

3. BASKI

Dünya Sinemasında Akımlar

Esen E. Coşkun



phoenix

Dünya Sinemasında Akımlar
Esin Coşkun

Kapak ve Sayfa Düzeni: Leyla Çelik

Baskı
Desen Ofset A.Ş.
Birlik Mah. 448. Cad. 476. Sk. No: 2
Çankaya / ANKARA Tel: (312) 496 43 43
©Phoenix Yayınevi Tüm Hakları Saklıdır.
Şubat 2009, Ankara
Phoenix Yayınevi -195

ISBN No: 978-605-5738-09-9

Phoenix Yayınevi
Şehit Adem Yavuz Sok. Hitit Apt. 14/1
Kızılay-Ankara
Tel: 0 (312) 419 97 81 pbx
Faks: 0 (312) 419 16 11
e-posta: info@phoenixkitap.com
http://www.phoenixkitap.com

Dağıtım:
Siyasal Dağıtım
Şehit Adem Yavuz Sok. Hitit Apt. 14/1
Kızılay-Ankara
Tel: 0 (312) 419 97 81 pbx
Faks: 0 (312) 419 16 11
Yerebatan Cad. Salkım Söğüt Sok.
Keskinler İş Merkezi No: 8/505
Sultanahmet-Eminönü/İstanbul
Tel-Faks: (0212) 528 86 00
e-posta: info@siyasalkitap.com
http://www.siyasalkitap.com

DÜNYA SİNEMASINDA AKIMLAR

Esin Coşkun

Esin Coşkun, ilk ve ortaokulu İstanbul'da okuduktan sonra liseyi Samsun'da bitirdi. Aynı yıl Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nü kazandı. 1995 yılında ise *Cumhuriyet* gazetesinde stajyer muhabir olarak çalışmaya başladı. *Cumhuriyet* gazetesinde başlayan gazetecilik yaşamı daha sonra çeşitli gazete ve dergilerde devam etti. 1997 yılında Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nden mezun olduktan sonra Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü'nde yüksek lisans yapmaya başladı. Aynı yıllarda *Milliyet* gazetesinin kültür sanat ekine ve *Milliyet Sanat* dergisine edebiyatla ilgili yazılar yazmaya başladı. Daha sonra ise *Radikal Kitap* için edebiyat eleştirileri kaleme almaya başlayan yazarın *Akşam-lık, E Dergisi, Cumhuriyet Kitap, Virgül* gibi çeşitli dergi ve gazetelerde edebiyatla ilgili yazıları yayımlandı. İlk baskısı 2003 yılında yapılan *Dünya Sinemasında Akımlar* yazarın yayımlanmış ilk kitabıdır.

İçindekiler

Dünya Sinemasında Akımlar 7

Önsöz 9

I - SANATTA AKIMLARIN ORTAYA ÇIKIŞI 13
1. Akım Kelimesinin Anlamı 13
2. Akım-Üslup Ayrımı ve Sanatta Değişik Üslup ve Akımların Oluşmasını Sağlayan Faktörler 16
3. Modern Sanata Doğru 23

II - DÜNYA SİNEMASINDA AKIMLAR 35
1. Fütürizm 36
2. Sovyet Toplumsal Gerçekçiliği 44
   a. Konstrüktivizmin Sinemaya Yansıması 46
   b. Sovyet Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik ve Deneysel Çalışmalar 49
3. Ekspresyonizm 72
   a. Alman Ekspresyonist Sineması 77
   b. Kammerspiel Türü ve Sokak Filmleri 86
4. Fransız Avant-Garde Sineması 92
   a. Empresyonizm 97
   b. Dadaizm ve Soyut Sanat 109
   c. Sürrealizm 119
5. Şiirsel Gerçekçilik 132

6. İngiliz Belge Okulu 152
a. Grierson'un Belgesel Sinemaya Yaklaşımı 156
b. İngiliz Belge Okulu Çalışmaları 161
7. İtalyan Yeni Gerçekçiliği 170
a. İtalyan Faşizminin Yükselişi 170
b. Faşist Dönem İtalyan Sineması ve Gerçekçilik Çabaları 171
c. Yeni Gerçekçi Sinema 174
d. Gerçekçi Kuram ve Yeni Gerçekçiliğin Bu Kurama Katkısı 192
8. Fransız Yeni Dalgası 199
a. Yeni Dalgayı Hazırlayan Ortam 199
b. Bazin ve Astruc Etkisi, "Politique des Auteurs" Kuramı 202
c. Yeni Dalga Sineması 211
9. Özgür Sinema 236
a. "Özgür Sinema" Yolundaki İlk Çalışmalar 238
b. Özgür Sinemacıların "Öfke" Dönemi 242
10. Amerikan Deneysel Sineması 250
a. Yeni Amerikan Sineması ya da "Underground Sinema" 260
11. Yeni Sinema 271
a. Üçüncü Dünya Ülkelerinde Yeni Sinema 271
b. Brezilya Yeni Sineması 274

Kaynaklar 278

Dünya Sinemasında Akımlar

20. yüzyıla damgasını vuran "Yedinci Sanat Sinema" 21. yüzyıla da internet ve multimedya alanlarından aldığı destekle güçlü bir giriş yaptı. 21. yüzyılın da sinemanın yüzyılı olacağını şimdiden söylemek mümkün. Sinema sanatı ve endüstrisinin gelişimine paralel olarak bu alandaki vokabüler de gelişmekte. Ancak nitelikli eserlerin sıkça verilebildiğini söyleyebilmek zor.

Esin Coşkun'un ***Dünya Sinemasında Akımlar*** adlı inceleme kitabı bu anlamda ciddi bir boşluğu dolduran fonksiyonel bir eser olarak öne çıkmaktadır. "Mektepli" bir yazar olarak sinema kuramları üzerinde çalışan **Esin Coşkun**; bu alandaki birikimini, edebiyattaki derin ilgi alanlarından, uzun yıllar süren oylumlu yazarlık serüvenlerinden ve kişisel belagat yetilerinden aldığı destekle birleştirince ortaya "abece" değeri taşıyan oldukça anlamlı bir eser çıkarmayı başarmıştır.

Dünya Sinemasında Akımlar, sinemayı hoşça vakit geçirmeye yarayan popüler bir seyirlik alan değil de, bir yüksek sanat olarak ilgiye değer bulan her okurun kitaplığında bulunması gereken bir eserdir. Sade ve akıcı bir üslupla ele alınmış bu kaynak kitap sinema sanatı konusunda kavramsal sıkıntılar çekenlere de rehber olabilecek özet betimlemeler getirmektedir.

Dünya Sinemasında Akımlar, Fütürizm, Sovyet Toplumsal Gerçekçiliği, Alman Ekspresyonizmi, Fransız Avant-Garde Sineması, Şiirsel Gerçekçilik, İngiliz Belge Okulu,

İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası, Özgür Sinema, Amerikan Deneysel Sineması, Yeni Sinema gibi sinema akımlarının kısa serüvenlerini, sosyolojik analizlerini, tarihçelerini, kavramsal özelliklerini ve sanatsal merdivende işgal ettikleri basamakları düşünsel olarak yerli yerine oturtabilmek için kılavuz değeri taşıyan bir eserdir.

Hikmet Temel AKARSU

Önsöz

Sanatta büyük değişimlerin yaşandığı ve bizzat sanat kavramının sorgulandığı 19. yüzyılın sonlarında, daha sonra "Yedinci Sanat" olarak kabul edilecek sinema sanatı henüz yeni doğuyordu. Bulunuşundan itibaren yoğun olarak kitlelerin ilgisini çeken ve ilk önceleri sadece teknik bir gösteri, bir eğlence aracı olarak düşünülen sinematograf giderek gelişiyor ve bu aracın potansiyelini fark eden öncü sanatçılar sinemayla ilgili deneylerine ara vermeden devam ediyorlardı. Fransa'da Georges Méliès sinemanın olanaklarını düşsel dünyalar yaratmak için kullanırken, Amerika'da Edwin S. Porter ve David Wark Griffith ilk kez montaj ve yakın çekim denemeleri yaparak sinemanın anlatım yöntemlerini genişletiyorlardı. Sinema öncü sanatçılar sayesinde kendi anlatım yöntemini (sinema dilini) oluşturmaya, giderek bir sanat olma yolunda ilerlemeye başladı. Ve her sanat dalı gibi sinema da ilk yıllarından itibaren toplumlarda meydana gelen her tür değişime açık bir sanat oldu. Sinemanın sanat olma yolunda ilerlediği ilk yıllar, 20. yüzyılın ilk yılları, dünyada her alanda ve tabii ki sanat alanında büyük değişimlerin yaşandığı, toplumsal sarsıntıların birbiri ardına geldiği yıllardı. Yeni yeni gelişmekte olan sinema kendini bir anda sanayileşmenin, ekonomik bunalımların, emperyalizmin, savaşların ve devrimlerin ortasında buldu. Tüm bu gelişmeler zaten çoktan sanat alanına yansımış, Modern Sanat top-

lumlardaki ve dolayısıyla da sanattaki büyük bir değişim isteğinin sonucu olarak ortaya çıkmıştı. Modern Sanatın çeşitli akımları, geçmişin değerlerinin yadsınması ve yeni bir değerler sisteminin yaratılması çabasının ürünüydü ve yeni sanat sinema da ilk yıllarında Modern Sanatın çeşitli akımlarının yörüngesine girdi. Onlarla birlikte toplumlardaki huzursuzlukları ve değişim isteğini dile getirmeye başladı. Bunun bir nedeni sinemanın kendi anlatım yöntemini yeni yeni geliştiriyor olmasıysa, bir diğeri ilk yıllarda sinemaya ilgi duyan ve bu sanatın olanaklarını araştıran sanatçıların aslında diğer sanat dallarından geliyor olmalarıydı. Alman Ekspresyonist sineması, ilk başta edebiyat ve resim sanatında ortaya çıkan ve sonra diğer sanat dallarına yayılan Ekspresyonizmin ancak son yıllarına yetişebilmiştir; Fütürizm önce bir edebiyat akımı olarak doğmuş, son olarak sinemaya yansımıştır; 1920'lerin Fransız Avant-Garde sineması, aslında Dadaistlerin, Empresyonistlerin, Sürrealist sanatçıların deneysel çalışmalarının ürünüdür; Sovyet Toplumsal Gerçekçiliği ise, Fütürist ve Konstrüktivist sanatçıların devrimle birlikte kendi sanatlarını büyük ölçüde devrimin yararına sunmaları sonucu ortaya çıkmış, öncülerin deneysel çalışmaları bir toplumsal yarar anlayışıyla birlikte yürümüştür. Sesin bulunuşundan itibaren sinema sanatının kendi akımlarını yarattığını söylemek mümkünse de, aslında onlar da toplumsal birtakım değişimlerin, değişim isteğinin ürünüdür ve sinema diğer sanat dallarında meydana gelen gelişmelerden etkilenmeye devam etmiştir. 1960'lı yılların Yeni Dalgası, özellikle Alain Resnais'nin filmleri, edebiyatta ortaya çıkan Yeni Roman akımıyla yakın bir etkileşim içindedir; ve tüm dünyadaki gerçekçi sinemalar, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Cinéma-Vérité, Özgür Sinema, üçüncü dünya ülkelerinin Yeni Sinemaları büyük ölçüde belgesel sinemanın kurucularından Dziga Vertov'un ve Robert Flaherty'nin belge-

sel çalışmalarından etkilenmiştir. Amerikan Deneysel sinemasının doğuşunda yine Avrupa'daki deneysel çalışmaların, özellikle de Fransız Avant-Garde sinemasının etkisi söz konusudur. Ama söz konusu olan eskinin tekrarı değildir; eskinin geliştirilmesi, yeni bir bakış açısı ve yeni yöntemlerle sunulmasıdır. Üçüncü dünya ülkelerinin Yeni Sinemaları, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin hiç olmadığı oranda antiemperyalist ve devrimci bir içeriğe sahiptir; Fransız Yeni Dalgası Şiirsel Gerçekçilikten etkilenmişse de, Şiirsel Gerçekçiliğin sahip olduğu toplumsal eleştiri düzeyine hiçbir zaman ulaşamamıştır, ama zaten Yeni Dalgaya özelliğini veren içerikten çok biçim sorunlarıdır ve bu anlamda Fransız Yeni Dalgası ilk çağdaş sinema akımı olarak kabul edilir.

Sinema alanında değişik dönemlerde değişik ülkelerde birçok farklı anlayış ortaya çıkmıştır; biçimsel ve içeriksel sorunların yanında teknik sorunlar tüm sinema tarihi boyunca sadece bu sanatla ilgilenen değil, ama diğer sanatlarla ilgilenen sanatçılar tarafından da tartışma konusu edilmiştir. Sinemanın popüler bir sanat olarak kitlelere ulaşma ve etkileme gücü ortadadır. Ve sinema sanatında ortaya çıkan her anlayış, tam da bu nedenle, getirdikleri yenilik ve farklılıkların gücü oranında giderek tüm dünya sinemasını etkileyen akımlara dönüşmüşlerdir.

Bu çalışmanın amacı, sinema sanatında ortaya çıkan akımların neden ve nasıl ortaya çıktıklarını ortaya koymak, bu akımları yakından incelemektir. Çalışmanın özellikle Modern Sanatın ortaya çıkmasına neden olan süreçlerle birlikte başlatılmasının nedeni, akımların ortaya çıktığı süreçleri daha iyi değerlendirebilmenin yanı sıra sinema alanında ilk yıllarda ortaya çıkan akımların Modern Sanatın çeşitli akımlarının bir yankısı olmasıdır.

I
Sanatta Akımların Ortaya Çıkışı

1. "Akım" Kelimesinin Anlamı

Çeşitli kaynakları taradığımızda **"akım"** kelimesinin hemen hemen aynı şekilde tanımlandığını görürüz: "...sanatta, siyasette, düşünce hayatında ortaya çıkan yeni görüş, yöntem, cereyan, tarz..."[1] Ancak "akım" kelimesinin ilk olarak ne zaman kullanılmaya başlandığı ve bir oluşumun akım olarak nitelendirilebilmesi için hangi şartların oluşması gerektiği gibi soruları sorduğumuzda, bunların cevaplarının doğrudan verilmediğini fark ederiz. Bunları açıklayabilmek için de sanat tarihine bir göz atmamız ve değişik akımların hangi şartlarda oluştuğunu incelememiz gerekir.

Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü'nde "akım" kelimesinin tanımı yapılırken, bu sözcüğün daha çok Modern Sanat içindeki farklı anlayışlar söz konusu olduğunda kullanıldığına, daha önceki dönemler içinse "üslup" kelimesinin tercih edildiğine dikkat çekilmekte, "...Gotik, Rönesans,

[1] *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu, Ankara, 1988

Barok birer üslup olduğu halde Kübizm, Gerçeküstücülük, Brütalizm birer akımdır"[2] denilmektedir.

Aynı kaynağa baktığımızda "Modern Sanat" kavramının ise şu şekilde açıklandığını görürüz: "19. yüzyılın eklektisist[3] doğrultudaki sanat anlayışına karşıt tüm sanat akımlarını ve üsluplarını içerir. Hangi tarihten sonra ortaya çıkan sanatsal davranışların Modern Sanat kapsamında sayılacağı kesinlik taşımaz. Çoğunlukla, 19. yüzyıl ortalarında beliren Realizm ilk modern akım sayılmaktaysa da, Modern Sanatın başlangıcını çok daha ileriye, 1905'e, Kübizmin ortaya çıkışına dek almak olanaklıdır. Modern Sanat, Avrupa sanatında Rönesans'tan bu yana egemen olan doğaya sadakat kaygısının yadsınışı olarak düşünülüyorsa, Kübizmin ilk modern akım olarak nitelenişi çok daha doğru olacaktır."[4]

Bu açıklamaya dayanarak sanattaki akımların 20. yüzyılın başlarında "sanat" kavramında meydana gelen değişmeyle birlikte oluştuğunu söylemek mümkündür. Daha doğrusu, bu döneme kadar sanatta meydana gelen değişim ve gelişmeler "sanat" kavramının sorgulanmasına ve yeni bir tanımlamanın yapılmasına neden olmuştur.[5]

---

[2] SÖZEN Metin; TANYELİ Uğur, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 15

[3] **eklektisist:** Eklektisizm anlayışı doğrultusunda üretilmiş yapıtları ve bu anlayışla çalışan sanatçıları niteler.

[4] SÖZEN; TANYELİ, *a.g.e.*, s. 164

[5] **sanat:** Artık eskimiş bir formülleştirmeyle sanat, "insanoğlunun yarattığı yapıtlarda güzellik ülküsünün ifadesi" biçiminde tanımlanır. Oysa, güzellik ülküsünün sanat için bir zorunluluk olmadığı, çağdaş sanat düşüncesi evreninde bir yeri kalmadığı kesin gibidir. Dolayısıyla, sanatı bugün Thomas Munro'nun tanımıyla, "doyurucu estetik yaşantılar oluşturmak amacıyla dürtüler yaratma becerisi" diye nitelemek olanaklıdır. Doyurucu bir estetik yaşantı ise, mutlaka güzellik etkisi oluşturmak zorunda değildir. Örneğin, ilkel toplumların ya da Azteklerin sanatları "güzel" olmaktan uzak olduğu gibi, bunu amaçlamış olduklarını kanıtlayacak bir ipucundan da yoksunuz. Çoğu kez ve çoğu toplumda

19. yüzyılın sonlarında, sanatçıların o zamana dek devam eden doğayı en mükemmel bir biçimde ve aslına uygun olarak taklit etme çabalarının yerini başka istek ve endişeler almıştı. Bu dönemdeki kimi sanatçılar sanatın doğayı taklit etmekten daha öte bir şey olması gerektiğini ve doğayı mükemmel bir biçimde taklit etmenin sanatta daha önemli birtakım unsurların (denge, duyguların ifade edilmesi, saflık...) arka plana itilmesine neden olduğunu düşünüyorlardı. Bu sanatçılar birtakım yeni arayışlar içine girdiler ve bunun sonucunda da bugün "Modern Sanat" olarak adlandırdığımız oluşumlar ortaya çıktı. Modern Sanat, bütünlüğü olan, kendi biçim anlayışını getiren ve o dönemdeki tüm sanatçıların ortak bir şekilde hareket etmesini sağlayan bir "üslup" değildir. Çünkü içinde birçok farklı yaklaşımı ve sanatsal oluşumu barındırır. Modern Sanat adı altında toplanan farklı akımların tek ve en önemli ortak özelliği, doğayı taklit

---

sanat yapıtının yarattığı estetik yaşantı, korkutma, tiksindirme, irkiltme boyutlarına sahip olabilmektedir. Güzellik kavramının sanatsal düşünce içinde başköşeye yerleştirilmesi ancak Rönesans'ta ortaya çıkar ve 19. yüzyılda neredeyse resmi bir sanat ideolojisine dönüşür. Çağdaş sanat anlayışı "güzel" sorunsalını tasfiye ettiği gibi, bir tanım çabasını da büyük ölçüde bir kenara bırakmıştır. Sorun, daha çok sanatsal yaratma sürecinin ne olduğu biçiminde ortaya konmakta. Bu bakış açısıyla, sanatsal üretimin bir dizge değiştirme işlemi olarak nitelenmesi olanaklıdır. Başka bir deyişle, sanatsal yaratma gerçekliğin yeniden üretilmesi eyleminden başka bir şey değildir. Sanatçı, aslında sanatsal nitelikte olmayan gerçeklikleri seçerek, onları gerçekte yer aldıkları dizgeden başka bir dizge içinde yeniden konumlandırmaktadır. En basit örneğiyle, "ready-made"in sanatsal nitelikte sayılabilmesi, bu dizge değiştirme ve dolayısıyla da gerçekliği yeniden üretme sürecinden geçmesi sayesindedir. Sanatçı bu örnekte bir endüstri ürününü binlercesi arasından seçerek, onu içinde konumlandığı endüstriyel ürünler dizgesinden yalıtmakta ve bu nedenle de sanat dizgesine yerleştirebilmektedir. "Ready-made" örneğinde neredeyse amacına indirgenmiş olan bu sanatsal yaratma süreci, her tür yapıt için, çoğunlukla çok daha karmaşık bir biçimde söz konusudur.

etme çabasından vazgeçerek birçok farklı arayış içine girmeleridir. Kübizm, Fovizm, Ekspresyonizm, Fütürizm, Dadaizm, Art Nouveau, Konstrüktivizm, Soyut Sanat, Sürrealizm, New Realism, Brütalizm, Pop Art... gibi akımlar ve daha birçoğu hep "Modern Sanat" adı altında toplanır.

Tüm bunlara ve çoğu kaynakta akım kelimesinin Modern Sanatla birlikte ortaya çıktığı açıklanmasına rağmen, yukarıda alıntı yaptığımız tanımlamaya baktığımızda, akım kelimesinin sadece Modern Sanatta yer alan farklı anlayışları değil, hatta sanatta yer alan farklı anlayışları değil, birçok başka alandaki farklı oluşumları, düşünceleri nitelemek için kullanıldığını görürüz. Bu yüzden de, sanattaki çeşitli akımların Modern Sanatla birlikte ortaya çıktığını söylemek çoğu bakımdan doğru bir açıklama olmayacaktır. Sanatta, siyasette, ekonomide, düşünce hayatında yer alan ve sonuna çoğunlukla "izm" taktığımız her oluşum (liberalizm, faşizm, komünizm, pozitivizm...) akım olarak nitelenebilir. Ancak burada konumuz sanat ve sanattaki akımlar olduğuna göre, genelden özele indirgeyerek sanattaki akımların Endüstri Devrimi ve Fransız İhtilali'nden sonra gerçekleşen gelenekten kopuşla birlikte ortaya çıktığını, sanatsal anlamdaki ilk akımın Romantizm olduğunu ve o zamandan bu yana ortaya çıkan tüm sanatsal oluşumların "akım" olarak nitelenebileceğini iddia edebiliriz.

2. Akım-Üslup Ayrımı ve Sanatta Değişik Üslup ve Akımların Oluşmasını Sağlayan Faktörler

"Fransız Devrimi Avrupa'da eski çağlardan beri yavaş bir biçimde gelişerek sürüp gelen siyasal düzeni; Endüstri Devrimi ise ekonomik düzeni ve onun kurumlarını derin bir biçimde değiştirdi. Endüstri Devrimi aslında makinenin ve

onunla birlikte buhar ve büyük fabrika sanayiinin doğuşu olayıdır. İnsan emeğine ya da emek gücüne ilişkin büyük değişmeler Endüstri Devrimi'yle başlar. Sade anlamı içinde Endüstri Devrimi; küçük zanaat, tezgah ve atölye üretiminin yerini, yeni buluşların getirdiği yeni teknik ve makinelerle donatılmış fabrika üretiminin almasıdır. Başka bir deyişle, yeni enerji kaynağı olan buhar gücü sayesinde çalışan makinenin insan, rüzgar, su, hayvan gibi doğa enerjisinin yerini almasıdır."[6] Bunun başka bir anlamı da; bir yandan çağdaş sanayi tekniğinin 18. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak şaşırtıcı bir hızla gelişmesi ise, öte yandan bu gelişmenin doğurduğu büyük ve derin toplumsal değişmelerdir. Teknolojik ve toplumsal değişme ve gelişmelerin oluşturduğu yeni yaşama koşulları ise; büyük fabrikaların kurulduğu yerlere insanların göç etmeleri sonucu hızla oluşan kentleşme, işçi sınıfının doğuşu, ağır çalışma koşulları ve düşük ücret, sosyal adaletsizlik gibi daha sonraki dönemleri de derinden etkileyecek durumlardır. Yani Endüstri Devrimi'nin asıl niteliği, insanlar, makineler ve öteki maddesel ve doğal kaynaklar arasında yaratmış olduğu yeni ilişkiler içinde yatar.

Bir yandan Endüstri Devrimi'yle ortaya çıkan yeni şartların üretim ilişkilerini değiştirmesi, diğer yandan Fransız İhtilali'nin getirdiği yeni siyasal oluşumlar, eski düzenin gelenek ve değerlerinin sorgulanmasına yol açmıştır. Bunun sonucunda da hemen hemen her alanda bir geçmişten kopuş gerçekleşmeye başlar. Ve bu geçmişten kopuş sanat hayatını da etkisi altına alır. Öyle ki sanatçılar, soylular ve halk arasında o döneme kadar tartışmasız kabul edilmiş biçim ve anlayışlar artık varlıklarını devam ettiremez duruma gelirler. Geçmişteki sanat anlayışlarını sorgulamaya başlayan

---

[6] TALAS Cahit, *Toplumsal Politika*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, Ekim 1990, s. 36

birçok sanatçı, eski gelenekleri devam ettirmeyi sürdüren akademilerin sanat anlayışına karşı çıkarak kendi sanatsal tavrını geliştirmeye başlar. Bunun sonucunda da, geçmişin sanatın her alanına yayılan büyük üsluplarının yerini, yavaş yavaş oluşmaya başlayan ve dönemine uygun olarak "devrim" olarak adlandırabileceğimiz yenilikler getiren çeşitli *akımlar* almaya başlar. Bu dönem, sanattaki üslupların artık tarihe gömüldüğü ve dolayısıyla da akım-üslup ayrımının ortaya çıktığı dönemdir.

Endüstri Devrimi bize sanat tarihini kesin olarak iki döneme ayırarak inceleme olanağı verir. Bu dönemlerden birincisi "Endüstri Öncesi Çağ", yani Tarım Çağı; diğeri ise "Endüstri Çağı"dır. Her iki dönem birbirinden üslup, ülke ve zaman ayrımlarını da aşan kesin bazı farklılıklarla ayrılır. Her şeyden önce sanatsal yaratma süreci bu iki çağda birbirinden tümüyle farklıdır. Örneğin Tarım Çağı'nda sanatsal üretim bireysel anlatıma pek az olanak veren bir "dil" ile yapılmaktadır. Dolayısıyla, Tarım Çağı'na "üsluplar çağı" da denilebilir. Oysa endüstrileşmeyle birlikte sanatsal dilin yok olup yerine "usavurumsal" bir yaratma sürecinin geçtiği söylenebilir.

Endüstri Çağı'nın ana özelliğini oluşturan "usavurumsal sanatsal yaratma", yapıtın oluşum sürecini büyük ölçüde sanatçının bireysel kararlarına bağımlı kılmaktadır. Gerçekten de, artık ortada bağlayıcı bir "dil" olmadığına göre, yapıt bu dilin belirlediği bir üslubun ürünü olamayacak, aksine sanatçının kişisel çabalarından kaynaklanacaktır. Endüstri Çağı'nın 19. yüzyıldaki başlangıcından bu yana gelişen tüm akımlar bu genel özellik doğrultusunda ürünler vermişlerdir.[7]

---

[7] SÖZEN; TANYELİ, *a.g.e.*, s. 77

Endüstri Devrimi'yle birlikte değişen "sanatsal yaratma süreci", daha önce yapılan tanımlamaların içeriğinin de yeniden gözden geçirilmesine ve değiştirilmesine neden olmuştur. Öncelikle "üslup" kelimesinin daha önce ifade ettiği anlam "... bir toplumun ve çağın tüm sanat yapıtlarında ortak olan biçimlendirme, tasarım ilke ve anlayışları bütünü"[8] değişerek, bu dönemden sonra "bir sanatçının kendine özgü biçimlendirme ve tasarım anlayışı. Bireysel nitelikteki sanat ürünü yaratma tutumu"[9] olarak algılanmaya başlamıştır. İlk tanımlamada söz konusu olan, bir toplumda bütün sanatçılar tarafından kabul görerek eserlerine uygulanan, kimi zaman binlerce yıl değişmeden kalan bir biçimlendirme anlayışıdır. Böyle bir anlayış sanatçıların serbest davranmalarına olanak tanımamaktadır. Üslubun getirdiği kalıplar içinde davranmak zorunda kalan sanatçı, ancak bu kalıplar içinde kaldığı müddetçe kendi kişisel tarzını yaratım sürecine katabilmektedir. Yoksa sanatçının tamamen kendi tarzını getirmesi söz konusu değildir. Bu durumun en uç örneği olarak Mısır sanatını gösterebiliriz. "Mısır sanatının temel özelliği, neredeyse tüm sanat tarihinin en tutucu anlayışını geliştirmiş oluşudur. Yaklaşık olarak MÖ 3000'den MS 30'daki Roma egemenliğine dek, üslupsal değişim ve gelişmeler uzman olmayanların kolayca kavrayamayacağı kadar önemsiz boyutlarda kalmıştır. Aynı standart biçim kalıpları varlıklarını kesintisiz biçimde sürdürmüşler, sanatçılar ise hiçbir bireysellik çabası göstermeye olanak bulamamışlardır. Dolayısıyla, eski Mısır'da sanatın tüm dalları için yaratıcılık söz konusu değildir, yalnızca aynı üslubun teknik açıdan bile yetkinleştirilmesini pek öngörmeyen bir süreklilik göze

---

[8] SÖZEN; TANYELİ, *a.g.e.*, s. 247

[9] SÖZEN; TANYELİ, *a.g.e.*, s. 247

çarpar."[10] Zaten bu sanatçılar için "üslup" da, "... bir işin yapılmasında, sonuca ulaşma açısından en iyi yol olduğu için benimsenmiş olan tarz"dır.[11]

Sanat tarihine baktığımızda hemen hemen tüm üslupların uzun süre bir toplumun tüm sanat ürünlerini etkiledikten sonra yerini yavaş yavaş başka bir üsluba bıraktığını görürüz. Mesela Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasıyla birlikte, onun devamı niteliğinde olan ve mimaride kullanılan yuvarlak kemer, tonoz, kubbe gibi strüktür öğeleriyle tanınan Romanesk üslubun yerini 13. yüzyılda gelişmeye başlayan Gotik üslup almıştır. Bunun en önemli nedeni, Gotik üslubun taşıyıcı duvarların rolünü azaltarak çok geniş camlı (vitray) açıklıklar yapılmasına olanak veren yeni bir strüktürel sistem geliştirmiş olmasıdır. Aynı şekilde, 17. ve 18. yüzyıllarda bütün Avrupa'ya egemen olan Barok üslup, Rönesans'ın durağan kurallarına bir karşı çıkışı ifade eder.

Sanatta meydana gelen bu değişim ve gelişmeler doğrudan toplumlarda meydana gelen birtakım sosyal, siyasal, ekonomik ya da kültürel değişimlerden kaynaklanır. Nasıl ki Gotik üslup yerini 15. yüzyılda ortaya çıkan Rönesans'a bırakmışsa, aynı şekilde ortaçağda Avrupa toplumunu etkileyen inanç ve kurumlar da Rönesans'la birlikte yerlerini başka inanç ve kurumlara bırakmışlardır. Rönesans'ın doğmasına neden olan itici güç ise, 15. ve 16. yüzyıllarda Avrupa'ya büyük zenginlik ve deney kazandıran coğrafi keşiflerdir.

Rönesans'ın ortaya çıkmasında coğrafi keşifler sonucu ulaşılan kıta ve ülkelerdeki halkların ekonomik bakımdan sömürülmesinin Avrupa'daki refahı artırmasının payı oldu-

---

[10] SÖZEN; TANYELİ, *a.g.e.*, s. 160, 161

[11] GOMBRICH E.H., *Sanatın Öyküsü*, (çev. Erol ERDURAN, Ömer ERDURAN), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 476

ğu kadar, ortaçağa egemen olan Hıristiyan doktrin ve uygulamalarının sorgulanmaya başlanması, İncil'in Almanca ve çeşitli dillere çevrilmesiyle başlayan reform uygulamalarının da payı vardır.

Rönesans'ın doğmasına neden olan bir başka unsur ise, o dönemde özellikle Germen kabilelerinin bir birlik oluşturarak siyasi egemenliği sağlamak amacıyla Kilise'ye karşı açtığı savaştır. Kilise ve prensler arasındaki bu egemenlik çatışması Avrupa'yı yüzyıllar süren dinsel hegemonyadan kurtaracak laik yaşam anlayışının yolunu açtığı gibi, bireyin özgürleşmesi, insan hakları gibi kavramların çok daha sonra da olsa siyaset sahnesinde görünmesine yol açacaktır. Tarihte "Akıl Çağı" olarak adlandırılan bu dönem Avrupa kültür ve yaşam tarzının tam anlamıyla değişmeye başladığı dönemdir. Öyle ki, 18. yüzyılda Avrupa'yı kasıp kavuran bir dizi devrim dalgasının köklerini de bu çağda aramak gerekir.

"... 13. yüzyılda İngiltere'de başlayan anayasal süreç, Avrupa kıtasının geriye kalan bölümlerinde değişik formlar aldıktan sonra, koca bir okyanus aşarak Kuzey Amerika kıtasına ulaştı. Burada, özellikle Kuzey Avrupa ülkelerinden göç eden ve Avrupa düşünce ve teknolojisine sahip insanlar arasında hem güçlendi, hem de değişik biçimler aldı. Bağımsızlık, özgürlük ve eşitlik gibi üç kavram, Amerikan Devrimi ile 'yeni kıta'nın kuzeydoğu köşesindeki '13 Koloni'de iyice yerleşti. 18. yüzyılın sonlarına doğru gerisingeri Batı Avrupa'ya döndü ve orada Büyük Fransız Devrimi ile büyük bir patlamaya yol açtı. O zamana kadar gelişen tüm kavramlar ve yeni örgütlenme biçimleriyle 'Eski Rejim'in çatışması, ortaya hiçbir coğrafi sınır tanımadan gelişen, yayılmacı ve patlayıcı güçler çıkardı. Bunlardan milliyetçilik ve demokrasi, dönemin Endüstri Devrimi ve emperyalizmi ile körüklenerek, Batı Avrupa'dan Orta Avrupa'ya, oradan Doğu Avrupa'ya ve Osmanlı Devleti'nden geçerek dünyanın tüm bölgelerine yayılmaya başladı. İşte, bu yeni, dirik ve patlayı-

cı değişiklik güçlerinin, 18. yüzyıl öncelerinden kalma sürekli güçleriyle çatışması tüm 19. ve 20. yüzyıl tarihinin bir bakıma özüdür"[12]

Akıl Çağı olarak adlandırdığımız dönemdeki gelişmelerin sonuçları anayasal düzenden önce kendini ekonomik alanda duyurmaya başladı. Bilimsel ve teknolojik gelişmelerin sonuçlarının ekonomiye yansımasıyla birlikte, Endüstri Devrimi gerçekleşmiş oldu. Böylelikle liberalizm ve milliyetçilikle birleşen Endüstri Devrimi, büyük ölçüde endüstrileşmenin ürünü sayılabilecek emperyalizm kanalıyla yeryüzüne yayılmış ve oluşan ekonomik dönüşüm sonucu toplumsal, siyasal ve kültürel alanda çok büyük patlamalar meydana gelmiştir. Amerikan ve Fransız Devrimlerinin en başta gelen nedenlerinden birinin de Endüstri Devrimi ve onun yarattığı ekonomik dönüşüm olduğunu söyleyebiliriz. Aynı şekilde, 18. yüzyılın sonlarında meydana gelen bu devrimlerin de hayatın tüm alanlarını kapsayan kökten değişimler getirdiğini ekleyebiliriz. Kuşkusuz, toplumun bir parçası olan sanat da bu patlamalardan payını alacaktı.

1776'da gerçekleşen Amerikan Devrimi'nin ardından hazırlanan anayasalar, ilan edilen "Bağımsızlık Bildirgesi" ve 1789 Fransız İhtilali'nin getirdiği "İnsan ve Yurttaş Hakları Beyannamesi" ile tüm dünya özgürlük, yasalar önünde eşitlik, söz ve basın özgürlüğü, özel mülkiyetin dokunulmazlığı, vergilerin toplumda dengeli bir biçimde dağıtılması gibi temel hak ve özgürlüklerle tanıştı. "Amerikan ve Fransız Devrimlerinin doktrinleri rahatlıkla Avrupa'nın her yerine ihraç edilebilecek evrensel bir felsefe biçiminde gelişti. Çünkü zaman, yer, ırk ya da ulus farkı gözetmeksizin insanların temel hak ve özgürlüklerinden söz etmekteydi."[13]

---

[12] SANDER Oral, *Siyasi Tarih -İlkçağlardan 1918'e*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1989, *a.g.e.*, s. 98

[13] SANDER, *a.g.e.*, s. 109

Bu temel hak ve özgürlükler çerçevesinde kişi özgürlüğünün ve hukukunun yasalaşması Modern Sanatı yaratan etkenlerin başında gelmektedir. "Bireyin kendi iradesini kazanması olayı Fransız İhtilali'nin getirdiği en önemli yenilikti ve bu irade, kendi isteğini özgür olarak sanata getirecekti."[14]

3. Modern Sanata Doğru

Bu devrimler döneminin toplum hayatına soktuğu yeni kavramlar öncelikle devrimin geniş bir toplumsal destek bularak oluştuğu Fransa'da yayılmaya başladı. Endüstri ve Fransız Devrimleriyle birlikte yaşam koşulları değişen sanatçıların yaşama bakış açılarının yanı sıra sanata bakış açıları da değişmişti. Başta Fransız sanatçıları olmak üzere devrimin ardından dünyanın farklı yerlerinden Fransa'ya akın eden birçok sanatçı bir yandan yeni sanat kavramlarının yavaş yavaş oluşmaya başladığı Montmartre kafelerindeki sanat tartışmalarına katılırken, diğer yandan da devrimden sonra Fransa'nın resmi sanatı olma yolunda ilerleyen Neo-Klasizmin karşısına önce Romantizm sonra da Realizm gibi bazı sanatçıların eskinin sanat anlayışını devam ettiren akademilere ve dolayısıyla da geleneksel sanat anlayışına karşı çıkışının ifadesi olan *akımlar* ortaya çıkıyordu.

"... Romantizmin ortaya çıkışına kadar sanat, kendine tanıdığı özgürlükler ne olursa olsun, bugün bile bazı çevrelerde 'uygarlığın beşiği' olarak tanımlanan Akdeniz'den kaynaklanan bir ana gelenekle ilgili olarak ele alınıyordu. Klasik anlayıştan yavaş yavaş vazgeçilmişse de, klasik sana-

---

[14] TURANİ Adnan, Çağdaş *Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990, s. 20

tın dili geçerliliğini koruyordu. Klasikçiliğin yerini alabilecek daha başka sanat biçimleri ise, gene yavaş yavaş ve denenmeye değer seçenekler olabildikleri ölçüde deneniyordu.

... Üslup konusu üzerinde artan bir titizlikle durulması ve sanatın bir kendini açıklama sorunu olduğu yolundaki yeni görüş, sanatçının kendi iç dürtüsünü bulmasını ve bunu sanatın konusu ve üslubuyla açıklamasını gündeme getirdi. Bunu bir yandan Romantizm dediğimiz ve Fransız Devrimi ile Sanayi Devrimi'ni içeren; öte yandan Rousseau'nun uygar toplumun değerlerini reddetmesini, Beethoven'in geleneksel biçimlerle uyum ve üslup kurallarını reddetmesini, Wordsworth'ün şiir malzemesi olarak halkın konuştuğu dil yerine yüceltilmiş bir dili reddetmesini, Goethe ve başkalarının bir sanat yapıtının kaynağının herhangi dış bir etken ya da dürtü değil de bilinçaltı olduğunu anlamasını içeren bir dönem izledi... Gelenekçiler bile geleneğin sağlayabileceğinden daha geniş bir konu ve anlatım ortamı arıyorlardı; Romantizmde de, hem bu arayışı hem de gelenekten kurtulmayı kolaylaştıracak başka davranışları haklı kılacak özellikler vardı."[15]

Romantikler, kendilerine kadar uygulanagelen geleneksel kalıpları sorgulamayı deneyen ilk sanatçılar olmuşlardır. Onlara gelene kadar, kabul gören geleneksel anlayışa göre sanat eseri dış dünyanın, hayatın, insanın, toplumun bir aynası olmak zorundaydı, sanatçının duygu ve düşüncelerinin esere yansıması gibi bir durum söz konusu değildi. Romantikler bu durumu değiştirerek, bir sanat eserinin en önemli özelliğinin duyguları yansıtması olduğu fikrini geliştirdiler. "İngiltere'de Wordsworth *Lyrical Ballads*'ın *(1800)* önsözünde şiiri, şairin duygularını dile getirmesi olarak tanımlarken genellikle bütün Romantik sanat anlayışını

---

[15] LYNTON Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (çev. Cevat ÇAPAN, Sadi ÖZİŞ), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 13, 14

belirtmektedir."[16] Romantiklerle birlikte, sanat eserinde yer alan tabiat ve dış dünya artık sanatçının duyguları ile değişime uğramış bir dış dünyadır ve önemli olan eserin bu dış dünyayı doğru olarak yansıtması değil, bu dış dünyanın sanatçıda uyandırdığı duyguları ve yaşantıları ifade etmesidir. Böylelikle Romantizm, Fransız Devrimi'nden sonra sanatta yaşanan değişim dalgasının ilk habercisi olarak karşımıza çıkar. Romantizmin ardından gelen Realizm ise, sanattaki gerçek devrim dalgasının başlangıcını oluşturur.

Realizmin bir akım olarak ortaya çıkışı Fransız ressam Gustave Courbet'ye (1819-1877) dayandırılır. Courbet, 1855 yılında Paris'te bir barakada açtığı kişisel sergisine *Le Réalisme, G. Courbet (Gerçekçilik, G. Courbet)* adını vererek bu akımın isim babalığını yapmıştır. Bizi ilgilendiren Courbet'nin Realizmin isim babası olmasından çok, onun eserlerinde geliştirdiği sanatsal tavırdır. "Eserlerinde güzelliğin değil, gerçeğin ön plana çıkmasına çalışan, betileri gerçekte oldukları gibi resmetmeye uğraşan Courbet, bu yaklaşımıyla bir yandan tablolarının zamanın geçerli alışkanlıklarına karşı bir başkaldırı niteliğinde olmasını sağlarken, bir yandan da geleneksel kalıpların ustaca kullanımına karşı ödün vermeyen sanatsal içtenliğin değerini haykırmasını istiyordu. Onun 1854 yılında yaptığı ve kendisini sırtında resim malzemeleriyle kırda yürürken resmettiği *Günaydın Bay Courbet!* adlı tablosuna baktığımızda ne zarif duruşlar, ne akıcı çizgiler, ne de etkileyici renkler görürüz."[17] Gördüğümüz şey tamamen içten, gerçekçi bir yaklaşımdır. Aslında gerçekçilik tarihin çoğu döneminde yaygın olarak kabul gören sanatsal anlayış olmuştur. Tarih öncesinin mağara

---

[16] MORAN Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1991, s. 91

[17] GOMBRICH, *a.g.e.*, s. 511

resimlerinde bile gerçekçi bir çaba olduğu gözlenir. Antik Yunan ve Roma sanatında ise, gerçekçi tutum egemen anlayış olarak kendini gösterir. Ancak, ortaçağda bu anlayıştan uzaklaşılmış, ekspresyonist bir tutum ağırlık kazanmıştır. Rönesans'la birlikte gerçekçi yaklaşımlar tekrar kendini hissettirmeye başlamışsa da, Realizmin bir akım olarak ortaya çıkması Fransız Devrimi'nden sonra Courbet'yle birlikte olmuştur. Onun akademilerin kalıplarına sırt çevirerek kendi tarzını yaratma kararlılığı, köy ve kır yaşamını anlatan tabloları birçok sanatçıyı etkilemiş ve onları geleneksel kalıpları kırarak farklı anlayışlar geliştirmeye itmiştir.

Eugene Delacroix'nın (1798-1863) akademinin standartlarına uymayı reddederek başlattığı devrim dalgasının Courbet'nin Realizmi ile sonuçlanmasının ardından, Fransa'da üçüncü devrim dalgasını Édouard Manet ve arkadaşları başlatır.

"Manet ve izleyicileri, doğaya baktığımızda, her nesnenin kendine özgü tek bir renk yerine, gözümüzde ya da daha doğrusu beynimizde bir araya getirdiğimiz birçok renk tonundan oluştuğunu keşfettiler. Böylece, Yunanlıların biçimlerin betimlenmesinde (perspektif kısaltımı) gerçekleştirdiklerine eşdeğerde bir devrimi renklerin betimlenmesinde gerçekleştirdiler." [18]

Édouard Manet (1832-1883), Claude Monet (1840-1926), Auguste Renoir (1841-1919) ve onları izleyen birçok ressam, daha sonra yaptıkları sanatı aşağılamak isteyen bir eleştirmen tarafından Empresyonistler (İzlenimciler) olarak adlandırıldı. Doğanın bilindiği gibi değil de göründüğü gibi resmedilmesi fikrinden yola çıkan Empresyonistler, atölyelerini bırakıp sokaklara çıktılar ve anlık görüntüleri resmetmeye çalıştılar. Başta Manet olmak üzere onlar tüm doğa resimle-

[18] GOMBRICH, *a.g.e.*, s. 513, 514

tinin "yapıldığı yerde" bitirilmesini savunuyorlardı. Doğanın anlık bir görüntüsünü yakalamaya çalışan ressamın resimleri de bir bitmemişlik duygusu taşıyor ve baştan savma bir yöntemi izlenimini veriyordu. Ayrıca, bu ressamların resimleri için seçtikleri konular tamamen farklıydı.

Fransız İhtilali ertesinde resim sanatında tüm bu gelişmeler olurken, mimari tam bir batağa saplanmıştı. Bir yandan Sanayi Devrimi'nden sonra demir, çelik, beton gibi yeni yapı malzemeleri eskiye nazaran çok daha fazla ve çabuk bina yapımına olanak sağlarken, bir yandan da bir üslup karmaşası yaşanıyordu. Hızla genişleyen kentlerdeki bloklar, fabrikalar, kamu binaları işlevleriyle hiç ilişkisi olmayan tarihsel üsluplardan alınma süslemelerle bezeniyordu. 19. yüzyılın sonuna gelindiğinde ise, devrimden beri süregelmekte olan Neo-Klasik üslup yerini yavaş yavaş eklektisist bir eğilime bırakmıştı. Ancak bu durum daha fazla devam edemezdi. Sanayi Devrimi sonrasında, seri üretim sonucu el sanatlarında görülen gerilemeden rahatsız olan bazı kimseler, geçmişin büyük eserlerinin ucuz ve adi kopyalarının yapımına son verilerek, el emeğine dayanan üretimin yeniden canlandırılmasını ve sanat-zanaat ayrımının ortadan kaldırılmasını savunan yeni bir anlayış geliştirdiler. Böylece dönemin geçerli sanat anlayışı eklektisizme[19] karşı çıkarak özgün bir sanat arayışı içinde olan "Arts and Crafts" akımı 19. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere'de doğmuş oldu. Hatta bu yönüyle Arts and Crafts akımı kimilerince Modern Sanatın ilk aşaması olarak kabul edilir. El emeğini ve özgün yaratmayı yücelten, sanatsal yaratmada toplumsal sorumluluk

---

[19] **eklektisizm:** Farklı sanatsal dizgelerden alınan öğelerin yeni bir dizge içinde yeniden kullanılması eylemi. Sanatta farklı çağ ve üsluplardan seçilip devşirilen öğelerin yeni bir tasarım ya da ürün oluşturmak için ele alınması olgusunu ifade eder. Bu durum 19. yüzyılda çok yaygın biçimde görülür.

ve "halk mimarlığı" gibi kavramları Endüstri Çağı'nda ilk kez ortaya atan Arts and Crafts'ın bu nitelikleri, daha sonra Werkbund'u ve Bauhaus'u etkileyecektir.

Onlar gibi dönemin eklektisist sanat anlayışından rahatsız olan bir başka grup ise, yine el emeğine dayanan bir sanat anlayışı geliştirmeyi amaçlıyordu. Ancak onların hedefi bunu Endüstri Devrimi'nin getirdiği yeni yapı malzemelerini kullanarak başarmaktı. 19. yüzyılın sonlarında (1890'lar), Belçikalı mimar Victor Horta'nın (1861-1947) önderliğinde mimarlar "Art Nouveau" (Yeni Sanat) adıyla anılacak olan yeni bir tavır geliştirdiler. Doğu, özellikle de Japon sanatından esinlenerek Victor Horta'nın tasarladığı bitkisel-eğrisel bezemeler, cam ve demir gibi malzemelerle birlikte yapılarda kullanılmaya başlandı. Öncülünün (eklektisizm) geçmişten biçim ve örge aktarmaları yapan tutumuna karşıt olarak tümüyle özgün bir biçimlenme anlayışı getiren Art Nouveau, mimarlıktan başlayarak tüm sanat dallarında egemen olmuştur. Ancak tutum ortaklığına karşın, yayıldığı her ülkede belirli ölçüde diğerlerinden farklılaşan yerel özellikler gösteren Art Nouveau, bu niteliği yüzünden her ülkede farklı bir adla[20] anılır.

Mimarlık yüzünü doğuya dönerek Japon sanatında kurtuluşunu bulurken, resim sanatının Empresyonizmle tam bir zafer kazandığı düşünülmektedir. Ne var ki, bu geçici bir durumdur ve genç sanatçılar arasında birtakım tedirginlikler vardır. Gombrich'e göre Modern Sanatı yaratan başlıca etmenlerin en önemlisi onların içinde bulundukları bu durumdur; bugün topluca Modern Sanat olarak adlandırdığı-

[20] Bugün genel olarak kabul görmüş adıyla Art Nouveau, yayıldığı her ülkede farklı yerel özellikler geliştirdiği için farklı adlarla nitelenir. Amerika'da "Modern Style", İtalya'da "Stile Liberty", Germen ülkelerinde "Jugendstil", Fransa'da "Art Nouveau".

mız çeşitli akımlar, genç sanatçıların duydukları bu hoşnutsuzluk sonucu ortaya çıkmıştır. Gombrich, Empresyonistleri ilk modern sanatçılar olarak kabul etmez. Çünkü aslında Empresyonistler de, akademilerde öğretilen resim yapma kurallarına karşı çıkmalarına rağmen, Rönesans'tan beri süregelen doğayı aslına uygun biçimde resmetme anlayışına bağlıydılar. Gombrich'e göre aralarındaki çatışmanın kaynağı, amacın kendisinden çok amaca ulaşma yöntemi konusundaki fikir ayrılığıydı. Onların yaptığı, görsel izlenimi daha da mükemmel bir biçimde taklit etmektir. Nitekim, Empresyonistlerle birlikte doğanın fethi tamamlanmıştır. Gombrich, belki de Empresyonistlerin bu zaferinin bazı sanatçıları onların yöntemini kabullenmekte kuşkuya düşürdüğünü ve bunun sonucunda da yeni sorunların ve arayışların ortaya çıktığını söyler.

Norbert Lynton da aynı noktanın altını çizer. Fakat, farklı bir vurguyla:

"Empresyonistler doğayı parlak renkler kullanarak, gördükleri gibi çizmekte ustaydılar. Ancak, eskinin ustalarının resimlerindeki düzen ve denge onların resimlerinde olmadığı gibi, kullandıkları renkler de nesnelerin gerçek görünümlerini yansıtmak gibi bir amaçları olmayan ortaçağ sanatçılarının kullandığı renkler kadar saf ve parlak değildi. Empresyonist resimlerde ne çizgi, ne kompozisyon, ne insanın hayran olmasını gerektiren bir özellik, ne de neyin düşünülebileceğini belirten bir ipucu vardı. Belki sabırla ve resimlere verilen adların yardımı ile bunlardan bazılarının manzara resimleri olduğu sonucuna varılabilirdi, ama suları ve yaprakları belirtmek için kullanılması anlaşılabilecek olan kaba ve uyumsuz fırça darbeleri, insanlar ve yapılar gibi katı nesneleri yansıtmak için de kullanılınca ortaya bir sorun çıkıyordu."[21]

---

[21] LYNTON, *a.g.e.*, s. 15

Ortaya çıkan sorunu fark eden ve bu soruna çözüm yolları arayan sanatçıların ilki, sonraları "Modern Sanatın Babası" olarak adlandırılacak olan Paul Cézanne'dır (1839-1906).

"...sanatta çözülen her sorunun yerini yeni sorunların aldığını zaten biliyoruz. Belki de bu yeni sorunların özelliklerini ilk defa açık bir şekilde gören sanatçı, Empresyonist ustalarla aynı kuşaktan olan Paul Cézanne'dı."[22] Resimde açık seçiklik ve düzenle birlikte, güçlü ve yoğun renkler de isteyen Cézanne, "...ne hacim yanılsaması yaratmak için akademik çizim ve gölgeleme kurallarına, ne de uyumlu çizimler elde etmek için 'iyi düzenlenmiş' manzaralara dönmek istiyordu."[23]

Hacim ve derinlik duygusunu kaybetmeden, parlak renkler kullanarak, düzenli bir kompozisyon yaratmayı başardığında Cézanne, kuşkusuz yaptığının ileride "Modern Sanatın Babası" olarak adlandırılmasına yol açacağını bilmiyordu. Dış hatların alışılagelmiş "doğruluğunu" bozarak amacına ulaşan sanatçının aslında doğayı çarpıtmak gibi bir niyeti yoktu, ama istediği etkiyi elde etmek için bazı ayrıntıları çarpıtmak onu rahatsız etmiyordu.

Aynı dönemde, gerçeğin olduğu gibi resmedilmesini umursamayan başka sanatçılar da vardı. Bunlardan biri Hollandalı ressam Vincent van Gogh (1853-1890), diğeri ise Paul Gauguin'di (1848-1903). Vincent van Gogh için resminin her şeyden önce hissettiklerini yansıtması önemliydi. Renkleri ve biçimleri kullanarak, resmini yaptığı şeylere karşı hissettiği duyguları başkalarına aktarmayı ve onların da aynı duyguları hissetmesini sağlamayı amaçlıyordu. Bu-

[22] GOMBRICH, *a.g.e.*, s. 536
[23] GOMBRICH, *a.g.e.*, s. 539

nun için de, gerektiğinde nesnelerin görünüşünü abartmaktan ya da değiştirmekten çekinmiyordu.

Gauguin ise, resimde yoğunluk ve sadelik arzuluyordu. Bunu yakalamak için önce köylülerin sanatını inceledi. Ama bu ona yetmeyince güney denizlerindeki adalara gidip, yerliler arasında yaşayarak onların ruhunu yakalamaya ve bu ruhu resimlerinde yansıtmaya çalıştı. Onların renklerini ve çizim tekniklerini kendi resimlerinde uyguladı. Yerlilerin tekniklerini kullanmak, resimlerinde istediği sadeliğe ve ilkellik derecesinde basitliğe ulaşmasını sağladı, ama ne var ki bu durumun bir başka sonucu da resimlerinde derinlik duygusunun yok olmasıdır. Biçimlerin dış hatlarını basitleştirmesi ve yoğun renkleri geniş alanlarda kullanması bu sonucu doğurmuştu. Ama, Cézanne ve van Gogh gibi o da, sanatında arzuladığı şeyleri yakalamak için, başka sanatçıların olmazsa olmaz gördükleri ya da önemsediği etkileri görmezden gelmiştir.

Bu dönemde birçok sanatçı, onlar gibi resim sanatının saptığı yoldan duydukları hoşnutsuzluğu ortaya koydu. Bu sanatçılar eserlerinde değişik teknikler deniyor ve resimde kaybedildiğini düşündükleri şeyi geri kazanmaya uğraşıyorlardı.

"Cézanne'ın kaybedilenin düzen ve denge duygusu olduğunu düşündüğünü biliyoruz. Ona göre Empresyonistler çabalarını sadece geçici bir anı yakalamaya yoğunlaştırarak, doğadaki kalıcı biçimleri ihmal etmişti. Vincent van Gogh da sanatın, görsel izlenimlerin tutsağı olup, sadece ışık ve rengin optik nitelikleri araştırılırsa, sanatçının öteki insanlara duygularını ifade etmesini sağlayan sanatın, yoğunluğunu ve tutkusunu kaybetme tehlikesi ile karşı karşıya olduğunu hissediyordu. Gauguin'e gelince, o yaşamından ve yaptığı sanattan hiç hoşnut değildi. Daha sade ve daha doğrudan bir şey arıyor ve bunu da ilkellerin arasında bulmayı umu-

yordu. *Modern Sanat* dediğimiz şey, işte bu hoşnutsuzluklardan doğdu ve üç ressamın da bulduğu farklı çözüm, Modern Sanatın üç akımı için başlangıç noktası oldu. Cézanne'ın çözümü Fransa'da Kübizmi ortaya çıkardı; van Gogh'un çözümü özellikle Almanya'da benimsenen Ekspresyonizme; Gauguin'inki ise İlkelciliğin (Primitivizm) çeşitli biçimlerine öncülük etti."[24]

Modern Sanatın sanat hayatına getirdiği en büyük yenilik, kuşkusuz, sanat anlayışında yaptığı değişikliktir. Rönesans'tan beri süregelen sanatın güzel olanı betimlemesi gerektiği yolundaki anlayışı kırmış, yine ortaçağdan beri sürüp gelen ve ilk kez (farklı biçimde de olsa) Empresyonizmle birlikte tartışma konusu olan, sanatın doğaya bağlılığı sorunsalını tamamen ortadan kaldırmıştır. "Empresyonizm sonrası sanatı, ilke olarak tüm gerçekçilik hayallerini terk eden ve bunun yaşam üzerindeki sonucunu doğal nesnelerin deformasyonuyla ifade eden"[25] bir sanat anlayışını ilk kez bilinçli olarak gündeme getirmiştir. Artık bir sanat yapıtının doğayı en mükemmel şekilde yansıtmasının gereği yoktur. Çünkü sanat, sanatçının duygularının dışavurumudur ve sanatta çirkin olanın, hatta insanın yaşadığı acı ve vahşetin de estetik bir değeri ve önemi vardır. Ve sanatçı artık yaşam ya da doğa ya da nesne karşısındaki duygularını ve düşüncelerini istediği gibi yansıtmakta özgürdür; biçimleri çarpıtabilir, renk ve ışıkla oynayabilir, betimlemeyi sanat yapıtının gündeminden çıkarabilir, hatta tümden sanata bile karşı çıkabilir. Tüm bunlar, 20. yüzyılda Modern Sanatla birlikte ortaya çıkan değişik akımların konusu olacaktır. Kübizm, Ekspresyonizm, Dadaizm, Soyut Sanat, Sürrea-

---

[24] GOMBRICH, *a.g.e.*, s. 554, 555

[25] HAUSER Arnold, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (çev. Yıldız GÖLÖNÜ), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 404

lizm ve diğer akımlar, bundan sonra sanatın neyi nasıl betimlemesi gerektiğini değil, yaşam karşısında sanat ve sanatçının işlevini tartışan akımlar olarak karşımıza çıkacaktır.

"Modern Sanatın amacı duyularla değil akılla yazmak, resmetmek ve bestelemektir; gerilimli titreşimler bazen yapının katıksızlığına, diğer zamanlarda da metafizik görüşün aşırı sevincine terk edilmiştir; ancak ne pahasına olursa olsun Empresyonist dönemin kendini beğenmiş duyusal estetizminden kaçış isteği ortadadır. Kuşkusuz, Empresyonizmin doğrudan kendisi, modern estetik kültürün içinde bulunduğu kritik durumun farkındadır; ancak bu kültürün acayipliğini ve yalancılığını ilk kez vurgulayan, Empresyonizm sonrası sanattır. Kafka, Picasso ve Joyce'un yapıtlarında bu nedenle zevke yönelik, şehevi duyularla savaşılmakta, sıkıntı, eza ve çöküntü ile karşılaşılmaktadır. Eski sanatın duyusallığından kopmak, onun hayallerini yıkmak isteği o denli ileri gitmiştir ki, artık sanatçılar bu eski sanatın ifade, anlatım yollarını kullanmaktan bile kaçınmakta ve Rimbaud gibi kendilerine ait yapay bir dil yaratmayı yeğlemektedirler. Schoenberg kendi yirmi-ton'lu sistemini icat etmiştir ve Picasso'nun her resim yapışında sanki resim yapma sanatını yeni baştan keşfediyormuşçasına bir tutum izlediği söylenir."[26]

[26] HAUSER, *a.g.e.*, s. 405, 406

II
Dünya Sinemasında Akımlar

Dünyanın çeşitli yerlerinde meydana gelen ekonomik, siyasal veya toplumsal birtakım değişme ve gelişmeler, oluştukları ülkenin veya ülkelerin kültürel hayatına doğrudan etki ettikleri gibi, aynı zamanda bu değişme ve gelişmeler bazen doğdukları toplumun sınırlarını aşıp tüm dünya toplumlarını da etkisi altına alabilecek güçte olabilir; tıpkı Endüstri Devrimi, Amerikan ve Fransız Devrimleri, Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarında olduğu gibi... Her zaman bu boyutlarda olmasa da meydana gelen bu değişme ve gelişmeler toplumların kültürel hayatına doğrudan etki eder. Kültürel ve toplumsal ortam sürekli birbirleriyle etkileşim içindedir. Kimi zaman sanatsal ortam toplumsal ve siyasal gelişmelere zemin hazırlarken, kimi zaman da bu gelişmelerden etkilenerek sanatsal birtakım akımlar ortaya çıkar. Sanat tarihinde 1900'lü yılların başında Almanya'da ortaya çıkan ve 1925'lere kadar devam eden Ekspresyonizm, Rusya'da 1917 Devrimi'nden sonra ortaya çıkan ve 1920'li yıllarda artık tamamen kültürel alanda bir devlet politikası haline gelen Toplumsal Gerçekçilik ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İtalya'da özellikle sinema alanında ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik gibi akımlar, doğrudan ortaya çıktıkları toplumun

sosyal, siyasal ve ekonomik durumundan kaynaklandığı gibi, özellikle Alman Ekspresyonizmine baktığımızda, bu akımın gelmekte olan Birinci Dünya Savaşı'nın habercisi olduğunu da görebiliriz. Bu yüzden, bu bölümde sinema alanında ortaya çıkan akımlar ele alınırken, onların doğdukları ortam ve koşullar da incelenmeye çalışılacak ve bu koşulların sinema üzerindeki etkisi ortaya konmaya çalışılacaktır. Diğer yandan, sinemada ortaya çıkan akımları diğer sanat dallarında ortaya çıkan akımlardan ayrı olarak düşünmek mümkün değildir. Çünkü diğer sanat dallarında ortaya çıkan akımlar ağırlıklı olarak kendini sinema alanında da hissettirmiş, özellikle de ilk yıllarında sinema diğer sanat dallarında meydana gelen gelişmelere tamamen açık olmuştur.

1. FÜTÜRİZM

Fütürizm (gelecekçilik), 1909 yılına kadar teolojiyle (tanrıbilim) ilgili bir kavramdı ve Kutsal Kitap'ın olacağını haber verdiği olayların henüz gerçekleşmediği inancını içeriyordu. 1909 yılında ise, bir kültür akımının adı oldu. Kısa bir süre sonra da sokaktaki insanın sanat ve tasarımda ileri saydığı her şey için kullanılan bir gazetecilik deyimi haline geldi.

Bu anlayışın uluslararası bir sanat akımı haline gelmesi, İtalyan şair ve oyun yazarı Emillio F.T. Marinetti sayesinde olmuştur. Marinetti, Paris'teki Le Figaro gazetesinin 20 Şubat 1909 tarihli sayısında Fütürist bildiriyi yayımlayarak sanat çevrelerinin ilgisini çekmeyi başarmıştı. Yayımladığı bildiride geçmişin değerlerine karşı çıkıp, eskiyle tüm bağların koparılması gerektiğini ileri süren Marinetti, geleceği endüstrileşmede görüyor ve makineleri yüceltiyordu. Bildirisinde yeni ilkeleri hız ve saldırganlık, savaş ve yurtseverlik

olarak ortaya koyuyor, geçmişin değerlerinin yüceltilmesinin göstergesi olarak düşündüğü müzelerin ve kütüphanelerin yakılmasından söz ediyordu. "Güzelliğin yeni biçimi olarak hızın güzelliğini gösteriyordu. En güzel biçimlerden biri de, bir yarış otomobili olabilirdi. Yaşam ve tüm sanatlar, makinelerin işleyiş biçimine uygun olarak yeniden düzenlenmeli, metropolis kaotik ve gürültülü yaşamıyla her an gündemde olmalıydı. Savaşlar gerekliydi, çünkü insanlığı geçmişin artıklarından temizleyecekti."[27] Bildirisinde, sanatçıları bu yeni ilkeler doğrultusunda eserler vermeye çağırıyordu.

Marinetti'nin çağrısına birçok genç İtalyan sanatçı yanıt verdi. Ancak, süratin ve saldırının nasıl biçimlendirileceği gibi bir sorun vardı ortada. Konularını kentsel ve endüstriyel çevreden seçmeleri gerekiyordu. Ayrıca, devinim olarak yorumladıkları hız kavramı vardı. Bergson'dan öğrendiklerine göre, yaşantının çoğaltılmış ve parçalanmış bir biçimde betimlenmesi söz konusuydu. Bu da, üst üste ve saydam bir betimleme, uzak, yakın, hareket eden, duran, görünen ve anımsanan nesnelerin birbirine karışması demekti. Ayrıca, bu sanatçıların resimleri canlı ve saldırgan olmak zorundaydı. "Fütürist Resim: Teknikle İlgili Bildiri"de (1910), "Resimsel duyuşlarımız mırıltı gibi çıkmamalı, tuvallerimizin üstünde şakımalı, birer zafer narası gibi kulakları sağır edercesine gürlemeli" diyordu. Sonunda bu sanatçılar, Neo-Empres-yonistlerin bölme tekniğini, saydamlıkla canlılık elde etmek için kullandılar, biçimi bölmeyi ve parçalamayı öğrendiler.[28]

---

[27] ABİSEL Nigün, *Sessiz Sinema*, Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Yayınları, Ankara, 1989, s. 106

[28] LYNTON, *a.g.e.*, s. 89



F. T. Marinetti

Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo gibi bazı sanatçılar, 1911 yılında sanatın gelişimini izlemek üzere Paris'e gittiler. Burada özellikle Kübizmi incelediler. Ertesi yıl şubat ayında ise, Paris'te ilk sergilerini açtılar. Bunu Londra, Berlin, Brüksel, Münih, Viyana, Chicago, Amsterdam, Rotterdam, Lahey gibi şehirlerde açılan Fütürist sergiler izledi. Bu sergiler Fütürist bildiriler ve konferanslar eşliğinde daha da uzaklara taşındı. Hatta Marinetti, 1914'te St. Petersburg ve Moskova'da konferanslar verdi. Böylece Fütürizm hızla Batı dünyasında yayılarak, şiir, roman, oyun, resim, heykel, müzik ve daha sonra da fotoğraf ve sinemayı da kapsayan bir akım haline geldi. Bu sanatçılar, İtalya'da kabare gösterilerine ve aşırı söylevlere yer veren geceler düzenlediler. Önemli şehirlerdeki tiyatrolarda ve kapalı salonlarda yapıtlarını sergiledikleri gibi, bildiriler de okudu-

lar. Fütürist besteciler, gürültü makinelerinin çıkardığı seslerden oluşan yeni bir müzik türüyle dinleyicileri irkiltmeyi denediler. Bütün bu davranışlarla birlikte atılan siyasal sloganlar, gösterilerin gürültülü olaylarla sonuçlanmasına neden oluyordu. Bu yönüyle Fütürist sanat hem siyasal bir işlev yükleniyor, hem de yeni bir sanatçı türünün ortaya çıkmasını sağlıyordu. Bu yeni sanatçı türü daha çok bir sahne oyuncusunu andırıyordu.

Fütüristler varyete tiyatrosuna önem vermişler, ancak böyle bir sanat biçiminin Fütürist devrimi mümkün kıldığını savunmuşlardır. Onlara göre varyete tiyatrosu sürprizlere, doğaçlamalara uygun bir ortam sunabilmekte ve seyirci basit bir izleyiciden farklı olarak bir oyuncuya dönüşerek gösteride daha etken bir rol alabilmektedir.

Aslında Fütürizm ilk başta bir edebiyat akımı olarak ortaya çıkmıştı. Marinetti'nin görüşlerini heykellerinde uygulayan Boccioni ve resimlerinde uygulayan Balla sayesinde görsel sanatlara da yayıldı. Buna karşılık Marinetti'nin ilk bildirilerine baktığımızda, onun, fotoğrafın, yaşamın gerçeklerini yeniden üretim yoluyla değiştirmeksizin aktardığı için Fütürist bağlama oturtulamayacağını söylediğini, sinemadan ise hiç bahsetmediğini görürüz.

Ancak, 1914 yılına gelindiğinde, Fütüristlerin etkisinde kalan ama onlardan farklı olarak sinemayı bir sanat olarak görüp bu konuda tasarılar yapan Aldo Molinari, *Mondo Baldoria* adlı bir film yapar. Bu filmde Ginna ve Corra gibi Fütürist sanatçıların etkisi açıkça görülür. Bu arada Rusya'da, Fütüristlerden oluşan bir sanatçı topluluğu Vladimir Pavlovic Kasjanov'un yönetiminde *13 Numaralı Gelecekçi Kabarede Dram (A Drama in the Cabaret of the Futurists, 13)* filmini yapar. Üçüncü Fütürist film örneği ise, yine aynı yıl Marcel Fabre tarafından çekilen *Amor Pedestre*'dir.



