



**T.C
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

YENİ GERÇEKÇİLİK VE TÜRK SİNEMASINDA GERÇEKÇİLİK

HASAN RAMAZAN YILMAZ

**Sosyal Bilimler Enstitüsü
Genel Gazetecilik Anabilim Dalı**

İSTANBUL, 2011



**T.C
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

YENİ GERÇEKÇİLİK VE TÜRK SİNEMASINDA GERÇEKÇİLİK

Hasan Ramazan YILMAZ

**Danışman:
Yrd. Doç. Dr. Ersin ERKAN**

**Sosyal Bilimler Enstitüsü
Genel Gazetecilik Anabilim Dalı**

İSTANBUL, 2011

T.C.
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

“YENİ GERÇEKÇİLİK VE TÜRK SINEMASINDA GERÇEKÇİLİK”

Hasan Ramazan YILMAZ

Yrd.Doç.Dr. Ersin ERKAN
(Tez Danışmanı)



Prof.Dr. Işık ÖZKAN



Prof.Dr. İzzet BOZKURT



Enstitü Yönetim Kurulu Tarafından Onaylanma Tarihi 25/07/2011

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	II
ABSTRACT.....	III
ÖZET	IV
GİRİŞ	1
1. SANATTA GERÇEKÇİLİK VE SİNEMADA İKİ TEMEL YAKLAŞIM.....	7
1.1. Sanatta Gerçekçilik.....	7
1.2. Sinemada Gerçekçilik ve Biçimcilik.....	13
1.2.1. Gerçekçi Kuramlar	13
1.2.1.1. Siegfries Kracauer	14
1.2.1.2. André Bazin.....	18
1.2.2. Biçimci Kuramlar	23
2. İTALYAN YENİ GERÇEKÇİLİĞİ	27
2.1. İtalya’da Sinemanın Yapısı ve İtalyan Sinemasının Oluşumu	27
2.2. Yeni Gerçekçilik Akımı.....	31
3. TÜRK SİNEMASI’NDA GERÇEKÇİLİK	42
3.1. Türkiye’de Sinemanın Yapısı ve Türk Sinemasının Oluşumu.....	42
3.2. Toplumsal Gerçekçilik Akımı	51
4. FİLM KARŞILAŞTIRMALARI	60
4.1. Roma Açık Şehir	60
4.1.1. Roma Açık Şehir Filminin İçerik ve Film Dili Bağlamında Çözümlemesi	60
4.2. Gurbet Kuşları	62
4.2.1. Gurbet Kuşları Filminin İçerik ve Film Dili Bağlamında Çözümlemesi	63
SONUÇ.....	65
KAYNAKLAR	68
ÖZGEÇMİŞ	72

ABSTRACT

This study investigates two cinema movements which categorize cinema existentially as an art and in consideration of special historical concept as a social art. Italian Neo-realism's and Social Realist Turkish cinema's parallel structure with "index sign" function of semiotic categorization of cinematic image was discussed. Realism in art, realism and formalism in film theories has been evaluated. As national cinemas, Italian and Turkish cinemas' effects in the being processes of movements has been detected. The accordance between cinematographic approach of "discovering reality" and the characters of content, film language and aesthetic in two movements are signed one of the important detections. The study focuses two major cases, one of them is the original structure that especially shows itself in Neo-realism and was build in context of cinematic content, film language and the second one is the "index sign" function of cinematic image which is in the being processes of this original structure.

Keyword: Neo Realism, Social Realism, Index Sign, Cinema, Art

ÖZET

Sinemayı varoluşu itibariyle bir sanat olarak sınıflandıran, özel tarihsel bağlamları içindeyse bir “toplumsal sanat” olarak değerlendiren iki sinema akımı; İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Toplumsal Gerçekçi Türk Sineması ele alınarak, akımların sinema görüntüsünün göstergebilimsel sınıflandırmalarından “belirtisel gösterge” fonksiyonuyla paralel olan yapıları incelenmiştir. Sanatta gerçekçilik, sinema teorisinde gerçekçilik ve biçimcilik tartışmalarının değerlendirildiği çalışmada, “ulusal” sinemalar olarak İtalyan ve Türk sinemalarının gelişim süreçleri incelenerek akımların oluşumlarına etkileri tespit edilmek istenmiştir. İki akımın içerik, film dili ve estetiği bağlamındaki niteliklerinin, “gerçeğin ortaya çıkarılması” yönündeki sinematografik yaklaşımı merkeze alma çabalarıyla olan uyumları önemli tespitler arasındadır. Çalışma, özellikle Yeni Gerçekçilik’te kendini gösteren, anaakım klasik-gerçekçi film dilinden ayrışarak içerik ve film dili bağlamında kurulan özgün yapının, sinema görüntüsünün belirtisel gösterge fonksiyonu doğrultusunda ortaya çıkışına yoğunlaşmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Gerçekçilik, Toplumsal Gerçekçilik, Belirtisel Gösterge, Sinema, Sanat

GİRİŞ

Sinema estetiği ve sinema eleştirisini; toplumdaki göstergelerin hayatını, onların nasıl oluşturulduğunu ve hangi yasalar tarafından yönetildiklerini inceleyen göstergebilimin özel bir alanına yerleştirmenin mümkün olup olmadığı, sinema teorisinin tartıştığı önemli meseleler arasındadır. Gerek Pier Paolo Pasolini gibi sinemacıların, gerekse Umberto Eco, Roland Barthes gibi göstergebilimcilerin çalışmalarının ardından, sinemayı ve film dil bilgisini, göstergebilim öğretisi ile ilişkili olarak değerlendirmenin sinema ve göstergebilim alanlarında ufuk açıcı olacağı anlaşılmıştır (Wollen, 2008: 104).

Mantıkçı Charles Sanders Pierce’ün gösterge türlerine ilişkin yaptığı sınıflandırma, göstergelerin olası boyutlarını açıklayarak sinema görüntüsünün gösterge niteliğinin tartışılmasına zemin oluşturmaktadır. Bu sınıflandırma göstergeleri, görüntüsel gösterge (icon), belirti (index) ve simge (symbol) olarak üçe ayırmaktadır. Görüntüsel gösterge, nesnesine olan benzerliği ile öne çıkmaktadır. Görüntüsel gösterge, uzamda bulunan ve gösterilen nesnenin benzeri, onun bir taklididir. Belirtisel gösterge ise, göstergenin uzamda bulunan nesnenin varoluş özelliklerini açığa çıkarmasıyla mümkün olur. Nesne ile onu temsil eden gösterge arasında gerçek bir ilişkinin bulunması belirtisel göstergeyi oluşturur. Pierce’ın sınıflandırmasında ortaya çıkan bir diğer gösterge türü simgedir. Simge, nesne ile arasında oluşan rastlantısal ilişki sonucunda bir gösterge halini alır. Simgenin nesnesiyle arasında bir benzerlik ya da gerçek bir ilişki bulunmamaktadır. Ancak bir uzlaşma sonucunda var olabilecek simgesel gösterge aynı zamanda a priori bir yasa gücüne sahiptir. Bir sözcük ile temsil ettiği nesne arasındaki ilişki simgesel göstergeye örnek olabilir.

Bu üçlü sınıflandırma, yönetmen ve sinema kuramcısı Peter Wollen tarafından göstergebilim sistemi içinde bir alan olarak sinema görüntüsüne uygulanmıştır. Buradan hareketle gerçekliğe ilişkin üç temel sinematografik yaklaşıma ulaşılabilir ve bu üç yaklaşımın her birini bir yönetmen ya da sinema ekolü ile eşleştirmek mümkündür. Bunlardan ilki belirtisel göstergeye denk gelecek “gerçekliğin ortaya çıkarılması” yönündeki perspektiftir. Gerçeğin ortaya çıkarılması yaklaşımı Yeni Gerçekçilik akımı ve Roberto Rossellini filmlerinde vücut bulmaktadır. Görüntüsel göstergeye tekabül eden “gerçeğin taklit edilmesi” şeklindeki ikinci yaklaşım Hollywood sineması ve Joseph von

Sternberg’te temsilini bulur. Gösterge türlerinden simge ile açıklanabilecek olan “gerçekliğin sorgulanması” ise üçüncü yaklaşımı oluşturur ve gerçeğin sınırlarını aşan biçimci sinema geleneğinin önemli kuramcısı ve yönetmeni olan Eisenstein ile dışsallaşmaktadır.

Sinemanın oluşumunun ve gerçeklik ile kurduğu ilişkinin çeşitlenmesinin anlaşılabilmesi için Louis Lumière ve George Méliés’in çalışmalarının incelenmesi gerekmektedir. Fotoğraf malzemeleri üreten Lumière, “sinematograf” adını verdiği cihazı 1890’lı yılların başlarında tamamlamıştır. Semantik çözümlemesi “hareket kaydeden” şeklinde yapılabilecek olan sinematografin özgünlüğü ise, hareket kaydetme niteliğinde değil, kaydedilen hareketli görüntüleri sergileme niteliğinde bulunmaktadır. Zira Amerikalı Thomas Edison daha önceki bir tarihte hareketleri kaydeden, ancak kaydedilen görüntülerin tek bir kişi tarafından izlenmesine imkân veren teknik düzeneği icat etmiştir. Sinemanın doğuşu olarak, Lumière’in 1895 yılında Paris’te Grand Cafe’de bulunan Indian Room’da ilk ücretli gösteriminin işaretlenmesi, “hareketli görüntü”nün ortaya çıkışını değil, “filmin ilk olarak belli bir mekânda bir topluluk tarafından” seyredilmesi durumunu vurgulamaktadır (Refiğ, 1996: 177). Bu durum, sinemanın varoluşundaki kitlesel ve toplumsal dayanakları açığa çıkarmaktadır.

Lumière’in yaptığı ilk filmlerde trenlerin istasyona girişi, fabrikadan çıkan işçiler, gemilerin limandan ayrılışı gibi gündelik hayattan bazı durumlar işlenmiştir. Bu özellikleriyle Lumière, sinema anlayışına iki yönden etkide bulunmuştur. Bunlardan ilki, sinemanın kar amaçlı işletmecilik türüne dâhil olarak bir endüstri halini almasında görülür. Lumière’in sinemaya yaptığı ikinci kalıcı etki ise onu ilk gerçekçi yönetmen haline getiren, sinemayı hareket halindeki hayatı kaydetme biçimi olarak anlamlandırmasında saklıdır (Armes, 2011: 22-24).

Lumière’in, özellikle George Méliés ile karşılaştırıldığında belirtisel gösterge fonksiyonu öne çıkan bir sinema yaklaşımını benimsediği anlaşılmaktadır. Bir tiyatro yönetmeni olan Méliés ise, sinemaya seyirlik bir eğlence aracı olma fonksiyonunu eklemiştir. Lumière’in gerçek mekân üzerinde, gerçek durumları kaydeden sinematografını gerçek dünyadan soyutlayarak stüdyo ortamlarının mekân haline getirilmesini sağlamış,

geliştirdiği çeşitli efektlerle hayal ürünlerini hikâye eden kurmacalar oluşturmaya başlamıştır.

George Méliés, sinemanın benzeşime dayalı görüntüsel gösterge fonksiyonunu ortaya çıkaran ilk yönetmendir. Bu yaklaşımın kökenleri Aristo'nun Poetika'da oluşturduğu Mimesis'e dayalı dram geleneğinde bulunmaktadır. Sanatın varlığı insanın sahip olduğu taklit içtepisi ve hoşlanma duygusu ile mümkün olmaktadır (Aristoteles, 2008: 14). Sanatçı, doğayı ve üzerinde eylemde bulunan insanları taklit ederek sanat eserini oluşturmaktadır. Aristo, sanatçının doğayı ve eylemleri taklit edişini, eylemin en temel iki türü olan ve ahlak fikrinin ortaya çıkardığı iyi-kötü diyalektiğine bağlamaktadır.

Kökleri Mimesis'te bulunan ve George Méliés'in sinemada uygulamaya başladığı benzeşime dayalı görüntüsel gösterge fonksiyonunun Hollywood sinemasının film dilini oluşturmasını mümkün kılan ise David Wark Griffith olmuştur. Griffith, önce Hollywood'un film dili haline gelen, ardından Hollywood'un dünya sinema pazarına hâkim olmasıyla İngiltere'den Japonya'ya kadar oldukça geniş bir coğrafyada film üretiminde belirleyici olan klasik-gerçekçi anlatım biçiminin mucididir. Griffith, bir filmin oluşumunu hem içerik hem de biçim/estetik yönünden net çizgilerle saptamıştır.

İlk olarak Griffith'in filmin biçim/estetik yönünden inşasına ilişkin yöntemleri ifade edilebilir. Griffith çeşitli çekim ölçeklerini kullanarak kameranın sahip olduğu sınırlı çekim açılarını izleyiciye hissettirmemenin yollarını aramıştır. Özellikle tiyatronun sinema üzerindeki etkisiyle sinemanın ilk yıllarına hâkim olan genel çekimlere ek olarak yakın ölçekli çekimleri geliştirmiştir. Kamerayı oyunculara yaklaştırarak filmin dramatik ve gerçekçi yönlerine yoğunlaşmıştır. Griffith filmlerinde kamera açılarının aynı sahne içinde değiştirilmesinin mümkün olduğunu göstermiş ve eş zamanlı olayları aktarmak için paralel montajı geliştirmiştir.

Kamerayı konumlandırmanın filmsel anlatımın temel biçimi haline gelmesiyle birlikte, iyi-kötü, kahraman-antikahraman karşıtlığına dayanan öykülemeci içerik türü de Griffith'le birlikte klasik-gerçekçi anlatımın merkezine yerleşmiştir. İyilerin ve kötülerin varlığı filmlerde bir ahlak anlayışının bulunduğunu da göstermektedir. Burada kamera

konumlandırmaları ayrıca iyi ve kötünün birbirinden ayrışmasını ve bunların karşılığını mümkün kılan etik ilkeler olarak vazife görmektedir.

Griffith filmlerinin, aç/karşı aç şeklinde montaj tekniği uygulanarak kurgulanması, klasik-gerçekçi film dilinin 19. yüzyıl gerçekçi romanının anlatım formunu yansıtmayı sağlamıştır. Filmlerde anlatı nedensel ve mantıksal bir kurgulama ile oluşturulmaktadır. Hikâyede zaman ve mekân bütünlüğünün sağlanması ve her şeyin gerçekçi biçimde tasvir edilmesi, filmlerin nihayetinde ulaşılacak ereklere birer göstergesidir. Bu çeşit öykülemecilik seyircinin de konumlandırılmasını sağlamaktadır. Seyirci kamera açılarının kendi bakış açısı ile uyuşmasının da etkisiyle hikâyenin kahramanı ile kendini özdeşleştirecek bir pozisyon almaktadır.

Hollywood'un 1910'larda Amerikan sinema endüstrisinin merkezi olması ve yapım, dağıtım, tüketim gibi unsurları pazar koşullarında rekabet edilemeyecek mükemmellikte kullanmasıyla birlikte Griffith'in klasik-gerçekçi anlatı olarak tanımlanan film dili dünya çapında anaakım sinema anlayışı haline gelmiştir. Sinemanın yaşadığı teknolojik gelişmeler olarak 1910'larda uzun metraj filmlerin çekilmeye başlanması, 1920'lerde sesin 1930'larda ise rengin filmlere dâhil oluşu ve 1950'lerde filmlerin geniş ekrana kitlelere ulaşmaya başlaması klasik-gerçekçi anlatının dünya sinemasındaki iktidarını pekiştirmiştir.

İlk olarak George Méliés ile açıklanan gerçeğin taklit edilmesi yönündeki sinemasal yaklaşım, Hollywood pratiğinde vücut bularak Avrupa kültürüne ve sinemasına 20. yüzyıl boyunca ciddi sıkıntılar yaşatmıştır. Yüzyılın sonlarına yaklaşıldığında Fransa, Almanya, İngiltere, İtalya gibi gelişmiş Avrupa ülkelerinde film piyasalarına %75 ila %90 arasında değişen oranlarla Amerikan sineması hâkim hale gelmiştir. Avrupa'da sinema ve iletişim alanındaki kültürel gerilemenin ortaya çıkardığı sorunlar karşısında, 1983 yılında Avrupa Topluluğu Parlamentosuna sunulan bir raporda "Avrupalılık" ve "ulusal kültür" kavramları ön plana çıkarılarak "Avrupa film endüstrisinin kurtarılması" çağrısında bulunulmuştur (Makal, 1996: 76).

Avrupa kültürünün ve sinemasının bu noktalara ulaşan bunalım dönemlerinin ortalarında oluşmaya başlayan Yeni Gerçekçilik, Avrupa'daki iktidarların paylaşım savaşında oldukları, kitlelerin ise bir yandan yaşama mücadelesi verip diğer yandan da Amerika merkezli kültür endüstrilerinin muhatabı oldukları bir dönemde filmlerini üretmiştir. Yeni Gerçekçilik akımı, Hollywood'un ana akım paradigmasının dışında kalıp, gerçekliğin ortaya çıkarılmasını sinemasal perspektif olarak belirlemiştir. Akım, kuramsal zemininde film görüntüsünün belirti boyutunu sinemanın özü olarak işaretlemesiyle birlikte, sinemaya estetik bir form olma boyutunu da kazandırmıştır.

Louis Lumière'in sinematografi icadıyla birlikte çektiği ilk filmlerle sınırlı kalıp kitleleşmesi mümkün olmayan gerçekliğin ortaya çıkarılması yönündeki yaklaşım, Yeni Gerçekçilik'le gelişen özgün film diline kaynaklık etmiştir. Bu yaklaşımı benimseyen bir sanatçı, İtalyan senarist ve kuramcı Cesare Zavattini'nin ifade ettiği gibi, öykülemeci bir taklit anlayışından uzaklaşır. Sanatçının görevi çeşitli efektler kullanarak seyirciyi heyecanlandırmak değil, onu kendisinin ya da başkalarının yaptığı şeyler üzerine, yani katıksız gerçek üzerine düşünmeye sevk etmektir. Zavattini'ye göre sinemanın görme ve çözümleme nitelikleri gerçeğe duyulan ihtiyacı karşılayarak var olan her şeye karşı somut bir saygı halini alır (1968: 381).

Film dili ve estetiği bağlamında değerlendirildiğinde Yeni Gerçekçiliğin tamamıyla özgün bir yapı oluşturduğu görülmektedir. Öykü zorunluluğu, sebep-sonuç ilişkisine dayalı nedensel anlatım ve filmin nihayetinde ulaşılabilecek somut erekler Yeni Gerçekçi filmlerde bulunmamaktadır. Seyirci, ne diyalektik bir öyküleme ile karşılaşır, ne de özdeşleşme sendromuna kapılır. Seyirci, kendini çevreleyen gerçekliğe dayalı film metni üzerinde aktif okumalar yapabilmektedir.

Bu çalışmanın amacı, sinemayı belirtisel gösterge fonksiyonuyla tanımlayan gerçekçi yaklaşımı merkeze alan sinema akımlarını içerik ve biçim/estetik bağlamında incelemektir. Bu çerçevede ele alınan İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı, kuramsal zemini, oluşum ve gelişim süreçleriyle, gerçekliğe ilişkin üç temel sinemasal yaklaşımdan "gerçeğin ortaya çıkarılması" perspektifini hem tanımsal, hem de pratik olarak sağlamaktadır. Bu yöndeki sinema girişimleri arasından ikinci olarak ele alınan Türk

sinemasının Toplumsal Gerçekçilik akımıdır. Akımı ortaya çıkaran düşünsel çabalar ve filmler aynı gerçekçi yaklaşım bağlamında incelenmiş ve iki akım arasında bir mukayeseye gidilmiştir.

Bu çalışma, gerçekçilik, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Türk sinemasında Toplumsal Gerçekçilik ve iki ülke sinemasının yönetmenlerinin öne çıkan yapıtları üzerinde literatür araştırmalarını kapsamaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde; sanatta gerçekçilik, sinema teorisinde gerçekçilik ve biçimcilik tartışmaları ve iki anlayışın arasındaki korelasyonlar üzerinde durularak tezin kuramsal zemini oluşturulmuştur. Çalışmanın ikinci bölümünde İtalyan sinemasının oluşumu ve Yeni Gerçekçilik akımının ana akım klasik-gerçekçi anlatı biçiminden ayrışan içeriği, film dili ve estetiği üzerinde durulmuştur. Ardından Türk sinemasının oluşumu ve Toplumsal Gerçekçilik akımının içerik ve biçim yönleri yine özelde gerçeğin ortaya çıkarılması perspektifinden gözlemlenerek ele alınmıştır. Çalışmanın son bölümünde İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin ve Türk Sineması'nın karakteristiklerini yansıtan iki filmin estetik dışavurumları, metinsel benzerlikleri, farklılıkları değerlendirilmiştir.

Konu, özelliği nedeniyle hayli geniş olduğu için bazı sınırlamalar yapılmıştır. Genel anlamda temel kavramlar üzerinde durulmuş ve özelde hem Yeni Gerçekçilik'te hem Türk sinemasındaki Toplumsal Gerçekçilik akımında önemli görülen ve bağlam içerisinde değerlendirilebilecek iki film tez kapsamına alınmıştır.

1. SANATTA GERÇEKÇİLİK VE SİNEMADA İKİ TEMEL YAKLAŞIM

1.1.Sanatta Gerçekçilik

İnsan zihninde örülen sanatsal yaratıcı süreç, imgeler üzerinden yapılan bir düşünce harekâtının sonucudur. İnsanın zihninde kurduğu bu imgeler yarı gerçek ya da gerçek dışı olsalar da, ortaya çıkan inşa, gerçekliğin bütünüünün parçalarının ayrıştırılıp, yeniden kurgulanması hâlidir. En aşırı, en fantastik anlatımlarda dahi sanatçının eserinde gerçekliğin ve çağının izlerini görmek mümkündür.

Sanatçının içine girdiği yaratıcı süreçte, tamamıyla doğanın/gerçekliğin bir benzeşimini ortaya koyduğu düşünülmemelidir. Sanatçı ortaya koyduğu ifadeleri bir şekilde gerçeklikten çıkarsamasına rağmen, bu ifadeler onun özümseyişinin bir göstergesi olmaktan çok öte geçer ve dış gerçeklikle ciddi farklılıklar gösterir. Goethe'nin de ifade ettiği gibi “sanat her ne kadar doğanın yüzeyinde yol alsa da gerçeklikten belli ölçülerde bağımsızlaşır” (Suçkov, 1982: 31).

Gerçeklikten uzaklaşabilen, kurmaca ya da hayal ürünü olabilen sanat eserlerinde aranacak olan “gerçek”in ne olduğunun belirlenmesi önemli bir konudur. Gerçek kavramının tanımını verecek iki önemli paydaştan söz edilmektedir. Bunlardan ilki “doğru”nun karşılığı olabilecek olan, olaylara bağlı, somut bir mekân ve zamanda oluşan “tarihi, bilgisel gerçek”tir. İkincisi ise, olayların, davranış ve durumların hayatın gerçeklerine uyup uymamasıyla ilgili olan “felsefi, olgusal gerçek”tir (Çıkla, 2002, 107).

Günümüzde yaşayan ilk mağara resimleri ve ilkel sanatçılarının bunları resmedişlerinin altında yatan sebepler incelendiğinde sanatın iki temel işlevi olduğu anlaşılmaktadır. Bunlar; bilme ve estetikdir. Sanatın bilme işlevi zamanla tarihe düşülen notlara dönüşerek sanat bir tasvirler tarihi hâlini almaktadır.

Sanatın iki temel işlevini de kapsayan gerçekçilik yaklaşımı en genel anlamı ile “eşyanın ve olayların oldukları gibi tasvir edilmesi”dir. Gerçekçilik, “çağdaş sosyal realitenin objektif temsili”dir. Çağın ortak meselelerinin, sınıflar arası geçişkenlik ve

sınıflar ötesi toplumsal bakış gözetilerek betimlenmesi edebiyatta gerçekçilik olarak tanımlanabilir (Kefeli,2007: 5).

Champfleury (1821-1889) ve anket metodunu ilk defa kullanan Duranty (1883-1880) gerçekçiliğin kuramsal zeminini oluşturan kişiler olarak ön plana çıkarlar. Champfleury, özellikle edebiyatta kendini gösteren bu yeni sanatsal yaklaşıma ilişkin teorik tartışmalara 1857 yılında “Le Réalisme” adlı eserinde yer verir.

Modern toplum gerçeğe açıktır. Yazarın malzemesi de “modern toplumdaki günümüz insanı”dır. Bu malzemeyi işlemek için yazar iki farklı yöntem kullanabilir: 1-Yazar kendini yani dış dünyanın kendi üzerindeki etkisini anlatır. 2-Balzac’ın 1960’lı yılları inceleyerek 1815-1835 dönemindeki Fransız toplumunu anlattığı gibi toplumu ve toplum içindeki çeşitli etkileşimleri eserinde canlandırır. Bunu sağlayabilmek için yazarın olabildiğince nesnel, tarafsız kalması gerekir (Kefeli, 2007: 48).

