

# YOL FİMLERİNDE BİR ANLATIM ÖĞESİ OLARAK YOL VE YOLCULUK KAVRAMLARI: *EASY RIDER* ÖRNEĞİ

**Doç. Dr. Melis Oktuğ ZENGİN**

İstanbul Aydın Üniversitesi

İstanbul

**Arş. Gör. İbrahim ZENGİN**

İstanbul Kültür Üniversitesi

İstanbul

## ÖZET

Yol ve yolculuk kavramları, insanlık tarihi boyunca, destandan filme kadar birçok anlatının ana teması olmuştur. Yazın alanında roman, sinemada western gibi türlerde, yola çıkma eylemi, bir toprağı fethetmek, sevgilisine kavuşmak gibi belli bir amaca yöneliktir. Amerikan sinemasının türleri arasında yer alan yol filmleri ise, belirli bir hedefe ulaşmanın dışında bir yönelim gösterir. Türe özgü filmler, 1960'lı yıllarda Amerikan rüyasına yabancılaşan, yeni değerler arayan kesimin sinemadaki yansımaları olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda, yol ve yolculuk kavramları, dönemin karşı kültürünü temsil eden karakterlerle farklı anlamlar yüklenir. Yol filmlerindeki arayış ve egemen kültüre başkaldırı, yapım pratiklerini ve sinemasal anlatımı belirlemek için de bir araç olur. Bu çalışmada, yol filmlerinin temel anlatı formlarını içeren Dennis Hopper'ın yönettiği *Easy Rider* (1969) filmi örneğinde, sinemada yol ve yolculuk kavramlarının kapsamı ele alınmıştır. Yol filmlerinin, bir tür olarak sınırlarını belirleyen özellikler, dönemin kültürel, toplumsal atmosferinin sinemasal anlatıma etkileri, tematik ve ikonografik açıdan incelenmiştir. Sinematografik anlatım açısından bir özgürleşme hareketi olarak nitelendirilebilecek *Easy Rider*'in bağımsız bir yapım olarak Hollywood sinemasındaki yeri araştırılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** *Easy Rider*, yol filmleri, Amerikan sineması

## Concepts of Road and Journey as Elements of Narration in Road Movies

### ABSTRACT

The terms road and journey have been the main theme of many narratives from epics to films throughout human history. The concept of "hitting the road" can entail things such as conquering land or reuniting with a long lost lover in genres extensive as the novel in literature, and the western in cinema. The road movie is a distinct genre in American cinema, yet the tendency goes beyond trying to reach a certain destination. Movies in this genre began proliferating in the 1960s, as a direct response to cultural developments, wherein members of the American society felt alienated by the American dream and were in the search for new values. In this context, the concepts of road and journey were representative of the counter culture developing at the time. The search inherent in the road movie is a revolt against the dominant culture and this is also reflected in the filmic language and production practices. In this study, the film *Easy Rider* (1969) which was directed by Dennis Hopper is examined in the context of the road movie genre. The thematic and iconographic conventions that define the genre are examined in relation to the cultural and social atmosphere prevalent at the time. *Easy Rider* can be characterized as one of the first films to be liberated in terms of cinematographic narration and is significant in that it is an independent film.

**Keywords:** *Easy Rider*, road movies, American cinema

## Giriş

Yol / yolculuk temalarının, Amerikan edebiyatı ve sinemasında önemli bir yeri vardır. John Jerome'a göre, yol filmlerinin doğduğu ülkenin Amerika olması şaşırtıcı değildir: "Amerika bir yol destanıdır; bir yol sanatı bile geliştirmişliğimiz var. *Huck Finn*'den *Gazap Üzümleri*'ne ve *Easy Rider*'a dek, baskıdan kaçıp düşlere doğru giden bir patika" (akt. Sargent ve Watson, 2008, s.17). Mark Twain'in *Adventures of Huckleberry Finn* (*Huckleberry Finn'in Maceraları*,1885), John Steinbeck'in *The Grapes of Wrath* (*Gazap Üzümleri*, 1939) gibi yapıtlarının, sinemada yol filmleri türünün öncülleri olduğu söylenebilir. Bu yapıtlardan, *The Grapes of Wrath*'ın, basımından bir yıl sonra John Ford tarafından aynı adla sinemaya uyarlanmış olması bu savı destekler niteliktedir. Yazın alanındaki öncüller, temel özellikleri barındırmakla birlikte, yol filmlerinin kaynağı, aynı zamanda türe adını da veren Jack Kerouac'ın beat kuşağını ele aldığı *On the Road* (*Yolda*, 1957) adlı romandır. Kerouac'ın Amerika kıtasında yapmış olduğu yolculuğu anlatan roman, bu kuşağın başucu kitabı ve manifestosudur. Kerouac, yol şeridini andıran bir daktilo rulosu üzerine, kesintisiz olarak yazdığı kitabında, Amerikan rüyasına karşı öteki Amerika'nın varlığını betimleyerek karşı kültürün edebiyat alanındaki en önemli temsilcileri arasında yer alır.

Marjinal karakterlerle örülü yol filmleri, Kerouac'ın *On the Road* romanında olduğu gibi, genç kuşağın gözünde bulanıklaşan Amerikan yaşam biçimine karşı yeni değerler arayan hatta başkaldıran Amerikalıların bir yansımasıdır. Yol filmleri, Amerika ile öylesine bütünleşmiştir ki, western ve müzikaller gibi Hollywood'a özgü bir tarz olarak tanımlanır. Cohan ve Hark (1997), *Road Movie Book* (*Yol Filmleri Kitabı*) adlı yapıtlarında, yol filmleri ve Amerika'yı buluşturan ortak özellikleri, Jean Baudrillard'ın Amerikan kültürünü özdeşleştirdiği "mekan, hız, sinema ve teknoloji"yle açıklar (s.2).

Yol ve yolculuk temaları, insanlık tarihi kadar eski bir tema olması nedeniyle oldukça geniş bir kapsamda değerlendirilebilir. Homeros'un *İlyada* ve *Odise Destanları* (M.Ö. 8-9 yy) özellikle *Odise Destanı*, Dante'nin *Divina Commedia*'sı (*İlahi Komedi*, 1300 - 1313), Cervantes'in *Don Quijote*'u (*Don Kişot*, 1605 - 1615) yol ve yolculuk öykülerinin ilk örnekleri arasında sayılabilir. Bu çalışmada, yönetmenliğini Dennis Hopper'ın yaptığı *Easy Rider* (1969) örneğinde, sinemada, yol ve yolculuk kavramlarının kapsamı araştırılmıştır. Bu bağlamda, tematik ve ikonografik özellikler, anlatı tarzı ele alınmıştır. Türün altyapısını hazırlayan toplumsal ve kültürel atmosferin sinemasal anlatıma

yansımaları irdelenmiş ve filmin yapım pratikleri açısından Hollywood sinemasındaki yeri tartışılmıştır. Çalışmada, aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1 - Bir tür olarak, yol filmlerini bu kapsam içinde tanımlayan tematik, ikonografik özellikler nelerdir?

2 - *Easy Rider*'ın yol filmleri türünün görsel üslup ve anlatım tarzını ortaya koyan bir örnek teşkil etmesinde belirleyici olan etkenler nelerdir?

3- Yol filmleri türüne model oluşturan *Easy Rider*, filmin üretildiği dönemin toplumsal ve kültürel atmosferini nasıl yansıtmaktadır?

4- *Easy Rider*'ın anlatı tarzını belirleyen özellikler nelerdir?

5 - *Easy Rider*'ın Hollywood sineması ekonomik sistemi içindeki yeri nedir?

### **Sinemada Bir Tür Olarak Yol Filmleri**

#### **Tür kavramı**

Her sanat dalında olduğu gibi, sinemada da, türlere ilişkin sınıflandırmalar, ekonomik, kültürel ve toplumsal ölçütler ışığında belirlenir. Tür kavramının nasıl tanımlanacağı, türlerin hangi işlevleri gördükleri ve belirli türlerin nasıl ortaya çıktıkları konusunda üzerinde uzlaşmış bir tavır olmamakla birlikte, genel olarak, konu, tema ya da teknik açıdan benzer özellikler taşıyan, ticari anlamda başarısı kanıtlanmış film kategorileri olarak nitelendirilebilir (Abisel, 1995, s.22). Tür filmleri; tema özellikleri, anlatı yapıları ve sinematografik anlatım açısından belli kalıplar sunar. Bu özellikleriyle türler, izleyici tarafından kabul görmüş, beğenilen yapımların ortaya konmasına aracılık eden bir kavramdır.