13 Numaralı Gelecekçi Kabarede Dram, Kasjanov, 1913

Marinetti, doğrudan ilgilenmediği sinemayla ilgili bildirisini ise 1916'da yayımlar. Bu bildiriye göre, filmde mantık ve denge reddediliyor, teknik gösteriler destekleniyor, dünyanın içten geldiğince parçalara ayrılması ve sonra yine aynı yöntemle birleştirilmesi öneriliyordu. Aynı yıl, daha önce sinemadan uzak duran Fütürist sanatçılar bir araya gelerek Arnaldo Ginna yönetiminde *Gelecekçi Yaşam (Vita Futurista)* adlı filmi yaparlar.

Bu film, Fütürist topluluğun yaşamlarına belgesel bir açıdan yaklaşacak ve Fütürist düşünce hakkında bilgi verecek bir film projesini Marinetti'nin Ginna'ya önermesi sonucu ortaya çıkar. Ginna, Corra, Balla, Settimelli, Carli ve

Marinetti söz konusu film için birlikte hazırlık yaparlar ve öncelikle filmin senaryosunu 15 Ekim 1916'da L'Italia Futurista'da yayımlarlar. Film, skeç şeklinde bölümlerden oluşmuştur. Senaryoda görüldüğü şekliyle filmin ilk bölümü Fütürist sinema bildirisine,[29] ikinci bölümü Fütürist sanatçılara ayrılmıştır,[30] daha sonraki bölümlerde ise Fütürist yaşam tanıtılır.[31]

Bu filmde amaçlanan, aslında Fütürist ilkelerden yola çıkarak bir film yapmak değil, daha çok sinemadan yararlanarak Fütürist yaşam ve düşünce hakkında bilgi vermektir. Marinetti ve arkadaşları sinemayı bir sanat olarak görmekten çok, onu kendi düşüncelerini yaymak için bir araç olarak düşünmüşlerdir. Zaten bildirilerinde de sinemayı, "tiyatronun diğer bir alanı" olarak tanımlarlar.

Fütürist sanatçılar arasında yer alan bir diğer isim Anton Giulio Bragaglia'dır. Bragaglia, 1917 yılında yaptığı *Thais* ve 1918'deki *Perfido incanto* filmlerinde fütürist sahne dekorları hazırlamıştır.

---

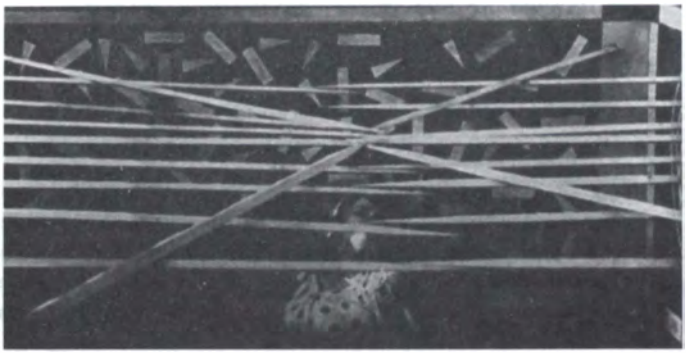
[29] "Ortam, içinde bulunan kişinin ruh halini yansıtmalıdır. Sinemayı, yaşamın gerçeklerinin basit bir yenidensunumcusu olmaktan kurtaralım, onu da resim, heykeltıraşlık, mimarlık ve edebiyat gibi bir sanat haline sokalım. Biz yeni bir sanat yaratmayı amaçlıyoruz. Bizimle doğacak bu çoktandışavurumcu sanat, bütün sanatların bir kaynaşması olacak."

[30] "Fütüristlerin sunuluşu: Marinetti, Settimelli, B. Corra, Remo Chiti, G. Balla, Arnaldo Ginna"

[31] "Fütürist Yaşam. Bir Fütürist nasıl uyur? Yorumlayanlar: Marinetti, Settimelli, Corra, Guilio Spina."
Daha sonraki bölümlere; "Sabah Sporu, Fütürist Kahvaltı, İlham Arayışları, Fütürist Söylev, Fütürist Gezinti, Fütürist Çay, Fütürist İş" şeklinde başlıklar verilmiştir ve her bölümde bir skeç yer alır.



Thais, Anton G. Bragaglia, 1917



Thais, Bragaglia, 1917

1916 yılı, bir bakıma İtalyan Fütürist sinemasının hem doğduğu hem de öldüğü yıl olmuştur. Fütürist sanatçılar film yapımı yerine teorik yazılara ağırlık vermişler,

Marinetti ve arkadaşları daha önceden sürdürdükleri sanat çalışmalarına geri dönmüşlerdir. Bu suskunluk 1926 yılına kadar devam eder.

Bu süre içerisinde sinemadan uzak kalan Fütürist sanatçılar, Fütürist sinemayı tekrar canlandırmak için girişimde bulunurlar. Mario Carli, Emilio Settimelli ve Marinetti gibi Fütüristlerden oluşan yönetim konseyine bağlı olarak "Littorio Film" kurulur ve deneysel sinemaya destek verilmeye çalışılır. Fakat, İtalyan sinemasında o dönemde yaşanan kriz, sadece deneysel değil ticari yapımları da vurmuştur. Ayrıca, Fütürist sinemanın gelişimini engelleyen sorunlar sadece ekonomik sıkıntılar değildir, bu dönemde iktidarda olan faşist yönetim akım üzerinde yoğun baskılar uygulamaktadır.

Aslında Fütürizm, bir bakıma Marinetti'nin kendisini ve Avrupa sanatının gelişim çizgisini yakalayamamış, İtalyan sanatını yeniden ön saflara geçirme isteğinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. İtalya geçmişteki sanat değerlerinden bir türlü kurtulamamış, 19. yüzyıl İtalyan yarımadasına görünüşte bir siyasal birlik getirdiyse de, sanat açısından bir çözüm getirmemişti. Bu duruma bir son vermek isteyen Marinetti, geçmişin sanat anlayışlarıyla tüm bağları koparmayı amaçlayarak, yeni dönemin getirdiği teknoloji ve makineyi ön plana çıkaran yeni bir sanat yaratmayı amaçlamıştı. Fütürizm bu şekilde doğdu ve Marinetti'nin önerdiği çözüm, birçok genç İtalyan sanatçısının onun peşinden gitmesine neden oldu.

Fütürizmin İtalya'da doğup gelişmesinde ve büyük ilgi görmesinde bir başka etmen ise, bu ülkenin endüstrileşme sürecine geç girmiş olması ve bu süreci hızlı ve sancılı bir biçimde yaşamaya başlamasıdır. Ekonomisi hala tarıma dayalı olan bu ülkede, ekonomik ve toplumsal rahatsızlıklar çok daha yoğunlaşarak gündeme geliyordu ve Fütürizm

doğanın gücünün denetlenebileceğine dair umudu artırıyordu.

Fütürizmin özel değil de genel bir etkisinden söz edilebilir. Bu akımın bazı yankılarına Paris Kübistlerinin yapıtlarında rastlanabileceği gibi, Sovyet sanatçıları üzerinde de etkisi olmuştur. Rusya'da 1917 yılında meydana gelen komünist devrimden sonra Sovyet sanatçıları, burjuva geleneklerini yıkma ve doğaya hükmetme konusundaki çabalarında Fütürizmden yararlanmak istemişler, Konstrük-tivistlerle birlikte görüşlerini "Nef" ve "Novyi Lef" gibi dergilerde yayınlamışlardır. Ancak Sovyet sanatının gelişim çizgisine baktığımızda, o yıllarda Sovyetler Birliği'nde yaygın olarak kabul gören sanat akımının Fütürizmden çok Konstrüktivizm olduğunu görürüz.

2. SOVYET TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİĞİ

1914 yılında patlayan Birinci Dünya Savaşı, savaşa fiili olarak katılan ülkelerin yanı sıra katılmayan ülkeleri de etkilemiş, ama bu etkiler özellikle Avrupa ve Asya kıtası ülkeleri için son derece yıkıcı olmuştur. Toplumun her alanı gibi sanat hayatı da bu yıkımdan payını almıştır, ancak burada aynı zamanda farklı bir etki de söz konusudur. Denilebilir ki, savaşın, sanat hayatında yeni ve deneysel birtakım çalışmaları artırıcı etkisi olmuştur. Savaşın bitimiyle birlikte, hatta bazı ülkelerde savaş sırasında yeni sanat hareketleri oluşmaya başlamış, sanatta yeni akımlar, sinema alanında ise avant-garde ya da deneysel diyebileceğimiz birtakım çalışmalar ortaya çıkmıştır. Bu sanat hareketlerinin doğuşu, Rusya, Fransa, Almanya gibi savaşın farklı sonuçlarının yaşandığı ülkelerde hemen hemen aynı dönemde gerçekleşmiştir.

Rusya diğer Avrupa ülkelerine nazaran endüstrileşme sürecine geç girmiş ve ekonomisi tarıma dayalı bir ülkeydi ve Rus toplumu farklı ırk ve uluslara mensup insan topluluklarından oluşuyordu. Bunun yanında halkın çoğunluğu alt sınıfa mensuptu ve henüz toprak köleliğinden kurtulmuş bu insanlar ekonomik ve sosyal anlamda büyük bir karmaşa yaşıyorlardı. Çarlık rejiminin baskıcı tutumundan yılmışlardı ve tabii 18. ve 19. yüzyıllarda Avrupa'da gelişen siyasal olaylardan aydınlar vasıtasıyla haberdarlardı. Avrupa'daki anayasal gelişmelerden etkilenerek bu tür bir süreci Rus toplumuna taşımak isteyen bazı aydınlar ve öğrenciler, daha 19. yüzyılın ortalarında liberal görüşler ileri sürmeye başlamış ve Rus toplumunda bu türde görüşlerin yayılmasına çalışmışlardı. Ancak, 1917 yılına kadar sosyalistler tarafından çıkarılan ayaklanmalar Çarlık rejimi tarafından bastırılmıştı. Daha sonra 1914 yılında Rusya'nın Birinci Dünya Savaşı'na katılmasıyla birlikte fakir olan halk daha da fakirleşmiş ve bu dönemde iyice güçlenen sosyalistler, 1917 yılındaki ayaklanmayla Çarlık rejimini tamamen yıkarak Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği'ni kurmuşlardı. Gerçekleşen devrimin ardından, çok ağır ekonomik ve toplumsal sıkıntılar içinde bulunan ülke bir yandan dışarıda ve içeride düşmanların saldırısını bastırmaya, bir yandan ekonomik gelişmeyi sağlamaya, diğer yandan da farklı halklardan oluşan bir ülkeye komünist ideolojiyi kabul ettirerek bir bütünlük oluşturmaya çalışıyordu. Böylece, yeni kurulan sosyalist rejim, ekonomik kalkınmayı gerçekleştirmek için endüstrileşmeyi hızlandırmaya ve Rus toplumunun çeşitli kesimleri arasında bir düşünce ve görüş birliği sağlamak amacıyla da Rus sanatçılarından yararlanmaya karar verdi. Bu sayede sanatın her kolu, özellikle de tiyatro ve sinema, daha önce hiç olmadığı kadar büyük bir önem kazandı.

a. Konstrüktivizmin Sinemaya Yansıması

Devrimden önce Rusya'da oluşan ve devrimden sonra da öncü Rus sanatçılarıyla birlikte varlığını devam ettiren akımlardan ilki, Birinci Dünya Savaşı öncesinde gelişen Kübo-Fütürizmdir. Bu akım, Kübizm ve Fütürizmin bir bileşimi olarak nitelenebileceği gibi, aynı zamanda Suprematizm ve Konstrüktivizmin soyutlama anlayışına bir geçiş de oluşturur. En ünlü temsilcisi ise, Kasimir Malevich'tir. Malevich, Delaunay ve Mondrian ile birlikte soyut sanatın en etkili temsilcilerinden biriyken, tamamen betimleme dışı bir sanata yönelmiş ve bunu yaparken de Kübizmden yararlanmıştır.

"1913'te Malevich, iki genç besteciyle birlikte *Güneşe Karşı Kazanılan Zafer* adlı bir operanın yazılmasında işbirliği yapmıştı. Bu operanın teması, teknolojinin doğaya, modern insanın güneşe karşı kazandığı zaferdi. Malevich'in bu opera için çizdiği dekor ve giysi eskizleri, Kübist özellikler taşıyordu. Fakat, hazırladığı fon perdelerinden biri, yanlamasına siyah ve beyaz alanlara bölünmüş bir kare biçimindeydi. Kendi açıkladığına göre, onun Suprematism dediği sanat anlayışına yönelmesine yol açan etken, bu opera için yaptığı çalışmalardı. Malevich'in Suprematist döneminin ilk olgun ürünü, beyaz bir kare içine yerleştirilmiş ve onun yaklaşık yarı alanını örten siyah bir kareyi gösteren resmiydi *(Suprematist Resim, 1916)*. Bir imgeden çok bir işareti andıran bu kare, kesinlikle görünebilir herhangi bir nesnenin soyutlaması değildi. Malevich daha sonra yaptığı resimlerde ise, daha akıcı ve uzay duygusu daha belirgin bir anlayışa yöneldi."[32]

---

[32] LYNTON, *a.g.e.*, s. 80

Rusya'da ortaya çıkan bir diğer akım olan Konstrüktivizm de (inşacılık, yapısalcılık) kimi özelliklerini Malevich'in sanat anlayışından almıştır: "... bu akımın ütopyacı yanı, Malevich'in sanat anlayışının uzantısıdır. Malevich'e göre sanat, her zaman kendini doğrulayan, pratik sonuçlardan çok yüce amaçlara yönelen, ele aldığı sorunlara özgül değil genel çözümler arayan, bu yüzden de felsefe ve matematik gibi salt gerçeği araştıran uğraşlar kadar insanlığa değerli katkıları olan bir etkinlikti"[33]; ancak Rus Konstrüktivizminin asıl temsilcisi Vladimir Tatlin'dir. Picasso'nun eline geçirdiği her tür malzemeyi kullanarak heykel yapma düşüncesinden etkilenen Tatlin, devrimden önce tamamıyla soyut, metal heykeller yapmış, ancak devrimle birlikte kullandığı malzemelerde ve eserlerinde bir değişim meydana gelmiştir.

Yeni Sovyet toplumunda sanat kurumlarını yeniden örgütlendirmekle görevlendirilen sanatçılardan biri olan Tatlin, sanatını ve kuramsal görüşlerini topluma yararlı kılmaya çalışmıştır. Bu amaçla, 1920'li yıllarda Tatlin ve çevresindeki sanatçılar, sanatçı olarak yaratıcılıklarının ve yaşantılarının günlük sorunları yansıtması gerektiğine karar vermişler, çıraklarına malzemenin ne olduğunu ve nasıl kullanılacağını öğretebilecekleri gibi, kendilerinin de fabrikalara giderek yeni süreçlerle ilgili yeni tasarımlar gerçekleştirebileceklerini düşünmüşlerdir. Bu saatten sonra Rus sanatçılar için makine ve makineleşme, tasarım ve üretim gibi konular sanatsal kaygıların önüne geçmeye başlamıştır.

Bu düşünce doğrultusunda birçok tasarım gerçekleştirilir. Bunlar arasında ucuz bir sobayla kışlık giysilerin ilk tasarım örnekleri, eğri arkalıklı bir sandalye, insan gücüyle çalışan uçan bir makine sayılabilir. Ama en uçuk tasarım,

---

[33] LYNTON, *a.g.e.*, s. 121, 122

Tatlin'in 1919-20 yıllarında Üçüncü Enternasyonal için anıt olarak tasarladığı, 400 metre yüksekliğinde olması planlanan *Tatlin Kulesi*'dir.

Konstrüktivist sanatçılar bir yandan sanatlarını devrimin hizmetine sunarken, bir yandan da o zamana kadar burjuvaziye hizmet eden akademik sanatı yeni bildirilere uyarlamaya çalışmışlardır. Sanatta kişisellikten uzak toplumcu bir yarar anlayışını benimsemiş; atölyelerini işliğe dönüştürerek, fabrikalarda üretim süreçlerine katılarak, sanatçının aynı zamanda bir tasarımcı ve işçi olması gerektiği imajını oluşturmayı denemişler; hatta aralarından bir grup, burjuva değerlerini ve kapitalist sömürüyü temsil ettiğini düşündükleri sanatı bütünüyle yadsıma yoluna giderek sadece tasarıma yönelmiştir. Bu sanatçılardan bazıları sonraları tiyatroya geçerek Konstrüktivist sahne dekorları hazırlamış ve ünlü tiyatro yönetmeni Vsevolod Meyerhold için tasarladıkları bu dekorlar Konstrüktivist sanat anlayışının tiyatroda yayılmasını sağlamıştır.

Tiyatro yönetmenleri, özellikle de Meyerhold, tiyatroyu anlatıya ve yanılsamaya dayanan kalıplardan kurtararak hareket dolu ve bildiri aktaran bir halk sanatına dönüştürmek istiyordu. Bu amaçla oyuncularını sadece yorumcu olarak değil, aynı zamanda şarkı söyleyen, dans eden, soytarılık ve akrobatlık yapan, müzikhol komedyeni olabilecek kişiler olarak yetiştirdi. Konstrüktivist sanatçıların yardımıyla Petrograd ve Moskova sokaklarında tiyatro olayları sergiledi. Bu gösterilere kalabalıklar ve askeri birlikler oyuncu olarak katıldı.

Konstrüktivisit sanatçıların makineyi öne çıkaran tutumları endüstrileşmenin hızlanmasını sağladığı gibi, tiyatroda geliştirdikleri anlatım yöntemleri, 1920'li yıllarla birlikte atağa kalkan Sovyet sinemasının anlatım tekniklerini de etkilemiştir. Konstrüktivist sanat anlayışı, özellikle de şair

Vladimir Mayakovsky ve Meyerhold'un etkisiyle sinemaya taşınmıştır. Onların etkilerini, sinemadan yanılsamayı kaldırmaya çalışan Vertov'da ve önce tiyatroda oyunlarını atraksiyonlar olarak düzenleyen, daha sonra da geliştirdiği montaj kavramını sinemada uygulayan Eisenstein'da görmek mümkündür.

b. Sovyet Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik ve Deneysel Çalışmalar

Sovyet sinemasında dünya sinemasını derinden etkileyen gelişmeler asıl olarak devrimden sonra meydana gelir. Devrimin gerçekleşmesiyle birlikte birçok oyuncu, yönetmen ve teknisyen Fransa ve Almanya'ya gider. Kalanlardan yeni oluşuma katılanların sayısı ise çok azdır. Devrimin ilk günlerinde Devlet Eğitim Komisyonu sinema işlerinden sorumlu kılınır ve başına yazar Lunacharsky getirilir. Yeni bir sinema endüstrisinin temelleri atılmaya başlanmıştır. Sinema gerçekten de Sovyet Rusya'da devletin ilgilendiği ve geliştirmeye çalıştığı bir sanat dalı olarak ortaya çıkar; bunun nedeni, Lenin'in çok iyi anladığı gibi, sinemanın kitlelere ulaşma ve etkileme potansiyeline diğer sanatlardan çok daha fazla sahip olmasıdır. Yani sinema, devrimin etkili bir aracı olma potansiyelini içinde taşıyordur.

"Devrimin etkisi ilk başta filmlerin içeriğinde görülür. 1918 yılındaki film adlarına bir baktığımızda yılın ilk yarısındaki filmler *Aşkı Yaratan Kadın, Dağ Kızları, Genç Hanım, Sokak Serserisi* gibi adlar taşırken; ikinci yarısındaki filmlerin *Ekmek, Yeraltı, Ayaklanma, Sinyal, İzdiham* gibi adlar taşıdığını görürüz.

1918 yazında ise, Sovyetlerin en ilginç uygulamalarından biri olan ajitasyon trenleri ilk seferlerine çıkar. Bu tren-

ler bir propaganda merkezi olarak gerekli tüm donanıma sahiptirler ve zamanla ülkenin en uzak köşelerine kadar uzanırlar. Bilgi ve ajitasyonun yanı sıra eğlenceye de yer verirler. Trenlerdeki film ekibi bir yandan bütün ülkeyi görüntülerken, bir yandan da halka film gösterileri düzenler."[34]

Devrimle birlikte sinema endüstrisini yeniden inşa etme çabalarının en önemli adımı ise, Moskova'da bir Devlet Sinema Enstitüsü'nün kurulmasıdır. 1919 yılında gerçekleştirilen bu olayı, St. Petersburg'da sinema oyuncuları ve teknisyenleri yetiştirecek bir okulun açılması izler. Zamanla diğer yerlerde de eğitim komiserliklerinin denetiminde sinema endüstrileri örgütlenmeye başlar.

Sinema alanında millileştirme 1919 yılının Ağustos ayında gerçekleşir. Aynı tarihte komünist hükümet filmlerin içeriğiyle ilgili birtakım düzenlemelere de girişir. Sosyolojik içerikli filmlere ağırlık verilmesi gibi bir durum söz konusudur ve bu tarihten itibaren "Toplumsal Gerçekçilik" olarak niteleyebileceğimiz bir politika Sovyet hükümetinin sanatsal alandaki politikası olarak kabul görür. 1922 yılında hükümet, dağınık durumda olan sinema komitelerini bir yapı içinde yeniden düzenler. Yeni kurulan sinema örgütünün adı Goskino olur. Goskino, 1925 yılında Sovkino adıyla yapım, dağıtım ve her türlü kiralama işini içeride ve dışarıda yürüten bir tröst haline gelir.

Toplumsal Gerçekçilik kapsamında gelişen yeni Sovyet sineması, Avrupa sinemasından ve özellikle de o yıllarda büyük ölçüde dünya pazarını ele geçirmiş olan Amerikan sinemasından birçok açıdan farklıdır. Avrupa sinemasında Amerikan sinemasına oranla sanatsal kaygılar daha fazla gözetilse de, aslında her ikisi de ticari bir temele dayanır ve

---

[34] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 112

izleyiciyi eğlendirme kaygısı ön plandadır. Sovyet hükümeti ise sinemayı bir iletişim ve propaganda aracı olarak görmüş ve düşüncelerini yaymak amacıyla sinemadan yararlanmış, bu da çok farklı temalara, konulara ve anlatım özelliklerine sahip bir sinemanın doğmasına yol açmıştır. Ticari bir kaygısı olmayan Sovyet yönetmenleri, bu avantaja sahip olmayan Avrupa ve Amerika'daki meslektaşlarının aksine, özellikle teknik alanda kendi fikirlerini geliştirme açısından tam bir özgürlüğe sahip olmuşlardır. Ancak, onların sineması da komünizmin politik ideolojisiyle sınırlıdır ve onlar, insanları eğlendirmekten öte, onların ruhlarına ve kalplerine seslenmek durumundadırlar. Bu koşullarda yapılan filmlerde de birtakım özellikler ön plana çıkacaktır.

"Bir film, komünist politikaya uygun olarak kitlesel düşünceye zemin hazırlayacak fikirler taşımak zorundadır. İlke olarak her film, insanların gündelik yaşantısı ile belirgin bir şekilde bağlantılı bir sorun ya da kuramı ortaya koyar. Bir sosyolojik önem kapsamı tüm yapımların temelini oluşturur ve bunun etrafında bir anlatım öyküsü oluşturulur. Buna ek olarak, devrim olaylarını ve Çar rejimi altındaki yaşantıyı betimleyen çok sayıda yapım gerçekleştirilmiştir. Bunların her ikisinde de hükümetin amacı doğrultusunda bir yöntem izlenecektir. Sinema, ticari, estetik ve politik olarak Sovyet ideolojisinin ortaya konması için ideal bir araçtır. Yıllar geçtikçe Sovyet filmleri ülkenin en ücra köşelerine kadar yaygınlaştırılacak, her mahallede bütün erkek, kadın ve çocuklar devletin toplumsal, bilimsel, endüstriyel ve politik ilerlemesinden haberdar edilecektir. Kitlelerin ilgisini film endüstrisine çekmek için, senaryo yazım aşamasından itibaren yapımlarda onların yaşantısını ilgilendiren olgular kullanılacaktır."[35]

---

[35] ROTHA Paul, *Sinema Tarihi -Ülke Sinemaları*, (çev. İbrahim ŞENER), Sistem Yayıncılık, İstanbul, Nisan 1996, s. 146

"Ancak, devrimin ilk yıllarında edebiyat ve tiyatroda deneycilik, "eski"nin reddi üzerine kurulmuş farklı arayışlar yaşanırken, sinemada geleneksel kurallar geçerliliğini korumuştur. Bu ilk yıllarda, içerik açısından farklı bir nitelik taşısalar bile Sovyet filmleri önceki yılların normlarına uygun olarak yapılmıştır. Sanat açısından ise Parti'de iki zıt görüş vardır; bir yanda doğalcılıktan uzaklaşarak avant-garde, yenilikçi akımları destelemekten yana olanlar, öte yanda ise bunun aksini savunanlar. Ama, 1924'te devletin sanatsal stillere karışmama kararı alması ve bunun 1925'te Politbüro tarafından politika olarak benimsenmesi sonucunda sanatçılar istedikleri özgürlük havasına kavuşmuşlar ve Sovyet sineması dünya sinemasını etkileyecek düzeyde ürünler vermeye başlamıştır."[36]

Paul Rotha'ya göre, Sovyet Rusya'da o dönemde yaptıkları filmlerle dünya sinemasını sarsan yönetmenleri politik düşünceleri bakımından ikiye ayırmak mümkündür: Eisenstein, Vertov, Pudovkin gibi temel ilgi alanları içerik ifadesi ve yapımın teknik yöntemleri olan sol kanat yönetmenleri ile, Abram Room ve Olga Preobrashenskaia gibi yapımlarında sosyolojik amaçları ön planda tutan sağ kanat yönetmenleri.

Ama ilk olarak Lev Kuleshov ve onun işliğinde gerçekleştirdiği deneylere dayanarak oluşturduğu kurgu kuramından bahsetmek gerekir. 1920'de Devlet Sinema Okulu'ndaki görevine başlayan Lev Kuleshov, temel materyal olarak selüloit şeritleri kullanarak film yapımında ilk deneyleri gerçekleştiren kişi olmuştur.

"Kuleshov'a göre film, önceden belirlenmiş bir biçime göre çekimlerin bir araya getirilmesiydi ve filmsel malzemenin bilinçli örgütlenmesi, anlamı yaratıyordu. Filmi yapan kişi, malzemesinden cümleler kurarak seyircisine ulaşıyor-

[36] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 113

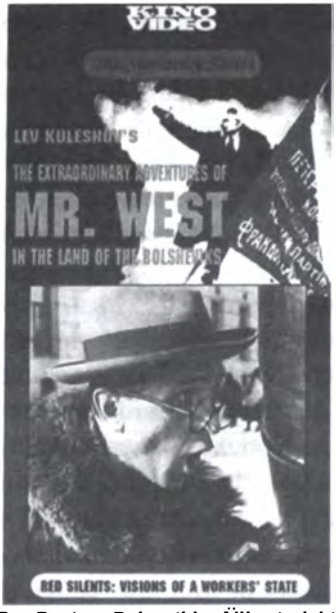
du. Ayrıca her çekim bir yandan anlamlı bir simge olurken, öte yandan çekimin sunuluşu ya da biçimi de simgenin anlamına katkıda bulunmaktaydı; alt ve üst açıdan yapılan çekimler gibi. Yönetmen montajla bu simgeleri daha geniş bir anlam yapısı içinde bir araya getirmekteydi. Kuleshov fikirlerini ileten yönetmeni, duvarcı ustasıyla şaire benzetiyordu. Tüm dramatik doku içinde birer fikir ya da öykü parçacığı içeren çekimler, tuğlalar gibi üst üste yerleştirilmekteydi. Böylece filmin ritmi de, şairin sözcükleri kullanması gibi, çekimlerin sıralanışıyla elde ediliyordu. İçerik çekimlerden doğar; çekimlerin montajı, bütün cümlelerin filmi inşa etmesi olanağını yaratırdı.

Kuleshov'la sinemaya yansıyan montaj yöntemi aslında bir sistemi küçük parçalara bölmek ve bunları yeni baştan, farklı bir sistem kurmak amacıyla birleştirmekti."[37]

Kuleshov çeşitli kurgu deneylerinin yanı sıra, güldürü tarzında deneysel çalışmalar olan *Bay Batı'nın Bolşevikler Ülkesindeki Olağanüstü Serüvenleri (Neobychainiye Priklucheniya Mistera Vesta v Stranye Bolshevikov, 1924)* ve *Ölüm Işını (Luch Sferti, 1925)* adlı filmleri yapmıştır. İlk filmindeki çevre düzenlemesi Pudovkin'e aittir. Bu filmleri beğenilmesine karşın daha sonra partinin politik çizgisinden ayrıldığı için işliğinin tahsisatı kesilmiş ve Kuleshov görevinden ayrılmak zorunda kalmıştır. 1926 yılında *Kanun Adına (Dura lex)* filmini yapmış, ancak yine filmin içeriği politik ideolojiye aykırı bulunmuş, Kuleshov da film yapmaktan vazgeçerek sinema yazılarına yönelmiştir.

---

[37] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 117



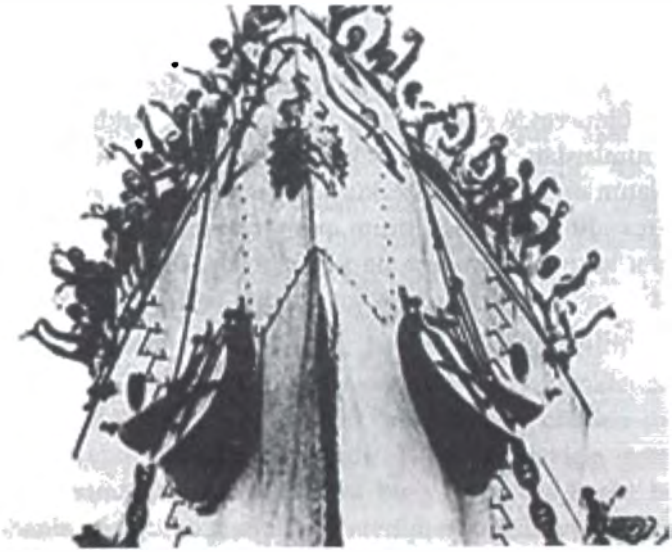
Bay Batı'nın Bolşevikler Ülkesindeki Olağanüstü Serüvenleri

Sol kanat yönetmenleri arasında yer alan Eisenstein'ın ilk filmi olan *Grev (Stachka, 1924)*, onun kurgu yönteminin gelişimindeki ilk basamak olduğu gibi, aynı zamanda ilk kitle filmidir. 1925 yılında, 1905 yılında yaşanan olayların tümünü içermesi planlanan, ama sonra sadece tüm ayaklanmayı simgeleyecek bir bölümde karar kılınan *Potemkin Zırhlısı (Bronenosets Potyomkin)* filmini yapar. 1926 yılında *Genel Çizgi* olarak da bilinen *Eski ve Yeni (Staroye i Novoye)* filminin çalışmalarına başlamışken, devrimin onuncu yıl kutlamaları için *Ekim (Oktiabr, 1927)* filmini yapması istenir. Bu filmden sonra *Eski ve Yeni* filmine geri döner ve 1929 yılında tamamlar.



Sergei Eisenstein

Eisenstein ilk üç filminde kitle düşüncesinin temsili ve özellikle de mevcut otoriteye başkaldırması ile ilgilidir. Bireyin değil, halkın düşüncesini ifade etmenin arayışı içindedir ve bu nedenle çalışmaları epik bir düzlem içinde yer alır.



Potemkin Zırhlısı, Eisenstein, 1925

Ne *Grev*'de, ne *Potemkin Zırhlısı*'nda ne de *Ekim*'de hiçbir soyutlanmış karakter, hiçbir bireysel tutum ya da kişisel gelişim yer almaz. Başkaldırı konusunu merkez alarak çok geniş bir bakış açısıyla çalışmaktadır. Ancak, *Eski ve Yeni* filminde tutumunu değiştirerek, kitle içeriğiyle birlikte bir karakter geliştirir. Tarımsal topluluğun eğitim amacı için gerçekleştirilmiş *Eski ve Yeni* filminde, bir köylü kızı olan Lapkina ile temanın sosyolojik içeriği arasında bir bölünme vardır. Eisenstein'ın bu yeni tutumu daha sonraki filmlerinde artarak devam eder. Hatta *Alexandr Nevsky (1938)* ve *Korkunç Ivan (Ivan Grozny I, 1944; Ivan Grozny II, 1946)*, tek bir karakteri merkez alan epik filmler olarak karşımıza çıkar. Sosyolojik içerik ve kitle düşüncesi bu filmlerde de vardır, ancak karakterlerin gölgesi altında kalmıştır. Bunun yanında, *Korkunç Ivan*'da Stalin'e yapılan gönderme ve üstü kapalı politik eleştiri de dikkati çeker. Eisenstein'ın filmlerinin bir diğer özelliği de, son derece sembolik bir anlatıma sahip olmalarıdır. Eisenstein, vermek isteği anlamı genişletmek, onu daha güçlü kılmak veya yeni bir düşünce oluşturmak için filmlerinde nesnelerden, hayvanlardan, farklı eylem ve durumlardan yoğun olarak yararlanır. Aslında sembolik anlatım onun geliştirdiği kurgu yöntemlerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Ancak bu durum onun biçimcilik suçlamalarıyla karşı karşıya kalmasına da yol açmıştır. Eisenstein'ın sinemaya en büyük katkısı ise, geliştirdiği ve filmlerine uyguladığı kurgu kuramlarıdır.



Korkunç Ivan 1

"*Yakın çekim* Griffith'in buluşu değildir. Edwin S. Porter, teknik bir araç olarak onu kullanmıştır, fakat bu, anlık bir dikkat çekmekten öte bir şey değildir. Ancak Griffith yakın çekimi, bir kadının sinirli bir şekilde kocasını beklemesini göstermesi için kullanmıştır. Bunu, beklenen adamın yakın çekimi izleyecektir. O, bir eleştiri bombardımanı ile karşı karşıya kalacaktır. Eleştirilere yanıt verdiğinde hızlı bir şekilde bir sahneden diğerine geçilir. Griffith'in yakın çekimi kullanması yalnızca nesne ya da karakterlere bakmaktan ibaretken, Eisenstein onu resimsel etkiden çok sembolik etki için kullanmaktadır. Diğer bir deyişle, onun yakın çekiminin amacı, yalnızca bir yara ya da başka bir nesnenin ayrıntılı bir şekilde gösterilmesi değil, onun aracı-

lığıyla bir düşüncenin ifade edilmesidir, böylece yeni bir anlam yaratılacaktır.

Griffith'in iki ardışık eylemi bir araya getirmek için ilk olarak kullandığı *paralel kurguya* benzer olarak, kurgunun ifade gizil güçleri keşfedilmektedir. Eisenstein yeniden bir adım ileri giderek, yeni bir kavram oluşturmak için birleşik iki görüntüyü kullanmaktadır. Örneğin, *Grev* filminde grevcilerin görüntüsünü mezbahada kasaplar tarafından kesilen hayvanlara keser. Birbiriyle ilgisi olmayan iki eylem, Çar polislerinin zalimliği tek fikrini göstermek için kullanılmıştır. Griffith'in filmlerinde bulunan paralel montaj eğimi, Eisenstein tarafından genişletilmiştir. Böylece, yeni değerler yaratılması olanağı sağlanmıştır."[38]



Grev, Eisenstein, 1924

[38] ROTHA, *a.g.e.*, s. 320, 321 (Kitabın sonunda EK 2 başlığında yer alan bilgiler, Yon Barna'nın Eisenstein, Yaşamöyküsü ve Yapıtları kitabının geniş bir özetidir.)



Grev

"Pudovkin'e göre, sinemanın bir sanat olması doğrudan filmin malzemesiyle (selüloit) ilgilidir. Bu malzeme, film yönetmenine selüloit üzerine kaydedilmiş görüntüyü değişik biçimlerde bir araya getirerek (kurgu) yeni bir gerçeklik yaratma imkanı sağlar. Eisenstein'e göre ise, 'çekim ve kurgu, sinemanın temel öğeleridir' ve sinemayı sanat yapan kurgudur. Eisenstein da, Kuleshov ve Pudovkin gibi montajın filmsel yaratının temelinde yatan şey olduğu görüşündeydi. Ancak onun montaj kavramı farklı bir felsefi çerçevede yer aldığından, çekimlerin, bir bütün oluşturacak 'tuğla' ve 'yapı bloğu' olarak ele alınmasına katılmıyor, bu görüşü eleştiriyordu. Kurgu tekniklerinin anlatımsal işlerinden çok

entelektüel işlevleri üzerinde duruyor, görüntüden duyguya, duygudan teze geçilmesini savunuyordu."[39]

Eisenstein kurguyu, "bağımsız çekimlerin çarpışmasından oluşan bir fikir" olarak tanımlar. Bu çekimler birbirine karşıt yapıdadır. Yaptığı çalışmalarda birçok kurgu yöntemi geliştirmiştir. Çarpıcı kurgu, metaforik kurgu, anlıksal kurgu, tonal (titremsel) kurgu... bunlardan birkaçıdır. Ayrıca Eisenstein, *Potemkin Zırhlısı* adlı filminde, zamanı dramatik bir şekilde ele almıştır. Bu, bağlı olduğu sekanslara dinamizm katar. Bazen hareketin gerçek zamanı, eylemin yalnızca başlangıcının gösterilmesi şeklinde ifade edilir. Bazen bu sıkıştırma daha zor olur. *Potemkin Zırhlısı*'nda, gözlüklü kadının yakın çekimini, onun korunan gözlüğü ve kan fışkıran gözünün çekimleri izleyecektir. Böylece katliam sekansı genişletilir.



Potemkin Zırhlısı

[39] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 135



Potemkin Zırhlısı

Kuleshov'un yanında yetişen yönetmenlerden biri olan Pudovkin'e göre de kurgu sinema sanatının temeli, bu yeni gerçekliğin yaratıcı öğesidir. Sinemasal zaman ve sinemasal mekân, gerçek zaman ve mekânla çok az ilişkisi olan kavramlardır ve bunlar çekimler ve kurgu tarafından belirlenir. Bir film, imajlar kullanılarak inşa edilir. Bir çekim, bir olayın belirli ve seçilmiş bir biçim aracılığıyla temsil edilmesi ya da yeniden yaratılmasıdır. Böylece olayın kendisi ile perdede gördüğümüz temsil edilme biçimi arasında temel bir fark vardır. İşte sinemayı bir sanat katına yükselten de bu farktır. Kurgu çalışmasının çeşitli öğeleri veya ilkeleri olabilir. Temelde, örneğin çelişkili görüntülerin kullanılmasına, koşut anlatıma, aynı zamanlamaya dayalı bir kurguya veya değ-

şik öğelerin birleştirilmesine başvurulabilir. Son tahlilde filmin yapısını kurgu belirleyecektir.[40]

Pudovkin, 1925-26 yılları arasında ilk filmi *Beynin Mekânîği*'ni çeker. Ünlü ruhbilimci Pavlov'un şartlı refleks buluşu üzerine yaptığı bu film bir belgeseldir. Ardından 1926 yılında, bir Maksim Gorki uyarlaması olan *Ana (Mat)* filmi gelir. *Ana*'da yaşlı bir kadının siyasal bilinçlenme süreci anlatılır. Pudovkin daha sonraki filmlerinde de bu temaya bağlı kalacak, 1927'de yaptığı *St. Petersburg'un Sonu (Konyets Sankt-Peterburga)* filmini, 1929'da *Asya Üzerinde Bir Fırtına/Cengiz Han'ın Torunu (Potomok Chingis Khan)* adlı filmi izleyecektir. *St Petersburg'un Sonu*'nda, filmin kahramanı olan genç köylünün, savaşta ve daha sonra geldiği büyük kentteki şaşkınlığı ve yabancılaşması anlatılır. Sonraki filmi *Asya Üzerindeki Bir Fırtına/Cengiz Han'ın Torunu*'nda ise, Moğolistan'daki İngiliz işgalcilere karşı devrimcilerin mücadelesi sırasında bir köylü gencinin bilinçlenme süreci anlatılır.

"Pudovkin, özsel olarak Konstrüktivist bir yönetmendir, konunun kendinden çok temanın ifade edilme yöntemiyle ilgilidir. Onun filmleri Eisenstein'ın filmlerine oranla daha çok çalışma, düşünme ve hesaplama gerektirir. Nasıl ki Eisenstein konusunu halkın ve şeylerin kolektif ruhu aracılığıyla ortaya koyuyorsa, Pudovkin de bireysel karakterler aracılığıyla temasını oluşturur. Bakış açısında bilimsel ve analitiktir; psikolojik olarak dramatik bir yapıya sahip olan küçük parçacıklardan bir film kompozisyonu oluşturur. Eisenstein'dan daha az tinsel ve daha az fizikseldir. Daha yöntemsel ve daha sezgisel bir yapıya sahiptir."[41]

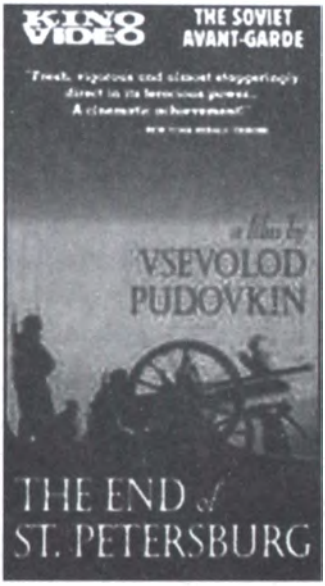
---

[40] bkz. Vsevolod PUDOVKİN, *Sinemanın Temel İlkeleri*, (çev. Nijat ÖZÖN), Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1966, s. 10

[41] ROTHA, *a.g.e.*, s. 160

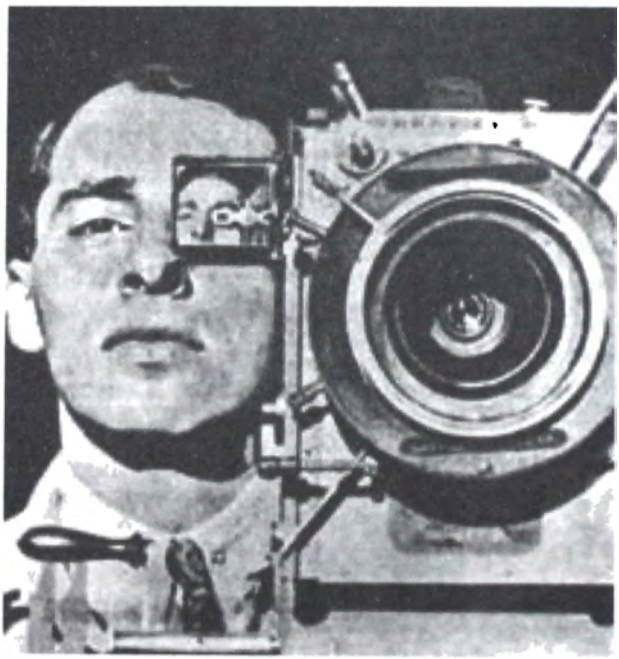


Asya Üzerinde Bir Fırtına



St. Petersburg'un Sonu, 1927, Pudovkin

Haber filmleri yönetmeni olan Vertov, özellikle Mayakovsky ve onun Konstrüktivist sanat anlayışından etkilenmiştir. Vertov sinemayı ona yabancı tüm öğelerden, özellikle de tiyatro öğelerinden temizlemek istiyor, ayrıca sinemadan yanılsamayı kaldırmaya çalışıyordu. Aynı durumu aslında Mayakovsky'nin yazdığı şiirlerde ve Meyerhold'un tiyatrosunda da görmek mümkündür. Mayakovsky şiirde daha nesnel bir anlatıma kaymaya çalışıyor ve Meyerhold da tiyatroda seyircilerin katılımını sağlayan gerçek olaylar (atraksiyonlar) düzenliyordu. Vertov bu yöntemlerden etkilenerek aynı şeyi sinemada yapmaya çalıştı. Sinema-göz (kino-glaz) ve sinema-gerçek (kino-pravda) gibi anlayışlar geliştirdi.



Sine-Göz, Vertov, 1924

Vertov, sinemanın en önemli ve temel yönünü, "dünyanın duyumu oluşu" şeklinde açıklar. Ona göre, sinema-göz olarak kullanılan alıcı, bir uzay duygusu vererek, görünen olayların karmaşasını çözümlemekte insan gözünden daha kusursuzdur. İzlenimleri algılamada ve saptamada sinema-göz, insan gözünden çok daha mükemmeldir. İnsan, gözlem anında, birtakım fiziksel ya da ruhsal durumlar yüzünden görülür olanı algılamada sorun yaşayabilir, oysa alıcı bunu daha çok ve daha iyi algılar. Gözlerimizi kusursuzlaştıramayız, "... ama alıcıyla gözlerimizi sınırsız olarak kusursuzlaştırabiliriz."

Vertov'a göre, şimdiye kadar gözümüzün çalışmasını kopya etmeye zorlanan alıcı artık özgür kalacak ve bundan sonra göz, alıcıyı takip edecektir.

"Seyirciyi, şu ya da bu görsel olayı, şu tarzda görmeye, benim en elverişli bulduğum tarzda benimsemeye zorluyorum. Göz, alıcının iradesine boyun eğiyor, alıcı gözü olgunun birbirini izleyen anlarına yöneltiyor ve sinema cümlesini en kısa ve en açık yoldan, çözümün doruğuna ya da eteğine götürüyor."[42]

Vertov, alıcının gözden daha mükemmel bir göz olduğunu ve gözün görüşünü yönlendirebildiğini, onun göremediği anları daha iyi saptadığını açıklamak için bir örnek verir: "Bir boks karşılaşmasının çevrilişi, karşılaşmayı seyreden seyircilerin görüş noktasından yapılmaz. Çevirim, birbirine karşı çıkan boksörlerin birbirini izleyen davranışlarının saptanmasıdır."

Vertov'un, sinema-gözü bir yapıcı, bir yaratıcıdır. Ona göre, dünyanın değişik yerlerinde çekilmiş görüntüleri bir-

---

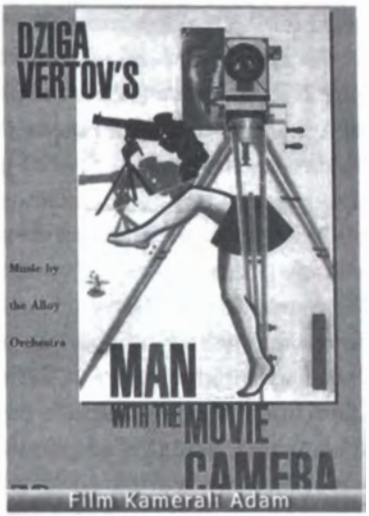
[42] VERTOV Dziga, *"Sinema-Göz"cülerin Devrimi*, (Lef, Sayı: 3, 1923), (çev. Nijat ÖZÖN), *Türk Dili Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak 1968, s. 296

biriyle bir bütün oluşturacak, bir anlam yaratacak şekilde bir araya getirme işini en mükemmel olarak, kurgu sayesinde sinema-göz yapar. Sinema-göz, farklı yerlerden aldığı görüntüleri bir araya getirerek mükemmel ve binlerce değişik görüntü oluşturabilme yeteneğine sahiptir. Hatta sinema-göz ona göre, "Adem'den daha kusursuz" insanı, "birbirinden farklı binlerce insanı" yaratır. Bunu, değişik yerlerden ve kişilerden aldığı görüntüleri bir araya getirerek (kurguyla) yapar.

Sinema-göz mekanik bir gözdür ve bu mekanik göz dünyayı yalnız kendisinin gösterebileceği şekilde bize gösterebilir. Bu mekanik sinema-göz, insanın sahip olmadığı bir hareket kesintisizliğine sahiptir. Mekanik sinema-göz, "kesintisiz bir harekettir".

Onun "sinema-göz" düşüncesi, aslında görünür dünyanın bilimsel ve deneysel bir çalışmasıdır. Sinema-göz her yerde dolanır, uydurma öyküler yerine yaşantının her anını olduğu gibi, hiçbir ön hazırlık yapmadan kaydeder. Elde edilen bu gerçek malzeme ise daha sonra laboratuarda belli bir işleve göre kurgulanır. Vertov'un filmin yanılsama gücünü etkisiz kılmak için yaptığı çalışmalardan en iyisi, 1929 yılında çektiği *Film Kameralı Adam*'dır *(Chelovek s Kinoapparaton)*. Bu çalışmada Vertov, izleyiciye sürekli neyi seyrettiğini ve bunların nasıl bir araya getirildiğini hatırlatır. Filmde kendisini, kurgu odasında filmin kurgusunu yaparken; kameramanı, biraz önce seyredilen görüntüleri çekerken; aynı filmi, başka bir sinemada oynatılırken perde ve izleyicilerle birlikte gösterir. Vertov bunu yaparken, Meyerhold ve Alman oyun yazarı Bertold Brecht gibi, seyircinin olaya bilinçli ve etkin bir şekilde katılmasını sağlamayı amaçlar. Bu davranışı onun Konstrüktivist sanat anlayışının bir uzantısıdır. Zaten 1922 yılında yayınladığı "Biz" başlıklı bildirisinde, insanla makine arasında olumlu bir ilişki oluş-

turulmasını amaçladığını söyleyerek, Konstrüktivist sanat anlayışını benimsediğini açıklamıştır.



Film Kameralı Adam



Film Kameralı Adam, Vertov, 1929

Ukrayna'daki Vutku-Kino stüdyosunun başında bulunan Vertov, belgesel çalışmalara ağırlık vermişti. O ve birlikte çalıştığı kişiler, sinema-göz ve sinema-gerçek düşüncesi çerçevesinde birçok yapım gerçekleştirdiler. Bunlar arasında *On Birinci Yıl*, *Öncü Gerçek (1924)*, *Lenin-Kino-Pravda (1924)*, *Sinema-Göz (1924)*, *Radio-Kino-Pravda (1925)* ve *Sovyet*, *Uzun Adım İleri (Shagai, Soviet, 1926)* sayılabilir. Filme ses girdikten sonra da çalışmalarına devam etmişler ve sinema-göz düşüncesini genişleterek radyo-kulak kuramını oluşturmuşlardır.

Sinema-göz "görüyorum"un kurgusuysa; radyo-kulak "işitiyorum"un kurgusudur. Kulak-radyo-telefon, her yerde her şeyi dinleyen mekanik kulaktır ve işitilen yaşamı kurgular. Bunlar, sinema-haber ve radyo-haberi oluşturur.

Sinema-haber ve radyo-haber, Pathe'nin ya da Gaumont'un haber filmleri değildir; hatta sinema-gerçek de değildir. Bunlar sinema-gözcülerin gerçek haber filmleridir. Bunlar, "... alıcının şifresini çözdüğü görsel olayları baş döndürücü bir hızla açığa vuran bir görüş olacaktır; sahici bir enerjinin (tiyatronunkinden ayrılan enerjinin), büyük kurgu sanatının akümülatörüyle bir bütün içinde birleştirilen parçaları olacaktır."[43]

Vertov, "sinema-yapıtın" böyle bir kuruluşunun, ister gülünç, ister trajik, ister hileli, ister başka bir şey olsun, herhangi bir temayı geliştirmeyi sağladığını söyler. Kurgu yapısının olağanüstü esnekliği, bir sinema araştırmasına herhangi bir siyasal, ekonomik ya da başka bir motifi sokmayı sağlamaktadır. Bundan dolayıdır ki, bugünden sonra sinemada artık ne filme alınmış tiyatro düzenlemelerine, ne edebiyat uyarlamalarına, ne dramlara, ne de polis öykülerine ihtiyaç yoktur. Bunların hepsi, sinema-haber'in yeni anlayışının içindedir.

---

[43] VERTOV, *a.g.m*, s. 297

Sinemanın ilk kuramcılarından olan Vertov'un görüşleri gerek Sovyetler Birliği'nde, gerekse diğer ülkelerde büyük etki yapmıştır. Tam olarak uygulanamasa da, onun geliştirdiği kuramlar, bütün gerçekçi sinema okullarında ağırlığını duyurmuş ve Fransa'da başlayıp diğer ülkelere de yayılan cinéma-vérité (sinema-gerçek) akımının temelini oluşturmuştur. Vertov, aynı yıllarda belgesel çalışmalar yapan Robert Flaherty ile birlikte belgesel sinemanın kurucularından sayılır.

Sağ kanat yönetmenlerden biri olan Abram Room, kişiler arasındaki duygusal etkileşimleri sergileyen psikolojik filmler yapmıştır. Film kahramanlarının içsel düşüncelerini dikkatli bir görüntü seçimi ile izleyicilerin önüne sermeye çalışır. Psikolojik bakış açısından hareketle, erkeklerin psikolojik ve fiziksel tutumlarından yola çıkarak kadınların bu yöndeki özelliklerini de vurgular. Bu tutumu aynı zamanda güçlü bir sosyolojik içeriği yansıtmasına rağmen, Room sol kanat yönetmenleriyle bu anlamda doğrudan doğruya bir karşıtlığa sahiptir. Sol kanat yönetmenlerinde kitle düşüncesi, bilinçlenme ve başkaldırı teması öne çıkarken, onun filmlerinde yoğun olarak karakterler, kişilerin psikolojik gelişimi ve bireysel tutum ön plandadır. En önemli filmi ise *Yatak ve Divan*'dır *(Tretya Meshchanskaya, 1926)*.

Sağ kanattan bir başka isim olan Olga Preobrashenskaia ise, sosyolojik propaganda amaçlı filmler yapar. Onun *Rizan'ın Köylü Kadınları* filmi buna iyi bir örnektir.

Sovyet sinemasının diğer bir ilgi çekici yönetmeni Alexander Dovzhenko'dır. Sol kanat grubundan bireysel bakış açısı ile ayrılan Dovzhenko, genellikle Ukrayna'ya özgü efsaneleri ve folkloru işlediği filmlerinden *Zvenigora (1928)*, *Cephanelik (Arsenal, 1929)* ve *Toprak (Zemlya, 1930)* ile dikkati çeker. Bu filmlerinde estetik ve tinsel bir mistisizm söz konusudur.

"Dovzhenko'nun filmleri zaman zaman Ukraynalı olmayanların anlayamayacağı simgelerin yer aldığı metaforik bir anlatım içerir. Bu yanıyla Dovzhenko, Eisenstein'ın da ötesindedir. Fütürizmden ve Suprematist sanatçı Malevich'ten çok etkilenmiş olan Dovzhenko, geleneksel anlatım biçimlerine, her türlü tutuculuğa şiddetle karşı çıkar. Filmlerinde tarih ve folklorik öğeler, ansal gerçekçi parçalarla; şiirsel çekimler, açık bir siyasal propagandayla, gizli bir mizah içerecek biçimde hep birlikte yer alır. Dovzhenko bir öykü çizgisini değil geniş temaları işlediğinden, filmleri izlenmesi güç ve tuhaf bulunur. Onun filmlerinde atlar konuşabilir, duvardaki kahraman resimleri çerçeveleri içinden göz kırpabilir, hayvanlar havada devrim kokusu alırlar. Filmleri, yönetmene zamanda devamlılığı sürdürürken, mekânda büyük sıçramalar yapma olanağı veren görsel metaforlardır."[44]

Bu dönemde, Esther Shup *Romanov Hanedanı'nın Çöküşü (Padeniye dinasti Romanovikh, 1926)*; Sergei Yutkevich *Tül (Kruzheva, 1928)*; deneysel tiyatrodan gelen Trauberg'le Kozintsev *Yeni Babil (Novyi Vavilon, 1929)*; Turin ise ünlü belgeseli *Turksib (1929)* ile dikkati çeken diğer yönetmenlerdendir.

"Sovyet sinemasında devrimden sonra başlayan bu yaratıcı özgürlük havası, sesli film döneminde devam etmez. Politik hiyerarşide 1920'lerin sonlarına doğru ortaya çıkan değişiklikler, Eisenstein'ın 'biçimcilikle' suçlanmasıyla etkisini hissettirmeye başlamıştır. Stalin ve politikasının Parti'ye hâkim olmaya başlamasıyla birlikte, sinemada gözlenen 'biçimci' eğilimlere ve burjuva kalıntılara dikkat çekilerek bir bildiri yayınlanmış ve bir filmin sanat kalitesinin kriteri olarak 'milyonlar tarafından anlaşılabilir bir biçim içinde sunulması' gösterilmiştir. Böylece farklı eğilimlere bir ihtar-

[44] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 137

da bulunulduğu gibi, resmi sanat politikasında da Sosyalist Gerçekçilik ağırlık kazanmaya başlamıştır. 1929'daki bir yasayla, tüm film birimleri, film bütçelerinin yüzde 30'unu belgesellere ayırmakla yükümlü kılınır. Bu fondan, Stalin yönetiminin 1930'da yürürlüğe girecek ilk beş yıllık planının tanıtımı ve propagandasına yönelik filmler yapılması öngörülür. 1930 yılında ise Sovkino'nun yerine, doğrudan Ulusal Ekonomi Yüksek Komiserliği'nce denetlenen Soyuzkino kurularak süreç tamamlanır."[45]

Sovyet sinemasının 1920'li yıllarda yaptığı atılım, Parti'nin Toplumsal Gerçekçilik çerçevesinde yapılmasına izin verdiği filmlerin temasal özelliklerinden çok, Sovyet yönetmenlerinin sinemanın anlatım olanaklarına yaptıkları katkılar sayesinde olmuştur. Bu yönetmenlerin geliştirdikleri kurgu teknikleri ve kuramları, sinemanın kesinlikle bir sanat olarak kabul edilmesini sağladığı gibi, Sovyet sinemasını da dünya sinemasına yön veren bir seviyeye taşımıştır. Onlara gelinceye kadar fotoğrafın ve tiyatronun yörüngesinden kurtulamayan sinemanın, onlar sayesinde aslında kendi anlatım dili olduğu ve bu dilin daha önce hiçbir sanat dalının sahip olmadığı anlatım olanaklarına sahip olduğu anlaşılmış ve bu durum tüm dünyada sinemaya farklı bir gözle bakılmasına neden olmuştur.

Sovyet sinema okullarında yetişen sanatçılardan Kuleshov, Pudovkin ve Eisenstein, film yapım olanaklarının ekonomik nedenlerle kısıtlı olması sonucu laboratuarlarda film kurgusuyla ilgili deneyler yapmışlar, David W. Griffith'in *Hoşgörüsüzlük (1916)* filminde kullandığı temaya dayalı kesme tekniğini geliştirerek, sinema sanatının temeli

---

[45] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 115

olarak kabul edilen montajı[46] yaratmışlar; onu duygu ve fikirlerin iletilmesinde bir araç olarak kullanmışlardır.

Tüm Sovyet sinema tarihi bir yana, tüm dünya sinema tarihinde Sovyet yönetmenlerinin o dönem yaptıkları filmlerde gerek içerik, gerek biçim ve hatta teknik anlamda gerçekleştirdiklerini dünya sineması hala başaramamıştır. Eisenstein'ın geliştirdiği kurgu yöntemlerinden ancak birkaç tanesi filmlerde yaygın olarak kullanılmakla birlikte, geliştirdiği diğer yöntemler halen bir araştırma ve tartışma konusudur. Ve, daha önce de belirttiğimiz gibi, tüm gerçekçi sinema okulları, Vertov'un bu konuda geliştirdiği çalışma ve kuramlardan yola çıkmıştır. Sovyet sinemasının bu dönemi değerlendirilirken, yapılan filmlerin toplumsal içeriği ve sinemanın bir propaganda aracı olarak etkin biçimde kullanımı gözden kaçırılmamalıdır.

3. EKSPRESYONİZM

Ekspresyonizm (dışavurumculuk), expression kelimesinden gelir ve "sanatçıya ait zihinsel nitelikteki gerçekliklerin bir sanat yapıtında somutlaştırılması işlemi"[47] olarak ifade edilebilir. Ekspresyonizm aynı zamanda 20. yüzyılın başında özellikle Almanya'da gelişen bir Modern Sanat akımıdır. Empresyonizme ve Natüralizme bir tepki olarak doğduğu

---

[46] Montaj, 1914 yılından itibaren kullanılmaya başlanan Fransızca bir terimdir. Ancak, Rus Okulu tarafından kabul gördükten sonra yoğun şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Montaj (Griffith'in keşfettiği, temaya dayalı kesme yöntemiyle), zaman ve mekândaki devamlılığı tümüyle bir yana bırakarak, fikirlerin birlikteliğini ya da zıtlığını vurgulayan bir kurgu tekniğidir. Kurgu, mantığa ya da psikolojik ve duygusal nedenlere değil, iletilmek istenen temaya dayanmaktadır.

[47] SÖZEN; TANYELİ, *a.g.e.*, s. 67

söylenebilir. İlk önceleri resim, heykel ve mimarlıkta etkili olmuş, daha sonra da diğer sanat dallarına yayılmıştır.

Ekspresyonizmin mimarlıktaki gelişmesi resim ve heykeldekinden farklıdır. Resim ve heykelde, dış gerçekliği sadakatle yansıtmayı yadsıyarak, sanatçının ruhsal durumuna, amaçlarına, hatta politik tercihlerine göre işlediği betileri deformasyona uğratması söz konusudur. Mimarlıkta görülen şekli ise daha çok biçim yaratma sorunsalı üzerine yoğunlaşmıştır. Akımın tüm ürünleri biçim yaratma sorununa tek defaya özgü tasarımlarla çözüm getirmeye çalışırlar. Bu "tek defaya özgü" biçimin niteliği ise büyük oranda bireyseldir. Temelde Ekspresyonistlerin ana özelliği, hiçbir biçimsel önyargı taşımamaları ve daima "yaratma" sorunsalını ön plana çıkarmalarıdır.

Ekspresyonizmin 20. yüzyılın başlarında bir akım olarak ortaya çıkmasında ve yayılmasında birçok sanatçının, grubun ve yayın organının katkısı olmuştur. Aslında sanat tarihine baktığımızda biçimleri çarpıtmanın yeni bir olgu olmadığı, sanat tarihinin ilk dönemlerinden beri kullanıldığı görülmektedir. Yerlilerin maskelerinde, Mısır sanatında, Gotik dönemde, ortaçağ sanatında, Romantizmde bu vardır. Ancak, 20. yüzyılda bir akım olarak ortaya çıkması, kendinden önceki sanat ve yaşam geleneklerine duyulan şiddetli tepkinin bir sonucu olmuştur. Bir yanda Empresyonizm ve Natüralizmin doğayı sadakatle yansıtma çabasına, bir yanda da toplumsal koşullara bir başkaldırı olarak ortaya çıkmıştır. Bu çeşit bilinçli bir başkaldırı, önce resim sanatında ortaya çıkmış daha sonra da diğer sanat dallarına yayılmıştır.

Bu akımın sadece sanatsal değil, aynı zamanda düşünsel açıdan da kendine özgü temelleri vardır. Ekspresyonizm, bir yandan köhne kurumların yönlendirdiği bir kültüre karşı başkaldırma, bir yandan da topluma yöneltilmiş bir suçlamadır. Bu çağın insanı yalnızdır, kendine yabancılaşmış, her

türlü ilişkiden kopmuş, umutsuz bir varoluş korkusuna kapılmıştır. Daha çok önceden van Gogh'un canlı renkleri, Ensor'un korkunç hayaletleri andıran maske gibi yüzleri ve iskeletleri, hepsinden çok da Munch'un -evrensel güçlerin yol açtığı panik dolu korkuyu dile getiren- *Çığlık* adlı resmi, hep bu insanı haber veren ipuçlarıdır. Ekspresyonist resim, bir iç dünya görüşünün anlatımıdır, böylece bir dış görüntüye bağlı olan Empresyonizmin tam karşıtıdır. Tıpkı Romantiklerin yaptığı gibi dolaylı anlatımlara, simgesel değerlere yönelir. Runge ve Goethe renklerin simgesel değerleri üzerine yazılar yazmışlardır. Daha sonraları Gauguin ve van Gogh, farklı biçimde olmakla birlikte, aynı şeyleri yeniden fark ederler ve motiflerinde sert dış çizgiler kullanırlar.

Ekspresyonist resimde renkler geniş yüzeyler halinde boyanır, artık ince fırça vuruşları ya da noktalamalar yoktur. Aynı doğrultuda, resimdeki biçimler de çarpıtılır, ruhsal durumların anlatılmasında kullanılır. Bu ise, o günlerin insanının çelişki içindeki durumundan ve Ekspresyonist sanatçının hemen hemen bütünüyle trajik varlığından kaynaklanan duygu çarpıklıklarına da uygun düşmektedir. Bu tür sanatçılar maddesel değil ruhsal gereksinmeler yüzünden proleter çevreye yönelirler, ilişki kurarlar. Burjuva sanat geleneklerinden olduğu gibi burjuva yaşam biçiminden de koparlar. Anlatımlarında çoğunlukla görülen saldırgan hal, inandırma isteğinden kaynaklanmaktadır.[48]

Ekspresyonizmin tarihsel gelişimi daha çok iki merkezde oluşur. Bunlardan biri "Die Brücke" (Köprü) adlı grupla Dresden kentiyken; diğeri "Der Blaue Reiter" (Mavi Binici) adlı grupla Münih kentidir.

Dresden'de 1905 yılında kurulan Die Brücke, önceleri Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluf

[48] bkz. *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, Görsel Yayınlar, 1983, cilt 4, s. 658

ve Fritz Bleyl gibi dört mimarlık öğrencisinden oluşurken, daha sonra bunlara Emil Nolde, Max Pechstein, Otto Müeller gibi sanatçılar da katılır. Kirchner'in kaleme aldığı sanılan ve bir tahta kalıp biçiminde ortaya koyduğu bildiri, Ekspresyonist akımın temelini oluşturur. Bildiride, geleneksel değerlere ve kalıplara karşı çıkılarak oluşturulacak yeni bir sanat ve yeni bir yaşam biçimini isteyen herkes, onlara katılmaya davet edilmektedir:

"İlerlemeye, sezgili ve yaratıcı bir yeni kuşağa inandığımız için, bütün gençleri birleşmeye çağırıyoruz. Geleceğin kurucusu olan biz gençler, eski yerleşmiş güçlere karşı yaşama ve çalışma özgürlüğü istiyoruz. Doğrudan doğruya ve ikiyüzlülüğe kapılmadan içindeki yaratma gücünü duyan herkes aramıza katılabilir."

Bildiriden de anlaşılacağı üzere, Ekspresyonist sanatçıların temel isteği, yeni kuşak için yaratma özgürlüğünü sağlamak üzere devrimci ve yenilikçi öğeleri kendilerine çekmektir. Onlar geçmişin değerlerini reddediyor ve yeni bir sanatçı ve yeni bir insan yaratmanın yollarını arıyorlardı. Bu amaçlarının eserlerine yansıması, rengin bağımsız kılınarak katışıksız bir biçimde dışavurum için kullanılması oldu. Renkler geniş yüzeyler halinde boyanıyor, resimdeki biçimler çarpıtılarak, ruhsal durumların anlatılması için kullanılıyordu.

Ekspresyonizmin Münih'te, 1911 yılında Vassilly Kandinsky'nin önderliğinde kurulan ikinci merkezi "Der Blaue Reiter" (Mavi Binici) adlı grup, aslında Kandinsky ve Jawlensky tarafından Münih'te daha önce kurulmuş olan "Yeni Sanatçılar Birliği"nin bölünmesinin sonucu oluşmuştu. Bu grupta, Kandinsky'nin yanı sıra Franz Marc ve August Macke yer alıyordu. Ekspresyonizmi biraz daha ileriye götüren yeni itki, resmin nesneden kökten koparılmasını amaçlayan bu sanatçılardan kaynaklandı. Özellikle

Kandinsky renkte müziğe koşut olan bir uyum yaratmayı amaçlıyordu ve 1912'de bunu başardı. "Bozulmamış renk biçimleri artık bir uyarıyla harekete geçirilen duyguların dışavurumu değildir, tam tersine sanatçının ruhunun içinde algılanmış nesnelerin kendi içindeki uyumudur, bu izleyiciye bir çeşit düşünmeden yapılan devinimle iletilir. Klee bu işleme 'ruhsal doğaçtan yaratma' demiştir."[49]

Ekspresyonist akımı yaratan bu sanatçılar, her yıl düzenli bir şekilde yayımladıkları kataloglarla, Münih ve Berlin'de açtıkları çeşitli sergilerle bir yandan eserlerini tanıtırken, bir yandan Ekspresyonizmin tanınmasını ve yayılmasını sağlarlar. O dönemde çıkmakta olan "Der Sturm" (Fırtına) ve Die Aktion" (Eylem) gibi dergiler de aynı işlevi yerine getirir. Ancak, Die Brücke grubunun 1912'ye gelindiğinde çoğu sanatçısı ayrılmıştır ve 1913'te de grup tümüyle dağılır. Arkasından Der Blaue Reiter da 1914'te Birinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle dağıldıktan sonra, Ekspresyonizm etkisini giderek yitirmeye başlar. Savaştan sonra ise, tiyatro ve özelikle de sinemada eskinin zayıf bir yansıması olarak devam eder. Ama, bu da çok uzun sürmez ve 1920'lerin ortalarına gelindiğinde artık başka arayışlar Ekspresyonizmin yerini almaya başlamıştır. Lionel Richard da, Ekspresyonizmin sonunu tarihsel koşulların saptadığından, ancak bu akımın hemen ölmediğinden, son kıvılcımlarının savaştan sonra özellikle tiyatro ve sinema alanında sürdüğünden bahseder.