Gerçekçilik, modern kapitalist ve sanayi çağı genelinin tipik bir sanatsal olaydır (Orr, 2005: 25). Teoloji ve skolastik düşünceden ayrılan insan zihni dünyayı maddi bir öz olarak algılamaya başlar ve bu özün tamamını keşfedip kontrol etmek ister. Bacon düşünce ve nesnenin karşılıklı etkileşiminden hareketle tikelden tümele giden bir felsefe oluşturur. Zihnin ve doğanın birliği, metafizik genellemeleri dışarıda bırakacak şekilde ve deneye dayalı bir örgü içinde doğanın tüm gerçekliğini düşünceye yansıtacaktır. Gerçekçilik akımı felsefi düzlemde değerlendirilecek olursa, Aristo’nun “insanın toplumsal hayvan olduğu” yargısına varılabilir. İnsan, toplumsal ve tarihsel bir sürecin ürünü olarak “kendinde şey” (ontolojik varlık) halini alır (Lukacs, 2000: 23-24).

Felsefenin bu yönde işleyişine paralel olarak burjuvanın vaat ettiği eşitliği getirmekten uzak kalması ve sınıfsal çatışmaların yükselmesiyle birlikte sanatta ve edebiyatta gerçeklik çözümlemeleri gündeme gelmiştir. Bu durum aynı zamanda insanın çevresinin çözülmesi anlamını taşır. Rönesans edebiyatının önemli isimlerinden Francois Rabelais’in seküler hümanist düşüncelerini hiciv tarzda ifade ettiği Gargantua ve Pantagruel adlı eseri ve bundan elli yıl sonra ortaya çıkan Miguel de Cervantes’in

feodalizmin ve asillerin insani niteliklerini eleştirdiği “Don Quijote” adlı yapıtı bu tip çözümlemelere örnek gösterilir. Ancak Cervantes’in romanı, hümanist idealler ile gerçeklik arasındaki kopukluğun temellerine ve bu zemin üzerinde bir toplumsal çözümlemeye daha yakındır. Hümanizmanın toplumsal çatışmaların gölgesinde kaldığı bir dram William Shakspeare’in toplumsal çözümlerinde de yer alır. Ardından John Locke toplumsal düşünceyi ve insan düşünce ve eylemlerini belirleyen insanın çevresi olduğunu ortaya koyar. Locke’un ifadelerinden hareketle, Feodal dönemin sona ermek üzere olduğu ve Fransız Devrimi’nin yaklaştığı dönemde gerçekçilik, günlük hayat ve kültürün saptanışından toplumsal varlığın saptanışını ifade etmeye doğru bir yola girer.

Gerçekçilik, yaratıcı bir yöntem olarak, insanın zihinsel gelişiminin belli bir evresinde, insanların doğayı ve toplumsal gelişmenin yönünü anlamaya zorlandıklarını duymaya başladıkları bir zamanda, insanların önce belli belirsiz, sonra daha açık biçimde, insan eylemlerinin ve duygularının vahşi tutkulardan ya da tasarlanmış bir Tanrı’dan gelmediğini, bunların gerçek ya da daha doğrusu, maddi nedenlerle belirlendiğini kavramaya başladıkları zamanda ortaya çıkmış tarihsel bir olgudur. Sanat ve edebiyatta gerçekçi yöntem, toplum üyelerinin, toplumsal ilişkilerin işleyişini belirleyen temelde saklı kalmış güçleri ele alma göreviyle karşı karşıya kaldıkları zaman ortaya çıkmıştır (Suçkov, 1982: 13).

Önemli edebiyat eleştirmenlerinden George Lukacs’ın yoğunlaştığı konulardan başlıcası, edebi metinlerin, toplamı verilmiş bir tarihsel çağdaki toplumsal gerçekliği nasıl yansıtmakta olduğudur. Lukacs ilk dönemlerinde kahramanın psikolojik yapısıyla bağlantılı olarak oluşturduğu roman görüşünü, Marksist yazılarında toplumun genel görüşü ile bağlantılı olarak kurgulama eğilimi gösterir. Bu ikinci dönemde, edebi metnin tarihsel ve toplumbilimsel boyutları karakterlerin kaderinden daha önemli hale gelmiştir (Orr, 2005: 28-31).

Gerçekçi bir toplumsal çözümleme için sanatçının gerçekliği belirleyici ve tipik yönleriyle ele alması gerekir. Gerçekçi edebiyatın temel ölçütü, “hem karakterlerde hem de durumlardaki genel ve öznel olanı organik olarak birbirine bağlayan kendine özgü bir bireşim (sentez) olan tip’tir” (Lukacs, 1987: 13). Böyle bir tipin önemi “insani ve

toplumsal bakımdan tüm temel belirleyicilerin en yüksek gelişim düzeyinde onda bulunuşu, onlardaki gizli olanakların sonuna kadar açılması, ortaya konması, insanların ve dönemlerin zirvelerini ve sınırlarını somutlaştıran çizgilerin sonuna kadar temsilidir” (Lukacs, 1987: 14). Yani insan ve toplumun belli başlı niteliklerinin ortaya konulması gerçekçilik için yeterli bulunmamaktadır. Parçalarının her birinin bütün bir varlık olarak keşfedilmeleri gerekmektedir. Anlık ve geçici ruh hallerinin, insan varlığının bütününe ve insan ile durumlar arasındaki ilişkinin nesnel tipikliğine tercih edilmesi gerçekçiliğin karşı çıktığı temel unsurlar arasında sayılabilir. Gerçekçilikteki tipleştirme ilkesi, toplumsal olgular dünyasındaki nedenselliği de anlaşılabilir kılar.

Farklı akım ve türlerin ortaya çıkışı sanat ve edebiyattaki çatışmaların ve etkileşimlerin varlığını gösterir. Bununla birlikte farklı toplum düşüncelerinin sanatlardaki estetik yansımalarının farklı akımları doğurması oldukça normal bir durumdur.

Romantizmin 19. yüzyıl başlarındaki temsilcilerinin eserlerinde tipik bir özneye rastlamak oldukça güçtür. Kahramanların toplumsal karşı koyuşları daha çok yazarların kendi karakteristikleriyle şekillenir. Ancak Romantikler, gerçekçi yazarların burjuva toplumunun çelişkilerini görmeleri ve metinlerin tarihsel değerlere haiz olmasında çok önemli rol oynamışlardır.

Romantizm 19. yüzyılda sanat ve edebiyatta yeni bir dünyanın varlığını duyuran öncü akım olagelmıştır. Dünyanın bir aynası ve çağının yansıması olmuştur. Tarihin değişebilir olduğu fikri ve tarihsel olanın incelenmesi romantizm sanatıyla mümkün olmuştur. Bu dönemle birlikte toplum düşüncesinde tarih oldukça önemli bir yere sahip olmuştur. Bununla birlikte romantikler, tarihsel sonuçları göz önünde bulundururken tarihsel nedenler hakkında aynı durum söz konusu değildi. Bu da romantiklerin toplumsal çelişkileridir.

İlk gerçekçilerin hem ampirik yöntemler izlemeleri, hem de kahramanlarını idealleştirmeleri toplumsal gerçeklikle çelişse de, bu durum Aydınlanma’nın felsefi ve etik anlayışlarıyla uyum gösterir. Çünkü özgür doğan insan, 1789 Fransız Anayasası’nın izniyle, başkasının haklarına zarar vermeden istediğini yapabilmektedir. Bu tip bir

özgürlük ise, insanın kendi menfaatlerini öne çıkarma ve bencillik özgürlüğünü doğurmaktadır. Yani devrimci burjuvanın idealleri ile devrim sonrası yaşanan gerçeklik arasında ciddi çelişkiler oluşmuştur.

Gerçekçi yazarlarda bir çelişki olarak beliren kahramanları idealleştirme durumu, gerçekçilik karşıtı yenilikçi akımın temel özellikleri arasında yer alır. Gerçekçilik insanı bir toplumsal varlık olarak tasvir ederken, yenilikçi yazarlar bunun tam tersine insanın ebedi yalnızlığından söz ederler. Yenilikçi akıma göre toplum dışı insanın yalnızlığı varoluşsal bir niteliktir ve insanların kurdukları ilişkiler yüzeysel ve anlamsızdır. Bu durum en somut halini Heidegger'in ifade ettiği, insanın “varlığın içine atılmışlık” durumunda alır. Bu söylem insanın ebedi yalnızlığının yanında, varoluşunun amacının belirlenemeyeceği yargısını da içerir (Lukacs, 2000: 25).

Edebi metin türlerinin önde gelenlerinden roman, Avrupa'daki toplumsal değişimle eş zamanlı olarak gelişmiştir. Burjuva toplumunun yükselişi ile birlikte onun çağdaşı olarak yükselişe geçmiştir. Hiçbir roman toplumbilimi tarihsel bilinç olmaksızın var olamaz. Okuyucusu gibi, her edebi metin tarihsel bir yere sahiptir. Estetik duyarlılık, zaman aşırı yaşam deneyiminden ayrılamaz. Okunan edebi metin estetik geçerliliğini yaşamış olanda bulur. Roman, özgül olarak, toplum ve tarih ilişkisinin sürekliliğine sahiptir.

Gerçekçi romandaki özgün niteliklerden olan tarihsel gelişim süreci yenilikçi edebiyatta bulunmamaktadır. Bu durum iki şekilde kendini gösterir. İlki kahramanın hayatının bireysel bir daire içinde şekillendiğidir, onun etkilendiği bir gerçeklik yoktur. İkincisi ise kahramanın “dünyaya atılmışlık” halidir. “Onun kişisel bir tarihi yoktur, ne o dünyaya biçim verir, ne de dünya ona. İnsan, şimdi, her zaman ne idiyse ve her zaman ne olacaksa odur” (Lukacs, 2000: 25). Bireyin içsel yitikliğine karşı olarak, toplumsal ve tarihsel varlığı gerçekçi edebiyatın diğerlerinden ayrılan temel karakteristiği olarak belirlemektedir.

Burjuva devrimi düşüncesiyle atılan adımlar yeni kapitalist ekonomi sistemine geçişi beraberinde getirmiştir. Feodalizmden serbest kapitalizme doğru ilerledikçe

toplumsal uyum düşünden toplumsal çatışma gerçekliğine geçilir. Aydınlanma düşünürlerinin, ortak refahın bireysel çıkarların önüne geçeceği yönündeki yanılgıları toplumsal çatışmaların anlaşılmasında önemlidir. İnsan toplumsal gerçekliğin bir parçası olduğuna göre, anlatımdaki ayrıntılar birey olarak insanla toplumsal varlık olarak insan arasındaki diyalektiği açığa çıkardığı ölçüde önemli olacak demektir. Çağdaş gerçekliğin konusu da insanın kendi içinde toplumla olan ilişkilerindeki çelişki ve gerilimler olmalıdır.

Hegel, bireysel çıkarların toplumsal düzeni sağlayacağı yönündeki tezleri çürüterek bireyin çıkarları ile toplumun çıkarlarının çelişebileceği gibi, birey ve toplumun çıkarlarının da devletin çıkarlarıyla çatışabileceğini açıklamıştır. Bireysel çıkarların, sınıflı toplumların dayandığı özel mülkiyet ilkesinin bir sonucu ve sınıfsal uzlaşmazlıkların bir anlatımı oldukları ise bilimsel maddecilik tarafından açıklanabilecektir (Suçkov, 1982: 52).

Gerçekçilik, romantizmin değinmekle yetindiği yeni kapitalist toplumdaki bu çelişkileri doğuran sebeplerin açığa çıkarılmasının uğraşını vermektedir. Tarihsel romanın öncülerinden kabul edilen Walter Scott, bu tür gerçekçi edebiyatçılar arasındadır (Adıgüzel, 2006: 1). Romanlarında sınıf çatışmalarının merkezde olduğu toplumlardaki “tarihsel insan”ı işler.

Gerçekçilikteki nedensellik, olayların birbirlerini takip eden mekanik diziler olduğu düşüncesiyle açıklanamaz. Stendhal’de gerçekliğin ana çizgisi olarak belirlenen nedensellik, kişilerin psikolojileri ile davranışlarını belirlemekte etkili olan sınıfsal ve toplumsal alan biçimindedir. Gerçekçilik ayrıca natüralizmde olduğu gibi olayları kökenlerinden kopuk bir şekilde sadece yüzeysel görüntülerini ortaya koyarak açıklamak demek de değildir. Bu açıdan bakıldığında Scott’un gerçekçiliği meseleleri tarihsel bir şekilde değerlendirmesinde yatar. Onun romanlarındaki kahramanlar toplumdan ayırık bir şekilde sivrilmiş karakterler değildirler. İşlenen karakterler bulundukları çağın tanıkları olmuşlardır.

Sanayi toplumunun ve kapitalizmin ilk yerleştiği yer olması açısından, romandaki eleştirel gerçekçilik ilk önce İngiltere’de görülmeye başlandı. Kapitalist toplumun çatışmalarının nasıl çözüleceğini düşünen eleştirel gerçekçiler arasında Kingsley

çözümün Hristiyan toplumculukta yattığını düşünüyor; Bronte ve Dickens ise ahlâki değerler ve insancılıkla sorunu dengelemeye çalışıyorlardı.

Feodalizmin yenilgiye uğradığı anda yeni burjuva toplumdaki teorik ve pratik çelişkilerin açığa çıkması, tarihi, sanatın ve edebiyatın bilme ve araştırma nesnesi hâline getirir. Modern çağda gerçekçi sanat, burjuva toplumsal dönüşümünün niteliklerinin anlaşılması ve Rönesans hümanizmasının çöküşünü yansıtmakla birlikte, toplumun içine girerek modern aklın/akıl dışı uygarlığın kötülüklerini de ortaya çıkarmış, mahkûm etmiştir.

1.2. Sinemada Gerçekçilik ve Biçimcilik

Sinemanın varlık nedenini sorgulayan iki temel perspektif sinema tarihinin tek kesintisiz diyalektiğini oluşturur. Bunlar; sinemanın malzemesi olan dünyaya ve içindeki oluşlara sadık kalarak, onları müdahalesiz olarak yansıtması gerektiği yönündeki bakış ile sinemanın fizik gerçekliğin sınırlarını sürekli olarak aşan, sadece sanatçının yaratıcılığı ve hayal dünyası ile sınırlı olabilecek bir estetik form olduğu yönündeki bakıştır. Sinemada estetik ve teori tartışmalarının en büyük sorunu, bu perspektiflerden yalnızca biri üzerine yoğunlaşılması ve seçilen perspektifin sinemanın temeli olarak ilan edilmesidir.

Amerikalı edebiyatçı Kathryn Hume’um “Fantasy and Mimesis” adlı kitabında, mimesis ve fantazyanın ortak ürünü olarak geliştirilebilecek bir edebiyat türünün imkânını aramaktadır (1984: 20). Sinemanın estetik imkânlarının tam olarak anlaşılabilmesi için benzer bir şekilde, sinemanın mimesisi ve fantazyası olarak değerlendirilebilecek gerçekçi ve biçimci yaklaşımların aralarındaki etkileşimlere imkân verebilecek bir sinema düşüncesi ve pratiği inşa etmek gerekmektedir.

1.2.1. Gerçekçi kuramlar

Gerçekçiliğe yönelik üç temel sinemasal yaklaşımdan söz edilebilir. Bunlardan ilki, gerçekçi yöndeki estetik çabaların oluşumunu haber veren, gerçeğin ortaya çıkarılması ve varlıkların oldukları gibi gösterilmelerini mümkün kılan bir geleneği oluşturur. Bu yaklaşımın merkezini, sanatçının tahayyül ve yaratıcılık kabiliyetlerinden daha çok, uzamı

oluşturan insanları, nesneleri, kısacası hayatın kendisini müdahalesiz bir şekilde perdeye yansıtabilme yeteneğinin oluşturduğu görülmektedir.

Film gösteriminin kendisi bir yanılsama sürecine dayalı olup, bir saniye içinde birbiri ardına geçen 24 ayrı kareyi birbirinden ayırt edilememesi sonucu oluşmuş olsa da, sinemanın kendisi gerçekçilik için ciddi bir kaynak oluşturma potansiyeline sahiptir. Kameranın kaydettiği görüntüler, bir hareketin gerçek hayatta ortaya çıktığı şekliyle birbiri ardına gelen aşamalarının görüntüleridir. Bu sebeple, sinemanın oluşumunu birlikte mümkün hale getiren kuramcılar, sanatçılar, mühendisler, kimyacılar, iş adamları arasında, kameranın hareketi kaydedip analiz etme fonksiyonunun peşinde olanlar oldukça önemlidir.

1.2.1.1. Siegfried Kracauer

Siegfried Kracauer, gerçekçi kuramları akademik noktadan incelemek için üzerinde durulması gereken bir isimdir. “Teory of Film” (1960) isimli kitabı Kracauer’in düşüncelerinin yer aldığı en temel eseridir. Film teorileri, kuramcılar ve birçok film hakkındaki düşüncelerinin yer aldığı Film Teorileri adlı yapıtı, film çalışmalarının ileri düzeyde yürütüldüğü İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri’ne oldukça dikkat çekici olmuştur.

Kracauer sinemanın, malzemesi olan dünyayı geleneksel sanatlarda olduğu gibi yeniden yaratma idealinin olmadığını söylemektedir. Resim ve tiyatro gibi geleneksel sanatlarda sanatçı malzemesini dönüştürerek kendi soyut dünyasını yaratmaktadır. Bu sanatlar doğayı bir ham madde olarak kullanırlar ve ham maddenin orijinal nitelikleri ortadan kaybolur. Doğa sanatçının niyetlerini yerine getiren bir araç pozisyonundadır (Kracauer, 1968: 387). Sinema ise kendi materyaline hizmet eder, insanı somut gerçeklikten ayırmak yerine somut gerçekliğe döndürür.

Filmlerdeki sanatın kaynağı, yaratıcılarının doğanın kitabını okuyuşlarındaki yeteneklerinde olmalıdır. Film sanatçısı, düş gücüne sahip bir okuyucu ya da doymak bilmez merakın dürtüsündeki bir kaşifin özelliklerini taşır. Daha önceki bir

tanımlamayı tekrarlırsak, film sanatçısı “bir öyküyü anlatmaya koyulan, ama bu öyküyü çevirirken bütün fizik gerçekliği kucaklamakta içten gelen bir isteğe, aynı zamanda öyküyü, herhangi bir öyküyü sinema terimleriyle anlatmak için bu gerçeği kucaklaması gerektiği duygusuna kendini öylesine kaptıran bir adamdır ki maddi olaylar çengeline gittikçe daha derinlere dalar ve bu çengelde, büyük çabalar harcayarak, ayrılmış olduğu ana yola dönmezse, bir daha yolunu hiç bulamayacak şekilde yitirme tehlikesine düşer (Kracauer, 1968: 389).

Kracauer’ın sözünü ettiği, dünyayı kapsam alanına alan “materyalist estetik”tir. Materyalist estetik, gerçeklik ve aracın teknik yeterliliklerinden oluşmaktadır. Araç olarak sinema, somut gerçekliği kaydetme yetisini keşfeden fotoğraftan ilham almıştır. Görünür dünyadan ilham alan ve ona hizmet eden “araç”, “konu” ile sinemada bir araya gelmektedir. Materyalist estetiğe göre sinema, gerçekliğin belirli tür ve düzeylerini keşfetmeyi sağlayan bilimsel bir araçtır.

Sinema temel özellikleri ve teknik özellikleri içinde barındırmaktadır. Filmin temel özellikleri fotoğrafiktir. Bu sinemanın “dış gerçekliği” kaydetme yeteneğidir. Teknik özellikler ise kurgu, close up, ışık, efektler gibi aracın sahip olduğu özelliklerdir. Kracauer, teknik özelliklerin aracın kapsamıyla (konusuyla) ancak dolaylı bir ilişki kurabileceğini, teknik özelliklerin öncelikli işlevinin temel özellikleri desteklemek olduğunu vurgular (Andrew, 2007: 124).

Teknik özelliklerin temel özelliklerin önüne geçmesi, gerçekçi kuramcılar ve özellikle de Kracauer için sinemanın karşılaşılabileceği en önemli tehlikelerden biridir. Araç, sahip olduğu teknik özelliklerin etkisiyle dış gerçekliği (insan ve coğrafya) ve dolayısıyla iç gerçekliği (düşünce ve tarih) dönüştürme işlevini edinebilir. Formun norm hâlini alması anlamına gelen bu durum, insanın gerçekliğe müdahalesi ve insan yaratıcılığının ideolojilerle etkileşim halinde propagandist bir yapıya sahip olması anlamlarına gelmektedir. Bu durum, Kracauer tarafından sinemanın doğasına aykırı bulunmaktadır. Biçim ile kapsam arasındaki mücadelenin tüm sanatlarda yer aldığını ifade eden Kracauer, sinemayı kapsamın biçime üstün geldiği ilk sanat olarak nitelendirir (Büker, 1989: 25-27).

Yönetmenin gerçekliğe şeksiz şüpheşiz sadakatini vurgulayan Kracauer, daha sonra kendi içinde barındırdığı dualiteyi yavaşça açığa çıkarmaktadır. Film yapımcısına düşen iki vazifeyi söyleyerek bu dualiteyi açıklamaya başlar: “Film yapımcısının zihninde iki nesne bulunmaktadır; gerçekçilik ve gerçekçiliğın sinemasal kaydedilmesi. İki amacı vardır: aletin temel özellikleri doğrultusunda gerçekliğın kaydedilmesi ve araca uygun olan tüm özelliklerin mantıklı kullanımı ile bu gerçekliğın açıklanması” (Andrew, 2007: 127).

Kracauer yönetmene gerçekçi ve biçimsel olma özelliklerini bir arada yüklemeye başlar. Yönetmen doğada olanı kaydedip açıklayabilir. Tekniğı ile hem gerçekliğın içeri girmesine izin vermek hem de onu belirlemek durumundadır. Ancak bu durumların ikisinde ilk terimin baskın olması gerekmektedir. Bu durum filmin, yönetmenin gerçekliğı olması riskini taşımaktadır. Ortaya çıkan çelişkinin farkında olan Kracauer, bu durumun mantıklı bir açıklamasını yapmaya çalışır. Yönetmenin yaratıcılığına ancak gerçekçi eğilim ile biçimci eğilim arasında kurulacak doğru bir denge ile müsaade eder. Sadece gerçekçiliğı tabi olan bir biçimcilik mümkündür.

Kracauer’da sinemanın ideal hâli olarak karşılaşılan “Bulunmuş Öykü” (The Found Story), Kracauer’ın sözünü ettiğı, “ancak gerçekçiliğın peşı sıra gelebilecek biçimcilik anlayışını” daha açık hâle getirmektedir. “Bulunmuş Öykü” yönetmenin “soyutlayıcı yaratıcılığının” değil, çıktığı keşif yolculuğının bir ürünüdür. Yani keşfedilmiş gerçekliktir. Bu türün en iyi örnekleri olarak İtalyan Yeni Gerçekçiliğının ilk dönem filmlerini gösterilebilir. Kültürün ve dış gerçekliğın bir arada bulunduğu bu filmlerin kaynağı gerçekliktir. Birey üzerinden toplumsal gerçekliğe giden bir yol açan bu filmlerde yönetmenin “somutlayıcı yaratıcılığı” belirgin bir hâl alır.

Kracauer, sinemanın modern insanın hayatındaki nihai yerini açıkladığı kısma çağdaş krizi açıklayarak başlar. İdeolojilerin parçalanması çağdaş yaşam içindeki boşlukları ortaya çıkarmıştır. Bu durumda kültürün inanç ve din gibi unsurlarda yer almaya başladığını belirten Kracauer, buradan hareketle 19. yüzyıl İngiliz uygarlığında ideolojilerin boşalttığı yerin Hristiyanlık tarafından doldurulduğunu söyler. Bilimin modern dünyada tartışma götürmez bir kabul kazanmasına rağmen ideolojilerin boşluğının bilim tarafından doldurulamamasının nedenlerini soruşturmaya başlar.

Bilimin soyutluğu sorunu, burada Kracauer'ın altını çizdiği noktadır. Kracauer, bilimin insanı dünyadaki nesnelerle iletişimsel bir ilişkiye götürmediğini, aksine dünya üzerinde kontrol ve hâkimiyet getiren araçsal bir ilişkinin bilim tarafından kurulduğunu söyler. Dünya üzerindeki nesneler kutsanmış bir dolaylı anlatıma sahiptirler. Bilim sahip olduğu soyut bakış açısıyla bu fenomenlerin metafiziksel anlatımlarını aktaramaz (Andrew, 2007: 140-141).

Film kuramcısı Andrew, çağdaş hayattaki boşluğu dolduracak yeni ideoloji üzerinde düşünen Kracauer'ın, “bu yeni ideolojinin insanoğlu tarafından yaratılmak yerine dünyanın kendi içinden çıkarak oluşması zorunludur” ifadesinin altını çizer. (2007: 142) Burada insanın dünya ile uyumlu hâle gelmesinin önemi vurgulanmaktadır. Geçmiş dönemlerde bu uyum bilim değil sanat tarafından yaratılmaktaydı. Sanat, soyut olgulardan hareketle başlayıp somut gerçekliğe doğru yol alır. Ancak geleneksel sanatların tam olarak somutlaşması mümkün değildir. Kracauer'ın insan ve dünya arasında sağlanması gerektiğini söylediği uyum ancak film tarafından yakalanabilir. Film, gerçekliği modern insana uydurmak yerine, insanı kâinatın doğal gerçekliğini tecrübe etmeye götürmektedir. Uyum ancak insanın yapacağı bu keşifle mümkündür.