Bu açıdan tanımlandığı zaman tür; konu özellikleri, görsel biçim, üretim koşulları gibi farklı yönlerden yaklaşılabilecek çok boyutlu bir olgudur. Öncelikle, tür filmleri, sinema endüstrisinin ürünleridir ve izleyiciyle yapıt arasında gerçekleşmiş bir çeşit sözleşmedir (Özden, 2004, s.212). İzleyici, ıssız vadilerde atlar üzerinde gezinen kovboy şapkallı erkek kahramanları perdede gördüğünde, bu görüntülerin western türüne ait bir sahne olduğunu kolaylıkla belirleyebilir. Buscombe (1970), bir filmi herhangi bir tür içinde tanımlayan niteliklerin, sinemanın doğası gereği görsel öğeler olduğunun altını çizer ve tür filmlerinin görsel uzlaşımına dayandığından söz eder. Buna göre, kahramanların giysilerinden kullandıkları aksesuarlara, olayın geçtiği mekana kadar her görsel öğe, izleyiciye türle ilgili bilgi aktarır (Buscombe, 1970, s.37-38).

Tür filmlerinin izleyiciyle imzaladıkları sözleşme çerçevesindeki biçim ve içerik açısından ortak özellikleri, yapıtları belirli bir kategori içinde değerlendirmemize olanak tanır. Başka bir deyişle tür, bir çeşit sınıflandırma ölçütüdür (Corrigan, 1991, s.115). Bu sınıflandırma, filmleri western, bilimkurgu, komedi müzikal gibi belirli türler içine dahil etme geleneğini doğurur. Ancak, türler, tarihsel süreç içinde değişime uğrayabilir; biçim ve içerik açısından yeniden ele alınabilir. Kolker'e (2009) göre, türler zaman içinde değişim gösterebilir -western ya da aksiyon filmlerinde süper kadın kahramanların ortaya çıkması gibi- ya da kültürel gereksinimlere göre genişleyebilir -örneğin çizgi filmlerin aşırı derecede şiddet ögesine yönelmesi- (s.272-273). Tarihsel süreç içerisinde kültürel, toplumsal etkenler çerçevesinde yeni bakış açıları geliştirse de, ilkece, tür, sınır koyucu bir olgudur. İlk tür eleştirmenleri, haritacılar gibi, belirli türleri diğerlerinden ayıran özellikleri belirlemeye çalışmışlardır (Gledhill, 2000, s.338).

Andrew Tudor (1974), *Theories of Film (Film Kuramı)* adlı yapıtında, tür kavramına ilişkin sınırlandırmaların getirdiği güçlükleri “the empiricist dilemma” (ampirist ikilem) terimiyle özetler. Filmin hangi tür kapsamına dahil edileceği ortak öğelerin analizi sonucunda ortaya çıkmakta; böylece uzlaşımlar doğmaktadır. Ancak, ortak uzlaşımlara dayanmasına karşın türler farklı ölçütlere dayanarak sınıflandırılır. Korku, bilimkurgu, western gibi türlerde mekan betimlemeleri belirleyici bir ölçüt olarak öne çıkarken, komedi filmlerinde bu ölçütün türü niteleyen temel özellik olduğu söylenemez. Bu bağlamda, yol filmleri bir tür olarak değerlendirilirken sınırlarının kendine özgü ölçütlerle belirlenmesi uygun olacaktır. Altı çizilmesi gereken bir diğer nokta ise, yol filmlerinin bir tür olup olmadığı konusundaki belirsizliktir. Gehring (1988), *Handbook of American Genre (Amerikan Sineması Türleri El Kitabı)* adlı kitabında, aksiyon/macera, komedi, fantastik, müzikal ve geleneksel olmayan türler gibi ayrıntılı bir sınıflandırma yapmasına karşın yol filmlerini bir alt tür olarak dahi türler kapsamına almaz. Laderman (2002), ele aldığı örnekleri, yol filmleri olarak nitelendirir ve bu filmlerin özelliklerini açıklamakla birlikte tür olarak tanımlama yapmaz. Cohan ve Hark (1997) yol filmlerini bir tür olarak ele alır ancak türün sınırlarını çizmez; Laderman (2002) gibi filmlerin dayandığı ortak öğeleri açıklar. Morris (2003) ise, gangster ve yol filmlerinin özelliklerini aynı anda bir arada barındıran Oliver Stone'un yönettiği *Natural Born Killers (Katil Doğanlar, 1994)* ya da komedi ve yol türüne özgü izler taşıyan Albert Brooks'un yönettiği *Lost in America (Amerika'da*

*Kaybolmak*, 1985) gibi filmleri örnek göstererek yol filmlerinin komedi, gangster gibi türlerin alt türü olabileceği sorusunu gündeme getirir (s.24-25).

Bu çalışmada, Cohan ve Hark'ın (1997) tür nitelendirmesine dayanarak, öncelikle yol filmlerini sınırlandırmada temel oluşturacak öğeler belirlenecek; türün kapsamına giren filmler, *Easy Rider* örneğinde, yol ve yolculuk kavramları bağlamında irdelenecektir.

### ***Easy Rider: Bir Türün Doğuşu***

*Easy Rider*, Billy (Dennis Hopper) ve Kaptan Amerika olarak anılan Wyatt (Peter Fonda) adlı iki motosikletçinin Los Angeles'tan New Orleans'a uzanan yol öyküsüdür. İki arkadaş, Meksika'dan satın aldıkları uyuşturucuyu Los Angeles'ta büyük bir karla satarlar. Uyuşturucudan elde ettikleri kazancı, Wyatt'ın motosikletinin benzin borusuna saklayarak Mardi Gras etkinliklerine katılmak üzere New Orleans'a doğru yola çıkarlar. Bu yolculuk için belirlenmiş güzergah Los Angeles-New Orleans hattı olmasına karşın yol aldıkları süre boyunca, çeşitli durak noktaları olur ve birçok karakterle karşılaşır. Bu karakterler, kırsal yaşam ve kasaba yaşamının simgesel temsilcileridir: Çiftçi ve geniş ailesi, otostopçu, çölde komün hayatı yaşayan hippiler, izinsiz gösteri yürüyüşüne katıldıkları gerekçesiyle nezarethaneye atıldıkları sırada tanıştıkları ve nüfuzlu bir ailenin oğlu olan alkolik avukat, kasabadaki kafede karşılarına çıkan şerif ve arkadaşları gibi. Bu karşılaşmalar, dönemin egemen kültürü ve karşı kültür arasındaki çatışmayı gözler önüne serer. Yolculukları boyunca iki arkadaş, yerel halktan dozu giderek artan bir düşmanlık görürler. Bu düşmanlığın kaynağında, toplumun alternatif yaşam biçimlerine karşı olumsuz bakışı vardır.

Peter Fonda'ya göre, *Easy Rider*, kültür ve sanat alanında önemli bir boşluğu doldurur. 1968 hippie kuşağı ya da karşı kültüre özgü bir müzik, sanat, dil ve giyim anlayışı vardı. Ancak bu kuşağa özgü bir sinema yoktu. Nitekim, *Easy Rider*'ın ardından uzun saçlı aktörler, uyuşturucu ve ilk defa film müziği olarak kullanılan rock sinemadaki yerini alır (akt. Lev, 2000, s.28).

Filmin öyküsü taslak olarak Dennis Hopper tarafından yazılır; Peter Fonda, Terry Southern ve Dennis Hopper tarafından senaryolaştırılır. Senaryo, çekim aşamasında değişir; doğaçlama oyunculuklara ve diyaloglara izin verilir<sup>1</sup>. Yol filmlerindeki senaryo olgusunu

<sup>1</sup> Filmde, özellikle, gece konaklamaları sırasında görülen kamp ateşi sahnelerinde, kahramanlar, senaryoya uygun olarak uyuşturucu alırlar. Ancak, sette de, ekip uyuşturucu kullanır. Bu durumun etkisiyle,

Wim Wenders şöyle açıklar: "Senaryo yoktur, salt bir sayfalık bir sinopsis vardır. İzlenen yolun kendisi başlı başına bir senaryodur. Senaryo böylece yol boyunca yazılır, sık sık değişime uğrar. Örneğin *Paris Texas*'ta yazılı bir senaryo hem vardı hem yoktu. Sam'le (Shepard) birlikte sürekli senaryoyu değiştirdik" (akt. Selçuk, 2006).

Filmin yönetmenliğini Dennis Hopper üstlenir. Hopper ve Fonda, aynı zamanda başrol oyuncularındır. Filmin bir bölümünde, ünlü oyuncu Jack Nicholson da öyküye katılır. Görüntü yönetmenliğini, Macar asıllı Laszlo Kovacs yapar<sup>2</sup>. Dennis Hopper, *Easy Rider*'la 1969 Cannes Film Festivali'nde "yeni bir yönetmen tarafından çekilen en iyi film"<sup>3</sup>; Kovacs ise, Amerika'da "Golden Laurel" ödülü alır. Hatta, film 1970 yılında Oscar'a aday olur.