"Alman Ekspresyonizminin sonunu kuşkusuz tarihsel koşullar saptamıştır. Artık gücünü tüketmişken, başka bir bunalım bu akımın ölümünü hazırladı: Savaş sonrası dönemin para bunalımı (yani enflasyon) ve yoksulluk. Sanatçılar ve halk arasındaki bağlar kopmuştu. Almanya açlık için-

---

[49] DUBE Wolf Dieter, "Resim ve Grafik Sanatlar", *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (çev. Beral MADRA), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 34

deydi ve sarsılmıştı. Tiyatro oyuncuları grevdeydi, çünkü aldıkları ücret ancak iki çift ayakkabı almalarına yetiyordu. Aynı kuşak, insancıl özlemlerin çökmesinden sonra, ekonomik baskılar yüzünden yaratıcılık yeteneğinin de yok edilmesine tanık oldu. Başka bir dönem başlıyordu; düzene dönüş. Bu dönüş, edebiyat ve resim alanında Yeni Nesnellik adını almıştı. Savaş sonrasının ünlü gazetecisi Felix Berteaux bu eğilime ısrarla 'Katı Düzen' adını vermiştir.

...Ancak, Ekspresyonizm hemen ölmedi. Son kıvılcımlar, özellikle Leopold Jessner'in sahneye koyduğu oyunlarla ve Carl Mayer'in sinema için yazdığı senaryolarla birkaç yıl daha sürdü. Ne var ki, temel amaçlar artık geçmişin malı olmuştu. Yalnız ilkeleri ve sanatsal teknikleri, Kandinsky'nin sözünü ettiği o ünlü içsel yaratıcılık gereksinimiyle ilgisi kalmayan bir moda olana değin varlığını koruyabildi ve en sonunda saldırgan bir kendini beğenmişliğe dönüştü. Kırılmış çizgi ve biçimler, uyumsuzluklar, ayarsızlıklar, saldırıcı renkler, ilkelliğe doğru yapay yönelişler, sadece, halkta önceden tasarlanmış duygusal şoklar yaratmak için kullanılmış yöntemlerdir."[50]

a. Alman Ekspresyonist Sineması

Ekspresyonizmin savaştan sonra Almanya'da özellikle sinema alanında devam etmesinin nedeni, kuşkusuz bu akımın neyi ifade ettiğiyle yakından ilgilidir. Ekspresyonist sanatçılar, "insanların çektiği acıyı, sefaleti, vahşeti ve tutkuları öyle derinden hissediyorlardı ki, sanatta uyum ve güzellik üzerine diretmenin dürüst olmayı reddetmekten başka

[50] RICHARD Lionel, "Ekspresyonist Akım", *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (çev. Beral MADRA), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 20, 21

bir şey olmadığına inanıyorlardı."[51] Sanatı anlayış ve uygulayış biçimleri, yani sanatta sadece güzel olanı ifade etmenin ikiyüzlülük olduğu ve sanatın acı, sefalet, vahşet gibi gerçekleri ifade etmesi gerektiği yönündeki düşünceleri, özellikle savaşta yenilmiş ve bu sefalet ve acıları yaşayan insanlara çok şey ifade ediyordu. Savaştan sonra Alman sinemasının Ekspresyonist anlayışa yönelmesi, toplumun her kesiminin yanı sıra sanatçıların da tüm şiddetiyle yaşadığı bu duyguları sanat aracılığıyla dile getirme ihtiyacından doğmuştu.

Max Reinhardt kumpanyasında yer alan tanınmış aktörlerden biri olan ve sinema sanatına karşı ilgi duyan Paul Wegener, Danimarka sinemasının estetik ölçülerinden ve Reinhardt'ın tiyatro yapıtlarından etkilenerek 1913 yılında *Prag'lı Öğrenci (Der Student von Prag)* adlı filmi tasarlar. Yönetmenliğini Danimarkalı Stellan Rye'nin üstlendiği bu film, o zaman tiyatro ve edebiyatta çok tutulan bir tema olan "çift" ya da "iki" kişilikli olma fikrini geliştirerek, Alman hayali öykülerini ve bunlardaki romantik kader atmosferini yeniden ortaya çıkarmaya çalışmaktadır.

Filmde, aynadaki yansısını (ruhunu) şeytana satıp karşılığında sevdiği zengin kadına ulaşarak yükselmeyi arzulayan genç bir öğrencinin öyküsü anlatılır. Benzeri korku filmlerinde olduğu gibi, filmin amacı seyirciyi ürpertici bir hava içine çekmektir. Ancak, şeytanla yapılan anlaşma karşılığında dileklerini gerçekleştirme; bir karabasan dünyasında şeytani, doğaüstü güçlerin, kararsız, çaresiz insanlar üzerinde kullanılması, 1920'lerin pek çok filminin konusunu oluşturacaktır. Aynadaki görüntünün ikinci bir kişi haline dönüşmesiyle öğrencinin iyimser beklentileri gerçekleşmeyecek; kötülüğün, kişiliği üzerinde egemen olmasıyla şeytani

---

[51] GOMBRICH, *a.g.e.*, s. 564

eğilimlerinin güdümünde kalan bir yaratık haline gelen öğrenci sonunda, aynadaki yansısını (yani kendini) vurmak zorunda kalacaktır. Aynadaki yansıma, aslında gencin açgözlü ikinci yönü, egosudur. Bize Dorian Grey'i, Faust'u, Dr. Jeckyll ve Mr. Hayde'ı anımsatan bu filmin, Alman sinemasında "ben"in derinliklerine yönelik bir ilginin yerleşmesine katkısı oldu. Film bir anlamda, o günlerde kullanılan "iki Almanya" deyimine de uymaktadır. Yöneticilerle, orta sınıf arasındaki çelişkileri vurgulayan bu terimin bir tür fantastik açıklamasının yapıldığı da iddia edilebilir.[52]

"Gerçek yaşamdan sahneler -eski bir mezarlık, fakir bir mahallenin tozlu yolları ve ürkütücü kırlar- kullanan bu film, doğanın tuhaflıklarından az çok bir anlatım çıkartma çabasındaydı. Bazı sahneler veya ışıkla karanlığın kullanılması, Danimarka filmlerinde olduğu gibi, oyunun loş atmosferi üzerinde durulmasını ve uygun ruhsal ortamın yaratılmasını sağlıyordu. Burada henüz kelimenin tam anlamıyla Ekspresyonizmden söz edilemez; ancak canlı görüntünün resimsel ve plastik olanaklarından kaynaklanan bir dışavurum arayışı göze çarpar."[53]

Ertesi yıl, Henrik Galeen'in de yardımıyla yine Prag'dan kaynaklanan eski bir efsaneden yola çıkılarak *Golem (1914)* adlı film yapılır. Filmde, eski bir sinegogun yıkıntısında bir antikacı tarafından bulunarak yazmalar aracılığıyla canlandırılan Golem, daha sonra antikacının kızına aşık olur ve onun kendisini reddetmesiyle kontrol dışına çıkarak önüne gelen her şeyi yakıp yıkar, ama kaçınılmaz sonu ölümdür. 1920 yılında ise, Wegener kendi *Golem*'ini yönetir. "Bu film-

---

[52] KRACAUER Siegfried, *From Caligari to Hitler, A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, New Jersey, 1974, s. 30 (akt. ABİSEL, *a.g.e.*, s. 79)

[53] MITRY Jean, "Sinema", *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (çev. Sinem GÜRSOY), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 217

de Prag'daki Yahudi gettosu, binaları ve eğik duvarlarıyla mimari açıdan başarıyla gerçekleştirilmiştir. Film, dışavurumcu eğilimin tipik örneklerinden biridir."[54] Bunların dışında Paul Wegener; *Alders Kralının Kızı, Hamelin'in Kavalcısı, Gölgesini Kaybeden Adam* gibi daha başka bir düzine kadar "romantik-fantastik" tarzda film yapar. Ayrıca, 1916 yılında Otto Rippert tarafından yapılan altı bölümlük *Homunculus* da benzer bir temayı işleyen, dışavurumcu eğilimde bir filmdir. Büyük ilgi çeken bu dizi filmde, bir bilim adamı tarafından yapılmış robot Homunculus'un maceraları anlatılır.

Wegener gibi Reinhardt'a bağlı çeşitli tiyatro gruplarından gelen ve sonraları sinemaya geçerek Alman sinemasının doğmasına katkıda bulunan aktörler, yapımcılar ve dekorcular büyük ölçüde Reinhardt'ın tiyatro anlayışından etkilendikleri için yaptıkları filmler de onun izlerini taşımaktadır. Alman sinemasının ilk sanatsal örneklerini oluşturan bu filmler, sinemada Ekspresyonizmle sonuçlanan akımı başlatmıştır. Bu akımın sinema sanatında tam anlamıyla ortaya çıkışı, 1919'da çevrilen *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (Das Kabinett des Dr. Caligari)* ile olur.

"Çılgın bir adamın çılgın bir kadına anlattıklarını konu edinen bu filmde, dekorlar bir şeyi stilize etmez; filmin kahramanının ruhsal dengesizliğini vurgulayan çarpık bir evren yaratır. Biçimsiz yollar, yamrı-yumru evler, gölgeler, arka plandaki kaba siyah ve beyaz boyalarla güçlü birer kontrast oluşturan aydınlık ve karanlık lekeler ve çok sayıda kesik çizgiler kullanılarak yapılan dekor, sürekli bir kopukluğu gösterir. Ancak Ekspresyonist tutum yalnızca resimsel olarak kalmamıştır; dikey çizgiler, köşegenler ve diğer çizgi öğeleriyle adeta simgelerden oluşan bir ağ da göze çarpmaktadır."[55]

---

[54] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 80

[55] MITRY, *a.g.e.*, s. 219



Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, Robert Wiene, 1919

Carl Mayer ve Hans Jonowitz'in senaryosunu yazdığı, yönetmenliğini Robert Wiene'nin yaptığı bu filmde, genç bir adam, Caligari adlı ipnotizmacının Cesare adlı medyumu aracılığıyla birkaç insanı öldürttüğünden şüphelenmektedir. Olaylar gelişirken Caligari'nin bu işlerin sorumlusu olduğu gösterilir. Ancak filmin sonunda Francis'in bir akıl hastanesinde olduğu ve Caligari'nin de oranın müdürü olduğu ortaya çıkar. Yani anlatılanların tümü, Francis'in hastalıklı beyninin ürünüdür. Filmde kullanılan dekorlar ve kamera yönetimi, daha sonraki sessiz Alman filmlerinin stiline öncülük etmiştir. Geometrik şekillerle deforme edilmiş perspektifler, sivri açılar ve koyu gölgeler, dış dünyayı bir delinin kâbusu gibi gösterir. Siegfried Kracauer bu yapıtı, otoritenin methiyesi olarak yorumlamış ve burada Alman Nasyonal Sosyalizminin ilk işaretlerini gördüğünü ileri sürmüştür.



Dr. Caligari'nin Muayenehanesi

Aslında Mayer, başlangıçta senaryoda çerçeve öyküye yer vermemişti. Filmdeki son sahneler, filmi yönetmesi düşünüldüğü sırada Fritz Lang tarafından önerilmiş ve senaryoya sonradan eklenmişti. Bu değişiklik, asıl öykünün hasta bir zihnin yarattığı hayaller olarak algılanması sonucunu doğurmuştu. Böylece, filmin birbirleriyle olanaksız ilişkiler içinde olan boyalı duvarları, tavanları, eğri büğrü sokakları, uçurtma biçimi pencereleri, oyuncuların boyalı yüzleri, yapay ve çiğ bir aydınlatmayla elde edilen iki boyutlu atmosferi, karşımıza Francis'in hasta beyninin ürünleri olarak çıkmaktadır. Eğer bu eklenti olmasaydı *Caligari*'yi, masumları kandırarak suç işlemeye iten egemen bir güç, "Alman Otoriteryanizmi" nin bir simgesi olarak görmek mümkündü. Haksız, çılgın otoritenin akıl tarafından yenilmesi, dönemin gerçeklerine dayalı korkularından yola çıkan filmin umutla sona ermesini sağlayabilirdi. Ayrıca, kitlelerin yeni içinden çıktığı savaşın yöneticilerine karşı anti-militarist bir

tepki olarak da kabul edilebilirdi. Ama çerçeve öykü, filmin, otoriteye baş kaldırmanın çılgınlık olduğu iletisine ulaşmasına neden olmuştu. Alman Sosyal Demokratlar, filmdeki bu otorite temasını göz ardı edip, filmi, canla başla çalışan doktorlara bir övgü olarak değerlendirdiler. Her şey bir yana *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*, yaklaşan Hitler döneminin bir habercisi niteliğini taşıyor gibidir.[56]



Hakiki, Robert Wiene, 1920

Robert Wiene, *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'nden sonra, Ekspresyonist tutumunu devam ettirdiği *Hakiki (Genuine, 1920)* ve Dostoyevski'nin "Suç ve Ceza"sından uyarladığı *Raskolnikov (Rasholnikoff, 1923)* filmlerini yapmış, ama *Caligari*'deki başarısına ulaşamamıştır. *Caligari, Hakiki* ve *Raskolnikov*, Ekspresyonist tutumun en başarılı olarak ortaya çıktığı filmler ve yönetmen Wiene de, Ekspresyonist sanatın Alman sinemasındaki en önemli temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Wiene'nin *Caligari*'si gösteriminin ardından, özellikle Fransız eleştirmenlerinden büyük övgüler almış ve "Caligarism" Fransa'da bu tür filmleri tanımlayan bir terim

[56] KRACAUER, *a.g.e.*, s. 71 (akt. ABİSEL, *a.g.e.*, s. 83)

haline gelmiştir. Dr. *Caligari'nin Muayenehanesi*'nin başarısı, filmin biçimsel özellikleri kadar içeriğinden de kaynaklanır. Ekspresyonizmin ve bu anlayış doğrultusunda yapılan filmlerin en büyük özelliği kuşkusuz, insan duygu ve düşüncelerinin dışavurumu oluşlarıdır ve Wiene'nin bu filmlerinde kullandığı ışık-gölge kontrastları, bozulmuş perspektifler ve kaba, geometrik şekiller bu iç dünyanın görselleştirilmesine aracılık etmiştir. Aslında ekspresyonist resim ve mimari sinemada bu tür bir kullanımla yoluna devam etmiştir. Bu bakımdan Ekspresyonist sinemayı, ekspresyonist resmin ve mimarinin görselleştirilmesi olarak düşünmek de mümkündür.

"Aslında bir tür olarak Ekspresyonizmin sinemaya etkisi yok denecek kadar azdır, bu açıdan bakılırsa tüm sinema tarihinde 10'dan fazla Ekspresyonist film bulunmaz. Ancak Ekspresyonizm, Almanların dünya görüşüyle birlikte düşünüldüğünde bir anlam kazanmaktadır. Şu açıktır ki, burada konu edilen belli edebi veya resimsel ilkelerin, bir kamera vasıtasıyla kaydedilmesi değil, sinema tekniğinin kendine özgü olanaklarına bağlı olarak gelişen Ekspresyonizmdir. Oysa olağanüstü bir estetiğin başeseri *Caligari*, sinema Ekspresyonizmine değil, filme uygulanmış resimsel Ekspresyonizme dayalıdır."[57]

Aslında, Ekspresyonizmin doğrudan doğruya resim sanatından uyarlanan ve "Caligarism" olarak adlandırılan bu başlangıç şekli, içinden çıkılmaz bir duruma yol açmıştır. Yalnızca çılgın, deli insanlarla ilgili öykülerle ve yalnızca cisimlerin çarpıtılmasındaki aşırılıklarla yetinmek yeterli olmayacağından, bu çeşit filmlerin büyük bir bölümü sadece acayip yapıtlar olmaktan öteye geçememiştir.

---

[57] MITRY, *a.g.e.*, s. 217

Ekspresyonizmin ve Caligarismin öne çıktığı diğer filmler arasında; yönetmenliğini Robert Neppach'ın yaptığı Karl Heinz Martin'in *Sabahtan Geceyarısına (Von Morgens bis Mitternacht, 1920)*, Fritz Lang'ın *Yorgun Ölüm (Der Müde Tod, 1921)* ve *Kumarbaz Dr. Mabuse (Dr. Mabuse der Spieler, 1922)*, Arthur von Gerlach'ın *Vanina (1922)*, Paul Leni'nin *Mumyalar Müzesi (Wachsfigurencabinett, 1924)* ve Hans Kobe'nin *Targus* adlı filmlerini sayabiliriz. Ayrıca Lang'ın *Yorgun Ölüm*'ü ve Paul Leni'nin *Mumyalar Müzesi*, Ekspresyonist bir anlayışla yapılmış "tiran"lı filmlerin en tipik örnekleri arasındadır. 1921 yılında yaptığı *Yorgun Ölüm*'de Lang, Ekspresyonist ve fantastik öğeleri metafizik bir dünya yaratmak için kullanırken Reinhardt'ın "oda tiyatrosu" geleneğinden ve aydınlatma yöntemlerinden yararlanmıştır.

"Sevgilisinin hayatı uğruna ölümle pazarlığa girişen genç bir kadının öyküsünü anlatan bu film, Lang'ın mimari tasarımlarının etkinliğini kanıtlarken; Ekspresyonist aydınlatma ve özellikle ölümün canlandırılışındaki yansız, soğuk ve mesafeli tutumuyla ürpertici bir atmosfer yaratmayı başarmıştı. Dönemin tüm filmlerinde hissedilen 'claustrophobic' hava, burada çok etkileyici biçimde gerçekleştirilmiş ve 'kaçınılmaz son' temasının iletilmesinde en büyük destek olmuştur. Genç kadın, üç korkunç deneyden geçerek, sevgiye olan inancıyla sevgilisini kurtarmaya çalışmış ama sonuçta elde edebildiği, ona 'öteki dünya'da kavuşma şansı olmuştur. Zalimlerin kol gezdiği bir dünyada, ölüm bile, saf sevginin yanında yer almasına karşın kaderi değiştiremez. Zaten ölüm de bu nedenle 'yorgun'dur."[58]

Lang'ın Ekspresyonist öğelerin ağır bastığı diğer filmi *Kumarbaz Dr. Mabuse*, yine caniler üzerinedir. Yönettiği katil şebekesi aracılığıyla kötü amaçlarına gerçekleştirmeye çalı-

---

[58] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 90

şan bir caniyi ele alan film, başarılı bir polisiye-gerilim örneğidir. Bu tür filmlerin en tipik olanı ise Paul Leni'nin *Mumyalar Müzesi*'dir. Filmde, panayırdaki mumyalara bakarak uyuyakalan genç bir adam, rüyasında sevdiği kızın aşkı için üç ünlü tiranla mücadeleye girer. Benzerleri gibi ürkütücü ve karanlık bir atmosfere sahip olan film, Ekspresyonist öğelerin yoğun biçimde kullanıldığı son filmdir.

b. Kammerspiel Türü ve Sokak Filmleri

"Aslında Ekspresyonizm sembolik ve metafizik iddiaları nedeniyle öncelikle edebi, daha sonra da resimsel bir akımdır. Tiyatroda gelişmesi ise, George Fuchs'un savunduğu kuramlarının benimsenmesi sayesinde olmuştur. Fuchs, saf tiyatroculuğa bir dönüş yapılması gerektiğini savunmaktaydı. Oyun çalışmalarının tümü, klasik birliğe (klasik trajediden alınan üç birlik kuralı -zaman, olay ve mekân-) saygıyı öngörmekteydi. Eğer dekorlar, anlatımın anlam kazanmasına yardım edecekse, bu sıkıcı bir mimariden çok resim yoluyla yapılmalıydı. Söz konusu olan, Ekspresyonist resim sanatının basamaklarını izleyerek ve oyunu anlatmaya en uygun biçimleri bilinçli bir şekilde vurgulayarak, oyun için anlatımlı bir ortam yaratmaktı. Ekspresyonist resim sanatı gerçekten de, bu ortamı diğer herhangi bir akımdan çok daha iyi bir şekilde aktarabilir, ifade edebilir ve yaratabilirdi. Bunu gerçek anlamda başarabilen ilk dekoratör, 1907-12 yıllarında Reinhardt ile çalışmış olan Ekspresyonist ressam Kokoschka'dır."[59]

İsveçli dekoratör ve kuramcı Adolphe Appia ile eleştirmen Fritz Elder, hareketin başarıya ulaşmasına katkıda bu-

[59] MITRY, *a.g.e.*, s. 219, 220

lunmuşlardır. Bundan kısa zaman sonra Berlin'de Friedrich Hollander, Viyana'da von Gerlach ve Münih'te de Leopold Jessner, Ekspresyonist tiyatronun kökenini belirleyen oyunlar sahneye koymuşlardır.

"Ekspresyonizmin etkisi 1920'lerin ortalarına doğru kaybolduysa da, natüralist etkiler taşıyan adını Reinhardt'ın tiyatro geleneğinden alan 'kammerspiel' türüne giren filmlerdeki görsel düzenlemelerde kendini hissettirmeye devam etti. Az sayıda karakterlerin yer aldığı bu filmlerde, yalın dekorlar kullanılıyor ve daha çok karakterlerin iç dünyalarının irdelendiği basit öyküler anlatılıyordu. Kammerspiel filmleri, eylem, zaman ve mekân birlikteliğine ısrarla uyuyor, kurguda çarpıcılığa yer vermiyorlardı. Dekorlar az olmakla birlikte, heybetli ve mimari olarak etkileyiciydi. Bu filmlerin hepsinde Ekspresyonist sinema etkisi altında, kaderci bir hava egemendi, kapalılık duygusu ve karamsarlık başarıyla yansıtılmıştı. Bu türe giren filmlerin en tipik özelliklerinden biri de ara yazı kullanmama, duygu ve düşünceleri davranışla açıklama çabasıydı. Karakterler isimlendirilmeden 'anne', 'oğul', 'kadın' gibi sözcüklerle tanımlanıyor ve bir anlamda evrensel nitelikler kazanıyorlardı."[60]

Ekspresyonist sinemanın en önemli senaristlerinden biri olan Carl Mayer, tiyatrocuların açtığı yoldan giderek, onların düşüncelerini sinemada uygulayan kişi olmuştur. Kammerspiel etkisi altında Mayer, artık hayaletleri ve tiranları bir yana bırakıp, günlük hayattaki yalın karakterlere yönelmiştir. Senaryolarını üç birlik kuralına göre kurmaktadır. Her ne kadar zaman birimi yirmi dört saatle sınırlı olmasa da, olayın gelişiminde bir çizgisellik söz konusudur. Mayer, Arthur von Gerlach'ın yönettiği *Vanina* ya da *Darağacındaki Düğün (1922)* ve *Grieshuus'un Günlüğü (1924)* film-

[60] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 85

lerinin senaryolarında, kaynağını Reinhardt tiyatrosundan alan kammerspiel türüne yaklaşmakta ve bir bakıma sinemada bu türün kuramcısı haline gelmektedir.

Belirgin bir şekilde kammerspiel etkisinin ortaya çıktığı ve bu türün manifestosu olarak kabul edilebilecek film, Leopold Jessner'in yönettiği ve senaryosunu Mayer'in yazdığı *Arka Merdiven (Die Hintertreppe, 1921)* filmidir. Bu filmden sonra Jessner, yine Mayer'le birlikte *Erdgeist (1922)* ve *Loulou (1928)* filmlerini yapmıştır.

Aynı türün özelliklerini taşıyan diğer filmler ise, yine senaryolarını Mayer'in yazdığı ve Lupu Pick'in yönettiği *Paramparça (Scherben, 1921)* ve *Sylvester (1923)*, F. W. Murnau'nun *Son Kahkaha* ya da *Son Adam (Der Letzte Mann, 1924)*, Ewald Andre Dupont'un *Varyete (Variete, 1925)* ve Walter Ruttmann'ın *Berlin, Büyük Bir Kentin Senfonisi (Die Symphonie einer Grosstadt, 1927)* filmleridir.



Son Adam, F.W. Murnau, 1924

Murnau'nun *Son Kahkaha* filminde, görkemli giysisi ve yaptığı işle gurur duyan bir otel kapıcısının artık yaşlandığı için görevinden alınarak tuvalet bekçiliğine atanması üzerine yaşadığı hayal kırıklığı ve utanç konu edilir. Dönemin en

ünlü Alman oyuncusu Emil Jannings'in canlandırdığı otel kapıcısı, giysisiyle özdeşleşmiş, bu giysi sayesinde yıllarca herkese tepeden bakmıştır. Giysi elinden alınınca ise varlık nedenini kaybeder. Yeni halinden utanır, komşularının bunu bilmesini istemez. Öyle ki bir akşam gizlice giysiyi çalarak otele gidiş gelişte onu giymeye devam eder. Fakat, sonunda korktuğu başına gelir. Nitekim, onun otel kapıcılığından alındığını öğrenen komşuları onunla alay etmeye başlar ve onu dışlarlar. Filmde giysi, toplumun değer yargılarının bir simgesi olarak sunulmuştur. Kamera ise, adamın içinde bulunduğu psikolojik durumu anlatmak için değişik açılarda adamın çevresinde dolaşıp durur. Bu tür bir kamera kullanımı, adım adım otel kapıcısının psikanalizini gerçekleştirir.

Dupont'un *Varyete* filminde ise, çok sevdiği karısının yakışıklı yardımcısı ile bir aşk serüveni yaşadığını öğrenen bir trapezcinin cinayet ve hapisle sonuçlanan trajedisi anlatılır. Bu filmin en önemli yanı, kameranın görüntü yönetmeni Freund'un elinde aşırı hareketlenmesidir.

"Aslında 'hareketli kamera' fikrini ilk ortaya atan ve bir bakıma sonradan ortaya çıkacak olan 'sokak filmleri' akımına giden yolu başlatan Carl Mayer'di. Mayer, işçilerin ve orta sınıfın günlük yaşamına ilişkin filmler yapılmasını istiyordu. Bu nedenle kamera olduğu yerde kalmamalı, her yerde dolaşmalıydı, öyle ki terleyen bir alın, rahat bir soluk kamerayla tespit edilmeli, insana yaklaşılarak onun neşesi ve üzüntüsü izlenmeliydi. Mayer, yapılan günlük yaşam çekimlerinin bir araya geldiğinde yalnızca bir olaylar, olgular demeti halinde kalabileceğinin ve kuru bir röportaj havası taşıyabileceğinin farkındaydı. Uzun süre kentleri, binaları, sokakları stüdyolarda inşa ederek, sıradan insanın gerginliklerini, ruh halini ve dramını bu yapay ortamlarda aslına uygun kalmaya çalışarak dramatize etmeyi uygun bulan Mayer, 1925'te kamerayı sokağa indirme fikrine geri döndü.

Bu fikirlerini Mayer, yönetmen Walter Ruttman ile birlikte Berlin'in yaşamını şafaktan gece yarısına kadar sergileyen ve klasik ritmik montajın en iyi gözlenebildiği sayılı filmlerden biri kabul edilen *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi'nde (1927)* uygulama olanağı buldu."[61]

Film, belgesel türün en çarpıcı örneklerinden biri olarak sinema tarihine geçerken, "sokak filmleri" denilen türün de çıkış noktası olmuştur. Bu dönemde yapılan ve çoğunlukla stüdyoda çekilmiş olmasına rağmen, tüm doğallığı, sıradanlığı ve yoksulluğuyla sokaktaki insanı, nesnel olmaya çalışarak sergilemeye çalışan filmlere "sokak filmleri" (strassenfilme) denilmektedir. Bu türün yönetmenleri filmlerine Ekspresyonist bir bakış açısı da katmış, zamanın Almanya'sında yaşanan ekonomik ve ruhsal çöküntüyü ve bütün bunlara tepki olarak bireyin içe dönüşünü sergilemişlerdir. Georg Wilhelm Pabst'in 1925 yılında yaptığı *Hüzün Sokağı (Die Freudlose Gasse)* bu türün en iyi örneklerinden biridir.

"İşsizlik ve pahalılığın alıp başını gittiği Viyana'da aynı sokakta oturan bir dizi insanın günlük yaşamını anlattığı bu filminde Pabst, kamerasını sahnenin ve filmin genel atmosferine en uygun, en açıklayıcı pozisyona yerleştirmiş, konuyla kamera arasındaki ilişkiyi belirleyen psikolojik öğeleri göz önüne alarak açılarını ve ölçeklerini saptamıştır. Böylece yönetmen olarak seyircisinde, sahneye, karakterlere ve eylemlere yönelik bilinçsiz bir eğilim ve tavır sağlayabilmiştir. Ayrıca Pabst, filmin kurgusunu hareketten kesme ilkesine dayandırmış, bu şekilde bir hareketin ortasından ötekine keserek, bir kol, bir ayak, doğrulan bir gövde, açılan bir kapı, kurgu aracılığıyla filme dinamizm ve ritm kazandırmıştır."[62]

---

[61] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 86, 87

[62] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 99, 100

Karl Grüne'nin *Sokak (1923)* filmi de, bu tür filmler arasında ön plana çıkan diğer bir filmdir. Kammerspiel özellikleri, daha sonra yapılan birçok filmde olduğu gibi, bu filmde de kendini hissettirir. *Sokak*'ta kendi evinin konforundan ve güvenliğinden sıkılan orta yaşlı bir adamın, evinden ayrılarak kentin sokaklarında dolaşması ve bir sürü acı olay yaşadıktan sonra tekrar evine dönüşü anlatılmaktadır. Bu filmde, bir yandan sokakların gerçek yüzü ortaya konarken, öte yandan alışılmış düzenlerini değiştirmeye çalışmaları halinde insanların başına gelebilecek kötü olaylar gösterilerek izleyiciye bir mesaj verilmektedir. Bu durum, aslında Lionel Richard'ın bahsettiği ve "düzene dönüş" olarak niteliği yeni bir dönemi işaret ediyordur. Felix Berteaux'nun "katı düzen"i çok yakında başlayacaktır.

1920'li yılların ortalarına kadar, farklı yaklaşımlara rağmen Ekspresyonizmin etkisinde kalan Alman sineması, özellikle "sokak filmleri"nden sonra, Kammerspiel ve Ekspresyonizmin etkisinden kurtulmaya başlamıştır. 1930'lara doğru da başka bir akım "Yeni Nesnelcilik" Ekspresyonizmin tüm kalıntılarını süpürür. Bu süreç içerisinde ancak iki yönetmen, Friedrich W. Murnau ve Fritz Lang, bu eğilimlerin etkisini gösteren kimi filmlerine karşın, genellikle farklı bir tavır sergileyerek bireysel üsluplarını geliştirmiş ve kendi stillerinde filmler yapmışlardır.

Ekspresyonizmin dünya sinemasına etkisi ise, Alman sinemasında etkili olduğu döneme nazaran uzun yıllara yayılmıştır. Özellikle Orson Welles'in çalışmalarında görülen Ekspresyonist öğelerin yanı sıra, John Ford ve Marcel Carne'nin filmleri de kammerspiel özellikler taşımaktadır.

Ekspresyonizm, aslında genel anlamda tüm sanat tarihine damgasını vurmuş bir anlayışı yansıtır. 19. yüzyılın sonlarında bir akım olarak ortaya çıkması ise, kendinden önceki dönemin sanatına ve değerlerine duyulan tepki so-

nucu olmuştur. Burada söz konusu olan, 20. yüzyıldan önceki tüm sanat anlayışının, bu sanat anlayışını doğuran her tür değer yargısının ve bu değer yargılarını koruyan kurumların ve düzenin toptan reddedilmesidir. Özünde her anlamda büyük bir değişim isteğini haykıran Ekspresyonizmin Almanya'ya özgü bir akım olarak düşünülmesi ise, bu ülkenin içinde bulunduğu ekonomik, toplumsal ve siyasal koşulların bu akım için en uygun ortamı sağlamasıyla ilgilidir. Çünkü Ekspresyonizm, özellikle de Ekspresyonist sinema, Alman insanının içinde bulunduğu psikolojik atmosferden beslenmiştir. Bu yüzden de, diğer sanat dallarında olmasa da, sinema alanında, Ekspresyonizm, gerçekten de Alman sinemasıyla özdeşleştirilebilir.

4. FRANSIZ AVANT-GARDE SİNEMASI

Avant-garde (öncü) terimi, herhangi bir sanat dalında ortaya çıkan yeni, deneysel bir hareketi adandırmak için kullanılır ve "kabul edilen formların dışında kalan veya bunlara karşı çıkan; genel geçer, günlük, standartlara ters düşen ya da uygun olmadığı iddia edilen konularla ilgilenen ve özellikle ticari hesaplara düşman olan sanatsal yaklaşım"[63] olarak tanımlanabilir.

Fransa'da 1920'lerde başlayan ve 30'lara kadar devam eden dönemi nitelemek için avant-garde teriminin kullanılmasının nedeni de, tam olarak terimin ne ifade ettiğiyle ilgilidir. Bu dönemde yapılan filmlere baktığımızda, her şeyden önce deneysel tarzda, yenilikçi, ticari kaygıdan çok sanatsal kaygının ön plana çıktığı filmler olduklarını görürüz. Zaten Fransız avant-garde sinemasını yaratan etki de ilk başta

[63] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 152

sinemacılardan değil, diğer sanat dallarıyla özellikle de resim ve edebiyatla uğraşan sanatçılardan gelmiştir. Bunun sonucu olarak Fransız avant-garde sineması, büyük ölçüde resim ve edebiyat alanında ortaya çıkan akımlardan etkilenmiş, hatta değişik akımların bir yansıması olmuştur. Yapılan filmlerin hemen hepsi Kübizm, Dadaizm, Soyut Sanat, Empresyonizm ve Sürrealizm gibi akımlardan izler taşır. Üstelik bu filmleri yapan sanatçıların tek bir akımdan değil, birçok akımdan etkilenmeleri gibi bir durum da söz konusudur. Mesela Germaine Dulac'ın filmlerinde Dada'nın, Soyut Sanatın ve Sürrealizmin izlerini aynı anda görmek mümkündür, ya da bazı filmleri Dada'dan izler taşırken bazıları Sürrealist kabul edilebilmektedir. Aynı şekilde, önceleri Dada hareketinde bulunmuş olan Man Ray, daha sonraları Sürrealizme kaymıştır. Jean Renoir'ın değişik dönemlerde yaptığı bazı filmleri Empresyonist özellikler taşırken, bazı filmleri Şiirsel Gerçekçilik içinde yer alır. Bu yüzden, Fransa'da bu dönem yapılan filmleri ve bu filmleri yapan sanatçıları belli bir akıma dahil ederek ele almak oldukça zor görünmektedir. Sanatçılar değişik akımlardan etkilenmişler ve bazen tek bir filmde etkilendikleri tüm akımların özelliklerini bir arada kullanmışlardır. Mesela Rene Clair'in *Perde Arası (Entr'acte, 1924)* filmine, hem Dadaistler hem de Sürrealistler sahip çıkmışlardır.

Ama şu da bir gerçektir ki, bu dönem Fransız sinemasında yapılan filmler hangi akım içinde yer alırsa alsınlar, her şeyden önce yenilikçi ve deneysel çalışmalardır. Öncü yönetmenler filmlerinde daha önce denenmemiş teknik ve anlatımsal yöntemlere başvurmuşlar, sinemanın olanaklarını araştırmışlardır. Üçlü bindirme, kaydırma, erime, yavaş ve hızlandırılmış hareket, bölünmüş perde gibi teknik deneylerle filmlerini görsel mükemmelliğe ulaştırmaya; geleneksel anlatım kalıplarını ve dramaturji anlayışını bir yana bıraka-

rak sinemanın anlatım olanaklarını genişletmeye; kullanılan nesneler ve hareket aracılığıyla anlatımda devamlılığı sağlamaya çalışmışlardır.

Fransa'da 1920'li yıllarda başlayan avant-garde hareket, daha önce bahsettiğimiz gibi itici gücünü sinema dışından gelen sanatçılardan almıştı. Bu sanatçıların bir araya gelerek Fransa'da böyle bir hareket başlatmalarının nedeni ise, Fransız sinema endüstrisinin o dönemde içinde bulunduğu koşullar ve Paris'teki sanatsal ortamla yakından ilgiliydi.

Fransız sinema endüstrisi 1910'lu yılların ortalarına doğru dünya film pazarında tek rakibi olan ABD karşısında gerilemeye başlamıştı. Birinci Dünya Savaşı, dışsatımı zorlaştırdığı gibi, askere alınan teknisyen ve sanatçılar nedeniyle yapımcıları da güç duruma sokmuş ve Fransız sinema salonları giderek ABD filmlerine açılmıştı. Savaş sırasında ise, güçlü Amerikan film endüstrisi karşısında gittikçe gerilemeye başlayan Fransız sineması, ekonomik sarsıntının da etkisiyle tamamen Amerikan sinemasının egemenliği altına girmişti. Durmadan yükselen enflasyon, artan geçim masrafları, düşük ücret gibi ekonomik nedenler toplumsal bunalımları körükler ve ülke grev dalgalarıyla çalkalanırken, sinema endüstrisinin de bundan etkilenmemesi düşünülemezdi. Savaşın neden olduğu ekonomik bunalım sonucu artan yapım maliyetleri, film yapım sayısının hızla düşmesi sonucunu doğurmuştu. Öyle ki, Pathe ve Gaumont gibi Fransa'nın sinematografla tanışmasından itibaren Fransa'da güçlenmeye başlayan ve savaş öncesinde Amerikan sinemasıyla yarışan iki büyük şirket, yatırımlarını azaltarak film ithalatçılığı yapmaya başlamışlardı.

Ancak, Fransa'da yaşanan ekonomik sıkıntı sonucu büyük yapım şirketlerinin işlerinin bozulması ve birçoğunun piyasadan çekilmesi ya da film ithalatçılığına ağırlık vermesi

başka bir açıdan Fransız sinemasının gelişmesine zemin hazırlamıştır. Bu zor koşullar, sanatsal filmlerin yapımı için uygun bir ortam sağlayarak yeni birtakım hareketlerin oluşmasına neden olmuştur. Sinemaya ilgi duyan birçok kimse, özellikle de diğer sanat dallarıyla ilgilenen kişiler sinema alanında denemelere girişmişlerdir.

Bu kişilerin yaptığı deneysel tarzda filmler, ticari sinemanın dışında ayrıca bir yapının oluşmasına neden olmuştur. Sanat filmlerine duyulan ilginin artması, bir yandan sadece bu tür film gösteren özel sinema salonlarının (Vieux Colombier, Studio des Ursulines, Pavillon du Cinema, Montmartre Studio 28 gibi...) açılmasıyla sonuçlanırken, bir yandan da bu salonlara devam eden seyirci kitlesi sayesinde bu tür filmler için gerekli finansmanı sağlamak da mümkün olmuştur.

Ayrıca, savaş sonrasında sinemayla ilgilenmeye başlayan aydınlar, çıkardıkları ilk ciddi sinema dergileri, yazdıkları yazılar, kurdukları sinema kulüpleri ve yaptıkları filmlerle, sinemanın bir sanat olarak kabul edilmesini sağladıkları gibi, Fransız sinemasının gelişmesine ve canlanmasına da öncülük etmişlerdir.

Sinemayı, daha 1911 yılında yazdığı bir yazıda ilk olarak "Yedinci Sanat" olarak adlandıran Ricciotto Canudo ve yine sinemanın ilk eleştirmenleri arasında yer alan Louis Delluc bu kişiler arasındadır. Fransa'da sinemaya bir sanat olarak bakılmasında ve sanatsal filmlerin yapımında ve çoğalmasında onların önemli katkıları olmuştur. Birlikte kurdukları "Yedinci Sanatın Dostları Kulübü" (Clup des Amis du Septieme Art), sinema üzerine tartışmaların yapıldığı bu tür kulüplerin ve sadece sanatsal film gösteren sinema salonlarının açılmasında öncülük etmiştir.

Tüm bunlardan da anlaşılabileceği gibi 1920'li yılların Paris'i, sanatçılara (edebiyatçılar, ressamlar, müzisyenler, mimarlar, sinemacılar...) bir araya gelerek tartışabilecekleri, yeni ürünler verebilecekleri, yeni hareketlere öncülük edebilecekleri bir ortam sunmaktadır. Bu ortamda sanatçılar, bir yandan toplumları bunaltan ve savaşa sürükleyen sebepleri sorgular ve dünün sanatına olan tepkileri artarken, bir yandan da yeni bir sanata giden yolları açmak için çareler aramaktadırlar. Kuşkusuz sinema da, özellikle yeni ve her tür denemeye açık bir sanat olması bakımından Paris'te toplanan sanatçıları etkilemekte ve onları bu alanda ürünler vermeye teşvik etmektedir.

Fransız sinemasında Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan oluşumların deneysel tarzda olduklarını, avant-garde (öncü) olarak adlandırıldığını ve aslında bunların diğer sanat dallarında ortaya çıkan akımların sinemadaki yansımaları olduğunu daha önce söylemiştik. Bu yüzden, yani Fransız avant-garde sinemasının diğer sanat dallarında ortaya çıkan akımların bir yansıması olmasından dolayı, bu dönem yapılan filmleri özelliklerini taşıdıkları akımların adları altında incelemek doğru olacaktır. Ancak, bu inceleme yapılırken de, sinema alanında kendini gösteren bu akımların filmlerinin kesin çizgilerle birbirinden ayrılamayacağının da unutulmaması gerekir. Çünkü, bir filmin birkaç akımın özelliğini birden taşıması gibi bir durum söz konusudur.

Fransız sinemasında yankısını bulan akımlardan biri Empresyonizmdir. Soyut Sanat ve Dadaizm etkisi altında filmler de yapılmıştır. Ama özellikle Sürrealizm, diğer sanat dallarıyla aynı zamanda sinema alanında kendisini göstermesi ve belki de en önemli ürünlerini resim sanatından sonra sinema alanında vermesi bakımından önemlidir.

a. Empresyonizm

Empresyonizm (izlenimcilik), 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren resim alanında ortaya çıkmış bir akımdır ve 19. yüzyılın sonlarında bu akımın getirdiği kurallara karşı çıkan sanatçılar tarafından oluşturulan ve birçok farklı akımı bünyesinde barındıran Modern Sanatın çıkışına kadar varlığını sürdürmüştür. Bu akımın nasıl ortaya çıktığından ve sanat alanına ne gibi yenilikler getirdiğinden ilk bölümde bahsettiğimiz için, burada tekrar bahsetmemize gerek yok. Ancak hatırlatmak gerekirse, Empresyonizm, kendinden önceki geleneksel üslupların doğayı betimleme konusunda geliştirdikleri anlayışlara karşı çıkıyor; doğaya sadakat kaygısını ön plana çıkararak, betilerin olduğu gibi değil, insan gözüne göründüğü gibi resmedilmesi fikrini savunuyordu. Resmi, kırlardan kentlere kaydırıyor, anlık görüntülerin ortaya çıktıkları anda ve yerde tuvale geçirilmesi fikrini geliştiriyordu. Empresyonizm, kendinden önceki hiçbir üslup ve akımın yapamadığı şekilde, betileri aslına uygun biçimde resmetmeyi başarmıştı. Sadece resimle sınırlı kalmamış, edebiyat ve müzik alanında da temsilciler bulmuştu. Edebiyat alanında Andre Gide ve Marcel Proust da, müzikte Debussy ve Gabriel Faure de Empresyonizmin izlerini görmek mümkündür.

19. yüzyılın sonlarında yerini Modern Sanata bırakan bu akım, Fransa'da, 1920'li yıllarda, bu sefer sinema alanında tekrar ortaya çıkmıştır. Yazdığı yazılar ve yaptığı filmlerle bu hareketi başlatan Delluc'ün dışında, Germaine Dulac, Abel Gance, Marcel L'Herbier, Jean Epstein ve Jean Renoir gibi sanatçılar, "Fransız Empresyonizmi" olarak nitelenen bu akım içinde yer alan filmler yapmışlardır.

Louis Delluc'ün sinemayla ilgilenmeye başlaması Amerikan filmleri, özellikle de Cecil B. De Mille'in *Aldatma (The*

Cheat,1915) adlı filmini gördükten sonra olmuştu. Bu filmin dinamik yapısından ve anlatımsallığından etkilenerek sinema alanına geçmiş, kendisi de birtakım kuramlar geliştirmeye başlamış ve geliştirdiği bu kuramları filmlerinde uygulamaya çalışmıştı. Onun kuramsal çalışmalarından en önemlisi, Daguerre'ın kullandığı "photogenie" kavramı ile ilgilidir. Ona göre sinemada, sıradan nesneler günlük hayatta olduğundan farklı anlamlar ifade edebilirdi. Teknik olanaklar ve görüntünün anlatısallığı sayesinde nesne, günlük anlamından soyutlanabilir ve duyguların ya da psikolojinin ifadesi olarak kullanılabilirdi. Photogenie, fotoğrafın, sıradan nesnelere içsel hakikate tanıklık etme olanağını veren potansiyeliydi. İşte fotoğrafın bu potansiyeli değerlendirilerek duygular, duyumsamalar, düşünceler ve hakikat kristalize edilebilirdi. Sinemanın sanat olabilmesinde yönetmenlerin en değerli hazinesi ışık, gölge, insan yüzü ve tüm cansız nesnelerdi.[64]

Delluc geliştirdiği kuramları, ilk filminden itibaren uygulama alanına soktu. 1920 yılında yaptığı *Sessizlik (Le Silence)* filminde, nesneler aracılığıyla karakterlerin psikolojik durumlarını görselleştirmeye çalıştı. Nesneler her zamanki anlamlarından soyutlanarak duyguları, düşünceleri ifade etmenin bir aracı olarak kullanıldı. Filmde, bir cinayet işleyen genç bir adamın suç ortağı olan kadının gelmesini beklerken cinayeti hatırlaması söz konusudur. Bu anımsamalar ve yapılan çevre tasvirleri sayesinde genç adamın psikolojik durumu görsel olarak ifade edilmeye çalışılır. Aslında burada sembolizm de çok açıktır. Nesneler ve çevre düzenlemeleri, insanın psikolojik olarak betimlenmesi amacına yönelik olarak kullanıldığından Delluc'ün filmlerinin sadece empresyonist değil, sembolik bir yanı olduğu gözden kaçmama-

[64] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 146

lıdır. Yine Delluc, "anımsama tekniği"ni bilinçli olarak ilk kez bu filminde kullanmıştır. Yalnız bu tekniğin kullanım biçimi, filmdeki gizemi artırmaya ve zamanı çarpıtmaya yöneliktir. Kadını bekleyen adam anımsamalarla geçmişe dönerken, adamın anımsamalarının gerçek bir olaya dair mi, yoksa düş ürünü mü olduğu karanlıkta kalmakta, geçmiş şimdiyle iç içe geçerek zaman belirsizleşmektedir.

Sonraki filmleri *Ateş (Fievre,1921)* ve *Hiçbir Yerin Kadını*'nda da *(La Femme de Nulle Part, 1922)*, yine görsellik ve psikolojik çözümlemeler öne çıkmaktadır. *Su Baskını (L'Inondation,1923)* filminde de, *Sessizlik*'te olduğu gibi, olayın gerçek mi yoksa hayal ürünü mü olduğunu karanlıkta bırakmıştır. "Filmdeki görkemli ve çarpıcı nehir taşkını ve sel altında kalan köy görüntüleri, bir yandan kendi başlarına önem kazanırlarken öte yandan da kadın kahramanın bir toprak sahibiyle yaşadığı aşk ilişkisinin metaforu olmaktadır."[65]

"Amerikan sinemasından etkilenmesine ve popüler sinemaya olan ilgisine rağmen Delluc, filmlerinde olay çeşitliliğine, fiziksel eyleme çok az yer ve önem verdi. Filmleri, tek bir olayın dallanıp budaklanması, çaprazlaşması ve az sayıdaki karakterin yoğun etkileşimi üzerine odaklanıyordu. Delluc, ayrıntılı olarak hazırlanmış senaryolara karşıydı. Ona göre film, şiirsel bir etkiyle, sıradan nesneler aracılığıyla parıldayan içsel yaşamın bir hareketiyle başlamalıydı. Delluc'ün aradığı, yaratıcısının doğru ve sadık ifadesi olan, karakterlerin içsel yaşantılarını vurgulayan bir sinemaydı."[66]

Delluc'ün gösterdiği yoldan giden bir başka avantgarde sinemacı, ilk önemli kadın yönetmen olarak da kabul

---

[65] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 147

[66] SADOUL George, *Historie General du Cinema* Vol. 5: L'Art Muet 1919-1929, Paris: Editions Denoel, 1975, s. 100 (akt. ABİSEL, *a.g.e.*, s. 146)

edebileceğimiz Germaine Dulac'dır. İlk önemli filmi *İspanya Şenliği*'nden *(La Fete Espagnol,1919)* sonra, 1923 yılında yaptığı *Gülümseyen Bayan Beudet (La Souriante Madame Beudet)* ve 1927 yapımı *Deniz Kabuğu ve Din Adamı (La Coquille et la Clergyman)* filmleri, onu avant-garde sinemacılar arasına sokmuştur. Ancak, Dulac'ın Empresyonist akım içinde yer alan bu filmlerinde Sürrealist öğeler de göze çarpar. Özellikle *Deniz Kabuğu ve Din Adamı* filmi, Sürrealist bir film olarak kabul edilmektedir.

Senaryosunu Delluc'ün yazdığı *İspanya Şenliği*, savaş sonrası İspanya'sında çılgınlık ve tutku çerçevesinde gelişen bir hikâyeyi anlatır. Bu filmin ardından yaptığı *Gülümseyen Bayan Beudet* filminde ise Dulac, pek çok film hilesi kullanarak günlük ev yaşamını görsel yolla anlatmaya çalışır. Filmde, kocasıyla birlikte küçük bir kasabada yaşayan bir kadının sıradan yaşamı içersinde kurduğu erotik düşlerin görsel olarak ifade edilmesi söz konusudur.

Önce Dada hareketi içinde yer alan, sonra ise Sürrealizmi benimseyen bir sanatçı olan Antonin Artaud'nun senaryosundan yola çıkarak yaptığı *Deniz Kabuğu ve Din Adamı* filminde ise Dulac, bastırmaya çalıştığı cinsel arzularını bir türlü dizginleyemeyen bir din adamını Sürrealist bir anlayışla ele alır. Sürrealist filmler arasında incelenecek olan bu filmde, aslında büyük bir toplumsal eleştiri ve psikolojik inceleme de vardır. Düş benzeri ortamına, anlamsız gibi görünen olayların ve nesnelerin birbirini izlemesine rağmen Dulac filminde, kilise ve rahiplik kurumuna karşı bir eleştiri oku göndermiş ve insanların bilinçaltında yatan istekleri ve bu isteklerin ağırlığı altında nasıl ezildiklerini Freudien bir anlayışla mercek altına almıştır. Film, Sürrealist filmler arasında incelenmesine rağmen, Dulac'ın sinema anlayışı düşünüldüğünde neden Empresyonist filmler arasında yer aldığı da anlaşılmaktadır. Filmde, din adamının bilinçaltına

ittiği duygu ve tutkularının nesneler aracılığıyla görselleştirilmesi söz konusudur.

İrrasyonel durumların vurgulanıp gerçekçi eğilimlerin reddedildiği bir sanat ortamından etkilenen Dulac, tüm avant-garde sanatçılar gibi, öykü anlatmanın peşinde değildi. Görsel deneyimi ve sinemanın bu alandaki olanaklarını araştırıyordu. Gölgelerin, ışığın, ritmin, yüz anlatımlarının duygusuna, armoni ve akorlarına erişmek, duygulara ve akla seslenmek için "görsel" biçimler yaratmak gerektiğini savunuyordu. Çizgiler, yüzler, hacimler, kendi biçimlerinin mantığı içinde kalınarak hiçbir özel düzenlemeye gitmeksizin kullanılacak, böylece bunlar betimleyici anlamlarından sıyrılarak soyutlanacak, duygulara ve düşlere daha çok yer verecek şekilde değerlendirilecekti. Dulac bunu gerçekleştirecek sinemaya "Eksiksiz Sinema" (Cinema Intagral) diyordu. Görüntünün plastikliği ve kurgunun ritmik, zamanaşımsal olanakları sonuna dek değerlendirilmeliydi. Andre Breton, 1924 yılındaki ilk Sürrealist manifestosunda birçok romanın anlatımsallığına, anlatış mantığına karşı çıkmıştı. Dulac da bu noktadan hareket etti. Ona göre bir yüz, geometrik bir biçim, uzayıp giden bir çizgi, her ne olursa olsun, dramayı yaratan, kavislerin ve uygun açıların ritmince sergilenen tüm zenginliği içindeki hareketti: bir buğday tanesinin açılışı, bir atın atlayışı, benzer çizgilerin görsel hareketi gibi. "Öykü örgüsünden ne denli uzaklaşırsak, ondan ne denli koparsak, o kadar fazla 7. sanat için çalışmış oluruz" diyen Dulac, artık "saf" sinema döneminin yaşandığını ileri sürüyordu. Evrenin kesinlikle kişisel olan ifadesini sunabilme amacıyla saf sinemanın, doğrudan görüntüden doğana sarıldığını ama duyarlılığı ve dramayı da reddetmediğini söylüyordu. Saf sinema, dramayı saf görsel öğelerle gerçekleştirecekti.[67]

---

[67] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 155

Sembolik anlatıma filmlerinde yoğun olarak başvuran Jean Epstein, avant-garde sanatçılar arasında yer alan bir başka isimdir. 1922 yılında yaptığı *Pasteur* adlı filmiyle sinemaya geçen Epstein, bu filmde bilim adamı kimliğini ön plana çıkarmış ve belgesel bir anlatımı tercih etmişti. Perdede büyük merceklerle sunulan mikroplar ve küçük yaratıklar herkesin ilgisini çekmiş, film ticari bakımdan da başarılı olmuştu. Arkasından *Kanlı Han (L'Auberge Rouge, 1922)* filmini yapan Epstein'ın avant-garde sinemacılar arasında yer almasını sağlayan filmleri ise daha sonra gelir; *Sadık Gönül (Coeur Fidele, 1923), Üç Yüzlü Ayna (La Glace a Trois Faces, 1927)* ve *Usherlar'ın Çöküşü (La Chute de la Maison Usher, 1928).*

1923 yapımı *Sadık Gönül,* kocası tarafından eziyet edilen bir kadının öyküsünü anlatır. Kullandığı teknik hilelerle, her yerde gezinen kamerayla, kurgusuyla çarpıcı bir film olan *Sadık Gönül*'de "deniz, suda kırılan ışıklar ve balıkçıların görüntüleri, duyguların görselleştirilmesinde aracı olurlar. Epstein bindirme tekniğinin kendine özgü kullanımının ilk örneklerini de bu filminde vererek, kadın kahramanın yüzünü deniz görüntüsüyle bindirmeli olarak sunarken, aynı görüntüye üçüncü bir öğe olarak rıhtımda bekleyen sevgilinin elini de yerleştirir."[68]

Epstein, daha önce yazdığı yazılarda kuramsal görüşlerini ve sinema anlayışını dile getirmişti. Bu yazılarında, "Niye, belirli bir düzenlenmiş olaylar kalıbını, kronolojiyi, olguların ve duyguların örgütlenmiş ardıllığını varsayan öyküler anlatmalı? Böylesi perspektifler sadece göz yanılmalarıdır. Hayat, düzgün biçimde yan yana dizilmiş irili ufaklı tablolar gibi kurulmamıştır. Öyküler yoktur. Öyküler asla olmamıştır. Yalnızca başı ve sonu, önü ve arkası olmayan durumlar

---

[68] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 156

vardır"[69] demişti. Dulac gibi dramatik anlatımın sınırlamalarını reddeden, yaşamda başı ve sonu olmayan durumlar olduğu söyleyen Epstein, dolayısıyla filmlerinde de kesin bir sona yer vermiyordu. Açık uçlu sonuyla *Üç Yüzlü Ayna* bu anlayışının tipik bir örneğidir.

Usherlar'ın Çöküşü (La Chute de la Maison Usher, 1928), Epstein'ın üçüncü önemli filmidir. Edgar Allan Poe'nun aynı adlı eserinden sinemaya uyarlanmış bu filmde Epstein, Delluc gibi simgeci bir anlayışla hareket etmiş; görsel düzenlemeler ve nesneler bir yandan karakterlerin deliliğini vurgulamak için kullanılırken, bir yandan da oldukça ürkütücü, karanlık bir atmosfer yaratılmasına olanak sağlamışlardır. Filmde kullanılan yavaşlatılmış hareket, çoklu bindirme ve yakın çekim gibi teknik hileler de yine görsel metaforlar yaratma amacına hizmet etmiştir. Film bu yönüyle oldukça etkileyici olduğu gibi, sembolizm açısından da yetkin örneklerden biri sayılmaktadır.

Fransız avant-garde sinemacıları arasında yer alan bir başka isim Marcel L'Herbier'dir. Kazandığı sanatsal ve ticari başarıyla *Enginlerin Adamı (L'Homme du Large, 1920)* ve *El Dorado (1921)* filmleri L'Herbier'in adının duyulmasını sağladıysa da onu Fransız avant-garde sinemacıları arasına sokan filmleri daha sonra gelir.

Diğer Fransız Empresyonistleri gibi sembolizmi yoğun olarak filmlerinde kullanan L'Herbier'in bu tür filmlerinden ilki *İnsanlık Dışı*'dır *(L'Inhumaine, 1924).* İtalyan sanatçı Luigi Pirandello'dan yaptığı bir uyarlama olan sonraki filmi *Rahmetli Mathias Pascal (Feu Mathias Pascal, 1925)* karmaşık anlatı yapısı ve dış mekân çekimlerinin görsel zenginliğiyle dikkati çekerken, L'Herbier'in başyapıtı kabul edilen *Para (L'Argent,*

---

[69] akt. Oğuz MAKAL, *Fransız Sineması*, Kitle Yayınları, Ankara, Nisan 1996, s. 36

1929) ise, Natüralizmin edebiyattaki temsilcisi Emile Zola'dan yapılmış bir uyarlamadır.

Film, büyük dekorlar önünde Gance'ın geliştirdiği "polyvision" yöntemiyle çekilmiştir. Tüm avant-garde sinemacılar gibi, öykünün devamlılığının getirdiği zorunlulukları görsel stilinden sonra ele alan L'Herbier'in ifade biçimi, anlatıyla değil öteki filmsel olanaklarla seyirciyi etkilemeye yönelikti. Bu nedenle de filminde, maskeleme, bindirme, simgesel aydınlatma, sistematik yumuşak odaklama ve yavaşlatılmış hareket gibi teknikleri kullanarak elde ettiği kişisel stiliyle, paranın gücüne olan nefretini dile getirmişti. Böylece, Zola'nın romanından yola çıkmasına karşın özgün bir uyarlama yapmış, konuyu 1920'lere yerleştirip modernleştirmiştir. Filmin özelliklerinden biri de, Paskalya tatilinden yararlanılarak Paris borsasında yapılan üç günlük gerçek mekân çekimleridir.[70]

Abel Gance, bir avukat yazıhanesinde çalışırken edebiyatla ilgilenmiş ve Romantizmden etkilenmişti. Önce tiyatro oyunculuğu yapan Gance, 1909'da senaryo yazarlığına başlamış, daha sonra da bir dizi ticari film çekmişti. Bu ilk filmleri, ticari olması bir yana deneysel tarzlarıyla dikkat çeker. Özellikle *Dr. Tube'ün Çılgınlığı*'nda *(La Folie du Docteur Tube, 1916)* mercekler vasıtasıyla görüntüyü bozup çarpıtarak psikolojik bir atmosfer yaratmayı başaran Gance, sonraki filmlerinde yoğun olarak yer vereceği teknik yeniliklerin ilkini gerçekleştirmiş bulunuyordu. Abel Gance'a Fransız Empresyonistleri içinde özel bir yer veren de, onun diğerlerine göre çok daha yenilikçi ve deneysel olan bu tutumudur. Abel Gance, çektiği tüm filmlerde sinemanın olanaklarını sonuna dek zorlamıştır. Önemli filmlerinden ilki 1918 yılında çektiği *Suçluyorum*'dur *(J'Accuse)*. Bu filminde savaşa

---

[70] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 158, 159

karşı çıkan Gance, savaş yoluyla insanların içinde taşıdıkları hayvani dürtüleri göstermeye çalışır. Filmin önemli yanı, savaşın ve insanlığın ilkel dürtülerinin eleştirilmesi bir yana, Gance'ın kullandığı teknik yeniliklerdir. Daha sonra *Abel Gance'a Göre Napoléon* filminde çok daha başarılı olarak kullanacağı perdeyi bölme tekniğini ilk kez bu filminde kullanan Gance, yine bu filminde dramatik etkiyi artırmak amacıyla ışık-gölge zıtlığına başvurmuştur.



Abel Gance'a Göre Napoleon, Abel Gance, 1927

1920'li yıllar boyunca Gance sadece üç film yapmıştır. Bu filmlerden *Tekerlek (La Roue, 1922)* ve *Abel Gance'a Göre Napoléon (Napoléon vu par Abel Gance, 1927)* sessiz sinemanın başyapıtları arasında yer alır.

İlk filmlerindeki uzun çekimlerden vazgeçerek ritmik kurguya önem vermeye başlamış olan Gance'ın Amerika yolculuğu ve Griffith'le tanışması, onu bu konuda daha da keskinleştirmişti. Fransa'ya döndükten sonra yarım kalmış olan *Tekerlek* adlı filmini yeni bir anlayışla tamamladı. Gance'ın makinelere hayranlığını da sergileyen, bugün seyredildiğinde bile insanda hiçbir tedirginlik uyandırmayan az sayıdaki sessiz filmden biri olan *Tekerlek*, kaba saba bir tren makinistiyle onun iyi yürekli oğlunun, makinistin evlat edinmiş olduğu kıza yönelik aşklarını anlatıyor, bu basit ve melodramatik öykünün sonunda tutkusu makinisti mahve-

diyordu. Filmde tren, yıkıcı ama heyecan verici bir güce ulaşan bu tutkunun görsel olarak yorumlanmasında başarıyla kullanılmıştır. Filmin mekânı bir tren istasyonu ve çevresidir. Gerçek mekânda çekilmiş görüntüler, Gance tarafından uzun sekanslar oluşturacak biçimde hızlı kurguyla, ritmik olarak birleştirilmiştir. Bu ritm, filmin dramatik etkisinde önemli rol oynar. Filmin tüm enerjisini sağlayan hızlı kesmeler aracılığıyla perdeden ritmik olarak yansıyan ışık parıltıları seyirciyi etkiler. Öyle ki, Hollywood yönetmenleri bu yöntemi fazla saldırgan bulup reddetmişlerdir. Ancak, avant-garde sanatçılar için bu örnek çok cazip bulunmuş ve *Tekerlek*, bütün yenilikçi sinemacılara örnek olmuştur. Örneğin Dulac, bu filmle birlikte nihayet, hareketin sanatının anlaşıldığını ve görüntülere dayalı muhteşem bir senfonik şiire ulaşılabileceğinin ortaya çıktığını söylemiştir.[71]



Napoleon, Abel Gance, 1927

Bu filmden sonra Gance, 1925-26 yıllarında *Abel Gance'a Göre Napoléon*'u yapar. Filmde binlerce figüran, bir düzine asistan, en az sekiz kameraman ve görüntü yönetmeniyle

[71] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 160

çalışan Gance, dönemin en pahalı Fransız filmini gerçekleştirmiştir. Gance'ın kullandığı perdeyi bölme tekniği, ışık ve gölgenin dramatik etkiyi artırmak için ustaca kullanımı, son derece hareketlenen kamera, filmi görsel ve anlatımsal açıdan mükemmel bir başyapıt yapar. *Abel Gance'a Göre Napoléon*, sinema tarihinin en ayrıntılı geniş ekran projesi olarak kabul edilmektedir. Gance bu filminde sinemanın olanaklarını sonuna dek zorlamıştır. Başlangıçta altı bölüm olarak tasarlanan filmin ancak bir kısmı tamamlanabilmiştir. Napoléon'un çocukluğuyla başlayan ilk altı saatlik kopya, onun İtalya'ya girişiyle noktalanır. Filmde özellikle üç sahne izleyicinin aklına kazınır. Bunlardan biri Napoléon'un İtalya'ya girdiği sahnedir. Perde, Gance'ın kendisinin geliştirdiği "polyvision" tekniğiyle üçe bölünmüş; ortada yakın çekimde Napoléon verilirken, yanlarda Napoléon'un hareket halindeki orduları genel çekimle verilmiştir. Bu filmde Napoléon'u Albert Dieudonné canlandırmıştır. Bir diğer kullanım, merkez bir görüntünün sağ ve sol yanına farklı açılardan çekilmiş aynı görüntülerin yerleştirilmesidir. Gance'ın ışık-gölge zıtlığını, dramatik etkiyi ve sembolik anlatımı güçlendirmek için kullandığı sahnelerden en büyük etki yaratanı ise, Napoléon'un gölgesinin Avrupa haritasına düştüğü sahnedir. Gance bu şekilde, bu Fransız'ın Avrupa'da başlatacağı savaş çılgınlığının ve elde edeceği zaferlerin altını çizer.

Sinemaya ilgisi Amerikan filmleriyle başlayan Jean Renoir, kendi şirketini kurarak ilk filmini 1924 yılında çeker. Oldukça sıradan sayılabilecek bu filmden sonra Renoir, melodramatik bir yaklaşımla öksüz bir genç kızın öyküsünü anlatan *Su Kızı*'nı *(La Fille de L'Eau, 1925)* yapar. Bu film, ünlü rüya sahnesinin yanı sıra yönetmenin sonraki filmlerinin özelliklerini taşıması bakımından önemlidir.

Renoir 1926'da Zola'nın romanından uyarladığı *Nana*'yı yapar. Almanlarla ortaklaşa gerçekleştirilen bu film için

daha sonra "insanın doğayı yeniden inşa edercesine taklit etmemesi gerektiğini öğrendiğim ilk film" diyen Renoir, Natüralist eğilimlerini bir sonraki filminde sınırlayarak fantastik denebilecek bir dünya yaratır. Bu kez Andersen'den ünlü bir masalı uyarlamıştır; *Küçük Kibritçi Kız (La Petite Marchande d'Allumettes, 1928).*

Küçük Kibritçi Kız'ın karlarla kaplı soğuk kentini Empresyonist bir yaklaşımla sunan Renoir, filminde ağır, ölümcül bir hava yaratmıştır. Bu soğuk dünya, abartılı siyah-beyaz zıtlıklar ve tuhaf gölgelerle doludur. Gerçek dünya zaman zaman gerçeküstü bir karabasan ya da sanrılar dünyasına dönüşür. Çok güçlü spot ışık kaynaklarıyla yaptığı aydınlatma Renoir'a bu konuda en büyük yardımcı olmuştur. Filmin ikinci bölümü, umudunu yitiren yoksul kızın düşlerini görselleştirir. Bindirmeler, netliği bozulmuş görüntüler aracılığıyla oyuncakçının vitrininde bile ağır ve karanlık bir hava elde edilmiştir. Oyuncaklar kızı tehdit eder, saldırganlaşırlar. Ölümün elinden kaçan kız ve oyuncak asker, birlikte bulutlara doğru yükselirler. Uçuş, kızın rüyasındaki ölümüyle sona erer. Gövdesi üzerine dökülen çiçek yaprakları zincirlemeyle kar taneleri haline geldiğinde, kızın bir kar yığını altında yattığı anlaşılır. Ondan kalan izler, etrafa dağılmış birkaç kibrit kutusudur.[72]

"Fransız Empresyonistleri" olarak nitelenen bu sinemacılar, filmlerinde görsel ritme önem vermişler, insanın duygu ve düşüncelerinin, bilinçaltının betimlemesine yönelmişlerdir. Sinemanın geleneksel anlatım kalıplarını bir yana bırakarak öykünün gerektirdiği devamlılığı görsel düzenlemelerle sağlamaya çalışmışlar, nesneyi ifade ettiği anlamdan soyutlayarak ona farklı anlamlar yüklemek için uğraşmışlardır. Onların filmlerinde bir yüz, bir el, bir deniz hep bir-

[72] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 164, 165

likte duyguların ifade edilmesinin bir aracı olarak kullanılır. Bunu yaparken bir yandan da teknik olanakların sınırlarını denerler. Çeşitli kurgu tekniklerini, değişik kamera hilelerini görüntünün anlatısallığını artırmak için deneysel bir tarzda kullanırlar. İnsanın bilinçaltında yatan dürtülerle ilgilenerek psikolojik çözümlemelere girişirler.

Ayrıca "Fransız Empresyonizmi", Fransız edebiyat geleneğine, belki de Delluc'ün edebiyata olan tutkusu nedeniyle aşırı bağlı kalmış, hatta sinemayı zaman zaman edebiyatın etki alanına sokmuştur. Bu sanatçıların filmlerine baktığımızda, çoğunun edebiyat uyarlamaları yaptığını ama bunları özgün ve deneysel bir tarzda ortaya koyduklarını görürüz.

b. Dadaizm ve Soyut Sanat

5 Şubat 1916'da Hugo Ball'ın Emmy Henings'le birlikte Zürih'te kurduğu "Cabaret Voltaire", Dadaist akımın doğduğu yerdir. Ball'ın, bir gazeteye ilan vererek genç sanatçıları Zürih'e davet etmesi sonucu çeşitli ülkelerden gelen sol eğilimli gençler, Tristan Tzara'nın öncülüğünde Dada hareketini başlatırlar. Tristan Tzara, Marcel ve Georges Janco, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Marcel Slodki, Max Oppenheimer gibi sanatçılardan oluşan grup, çeşitli şiir ve edebiyat gösterileri düzenleyerek, kabare için afiş, gösteriler için dekor hazırlayarak kısa zamanda tanınırlar.

Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı umutsuzluktan ve kentsoylu değerler karşısında duyulan tiksintiden kaynaklanan ve alışılmış estetiğe karşı çıkan bir hareket olarak doğan Dadanın en önemli temsilcileri ise, Marcel Duchamp, Hans Arp, Francis Picabia, Kurt Schwitters ve Max Ernst'tir.

"Geleneksel anlatım yollarına karşı açılan sistematik savaş ve bunun sonucu olarak da 19. yüzyıla ait sanatsal eğilimlerin, geleneklerin yıkılması, 1916 yılında Dadaizmle başlamıştır. Savaş sırasında ortaya çıkan ve insanlığı savaşa sürüklemekle suçladığı uygarlığa karşı bir protesto niteliği taşıyan Dadaizm, tüm bu nedenlerden ötürü bir tür bozgunculuktur. Dadaist akımın tüm amacı, hazır-yapılmış biçimlerin çekiciliğine ve geleneksel- ancak aşınmış olduğu için değersiz kalan ve anlatımı yapılacak objeyi sahteleştirerek tüm anlatım kendiliğindenliğini yıkan lengüistik kalıplara karşı gösterilen direnişten ibarettir. Dadaizm, bu bakımdan kendisiyle tam bir görüş birliğinde olan Sürrealizmle birlikte, anlatımın doğrudanlığına yönelik bir çabadır; diğer bir deyimle temelde Romantik özellik taşıyan bir akımdır. Bu çaba bildiğimiz gibi, Goethe'nin de farkında olduğu deneyimlerin, biçimlerle sahteleştirilmesine karşıdır. Romantizmde yazın alanında kaydedilen tüm gelişme, dilin geleneksel biçimlerine karşı çıkmak olduğundan son yüzyılın edebiyat tarihi bir bakıma, doğruca dilin yenilenme tarihçesidir. Ancak 19. yüzyılda eski ile yeni; geleneksel biçimlerle bireyin kendilikçiliği arasında bir denge kurulmasına çalışılırken, Dadaizm; günün geçerli ve tükenmiş tüm anlatım yollarını tam olarak ortadan kaldırmak isteğindedir. Dadaizm tümüyle kendiliğindenci bir anlatım peşindedir ve bu nedenle de kendi sanat kuramını bir çelişme üzerine kurmuştur. Sürrealizmin de yaptığı gibi bir kimseye bir şeyi anlatmak, ancak aynı zamanda tüm iletişim yollarını da yıkmak ve yadsımak acaba nasıl mümkün olacaktır?"[73]

Gününün geçerli tüm eğilimlerine güçlü bir karşı çıkış olarak beliren Dada, aslında yeni bir sanat yaratmaktan çok, onaylanmış tüm sanat anlayışlarını yıkmayı amaçlamıştır.

---

[73] HAUSER, *a.g.e.*, s. 406

Dadaistler, geleneksel resim ve heykelin yerine "collage" ve "ready-made"i getirmişler, betimleme sorununu sanat yapıtının gündeminden tümüyle çıkarmayı denemişlerdir. Hem collage hem de ready-made, sanatsal nitelikte olmayan nesneleri yeni bir dizge içine yerleştirmeyi öngörür. Böylelikle, sanat eylemi yalnızca bir dizge değiştirme uğraşına indirgenmiş olmaktadır. Dadacıların betimlemeyi sanat alanından uzaklaştırma çabası en yetkin biçimiyle şiirlerinde görülür. Dadacı şiirler, anlamlı sözcük ve cümleleri kullanmaksızın, tümüyle uydurma bir sözcük hazinesi ve sözdizimiyle yazılmıştır. Ayrıca, çeşitli gündelik eşyanın birbirine birleştirilmesiyle oluşturulan sanat yapıtları söz konusudur. Rastlantı, müzik bestelerinde bir yaratıcılık ilkesi olarak kabul edilir ve elektrikli müzik araçları oluşturularak bunlarla "gürültü müziği" yapılır. Dadanın anlatımları, çoğunlukla anlık etkilenmelerden kaynaklanır. Dolayısıyla Dadacı sanat yapıtı, hiçbir şey "anlatmayan", buna karşılık süregelmiş anlayışları tartışma zorunluluğunu hatırlatan bir ürün olarak belirir.

İsviçre'deki Dada hareketi içinde belli bir olgunluğa ulaşmış çok az sanat yapıtı vardır. Sıradan ürünlerin ötesine pek geçilememiştir. Arp'ın yapıştırma resimleri de bu türden yapıtlardır. Marcel Duchamp saçma "ready-made"leriyle Amerikan uygarlığının ticaret mitosunu alaya alır. Bir bisiklet tekerleğini bir iskemlenin üzerine yerleştirir, genel tuvaletlere "su kaynağı" adını takar, şişe kurutmaya yarayan bir makineyi bir sütun tabanı üzerine oturtur. Man Ray, saçma sapan makineler, fotomontajlar yapar. Francis Picabia çok karmaşık ama bütünüyle anlamsız araçlar için modeller geliştirir. Max Ernst, çöplerle "collage" çalışmaları yapar. Kurt Schwitters kullanılıp buruşturulmuş mektup zarflarından, tramvay bileti koçanlarından, eski gazetelerden ve buna benzer başka artıklardan tablolar oluşturur.

Schwitters, yayınladığı "Merz" adlı bildiriden dolayı resimlerine *Merz Resimleri* adını verir. Duyarlı renk bileşimleriyle ve yüzlerindeki ritimle bu resimler, sanat bakımından yüksek bir düzeye erişmiştir. Dadacıların yaptığı ve sanat yapıtı olarak niteledikleri bütün bu çalışmalar, aslında her türlü uygarlık iyimserliğine karşı yürütülen alaylardır.[74]

Savaş bittikten sonra Paris'e gelen Dada hareketi, burada bir yandan Soyut Sanatın ve Sürrealizmin öncüsü olurken, diğer yandan da sinemayı etkileyerek, deneysel tarzda bir sinemanın oluşmasına katkıda bulunmuştur. Bu sinema, Dadaistlerin diğer sanat dallarında yapmaya çalıştığı gibi hem sosyal gelenekleri, hem de geleneksel filmlerin mantığını ve normlarını kırmayı amaçlayan bir sinemadır. Dadacılar, geleneksel sinemanın yanılsamaya dayandığını göstermeye çalışmışlar ve yaptıkları filmlerde bu yanılsamayı kırmak için uğraşmışlardır. Hans Richter, Viking Eggeling, Marcel Duchamp, Man Ray, Walter Ruttmann, Fernand Léger, Dudley Murphey ve René Clair gibi sanatçılar, deneysel tarzda yaptıkları filmlerle bu amacı gerçekleştirmenin yollarını ararlar.

Fransa'da bu şekilde ortaya çıkan Dadaist sinema içinde soyutlamayı da barındırır. Aslında Soyut Sanatın temelleri çok önceden atılmıştır, ama sinemada ortaya çıkışı bu dönemde Dadaist filmlerle birlikte olur. Onların sinemada anlatıyı ortadan kaldırma çabaları, nesnelerin alışılmış kodlarıyla oynamaları, toplumsal normları yıkmak için uğraşmaları kaçınılmaz bir şekilde soyutlamaya yönelmelerine yol açmıştır.

Resim ve heykelde, yapıtın, doğada rastlanan gerçek varlıkları betimlememesi anlayışı olarak açıklayabileceğimiz Soyut Sanat, sanat-dışı gerçekliklere gönderme yapmakta,

---

[74] bkz. *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, Görsel Yayınlar, 1983, Cilt 4, s. 664

dolayısıyla da yapıtın içerdiği betiler gerçek varlıklar olarak "tanınabilir" nitelikte olmamaktadır. Modern Sanat büyük oranda soyut anlayışa yöneliktir. Sanatta soyut eğilimler ise, aslında tarih boyunca hep var olmuştur, ama yine de sanatta soyutlamanın başlangıcı olarak Kandinsky'nin 1910'larda yaptığı *Doğaçlama* adlı suluboya yapıtı ilk soyut resim olarak kabul edilir. Kandinsky, özgürce bir araya getirilmiş biçim ve renklerle, sanatçının bir duygusunu ya da bir bilinç durumunu gösteren kompozisyonlar düzenler. Böylece gerçeklikle ya da somut resimle olan her çeşit bağlantı ortadan kalkar. Fransa'da Robert Delaunay Kübizmden yola çıkarak şiirsel yanları da bulunan soyut biçimlere ulaşır. Bohemyalı Frank Kupka, 1911-12 yıllarında "cisimsiz resimler"ini oluşturur. Rus Kasimir Malevich "Suprematizm" adını verdiği üslubuyla soyut resimde o günlerin doruğuna erişir. Onun ünlü *Beyaz Fon Üstünde Siyah Dörtgen* ve *Beyaz Fon Üstünde Beyaz Dörtgen* adlı yapıtları resim sanatında figüratif olan her şeyin bir yana itilmesi, yadsınmasıdır.

Soyut filmlerin temelleri ise, Léopold Survage'ın *Le Rhytme Coloré* adlı projesiyle atılır. Bu film, Walter Ruttmann, Viking Eggeling, Hans Richter ve Henri Chomette'in soyut filmlerinin habercisidir. Görsel ritme ve soyuta verilen önem, Richter'in *Rhytmus 21, 23, 25* ve Eggeling'in *Diagonal Symphony* adlı filmlerinde açıkça görülmektedir.

Görüldüğü gibi ilk soyut filmlerin yapımına yol açan etkiler, sinemanın kendisinden değil, müzik ve resimden gelmiştir. Belki de Blaue Reiter adlı yıllığın bir resim kuramının oluşturulması çağrısından esinlenmiş olan İsveçli ressam Eggeling, müzik kuramının önemli öğelerinden biri olan kontrpuan çözümlemelerinin karşılığı olabilecek görsel bir kontrpuan araştırmasına girişir. Eggeling ayrı ayrı kâğıt parçaları üzerine bir tek biçimsel temanın değişik evrelerini

geliştiren ve birbirini izleyen görüntülerini çizer. 1919'un sonlarında Richter'le birlikte bu konu üzerinde çalışıp uzun kâğıt tomarlarına, bu birbirini izleyen biçimleri çizerler. Bunların çoğunun *Diagonal Symphony* (Eggeling, 1920), *Prelüd* ve *Füg* (Richter, 1919-20) gibi müzikle ilgili adları vardır. 1921'de ise film yapmaya başlarlar. Aynı yıl içinde van Doesburg, De Stijl dergisinde bu çalışmalarla ilgili bilgi vererek, "film sanatının dinamizmiyle, resim sanatının durağanlığını alt etme yolundaki katkılarını överek, birçok modern sanatçının böyle bir amacı olduğunu" açıklar. Ancak Richter, kâğıt tomarına yapılan bu çizimlerle Eggeling'in tek tabaka kâğıda yaptığı çizimleri, film sanatına doğru atılmış bilinçli adımlar saymamak gerektiğini öne sürer. Süreklilik düşüncesi ise ancak zamanla ortaya çıkar ve kâğıt tomarları kendi başlarına bağımsız yapıtlar olarak görülür. Bunlardan bazıları ise, bu görüntüleri filme dönüştürme düşüncesinden önce, uzun tuvaller üzerinde yağlıboya olarak tekrar resmedilir.[75]

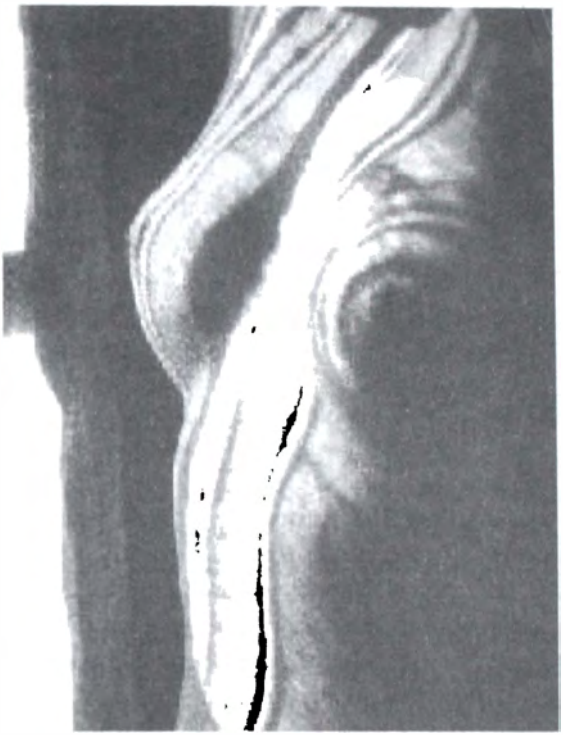
Richter ve Eggeling'in deneyleri, geometrik formlar arasındaki kontrast ilişkisinin dilini bulmaya çalışmaktan başka bir şey değildir. Marcel Duchamp ise bu dönemde, optik ve hareketle ilgili deneyler yaparak resme hareket kazandırmaya çalışmıştır. 1920-26 yılları arasında Amerikalı sanatçı Man Ray ile birlikte, tabaklar ve diskler üzerinde yaptığı deneyler, üçüncü boyut araştırmalarıdır. 1925 yılında yaptığı *Anemic Cinema* filminde, yuvarlanan diskler aracılığıyla bir üçüncü boyut yanılsaması yaratmıştır.

Man Ray'ın 1923 yılında Dadaist bir anlayışla yaptığı *Akla Dönüş (Retour a la Raison, 1923)* filmi, sadece beş dakikadır ve Tzara'nın son Dadaist manifestosu için bir gecede hazırlanmıştır. Richter'in *Rhytmus 21* adlı filmiyle birlikte

---

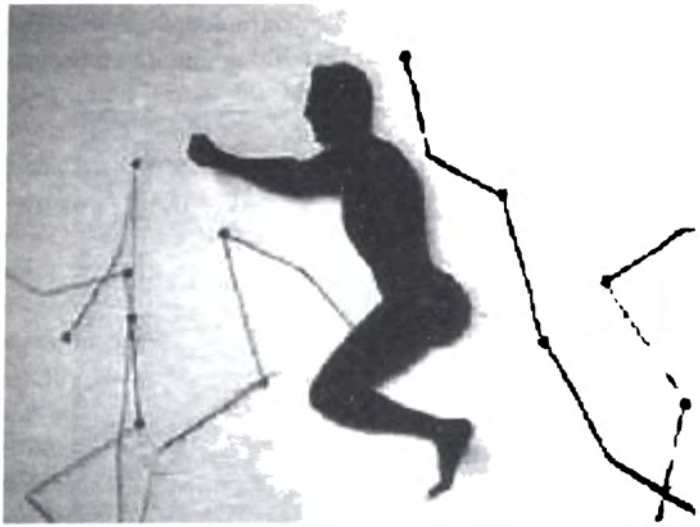
[75] bkz. LYNTON, *a.g.e.*, s. 121

gösterilen filmin bazı bölümleri rayograph tekniğiyle, kamera kullanılmadan gerçekleştirmiştir.



Akla Dönüş, Man Ray, 1923

Filmde, Ray'ın diğer çalışmalarında olduğu gibi birbirleriyle alakası olmayan, rasgele seçilmiş nesneler vardır. Ray, geleneksel anlatımı kırmak için, Dadacı anlayışa uygun olarak kamerayı hareket ettireceğine bu rastgele seçilmiş nesneleri sabit bir kameranın önünde hareket ettirir. Ray'ın 1924 yılında yaptığı *Emak Bakia* adlı çalışması ise, bu filmlerine göre Sürrealist özellikler taşıyan bir çalışmadır.



Emak Bakia, Man Ray, 1924

Fernand Léger, 1924 yılında Amerikalı görüntü yönetmeni Dudley Murphy'nin önerisi ve yardımıyla *Mekanik Bale (Le Ballet Mécanique)* filmini yapar. "Filmde, hasır şapka, sayılar, şarap şişeleri, bir sarkaç, gülümseyen dudaklar, daire ve üçgen, dişli çarklar, gözler, pasta tabakları, manken bacaklarıyla insan bacakları kısa bir süre için, ama tekrar tekrar görünürler. Léger bu filminde, görüntülerin ritmik hareketlerini ve birbirlerini ritmik bir biçimde izlemelerini vurguluyordu. Film tümüyle, insan elinden çıkma ve doğal, cansız ve canlı nesnelerin türdeşliği üzerinde durur. Bu özellik, Léger'nin figüratif sanatla soyut sanat arasındaki sınırda dolaşmasını bir bunalım olarak görmememiz gerektiğini bize hatırlatır."[76]

[76] LYNTON, *a.g.e.*, s. 102

Yıllardan beri sinema kulüplerinin programlarında yer alan bu film, Leger'in "mekanik dönem" olarak adlandırılan 1919-24 yıllarında yaptığı tabloların sinemadaki uzantısı sayılabilir. Film, sinemada anlatıyı, öyküyü ortadan kaldırıp biçimlerin ve ritmin peşinde koşan deneysel bir örnektir. Leger'in Kübizm ve Fütürizmden etkilenerek oluşturduğu kişisel stili, biçimi parçalayıp kendi estetik görüşleri doğrultusunda yeniden kurmak yerine nesneleri mekanik olarak temel özelliklerine indirgeyen bir yalınlaştırma ilkesine dayanıyordu. Leger, yapıtlarında endüstrileşmiş kentsel çevrenin parçası olan, onun içinde doğan nesneleri ve özellikle, insanın doğal ve yararlı bir uzantısı olduğuna inandığı makine biçimlerini ele alıyordu. Dadacıların "mekanik nesnelerin kişiliği" kavramından da etkilenen Leger, 1920'lerde makinelerin bütününü ya da ayrıntılarını, hareketlerinin ritmini resmetmeye başladı. İnsan figürlerinin her türlü duygudan uzak, nesnelleştirilerek sunulması, geometrik düzenlemelere verilen önem onun stilinin özelliğiydi. Resimlerinde sergilediği soyut kompozisyonların sorunlarını, yine aynı formüllere dayalı olarak *Mekanik Bale*'ye yansıttı.[77]

Mekanik Bale, geniş bir seyirci kitlesine değil sanatçılara, düşünürlere ve aydınlara yönelik bir nitelik taşır. Makineyle insanı birbirine bağlayan karmaşık bir bütünün sinemasal yolla ifade ediliş denemesi olarak kabul edilen bu film, son derece esprili, zekice düzenlenmiş canlı ve neşeli bir havaya sahiptir. Üç yüz civarında çekimden oluşan filmin süresi on dört dakikadır.

Yaptığı filmlerde Sürrealist özelliklere yer veren ve 1930'lardan sonra Fransa'da ortaya çıkan Şiirsel Gerçekçilik akımı içinde yer alan önemli yönetmenlerden biri olan Rene Clair, 1924 yılında yaptığı *Perde Arası (Entr'acte)* filmiyle

---

[77] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 147, 148

Dadaist sinemanın örneklerinden birini verir. Sonradan Sürrealistlerin de sahip çıktığı film Clair'e, Dadacı dostlarından biri tarafından bir balenin perde arasında gösterilmek üzere ısmarlanmıştır. Picabia'nın yazdığı ve yirmi iki dakika süren film, panayırda geçirdiği geceden sonra hala akşamdan kalma olan bir adamın karabasanını anlatır gibi görünse de, aslında şaşırtıcı metaforlara başvuran, Dadacı şiir geleneğine uygun, amaçsız görüntülerden ve görsel "gag"lardan oluşan bir çalışmadır.[78]



Perde Arası, Rene Clair, 1924

Bir damda Marcel Duchamp ve Man Ray satranç oynarlar, bir balerinin alttan çekilmiş dansı, devekuşu yumurtasını vuran avcı, bir deve tarafından çekilen cenaze arabası ve cenazeden sonra koşuşan ölü yakınları ve son olarak sihirbaz kılığında tabuttan çıkan avcı, filmin bazı sahneleridir.

[78] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 162

Clair, bu mantık dışı sahneleri sinemaya özgü tempo değiştirmeler, ani kararma ve açılmalar, bindirmeler kullanarak verir ve bu uygulamalar geleneksel filmlerin mantığını kırmaya çalışan Dadacı anlayışa da uygundur.

Fransız Empresyonizmi içinde yer alan Germaine Dulac'ın yaptığı bazı çalışmalar da Soyut filmler arasında yer alır. Aldığı müzik eğitimi nedeniyle müzik ve sinema arasında paralellik kurmaya çalışarak yaptığı *Tema ve Çeşitlemeler (Themes et Variations, 1928)* ve *Disque 927 (1929)* filmleri, Dulac'ın tamamıyla soyut ve deneysel çalışmalardır. Dulac, bu filmlerinde bazı bestecilerin müziklerine paralel olarak görüntü oyunlarına yer vermiştir.

Bu dönemde Henry Chomette, *Pür Sinemayla Beş Dakika (Cing Minutes de Cinema Pure, 1926)*; Jean Gremillion *Photogenic Mecanique (1925)*; Eugene Deslaw *La Marche des Machines (1928)* adlı deneysel çalışmalarıyla soyut sinema içinde değerlendirilebilecek filmler yapmışlardır.

c. Sürrealizm

Arnold Hauser, 20. yüzyıl sanatında üç temel eğilim bulunduğunu ve bu eğilimlerin köklerinin aslında bir önceki dönemde ortaya çıkmış olduğunu ifade eder. Bu üç temel eğilim Kübizm, Ekspresyonizm ve Sürrealizmdir. Ona göre, Cézanne ve Neo-Klasikler Kübizmin; van Gogh ve Strindberg Ekspresyonizmin; Rimbaud ve Lautreamont ise Sürrealizmin öncüleridir.

Sürrealizm, Dadaizmin bir devamı olarak ortaya çıkmıştır. İlk ortaya çıktığı andan itibaren Dadaizm gibi onun da en büyük çabası dil sorunu üzerine olmuştur. Hauser, anlatımın kendiliğindenliğini savunan Dadaizmin bu bakımdan Sürrealizmle ortak bir çaba içinde olduğunu ifade eder. Ona

göre, "Dadaist ve Sürrealistler nesnel, dışarıda, biçimsel, akılcı olarak düzenlenmiş herhangi bir şeyin insanı anlatıp anlatamayacağı konusunda kuşku duymaktadırlar, ancak aynı zamanda bu tür bir anlatımın taşıdığı değer konusunda da kuşku duyarlar. Bunların düşüncelerine göre kişinin ardında bir iz bırakması, gerçekten 'kabul edilmesi olanaksız' bir şeydir."[79] Bu yüzden onlar, ortaya attıkları düşünce etrafından en çok dil sorunu üzerinde dururlar. Hem bir şeyler anlatmak, hem de bunu anlatımın geleneksel kalıplarına karşı gelerek yapmak zorundadırlar. Bu yüzden Sürrealizm, "Andre Breton'un da belirttiği gibi, önceleri tamamen dil sorunu çevresinde ortaya çıkmış olan bir akımdır. Yani burada ilk kez şiirsel anlatım üzerinde durulmuş ve Paulhan'ın dediği gibi sanatın; anlama yollarından yararlanmaksızın anlatılmasına çalışılmış; böylece insanlığın tüm varoluş biçimleri ve akıl almazlıklarıyla çelişkilere düşen bir akım ortaya çıkmıştır."[80]

Dada hareketi 1921 yılında son bulurken, Aragon, Eluard, Soupolt, Desnos, Ernst ve Breton'un öncülük ettiği Sürrealizm doğar. 1917'de Dadaya ilgi duyan Breton, 1922'de Tzara'dan fikir olarak ayrılır ve Dadanın öldüğünü söyleyerek, bu akımın "geçici isteklerini" eleştirir. Sürrealist hareket tam anlamıyla, "Littérature" diye adlandırılan ve 1919'da kurulan dergiyle başlar. Akımın önderi Andre Breton, 1924 yılında ilk Sürrealist bildiriyi yayımlar. 1929'da ise ikinci Sürrealist bildiri kaleme alınır. Bunu diğer bildiriler izler. Çıkarılan dergiler ve açılan sergiler sayesinde Sürrealizm gittikçe yayılırken, bir yandan da akıma katılan sanatçılardan bazılarının devrimci kişilikleri ön plana çıkmaya başlar.

---

[79] HAUSER, *a.g.e.*, s. 407

[80] HAUSER, *a.g.e.*, s. 409

Breton kaleme aldığı ilk bildiride, "Her şeyi bırakın. Dadayı bırakın. Karınızı da sevgilinizi de bırakın. Umutlarınızı da, korkularınızı da bırakın. Çocuklarınızı bir ormanın köşesine atın. Elde ettiğinizi karanlığa bırakın. Gerekiyorsa rahat bir yaşamı ve parlak gelecek diye sunuları da bırakın. Ve yollara düşün!" demektedir.

Bu ilk bildiride Sürrealizmi, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koyarak insanı içinde bulunduğu uyuşukluktan kurtaracak "saf psişik otomatizm" olarak tanımlar. Bildiride, aklın denetiminden sıyrılmaktan, etik ya da estetik hiçbir kaygı duymaksızın düşüncenin yönlendirilmesinden söz edilmektedir. Sürrealizm, kişiliğin özgürleştirilmesini sağlamaya çalışmaktadır. Bunun koşulu, dilin özgürleştirilmesidir ve dilin özgürleştirilmesinin koşulu ise, hayal gücünün özgürleştirilmesidir. En güçlü imge, en keyfi olandır. Bu hedeflere varmak için, Sürrealizmin alışılagelmiş edebiyat yöntemlerini bir yana bırakması gerekmektedir. Yayımlanan ikinci bildiride ise, başkaldırı daha da sertleşir. Artık düş ile gerçeklik yerine şiir ile eylemi uzlaştırmak isteyen Sürrealistler, Marksist topluluklara ve özellikle "Clairté" (Aydınlık) dergisini çıkaranlara yakınlaşır.

Sürrealizm, yöneldiği amaçlar doğrultusunda kendini bir sanat akımı olarak değil de bir devrim hareketi olarak görür. Amaç, varolan nesnel gerçekliği yıkmaktır. Zaten Breton'un, Fransız Komünist Partisi'ne katılması da Sürrealizmin devrimci bir hareket olduğu görüşünü yaygınlaştırır. Ancak bu durum topluluk içinde sorunlar çıkmasına da yol açar. Sürrealizmin siyasal bir bağlama girmesine karşı çıkanlar akımdan ayrılırken, Salvador Dali, Luis Buñuel gibi daha sonra çok ünlenecek sanatçılar bu akıma katılırlar.

İlk başta edebiyat alanında ortaya çıkan Sürrealizm giderek resim, heykel, tiyatro ve sinema alanlarına yayılır. Sürrealizm, resim ve heykelde betileri gerçek dünyadaki

ilişkilerine göre ele almaz. Aksine, bunlar asla varolmayacak düşsel bir ortam yaratacak bir kompozisyon içinde sunulur. Bazen, betiler tek tek ele alındıklarında tümüyle gerçekçi bir teknikle yaratıldıkları görülür. Bu durumda yapıtı Sürrealist kılan şey, sadece kompozisyonun olası bir dünyayı betimlememesi olacaktır. Bazen de, hem betiler düşsel yaratık ve nesnelere aittirler, hem de bunlar düşsel bir kompozisyon içinde sunulurlar. Sürrealizmin kullandığı teknikler Duplessis tarafından, mizah, olağanüstülük, düş, çılgınlık, gerçeküstücü nesneler ve otomatik yazı olarak sıralanmıştır. Otomatik yazı, sanatçının düşle uyanıklık arasında, bilincini geri plana itip, bilinçaltındaki imgeleri yüzeye çıkararak, bunları yazıya ya da tuvale geçirmesidir.

Freud, Sürrealistlerin aslında birer gerçekçi olduklarını söylemiştir. Norbert Lynton da aynı şeyi söyler. Ona göre, "amaçları insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları fantezi, düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak, sanatı uygarlığın düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı kullanmak olan"[81] Sürrealistler, aslında kendilerine özgü tekniklerle çalışan ve derinlerdeki gerçekliği araştıran birer gerçekçidirler.

Sürrealizm, 1919-39 yılları arasında gücünün doruğuna ulaşmış ve uluslararası bir nitelik kazanmıştır. Akım, özellikle sinemada kendini göstermiştir. Hauser, Sürrealizmin zaman kavramıyla en çok uyuşan sanatın sinema olduğunu söyler. Ona göre bu yeni zaman kavramında "Modern Sanatın temelini oluşturan tüm doku şeritleri birleşmektedir. Konudan cayılması, kahramanın uzaklaştırılması, psikolojinin terk edilmesi, 'otomatik yazı yöntemi' ve hepsinin üzerinde filmin uzaysal ve dünyasal biçimlerinin montaj tekniği ve birbiri içine girmesi", bu yeni zaman kavramının özelliklerini oluşturmaktadır. "Temel öğesi eşzamanlılık, doğal

[81] LYNTON, *a.g.e.*, s. 172

ilkesi ise dünyasal öğenin uzaysallaştırılması olan yeni zaman kavramı; Bergson'un zaman felsefesiyle aynı tarihlerde ortaya çıkan bu en genç sanat biçimiyle en iyi şekilde anlatılabilmektedir. Teknik film yöntemleriyle yeni zaman kavramının karakteristikleri arasındaki uyum o denli mükemmeldir ki; Modern Sanattaki zaman kategorilerinin sinemasal olgunun ruhundan doğduğu sanılabilir. Yine aynı şekilde, sinemanın temel yaklaşım yönünden zaman kategorilerinin en iyi temsilcisi olduğu düşünülebilir."[82] Sürrealizmin, bu bakımdan en iyi örneklerini sinemada verdiği söylenebilir. Konunun reddedildiği bu akımın filmlerinde görülen temel özellikler, akılsal olanın dışına çıkma, düşlerin büyüsüne geri dönme ve ruhun bilinçaltı ifadelerini ortaya koymaktır.

Sürrealizmin sinemadaki en önemli temsilcisi olan Buñuel'e göre de sinema, rüyaları, duyguları, dürtüleri ifade etmede en üstün araçtır. O, sinemanın, "psikolojik, kültürel ve mantıksal hiçbir açıklamaya meydan vermeyecek düşünce ve görüntüleri benimseme, usa aykırı her düşünceye açık olma, nedeni araştırılmaksızın ilgi çekici ve şaşırtıcı görüntüleri kullanma"[83] konusunda sağladığı olanaklarla, belki de Sürrealizme diğer sanat dallarından daha yatkın olduğunu düşünmektedir.

Rene Clair'in 1924 yılında yaptığı *Perde Arkası*'na *(Entr'acte)*, Dadaistlerin yanı sıra Sürrealistlerin de sahip çıktığı düşünülürse, bu filmi ilk Sürrealist film saymak mümkündür. Clair filminde, geleneksel anlatım kalıplarını kırmaya çalışmış, betileri gerçekte olduklarından farklı ilişkiler içinde sergileyerek ve saçmalık ve düş gücünü birleşti-

---

[82] HAUSER, *a.g.e.*, s. 412

[83] BUNUEL Luis, *Son Nefesim*, (çev. İlkay KURDAK), Afa Yayınları, İstanbul, 1986, s. 130

rerek bir anlamda hem Dadaist hem de Sürrealist özelliklere yer vermişti.

Aslında Empresyonist sanatçılar arasında yer alan Germaine Dulac'ın 1927 yılında yaptığı *Deniz Kabuğu ve Din Adamı (La Coquille et le Clergymen)* filmi de, Sürrealist filmler arasında sayılmaktadır. Sürrealist sanatçı Antonin Artaud'nun senaryosundan yola çıkılarak yapılan film, kilise karşıtı bir içeriğe sahiptir ve bir rahibin öyküsünü anlatır. Filmi, "cinsel baskının gerçeküstü bir anlatımı" olarak yorumlamak mümkündür.

Artaud ile aralarında çıkan anlaşmazlık nedeniyle Dulac'ın "Antonin Artaud'nun Rüyası" diye sunduğu film, özellikle Artaud'nun tepkisi nedeniyle Sürrealistlerin salonu terk etmelerine yol açar. Kırk beş dakika süren filmde, "bir resmi görevlinin başı ortasından ikiye bölünür, cinsel isteklerinin etkisi altında kıvranan rahibin cüppesinin etekleri bir kuyruk gibi uzayıp gider, bir kadının yanağı balon gibi şişer, rahip Paris sokaklarında dizleri üzerinde sürünür ve bütün bunlar düş benzeri bir ortamda birbirini izler."[84]

Diğer bir Sürrealist film, 1928 yılı yapımı *Deniz Yıldızı'dır (L'Etoile du Mer)*. Bu film, Man Ray tarafından Desnos'un bir şiirinden esinlenerek yapılmıştır. Filmde dünyanın belirsiz ve çok anlamlı formlara dönüştüğü ve insanların bu dünya içinde akvaryumda gibi hareket ettiği anlatılır. Man Ray tüm filmlerinde, ama özellikle de *Zarlar Şatosu'nun Sırları (Les Mysteres de Chateau du De, 1929)* filminde, sayısız nesneleri ve önde gelen ozanların yapıtlarından alınmış parçaları, beklenmedik, saçma, alışılmış ya da tutarlı sayılan anlatım biçimlerinin hiçbirine yer vermeksizin bir araya getirmiştir. Man Ray'ın diğer önemli filmleri, *Akla Dönüş (Retour a la Raison, 1923)* ve *Emak Bakia (1924)* ise, Sür-

[84] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 154

realist özellikler de taşımalarına rağmen Dadaist sayılmaktadır.

Biri Sürrealist resmin, diğeri de Sürrealist sinemanın olmak üzere, Sürrealizmin en önemli temsilcileri olan Salvador Dali ve Luis Buñuel, 1928 yılında *Endülüs Köpeği (Un Chien Andalou)* filmini yaparlar. "Bu film, iki rüyanın bir araya gelmesinden ortaya çıktı... Dali'ye gittiğimde, kısa bir süre önce ayı kesen ince uzun bir bulutla, bir gözü yaran usturanın rüyama girdiğini anlattım. O da bana, bir gece rüyasında karıncalarla dolu bir el gördüğünü anlattı ve bu düşlerden yola çıkarak bir film yapmak nasıl olur? dedi."[85]



Endülüs Köpeği, 1928

Filmin ilk bölümünün senaryosu şöyledir: Gece bir balkonda. Bir adam usturasını biler. Camdan gökyüzüne bakar ve... İnce bir bulutun dolunaya katılmakta olduğunu görür.

---

[85] BUNUEL, *a.g.e.*, s. 129

Sonra gözleri iyice açılmış bir genç kızın başını görür. Ustura kızın gözlerinden birine doğru yaklaşır. O anda dar bir bulut dolunayın önünden geçer. Ustura kızın gözünü keser.

"Buñuel-Dali ikilisinin bütün anlam bağlantılarını reddederek bir "otomatik yazı" deneyimi gerçekleştirdikleri *Endülüs Köpeği*, daha ilk görüntülerinde seyirciyi korkunç bir şoka hazırlıyordu. Balkona çıkan bir adam (Buñuel) ve karşı balkonda beliren bir kadın, ayın önünden geçen gümüş bir bulut, adamın elindeki usturayla kadının baş ve gözlerinin önünde belirişi ve apansız (yakın çekim) usturayla ortadan ikiye bölünen göz, gözden akan sıvılar...



Endülüs Köpeği, Dali-Bunuel, 1928

Göz aslında bir dananın gözleriydi, ama kurgu görevini kusursuz bir biçimde yerine getiriyor ve kızın gözünün doğrandığı izlenimini bütünüyle veriyordu. *Endülüs Köpeği*,

bundan sonraki bölümlerde bir trafik kazasını, bir ırza geçme sahnesini, şehvetin en coşkulu anında karıncaların kudurgancasına kapladığı bir eli, Sürrealizme özgü taşlama, düş, olağanüstülük, çılgınlık gibi tekniklerden yararlanarak akılcı hiçbir bağlantıya yer vermeksizin sıralıyordu."[86]

Filmin anlatı yapısına bakıldığında, devamlılığın öncelikle aynı oyuncuların film boyunca görünmesi yoluyla elde edildiği anlaşılır. Ancak olaylar arasındaki ilinti karanlıktadır. Kullanılan ara yazılar da kronolojik zaman yaratmayıp devamlı olarak filmin zamansal düzenini değiştirir; "bir zamanlar", "sekiz yıl sonra", "saat 15:00'e doğru" gibi. Görüntüsel açıdan da anlatımdaki sapmalar desteklenir, bakış açıları sürekli olarak değişir ve bunlar ilişkisi belirsiz mekânları birleştiren kesmelerle birbirlerini izler. Örneğin, filmin sonuna doğru kadın karakter kentteki apartman dairesini terk ederken bir rüzgar saçlarını uçurur, kadın gülümser ve çerçevenin dışındaki birine el sallar. Sonraki çekimde onun bir deniz kıyısında olduğu görülür.

Filmde, gerçekçi imgeler gerçekdışı bir tavırla bir araya getirilmiştir. Haber filmlerinde rastlanabilecek kadar sıradan çekimler, sanrılı bir dünyanın dokusunu örmüş, anlamsız eylemler, belirsizlikler, birbirlerini çağrışımlarla izliyor duygusu veren görüntülerle sergilenmiştir. (Papazlar, eşek leşleri, kesilen gözbebeği, balkabakları, içinde karıncaların kaynaştığı el gibi...)[87]

Buñuel'in ikinci filmi, 1930 yapımı *Altın Çağ*'dır *(L'Age d'Or)*. Bu filmde Buñuel'in toplumsal saldırganlık isteği, ilk filminden daha güçlü bir biçimde açığa çıkar. *Altın* Çağ, Buñuel'in karşılarına çıkan gelenekçi ve tutucu tepkilere

---

[86] GEVGİLİLİ Ali, *Çağını Sorgulayan Sinema*, Bağlam Yayınları, İstanbul, Mayıs 1989, s. 35

[87] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 151

açık ve kesin yanıtıdır. Bu filmde de, her türlü gelenek şiddetli bir biçimde reddedilmektedir. Filmde Dali'ye ait tek bir sahne vardır: Bir adam başında bir taşla parkta yürür, bir heykelin önünden geçer, heykelin de başında bir taş vardır. Buñuel'e göre film, hiçbir şekilde birleşmeyen bir erkekle bir kadının, karşı konulamaz bir dürtüyle, birini diğerine iten çılgınca aşkının öyküsüdür.



Altın Çağ, Luis Bunuel, 1930

"Karıncaları bir bakıma insan yaşantısıyla eşleştirerek anlatan belgesel bir giriş bölümünün ardından *Altın Çağ*'da çağdaş yaşam üstüne geniş bir sorgulamaya dönük görüntüler arka arkaya sıralanmaya başlar:

Bir tören sırasında oradaki bir kadının ırzına geçmeye çalışan bir adam ve yeni yuvaların temeli atılırken, yuvayı yaratan cinsel ilişkinin maddesel görünümüne belirli bir ikiyüzlülükle gösterilen kentsoylu hoşnutsuzluğu. Tutuklanan adamı evinde düşleyip duran kadın; polislerden kurtu-

luncaya kadar yollarda karşılaştığı her şeyde istediği kadını gören erkek. Sonra kadının evinde verilen şölen... Erkeğin yeniden gelişi. Dışlarında olan hiçbir şeye fazla aldırmayan varlıklıların, kendi içlerindeki minicik olaylar üstüne bile titizlenen duyarlıkları. Sonra, bir orkestradan dinlenen konser... Ve artık bağlarını atan kadının önce kendisini isteyen erkekle sevişmesi, erkek bir süre için uzaklaşınca sevişmesini yanındaki bir aziz heykelinin baş parmaklarını şehvetle öpüp yalayarak sürdürmesi ve erkek geldikten sonra da, bu kez yaşlı orkestra şefine yönelip onunla öpüşmesi...

Altın Çağ'da yer alan bu Sürrealist boşalış, alışılagelen tutucu törenin değerlerini bir daha altüst etmekle kalmıyor; bir noktadan sonra ona karşı direnişin ipuçlarını da ortaya koyuyordu. *Altın Çağ*, bir iç çöküşün, yabancılaşmanın, cinsel, törel ve en sonda yer alan bölümde, son kurbanını da öldüren İsa'yı çağrıştıran görüntülerde somutlaşan dinsel bozulmaların, sınır tanımaz bir gürbüzlükle haykırılışıydı."[88]

Anlaşılacağı üzere filmde, sık sık cinselliğin ön plana çıktığı sahneler vardır. Buñuel bu sahneleri, *Endülüs Köpeği*'ndeki kadar olmasa da simgesel bir yaklaşımla ele almıştır. Filmde, *Endülüs Köpeği*'nde olduğu gibi Buñuel ve Dali, yozlaşmış kentsoylu yaşantısına ve geleneksel değerlere saldırmakta, hatta bu saldırı dinsel yozlaşmayı da kapsamaktadır. O güne kadar yapılmış filmlerden çok daha açık bir biçimde yapılan bu saldırı, filmin gösterimi sırasında sağcı protestocuların salona saldırmalarına ve Fransa'da filmin elli yıl süreyle yasaklanmasına neden olmuştur.

---

[88] GEVGİLİLİ, *a.g.e.*, s. 36, 37



Altın Çağ, 1930

Jean Cocteau'nun 1930 yılında yaptığı *Bir Şairin Kanı (Le Sang d'un Poete)*, Sürrealizm içinde yer alan diğer bir çalışmadır. Filmde, her türlü mantığa aykırı olaylar birbirini izler ve ilginç bir şekilde birbirine bağlanır. Cocteau filmde, gerçekdışı olayları gerçekçi bir biçimde ve simgeci bir yaklaşımla ele almıştır. Aslında film, Cocteau'nun bir otoportresidir. Canlanan heykel, otel koridorundaki geçiş, intihar ve ölümsüzlük, şairin elinde açılan ağız ve karda iskambil oyunu, hep şairin kendisine yönelik göndermelerdir. Cocteau filmi için, "Bu film içe inişten başka bir şey değil, düşlerin işleyişini uyumadan kullanmanın bir biçimi, insan gövdesinin gecesinde dolanırken sık sık en ufak bir nefeste sönen sakar bir mumdur. Olaylar istedikleri gibi zincirlenirler ve üzerlerindeki denetim hiçbir düşüncenin ürünü olamayacak kadar güçsüzdür. Yani, bir tür yarı-uyku halinde, anıların tomurcuklanmasına yardım ederek, birleşmelerinde, düğümlenmelerinde ve biçimsizleşmelerinde özgür kılarak bilgimiz

dışında bir şeyin oluşup bir bilmeceye dönüşmesidir"[89] demiştir.

Bu içe dönük ve estetik Sürrealizm sesli film dönemini de etkiler. Bu etkiler, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika'da Maya Deren, Curtis Harrington ve Kenneth Anger'ın deneysel çalışmalarında tekrar ortaya çıkacaktır. Bu isimler de deneysel çalışmalarında cinsellik ve Sürrealist öğeleri birlikte kullanarak, toplumun tabu olarak kabul ettiği değerlere saldıracaklardır. Bu filmlerin dışında Sürrealizmin etkisini, Prévert ve Marcel Carné'nin filmlerinde de görmek mümkündür.

1945'den itibaren Sürrealizm etkisini yitirmeye başlar. Yayımlanan üçüncü bildiride (1942) Breton, "Altın Post'u bulmaya herkes tek başına gidecek" diye yazar. Ne var ki, Sürrealizmin en önemli iki temsilcisi, Buñuel ve Dali yaşamları boyunca yaptıkları çalışmalarda Sürrealizmden ayrılmayacaklardır.

Dali'nin resimlerinde ve Buñuel'in tam anlamıyla Sürrealist olan ilk iki filminden sonra yaptığı filmlerde, Sürrealizm etkisi güçlü bir şekilde devam etmiştir. Buñuel, 1932'de *Ekmeksiz Toprak (Las Hurdes)* filmini; 1950'de Meksika'da *Yitikler*'i *(Los Olvidados)*; 1961'de *Viridiana*'yı; 1962'de *Kıyamet Meleği*'ni *(El Angel Exterminador)*; 1973'te *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*'ni *(Le Charme Discret de la Bourgeoisie)* yapar. Bu filmlerinde genellikle kentsoylu değerlere ya da Hıristiyanlığa saldırmaktadır. *Özgürlüğün Hayaleti (Le Fontome de la Liberté, 1974)* ve *Arzunun O Belirsiz Nesnesi (Cet Obscur Objet du Désir, 1977)* ise, Sürrealist tavrının tekrar güçlü bir biçimde öne çıktığı filmleridir.

---

[89] akt. MAKAL, *a.g.e.*, s. 78

6 Ekim 1927 tarihinde gösterime giren Al Jolson'un *Caz Şarkıcısı (The Jazz Singer)* filmi ile sinema tarihinde yeni bir dönem başlıyordu. Ne tür olursa olsun sessiz filmlerin sonunu getiren bir yenilik, yani "ses" sinemaya girmişti. Bu gelişme, sinemada o güne kadar oluşturulan tüm değerlerin yerine yenilerinin üretilmesi anlamını taşıyordu. Kamera bir süre için tekrar hareketsizliğe mahkûm oldu, sesi uygun olmayan, güzel konuşamayan oyuncular piyasadan silindi, dil sorunu ortaya çıktı, sessiz dönemdeki abartılı oyunculuğun devam edemeyeceği anlaşıldı, hareketlerin sese göre ayarlanması gibi durumlar söz konusu oldu... Kısacası ses, tüm sinema değerlerini altüst etmişti.

Sesli filme geçiş, 1929 dünya ekonomik bunalımı ve tekrar başlayan toplumsal gerilimler, 1930'lara doğru Fransa'da yeni bir akımın doğmasına neden oldu. Bu dönemde yaşanan toplumsal ve ekonomik kargaşalar, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından olduğu gibi sinema alanında büyük film şirketlerinin iflasına yol açmış, bu durum da bağımsız yönetmen ve yapımcıların daha rahat hareket etmelerini sağlamıştı. Bağımsız sinemacılar yaptıkları filmlerde, toplumsal ve politik konuları gerçekçi ve aynı zamanda lirik bir dille ele almaya başladılar. Dış yönüyle yani çevre seçimi, bu çevreyi işleyiş bakımından lirik veya şiirsel diyebileceğimiz, özünde ise toplumdaki birtakım çarpıklıkları bireylerin içinde bulunduğu psikolojik ve sosyolojik durumlar vasıtasıyla ifade eden filmler, Şiirsel Gerçekçilik veya Şairane Gerçekçilik (Réalisme Poétique) olarak nitelenen bir akım içinde değerlendirilmeye başladı.

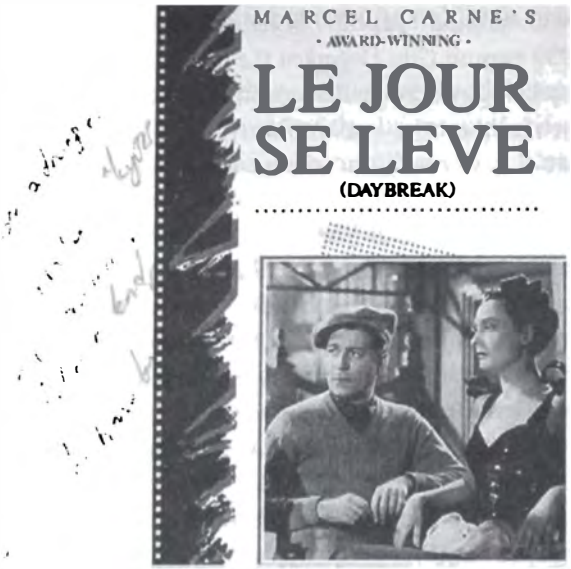
1930'lu yıllarda Fransa'da ortaya çıkan bu akımın en ünlü temsilcisi, Şiirsel Gerçekçilik yerine "Toplumsal Fantastik" tanımlamasını tercih ettiğini söyleyen Marcel Carnè'dir.

Carnè'nin 1938 yılında yaptığı *Sisler Rıhtımı (Quai des Brumes)* ve 1939 yapımı *Gün Doğarken (Le Jour se Leve)* filmleri, Şiirsel Gerçekçiliğin tüm özelliklerinin yanı sıra, yaklaşan savaşın yol açtığı sıkıntı ve bunalımların izlerini de taşıyan karamsar, hatta karamsarlığını nihilizme kadar vardıran filmlerdir.

Marcel Carnè kadar ismi Şiirsel Gerçekçilikle özdeşleşmiş bir diğer kişi ise, bu tarzda çoğu filmin senaryo yazarlığını yapmış olan Jacques Prevert'dir. Yine Prevert ve Carnè'nin yaptığı filmlerin değişmez bir oyuncusu vardır: Jean Gabin. Bu akım içinde yer alan bir başka yönetmen Julien Duvivier'in filmleriyle sinemada kendini gösteren Gabin, bu iki yönetmenin dışında Jean Renoir'in yine bu akım içinde değerlendirilen filmlerinde de oyunculuk yapmıştır. Yani ona, Şiirsel Gerçekçi filmlerin değişmez oyuncusu demek de mümkündür.



Gün Doğarken, Marcel Carne, 1939



Gün Doğarken

Gabin, *Sisler Rıhtımı*'nda olanaksız bir sevginin peşinde koşan asker kaçağı, kötü adamı canlandırır. *Gün Doğarken*'de ise, sevdiği kadın için adam öldüren, bulunduğu ev polisler tarafından sarılınca da bir müddet direndikten sonra bu direnişin yararsızlığını anlayarak intiharı seçen bir adamın melodrama kaçan öyküsünü aktarır.

Aslında intihar olgusu Carnè'nin filmlerinin karamsar ve umutsuz havasının bir parçasıdır. Ancak bu intiharlar acıklı değil, hüzünlü ve şiirseldir. *Sisler Rıhtımı*'nda mutsuz bir sanatçı olan adamın, görünüşte asker kaçağına kimlik ve giysi sağlamak için intiharı seçişinde hüzün, intihar şeklinde ise şiirsellik vardır. Carnè'nin filmlerinde gökyüzünde hiçbir zaman güneş görünmez, hava daima kurşuni renkte, yağmurlu ya da sislidir ve sanki havanın bu küskün görünümüne koşut olarak karakterler de suskun, neşesiz ve hüzünlüdür. Mekân seçimleri

genellikle kır kahveleri, deniz kenarları, limanlar, ıssız yollardır. İç mekân çekimleri ise, acıma duygusu değil ama hüzün yaratacak kadar sefil mekânlar, insanı umutsuzluğa düşürecek kadar durgun, köhne evlerde gerçekleştirilmiştir. Loş ışık kullanımı da yine aynı etkiyi, yani şiirselliği ve hüznü vurgulamak amacıyla tercih edilir. Carnè, filmlerindeki gerek iç, gerekse dış mekân düzenlemeleriyle umutsuzluğu vurgular, insanı intihara davet eder. Bu intihar, yaşamın umutsuzluğundan, çıkışsızlığından kaynaklanır. Ne sanatçı için, ne asker kaçağı için, ne kadın için çıkış yoktur. Her şey, tüm umutlar kurşuni bir göğün altında sonsuza dek yitirilmiştir.

Savaşın başlamasıyla birlikte birçok yönetmen gibi kaçış filmlerine yönelen Marcel Carné, 1943 yılında yaptığı *Cennetteki Çocuklar (Les Enfants du Paradis)* filmiyle tekrar şiirsel anlatıma döner. Yine Prevert-Carné işbirliğinin bir sonucu olan bu filminde Carné, "geçen yüzyılın Paris'indeki tiyatro çevresini; edebiyat, pantomim, tiyatro dünyasının içindeki insanları, birbirleriyle süren canlı-renkli bazen hüzünlü ilişkilerini şiirsel bir anlatımla aktarır."[90]

Savaş sonrasında ise, 1946'da *Gecenin Kapıları*'nı *(Le Portes de la Nuit)*, 1949'da *Liman Kızı*'nı *(La Marie de Port, 1949)* yapar. Bu filmlerinde yeniden Şiirsel Gerçekçi filmlerinin atmosferine dönmüştür. *Juliette ya da Düşlerin Anahtarı*'yla *(Juliette ou la Clef de Songes, 1951)* düşlere yönelir, *Therese Raquin (1953)* bir Zola uyarlamasıdır. *Paris Havası (L'Air de Paris, 1954), Aylaklar (Les Tricheurs, 1958)* ve *Boş Arsa (Terrain Vaque, 1960)* filmlerinde, "başından beri sürdürdüğü şiirselliği korumaya çalışsa da, onun da belirttiği gibi 'Yeni Dalga ortaya çıktığında herkesin gözü kamaştığı' için, bu filmlerin üzerinde fazla durulmayacaktır."[91]

---

[90] MAKAL, *a.g.e.*, s. 62

[91] MAKAL, *a.g.e.*, s. 63



Hal ve Gidiş Sıfır, Jean Vigo

Jean Vigo'nun, Şiirsel Gerçekçilik kapsamında ele alınan ve aslında bu akımın özelliklerini taşıyan ilk film olarak kabul edilen filmi, 1933 yapımı *Hal ve Gidiş Sıfır*'dır *(Zero de Conduite)*.



Hal ve Gidiş Sıfır, Jean Vigo, 1933

Kısa yaşamı boyunca ancak dört tane film yapabilen Vigo'nun belgesel tarzdaki ilk filmlerinde, sonraki çalışmalarının ipuçları vardır. *Nice Üstüne (A Propos de Nice, 1930)* ve *Jean Taris, Yüzme Şampiyonu (Jean Taris, Champion de Natation, 1931)* filmlerinde, hem lirik hem de gerçekçi bir yaklaşım görülmektedir. Her ikisi de belgesel olan bu filmlerin tarzında, Vertov'un kardeşi ve görüntü yönetmeni Boris Kaufman'ın büyük etkisi olmuştur. *Hal ve Gidiş Sıfır* da dahil olmak üzere birlikte yaptıkları filmlerde, Vertov'un sinema-gerçek ve sinema-göz kuramları doğrultusunda gerçekleştirdiği belgesel tarzın izlerini sürmek olanaklıdır.

Vigo, *Nice Üstüne* adlı ilk belgesel çalışmasında, gerçekleri nesnel bir tutumla yansıtmaya çalışır. İlk başta kara ve deniz arasındaki karşıtlığı anlatan lirik bir belgesel olması düşünülen filmde, çalışmalar devam ettikçe toplumsal konular ön plana çıkmaya başlar. Gizli kamera ile görüntülenen şık zengin kadınların görüntüsü, kentin eski bölümüyle, hayvanat bahçesi görüntüleri kurgu aşamasında arka arkaya birleştirilince, sefalet ve ihtişam görüntüleri yan yana gelmiş, bu zıtlık filme gerçekçi bir havanın yanı sıra şiirsel bir hava da katmıştır. Aynı zamanda, sözcüklere gerek duymayan bu sembolik anlatım içinde büyük bir toplumsal eleştiri vardır. Bu tarz bir anlatım ise, kuşkusuz Vigo'nun olduğu kadar Kaufman'ındır da.

Daha ilk filmlerinde gösterdiği gerçeklere lirik ama aynı zamanda eleştirel bir tavırla yaklaşımını *Hal ve Gidiş Sıfır*'da daha da ileri götüren Vigo, filminde o sıralar Fransa'da baş gösteren bağnazlığın eleştirisini yapar. Aslında büyük oranda Vigo'nun kendi hayatından izler taşıyan film, "sık sık yerleşik törel değerlerin dışına çıkmalarına rağmen, içlerindeki saflıkla ahlakın doruklarına ulaşan bir çocuk dünyasının sinemaya yansımasıdır. Yatılı öğrenciler açısından 'ahlak' ya da 'hal ve gidiş' notu, sadece pazar günleri dışarıya

izinli çıkabilmenin bir aracıdır. Ancak Vigo'nun çocukları, tıpkı yaratıcısının kişisel yaşantısıyla öğrendiği gibi, ahlakın bir not sorunu olamayacağını çoktan algılamışlardır. Kent-soylu töresinin kendilerine derslikte, okul bahçesinde, yatakhanede ya da sokakta vurmaya çabaladığı kimliği, yumurcaklar her fırsatta içten bir taşkınlıkla olumsuzlayacaktır.

Okul açılırken bir trenin aynı kompartımanında buluşan iki öğrencinin, ilk iş olarak birbirlerine tatil süresince öğrendikleri maskaralıkları anlatmalarıyla başlayan *Hal ve Gidiş Sıfır*'da, Vigo bu hınzırcasına alaycı tavrı okulun son gününe dek sürdürür. Bir yerde her şey 'çocukça'dır. Okulun cüce müdürü, sınıfta aklına estikçe tükürük çıkaran ya da dişlerini kürdanla karıştıran şişko öğretmeni, çocukları ahlak dışı davranışlarıyla yakalamak tutkusuyla durmadan tilkice gözetleyen okul görevlisi, soylu görünen bazı kavramların arkasına sığınarak yaptıkları tüm davranışlarıyla gerçekte minik öğrencilerden de 'çocukça'dırlar. Okuldaki tek sevimli öğretmenin, bütün bu yüzeysel eğitim anlayışını ve töresini kökünden yadsıyan Şarlo tipli birisi olması bile bir rastlantı değildir."[92]

Gösterime girişinden kısa bir süre sonra, tutuculuğun baş gösterdiği Fransa'da sansür filmi, ülke için "sakıncalı" görerek yasaklamıştır. Ancak Vigo, 1934 yılında yaptığı *L'Atalante* filmiyle tutuculuğun, bağnazlığın eleştirisine devam eder. Bir nehir teknesinin adı olan *L'Atalante*'de, yeni evli kaptanla karısının öyküsü düşsel bir atmosfer yaratılarak anlatılır. Düşsel öğelerin bu tür bir kullanımı filmin gerçekliğine zarar vermez. Aksine Vigo, Sürrealist öğeleri şiirsel bir tarz ve gerçekçi bir tabanda birleştirerek, toplumsal bir eleştiri gerçekleştirmektedir.

---

[92] GEVGİLİLİ, *a.g.e.*, s. 58



L'Atalante, Jean Vigo, 1934



L'Atalante

Küçük yaşta yetim kalan, yatılı okullarda büyüyen, çok genç yaşta vereme yakalanan Vigo'nun bu filmlerinde gözlenen anarşist tavrı, bir bakıma kendisinin ve ailesinin yaşamının bir ürünüdür. Ağır toplumsal eleştiri yüklü filmleri, bizzat içinde yaşadığı topluma karşı onun başkaldırısıdır.



Uyuyan Paris, Rene Clair, 1923

Yaptığı ilk filmlerden itibaren Fransız avant-garde sinemasının önemli yönetmenleri arasında yer alan Rene Clair'in sesli sinema döneminde yaptığı kimi filmleri Şiirsel Gerçekçilik akımı içinde ele alınır. 1923'te yaptığı *Uyuyan Paris (Paris qui Dort)* ve 1924 yapımı *Perde Arası (Entr'acte)*, hem Dadaist hem de Sürrealist özellikler taşıyordu. Hem Dadacıların hem de Sürrealistlerin sahip çıktığı *Perde Arası*, avant-garde sinemanın önemli filmlerinden biri olarak kabul edilmişti. 1925 yapımı *Düşsel Yolculuk (Voyage Imaginaire)*, 1927 yapımı *İtalyan Hasır Şapka (Un Chapeau de Paille d'Italie)*, 1928 yapımı *İki Sıkılgan (Les Deux Timides)* filmleri, onun avant-garde sinema içinde yer alan filmleridir. Yine de bu filmlerinde, daha sonraki yöneliminin ipuçlarını bulmak da mümkündür.

1930 yılında yaptığı *Paris Damları Altında (Sous les Toits de Paris)*, Clair'in yeni yöneliminin ilk örneği olarak kabul edilebilir. "1930'lu yıllara genel bir karışıklık içinde giren Batı toplumunun yapısını, filmlerinde eleştirel bir tavırla ele alan Clair, tutuculukların, ikiyüzlülüklerin arasında, yoksul

Parislilerin dünyasını coşkuyla sergiler. Bazı toplumsal nitelikleri karikatürleştirerek düşsü dekorlarda yansıtır."[93] Kara bir mizahla birlikte sunduğu eleştirel bakışı, *Bizlere Özgürlük*'te insan mutluluğunu gözetmeyen bir makineleşmeye, *Milyon*'da kentsoylu yaşamının kutsal tapınağı paraya yönelir.

Clair, *Paris Damları Altında* filminde, bir sokak şarkıcısı ile onun bir kıza tutkun arkadaşının aşk ve kıskançlık serüvenini öyküler. "Ara sokaklar, kenar mahalleler, 'bohème'lerin yaşadığı çatı katları, herkesin uğradığı 'bistrot'larla, şarkıların, müziğin karıştığı ve konuşmaların ancak gerektiği kadar olduğu bir dünyayı şiirsel bir dille anlatır."[94] *Milyon (Le Million, 1931)* filmi ise, piyangodan aldığı bilete bir milyon çıkan meteliksiz ressam Michel'in, sevgilisinin polis tarafından aranan bir hırsıza armağan ettiği ceketinin cebinde kayıplara karışan biletinin peşindeki serüvenidir.

"Konusunu bir vodvilden alan, başlangıçta bu nedenle Clair'i umutsuzluğa düşüren bu proje, Clair'in müziğin sinemada kullanılışına yeni bir bakış açısı getirmesiyle aşılmıştır. Clair konuşmalar yerine, görülmeyen, yalnızca sesi duyulan bir koro yardımıyla müzikli konuşmaları, şarkıları koymuş, anlatıyı geliştirmiş, yeni bir müzikal film biçimi yaratmıştır."[95]

1931'de yaptığı *Bizlere Özgürlük (A Nous la Liberté)* filminde, hapishanede mahkûmların çalışmasıyla seri üretimde çalışan insanları paralel kurgu ile vermiştir. Hapishaneden kaçan mahkûmun kurduğu fabrikada, mahkûmlara uygulanan yöntemleri işçilere yansıtması ve bir arkadaşının uyarısı ile her şeyi terk edip kendini özgürleştirmesi anlatılır. Toplumsal eleştiri yüklü olan bu filmde, konuşmalar

---

[93] GEVGİLİLİ, *a.g.e.*, s. 56, 57

[94] MAKAL, *a.g.e.*, s. 43

[95] MAKAL, *a.g.e.*, s. 44

yerine genellikle şarkılar ya da şarkı gibi konuşmalar vardır. Chaplin'in *Asri Zamanlar*'ında olduğu gibi yabancılaşma-otomasyon konusunu doğrudan içermese de, Clair filmiyle "insanın mutluluğuna katkıda bulunmak yerine onu kölesi haline getiren makineleşmeye karşı çıktığını" belirtir.[96]

Clair, *14 Temmuz (14 Juillet, 1932)* filmiyle bir kez daha kamerasıyla Paris sokakları içinde, çatıların üstündedir ve bu ünlü bayram şenlikleri içinde sonu mutlu biten bir aşk öyküsünü anlatır. Keskin yergisi ise, *Son Milyarder (Le Dernier Millardaire, 1934)* filminde tekrar ortaya çıkar ve bu anti-faşist film, başta Almanya olmak üzere birkaç ülkede yasaklanır. İkinci Dünya Savaşın sonunda, 1947 yılında yaptığı *Sessizlik Altındır (Le Silence est d'Or)* filmi, Clair'in "sanatsal vasiyeti"dir ve Paris'teki çocukluk günlerini anlatır. 1952 yılında, taşralı utangaç bir genç adamın düşlerindeki kadınlarla geçen öykülerini anlatan *Gece Güzelleri*'ni *(Les Belles de Nuit)* yapar. Ardından, 1914 yılında askeri birliklerin bulunduğu küçük bir taşra kasabasında yapılan törenden sonra, bir iddia üzerine başlayan ve giderek trajik bir aşka dönüşen baştan çıkarma olayını öyküleidiği *Büyük Manevralar (Les Grandes Manoeuvres, 1956)* gelir.

Gerek Fransız toplum yaşamından eleştirel ve yarı alaycı kesitler sunduğu *Son Milyarder* ve *Sessizlik Altındır* gibi yapıtlarında, gerek Gerard Philipe gibi bir oyuncuyla sevgi fantezileri anlattığı *Gece Güzelleri* ya da kentsoylu aşk inceliklerini taşladığı *Şeytanın Güzelliği (La Beaute du Diable, 1949)* ve *Büyük Manevralar* gibi filmlerinde olsun Clair'in sineması aynı ince, kusursuz, titizlikle düzenlenmiş, fantastik insan manzaralarının yansımaları olacaktır.[97]

---

[96] MAKAL, *a.g.e.*, s. 44

[97] GEVGİLİLİ, *a.g.e.*, s. 57

Sinemaya sesin girmesiyle birlikte başlayan bu yeni dönemde yaptığı filmlerde Clair, tıpkı bir önceki dönemde filmin görüntüye dayalı anlatım olanaklarını araştırdığı gibi, "ses"in filmsel anlatıma kazandırabileceği yenilikleri araştıran, bu konuda deneyler yapan bir sanatçı olarak karşımıza çıkar. Hem sessiz hem de sesli dönemde yaptığı filmlere baktığımızda, Clair'in her zaman aslında avant-garde bir sanatçı olduğunu söyleyebiliriz.

"Sesli film salgınında o ana kadar düşünülmemiş sayısız olanağı, Clair yapıtlarında olağanüstü başarıyla gerçekleştirecektir. Sözgelişi, birbirleriyle konuşan iki sevgiliden birisinin yalnız dedikleri duyulurken, görüntüde öteki sevgilinin o andaki psikolojik durumunun yansıtılması ya da bir odadaki hırsızın, yine salt dıştan duyulan çeşitli seslere göre korku, saklanma, kaçma ya da rahatlama gibi değişik duygusal tepkilerinin verilmesi, sinemasal anlatımda köklü bir aşamaydı. Clair bunların yanı sıra konuşmalar kadar, şarkı ya da müziklerden, doğal ya da yapay çeşitli ses etkilerinden yararlanarak ilk kez her tür ses öğesini, vurgulayıcı, açıklayıcı, değiştirici ya da bütünleştirici biçimlerde anlatıma katar. Özellikle de dış ve iç görünümler arasındaki çelişkileri ustaca kullanarak, insanın gülünç ve trajik yanlarını duyuran René Clair, böylece 'görsel işitsel karşısürüm'ü doruklarına eriştirir."[98]

Julien Duvivier, Şiirsel Gerçekçilik akımı içerisinde yer alan bir başka yönetmendir. Aynı zamanda Şiirsel Gerçekçi olarak nitelenen filmlerin değişmez oyuncusu Jean Gabin'i keşfederek, filmlerinde ona rol vermiş ve ikisinin ünlü olması aynı zamanda gerçekleşmiştir. *Cezayir Batakhaneleri (Pepe le Moko, 1937)*, Jean Gabin'le yaptığı ve Şiirsel Gerçekçilik kapsamında değerlendirilen en önemli filmidir. *Cezayir*

[98] GEVGİLİLİ, *a.g.e.*, s. 56

Batakhaneleri, "haydut Pepe le Moko'nun Cezayir'in Arap mahallesinde çetesiyle güvenlik içinde yaşadığını sandığı günlerde, müfettiş Simane'in onu izlemesi ve âşık olduğu kadınla kaçacağı sırada Pepe'yi öldürmesinin öyküsüdür."[99] Dikkati çeken bir diğer filmi *Güzel Çağ (La Belle Epoque, 1936)* ise, zor koşullarda hayatlarını devam ettiren beş arkadaşın kurduğu bir hayal üzerine gelişir. Bu beş arkadaş, piyangodan para kazanarak bir kır meyhanesi açmanın düşünü kurar.

Duvivier'in bu dönem yaptığı, *Kızıl Saçlı (Poil de Carotte,1932), Maria Chapdelaine (1934), Güzel Çağ (La Belle Epoque, 1936)* ve *Balo Defteri (Un Carnet de Bal, 1937)* filmleri, aynı kapsamda değerlendirilebilecek, Şiirsel Gerçekçilikten izler taşıyan filmlerdir. Oğuz Makal, Duvivier'in bu dönem yaptığı filmlerde, aslında bir anlamda Halk Cephesi günlerinin insanlar üzerinde yarattığı umut ve umutsuzluğu anlattığını söyler.

Renoir için, Empresyonizmin sinemadaki temsilcisi demek mümkündür. Ancak, 1930'lu yıllarda yaptığı bazı filmler Şiirsel Gerçekçilik akımı içinde yer alır. Şiirsel Gerçekçilerin filmlerinde görülen karamsar hava, toplumsal gerçeklere şiirsel ama aynı zamanda eleştirel bir tarzda yaklaşım Renoir'ın bu dönem yaptığı filmlerde de vardır: *M. Lange'ın Suçu (Le Crime de M. Lange, 1935), Hayat Bizimdir (La Vie est à Nous,1936), Ayaktakımı (Les Bas-Fonds, 1936), Büyük Aldanış (La Grande Illusion, 1937)* ve *Oyunun Kuralı (La Regle du Jeu, 1939)* filmleri, Şiirsel Gerçekçilik içinde yer alan çalışmalarıdır.

Renoir'ın bu tarz filmler yapmasında belki de en büyük etkiyi senaryo yazarı Jacques Prevert yapmıştır. Senaryosunu yazdığı *M. Lange'ın Suçu*, Renoir'ın olduğu kadar onun

---

[99] MAKAL, *a.g.e.*, s. 66

da izlerini taşır. Bu filmde, bir patronla işçileri arasındaki ilişkiler şiirsel bir anlatımla aktarılır, cinayet ve ölüm konusu karamsar bir havada işlenir.