Tarih, filmin yaratacağı uyumu desteklemekle vazifelidir. Tarih bu desteği geçmişin doğru bir şekilde günümüze uyarlanabilmesini sağlayarak verir. Tarih bu vazifeyi icra edebilmek içinse soyutlayıcı bilim anlayışının ötesine geçmelidir.

İnsanın kâinatın doğal gerçekliğini tecrübe etmesi, gerçekliğin sadece fotoğrafik objektife göre belirlendiği bir durum değildir. Burada gerçekliğin muğlâk bir arka planda belirerek, görünmeyen anlam katmanlarını ortaya çıkarması söz konusudur (Pezzella, 2006: 49).

Herhangi bir çok-yakın plan, maddenin yeni ve beklenmedik düzenlenişlerini ortaya koyar; derinin yapısı fotoğrafın havadan çekildiğini düşündürür, gözler göllere ya da yanardağın kraterlerine dönüşür. Bu görüntüler, çevremizi iki anlamda yıkar; sözcük anlamıyla genişletir ve bu biçimde geleneksel gerçekliğin zindanını yıkar ve önümüzde, daha önce

ancak düşlerimizde araştırabildiğimiz, bilinmez ufuklar açar (Kracauer'dan aktaran Pezzella, 2006: 49).

Yakın plan çekim aslında saf gerçekliğin bir parçası olmayıp, yaklaşılan nesneyi çözünmüş ya da anlaşılabilir olmayan bir hale getirmektedir. Kameranin iyice yaklaşmış olduğu nesne, anlatıcı tinin bir manzarası haline gelir. Yani, gerçeklik nosyonu ne kadar yakından incelenirse, mimesis (öykünme) nosyonu da dolaysız gerçekliğe dair anlamını o derece yitirir. “Sinematografik görüntü, tinin altüst edici, düşünce öncesi, mistik bir temeline dayanır gibi gözüktür” (Pezzella, 2006: 49).

1.2.1.2. André Bazin

Gerçekçi film kuramcıları arasında en önemli yeri şüphesiz André Bazin doldurmaktadır. Fransız kuramcı ve film eleştirmeni Bazin, “Chiers du Cinéma” adlı sinema tarihinin en önemli süreli yayınının kurucusu ve editörüdür. Bazin, hem Fransız Yeni Dalga akımı ve Auteur kuramının, hem de İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının en önemli kuramcılarındandır.

Bazin'in sinema üzerine ortaya koyduğu düşünceler ciddi felsefi temellere dayanır. İlk olarak, fotoğraf ve resim üzerinden yola çıkarak yürüttüğü tartışmada, dünyada yer alan görünür şeyleri sahip oldukları varlıkları üzerinden değerlendirmektedir. Şeylerin ontolojisi üzerine kaleme aldığı “Fotoğraf Görüntüsünün Varlık Bilimi” isimli makale bu konudaki en temel metindir.

Fotoğraf Görüntüsünün Varlık Bilimi'ne plastik sanatların psikanalizini yaparak başlayan Bazin, resim ve heykel gibi sanatların taşıdıkları en temel özelliğin, sanatçının bu sanatları kendisinden ilham aldığı nesneden hareketle yola çıkarak icra etmesi olduğunu söyler. Resim ve heykelin kaynağında “mumya kompleksi” bulunduğunu ifade eder ve varlığın maddi görünüşlerini yapmanın, varlığa sonsuzluk bahşetmek anlamına geldiğini belirtir. Bu sanatlardaki model ile yaratılan portre arasındaki özdeşliğin altını çizen Bazin, böylelikle heykelciliğin dinsel sebeplerinin, varlığı görünüş yardımıyla kurtarmak ve

sonsuzla ulaştırmak olduğunu s3yler. Bazin'in sanat, ontoloji ve gerçeklik arasında kurduğu bağlantı şu c3mlesinde en somut h3lini alır: "Eğer plastik sanatların tarihi bu sanatların estetik y3nlerinden çok ruh bilim y3nlerinin tarihiyse o halde benzerliğin ya da gerçekliğin hik3yesinin bu tarihte ciddi bir yeri olmalıdır" (Bazin, 2005: 10).

Batı resminin sahip olduğu estetikçi sembolik anlatıya, -şeylerin "i gerçekliklerini" yansıtmaya 3zelliğine- 15. y3zyılda dış d3nyanın taklidiyle ortaya çıkan yeni bir anlatı biçimi eklenmiştir:

Resim bundan b3yle iki 3zlem arasında b3l3nm3řt3: Biri tamamıyla estetikti, modelin, biçimlerin sembolizmi dolayısıyla ağır bastığı manevi gerçeklerin anlatımı 3b3r3yse dış d3nyanın yerine benzerini geçirmek gibi tamamıyla ruh bilimsel bir istekten başka bir şey değildi (Bazin, 1995: 33).

Bazin, resme y3klediği iki eğilimden ilkinin "yanılsama", ikinci eğilimi ise "ruh bilim" ya da "gerçekçilik" olarak tanımlamaktadır. Sanattaki gerçeklik çekişmesini bu iki eğilim arasındaki yanlış anlaşılmadan ileri geldiğini belirtir. Bu çatışmaya sahne olmayan Orta ağ sanatının ise, hem b3y3k 3l3de manevi 3đeleri barındırdığını hem de son derece gerçekçi olduğunu hatırlatır.

Fotoğraf, resmin anlam dairesindeki çatışmayı bitirir. Resimdeki benzerlik eğilimine son verir ve ona sadece yanılsama eğilimini bırakır. Fotoğraf ve sinema, geriye kalan gerçekçilik eğilimini 3z3nde barındırmaya ve sergilemeye başlarlar. Gerçekçiliğin fotoğrafa kalması kat edilen teknik gelişmelerden çok ruhbilimsel nedenlere bağlıdır: Fotoğraf, "insanın aradan çıkarak, mekanik bir reproduksiyonla yanılsama susuzluğumuzun tamamıyla giderilmesi" demektir (Bazin, 1995: 35).

Fotoğrafın, şeylerdeki gerçekliği bu şeylerin yeniden 3retilmesine aktarması ve bu yeniden 3retim ilk kez mekanik bir araç tarafından yapılması fotoğrafı resimden ayıran temel 3zelliğin nesnellik olduğunu oldukça net bir şekilde g3z 3n3ne serer.

Bazin, resim, fotoğraf ve sinema ile plastik sanatları birbirlerinden net çizgilerle ayırdıktan sonra sinemasal gerçekliği açıklamaktadır. Bazin'in sinemasal gerçekliğin niteliği konusunda söyledikleri diğer gerçekçi kuramcılardan, özellikle de Kraucher'dan ayrılır. Sinemanın hammaddesinin gerçeklik değil, gerçekliğin selüloit üzerinde bıraktığı izler olduğunu söyler. Bu izler genetik olarak gerçekliğe bağlıdır ve kavranabilir olgulardır. Bazin, sinemanın bir gerçeklik sonuçmazı olduğunu, onu sürekli takip ettiğini ancak gerçekliğe sonsuz bağlılığına rağmen onu hiçbir zaman tam olarak yakalayamayacağını açıklar (Andrew, 2007: 158). Sinema, Bazin'in anlattığı bu hâliyle gerçekliğin sonsuz takipçisi ya da başka bir deyişle gerçekliğin izleri üzerinden gerçekliğe giden sonsuz bir yoldur.

Bazin'in sinemasal gerçeklik hakkında bahsini ettiği, şeylerin “görsel” ve “uzamsal” gerçeklikleridir. “Dış gerçeklik” olarak adlandırılabilir uzamsal gerçeklik, şeyleri kendilerinden daha büyük bir çerçeve içerisinde ele almaktadır:

Bazin'e göre, sinemadaki gerçekçilik en başta “uzamsal” bir gerçekçiliktir. Teatral sahneden farklı olarak, sinemasal görüntüde olay-mekân ilişkisi “dışarıdan içeriye” doğru gelişir. Yani mekândan karaktere, doğadan insana doğru. Bazin bu uzamsal gerçekliği o kadar önemser ki, gerçek mekânları kullanmak yerine Alman Dışavurumculuğu'nda olduğu gibi yapay, plastik bir dünya yaratmayı hedefleyen filmlerin genelde başarısız olduklarına inanır. Sinema, “doğanın dramaturjisidir”. Evrenin gerçek anlamda mikrokosmik bir yeniden üretimi olmadan sinema olmaz (Daldal, 2005: 40-41).

Bu noktadan itibaren, Bazin'in resim ve fotoğraf arasında sözünü ettiği diyalektiğin sinemada vuku bulan türünü net bir şekilde açıklamak gerekmektedir. Bazin, “Sinema dilinin devrimi” adlı makalesinde daha önce “yanılsama” ve “gerçekçilik” olarak adlandırdığı diyalektiğin paydaşlarını bu kez “görüntüye inanan yönetmenler” ve “gerçeğe inanan yönetmenler” üzerinden açıklar (Bazin, 1995: 43).

Bazin, farklı isimler kullanarak adlandırsa da, gerçekçilik karşısında konumlandığı unsurlar her defasında biçimci sanat kuramına tekabül etmektedir.

Sinemadaki biçimci anlayışta, sinematografin perdeye yansıttığı her bir nesnenin kendi zatında temsil edebileceği anlamların bir sınırı bulunmamaktadır. Yönetmenin yaratıcılığının, görünen nesnelerin anlam dairelerini sınırsızlaştırdığı biçimci gelenek kendi içinde ikiye ayrılmaktadır. Bu ayrımı “görüntünün plastiği” ve “görüntünün kurgusu” olarak ifade edilir. Bunları “görüntünün mekân içinde düzenlenişi” ve “görüntünün zaman içinde düzenlenişi” olarak adlandırmak da mümkündür.

Görüntünün plastiği en temelde dekor, sahne düzenlemesi, makyaj, aydınlatma gibi unsurları içermektedir. Bu öğelerin hepsi birden mekân düzenlemesini oluştururlar. Sinemada biçimci gelenek, bu öğelerle daha çok soyut anlamlar üretmektedir. Klasik sanatlar arasında resim ve tiyatrodaki ciddi bir yer edinen plastik özellikler, sinemada da resimsel ve teatral kompozisyonlar üretebilmektedir. Sinemada görüntünün plastik anlatımlarının en belirgin bir şekilde yer aldığı akım Alman Dışavurumculuğu’dur.

Biçimci geleneğin diğer ögesi ise görüntünün kurgusudur. Bazin’de kurgu, görüntülerin nesnel olarak taşımadıkları bir anlamı yaratmak şeklinde bir tanımla karşılığını bulur. Kurgunun iki türünden bahseden Bazin, ilk olarak, izleyicinin filmin örgüsünü kolay bir şekilde anlayıp takip edebilmesi için, olayın mantıksal ve birbirini takip eden -çizgisel- bir işleyişe sahip olmasını vurgulamaktadır. Kurgunun bu türü daha çok sessiz sinema dönemiyle bağlantılıdır. Sesli sinemaya geçiş döneminden itibaren başladığı ikinci tür ise psikolojik kurgudur. Psikolojik kurgu, yeni anlamların yaratılması ve bu anlamların izleyicinin zihnine yansıtılması olarak tanımlanabilir. İzleyicinin psikolojik olarak film metninin içine girebilmesi, özellikle ana karakterlerle kendini özdeşleştirebilmesi oldukça önemlidir. Çekim açıları ise, hem izleyicinin film ile tüm bu irtibatları kurabilmesi, hem de art arda dizilerek birbirleriyle birleştirilen görüntülerden yeni anlamların yaratılmasında oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu tür filmlerde diyaloglar çoğu zaman aç/karşı aç kurgusuyla verilmektedir. Bu şekilde izleyici diyalogların gerçek bir şahidi hâline gelmektedir. Psikolojik kurguya verilebilecek en iyi örnek Hollywood sinemasıdır.

Bazin’in kurgu konusundaki yaklaşımları “alan derinliği” olarak ifade ettiği bir yöntemle şekillenmektedir. Psikolojik kurgunun izleyiciyi film metnine, yönetmene ve ana

karakterlere bağı kılan ve film ve izleyici arasındaki ilişkide izleyiciyi pasif hâle getiren yapısının aksine, alan derinliği uygulamasıyla izleyicinin film metni üzerinden kendi iradesini aktif hâle getirerek farklı okumalar geliştirmesi mümkündür. Bu durum seyircinin görüntüyle kurduğu zihinsel ilişkiyi yönetmen ve ana karakterlerden bağımsız bir şekilde yürütebileceğı anlamına gelir.

Bazin, bu açıklamalarıyla “algılamasal gerçeklik” dediğı yere evrilir. Algılamasal gerçeklik seyircinin görüntü ile kurduğu ilişkinin zihinsel gerçeklikle sonuçlanmasıyla oluşur. Bu aynı zamanda “uzamsal gerçeklik”tir. Griffith’den gelen klasik aç/karşı aç kurgusu olayı birbiri ardına sıralayan parçalara ayırıyordu. Yönetmenin öznel gerçekliğini yaratan klasik kurgunun aksine, Bazin’in bahsettiğı uzamsal gerçeklik, olayın üzerinde aktığı mekânı tümüyle kullanan uzun çekimlerle gerçeğe süreklilik kazandırır. Bazin, uzamsal gerçekliği ortaya çıkaran alan derinliğinin en etkin kullanımını Orson Welles’in Yurttaş Kane filminde bulur:

Orson Welles’in yaptığı bütün devrim, alışılmamış bir alan derinliğinin sistemli kullanılışından yola çıkmaktadır. Klasik alıcının merceğı birbiri ardından sahnenin değışik yerlerine çevrildiğı hâlde, Orson Welles’in alıcısının merceğı dramatik alanda bulunan bütün görsel alanı aynı süreklilikte kapsar. Artık, herhangi bir nesneye önsel bir anlam vererek, göreceğimiz nesneyi bizim için seçen kurgulama değıldir; perdeyi kesit olarak alan sürekli gerçeğın paralel yüzünde sahneye özgü dramatik tayfı seçmek zorunda kalan seyircinin zihnidir (Bazin, 1995: 163).

Alan derindiğı, klasik kurgunun önemli teorisyenlerinden Eisenstein tarafından “anlam birliğı”ni bozduğu yönünde eleştirilmiştir. Uzun çekimlerin görüntüde anlam belirsizliğı yarattığını vurgulayan Eisenstein’in ifadesini doğru bulan Bazin, anlam birliğinin doğanın değıl, zihnın bir özelliğı olduğunu söyler. “Doğanın çok sayıda duyumu vardır ve bu bir ‘belirsizlik’ olarak ifade edilebilir. Bazin’e göre böyle bir belirsizlik bir değıerdir ve sinema onu korumalıdır. Bazin’in ortaya koyduğu “uzamsal gerçeklik” ve buradan hareketle farkına varılan “anlam çokluğu”nun, sinemayı toplumsal gerçekliğe götüren temel unsurlar arasında yer aldıkları İtalyan Yeni Gerçekçiliğinde açığa çıkar.

Bazin, biçimci sanat kuramını oluşturan plastik ve kurgusal unsurlar hakkında tüm bu söylediklerine rağmen sinema sanatının bu iki öge dışarıda bırakılarak icra edilemeyeceğini de çok açık bir şekilde vurgular. Plastik ve kurgunun gerçeğe yapacakları katkıları sinemanın temel unsurları arasında zikreder (Bazin, 1995: 47).

Bazin, sinemasal aracın daha farklı biçimlerde, daha kişisel ifadeler içinde olmasını istemektedir. Bazin, öldüğü gün bile Truffaut ve Rossellini'nin dolambaçlı biçimleri üzerine bir yazı yazmaktaydı. Onların, dünyanın görünümünü daha önce hiç yapılmamış şekilde ifade etme ve vurgulama mücadelesi verdiklerini belirtmişti. Onların her ikisinin filmleri aracılığı ile filmin klasik çağında olanaklı olduğundan daha fazla kendi içsel gerçekliklerinin belirtildiğini yazmıştır. Onların filmlerini dünyaya karşı olan özgür ve doğrudan yanıtlar olarak görebiliriz. Bu, bize sunulan dünyaya karşı verilen resmi yanıtın daha farklıdır (Andrew, 2007: 203).

Bir Katolik olan ve kuvvetli bir kader inancına sahip olan Bazin, sinemanın insanı gizli geleceğe doğru götürmesi gerektiğini düşünmektedir. Bazin'e göre sinema, aynı insanlığı gibi sürekli bir tekâmül içinde olan ve "kendi tamamlanmamış özelliklerini tanımladığı zaman ve kendisinin ötesine geçmek için savaşım verdiği" zaman en üst mertebeye ulaşabilir. Bazin'i harekete geçiren düşüncenin ruhu Andrew'ın (2007: 204) ifadeleriyle açıklık kazanır: "Oluşumun tüm kademelerini anlamaya çalışmak ve onları sevmek için, sürekli olarak anlaşılır geleceğin ötesine bakmak gerekmektedir."

1.2.2. Biçimci Kuramlar

Biçimcilik, filmin gerçekliği yeniden üretilmesine, bir benzerinin yaratılmasına karşı çıkan bir estetik yaklaşımdır. Merkezde olan, film metnini kuran dilin/biçimin kendisidir. Gerçeklik, tarihsellik ve türlerinin göz ardı edilebileceği bir sinema anlayışıdır biçimcilik. Geçerlik ve tarihsellik, göz önünde bulunduruldukları durumlarda sadece çıkış noktası oluşturabilirler. Kendilerini değiştirecek veya hoşlanacağı farklı bir forma sokacak yönetmenin odak noktası olmaları mümkün değildir.

Platon'un Kratylos diyalogunda, Sokrates'in Kratylos'a açıkladığı gibi; bir durumun, bir manzaranın görüntüsü elde edilmek istendiğinde yapılacak olan ele alınan nesnelerin bütün detayları ile canlandırılmaları olmamalıdır. Çünkü bir nesneyi tüm özellikleriyle çizen bir ressam o nesnenin resmini çizmiş olmaz, nesnenin ikincisini yapmış olur. Yani resmedilen nesneye ait bazı özelliklerin çıkarılması ya da bazı yeni özelliklerin eklenmiş olması çizilenin resim olmadığı anlamına gelmez (Büker, 1989: 1).

Biçimci kuramcılar sinemanın hayatın yerine geçen bir şey olduğunu kabul etmezler. Sinema fiziksel gerçekliğe dayanan görüntülerle soyut bir dünya yaratır. Gerçekliğe biçim verir. Gerçeğe çok benzemektedir ama gerçek değildir. Gerçekliğin eş değerlisidir ama tıpatıp benzeri değildir. Görüntü, gerçekliğin aldığı yeni biçim sebebiyle gerçeklikten ayrılmaktadır.

Sinemanın, gerçekliğin sanatçı tarafından yeniden üretilmesi anlamına gelmediği, araç ile medium ayrımı yapılarak mümkün olabilir. Bir heykeltıraşın aracı keski, medium'u ise taştır. Burada sanatçının esin kaynağı kuşkusuz keski değil taştır. Yönetmenin keski kameradır, medium'u ise ışık. "Araç ile medium ayrımını yapmadığımız sürece sinemada her şeyin teknik olanaklara bağlı olduğunu, gerçekliğin teknik olarak yeniden yaratıldığını düşünebiliriz" (Büker, 1989: 3).

İnsan, kendi çevresindeki nesneleri gözlemlerken baktığı açıları değiştirerek görmenin boyutlarını sınırsızlaştırabilir. Ancak kamera insana uzamın sınırlı bir kısmını görme imkânı tanır. Seyircinin kadrajın ötesini görmesi mümkün değildir. Görüldüğü gibi, gerçek hayattaki sınırlılık ile filmde karşılaştığımız sınırlılık oldukça farklı niteliklere sahiplerdir. Biçimci kuramın öncülerinden Arnheim, yönetmenin kadrajın içine dâhil edeceği uzamı sınırlarken nesnellikten ve doğallıktan uzaklaştığı ölçüde filmi bir sanat hâline getirebileceğini ifade etmektedir. Arnheim siyah beyaz sinemaya oldukça fazla önem vermektedir. Bunun sebebi bu tür sinemanın nesneleri gerçek renklerinden uzaklaştırması ve dolayısıyla dünyadaki görüntülerini değiştirmesidir (Arnheim, 2002: 19). Arnheim'in sinemada teknoloji kullanımının yoğunlaşmasına yönelik eleştirisini de tam burada zikretmek gerekir. Teknolojinin, ses, renk, ışık ve bunun gibi nitelikleri bire bir

ekrana yansıtmakta uzmanlaşması, yönetmenin nesnelere yaratıcı bir biçim vermeyi ötelemesini ve sadece nesnelerin kopyalarını üretmesini sağlayabilir.

Filmin oluşturduğu zaman ve uzam bütünlüğü de nesnel gerçeklikten kopuktur. Film, farklı uzamların ve farklı zamanların montajlanması ile oluşur. Gerçek hayatta insan uzam üzerinde hareket ederken ve dolayısıyla insan gözü nesnelerin etrafında gezinerek bir alıcı vazifesi görürken, filmde uzamda hareket eden ve alıcı vazifesi gören kameradır.

Kameranın, uzamın birbirinden farklı noktalarında yapacağı devinim ise filmi gerçeklikten uzaklaştıracaktır. Yönetmen uzam üzerinden seçtiği parçaları bir araya getirerek nesnel gerçekliğe yeni bir biçim verir. Sanatçı bu şekilde uzam içinden yeni bir uzam yaratır.

Rus biçimci Eisenstein, filmin ne olduğunu en iyi açıklayabilecek iki unsur olduğunu söyler. Bunlardan ilki doğada saptanan fotoğraf parçalarıdır. İkinci unsur ise bu parçaların değişik yollarla birleştirilmeleridir (1985: 15). Bu şekilde, bir filmi oluşturan temel öğeler işaretlenmektedir. “Çekim ve kurgu sinemanın temel öğeleridir” (Eisenstein, 1968: 329).

Sinema, gerçeklikten kopmaksızın ve gerçeği yeniden üretmeksizin bir sanat halini alamaz. Filmin gerçekle olan irtibatını kesebilecek en kuvvetli unsur ise “montaj”dır. Montaj basit bir ifadeyle, parçaları bir araya getirip bütünü oluşturmak şeklinde tanımlanamaz. Çünkü bütün, kendisini oluşturan parçaların toplamı anlamına gelmez. Montaj, parçaları birleştirerek yeni bir anlam, yeni bir biçim ve yeni bir varlık inşa etmektir.

Eisenstein, nesnelerin niteliklerini olduğu gibi aktaran ve Arnheim’in “ortaya çıkanın sanat eseri değil de nesnelerin kopyaları olacağı tehlikesini” haber verdiği “teknoloji kullanımı”ndan sakınmamaktadır. Bu konuda özellikle renk üzerinde duran Eisenstein, rengin nesnelerin doğal niteliklerinden biri ve nesnelerdeki gerçekliğin bir parçası olduğunu önemsemez. Onun altını çizdiği, renklerin yönetmenin yaratacağı yeni biçimin oluşumunda yer alabileceğidir. Yönetmen yaratmak istediği anlamın oluşumunda

nesnelerin gerçek renklerini de, onlara biçeceği farklı renkleri de kullanabilir. Eisenstein, nesnel gerçekliğin parçalanması ve yeni biçimin oluşturulmasında renk dışında, insanın bireysel gerçekliğinden ve uzamın gerçekliğinden de faydalanır. Filmde yer alan karakterleri meslekten gelen oyuncuların değil, karakterlerle uyuşan gerçek hayattan insanların oynaması ve filmdeki mekânı da stüdyo şartlarında oluşturulmayıp, gerçekten var olan bir coğrafyanın filmsel mekânı oluşturması mümkün olabilmektedir. Bu özellikler Eisenstein'ı gerçekçi bir yapıya büründürmemektedir. Çünkü karakterler de uzam da hatta öykü de filmde belirleyici unsurlar değildir. Montaj, bu parçaların etkileşiminden doğan yeni bir anlam ve biçim üretecektir. Çekimlerin etkileşiminden doğan anlamı araştıran ilk kuramcı olan Kuleşov, önemli olanın çekimlerin içeriğinin değil, çekimlerin düzenleniş biçimi olduğunu söyleyerek (Büker, 1989: 10) içerikte yer alan nesnel gerçekliklerin biçimin oluşmasına engel teşkil etmeyeceğini açıklamış olur. Nesnel gerçeklik biçime ulaşmada kendisinden faydalanılacak önemli bir araçtır.