*Easy Rider* çekildiği dönemde yaklaşık olarak 360.000 dolarlık bütçeye sahip olmasına rağmen, 1972 yılında, 60.000.000 doların üzerinde bir gişe hasılatı ile Hollywood stüdyo sisteminin içinde yer alan yapımcıların dikkatini bağımsız yapımlara çevirmesini sağlar. Film, ticari başarı kazanan ilk bağımsız yapımdır (Berra, 2008, s.38). Böylece, stüdyo sisteminin yeni Hollywood'a açılan kapısında, genç yetenekler için bir umut ışığı olur. Özellikle Cannes'da kazandığı ödülün ardından, film, görsel biçem arayışları ve kendine özgü dramatik yapısıyla dönemin eleştirmenleri ve sinema yazarlarının dikkatini çeker. Karşı kültürü temsil eden hippilerin yaşam biçimi ve muhafazakar toplumun arasındaki gerilimi deneysel bir sinema diliyle betimlerken sinema tarihinde yol filmleri türünün Amerika'daki en çarpıcı örneklerinden biri olarak haklı bir ün kazanır.

---

oyuncular, kamera önünde olduklarını unutup; o anda düşündüklerini dile getirirler ve doğaçlama diyaloglara yönelirler. Sahnelerin gerçekçiliğinde, uyuşturucu kullanımının da etkisi vardır. (Berra, 2008, s.38).

<sup>2</sup> Kovacs, önce, motosikletli gençlerle ilgili birçok film çekildiğini söyleyerek teknik ekipte yer almayı reddeder. Ancak senaryoyu okuduktan sonra benzerlerinden farklı bir yapımla olacağını düşünerek öneriyi kabul eder. Kovacs, birçok eleştirmen ve yazarın ortak görüşü olmasına karşın, *Easy Rider*'ın kariyerinin tepe noktası olduğu görüşüne katılmaz ancak bu filmin geçmişteki birikimlerinin bir sonucu olduğunu dile getirir (<http://www.cinematographers.nl/PaginasDoPh/kovacs.htm>).

<sup>3</sup> Dennis Hopper, Peter M. Brant ve Tony Shafrazi'ye verdiği röportajda Cannes Film Festivali ile ilgili bir anekdotu anlatır. Filmin en çok ilgi çeken bölümü olarak kabul edilen mezarlık sahnesinin çekimlerinde, teknik ekip olarak yalnız bir kameraman, bir ses operatörü; oyuncuların da kendisi ve Peter Fonda dışında aynı sahnede rol alan iki aktris vardır. Hopper, bu çekim sırasında, Bill Hayward'a, "Cannes'da ödül alacağız. Genç ve enerji doluyuz. Ne olursa olsun ödül bizim olacak. Sadece bana güvenin ve söylediklerimi uygulayın. Bugüne dek hiç kimse böyle bir film çekmedi" der ve festivalde, ekibi motive etmek için söylenen sözler gerçek olur (<http://www.interviewmagazine.com/film/dennis-hopper-complete-interview/>). Peter Fonda ise, karşı kültürün manifestosu niteliğindeki filmin politik söyleminden emindir. Cannes'daki ilk gösterimine general üniforması ve gür bir takma sakalla katılır. Fonda'ya göre, onun kuşağı ikinci bir iç savaşın çarpışanlarıdır (Sargent&Watson Kayıp Otobanlar içinde Daniel, A., Tekmeleri Savurun: "Easy Rider" ve Karşı Kültür, 2008, s.89).

Filmin üretildiği 1970’li yıllar, Amerikan sinemasında klasik stüdyo sisteminin ekonomik anlamda çöküşüne, yeni Hollywood’un doğuşuna sahne olan bir dönemdir. Karşı kültürün ortaya çıkması ve bunu çevreleyen toplumsal karmaşa, Hollywood sinemasının genç kuşaklara seslenememesi ve Avrupa Yeni Dalga sinemasının etkisi, yeni Hollywood sinemasını hazırlayan koşullar arasında sayılabilir (Laderman, 2000, s.75). Bu dönemde, stüdyo sisteminin reddedilmesi büyük ölçüde, film teknolojisi alanında yaşanan gelişmelerle kolaylaşır. Bu teknolojik yeniliklerin başında, tartışmasız bir biçimde, 35 mm ticari formata göre daha basit, ucuz ve kolay taşınabilir olan 16 mm kameralar ve filmlerin kullanılması gelir. 16 mm, bu yönleriyle underground ve belgesel sinemacıları oldukça cezbetmiştir; bu da yönetmene daha esnek ve hareketli olma olanağı tanımış; ayrıca maliyeti düşürmüştür. Lev’e (2000) göre, *Easy Rider*’ın sinema endüstrisine getirdiği en büyük yenilik, B sınıfı ve düşük bütçeli filmlerin yöntemini güncel konulara uyarlayarak bir yapım modeli oluşturmasıdır (s.4). Bu bağlamda, *Easy Rider*’ın, Amerika’da yaşanan toplumsal değişim ve sinema endüstrisinin geçirdiği dönüşümü harmanlayarak bir türün doğuşunu hazırladığı söylenebilir.

Filmin sinema tarihindeki yeri ve önemi; yalnız verdiği toplumsal mesajlar, sinemaya getirdiği deneysel görsel üslup ve yapım modeliyle sınırlı değildir. Stüdyo sisteminin çöküşü, yönetmenlere filmleri üzerinde daha fazla denetim sahibi olma; böylece daha muhalif ve yenilikçi filmler üretme olanağı tanır (Ryan ve Kellner, 2010, s.25). Film, sinemadaki özgürleşme hareketini en iyi değerlendiren yapımlardan biri olmuştur. Bu bağlamda, geleneksel Hollywood stüdyo sisteminin belirlediği klasik anlatı yapılarına bir başkaldırı niteliğindedir.

Sonuç olarak, yol filmlerinin anahtar kavramlarını ortaya koyan *Easy Rider*’ın sinema aracılığıyla aktardığı başkaldırı ve bunun sonucunda beliren yeni arayışlar, filmin yalnız içeriğini değil aynı zamanda yapım pratiklerini ve sinema dilini de belirler.

### **Yol Filmlerinde Yol ve Yolculuk Kavramları**

Yol filmlerinin ortak özelliği, ana karakter tarafından gerçekleştirilen yolculuktur. Daha önce de belirtildiği gibi, yol filmlerinin bir tür ya da alt tür olarak değerlendirilmesi konusunda bir uzlaşma yoktur. Literatürde hangi filmlerin bu tür kapsamında ele alınması gerektiği konusunda da farklı yaklaşımlar olduğu görülür. *Road Movies: The Complete Guide on Wheels (Yol Filmleri: Tekerlekli Araçlar Rehberi)* adlı yapıtında Mark Williams

(1982), otomobilin merkezde yer aldığı filmleri yol filmi kapsamında ele alırken; Annie Goldman (1985), *Errance Dans le Cinema Contemporain*’de (*Çağdaş Sinemada Göçebelik*) yolculuk konusunu ana karakterlerin psikolojik betimlemeleri çerçevesinde işlemesine karşın yol filmi terimini kitabında hiç kullanmaz. Bu farklı yaklaşımlar, bir filmin bu kapsamda sınıflandırılmasını sağlayacak özelliklerinin belirlenmesi sorununu gündeme getirir. Tematik olarak sınırların çizilmesi açısından, öncelikle, yol filmlerinde yol ve yolculuk kavramlarının kapsamı ele alınmalıdır.

Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde, yol; karada, havada, suda bir yerden bir yere gitmek için aşılacak uzaklık; genellikle yerleşim alanlarını birbirine bağlamak için düzeltilerek açılmış ulaşım şeridi biçiminde tanımlanırken; yolculuk, ülkeden ülkeye veya bir ülke içinde bir yerden bir yere gidiş veya geliş, gezi, seyahat, sefer olarak açıklanır (TDK, 2012). Yol ve yolculuk kavramları, sözlüklerdeki tanımlarına indirgenirse, bir tür olarak, ilk yıllarından bu yana, sinemada yol filmlerinin varolduğu söylenebilir. Sinema tarihinde gösterimi yapılan ilk film olan Lumière Kardeşler’in *l’Arrivée d’un Train en Gare de la Ciotat (Trenin Ciotat Garı’na Girişi, 1895)* devinim ve yolculuk teması üzerine kuruludur. Ayrıca, Jean Vigo’nun *l’Atalante (Geçip Giden Çatana, 1934)*, Roberto Rossellini’nin *Viaggio in Italia (İtalya’ya Yolculuk 1954)*, Federico Fellini’nin *La Strada (Sonsuz Sokaklar, 1954)*, Ingmar Bergman’ın *Smultronstället (Yaban Çilekleri, 1957)* adlı filmleri yol öyküleri olarak ele alınabilir (Everett, 2009, s.165). Ancak, sinemada, yol filmlerini, sözlük anlamından yola çıkarak yalnız yol ve yolculuk temalarıyla sınırlandırmak, bu türü nitelendirmek için yeterli değildir.

