyacı olmayan insanlar için [...] mekân bazlı kentsel gurur ve bilinç retorisi inşa ederken ihtiyacı olanları kendi 'alt sınıf' kaderlerine terk eder". Filmde Adana'nın kentleşmeye başladığı görülmektedir. Çukurova'nın tarım ve sanayi bölgesi olduğu göz önünde bulundurulunca, bankaların burada yoğun bir çalışma yürütmeleri daha iyi anlaşılacaktır. Henüz modern inşaatların girmediği yol kenarındaki boş bir alanda seyyar bir kebabçının önünde yine bir bankanın reklam panosu bulunmaktadır. Güney, bu görseller üzerinden yayılan burjuvaziye eleştirmektedir. Filmde birkaç kez gösterilen kebabçı tezgahı önemli bir göstergedir. Güney, kebabı bir gösterge olarak kullanmıştır. Kebab Adana ile özdeşleşmiş bir yemek türüdür. Cabbar, film boyunca sadece define aramaya gitmeden önceki gün kebab yemektedir. Her ne kadar filmde gösterilen kebabçı tezgahı kenar bir mahallede ve hijyen kurallarından yoksun olsa bile Cabbar'ın oradan bile kebab yiyecek parası yoktur.

Filmde yoksulluğun temsili olarak gösterilen karakterlerden biri de Hasan'dır.

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



*Görsel 5. Kebab tezgahı (Umut, 1970)*

Ferdinand de Saussure'e göre (1998, s. 108) "dil göstergesi bir nesneyle bir adı birleştirmez, bir kavramla bir işitimi birleştirir. İşitimi imgesi salt fiziksel nitelikli olan özdeksel ses değildir; sesin anlaksal izidir, duyularımızın tanıklığı yoluyla bizde oluşan tasarımdır. Duyumsaldır bu imge". Filmin genelinde vurgulanan para üzerinden bakıldığında Saussure'ün belirttiği işitimi, dildeki para ve gerçek hayattaki fakirlik ile yoksulluk arasındaki bağıdır. Filmde kullanılan bu ifade de yaşamın içinden gerçeğin ifade edilmesidir. Mekânsal kurgu özelinde doğal ses ve ışık ile bu sahnenin gerçeklik boyutu ön plana çıkarılmaktadır. Kamera, omuz çekimleri ve genel çekimler yapmaktadır. Hasan ve Cabbar'ın yakın plan çekimleri de alınmaktadır. Ancak araba ile yoldan giderken kamera onlardan kısmen uzaklaşmaktadır ve arka planı belgesel niteliğinde izleyiciye sunmaktadır.

Cabbar bir pavyonun önünde müşteri beklerken uyuklamaktadır. İki kişi bir kadının kolundan tutup onu Cabbar'ın arabasına bindirmektedir. Güney, bu sahnede de mekânsal kurgu üzerinden sınıfsal farklılıklara dikkat çekmektedir. Pavyondan çıkan kadının da alt gelir grubunda yer alıp, pavyon ortamına mecbur kaldığı anlatılmaktadır. Oldukça sarhoş olan kadın belirsiz cümleler kullanmaktadır. Pavyon sahnesinde kullanılan mekân, gerçek mekândır. Işıklı ve gösterişli kapı girişi ve girişteki film afişleriyle Cabbar'ın arabası bir karşıtlığı simgelemektedir. Pavyon sahnesinde kullanılan bu dış mekân görüntüleri ile ekonomik ve sınıfsal karşıtlık gösterilmektedir. Pavyon sahnesindeki gibi Cabbar'ın faytonuyla Adana şehir merkezinde hareket ettiği sahneler de

geleneksel – modern ulaşım araçlarının karşıtlığını yansıtmaktadır. Cabbar'ın arabası ve kıyafetleri gelenekseli; otobüsler, taksiler ve çağdaş giyimli insanlar ise modernizmi temsil etmektedir. Filmin hem içeriksel hem de şekilsel olarak analizi yapıldığında dikkat çeken sahnelerden biri de bir otomobilin, Cabbar'ın atlarından beyaz olanına çarp-  
tığı ve onun ölümüne sebep olduğu sahnedir.