Filmin taşıdığı en önemli değer açığa çıkardığı yeni biçimdir. Biçim'in yaratımı, yönetmeni filmi bir metin olarak tanımlamaya götürür. Metnin oluşumda yer alan göstergeler üzerinde durulabilir. Biçimci yönetmenler ses bilim ve karşılaştırmalı söyleyiş araştırmaları yaparlar. Metinde söylemin değişmeyen biçimsel öğelerini araştırırlar. İletinin değişmez öğelerini, değişebilir öğelerinden ayırırlar. Sonuçta, film metninde yer alan göstergeler, gösterenin doğada var olduğu şekliyle ya da tarihselliğiyle ilişki kurulmaksızın okunabilirler. Montaj ise metnin gramatiğini oluşturarak, filmde yer alan görüntülülerin etkileşimine imkân verir ve biçim'i yaratır. Biçim artık Kuleşov'un belirttiği gibi dünyasalın ötesinde bir anlama, kendini oluşturan öğelerin toplamından daha fazla bir ifade kabiliyetine sahip olur ve "Gestalt" hâlini alır (Büker, 1989: 12-13).

2. İTALYAN YENİ GERÇEKÇİLİĞİ

2.1. İtalya’da Sinemanın Yapısı ve İtalyan Sinemasının Oluşumu

Sinema tarihine bakıldığı vakit, İtalyan sinemasının her zaman başarılı olmasa da, oldukça uzun bir tarihe sahip olduğu görülmektedir. Avrupa’daki birçok ulusal sinema gibi İtalyan sineması da Hollywood’un dünya sinema piyasasına hâkim olmasından önce, yani I. Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde oluşmaya başlamıştır. İtalyan sinema araştırmacısı Gian Piero Brunetta İtalyan sinemasının başlangıcı olarak Filoteo Alberini’nin 1905 tarihli *La Presa Di Roma* (Roma’nın Fethi) adlı filmi göstermektedir. Gerçekçi anlatımı, stüdyo ve dış çekimlere yer veren kurgusuyla İtalyan sinemasının başlangıcını temsil eden *La Presa Di Roma*, 20 Eylül 1905’te Roma’da Nomentana Caddesi’nde gösterilmiştir. Film 19. yüzyıl İtalyan siyasi tarihini konu edinmektedir (Sivas, 2010: 12). Hem Lumière kardeşler, hem de Guiseppe Filippi, Albert Promio gibi İtalyan kameramanlar bu tarihten önce günlük hayatı doğal seyri içinde kaydetmişlerdir. Ancak yapılan bu çekimlerin film olarak tasarlanmaları ve gösterilmeleri mümkün olmamıştır.

İtalyan film endüstrisinin oluşmayan başlaması *La Presa Di Roma* filminin ardından mümkün olur. Film yatırım merkezlerinden ilki 1905 yılında sinematograf için pelikül üretmek üzere Roma’da kurulmuştur. Filoteo Alberini ve Dante Santoni tarafından kurulan bu merkez bir yıl sonra Cines film yapım şirketine dönüştürülmüş ve ilk dönem İtalyan film endüstrisinin en önemli merkezi ortaya çıkmıştır. Cines sonraki yıllarda Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde ve ABD’de de etkinlik göstererek uluslararası bir film şirketi haline gelmiştir. İtalyan sinemasının ilk beş yılında kurulan diğer film şirketleri ise, *La Comerio Ambrosio*, *Aquila Film* ve *Milano Films* olmuştur (Çoban, 2009: 58). İtalya’daki ilk sinema salonu ise 1905 yılında Venedik’te Almerigo ve Luigi Roatto kardeşler tarafından açılmıştır. Roatto kardeşler 1907 yılına gelindiğinde İtalya genelinde toplam otuz sinema salonunda film gösterimi yapmaktaydılar.

İtalyan sinemasının kuruluşuna genel hatlarıyla bakıldığında, endüstriyel ve politik olarak devlet merkezli bir sanat oluşumu ile karşılaşmak mümkün değildir. Film endüstrisinin oluşumu özel girişimciler tarafından gerçekleştirilmiştir. Sinema yapımcılar

tarafından ticari fonksiyonları olan bir sanat dalı olarak algılanmış, tarihsel ve toplumsal fonksiyonları işlerlik kazanmıştır. İlk dönem İtalyan sinemasındaki film türlerine bakıldığında, tarihsel filmler ve edebiyat uyarlamalarının sinema endüstrisi tarafından en çok tercih edilen türler olduğu görülmektedir. Nicelik bakımından değerlendirildiğinde ikinci sırada komedi ve melodramlar yer almaktadır. Fütürist filmler ve “verismo” adı verilen gerçekçi filmler ise gişe başarısı bakımından tatmin edici sonuçlar alamamış türlerdir.

I. Dünya Savaşı’na kadar olan süreç, İtalyan sinemacıların çeşitli denemelerle bir film dili oluşturma gayretlerini içermektedir. Bu döneme kadar yerli üretimler film gösterim oranlarında ciddi bir paya sahip olmuşlardır. Savaş koşullarıyla birlikte gelen ekonomik çöküş 1915’te yerli üretimleri ciddi oranda kısıtlamıştır. 1915 yılında İtalya’daki sinema salonlarında büyük oranlarda yabancı filmler gösterilmiştir. Film piyasasında Hollywood filmlerinin belirgin bir üstünlük kurmuşlardır. İtalyan filmlerinin etkisini tamamen yitirdiği 1910’ların sonlarında, Hollywood’un hâkim olduğu bir film pazarı oluşmuştur (Sorlin, 2001: 67).

Film dili ve estetiği açısından bakıldığında sinema tarihinde oldukça fazla zikredilen İtalyan filmlerinin Griffith ve Eisenstein’ın sinema teori ve uygulamalarından etkilenmiş olduğu ve bunların bir modeli olarak işlev gördüğü yönünde eleştiriler bulunmaktadır. Griffith ve Eisenstein’ın takipçisi olma durumu, sinema kuramcılarının ve yönetmenlerin bazılarına göre İtalyan sinemasının yeniden alması gereken hâl iken, bazıları ise bunun sakınılması gereken bir durum olduğunu düşünmektedir (Cook, 1985: 36).

1920’lerin otalarından itibaren etkisini hissettiren faşizm, geniş çaplı görsel politikalara yer veren bir yönetim sistemi tesis etmiştir. Mussolini sosyal ve kültürel uygulamalarda, yoğun poster kullanımları ve açık alanlarda sergilenen propaganda filmleriyle insanların oluşan yeni medyanın tüketicileri haline gelmelerini ve yeni medyadan zevk alarak kendilerini toplumun bir parçası hissetmelerini sağlamaya çalışmıştır (Sorlin, 2001: 61).

Faşizmin yükselişi ilk zamanlarda İtalyan sinemasını oldukça az etkilemiştir. Fakat film endüstrisi 1920’ler boyunca ağırlaşan ekonomik ve kültürel çöküşün belirtilerini taşımıştır. İtalyan hükümeti 1926 yılında film endüstrisindeki krizi durdurmak için bazı programlar uygulamıştır. Hükümetin yaptığı bu müdahalelerle faşist bir sinema yaratma amacından ziyade, ekonomik ve kültürel bakımdan kendine yeterli olabilecek basit bir şekilde de olsa “İtalyan” olan bir sinema ortaya koymak amaçlanmıştır. Vatansever ve faşizm yanlısı özellikler üretilmesine rağmen, açık propagandaya yalnızca haber filmlerinde yer verilmiştir. Teşviklerin çoğunlukla verimli stüdyo ürünlerinin gelişimine aktarılmasıyla en azından iç pazarda Hollywood filmleriyle yarışabilecek istikrarlı bir komedi ve drama akımı oluşur. Hollywood filmleriyle rekabete girebilecek yerli filmleri güvence altına almak maksadıyla çeşitli tedbirler alınmıştır. Önce kotalar, daha sonra da ithalat sınırlamaları oluşturulmuştur. Bu tedbirlerin neticesinde, 1938 yılında Hollywood filmlerinin ancak küçük bir kısmının İtalya’da gösterime girebilmesine müsaade edilmekteydi. Aralık 1941’de ABD’nin II. Dünya Savaşı’na girmesiyle Hollywood filmlerinin ithal edilmesi tümüyle yasaklanmıştır (Cook, 1985: 36).

İtalyan hükümetinin 1926 yılında film sektörünün gelişimi için uygulamaya başladığı programlara paralel olarak, faşizmin etkisiyle yapılan filmler İtalyan sinemalarına hâkim olmaya başlamıştır. Bu süreçte çekilen filmler beş grup halinde ele almak mümkündür. Bunlardan ilki İtalyan Birliği’nin kurulmasına öncülük eden Giuseppe Garibaldi’nin kahramanlıklarına yer vererek “yeniden yükseliş” hareketini konu alan filmlerdir. İkinci olarak, faşizm fikrini ön plana çıkaran Roma İmparatorluğu’nun sömürgeci egemenliğini konu alan filmler söylenebilir. İtalya’nın katılmış olduğu savaşlarda kazandığı zaferleri işleyerek ulusal zaferleri konu alan filmler faşist dönem filmlerinin bir diğer türüdür. Dördüncü olarak, Sovyetler Birliği karşıtı antikomünist filmler ifade edilebilir. Son olarak ise, faşizm yanlısı kişilerin konu edildiği “kara gömlekli” filmler söylenebilir (Sivas, 2010: 31-32).

İtalya’daki faşist yönetim, kültürel, politik ve ekonomik hayatı net bir şekilde denetlemiştir. Buna karşın oldukça sınırlı bir toplumsal desteğe sahip olmuştur. İktidar, gücünü sağlamlaştırmaya çalıştığı 1920’lerde, sahip olduğu toplumsal desteği aktif bir şekilde kullanmıştır. Ancak 1930’lardan sonra yönetim sahip olduğu toplumsal desteği

tamamen kaybederek ciddi bir toplumsal muhalefete muhatap olmaya başlamıştır. Siyasal muhalefet ise 1920'lerin ikinci yarısında uygulanan baskılarla yok edilmiştir. 1930'ların ortalarından itibaren ise siyasal muhaliflerin yeniden bir araya gelmeye başladıkları görülmektedir. Siyasal muhalefet ve toplumsal yenilenmenin entelektüel kökenleri faşist grupların kendi safları içinde yükselmeye başlamıştır. Sinemada faşist muhalefeti tesis eden Yeni Gerçekçilik de aynı şekilde hükümetin desteklediği film okulunda oluşumunu sağlamıştır.

Sicilya'nın 1943 yılında düşman kuvvetler tarafından işgal edilmesinin ardından Mussolini iktidarına son verilmiştir. Alman komando birlikleri tarafından kurtarılan Mussolini, İtalya'nın kuzeyinde Salo adıyla kurulan sembolik bir cumhuriyetin başına getirilmiştir. Bu yeni sembolik devletin sinema alanındaki çabalarından biri, 1937'de açılan ve gelişmiş film stüdyolarının bulunduğu Cinecitta'yı, İtalyan Film Endüstrisinin merkezi Roma'dan, çatışmaların daha az yaşandığı Venedik'e taşımak yönündeki başarısız girişim olmuştur. (Cook, 1985: 39).

Almanya, Nisan 1945'ten itibaren İtalya'dan çekilmeye başlamıştır. Savaşın sona ermesiyle birlikte müttefik kuvvetler işgali altında resmi olarak sivil hükümetin görevi devralması planlanmaya başlanmıştır. Bu süreçte İtalyan film endüstrisi Amerika'nın kontrolündeki bir komisyon tarafından denetlenir. Bu komisyonunun temel işlevi, Mussolini döneminde önce kota konulan, ardından da tamamen yasaklanan Hollywood yapımlarının İtalya'da yeniden vizyona girmesini ve kitleleşmesini sağlamak olmuştur. İtalya'da sinema camiası bu süreçte ciddi bir bölünme yaşadı. Bu bölünme, sinemaların savaş döneminin aksine Hollywood filmleriyle doldurulmasını isteyen Amerikanlarla ortak fikirde olan sinema salonlarının sahipleri ile en azından yerli endüstri yeniden yapılandırılana kadar ithal filmlerin kısıtlanmasını isteyen, komisyondaki İngilizler tarafından desteklenen prodüktörler arasında yaşanmaktaydı (Cook, 1985: 38).

Savaş sırasından neredeyse tamamen yok olan İtalyan film endüstrisi savaşın ardından başlayan yeniden yapılanma döneminden önce, yeni gerçekçi sinema bir gelişim zemini bulmuştur ve vizyona girebilme imkânı bulabildiği küçük oranlarca başarı elde

etmeye başlamıştır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, bu dönemde direnişçilerin oluşturduğu gruplar arasında büyük bir politik itibar kazanmıştır.

2.2. İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı

İtalyan Yeni Gerçekçiliği, II. Dünya Savaşı'nın ve Alman-İtalyan faşizminin çöküşünün neticesi olarak değerlendirilebilir. Akımın düşüncel anlamda oluşumunu sağlayan ihtiyaç, İtalya'da yaygın olarak hissedilen ve en açık bir şekilde solcu entelektüeller arasında dile getirilen, faşizmin kültürel kalıntılarını ve toplumsal hayatla hiçbir ilişki kuramayan milliyetçi retorik üzerine kurulu sanatsal şemalarla bağları koparma fikridir. Ekonomik ve politik açılardan bakıldığında, Yeni Gerçekçi sinemanın ortaya çıktığı koşullar ise, ülke genelinde yaşanan ekonomik kriz ve 1943-45 yıllarındaki Mussolini rejiminin çöküşüyle açıklanmaktadır.

Yerli, ulusal ve toplumsal sinema, sadece belli bir ülkede üretilen ulusal bir ürün değil, bununla birlikte izleyicisine bir ülkenin veya toplumun tam anlamıyla kendini anlatmış olduğu bir sinema olarak tanımlanabilir. Bu tür bir tanım üzerinde durulduğunda İtalyan Yeni Gerçekçiliği, 1940'ların sonlarından itibaren 1950'lerin ortalarına kadar olan dönemde tam anlamıyla ulusal ve toplumsal bir sinema olarak değerlendirilebilir. Yeni Gerçekçilik akımına dâhil olan filmler İtalyan film piyasasında oldukça sınırlı bir şekilde yer alabilmişlerdir. Yeni Gerçekçi filmlerin ulusu ve toplumu gerçekçi bir yaklaşımla tasvir etmiş olduğu fikri, hem İtalya'da dönemin faşist hükümeti tarafından, hem de ülke genelinde çeşitli çevrelerden gelen ciddi itirazlar almıştır. Fakat Yeni Gerçekçilik eleştireliliğiyle İtalya'da ve dünyanın birçok ülkesinde tanınan bir sinema anlayışı halini almıştır. Yeni Gerçekçi filmlerin ulusal ve popüler konuları işlemesiyle oluşan dolaysız ve gerçekçi yöntem, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, ve Luchino Visconti'nin Yeni Gerçekçi filmlerinde kendini gösterir (Armes, 2011;73).

İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı genel kabule göre 1945 yılında Roberto Rossellini'nin "Roma Açık Şehir" filmiyle başlayıp, 1952'de Vittorio De Sica'nın "Umberto D" filmiyle sona ermiştir. Yeni Gerçekçi sinemanın başlangıç ve bitişinin net tarihlerle ifade edilmesi bu akımın Hollywood'da görülebilecek şekilde bir gelenek hâlini

almamış olmasındandır. Bu durumun sebebi Yeni Gerçekçiliğin politik ve estetik kodlarının kitle sineması hâlini alabilecek bir film dili oluşturmaktan uzak olmasıdır.

Yeni Gerçekçilik akımının estetik kodları açısından bakıldığında, akımdaki gerçekçiliğinin, insan gerçekliğini yansıtmayı yönündeki sorumluluğu oluşturduğu görülmektedir. Görsel otantikliğe tanınan öncelik, hem iç mekânlarda hem de dış mekânlarda çekilmesi gereken birçok sahnenin stüdyo dışı ortamlarda çekilmesini ve ayrıca profesyonel olmayan oyuncuların kullanılmasını sağlamıştır. Seslendirmelerde çoğu zaman dublaj yöntemi kullanılmıştır. Ya da sonradan seslendirilmiş ve dublaj çoğu zaman ekranda görülen insanlar tarafından değil, profesyoneller tarafından yapılmıştır. Bu yüzden görüntü ve ses kaydı arasında uyumsuzluklar yaşanmıştır. Bölgesel dilin kullanıldığı La Terra Trema filminin izleyicilerin birçoğu tarafından anlaşılmasız bulunması, dramatik canlandırmayı bozmuş ve çeviri ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Bu tür filmlerin vizyonda yer alabilmesini sağlamak ek çabaları gerektirmiştir. Bu filmlerin seslendirmeleri İtalya genelinde anlaşılan ortak dile uygun olarak gerçekleştirilerek vizyona kabul edilmeme riski ortadan kaldırılmıştır (Cook, 1985: 39).

Film tekniğine ilişkin özelliklerin ortaya çıkışında, II. Dünya Savaşı'nın sona erdiği 1944 yılında tamamen yıkılmış olan İtalya'da, film endüstrisinin de yok olmasının önemli payı bulunmaktadır. Düzenli bir film sanayisinin olmayışı, geçmiş dönem İtalyan sinemasının standartlarına bağlı olmayan yönetmenlere büyük bir özgürlük alanı oluşturmuştur. Yeni Gerçekçilik akımını meydana getiren yönetmenleri de deneysel çalışmalara yönlendiren bu şartlar, akımın film dilinin oluşmasında belirleyici olmuştur (Rossellini, 1968: 450).

Akımın anlatım biçiminde oldukça net sınırlarla ayrılmış olan serim-düğüm-çözüm gibi keskin süreçler bulunmamaktadır. Nedensellik üzerine kurulu bir anlatımdan ve anlatımın film boyunca ürettiği ereklerden söz etmek zordur (Şentürk, 2007: 232). Yeni Gerçekçilik'te insanla birlikte mekânın da karakterleştiği gözlenir. Savaş sırasında tahrip olmuş coğrafyanın neredeyse bir başaktör kadar önemli ve ön planda oluşu akımın geliştirdiği film dilinin bir sonucudur. Yeni Gerçekçilik, Hollywood ve endüstriyel sinemanın diğer örneklerinde olduğu gibi bir stüdyo sineması olmamıştır. Filmlerdeki

mekânların tamamı, insanın bizzat üzerinde nefes alıp verdiği coğrafyadır. Akımın geliştirdiği kamera açıları mekânın karakterleşmesini ve seyircinin uzamsal gerçekliği olduğu gibi algılayabilmesini mümkün kılmıştır. Bel ve boy çekimleri yaygın olarak kullanılmıştır. Karakterlerin mekân üzerindeki hareketleri uzun çekimlerle ve çoğu zaman bir kameranın çektiği görüntüden diğer bir kameraya kesilmeden montajlanır. Bu usul mizansen olarak tanımlanır. Yeni Gerçekçi filmlerde alan derinliğini kullanan uzun çekimler akımın önemli biçimsel özelliklerindendir. Andre Bazén'in kameranın dramatik alanda bulunan bütün görsel alanı aynı süreklilikte kapsaması şeklinde tanımladığı alan derinliği (1995: 163), sinematografik gerçekliğin uzamsal gerçeklik olmasına imkân vermektedir.

Yeni gerçekçiliğin politik aurasını da oluşturan felsefi kodları, mevcudu ve gerçekliği dolaysız bir biçimde belgesel bir sorgulamaya tabi tutmaktadır. Bu sorgulama, modern Batı düşüncesinin ürettiği iki dünya savaşı ve faşizmi tecrübe ederek bir medeniyet krizi yaşayan Avrupa toplumu üzerinde yapılmaktadır. Başka bir ifadeyle, 1500'lü yıllardan itibaren süregelen Modern dönemin ilerleyen çağlarında, 18. yüzyılın felsefi, entelektüel ve kültürel hareketi olan Aydınlanma'ya ilişkin bir sorgulama yapılmaktadır. Aydınlanma ile başlayan; Modern Batı düşüncesinin, kurumlarının ve değerlerinin üstünlüğüne olan kuvvetli inanca karşı eleştirel tepkiler üretilen Kıta Avrupası Felsefesi'nin izleri İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin düşünsel kökenlerini oluşturmaktadır (West, 2008: 25). Modern krizin yaşandığı çağda, Batı'da kaybolan vicdanın yeniden boy vermesini ve sanatçının kaybolan vicdanı sinemada tasvir etmesini sağlayan İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin politik aurasının ve pratik kısmının oluşumunda ise Anti-Faşist Cephe'nin ortakları olan Kilise ve Komünizm'in birlikteliğinden doğan tarihsel uzlaşının önemli fonksiyonları bulunmaktadır.

Hristiyanlıktan beslenen bir estetik anlayış Rossellini ve De Sica filmlerinde kendini gösterirken, kilisenin siyasal mücadeleyi ve fiziksel direnişe olan katkıları daha çok Rossellini filmlerinde yer almaktadır. Alman ordusuna karşı sürdürülen savaşa hem düşünsel hem de fiziksel olarak açık bir şekilde katılan Kilise anlatısı Roma Açık Şehir ve Paisa filmlerinde okunmaktadır.

Rossellini filmlerinde Hıristiyanlıktan beslenen bir estetik düşünceden hareketle Sosyalist eyleme ulaşan bir yapı bulunmasına karşın, De Sica filmlerinde Sosyalist düşünceden hareketle dini pratiklere yol alan bir yapı bulunmaktadır. İşsizliğin ve fakirliğin doğası, adalet arayışı, dayanışma ve toplumsal direniş De Sica anlatılarının merkezini oluşturan temalardır. De Sica, olumsuz durumları dramatikleştirme temayüllerinde bulunmadan, doğallığın sınırlarını zorlayan, ideolojik zemini hiçbir şekilde propagandist bir anlatıya dönüştürmeden öncü bir estetik dil kurar.

Yeni Gerçekçiliğin kriz döneminde ürettiği, yerlilik, toplumsallık ve ulusallık yaklaşımlarını savunan politik sinema dili, yerli ve toplumsal meseleleri sorunsallaştıran sinema hareketlerine ilham vermiştir. Üçüncü sinema ve post-kolonyal Afrika sineması, yerli sinema ve çoğu zaman bağımsızlık sineması olmaları bağlamında Yeni Gerçekçilik'ten aldıkları ilhamı açık etmektedirler. Üçüncü Sinema teorilerinin yapısı, Latin Amerika, Asya ve Afrika'yı kapsayan ve ciddi oranlarda sömürgecilik tecrübeleri yaşamış olan toplumları ve coğrafyaları kapsamaktadır. "Üçüncü sinema" ulusal bağımsızlık hedefinde olan, ırkçılık, burjuvazi ve sömürgecilik karşıtı bir sinemadır (Stollery, 2002: 205). Üçüncü dünya sinemacıları kendilerine özgü bir şekilde iştiğal ettikleri, ulusal bağımsızlık, halk savaşı ve farklı bir üçüncü dünya kimliği tasavvurunun duyumsanması ve inşası gibi sorunları filmin temasına yerleştirerek Yeni Gerçekçiliğin toplumsalı keşfeden yoksulları gün yüzüne çıkartan sinemasından farklılaşmıştır (Armes, 1987: 83).

İtalyan Yeni Gerçekçiliğini oluşturan bazı yaklaşımlar politik ve estetik yönleriyle akımın gerçekçilik konseptinden ayrılmaktadır. Film dili ve estetiği yönünde gelişen bu farklılıklar bir süre minimize edilebilmiş ancak Anti-Faşist Cephe'nin dağılması ve Soğuk Savaş'ın dayattığı yeni politik düzenlemeyle birlikte politik ve estetik farklılıklar öne çıkmıştır. Akımın 1950'lerin başında dağılması ticari endüstrinin başarılı bir şekilde yeniden kurulduğu zamana rastlamaktadır. Merkez sağ Hıristiyan Demokrat iktidarının destekleriyle yeniden canlanan ticari film endüstrisi Hollywood'la rekabet edebilecek popüler filmler üretme imkânına sahip olmuştur. Politik solun birkaç yıl daha toplumsal gerçekçi düşünceden temellenen ulusal sinema teşviklerine rağmen, tek bir ulusal sinemanın sürdürülebilmesi daha fazla mümkün olmamıştır. İtalyan Yeni Gerçekçilik

akımı 1950'lerin sonlarına gelindiğinde fiilen ortadan kalkar. Yerli ve toplumsal sinema ufkuna sahip olan çeşitli hareketler ilerleyen yıllarda Yeni Gerçekçiliğin miraslarını içererek yol almışlardır.

Yönetmen De Sica ve senarist Cesare Zavattini tarafından temsil edilen hümanist ve reformist fikirlerin Yeni Gerçekçilik'te önemli bir karşılığı bulunmaktadır. Zavattini'niye göre sıradan hayatların dürüstçe tasvir edilmesi izleyici ve film arasında etkin bir bağın kurulabilmesine olanak tanır. Ana karakter kendi doğasında olan insanıyeti sergilerken, eğer insanıyet tam olarak vücut bulabilmişse, izleyici değışmek zorunda olan şartların doğasını idrak eder. Seçilen hikâyenin biçimi, hikâyenin kurgusal karakteri üzerine dikkatleri toplayacak dramatik türlerden uzak durarak, tasvir edilen kurgusal olaylar hakkında gerçekçi algılar çizmektedir. Sıradan hayatların tamamıyla dramatik terimlerle tecrübe edildiğı Soğuk Savaş'ın ilk dönemleri dışında, sıradanlık ve dramdan yoksun türden Yeni Gerçekçi filmler küçük ölçülerde gişe başarıları elde etmişlerdir (Zavattini, 1980: 30).