Yol filmlerinde, yol ve yolculuk kavramlarını belirleyen kahramanları yola çıkma eylemine yönlendiren nedenler ve yolculuk sırasında gerçekleşen yer değişimleridir. “Yola çıkma”, olağan, sıradan olan yaşamı geride bırakmayı, yeni ve bilinmeyene doğru yola çıkmayı göze almayı ifade eder. Bu nedenle, yol filmleri, 1960’lı yılların ortasında popüler olan Blake Edwards’ın *The Great Race (Büyük Yarış, 1965)* ya da John Frankenheimer’in yönettiği *Grand Prix (Ölümlü Yarışanlar, 1966)* gibi yine otomobili merkeze alan ancak kahramanların belirli bir hedefe odaklandıkları filmlerden ayrılır. Öte yandan, George Lucas’ın *American Graffiti (Gençlik Yılları, 1973)*, Martin Scorsese’nin *Taxi Driver (Taksi Şoförü, 1976)*, David Cronenberg’in *Crash (Çarpışma, 1996)*, Bennett Miller’in *The Cruise (1998)* gibi filmler, sınır ötesi yolculukların yapıldığı, büyük mesafelerin aşıldığı yol



filmlerinden, kent içi yolların aşılmasıyla sınırlı olmaları açısından farklılık gösterir (Laderman, 2002, s.14).

Gardies (1998), yol filmlerinde, yolculuk sırasında, ana karakter tarafından gerçekleştirilen yer değişimlerini “espace de liaison” (bağlantı mekanları) terimi altında iki kategoriye ayırır: “Trajet” (yolculuk) ve “parcours” (güzergah). “Trajet”de kahraman, amacına, yani varış noktasına ulaşmayı hedefler. Gardies, buna örnek olarak La Fontaine’in tavşan ve kaplumbağa masalını örnek gösterir. Kaplumbağa, yolda karşısına çıkanlarla ilgilenmez ve doğrudan hedefine doğru yol alır. Yazar bunu, “trajet” olarak adlandırır. “Parcours”da ise, masaldaki tavşan örneğinde olduğu gibi, kahraman kendisini cezbeden ya da engel olan olaylar ve kişilere açıktır. Trajet’de belirlenen yol çizgisinden saparak ilerler (Gardies, 1998, s.49-57). Yol filmleri, Gardies’in bağlantı mekanları sınıflandırmasında “parcours”la örtüşür. *Easy Rider*’da, filmin kahramanları Billy ve Wyatt, otostopçu karakterle tanışmalarından sonra, gitmeyi planladıkları yoldan çıkarak otostopçunun komün hayatı yaşadığı yere gitmişlerdir. Ancak bir süre sonra tekrar kendi güzergahlarına dönmüşlerdir.

Hurault-Paupe (2007), yol filmlerindeki “parcours”ların, karakterleri yola çıkmaya yönelten eylemler bakımından üç ayrı anlatsal şema oluşturduğuna işaret eder: Ana kahramanı bir noktadan diğerine hareket etmeye, kaçmaya iten, yönetmenliğini Ridley Scott’ın yaptığı *Thelma and Louise*’de (*Thelma ve Louise*, 1991) görülebileceği gibi, bir suç olabilir. Bu filmler, firar öyküsü olarak nitelendirilebilir. İkinci anlatsal şema örneği, kaybolan bir kişiyi aramak gibi, bir arayış öyküsüne dayanır. Buna örnek olarak da, Robert Frank ve Rudy Wurlitzer birlikte yönettikleri *Candy Mountain* (1988) gösterilebilir. Üçüncü şema ise, sapmadır. Sapma, rastlantısal ya da herhangi bir amaç olmadan yer değiştirmedir. Wim Wenders’in *Paris Texas* (1984) filmi bir arayış öyküsü gibi başlar. Ancak film, hem arayış hem de firar öyküsüdür (Hurault-Paupe, 2007, s.115-117).

Yolculuk sırasında, parcours’lar arasındaki geçişler ve sapmalar, yalnız bir yer değiştirme ya da fiziksel bir eylem değildir; aynı zamanda ruhani bir yolculuktur. Bir başka anlatımla, bireyin bir coğrafya üzerinde kendini deneyimlemesidir. *Easy Rider* ve yol filmlerinin, edebiyat alanındaki atası olarak kabul edilen *On the Road* romanıyla ortak noktalarından biri de budur. Romanda, hippiler hem ülke hem de ruhları boyunca yolculuk ederler. İki yolculuk birleşir ve insanın kendini ancak deneyimler sonucu tanıyabileceğini

ima eder (Sargent ve Watson, 2008, s.22). Yol filmlerinin anlatı şemalarına uygun olarak gerçekleşen kaçma, arayış eylemleri ya da amaçsızca yapılan yolculuklar, kahramanın özgürleşmesini sağlamaya yönelik bir içsel dönüşümü de barındırır. Sözlük tanımıyla, geçilen yerler ve yollar, kahramanın içsel yolculuğunun arka planını oluşturur. Alışılmış olanlar geride bırakılır ya da karakterin zamanda ve mekandaki hareketiyle, bu alışılmış olanlar değişim gösterir. Bu bağlamda, yol filmleri, buldingsroman'da<sup>4</sup> olduğu gibi öğretici bir deneyim yolculuğuna dönüşür (Corrigan, 1991, s.143).

### **Yol Filmlerinin Tematik Özellikleri**

Sinemada, yol filmleri, 1970'li yıllarda izleyicinin ilgisini kaybeden western türünün mirasçısı olarak anılır. Westernde, yol filmlerinde olduğu gibi, bir yerden diğerine doğru hareket eden bir kahraman ya da kahramanlar vardır. Western filmlerinde, endüstrileşme öncesinde, atlarla ağır bir biçimde aşılın bu manzara, yol filmlerinde kahramanların motorlu araçlar kullanması nedeniyle devinim kazanır. Bu araçlar, yol filmlerinin gönderme yaptığı özgürlük, bireysellik gibi kavramları simgeleştirir. Böylece, bir aracı sürmek, karakterin motivasyonunu ve devinimini sağlayan bir eyleme dönüşür. Yol filmlerinde, motosiklet, otobüs, tren, bisiklet ulaşım amacıyla kullanılmakla birlikte, en yaygın olarak görülen otomobildir. Laderman'a (2002) göre, bunun nedeni, savaş sonrası dönemde, savaş öncesi kullanılan trolleybüs, tren gibi toplu taşıma araçlarıyla karşılaştırıldığında, bireysel yönü öne çıkan otomobilin en popüler araç olmasıdır (s.14).

Sargent ve Watson (2008) ise, otomobil kullanma eyleminin simgelediği bireysellik ve özgürlüğün yanısıra bu aracın yetişkinlerin dünyasına geçmek için bir araç işlevi taşıdığına dikkat çekerler. Bu bağlamda, yol filmlerinde karakterler genç olmasa da, otomobil sürmek, gençlik ruhunu taşıdıklarını gösterir (Sargent ve Watson, 2008, s.20).

*Easy Rider*'da, kahramanların geçtiği yolların arka planını oluşturan görüntüler, John Ford'un western filmleriyle anılaşan vadiyi çağrıştırır. Günbatımında geniş bir ufka açılan

---

<sup>4</sup> Goethe tarafından yazılan *Wilhelm Meisters Lehrjahre (Wilhelm Meister'in Çıracılık Yılları)* adlı romanla doğduğu kabul edilen türün temel özelliği, ana kahramanlarının genç olması ve romanda bu kahramanların ahlaki, psikolojik ve entelektüel gelişimlerinin ele alınmasıdır. Bkz. Franco Moretti, *The Way of the World: The Buldingsroman in European Culture*, Verso, 2000, USA.

gökyüzü, dağlar ve kayalar film boyunca kahramanlara eşlik eder. John Ford'un çizdiği Amerika imgesi, ülkenin sosyal, politik ve coğrafi anlamda büyüklüğünün ve gücünün simgesidir. Film önce, bu söyleni vurgular; daha sonra ise, doğal yapıdan daha organize bir yaşam ve kentsel yapıya geçilir (Lev, 2000, s.29).