**Görsel 6.** Kaza sahnesi (Umut, 1970)

Gerçek dış mekânda çekilen bu sahnede modern ile gelenekselin karşıtlığı görülmektedir. Karakolluk olan Cabbar ve otomobil sahibi, statülerinden dolayı karakolda farklı muamelelere maruz kalmaktadır. Ata çarpan otomobil şoförü iskemlede oturup ayran ve çay içmekteyken; Cabbar ayakta bekletilmekte ve ona söz hakkı tanınmamaktadır. Cabbar, *Bisiklet Hırsızları* (Vittorio De Sica, 1948) filmdeki Antonio Ricci karakteriyle birçok yönden benzerlik taşımaktadır. Antonio Ricci'nin ekonomik çaresizliği, yoksulluğu ve sadece ailesini geçindirme kavgası Cabbar'da da hayat bulmaktadır. Antonio Ricci'nin bisikleti ile Cabbar'ın beyaz atı benzer bir anlam taşımaktadır. Antonio Ricci, bisikletini çaldırmakta; Cabbar ise beyaz atını kaybetmektedir. Sonuçta iki karakter de bu iki olay nedeniyle yok oluş sürecine doğru gitmektedir.



**Görsel 7.** *Cabbar'ın ölen atının boş araziye atılması sahnesinde arabacının arkasından yürümektedir. Geniş bir açı ile çekilen bu sahnede belgesel tarzda bir görsel anlatı ön plana çıkmaktadır. Diyalogun hiç olmadığı bu sahnede görsel öğeler ve kullanılan dış mekân üzerinden mesaj verilmektedir. Dorsay'a göre (1988, s. 50) "Türk sinemasında şimdiye dek yaratılmış en etkin, en 'sinema' sahnelerden biridir bu". Çukurova'nın sade yüzü şekilleri bereketi ifade etmektedir. Aynı zamanda modern tarımsal araçların kullanılması için uygun bir yapıdadır. Bu bağlamda Çukurova'nın makineleşip kentleşeceği ve faytoncuların yaşam alanının sınırlandırılacağı anlaşılmaktadır. Cabbar, ölen atının yerine yeni bir at almak için daha önce yanında çalıştığı zengin kişilerden borç para almak istemektedir. Cabbar'ın zenginlerden para istediği sahneler biçimsel olarak incelendiğinde önemli hususlar ön plana çıkmaktadır. Kullanılan mekânlar, kıyafetler, masa gibi araç ve gereçler, kadının ayağındaki terlikler Cabbar ile aralarındaki ekonomik farkı göstermektedir. Cabbar'ın evi ile zenginlerin lüks evleri bir karşıtlık yaratmaktadır. Cabbar'ın evinde, yağmur yağarken her taraftan su damlarken; zenginlerin havuzlu ve bahçeli evleri vardır. Filmde, bu karşıtlık sınıfsal farklar olarak gösterilmektedir.*

Cabbar, ölen atının boş araziye atılması sahnesinde arabacının arkasından yürümektedir. Geniş bir açı ile çekilen bu sahnede belgesel tarzda bir görsel anlatı ön plana çıkmaktadır. Diyalogun hiç olmadığı bu sahnede görsel öğeler ve kullanılan dış mekân üzerinden mesaj verilmektedir. Dorsay'a göre (1988, s. 50) "Türk sinemasında şimdiye dek yaratılmış en etkin, en 'sinema' sahnelerden biridir bu". Çukurova'nın sade yüzü şekilleri bereketi ifade etmektedir. Aynı zamanda modern tarımsal araçların kullanılması için uygun bir yapıdadır. Bu bağlamda Çukurova'nın makineleşip kentleşeceği ve faytoncuların yaşam alanının sınırlandırılacağı anlaşılmaktadır. Cabbar, ölen atının yerine yeni bir at almak için daha önce yanında çalıştığı zengin kişilerden borç para almak istemektedir. Cabbar'ın zenginlerden para istediği sahneler biçimsel olarak incelendiğinde önemli hususlar ön plana çıkmaktadır. Kullanılan mekânlar, kıyafetler, masa gibi araç ve gereçler, kadının ayağındaki terlikler Cabbar ile aralarındaki ekonomik farkı göstermektedir. Cabbar'ın evi ile zenginlerin lüks evleri bir karşıtlık yaratmaktadır. Cabbar'ın evinde, yağmur yağarken her taraftan su damlarken; zenginlerin havuzlu ve bahçeli evleri vardır. Filmde, bu karşıtlık sınıfsal farklar olarak gösterilmektedir.