Öykü, Paris'in bir kenar mahallesinde, eski bir binanın geniş avlusunda geçer. Ve binadaki halk, ütücü kızlar, bir yayınevinin işçileri, çekingen yazar Lange, kadın avcısı dalavereci yayınevi patronu bir yerden sonra aynı olayın kahramanları olurlar. Yayınevi sahibi iğrenç bir insandır, işçilerin sırtından geçinir, bir genç kızı iğfal eder, sıkışınca da kurtuluşu kaçmakta bulur. Patron kaçınca işçiler yayınevini kooperatifleştirirler. Ve yayınevinin yeni umudu halk tipi romanlar yazan Lange olacak, gerçekten de onun kitapları yoğun ilgi görecektir. Yayınevinin eski sahibi, bir süre sonra dönecek ve yayınevini yeniden almak isteyecek, bir tartışmada Lange'ın kaza kurşunuyla ölecektir. Film çevrildiği yılların, özellikle Halk Cephesi'nin damgasını taşır, patronları yeren, işçilerin yanında bir öyküdür anlatılan.[100]

"Aslında Renoir'ın öne çıkması, özgürlük ve barış yanlısı siyasal güçleri yan yana getiren ünlü Fransız Halk Cephesi ya da Front Populaire işbirliğiyle gerçekleşir. Renoir çok erken dönemlerden başlayarak bir siyasal sinema sürecine girmiştir. İtalya'da Mussolini ve karagömleklilerin Roma'ya yürüdükleri, Almanya'da faşizmin, sokak gösterileri, terör ve meclis darbeleri arasında iktidara el koyduğu bir dünya yol ayrımındadır: Özgürlüklerle baskılar, barışla savaş arasındaki keskin bir dönüm noktasında..."[101]

Böyle bir dönemde Renoir'ın filmleri, Avrupa'nın sarsılan siyasal ve ekonomik kurumlarına eleştirel bir bakış açısıdır. Bu tür filmlerinin bir diğeri *Hayat Bizimdir* filmidir.

---

[100] MAKAL, *a.g.e.*, s. 51

[101] GEVGİLİLİ, *a.g.e.*, s. 61

Hayat Bizimdir, o yıllarda etkin olarak siyasete karışan Renoir tarafından, Fransız Komünist Partisi'nin isteği üzerine Halk Cephesi hükümetini savunmak amacıyla gerçekleştirilen kısa bir tanıtım filmidir. Militanca yapılmış bu propaganda filminde, Fransa'nın sosyal, ekonomik, siyasal yaşantısından günlük görüntüler belgesel bir anlatımla verilir.

Renoir'ın bir sonraki filmi bir uyarlamadır. Gorki'nin eserinden uyarlanan *Ayaktakımı*'nda, hırsız yataklığı da yapan tefeci Kostylev'in sığınağındaki, mutsuz ve düşlerinden başka bir şeyleri olmayan yoksul insanların dünyası anlatılır. Ama Renoir bu dönemdeki asıl çıkışını, Türkiye'de *Harp Esirleri* adıyla gösterilen *Büyük Aldanış (La Grande Illusion, 1937)* filmiyle yapar.



Büyük Aldanış

Birinci Dünya Savaşı döneminde, Almanya'ya tutsak düşmüş bir avuç Fransız'ın öyküsünün anlatıldığı film, aslında, savaş ve barış kavramları üzerinde durarak araların-

daki çelişkileri vurgulamakta ve evrensel bir söyleme ulaşmaktadır. Renoir filminde, birbirine düşman oldukları söylenen insanları bir tutsak kampında bir araya getirerek, onların "düşman" değil, insan olduklarını göstermeye çalışmış ve bu insanları birbirine düşman eden politik gerekliliklerin saçmalığını vurgulamıştır. Büyük Aldanış, bir barış filmidir ve savaş karşıtıdır. Bu yüzden de Nazi Almanya'sının propaganda bakanı Goebbels tarafından film, "sinema alanında bir numaralı düşman" ilan edilmiştir.



Büyük Aldanış, Jean Renoir, 1937

"*Büyük Aldanış*, tüm savaş mekanizmalarının ortak simgesini oluşturan düşmanlık kavramı üzerine bir sorgulamadır.

Kim, kime düşman olmaktadır ve neden?

Tutsak Fransızlar, tutsak yaşantısının ince ayrıntıları arasında bu sorunun yanıtlarıyla yüz yüze gelirler. İnsanoğlu, son çözümde, her yerde ve her koşulda birdir. Alman, Fransız ya da İtalyan olmak, öz'deki ortaklığı kaldırmaz ortadan...

...*Büyük Aldanış*, genelde savaşın yanılsamasıdır. Bir o kadar da kendilerini meslekleri gereği, ister istemez savaşla özdeşleştirmişlerin aldanışı... Renoir insan ilişkilerini, daha karmaşık bir biçimde, militer örgütleniş düzeyinde de tartışır. İki büyük oyuncu Erich von Stroheim ve Pierre Fresnay, bu savaş ve barış senfonisine, aristokrasi ve militarizmin perspektiflerini ekler. Prusya militarizmi ve onun kışla disiplini, von Stroheim'in kimliğini çizdiği Alman komutanda, dipten doruğa kendisine damgasını vuran bir yaşam biçemidir de... Prusya subayı savaşı ve barışı, bir töton şövalyesi gibi, yaşamının oyun alanı tarzında ele alır. Fresnay'in çizdiği aristokrat Fransız komutan da, soyluluktan gelen inceliklerin eklendiği militer tutumuyla, savaşı benzer bir başka oyun alanı olarak görmekten kurtulamayacaktır. Her iki komutan, düşman olmalarına karşın, en iyi birbirlerini anlar.

Göreceği karşılığın, kendisini çok iyi tanıyan Alman komutan tarafından öldürtülmek olacağını çok iyi anlamasına karşın tutsakların kaçmasına yardım eden hasta Fransız aristokratının durumu, savaş-barış ikileminde militarizm seçeneğinin çıkmazlarını da sergiler.



Büyük Aldanış, Jean Renoir, 1937

Onlar, kısa sürede bazı güçler elde etseler bile, uzun sürede -zamanın yürüyüşünü engelleyebilecek hiçbir şey yapamayacaklardır.-"[102]

Fransa'da Halk Cephesi hükümetinin düşmesi, Nazi ve faşistlerin yükselişi, savaşın ayak seslerinin iyice duyulması Renoir'ı, karamsar duygularla *Hayvanlaşan İnsan (Le Bête Humaine, 1938)* filmine götürür. Zola'dan uyarladığı bu film, "doğalcı" geleneğe uygun bir tutumla demiryollarının, garların gerçeklikle çizilen fonu önünde, cinayete mahkûm üç insanla birlikte onlardan birinin (Jean Gabin) yaşadığı aşk dramını anlatır.[103]

Renoir'ın ertesi yıl çevirdiği *Oyunun Kuralı (La Regle du Jeu, 1939)*, Şiirsel Gerçekçiliğin doruğa çıktığı, dünya sinemasının başyapıtlarından biridir.

Zengin şato sahibi Marki de la Chenaye, Sologne'daki topraklarında bir hafta sonu eğlencesi düzenler. Dostlarını çağırmış olduğu toplantıdan bir olanak bulup metresi Genevieve ile sıvışmak ister. Markiz Christine ise, bir pilot olan ve markinin evinde asalak olarak yaşayan Octave tarafından sevilmektedir. Ava gidildiği gün hizmetlilerin gizli aşkları da ortaya çıkar. Markinin maiyetindeki Marceau, karısı Lisette'i kıskanmakta ve onu baştan çıkaranın Octave olduğunu sanmaktadır. İntikam için kaza süsü vererek Octave'ı öldürmeyi planlar. Öldürdüğü kişi, Octave'ın paltosunu giymiş pilot Jurieux ise, oyunun kuralına katılmayan tek dürüst kişidir.

Renoir filmi için, "Filmde, kişilerin romantizmini mümkün olduğunca ortaya koymaya çalıştım. Birçok insan sevgilerini, tutkularını yitiriyor zaman zaman. *Oyunun Kuralı* bu gibi insanlara alanı bırakmaktadır. Açık düşünceli olanlar,

---

[102] GEVGİLİLİ, *a.g.e.*, s. 62, 63

[103] MAKAL, *a.g.e.*, s. 54

duygularını gizleyemeyenler ezilirler toplumda. Her şey aynı kurallara dayanır. Christine'in burjuvaziye girişi gibi. Dürüst ve içten olmayan bir topluma gerçeği getirmek onu yok etmek demektir. Önyargılar her yerde, her sınıfta bulunur. Mutfaklardan zengin salonlarına değin önyargılar vardır. Bu film, önyargılara karşı bir filmdir. Bütün istediğim, efsaneleri ve aynı zamanda aldatmacaları yok etmektir"[104] demiştir.

Film, kurallara ve biçimlere bağlı bir toplulukta yer alan insanların kendilerine biçilen rolleri oynamayı kabullenmeyişi ve oyunun kurallarına karşı çıkışlarıyla oluşan gelişmeyi aktarır. Örneğin, genç havacı pilot Jurieux, Atlantik'i aştıktan sonra radyoda yayınlanan konuşmada, başarısından mutlu olmadığını, çünkü yere indiğinde kendisini karşılayanlar arasında sevdiği kadının bulunmadığını söyler ve gerçekte başkasının eşi olan kadının (Christine) adını verir. Filmin ilginç bir noktasıysa, Jean Renoir'ın filmde önemli bir rolü olan Octave'ı oynamasıdır. Octave zengin Markinin evinde bir asalak gibi yaşamaktadır. Renoir o kişi ile birleşebilecek bir oyuncu bulamayınca rolü kendisinin oynadığını belirtir... Jean Mitry'ye göre filmin bir yeniliği "kurulan dramın doğrusal gelişimi yerine Renoir'ın kırık çizgili bir gelişime, konusunun gerektirdiği kesişmelere" önem vermesidir. Olayların iç içe geçmesi diye adlandırılan şey düzensizlik değil, bilinçli, karmaşık, uyumlu, katı kurallı bir düzendir.[105]

Renoir'dan sonra Şiirsel Gerçekçilik kapsamına sokulabilecek bir başka yönetmen Jacques Feyder'dir. Avant-garde sinemanın önemli sanatçılarından biri olan Feyder'in 1920'lerde yaptığı birkaç filmi, aslında Şiirsel Gerçekçiliği haber veren ilk filmler olarak değerlendirmek mümkündür. Anatol France'ın bir öyküsünden yola çıkarak yaptığı

---

[104] akt. MAKAL, *a.g.e.*, s. 55

[105] MAKAL, *a.g.e.*, s. 55

Crainquebille (1922), Zola'nın aynı adlı eserinden uyarladığı *Therese Raquin (1928)* ve 1929 yılı yapımı *Yeni Beyler (Les Nouveaux)* Şiirsel Gerçekçiliğin izlerini taşıyan ilk filmler olarak karşımıza çıkar.

1922'de *Crainquebille* ile adliyeyi, dolayısıyla da adalet sistemini yeren Feyder, 1928'de *Therese Raquin* ile, bir yandan Zola'nın doğallığına sadık kalırken bir yandan da katil olduğu için yargılanan, toplumun değer yargılarınca horlanan kadının içinde bulunduğu koşulları, onu bu cinayete iten nedenleri araştırıyor, toplumun kadını anlamasını, koşullarını görmesini istiyor ve yine bir yandan da tekrar Fransız adalet sistemini eleştiriyordu. *Yeni Beyler*'de ise, bu sefer kentsoylu politikacılar onun eleştiri oklarının hedefi oluyordu. Film, kentsoylu demokrasisiyle alayı nedeniyle başta Fransa olmak üzere birçok ülkede sansüre takılmış ve yasaklanmıştır.

Filmde, eski bir elektrikçi bir süre sonra sendika lideri, ardından milletvekili ve bakan olur. Bu adamın bir dansöze olan aşkı yüzünden kont unvanı taşıyan bir bakanla arası açılır. Bu olay birtakım karışıklıkların çıkmasına, bakanlığın altüst olmasına neden olur. Filmde Fransız parlamentosu, politikacıların metresleri olan çok sayıda revü kızınca işgal edilir.

Aslında Marcel Carné dışında, Şiirsel Gerçekçilik içinde yer alan yönetmenlerin hemen hepsinin filmlerinde gerçeklere karşı alaycı bir tutum vardır. Onlar bu tutumlarıyla gerçeklerin değil, ama onları yaratan kişi ve kurumların saçma tutumlarını gözler önüne sermeye çalışırlar. Dönemin toplumsal, siyasal olaylarına yaklaşımları belki şiirsel ama yine de alaycı ve yergicidir. Yaptıkları filmlerin çoğu karamsar, hüzünlü bir atmosfere sahiptir. Ama bazıları neşelidir, eleştiriyle mizahı birleştirmeyi başarmışlardır. Bu filmlerde gerçekler karşısında acı bir gülüş göze çarpar. Ayrıca onlar-

da toplumsal eleştiri, siyasal bir düşünce ile birlikte yürür. Ama yine de, Şiirsel Gerçekçilik denince en çok Marcel Carné ve filmleri akla gelir.

Carné, *Sisler Rıhtımı* ve *Gün Doğarken*'de, dışarıda kalanların, dünyayla ilişkisi kesilenlerin, kurban olanların öykülerini anlatmıştır. Karamsar bir hava bütün filmlerinde göze çarpar; onun kahramanları umutsuzdur, içine kapanıktır ve ne kadar çabalarsa çabalasınlar hiçbir çıkışları yoktur.

Şiirsel Gerçekçilik, dünya ekonomik krizinin sonucunda ortaya çıkmış, toplumdaki çarpıklıkları eleştirel ve kimi zaman alaycı bir tavırla sergilemiş, ısrarla bireyin mutsuzluğu ve umutsuzluğunun altını çizmiş, yaklaşan savaşın getireceği yıkım ve acıları önceden görerek aynı zamanda savaş karşıtı bir rol de yüklenmiş bir akımdır. Sadece sinemayla sınırlı kalmayarak diğer sanat dallarında da temsilciler bulmuştur. Edebiyatta Bernanos, Celine ve Andre Malraux gibi sanatçılar, 30'lu yılların toplumsal eleştirisini yapan, bu akım içinde yer alan ürünler vermişlerdir. Şiirsel Gerçekçi filmlerin çoğu yönetmeni bir önceki dönemin avant-garde sinemasından geldiği için, Şiirsel Gerçekçiliğin deneyci bir yanı da vardır. Özellikle Clair'in "ses" konusunda yaptığı deneyler, filmlerdeki düşsel hatta sürrealist öğeler, avant-garde dönemin deneyci tutumunun Şiirsel Gerçekçilik içinde devam ettiğinin göstergesidir.

6. İNGİLİZ BELGE OKULU

"Belgesel" kelimesini ilk olarak kullanan John Grierson'a göre belgesel film; "olanın yaratıcı bir uygulamadan geçirilmesi"dir. Philip Dunne ise belgesel filmi, "doğası gereği deneysel ve yaratıcı olan" olarak tanımlar. Dunne, genel kanının aksine, belgeselde oyuncuların da kullanılabileceği-

ni söyler: "Belgesel, düş ya da gerçekle ilgilenebilir. Metni olur ya da olmaz. Fakat belgesellerin bir tek ortak yanı vardır, kesin bir gereksinimden doğarlar. Belgeseller, bir düşün silahıdırlar ve hemen her zaman propaganda aracıdırlar."

Andrew Sarris'e göre ise "her film, herhangi bir yerin, bir zamanın, bir şeyin, bir kişinin belgeleri olarak ele alındığında, tüm filmlerin belgesel olduğunu söylemek mümkündür."[106]

Sinemanın gerçeklikle olan ilişkisi, Lumieré'den beri tartışma konusudur. Bu konuda değişik görüşler ileri süren birçok yönetmen kendi görüşlerini uyguladıkları filmler yapmış, hatta kimi zaman bu görüşler bir okul oluşturacak denli güçlü olmuştur. Robert Flaherty, Dziga Vertov, John Grierson, Paul Rotha, Vittorio de Sica, Andre Bazin gibi yönetmen ve kuramcılar sinemada gerçekçi okulun temsilcisi olarak kabul edilir. Bu yönetmen ve kuramcılardan bazıları gerçekliği belgesel filmlerde ararken, bazıları da öykülü filmin de gerçekliği yansıtabileceğini, gerçekliğin sinemada estetik değerin yitirilmesine yol açmayacağını, aksine kedine özgü bir estetik değeri olduğunu ileri sürmüşlerdir.

Sinemada Robert Flaherty ve Dziga Vertov'un çalışmaları, sinema-gerçek ilişkisinde ilk çalışmalar olarak değerlendirilmiş ve onların açtıkları yoldan ilerleyen birçok gerçekçi sinema okulu ortaya çıkmıştır. Flaherty, Grierson'un nitelemesiyle "belgesel" sinemanın öncülüğünü yaparken, çoğu gerçekçi sinema okulu gerek belgesel filmler gerekse öykülü filmlerde Vertov'un sinema-gerçek kuramından yararlanmıştır.

Robert Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook (Nanook of the North)* adlı filmi, belgesel türün ilk örneği olarak kabul edilir. Bu

---

[106] akt. Nilgün ABİSEL, *Ladik Belgeseli, Bir Uygulama Örneği*, AÜSBF Basın Yayın Yüksekokulu Yıllık, 1974 -1976, AÜSBF Yayınları, Ankara, s. 355

konuda 1915-16 yıllarında yaptığı ilk çalışmaların bir yangınla yok olması üzerine 1920'li yıllarda tekrar Alaska'ya giderek Eskimoların da yardımıyla *Kuzeyli Nanook* filmini çeken Flaherty bu filminde, bir Eskimo olan Nanook vasıtasıyla Alaska'daki yaşam şartlarını ve Eskimoların geleneklerine incelemektedir. Film, tüm dünyada ilgiyle karşılanmış ve büyük bir başarı kazanmıştır. Hatta Nanook'un iki yıl sonra açlıktan ölümüyle tüm dünya basını ilgilenmiştir.



Kuzeyli Nanook, Robert Flaherty, 1920

Bu ilk belgesel filminden sonra Flaherty, giderek tükenmekte olan ilkel toplulukların yaşantılarını, özellikle doğa-insan savaşımını gerçek olarak sergilemeye çalıştığı başka belgeseller de yapmıştır. Bu belgesellerinde, öncelikle insan ve yöreden başlayıp bunlarda var olan öyküyü çıkarmaya çalışmış, kamerasını ansal (spontane) bir biçimde kullanarak dramını, kişilerin fiziksel varlığı gerçeği üzerine

kurmuştur. Bu yönüyle Faherty, belli bir durumla işe başlayıp, bunu uygun biçimde çevreye uyarlamaya çalışan pek çok öykülü film yönetmeninden ayrılır. Flaherty'nin sinema dünyasına diğer bir önemli katkısı ise, var olan ticari ilişkiler içinde Hollywood'a karşı bir sinema biçimi oluşturması ve bu yeni biçime evrensel bir seyirci kitlesi kazandırmasıdır.[107]

1917 yılında gerçekleşen komünist devrimle birlikte Sovyet sinemasında, devrimci içerikle birlikte gerçekçilik, çeşitli eğilimler içinde zamanla tek kabul gören eğilim olmuştu. Gerçekçi ve deneysel çalışmalarda Vertov ve Eisenstein Sovyet sinemasında diğer yönetmenler içinde özellikle öne çıkan isimlerdi. Ancak Eisenstein'ın gerçeklik çabaları deneysel çalışmalarıyla birlikte öykülü film içinde gelişiyordu, Vertov ise Sovyet Rusya'nın dört bir yanına dağılan görüntü yönetmenleriyle birlikte belgesel tür üzerine yoğunlaşmıştı. Her iki yönetmenin çalışmalarına ve kuramlarına Sovyet sineması kapsamında değindiğimiz için burada tekrar ele almaya gerek yok. Ancak Vertov, geliştirdiği sinema-gerçek kuramının temelini, sinema alıcısının insan gözünden çok daha iyi bir saptayıcı olduğu ve sinemada artık filmsel drama ve yazınsal metne gerek olmadığı üzerine kurmuştu. Ona göre bunlar, sinemadan kesinlikle atılması gereken eski birer burjuva kalıntısıydılar.

Vertov'un sinema-gerçek kuramı doğrultusunda yaptığı çalışmalar, İngiliz Belge Okulunu, İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasını, Frank Capra'nın İkinci Dünya Savaşı sırasında çektiği belgesel filmleri, Fransa'da Jean Rouch'un öncülük ettiği Cinéma-Vérité'yi ve yine Fransız Yeni Dalgacılarını etkilemiştir. Hatta, Yeni Dalgacılardan Jean-Luc Godard 1968'lerde Jean-Pierre Gorin ve Jean-Henry Roger'la birlikte Dziga Vertov grubunu oluşturmuştur.

---

[107] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 356, 357

Flaherty ve Vertov'un gerçekçilik çabaları 1930'lara gelindiğinde, John Grierson'un öncülüğünde İngiliz Belge Okulunun kurulmasıyla sonuçlanmıştır. Grierson'u en çok etkileyen bu iki isim olmuştur. Öykülü filmleri dışlayan Vertov'un kamerası, gerçek yaşamın gözlenmesi ve dönüştürülmesi için sokağa, yaşamın içine; Flaherty'nin kamerası ise, belgesel yaşamın önemli örneklerini yakalayabilmek için kültürlerin içine girmişti. Grierson'a göre Flaherty belgesel filme, öykünün geçtiği çevre içinde ele alınan gerçek öykü olması kesinliğini getirmişti.

a. Grierson'un Belgesel Sinemaya Yaklaşımı

Grierson, Cinema Quarterly'nin 1932 kış sayısında yayımladığı "Belgesel Sinemanın Temel İlkeleri" (First Principles of Documentary) başlıklı yazısında, görüşlerini bir araya getirerek "Küçük Manifesto" (Minor Manifest) adı altında toplar. Yazısında, belge filmin gerçekliği, bu gerçekliğin estetik değeri üzerinde durmakta ve stüdyo yapımlarından farklı yanlarını ortaya koymaktadır.

"Sinemanın, çevrede dolaşma, yaşamın kendisini gözleme, yaşamdan seçme yetisi, yeni, canlı bir sanat biçiminde değer kazanabilir. Stüdyo filmleri çoğunlukla, perdeyi gerçek dünya üzerine açmak olanağını görmezden gelirler. Yapay bir arka plan önünde, uydurma öyküler çekerler. Belge film ise, yaşayan sahneyi, yaşayan öyküyü çeker. Özgün (ya da yerli) oyuncunun, özgün (ya da yerli) sahnenin, çağdaş dünyanın perdedeki yorumuna daha iyi kılavuzluk edebileceğine inanıyoruz biz. Bunlar, daha büyük bir gereçler yığını sağlar sinemaya. Milyonlarca görüntüye egemen olacak bir güç sağlar. Gerçek dünyanın, stüdyo kafasının kavrayabileceğinden, stüdyo mekanikçisinin yaratabilece-

ğinden daha karmaşık, daha şaşırtıcı olaylarını yorumlama yetisini sağlar. Ham gereçler arasından alınma böyle gereçler, öyküler, uydurma konulardan daha incelikli (felsefi anlamda daha gerçek) olabilir. Kendiliğinden eylemin perdede özel bir değeri vardır. Sinemanın, geleneğin yoğurduğu ya da zamanla aşınmış akışı yenilemekte olağanüstü bir yetisi vardır. Oynak dörtgeni, eylemi özellikle açar; uzay ile zaman içinde en yüksek görünüşü kazandırır ona. Buna, belge filmin, stüdyonun üstünkörü işleyişiyle, zambak elli büyük başkent oyuncularının yorumlarıyla varılamayacak bir bilgi içtenliğini gerçekleştirebileceğini de ekleyin."[108]

Grierson, belge filmle ilgili görüşlerini açıklarken, stüdyoların gerçekten sanatsal değeri olan kaliteli yapımlar gerçekleştirebileceğini yadsımadığını söyler. Ona göre, stüdyoların, tiyatro biçiminde ya da peri masalı biçiminde, gerçekten üstün bir gelişme sağlamasını önleyecek hiçbir neden yoktur. Ama onun belge filmle ilgili olarak ayrıca ileri sürdüğü şey, gerçeklikte var olan yaratıcılık ve estetik değerdir. "Benim belge film için ayrıca ileri sürdüğüm şey, yaşayan gereci seçmesiyle ilgilidir ancak, yaratıcı başarılar sağlaması için de bir olanak vardır. Belge film gereci seçiminin, düz öykü yerine şiir seçimi gibi apayrı bir şey olduğunu da söylemek istiyorum aynı zamanda. Belge film, değişik gereçle çalışırken, o gereci stüdyonunkilerden apayrı estetik işlemlerle ele alır ya da almalıdır. Bu ayrımı, genç yönetmenin hem belge filmi hem de stüdyoyu bir arada yürütemeyeceğini söyleyecek ölçüde ileri götürüyorum."[109]

---

[108] bkz. John GRIERSON, *Belge Film Üstüne*, (Forsyth HARDY, Grierson on Documentary, London: Collins, 1966), (çev. Akşit GÖKTÜRK), *Türk Dili Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak 1968, s. 345

[109] GRİERSON, *a.g.m*, s. 345, 346

Grierson'a göre, sinema aygıtı fiziksel niteliklerinden dolayı gördüğü her şeyi olduğu gibi yansıtır. Tıpkı Vertov gibi sinemanın ancak kendine özgü gerçekliğiyle bir sanat olarak var olabileceğine inanan Grierson, sinemanın gerçek üzerine kurulması gerektiğini savunur.

"Sinemayı gerçek olanın üstüne kurmalıyız. Paramız yalnızca gerçekle ilgilenen kişilerden geliyor. İletişim aracımızın kendisi de gerçekte ısrar ediyor. Flaherty'nin soruna yaklaşımındaki en önemli husus doğanın güzelliği konusundaki ısrarıdır... Kamera-göz büyülü bir aygıttır... Gerçekçi belgesel, sokakları, kentleri, kenar mahalleleri, pazarları, borsaları ve fabrikalarıyla kendisinden önce hiçbir ozanın girmediği bir alanda şiir üretme görevini üstlenmiştir... Doğal yaşamı görüntüleyebilirsiniz ama öte yandan ayrıntıları bir araya getirerek aynı yaşamın bir yorumunu yapabilirsiniz... Doğal sinemanın başarısı ayrıntıların üst üste yığılmasında yatar."[110]

Grierson'un belgesel film kavramı, "olanın yaratıcı bir uygulamadan geçirilmesi"ne dayanıyordu. Aynı gruptan olan Paul Rotha ise, doğrudan propagandacı bir yaklaşım taşımaktaydı. Fakat her ikisi de bu türün, öykülü filmler kadar hatta onlardan daha fazla sanatsal nitelik taşıdığına inanıyorlardı. Rotha'ya göre, bir belgesel film yapımcısı, hem bir toplumbilimci hem de bir kameraman ve hatta olanaklıysa bir ozan olmalıydı.[111]

Grierson'dan sonra İngiliz Belge Okulunun önemli kişilerinden biri olan Paul Rotha, belge filmlerin, çağın toplumsal ve siyasal yaşamının etkisiyle ortaya çıktığını ve kendine özgü bir film türü olduğunu söyler.

---

[110] HARDY Forsyth, *Grierson on Documentary*, London: Collins, 1966, s. 148, 157

[111] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 358

"Sinemada her eğilim, çağının toplumsal ve siyasal özelliklerini yansıtır. Öte yandan, sizin görüşünüze göre, geçerlikteki ekonomik koşulların bir yansıması olabilir ya da olamaz. Belgecilik yöntemi, kendine özgü bir film türü, öykülü filmin eğlence motiflerinden hem amaç, hem de biçim bakımından apayrı olan toplumsal duygu ve felsefi düşüncenin bir yorumu olarak, genellikle, toplumbilimsel, siyasal ve eğitimle ilgili koşullar sonucu varlık kazanmıştır."[112]

Rotha belgesel filmlerin, çağının sorunlarını ve gerçeklerini yansıtması gerektiğini savunur. Ona göre belgeci film, insan çağrışımları çerçevesi içinde ortaya çıkmış, çağdaş gerçek ve olaydır. Ve Rotha, propaganda amacıyla birleşen belge film yöntemini, çağdaş düşüncenin her yönünü anlaşılabilir kılmak ve düzene sokmak için başvurulabilecek eşsiz bir yöntem olarak değerlendirir. Belge filmlerdeki propaganda amacı, "çağdaş yaşantının üzerinde derin izler bırakan inandırıcı bildiriler ve içermeler gerektirdiği için", o güne kadar betimsel filmlerde denenmiş olandan daha geniş bir algılama alanına girmemizi sağlar.

Rotha, doğaya yönelmiş bir belgecinin, "öncelikle insanın kendi amaçlarına uydurabilmek için doğal nesneleri egemenliği altına almasıyla ilgili" olduğunu söyler. Oysa ona göre bunlar, çağdaş toplumla birlikte düşünüldüğünde daha geniş ve daha önemli sorunların yanında ikinci derecede önemli konulardır. Asıl önemli olan, belge filmcinin dikkatini toplumdaki üretim ilişkilerine, sosyal şartlara yöneltmesidir. Ona göre bugün temel sorun, "kişinin gereksinimlerini üretimle denkleştirmek, en doyurucu ekonomik dizgeyi tartışmak, en ussal ve çağdaş düzeni içinde insanlı-

---

[112] bkz. Paul ROTHA, *Belge Filmciliğinin Bazı İlkeleri*, (Documentary Film), (çev. Arsal SOLEY), *Türk Dili Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak 1968, s. 341

ğın toplumsal ilişkilerini göz önüne sermektir." Belge filmi yönetmeninden, en azından bu sorunların varlığını onaylaması beklenmektedir. "Kuşkusuz, bütün film türlerinin en güçlüsü olarak, belge filmciliği yönteminin, şu bolluk yılının canlı toplumsal olaylarına aldırmazlık etmemesi, şimdiki üretim dizgesini yöneten ve dolayısıyla toplumun kültürel, toplumsal ve estetik davranışlarını belirleyen ekonomik ilişkilerden kaçınmaması gerektiğine inanmaya hakkımız vardır."[113]

Rotha, belgecinin en başta gelen görevinin, "halkı ve onun sorunlarını, işlerini ve hizmetlerini yine halkın gözleri önüne sermek için, kitleyi inandırma sanatındaki ustalığını gösterebileceği durumlar bulmak" olarak koyar. "Onun işi, halkın bir yarısını öbür yarısına tanıtmak, çağdaş toplumun bütün karşıt yanlarını kapsayan daha derin ve daha anlayışlı bir toplumsal çözümleme getirmek, güçsüzlüklerini araştırmak, olaylarını bildirmek, deneylerini dramatize etmek ve toplumun egemen sınıfı arasında daha geniş ve daha içten bir anlayış yaymaktır. Bence, o, birtakım sonuçlar aramaz, fakat sonuçların çıkarılabileceği bir durumun bildirisini yapar. Onun dünyası, istediğini dile getirebilmesi için, ona şu olayı ya da bu yaşantıyı sunan, caddeler, evler, fabrikalar ve halkın iş yerleridir. Ve belge filmciliği yöntemi, bugün iki yönlü bir yolda kullanılıyorsa, anlam içindeki anlamı dile getirmekte uygulanıyorsa, bu belgecinin değil, içinde yaşadığı çağın hatasıdır."[114]

---

[113] ROTHA, *a.g.m*, s. 342

[114] ROTHA, *a.g.m*, s. 342, 343

b. İngiliz Belge Okulu Çalışmaları

1924 yılında Amerika'ya giden John Grierson, üç yıl boyunca Chicago Üniversitesi'nde basın, sinema ve kitle iletişim alanlarında, kitle iletişim araçlarının insanlar üzerindeki etki gücünün kaynakları üzerine araştırmalar yapar. Bu sırada, bu alanın önde gelen kuramcılarından biri olan Walter Lippmann'ın görüşlerinden etkilenir.

Walter Lippmann, demokrasinin işleyişi açısından modern toplumu eleştirir ve toplumun hızlı bir değişme süreci içinde bulunması nedeniyle, sokaktaki insanın her olguyu aynı anda izleme olanağından yoksun olduğunu ileri sürer. Yurttaşın, kendisine ve topluma en çok yarar sağlayacak olguyu seçip izleyebilecek bir yolda eğitilmesi gerektiğini savunur. Ona göre, bu gerçekleştirilmediği sürece çağdaş demokrasilerin işleyişi, klasik demokrasilerin işleyişinden çok daha değişik olacak ve demokrasi istenen yararı sağlayamayacaktır. Sokaktaki insanın kafasını her türlü gerçekle doldurmayı amaçlayan klasik öğretim, yurttaşın kendi çıkarları doğrultusunda davranmasını sağlamaya yeterli değildir. Lippmann, klasik eğitim yönteminin yalnızca düş kırıklığı getireceğini belirterek, modern dünyanın sorunlarının öğretmenlerin bir çırpıda yetişip kavrayamayacakları kadar hızlı değiştiğini ileri sürer. Çağdaş demokrasinin on milyon amatör düşünürden beklediği, toplumun yararı ve geleceği için en doğru yolu değerlendirip seçerek oy kullanmasıdır ve ona göre bu da çağdaş demokrasilerin mistisizm düzeyine varan bir yanılgısıdır.[115]

Grierson da, sokaktaki adamdan her konuda bilgi sahibi olmasını beklemenin, ondan çok şey istemek olduğu düşüncesindedir. Dolayısıyla yapılması gereken, modern dünya-

[115] ADALI Bilgin, *Belgesel Sinema*, Hil Yayın, İstanbul, 1986, s. 45

nın karmaşıklığına uygun ve demokrasinin gereklerini karşılayabilecek yeni bir eğitim sistemi geliştirmektir. Grierson, insanları modern dünyanın hızlı değişimi ve karmaşıklığı karşısında duydukları şaşkınlık ve karmaşadan kurtarabilmek için, onlara nasıl düşünüleceğini öğretmek gerektiğini ve insanların, uzmanların seçtiği belirli konularda bilgilendirilmesi gerektiğini öne sürer. Grierson, modern eğitim yöntemi derken, aslında pratik bir bilgilendirme yöntemi olan "propaganda"dan bahsetmektedir.

Kuşkusuz propaganda, filmle birlikte düşünüldüğünde oldukça etkili bir yöntem ve silah olmaktadır. Sinema ve propaganda yan yana geldiklerinde, ilk önce 1917 devriminden sonra Sovyetlerin, daha sonra ise Almanların kullandığı etkili bir bilgilendirme ve yönlendirme aracı olmuştur. Grierson da propagandanın bu yönüne değinerek, üstlenebileceği işlevi; "propaganda ile okullardaki insanların ufkunu genişletebilir, her bireye yaşamında ve işinde hizmet etme onuruna sahip olduğu topluma ilişkin yaşayan bir kavram verebiliriz ve etkin bir yurttaş olmasını sağlayarak yaşamını aydınlatabiliriz" olarak açıklar.

Grierson'un belgesel film kavramında ilk önceleri sinemanın propaganda aracı olarak kullanılması fikri yoktur. Ama, 1927 yılında İngiltere'ye dönerken sinemayı, yeni eğitim yöntemi (propaganda aracı) olarak kullanmaya karar vermiştir. Aynı yıl, İngiltere'de "İmparatorluk Pazarlama Kurulu"nun (Empire Marketing Board) film bölümüne katılarak, Stephen Tallents yönetiminde hükümet adına kitle iletişimle ilgili araştırmalar yapmaya başlar.

EMB'nin amacı, İngiliz İmparatorluğu'nun etkinliğini artırmaktır. Grierson'da bundan yola çıkarak, endüstrileri, üretimleri, araştırmaları, iş yaşamını filmlerle gündeme getirmeyi düşünür. Bu sırada Tallents'in çabalarıyla hükümetten iki film için ödenek sağlanır. Creighton *Tek Aile (One*

Family), Grierson ise *Balıkçı Tekneleri (The Drifters)* adlı filmlerinin çekimlerine başlar.

Tek Aile filminin konusu, imparatorluğun parçalarının ekonomik yönden birbirlerine bağımlılığıdır. Creighton, gerçeği, stüdyo olanaklarından ve oyunculardan yararlanarak yeniden canlandırma yöntemiyle aktarmaya çalışır. Öykülü anlatımın başarılı olmasına rağmen film, asıl işlevi olması gereken propaganda amacı bakımından yetersizdir. Ayrıca ticari bakımdan da başarı sağlayamaz.



Balıkçı Tekneleri, John Grierson, 1929

Balıkçı Tekneleri'nde ise Grierson, Kuzey Denizi'nde ringa balığı avlayan balıkçıların yaşamlarını konu alır. Ve gerçeği, yalın bir biçimde, çarpıcı görüntülerle, kendi gerçekliği ve doğal yapısı içinde yansıtır.

"*Balıkçı Tekneleri*, balıkçıları ve denizi konu alır. Picadily oyuncularının bu filmde yeri yoktur. Herkes gerçek yaşamı oynar, deniz bile... Deniz, Jennings'ten, Nikitin'den ya da herhangi bir başkasından daha büyük bir oyuncudur... Fırtınanın pençesinde tüm güçleriyle çabalayan insan kaslarından daha dramatik bir öykü düşünebiliyor musunuz?" Film, Grierson'un bir toplumbilimci olarak kendi görüşlerini yansıtabilmek için Flaherty'den edindiği estetik bilgileri uyarladığı, Eisenstein ve Pudovkin tarafından geliştirilen senkronik yapı ve dinamik kurgu ilkelerini kullandığı, yalınlığına karşın içeriği ve tekniği açısından heyecan verici olan ve çalışan İngiltere'yi anlattığı bir çalışmadır.[116]

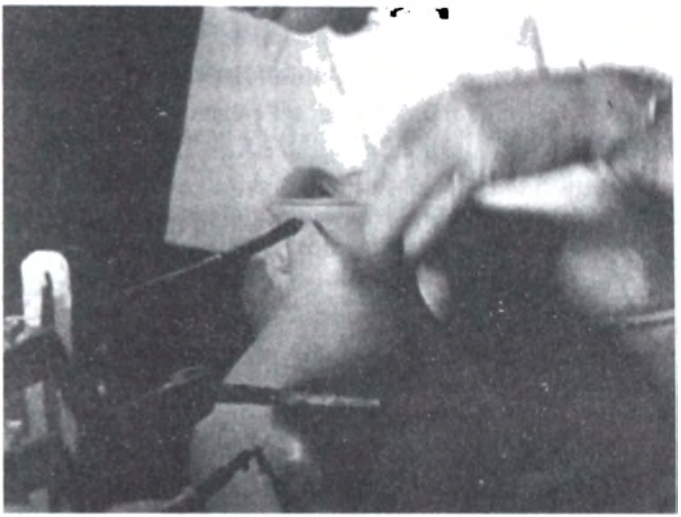
1929 yılında Londra Film Derneği'nde gösterilen *Balıkçı Tekneleri*, büyük bir başarı kazanır. Bu durum, Grierson'un kuramlarının ve yöntemlerinin geçerliliğini kanıtlar. Söz konusu olan Grierson'un yöntemi ve Creighton'ın yöntemidir. Creighton'ın stüdyoda inşa etmeye çalıştığı gerçek ve Grierson'un doğal yaşam içinde yakaladığı gerçek arasında izleyiciler Grierson'unkini tercih etmiştir.

Grierson, EMB film biriminde kendi seçtiği gençlerden oluşan bir ekip oluşturmuştur. Yaptığı çalışmalardan biri de bu gençlerin eğitimiyle ilgilenmektir. Onlara film alanında nelerin yapıldığını ve nelerin yapılabileceğini göstermek amacıyla film gösterileri düzenler. Kuramsal görüşlerini onlarla paylaşır ve bir yönetmen olarak yetişmelerini amaçlar. Bu grup içinde Basil Wright, Stuart Legg, Arthur Elton, Harry Watt, Edgar Anstey, Robert Flaherty, Paul Rotha gibi isimler vardır. Böylece Sovyetler Birliği dışında ilk kez bir sinema grubu oluşturulmuş olur. EMB, propaganda amacından sapmamak üzere genç yönetmenleri çalışmalarında özgür bırakır.

---

[116] HARDY, *a.g.e.*, s. 135

Bu dönemde EMB film birimi birçok film üretir. Basil Wright'ın *Köy Kente Geliyor (The Country Comes to Town, 1931)* ve *Kereste (Lumber, 1932)*, Arthur Elton'ın *Dağdaki Gölge (Shadow on the Mountain, 1931)* ve *Nehir Yukarı (Upstream, 1931)*, Robert Flaherty'nin *Endüstri Ülkesi Britanya (Industrial Britain, 1932)*, Stuart Legg'in *Genç Kuşak (The New Generation, 1931)* adlı filmleri, İngiliz Belge Okulu tarafından yapılan ilk çalışmalarıdır.



Endüstri Ülkesi Britanya, Grierson-Flaherty, 1933

Bu filmler, Vertov'un sinema-gerçek kuramını Flaherty'nin lirizmi ile birleştirerek, öykülü filmlerin dramatik gücünü belge filme uygulayarak, kuru bir ders filmi olmaktan kurtulmaktadırlar. Ayrıca yine bu filmlerle birlikte, bir yandan o güne kadar Amerikan sinemasına öykünmekten ileri gidemeyen İngiliz sinemasına yeni bir soluk gelirken, bir yandan da İngiliz Belge Okulu kendine geniş bir yandaş kitlesi edinmeye başlar.

EMB film birimi, 1933 yılına gelindiğinde otuz kişilik bir kadroya ulaşmış ve iki yüze yakın film üretmiştir. Film üretmenin yanında, Kraliyet Film Arşivi oluşturulmasına yönelik çalışmaları da vardır. Fakat 1933 yılının ortalarında tüm faaliyetleri durdurularak EMB kapatılır. Bu olumsuz gelişmelere rağmen, kendini kanıtlamış, etkili bir okul haline gelmiş olan İngiliz Belge Okuluna birçok yerden teklif gelir. Ve Okul da bundan sonraki çalışmalarına Genel Posta İdaresi (General Post Office) bünyesinde devam eder. Ayrıca, 1933 yılında konuk yönetmen olarak davet edilen Brezilyalı Alberto Cavalcanti de ekibe tümüyle katılır. Cavalcanti, özellikle ses konusundaki deneysel çalışmaları ve farklı bakış açısıyla harekete katkıda bulunacaktır.

Kendisinden Genel Posta İdaresi'ni diriltmesi istenen İngiliz Belge Okulu, böyle bir durum konu kısıtlaması yaratsa da en önemli filmlerini bu dönemde gerçekleştirir. Basil Wright'ın *Seylan Türküsü (Song of Ceylon, 1934)* ve Harry Watt ile birlikte gerçekleştirdiği *Gece Postası (Night Mail, 1936)*, Edgar Anstey ve Arthur Elton'ın *Konut Sorunları (Housing Problems, 1935)*, Cavalcanti'nin *Pett ve Pott*'u *(Pett and Pott, 1934)*, Evelyne Spice'ın *Yılın Takvimi (Calendar of the Year, 1937)* gibi filmleri, Posta İdaresi döneminde gerçekleştirilen çalışmalardır.

Basil Wright'ın 1934 tarihli *Seylan Türküsü* ve Harry Watt ile birlikte 1936 yılında gerçekleştirdiği *Gece Postası*, sadece İngiliz belgesel sinemasının değil genel olarak belgesel sinemanın önemli çalışmaları arasında yer alır.



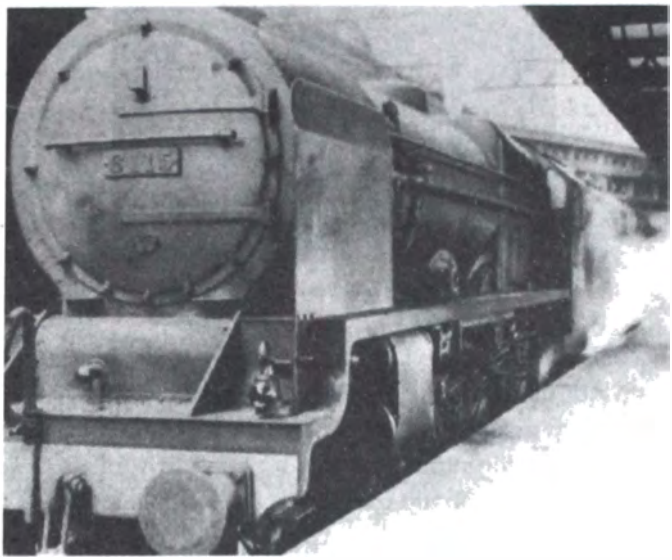
Seylan Türküsü, Basil Wright, 1934

Seylan Türküsü, Seylan Çay Tanıtım Kurulu hesabına çekilmiş kırk dakikalık bir belgeseldir. Senaryo ve kamera çalışması Wright'ın kendisine aittir. Lirik bir anlatıma sahip filmin en ilginç yanı, görüntülerle çarpıcı bir kontrast yaratan ve açık bir şekilde Cavalcanti'nin izlerini taşıyan ses kullanımıdır. Olağanüstü güzellikte tropik manzaralar izlerken duyulan çay tacirlerinin ve gemicilerin konuşmaları, konşimento örnekleri ve iş mektuplarından pasajlar, çeşitli malların fiyatları, Londra borsasından sesler; perdedeki uzak güzelliklerin Batı'nın gündelik hayatıyla tuhaf bir bağlantı oluşturmasına neden olur.[117]

Gece Postası ise, bir posta treninin Londra - Edinburg arasındaki gece yolculuğunu anlatan yirmi beş dakikalık bir filmdir. Ses yönetmenliğini Cavalcanti'nin yaptığı filmde, Gezici Posta İdaresi ve LMS Demiryolu işçileri kendilerini oynamışlar. Filmin / trenin ritmini yakalayan ve kuşkusuz filme çok şey katan şiir-metin W.H. Auden'ın. Müzik de Benjamin Britten'ın. Bu üslup denemesi, özellikle Stuart Legg'in Auden'ın şiirini

[117] ÜSTEL Özer, *Bir Sinema Adamının Ardından, ...Ve Sinema*, Hil Yayın, İstanbul, Kitap 6, s. 88

okuduğu bölümüyle, yaratıcı belgeselciliğin ince bir örneği sayılıyor.[118]



Gece Postası, Harry Watt-Basil Wright, 1936

Paul Rotha ise bu dönemde, *Yükselen Gelgit (Rising Tide, 1934), Temas (Contact, 1935), Tersane (Shipyard, 1935), Biritanya'nın Yüzü (The Face of Britain, 1935)* filmlerini yapmıştır.

Belgesel film yapımında temel amaçlarını halka ulaşmak olarak koyan Grierson, sanatsal gelişimin de deneylerle oluşacağını düşünmektedir. Bu nedenle, Genel Posta İdaresi döneminde Len Lye gibi bazı yönetmenlerle *Renk Kutusu (Color Box)* ve *Gökkuşağı Dansı (Rainbow Dance)* gibi renk soyutlaması deneylerine girişir. Ayrıca gelişen sesli çalışma

[118] ÜSTEL, *a.g.e.*, s. 88

olanaklarından da faydalanılır. Grierson, sesin sinemaya çok büyük katkıda bulunacağına inanmaktadır.

1936 yılına gelindiğinde, İngiliz Belge Okulu filmlerinde biçim ve içerik açısından farklılaşmalar görülmeye başlar. Daha önce filmlerde egemen olan nesnel gözlemcilikten, kişisel bir bakış açısına ve anlatıya doğru bir kayma olur. Harry Watt'ın 1936 yılında çektiği *Bill Blewitt'in Tasarrufu (The Saving of Bill Blewitt)* filminde bu değişikliği görmek mümkündür. Aynı yönetmenin *Kuzey Denizi (North Sea, 1938)* adlı filminde farklılık daha da belirginleşir. Watt filminde, yaşanmış olaylar ve gerçek kişilerden yararlanarak öykülü anlatımı denemektedir.

1937 yılında Grierson, Cavalcanti ile birlikte *İki Ayrı Dünyada Yaşıyoruz (We Live in two Worlds)* filmini yapar. Aynı yıl, Posta İdaresinden ayrılarak Basil Wright, Arthur Elton ve Stuart Legg ile birlikte "Film Merkezi"ni (Film Center) kurar.

Böylelikle İngiliz Belge Okulu dağılmış olur. Ancak bu okul, İngiltere'de belge filmciliğin gelişmesine önayak olmuş, sadece devlet kurumlarının değil, pek çok kuruluşun belgesel sinemaya desteğini sağlamıştır. Bunun nedeni, yapılan çalışmaların belgesel sinemanın önemini ortaya koymasıdır. Halkı bilgilendirme ve bir propaganda aracı olarak belgesel filmin oldukça geniş bir etki alanı olduğu anlaşılmıştır. Çeşitli kurumların maddi desteği sağlanarak yapılan bu çalışmalar, ne yazık ki zamanla gerçeği yansıtmak olan asıl amaçlarından sapmaya başlamıştır.

"Bu akımın dünya sinemasına katkısı, yeni örgütlenme biçimleri oluşturması ve yeni parasal kaynaklar yaratabilmesidir. Bu yönetmenler, daha çok devlet kurumlarına ve büyük kuruluşlara başvurarak, hizmet önermişlerdir. Ancak kamu kuruluşları ve büyük endüstrilerin desteğiyle yapılan bu filmler sonuçta; işsizlik, sendikacılık gibi gerçekleri ve

toplumsal sorunları bir yana bırakarak, örgütlenmiş emeğin rolünü değil, kişisel uğraşlar üzerine odaklanarak endüstrileşme sürecinin romantik bir görüntüsünü yansıtmıştır.

Bir karşı tepki olarak, Elton ve Anstey'ce geliştirilen yeni bir belgeselci akım içinde, deneysel çalışmalarla yitirilen gündelik sorunlar ansal olarak aktarılmaya başlanmış ve böylece İngiliz sinemasına yeniden belgesel ve gerçekçi filmler kazandırılmıştır."[119]

7. İTALYAN YENİ GERÇEKÇİLİĞİ

a. İtalyan Faşizminin Yükselişi

Birinci Dünya Savaşı'nın bitiminden çok kısa bir süre sonra 1919 yılında İtalya'da faşist hareket, "Fascio di Combattimento" adlı bir örgüt kurarak örgütlenmeye başladı. Bu örgüt, bir yıl sonra Ulusal Faşist Partisi adıyla bir parti haline geldi ve o yıl yapılan seçimlerde meclise 35 milletvekili soktu. 1922 yılına kadar sürekli güçlendi. Aynı yıl iki yüz bin faşistin Roma'ya doğru yürüyüşe geçmesi üzerine Kral Vittorio Emmanuelle, partinin başkanı olan eskinin sosyalisti ama şimdinin faşisti Benito Mussolini'ye başbakanlığı vermek zorunda kaldı. İtalya'daki sol partiler arasındaki bölünme, meşru güçlere direnme olanağı vermedi. Daha sonra meclisten olağanüstü yetkiler alan Mussolini ve onun Faşist Partisi, 1943 yılına kadar İtalya'da tek egemen güç olarak kaldı.[120]

---

[119] ABİSEL, *a.g.e.*, s. 358

[120] SANDER Oral, *Siyasi Tarih, 1918-1994*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1996, s. 23, 24

Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından İtalya'da faşizmin yükselmesinin pek çok nedeni vardır. Ekonomik çöküntü, siyasal partilerin zayıflığı, doyumsuz grupların etkinliği ve sol kanat içindeki bölünme bunlardan başlıcalarıdır.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği (Neo Realismo), İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarında ortaya çıktı. 1920'li yıllardan itibaren Benito Mussolini önderliğindeki faşist yönetim iktidara yürümüş, Almanya'da Hitler'in Nazileri ile birlikte dünyayı savaşa sürüklemişti. Almanya, İtalya ve Japonya'nın saldırgan tutumları ve genişleme politikaları sonucunda 1930'ların sonlarında başlayan savaş, tüm dünyaya yayılan topyekün bir savaş haline gelmiş, dünyanın dört bir köşesindeki insanlar 1945 yılının sonlarına kadar süren bu inanılmaz yıkım ve acımasızlığa maruz kalmışlardı. Savaşın sonlarına doğru 1945 Nisan'ında Duce'nin halk tarafından linç edilmesiyle İtalya'da faşist yönetimle birlikte Büyük Roma İmparatorluğu'nu yeniden yaratma ülküsü bitmiş görünüyordu. Geriye sadece acı çeken milyonlarca işsiz, fakir, yıkılmış insan kalmıştı. Böyle bir ortamda İtalyan sineması yeni bir atılım içine girdi.

b. Faşist Dönem İtalyan Sineması ve Gerçekçilik Çabaları

İtalya'da faşist iktidarın ilk yıllarında sinema ile fazla ilgilenilmemişti. Bu dönemde İtalyan sinemasında daha çok Hollywood filmlerinin basit bir taklidi olan ve "beyaz telefon" olarak adlandırılan müzikal ve komedi tarzında filmler üretildi. Hükümet sadece tarihsel filmleri ve faşist dönemin kahramanlarını konu alan filmleri destekliyor, sinema ile pek fazla ilgilenmiyordu.

Ancak Mussolini'nin yükselişi ile birlikte faşist hükümet sinemayla ilgilenmeye başladı. Mussolini'nin İtalyan İmparatorluğu ülküsünün propagandasını yapmak için sinemayı bir araç olarak kullanmakta karar kılındı. Bu anlayışla hükümet sinema alanına el attı ve film stüdyoları kurarak, sinema okulları açarak, parasal destek sağlayarak, dışarıdan gelen filmlere karşı birtakım koruyucu önlemler alarak sinema endüstrisini geliştirmeye ve denetlemeye başladı. Faşist hükümet, ulusal bir sinema oluşturarak, Almanların *Azmin Zaferi (Triumph des Willens)* filmi gibi bir İtalyan sinema klasiği yaratmak için çabalıyordu. Ancak, sinema alanındaki tüm yatırımlara ve korumalara karşın yapılan filmler "beyaz telefon" filmlerinin düzeyini pek aşamadı. Mesela, İtalyan stüdyolarında yapılan pahalı yapımlardan biri, yüz milyon lirete mal olan *Afrikalı Scipio (Scipio Africanus)* filmidir. Ancak, bu tür filmler ne kadar pahalıya mal olursa olsun belli bir sanatsal düzeyi yakalayamamıştır.

Bunun en önemli nedenlerinden biri, faşist hükümetin sağladığı olanaklardan yararlanarak yetişen genç sinemacıların resmi ideolojiye karşı olmaları ve bu ideoloji doğrultusunda yapımına izin verilen filmleri yapmak istememeleriydi. Yeni yetişen bu genç sinemacıların yanı sıra aynı dönemde film yapımını sürdüren ve ileride Yeni Gerçekçilik akımına öncülük edecek yönetmenler de, faşist iktidarın istediğinden farklı bir doğrultuda gelişme gösteriyorlardı.

Sinemanın önemli kuramcılarından Andre Bazin, İtalyan Yeni Gerçekçiliğini açıklarken, İtalya'daki gerçekçilik çabalarının aslında faşist dönemden itibaren gelişmeye başladığını, 1940'ların ortalarında ise doruğuna ulaştığını söyler. Faşist hükümet döneminde zor da olsa gelişmeye başlayan İtalyan gerçekçiliği ilk örneklerini Blasetti, Mario Soldati, Lattuada, Rossellini, de Sica, Visconti gibi yönetmenlerin yaptığı filmlerle çoktan vermeye başlamıştı.

"Faşizm, sanat çokçuluğunun belli bir ölçüde de olsa sürüp gitmesine göz yumdu, özellikle sinemayla ilgilendi... Faşistlerin kapitalizmi ve sömürgeciliği hiç olmazsa İtalya'yı modern stüdyolarla donattı. Bu stüdyolar İtalya'ya budalaca, melodramatik ve başıboş filmlerin yapımına mal olduysa da, bazı zeki adamların, şimdiki yapıtlarının öncüsü olan değerli yapıtlar çevirmelerine de engel olmadı. Savaş sırasında önyargılara kapılmasaydık, Rossellini'nin *Deniz Altında İnsanlar (Uomini sul Fondo)* ya da *Beyaz Gemi (La Nave Bianca)* gibi filmleri biraz daha dikkatimizi çekecekti."[121]

Bazin'in de belirttiği gibi, o yıllarda faşist hükümetin kurduğu stüdyolarda çekilen pahalı yapımların yanı sıra stüdyo olanaklarının dışında, küçük bütçelerle yapılmış, o yıllar içinde pek dikkat çekmemiş ama belirli bir sanatsal düzeyi de yakalamış filmler, ilk gerçekçilik çabaları olarak ortaya çıkmaktadır. Blasetti'nin yaptığı *Bulutlarda Dört Adım (Quattro passi fra le nuvole), Salvator Rosa'nın Bir Serüveni (Un'avventura di Salvator Rosa), Yaşamda Bir Gün (Un Giorno nella Vita)* gibi filmler, toplumsal gerçekçilik çabasının göze çarptığı, estetik açıdan beğeni toplayan filmler olarak karşımıza çıkar. De Sica'da aynı dönemde son derece insancıl, duyarlı ve gerçekçi güldürüler yapmaktadır. 1942 yılında yaptığı *Çocuklar Bize Bakıyor (I Bambini ci Guardano)* bunlardandır. Camerini'nin *Erkekler Ne Kabadır (Gli uomini che mascalzoni)* filmi, *Roma, Açık Şehir* filmi gibi başkent sokaklarında geçer. *Küçük Eski Dünya (Piccolo Mondo Antico)* filmi de aynı özelliklere sahiptir.

"Gerçekçi eğilim, yergili ve toplumsal içtenlilik, duyarlı ve ozanca doğruculuk, savaşın başlangıcına kadar, yönetimin dev sekoyalarının dibinde biten ufak tefek menekşeler-

---

[121] BAZİN Andre, *Sinema Nedir?*, (çev. İbrahim ŞENER), İzdüşüm Yayınları, İstanbul, Eylül 2000, s. 196

den, küçük çapta yapıtlardan başka bir şey değildi. Bununla birlikte, savaşın başlangıcından beri bu kartonpiyerden ormanın seyrelmeye başladığı görülmektedir. *Demir Taç (La Corona di ferro)* filminde bu tür kendi kendini alaya alır gibidir. Rossellini, Lattuada, Blasetti daha o zamanlar uluslararası çapta bir gerçekçiliğe erişme çabasındadırlar. Bununla birlikte bu estetik niyetleri bütünüyle kurtarmak, yeni koşullar içinde serpilmelerini sağlamak 'özgürlüğün' işiydi; öte yandan bu yeni koşullar bu estetik niyetlerin anlam ve önemini duyulur ölçüde değiştirmekten de geri kalmayacaktı."[122]

c. Yeni Gerçekçi Sinema

İtalya'da Yeni Gerçekçiliği oluşturan temel eğilimler, daha önce söylediğimiz gibi faşist dönemde ve savaş sırasında mevcuttu. Fakat, faşist yönetimin yıllarca süren diktatörlüğü, daha sonra ise ülkenin Nazilerce işgali bu eğilimlerin özgürce serpilip gelişmesine izin vermemişti. Savaşla birlikte faşizmin de son bulması ise, istenilen biçimde bir özgürlük sağlamadı. Özgürlük İtalya için farklı bir anlama geldi. Nazi işgaline direniş, müttefiklerin İtalya'yı işgali, ekonomik ve toplumsal sarsıntılar tam anlamıyla özgürlüğü giden yolu biraz daha ertelemişti. Böyle bir sürecin elbette toplumsal, siyasal ve sanatsal birtakım sonuçları olacaktı. İtalyan halkının günlük gerçeğini, acılarını ve sefaletini perdeye taşıyan Yeni Gerçekçilik bu şartlarda olgunlaştı.

"Rossellini *Hemşeri*'yi *(Paisa)*, senaryosunun henüz günlük gerçek olduğu bir çağda çevirmişti. Lattuada'nın *Haydut Istırabı (Il Bandito)* fuhuş ve karaborsanın ordunun gerilerin-

---

[122] BAZİN, *a.g.e.*, s. 198

de nasıl geliştiğini, düş kırıklığı ve işsizliğin, özgürlüğüne kavuşmuş bir savaş tutsağını gangsterliğe nasıl yönelttiğini gösterir. *Yaşama Arzusu (Vivere in Pace)* ya da *Güneş Yine Doğar (Il Sole Sorge Ancora)* gibi 'direniş' filmi oldukları su götürmez birkaç yapıtın dışında İtalyan sineması özellikle günün gerçeklerine bağlılığıyla nitelenir... Senaryonun temeli gündelik gerçekten ağını kopardığı zaman bile İtalyan filmleri her şeyden önce yeniden kurulmuş röportajlardır. İtalyan filmlerinin olgusu, Amerikan, Fransız ya da İngiliz sinemalarının sık sık çeşitli derecelerde olduğu gibi tarih yönünden yansız, tragedya dekorları gibi hemen hemen soyut herhangi bir toplumsal çerçevede geçmez... Yani, İtalyan filmleri olağanüstü bir belge değeri taşır; senaryonun kök saldığı bütün toplumsal alanı da birlikte sürüklemeden senaryoyu bundan ayırmak mümkün değildir... Günlük gerçeğe bu tam ve doğal kenetlenme, iç yapı bakımından çağa tinsel bir kenetlenme ile açıklanır ve kendini haklı kılar... İtalyan sinemasının hayranlık uyandırmaktan geri kalmamasının ve ona Batı uluslarında çok geniş bir seyirci kitlesi sağlayan şey, günlük gerçeğin çizilmesinin bu sinemada kazandığı anlamdır. Kendisini hala yılgı ve kine kaptırmış bir dünyada İtalyan sineması hiç kuşkusuz, doğrudan doğruya kendi çizdiği çağın içinde devrimci bir hümanizmayı kurtaran tek sinemadır."[123]

İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerinin özelliklerinden biri, profesyonel olmayan oyuncuların bu filmlerde rol almasıdır. Kuşkusuz bu yeni bir durum değildir. Sinemanın başlangıcından beri özellikle de gerçekçilik çabalarının içinde bu vardır. Sovyet sinemasında Eisenstein gibi yönetmenler filmlerindeki gerçeklik etkisini artırmak, anlamı kuvvetlendirmek için hiçbir oyunculuk tecrübesi olmayan sıradan

[123] BAZIN, *a.g.e.*, s. 199, 200

insanları oynatmışlardır. Ancak, Yeni Gerçekçi filmlerde bu durum daha farklı bir anlam ifade eder. Oyuncu seçimi rollere uygunlukla ilgilidir. Mesela, Anna Magnani gerçekte bir şarkıcıdır. Onun gibi Yeni Gerçekçi filmlerin çoğu oyuncusu, oynayacakları rollere uygun mesleklerden gelen kimselerdir. Bu durum, oyuncudan çok az rol ister, onlardan beklenen rol yapmaktan çok kendilerini canlandırmalarıdır. Yine Yeni Gerçekçi filmlerin senaryolarına baktığımızda, olay örgüsü ve entrika açısından zayıf olduklarını, hatta çoğu zaman melodrama kaçtıklarını görürüz. Bu filmlerde önemli olan, kişiler ve onların içinde bulundukları toplumsal ortamdır. İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerinde başlangıçta sosyolojik birtakım saptamalar öne çıkar, sonraları ise siyasal bir içeriğe bürünmüşlerdir.

"*Roma, Açık Şehir*'deki rahip yarın eski komünist direnme hareketi üyesiyle artık bu kadar iyi anlaşamayabilir. Doğrudan doğruya İtalyan sineması da yakında siyasal ve partizan nitelik kazanabilir. Çok ustaca Amerikan yanlısı olan *Paisa*, Hıristiyan demokratlarla komünistler tarafından meydana getirilmiştir. Ama bu yapıtta bulunan almak, aldatmak değil, akıllıca davranmaktır. Şimdilik İtalyan sineması siyasal olmaktan çok toplumbilimseldir. Yoksulluk, karaborsa, yönetim, fuhuş, işsizlik kadar somut gerçeklerin, seyircinin bilincinde henüz önsel siyasal değerlere yerini bırakmadığını söylemek istiyorum... Bu durum kuşkusuz etkin yaradılıştan ileri geliyor, ama aynı zamanda İtalyan siyasal durumunun ve yarımadadaki komünist partinin niteliğinin de bunda rolü var."[124]

[124] BAZIN, *a.g.e.*, s. 201



Roma, Açık Şehir, Rossellini, 1944



Roma, Açık Şehir, Rossellini



Roma, Açık Şehir

Genelde, Roberto Rossellini'nin 1944 yılının sonlarında yapmaya başladığı *Roma, Açık Şehir (Roma, Citta Aperta)* filmi, Yeni Gerçekçi İtalyan sinemasının başlangıç filmi olarak kabul edilir. *Roma, Açık Şehir* filmi ilk gösterime girdiğinde, ne seyirciden ne de İtalyan eleştirmenlerinden ilgi görmemiştir. Bu ilgisizlik sırasında Rossellini 1946 yılında *Hemşeri (Paisa)* filmini yapar. İki filmin birden ünlenmesi ise, Fransa'da gösterime girdikten sonra olur ve bir anda tüm dünyanın gözleri İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasına çevrilir. Bunu izleyen yıllarda, *Roma, Açık Şehir* filminin açtığı yoldan ilerleyen birçok film yapılır. Bu filmler arasında Rossellini'nin *Almanya, Sıfır Yılı (Germania Anno Zero, 1947)*; Vittorio de Sica'nın *Kaldırım Çocukları (Sciuscia, 1946)*, *Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biciclette, 1949)*, *Milano'da Mucize (Miracolo a Milano, 1951)* ve *Umberto D (1952)*; Luchino Visconti'nin *Yer Sarsılıyor (La Terra Trama, 1947)*, *Rocco ve Kardeşleri (Rocco e i suoi Fratelli, 1960)*; Cesare Zavattini'nin *Şehirde Aşk (Amore in Citta, 1954)* filmleri sayılabilir.

Roberto Rossellini, *Roma, Açık Şehir* filminin yapımı sırasında İtalya'nın içinde bulunduğu koşulları şöyle anlatır:

"1944'te, savaştan hemen sonra, İtalya'da her şey yıkıktı. Başka alanlarda olduğu gibi sinemada da, film yapanların

hemen hemen topu ortadan silinmişti. Gerçi şurada burada bazı denemeler vardı, ama bu gibilerin davranışları da pek sınırlıydı. Düzenli bir sanayiinin yokluğu, göreneğe çok az bağlı girişimlere yol açtığından, uçsuz bucaksız bir özgürlük baş göstermişti. Atılan her adım iyiydi. Bizi, deneysel işlere atılmaya iten de bu durum oldu. Zaten çabukça anlaşıldı ki, bu filmler görünüşlerine karşın, kültür alanında olduğu kadar ticaret alanında da çok önemli yapıtlardır.

Roma, Açık Şehir'i çevirmeye işte bu koşullarda başladım. Filmin senaryosunu birkaç arkadaşımla birlikte daha Almanların yurdumuzu ellerinde tuttukları sıralarda yazmıştım. *Roma, Açık Şehir*'i çok az parayla, zaman zaman elime geçen beş on kuruşla çevirdim. Negatif alacak kadar param ya oluyor, ya olmuyordu. Laboratuvarların ücretini karşılayacak bir durumda bulunmadığım için de negatiflerin yıkanması ve basılması diye bir şey yoktu. Demek filmin çekilmesi bitmeden önce günlük çekimlerin yıkanması da söz konusu olmadı. Bir süre sonra biraz para bulunca, filmin kurgusunu yaptım ve bir iki filmciye, eleştirmene ve dosta gösterdim."[125]

Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir* filmi, 1946 yapımı *Hemşeri* ve 1947 yapımı *Almanya Sıfır Yılı* filmiyle birlikte tamamlanan savaş üçlemesinin ilk filmidir. Film, ideolojik farklılıklarına rağmen bir rahip ile bir komünist partizanın direnişlerini konu alır ve olaylar, Roma'nın hala Almanların işgali altında olduğu bir zamanda geçer.

Altı bölümden oluşan *Hemşeri* (*Paisa* -adını Amerikalıların İtalyanları selamlama şeklinden alır), *Roma, Açık Şehir*'le birlikte Yeni Gerçekçiliğin en açık örneklerinden biri sayıl-

---

[125] ROSSELLINI Roberto, *Yeni Gerçekçilik*, (Cahiers du Cinéma, Sayı: 50, Ağustos-Eylül 1955), (çev. Salâh BİRSEL), *Türk Dili Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak 1968, s. 450

maktadır. İtalya'nın müttefiklerce işgalini konu alan filmdeki altı epizod, haftalık haber görüntüleriyle ve subay olan bir konuşmacının sözleriyle desteklenmiş ve belgesel film tarzında sunulmuştur.



Hemşeri, Roberto Rossellini, 1946

Rossellini, *Almanya Sıfır Yılı* filminde, Berlin'in yıkıntıları arasında kalmış on iki yaşındaki bir çocuğun trajik öyküsünü anlatır. Filmde, aldığı Nazi eğitimi çocuğun hastalıklı babasını öldürmesine yol açacak, ancak tüm çocukluğuna karşın yaptığının bilincine varan çocuk, vicdan azabı duyarak intihar edecektir.

Rossellini'nin savaş üçlemesinin son filmi olan *Almanya Sıfır Yılı*, aynı zamanda onun Yeni Gerçekçi akım içerisinde yer alan son filmi olma özelliğini de taşır. 1950'li yıllarla birlikte psikolojik çözümlemelere giriştiği, melodramatik tarzda filmler yapmaya başlayan Rossellini, Yeni Gerçekçi sinemaya ihanet etmekle suçlanacaktır.