Kuramcı özelliğini de kendisinde barındıran Cesare Zavattini Yeni Gerçekçiliğı niteleyen gerçeğin tam olarak anlaşabilmesi durumunda, doğrudan doğruya film dilindeki dramatik yapıyla ilgili iki sonucun belireceğini söylemektedir:

1. Yeni-gerçekçilikten önceki sinemada bir olay anlatılır, bundan bir başkası, sonra bir üçüncüsü çıkar, bu böyle sürüp giderken, her sahne hemen unutulmak üzere düşünülür ve ele alınırken, bugün bir sahneyi tasarladığımızda bu sahne üzerinde “durmak” ihtiyacını duyuyoruz, çünkü bu sahnenin çok uzun yankıların bütün olanaklarını kendinde taşıdığını biliyoruz. Bize herhangi bir olay verin, ondan size bir seyirlik çıkaralım. Sinemanın, (teknik yönden olduğu kadar törel yönden de) temek niteliğı olan *merkezkaç* gücü, *merkezcil* güce dönüşmüştür.
2. Sinema yaşamı hem en dıştan görünen olaylarıyla anlattığı halde, yeni-gerçekçilik bugün dokundurmalarla yetinmeyip çözümlemeye yönelmek gerektiğini öne sürüyor (Zavattini, 1968: 381-382).

Yeni Gerçekçiliğin öne çıkan filmleri değerlendirmeye akımın oluşum sinyallerini veren Luchino Visconti'nin *Senso* (1954) filmiyle başlanabilir. Bu filmin en belirgin özelliği 19. yüzyıl'da İtalya Birleşme hareketindeki sınıf çatışması ve kişisel figürlerin oldukça fazla dramatize edilmiş olmasıdır. Sicilyalı balıkçıların hayatını ele alan La Terra Trema filmindeki radikal dönüşümün politik-estetik gerekçesi, gerçekçilik tartışmalarının Marksist çemberin içinde devam etmesidir. Göz önünde tutulması gereken bir başka önemli nokta endüstrinin yapısında ve izleyicilerin beklentilerinde meydana gelen değişiktir. Akımın gerçekçi olma algısında tarihsel gerçeklere dair bir anlatım üretimi varken, *Senso* ihracata ve iç pazar potansiyeline sahip yüksek sınıf eğlence filmi olarak tasarlanmıştır.

La Terra Trema bir köy filmidir. Köy hayatının bütünü basit bir dil kullanılarak aktarılmıştır. Filmin hikâyesi konusunu gerçek hayattan almıştır. Visconti'nin filmde rol verdiği balıkçılar gerçek hayatlarında da balıkçı olan insanlardır. Bu amatör oyuncular daha yer aldıkları ilk filmde başarılı bir performans göstermişlerdir. Kameranın başka bir görüntüye kesmeden sabitlendiği dakikalar boyunca hem uzam kullanımında ve uzama hâkim olma da, hem de diyalogların gerçekleştirilmesindeki oyunculuklarıyla filme önemli estetik katkılarda bulunmuşlardır. Kameraların dakikalarca farklı bir görüntüye kesmeden insan ve coğrafyayı uyum içinde bir araya getirmesi ise Yeni Gerçekçiliğin film dilinin oluşumunda öncü nitelikler barındırmaktadır. Bu sıra dışı uzun çekimler odaklanma derinliğini ilk kez stüdyo dışında gerçekleştirmiştir. “Yağmur yağarken ve gecenin karanlığında balıkçıların evinin dışında gerçek hayatın dekoru ile bu çekimler sağlanmıştır” (Bazin, 2007: 165).

Visconti'nin *Ossessione* adlı filmi ise akımın oluşumunu haber veren en önemli film olarak kendini gösterir. Faşizmin etkilerinin henüz tam olarak yitirilmediği bir dönemde Visconti İtalyan sinemasının mahalli yapısını aşarak uluslararası kitlelere hitap etmeyi başaran bir performans göstermiştir. İtalyan entelektüellerin çoğunun içinde bulundukları taşralı uyuşukluklara son vermelerine de katkı sağlayan *Ossessione*, anti-konformizmin ve sosyalist hareketin İtalyan sinemasındaki öncü simgelerinden biri oldu (Sivas, 2010: 47).

İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin başyapıtlarından olan Bisiklet Hırsızları ve Umberto D filmlerinin yönetmeni Vittorio de Sica, akımın en saf, en sade biçimini temsil etmektedir. 1953 tarihli Umberto D, akımın son filmi olarak kabul edilmesine rağmen, “Bisiklet Hırsızları” kadar dünyaca ünlü olamamıştır. Bisiklet Hırsızları akım içerisinde ve dünya sinema tarihinde “doğallığın sınırlı zorlayan” yegâne film olmuştur. Tam anlamıyla komünist bir film olmasına karşın, filmde işlenen hiçbir olay, hiçbir söylem, kameranın karşısına çıkan hiçbir nesne yönetmenin ideolojisini ön olana çıkarıcı değildir. De Sica filmlerinin öne çıkan bu yapısının kaynakları arasında, Hemingway ve Malraux’un bazı eserlerinde kendini gösteren gazetecilik stilinin kristalleşmiş biçimi yer almaktadır (Bazin, 2007: 188).

Bisiklet Hırsızları, savaştan en çok zararı gören yoksul kesimin arasından bir işçinin yaşadığı mağduriyeti işleyen halkçı bir filmidir. Olay örgüsünün kimi zaman ortalamanın üstünde bir beklenti oluşturduğu filmde, aksiyona mahal verecek hiçbir sıra dışı durum söz konusu olmaz. Dönemin toplumsal gerçekliği tam olarak yansıtılırken, mevcut geçekliğin en can alıcı yönü işsizliğin ruhunun tasvir edilmesi ve bu tasvirin filmin tamamında hissedilmesidir. Bu durumun hiçbir dramatik anlatıya yer verilmeden gerçekleştirilmiş olması, Yeni Gerçekçilik sinemasını tek başına anlatabilecek bir başarıdır.

Bisiklet Hırsızları’nın düşünsel katmanları arasında vicdan ve ahlak fikirlerinin özel bir yeri bulunmaktadır. Vicdan ve ahlak aynı Komünizm’de olduğu gibi film metninde dramatik veya heyecan uyandırıcı durumlara yer verilmeden incelikli bir biçimde işlenmiştir. Filmde, işçinin çıkarıldığı serüvenin neredeyse tamamına iştirak eden çocuk, ahlak hususundaki algıları oluşturan ana karakter vaziyetindedir. İşçi, bisikleti çalma teşebbüsünden önce oğlunu tramvaya binmesini ve kendini ilerleyen duraklardan birinde beklemesini söyleyerek uzaklaştırmaya çalışır. Ancak yakalandıktan sonra halkında arasında yaşadığı utanç oğlu tarafından tamamıyla müşahede edilmektedir. Çocuğun sessizliği, içinde bulunduğu korku hâlini değil, babasının eylemi karşısındaki düşüncelerini sembolize etmektedir. Final bölümünde çocuğun babasının elini tutması ise, o ana kadar zihninde babasını tanılaştıran bir varoluş içinde olan çocuk, babası ile eşitlenmiş bir hâl alır. Baba teşebbüsünün karşılığında oğlu ile aynı seviyeye inerken, kaybedilen cennetin üzüntüsü içersindedir (Bazin, 2007: 177).

Yeni Gerçekçiliğin içinde özel bir yeri bulunan bir başka De Sica filmi olarak Umberto D zikredilebilir. Film dili ve biçim itibariyle aynı gerçekçi niteliklere sahip olan, ancak, sinemanın metinlerarasılık özelliğini ziyadesiyle kullanması neticesinde politik, estetik ve metafizik felsefesi itibariyle daha da derinleşen bir yapıya sahip olmuştur. Jenerik kısmı metafizik ve maddeci felsefeleri aynı sekans içinde özgün bir estetik oluşturarak ifade eder. Jenerik bölümünde ses ve görüntü ayrı ayrı karakterleştirilmektedir. Ses görüntünün olmadığı bir düzlemde ilk olarak var olmuştur. Kilise çanlarından gelen bu ses görüntüden önceki varoluşuyla, Hristiyan teolojisinde fizikten önce var olagelen metafiziği işaret etmektedir (Sayın, 2007: 9). Görüntünün dâhil olmaya başladığı vakitte, ses de varlığını sürdürmeye devam eder. Bu ilk sekansta, fizik var olmaya başladığı vakit, metafiziğin varoşunu sonlandırmadığı; madde ile metafiziğin, beşeri olanla ilahi olanın birlikte var olmaya devam ettikleri anlaşılmaktadır. Görüntü rol aldığı anda, fizik âlemde yaşanan adaletsizliklere karşı yükseltelen beşeri maddeci ses açığa çıkar bu kez. Jenerikte sembolize edilen ilahi ve beşeri seslerin birlikteliği teması, hikâyenin sonuç kısmına kadar film metninde kolayca okunmaktadır. De Sica film boyunca, yaşam, ölüm, adalet, yoksulluk, kâinat, merhamet, vicdan ve ahlak temalarına ilişkin çeşitli olaylara ve durumlara yer vermiştir.

Yeni Gerçekçiliğin ikinci kuşağını oluşturan Pier Paola Pasolini ve Francesco Rosi gibi yönetmenlerin çoğunluğu politik solun yanında bulunurken, bu grubun dışında kalan ve Hristiyan demokrasinin yanında yer alma eğilimi gösterenler de bulunmaktadır. Direniş sırasında ve sonrasında bütün demokratik partilerin bir araya gelmesiyle oluşan Anti-Faşist Cephe'nin 1947 ve 1948'de merkez sağ iktidarının başındaki Hristiyan Demokratların ayrılışıyla çökmesiyle, Sosyalist muhalefetin oluşturduğu sol ile monarşist ve neo-faşist partilerden oluşan sağ daha belirgin hâle gelmiştir. Yeni Gerçekçi film yapımcılarının arasında Roberto Rossellini, sinemayı Hristiyan Demokratlarla sürdüren yönetmenlerin en önemlisidir. Federico Fellini gibi başka bir Katolik yönetmen ise aynı politik-kültürel mekânda tehlikeden uzak bir şekilde, kısmi olarak Yeni Gerçekçi nitelikler barındıran suçluluk ve kurtarma dramları çekmiştir. Melodram türünden bir konsepte sahip olsalar da bu filmler, Yeni Gerçekçiliğin birçok özelliğini kullanmakta, özellikle sıradan düzenlemelerdeki seçimleriyle ve sol çizgide bulunanların aksine zenginliğin asaleti

üzerine vurgu yapmaktadır (Morandini, 2003: 412). Rossellini'nin temalarını ürettiği coğrafya “hem kültürel hem de toplumsal bağlamda tamamen farklı bir uygarlık olan Kuzey Avrupa girdabı tarafından yutulmanın eşiğindeki geleneksel Katolik güney İtalya toprağıdır. Bu nedenle eserlerinin merkezinde zıtlıklar olduğunu görürüz: kuzey-güney, alaycılık-masumiyet, olguculuk-ruhaniyetçilik vb” (Russell, 2008: 189).

Roberto Rossellini savaşın ilk dönemleri boyunca savaş ve iş hayatı üzerine filmler yaptı. Bu filmler hükümet destekli olsalar da ideolojik olarak aşırı derecede fantastik değillerdi. Mussolini'nin 1943 yılında devrilmesinin ardından, Rossellini Anti-Alman Direniş'ine katıldı ve ilk direniş özelliğı taşıyan filmi Roma, Açık Şehir'i 1945 yılında çekti. Roma Açık Şehir, bir rahip ve bir komünist partizanın hikâyesini anlatmaktadır. Hikâye Komünist Partizan'ın Rahip'in gözlerinin önünde işkence edilerek öldürölmesi ve ardından Rahip'in kurşuna dizilmesiyle son bulmaktadır. Film, Alman direnişindeki Katolik-Komünist birliğini yüceltirken, filmin odak noktası politik özelliklerden ziyade tinsel özellikler taşımaktadır.

Roma, Açık Şehir'i savaş ve akıbeti hakkındaki iki film takip eder. Bunlar Paisa (1946) ve Germany Year Zero (1947) filmleridir. Bu filmler Yeni Gerçekçi ana akıma bağılı kalmakla birlikte, filmlerin varoluşçu Katolik tonu akımın tipik karakteristiklerinin ötesindedir. Filmde kullanılan temalar arasında Almanların İtalya'yı terk ederken gösterdikleri son direniş süreçlerinde İtalyan Partizanların Almanlara karşı savaşı ile Amerikalılar ve Kilise'nin partizanlara desteğı oldukça belirgindir. Bunun dışında, Amerikalıların İtalya'ya getirdikleri özgürlük ve huzur ortamı, sokak savaşlarının arasında karısına ulaşmak için çatışmaların arasına giren Partizan baba gibi farklı konular da filmin anlatıları arasındadır. Filmde Kilise ile ilgili olarak dikkat çeken en önemli içerik ise Kilise'nin Amerikalı askeri yetkilileri konuk ettiğı süre içinde rahipler ve Amerikalı yüzbaşılının buluştuğı akşam yemeğı öncesinde Amerikalıların lideri pozisyonundaki yüzbaşılının “huzuru, adaleti ve insanlığı Kilise'de bulduğı” yönündeki ifadesi olmuştur.

Rossellini, Stromboli (1949) ile başlayan bir film serisiyle İngrid Bergman'ın izini sürmüştür. St. Francis hakkındaki filmiyle (Francesco, Giullare di Dio, 1950) daha da öteye giden Rossllini kendisini Yeni Gerçekçiliğın diğeri yönetmenlerinden kesin bir

şekilde ayırmıştır. St Francis'in Çiçekleri adlı film baştan sona kadar bir rahip ve müritlerinin hikmetli anlatılarına yer vermektedir. Ruhun niteliklerinin anlatılması, kaderin varlığı, dayanışma, dürüstçe çalışma, kul hakkı yememeye dikkat etme, kardeşlik temaları filmde öne çıkmaktadır. Jenerikte St. Paul'un Tanrı'ya şükürünü beyan ettiği dizeler okunur. Bu dizelerle yaratıcıya, bahşetmiş olduğu güneş, ay, rüzgâr, su, ateş, yeryüzü, bağışlanma ve cismani ölüm gibi varlık ve durumlar üzerinden insanlığa sunduğu nimetler için şükürde bulunmaktadır.

Rossellini'nin Yeni Gerçekçiliğin diğer yönetmenleriyle yaşadığı bu politik ayrışma, estetik veçheden bakıldığında bir Yeni Gerçekçi olarak düşünülemeyeceği anlamına gelmemektedir. Akımın kuramsal mimarlarından André Bazin, Rossellini'nin Yeni Gerçekçiler arasındaki en iyi yönetmenlerden biri olduğunu oldukça açık bir şekilde ortaya konmuştur. Bazin için Yeni Gerçekçilik, geleneksel edebi gerçekliğin daha ileri düzeyde ve daha az kurgulanmış bir formudur. Oyuncu mevcut gerçeklikle birlikte çalışır ve herhangi bir yapay gaye eklemeksizin gerçekliği hislerinin süzgecinden geçirir. Bazin, bu dolaysızlığı Rossellini'nin filmlerinde bulur. Bazin, Rossellini'nin Journey to Italy (1953) filmini, filmin İtalya'daki Lukacsçı eleştirisi geleneği yönünden savunduğu meşhur bir pasajda şöyle yazmaktadır:

Söylemek istediği, klasik ve geleneksel gerçekçi sanat formlarıyla birlikte, sanat eseri bir ev gibi inşa edilmiştir, tuğladan veya kesme taştan. Evlerin kullanışlılığı ve olası güzellikleri ya da tuğlaların yapıya yakışıp yakışmadıklarını sormak için bir sebep yoktur, fakat şu konuda mutabık kalınabilir ki o da, tuğlaların gerçekliği söz konusu olduğunda biçim ve dayanıklılığın (fiziksel) kompozisyonundan önce geldiğidir. Birisi onu bir parça kil ve oluşumundaki maddeleri sahte olarak tanımlayamaz. Dış yüzeyinin rahatlığı ne fark eder. Tuğla evin elementlerinden biridir ve görünürlüğünün de üstü örtülmüştür. Aynı şekilde kesme taşlarla da bir köprü yapılır. Mükemmel bir kemer formu oluştururlar. Taş bloklar ırmağın sığ yerine dağıldıklarında taşlar geriye kalır. Derenin karşı kıyısına geçerken birinden diğerine atlayarak onları kullanmam onların taş olma gerçekliklerini değiştirmez. Onların geçici olarak bir köprüde vazife almaları, diziliş aksaklıklarını kendi yaratıcılığımla tamamladığımda, onların doğalarını ya da görünüşlerini değiştirmeden

harekete geçirmek, bu taşlara geçici olarak bir duyu ve bir kullanım katmaktır (aktaran Cook, 1985: 39).

Bazin burada Rossellini filmlerinde Paisa'dan başlayarak özellikle Europe '51 (1952) ve Journey to Italy filmlerinde diğer eleştirilerinde çokça hissettiği bir vasfı vurgulamaktadır. Filmler dış dünyada yaşanması gerekenleri vurgulayan amaca özel yapılara kanıtlar getirmektedir. Bununla birlikte aktörlerden çekim ve senaryoya ilişkin istenen davranışlar, önceden tasarlanmamış bir şekilde ortaya çıkan, rol olmaktan uzak olan davranışlardır. Sadece yönetmen değil, aynı zamanda seyirciler de filmi adımlarken anlam/mantık arayan sorularla karşılaşır. Rossellini filmlerinin kendine has bir tertibat formu olmasına rağmen, kuvvetli bir dramatik çabadan ileri gelen anlık tinsel bir aydınlanmayı içeren ve bazen gerçekliği kendi maksatlarına doğru yönelten bir tarafı vardır.

Estetik ve politik açıdan oldukça açık bir bölünme yaşayan Yeni Gerçekçiliğin izini süren İtalyan Sineması oldukça farklı karakterler taşımaktadır. Film çekmeye devam eden Yeni Gerçekçi yönetmenler çok küçük istisnalar dışında Yeni Gerçekçi olarak tanımlanabilecek filmler üretmemişleridir. Yeniden canlanan, Yeni Gerçekçilik'le birlikte gelişen ticari sinema aşırı derecede eklektik bir yapıya bürünmüştür. Bazen Visconti ya da Fellini'ye has prestijli ürünler ortaya çıksa da, akımın başlıca ürünleri tür filmleridir. Bu türlerin içerdiği komedi ve dramların, 1930'larda Faşizm hâkimiyeti altında yıldızları parlamıştır ve Soğuk Savaş yıllarının başlarında geçici olarak gölgede kalmışlardır. Akım ayrıca, fantezi ve costume picture'ları, Riccardo Freda, Mario Bava ve Vittorio Cottafavi gibi türün usta yönetmenlerinin yetenekleriyle birleşen genellikle düşük bütçeli filmleri içermektedir. Raffaello Matarazzo ve diğerlerinin dramlarıyla birlikte bu filmler, sinema başlıca popüler sanat olma durumunu yitirene kadar İtalyan popüler sineması olarak kalmışlardır. Yeni Gerçekçilik'le yapılacak bir karşılaştırmada muhakkak popüler sinema olarak sınıflandırılmalıdırlar.

3. TÜRK SİNEMASINDA GERÇEKÇİLİK

3.1. Türkiye’de Sinemanın Yapısı ve Türk Sinemasının Oluşumu

Türkiye’de sinema bir sektör olarak büyük sermayedarların ya da devletin elinde gelişmemiştir. Sinema özellikle yerlilik arayışları döneminde meslekten gelen sinemacılar ve prodüktörler elinde ilerlemiştir. Tiyatro ve müzik, devletin kültür ve sanat alanlarındaki politikalarının uygulama alanları olarak seçilmiş, bu dallarda sanatçıların yetişecekleri eğitim kurumları ile çalışabilecekleri organizasyonlar kurulmuştur. Devletin tiyatro ve müzik sanatlarına yönelik desteğini sinemada görmek mümkün olmamıştır. Bu durum Türkiye’de sinemanın varlığının devlet politikalarıyla gerçekleşmemiş olduğunu, sinemanın seyircilerin izleme eğilimleri merkeze alınarak uygulanan bir dal olarak diğer sanatlara göre daha bağımsız niteliklere sahip olduğu ifade edilebilir.

Türk sinemasındaki Toplumsal Gerçekçilik akımı dâhil, bu dönemin öncesi ve sonrası üzerinde durularak Türk sinemasının ekonomi-politik yapısına bakıldığında; dışarıdan gelen yabancı sermayenin hâkim olduğu ve güdümlü modernleştirme nitelikleri gösteren bir yapı bulunmadığı anlaşılabacaktır. Türk sinemasındaki ekonomi-politik yapı, modern iktisadi sisteme entegre olmuş ve sermaye birikimi sağlamış yerli kapitalizmin hakimiyetinde de değildi. Bu yapı ayrıca, devlet tarafından sürdürülen bir devlet sinemasını da oluşturmuyordu.

Türk sinemasının ekonomi-politik yapısı, endüstrinin merkezde olmadığı, prodüktöründen, yönetmenine, senaristinden teknik personeline kadar insan ilişkilerine dayanan emeğin aktif olduğu bir temel üzerinde inşa edilmiştir. Bu temel Türkiye’de toplumun sinema ile kurduğu ilişki ve tercihleri doğrultusunda üretime dönüşmektedir. Türk halkının film eğilimlerinin yapımcılar tarafından merkeze alınması icra edilen sinemanın sürdürülebilirliği sağlamaktadır. Bu durum sansür kurumunun varlığına rağmen devletle somut bağları olmayan sinemanın politik özgürlük imkânının yanında, kültür ve sanat karakterini de halktan alıyor oluşunu açıklamaktadır.

Türkiye’de sinemanın oluşumu ve gelişimine yönelik bir dönemlendirme, Türk sinemasını içerik ve film dili yönünden değerlendirmeyi kolaylaştıracaktır. Filmlerin içerik yönünden değerlendirilmesi Türk sinemasının sosyal ve kültürel bağlamının anlaşılmasına katkı sağlarken, film dili yönünden yapılacak bir değerlendirme Türk sinemasının estetik gelişiminin anlaşılmasına imkân verecektir.

Türkiye coğrafyasında sinemanın ilk döneminin 1914-1922 yıllarını kapsadığı söylenebilir. İlk film, Osmanlı İmparatorluğu’nun I. Dünya Savaşı’na katıldığı ilk günlerde coşkulu bir topluluğun Ayastefanos’ta bulunan Rus anıtını herhangi bir kurmaca olmadan kitlesel güdülerle yıkmalarının kameraya çekilmesiyle gerçekleşmiştir. 14 Kasım 1914’te çekilen bu ilk film “Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yılışı” adını almıştır. Bu ilk filmin mimarı, anıtın yıkılışını kaydeden yedek subay Fuat Uzkınay’dır. Bu dönemde sinema alanındaki ilk kurum olan “Merkez Ordu Sinema Dairesi” 1915 yılında Enver Paşa’nın emriyle kurulmuştur. Bu kurumun başına, İstanbul’da halka açık ilk sinema gösterimini yapan Polonyalı Sigmund Weinberg geçirilirken, Fuat Uzkınay yardımcılık vazifesine getirilmişti. Bu dönemde yapılan altı uzun metraj film kameraya çekilen tiyatro oyunları olarak kendilerini göstermektedirler.

Sinemanın tiyatro eksenli bir çıkış sergilediği ilk dönemin bu niteliğinin pekiştiği ikinci dönem 1922-1939 arasındaki on yedi yılı içine alır. Bu dönem Türk sinemasında tek yönetmen sineması dönemine tekabül etmektedir. Tiyatro yönetmeni ve oyuncusu olan Muhsin Ertuğrul ikinci dönem Türk sinemasının tek yönetmeni olmuştur. Ertuğrul, sonraki yıllarda adı “İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu” olarak değiştirilecek olan “Darü’l-bedayi” isimli sinema topluluğunun başkanıydı. Darü’l-bedayi Okulu’nun ikinci döneminde Türk sinemasına ciddi etkileri olmuştur. Okul, tiyatro ile sinemayı ayrı sanat dalları olarak birbirinden ayırtırmamıştır. Önceliğin tiyatro olması sinemayı ikinci plana düşürmüş ve sahne oyunlarının aynı içerik ve biçimle sinemaya aktarılmasının önüne geçilememiştir. Dar-ül-bedayi’nin gelecek kuşaklara aktarılacak önemli sinema yapıtları bulunmadığı gibi, sinemayı özgün bir sanat olarak icra eden yönetmenler ve oyuncuların da söz edilmez. Okul’un başında bulunan Muhsin Ertuğrul’u 1953 yılına kadar çevirdiği 29 film bulunmaktadır. Bu filmlerden 11’i tiyatro oyunlarından uyarlama iken 3’ü yurt dışından gelen filmlerin Türkiye versiyonlarının çekilmesiyle ortaya çıkmıştır. Yalnızca 8

filmin özgün bir senaryo yazılarak çekildiği söylenebilir. Kuruluşlarına öncülük ettiği Kemal Film (1922) ve İpek Film (1928) adlı yapımevleri Ertuğrul'un Türk sinemasına yönelik olumlu etkileri arasında sayılmaktadır (Özön, 1968: 271-274).