**Görsel 8.** *Cabbar'ın zengin muhitteki insanlardan borç istiyor (Umut, 1970)*

"Bazı gruplar, özellikle mali kaynaklara ve eğitime sahip olanlar, kentsel sistemdeki değişikliklere daha hızlı uyum sağlamaya yatkındırlar ve değişime yanıt verme yeteneğindeki farklılık, eşitsizliklerin oluşumunda baş etkindir" (Harvey, 2013, s. 57). Cabbar'ın borç istediği kişiler de kentsel sisteme uyum sağlayıp belli bir ekonomik gelire sahip olan kişilerdir. "Bir kentteki iktisadi faaliyetin konumunun değişmesi, iş fırsatlarının konumunun değişmesi demektir" (Harvey, 2013, s. 62). Değişen ekonomik yapıya ayak uyduranlar yüksek yaşam standartlarına ulaşırken; bu sürece ayak uyduracak maddi gücü olmayan Cabbar ise fakir kalmaktadır. Cabbar, daha önce iş yaptığı ve tanıdığı zenginlerden borç para isterken onlara "beyim" diye hitap etmektedir. Saussure (1998, s. 111) kavram ile işitimi imgesinin birleşimini gösterge olarak

tanımlamaktadır. Cabbar'ın kullandığı bu hitap ifadeleri Saussure'ün belirttiği dilsel gösterge olarak ele alınabilir. Bu kavramın kullanılmasıyla zihinde zengin kişi ya da kişiler canlanmaktadır.

Cabbar'ın yeni bir at almadığını gören alacaklıları onun atına ve arabasına göz koymaktadırlar. Bu talepler sonucu Cabbar'ın atı ve arabası alacaklılar tarafından satılığa çıkarılır. Arabasının satılmasıyla çaresiz kalan Cabbar, evdeki değerli eşyalardan bazılarını satmaktadır. Silahını bile satmayı düşünmektedir. Ancak silahına beklediği fiyat verilmeyince onu satmaktan vazgeçmektedir. Yılmaz Güney sinemasında silah sıklıkla kullanılmaktadır. “Bir filmi izlerken gözümüze çarpan her şey, bizi devindiren, etkileyen her şey bir anlam taşımaktadır” (Lotman, 1999, s. 69). Silah, Güney sinemasında metaforik bir ögedir. John Fiske'e göre (2003, s. 63) “bir gösterge, kendisinden başka bir şeye gönderme yapan, duyularımızla kavrayabileceğimiz fiziksel bir şeydir ve varlığı, kullanıcıların onu bir gösterge olarak kabul etmelerine bağlıdır”. Silah adeta Güney ile bütünleşmiş yapıdadır. *Umut* filminde silahın bile satılmak istenmesi onun sinemasındaki değişimin habercisidir. Şiddet ögesi yüklü filmlerindeki “Çirkin Kral”ın yerine, artık hayatın gerçekleriyle karşı karşıya kalan bir Cabbar karakteri izlenilmektedir.

Toplumsal meselelerin görsel ve mekânsal unsurlar ile gösterildiği bir sahne ise faytoncuların protesto yürüyüşüdür. Faytoncuların esasında modernleşme sancıları karşısında yaptığı protesto gösterileri Güney sinemasında egemen güçlere eleştiri niteliğindedir. Toplumcu gerçekçi akımda toplumsal bir meseleye çözüm yolları ön planda iken Cabbar, faytoncuların yaptığı protestoya sadece “bayrak” ile katılıp define arayışına girmektedir. Cabbar'ın bu umudu filmin sonuna kadar sürmektedir. Ali Karadoğan (2018, s. 239-240), üçüncü sinema bağlamında Mike Wayne'in belirttiği sömürü sonrası politikleşme çabasının *Umut* filminde görülmediğini, bu yönüyle Marksist çözümleme metodundan da uzakta durduğunu ve kolektif bir mücadeleden ziyade bireysel bir arayış olduğunu belirtmektedir. Çünkü Cabbar, müşterek bir mücadele yerine bireysel bir çıkış yolunu tercih etmektedir. “*Umut*'ta Cabbar politik bir tepki örgütlemek için uğraşan arabacılarla bir çıkış yolu bulamaz ve hazine avcılığı yapmak üzere çılginca bir plana dalar” (Armes, 2011, s. 497).