Roma, Açık Şehir filminde Rossellini ve senaryo yazarı Zavattini'nin yaratıcı çözümleri yeni bir sinema akımının temellerini de atmıştır. Kuşkusuz, bu filmde kullanılan kimi yöntemlere sinema tarihinde ilk kez başvurulmuyordu. Rossellini'den önce Fransız ve Sovyet yönetmenler de filmlerinde profesyonel olmayan oyuncular ve gerçek mekânlar kullanmışlardı. Fakat Rossellini'nin kullanımındaki yenilik, onun bu yöntemleri görsel anlatımının temeli yapmasıdır.

Roma, Açık Şehir filmi, Yeni Gerçekçi akımın anahtar filmi olarak genel bir kabul görmekle birlikte, bazı sinema tarihçileri Luchino Visconti'nin *Tutku (Ossessione, 1942)* filmini başlangıç noktası olarak alırlar. *Tutku, Roma, Açık Şehir*'den önce yapılmış, ancak sansür tarafından uzun süre yasaklandığı için gösterime girmesi 1944 yılında olmuştur. Visconti'nin, Amerikalı yazar James M. Cain'in *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar (The Postman Always Ring Twice)* adlı polisiye romanından sinemaya uyarladığı *Tutku*, tutkularının esiri olan bir kadın ve erkeğin birlikte olabilmek için kadının kocasını öldürmeyi planlamalarını anlatır. Bu şekilde hem birbirlerine, hem de paraya kavuşacaklardır. Burada söz konusu olan sadece aşk değildir, öykü aşk-nefret ilişkisiyle birlikte yürür. Kadının ve adamın suç ortaklığı ve tutkusu sonunda birbirlerine acı çektirme düzeyine ulaşır. Uzun zaman Jean Renoir'ın yanında asistanlık yapan Visconti, onun şiirsel Gerçekçilik tarzından büyük ölçüde etkilenmiştir. Filmine mekân olarak seçtiği Romagna bölgesinin kasvetli bir havası vardır ve bu atmosfer filmin yapısı için de oldukça uygundur.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği içinde yer alan bir başka önemli film, Visconti'nin *Yer Sarsılıyor* filmidir. *Bisiklet Hırsızları* filminden daha önce yapılmasına karşın gösterime ancak 1952 yılında girebilen film, küçük bir Sicilya köyünde yaşayan bir balıkçının balık tüccarlarına karşı yaptığı eko-

nomik mücadeleyi konu alır. Visconti bu filmin, Aziz Trezza'daki balıkçılarla yapılan görüşmelerin bir sonucu olarak ortaya çıktığını söyler. Filmin kahramanını limanda tanımış ve ondan sonra da onun yaşamı ile ilgili bir film yapmaya karar vermiştir.

Bazin, *Yer Sarsılıyor* filminin yapısının, *Farrebique* filminin belgesel gerçekçiliği ve *Yurttaş Kane (Citizen Kane)* filminin estetik gerçekçiliğinden ödünç alınan bir yapıyla oluşturulduğunu söyler. Visconti'nin filminde her görüntünün kendi içinde bir ifade bütünlüğü vardır. Filmde gerçekliği soyut olarak ele almıştır. Bunun nedeni, görüntüsel kaliteye verdiği önemdir.

"*Yer Sarsılıyor* filminde ilk kez olarak odaklanma derinliği stüdyonun dışında gerçekleştirilmiştir. Yağmur yağarken ve gecenin karanlığında balıkçıların evinin dışında gerçek hayatın dekoru ile bu çekimler sağlanmıştır. Visconti tarafından kullanılan bu teknik, montaj tekniğini reddetmemekte, yalnızca ona yeni bir çekim tekniği eklemektedir. Onun çekimleri normalin dışında bir uzunluğa sahiptir - bazıları üç ya da dört dakika sürmektedir. Her birinde birkaç hareket aynı anda meydana gelir. Visconti, bu sistematik içerisinde olayın görüntüsünün kendi yapısı üzerinde biçimlenmesini amaç edinmiştir. Eğer balıkçı bir sigara sarıyorsa bizimle hiçbir şey paylaşmamaktadır. Biz sadece tüm olayı görürüz. Montajın sebep olduğu dramatik veya sembolik anlamda herhangi bir azalma olmaz. Çekimler genellikle sabit çerçeve içinde olmaktadır. Böylece insanlar ve nesneler çerçeve içine girerek kendi yerlerini alabilmektedirler. Ancak Visconti çok yavaş ve çok geniş bir açıdan yapılan hareketli çekimleri de uygulamaktan geri kalmamıştır.

Bu yapıdaki durağanlık plastik dengenin oluşturulmasını olası kılmaktadır. Işık ve çekim konusundaki zorluklar gerçek iç mekân çekimlerine izin vermez. Dış çekimlerde oluşturulan

kurgu filmin belli bir denge noktası üzerinde yapılanmasını sağlar. Burada ilk kez olarak tüm film boyunca iç ve dış mekân çekimler arasında çekim kalitesi olarak büyük bir farklılık yoktur. Bunun başarılması Visconti'nin yeteneği sayesinde olmuştur. Balıkçıların evinin yoksul görünümüne karşın usta yönetmen olağanüstü bir şiirsellikle iç mekânları sunmasını bilmiştir."[126]



Yer Sarsılıyor, Luchino Visconti, 1947

Bazin, sınırlı hareketlerle çekilmiş üç saatlik bir film olan *Yer Sarsılıyor* filminin halkı sıktığını söyler. Buna bir de filmde kullanılan Sicilya diyalektiğinin anlaşılmazlığını eklerseniz ortaya İtalyanların biye anlamakta zorluk çektiği bir film çıkar. Ancak, bu film bir 'eğlence' aracı olmaktan çok uzak olduğu için de ticari bir kaygı söz konusu değildir. Bu durumun bir başka açıklaması da, Visconti'nin estetik kaygı-

[126] BAZIN, *a.g.e.*, s. 166

lardan çok kendi komünist kişiliğinin etkisinde kalarak filmini oluşturmasıdır.

Visconti, 1953 yılında kendisi gibi Marksist ideolojide olan Giuseppe de Santis ile birlikte *Günahkar Gönüller (Senso)* filmini yapar. Filmde, aşkı için yurduna ihanet eden bir kadın, sevdiği adam tarafından aldatılmaktadır.

Yer Sarsılıyor'un erken çağdaş realizminden radikal bir değişiklik gösteren *Senso*, Antonio Gramsci'nin *Prison Notebooks* adlı eserinde yer alan o günün revaçta İtalyan Marksist düşüncesinden ciddi biçimde etkilenmiştir. Fakat *Senso* aynı zamanda yeni İtalyan film endüstrisinin tür beklentilerine de uymaktadır. Bu endüstrinin önde gelenleri ve hatta çoğu izleyici *Senso*'yu, genç bir Avusturyalı subayla bir İtalyan kontesi arasındaki aşk hikâyesi olarak görmüştür.[127]

Visconti'nin bu filmden sonra yaptığı filmler arasında Yeni Gerçekçilik içinde değerlendirilebilecek tek filmi *Rocco ve Kardeşleri*'dir. 1957 yılında yaptığı *Beyaz Geceler (Le Notti Bianche)* ve 1962 yapımı *Leopar (Il gattopardo)*, gerek içerik gerekse anlatım açısından Yeni Gerçekçilikten uzaktır.

Rocco ve Kardeşleri filminde, kocasının ölümü üzerine beş oğluyla birlikte Milano'ya göç eden güneyli bir ailenin büyük şehirdeki çözülüş öyküsü, birbirine hiç benzemeyen iki erkek kardeşin dramıyla birlikte verilir. Film, Atilla Dorsay'ın dediği gibi, "kuzey-güney ekonomik eşitsizliği, sınıfsal savaşım, yükselme tutkusu ve hayatta kalma içgüdüsü gibi olaylar üzerine inşa edilmiş görkemli bir büyük aile freskidir."

Yeni Gerçekçi İtalyan sinemasının bir başka ünlü yönetmeni Vittorio de Sica'dır. Onun özellikle *Bisiklet Hırsızları*

---

[127] BİRYILDIZ Esra, *Sinemada Akımlar*, Beta Basım, İstanbul, Ekim 1998, s. 72

filmi, Yeni Gerçekçiliğin amaçlarını ve estetiğini tanımlayan en iyi film olarak kabul edilir.



Bisiklet Hırsızları, de Sica, 1949

1943 yılında yaptığı *Çocuklar Bize Bakıyor (I Bambini ci Guardano)* filmi, De Sica'nın gerçekçi yönelişinin ilk basamağı olduğu kadar, senaryo yazarı Cesare Zavattini ile bundan sonra gelişerek devam edecek olan ortaklıklarının da başlangıcını oluşturur. Birlikte 1946 yılında yaptıkları *Kaldırım Çocukları (Sciuscia)* filmi, Yeni Gerçekçiliğin önemli filmlerinden biridir. Filmde, arkadaşlıkları yüzünden birinin öldüğü iki Romalı ayakkabı boyacısı çocuğun öyküsü anlatılır.



Kaldırım Çocukları, Vittorio de Sica, 1946

De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* filmi, sıradan bir işçinin gündelik hayatında başına gelen bir olayı konu edinir. Filmde hiçbir olağandışı olay yoktur. Bir işçi, bütün gününü oğluyla birlikte Roma caddelerinde çaldırdığı bisikletini arayarak geçirir. Bisiklet, işçinin yeni bulduğu işinin bir parçasıdır ve eğer bisikleti bulamazsa yeniden işsiz kalacaktır. İtalya'nın o gün bulunduğu şartlar içinde yeniden bir iş bulmak çok zordur ve işsizlik açlık demektir. Sonuç vermeyen çabalardan sonra iyice bunalan işçi, çareyi başka bir bisiklet çalmakta bulur. Ancak bu denemesi başarısızlıkla sonuçlanır ve oğlunun gözü önünde geçen olay, onun bir hırsızın düzeyine düşmüş olmasının utancını yaşamasına neden olur.

"Filmin senaryosu, yapı bakımından çok zekice hazırlanmıştır; birbiri peşi sıra meydana gelen olaylardan başlayarak tüm yönlerdeki dramatik uygunluğun sistemlerinin kullanılışına kadar, *Bisiklet Hırsızları* sosyal görünümünden soyutlandığı zaman bile anlamından bir şey kaybetmeyen,

İkinci Dünya Savaşı sonrası geçerli tek komünist filmdir. Onun sosyal mesajı filme iliştirilmiş değildir, olayın tamamında her an mevcuttur. Bu öylesine belirgindir ki hiç kimse onu gözden kaçıramaz. Ortaya atılan tez şaşırtıcı derecede basittir; bu işçinin yaşadığı dünyada, yoksullar hayatta kalabilmek için birbirlerinden bir şeyler çalmak zorundadır. Fakat bu sav hiçbir zaman tam olarak ortaya konmaz. Diğer bir deyişle, bir propaganda filmi işçinin bisikletini bulamayacağını ispat etmeyi deneyebilirdi, onu yoksulluğunun dar çemberi içine sıkıştırabilirdi. De Sica, işçinin bisikletini bulamayacağını ve bunun sonucu olarak yine işsiz kalacağını göstermede kendini sınırlamıştır."[128]

"Antonio'yu[129] bir çeşit 'herhangi biri' ya da bugünkü deyimiyle 'sokaktaki adam' olarak canlandırmak gibi bir niyetim hiç yoktu. O, benim için sevinç ve üzüntüleriyle, kendi öyküsüyle herhangi bir bireydi. Uzun ve değişik yaşamının trajik bir pazar gününü ortaya koyarken, gerçeği ozansı bir alana aktarmayı düşünmüştüm. Bu da bana yapıtımın gerçekten en önemli özelliklerinden biri olarak görünüyordu, çünkü böyle bir çaba olmadığı takdirde bu çeşit bir film ancak bir haber filmi olacaktı. Belge-filmi dram ile şiirden ayıran engelin hakkından gelemediği takdirde bizim Yeni Gerçekçiliğimizde hiçbir gelecek göremiyorum. Hiç şüphesiz mantık her vakit şiirin düşmanı olmuştur. Bunları birbirleriyle uyuşumlu olarak ancak büyük bir sanatçı birleştirebilir, bundan dolayı da salt mantıkçıların yapıtımdaki kusurlara suçlayıcı parmaklarını uzatmalarına şaşmadım.

---

[128] BAZIN, *a.g.e.*, s. 174

[129] *Bisiklet Hırsızları* filminin kahramanı



Bisiklet Hırsızları, de Sica

Ama, filmin sonunda Antonio'nun kendisini yine bisikletsiz olarak bulduğundan dolayı beni aşırı kötümserlikle suçlandıranlara da şunu sormak isterim: Acaba yaşamınızda kaç kez, bir günün sonunda kendinizi umutsuz bir durumda buldunuz? Ben bütün içtenliğimle şuna inanıyorum ki, *Bisiklet Hırsızları*'nın perdedeki gerçekçiliğini filme 'kara' ve 'umutsuz' sıfatlarını takacak kadar insafsız bulanlar hiçbir vakit çetin bir yaşam geçirmemişler; yani milyonlarca Antonio'nun bütün dünyada her gün sürdükleri zahmetli yaşamı anlatmak istiyorum. Ya da bunlar, olayları hiçbir vakit Kuzeydekiler gibi ciddiye almayan bir İtalyan'ın zihniyetini anlamıyorlar.

Görmek, bir sanatçı için çok yararlıdır. Birçokları görmek istemez, çünkü çok kez başkalarının dertleri onları te-

dirgin eder. Biz, tersine, görmek istiyoruz. Amacımızın kendimizi de görmektir."[130]

De Sica, alıcıları sokağa çıkartarak savaş sonrası İtalya'sının yoksul ve acılı yüzünü filmlerinde çırılçıplak ortaya koymasından İtalyanların önce hoşlanmadığını, ancak sonradan Yeni Gerçekçi filmlerin sanatsal içeriğinin ve törel değerinin farkına vardıklarını söyler.

De Sica bir sonraki filmi *Milano'da Mucize*'de o güne kadar devam ettirdiği çizgisinden ayrılarak farklı bir anlatıma yönelir. *Milano'da Mucize*, yönetmeninin de dediği gibi 20. yüzyıla ait bir masaldır ve bunu yaparken "ozansı yapıntıdan (fiction poetique)" yararlanır. De Sica filmi için, çalışmalarının "fantastik" bir bölümü olduğu ve bundan başka da bir şey olmadığı yorumunu yapmıştır. Filmde, şiirle gerçeği birleştirmeye çalışır. Bir anlamda film, 30'ların Fransa'sında ortaya çıkan Şiirsel Gerçekçi filmlerin tarzına öykünmektedir. Çoğu kimse film için bu yorumu yapar, oysa Bazin bunu reddeder ve *Milano'da Mucize*'nin bir ara verme filmi olduğunu söyler. Nitekim, sonraki filmi *Umberto D*'nin gösteriminden sonra, de Sica'nın bu filmiyle "Yeni Gerçekçiliğe geri döndüğü" yorumu yapılmıştır.

De Sica'nın *Umberto D* filminde, yapayalnız kalmış ve fakir düşmüş emekli bir adam evinden de atılınca intihar etmeyi düşünür, ama en sadık dostu olan köpeği tarafından kurtarılır. Umberto D'nin üzüntüsünün asıl nedeni onun yalnızlığıdır. Yalnızca birkaç insan ile bağlantısı bulunan Umberto D, insanlara karşı güvensizdir. Bir orta sınıf üyesi olmasına karşın, filmde gizemli bir sefalet sezilmektedir. Onun, üyesi olduğu toplumdan yavaş yavaş koptuğuna tanıklık ederiz; Umberto D basamak basamak yalnızlığa

---

[130] DE SICA Vittorio, *Sinema Üzerine...* (der. ve çev. Nijat ÖZÖN), *Türk Dili Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak 1968, s. 457, 458

doğru ilerler; ona en yakın olan kişi de onun zayıflığını göstermek için vardır; ancak onun kibarlığı ve iyi niyeti bile olayları çözmeye yetmez. Bir zaman sonra, onun arkadaşlığı da bir üzüntü kaynağı olacaktır.

"Buradaki sinema 'elips (eksilti) sanatı'nın tam karşıtı olarak algılanabilir. Eksilti, bir anlatım oluşumudur; doğa içindeki mantıksal yapısının yanı sıra soyut bir yapısı da bulunmaktadır; çözümleme ve seçenek gerektiren doğruları, genel dramatik yönetim ile bir uyum içinde düzenler. De Sica ve Zavattini, bunun tersine olarak, olayları daha küçük olaylara bölme ve bu küçük olayları da yine daha küçük olaylara bölme girişiminde bulunmaktadır. Bu işlemi, zaman içinde algılama yapabileceğimiz uç sınırlara kadar sürdürürler... Zavattini'nin hiçbir şey olmadan, bir adamın yaşantısındaki doksan dakikayı bütün bir film olarak tasarladığından bahsetmiş miydim? Ona göre 'Yeni Gerçekçilik' tam olarak budur. *Umberto D* filmindeki iki ya da üç sekans bize böyle bir filmdeki görüntülerin tümünden daha fazlasını verebilecektir; çekimi yapılan şey onun parçalarıdır. De Sica ve Zavattini sinemayı, gerçekçiliğin sonuşmazı yapmakla ilgilidirler (sonuşmaz: asymtote -sonu olmayan bir eğrinin yakınında çizilmiş bir doğru olup, uzatıldıkça eğriye yaklaşır fakat hiçbir zaman ona tam olarak kavuşamaz). Ancak yaşamın kendisi sonsuz bir şekilde bir görünüme ulaşmalıdır. Böylesine mükemmel bir aynada yaşam görülebilir bir şiir durumuna ulaşabilir."[131]

İtalyan Yeni Gerçekçiliği, 1950'li yıllarla birlikte İtalya'da değişen ekonomik, siyasal ve toplumsal koşullarla birlikte eski çizgisini devam ettiremez hale gelir. Akımın filmlerindeki direniş temasının yerini zamanla farklı eğilimler almaya başlar. "Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir* filmi Yeni

[131] BAZIN, *a.g.e.*, s. 213

Gerçekçi akımın başlangıç filmi olarak kabul edilirse, diğer yönetmenlerin bu filmden farklı biçimlerde etkilenerek kendilerine özgü bir biçem geliştirdikleri söylenebilir. Bu doğrultuda, Louis D. Gianetti'nin de belirttiği gibi, de Sica ve Fellini'nin *Roma, Açık Şehir*'deki Hıristiyan hümanizminden, Visconti ve Antonioni gibi yönetmenlerin ise, Marksist göndermelerden etkilendiği ileri sürülebilir."[132]

De Sica'nın *Milano'da Mucize* filmi Yeni Gerçekçi sinemaya yeni bir anlayış getirmişti. Onun, Şiirsel Gerçekçilik akımından izler taşıyan bu filminde geliştirdiği güldürü ve fantezi anlayışı daha sonra Renato Castellani, Luigi Comencini ve Federico Fellini gibi yönetmenlerin filmlerinde devam edecektir. Marksist etkiler taşıyan Visconti ve Antonioni ise, Yeni Gerçekçi akım içinde oluşan politik sinema yönelişinin öncüleri olurlar. Visconti'ye göre, Yeni Gerçekçiliğin ilk döneminden sonra bir de ikinci dönemi vardır. İlk dönemde yalnızca gerçekliği kaydetmek amacında olan Yeni Gerçekçilik, daha sonraki döneminde bu tutumuna eleştirel bir bakış açısı eklemiştir. Visconti ve Antonioni'nin politik sinema anlayışı daha sonraki yıllarda Ermano Olmi, Pier Paolo Pasolini ve Bernardo Bertolucci gibi yönetmenlerin tarzlarını etkileyecektir. Yeni Gerçekçi akımın kuramcısı olarak değerlendirilen Cesare Zavattini, ise, bu dönemde bir başka eğilimin temsilcisi olur. Belgesel türde filmler yapmaya başlayan Zavattini, *Amore in Citta (1954)* filmiyle belgesel gerçekçilik anlayışını sanatsal yaratıcılıkla bütünleştirir.

1950'li yıllarla birlikte Yeni Gerçekçiliğin girdiği bu yeni yol, onun sonunu da hazırlamıştır. Kuşkusuz Yeni Gerçekçi-

---

[132] KNIGHT Arthur, *The Course of Italian Neorealism, The Emergence of Film Art*, Lewis Jacobs (ed.), New York: W. W. Norton and Company, 1979, s. 282

lik İtalya'da daha sonra yapılan filmlerde ve tüm dünyadaki gerçekçi okullarda etkisini hissettirmiştir ve özellikle gerçekçi sinema İtalyan Yeni Gerçekçiliğine çok şey borçludur. Ancak değişen toplumsal şartlar, bu akımın aynı yolda devam etmesine olanak tanımaz. Üstelik akımın öncü yönetmenleri de kişisel üsluplarını geliştirme yoluna gitmişlerdir. Bu durum, daha sonra gelecek yönetmenler için özellikle söz konusudur. Yeni Gerçekçiliği devam ettiren Fellini, Antonioni, Bertolucci gibi son dönem İtalyan sinemasının en ünlü ve yaratıcı yönetmenleri, kişisel üsluplarını ön planda tutarak filmler yapmış ve her biri Yeni Gerçekçiliği kendine göre yorumlamıştır.

d. Gerçekçi Kuram ve Yeni Gerçekçiliğin Bu Kurama Katkısı

Sinema sanatı için geliştirilen kuramları, gerçekçi ve biçimci kuramlar olarak iki grupta toplamak mümkündür. Biçimci ve gerçekçi kuramlar birbirlerine tam karşıt kutupta yer alan görüşler ileri sürer.

Biçimci kuramın özü, sinemanın gerçeklikten uzaklaştığı ölçüde sanat olabileceğidir. Bu kuramın savunucularından Rudolf Arnheim, sinema sanatının teknik birtakım sınırları dolayısıyla gerçekliği olduğu gibi yansıtamayacağını ve bu yoldaki çabaların da sinemayı sanat olmaktan uzaklaştırdığını ileri sürer. Ona göre, gerçekçilik, estetik değeri yok ederek sinemayı sanat olmaktan çıkarmaktadır.

Andre Bazin ise, sinemada gerçekçiliğin estetik ile birlikte yürümeyeceğini söyleyenlere karşı çıkar. Ona göre sinema, gerçeğe yaklaştıkça sanat olabilecektir. Senaryonun günlük gerçeklere uyması, oyuncunun doğruluğu gerçekçi filmlerin estetiğinin hammaddesidir. Gerçekçi eğilim içinde

büyük bir estetik incelik taşımaktadır. Sovyet sineması bunun en büyük kanıtıdır. *Potemkin Zırhlısı* büyük bir başarı kazandıysa, bu, içindeki gerçekle birlikte var olan estetik değerindendir.

"*Potemkin* sinemayı altüst etmişse, bu yalnızca siyasal mesajından dolayı değildir. Hatta stüdyonun alçı dekorları yerine gerçek dekorları, yıldızın yerine bilinmeyen kitleyi geçirmesinden de değildir; bunun nedeni Eisenstein'ın zamanının en büyük kurgu kuramcısı olması, en iyi görüntü yönetmeni Tisse ile çalışması, Rusya'nın meydana getirdiği 'gerçekçi' filmlerin Alman dışavurumculuğunun en yapmacık yapıtlarındaki dekor, aydınlatma ve oyundakilerden daha çok estetik bilim taşımasıydı." [133]

Bazin'e göre sinema tekniğinde meydana gelen gelişmeler bu sanatı daha çok gerçekçi yola itmektedir. Özellikle sesin sinemaya girişinden sonra bu yöndeki eğilim güçlenmiştir. Sinema herhangi bir sanat dalından çok daha fazla gerçeği kaydetme ve yansıtma becerisine sahiptir. Sinemanın bu potansiyeli onun her geçen gün daha fazla gerçeklikle yakınlaşmasını sağlamaktadır.

"Dışavurumcu sapıklığın sona ermesinden, özellikle sesli sinemadan beri denebilir ki sinema, gerçekçiliğe yönelmeye hiç ara vermedi. Bununla anlatmak istediğimiz kabaca şudur. Sinema seyirciye, sinema hikâyesinin mantıklı gerekleri ve tekniğin şimdiki sınırlarıyla bağdaşabileceği ölçüde, gerçeğin elden geldiğince tam bir görüntüsünü vermek ister. Sinema bu noktada şiire, resme, tiyatroya açıkça karşıttır ve gittikçe romana yaklaşmaktadır." [134]

Bazin'e göre sanatta gerçekliğin sağlanması, ancak yapmacıklıkla mümkündür. Sinemada aynı olay, aynı nesne

---

[133] BAZIN, *a.g.e.*, s. 205

[134] BAZIN, *a.g.e.*, s. 205

farklı yollardan ortaya konabilir. Bu yollardan her biri perdede nesneyi tanımamızı sağlayan niteliklerden birkaçını bırakıp, birkaçını kurtarabilir. Sinema sanatı, asıl nesnenin tümüyle kalmasına olanak bırakmayan, öğretici ya da estetik amaçlı soyutlamalara olanak verir. Bu kaçınılmaz ve zorunlu durum, ilk gerçeğin az çok değiştirilmesi sonucunda ortaya çıkan gerçeğin, ilk gerçeğin bir yanılsaması durumuna gelmesine yol açar. Sinemada gerçekliğin doğal olarak yeniden kaydedilebildiğini savunan Bazin, onu gerçeklikten uzaklaştıracak müdahalelere karşı çıkar. Bu müdahaleler seyirciyi sunulan gerçeklikten uzaklaştırmakta ve seyirci üzerindeki psikolojik etkiyi yok etmektedir. Seyircinin bu bilinçdışı suç ortaklığı ise, sinemacıyı gerçeklikten daha fazla uzaklaşmaya iter. Bunun sonucunda sinemacı, artık yalanlarının nerede başlayıp nerede bittiğini kendisi de ayırt edemez hale gelir. Bazin, sinemacıyı bu durumdan dolayı suçlamaz, onun sanatını meydana getiren şey yalandır. Fakat sinemacı, bu yalana artık hakim olamaması, bu yalanla kendi kedini aldatması nedeniyle suçlanabilir.

Bu görüşler doğrultusunda Bazin, sinemanın temel unsurlarının soyut birtakım simgelerle anlam yaratacak biçimde kullanılmasına karşı çıkar.

Gerçekçi kuramın bir başka temsilcisi Siegfried Kracauer de, sinemanın diğer sanatlara nazaran gerçekliği ve yaşamı olduğu gibi yansıtmaya olanak sağladığını söyler. Diğer sanatlar yaşamı dönüştürmeye çalışırken, sinema sanatı doğası gereği yaşamı olduğu gibi yansıtır. Bu durum sinemanın içeriğini de belirler. Ayrıca Kracauer, sinema teknolojisindeki gelişmeleri, gerçekliği daha mükemmel yansıtmaya olanak verdiği için destekler.

Kuşkusuz, Andre Bazin'in, geliştirdiği kuram çerçevesinde İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasını göz ardı etmesi düşünülemezdi. Sinemanın gerçekliğe yaklaştığı ölçüde sanat

olabileceğini söyleyen Bazin, İtalyan sinemasının gerçekçiliğinin hiçbir zaman bir estetik gerilemeye yol açmadığını vurgular. Tam tersine, ona göre bu sinema, anlatımda bir ilerlemeye, sinema dilini fetheden bir evrime, sinema deyişinin genişlemesine yol açmıştır. Ayrıca İtalyan Yeni Gerçekçi akımı da, biçimci ve gerçekçi kuramlar gibi sinema-gerçek ilişkisini temel bir sorun olarak görmektedir.

Yeni Gerçekçi akımın öncü sanatçılarından Cesare Zavattini, Yeni Gerçekçiliğin gerçeklikle ilişkisinin, sinemada "öykü" anlatma zorunluluğunu ortadan kaldırdığını söyler. Ona göre, insanların günlük gerçek karşısındaki ilk ve üstünkörü tepkisi can sıkıntısıdır ve bu durum sinemacıların, sinemayı heyecanlandırıcı, göze çarpıcı kılığa sokmak amacıyla gerçeğin içine bir "öykü" sokuşturmak gereğini tamamıyla doğal, hemen hemen kaçınılmaz bulmalarına yol açar. Böylelikle sinemacılar, sanki düş gücünün işe karışmasına karşı bir şey yapılamazmış gibi gerçekten hemencecik kaçıvermek olanağını elde etmiş olurlar. Bundan dolayı Yeni Gerçekçiliğin en önemli niteliği, asıl yeniliği Zavattini'ye göre, gerçeğe bakmayı ve onu görmeyi öğretmesi ve bu gerçeğin aslında son derece canlı ve ilgi çekici olduğudur.

"Kısacası, gördük ki, gerçek son derece zengindi, sadece bu gerçeğe bakmasını bilmek gerekiyordu. Sanatçının görevi de, birtakım değiştirmelere başvurarak seyirciyi heyecanlandırmak ya da tiksindirmek değil, onu kendisinin ya da başkalarının yaptığı şeyler üzerine, yani katıksız gerçek üzerine düşünmeye (isterseniz heyecana, hatta tiksinmeye) yöneltmekti. Böylelikle gerçek karşısında duyulan derin, bilinçdışı bir güvesizlikten, yalancı ve belli belirsiz bir kaçıştan eşyaya, olaylara, insanlara sonsuz bir güvene geçildi.

Bu durum alış, gerçeği deşmek, gerçeğe Yeni Gerçekçiliğe kadar sahip olabileceğine inanılmayan bu anlatım yeteneğinin, bu anlatım gücünün verilmesini zorunlu kıldı.

Yeni Gerçekçiliğin bizden istediği, düş gücümüzü 'yerinde', 'şimdiki' üzerinde kullanmamızdır. Çünkü olaylar, doğal imgesel güçlerini ancak incelendikleri, derinleştirildikleri vakit açığa vurur; ancak o vakit seyirlik nitelik kazanır, çünkü artık açığa vurulmuş gerçeklerdir."[135]

Zavattini'ye göre, Yeni Gerçekçiliği niteleyen gerçeğin bilincine varışın, doğrudan doğruya dramatik yapıyla ilgili önemli sonuçları olmuştur. Ona göre sinema, varlıkların özüne gitmek, olaylar arasındaki ilişkileri ve bu olayları doğuran süreçleri göstermek durumundadır. Yeni Gerçekçilik bunu en küçük, sıradan bir olaydan yola çıkarak yapabilir. Yeni Gerçekçilikte bir çift pabucun satın alınması olayı, başlı başlına pratik, toplumsal, ekonomik, ruhbilimsel yönleri olan bir olaydır. Yeni Gerçekçiliğin Amerikan sinemasında olduğu gibi bir konu sıkıntısı yoktur. Günlük herhangi bir gerçek Yeni Gerçekçi sinemanın konusu olabilir. Ama bu gerçeğin nasıl anlatılacağı, içeriğin ifadesi önemlidir.

Ona göre, Yeni Geçekçilik terimi, en geniş anlamında, senaryocununki de dahil olmak üzere, her çeşit teknik ve mesleki işbirliğinin ortadan kalkmasını kapsar.

"El kitaplarının, dilbilgilerinin, cümle dizinlerinin artık bir anlamı yoktur; göğüs çekimi, karşı açı vb. terimlerin artık anlamı kalmayacağı gibi. Herkes senaryosunu kendi bildiğince hazırlar. Yeni Gerçekçilik bütün kalıpları kırar, bütün dogmaları reddeder. Yeni Gerçekçilikte 'önsel' göğüs çekimi ya da karşı açı olamaz. Konu, uyarlama, yönetim aynı çalışmanın üç ayrı aşaması olmamalıdır. Senaryocu ile uyarlamacı ortadan kalkmalıdır. Tek yaratıcıya, yönetmene ulaşmalıdır; böylelikle yönetmenin tiyatro yönetmeniyle artık

---

[135] ZAVATTINI Cesare, *Yeni Gerçekçilik Üzerine Görüşler*, (Cahiers du Cinéma, Sayı: 33, Mart 1953), (çev. Nijat ÖZÖN), *Türk Dili Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak 1968, s. 381, 384

ortak hiçbir yönü kalmayacaktır. Her insan filmini tek başına çevirmeye koyulsun, her şey açıcı olur, her şey sürekli bir olanak kazanır, her şey bu sonsuz olanaklarla dolup taşar; hem de yalnız çevirim sırasında değil kurgu, bileştirme vb. sırasında da."[136]

Bazin'in Yeni Gerçekçiliği tam olarak yansıtan tek yönetmen olarak gördüğü Roberto Rossellini, bir filmde en önemli şeyin ritm olduğunu söyler. Ona göre bu öğrenilen bir şey değil, insanda bulunan bir şeydir. Ve aynı zamanda, bir sahnenin kuruluşu da ona göre önemlidir. "Bu kendi kendine bir çözüm biçimine varır ve her zaman bir noktada sonuçlanır. Genel olarak bu noktayı geliştirmeyi sever filmciler. Bana sorarsanız, filmin kuruluşu bakımından bu, bir yanlıştır.

Genel olarak, geleneksel filmlerde bir sahneyi şu biçimlerde çekimlere bölerler: Genel çekim (bununla çevre tanıtılır, bu çevredeki biri üzerinde durulur ve ona doğru yaklaşılır), boy çekimi, diz çekimi, omuz çekimi. Böylece öykü anlatılmaya başlar. Ben tam tersi bir yol izlerim: Bir adam yer değiştirir, bu yer değiştirme sayesinde bu adamın içinde bulunduğu çevre ortaya çıkar. Ben hep omuz çekimiyle işe başlarım, sonunda oyuncuyu izleyen alıcı hareketleriyle çevre meydana çıkar. Demek bütün sorun oyuncudan uzaklaşmamaktır, çünkü o çok karışık yollardan geçecektir."[137]

Çoğunlukla Yeni Gerçekçiliğin, işsiz adam rolünü işsiz adama oynatmaya dayandığının sanıldığını söyleyen Rossellini, oyuncuları seçerken sadece yapılarını göz önünde bulundurduğunu vurgular. Ona göre, sokaktan geçen herhangi bir adam bir rol için seçilebilir. Profesyonel olmayan oyuncu kullanımı ise, bir takım ön düşünceleri bulunmama-

---

[136] ZAVATTINI, *a.g.m*, s. 383, 384

[137] ROSSELLINI, *a.g.m*, s. 453

sı bakımından tercih edilmektedir. Ona göre yönetmenin işi, profesyonel olmayan kişiler arasından seçilen oyuncuları "kendi gerçek yaşayışına döndürmek, onu yeniden yaratmak, ona alıştığı jestleri kazandırmaktır."

Luchino Visconti ise, onu sinemaya yönelten şeyin yaşayan insanların öykülerini anlatma görevi olduğunu söyler. O, şeylerin arasında yaşayan insanları anlatmak ister, yoksa şeylerin kendisini değil. Onu ilgilendiren sinema, "insanbiçimci bir sinema"dır. Bundan dolayı sinemada en çok oyuncular üzerindeki çalışmalara ağırlık verir. Çünkü oyuncu, "yaşamaya çağrıldıkları yeni gerçeği, sanatın gerçeğini doğuran yeni insanların yaratıldığı insan malzemesidir."

"Tecrübe bana özellikle şunu öğretti ki, insan varlığının ağırlığı, 'bulunuş'u, perdeyi gerçekten dolduran tek 'şey'dir; hava onunla, onun canlı varlığıyla yaratılır ve insanı hareket ettiren tutkularla gerçeklik ve derinlik kazanır. Öyle ki, aydınlık dikdörtgenden birazcık kayboluşu, her şeye bir 'natürmort' görünüşü getirecektir. İnsanın en önemsiz hareketi, adımı, kararsızlıkları, içtepileri, yalnız bunlar bile insanı çevreleyen şeylere ve bunların içinde bulunduğu çevreye şiir ve titreşim verir."[138]

Vittorio de Sica için de filmde insan faktörü ön plandadır. O, filmlerinin gerçek anlamının, insan dayanışmasını araştırmak, bencilliğe, adamsendeciliğe karşı mücadele etmek olduğunu söyler. De Sica aynı zamanda, modern sinemanın gerçekçilik yolunda ilerlemesi gereğinin altını çizer. Bu yolu, Chaplin, Donskoy, Flaherty açmıştır ve eğer sinema gerçeklikten uzaklaşırsa insancıl anlamı da yoksullaşacaktır. Sinemanın bu yanı varlığının asıl nedenidir ve ona evrensel

---

[138] VISCONTI Luchino, *İnsanbiçimci Sinema*, (Cinéma, Sayı: 173-174, 25 Eylül-25 Ekim 1943), (çev. Nijat ÖZÖN), *Türk Dili Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak 1968, s. 456

değerini verir. De Sica gerçekçiliği, tam olarak "gerçeğin aktarılması" olarak tanımlar. Ve ona göre bu ozansı aktarış, bir çıkış yoludur. Bu bağlamda Yeni Gerçekçilik de, bir çıkış noktasından başka bir şey değildir.

8. FRANSIZ YENİ DALGASI

a. Yeni Dalgayı Hazırlayan Ortam

İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminde sinema alanında İtalya'da başlayan yeni süreç, dünya sinemasında bir değişim rüzgarının esmesine öncülük etti. Savaş sırasında başlayan ve savaşın sonunda Rossellini ile çıkış yapan Yeni Gerçekçi İtalyan sineması, tüm dünya ülkelerine sinema alanında değişime duyulan ihtiyacı hatırlattı. Ancak bu değişim hemen gerçekleşmedi, 1958 yılının Fransa'sını bekledi. 1950'nin sonlarında Fransa'da ortaya çıkan ve ilk modern sinema hareketi olarak nitelendirilen "Yeni Dalga"nın çıkış noktası, işte bu değişim ihtiyacı oldu.

İlk kez haftalık L'Express dergisinde François Giroud'nun "Nouvelle Vogue" olarak adlandırdığı Yeni Dalga, 1958 yılından itibaren etkili olmaya başladı. Yeni Dalganın tam da bu yıl ortaya çıkması ve giderek güçlenmesi bir rastlantı değildi. Fransız sineması savaş sırasında ve savaştan sonra sürekli olarak dünya sinemasında sahip olduğu pazarı kaybetmeye, Amerikan sineması karşısında gerilemeye başlamıştı. Hollywood tarzı, starlı ve büyük bütçeli filmler yapmayı bu duruma bir çare olarak gören Fransız yapımcıları ise yanılmışlardı. Claude Autant-Lara, Rene Clament gibi büyük yapımların yönetmenlerinin filmleri Fransız izleyicisinden gereken ilgiyi görmediği gibi, Fransız sinema endüstrisi iç pazarda da kan kaybediyordu.

Bu durum karşısında pahalı yapımlara girerek büyük riskler almak istemeyen yapımcılar, yeni, çoğu zaman ilk filmlerini çeken yönetmenlerle düşük bütçeli yapımlara yöneldiler. Böylece filmin iş yapmaması durumunda alınan risk de düşük olacaktı. Ayrıca bu filmlerin, Fransa'daki genç seyirci kitlesini Fransız sinemasına çekme gibi bir durumları da olabilirdi. Yapımcılar için bu seyirci kitlesini kazanmak oldukça önemliydi.

Fransız Yeni Dalgasını başlatan diğer bir unsur, ülkenin o sıralarda içinde bulunduğu toplumsal ve siyasal durumdur. Sömürgelerin bağımsızlığını isteyerek solcuların desteğini alan General de Gaulle'ün 1958 yılında Beşinci Cumhuriyet'in başkanlığına seçilmesi oldukça önemlidir. Onun döneminde Kültür Bakanı olan Andre Malraux, Fransız sinemasının toparlanması için birtakım uygulamalar başlatmıştır. Bir "Ulusal Sinema Merkezi"nin (Centre National de la Cinématographie) kurulması ve bu kurum aracılığıyla yeni çekilecek filmleri teşvik amacıyla kabul edilen "Film Yardım Yasası" (Loie d'Aide, 1959) sayesinde Yeni Dalga akımının doğmasına yardımcı olacak ortam sağlanmıştır. Bu yasaya göre, her tür filme yüzde 13 oranında parasal yardım verilmesi kabul edilmiştir. Bunun dışında, belli bir düzeyin üzerindeki filmlere senaryolarının gösterilmesinden sonra, çekime başlamadan önce parasal yardım yapılması planlanmıştır. Bu durum Fransa'da yapılan film sayısını oldukça artırmıştır. "1958-63 yılları arasında birçok ülkede sinemanın izleyici kaybettiği bir dönemde 170 dolayında Fransız yönetmeni ilk filmlerini yapmaya başlamış, yalnızca 1960 yılında 43 film çekilmiştir."[139] Yeni Dalgacıların ilk filmlerini yapmalarında da bu yasanın oynadığı rol yadsınamaz. Alain

[139] DERMAN Deniz, *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yenidensunumu*, Değişim Ajans, Ankara, s.49

Resnais'nin birkaç filminin yanı sıra, Marcel Camus'nün *Mort en Fraude (1956)* ve Chabrol'ün *Yakışıklı Serge (Le Beau Serge, 1958)* gibi filmleri bu yasadan yararlanarak yapılmış uzun metrajlı filmlerdir.

Yeni Dalganın gelişmesini sağlayan bir başka etmen de, Fransız sinemasının uzun yıllara dayanan sanat filmi geleneğidir. Bu dönemde Fransa'da sadece sanat filmleri gösteren sinema salonu sayısı 437'dir. Özellikle bu salonlardan 186'sının Paris'te bulunması, yenilikçi ve yabancı filmler için yeterli bir pazar oluşturmaktadır. Diğer bir etmen de, sinema eğitimine verilen önemdir. Hemen her üniversite de aynı zamanda film eleştirmenliği de yapan öğretim elemanlarının olması, aydın bir izleyici kitlesinin yetiştirilmesini ve eleştirinin bilimsel olarak öğretilmesini sağlamıştır. 1960'dan sonra film kitaplarında büyük bir artış görülür.[140]

Fransız sinemasını içinde bulunduğu çıkmazdan kurtaracak yenilenmeyi gerçekleştiren asıl olay ise, 1951 yılında Andre Bazin tarafından yayımlanmaya başlanan Le Cahiers du Cinéma (Sinema Defterleri) dergisinin etrafında toplanan gençlerin Fransa'daki ortamdan yararlanarak film yapmaya başlamasıdır. Yeni Dalgacılar için bir başlangıcı ifade eden Cahiers du Cinéma dergisi, onların daha sonraki çalışmalarını yönlendirmesi bakımından önemlidir. Bu dergi etrafında toplanan sinema tutkunu gençler, Andre Bazin'in de etkisiyle İtalyan Yeni Gerçekçilerini ve Amerikan sinemasını tanıyacak, bu sinemalardan Fransız sinemasını içinde bulunduğu çıkmazdan kurtaracak formüller elde etmede yararlanacaklardır. Cahiers du Cinéma, Paris'in sağ yakasında Champs Elysees'de yayımlandığı için o dönemler bu gruba "sağ yaka sinemacıları" denmiştir. Bu dergide sinema sanatının sorunları üzerine yazılar yazan, eleştirmeler yapan

---

[140] DERMAN, *a.g.e.*, s. 54

gençler arasında ileride Fransız sinemasını topluca ele geçirecek olan François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Pierre Kast, Jacques Rivette, Claude de Givray, Charles Bitssch, Jacques Doniol-Valeroze gibi isimler bulunmaktadır.

Yine aynı dönemde, ama bu sefer Paris'in Seine nehri ile ayrılan sol yakasında kendilerine "sol yaka sinemacıları" denen bir başka grup da, "Arts" dergisinde sinema üzerine yazılar yazmaktadır. Burada bir araya gelen kişiler arasında yer alan Alain Resnais, Georges Franju, Agnes Varda, Jacque Demy, Chris Marker, Jacques Rozler ve Jean Rouch gibi sanatçılar, "sağ yaka sinemacıları" ile birlikte Fransız sinemasını ele geçirecek diğer isimlerdir. Her iki grup da, Fransız sinemasını içinde bulunduğu bunalımdan kurtarmak için yeni formüller aramaktadır.

b. Bazin ve Astruc Etkisi, "Politique des Auteurs" Kuramı

Bu genç sinemacılar, öncelikle sinema yazarı ve eleştirmen Andre Bazin'in fikirlerinden etkilenmişlerdir. Sinemada gerçekçi kuramı ortaya atarak, sinemanın gerçeğe yaklaştığı oranda sanat olabileceğini söyleyen Bazin, sinemanın gerçekliğin yenidensunumu için en uygun sanat dalı olduğunu düşünmektedir. Orson Welles, William Wyler gibi Amerikan sinemasının ustalarının yanı sıra İtalyan Yeni Gerçekçi sineması, özellikle de Rossellini onu etkilemiştir. Orson Welles'in *Yurttaş Kane (Citizen Kane, 1941)* ve Rossellini'nin *Hemşeri (Paisa, 1946)* filmini, gerçekçilik yolunda atılmış önemli adımlar olarak görür. Ayrıca Bazin, sinemada gerçeğin daha dolaysız aktarımını sağlayacağını düşündüğü teknik yenilikleri de (ses, renk, üç boyut...) onaylamaktadır.

Bazin, Welles'in sinematik yanılsamaya gerçeğin temel bir niteliğini yeniden kazandırdığını söyler. Bu nitelik, gerçeğin sürekliliğidir. Griffith'den beri gelen klasik kurgulama yöntemi gerçeğe açık bir soyutlama getirmekteyken, Orson Welles, alışılmamış bir alan derinliğinin sistemli kullanılışından yola çıkarak bu tür soyutlamayı ortadan kaldırmanın yolunu göstermiştir. Onun, alan derinliğini artıran geniş mercek kullanımı, dramatik alanda bulunan bütün görsel alanı aynı seçicilikle kapsayarak, herhangi bir nesneye önsel bir anlam vererek, göreceğimiz nesneyi bizim için seçen kurgulama yöntemini değiştirmeyi başarmıştır. Bazin'in deyimiyle Orson Welles, "merceğin alan derinliği sayesinde gerçeğe, duyulabilir sürekliliğini yeniden kazandırmıştır."

Bazin'e göre, sinemayı gerçekliğe yaklaştıran ikinci adım ise, İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasından gelir. Onların maddi zorluklar ya da başka nedenler yüzünden kullandıkları teknik yöntemler sinemayı gerçeğe bir adım daha yaklaştırmıştır.

Andre Bazin'in de etkisiyle Amerikan sinemasına ve İtalyan Yeni Gerçekçilerine ilgi duyan, gerçekçi bir sinema anlayışından yana olan Yeni Dalgacılar, İtalyan Yeni Gerçekçilerinden öğrendikleri kimi yöntemleri, hem içinde bulundukları mali krizi aşmak, hem de köhne buldukları sinemayı eski geleneklerden kurtarmak için kullanırlar.

"Yeni Dalganın Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette, Doniol Volcroze, Chabrol gibi yönetmenleri, ünlü oyuncular yerine, kendine özgü görünümü ve tazeliği olan kişileri oynatarak, düşük maliyetli ve kolay pazarlanabilen filmler yaparlar. İş günlerini kısaltarak, küçük ve dağınık ekiple çalışarak, gerçek mekânlarda, sokaklarda çekim yaparak, starlar yerine arkadaşlarını, diğer yönetmenleri ve deneyimsiz oyuncuları kullanarak masrafları azaltırlar. Onların düşük maliyetli filmler yapma zorunluluğu, tazelik ve kişisel

yaklaşım anlayışı gibi eğilimleri, çekim yöntemlerini de değiştirir. Kameranın elde taşınması, hareketli mikrofonların kullanımı gibi kullanımlar bu eğilimlerinin sonucudur."[141]

Bazin'in yanı sıra Yeni Dalgacıları etkileyen bir başka isim Alexandre Astruc'dur. 1948 yılında bir dergide yayımlanan makalesinde sinemanın diğer sanatlar gibi düşüncenin doğrudan ifade edilebileceği bir sanat dalı olabileceğini söyleyen Astruc, "camera-stylo" (kalem-kamera) fikrini ortaya atar. Ona göre, sinema, özellikle resim ve romanda olduğu gibi, kendisinden önceki bütün sanatlara benzeyerek tüm bir anlatım aracı olmaya başlamıştır. Birbiri ardından, bir gezici gösteri, bulvar tiyatrosuna benzer bir eğlence, ya da çağın izlenimlerini koruma aracı olduktan sonra yavaş yavaş bir dil halini almıştır. Öyle bir dildir ki, bu biçimle ya da bu biçim içinde sanatçı, en soyut düşüncelerini yansıtabilir, bugün romanda ve denemede olduğu gibi saplantılarını ortaya koyabilir. Bundan dolayı Astruc, sinemanın bu yeni çağını "kalem-kamera çağı" olarak adlandırmaktadır.[142]

Ona göre bunun anlamı, sinema sadece fotoğrafların seçim alanı haline getirilmediği zaman, yavaş yavaş görüntünün tiranlığından, görüntü için görüntüden, ani buluşlardan, somutluktan kurtulacak, yazılı dil kadar derin ve ince bir anlatım aracı olacak, her çeşit olanakları bulunan ama önyargıların esiri olan bu sanat, artık sonsuz olarak gerçekçiliğin ya da toplumsal fantezinin halk romanlarının sınırları içinde ona uygun görülen küçük alanın dışına çıkacak demektir. En derin anlamlar, üretim üzerine bir görüş, ruhbilim, metafizik, düşünceler, tutkular sinemanın gerçek alanı-

---

[141] DERMAN, *a.g.e.*, s. 51

[142] bkz. Alexandre ASTRUC, *Yaratma Gücümüzün Katedralleri*, (L'Ecran Français, 30 Mart 1948), (çev. Orhan DURU), *Türk Dili Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak 1968, s. 464

dır. Hatta Astruc daha da ileri giderek, bu dünya görüşleri ve imgelerini ancak sinemanın ele alabileceğini söyler.

O, düşüncenin anlatımını sinemanın temel sorunu olarak görür. Sinemanın, tıpkı resim ve romanda olduğu gibi her türlü düşüncenin anlatılabileceği bir sanat olması mümkündür. Sinema dilinin yaratılması, Eisenstein'dan bu yana sözlü sinemanın uygulayıcılarına ve senaryocularına kadar herkesi uğraştırmıştır, ama artık sinemada değişik yollarla yaratılmaya çalışılan düşüncelerin görüntünün içinde zaten var olduğu anlaşılmıştır. Böyle bir dile sahip olan sinema, edebiyatın büyük yapıtlarında olduğu gibi düşünceyi tam ve derin bir biçimde yansıtabilir.

"Sessiz sinemanın sembolik bir çağrışımla yaratmaya çalıştığı düşünceler, en sonunda anladık ki, görüntünün kendisinde vardır, filmin akışında, kişilerin her davranışında, onların her sözünde, onları eşyaya, eşyayı onlara bağlayan araçların hareketinde vardır. Her düşünce, her duygu gibi, bir insanla başka bir insan ya da onun evrenini kuran eşyalar arasındaki ilişkileri gösterir. Bu ilişkileri açıklayarak, bu kırılabilir izi çizerek, sinema gerçekten bir düşünceyi anlatım yeri olabilir. Bugün bile sinemada, Faulkner'in, Malraux'nun, Sartre ve Camus'nün yapıtlarındaki derinliği ve belirginliği eşdeğerde vermek mümkündür. Aslında gözlerimizin önünde dikkati çeken bir örnek vardır. Bu da Malraux'nun *Espoir*'ıdır.[143] Burada belki de ilk defa olarak sinematografik dil, edebi dilin kesin eşdeğerini vermektedir."[144]

---

[143] *L'Espoir (Umut)* filmi, Andre Malraux'nun aynı adlı romanından kendisi tarafından sinemaya uyarlanmıştır (1939-1945). Malraux, İspanya iç savaşı sırasında geçen öyküyü filme alırken belgesel sinemadan etkilenmiş, öte yandan film, taşıdığı gerçeklik ve anlatım özellikleriyle İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasının da habercisi olmuştur.

[144] ASTRUC, *a.g.m.*, s. 465

Jean Renoir, aslında filmlerinde profesyonel senaryocularla çalışmış olmasına rağmen, filmlerinin hemen hemen tümünün senaryosuna katılan ve özgün senaryolar da yazan bir sanatçı olarak Yeni Dalgacıları etkileyen bir diğer sanatçıdır. Onun, filmlerinin tüm aşamasına katılması, filmlerine kendi kişiliğinden bir şeyler katması, sinemayı daha da kişiselleştirecek "auteur" kuramını giden yolu hazırlamıştır. Gençliğinde amatör filmler de çeken Jean-Pierre Melville'in Yeni Dalgacıları etkileyen yanı ise, yine onun filmlerine damgasını vuran kişiselliğidir. Savaştan sonra kendi kurduğu yapım şirketi için yıldız oyuncuları olmayan, doğal mekânlarda geçen, dar kadrolu ve düşük bütçeli bağımsız filmler çekerek, filmlerine kişisel damgasını vurmuştur. Bu filmler içinde özellikle *Denizin Sessizliği (Le Silence de la Mer, 1949)* gibi ilk dönem filmleri, Claude Chabrol, François Truffaut ve Jean-Luc Godard gibi Yeni Dalgacılar için önemli bir esin kaynağı olur.

Astruc'un, sinemanın edebiyat gibi bağımsız bir sanat dalı olması, roman yazarının olduğu gibi sinemacının da filmin yaratıcısı olması fikrini geliştiren Yeni Dalgacılardan François Truffaut, "politique des auteurs" kuramını oluşturur. Oluşturduğu bu kuramı Cahiers du Cinéma dergisinin 1954 yılında yayımlanan bir sayısında açıklar.

François Truffaut, dergide yayımlanan "Une Certaine Tendance du Cinema Français" (Fransız Sinemasının Belli Bir Eğilimi) yazısında, geleneksel Fransız sinemasını, senaristlerin ve yerleşmiş genre'ların sineması oluşundan ve sadece "konfeksiyon"a gerek duymasından ötürü suçluyordu. Bu sinema yerine, yönetmenin yaratıcı kişiliğinin serbestçe gelişebileceği "film d'auteur" sinemasının ortaya çıkması gerektiğini savunuyordu. Truffaut ve diğer Cahiers'ciler, Renoir, Rossellini, Hitchcock, Ophüls ve Lang gibi yönetmenleri kendilerine örnek alarak, ısrarla

"politique des auteurs" (auteur politikası) düşüncesini sürdürdüler. Cahiers dergisinin eleştirmenleri, filmleri kendi seçtikleri "ustaların" yapıtlarına göre değerlendirdiler ve zaman zaman tek yönlü, öznel yargılara vardılar. Her şeye karşın ortak yönleri, eleştiriyi ve film yapmayı, kişisel ve sanatsal ispatın ön adımı olarak görmeleriydi. Cahiers'de toplanan genç film tutkunları; François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer ve diğerleri eğitimlerini o zamana kadar sinema kulüplerinde ve Paris Cinématheque'inde gerçekleştirmişlerdi. Bu yönetmenlerin ilk filmleri bütün dikkatleri üzerlerine çekmişti. "Nouvelle Vague" (Yeni Dalga) adı da, Truffaut, Chabrol, Malle, Resnais gibi yönetmenlerin yapım maliyetlerinin düşük olması ve fikirlerinin "köhneleşen" Fransız sineması-na canlılık getirmesinden dolayı, gazeteciler tarafından uygun görülmüştü.[145]

Makalenin yazarı Truffaut ve Cahiers'de yazan diğerleri "politique des auteurs" sözcüğünü, filmi yaratan yönetmen için kullanıyorlar, senaryo yazarı için değil. Auteur yanlısı eleştirmenler yönetmen-senaryo yazarı ayrımını yadsıyor, "auteur"-"metteur en scéne" ayrımını getiriyorlar. Auteur kendi düşünce ve duygularını anlatır, metteur en scéne ise başkalarının tasarladığını görselleştirir. Metteur en scéne çok yetenekli ve usta olabilir, ama filme yansıttığı yalnızca yeteneği ve ustalığıdır, kişiliği değil. Auteur ise, gerçekleştirdiği "mise en scéne" ile (sahne düzenlemesi, alıcı devinimi, alıcının yerleştirilmesi vb.) filme kişiliğini yansıtır. Auteur birey olarak kendisini filme koyar. Yarattığı biçem özellikleriyle öbür auteur'lerden ayrılır.[146]

---

[145] DERMAN, *a.g.e.*, s. 50

[146] BÜKER Seçil, *Auteur Kuram Üzerine, ...Ve Sinema*, Hil Yayın, İstanbul, Kitap 2, Nisan 1986, s. 68

Yeni Dalga sinemasının başta gelen isimlerinden Jean-Luc Godard, diğer Yeni Dalgacılarla birlikte sinemanın geleneksel anlatı yöntemlerine karşı çıkıyor ve yönetmenin bir filmde tek yaratıcı olması fikrine katılıyorsa da, filmin gerçekliği konusundaki fikirleriyle onlardan ayrılır. Godard, Bazin ve diğer Yeni Dalgacılar gibi sinemanın gerçekliğin yenidensunumu olduğu fikrine katılmaz. Ona göre filmin gerçekliği, izleyicinin filmden algıladığıdır.

Cahiers'de eleştirmenlik yaptığı ilk yıllarda Godard'ın sinemanın gerçekliği konusundaki görüşleri Eric Rohmer'den etkilenmiştir. Ancak, 1952'de yazdığı makalelerinde Rohmer'den ayrılır. Rohmer için sinema saydam, Godard içinse Sürrealisttir. Rohmer sanatın doğayı değiştirmediğini ileri sürer, oysa Godard bunun aksini savunur. Godard için film çoğaltmadır. Ancak, Truffaut gibi egosantrik, özel filmler çekmek, kameranın önünde durmak yerine, filmin arkasına saklanmayı ve Amerikan filmi ve genelde film izlemek yoluyla toplumun ahlaki ve mitik özünü anlamayı tercih etmiştir.[147]

Godard'ın düşüncelerinin daha sonraki gelişimine baktığımızda ise, Bazin'den çok dönemin Hegelyen felsefesinden, Jean-Paul Sartre ve Maurice Marleau-Ponty[148] gibi düşünürlerden etkilendiğini görürüz. Marleau-Ponty'den "izleyici filmi" kavramını, Sartre'dan da "varoluşçuluk" etkisini alan Godard, Deniz Derman'ın deyimiyle, ne tümüyle yalnız ne de tümüyle ortak filmler yapmıştır.

Godard üzerindeki Fransız etkisi Bazin'den değil, Sartre ve Marleau-Ponty'den kaynaklanmaktadır. Bu dönemde Sartre ve Ponty sinemayı, algılama durumu olarak görmekte-

---

147 DERMAN, *a.g.e.*, s. 68

148 Maurice Marleau-Ponty: Psikolog, Marksist-görüngübilimci ve "Sens et Nonsense"in yazarı.

dir, oysa Yeni Dalga akımının Cahiers'de toplanan genç sinema sanatçıları ve eleştirmenleri sinemayı yenidensunum olarak ele almaktadırlar. Ponty ve Sartre'a ve doğal olarak Brecht ve Godard'a göre, sinema yaşantısı, izleyicinin kendi zihninde oluşturduğu zamansal bir "gestalt"ı (yapı), algılamayı tanımlar. O halde film de, izleyicinin çeşitli film öğelerini seçip bunları birbirine ekleyerek oluşturduğu bir "gestalt"dır. Bu yapının oluşturulması bir anlamda izleyicinin benzer şeyleri yaşamış ya da düşünmüş olmasından kaynaklanmaktadır. Bu yapı daha sonra çeşitli etkilerle kırılarak, izleyicinin "izleyen" konumunda olduğunun bilincinde olarak yeni bir yapı kurması sağlanır. Bu Godard için de geçerlidir, o da varlık olarak yapıtlarının dışında da varolduğunun bilincindedir. Bu bilinçlilik yönetmenin ve izleyicinin paylaştıkları, yapıtın gerçeğin aynısı olmadığı düşüncesini yaratır. Ayrıca izleyiciye öznel ve nesnel yenidensunumla bilinç düzeyine ulaşan her şeyin sınıflandırılması öğretilir. Böylece, izleyici "şeyler"in ilişkilerini ortaya çıkarabilmek için, yapıtın içerik ve biçime ait öğelerini ayrıştırmaya başlar. Aslında izleyicinin sinema salonundaki konumu da varlığının içinde bulunduğu zamanı saptaması açısından önemlidir, çünkü perde bir ayna işlevini görmektedir. Sartre'ın yapıtlarında ve Nouvelle Vogue'da sıkça rastlanan aynadaki yansıma, kişinin zamandaki yerini belirlemesini sağlar. Godard da, 1956 yılında "Montage, My Major Concern" adlı makalesinde, sinemanın mizansen ve kurgudan oluştuğunu ve bu ikisinin Çin kutuları gibi iç içe bulunduğunu, bu nedenle de birinin diğerinden daha üstün olduğunun düşünülmesinin gereksiz olduğunu belirtir ve tüm bunların nedeninin, izleyicinin "gestalt"ının her ikisine hükmetmesi olduğunu belirtir.[149]

---

[149] DERMAN, *a.g.e.*, s. 66, 67

Fransa'da 1960'lı yıllarda cinéma-verite (sinema-gerçek) olarak nitelenen gerçekçi bir sinema anlayışı ortaya çıktı. Bu sinemanın öncülüğünü, büyük ölçüde Flaherty'nin araştırıcı belgesel sinemasından ve Vertov'un sinema-gerçek ve sinema-göz kuram ve uygulamalarından etkilenerek etnografik sinema olarak düşündüğü belgesel türde filmler yapan Jean Rouch yapmıştı. Vertov gibi kamerasını sokaklarda gezdiriyor, gerçekliği kaydediyor ve alınan görüntüleri, görüntülerde yer alan kimselere göstererek, onların davranışlarını birlikte incelemek gerektiğini öne sürüyordu. Cinéma-verite akımının öncülü sayılacak filmler bu şekilde ortaya çıktı. Kişiler bu filmlerde yaşantılarını canlandırıyor, sorunlarını anlatıyordu.

Rouch'un bu tür deneysel çalışmaları Yeni Dalga sinemacıları üzerinde, özellikle de filmlerin daha ucuza mal edilmesini sağladığı için etkili olmuştu. Yeni Dalga sinemasının en başta gelen ismi Godard'ın da, 1960'ların sonlarında belgesel bir tarza yönelmesinde kuşkusuz Jean Rouch ve cinéma-verite'nin etkisi vardır. Godard, 1968'lerde Jean-Pierre Gorin ve Jean-Henry Roger'la birlikte Dziga Vertov grubunu oluşturarak, *Pravda* başta olmak üzere bu tarz filmler yapmaya başlar. Aslında Dziga Vertov grubu içindeki çalışmaları, onun "auteur" kuramından ayrılması ve politik bir sinemaya yönelmesinin bir uzantısıdır.

Godard'a göre, güzelliğin ve gerçekliğin iki yönü vardır; belgesel ve kurmaca. "Bunlardan herhangi birisiyle başlanabilir. Benim başlangıç noktam ise, içinde kurmacanın gerçeğini vermeye çalıştığım belgeseldir" diyerek, filmlerinin temelindeki belgesel-kurmaca diyalektiğini açıklar.

c. Yeni Dalga Sineması

Yeni Dalga sinemacıları ilk uzun metrajlı filmlerini yapmadan önce uzun bir süre hazırlık devresi geçirirler. Bu hazırlık devresinde birçok kısa metrajlı film çekerek deneyim kazanırlar. Bu kısa metrajlı filmler, daha sonra Yeni Dalga filmlerinde görülecek olan çoğu özelliği taşımaları bakımından önemlidir. Bunlar arasında, Jacques Rivette'nin *Le Coup de Berger (1956)*; François Truffaut'nun *Les Miston (1957) ve* Jean-Luc Godard'ın *Tous les garçons s'apellent Patrick (1957)* gibi filmleri öne çıkan filmlerdir.

Yeni Dalga sinemacıları henüz kısa filmlerini çekerken onları etkileyen bir gelişme olur. O zamana kadar adı sanı duyulmamış biri olan Roger Vadim, 1956 yılında çektiği ilk filmi *Ve Tanrı Kadını Yarattı (Et Dieu Crea La Femme)* ile büyük bir ticari başarı kazanır. Aslında hiç de Yeni Dalga içinde yer almayan Roger Vadim'in bu ilk filminde kazandığı başarı, Yeni Dalgacıların önünü açması bakımından önemlidir. Cinselliğini arayan özgür kadın tipini, Vadim'in genç ve güzel karısı Brigitte Bardot'nun canlandırdığı filmde, dört erkek arasında kalmış ve cinsel sorunlarını kendi bildiği gibi çözümlemeye çalışan kimsesiz bir genç kızın hikâyesi anlatılır. Vadim filminde, yeni bir kadın tipinin ve alışılmamış bir erotik anlayışın kapılarını aralar ve kadın-cinsellik-erotizm konuları sonraki filmlerinin de ana temalarını oluşturur.

Atilla Dorsay, Yeni Dalgayı kimin başlattığı ve nasıl başladığı sorularına yanıt verirken, Yeni Dalganın belki de gerçekten bazılarının ileri sürdüğü gibi Vadim'in *Ve Tanrı Kadını Yarattı* filmiyle başladığını söyler.

"Vadim, 1956'da, 28 yaşında ve aklı fikri sinemada bir genç adamken yaptığı bu filmle, kendi sinemacı yeteneklerinden çok Brigitte Bardot'ya borçlu olduğu görülmemiş bir (ticari) başarı kazanırken, bilinen yönetmenlerin belli türde-

ki öyküleri belli oyuncularla çekme geleneğine, o çok ünlü 'belli bir kalite düzeyi geleneği'ne tekmeyi vuruveriyordu. Film içerdiği 'sanatsal erotizm' öğesi, cinsel ilişkilere gözüpekçe yaklaşım ve serbest anlatımıyla Yeni Dalganın daha önemli ve içten filmlerde yararlanacağı bazı öğeleri ilk kez sinemaya getiriyordu."[150]

Yeni Dalganın özellikleri taşıyan ilk uzun metrajlı film ise, 1958 yılında Cahiers eleştirmenlerinden Claude Chabrol tarafından çekilen *Yakışıklı Serge (Le Beau Serge)* filmidir. Bir mirastan elde ettiği parayı bu filmi çekmek için kullanan Chabrol, diğer Yeni Dalga yönetmenlerini de ilk filmlerini çekme konusunda özendirecektir.

Yakışıklı Serge filminde, verem hastası François'nın uzun bir ayrılıktan sonra köyüne dönmesi üzerine, çocukluk arkadaşı Serge ile aralarında geçen olaylar anlatılmaktadır. Serge, hamile bıraktığı Yvonne yüzünden istediği okullara gidemediği için köyde kalmıştır. Üstelik doğan çocuk yaşamamış ve gelişmeler Serge'i alkol çıkmazına itmiştir. François, sevdiği arkadaşını kurtarmak için tüm çabasını gösterirken, beklenmedik ilişki ve çelişkilerin içine girecektir. Kamera hareketlerinin rahatlığı ve hızlı kurgusuyla film, yeni sinemanın örneklerindendir.[151] Chabrol sonraki filmi *Kuzenler*'de *(Les Cousins, 1959)*, Paris'te Hukuk Fakültesi'nde okuyan öğrenciler arasındaki cinsel yaşamı ve işlenen cinayetleri konu edinir. *Yakışıklı Serge ve Kuzenler* filmlerini gerçeklik açısından karşılaştıran Chabrol, *Kuzenler*'i daha gerçekçi bir film olarak yorumlar. Çünkü, *Kuzenler*'deki kişiler yaşayan kişilerdir ona göre, *Yakışıklı Serge*'dekiler ise gerçek değillerdir.

---

[150] DORSAY Atilla, *Yönetmenler, Filmler, Ülkeler*-2, Varlık Yayınları, İstanbul, 1988, s. 28, 29

[151] MAKAL, *a.g.e.*, s. 101, 102

"*Yakışıklı Serge*'de filmin çatısı gerçektir, ama öykü yapmacıktır. *Kuzenler*, yaşanmış olayları daha çok yansıtan bir filmdir. Belki onun da öyküsü yapmacıktır ama bu, benim istediğim bir yapmacıklıktır. Öte yandan arkadaşını öldüren delikanlının öyküsü daha çok gerçek geliyor. *Kuzenler*'in toplumsal özüne ilk önceleri inanmamışlardı. Ama şimdilerde onu doğru buluyorlar. Filmde görünen delikanlılar sonradan bazuka ve patlayıcı maddelerle oynamaya başladılar. Hepsi 1947-49 yıllarında, o büyük yıllarda, Hukuk Fakültesi'nde öğrenciydi. Onları çok iyi tanıyordum."[152]

Atilla Dorsay, Claude Chabrol'u Yeni Dalganın gerçek babası olarak nitelendirir. Ona göre, Chabrol'un *Yakışıklı Serge* filmi, Fransız sinemasının o döneme dek bilinen tüm üretim mekanizmasının hemen tümüyle dışında olan ve çeşitli açılardan doğmakta olan Yeni Dalgayı simgeleyen ilk filmdir. Chabrol'un, değişik sınıflardan gençlik gruplarının sorunlarını işlediği ilk filmlerinde, daha sonraki filmlerinin temeli olacak burjuvazi eleştirisinin tohumlarını attığını söyler. *Geyikler (Les Biches, 1968)*, *Vefasız Kadın (La Femme Infidele, 1968)*, *Kasap (Le Boucher, 1969)* ve *Kanlı Aşıklar (Le Noces Rouges, 1973)* gibi filmler Chabrol'un, çağdaş Fransız toplumunun ve bu toplumun özellikle burjuva kesiminin amansız bir irdelemesi ve eleştirisini yaptığı önemli filmleridir.