Devletin desteklemiş olduğu sanat dalları arasında olan tiyatrodaki görülen Batı tiyatrosunun izleri ve modernizasyon fikirleri, devletin ilgisiz kaldığı sinemanın 1922-1939 yılları arasındaki ikinci döneminde de oldukça belirgindir. “Bu dönem filmlerinde batı tiyatrosunun bütün öğeleri kullanıldı. Fransız ve Alman vodvilleri, operetleri ve oldukça abartılı Alman melodramları, sadece karakterlerin adlarını değiştirerek kamera için yeniden canlandırılmaktaydı. Dönemin tek yönetmeni tarafından yapılan bu filmlerin, tek partili devletin düşünce ve kaygılarını yansıtması normaldir” (Kaplan, 2008: 740).

Sinema kuramcısı ve tarihçisi Nijat Özön, Türk sinemasının 1939 ile 1950 yılları arasındaki 11 yıllık tarihini “geçiş dönemi” olarak adlandırmaktadır. Bu dönemin ilk yarısında II. Dünya Savaşı koşulları ve tiyatrocuların Türk sineması üzerindeki etkilerinin sürmesi Türkiye’de sinemanın etkilendiği iki önemli unsur olarak öne çıkmaktadır (Özön, 1968: 274). Savaş süresince Avrupa sinemasının bir durgunluk içine girmesi ve sinema pazarındaki akışın kesilmesi sebebiyle, Türkiye’deki seyircilerin ve sinemacıların Avrupa sineması ile olan irtibatı kopmuştur. Bu durumun bir sonucu olarak Amerikan filmleri ile Mısır filmleri Türkiye’deki sinema salonlarında ciddi bir gösterim payı bulmuşlardır.

Geçiş döneminin diğer özelliği tiyatronun sinemadaki etkisinin sürmesidir. Ancak bu dönemde meslekten sinemacılar yetişmeye başlamıştır. Bu yönetmenler “sinema oyunculuğu” anlayışını geliştirerek, tamamını tiyatro oyuncularının doldurduğu oyuncu kadrolarına karşın, doğrudan sinema oyuncusu olarak yetişen yeni oyuncu kadrolarının kurulmasına öncülük etmişlerdir. Sinemacı yönetmenlerin bağımsız çalışmaya başlamaları ve kendi yapım şirketlerini kurmaları, sinemacılığı teşvik eden bir unsur haline gelmiştir. Geçiş döneminin ortalarından itibaren Türkiye’deki sinema sektörünün tiyatrocuların yönetiminde kalmayacağını ortaya koyan sinemacılar, bu dönemin sonunda ise tiyatrocuların sinema üzerindeki etkilerinin son bulmasını sağlamışlardır. Bu dönemin önemli yönetmenleri arasında Şadan Kamil, Şakir Sırmalı, Aygün Arakon ve Orhon Arıburnu bulunmaktadır.

Türk sinemasında 1950 yılından itibaren “sinemacılar dönemi”nin başlamış olduğu ifade edilmektedir. 1950 yılından 1959’a kadar olan süreçte yıllık film sayısı ortalaması 56.79 oranında olmuştur. 1916-1944 yılları arasında bu oranın 1,46 olması sinemacılar döneminde film yapımı bağlamında yaşanan gelişimi ortaya koymaktadır (Özön, 1968: 276). Aynı şekilde sinema salonu, toplam koltuk sayısı ve seyirci sayısında da ciddi bir artış gerçekleşmiştir. Çok partili döneme geçildiğinde Türkiye’de ekonomik, toplumsal ve siyasal alanlarda sinemadaki bu yeni dönemi mümkün kılacak değişimler yaşanmaya başlanmıştır. Serbest piyasa koşullarının kabulüyle kapalı ekonomiden karma ekonomik düzene geçilmiştir. Türkiye’nin farklı bölgelerinden çok sayıda küçük ve orta ölçekli sermaye sahibinin sinema sektörüne girmesiyle birlikte film üretiminde niceliksel bir artış yaşanmıştır. Bu niceliksel artışın nitelik anlamında da Türk sinemasına katkıda bulunduğu 1950’lerin ortalarına doğru belirgin bir hâle gelmiştir.

Niteliksel özellikleriyle “Türk Sineması” tanımlamasının ortaya çıkmasına katkı sağlayan yönetmenler incelenecek olursa karşılaşılabilecek ilk isim Ömer Lütfi Akad olabilir. 1949 yılında çektiği “Vurun Kahpeye” adını taşıyan ilk filmin ardından 1952 yılında ikinci filmi “Kanun Namına”yı çeken Akad, özellikle ikinci uzun metraj filmiyle özgün bir film dili arayışlarını ilerletmiştir. Türk sineması açısından kurgu, kompozisyon ve anlatı biçimi noktasında ciddi öneme sahip olan bu film Lütfi Akad’ın adından “Türkiye’nin Griffith’i” şeklinde söz edilmesini sağlamıştır (Kaplan, 2008: 741). Kanun Namına, kamera açıları ve hareketleri, kurgunun aktif kullanımı, mekân ve oyuncu seçimi gibi özellikleriyle öykülemenin bir film dili üzerinden gerçekleştirildiği ilk film olarak belirlemektedir. Türkiye’de sinemanın bir film diline kavuşmasına öncülük eden Lütfi Akad’ın, bu dili oluşturmakta teknik ve biçim yönünden Amerikan filmlerinden, içerik ve öykülemde Fransız şiirsel gerçekçi filmlerinden faydalanmıştır. Akad’ın 1950-1959 yılları arasındaki performansları değerlendirildiğinde şiirsel gerçekçi yönüyle öne çıkan “Öldüren Şehir” (1954) ve toplumsal gerçekçi öğeler taşıyan “Beyaz Mendil” (1955) filmleri öne çıkmaktadır. Özellikle Beyaz Mendil filmi, hem biçim itibarıyla gerçekçi sinemanın film diline yaklaşmasıyla, hem de taşrada gözlenen toplumsal yapıyı içeriğine aktarmasıyla başarılı olmuştur.

Lütfi Akad'ın dışında Türk sinemasının oluşum yıllarında etkili olan yönetmenler arasında Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Osman Seden ve Metin Erkan isimlerini saymak mümkündür: “Gelinin Muradı” (1957), “Alageyik” (1959), “Karacaoğlan'ın Kara Sevdası” (1959) filmleriyle Atıf Yılmaz'ın, Yeşilçam'ın ticari ve popülist yapısıyla uyumlu ve sansür kurullarına takılacak türden toplumsal söylemler içermeyen bir yol izlediğini; “Üç Arkadaş” (1958) filmiyle Memduh Ün'ün, sıradan insanı günlük hayatta var eden samimi karakteriyle ele aldığını; “Düşman Yolları Kesti” (1959), “Namus Uğruna” (1960) filmleriyle Osman Seden'in biçimsel denemelerde bulunması, erotizm-şiddet içeriklerini kullanması ve yıldız sistemini Türk sinemasına dâhil edişini; Metin Erksan'ın ise, “Aşık Veysel'in Hayatı” (1953), “Dokuz Dağın Efsanesi” (1958), “Gecelerin Ötesi” (1960) filmlerindeki, mekana karakter özelliği katan tavrı ile sosyal gerçekliği tasvir ettiğini söylemek mümkündür.

Türk sineması üzerine yapılan araştırmalarda, 1950'den itibaren başlayan yeni döneme ilişkin olarak, “Yeşilçam Dönemi” tanımlamasına sıklıkla rastlanmaktadır. Yeşilçam sinemasının en önemli özellikleri arasında, Türkiye'deki popüler kültürün filmlerdeki içeriği ciddi bir şekilde belirlemiş olduğu vurgulanmaktadır. Hollywood ve Mısır filmleri ile yabancı dilde romanlar Yeşilçam'ın öykü oluşturmaktaki esin kaynakları arasında yer almaktadırlar. Bununla birlikte, Yeşilçam, Anadolu'da üretilen halk eğlencelikleri olan gölge oyunu, orta oyunu, masal, meddahlık, destan anlatıcılığı gibi geleneklerden ciddi şekilde yararlanıp, bunları sürdürme eğiliminde olmuştur (Ayça, 1996: 137). Bu özelliklerinden dolayı Yeşilçam sinemasının ortaya çıkmasını sağlayan teorik tartışmalardan söz etmek mümkün değildir.

Geçiş döneminde meslekten yetişen yönetmenlerin yapmış oldukları filmlerle, sinemacılar döneminde Yeşilçam sinemasını da dâhil ederek 1960'lara kadar yapılan filmlere bakıldığında, anlatım biçimlerinin ve öyküleme yaklaşımlarının masalsı bir semantik yapı sergiledikleri anlaşılmaktadır. Gişe başarısı gösteren filmlerin arka arkaya benzerlerinin yapılması ve yeni öyküleme denemelerinin oluşamaması masalsı semantik yapıyı Türk sinemasında kalıcı hale getirmiştir (Oskay, 1996: 98).

Tarihsel bir bakışla, sinema sözcüğünün Türkçedeki ilk kullanımına bakıldığında, bu sözcüğün, film gösterilen salonların göstergesi fonksiyonunu taşıdığı görülmektedir. “Sinemacı” sözcüğü, 1960’lı yıllara değin sürekli olarak film gösteren salonlarının sahiplerini ifade etmiştir. Film çeken kişiler ise “filmci” olarak tabir edilmişlerdir. Bu durum, sinemaya dair algıların ve pratik sinema üretiminin, bir zanaat ve meslek olma özelliği üzerinde yoğunlaştığını göstermektedir (Refiğ, 1996: 178-179). Sinema sözcüğünün bir iletişim ve sanat alanı anlamıyla kullanılmaya başlaması ise 1950’lerin ortalarında mümkün olmuştur. Sinemanın, düşünsel ve estetik çabalara yer verebilecek teorik bir arka plan oluşturabileceği ve bir sanat dalı olarak, toplumla, eğlence fonksiyonunun ötesine geçen çeşitli irtibatlar kurabileceğinin anlaşılması, sinemayı “belirtisel gösterge” olarak değerlendiren yaklaşım bağlamında Türk sinema tarihindeki en ciddi dönüm noktası olmuştur.

1950-1960 arası dönemde sinema alanındaki yönelimleri böyle bir bağlamda değerlendirebilmek için özellikle ikinci Demokrat Parti iktidarının düşünce ve sanat alanındaki faaliyetlere yönelik tutumlarını göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Bu dönemin düşünce ve sanat üretiminde bulunanlara özgürlükçü bir zemin sunmayı birçok düşünür ve sanatçıyı varoluşçuluk akımı eksenli bir üretime yönlendirmiştir. Bu yıllarda Nijat Özön ve Halit Refiğ gibi isimler Amerikan gerçekçi sineması, İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi akımlar üzerinde hareket ederek toplumsal gerçekçi bir sinemaya olan gereksinimi vurguluyorlardı. Halit Refiğ’in çabalarıyla dönemin Milliyet gazetesinde yer alan Photoplay ve Cinemonde gibi anaakım sinema dergilerinden yapılan çevirilere son verilmiş; Sight and Sound ve Yeni Gerçekçiliğin kuramcılarından André Bazin’in kurucusu olduğu Cahiers du Cinema dergilerinden yapılan sosyal sinema anlayışına mensup makaleler çevrilmeye başlanmıştır (Refiğ, 2009: 18).

1960 öncesi dönemde Türkiye’de sinema alanında yaşanan önemli düşünce hareketlerinden birini sinemacı-aydın buluşmasını gerçekleştirme çabaları oluşturmaktadır. Toplumla modernleştirici bir üslupla iletişim kurmak yerine toplumu mevcut nitelikleriyle anlamaya yönelik tutumlar sergileyebilecek bu sinemacı-aydın işbirliği sınırlı sayıda numuneler ortaya koyabilmiştir. Bunlar arasından sayılabilecekler Lütfi Akad’ın Atilla İlhan ile buluştuğu “Yalnızlar Rıhtımı”, Osman Seden ve Tarık Dursun Kakinç’ın

“Düşman Yolları Kesti” ve Atıf Yılmaz’ın Halit Refiğ ile bir araya geldiği “Karacaoğlan’ın Kara Sevdası” filmleridir.

Aydınların sinemaya olan eğilimleri sinema yayıncılığının gelişmesini sağlamıştır. Sinema eleştirmenliğinin daha kurumsal bir hâle gelmesini ve bir sinema dergiciliği geleneğinin oluşmasını sağlayan bu ilk çabalar arasında Sinema, Sinema-Tiyatro, Sinema 59 ve Si-Sa dergilerinin isimleri zikredilebilir (Daldal, 2005: 70).

Aydınların sinema yayıncılığı girişimlerinde, kültür ile etkileşim hâlinde bir sanat olarak sinemanın toplumsal fonksiyonlarının fark edilmesi etkili olmuştur. Bu yayıncılık hareketinin entelektüel kökenlerini ise büyük orandan Batı’da gelişen sinema akımlarının ve Batılı sanat felsefelerinin oluşturduğu gözlenir. İçlerinde Halit Refiğ, Nijat Özön ve Aziz Nesin gibi entelektüellerin olduğu bu grup Batı sinemasını ve Batı düşüncesinin sanatsal tutumlarını takibat ve aktarım sürecine girmişlerdir.

Sinema eleştirmenliği yapan aydınların entelektüel kökenlerindeki Batı izleri kısaca örneklendirilebilir. Halit Refiğ ve Nijat Özön’ün yayınladıkları dergiye İtalya’da yayınlanan Cinema dergisi ile aynı adı vermiş olmaları ve İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ile Amerikan kara filmlerini rol model alışları, Sinema 59 dergisi yazarlarının avangard Batı sinemasına olan ilgileri ve dergide yer verdikleri çevirilerin yoğunluğu, Si-Sa dergisinin Batılı aydınlardan hareketle toplumcu sinema yaklaşımlarını belirlemesi burada sayılabilir. Özgünlüğü tartışmalı olan aydın ve eleştirmenlerin sinema yayıncılığı hareketi son kertede, genelde sanat-toplum ilişkileri, özelde sinema-toplum ilişkileri açısından bir kavrayışın oluşmasına katkıda bulunan tecrübeler olarak değerlendirilebilir.

Tüm bu çabalar Türk sinemasının bir film dili kurma yönünde atmış olduğu adımlar olarak okunmaktadır. Özgün bir film dilinin oluşumuna katkıda bulunan sinemacılar arasında Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Memduh Ün ve Osman Seden isimleri sıralanabilir. “Bu dil Türk sinema seyircisinin devamlı olarak karşısında gördüğü Hollywood sinemasının dilinin etkisinde, Türk sinemasının yapım ve çekim özelliklerinin meydana getirdiği bir dil idi. Süssüz, fazla gösterişi olmayan, amaca kısa yoldan varmaya çalışan bir dil...” (Refiğ, 2009, 22). Netice olarak bu çabalar 1961 anayasasının sanat ve düşünce alanlarına getirdiği

kısmi özgürlükçü atmosferle birleşince, toplumsal yapıyı ve bu yapıyı oluşturan insanların niteliklerini ve ilişkilerini ele alıp anlatmaya çalışan bir “Toplumsal Gerçekçilik” akımı Türk sinemasında boy vermeye başlamıştır. Burada, 1960 darbesinin ardından 1961 anayasasının oluşumunu ve 1961 anayasasıyla birlikte oluşan yeni atmosferin düşünce ve ifade özgürlüğü bağlamında değerlendirilmesi, toplumsal gerçekçi Türk sinemasının oluştuğu zeminin ve imkânlarının anlaşılmasına katkı sağlayabilir.

1960 darbesi hem siyasal ve toplumsal muhalefetin, hem de düşünür ve sanatçıların özgürlükçü bir ortamdan yoksun oldukları bir tarihsel süreçte gerçekleştirilmiştir (Tanör, 1994: 13). Bu hâliyle 1961’de esas alınan sorun siyasal demokrasinin kurulması ve korunması olmuştur. 1961 Anayasasını oluşturma vazifesi Milli Birlik Komitesi ve Temsilciler Meclisi’nden oluşan “Kurucu Meclis”e verilmiştir. Yeni anayasanın hazırlanması döneminde Orgeneral Cemal Gürsel başkanlığında kurulan ve 37 subaydan oluşan MBK Türk milleti adına yasama yetkisini kullanmakla vazifelendirilmiştir (Tanör, 2001: 367-368).

Yeni anayasanın oluşumundaki en önemli felsefelerden biri “temel hak ve özgürlükler” rejimini getirmiş olmasıdır. Bu rejim, birey ve toplumun hak ve özgürlüklerini devlet karşısında korumaya yönelik bir bakış açısını yansıtmaktadır. Bunu gösteren faktörlerden biri anayasanın 10. maddesinin 2. fıkrasıdır: “Devlet kişinin temel hak ve hürriyetlerini, fert huzuru, sosyal adalet ve hukuk devleti ilkeleriyle bağdaşmayacak surette sınırlayan siyasi, iktisadi ve sosyal bütün engelleri kaldırır; insanın maddi ve manevi varlığının gelişmesi için gerekli şartları hazırlar.” (Tanör, 2001, 378-379)

Anayasa, 18-19. yüzyılın burjuva demokratik devrimiyle doğmuş olan “klasik hak ve özgürlükler” kazanımlarının hepsini tanımıştır. Bunlar: eşitlik (madde 12), kişi dokunulmazlığı (madde 14), özel hayatın gizliliği (madde 15), haberleşme (madde 17), seyahat ve yerleşme (madde 18), din ve vicdan (madde 19), düşünce ve açıklama (madde 20), bilim ve sanat (madde 21), basın ve yayın (madde 22-27), toplantı ve gösteri (madde 28), dernek kurma (madde 29), kişi güvenliği (madde 30), hak arama (madde 31), tabii yargı yolu (madde 32), cezaların yasallığı ve kişiselliği (madde 33), mülkiyet (madde 36), çalışma ve sözleşme (madde 40) olarak sayılabilir.

“Haber, düşünce ve kanıların yayınlanması engellenemez” oluğu ilkesi düşünce ve ifade özgürlüğü bağlamında büyük mesafe kat edildiğı anlamına gelmektedir. Haber, düşünce ve kanıların yayınlanmasını engelleyici ve zorlaştıracı siyasal, ekonomik, mali veya teknik önlemlerin alınamayacağı madde 23’te açıkça belirtilmiştir. Anayasanın yer verdiği basın hakları ve özgürlükleri şu şekilde sıralanabilir (Topuz, 2003: 233-235).

- Basın hürdür, sansür edilemez. (Madde 22)
- Yayın yasağı konamaz. (Madde 22)
- Gazete ve dergiler toplatılamaz. (Madde 22)
- Gazete ve dergiler kapatılamaz. (Madde 22)
- Gazete ve dergi çıkartmak için önceden izin alınmaz, mali teminat gerekmez. (Madde 23)
- Basımevi ve basın araçlarına el konulamaz. (Madde 25)
- Düzeltme ve cevap hakkı kötüye kullanılamaz. (Madde 27)
- Devlet, haberleşme hakkının kullanılması için olanaklar sağlar. (Madde 22 ve 23)

Temel hak ve özgürlüklerin hangi koşullar altına sınırlandırdığı aşağıdaki maddelerle ifade edilebilir (Topuz, 2003: 235).

- Devletin bütünlüğünü, kamu düzenini, ulusal güvenliği ve temel ahlakı korumak;
- Kişilerin onuruna ve haklarına saldırıyı, suç işlemeye kışkırtmayı önlemek;
- Yargı görevinin uygulanmasını sağlamak.

Anayasanın İstanbul’da oluşturulan ön tasarısında sinema eserlerine ilişkin yer alan özgürlükçü tutum dikkat çekicidir. İstanbul’da yapılan ön tasarıda sinema eserlerinin yapılması ve gösterilmesi izne tabi tutulmazken bu durum Ankara’da değişime uğrar. Bu değişim sinema filmlerinin yapımını ve gösteriminin izne tabi tutulmasına neden olur. Aynı şekilde sahne oyunlarının ve sinema filmlerinin sansür edilemeyeceğı yönündeki teklifler TBMM’de yapılan müzakerelerin ardından kabul edilmemiştir (Çebi, 2006: 71).

1961 anayasasına farklı yönlerden yaklaşarak düşünce ifade özgürlüğü bağlamında değerlendirilmesinin ardından Türkiye’de sinema camiasının 1961 anayasasına

toplum ve sanat eksenindeki bakışlarına değinilebilir. 1961 Anayasası, yönetmenler, sinema kuramcıları ve tarihçileri tarafından düşünce ve sanat alanlarına özgürlükçü bir üretim zemini sunma çabaları dolayısıyla olumlu bir şekilde değerlendirilmektedir. Ancak düşünce ve sanat üretiminde sağlanan özgürlükçü zeminin geçici olduğu birçok tarihsel ve kuramsal çalışmada ifade edilmektedir. Hem sinema kuramcısı, hem de bir yönetmen olan Halit Refiğ Ulusal Sinema Kavgası'nda, 27 Mayıs'ın Türk düşünce hayatına umut getirdiğini, bu umut havasının toplumsal meselelere ilişkin değişik bakış açılarının ifade edilmesine imkân tanıdığını yazar. Bunun ardındansa “27 Mayıs olayının getirdiği umut havası 1961 yılının ortalarından itibaren kaybolmaya” başladığını ekler (2009: 24). Aslı Daldal'ın 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik başlıklı çalışmasında ifade ettiği gibi, 1960 darbesinin ardından yönetici sınıfın reformist ve özgürlükçü tutumları ve toplumu daha çağdaş bir şekilde yapılandırmaya yönelik çabalar, idari ve iktisadi katmanlardaki yeniden yapılanma bittikten sonra yerlerini statükocu tutumlara bırakmışlardır (2009: 9).

Nihai olarak bakıldığında, 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı ve Türkiye coğrafyasında süregelen yönetici sınıfın uygulamış olduğu batılılaşma yönündeki toplumsal istikamet tayinine olan muhalefetlerin farklı alanlarda, farklı toplumsal katmanlar tarafından yürütülmesi hız kazanmıştır. 1950'lerin sonlarından başlayarak sanat-toplum ilişkilerinde de kendini gösteren bu süreç, Türk halkının her iki devlet tecrübesinde de muhatap olduğu modernleşme ve batılılaşma politikalarına karşı kültürel özgürleşme taleplerinin dışavurumu olarak değerlendirilmektedir (Kaplan, 2008: 741).

3.2. Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik

Türkiye'de düşünce, kültür ve sanat alanlarında merkezi perspektifin dışında kalan çeşitli yaklaşımların seslendirilmesi 1950'lerden itibaren müşahade edilmektedir. Bu dönemle birlikte Türk sineması eğlendirme fonksiyonun dışına çıkan ve toplumsal tahlillere yer veren girişimlere sahne olur. Çeşitli düşüncelerden hareketle geliştirilen sinema yaklaşımları farklı akımların doğmasını sağlamıştır. Bunlar arasında, Toplumsal Gerçekçilik, Ulusal Sinema, Devrimci Sinema ve Milli Sinema akımları yer alır.

Toplumsal Gerçekçilik, Türkiye’deki tüm akımlar arasında yer alan ilk sinema hareketidir ve kendinden sonra oluşan diğer akımların oluşmasına zemin hazırlamıştır. Yönetmenlerin, sinema eleştirmenleri ve aydınların sol-toplumsal düşünce etrafında buluşarak oluşturdukları sinema yaklaşımı, 27 Mayıs darbesinin ardından hissedilen sol-özgürlükçü zeminden de faydalanarak Toplumsal Gerçekçilik akımını ortaya çıkarmışlardır.

Hayatı meydana getiren pratik parçaların oluşumunu sağlayan kültüre “dil” adı verildiğinde, insanın varlığına verdiği anlamdan hareketle gerçekleştirdiği hayatı estetik bir biçimde tasvir eden sanata ise “üst dil” denilebilir. Buradan hareket edildiğinde, toplumsal gerçekçi akımın entelektüel kökenlerinin, sinemanın, hayatı oluşturan ve konuşan dil üzerindeki etkinliğinin fark edilmesinde saklı olduğu ortaya çıkmaktadır. Sinema ve hayatın dili arasındaki ilişkiye yönelik bu “farkındalık akımı” uzun yıllar sürememiş ve sinemayı bir “üst dil” olarak kodlanacak imkânı bulamamıştır. Bir farkındalık akımı olarak Toplumsal Gerçekçiliği meydana getiren düşünsel ittifakın kısa sürede sonlanması, akımın kuramsal temelini oluşturan entelektüellerin sinema-dil ilişkilerini geliştirmekte farklı ilkeleri merkeze almalarından kaynaklanmıştır.

Toplumsal Gerçekçi dönemde oluşmaya başlayan yeni film dilinin anlatım yapısına bakıldığında, Türk sinemasının önceki dönemlerinde ve özellikle Yeşilçam sinemasında geleneksel halk kültürleriyle irtibatlı olarak oluşan masalsı semantik yapının ortadan kalktığı görülmektedir. Masalcılığın terk edilmesi öncelikle edebiyatta başlamış ve masalcılığın yerini realiteyi olumlayan ve gerçekliği sorgulayan roman türü almıştır. Toplumsal Gerçekçi Türk sineması ise yeni anlatım biçimiyle gerçekçi bir semantik yapı oluşturmuştur (Oskay, 1996: 105).