“Müşterekleşme bir icat etme sürecidir; yaratıcılık içerir, uyarılama pratiklerinin sonucu gibi görünse dahi yeni toplumsal yaşam biçimleri üretir” (Stavrıdes, 2019, s. 102). Cabbar ve ailesi, yer sofrasında birlikte yemek yemekte iken. Müşterek mâkanı yeniden üretmektedirler. Bu da onların davranışlarının birbirine benzemesine neden olmaktadır. “Mekân maddi üretimle birleşir; giysiler, mobilyalar, evler gibi mallar, şeyler, mübadele nesnelere, zorunluluğun dayattığı üretim”(Lefebvre, 2014, s. 158). Cabbar'ın evinde maddi üretime dayalı bir şey yoktur. Modern hiçbir araç ve gerece sahip değildiler. Cabbar ve ailesi bu nedenle aynı odada kalmak zorundadır. Çocuklarına ait özel alan yoktur. Cabbar'ın yaşlı annesinin de kendisine ait bir özel alanı yoktur. Filmde



oldukça edilgen bir konumdadır. Pek konuşmamaktadır. “Üç, bilemediniz dört planla verilen büyükanne öylesine gerçek bir portredir ki, işte orda belgeci çalışmanın gücünü anlarsınız” (Dorsay, 1988, s. 50).



**Görsel 9.** *Cabbar’ın ailesi ve müşterek kullanılan oda (Umut, 1970)*

“*Umut*’u güçlü kılan bilinçlenme anlarına yer vermeden bilinci duyumsatıyor olmasındır” (Karadoğan, 2018, s. 239). Filmin başında ve sonunda Cabbar’ın gayesi aynıdır. Cabbar filmin başında da fakir bir arabacıdır, filmin sonunda da. Ancak filmin başında var olan umudunu filmin sonunda kaybetmiştir. Nitekim film, Cabbar’ın çıldırması ile sona ermektedir. “*Umut*’la birlikte Yılmaz Güney izleyici kitlesini de farklılaştırmıştır. Daha entelektüel bir kitleye dönmüştür yüzünü” (Kuyucak Esen, 2016, s. 147). *Western* tarzı filmlerinden toplumcu gerçekçiliğe dönüşü simgeleyen *Umut* ile birlikte sinemada zaman geçiren kitleden; sorgulayan, eleştiren ve düşünen izleyici kitlesine ulaşmıştır. Bu da filmde bir dizi metaforla işlemektedir. Örneğin zaman zaman gösterilen kurumuş ağaç, define aramaya çıkan Hasan’ın, Cabbar’ın ve Hoca’nın ilk gördükleri kurumuş ağacın etrafını kazmasını sorgulatmaktadır.



**Görsel 10.** *Filmde zaman zaman gösterilen kurumuş bir ağaç (Umut, 1970)*

Nehrin kıyısında birçok kurumuş ağaç olabilmektedir. Bu nedenle define arayışı da boş bir çaba olarak görülmektedir. Aynı zamanda yeşeren ağaç göstergebilimsel olarak umudu, yaşama dair kıpırtıları işaret etmekteyken; kurumuş ağaç ise umutsuzluğu, sonu ve tükenmişliği sembolize etmektedir. Sulanan küçük fidanların kuruması, yaşamın da sonuna yaklaşıldığını işaret etmektedir. Kuruyan fidanlar, ağır hastalıkları, kısa sürede gelen ölümleri anlatmaktadır. Dolayısıyla filmdeki bu kurumuş ağaçların zaman zaman gösterilmesi umudun da tükenişini ortaya koymaktadır.

## Sonuç

*Umut* filminde başından sonuna kadar gerçekçilik ön plandadır. Filmde modernleşme karşısında yeni ekonomik modele ayak uyduramayan ve çaresizce bireysel bir başarı öyküsü yakalamak isteyen bir karakterin öyküsü vardır. Filmin mekânsal kurgusunun ele alındığı bu çalışmada iç ve dış mekânların birlikte kullanıldığı görülmektedir. Tren istasyonunun önü, caddeler, protesto düzenlenen yerler, alışverişe gidilen çarşılar toplumsal müşterek birer mekân olarak işlenmektedir. Dış mekân olarak kullanılan Çukurova, Seyhan nehri, Adana şehir merkezindeki caddeler ve sokaklar öne çıkmaktadır. Çukurova hem üretimi hem de ırgatlığı ve ağalığı sembolize etmektedir. Çünkü geniş topraklara sahip kişiler ile tarım işçileri arasında sosyo-ekonomik yönden büyük bir fark belirlemektedir.