Chabrol'un filmlerinde, belirgin bir şekilde hayranı olduğu Alfred Hitchcock'un etkisi görülür. 1957 yılında Eric Rohmer ile birlikte Hitchcock kitabını yazan Chabrol'ün en iyi filmleri, Yeni Dalganın özellikleriyle birleştirdiği Hitchcock tarzı korku filmleridir. Bir aşk cinayetinin anatomisi sayılabilecek *Vefasız Kadın* filminde, Hitchcock'un

---

[152] CHABROL Claude, *Konuşma*, (Cahiers du Cinema, Sayı: 138, Aralık 1962), (çev. Salah BİRSEL), *Türk Dili Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak 1968, s. 485

Vertigo'suna gönderme yapan sahneler vardır. İhanet ve öç alma ile gelişen bir "tutku" öyküsünü Chabrol, insan psikolojisinin derinliklerine inerek başarıyla anlatır. Bir başka korku öyküsü *Kasap* filmi ise, bazı Fransız eleştirmenlerince Yeni Dalga çizgisinde, üstelik bu çizginin en iyi birkaç filminden biri olarak gösterilir. Küçük bir Fransız kasabasında, kendi halinde bir yaşamı olduğu sanılan bir kasabın kimliğinde genç kadınları öldürüp, acımasızca parçalayan bir seksüel psikopat gizlidir. Chabrol, onu seven bayan öğretmenle "acımayı", diğer yanda giderek büyüyen "suç duygusunu" psikolojik bir incelemeyle karşı karşıya getirir.[153]

Chabrol, Yeni Dalganın her yıl birkaç film yapan verimli yönetmenlerinden biridir. Ancak sonraki yıllarda Godard ve Truffaut'nun gölgesinde kalmış, filmlerinin çoğunun ticari başarısızlığı da Chabrol'u Yeni Dalgadan uzaklaştırarak, tecimsel kaygılarla film yapmaya itmiştir.

Chabrol'un hemen ardından ilk uzun metrajlı filmini çeviren bir diğer Yeni Dalgacı François Truffaut'dur. 1958 yılında çevirdiği ilk kısa metrajlı filmi *Les Mistons (Orta Metraj)* ile yönetmenlik denemesi yapan Truffaut, ardından Jean-Luc Godard ile birlikte *Bir Su Öyküsü (Une Historie d'eau, 1959)* adlı ikinci kısa metrajlı filmini çeker. Bunların ardından ise, Yeni Dalganın özelliklerini taşıyan ilk uzun metrajlı filmi, *400 Darbe (Les 400 Coups, 1959)* gelir. Truffaut, bu ilk uzun metrajlı filmiyle Cannes Film Festivali'ne giderek büyük ödülün de sahibi olur.



400 Darbe, François Truffaut, 1959

[153] MAKAL, *a.g.e.*, s. 103

Okul argosunda "okuldan kaçmak" anlamına gelen *Les 400 Coups*, on üç yaşlarındaki Paris'li Antoine Doinel'ın öyküsünü anlatır. Orta sınıftan bir ailenin oğlu olan Antoine Doinel, Paris'in arka sokaklarından birindeki küçük bir apartman dairesinde annesi ve üvey babasıyla yaşamaktadır. Evdeki yaşamı mutsuz sayılmasa da, bir yandan annesinin ilgisizliği ve üvey babasıyla yaptığı kavgalar, diğer yandan ise köhne okulundaki köhne eğitim sistemi ve geleneksel öğretmenler onu sıkmaktadır. Aslında iyi bir çocuk olan Doinel, bu ortamlardan kurtulmayı ve özgür olmayı istemektedir. Bu yüzden, hem okuldan hem de evden kaçarak en iyi arkadaşının yanına sığınır. Antoine'ın arkadaşıyla birlikte giriştiği bir hırsızlık eylemi, onun yakalanması ve sonra da bizzat ailesinin onayıyla bir ıslahevine atılması sonucunu doğurur. Ancak o, özgürlükten vazgeçmeyecektir.

Film, Jean Vigo ve Rossellini'nin çocuklarından izler taşımaktadır. Aslında Fransa'da çocuklar üzerine yapılan her filmde ve yazılan her yazıda Andre Gide'in "Kalpazanlar"ındaki, aile ortamından kopmuş, avare ve amaçsız, suça meyilli çocukların izlerini sürmek olanaklıdır. Truffaut'nun anlatımı, kimilerince Vigo'nun ve bir zaman yanında asistanlık yaptığı Rossellini'nin anlatımına benzetilmektedir. Oysa, Gide'in anlatım biçiminin bu tarz filmler yapanlarca takip edildiği söylense daha doğru olacaktır. Truffaut'nun Gide'den farklı olan tek yanı, filmin sonunda oluşmaktadır. Truffaut, filmin sonunda deniz kenarında önce kameraya bakıp, sonra da denize doğru koşan Antoine'ın geleceğini belirsiz kılmıştır. Bunun dışında film, birebir olmasa da Gide'in çizdiği masum ama suç işleyen ya da suça itilen çocuk tiplemelerinden birini vermektedir. Aynı şekilde, Sartre'ın "Özgürlüğün Yolları" üçlemesinin ilk kitabı olan "Akıl Çağı"nda da, Gide'in kitap çalarken akrabası tarafından görülen çocuğu, bu sefer ona engel olacak kimsenin bulunmama-

sı nedeniyle kitabı çalacaktır. Antoine ise, arkadaşıyla birlikte babasının işyerinden satmak için çaldıkları daktiloyu yerine koyarken yakalanır. Bu masum hırsızlık olayı, onun "suç"lu yaşamının başlangıcını oluşturur. Filmin devamında, ebeveynleri onun "uslanması" için ıslahevine gönderilmesine göz yumar. Film gösterime girdiğinde izleyiciler yetişkinlere karşı Antoine'ın yanını tutmuştur. Truffaut bu durum için, "*Les 400 Coups*'da beni şaşırtan nokta, izleyicinin, yetişkinlere karşı olan çocuğun tarafını tutacağını sezinlememiş olmamdı. Filmi yeniden çevirseydim, çocuğu biraz sevimsiz, ana ve babayı da daha sevimli göstermeye çalışırdım" der.

Filmde, Antoine'ın annesini canlandıran kadın tipi, Vadim'in *Ve Tanrı Kadını Yarattı* filminde başlattığı ve Yeni Dalga yönetmenlerinin benimsediği kadın tipine uymaktadır. Özgür, cinsel tercihlerini istediği gibi yapan, evde ağırlığını hissettiren, çağdaş kadın tipi. Kadın ilk kocasından boşanmış ve ikinci kez evlenmiştir. Hatta, ikinci kocasını da başka biriyle aldatmaktadır. Bir yandan evin işleriyle uğraşırken, diğer yandan da Antoine'la ilgilenen adamın bu durumdan haberi olmasa da, Antoine annesini başka bir adamla öpüşürken görmüştür. Kaçışı, okula annesinin öldüğünü bildirdiği ertesi gün başlar.

Truffaut, Antoine'ın peşini kolay kolay bırakmaz. Her zaman aynı aktörün, Jean-Pierre Leaud'nun, oynadığı aynı karakteri ele alan dört film daha yapar. *Yirmi Yaşında Aşk (L'Amour a Vingt Ans, 1962)* filminde bir bölüm, *Çalınmış Buseler (Baisers Voles, 1968)*, *Aile Yuvası (Domicile Conjugal, 1970)* ve *Kaçan Aşk (L'Amour en Fuite, 1980)* filmleri Truffaut'un, Antoine'ın izini sürdüğü filmleridir.

Truffaut'nun *400 Darbe*'den sonra gelen filmi *Piyanisti Vurun (Tirez sur le Pianiste, 1960)*, David Goodis tarafından yazılmış bir dedektif romanından uyarlamadır. Filmde, Pa-

ris'teki bir barda piyanist olan Charlie'nin, kız arkadaşı Lena yüzünden başının gangsterlerle derde girişi anlatılır. Gerçekte Charlie tanınmış bir virtiözdür, onu menajeriyle aldatan karısı bir gün Charlie'ye şöhretini kendisine borçlu olduğunu söyleyip ardında da intihar edince, o bu küçük bistroda sıradan bir piyanist olmayı seçmiştir. Onun gerçek kimliğini bilen ve hak etmediği bu yerden ayrılması için zorlayan Lena, kirli işlerle uğraşan patronuyla takışır ve o sıra Charlie kendini savunurken patronunu öldürünce genç çift kent dışına kaçar ve serüven orada devam eder.

"Filmde Truffaut, Amerikan sinemasının film noir'larına (kara film) benzer bir örnek vermeye çalışsa da, güldürüden melodrama ve trajediye dönüşen yapısı nedeniyle film, film noir geleneklerini altüst etmektedir. Filmde Charles Aznavour, gürültülü ve kirli bir tavernada çalan, Hollywood'un B filmlerinden çıkıp gelmiş ve yeraltı yaşamının içine girmiş 'aşık' bir piyanist karakterini canlandırır."[154]

Karşıtlık ve uyumsuzluklarla dolu, komediden trajediye geçen yapısı nedeniyle film, Fransız seyircisi tarafından beğenilmemiştir. Bunu eleştirmenler filmdeki tonların değişik oluşuna bağlarlar. Truffaut ise, bu yargıyı haklı görmekle birlikte, filmin eksikliğinin sadece bir aylık çalışma eksikliği olduğunu söyler. Ayrıca, Amerikalı seyircilerin filmi beğendiğini ekler. Ama onlar da filmi başka bir açıdan değerlendirmişlerdir. "Gene de Amerika'da seyirciler *Piyanisti Vurun*'u anladılar. Ama bambaşka bir biçimde; boyuna gülüyorlardı, ağlanacak yerlerde bile gülüyorlardı. İlk şarkı güldürücüydü. Ama ikincisi, genel olarak hiç de öyle değildi. Ama Amerikalılar ikincisine de boyuna güldüler."

---

[154] MAKAL, *a.g.e.*, s. 114

Film, aslında Rene Clair tarzı espri anlayışına ve Renoir tarzı bir yapıya sahiptir. Zaten Truffaut'nun bir sonraki filmi *Jules ve Jim (Jules et Jim, 1961)*, Renoir ve Şiirsel Gerçekçilik etkisi altında yapılmıştır. Filmde, aynı kadına aşık iki arkadaşın öyküsü, Birinci Dünya Savaşı öncesi, savaş sırası ve sonrasını kapsayan bir zaman diliminde anlatılmaktadır.

Truffaut'nun aynı kadına aşık iki arkadaşı anlattığı bu ve buna benzer diğer filmlerinde göze çarpan nokta, bu filmlerinin oldukça kişisel olması ve çekingen erkek kahramanlarla, güçlü, bağımsız kadınlar arasındaki çatışma konusunda yoğunlaşmasıdır. Bu temaların dışındaki ilk filmi olan *Değişen Dünyanın İnsanları (Fahrenheit 451, 1966)*, Ray Bradbury'nin aynı adlı bilimkurgu romanından uyarlamadır. Aslında bilimkurgu sevmeyen Truffaut, Bradbury'nin kitabının öyküsünü bir arkadaşının anlattığını ve öykünün onu çok etkilendiğini belirtir. "Betimlenen, kitapların yasaklandığı bir toplumdu; itfaiyeciler yangın söndürmüyor, ancak kitap yakmak için yangınlar yaratıyorlardı; bu kitapları okumak isteyen, kitap metnini belleğine yerleştiriyordu."

Bu arada, hayran olduğu ve Amerikalı eleştirmenlerce hakkının yenildiğini düşündüğü Hitchcock'la yaptığı röportajı 1967 yılında kitaba dönüştürür. Bu kitapla, Hitchcock'a olan tavrı değiştirmeyi amaçlar. Kendi deyişiyle kitap, bir bakıma başarıya da ulaşmış ve Hitchcock'la daha çok ilgilenilmeye başlanmıştır. Zaten Truffaut'nun o yıllarda çektiği *Siyah Gelinlik (La Mariee etait en noir, 1968)* ve *Evlenmekten Korkmuyorum (La Sirene du Mississipi, 1969)* filmleri, bariz bir şekilde Hitchcock etkisi taşır. 1984 yılındaki ölümünden önce yaptığı filmler arasında ise, *Güneşte Gece* ya da *Amerikan Gecesi (La Nuit Americaine, 1973)* ve *Kadınları Seven Adam (L'homme qui aimait les Femmes, 1976)* öne çıkan filmlerdir.

Truffaut, ilk filmlerinde yakaladığı anlatım özgünlüğünü daha sonraları koruyamamış ve giderek Yeni Dalga çiz-

gisinden uzaklaşarak, geleneksel sinemanın anlatım tekniklerini benimsemeye başlamıştır. Filmleri daha çok hayranı olduğu Amerikan kara filmlerinden ve Fransız şiirsel Gerçekçiliğinden izler taşır. Polisiye filmler, aşk öyküleri ve edebiyat uyarlamaları onun gerçek ilgi alanlarıdır. Hatta, kendisi de filmlerinde "yalnızca duygular"ın olduğunu söylemiştir. Bu yüzden, Godard tarafından yaratıcı olmamakla ve kitap uyarlamalarına sığınmakla suçlanır. 1984'deki ölümünden sonra Truffaut, hayranı olduğu Jean Renoir'ın çağdaşı olarak nitelendirilmiştir.

Kısa metrajlı filmler çekerek yönetmenliğe başlayan Godard, 1959 yılında yaptığı *Serseri Aşıklar (A Bout de Souffle)* filmiyle, Yeni Dalganın prototipi sayılacak bir filme de imza atmış olur. Amerikan sinemasına hayranlığından dolayı bu ilk uzun metrajlı filminde polisiye tarzı tercih eden Godard, karşı olduğu Amerikan sinemasının geleneksel anlatı tekniğini kullanmaz ve polisiye film iskeleti üzerine tamamen doğaçlama bir film çeker.



Serseri Aşıklar, Godard, 1959



Serseri Aşıklar

Yeni Dalganın çoğu filmi gibi Paris'te çekilen, başrollerinde Jean-Paul Belmondo ve Jean Seberg gibi oyuncuların yer aldığı *Serseri Aşıklar*, ilk gösteriminde büyük bir başarı kazanır. Godard bu ilk uzun metrajlı filminde, daha sonraki filmlerinde sürekli geliştireceği ve çeşitlendireceği deneysel bir anlatım biçimi ortaya koymuştur. Ona göre bu anlatım biçimi, uzun uzadıya düşünüldükten sonra bir anda ortaya çıkmıştır.

"Benim ilk kısa filmlerim uzun uzadıya düşünüldükten sonra çarçabuk çevrilmiş filmlerdir. *Serseri Aşıklar*'a da öyle başladım. İlk sahneyi yazmıştım sadece (Seberg'i Champs-Elysees'de gösteren sahne), gerisi için ise her sahneyi karşılayan bir sürü notum vardı. Kendi kendime, çıldırmak işten değil diyordum. Bunun üzerine her şeyi durdurdum. Sonra da şöyle düşündüm: İnsan işini bilirse, bir günde, on kadar

çekim çevirebilir. Nereye varacağınızı biliyorsanız, bundan kolayı yoktur. Ama bu, tuluat demek değildir. Son dakikada yapılan düzeltmelerdir bu. Elbette filmin bütünü üzerine bir düşünceniz olması, bu düşünceyi de sürdürmeniz gerekir. Bunları bir süre değiştirebilirsiniz, ama filmi çekmeye başladıktan sonra elverdiği kadar az değiştirmek gerekir, yoksa filmi berbat edersiniz."[155]

Godard bu ilk filminin, yüzde yüz sinemaseverlere seslenen bir film olmasını istemiştir. Bu amaçla da değişik yöntemler kullanmış, hatta daha önce izlediği filmlerde gördüğü sahnelerle benzerlik gösteren sahne düzenlemelere yapmış, kimi zaman da bu sahnelerin devamı olabilecek sahneler çekmiştir. "Preminger'in, Cukor'un ya da daha başkalarının bildiğim kimi çekimlerini göz önünde tutarak çekimler düzenliyordum. Zaten Jean Seberg'in rolü, *Günaydın Hüzün* filmindeki rolünün bir devamıydı. Bu filmin son çekimini alıp bir karton üzerine 'üç yıl sonra' diye yazılabilir ve filme oradan başlayabilirdim. Bu, bir türlü elden bırakamadığım, başkalarından sözler anma huyuma da uygun düşerdi."[156]

Robert Bresson ve Alain Resnais gibi yönetmenlerin, ona gelene kadar sinema sanatında yapılabilecek her şeyi yaptığını söyleyen Godard, bu yüzden *Serseri Aşıklar* filminde, sinemada hiçbir sınırlama olmadığını göstermek istediğini söyler. Yapmaya çalıştığı, sinemada kendinden önce yapılan şeyleri farklı içimde kurmaktır. Burada söz konusu olan, elbette teknik ve biçimsel özellikleri bakımından sinemayı yeniden tartışmaktır.

---

[155] bkz. Jean-Luc GODARD, *Konuşma*, (Cahiers du Cinema, Sayı: 138, Aralık 1962), (çev. Salah BİRSEL), *Türk Dili Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak 1968, s. 487, 488

[156] GODARD, *a.g.m*, s. 488

"*Serseri Aşıklar*, hiçbir şeyin yapılmasının yasak olmadığı film türündedir. *Serseri Aşıklar*'ın temelinde vardır bu. Kişiler ne yaparsa yapsın, her şey film içinde sağlanabiliyordu. Dahası çıkış noktası olarak bunu almıştım ben. Şöyle düşünüyordum: Benden önce Bresson adında bir sinema adamı yetişti. Öte yandan *Hiroşima* diye bir film de var. Yani, belli bir sinema çiçek açmış durumda. Belki de her şey yapıldı artık. O halde biz de buna bir nokta koyup sinemada akla gelen her şeyin yapılabileceğini gösterelim. Yapmak istediğim şey, beylik bir öyküden harekete geçmek ve o zamana kadar yapılmış olan sinemayı yeniden, ama çok değişik bir yolla kurmaktı. Öte yandan, sinema tekniğinin de ilk kez bulunduğunu, ya da ilk kez ne olduğu anlaşıldığı duygusunu vermek istiyordum. 'Noktalı açılma' sinemanın kaynaklarına dönülebileceğini ortaya koyduğu gibi 'zincirlemeler' de, sanki yeni bulunmuş gibi, insanın karşısına tek başına çıkıveriyordu."[157]



[157] GODARD, *a.g.m*, s. 488, 489



Serseri Aşıklar, Jean-Luc Godard, 1959

Godard, *Serseri Aşıklar* filmine başladığında elinde bitmiş bir senaryo yoktur. Kendisinin de söylediği gibi sadece Jean Seberg'i Champs-Elysees'de gösteren sahne hazırdır. Diyalogları çekimlerin başlayacağı sabah, provalar sırasında, dinlenme aralarında yazar. Hatta filmdeki oyunculardan diyaloglarını kendilerinin bulmasını ister. Senaryosuz çalıştığı için filmde istediği değişikliği yapabiliyordur. Sonuçta, kurguda sürekliliğe yer vermeyen, birbirinden kopuk bölümlerden oluşan, hızlı atmalar, sert geçişler ve ani zamansal mekânsal eksiltmelerle dolu bir film ortaya çıkar. Genelde zaman ve mekân aşımını göstermek için kullanılan ve seyircinin alışık olduğu eritme (dissolve) tekniğini dahi kullanmaz. Filmde kimi önemsiz sahneler oldukça uzun tutulmuşken, kimi önemli sahnelere şöyle bir değinilir. Bu şekilde Godard, bir yandan klasik anlatının kurallarını sorgularken, bir yandan da sinemada her şeyin yapılabileceğini göstermek istemiştir. Elde taşınan ve titrek görüntüler veren kamera ve geniş ölçüde doğaçlamaya dayanan oyun biçimiyle, Delannoy, Autant-Lara, Clement ve Cayette gibi yö-

netmenlerin temsil ettiği Fransız sinemasındaki kalite geleneğine karşı tavır alır. Godard, bu filmindeki deneysel tarzını ve sinemanın kurallarını sorgulayan anlatım biçimini sonraki filmlerinde giderek geliştirir ve burjuva sineması olarak adlandırdığı Hollywood tarzı sinemayla olan savaşından hiç vazgeçmez.

Serseri Aşıklar 40 milyon franka mal olur, ama bir kez daha film yapamama korkusuyla ardından çektiği *Küçük Asker (Le Petit Soldat, 1960)* için Godard, 20 milyon ister. Bu filmi *Serseri Aşıklar* gösterime çıkmadan önce bitirmiştir bile. Politik bir film olan *Küçük Asker*, Fransa'nın da karıştığı Cezayir savaşı üzerine yapılmış bir eleştiridir. Godard'ın, savaşın beraberinde getirdiği "işkence" sorunsalına ahlaki bir bakış atarken amaçladığı, izleyenlerin de işkence üzerine tartışmasını sağlamaktır. Sahip olduğu bu içerik nedeniyle film, resmi makamlarca birkaç yıl yasaklanır.

"Film, gizli tutulmuş bir günlük gibidir; filmde anlatılmak istenenlere kolay yoldan değil, 'akıl karışıklığı' ile ulaşılır. Filmin her yerinde (ve kahramanında) rastlanır buna. Ama film, politik olaylardan kaynaklanan serüvenlerin yaşandığı bir polisiye gibi planlandığı ve İspanya İç Savaşı'nı anıştırdığı için yine de izleyicinin ilgisini çeker."[158]

Godard'ın 1960'lı yılların ilk yarısında yaptığı çoğu filminde fahişeliğe (aynı zamanda toplumsal fahişeliğe) gönderme vardır. *Kadın Kadındır (Une Femme est une Femme, 1961), Hayatını Yaşamak (Vivre sa Vie, 1962), Nefret (Le Mepris, 1963), Evli Bir Kadın (Une Femme Mariée, 1964), Erkek-Dişi (Masculine-Féminine)* gibi filmleri Godard'ın kadının toplumsal durumunu ve fahişeliği tartıştığı, bedenin ve ruhun satılması üzerine fikirler ileri sürdüğü filmleridir. Aslında Yeni Dalga sinemasının genel özelliğidir bu. Bu akım içinde yer alan yönetmenlerin

---

[158] MAKAL, *a.g.e.*, s. 124

çoğu, kadın ve cinsellik konularını tartışan, özgür ve modern kadına gönderme yapan filmler çekmişlerdir. Bir bakıma bu durum 60'lı yılların özgürlük hareketlerinden de kaynaklanır. Bu yıllar tüm dünyada savaşın, barışın ve özgürlüğün tartışıldığı, genç kitlelerin, özellikle de öğrencilerin devrim isteklerini tüm dünyaya haykırdığı, dünyanın çeşitli yerlerinde, özellikle de Üçüncü Dünya ülkelerinde resmi ideoloji ve emperyalizme karşı direnişin örgütlendiği yıllardır. Bu yüzden de Godard, fahişeliği tartıştığı bu filmlerinden sonra siyasal içerikli filmlere yönelmiştir.



Hayatını Yaşamak, Jean-Luc Godard, 1962

Godard 1967 yazında, Alain Resnais, William Klin, Joris Ivens, Agnes Varda ve Claude Lelouche ile ortaklaşa *Loin du Vietnam* filminde çalışır. Çektiği bölümde konuşmayı tercih eden Godard, "... biz çok uzaktayız, bu nedenle yapabileceğimiz en iyi şey filmler yapmak, kendi duyarlıklarımızla, Vietnam'ı istila yerine onların bizi istila etmesine olanak sağlamalı ve neler olduğunu görmeliyiz" diyerek Che'den alıntılar yapar ve "2... 3... daha fazla Vietnam!" sloganını

yineler.[159] Bu çalışma, Godard'ın sonraki dönemlerde yapacağı politik yapıdaki belgesel çalışmalarının bir habercisidir.

Godard'ın sinemasını üç döneme ayırarak incelemek olanaklıdır. 1960'lardaki ilk dönem filmlerinde, Amerikan kara filmi etkileri, "marjinal" insanlara eğilme ve özgür bir anlatım biçimi arama egemendir. Godard, "film denemeleri" olarak adlandırdığı bu ilk dönem filmlerinden sonra, dönemin siyasal olaylarının da etkisiyle politik bir sinemaya yönelir. 1960 sonlarında, Mayıs 1968 eylemlerini ve Mao hayranlığını simgeleyen yapıtlar verir. *Onun Üzerine Bildiğim İki ya da Üç Şey (Deux ou Trois Choses que je sais d'elle, 1967)* filminden sonra 1967 yılında yaptığı *Çinli Kız (La Chinoise), Hafta Sonu (Weekend, 1967), Şen Bilgi* ya da *Bilmenin Tadı (Le Gai Savoir, 1968)* gibi filmleri, onun yavaş yavaş "auteur" düşüncesinden ayrıldığı ve daha sonra birkaç arkadaşıyla birlikte oluşturdukları Dziga Vertov grubunda yapacağı yeni sinemasının ilk yönelişleridir. Dziga Vertov grubu içinde, tamamıyla politik yapıda, alabildiğine "burjuva sinemasına tepki" niteliği taşıyan deneysel sinema örnekleri verecektir.

Godard, "auteur" düşüncesinden ayrılması ve politik bir sinemaya kaymasıyla ilgili olarak şunları söyler; "Politik yönden doğru bir film yapmak istiyorsak, politik yönden doğru olduklarını düşündüğümüz kimselerle birleşmeliyiz. Yani ezilenlerle, baskı altında olup bu baskıya karşı savaş verenlerle. Ve onların hizmetine girmeliyiz. Onlara öğretirken, onlardan öğrenmeliyiz. Film yapmayı bir yana bırakmalıyız. Şimdiye dek ele alındığı biçimiyle auteur kavramına sarılmamalıyız. Bu davranışta bir ihanet ve katıksız bir revizyonizm görünüyor. Auteur kavramı bütünüyle gerici bir kavramdır."[160]

---

[159] akt. MAKAL, *a.g.e.*, s. 128

[160] akt. MAKAL, *a.g.e.*, s. 129

Godard, Dziga Vertov grubuyla birlikte ABD, Çekoslovakya, İngiltere, İtalya ve Filistin'deki politik durumlarla ilgili, anlaşılması oldukça güç filmler yapar. *Diğerleri Gibi Bir Film (Une Film Comme les Autres)* ve *Her Şey Yolunda (Tout va Bien)* filmleri ise, Fransa'daki politik durumu ele aldığı çalışmalarıdır.

1973 yılında Dziga Vertov grubu dağılınca film/video çalışmalarına yönelir. Bu çalışmaların ardından, 1981 yılında yaptığı *Herkes Başının Çaresine Baksın (Sauve qui peut-la vie)* filmiyle tekrar sinema yapmaya başlar. Kısa bölümlerden oluşan film, her bölümde bir kahramanın "gerçeği"ni ortaya çıkarmaya çalışır.

Çile (Passion, 1981) bir anlamda, filmler çekmeyi sürdüren Godard'ın kendisine ilişkin bir filmdir. 1983 yılında Godard, Venedik Film Festivali'nde *Adı Carmen (Prenom Carmen, 1982)* filmiyle "Altın Aslan" ödülünü alır. *Sizi Selamlarım Meryem (Je vous salue Marie, 1983)*, Hıristiyan inancına saldıran bir film olarak görülür ve kışkırtıcı, alaycı bulunarak birçok çevreden tepki alır.

Godard, sinemayı sonunu kestiremediği entelektüel bir macera olarak görür ve tam olarak nereye ulaşacağını bilemez. Her zaman için yeni kodlar keşfetmeye çalışır. Jean-Luc Godard, film dili, anlatımı, konuları ve sürekli gelişimiyle Yeni Dalgayı en fazla etkileyen yönetmenlerden biri olur ve modern sinemaya öncülük eder. Döneminin üzerinde en çok konuşulan ve tartışılan yönetmenlerindendir. Passolini, Godard için, "Tüm dünyada yeni sinemanın en azından yarısı Godard sinemasıdır, çünkü Godard'ın koyduğu kurallara ve normlara uymaktadır"demiştir. Bunuel ise, "Yeni Dalgada Godard'ın yaptıkları dışında yeni bir şey göremiyorum" der.[161]

Alain Resnais, Yeni Dalga yönetmenlerinden önce sinemaya başlamasına, filmlerinde dönemin tanınmış genç

[161] DERMAN, *a.g.e.*, s. 57

yazarlarıyla çalışmasına rağmen, özellikle *Hiroşima Sevgilim (Hiroshima mon Amour, 1959)* ve *Geçen Yıl Marienbad'da (L'année Derniére a Marienbad, 1961)* filmleriyle Yeni Dalga içinde yer alır. Ancak Resnais'nin, dönemin "Yeni Roman" anlayışından etkilenerek oluşturduğu sineması, Yeni Dalga sinemasından bazı yönlerden önemli farklılıklar gösterir.

Resnais, çağdaş Fransız romancılarından ve Yeni Roman düşüncesinin kuramcılarından Alain Robbe-Grillet'den etkilenmiştir. Grillet ve diğer Yeni Romancılar, klasik romanın anlatım tekniğini yadsıyarak yeni bir anlatım biçimi oluşturmaya çalışır. Nesneler ve durumlar aracılığıyla kişinin içinde bulunduğu durumun anlatılması söz konusudur. Yeni Roman aynı zamanda klasik romanların zaman kullanımı da terk eder. Bu akımın romanlarında geçmiş ve şimdi, bellek ve hatırlama vasıtasıyla iç içe girer. Anlatımın sürekliliği nesneler aracılığıyla sağlanır. Yazarın varlığını hissettirecek öznel hiçbir düşünce yoktur. Alain Resnais de, Yeni Roman anlayışının fikirlerden hareketle, "entrika"yı terk ederek, daha araçsız, daha dolaysız bir dünya kurmaya, karakterlerin durumlarını ve çevrelerindeki dünyayı nesneler aracılığıyla göstermeye çalışmıştır. Zaten, *Hiroşima Sevgilim*'i Marguerite Duras, *Geçen Yıl Marienbad'da* filmini Alain Robbe-Grillet, *Muriel*'i Jean Cayrol, *Savaş Bitti*'yi Jorge Semprun gibi Yeni Romancılarla birlikte yapmıştır. Bunun dışında Resnais'nin Yeni Dalgacılardan ayrılan önemli bir yanı da, baştan itibaren hep politik bir yöneliminin oluşudur. Başta *Hiroşima Sevgilim* olmak üzere yaptığı tüm filmler, çoğunlukla savaş ve suçluluk sorunsalı çevresinde döner. Resnais'nin sineması savaş karşıtı, bağımsızlıktan yana ve devrimci bir sinemadır.

Resnais'nin sinema yaşamı, yine Cahiers'deki Yeni Dalgacılardan farklı olarak sinema öğrenimiyle başlamış, kısa ve belge filmler çekerek devam etmiştir. İlk kısa filmi 1948

yılında çektiği *van Gogh* filmidir. 1950 yılında çektiği *Guernica* ise, ilk önemli filmi olarak gösterilmektedir. Ama onun *Hiroşima Sevgilim* ile başlayacak sinemasının özelliklerini gösteren ilk filmi, *Gece ve Sis*'dir *(Nuit et Brouillard, 1955).*

"İkinci Dünya Savaşı'nın toplama kamplarının bir belgeseli olan filmde, yapıldığı günü anlatan sahneler için renkli, arşiv filmleri için siyah-beyaz görüntüler kullanılmıştır. Ve Resnais'nin daha sonraları sıkça rastlanacak belleğin önemi/anımsama güçlüğü yaklaşımı burada ilk kez izleyicinin karşısına çıkacaktır. Filmin son sahneleri oldukça düşündürücüdür. Savaştan sonra yapılan duruşmada toplama kampının yetkilisi olduğunu kimse kabul etmez. Filmde şu soru sorulur: 'Öyleyse sorumlu kim?' Ancak filmden çıkan sonuç ümitsizdir: 'Böyle şeyler hep olagelmiştir, bir kez daha oldu ve yine olacak.'"[162]

Resnais, Fransız Ulusal Kitaplığını konu edinen *Dünyanın Tüm Belleği (Toute la Memoire du Monde, 1956)* adlı belgeselin ardından *15 Sayılı Atölyenin Esrarı (Le Mystere de L'Atelier Quinze, 1957)* ve *Styrene'in Şarkısı (Le Chant du Styrene, 1958)* adlı filmleri yapar. Yeni Dalganın yükseliş yılı olan 1959 yılında ise, hem dünya sinemasının hem de Yeni Dalganın önemli filmlerinden biri olacak olan *Hiroşima Sevgilim* gelir.

Filmin senaryosunu, "Yeni Roman"cılardan Marguerite Duras yazmıştır. Hiroşima'da çekilecek barış üzerine bir filmde rol alan bir Fransız kadın oyuncu, çekimlerin bitimine birkaç gün kala Japon bir mimarla tanışır ve aralarında geçmişin suçluluklarının da karıştığı bir ilişki başlar. Kadın (she), adamla (he) yaşadığı tutku dolu aşk sırasında geçmişe döner ve İkinci Dünya Savaşı zamanında Fransa'da bir Almanla yaşadığı aşk ilişkisini hatırlar. Japon mimarla birlikte Hiroşima'yı gezerken atılan atom bombasının izlerine tanık

---

[162] MAKAL, *a.g.e.*, s. 137

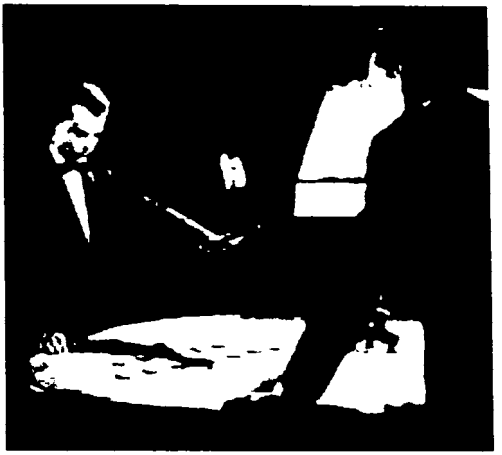
olur, yoğun bir suçluk duygusuyla birlikte geçmişle yüz yüze gelir. Hatırlama ve düşüncelerin okunması üzerine kurulan filmde, geçmiş ve şimdi birlikte yürümektedir. Kadının ve adamın birkaç gün süren tutkulu ilişkisi, geçmişin gölgesi altında kalacak, adamın tüm ısrarlarına rağmen kadın Japonya'da kalmak istemeyecektir.

"*Hiroşima Sevgilim*'de Resnais, sinemanın ana öğesi olan kurguyu yeni baştan ele alıyor, bir genç kadının belleği ve bilinci ile bağlantılı hale getiriyordu. Savaş sonrası Hiroşima'sında bir Japon genciyle aşk yaşarken, savaş sırasında Fransa'da, Nevers'de bir Alman askeriyle yaşadığı ilk aşkı anımsayan, sürekli geçmişle bugün arasında gidip gelen bir kadının öyküsüydü bu. Resnais, insan belleğinin dur-durak ve sınır tanımayan özgür temposunu yakalamış, sanki filmine yansıtmıştı. Diğer yandan genç kadının bireysel ve ruhsal dramı ile çevresinde tanık olduğu Hiroşima felaketi arasında kurulan bağlantı, kişisel dramla yaşanan toplumsal dramın sinemada görülmemiş güçlü bir bireşimini ortaya koyuyordu. Resnais'nin belge filmlerinden edinilmiş olağanüstü kurgu tekniği, insan ruhunun bir yansıması haline gelen sinemasal görüntüleri, filmin taşıdığı iç gerilim, çok başarılı bir insan sesi kullanımı -'Hiçbir şey görmedin sen Hiroşima'da'-, filmi o yılların sinemasını her açıdan yenileyen, getirdiği yenilikler açısından *Yurttaş Kane (Citizen Kane, 1941)* öneminde bir film yapıyordu. Aynı başarıyı *Geçen Yıl Marienbad'da* ve *Muriel* gibi filmlerle sürdüren Resnais, aslında ait olmadığı bir akımın en önemli ismi olup çıkmıştı."[163]

Resnais'nin filmi üzerine yapılan yorumlardan biri, onun *Hiroşima Sevgilim*'le birlikte "Eisenstein'dan sonra ilk kez olarak Joyce, Picasso, Berg, Bartok ve Stravinsky'ye benzetilebilen; hızlı, ince, yeni, aynı zamanda duygulu ve sofistike bir sinema" getirdiğidir.

---

[163] DORSAY, *a.g.e.*, s. 31, 32



Geçen Yıl Marienbad'da, Alain Resnais

Hiroşima Sevgilim'in ardından 1961 yılında yaptığı *Geçen Yıl Marienbad'da* filminde de Resnais, yine Yeni Romanın öncü sanatçılarından Alain Robbe-Grillet ile birlikte çalışır. Filmde, *Hiroşima Sevgilim*'de olduğu gibi zaman ve bellek iç içe geçmektedir.



Geçen Yıl Marienbad'da, Alain Resnais, 1961

Film, yeri belli olmayan (gerçekte Bavaria'daki Nymphenburg Sarayı) büyük, barok bir otelin soğuk heykellerle dolu koridorlarında, görkemli bahçesinde geçer. Yanında kimliği belirsiz (belki de kocası) bir adam bulunan genç bir kadını, bir başka erkek, varlığı belirsiz Marienbad adlı bir yerde, geçen yıl tanıştıklarına ikna etmeye çalışır. Adam, sonuçta kadını ikna etmeyi başarır ve onunla birlikte ayrılır. Senaryo yazarı Grillet, filmdeki erkekle kadının bir önceki yıl gerçekten Marienbad'da olup olmadıkları yönündeki sorulara, bunların hiçbir önemi olmadığı şeklinde cevap verir. "Bu soruların aslında hiçbir anlamı yoktur. Filmin geçtiği evren, sürekli bir şimdiki zaman evrenidir ve geçmişe dönüşü olanaksız kılmaktadır. Her an kendine yeten durmadan silinen geçmişsiz evren... Bu kadınla bu erkek ancak perdede görününce varlaşmaya başlamışlardır; daha önce yokturlar. Filmin gösterilmesi bitince yeniden yok olurlar. Varoluşları filmin gösterildiği süredir. İzlediğimiz görüntülerin ve duyduğumuz sözlerin dışında bir gerçeklik taşımazlar."[164]

Muriel ya da Bir Dönüşün Zamanı (Muriel ou le Temps d'un Retour, 1963), Resnais'nin önceki filmleri gibi zaman-bellek üzerine kurulu olmasına rağmen, onlardan daha anlaşılır bir yapıya sahiptir.Filmde, oyuncuların adları ve kim oldukları, öykünün geçtiği zaman bellidir.

Savaş Bitti'nin *(La Guerre est Finie, 1966)* Resnais'nin yapıtları arasına nasıl girdiği sorulur. Jorge Semprun'un metni, önceki yazarlarınkinden daha geleneksel ve gerçekçidir ve Resnais'nin *Guernica*'dan sonra bir kez daha, iç savaşı yaşamış devrimcinin politik ve duygusal tavrına ilişkin iç hesaplaşmasını irdeleyerek, yeniden İspanya'ya bakmasına yardım eder. Film, iç savaştan yaklaşık otuz yıl sonra, hala re-

[164] MAKAL, *a.g.e.*, s. 139

jime karşı çıkan orta yaştaki İspanyol devrimci Diego'nun (Yves Montand), Paris'e gelişindeki üç gününü anlatır. Burada genç ve devrimci bir kız öğrenciyle tanışır. Diego'nun kimliği, İspanya siyasi gerçeğine bakışı, geçmişin savaşımına bağlılığı genç kızın sürgündeki arkadaşlarınca sorgulanır. Diego duygusal açıdan bir karmaşa içindedir. Yedi yıl birlikte olduğu Marianne'a duyduğu sevgi ile babasına benzediği için kendisine aşık olan Nadine'le yaşadığı tutkulu ilişki arasında bocalar. Diego İspanya'ya dönmek zorundadır, Paris'ten ayrıldıktan sonra İspanyol polisinin onun izini bulduğu haberi gelir. Diego film boyunca, İspanya sınırını geçerken, İspanyol gizli polisine yakalanmayacağı düşünü kurar sürekli. Filmin sonunda bu gerçeğe dönüşür. Bu nedenle, filmin ilginç yönü geriye dönüşler yerine "ileriye gidiş"in kullanılmasıdır.[165]

Ortak bir çalışma olan *Vietnam'dan Uzakta*'dan *(Loin du Vietnam, 1967)* sonra, zaman/bellek konusunu, bu sefer bir tür gülünç bilimkurgu diyebileceğimiz *Je t'aime, Je t'aime (1968)* adlı filmde ele alır Resnais. 70'li yıllarda ise yine Jorge Semprun'un kaleme aldığı, 1934 yılında Fransız hükümetini deviren ünlü mali skandalı anlatan *Stavisky*'yi *(1974)* ve İngiliz oyun yazarı David Mercer'in *Providence*'ını *(1977)* filme alır. Her ikisi de Resnais'yi gündemde tutan bu filmlerden sonra, *Amerikalı Amcam (Mon Oncle d'Amerique, 1980)* filmini çeker. 1983 yılında yaptığı *Yaşam Bir Romandır (La Vie est un Roman)* filminde, "değişik zamanlarda, değişik kişiler arasında ama aynı mekânda geçen üç öyküyü paralel yürüterek 'mutluluk' kavramına sinematografik bir yaklaşım dener."[166]

Ölümde Aşk (L'Amour a Mort, 1984), Mzes'te, esrarlı ve sakin kentte, kapalı bir dünyada yaşayan iki çiftin yalın ve

---

[165] MAKAL, *a.g.e.*, s. 140

[166] MAKAL, *a.g.e.*, s. 141

olağanüstü serüvenidir. Resnais, *Melo*'dan *(1986)* sonra uzun bir bekleyişin ardından *Eve Dönmek İstiyorum*'u *(I Want to Go Home, 1991)* yapar. Ardından 1993 yılında *Smoking/No Smoking* gelir.

Yeni Dalga içinde yer alan diğer bir yönetmen, 1960 yılında ilk uzun metrajlı filmi *Paris Bizimdir*'i *(Paris nous Appartient)* çeken Jacques Rivette'tir. O da diğer Yeni Dalgacılar gibi eleştirmenlikten gelmiş, 1963'den sonra Cahiers'in editörlüğünü yapmış ve yönetmenliği Resnais'nin yanında öğrenmiştir.

Paris Bizimdir filmi, bir anlamda Rivette'in bu filmi çekiş öyküsüdür. Chabrol'dan aldığı ödünç kamera, Truffaut'dan sağladığı borç para ile filme başlamıştır. Filminde, Shakespeare'in bir öyküsünü çekmeye çalışan amatör bir tiyatro grubunun yaşadığı zorlukları anlatır. Bu filmden sonraki çalışmalarında yine yoğun bir kişisellik görülür.

Yeni Dalga sinemasının bir diğer ismi Louis Malle, çıkışını bir aşk öyküsü olan *Aşıklar (Les Amants, 1958)* filmiyle yapar. 1960 yapımı *Zazie Metroda (Zazie dans le metro)* filmi Raymond Queneau'dan bir uyarlamadır. Film, Yeni Dalga sinemasının tüm biçimsel özelliklerini taşımaktadır. Ancak, onun başyapıtı olarak kabul edilen filmi, Drieu La Rochelle'in romanından yaptığı yine başka bir uyarlama olan *Le Feu Follet (1963)* filmidir. Bu filmde, intihar eden alkolik bir playboy'un son kırk sekiz saati anlatılır. Ayrıca Malle, *Loin du Vietnam* filminde Godard ve Resnais ile birlikte çalışan yönetmenlerden biridir.

Cahiers du Cinéma'nın yazı grubu içinde yer alan Eric Rohmer de, Yeni Dalganın çıkış yılı olan 1959 yılında yaptığı *Aslan Burcu (Le Signe du Lion)* filmiyle yönetmenliğe başlamıştır. Filmde, Paris'te yaşamakta olan bir Amerikalı, beklediği mirası alamaz ve yaşamı birdenbire değişir. Rohmer'in filmi, para ve burjuva ahlakı üzerine bir deneme olarak nitelenebilir. Bu filmin ardından çektiği; *(Le boulager de Monceau,*

1962), (Le Carrier de Suzanne, 1963), Maud'da Geçen Gecem (Ma nuit chez Maud, 1967), Koleksiyoncu Kız (La collectionneuse, 1968), Claire'in Dizi (Le genou de Claire, 1969), Öğleden Sonra Aşk (L'amour, l'apres midi, 1972) adlı altı filmi, *Ahlaksal Öyküler (Contes Moraux)* olarak nitelenir. Rohmer, ahlaksal öykülerinin temel motiflerinden birinin sadakat sorunu olduğunu ve bunu dengeleyen ihanet teması üzerinde durduğunu söyler.

Rohmer, bu filmlerinden itibaren yabancı sinema eleştirmenlerinin de dikkatini çekmeye başlayacaktır, ama Balzac'ın dünyasına gönderme yaptığı, düşünceleri açısından daha sağda kaldığı yolunda eleştiriler aldığı için de Cahiers du Cinéma grubundan ve bu dergiden ayrılacaktır.[167]

Atilla Dorsay, Yeni Dalganın sinemaya getirdiği taze kan oranında önemli bir akım, en azından İtalyan Yeni Gerçekçiliği kadar önemli bir akım olmadığını söyler. Ona göre, Yeni Dalganın "daha çok biçime dönük yenilikleri, öz olarak çok büyük içerik" taşımamaktadır. Örneğin, Andre Bazin'in İtalyan Yeni Gerçekçiliği için söylediği "Yeni Gerçekçilik, bir hümanizma biçimidir" sözü, Yeni Dalga için söylenemez. Yeni Dalganın getirdiği konu, tema zenginliği Dorsay'a göre, dünya sinemasını derinden etkileyecek, yeni insancıl değerler üretecek güçte ve yapıda olmamıştır. "Yaşam, daha önce işlenmemiş, ele alınmamış yeni ve çarpıcı yönleri, düzeyleri ve kesitleriyle sinemaya yansımış, ancak bu kesitler yine de insan yaşamının en önemli kesitleri olmamıştır. Sinemaya yeni biçimler, yeni yollar açmış, ama insan gerçeğini köktenci bir tutumla yenileyememiştir."[168]

---

167 MAKAL, *a.g.e.*, s. 146

168 DORSAY, *a.g.e.*, s. 32

Atilla Dorsay'ın Yeni Dalga sineması için yaptığı bu saptama, çoğunlukla Yeni Dalgaya karşı yapılan ortak bir eleştiridir. Yeni Dalganın biçimsel yenilikler peşinde koşarken içeriği arka plana itmesi ve insan, yaşam ve toplumsal konular üzerinde durmaması birçok kişi tarafından gündeme getirilmiştir. Bu sinemanın en önemli sanatçısı olan Godard'ın kendisi dahi, başta "auteur" düşüncesi olmak üzere, Yeni Dalganın toplumsal olmayan özüne karşı çıkıp, politik bir sinemaya yönelmiştir. Ama yine de bu durum, Yeni Dalganın ilk modern akım olarak kabul gördüğü gerçeğini değiştirmez. Yeni Dalga estetiği, onunla aynı sıralarda ortaya çıkan İngiliz Özgür Sineması ve Amerikan Underground hareketi olmak üzerinde birçok sinemayı etkilemiş, pek çok sinemacının, sinemanın yerleşik kalıplarını sorgulamasına yol açmıştır.

9. ÖZGÜR SİNEMA

1950'lerin ortalarında İngiltere'de ortaya çıkan "Özgür Sinema" (Free Cinema) hareketinin kökeninde, İngiliz sinemasının belge film geleneği vardır. 1947 yılında çıkmaya başlayan "Sequence" (Sekans) adlı sinema dergisi etrafında toplanan Lindsay Anderson, Karel Reisz ve Tony Richardson gibi isimler, önce Sequence'da daha sonra da 1951 yılında çıkmaya başlayan "Sight and Sound" (Görüntü ve Ses) dergisinde yazdıkları yazılarda, İngiliz yapımlarına saldırıyor ve radikal bir değişim isteğini dile getiriyorlardı. Zamanla sinema yazıları yazmanın ve film eleştirisi yapmanın yanı sıra kısa belgeseller de çekmeye başlayan bu isimler, 1956 yılında bir manifesto yayımlayarak "Özgür Sinema" hareketini resmen başlatırlar. Yayımladıkları manifestoda, bu davranışlarıyla "özgürlüğe inandıklarını göstermeye çalıştıkla-

rını" ifade eden Özgür Sinemacılar, "Özgür Sinema" başlığı altındaki ilk toplu gösterilerini de aynı yıl düzenlerler.

Londra'da "Ulusal Film ve Tiyatro Merkezi"nde (National Film Theatre) düzenlenen bu ilk gösteride, Lindsay Anderson'ın *Thursday's Children (1953)* ve *Düşler Ülkesi (O Dreamland, 1953)* adlı belgesel filmlerinin yanı sıra, Karel Reisz ve Tony Richardson'ın ortak çalışması olan *Momma Don't Allow (1955)* adlı belgesel de yer alır. Özgür Sinemacılar, 1959 yılına kadar aynı şekilde beş program daha hazırlarlar.

Özgür Sinemacılar, filmlerinde çalışan sınıfın problemlerini ve sosyal içerikli konuları gündeme getirmişlerdir. Bu tutumları, 1960 yılına kadar yaptıkları tüm belgesel çalışmalarında devam eder. 60'larda ise, yine aynı konuları ele almakla birlikte, filmlerinde öyküleyici bir anlatıma ve daha bireysel bir bakış açısına kayma olur. Bu tutum değişikliğinin altında, kuşkusuz Fransız Yeni Dalgası vardır. Nitekim, Özgür Sinemacıların 1960'larda yaptıkları filmler, bazı İngiliz eleştirmenlerince İngiliz Yeni Dalgası olarak adlandırılır.



Düşler Ülkesi, Lindsay Anderson, 1953

Ama, Özgür Sinemacıların 1959 yılında Tony Richardson'ın yaptığı *Öfke (Look Back in Anger)* filmiyle başlayan yeni yönelimlerini, Ali Gevgilili'nin de belirttiği gibi, "Öfke Sineması" olarak adlandırmak daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

a. "Özgür Sinema" Yolundaki İlk Çalışmalar

Lindsay Anderson yönetiminde çıkarılan Sequence dergisinin yayın hayatı 1952 yılına kadar devam etmiş, bu zaman zarfında dergi, geleneksel İngiliz film yapımını eleştirerek, radikal bazı değişiklik isteklerini dile getirmişti. Özellikle İngiliz belge film geleneği içinde yer alan kimi örnekleri eleştirerek, onları sisteme entegre olmakla suçlamıştı. 1951 yılında ise, bir sinema magazin dergisi olan Sight and Sound'u çıkarmaya başlayan Anderson ve arkadaşları, yeni sinema arayışlarına bu dergide devam etmişlerdir.

Lindsay Anderson, 1948 yılında aldığı film teklif üzerine, Wakefield'da bir maden ocağı işletmesi hakkında otuz üç dakikalık *Meet the Pioneers* adlı belgesel çalışmayı gerçekleştirir. Bu film ve aynı işletme için çektiği diğer belgeseller,[169] Anderson'ın belgesel film kariyerinin ilk basamağını oluşturur.

Belgesel çalışmalarına bu şekilde başlayan Anderson, 1953 yılına gelindiğinde, sağırlar okulundaki çocukların okuma ve konuşmayı öğrenme yolundaki zorlu çabalarını anlattığı *Thursday's Children* adlı kısa belgeseli gerçekleştirir.

---

[169] Anderson'ın aynı işletme için yaptığı diğer belgeseller; *Idlers that Work (1949), Three Installations (1952)* ve *Trank Conveyor*'dur *(1954)*: Ayrıca, aynı yerdeki yerel Wakefield Express gazetesi için de *Wakefield Express (1952)* belgeselini gerçekleştirir.

Bu çalışma, aynı yıl belgesel dalında İngiliz Film Akademisi Ödülü'nü kazanır.

Anderson'ın yine aynı yıl yaptığı *Düşler Ülkesi (O Dreamland, 1953)* adlı belgeseli ise, Özgür Sinemanın ilk önemli yapıtı olarak kabul edilir. Küçük bir lunaparktaki yaşantıyı ele aldığı filminde Anderson, aslında bu lunaparktaki yaşantı içinde işçi sınıfının kültürel değerlerine eğilmektedir.

Anderson'ın sonraki çalışması *Noel Hariç Her Gün (Every Day Except Christmast, 1957)* ise, Londra'da, Noel hariç her gün açık olan bir pazar yerinde çalışanların gündelik yaşamını konu alır. Kamera, gece yarısında pazara mal taşıyan kamyonlardan başlamak üzere bütün bir gün pazar yerinde çalışanları takip eder. Anderson bu çalışmasında, "salt tepedeki insanlara değil, sıradan insanlara da kendi dürüstlüklerini ve önemlerini duyurmak istediğini" söylemiştir.



Noel Hariç Her Gün, Lindsay Anderson, 1957

Lindsay Anderson'ın yaptığı belgesel filmlerde özellikle dikkati çeken nokta, belgeselin nesnel tutumunu, yakın plan

ve ayrıntı çekimleri vasıtasıyla öznel bakış açısıyla birleştirmesidir. Bu tarz bir biçimsel yaklaşım diğer Özgür Sinemacılarda da görülür.

Nitekim, Tony Richardson ve Karel Reisz'ın birlikte gerçekleştirdiği *Momma Don't Allow (1955)* adlı belgeselde de aynı tutum vardır. Londra'daki bir jazz kulübündeki gençleri konu alan film, Reisz ve Richardson'ın sonraki çalışmalarının ipuçlarını vermesi bakımından önemlidir.

Gevgilili'nin deyimiyle, toplumcu bir özle aslında bütünleşemeyen bu bireyci çaba, Reisz'ın "çalışma ya da dinlenme, mekanik, giderek zorlama bir şey olduktan sonra ne anlam taşır?" sorununu, bir işçi kulübü çerçevesinde ortaya koyduğu *Biz Lambeth Çocuklarıyız (We are the Lambeth Boys, 1958)* filminde son kertesine ulaşır.[170]



Biz Lambeth Çocuklarıyız, Karel Reisz, 1958

Özgür Sinemacıların yaptıkları bu ilk belgesel çalışmalar, aslında İngiliz belge film geleneğine dayanmakla birlikte, John Grierson'un belge film anlayışından ve İngiliz belge

[170] GEVGİLİLİ, *a.g.e.*, s. 188

film geleneğinden bazı yönlerden farklılıklar gösterir. Özellikle Özgür Sinemacıların gerçeklik anlayışı ve estetik yaklaşımları, Grierson öncülüğünde 1930'larda ortaya çıkmış olan İngiliz Belge Okulunun gerçeklik ve estetik anlayışından farklıdır.

Grierson ve İngiliz Belge Okulunun çalışmaları, daha önce de söz ettiğimiz gibi Flaherty ve Vertov'un belge film anlayışından etkilenmişti. Onlar yaptıkları belgesellerde, doğal mekânlarda, gerçek kişilerle çalışıyor ve her türlü öyküleyici anlatımı kesinlikle dışlıyorlardı. Çalışmalarında halkın bilgilendirilmesi ve propaganda amacı ön plandaydı. Ayrıca, İngiliz Belge Okulu çalışmalarına genelde resmi kurumlar bünyesinde devam ettiği için, bir bakıma konu ve siyasi açıdan sınırlanmaları söz konusuydu. Oysa, Özgür Sinema hareketi içinde yer alan yönetmenler, İngiliz Sinema Enstitüsü'nden destek görmelerine karşın yapımlarında özgür davranmışlardır. Filmlerinde salt görünen gerçeği değil, gerçeğin altında yatan olgu ve olayları da vermeye çalışan Özgür Sinemacılar, bunu yaparken şiirsel bir anlatımı, kuru bir nesnelliğe tercih etmişler, yaşamın sıradan görüntülerini görselliği ön planda tutarak yansıtmaya çalışmışlardır.

"Televizyonu sürekli olarak yayında kullanan ilk ülke olarak İngiltere, bu yeni aracın ve Yeni Gerçekçiliğin de etkisiyle, işleyimden bağımsız bir sinema akımı olan Özgür Sinemayı ortaya çıkardı. Bağımsız, ufak çevirim takımlarının, taşınabilir ufak alıcılar ve ses aygıtlarıyla, çevirim koşullarının yetersizliğine aldırmaksızın, evlerde, sokaklarda, okullarda, dans salonlarında, meyhanelerde günlük yaşayışı kendi doğal akışı içinde saptaması Özgür Sinemanın başlıca özelliğiydi. Televizyon ile sinema uygulayım ve sanatının ilk bağdaştırma denemeleri bu akımla birlikte ortaya çıktı. Bunu, daha sonra aynı özellikleri gösteren New York Okulu (ABD)

izledi. Sesin görüntü denli serbestlikle alınması, alıcının elde taşınıp bütün devinimlerini, kendini taşıyanla birlikte yapması, kurgulamanın büyük bölümünün çevirim sırasında gerçekleştirilmesi ilerdeki çalışmalara örnek oldu."[171]

Özgür Sinemacıların bu ilk çalışmalarında benimsedikleri tutum, 1960'lara doğru toplumsal şartların değişmesiyle birlikte değişmeye başladı. Bu tarihlerde yapmaya başladıkları uzun metrajlı filmlerinde, öykülü ve öznel bir anlatım, yine eskiden olduğu gibi toplumun alt ve orta sınıfını konu alan ama kıyasıya işçi sınıfının yozlaşmış değerlerini eleştiren bir tavırla birlikte Özgür Sinemacıların filmlerine egemen oldu. Bu filmler artık sadece belgesel bir tarzla olanları kaydetmiyor, toplumdaki çarpıklıkları gösterip, eleştiriyordu. "Öfke Dönemi" olarak adlandırılacak bu dönemi başlatan film ise, Tony Richardson'ın John Osborne'un aynı adlı tiyatro oyunundan uyarladığı *Öfke*'ydi.

b. Özgür Sinemacıların "Öfke" Dönemi

"İngiliz tecimsel sinemasına ilk vuruş, Özgür Sinemadan önce, kendi içlerinden yetişen Jack Clayton'dan gelir. Clayton, *Tepedeki Oda (Room at the Top, 1958)* ile, John Braine'in romanından yola çıkarak, bir zamanlar Endüstri Devrimi'ni gerçekleştiren İngiliz kapitalist toplumunun 20. yüzyılın ikinci yarılarında düştüğü bunalım ortamında, emekçi yaşantısının kötü koşullarından varlıklı sınıfın olanaklarına ya da "tepedeki oda"ya çıkmaya uğraşan genç bir emekçinin serüvenini anlatır. Film boyunca genç bir adam (Laurence Harvey), olanca varlığıyla, kendisine tutulan dul bir kadın (Simone

[171] ÖZÖN Nijat, *100 Soruda Sinema Sanatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, Ekim 1990, s. 165

Signoret) ve sevmediği ama parasına dayanamadığı güzel bir sanayici kızı (Shirley Ann Field) arasında, çağdaş İngiliz toplumunu, giderek bütün ileri ölçüde sanayileşmiş toplumları kıvrandıran ekonomik ve sosyal çelişkileri, sınıf ilişkilerini, varlık ve cinsellik sorununu, kendisini adım adım yenilgiye götürecek olan bir başkaldırma içinde tanıyacak ve tartışacaktır."[172]

Clayton'ın bu filminin ardından gelen Tony Richardson'ın *Öfke (Look Back in Anger, 1959)* ve Karel Reisz'ın *Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı (Saturday Night and Sunday Morning, 1960)* filmleri, o dönemde İngiltere'de yaşanan toplumsal değişimle birlikte Özgür Sinema hareketinde meydana gelen yeni yönelimi yansıtan ilk filmlerdir.

Tony Richardson'ın, John Osborne'nun 1956 yılında Londra'da Royal Court Theatre'da büyük bir başarı sağlayan *Look Back in Anger* adlı oyunundan uyarladığı ilk uzun metrajlı filmi *Öfke*, hem Özgür Sinemacılar ve hem de İngiliz sineması için yeni bir dönemin, "öfke döneminin" habercisi olur.



Öfke, Tony Richardson, 1959

[172] GEVGİLİLİ, *a.g.e.*, s. 188, 189

"Başlangıçta *Öfke* salt bir tiyatro oyunuydu. Ne varlıklılar ne de emekçiler arasında kendisine bir yer bulabilen, üniversite bitirmiş, sonra da paçavra gibi bir yana itilip bırakılmışın birisi olan Jimmy Porter (Richard Burton) salt emekçi sınıfın değil, proleterleşmeye doğru itelenen ara katların da düzenle bütünleşmiş muhafazakar iktidar ile laborite (işçici) muhalefet karşısındaki ilk patlağının bir simgesi gibi beliriyordu. *Öfke*'nin ardından, düşünceden eleştiriye, romandan tiyatroya ya da sinemaya dek bütün bir kültür ve sanat ortamını, durmuş oturmuşluğu çok seven o tutucu toplumu utandırırcasına tepkiler ve bağırtılar dolduracaktı. Derin, uzun, belki, bir yerden sonra da anlamsız homurtular. İngiltere'yi en az on yıl sürecek bir öfke aşaması bekliyordu. Toplum bir süre boyunca içini döküp patlamak zorundaydı.

.... Bir öfkeli yazarlar kuşağının önünü açan Osborne'un İngiliz toplumunda yarattığı yankının en önemli nedeni, bir tür nihilizmden öteye gitmeyen tüm siyasal, sosyal ya da ekonomik program'lara boş vermişliğiydi belki de. Her şeyin ve her kesin 'ülke ve kral(-içe) için' olduğu bir toplumda, boş vermişlik tarihin belirli bir anında en büyük olumsuzlamaydı da..."[173]

Osborne'un bu *Öfke*'si, Richardson'ın onu sinemaya uyarlamasıyla birlikte çok daha geniş kitlelere yayılma olanağı buldu. "Toplumsal ve bireysel yabancılaşmasını, kurumlar ve düzen üstündeki hesaplaşmasını önce karısı (Mary Ure), sonra da metresi olan, karısının tiyatro oyuncusu bir arkadaşıyla (Claire Bloom) giriştiği ilişkilerle yürüten Jimmy Porter'ı, bu bağıran, dans yerlerinde ya da sokaklarda gece yarıları trampet çalan, hiçbir kurumu önemsemek istemeyen sözde başkaldırmışı, Tony Richardson sinema

[173] GEVGİLİLİ, *a.g.e.*, s. 185, 186

yönünden belirli bir duyarlık ve sevgiyle kapalı odalarda bile kabına sığmayan, patlayan taşan bir adam olarak ustaca görüntüleyecektir. Richardson, keskin siyah beyazlarla, düzensizliğin düzen olduğu baş döndürücü bir hızla Porter'a böylece sinemanın olanaklarından yararlanarak tiyatroda erişilemeyen geniş bir toplumsal ortam da çiziyordu. Jimmy Porter, günlük geçimini pazarda şeker satarak sağlayan, polisle ve herkesle çatışmayı seven bir kişiliğe kavuşuyordu giderek... Yaşantıyı hızla, gürültüsü ve patırtısı ile kavramak ise, devinimli görüntülerin yanı sıra, dinamik bir kurguyu da gerektiriyordu."[174]



Bir Tadım Bal, Tony Richardson, 1961

Richardson'ın devam eden dönemde yaptığı, *Bir Tadım Bal (A Taste of Honey, 1961), Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnız-*

[174] GEVGİLİLİ, *a.g.e.*, s. 189, 190

lığı (The Loneliness of the Long Distance Runner, 1962) ve *Tom Jones (1968)* gibi filmleri de bu öfke döneminin bakış açısının ürünleri olarak ortaya çıkacaktır.

Özgür Sinemacıların *Öfke*'nin ardından yaptıkları filmlerde, daha önceki belgesel çalışmalarında görülen bütün bir işçi sınıfını birlikte ele alma tutumu bir yana bırakılarak, tek bir işçi sınıfı kahramanı ele alınmaya başlanır. Bu filmlerde yer alan, "öfkeli genç adam" olarak tanımlanabilecek işçi sınıfı kahramanının öyküsü etrafında, yabancılaşma, çıkışsızlık ve yozlaşma gibi konular gündeme getirilir. Genellikle, yaşadığı karmaşık cinsel ilişkileriyle de birlikte ele alınan bu işçi sınıfı kahramanı ve onun yaşamı, aslında İngiltere'nin yozlaşmış proleter çevresini ve çürümüş geleneksel değerlerini göstermenin bir yoludur.

Ayrıca, Richardson'ın *Öfke* filminde John Osborne gibi bir oyun yazarıyla çalışması, diğer Özgür Sinemacıların da bu tutumu örnek almalarına neden olur. Shelagh Delaney, Alan Sillitoe ve David Storey gibi isimler, Özgür Sinemacıların sonraki filmlerinde birlikte çalışacakları isimler olacaktır.



Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı, Karel Reisz, 1960

Karel Reisz'in 1960 yapımı *Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı* adlı filminin kahramanı da, bireysel arayış içindeki bu öfkeli genç adamın diğer bir örneğidir. İngiliz yazarı Alan Sillitoe'nun aynı adlı romanından uyarlanan film, bir hafta sonunda sıkıcı günlük hayattan kaçan bir fabrika işçisinin (Albert Finney) yaşamından kesitler sunmaktadır. Reisz bu filmiyle, gözlem gücü açısından İtalyan Yeni Gerçekçi yapıtlarını hatırlatan bir tarzda, işçilerin dünyasını beyazperdeye yansıtır.

1963 yılında ise Reisz, daha önceki çalışmalarından farklı olarak, yine Albert Finney'in başrolde oynadığı, *Night Must Fall* adlı filmi yapar. Bu filminde deli, dürtülerinin esiri bir katilin öyküsünü perdeye yansıtır.

Morgan (Morgan, a Suitable Case for Treatmen, 1965) adlı komedisinde ise Reisz, genç bir ressamla toplum arasındaki bozuk ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Gevgilili, Reisz'ın *Morgan*'ının "tüm bireysel Öfke'nin gerçek sonu" olduğunu söyler. Ona göre *Morgan*, Britanya demokrasisinde bireysel öfkenin varabileceği en uç noktadır.

Lindsay Anderson'ın, 1963 yılında yaptığı ilk uzun metrajlı çalışması *Sporcunun Hayatı* da *(This Sporting Life)*, Richardson ve Reisz'ın bu dönem yaptıkları filmlerle paralellik içinde, yine öfkeli genç adamı konu alır.

"Film fabrika işçiliğinden şımarık bir futbolcuya dönüşen iri yapılı bir adamın (Richard Harris), kendisini kahramanlaştıran toplum tarafından bir süre sonra, bağışlamazlıkla yerlere düşürülüşünün öyküsüdür. Bu öyküde, adamın bir ara kaldığı evin çocuklu dul kadını (Rachel Roberts), sporcunun sonu bir catastrophe'a varan serüvenine buruk bir tat katar. Spor, insanın sağlığını, dirliğini yüceleştiren bir uğraş olmaktan çıkarak sömürüp ezen bir cendere katına; kadın-erkek ilişkisi doğanın en anlamlı bütünlenişinden, nesnel koşulların insanı kıyıp yok etme aracına dönüşür.

Sporcuyla seyirci, kadınla erkek böylece, insanı tüm boyutlarıyla kavramayan, bütüncül insan'ı gerçekleştirmeyi amaçlamayan bir düzenin, üstünde bir aralar güneşin batmadığı söylenen büyük Britanya'nın gittikçe yabancılaşmış, derin farklılıklarla sınıflaşmış düzeninin kurbanları olarak tarihsel görünümlerini kazanırlar."[175]



Bir Sporcunun Hayatı, Lindsay Anderson, 1963



If, Lindsay Anderson, 1963

[175] GEVGİLİLİ, *a.g.e.*, s. 191, 192

Aslında Reisz'ın *Morgan*'ını öfke sinemasının son çalışması olarak kabul etmek olanaklıysa da, Lindsay Anderson'ın farklı bir toplumsal kesimi ele alan *Eğer... (If... 1968)* adlı çalışması Özgür Sinema özellikleri taşıyan son filmdir. Anderson bu filminde İngiltere'deki devlet okullarını eleştirmektedir. Bu konu değişikliğinde kuşkusuz büyük ölçüde 68 yıllarının toplumsal ortamının etkisi vardır. Anderson filminde, okuldaki bozuk sisteme başkaldıran bir grup öğrencinin ayaklanmasını konu almaktadır. Filmin son sahnesi oldukça sarsıcıdır. Ayaklanma öncülüğünü yapan Mick (Malcolm McDowell), elindeki silahı kameraya, başka bir deyişle suç ortaklığından dolayı izleyiciye doğrultur. Anderson bu sahnede, sinemanın ilk yıllarında Edwin S. Porter'ın *Büyük Tren Soygunu (The Great Train Robbery, 1903)* filminde haydutların lideri Barnes'ın tüfeğini seyirciye doğrultarak elde ettiği etkiden çok daha fazlasını elde etmektedir. Onun filminde seyirciye doğrultulan silah, toplumun yozlaşması ve 60'lı yıllarda tüm dünyayı sarsan, bir değişim isteğini dile getiren öğrenci olaylarına toplumun büyük bir kesiminin kayıtsız kalması, değişim isteğine sırt çevirmesi yüzündendir.