Türk sinemasında gerçekçi yaklaşımların ortaya çıkması, sinemanın içinde üretildiği halkın toplumsal koşullarının farkına varması, bu koşulları çözümleyerek sorunlara çözümler araması ve toplumun, “gitgide etkisi artan dışa bağımlı modernleşme sürecinin maddi ve manevi maliyetlerinin büyük kısmını yüklenmiş olmanın getirdiği uyanışının ya da farkındalığının başlaması sayesinde olmuştur” (Oskay, 1996: 99). Sinemada gerçekçi eğilimlere yönelen aydın ve sinemacılar, içinde bulundukları halkın,

toplumsal gerçekliklerden uzaklaşmak yerine, mevcut gerçekliğin ortaya çıkardığı sorunlarla yüzleşerek ve bu sorunlarla mücadele edecek bir yapıya yöneldiği düşüncesini taşıyorlardı. Bu sebeple gerçekçi sinemasal yaklaşımın toplumsal karşılığını üreteceği kanaatini taşımışlardır.

Türkiye’de toplumun yapısını ortaya koyan ve hayatı yaşandığı şekliyle tasvir edilmesi yönünde gayret gösteren Toplumsal Gerçekçi akımda yönetmenlerin ve yapımcıların dünya görüşlerinin işlenmesini merkeze alan bir damar bulmak zordur. Bununla birlikte, “Toplumsal Gerçekçi sinema yapmaya çalıştığı dönemde, klasik Marksist sinema yapma amacının bulunmadığını” söyleyen Halit Refiğ, toplum yapısıyla ilgili gözlemlerinde Avrupa toplum yapısının aksine, özünde sınıflara ayrılmış ve bu sınıfların çatışmalarıyla varlığını sürdüren bir toplumsal gerçekçilikle karşılaşmadığını ifade etmektedir (Türk, 2001: 120).

Toplumsal Gerçekçilik akımının oluşmasına katkı sağlayan yönetmenler arasında Lütü Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sarioğlu ve Ertem Göreç (Daldal, 2003, 176); akıma çeşitli şekillerde katkı sağlayan aydınlar arasında ise Nijat Özön, Vedat Türkali, Semih Tuğrul, Tuncay Okan, Kemal Tahir gibi isimler bulunmaktadır.

İlk dönem Türk sinemasının tiyatrodan bağımsızlaşamayan yapısı ve daha sonra klasik Hollywood konvansiyonlarını takip eden kahraman ve aksiyon merkezli anlatım biçimlerinin ardından Türk sinemasında ortaya çıkan toplumsal gerçekçi yaklaşımın Türk sinema camiasında kabullenilmesi kolay olmamıştır. Bu yaklaşımı merkeze alan filmlerin karşılaştıkları iki temel sorun vardır. Toplumsal Gerçekçi örnekler arasında sayılan “Yılanların Öcü” ve “Şehirdeki Yabancı” filmleri üzerinden gidilecek olursa, karşılaşılan problemlerden ilkinin “sansür” olduğu anlaşılabacaktır. Türk sinema tarihi boyunca farklı türlerde filmlerin karşılaşmış oldukları en ciddi problemlerden birisinin sansür olduğunu ifade edilmektedir. İkinci temel sorun ise klasik Hollywood takipçisi ticari sinema anlayışı ile uyuşmayan toplumsal gerçekçi filmlerin gösterimini yapacak sinema salonlarının oldukça az sayıda olması ve buna bağlı olarak ilerleyen ticari başarısızlıktır.

Yeni tür filmlerin vizyona girmekte yaşadığı zorluklar ve prodüksiyonda karşılaşılan maddi sorunlar, başta Lütü Akad, Halit Refiğ, Metin Erksan, Vedat Türkali, Semih Tuğrul olmak üzere birçok aydın ve yönetmenin bir araya gelmelerine, yerli ve özgün sinema anlayışını teşvik edecek çalışmalarda bulunmalarına zemin hazırlamıştır. Bu aydın ve sinemacıların “kaliteye prim” adını verdikleri toplantılarda ortaya çıkan en ciddi öneri Semih Tuğrul’un hazırladığı “Türkiye Milli Sinema Merkezi” tasarısı olmuştur. Ancak katılımcıların birçok konuda düşünsel ve estetik uzlaşmayı sağlayamamaları projenin detaylarının oluşmasına imkân vermemiştir (Refiğ, 2009: 27).

Ana akım sinema anlayışının dışına çıkarak, özgün bir sinema yaklaşımı ve film biçimi geliştirme çabasında olan yönetmenlere ve bu tarz filmlere hak ettikleri değeri verme noktasında film festivallerinin önemli bir yeri bulunmaktadır. Sinema tarihinin farklı dönemlerinde festivaller bu görevi icra etmişlerdir. Türk sinemasında da yerli olan kültür ve hayatı araçsallaştırmadan tasvir etmek hususunda düşünsel anlamda özgün bir sinema denemesi olan Toplumsal Gerçekçi filmlerin gelişiminde festivallerin katkısı bulunmaktadır. Burada yer alabilecek ilk film Halit Refiğ’in 1963 yılında Moskova Film Festivali’ne davet edilen “Şehirdeki Yabancı” adlı filmidir. Şehirdeki Yabancı, festival değerlendirmelerinde “Türk sinemasının gelişiminde etkili olduğu ve kaynağını halktan aldığı” şeklinde olumlu eleştiriler toplamıştır (Refiğ, 2009: 27). Bir yıl sonra “Susuz Yaz”, Berlin Film Festivali’nde birinci olarak toplumsal gerçekçi sinema çabalarının karşılığını bulacağını, beğeni kazanacağını bir göstergesi olmuştur. Aynı yıl Antalya Film Festivali, en iyi film seçilen “Gurbet Kuşları”nın yanı sıra, “Acı Hayat”, “Yarın Bizimdir” ve “Ayrılan Yollar” gibi toplumsal gerçekçi filmlerin yer aldığı önemli bir mecra olmuştur. Halit Refiğ’in Gurbet Kuşları filmi ayrıca Hindistan’da bir film festivaline de katılarak topladığı beğeniyle Toplumsal Gerçekçi filmlerin teşvik edilmesinde önemli bir yer tutmuştur.

Kuramsal temelleri 27 Mayıs öncesinde daha çok Nijat Özön ve Halit Refiğ’in Avrupa Sanat Sineması, özellikle de İtalyan Yeni Gerçekçiliği hakkındaki birikimlerine dayanan ve 1960 yılında başlayan Toplumsal Gerçekçi Türk sineması, yine Nijat Özön ve Halit Refiğ isimlerinin temsil edebileceği düşünsel ayrışma neticesinde 1965 yılında son bulmuştur.

Akımın Nijat Özön ile temsil edilebilecek ucunda modernleşmeye dayalı ilerleme fikri ve Marksist düşünce, hem bir dil olarak, hem de bir üst dil olarak sinemanın gelişimini sağlayacak temel referanslar tayin edilmiştir. Sinemanın toplumsal anlamı ve sanatsal icrasının en iyi bir şekilde Batı'dan öğrenilebileceğine ilişkin bir yaklaşım Sinematek Derneği'nin ortaya çıkışında gözlemlenmektedir (Şasa, 2010: 33).

Toplumsal gerçekçi sinema çizgisinde Halit Refiğ ile temsil edilebilecek ikinci uç, Marksist düşünceden ve sınıfsal yapıya dayalı toplum tahlillerinden uzaklaşmak yönünde eğilimler gösterir. Sinemanın mantığının toplumun kendi sosyal kültürünün nitelikleri ekseninde olduğu bu uç, biçim yönünden ise ilhamını mahalli sanat örneklerinden alarak sinemayı bir dil ve üst dil hâline getirme ufkunu taşıyordu.

Entelektüel kökenlerini, Avrupa sanat sineması tecrübesinin takibi ile çeşitli çeviri ve gösterimlerle Türkiye'ye aktarılmasından alan Toplumsal Gerçekçi sinema akımı, toplumsal sinema anlayışına sahip aydın ve yönetmenlerin Batı sanatına ve düşüncesine karşı geliştirdikleri farklı tutumlar nedeniyle ufkunu yitirmiştir. Toplumsal Gerçekçi Türk sineması Adalet Partisinin 1965 seçimlerinin ardından iktidara gelmesiyle birlikte, Türkiye'de sanatın toplumsal tahlil olanaklarının yeniden zayıflaması sonucu etkisiz hâle gelmiştir (Lüleci, 2008: 67).

Toplumsal gerçekçi bakış açısından okunmaya müsait filmler sıralandığında ilk olarak Metin Erksan'ın 1960 tarihli "Gecelerin Ötesi" filmini zikretmek mümkündür. Film toplumsal ve bireysel tahlillere yer verdiği kadar, politik eleştirelliği ile de ön plana çıkmaktadır. Gecelerin Ötesi, Erksan'ın ilerleyen yıllarda izleyiciyi birey üzerinden metafizik yolculuklara çıkaracağı filmlere yer verecek filmografisi içerisinde 1960'lı yılların istikrarsız siyasal ve toplumsal zemini üzerinde kendini göstermiştir. Film, Toplumsal Gerçekçi akımın karakterine uygun bir şekilde toplumsal ve siyasal eleştirileri merkeze alır. Şehir ve orta sınıf genç sanatçıların sınıf atlama arzuları sebebiyle içine düştükleri dram siyasal iktidarın eleştirisiyle yakından ilgilidir:

...1959 yılında Gecelerin Ötesi filmini çekiyordum. O sıralar politik yetkenin ağzına bir laf takılmıştı. ‘Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz.’ Kendi kendime dedim ki evet böyle bir düşünce olabilir, ama her mahallede bir milyoner yetiştirilirken, aynı mahallede başka şeyler de yetişir. Bir grup çocuğu aldım ve filmi çektim. O zamana kadar böyle bir film yoktu (aktaran Daldal, 2005: 97-98).

Siyasal eleştiri ile birlikte toplumsal eleştiriye de Gecelerin Ötesi’nde görmek mümkündür. Filmin merkezindeki karakterlerin benimsedikleri bireyci tutumlar kendilerini kolaycı ve yasadışı çözüm arayışlarına sevk eder. Şehirli, entelektüel ve orta sınıfın temsilcisi olan bu grup, politik bir bakış geliştirmekten ve toplumsal hak arayışından yoksun olmaları dolayısıyla bir yalnızlaşma ve yabancılaşma çıkmazına sürüklenirler. (Daldal, 2005, 98)

Metin Ersan’ın yönettiği “Yılanların Öcü” adlı filmi Toplumsal Gerçekçi akıma dâhil etmek mümkündür. Türkiye nüfusunun kahir ekseriyetinin tecrübe etmiş olduğu “köy hayatı” filmin odak noktasını oluşturur. Köylerdeki toplumsal meseleler, hayat tarzı, insanların geliştirmiş oldukları ilişki biçimleri gerçekçi bir yaklaşımla ele alınmıştır.

1962 yılında çekilen Yılanların Öcü, Fakir Bayburt’un aynı adı taşıyan romanından uyarlanmıştır. Romanın aldığı toplumsal tepkilere benzer bir şekilde, film de özellikle sağ muhafazakâr kesimin çeşitli protestolarına muhatap olmuştur. Muhalif kesimlerin, halkın inançlarına ve toplumsal yapıya ters düştüğü gerekçesiyle tepki gösterdikleri film sansür kurulu tarafından yasaklanmıştır (Lüleci, 2008: 69). Filmin işlediği temaya bakıldığında, bir adalet mücadelesi ile karşılaşmak mümkündür. Bu adalet arayışı daha geniş bir perspektiften bakıldığında, varoluş denen olgunun, iyi ve kötü arasında sürüp giden mücadelenin çeşitli veçhelerinin toplamı olduğu ifade edilebilir. Canlandırılan köy hayatı ile geleneksel toplum tipi ortaya koyulmaktayken, kapitalist düzenin serbest rekabet uygulaması anımsanacak şekilde toplumsal müzakere süreçlerinin rekabet gücü az olan kesimler aleyhine sonuçlandığı gösterilmektedir. Modern kurumların geleneksel toplumlara geri dönüşü olmayacak şekilde müdahil oldukları, modern devletin kurumlarıyla adalet ve toplumsal uzlaşa arayışlarında belirleyici olacağı anlaşılmaktadır (Daldal, 2005: 99).

“Susuz Yaz”, toplumsal gerçekçi akımın en önemli filmleri arasında gösterilen bir diğer Metin Erksan filmidir. Susuz Yaz 1963 yılına kadar ortaya koyan hem teorik, hem de pratik yöndeki gerçekçi sinema çabalarının zirve noktasını oluşturmaktadır. Filmin senaryosu Necati Cumalı’nın aynı adı taşıyan hikâyesinden hareketle geliştirilmiştir. Köy gerçekliğini toplumsal bir duyarlılıkla ele alan filmde, mülkiyet sorunu filmin serim, düğüm ve çözüm süreçlerinde tartışılan temel mesele olma özelliğini korumaktadır. Erksan bireyin betimlenmesini de birey-mülk ilişkisi ile gerçekleştirir.

Köy hayatı ve kırsal kesimdeki aile yapısı film boyunca gözlenmektedir. Erkeğin hâkim konumu ile kadının güçlü ve zayıf yanları toplumsal gerçekliğin tasvirinde önemli bir yer tutmaktadır. Metin Erksan Susuz Yaz filmiyle ayrıca Türk köylüsünün cinsel davranışlarına ilişkin tahlillerde bulunur. Halit Refiğ bu konuyla ilgili olarak şunları söyler:

Susuz Yaz’ı üstün bir sanat eseri yapan da filmdeki toprak ve su mülkiyeti meselelerine, Türk köylüsünün cinsel davranışlarına Erksan’ın kendi dünyası içinde doğru bir şekilde yaklaşmayı başarmasından doğmaktadır. Kendi kendini yetiştirmiş bir çiftçinin toprağında çıkan suya ve kardeşinin karısına sahip olma tutkusunun bazı batı hümanizmacı sinemacılar ya da yazarlar tarafından psikolojik derinliği olmayan tek boyutlu vahşet gösterisi diye nitelendirilmesi bu kişilerin doğu sanatlarının grotesk özellikleri konusundaki bilgisizliklerinden doğmaktadır. ‘Susuz Yaz’ yine doğu sanatlarının bir özelliği olan trajik ile komik anlatımı da çok başarılı bir biçimde mezcedebilmektedir... Aşırı hareketli bir kamera, alışılmamış ve şaşırtıcı kamera açıları, abartmalı oyunlar Erksan’ın grotesk dünyasını en uygun biçimde kurmasına yardımcı oluyorlar... (Refiğ, 2009: 117-118).

Toplumsal Gerçekçi sinema anlayışına düşünsel olarak da katkı sağlayan yönetmenlerden Halit Refiğ’in “Şehirdeki Yabancı” filmi yine ilk Toplumsal Gerçekçi filmler arasında sayılmaktadır. Batılılaşma çabasında olan aydın tipinin Türk toplumuyla olan uyumsuzluğunu filmin ana temasını oluşturur. Memleketine faydalı olma kaygıları ile mühendislik eğitimi almak için İngiltere’ye giden entelektüelin, memleketine dönmesinin hemen ardından “toplumsal birlikteliği ve mutluluğu İngiltere’de öğrendiğini” ifade etmesi

dikkat çekicidir. Refiğ, Şehirdeki Yabancı filminde, kendi kişisel meseleleri ile toplumsal inanç ve mücadeleleri arasında bir denge kuramayan aydın tipinin, kendi memleketinde bir yabancı hâline gelişini ve çıkarıcılar tarafından kolaylıkla yok edilebileceğini göstermektedir.

Refiğ, toplumla kültürel ve düşünsel irtibatı kopmuş olan mühendisin bir iftira ve yanlış anlaşılma dolayısıyla işçiler tarafından linç edileceği dramatik bir final oluşturmayı düşündüğünü ifade etmektedir. Ancak filmin senaristi ve danışmanı olan Vedat Türkali'nin dramatik bir son fikrine karşı çıkmasıyla, işçilerin devrimci bir tutum sergileyecekleri bir final oluşturma eğilimi ortaya çıkmıştır (Türk, 2001: 132).

1964 tarihli “Gurbet Kuşları” filmi, dönemin toplumsal gerçekliğinde önemli bir yeri olan göç olgusunu niteliklerini ortaya koymaktadır. Ekonomik gelişim sağlamak amacıyla İstanbul’a gelen bir ailenin yaşadığı çöküş filmin işlediği ana meseledir. Refiğ’in bu konuda işlediği temel fikir şöyledir:

Aşiret yaşayışından site medeniyetine geçememiş toplumlarda, üretim ekonomisi yerine talan düzeni hâkimdir. Bu çeşit topluluklarda sık sık rastlana iç ve dış göçler, üretim münasebetlerinden değil, talan gayelerinden doğar... Gurbet Kuşları küçük bir taşra kasabasından İstanbul’a göç eden, kendilerinden hiçbir değer katmadan, sadece taşını toprağını altın saydıkları şehrin nimetlerinden istifade etmeye çalışan bir ailenin hikâyesini anlatırken toplumumuzun bu ana meseleleri üzerinde durmaktadır” (aktaran Daldal, 2009: 107-108).

Ertem Göreç’in 1961 yapımı “Otobüs Yolcuları” filmini de Toplumsal Gerçekçi akım içinde ele almak gerekmektedir. Film toplumsal çıkarımlarını farklı sınıflardan insanların ilişkileri üzerinden gerçekleştirmektedir. Bireysel ilişkiler üzerinde toplumsal ilişkilere geçiş yapan Otobüs Yolcuları, dayanışma ve toplumsal direnişin mümkün kıldığı adalet arayışını işlemektedir. Adaletin sağlanmasının devlet kurumları aracılığıyla gerçekleşebileceği vurgulanmaktadır. Film bireysellik, burjuva hayatı ve kapitalizm eleştirisi üzerine kurulu genel yapısı ile toplumsal gerçekçiliğin ötesine uzanarak bir

sosyalist gerçekçilik örneği hâline gelir. Fakir halkın birbirine olan bağlılığı ve yaşadığı toplum hayatının getirdiği mutluluk ile burjuva sınıfının modern mekânlarda yaşadıkları toplumsal kopuş, bireyselleşme ve yalnızlaşma filmin ana mesajını oluşturan göstergeler arasındadır.

Toplumsal gerçekçi Türk sinemasının örneklerini film dili ve estetiği açısından değerlendirmek akımın niteliklerinin açıklanmasına önemli katkılar sağlayabilir. Filmlerde kullanılan anlatım biçimi iyi-kötü karşıtlığı üzerine kurulmuştur. Filmlerdeki karakter çizimine bakıldığında ise, iyi-kötü karşıtlığının temsilini kahraman ve anti-kahraman figürlerinin gerçekleştiğini söylemek mümkün değildir. Hikâyenin tek merkezli konumunda ve normalin üzerinde niteliklere sahip kahramanların bulunmadığı bu anlatım türü, gerçeğe uygun karakterler çizilerek ortaya çıkarılmıştır.

David W. Griffith'in Aristocu dram geleneğinden hareketle oluşturduğu "klasik gerçekçi anlatım" türünün kullanıldığı Toplusal Gerçekçi Türk sinemasında, filmlerin oluşumunda serim-düğüm-çözüm bölümleri net bir şekilde açığa çıkmaktadırlar. Filmlerde bu üç bölümün sırasıyla işlenmesi, çoğu zaman yönetmenin film boyunca oluşturmakta olduğu hâkim bir düşüncenin varlığını beraberinde getirmektedir. Serim-düğüm-çözüm bölümlerinin kullanılarak iyi-kötü karşıtlığına dayalı bir anlatıma sahip olan filmlerde seyircilerin film metni üzerinden çeşitli okumalara yapmalarına imkan tanımayan spesifik erek noktaları bulunmaktadır. Filmlerin çözüm bölümlerinde ise izleyiciyi hikâyelerin bütün zorluklarından arındırıp, "katharsis"e ulaştıracak bir yapı yer almaktadır. Bu özellikleriyle filmlerde hikâye ile karakterler arasında neden sonuç ilişkisine dayalı mantık merkezci (logosentrik) bir kurgulama biçimi kullanılmıştır.

Filmlerde aksiyon üretmeye dayalı kurgunun ve açı karşı açı kamera konumlandırmalarının azaltıldığı, buna bağlı olarak toplumun ve coğrafyanın özneleşmesini sağlayan mizansene dayalı kamera konumlandırmalarının yoğunlaştırıldığı görülmektedir. Mizansenin yoğunlaşması stüdyo kullanımlarını neredeyse sıfıra indirerek hem dış/gerçek mekân kullanımlarının filmlerin genelinde hâkim olmasını, hem de ana karakterlerin çevresinde bulunan yardımcı karakterlerin niceliğini ve işlevini yükselmesini sağlamıştır.

4. FİLM KARŞILAŞTIRMALARI

Yeni Gerçekçilik ve Toplumsal Gerçekçi Türk sinemasında içerik ve film dili bağlamında kurulmaya çalışılan özgün yapıların, sinema görüntüsünün belirtisel gösterge fonksiyonuyla sağladıkları uyum, akımların filmografilerinde ilk sıralarda sayılan iki film üzerinden tartışılabilir. Yeni Gerçekçiliği başlatan film olarak kabul edilen Roberto Rossellini'nin 1945 yapımı "Roma Açık Şehir" filmi ile Toplumsal Gerçekçi akımın iddialarını belirleyen entelektüeller arasında ilk sıralarda sayılan Halit Refiğ'in 1964 yapımı Gurbet Kuşları filmi bu çerçevede karşılaştırılmıştır. Filmlerdeki içerikler sosyal gerçekliği ortaya çıkarma çabaları bağlamında değerlendirilirken, film biçim ve estetikleri ise sinema görüntüsüne kattıkları belirtisel göster işlevi bağlamında değerlendirilmektedir.

4.1. Roma Açık Şehir

Filmin Orijinal Adı	: Roma Città Aperta
Yönetmen	: Roberto Rossellini
Senaryo	: Roberto Rossellini, Federico Fellini, Sergio Amidie
Yapım	: İtalya
Yapım Yılı	: 1945
Oyuncular	:Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Marcello Pagliero, Vito Annichiarico, Nando Bruno, Harry Feist, Giovanna Galletti, Francesco Grandjacquet.
Ödüller	: Cannes Film Festivali Altın Palmiye Ödülü (1946)
Filmin Teması	: Filmde, II. Dünya Savaşı sırasında Nazi işgali altındaki Roma'da yaşayan bir grup insanın hikâyesi anlatılır. Alman işgali altındaki Roma'da faşizme karşı bir direniş sürdürülmektedir.

4.1.1. Roma Açık Şehir Filminin İçerik ve Film Dili Bağlamında Çözümlemesi

Roberto Rossellini İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının en önemli ismi olarak değerlendirilir. Roma Açık Şehir ise sinemada "yeni gerçekçilik" kavramının yaygınlaşmasını sağlayan en önemli filmidir (Morando, 2003: 411). Film II. Dünya Savaşı'nın hemen ardından çekilmiştir. Rossellini, filmin senaryosunu Alman güçlerinin

İtalya'yı kontrol ettikleri dönemlerde yazdığını ifade etmektedir (1968; 450). Senaryo, Roberto Rossellini, Federico Fellini ve Sergio Amidei'nin ortak çalışmaları sonucu ortaya çıkmıştır (Bondanella, 1993: 45). Film, İtalya'da çağın bütün özelliklerini yansıtması, gerçek bir olayı anlatması, gerçek mekânları kullanması, meslekten olmayan oyunculara yer vermesi gibi fonksiyonlarıyla sinemanın belirtisel gösterge işlevine dayanan Yeni Gerçekçilik akımının doğmasını sağlamıştır.

İçerik bakımından, içinde bulunulan döneme ve hayata uygunluğunun yanı sıra, film dili ve estetiği yönünden de gerçeğin ortaya çıkarılması perspektifi benimsemektedir. Bu açıdan bakıldığında, kamera açılarının ve ölçeklerinin belirlenmesinde mizansen/alan derinliği yöntemlerinin kullanılması filmde mekânın karakterleşmesini sağlamıştır. Filmde işlenen temanın “savaş sonrası İtalya” oluşu, özellikle dış çekimlerde İtalya coğrafyasının bir başkarakter olmasını gerektiren önemli bir etken olmuştur. İç çekimlerde yer verilen evler, apartmanlar, daireler, kiliseler de dönemin gerçek mekânları arasından seçilmiştir. Roma Açık Şehir bu özellikleriyle, dönemin Avrupa Sineması üzerinde ciddi bir baskı oluşturan, sinemanın görüntüsel gösterge fonksiyonu ve taklit ilkesi üzerinden işleyen Hollywood sinemanın film dilinden açık bir şekilde ayrışarak, Yeni Gerçekçiliğin özgün film dilinin zeminini oluşturur. Filmde kaydedilen görüntülerin belgesel kalitesi, Yeni Gerçekçiliğin gelenekselleşen tanımlarında, karşılaştırmalı değerlendirmelerde kıyas edilecek sabit değer olarak nitelendirilmektedir (Bondanella, 1993: 48).