Çukurova yer yer geniş açılarla belgesel formatına yakın bir çerçeveyeyle gösterilmektedir. Dış mekânda yapay ışıklandırma kullanılmadığı görülmektedir. Filmde bireysel bir yaşam öyküsünden yola çıkılarak faytoncular özelinde geleneksel ekonomik üretim araçlarına sahip olan kesimlerin yok oluş süreci en yalın haliyle gösterilmektedir. Yapaylıktan uzak durularak gerçek nesnelere yararlanılmaktadır. Toplumsal sorunlar mekânsal kurguyla desteklenerek ifade edilmektedir. Karakterlerin evleri, mahalleler, caddeler ve sokaklar, tren istasyonunun önü ve pavyon gibi mekânlar üzerinden modern ile geleneksel arasındaki karşılık sunulmaktadır. Sonuç olarak *Umut* filminde Yılmaz Güney'in mekân kullanımı, onun toplumcu gerçekçi bakış açısıyla buluşmaktadır.

## Kaynakça

- Armes, R. (2011). *Sinemada Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme* (1. Baskı) (Çev. Z. Özen Barkot). İstanbul: Doruk.
- Dorsay, A. (1988). *Yönetmenler Filmler Ülkeler 2* (1. Baskı). İstanbul: Varlık.
- Erdoğan, İ. (2003). *Pozitif Metodoloji: Bilimsel Araştırma Tasarımı İstatistiksel Yöntemler Analiz ve Yorum* (2. Baskı). Ankara: Erk.
- Feyzioğlu, T. (2014). *Yılmaz Güney: Bir Çirkin Kral* (2. Baskı). İstanbul: Tekin.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş* (2. Baskı) (Çev. S. İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Gören, Ş. (Yönetmen). (1981). *Yol* [Film]. Türkiye: Güney.
- Güney, Y. (Yönetmen). (1968). *Seyyit Han – Toprağın Gelini* [Film]. Türkiye: Güney.
- Güney, Y. ve Gören, Ş. (Yönetmen). (1970). *Umut* [Film]. Türkiye: Güney.
- Güney, Y. (Yönetmen). (1974). *Arkadaş* [Film]. Türkiye: Güney.
- Güney, Y. (Yönetmen). (1983). *Duvar* [Film]. Türkiye: Güney.
- Güney, Y. (2003). *Siyasal Yazılar* (3. Baskı). İstanbul: Güney.
- Güney, Y. (2017). *Umut* (2. Baskı). İstanbul: İthaki.
- Hakan, F. (2008). *Türk Sinema Tarihi* (1. Baskı). İstanbul: İnkılâp.
- Harvey, D. (2008). *Umut Mekânları* (1. Baskı) (Çev. Z. Gambetti). İstanbul: Metis.
- Harvey, D. (2013). *Sosyal Adalet ve Şehir* (4. Baskı) (Çev. M. Moralı). İstanbul: Metis.
- Karadoğan, A. (2018). *Modernist Estetik: Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş – 1896-2000* (1. Baskı). Ankara: DeKi.
- Kuyucak Esen, Ş. (2016). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları: Dönemler ve Yönetmenler* (3. Baskı). İstanbul: Agora.

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi* (2. Baskı) (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel.

Lotman, Y. M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları: Filmin Semiotiğine Giriş* (2. Baskı) (Çev. O. Özügül). Ankara: Öteki.

Ökten, Z. (Yönetmen). (1978). *Sürü* [Film]. Türkiye: Güney.

Özgüç, A. (1988). *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney* (1. Baskı). İstanbul: Afa.

Saussure, F. D. (1998). *Genel Dil Bilim Dersleri* (1. Baskı) (Çev. B. Vardar). İstanbul: Multilingual.

Savaş, H. (2021). *Yılmaz Güney ve Trajedi* (1. Baskı). İstanbul: Sözcükler.

Sica, V. D. (Yönetmen). (1948). *Bisiklet Hırsızları* [Film]. İtalya: ENIC.

Stavrides, S. (2019). *Müşterek Mekân: Müşterekler Olarak Şehir* (2. Baskı) (Çev. C. Saraçoğlu) İstanbul: Sel.

Tugen, B. (2014). 1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 3(7), 159-177.