Manzara görüntüleri, aynı zamanda, geleneksel öğeler ve çağdaş yaşam biçimini birbirine bağlar. Filmde, eski ve yeni Batı arasında karşıtlık ilişkisi kurulur. Filmin bir sahnesinde, çiftçi ailenin reisi atın nallarını değiştirirken Billy ve Wyatt motosikletin patlayan lastiğini onarırlar. Bu iki görüntünün paralel olarak kurgulanması geleneksel çağdaş karşıtlığının göstergesidir. Filmin ana karakterleri Billy ve Wyatt'ın giysileri dahi bu farklılığı yansıtmaktadır. Billy kovboy kıyafeti taşırken Wyatt motosikletçilere özgü deri pantolon ve ceket giyer.

*Easy Rider*, türün öncülü olan westernle karşılaştırıldığında, göze çarpan ilk farklılık, *Easy Rider*'da izlenen rotadır. Filmde, kahramanlar, klasik western filmlerindeki gibi batıya gitmek yerine batıdan doğuya doğru bir rota izlerler. Buna paralel olarak aslında batının anlatıldığı kadar vahşi olmadığı, aksine doğunun daha tutucu ve tehlikeli olduğu gösterilir. Nitekim, filmin sonunda iki kahraman, doğuda saldırıya uğrar ve öldürülürler.

Western ve yol filmlerini, farklılaştıran bir diğer nokta ise, western filmlerinde yola çıkmanın, vaad edilmiş ulaşmak (çiftçi için toprak ya da altın) ya da Amerika'nın sınırlarını korumak (sınır koruyucu, kanun adamı) gibi belirli bir amacı olmasıdır. Oysa, yol filmlerinde, belirli bir amaca odaklanmış olursa da, Gardies'in "parcours" tanımına uygun olarak, sapmalar görülebilir. Watson'a (2008) göre ise, yol filmlerinin kahramanları sonunda yalnızca boş hayaller bulur. Bu nedenle de, yol filmleri, western filmlerinin "dik başlı oğlu"dur. (Watson, 2008, s.45). *Easy Rider*'da kahramanların yolculuğu hakkında bilinen sadece bir karnavala gittikleridir. Karnaval burada bir amaç değil; filmin sonunda bireysel varoluşlarını buldukları bir araç olacaktır.

*Easy Rider*'ın afişinde yer alan "Bir adam Amerika'yı aramaya gitti ve onu hiçbir yerde bulamadı" sloganı, yol filmlerinin ana fikri olarak tanımlanabilir. Yol filmleri, yolu, bir deneyim, özgürlük ve düzene karşı isyan alanına dönüştürür. Vietnam Savaşı'na başkaldırıya ve ırk çatışmalarına sahne olan dönemin Amerika'sını betimlemek için

sinemacılar yolu bir araç olarak kullanırlar. Corrigan'a (1991) göre, yol filmleri bir savaş sonrası fenomenidir (s.143).

Yol filmlerinde, yol, yolcu, yolculuk gibi imgeler özünde egemen kültüre başkaldırıcı ve savaş, ırkçılık, cinsiyet ayrımcılığı gibi konularda toplumsal direnişi dile getirir. Lopez'e (1993) göre, ana karakterler yolu cüretkar meydan okumalar için kendi evlerine dönüştürmüşlerdir ya da yalnız karakter yolu bir yaşam biçimi olarak seçmiştir (s.257). Bu bağlamda, filmde kullanılan rock müzik, dönemin politik eğilimlerini göstermek için ideal bir araçtır. Müzik parçalarının sözleri genelde kahramanın içinde bulunduğu duruma gönderme yapar. Filmin açılış jeneriğine sahnesine eşlik eden Steppenwolf grubunun *Born to Be Wild (Vahşi Olmak için Doğduk)* şarkısının sözleri maceraya açılan bir yolculuğun da habercisidir.

*Easy Rider*'ın beyaz perdede yer alması, sinemada yolu konu alan filmlerin doğuşuyla özdeşleştirilemez. Sinema tarihinde, Lumière Kardeşlerden günümüze yol ve yolculuk temasını konu alan birçok film gerçekleştirilmiştir. Özellikle, türün atası olarak kabul edilen western filmleri, kahramanların bir yerden diğerine yolculukları üzerine kuruludur. *Easy Rider*'da, yol temasını diğerlerinden ayıran yola çıkma eyleminin gönderme yaptığı özgürlük, bireysellik, egemen kültüre başkaldırıcı simgeleyen toplumsal ve ideolojik temsillerdir.

### **Yol Filmlerinin İkonografisi**

Bir tür olarak, yol filmleri, yalnız protagonist karakterin devinimiyle, otomobil imgesiyle ve uçsuz bucaksız manzara görüntüleriyle değil aynı zamanda, çekim açı ve ölçekleri, kamera hareketleriyle ikonografik olarak da tanımlanabilir (Hayward, 2000, s.313). Türün, çekim teknikleri bakımından en belirgin özelliği kaydırma hareketi kullanılmasıdır. Kaydırma hareketi, çoğunlukla araç ya da sürücünün hizasında gerçekleşir. Kamera kahramana dolaylı olarak yönlendirilir ve görüntüsü yol ile birlikte verilir (Laderman, 2002, s.16). Yol ile yolcu, bir bütünlük içinde hareket ederler. Kaydırma hareketi, bunun en iyi biçimde sunulmasını sağlar. *Easy Rider*'ın, görüntü yönetmeni Laszlo Kovacs, o döneme kadar kullanılmayan bazı denemelerle bu türe özgü görsel bir dil oluşturur. Hızlı yapılan zoomlar, hareketi tamamlamayan çevrinme, görüntünün fluidan açılması, elde ya da omuzda kamera kullanımı, görsel yapı bakımından yeni arayışları gösterir.

Otomobilde olduğu gibi, otoyol ve manzara görüntüleri özgürlüğü simgeler (Laderman, 2002, s.14). Yolun kendisi devingenliği getirdiğinden her şey değişime açıktır, dolayısıyla her şey olasıdır. En çok kullanılan görüntü kodlarından biri, karakterlerin aynaya ya da cama yansıyan görüntüleridir. Kahramanlar, bir yerden diğerine geçerken geçmişlerini geride bırakıp geleceklerine doğru yol alırlar. Başka bir anlatımla, geçmiş dikiz aynasında kaybolurken otomobilin camlarında yeni yollar belirir. (Sargent ve Watson, 2008, s.28).

Yola çıkma eylemi çerçevesinde ortaya çıkan bu yapılanma, türe özgü tema, ikonografi gibi öğeleri belirlediği gibi aynı zamanda bir anlatı stratejisi olarak da ele alınabilir.

### ***Easy Rider*'in Anlatı Yapısı**

#### **Anlatı Kavramı ve Sinemada Anlatı Tarzları**

Anlatı, her çağda, her ülkede, her toplumda sözlü ve yazılı geleneğin bir ürünü olarak varolan en eski iletişim biçimlerinden biridir. Yazın kuramcısı Gerard Genette (1972), anlatıyı “gerçek ya da düş ürünü olayların eklemlenmesi biçiminde tanımlar (s.71-72). Bu bağlamda, anlatı aralarında bağıntılar bulunan eylemler dizgesidir. Tvezan Todorov (1978), bu eylemler dizgesinde, her olayın birbirine eklemlenmesinden yola çıkarak anlatılara özgü, ardışıklık ve değişim olmak üzere iki özellikten sözeder. Buna göre, ardışıklık, eylemler zincirindeki her bir halkanın birbirini izlemesidir. Diğer özellik ise, zamana yayılan eylemlerin başlangıcından sonuna dek geçen süre içerisinde yaşanan değişimdir (Todorov, 1978, s.66).

Sinema; edebiyat, tiyatro gibi kendisinden önceki sanat alanlarında geliştirilen anlatı kuramlarını, kendine özgü diline uyarlayarak, ancak özünü koruyarak alır. Sinemada, iki tür anlatısal yapı vardır: Geleneksel anlatı (dramatik anlatım) ve çağdaş anlatı (epik anlatım). Geleneksel anlatı yapısı, Hollywood’u önemli bir endüstriye dönüştüren, gişe başarısı kazanmış birçok filminin de temel yapıtaşını oluşturur. II. Dünya Savaşı sonrası 1950 yıllarında ortaya çıkan ve geleneksel anlatıya karşı duruşun bir ürünü olan çağdaş anlatılarda ise, gelişmiş bir ekonomik sistem kuran stüdyo sisteminin gelenekselleştirdiği yapımların pratiklerine ve Hollywood’un kalıplaşmış sinema diline alternatif bir yaklaşım benimsenir.

Francis Vanoye (2005), sinemada geleneksel anlatıyı “belli bir mantık zincirinde izleyicide etki yaratmak amacıyla sonuç ya da çözüm bölümüne doğru yönlendirilmiş eylemler dizisi” olarak tanımlar (s.12). Bu bağlamda, anlatısal yapı, öykü aracılığıyla sunulan bir dizi olayı, nedensellik, zaman ve mekanla ilişkilendirerek anlamamıza olanak tanır (Bordwell ve Thomson, 2008, s.75).