Kamera konumlandırmaları çoğunlukla izleyicinin göz hizasına göre gerçekleştirilmiştir. Üst açı ve alt açı kullanımları karakterlerin film sahnesinde bulundukları yerlerin genel mekân içinde daha yüksekte ya da daha alçakta bulunmaları ve bulundukları yerden bakış açılarının aktarılması amacıyla kullanılmıştır. Üst açı ve alt açının Hollywood filmlerindeki kullanımının yönetmenin etik ve varlık anlayışlarını ortaya çıkarma işlevini yerine getirerek “yüceltme” ve “aşağılama” duyguları oluşturmak için kullanılmakta olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Roma Açık Şehir'deki kamera açılarının da filmin gerçekliğe yaklaşmasına katkı sağladığı görülür. Filmde gerçek sesler kullanılmış, diyaloglarda sonradan seslendirme yapılmamıştır. Alman askerlerinin diyalogları Almanca olarak gerçekleştirilmiştir.

Filmde, uzun çekimlere imkân veren bir kurgu tekniği kullanılmıştır. Doğrusal zaman akışı takip edilmektedir. Mevcut olayın aktığı zamanın öncesini veya sonrasını aktaran bir geriye dönüşe ya da ileri sıçrayışa rastlanmaz. Kurgunun bu özelliği çoğu zaman filmlerde işlenen hikâyenin bulmaca haline getirilmesi sağlamakta ve filmi gerçeklikten uzaklaştırmaktadır. Roma Açık Şehir’de kurgunun amacı, oyuncuların içinde bulundukları hayatı takip etmektir. Filmde aksiyonun yükseldiği birkaç sahne bulunmaktadır. Bunlardan biri Francesco’nun tutuklanması ve Pina’nın, Francesco’yu götüren arabanın peşinden koşarken vurularak öldürüldüğü sahnedir. Bir görüntüden diğerine hızlı kesmelerle olayın dramatik etkisi daha güçlü hale getirilmiştir.

Roma Açık Şehir’de kullanılan aydınlatma özelliklerine bakıldığında, filmin genelinde iç çekimlerde yumuşak aydınlatmanın, dış çekimlerde ise günışığının tercih edildiği görülmektedir. Bu şekilde görüntü seyircinin gerçek hayattaki algısına daha çok yaklaşmaktadır. Çekilen film görüntüleri üzerine hiçbir efekt eklenmemiş, görüntü deforme edilmeden sunulmuştur. Normal alıcı hızıyla kaydedilen filmde, hızlı çekim ya da yavaş çekimler kullanılmamıştır. Mercek olarak da, yine insan gözünün gördüğüne en yakın görüntüyü sunan normal objektif kullanılmıştır; zaman zaman geniş açılı objektif kullanımına da rastlanmaktadır. Ancak bu kullanım genel planların çekiminde olduğu için görüntüde bir deformasyon yaratmaz ve izleyiciyi doğal algıdan uzaklaştırmaz (Aydın, 2008: 56).

4.2. Gurbet Kuşları

Filmin Orijinal Adı	:Gurbet Kuşları
Yönetmen	: Halit Refiğ
Senaryo	: Halit Refiğ, Orhan Kemal
Yapım	: Türkiye
Yapım Yılı	: 1964
Oyuncular	: Tanju Gürsu, Filiz Akın, Özden Çelik, Pervin Par, Cüneyt Arkin, Önder Somer, Sevda Ferdağ, Hüseyin Baradan, Mümtaz Ener, Gülbin Eray.
Ödüller	: 1. Antalya Film Şenliği En İyi Yönetmen Ödülü ve En İyi Film Ödülü (1964)

Filmin Teması : Film, Kahramanmaraş'tan İstanbul'a daha iyi bir yaşam sürebilmek için gelen bir ailenin verdiği yaşam mücadelesini anlatır. 'Maraş-Adana-Kayseri-Ankara istikametinden gelen Güneydoğu Ekspresi' Haydarpasha Garı'nda 6 kişilik Bakırcıoğlu ailesini İstanbul ile baş başa bırakır.

4.2.1. Gurbet Kuşları Filminin İçerik ve Film Dili Bağlamında Çözümlemesi

Gurbet Kuşları, Peter Wollen'ın sinema görüntüsüne ilişkin yaptığı göstergebilimsel sınıflandırmadaki belirtisel gösterge fonksiyonuna karşılık gelecek niteliklere sahiptir. Bu niteliklerden en belirgin olanı, filmin, dönemin Türkiye'sinin toplumsal durumunu yansıtmadaki başarısıdır. 1960'lı yıllarda yaşanan kırdan kente yoğun göçün toplumsal boyutlarının ve modernleşme kaygılarıyla üretilen endüstriyel melez kültürlerin anlatılması filmin içeriğindeki gerçeklik düzlemini belirleyen ana etmen olarak göze çarpmaktadır.

Sinema Tarihçisi Giovanni Scognamillo'nun Gurbet Kuşları hakkındaki ifadeleri, filmin gerçeğin ortaya çıkarılması yönündeki perspektifle olan yakınlığını ortaya koymaktadır: “Gurbet Kuşları anlatımı, sahne düzeni, sevgiden şehvete, özveriden ihtirasa dek uzanıp çarpışan duygu ve tutku zenginliğiyle yönetmenin kariyerinde bir aşama oluşturunuyordu. İstanbul'a göç eden ve dağılan bir ailenin öyküsünü anlatırken Halit Refiğ bir yandan da göç olayının tarihsel/toplumsal kaynaklarına inip kendi yorumunu da getirmişti” (2003: 227).

Gurbet Kuşları anlatım biçimi bağlamında değerlendirildiğinde ise, sinemanın belirtisel gösterge yönünden ziyade, gerçekliğin taklit edilmesi yönündeki sinema yaklaşımını mümkün kılan görüntüsel gösterge fonksiyonu belirgin hale gelmektedir. Filmde, klasik gerçekçi anlatım biçiminin öyküleme örgüsü olan serim-düğüm-çözüm yöntemi kullanılmıştır. Film bu yönüyle içeriğindeki dramatik yapıyı merkezi hale getirerek, kahramanlardan oluşturulan bir öyküleme kullanmamasına, anlatıyı karakterler üzerinden kurmasına rağmen seyirciyi karakterlerle özdeşleşme yönünde teşvik eder. Bu durumda, gerçekliğin, film metni üzerinden aktif bir okumaya ve çözümlemeye tabi tutulması zorlaşmaktadır. Filmin son sahnelerinde, İstanbul'da tutunamayan bir ailenin

köylerine umutla yeniden dönmesi göçün istenmeyen sonuçlarına bağlanan bir katharsise, izleyiciler için bir erek noktasına dönüşmektedir.

Gurbet Kuşları'nda kurgu, doğrusal zaman akışı prensibi gereği işlemektedir; filmde geri dönüş ve ileri sıçrayış teknikleri kullanılmazken, kurgu, hikâyenin sonuna kadar çizgisel ve mantık ölçülerinde işleyen bir zaman akışı takip eder.

Dış ve iç mekânların gerçek yaşam alanları arasından ve dengeli bir şekilde seçildiği mekân kullanımları; birey, aile ve toplum gerçeklerinin betimlenmesine katkıda bulunmuştur. Filmin genelinde kendisini hissettiren doğal ışık kullanımı filmin siyah beyaz dokusuyla örtüşen bir koşutluk içermektedir. Renkli film kullanımının yaygın olmadığı zamanlarda çekilen filmde hareketli görüntülerin varlığı sinemasal gerçekliği arttırmıştır. Hızlı ya da yavaş çekim yerine göz merceği ölçüsünde kullanılan kamera filmsel zamana uygun bir yerde konumlanmıştır.

Filmde kullanılan dış ses, gerçekliği bir anlatıcının diline indirgeyerek farklı bir gerçeklik önerisinde bulunur. Gurbet Kuşları'nda sahne değişimleri dış anlatıcının sesiyle olup bu geçişlilik filme masalsı özellikler katar. Filmi gerçekçi bir semantik yapı kurmaktan uzaklaştıran bu özellik Gurbet Kuşları'nı geçiş dönemi Türk sinemasına ve Yeşilçam filmlerine yakınlaştırmaktadır.

SONUÇ

Eleştirel bir bakışla yürütülen bu çalışmada ulaşılan önemli saptamalardan biri, Yeni Gerçekçilik akımının, Modern Batı Düşüncesi'nin üstünlüğüne ve evrenselliğine karşı ciddi tepkiler üreten Kıta Avrupası Felsefesi ile paralel bir entelektüel yapıya sahip olduğudur. Tarihsel ve toplumsal gerçeklerin belge niteliğinde işlendiği Yeni Gerçekçi filmler; Modern Batı Düşüncesi'nin sekülerlik fikri ile toplumsal alandan soyutladığı din olgusunun, II. Dünya Savaşı gibi ciddi bir kriz döneminde, toplumsal kalkınma, dayanışma ve bağımsızlık mücadelesi konularında aktif bir aktör halini alabileceğini vurgulamaktadır. Bununla birlikte, akımın oluşumunu mümkün kılan yönetmen olarak ifade edilen Roberto Rossellini'nin filmlerinin belgelediği bir durum olarak, savaş esnasında İtalyanlar tarafından faşizme karşı verilen bağımsızlık mücadelesinde Marksist partizanlar ile Kilise mensubu rahiplerin düşünce ve eylem bazındaki ittifakları açığa çıkmaktadır.

Yeni Gerçekçilik akımının özgün içeriğini oluşturması, klasik-gerçekçi anlatım biçiminin bir filmin nasıl çekileceğini evrensel boyutlarda sabitleyen standartları kullanılmadan geliştirilen özgün film dili ve estetiği ile doğrudan bağlantılıdır. Yeni Gerçekçilik'le birlikte kamera konumlandırmalarının duygusal ve düşünsel çıkarımların oluşumuna etki etmeyeceği bir film dili kurulmuştur. Ayrıca, insanı ve mekânı aynı planda bütünüyle gösteren kamera konumlandırmaları ve mizansene dayalı montaj tekniğinin oluşturduğu yeni film estetiği sayesinde; zamanın ve mekânın, insan ve toplumun varoldukları halleriyle yansıtılmaları ve mevcut zeitgeist'in Yeni Gerçekçi filmler üzerinden sonraki çağlara aktarılması mümkün olmuştur.

Yeni Gerçekçi yönetmenler, sanata ve topluma ilişkin anlayışlarını tek bir yaklaşımda bütünleştirerek, mensubu oldukları halklara sosyal ve siyasi realiteyi aktarma kaygısında olan farklı ülkelerden sinemacılarla “bir toplumsal sanat olarak sinema” perspektifini paylaşmışlardır. Yeni Gerçekçilik, 20. yüzyılın ortalarında tecrübe edildiği ilk yıllardan itibaren, sömürgecilik ve ırkçılık karşıtı mücadelelerle ulusal bağımsızlıklarını kazanmaya çalışan Latin Amerika, Aysa ve Afrika'daki “Üçüncü Sinema” oluşumlarına ve doğuşundan itibaren sinemayı ilk defa düşünce ve sanat mecrası olarak konumlandırmaya başlayan ülkelerde gelişen yerli ve toplumsal sinema hareketlerine referans oluşturmuştur.

1960 ile 1965 arasında etkinlik gösteren Türk sinemasındaki Toplumsal Gerçekçi akımının Türkiye’deki sinema uygulamasına getirdiği bir yenilik olarak; Türk filmlerinin içeriğini ve anlatımını etkileyen Anadolu halk kültürlerindeki masalsı semantik yapının yerine, sosyal ve siyasal ortamlardaki mevcut realitenin içeriği oluşturmaya başlamasıyla birlikte gerçekçi roman türünün semantik yapısının ikame edilmesi vurgulanabilir. Türk sinemasına yeni bir boyut kazandırması bakımından olumlu karşılanabilecek bu durum, geleneksel kültürlerden beslenerek masalsı yapı kullanılarak oluşabilecek özgün denemelerin ufuklarını sınırlamıştır.

Türk sinemasındaki Toplumsal Gerçekçi harekette, içeriğini çağının insanının ve çağının toplumunun olabilecek en sade, en alelade davranış ve durumlarıyla bütünleştiren Yeni Gerçekçiliğe paralel bir içerik birikimi vardır. Toplumsal Gerçekçi akımda oluşan bu içerik, anlatımdaki dramatik yapının asgari ölçülerde tutulduğu filmlerde, sinema görüntüsünün belirti türü üzerine yoğunlaşarak sosyal gerçekliğin varoluşsal özelliklerine ilişkin gösterge vazifesi görmüştür. Ancak, Toplumsal Gerçekçi akımın geneline bakıldığında, hayatın sahip olduğu doğallıkta yetişen dramatik yapıların aksine, içerikteki hareketliliğin oldukça yoğun olduğu, seyircilerin sosyal gerçekliğin çeşitli durumlarını çözümleme imkânı bulamayacakları oranda yoğunlaştırılmış dramatik yapılarla karşılaşmaktadır. Bu çeşitte bir dramatik yapı, sinema görüntüsünün hayatla kurduğu benzerlikler, doğa ve üzerindeki işleyişin taklit edilmesi yönündeki “görüntüsel gösterge” niteliğini yansıtmaktadır. Sosyal gerçeklikte bulunan durumların benzerlerinin üretilmesi, sosyal gerçekliği araçsallaştırarak, sinemayı, kitleleri somut erek noktalarına taşımak yönündeki işlevselci yapıya büründürür.

Toplumsal Gerçekçi Türk sinemasının gösterdiği bu eğilim; entelektüellerin ürettikleri yeni sinema yaklaşımlarının büyük oranda Avrupa Sanat Sineması örneklerinden beslenerek oluşması, buna karşılık yönetmen ve yapımcıların uygulamaya başladıkları film yöntemleri ve tekniklerinin ise, sinemayı olabilecek en işlevselci forma ulaştıran Hollywood sineması örneklerinden hareketle ortaya çıkmasından kaynaklanmaktadır. Yapımcı ve yönetmenlerin sinemanın oluşumunda entelektüellere oranla daha etkin bir pozisyona sahip olmaları, Toplumsal Gerçekçi akımın bir form olarak sinemanın başta Yeni Gerçekçilik olmak üzere Avrupa Sanat Sineması örneklerine

yaklaşma imkânlarını kısıtlamıştır. Yani, hem yeni bir sinema anlayışı geliştirmek için yapılan tartışmalar yüzde yüz özgün boyutlara ulaşamamış, hem de sinemayı bir toplumsal sanat olarak değerlendiren ve özgünlüğü tartışılan bu yeni yaklaşım uygulamada Toplumsal Gerçekçi akımın film dili ve estetiğini belirleme olanağı bulamamıştır.

İtalyan Yeni Gerçekçiliğini ve Toplumsal Gerçekçi Türk sinemasını, sinema görüntüsünün taşıdığı gösterge niteliğinden hareketle, uzamda bulunan nesnelerin varoluşsal özelliklerine yoğunlaşabilecek belirtisel gösterge fonksiyonu bağlamında tartışmak; çağın, insana, topluma ve dünya sistemine hâkim formu olan medyanın bir türü olarak sinemanın özgün imkânlarını saklayan endüstrileşme ve propagandistleşme boyutlarının önüne geçebilecek paradigmalara ihdas edilebilmesine düşünsel ve estetik katkılar sağlayabilecek olması bakımından önemli olmuştur.

Sinemanın tarih sahnesine çıkışı olarak kabul edilen Louis Lumière'in 1895 yılında Paris'te yaptığı ilk gösterim ve ardından çektiği diğer ilk filmler, hayatın yer verdiği varlıklara araçsal anlamlar yüklemeyen, onların otantik özelliklerini kaydedip sunabilecek bir yapıdaydılar. Buna rağmen, sinemayı sonraki çağlarda var eden felsefenin Lumière'in açığa çıkardığı ilk imkân üzerine kurulmamış olması dikkat çekicidir. Bu ilk imkân takip edilerek, çözümleme ve düşünce üretimi ile estetik üretimini merkeze alan bir sinema perspektifinin evrenselleşmesi sağlanabilir. Bu durumda, bireyin zihinsel etkinliğini kaybederek yok olmasına ve pasif izleyici kitlelerin doğmasına çalışan medya düzeninin yerini; insanı, kendi varoluşunun anlamını ve pratiğini kontrol edecek bir özgürlüğe/özgünlüğe sevk edecek kürevî bir iletişim sisteminin mümkünlüğü tartışılabilir.

KAYNAKLAR

- Adıgüzel, S. (2006). Bakı-1501 Romanının Tarihsel Boyutu Üzerine Bir İnceleme. **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 15, 1-18.
- Andrew, J.D. (2007). **Sinema Kuramları**. Çev: Şener, İ. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Aristoteles. (2008). **Poetika**. Çev: Tunalı, İ. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Armes, R. (1987). **Third World Film Making and the West**. California: University of California Press.
- Armes, R. (2011). **Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme**. Çev: Barkot, Z. Ö. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Arnheim, R. (2002). **Sanat Olarak Sinema**. Çev: Ünal, R. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Ayça, E. (1996). Yeşilçam'a Bakış. Dinçer, S. M. (Edt.), **Türk Sineması Üzerine Düşünceler** (s. 129-148). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Aydın, A. Ş. (2008). **Sinemada Görüntü-Gerçek İlişkisi**. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
- Bazin, A. (1995). **Çağdaş Sinemanın Sorunları**. Çev: Özün, N. Bilgi Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bazin, A. (2005). **What is Cinema?** Volume 1, California: University of California Pres.
- Bazin, A. (2007). **Sinema Nedir?**. Çev: Şener, İ. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Bondanella, P. (1993). **Films of Roberto Rossellini**. New York: Cambridge University Press.
- Büker, S. (1989). **Film ve Gerçek**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Cook, P. (1985). **The Cinema Book**. London: British Film Institute.
- Çıkla, S. (2002). Romanda Kurmaca ve Gerçeklik. **Hece Aylık Edebiyat Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı**, 65,66,67, 107.
- Çebi, Z. (2006). **1960 Dönemi Türk Sineması ve Toplumsal Gerçekçi Çalışmalar**. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.
- Çoban, O. (2009). **İtalyan Sinemasının Tarihine Bakış**. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.
- Daldal, A. (2003). **Art, Politics and Society Social Realism in Italian and Turkish Cinemas**. İstanbul: İsis Yayınevi.

- Daldal, A. (2005). **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Eisentein, S. M. (1968). Filmin Yapısı. Çev: Özön, N. **Türk Dili Aylık Dil Ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı**, 196, 321-332.
- Eisenstein, S. M. (1985). **Film Biçimi**. Çev: Özün, N. İstanbul: Payel Yayınları.
- Hume, K. (1984). **Fantasy and Mimesis Responses to Reality in Western Literature**. London: Methuen.
- Kaplan, Y. (2008) . Türk Sineması. Nowell-Smith, G. (Edt.), **Dünya Sinema Tarihi** (s.740-745). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Kefeli, E. (2007). **Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları**. İstanbul: 3F Yayınevi.
- Kracauer, S. (1968). Fizik Gerçekliğin Kurtuluşu. Çev: Özön, N. **Türk Dili Aylık Dil Ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı**, 196, 387-390.
- Lukacs, G. (2000). **Çağdaş Gerçekliğin Anlamı**. Çev. Çapan, C. İstanbul: Payel Yayınları.
- Lukacs, G. (1987). **Avrupa Gerçekçiliği Balzac-Srendhal-Zola-Tolstoy-Gorki ve Diğerleri**. Çev: Doğan, M. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Lüleci, Y. (2008). **Türk Sineması ve Din**. İstanbul: Es Yayınları.
- Makal, O. (1996). Türk Sinemasının Yarınında Avrupa İle İlişkilerin Önemi. Dinçer, S. M. (Edt.), **Türk Sineması Üzerine Düşünceler** (s. 74-81). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Morandini, M. (2003). Faşizmden Yeni-Gerçekçiliğe İtalya. Nowell-Smith, G. (Edt.), **Dünya Sinema Tarihi** (s.406-414). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Orr, J. (2005). **Trajik Gerçekçilik ve Modern Toplum**. Çev: Şevki, A. Ankara: Hece Yayınları.
- Oskay, Ü. (1996). Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entelektüellik Tartışması. Dinçer, S. M. (Edt.), **Türk Sineması Üzerine Düşünceler** (s. 93-109). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Özön, N. (1968). Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış. **Türk Dili Aylık Dil Ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı**, 196, 265-287.
- Pezzella, M. (2001). **Sinemada Estetik**. Çev. Demir, F. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- Refiş, H. (1996). Türk Sinemasının Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler. Dinçer, S. M. (Edt), **Türk Sineması Üzerine Düşünceler** (s. 177-187). Ankara: Doruk Yayımcılık.
- Refiş, H. (2009). **Ulusal Sinema Kavgası**. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Rossellini, R. (1968). Yeni-Gerçekçilik. Çev: Özön, N. **Türk Dili Aylık Dil Ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı**, 196, 450-456.
- Russell, L. (2008). Roberto Rossellini. Wollen, P. **Sinemada Göstergeler ve Anlam**. Çev: Aracagök, Z. & Doğan, B. (s. 189-191). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sayın, Z. (2007). Sunuş. Florenski, P. **Tersten Perspektif**. Çev: Tükel, Y. (s.7-14). İstanbul: Metis Yayınları.
- Scognamillo, G. (2003). **Türk Sinema Tarihi**. İstanbul: Kabalcı Yayınvi.
- Sivas, A. (2010). **İtalyan Sinemasına Bakış**. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Sorlin, P. (2001). **Italian National Cinema 1896-1996**. New York: Routledge.
- Stollery, M. (2002). Another Look at Third Cinema. **Historical Journal of Film, Radio and Television**, 22(2), 205-208.
- Suçkov, B. (1982). **Çağdaş Gerçekliğin Anlamı**. Çev: Çalışlar, A. İstanbul: Adam Yayınları.
- Şasa, A. (2010). **Yeşilçam Günlüğü**. İstanbul: Küre Yayınları.
- Şentürk, R. (2007). **Postmodern Kaos ve Sinema**. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Tanör, B. (1994). **İki Anayasa 1961-1982**. İstanbul: Beta.
- Tanör, B. (2001). **Osmanlı-Türk Anayasal Gelişmeleri**. İstanbul: YKY.
- Topuz, H. (2003). **II. Mahnut'tan Holdinglere Türk Basın Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türk, İ. (2001). **Halit Refiş Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- West, D. (2008). **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş**. Çev: Cevizci, A. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Wollen, P. (2008). **Sinemada Göstergeler ve Anlam**. Çev: Aracagök, Z. & Doğan, B. İstanbul: Metis Yayınları.
- Zavattini, C. (1930). Realist Position. Williams, C. (Edt.), **Realism and The Cinema**. (s. 17-88). London: Routledge and Kegan Paul.

Zavattini, C. (1968). Yeni-Gerçekçilik Üzerine Görüşler. Çev: Özön, N. **Türk Dili Aylık Dil Ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı**, 196, 380-384.

ÖZGEÇMİŞ
Hasan Ramazan YILMAZ

Kişisel Bilgiler:

Doğum Tarihi 26.05.1985
Doğum Yeri İstanbul
Medeni Durumu Evli

Eğitim:

Lise	1998-2003	Kartal Anadolu İmam-Hatip Lisesi
Lisans	2003-2005	Doğu Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Reklamcılık
	2005-2008	İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü
	2006-2007	Fachhochschule Bonn-Rhein-Sieg Technik Journalismus (Erasmus)
Yüksek Lisans	2008-2011	Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Genel Gazetecilik Anabilim Dalı, Gazetecilik ve Medya Yönetimi Programı

Yayınlar:

Yılmaz, H. R. (2008). **Küreselleşme ve Kültürel Hegemonya: Türkiye’de Medya ve Kültürel Dönüşüm**. Yayımlanmamış Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi İstanbul.

Yılmaz, H. R. (2009). Küreselleşme ve Çok Kültürlülük Bağlamında Yerel Medya Organlarında Değişim ve Süreklilik: Trabzon Örneği. **İletişim Çalışmaları Dergisi**, Sayı 9, Bahar 2009, (s.75-94). İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Yayınları.

Yılmaz, H. R. (2010). Avatar: Fantazya Değil Mimesis. **İletişim Çalışmaları Dergisi**, Sayı 11, Bahar 2010, (s.154-174). İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Yayınları

Akademik Bildiriler:

Yılmaz, H. R. (2009, Haziran). Yerel medyalar ve anaakım medyalar arasında karşılaştırmalı bir değerlendirme. Bildiri **“Süreklilik ve Değişim Arasında Düşünce ve Hayat”** adlı ulusal sempozyumda sunulmuştur. İstanbul, Türkiye.

Yılmaz, H. R., (2010, Haziran). Sinemada gerçeklik sorunu. Bildiri **“Yeni Meseleler ve Çözüm Arayışları”** adlı ulusal sempozyumda sunulmuştur. Yalova, Türkiye.