Sinemada plan ve sahneler arasında nedensellik ilişkisi kurulması, izleyiciyi tanıdık ve nesnel bir ortamın varlığına ikna etme çabasından kaynaklanır. Başka bir deyişle, Aristoteles’in olay örgüsünün kurulmasında temel ilkelerden biri olarak öne sürdüğü “gerçeğe benzerlik” ilkesini, geleneksel anlatı sineması da benimser.

Geleneksel anlatı yapısının en belirgin stratejisi, izleyicinin sahnelenen eyleme duygusal katılımını sağlayarak kahramanla “özdeşleşme”ye yöneltmektir. Özdeşleşme sürecinde, izleyicinin olayı kahramanla birlikte yaşaması beklenir ve böylece izleyici, duyguları kendisine gösterildiği biçimiyle algılar. Burada amaç, izleyicinin sinemanın büyümesine kapılarak inanmasını sağlamak, filmde geçen kurmaca olayları, gerçek olmadığı halde doğal bir gerçeklik gibi göstermektir. Özdeşleşmeyi en üst düzeyde sağlamak için sanki öykü kendi kendini anlatıyormuşçasına, sinema salonunda olmasına karşın, izleyiciye kameranın, varlığını unutturulmak istenir. Başka bir anlatımla, öyküleme teknikleri ve sinemasal anlatım görünmez kılınır. Kurgu, kendini anlattığı hikayenin ardına gizlemelidir (Gönen, 2007, s.45).

David Bordwell’e (1986) göre, Hollywood sinemasının anlatım biçimi, V. Propp’un halk masallarını inceleyerek ortaya koyduğu temel anlatı yapılarında olduğu gibi, bazı değişmez kalıplara göre biçimlenir. Hollywood filmlerinde kişilerin görevi, sorunları çözümlenmek ya da önceden belirlenmiş hedeflere ulaşmaktır. Kısaca, izleyiciyi belli bir duruma ikna etmektir. Bu amaç doğrultusunda girdikleri mücadelede, film kahramanları arasında çatışma doğar. Filmin sonunda ise kahraman ya zafer kazanır ya da bozguna uğrar (Bordwell, 1986, s.17-34).

Klasik Hollywood sinemasında, çerçevelemeden ölçeklere, aydınlatmadan kurguya sinematografik anlatım belli bir paradigmada düzenlenir. Gelişme bölümü nasıl olmalıdır, dönüm noktaları filmin hangi bölümlerinde yer almalıdır gibi soruların anlatımda önceden

belirlenmiş yanıtları vardır. Bu çerçevede film, sadece parçaları birleştirilmesi gereken bir puzzle'dır (Liandrat-Guigues, 1990, s.53-54).

Geleneksel anlatımı biçimlendiren iki temel ölçütten söz edilebilir: Filmler, giriş-gelişme sonuç modeline uygun bir dramatik eğri izler. Giriş bölümünde, karakterler dengeyi bozacak engellerle karşılaşır. Gelişmede, engeller ve çatışma sergilenir. Sonuç bölümünde ise, olay çözüme ulaşır ve başlangıç durumundaki denge yeniden kurulur. Böylece, olay örgüsü belirli bir mantık zincirinde yapılandırılarak, izleyicinin olayları, hayatın normal akışı içinde algılaması sağlanır ve özdeşleşme gerçekleşir.

Geleneksel anlatıda, olay örgüsü, izleyicinin ilgisini ve gerilimi öykünün sonunda toplayacak biçimde düz bir çizgide ve kesintisiz olarak devam ederken çağdaş anlatıda, olaylar sıçramalı bir biçimde eğriler çizer ve izleyicinin ilgisi oyunun gelişimi üzerine çekilir. Böylece, kesintili bir anlatımla durak noktaları oluşturularak izleyici düşünmeye yöneltilir ve epizodik anlatım yoluyla özdeşleşme denetim altına alınır (Parkan, 1991, s.34).

Thomas Shatz (1983), eski Hollywood ve yeni Hollywood'u hem bir sanat hem de bir endüstri olarak karşılaştırırken geleneksel ve çağdaş anlatılar arasındaki ayrımı da belirler. Öncelikle, çağdaş anlatı öyküyü değil, anlatma eylemini merkeze alır. Geleneksel anlatı, giriş gelişme ve sonuçtan oluşan klasik dramatik eğri şablonunu izlerken çağdaş anlatının gevşek bir olay örgüsü vardır ya da olay örgüsü bulunmaz. Çağdaş anlatı karakterleri gerçek yaşamda olduğu gibi belirsizlikler taşır. Geleneksel anlatının aksine neden sonuç bağı zayıftır. Olaylar arasında bağlantı kurulmaksızın gösterilebilir. Geleneksel anlatı, izleyicinin ilgisi filmin sonuna yöneltilirken çağdaş anlatıda, çözüme ulaşan bir çatışma yoktur. Sinemanın anlatım araçları gizlenmez, hatta ön plana çıkartılarak bir anlatıcının var olduğunu izleyiciye sıklıkla hissettirir. Geleneksel anlatı yapısının aksine çağdaş anlatı, özdeşleşmeyi denetim altına alarak, izleyiciyi anlatıdaki olaylar zincirine yabancılaştırmayı amaçlar. Bu özelliklerinden ötürü çağdaş anlatı açık yapıttır (Shatz, 1983, s.232).

İzleyici ve yapıt arasında kurulan bu ilişki, çağdaş anlatıyı, geleneksel anlatıya egemen olan uyuşmuş sinema kalıplarının dışına çıkarır. Bükler'e (1985) göre, çağdaş anlatılarda kahramanın kendisi ve içinde bulunduğu durum ortaya konulur. Kahramanın eyleminin amacı soyut bir sorunu ortaya çıkarmaktır; somut bir sorunu çözmek değildir. Bu

bağlamda, geleneksel anlatı adaletin gerçekleşip gerçekleşmediği gibi somut bir sorunu tartışırken; çağdaş anlatı adalet kavramını sorgular (Büker, 1985, s.101-102).

### ***Easy Rider*'ın Anlatı Yapısı**

*Easy Rider*, klasik Hollywood sinemasının bir ürünü olarak nitelendirebileceğimiz konvansiyonel kalıpların dışındadır. Klasik dramatik eğri çizgisi içinde gelişen giriş-gelişme ve sonuç bölümleri açık değildir. Öncelikle, kahramanın yola çıkmasına neden olacak, başlangıç durumundaki dengeyi bozacak bir engel, izleyiciye gösterilmez. Ayrıca, klasik anlatı yapısında olduğu gibi kahramanların yükledikleri belirli görevler yoktur.

Film, geleneksel anlatıya temel oluşturan nedensellik ilkesine aykırı olarak iki önemli soruyu yanıtsız bırakır: Öncelikle filmin başında yer alan uyuşturucu alım satımının Billy ve Wyatt'ın yolculuğunu finanse ettiğine dair hiçbir bilgi yoktur. Oysa, kahramanlar yola koyulmadan önce, bu alışverişten kazandıkları parayı benzin deposuna gizlerler. Diğer bir yanıtsız soru ise, filmin son sahnesindedir. Film, iki motosikletli kahramanın ölümüyle sonuçlanır. Yolculuk, karakterleri a priori olarak düşman kabul edilmiş bir çevrede betimler (Cormier, 2009, s.126). Billy ile Wyatt'ın uğradıkları silahlı saldırı sonucu şiddete maruz kalmalarına yol açacak hiçbir neden izleyiciye sunulmaz ve izleyici, bu sonu hazırlayan olaylara ilişkin herhangi bir ipucu bulamaz.

Filmin anlatısal yapısı, nedensellik ilkesi çerçevesinde gelişen ve birbirini izleyen olaylardan çok; gevşek olarak bağlanmış birkaç serüvenden oluşur (Laderman, 2002, s.17). Cormier (2009), karşı kültürü konu alan yapıtlarda, anlatısallığın en alt düzeyde olduğunu vurgular. Yol filmlerinde, senaryo yazarları, yol boyunca karakterlerin deviniminden insanlararası etkileşimin ortaya konulması için gönüllü olarak yararlanırlar. Senaryoda, örneğin, bir polisiye filmin aksine, kahramanların gereklilikler/engeller karşısında güdülenmesini sağlayacak eylemlere ihtiyaç duyulmaz. Güzergah üzerinde gerçekleşen karşılaşmalar yeterlidir. Bu karşılaşmalar, *Easy Rider*'da olduğu gibi çoğunlukla sonuçsuz kalır; sıradan ve rastlantısaldır (Cormier, 2009, s.125).

Çağdaş anlatı yapısına uygun olarak, filmde, sinemasal zaman kronolojik bir sıralama izlemez ve geçişler vardır. Hopper, *Easy Rider*'da, anlatım dilini zenginleştirmek için kurgusal deneyler yapar. Bir sahne bitmeden ilerideki bir sahneye ait görüntülerin



gösterilmesi, çok hızlı ve birbirini takip etmeyen kesmeler, tekrar edilen görüntüler ve sesler, denenen yeni ifade biçimleridir.

Filmin önemli bir bölümünde, Billy ve Wyatt'ın yol alırken çekilmiş görüntüleri vardır. Bu çekimlerde herhangi bir dramatik kurgu hedeflenmez. Laderman'a (2002) göre, yol filmlerinde sıklıkla kullanılan zoom, kaydırma gibi kamera hareketlerinin, alt açı ya da frontal çekimlerin bir öykü anlatma amacı yoktur; yalnız kahramanların hareketini izler (s.71).

Yol filmlerinin tümüyle ıssız yollarda geçtiği söylenemez. Öncelikle, mantıksal açıdan sürücünün benzin, yemek gibi yola devam etmek için temel gereksinimlerini karşılaması gerekmektedir. Yolda verilen molalar, anlatısal yapının geliştirilmesi bakımından da kaçınılmazdır: Kahramanların arasındaki ilişkinin anlatılması, yeni karakterlerin olaya katılması, suç işlenmesi gibi. (Laderman, 2002, s.15). Billy ve Wyatt'ın bir gösteri yürüyüşüne izinsiz katıldıkları gerekçesiyle nezarethaneye alındıkları sırada tanıştıkları avukat George Hanson ya da otoyoldan aldıkları otostopçu hikayenin geliştirilmesine katkı sağlar. Ancak, bazı sahnelerde - ana karakterlerin saldırıya uğradıkları sahne gibi - karakterlerin öyküye katılma biçimleri de tümüyle rastlantısaldır.

Filmde, çağdaş anlatı yapısının izini sürebileceğimiz bir diğer ipucu ise, yabancılaştırma öğeleridir. Geleneksel anlatı yapısında, izleyiciyi, karakter ve olaylarla özdeşleştirmek için kamera, aydınlatma gibi teknik araçların varlığı izleyiciye hissettirilmez. Oysa, *Easy Rider*'in birçok sahnesinde, güneş ışığının kameranın merceğine yansımalarına bilinçli olarak izin verilir. Görüntü yönetmeni Kovacs, bu sayede gerçekliğe yaklaşmaya çalışır.

Dennis Hopper, *Easy Rider*'in sonunda yer alan ünlü mezarlık sahnesinde yabancılaşma öğelerini bu kez filme gerçeküstü bir görünüm kazandırmak için kullanır ve yeni bir dilin kendinden sonra gelen yönetmenlerce örnek alınmasını sağlar. Bu sahnede, balıkgözü merceklerle yapılan çekimler, elinde şemsiyesiyle mezarlıklar arasında dans ederek gezen takım elbiseli adam, kaotik seslere eşlik eden oyuncuların absürt monologları bu gerçeküstücü yaklaşımın göstergeleridir.

Hopper, mezarlık sahnesinde hayranı olduğu Fransız Yeni Dalga sinemacının ünlü temsilcisi Jean-Luc Godard'dan etkilenir. Godard'ın *la Chinoise* (*Çinli Kız*, 1967) adlı filminde oyunculara yönelen “Kes, çok iyi” diyen sesi kurguda atılmadan kullanılmıştır. Hopper da, benzer bir biçimde, mezarlık sekansının kurgu aşamasında, görüntü yönetmenine direktif veren sesini atmamış, kullanmayı yeğlemiştir. Hatta sestem rahatsız olan Wyatt (Peter Fonda) “shut up” (kes sesini) diye bağırmış; yönetmen, bu sesi de filmde kullanmıştır. *Easy Rider*'ın bu deneysel teknikleri, geleneksel anlatı yapısının izleyiciyi sürüklediği pasif izleme sürecini çökertir ve yeni temsil biçimleri, alternatif ve görüngüsel toplumsal gerçekler ortaya koymak için eylem, düşünce ve duygu figürleri sunar (Ryan ve Kellner, 2010, s.44).

*Easy Rider*, anlatı kişileri açısından ele alındığı zaman, filmin ilk sahnesinden itibaren birbirine zıt iki kahramanla karşı karşıya olduklarının izleyiciye hissettirildiği görülür. Havaalanına yakın bir mekanda, uyuşturucu alışverişinin gerçekleştiği sırada, Billy eğilirken Wyatt'ın dimdik ayakta olduğu görülür ve iki karakter arasındaki cüsse farkı izleyiciye abartılı bir anlatımla verilir. Daniel'e (2008) göre, kahramanlar, izleyiciye ikili filmleri ya da komedi çiftleri üzerine olan filmlerin tipik klasik kişilik çarpışmaları halini anımsatır. Her fırsat bu kişilik çatışmalarını sergilemek için kullanılır. Ancak, Wyatt - Billy ilişkisindeki çatışma film boyunca çözülmez; sadece, temsil ettikleri karşı kültürün potansiyelini ve motivasyonunu keşfetmek için filme alan sağlar. Ana kahramanın giysilerinden diyaloglarına kadar birçok ipucu kişiliklerini yansıtan göstergelerdir. Kahramanların kullandıkları motosikletler buna örnektir. Wyatt'ın kullandığı motosikletin, daima dik durmasını sağlayan yüksek bir arkılığı ve gidonu vardır. Billy'nin motosikleti ise, daha alçaktır. Wyatt'a oranla daha yatık durur. Filmin genelinde, Billy, Wyatt'a göre, daha hareketli, duygularını daha açıklıkla dışa vuran, daha konuşkan ve samimi bir duruş sergiler. Wyatt az konuşur, söylediklerinin alt metninde dünya görüşünü yansıtan bir felsefe vardır, daha entelektüeldir. Olaylar karşısında Billy'ye göre daha serinkanlı bir tutum sergiler ve karizmatiktir. (Daniel, 2008, s.85-86).

Cohan ve Hark (1997) ise, *Easy Rider*'da, klasik Hollywood sinemasındaki örneklerde görüldüğü gibi, eylemin erkek karaktere odaklı olduğunun altını çizer. Kadın karakter, yolcu ya da arzu nesnesi olarak edilgen konumdadır (Cohan ve Hark, 1997, s.20). *Easy Rider*, erkek karakterleri merkeze almakla birlikte, kahramanlardan Wyatt kadınların arzu nesnesi olur. Otostopçu karakterin hippilerle komün hayatı yaşadığı yerde Wyatt kadın

karakterlerden birinin ilgisini çeker. Tehditkar bakışlar ve aşağılayıcı konuşmalarla erkek müşteriler tarafından dışlandıkları kafede, Wyatt'ın, aynı mekanda oturan kadınlar tarafından arzu nesnesine dönüştürülmesi dikkat çekici bir çelişkidir. Filmin genelinde, dönemin bireyselci yaklaşımının eril bir bakış açısından verildiği gözlemlenir; kadın karakterler marjinalleştirilir (Ryan ve Kellner, 2010, s.53).

Karakterlerin dış görünüşleri, karşı kültüre, muhafazakar toplumun bakışını konumlandırmak için araçtır. Uzun saçlı olmaları ve otomobil dışında bir motorlu araç kullanmaları onları ötekileştirir. Motelde konaklamak istediklerinde, boş oda yazan ışıklı tabela resepsiyon görevlisi tarafından kapatılır hatta kapı kilitlenir ve kovulurlar. Bir başka deyişle, muhafazakar toplum, hippilerin yerleşik yaşam karşısındaki göçebe yaşamlarını ve alternatif değerleri reddetmiştir.

Kısaca, *Easy Rider* geleneksel karşısında alternatif yaşam biçimlerini sorgularken; aynı zamanda, klasik Hollywood sinemasından yeni Hollywood sinemasına uzanan süreçte, geleneksel anlatımın sınırlarını zorlayarak çağdaş anlatı biçimine yaklaşır; büyük bütçeli filmlerin gişe başarılarını aşar ve dönemin yeni teknolojik olanaklarından yararlanarak görselleştirdiği kendine özgü sinemasal anlatımıyla Amerikan ve daha sonra Avrupa sinemasında yolculuk öykülerine model olur.

### Sonuç

Yol ve yolculuk kavramları insanlık tarihi boyunca birçok eserin ana teması olmuştur. Sinema tarihinde de, ilk gösterimi yapılan film *l'Arivée d'un Train en Gare de Ciotat*'dan günümüze birçok filmde, çeşitli biçimlerde bu konunun ele alındığı bilinmektedir. Bu çalışmada, yol filmlerinin, bir tür olarak, yol ve yolculuk teması bağlamında, ayırıcı özellikleri belirlenmiştir. Türün görsel üslup ve anlatım tarzı incelenirken dönemin toplumsal ve kültürel yapısıyla ilişkisi de araştırılmıştır. *Easy Rider* örneğinde, yol filmleri tematik ve ikonografik açıdan incelenmiş; sinema endüstrisinde yapım pratikleri bakımından yeri değerlendirilmiştir.

Yol filmlerinin, Amerikan sinemasına özgü bir tür olarak, 1960'lı yıllarda, Amerikan rüyası fenomenine yabancılaşan toplumun alternatif yaşam biçimleri arayışını, egemen kültür ve karşı kültür arasındaki gerilimi, yol ve yolculuk kavramları üzerinden aktardığı söylenebilir. Türün en temel özelliği, devinimin bir ideolojik arka plan çerçevesinde ele

alınmasıdır. Yolculuk sırasındaki yeni değer arayışlarına, bireylerin varoluşsal tedirginliği de eşlik etmektedir. Dolayısıyla, toplumsal ve kültürel perspektifte yeni değerlere uzanan yollar aynı zamanda, antikonformist kahramanlar için içsel bir yolculuğun da başlangıcını oluşturmaktadır.

Yol filmlerinde, egemen sisteme karşı duruşun, estetik ve biçimsel açıdan belirli kalıplara uymaya zorlayan Hollywood stüdyo sistemine karşı bir başkaldırıyı da beraberinde getirdiği görülmektedir. Yeni değerler ve alternatif yaşam biçimlerine yönelim, türde, görsel üslup, sinemasal anlatım arayışlarıyla bütünleşmiştir. Yol filmlerinin yapısı, nedensellik ve karakterin güdülenmesi gibi klasik Hollywood sinemasına özgü düzenlemelerden ibaret değildir. Bu bağlamda, *Easy Rider*'ın, Hollywood'un stüdyo sistemiyle biçimlenen geleneksel anlatı kalıplarını kırarak çağdaş anlatıya yaklaştığı sonucuna ulaşılmıştır. Yol ve yolculuk kavramları dönemin siyasi, toplumsal ve kültürel koşullarını sorgulamak ve izleyiciye sorgulatmak için bir araç rolü oynar; yola çıkmak ya da bir mekandan diğerine ulaşmak bir amaç değildir. Sinema tarihinde, yol filmlerini bir tür olarak, yol ve yolculuk temaları üzerine kurulu filmlerden ayıran en önemli özellik de budur.

*Easy Rider*, günümüzde yol filmlerinin ilk ve en önemli örneği olarak kabul edilmektedir. Hem sinema sanatına kazandırdığı deneysel yaklaşım hem de stüdyo sistemi dışında bağımsız bir yapım olarak elde ettiği büyük gişe başarısıyla, sinemada yeni arayışların karşılık bulabileceğini kanıtlayarak yaratıcı yönetmenlere yol açmıştır. Film, birçok Avrupalı yönetmeni de etkilemeyi başarmıştır. Wim Wenders, David Lynch, Oliver Stone, Ridley Scott, Sam Peckinpah, Abbas Kiarostami gibi yönetmenlerin kariyer yolunda, bu tür önemli bir yer tutmaktadır.

### **Kaynaklar**

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul:Alan Yayıncılık
- Berra, J. (2008). *Declarations of Independence: American Cinema and Partiality of Independence Production*. Bristol: Intellect Ltd.
- Bordwell, D. (1986). *Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures. Narrative, Apparatus, Ideology* içinde. Ed. Philip Rosen. New York: Columbia University Press
- Bordwell D., Thomson K. (2008). *Film Sanatı*. (Çev. Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat). Ankara:De Ki

- Brant, P. M., Shafrazi, T. (2010) Dennis Hopper Interview, *Interview Magazine*. 12.06.2011, <http://www.interviewmagazine.com/film/dennis-hopper-complete-interview/>
- Buscombe, E. (1970). The Idea of Genre in the American Cinema, *Screen*, Sayı 11 (2), 33-45, Oxford University Journal.
- Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost.
- Cohan, S., Hank, I. R. (1997). *The Road Movie Book*. London: Routledge.
- Cormier, C. (2009). *Contre-culture et cinéma: Dennis Hopper à L'oeuvre*. Paris: Harmattan.
- Corrigan, T. (1991) *A Cinema Without Walls: Movie And Culture After Vietnam*, New Brunswick : Rutgers University Press.
- Daniel, A. (2008). Tekmeleri Savurun: Easy Rider ve Karşı-Kültür. *Kayıp Otobanlar* içinde (Çev. Pelin Özdoğru). Ed. Jack Sargent, Stephanie Watson. İstanbul: Altıkırkbeş.
- Everett, W. (2009). Lost in Translation? The European Road Movie, or A Genre, Adrift in The Cosmos, *Literature Film Quarterly*, Sayı 37, 165-175.
- Fonda, P. (Yapımcı) & Hopper, D. (Yönetmen). (1969). *Easy Rider* [Film]. Los Angeles: Raybert Studios.
- Gardies, A. (1998). L'espace au Cinema. *Arts Plastiques et Cinema. Les Territoires du Passeur* içinde. Ed. Marie-Françoise Grange ve Eric Vandecasteele. Paris: L'Harmattan.
- Gehring, W.D. (1988). *Handbook of American Film Genre*. USA: Greenwood Press
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil
- Gledhill, C. (2000). Tür Kavramını Yeniden Düşünmek. (Çev. Hasan Akbulut) *Sinema: Tarih Kuram Eleştiri*. Der. Seçil Büker Gürhan Topçu, İstanbul: Kırmızı Kedi (2010)
- Goldman, A. (1985). *Errance dans le Cinéma Contemporain*. Paris: Editions Henri Veyrier.
- Gönen, M. (2007). *Hollywood Sineması*. İstanbul:Es.
- Hayward, S. (2000) *Cinema Studies : Key Concepts*. Kentucky: Routledge.
- Hurault-Paupe, A. (2007) Le Road Movie: Genre du Voyage ou de L'Amerique Immobile. *Cinema et Voyage* içinde, Ed. René Gardies. Paris: L'Harmattan.
- Kerouac, J. (2011) *On The Road (Yolda)*. (Çev. Can Kantarcı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kolker, R. P. (2009). *Film Biçim ve Kültür* (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki.
- Laderman, D. (2000) The Road Movie Rediscovered Mexico: Alex Cox's "Highway Patrolman", *Cinema Journal*, Sayı 39, 75-87. Texas: University of Texas Press.
- Laderman, D. (2002). *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Texas: University of Texas Press.
- Lev, P. (2000). *American Films of 70's: Conflicting Visions*. Texas: University of Texas Press.
- Liandrat-Guigues, S. (1990). Innombrables sont les récits. *L'amour du Cinéma Américain, Cinemaction T.54* içinde. Ed. Guy Hennebelle.
- Lopez, D. (1993) *Films by Genre*. North Carolina: MacFarland & Company.
- Mark, W. (1982). *Road Movies: The Complete Guide on Wheels*. London: Proteus Press.
- Morris, C. (2003) The Reflexivity of the Road Film. *Film Criticism*. Vol.28 no.1.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. İstanbul:İmge Kitabevi
- Parkan, M. (1991) *Brecht Estetiği ve Sinema*, İzmir: İdeart
- Ryan, M., Kellner D. (2010). *Politik Kamera*. (Çev. Elif Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Sargent, J., Watson, S. (2008). *Kayıp Otobanlar*, (Çev. Pelin Özdoğru) İstanbul: Altıkırkbeş.
- Schaber, B. (1997). Hitler Can't Keep 'em That Long: The Road The People. *The Road Movie Book* içinde. Ed. Steven Cohan ve Ina Rea Hark. London: Routledge
- Selçuk, A. (16.12.2006). Yol hem öğretici hem iyileştiricidir. *Cumhuriyet*. 18.03.2011, <http://www.siyad.org/article.php?id=430>.
- Shatz, T. (1983). *Old Hollywood/New Hollywood Ritual, Art and Industry*. Michigan: UMI Press.
- Todorov, T. (1978). *Les Genres du Discours*. Paris:Seuil.
- Tudor, A. (1974). *Theories of Film*. New York: Viking Press.
- Vanoye, F. (2005). *Récit Ecrit Récit Filmique*. Paris: Armand Colin.
- Watson, S. (2008). At Sürmekten Araba Sürmeye; Bir Zamanlar Batıda. *Kayıp Otobanlar* içinde (Çev. Pelin Özdoğru). Ed. Jack Sargent, Stephanie Watson. İstanbul: Altıkırkbeş.