"Reisz, *Morgan* ile, Özgür Sinemadan ve öfkeden arta kalan bütün anlatım özelliklerini, o yarı belgeci, dinamik, hiçbir şeye değinmekten korkmayan eleştirel tavrı, toplum karşısındaki 'kara taşlama'yı, en güzel kullanış biçimine ulaştırır. Bundan sonra Lindsay Anderson'a ancak Fransız toplumundaki 1968 Mayıs/Haziran gençlik ve işçi olaylarının arkasından, aynı yoldan, bu kez bir İngiliz emekçisinin siyasal eyleme yönelmeyi denediğinde öfkesinin ne olabileceğini araştırmak kalacaktır; *Eğer... (If... 1968)*, böyle bir siyasal başkaldırı eylemi de İngiliz toplumunda gerçekten varsa ya da tasarlanabilirse... Özgür Sinemanın siyasal içeriği konusunda varılabilecek son çözümleme, onun toplumcu bir

özle bütünleşmemiş türde özgür, anarşik ve nihilist bir 'klasik demokrasi eleştirisi' olduğudur."[176]

Sonraki yıllarda bu yönetmenlerden yalnızca Anderson, *O Lucky Man (1973)* ve *Britania Hospital (1982)* gibi filmleriyle eleştirel tavrını sürdürmeye devam etmiştir. Karel Reisz ve Tony Richardson ise, Hollywood'a giderek ticari açıdan başarılı *The French Lieutenant's Woman (1981)* ve *Blue Sky (1993)* gibi filmler yapmışlardır.

10. AMERİKAN DENEYSEL SİNEMASI

Amerikan deneysel sinemasının başlangıç tarihi 1920'lere kadar uzanır. Sovyetler Birliği, Fransa, Almanya gibi ülkelerde avant-garde hareketin hız kazandığı ve tüm dünya sinemasını etkisi altına aldığı yıllarda, Amerika'da da Hollywood dışında, ticari olmayan ilk deneysel çalışmalar gerçekleştirilmeye başlanmıştır.

Amerikan deneysel sinemasının ilk örneklerinden biri, Charles Sheeler ve Paul Strand'ın 1924 yılında birlikte yaptıkları *Mannahatta (1924)* adlı çalışmadır. *Mannahatta*, "New York'un geometrik mimarisi, insanların ve gemilerin hareket biçimleri üzerine yapılmış kısa bir çalışmadır."[177]

Belgesel filmin yaratıcılarından Robert Flaherty'nin 1925 yılında yaptığı *24 Dolar Adası (24 Dollar Island)* adlı filmi de Amerikan deneysel sineması içinde değerlendirilmektedir. Şiirsel bir anlatıma sahip çalışma hakkında Flaherty'nin kendisi, "gökdelenlerin kamera şiiri" yorumunu yapmıştır.

---

[176] GEVGİLİLİ, *a.g.e.*, s. 194

[177] TURHANLI Halil, *Psikedelik İzdüşümün Yaratıcısı, ...Ve Sinema*, Hil Yayın, İstanbul, Kitap 6, s. 17

Robert Florey ve Slavko Vorkapich, 1928 yılında yaptıkları *9413'ün Hayatı ve Ölümü (Life and Death of 9413-Hollywood Extra)* adlı çalışmalarında, Hollywood'un klişe tiplemelerini, fantastik bir havada hicvederler. Boş karton ve teneke kutular, mukavvadan kesilmiş modeller ile yapılan film, tek bir bobinden oluşmaktadır ve bir mutfakta çok amatör koşullarda gerçekleştirilmiştir. Florey'in bir diğer deneysel çalışması *Sıfırın Aşkları (Loves of Zero, 1929)* ise, endüstri toplumunda insanlar arasındaki ilişkilerin mekanikleşmesine karşı bir eleştiridir. Aynı yıllarda Charles Vidor *Casus (The Spy, 1932)* adlı çalışmayı yapar. Vidor'un, "flash-forward" tekniğini denediği *Casus*, kendisini öldürmek isteyenlerden kurtulmak için kaçan bir adamın bu kaçış boyunca gördüğü/kurduğu düşten oluşmuştur. Perdedeki görüntü adamın sağ kalabilme arzusudur. Oysa gerçekte kovalamaca, adamın öldürülmesiyle sonuçlanır.[178]

Aynı yıllarda James Watson, çalışmalarında prizmatik ve yaratıcı ışık deneyleri yaparken; Ralph Steiner *Su*'yu *(H20, 1929)*; Lewis Jacops *Eş Zamanlama*'yı *(Synchronization, 1934)* gerçekleştirir. Mary Ellen Bute ise, *Anitra'nın Dansı (Anitra's Dance, 1936), Akşam Yıldızı (Evening Star, 1937)* ve *Toccato and Fugue (1940)* gibi filmlerden oluşan deneysel animasyon çalışmaları yapmaktadır.

Ancak, çağdaş Amerikan deneysel sineması esas olarak 1940'larda Maya Deren ile başlar. Deren'in zaman ve mekân kavramlarını sorguladığı deneysel çalışmaları, tamamıyla bireysel, entelektüel ve bağımsız, kesinlikle ticari olmayan yanlarıyla öne çıktıkları gibi, sonraki yıllarda gelişecek olan ve "Alternatif Sinema", "Underground Sinema", "Bağımsız Sinema" veya "Amerikan Yeni Sineması" gibi değişik adlarla anılan deneysel sinema hareketine zemin hazırlaması bakımından da önemlidir.

---

[178] TURHANLI, *a.g.m*, s. 17



Bir Öğle Sonrası Tuzağı, Maya Deren, 1943

Maya Deren'in ilk deneysel çalışması *Bir Öğle Sonrası Tuzağı*'dır *(Mephes of an Afternoon, 1943)*. Bir şiir filmi, bir düş filmi veya bir trans filmi gibi değişik yakıştırmalar yapılan film, Avrupa'daki avant-garde hareketlerin, özellikle de Sürrealist filmlerin etkisiyle yapılmıştır ve Amerika'da sonraki yıllarda ortaya çıkacak olan deneysel sinema hareketine zemin hazırlar.



Bir Öğle Sonrası Tuzağı, Maya Deren

14 dakikalık bir film olan *Bir Öğle Sonrası Tuzağı*'nı Maya Deren ve eşi Alexander Hammid birlikte çekmişler ve yine filmde kendileri oynamışlardır. Filmde, bir kadın evine girer, bir sandalyeye oturur ve uykuya dalar. Uykusunda düş, düşünde de ölümünü görmektedir. Rüya sahnesinde evdeki objeler uğursuz karakterler kazanmaya başlar ve kadın "kendisi" birbirinin aynı üç figüre bölünmüştür. Bu imge kadınlardan biri, sandalyede oturan kadına elinde bir bıçakla yaklaşır ve o sırada bir adam görünür. Uyandırmak için kadına dokunduğunda kadın gözlerini açar. Tam o anda gerçek ve düş örtüşür ve kadın uykudan ölüme geçer.



Bir Öğle Sonrası Tuzağı, 1943

"Bir psiko-dram olarak nitelenebilecek filmde, yavaş fakat kesintisiz çekimle yaklaşık bir trans hali yaratılmaya çalışılmıştır. Bir bakıma, ruhsal gerçekliği araştıran, ele geçirdiğinde sorgulayan bir ruh hali (mood) filmidir. Deren, başkalarının da tanık olabilecekleri bir olay kaydetmemiştir;

film bütünüyle bireyin iç (interior) deneyimleriyle ilgilidir."[179]

Maya Deren'in bir sonraki çalışması *Karada (At Land, 1944)* filmi de bir psiko-dram olarak nitelenebilir. Deren bu filminde de, ilk filminde olduğu gibi gerçek zaman ve mekândan vazgeçerek, insanlar ve olaylara yeni ilişkiler yüklemeyi amaçlamıştır. Maya Deren'in sine-dans filmlerinin ilki ise, *Kamera İçin Bir Koreografi Çalışması*'dır *(A Study in Choreography for Camera, 1945)*.

"Film, dans eden kadının (Talley Beathy) dış mekândaki çok yavaş hareketleriyle başlar ve bir odaya adım atmasıyla noktalanır. Fakat montaj sayesinde, hiç kesintiye uğramayan hareketleriyle kadın, (koruluk, bir müzenin avlusu, oda gibi) çok değişik mekânlarda dans ediyor etkisi yaratılmıştır. Deren, 1946 yılında yapmış olduğu *Biçimi Değişmiş Zamanda Ritüel (Ritual in Transfigured Time)* filminde de, hareket etmeyen öğelerden bir dans filmi kotarır. Filmde oynayanlar gerçekte dansçı olmadıkları gibi, hareketleri de gerçek dans figürleri değildir. Ancak, *Biçimi Değişmiş Zamanda Ritüel*'i bir dans filmi yapan, tüm bu hareketlerin stilize ve rastlantısal oluşlarıdır. Aralarındaki bağlantı sadece ayrıntılarda kurulmuştur."[180]

Deren'in *Şiddet Üzerine Meditasyon*'u da *(Meditation on Violence, 1948)* kesintisiz hareket deneyleri yaptığı bir başka filmidir. Bu filminden sonra çalışmalarına bir müddet ara veren Deren, bu süre içerisinde başka etkinliklere zaman ayırır. Haiti'de yerlilerin ritüel ve dansları ve inanışlarıyla ilgili deneysel çalışmalarda bulunur ve bununla ilgili bir de kitap yazar. 1959 yılına gelindiğinde, *Gecenin Gözbebeği (The Very Eye of Night)* adlı deneysel bir film daha çeker. Son ça-

---

[179] TURHANLI, *a.g.m*, s. 17

[180] TURHANLI, *a.g.m*, s. 18, 19

lışması ise, 1961 yılında ölümüyle yarım kalan *Cadının Beşiği*'dir *(The Witch's Craddle).*

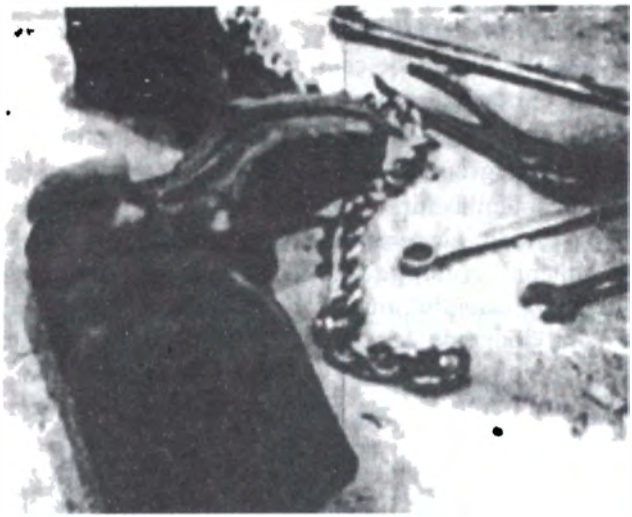
Filmleri ticari sinemanın tamamen dışında kalan Maya Deren, filmlerini göstermek için 1946 yılında Provincetown tiyatrosunu kiralamış ve çalışmalarının gösterimini burada yapmıştır. Bu yöntem de yine Avrupa'dan ithaldir ve bu şekilde Deren Hollyvood ticari ağının dışında kalır. Sonraki yıllarda Underground sinemacılar da filmlerinin gösterimi için aynı yöntemi benimseyeceklerdir.

Eric Rhode, Underground hareketin, Deren ve çevresinde toplanan grubun avant-garde deneylerinden tam olarak ne zaman doğduğunun belirsiz olduğunu söyler. Ama yine de bu dönemde deneysel çalışmalara başlayan Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Robert Breer, Stan Van Der Beek, Stan Brakhage gibi isimler daha sonra Underground hareketi başlatan sinemacılar arasında sayılacaktır.

Filmlerinde genellikle homoseksüellik, sadomazoşizm, fetişizm gibi konularla ilgilenen Kenneth Anger, ilk filmini çok küçük yaşlarda çekmiştir. *Kaçış Bölümü (Escape Episode, 1945)* adlı bu filminde ensest kavramını ele alan Anger'ın öncü sinema çevrelerinde yankı uyandıran asıl filmi ise, 1947 yılında yaptığı *Donanma Fişekleri*'dir *(Fireworks). Donanma Fişekleri*'nde, eşcinsel bir genç, bir grup denizcinin saldırısına uğramayı hayal eder. Sembolik bir anlatımın göze çarptığı film o yıllar için tam anlamıyla tabu sayılan bir konuya, eşcinselliğe el atmakta ve bu yönüyle de diğer Underground sinemacıları yüreklendirmektedir.

Kenneth Anger'ın 1960'larda Underground hareketin hız kazanmasıyla birlikte bu hareket içinde yer alan önemli çalışması ise, 1965 yılında yaptığı *Akrep Ayaklanması*'dır *(Scorpio Rising, 1965).* "Film, Brooklyn'li bir motosikletliler çetesinin belgesel benzeri görüntüleriyle başlıyor, fakat hemen ardından çığırından çıkmış bir hortlaklar gecesine (halloween'e) dönüşüyordu. Hız, haz ve ölüm el ele tutuşmuşlardı. Hem ilahi okunuyordu, hem de lanet. Ve,

homoerotik fanteziler izleyiciyi kuvvetli bir elektrik akımı gibi çarpıyordu.



Akrep Ayaklanması, Kenneth Anger, 1965

... Genelde, yeni görme/gösterme biçimleri arayan diğer deneycilerden farklı olarak Anger, sinematik soyutlama araçlarıyla anlamları sorgulamıştır. Anlamları yeniden işleyişte Amerikan popüler kültür ikonografisi şiirsel biçimlerin (rock şarkı sözleri gibi) konvansiyonel retoriği, Commedia dell arte, (Eski Mısır, Antik Yunan gibi) değişik uygarlık ve kültürlerin mitoloji ve sembolleri, astroloji, simya, kozmoloji, okültizm ve özellikle de Aleister Crowley'in seks büyüsü, Anger'a kaynak olmuştur."[181]

Bu dönemde ilk deneysel çalışmalarını gerçekleştiren çoğu isim Anger'dan cesaret alarak, o yıllar için tabu sayılan

[181] TURHANLI Halil, *Boyun Eğmeyen Sapkın Bir Melek, ...Ve Sinema*, Hil Yayın, İstanbul, Kitap 6, s. 66,67

ergenlik çağı fantezilerini ve eşcinselliği konu alan filmler yapmışlardır.

Gregory Markopoulos da bu yönetmenlerden birisidir. 1947 yılında yaptığı ilk filmi *Ruh*'tan *(Psyche)* itibaren filmlerinde, Yunan mitolojisinden yola çıkarak erkek eşcinselliği üzerinde durmuştur. 1960'tan sonra yaptığı *Twice a Man* ve *Galaksi (Galaxy, 1966)* adlı çalışmaları Underground filmler içinde önemli bir yere sahiptir. Pek çok deneysel çalışma yapan Markopoulos, kendisini bir Underground sinema yönetmeni olarak görmemekte; bunun nedeni olarak da, terimin ilk kullanımından on beş yıl önce bu tür çalışmaların başlamasını göstermektedir.[182]

Stan Brakhage, ilk filmi *Vekil*'i *(Interim)* arkadaşlarıyla birlikte 1953 yılında gerçekleştirmiştir. İlk önemli filmi, *Vazgeçişin Filmi*'ni *(Desistfilm)* ise 1954 yılında yapar. İlk kez 1955'te, Cinema 16'da gösterilen *Desistfilm*, aynı zamanda kendiliğinden bir "happening" havasıyla da ilk önemli beatnik filmdir.

Brakhage'in *Sabahın Teni (Flesh of Morning, 1957)* filmi de, diğer filmleri gibi alışılmış film yapısının dışındadır ve Anger gibi o da bu filminde mastürbasyon fantezilerinden söz eder. Sonraki filmlerinde Brakhage, eşi ile nasıl seviştiklerini ve çocuğunun doğumunu anlatır. Hollywood'un ergenlik çağı davranışlarına karşı tavır aldığı bir dönemde, Brakhage ve ekibi, büyümenin doğurduğu duyguları toplumsal tabulara aldırmadan anlatmışlardır. Ayrıca iyi görüntü elde edebilmek onlar için önemli değildir ve bu konuda kabul edilmiş yargıyı kırmaya çalışırlar. Brakhage bu konuda şöyle yazmıştır: "Merceğe tükürerek veya odağı bozarak, izleniciliğin ilk aşamalarındaki etki elde edilebilir...

---

[182] KALİÇ Sabri, *Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi*, Hil Yayın, İstanbul, 1992, s. 73

Filme az ya da fazla ışık verilebilir. Sis, sağanak yağış gibi doğal filtreler, dengesiz ışıklar, nörotik renkli neon ışıkları, kamera için tasarlanmamış camlar kullanılabilir. Ya da özel durumlar için yapılmış mercekler bu özel durumların dışında kullanılabilir. Gündüz ışığına uygun bir filmle gece çekimi ya da bunun tam tersi yapılabilir."[183]



Köpek Yıldızı Adamı, Stan Brakhage, 1965

Brakhage, yaptığı çalışmalarda her zaman yeni teknik deneylere başvuran bir sinemacıdır. Onu Warhol'la karşılaştıranlar, bu yönü üzerinde özellikle durur. İkisi de çalışma-

[183] akt. Eric RHODE, *Amerika'da Yeni Dalga*, (A History of the Cinema, Pelican Books, 1984), (çev. Ayşe BERKMAN), *25. Kare Sinema Kültür Dergisi*, Sayı:28, Temmuz-Eylül 1999, s. 36

larında geleneksel sinemanın kalıplarını kırmak için uğraşmışlardır. Ancak, kullandıkları yöntemler birbirinden tamamen farklıdır. Brakhage'in filmleri oldukça hareketli, teknik araştırmalarla doluyken, Warhol'un filmleri hareketsiz ve durgundur. Brakhage çeşitli deneylerle sinemanın ilkel dönemlerine dönmeye çalışırken, Warhol bir zamanlar Vertov'un yaptığı ve Zavattini'nin yapmak istediği gibi gerçeği yakalamaya ve sinemadan yanılsamayı kaldırmaya çalışır.

Brakhage'in Underground sinema içinde yer alan bir diğer önemli filmi ise, dört yılda tamamladığı *Köpek Yıldızı Adamı*'dır *(Dog Star Man, 1965)*. Film, ağaç kesmek için dağa çıkan bir adamla köpeğini konu alır. "Adam dağa tırmandıkça bilinçli belleğindeki anılarla dolup taşar. Kamera düzenli olarak açı değiştirir ve filmin gerçekliği sabit bir şekilde değişen bulut, güneş, köpek, iç organlar, gökyüzü gibi görüntülerden oluşur."[184] 60'ların ikinci yarısında kendini, kızını ve köpeğini anlatan "portre filmleri" yapan Brakhage, deneysel sinema üzerine dersler ve konferanslar da vermiştir.

Stan VanDer Beek'in ilk deneysel çalışması 1955 yılında yaptığı *Ne, Kim, Nasıl (What, Who, How)* adlı filmdir. Underground hareket içinde yer alan bir diğer önemli çalışması ise, 1963-64 yılları arasında yaptığı *Ölümün Soluğu*'dur *(Breathdeath)*. Savaş karşıtı bir film olan *Ölümün Soluğu*'ndan sonra Van Der Beek, 1965 yılında yaptığı *Hareketli Sinema* (Move-Movie) filminden başlayarak, gösterim ve çok perdeli gösterimle ilgili problemler üzerinde yoğunlaştığı deneysel çalışmalar yapmıştır.[185]

---

[184] KALİÇ, *a.g.e.*, s. 72
[185] KALİÇ, *a.g.e.*, s. 75

1960'larda hız kazanan ve "Yeni Amerikan Sineması" ya da "Underground Sinema" olarak adlandırılan deneysel sinema hareketini asıl başlatan film olarak, John Cassavetes'in 1960 yılında yaptığı *Gölgeler (Shadows)* filmi gösterilir. Film, derilerinin rengi oldukça açık zenci kardeşlerin beyazların toplumuna girmeye, kendi kimliklerini yadsımaya çalışmalarının öyküsünü anlatır. Sonunda iki kardeş ırksal zincirlerini kıramaz görünürler. Amerikan toplumundaki siyah-beyaz karşıtlığı ve zencilerin kimlik problemleri üzerine kurulu olan film, bir yandan gerçekliği yakalama çabasıyla bir belgesel duyarlığı gösterirken, diğer yandan da bağımsız ve ticari klişelerden uzak yapısıyla Yeni Amerikan Sinemasının kapılarını açmaktadır.

a. Yeni Amerikan Sineması ya da "Underground Sinema"

Amerika'nın New York kentinde, Jonas Mekas'ın editörlüğünü yaptığı "Film Culture" dergisi etrafında toplanan bir grup bağımsız sinemacı, 1960 yılının Aralık ayında 23 kişinin imzası olan ortak bir bildiri yayınlarlar. Bildirilerinde, Hollywood'un yönetmenin yaratıcılığına izin vermeyen, "törel yönden çürümüş, estetik yönden modası geçmiş, dramatik yönden sıkıcı ve yüzeysel" olan geleneksel sinema anlayışına karşı çıkarak, "bölünmez bir bireysel anlatım" olarak tanımladıkları ve "Yeni Amerikan Sineması" olarak adlandırdıkları, yeni bir sinema anlayışını benimsediklerini açıklarlar. Aynı zamanda, sadece yeni bir sinema anlayışından değil, "yeni insan"dan da yanadırlar.

"Biz para kazanmak için değil, film çevirmek için birleşmeye karar verdik. Yeni Amerikan Sinemasını yaratmak için birleşmeye karar verdik. Ve bunu Amerika'yla, kendi kuşağımızla işbirliği yaparak gerçekleştireceğiz. Ortak bir

duygu, ortak bir öfke ve benzer bir sabırsızlık bizi kendi aramızda birleştiriyor ve bizi aynı zamanda bütün dünyadaki Yeni Sinema hareketleriyle birleştiriyor. Fransa, İtalya, Rusya, Polonya ya da İngiltere'deki meslektaşlarımız bizim kararımıza katılabilirler. Onlar gibi biz de artık 'yaşam ve sanatlar' konusundaki 'büyük yalan'dan bıktık. Onlar gibi biz de yalnızca Yeni Sinemadan yana değiliz: Aynı zamanda 'yeni insan'dan yanayız. Onlar gibi biz de sanattan yanayız, ama yaşam pahasına değil. Artık cilalı ve sahte filmler istemiyoruz, kaba ama canlı filmleri yeğliyoruz; gül suyuna batırılmış filmleri istemiyoruz artık; istediğimiz kan rengi filmlerdir."[186]

Daha 1959 yılında bir araya gelen Pennabaker, Richard Leacock, Shirley Clark ve Williard von Dyke gibi bağımsız sinemacılar, onlara kurgu odası ve çeşitli gereçleri kullanma olanağı verecek bir kooperatif olan "Film Makers' Cooperative"i kurarlar. Bu kooperatif, bağımsız sinemacılar için, Hollywood karşısında bağımsızlıklarını koruyabilmek, filmlerinin finansmanını sağlamak ve kendileri gibi bağımsız sinemacıları desteklemek için atılmış önemli bir adımdır. Diğer önemli adım da, filmlerinin gösterimi için "New York Theatre", "Bleeker Cinema", "Art Overbrook Theatre" gibi salonlarla anlaşmalarıdır. Yine, filmlerini tüm dünyaya tanıtmanın bir yolu olarak, film festivalleri düzenlemeyi düşünürler.

Temellerini Amerikan deneysel sinemasından alan ve "Yeni Amerikan Sineması" olarak adlandırılan bu hareket çoğunlukla, "Independent" (Bağımsız) ya da Amerikan de-

---

[186] *Bildiri*, Yeni Amerikan Sineması Topluluğu, (Film Culture Dergisi, Sayı: 22-23, Yaz 1961), (çev. Nijat ÖZÖN) *Türk Dili Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak 1968, s. 492

neysel sinemasının bir alttürü olarak kabul edilen "Underground" (Yeraltı) terimleriyle anılır.

"Underground" terimi, Renan'a göre ilk kez eleştirmen Manny Farber tarafından 30'lu ve 40'lı yıllarda maço serüven filmlerini anlatmak için kullanılmıştır. 1959 yılından sonra ise bu terim, Amerika'da kişisel olarak ve sanat için yapılan her türlü filmi içine alan bir terim haline dönüşmüştür. "Film Culture" dergisinin Bahar-1959 sayısında Lewis Jacops, "Yeraltı Sinemasının Gün Işığına Çıkışı" başlıklı makalesinde bu terimi, "varlığının önemli bir bölümünü yeraltında sürdüren sinema" anlamında kullanmıştır... Amerikalı yönetmenlerin çoğu ise "Yeraltı" terimini, "gizlilik ve sinsilik" duygusu vermesi nedeniyle sevmemekte, onun yerine "Independent" (Bağımsız) terimini kullanmayı yeğlemektedirler. Bu terim genellikle, Amerika'da belli yapımcılara bağlı olmadan, satıştan önce sanat kaygısıyla çekilen, küçük bütçeli ve "B Tipi" olarak da adlandırılan filmler için kullanılan bir nitelemedir.[187]

Underground sinema ya da New York Okulu'nun tarihsel gelişim süreci içinde stüdyo dekoruna hiç girmeyip kamerayı sırtladığı gibi sokağa çıkan öncü isimler arasında Sidney Meyer, Morris Engel, Lionel Rogosin, romancı ve sinema yazarı James Agee gibi adlar vardır. Ancak, bu isimler öncü Underground sinemacılar olarak değil, öncü Bağımsız sinemacılar olarak anılmayı tercih etmektedirler.

Eric Rhode da Underground terimini ilk olarak Manny Farber'ın kullandığını söyler. Rhode, öncü Bağımsız sinemacıların Underground terimini kullanmaktan hoşlanmamasına rağmen, Farber'ın yaptığı Underground tanımlamasının yerinde olduğu kanaatindedir. Ona göre de, kendilerini Bağımsız olarak adlandıran Underground'un öncü sinema-

---

[187] KALİÇ, *a.g.e.*, s. 9-14

cılarının yaptığı filmler Farber'ın saydığı özellikleri taşımaktadır.

"Bağımsız sinemacıların bazıları kendilerini aksiyon filmcisi olarak görmez ve tekniklerini gizlemezlerdi. Ancak yine de çoğu Farber'ın övdüğü niteliklere sahipti ve duygusallıktan uzak dururdu. Lionel Rogosin'in *Bowery'de (On the Bowary, 1957)* ve *Geri Gel Afrika (Come Back Africa, 1959)* filmleri kent yaşamının acımasızlığı üzerine birer acemi iş belgeseldi. Rokoko tarzı eğence yerlerinin ve rutubetli sahil evlerinin sezon dışı Santa Monica atmosferini yakaladığı Irvin Kershner'in *Stake Out on Dope Street (1958)*, Alexander Singer'ın *A Cold Wind in August (1962)* ve Terry ve Dennis Sander'ın *Crime and Punishment USA (1958)* filmleri ise, Mickey Spillane stiline oldukça yakın dururlar. Joseph Strick, *Vahşi Göz (The Savage Eye, 1959)* adlı filminde kendine acıyan boşanmış bir kişinin Los Angeles'ı incelemesini aktarır. İman gücü ile şifa verdiğini iddia eden kadınların şiddetle sarsılmalarının ve kurbanlarının ifadelerinin görüntüleri, bir striptiz gösterisindeki isteksiz seyirciler, refah toplumu ile ilgili bir yorum niteliği taşır. Ve Strick'in usta kurgusu, izlenilen rezilliklerin etkisini iyice artırır."[188]

Yeni Amerikan Sinemasının doğduğu ya da Underground hareketin hız kazandığı 60'lı yıllar, aslında dünyanın çoğu bölgesinde birçok sinema sanatçısının geleneksel sinema anlayışına karşı çıktığı ve yeni bir sinema arayışı içinde olduğu yıllardır. Bir bakıma bu durum, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa sinemalarında yaşanan bunalımdan kaynaklanmıştır. İtalya'daki Yeni Gerçekçilik hareketinin start vermesiyle birlikte birçok ülkede, özellikle de Avrupa ülkelerinde yeni sinema hareketleri hız kazanmıştı. 1950'lerin sonu ve 60'ların başında Fransa'da ortaya

---

[188] RHODE, *a.g.m*, s. 36

çıkan Yeni Dalga hareketi, dünya sinemalarında meydana gelen değişimin başını çekiyor ve ilk modern sinema hareketi olma özelliğini kazanıyordu. Fransız Yeni Dalgası; yaratıcı yönetmen "auteur" anlayışı, aşırı derecede bireysel tutumu ve geleneksel film anlatımının kalıplarını ters yüz eden biçimsel tavrı, ele aldığı çağdaş kadın tipi ve cinselliğe farklı yaklaşımı ile tüm dünya sinemalarında yeni bir dönemin başlangıcını haber veriyordu. Dünya sinemaları farklı biçimlerde de olsa Fransa'da ortaya çıkan bu hareketten etkilenmeden edemediler. 50'li yıllarda İngiltere'de ortaya çıkan Özgür Sinema hareketinin giderek Fransız Yeni Dalgasının bireysel anlatımından ve biçimsel denemelerinden etkilenmesi gibi, ya da Polonya, İtalya ve Sovyet Rusya gibi ülkelerde ortaya çıkan genç sinema hareketlerinin Yeni Dalgayı örnek almaları gibi. Aynı şekilde, 1960'larda Amerika'da hız kazanan Underground hareket de yavaş yavaş Fransız Yeni Dalgasının etki alanına girmiştir. Underground hareket içinde yer alan sinemacılar, bağımsız, son derece kişisel, ticari sinemanın işlevini ve klişelerini sorgulayan tavırlarını Fransız Yeni Dalgasının öncülüğünde edinmişlerdir. Ancak, Amerika'daki Underground hareketin kendine özgü temelleri ve birtakım farklılıkları da vardır. Yeni Dalga kadar entelektüel bir hareket olmadığı gibi, şiddet ve cinselliğe verdiği yer ve önem de Yeni Dalgadan farklıdır. Ayrıca, Amerikan Underground hareketinin karşısında, dünyanın hiçbir yerinde olmadığı kadar sıkı örgütlenmiş bir sinema endüstrisi, dünya sinemasına egemen olan bir Hollywood vardır.

Underground sinema, kişisel anlatımın egemen olduğu, genellikle teknik ve biçim denemelerinin yapıldığı, doğaçlamaya dayanan bir sinemadır. Underground sinemacılar da tıpkı Vertov'un, Dadacıların, Sürrealistlerin ve Yeni Dalgacıların yaptığı gibi sinemadan yanılsamayı kaldırmaya çalış-

mışlardır. Bu bakımdan Vertov'un sinema-gerçek'ini ve Fransız cinéma-verite'sini örnek olarak alıyorlardı. Ama onların filmlerinde görülen propaganda ve politik sinema anlayışı Underground sinemacıların çalışmalarında yoktur. Uyuşturucu bağımlılığı, eşcinsellik, zenci-beyaz karşıtlığı, belgeseller ve bunlarla birlikte teknik ve biçimsel denemeler Underground sinemanın temelini oluşturur. Aslında Underground sinemanın ortaya çıktığı dönem, tüm dünyada siyasal ve toplumsal olayların tırmandığı ve 1968 yılındaki öğrenci olaylarıyla doruğuna ulaştığı bir dönemdir. Buna rağmen Underground filmlerinde politik konulara rastlamak pek mümkün değildir. Onlar daha çok, beat kuşağının uyuşturucu bağımlısı, cinselliği ön plana alan, barışçıl havasına sahip, şiirsel tarzda film denemeleri yapıyorlardı. Ve onların asıl önem verdikleri şey, ticari sinemanın kalıplarını kırabilmek, bağımsız bir şekilde sinema yapabilmekti.

"Yeni Amerikan Sineması, başkalarının değerlendirmelerini umursamaz. Takipçileri filmlerini yalnızca kendilerini memnun etmek amacıyla çekerler. Her şey yapılabilir; ve yapılır... Yeni Amerikan Sinemacılarının büyük bir bölümü sözle anlatılamayan görsel deneylerle ilgilenirler. Bruce Baillie ve Ron Rice'ın mistikliği bu eğilimi çok açık biçimde yansıtır. Baillie'nin *Castro Sokağı (Castro Street, 1966)* filminde, renkli demiryolu ve sokak çekimlerinin üzerine siyah beyaz negatif montaj yapılmıştır. *Tung*'da saç, manzara, güneş ve ay görüntüleri birbirini izler. Bu filmlerin sarsıcı gücü, uyuşturucu bağımlılarının trajedisi ile yakından ilgilidir. Otuz bir yaşında ölen Ron Rice'ın yapıtları da zamanla erimiştir. Rice'ın *Senseless (1962)* adlı filmi Meksika'daki yaşayış ile ilgili hüzünlü görüntülerden oluşur ve film, eğer anlaşılmayan bir şey varsa, onun seyircinin yetersizliğinden kaynaklandığını düşündürtecek bir kesinlikle tasarlanmıştır. Diğer yandan Rice'ın sefahate değinen 1964 yapımı filmi

Chumlum'da renk kullanımında gösterilen yaratıcılık olağanüstüdür.[189]

Underground sinemanın adını tüm dünyaya duyuran, aslında Pop Art akımının dünyaca ünlü Amerikalı temsilcisi Andy Warhol'dur. Warhol, sinemanın bilinen anlatım tarzlarının tamamen dışında kalan deneysel çalışmalar yapar. Asıl ününü ressam olarak yapan Warhol, 60'lı yıllarda sinema ile ilgilenmeye başlar ve ilk filmini 1963 yılında gerçekleştirir; *Tarzan ve Jane Yeniden Kazanıldı... gibi (Tarzan and Jane Regained... Sort of)*.



Andy Warhol

[189] RHODE, *a.g.m*, s. 37

Genellikle çeşitli dönemlere ayrılarak incelenen Warhol sinemasının ilk dönemlerine baktığımızda, onun zaman kavramını sorguladığını görürüz. Bu türden ilk filmi olan *Uyku*'da *(Sleep, 1963)*, altı saat boyunca uyuyan bir adamın uyuyuşu gösterilmektedir. Altı haftada çekilen film, onar dakikalık parçalardan ve üç saatlik iki bölümden oluşmakta, her bir bölüm ikişer defa oynatılmaktadır.

Peter Gidal da, Warhol'un ilk dönem filmlerinde zaman kavramını sorguladığını söyler: "Andy Warhol'un erken filmlerinde, ışık-gölge oynamalarının yanı sıra bir başka öğe öne çıkar: Zaman. Warhol, filmlerindeki durağan alıcılı, çok uzun süreli çekimlerine şöyle bir açıklama getirir: 'İnsanlar bugün bir gösteriye gittiğinde, artık hiç içine giremiyorlar. *Uyku* gibi bir film, onları yeniden içine katıyor.'"[190]

1964 yılında yaptığı *Empire* filminde Warhol, zaman kavramının yanı sıra ışık-gölge oyunları üzerine bir denemeye girişir. Filmde, New York'un en uzun gökdelenlerinden Empire State Building, akşam karanlığından şafağa kadar kesintisiz olarak görüntülenir.

Warhol, erken dönem filmlerinde zaman kavramını sorgularken, aynı zamanda sinemanın ilk yıllarındaki ilkel kullanımına dönmektedir. Hareketsiz, heyecansız ve sessiz filmleri, geleneksel sinema anlatımının kalıpları sorgularken, bir yandan da kendisinin de belirttiği gibi, izleyicinin filme katılımını sağlamaya yöneliktir. Daha sonra yaptığı filmlerde cinsellik öğesi ön plana çıkmaya başlar.

---

[190] GIDAL Peter, Andy Warhol, (Studio Vista Publishers, Londra, 1973), (çev. İhsan KABİL), *...Ve Sinema*, Hil Yayın, İstanbul, Kitap 6, s. 49



Andy Warhol - Empire State Building

"Warhol'un ikinci dönem filmlerinden *Sürtük (Harlot, 1964)*, Underground'un (ve Warhol'un) üstünde doğrudan optik eşlemeli ses kullanılan ilk filmidir. *Mutfak*'da *(Kitchen, 1965)* ise, yeni bir ilgi alanı olarak, beyaz duvarlarla çevrili durumda birbirleriyle yüz yüze gelen insanla nesnenin aynı düzeye gelme süreci önemlidir. Bu, Warhol insanlara soğuk, cinsel nesneler olarak davranıyor anlamına gelmez; daha çok, insanı çevresindekiler ve odadaki nesneler (buharlı ütü, karıştırıcı, buzdolabı vb.) ile bir tekliğe getirir. Warhol'un *Mutfak*'a bir fotoğrafçı sokması, izleyicileri filme kendini

vermekten alıp, farkındalıklarını mekâna yöneltmelerine neden olur. Bu durum, perdedeki fotoğrafçı alıcının önüne gelip anında perdeyi kapladığında, izleyiciler arasındaki "gerçek" insanlar koridorlarda ilerleyip, gölgelerini perdedeki görüntüye düşürdüklerindeki durumla ortak olarak keskinleşir. Her oyun, her zaman olduğu gibi bir eğretilemedir. Warhol'un filmlerinde algılanan doğruluğun nicel miktarı, Warhol sanatının niteliğini doğurur."[191]

Kendine özgü yaşam biçimini bir sanat haline dönüştüren, modern sanatın en tanınmış isimlerinden Warhol'un 60'lı yıllarda yaptığı filmlerden en ünlüsü *Chelsea Kızları*'dır *(The Chelsea Girls, 1966)*. Bu film, *Kamçılar (Whips, 1966)* filmiyle birlikte çoklu perde kullanımının özgün bir örneğidir. Yaklaşık üç buçuk saat uzunluğundaki *Chelsea Kızları*, ikiz bir perdede gösterilmekte, toplam süresi yedi saate çıkmaktadır. İçerikleri birbirleriyle bağlantısız yarım saatlik bölümlerle film, iki ayrı göstericiden birden gösterildiğinde, sesler anında eşlemeli olmaz. Renkli film sol, siyah-beyaz sağ yanda sunulur.

Warhol'un son dönem filmlerinin ardından Underground hareket hızını yitirerek gittikçe Hollywood tarafından yutulmaya başlar. Dönemin ve şartların değişmesi Underground hareket içindeki sinemacıları da etkilemiştir. Gerçi Cassavetes gibi isimler Hollywood'la bütünleşmeden daha sonraki dönemlerde de bağımsız yapımlar gerçekleştirmeye devam etmişlerdir. Ama, 1968'de doruğuna ulaşan öğrenci hareketlerinin ardından gelen 70'li yıllar, düzene dönüş yılları olmuştur. Underground hareket de, seyirci tarafından tutulan kimi özellikleri Hollywood tarafından kopyalanmak suretiyle düşüş sürecine girmiştir.

---

[191] GIDAL, *a.g.m*, s. 50

"1966'lardan sonra Underground sinema, Michael Snow, Hollis Frempton ya da Paul Sharits'in 1950'lerin Fransız yapımı 'lettrerist' filmlerini anımsatan 'yapısalcı' örneklerle kendisini yenilemeye, geleceğini sağlama almaya yönelerek, işin politik olmaktan çok artistik tarafına önem vermenin harekete daha uygun düşeceğini keşfedecekti. 1950'lerin ilk yıllarında yüzeye vuran belirtilerin ardından 1960'ların başlarında ortaya çıkan ve New York'tan San Francisco'ya, Londra'dan Paris'e ve uluslararası film festivallerine kadar yayılan hareket, dağıtım sorununda karşılaşılan engeller ve seyircinin ilgisizliğini ya da tepkisini çeken filmler nedeniyle 1970'lerden sonra gittikçe coşkusunu, heyecanını yitirip, dev sinema endüstrisi tarafından verimli filizleri bir bir çekilip alınarak resmen 'yutuluyordu'. Bağımsız-öncü araştırmacı ve deneyselci yanlarıyla Amerikan sinemasında birtakım köklü değişikliklere ve çeşitliliklere yol açan Under-ground sinema, sonuçta Hollywood'a ve Hollywood'un uyanık, açık ve paragöz yapımcı patronlarına, çeşitli türleri yeniden palazlandıracak alternatifler sundu. Underground sinemadan, düzeyli düzeysiz bir yığın belden aşağısına yönelik cinsel sömürü filmleri, bayağı porno'lar, sıkıcı avant-garde-dehşet filmleri, ortalığın kan gölüne dönüştüğü irkiltici korku-gerilim filmleri gibi derhal sömürülmeye başlanan türler zamanla türedi, 'gece yarısı filmleri' denilen bir 'kült' boy atıp gelişti. 80'lere doğru Alexandre Jodorowsky'nin *El Topo* ve David Lynch'in *Eraserhead* adlı filmleri, 60'ların Mekas, Warhol damgalı Underground filmlerinden etkilenmiş güçlü ve kapsamlı bölümler içeriyordu."[192]

---

[192] ÇAPAN Sungu, *Underground Sinema ve Uzantıları, ...Ve Sinema*, Hil Yayın, İstanbul, Kitap 6, s. 64

11. YENİ SİNEMA

a. Üçüncü Dünya Ülkelerinde Yeni Sinema

Roy Armees, Üçüncü Dünya ülkeleri sinemasını açıklarken, bu ülkelerde 60'lı ve 70'li yıllarda yaşanan film patlamasının, o sıralarda başlayan değişik tiplerdeki endüstrileşme süreci ile birlikte yeni yaratılan kentli proleter sınıfın eğlence gereksinimini karşılamaya yönelik olarak ortaya çıktığını söyler. Ayrıca, ona göre endüstrileşmenin bu düzenli gelişimi 1960'larda Üçüncü Dünyada artan ulusal bilinçlenme ile birleşince, yeni bir sosyalist devrim çağının Üçüncü Dünya ülkelerinde filizlendiğine dair yaygın bir inanca yol açmıştır.

"Belirtiler olumluydu: 1960'lar, Afrika'nın kolonizasyondan kurtuluş sürecinin sonuçlanması ile başladı; Kübalılar, 1961'deki CIA destekli Domuzlar Körfezi çıkartmasına başarıyla karşı koydular; Cezayirliler sekiz yıllık silahlı mücadeleden sonra nihayet 1962'de bağımsızlıklarına kavuştular; Vietnamlılar görünüşte karşı konulması imkansız zorluklara ve ABD'nin askeri gücüne karşı başarıyla direndiler. Bunların sonucunda, Gerard Chaliand'ın 'bir çeşit Üçüncü Dünya Öforisi' olarak adlandırdığı şey ortaya çıktı.

Chaliand'ın gösterdiği gibi, 1960'lardaki bu 'haletiruhiye'nin birçok etkeni vardı; antikolonyal mücadele, Vietnam savaşına karşı duruş, öğrenci direnişleri, Amerika'daki yeni siyahi bilinçlenme, Latin Amerika'da belirmeye başlayan silahlı gerilla grupları, komünist blok içerisinde devrimin stratejisi açısından Çin ve Sovyetler Birliği'ni karşı karşıya getiren gelişmeler. Tüm bu etmenlerin bileşiminden, 'Fanon, Che Guevera ve Ho Chi Minh şahsında üç kıtaya yayılmış devrim miti' yükseldi. Bu mit, 1960'larda sinemaya başlayan birçok sinemacının çalışmalarını renklendirdi. Bu radikal

ruhu paylaşan sinemacılar, benzer bir kahramanlığa kendi ürünleriyle soyunma gereği duydular."[193]

Ne var ki, Roy Armees'in de belirttiği gibi, Üçüncü Dünya ülkelerinde başlayan ve oldukça güçlü bir devrim süreci olarak düşünülen bu hareketlerin sanıldığı kadar güçlü bir devrim dalgası olmadığı sonradan anlaşılmıştı. Onun da dediği gibi, "1960'lar Latin Amerika'da sosyalist devrimi değil, Brezilya'daki 1964 darbesini (ve 1968'de darbe içinde darbeyi) gördü. Ardından 1970'lerde arka arkaya, çoğu gizlice ABD tarafından desteklenen, çok daha vahşi sağ ordu darbeleri geldi. 1973'te Şili'de, demokratik bir seçimle iktidar olan ilk Marksist başkan Salvador Allende'nin devrilmesi ve öldürülmesi bir düş döneminin o an için bittiğini gösteriyordu."[194]

Ancak yine de, 1960'lardaki bu sosyalist hareketlenme içinde Üçüncü Dünya ülkelerinde film yapan birçok yönetmen, ülkelerinin sömürgeden kurtuluş ve bağımsızlık mücadelesine devrimci söylemleri ön plana çıkan ve ulusal bir sinema yaratmayı amaçlayan filmleriyle katkıda bulunmuş, hatta birçok Üçüncü Dünya ülkesinde dünya sinemasına etki eden sinema akımları ortaya çıkmıştır.

Roy Armees, çoğu 1930'larda doğan ve 1960'larda film yapmaya başlayan birçok yönetmenin ürünlerinde bu dönemdeki öforinin çok belirgin olduğunu söyler. Bu yönetmenler arasında; Türkiye'de Yılmaz Güney; Brezilya'da Glauber Rocha; Bolivya'da Jorge Sanjines; Senegal'de Ousmane Sembene; Şili'de Miguel Littin; Arjantin'de Fernando Solanas ve Octavio Getino gibi isimleri sayar. 1960'larda ve 1970'lerde aralarında Brezilya'daki "Cinema

---

[193] ARMEES Roy, *Üçüncü Sinema*, (çev. Burutay KAYA), *Yeni Sinema Dergisi*, Sayı: 3, Sonbahar 1997, s. 52

[194] ARMEES, *a.g.m*, s. 52

Novo", Arjantin'deki "Nueva Ola" ve Şili'deki "Cinema of Popular Unity"nin de olduğu "Yeni Sinema"ları yaratan kuşak, bu kuşaktır.

"İçinde yer alan yönetmenlerin karşı çıkacağı bu tanımlamalar çoğu zaman eleştirmenlerin taktıkları etiketlerdir. Fakat bu tanımlamalar, 1950 kuşağının aksine bu yönetmenlerin ulusal ve uluslararası boyutları olan kolektif bir devrimci dönüşüm hareketine katıldıklarının da göstergesidir.

Bu yönetmenlerin tümünde, sinemanın politik işlevine duydukları inanç temeldir. İşlenen tipik konular arasında, adaletin işlemesi (Littin'den *Nahueltoro Çakalı -El Chacal de Nahueltoro- 1969*), yeni gelişen siyahi elit tabakanın yozlaşması (Sembene'den *Xala, 1974*) ve taşranın az gelişmişliği (Rocha'dan *Antonio das Mortes, 1969*) vardı. Ulusal özgürlük mücadelesinin tarihi, Siyah Afrika'da Sembene, Cezayir'de Mohamed Lakdar-Hamina ve Tunus'da Omar Khlifi tarafından kaydedildi. Konunun Kübalı Humberto Solas ve Manuel Octavio Gomez tarafından ele alınışı, bu 1960'lar kuşağının yüzeysel bir gerçekliğe saplanıp kalmamakta kararlı olduğunu gösterdi. Fransa'da sürgünde çektiği *Soleil O* ile Maurituslu Med Hondo, yeni yeni ortaya çıkan ulusal bilinçlenmenin bir alegorisini sundu. Benzer bir genelleştirilmiş soyutlama yaklaşımı, Sanjines'nin ABD emperyalizmine karşı yönelttiği suçlamalarda, Shadi Abdes-Salam'ın kolonileştirilmiş Mısır'daki iç uyuşmazlıklar üzerindeki çalışmasında ve Yılmaz Güney'in kültürler arası çatışmayı verdiği epik senaryosu *Sürü*'de *(The Herd, 1978)* bulunabilir."[195]

Armees, bu yönetmenlerin çoğunun ayakta kalabilmek için filmlerini kurmaca ve düşsel ortamlarla korumaları gerektiğini söyler. Belgesel anlatımın sadece Küba'da top-

---

[195] ARMEES, *a.g.m*, s. 53

lumu şekillendirmede potansiyel bir rol oynaması söz konusudur. Bu yüzden, 1960'larda Latin Amerika'da beliren belgesel hareketler kısa ömürlü ve genellikle yasadışı olarak ortaya çıkar. Bu hareketlerin oluşmasında Armees'in belirttiğine göre, Birri gibi, Kübalı belgeselci Santiago Alvarez'in de büyük etkisi vardır.

"Kısa özgürlük dönemleri dışında, eleştirel tutum Üçüncü Dünyada nadir olarak hoş görülür. Sinemacıların kendi endüstrilerini kontrol edebilmesinde Küba tektir ve sadece orada sosyo-eleştirel bir sinemanın teşvik edilmesi rastlantı değildir. Ama sinemacılar için, film endüstrisi devlet tarafından kontrol edilen Küba gibi halkının yaşamını değiştirme isteğini açıkça ifade eden bir sosyalist ülkede bile hassas politik konulara dokunulduğunda zorluklar artar.

Üçüncü Dünyanın başka yerlerinde ise durum çok farklıdır ve değişim isteği, devlete karşı bir faaliyet olarak görülür. 1970'lerin başında Üçüncü Dünya sinemacıları için değişim isteğinin cezası çok ağırdı. Kimisi sansüre uğradı, kimisi hapse atıldı, kimisi sürgüne gönderildi; kısacası zorla susturuldular. Sonuç olarak, 1950 kuşağındaki gibi başı sonu belli olan kariyerler artık imkansızdı."[196]

b. Brezilya Yeni Sineması

1960'lı yıllarda Brezilya'da ortaya çıkan Yeni Sinema (Cinema Novo) hareketi, diğer Üçüncü Dünya ülkelerinde olduğu gibi, emperyalizme karşı gelen devrimci söylemiyle ulusal bir film kültürü yaratmayı amaçlar. Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha ve Ruy Guerra gibi yönetmenlerin öncülük ettiği akımın filmlerinin genel özelliği, sömürü-

[196] ARMEES, *a.g.m*, s. 53, 54

nün ve toplumsal adaletsizliğin egemen olduğu bir ülkenin gerçeklerini bazen bir belgeselin gerçekliğiyle, bazen de Brezilya kültürünün izlerini taşıyan simgeleri kullanarak gözler önüne sermeye çalışmaktır. Brezilya Yeni Sineması, bu anlamda diğer Yeni Sinemalar gibi büyük ölçüde İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden ve o yıllarda tüm dünyayı etkisi altına alan Fransız Yeni Dalgasının "auteur" yaklaşımından etkilenmiştir.

Brezilya'da Yeni Sinema anlayışı doğrultusunda yapılan ilk film, Nelson Pereira dos Santos'un 1954-55 yıllarında yaptığı *Rio, 40 Derece (Rio, 40 Graus)* filmidir. Ardından da *Rio, Kuzey Bölgesi (Rio, Zona Norte, 1957), Mandacaru Vermelho (1961)* ve *Kuru Hayatlar (Vidas Secas, 1963)* filmleri gelir.



Fırtına, Glauber Rocha, 1961



Güneşli Topraklarda Tanrı ve Şeytan, Rocha, 1964

Ancak, Yeni Sinema akımının özelliklerini en çok taşıyan yönetmen, Nijat Özön'ün de belirttiği gibi Glauber Rocha'dır. Gazetecilik ve film eleştirmenliği yaparken 1959 yılında *O Patio* adlı kısa filmle yönetmenliğe başlayan Rocha, 1961 yılında *Fırtına (Barravento)* ve 1964'te *Güneşli Topraklarda Tanrı ve Şeytan (Deus e o Dıabo na Terra do Sol)* filmleriyle hem ilk uzun metraj çalışmalarını gerçekleştirmiş olur, hem de Yeni Sinemanın özelliklerini göstermeye başlar. Bu filmlerde Rocha, Brezilya'nın sömürü, yoksulluk ve şiddet gibi toplumsal konularını devrimci bir söylemle ele almaktadır.

"Rocha, 1967 yılında *Kendinden Geçmiş Ülke (Terra em Transe)* filmini yapar. Bu filminde, Eldorado adını verdiği hayali bir ülkedeki siyasi ve toplumsal çatışmaları, politikacıları, gazetecileri, köylüleri, askerleri bir araya getirerek yeni sömürgeciliğin oyunlarını, Latin Amerika'daki faşist diktatörlüklerin nasıl oluştuğunu öfke, şiddet, yergi ve coşku dolu bir dille anlatır."[197]



Kendinden Geçmiş Ülke, Glauber Rocha, 1967

[197] ÖZÖN Nijat, *Sinema, Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*, Hil Yayınları, İstanbul, 1985, s. 326



Kendinden Geçmiş Ülke, Rocha, 1967

1969 yılında yaptığı *Antonio das Mortes* ise, Yeni Sinema akımının en önemli filmlerinden biridir. *Antonio das Mortes*, genelde Latin Amerika'ya özgü bir figürdür. Film, bir haydut olan Antonio das Mortes'in siyasal bilinçlenme sürecini anlatır. Başlangıçta eli silahlı bir haydut, bir katil olan Antonio, kendisini kiralayan arazi sahibinin ve adamlarının halka yaptığı baskıları gördükçe bilinçlenmeye ve taraf değiştirmeye başlar. Bir yanda aç halk, bir yanda onları sömüren, zengin ve baskıcı toprak ağaları ve onların yandaşları olan çokuluslu şirketler. *Antonio das Mortes*, gerek konusu, gerek anlatımı ile Brezilya halkını kendisini sömürenlere karşı başkaldırıya çağıran bir filmdir. Antiemperyalist ve devrimci söylem filmde çok açıktır ve Rocha filmini Brezilya tarihi ve kültürüne özgü motiflerle süslemiştir. Brezilya sosyal tarihinden, müziğinden, halk danslarından, edebiyatından, din kültüründen yararlanarak yapılan filmin kendine özgü biçimi ve anlatımı, Rocha'nın Fransız Yeni Dalgasının "auteur" yaklaşımını benimsemesinden kaynaklanır. Rocha, Brezilya'nın toplumsal gerçeklerini anlatırken bunu sinemasal anlatımda meydana gelen yeni gelişmeleri göz ardı etmeden, ama kendilerine

özgü olabilecek bir sinema diliyle yapmak ister. Bu sinemanın biçimsel ve içeriksel olarak Brezilya halkı ve kültürüyle özdeşleşmesi söz konusudur. Bunun kaynakları da aslında Latin Amerika edebiyatında zaten vardır. Latin Amerikalı yazarlar, başta Marquez ve İsabel Allende gibi isimler olmak üzere, eserleriyle çoktan Latin Amerika'ya özgü "Büyüsel Gerçekçilik" olarak adlandırılan bir akımın öncülüğünü yapmışlardır. Bu tip romanların en belirgin özelliği, sahip oldukları büyülü, masalsı anlatımın yanı sıra, toplumsal karakterler, bir büyük aile etrafında dönen olaylar vasıtasıyla toplumsal bilinçlenme süreçlerini anlatmalarıdır. Bu durumda, "Büyüsel Gerçekçilik" olarak adlandırılan ve Latin Amerika'ya özgü olan bu edebiyat akımının, sinema alanında Yeni Sinemacıların filmlerinde kendisini göstermesi söz konusudur. Zaten Rocha da, "Brezilyalı filmcilerin, Latin Amerika'nın kendine özgü sosyal sorunlarını irdelemek için Avrupalı ve Amerikalı sinemasal yöntem ve teknikleri kullanmamaları gerektiğini söyler. *Antonio das Mortes*'te de Brezilya sinemasının özgürleşmesi bakımından, yeni sinemasal yöntemleri Brezilya gerçeğiyle kaynaştırmaya uğraşır. Bunlardan biri, renk kullanımıdır. Renk kodları Brezilya'ya özgüdür. Binaların ve kostümlerin parlak renkleri doğal ve özgürdür ve bu Brezilyalı izleyici açısından kültürel bir önem taşır. Çekim mekânlarında yerli halkın bilgi ve görgüsüne dayanılarak çekim yapılmıştır. Antonio-Coirarno ikilisinin müzik ve dansları yerel halktan alınmıştır."[198]

[198] BİRYILDIZ, *a.g.e.*, s. 121, 122



Antonio das Mortes, Glauber Rocha, 1969



Antonio das Mortes, Rocha, 1969

Glauber Rocha, Brezilya Yeni Sinemasını doğuran etmenleri açıklarken sömürgecilik ve açlık kültürü üzerinde durur. Latin Amerika tarihi aslında bir sömürgecilik tarihidir ve Rocha'ya göre, dünün sömürgeciliği ile bugünün sömürgeciliği arasındaki ayrılık "yalnızca şimdiki sömürgecilerin daha ince biçimlerindedir." Ve bu arada da öbür sömürgeciler daha da ince ve gelişmiş biçimlerle bunların yerini almaya çalışır. Yani, Rocha'ya göre Latin Amerika'nın uluslararası sorunu, sömürgecinin değişmesi sorunundan başka bir şey değildir. Bu yüzden de, Latin Amerika'nın kurtuluşu hep yeni bir egemenliğe bağlanmaktadır.

Glauber Rocha, uzun yıllar sömürgelikten kurtulamayan Brezilya'nın kültürünü "bir açlık kültürü" olarak tanımlar. Ona göre Latin Amerikalının açlığı, "yalnızca telaş uyandırıcı toplumsal yoksulluğun bir belirtisi" değildir, toplumun özüdür de. Brezilya Yeni Sinemasının dünya sinemasına oranla trajik yeniliği de buradadır. Rocha, "Yeniliğimiz, açlığımızdır. Açlığımız da, duyulan ama anlaşılmayan en büyük yoksulluğumuzdur," der.

"Bununla birlikte biz bu açlığı anlıyoruz. Biz biliyoruz ki, bu açlığın ortadan kaldırılması teknik yönden hazırlanmış programlarla değil, bir açlık kültürüyle olabilir. Açlık kültürü açlığın yapılarını yıkarak nitelik yönünden bunu aşabilir. Ve açlığın kültür yönünden en gerçek belirtisi 'şiddet'tir. Sömürgeci acımadan doğan bir gelenek olan dilencilik, toplumsal durgunluğun, siyasal aldatmacanın ve göz kamaştırıcı kültürel yalanın nedeni olmuştur."[199]

Aç bir insanın olağan davranışını "şiddet" olarak tespit eden Rocha, bu şiddetin yapısında ilkellik olmadığını söyler.

---

[199] ROCHA Glauber, *Açlık Kültürü, Şiddet Sineması*, (Positif, Sayı: 73, Şubat 1966; Cinema 67, Sayı: 113, Şubat 1967), (der. ve çev. Nijat ÖZÖN), *Türk Dili Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak 1968, s. 495

Ona göre, bu şiddetin estetiği ilkel olmaktan önce devrimcidir. Ve bu devrimci şiddet, sömürgecinin, sömürülenin varlığını görmesini sağlar. Yine de ona göre bu şiddet kinle değil sevgiyle doludur, şiddetin kendisi gibi kaba bir sevgi de olsa. Çünkü bu, bir hoşa gitme ya da hayran hayran seyretme sevgisi değil, hareket sevgisi, dönüşüm sevgisidir.

Rocha, Yeni Sinemanın, "açlığın zayıflatmadığı ya da kendinden geçirmediği bir düşüncenin gerçeğimizi kavrayabileceği şekilde anlatmak gücüne erişmek için" kendi kendini örgütlemek ihtiyacında olduğunu söyler. Kendi kendini örgütlemek ihtiyacını duyan bu sinema, kıtanın ekonomik-kültürel sürecinin sınırlarında gelişemeyeceği gibi, aynı zamanda en azından başlangıçta teknik, endüstri ve sanat yönleri dışında dünya sinemasıyla bağlantı da kuramaz.

Tüm bu özellikleri tespitleyen Rocha, Brezilya Yeni Sinemasını, "bir açlık siyaseti içinde gerçekleşen, dolayısıyla kendine özgü varlığının, bütün zayıflıklarının acısını çeken bir sinema" olarak açıklar.

Santos ve Rocha'dan sonra Brezilya Yeni Sinemasının bir diğer önemli ismi Ruy Guerra'dır. Fransa'da sinema eğitimi alan ve bir müddet burada asistanlık yaptıktan sonra Brezilya'ya dönerek film yapmaya başlayan Guerra'nın ilk önemli filmi *Arzu Plajı*'dır *(Os Cafajestes, 1962)*. Guerra, *Arzu Plajı* ve bu filminin ardından yaptığı, Kuzeydoğu Brezilya'nın toplumsal sorunlarını ele alan *Silahlar (Os Fuzis, 1964)* filmiyle Yeni Sinema akımındaki yerini alır.



Arzu Plajı, Ruy Guerra, 1962

Yeni Sinema hareketinin 1950'lerde ortaya çıkması ve dünya çapında üne kavuşmasında, Yeni sinemacıların kendi yapımlarını finanse etme gücüne sahip olmaları ve filmlerini sahip oldukları salon ağı vasıtasıyla izleyiciye rahatça ulaştırabilmelerinin büyük payı olmuştur. Bu durum onların anlatımda özgür ve bağımsız davranmalarına yol açmıştır. 1950'lerde başlayıp 60'ların ortalarına kadar devam eden bu ortam onlara Brezilya Yeni Sinemasını yaratmaları için uygun şartları sağlamıştır. Yaptıkları, emperyalizm karşıtı, Brezilya kültürüne eğilen, devrimci içerikli filmler; hareketin başlangıcında koydukları yabancı etkilerin dışında, ulusal bir sinema yaratma amacına ulaşmalarını sağlamıştır.

Yeni Sinema hareketi, 1970'lerin başına doğru son bulur. Bunun nedeni, 1964 ve 1968 yıllarında Brezilya'da iki kez meydana gelen askeri darbedir. Askeri cuntanın işbaşına gelmesinin hemen ardından başlayan baskı ve sansür, özgürlüklerin kısıtlanması gibi faşist uygulamalar, Yeni Sine-

macıların etkinliklerine devam etmesine olanak bırakmadığı gibi, pek çok sinemacının da yurtdışına kaçmasına neden olur. Rocha ve Guerra gibi Yeni Sinema hareketi içinde yer alan yönetmenler, 1968 darbesinin hemen ardından sürgüne gönderilirler.

Aynı olay tüm Latin Amerika'da tekrarlanır; 1971'de Bolivya (Sanjines sürgündedir), 1973'te Şili (73'teki askeri darbede Sosyalist Başkan Salvador Allende öldürülmüştür; Raul Ruiz Fransa'ya, Littin Meksika'ya gitmiştir), 1976'da Arjantin (Solanas ve Getino sürgüne gönderilmiştir) arka arkaya askeri darbelere sahne olurlar. Bu durum, devrimci bir öze sahip Yeni Sinema hareketlerinin de sonunu getirir.

Sinema sanatının dünyadaki gelişimini diğer sanat dallarında ve sinemada ortaya çıkan akımlardan yola çıkarak incelemeye çalıştığım bu araştırma kitabını kaleme alırken Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü öğretim üyelerinin büyük katkısı oldu. Başta danışmanım Prof. Alev İdrisoğlu olmak üzere, bölümün kurucusu Prof. Sami Şekeroğlu'na, Prof. Gündüz Gökçe'ye, Prof. Tevfik İsmailov'a, Prof. Cem Odman'a, Prof. Asiye Korkmaz'a ve diğer araştırma görevlisi arkadaşlarımın yanı sıra her türlü kaynağa ulaşmamda bana yardımcı olan Sinema Televizyon Bölümü kütüphanesi çalışanlarına teşekkür etmek istiyorum. Bütün bu süreçte yanımda olan ve bana maddi ve manevi her türlü desteği sağlayan aileme ise ayrıca teşekkür ederim.

Esin Coşkun, Eylül 2003

Kaynakça

ABİSEL Nilgün, "Ladik Belgeseli, Bir Uygulama Örneği", *AÜSBF Basın Yayın Yüksekokulu Yıllık, 1974-1976*, AÜSBF Yayınları, Ankara.

ABİSEL Nilgün, *Sessiz Sinema*, Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Yayınları, Ankara, 1989.

ADALI Bilgin, *Belgesel Sinema*, Hil Yayın, İstanbul, 1986.

ARMEES Roy, "Üçüncü Sinema", çev. Burutay KAYA, *Yeni Sinema Dergisi*, Sayı: 3, Sonbahar 1997.

ASTRUC Alexandre, Yaratma Gücümüzün Katedralleri, (L'Ecran Français, 30 Mart 1948), (çev. Orhan DURU), Türk Dili Dergisi, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak 1968.

BAZIN Andre, *Sinema Nedir?*, çev. İbrahim ŞENER, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, Eylül 2000.

Bildiri, "Yeni Amerikan Sineması Topluluğu", (*Film Culture Dergisi*, Sayı: 22 -23, Yaz 1961), çev. Nijat ÖZÖN, *Türk Dili Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak 1968.

BİRYILDIZ Esra, *Sinemada Akımlar*, Beta Basım, İstanbul, Ekim 1998.

BUNUEL Luis, *Son Nefesim*, çev. İlkay KURDAK, Afa Yayınları, İstanbul, 1986.

BÜKER Seçil, *Auteur Kuram Üzerine, ...Ve Sinema*, Hil Yayın, İstanbul, Kitap 2, Nisan 1986.

CHABROL Claude, "Konuşma", (*Cahiers du Cinéma*, Sayı: 138, Aralık 1962), çev. Salâh BİRSEL, *Türk Dili Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak 1968.

ÇAPAN Sungu, *Underground Cinema ve Uzantıları, ...Ve Sinema*, Hil Yayın, İstanbul, Kitap 6.

DE SICA Vittorio, "Sinema Üzerine...", Der. ve çev. Nijat ÖZÖN, *Türk Dili Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak 1968.

DERMAN Deniz, *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yenidensunumu*, Değişim Ajans, Ankara.

DORSAY Atilla, Yönetmenler, Filmler, Ülkeler-2, Varlık Yayınları, İstanbul, 1988.

DUBE Wolf Dieter, "Resim ve Grafik Sanatlar", *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Beral MADRA, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984.

GEVGİLİLİ Ali, *Çağını Sorgulayan Sinema*, Bağlam Yayınları, İstanbul, Mayıs 1989.

GIDAL Peter, Andy Warhol, (Studio Vista Publishers, London, 1973), (çev. İhsan KABİL), ...Ve Sinema, Hil Yayın, İstanbul, Kitap 6

GODARD Jean-Luc, "Konuşma", (*Cahiers du Cinéma*, Sayı: 138, Aralık 1962), çev. Salâh BİRSEL, *Türk Dili Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak 1968.

GOMBRICH E.H., *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol ERDURAN, Ömer ERDURAN, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997.

GRIERSON John, "Belge Film Üstüne" (HARDY, Forsyth, *Grierson on Documentary*, London: Collins, 1966), çev. Akşit GÖKTÜRK, *Türk Dili Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak 1968.

HARDY Forsyth, *Grierson on Documentary*, London, Collins, 1966.

HAUSER Arnold, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Yıldız GÖLÖNÜ, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984.

İDRİSOĞLU Alev, *Dünya Sinema Tarihi Ders Notları*, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü, İstanbul, 1998-2000.

KALİÇ Sabri, *Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi*, Hil Yayın, İstanbul, 1992.

KNIGHT Arthur, *The Course of Italian Neorealism, The Emergence of Film Art*, Lewis JACOBS (ed.), New York, N. N. Norton and Company, 1979.

LYNTON Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat ÇAPAN, Sadi ÖZİŞ, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982.

MAKAL Oğuz, *Fransız Sineması*, Kitle Yayınları, Ankara, Nisan 1996.

MITRY Jean, "Sinema", *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Sinem GÜRSOY, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984.

MORAN Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, İstanbul, 8. Baskı, 1991.

NİŞ (ABİSEL) Nilgün; ERYILMAZ Tuğrul, "Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga", *AÜSBF Basın Yayın Yüksekokulu Yıllık, 1979-1980*, AÜSBF Yayınları, Ankara.

ONARAN Alim Şerif, *Sinemaya Giriş*, Filiz Kitabevi, İstanbul, 1986.

ÖZÖN Nijat, *100 Soruda Sinema Sanatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 3. Baskı, Ekim 1990.

ÖZÖN Nijat, *Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*, Hil Yayın, İstanbul, 1985.

PUDOVKİN Vsevolod, *Sinemanın Temel İlkeleri*, çev. Nijat ÖZÖN, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1966.

RHODE Eric, "Amerika'da Yeni Dalga", (*A History of the Cinema*, Pelican Books, 1984), çev. Ayşe BERKMAN, *25. Kare Sinema Kültür Dergisi*, Sayı: 28, Temmuz-Eylül 1999.

RICHARD Lionel, "Ekspresyonist Akım", *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Beral MADRA, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984.

ROCHA Glauber, "Açlık Kültürü, Şiddet Sineması", (*Pozitif*, Sayı: 73, Şubat 1966; Cinéma 67, Sayı: 113, Şubat 1967), der. ve çev. Nijat ÖZÖN, *Türk Dili Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak 1968.

ROSSELLINI Roberto, "Yeni Gerçekçilik", (*Cahiers du Cinéma*, Sayı: 50, Ağustos-Eylül 1955), çev. Salâh BİRSEL, *Türk Dili Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak 1968.

ROTHA Paul, "Belge Filmciliğinin Bazı İlkeleri", çev. Arsal SOLEY, *Türk Dili Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak 1968.

ROTHA Paul, *Sinema Tarihi-Ülke Sinemaları*, çev. İbrahim ŞENER, Sistem Yayıncılık, İstanbul, Nisan 1996.

Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Görsel Yayınlar, Cilt:4, 2. Baskı, 1983.

SANDER Oral, *Siyasi Tarih-İlkçağlardan 1918'e*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, Ekim 1989.

SANDER Oral, *Siyasi Tarih, 1918-1994*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 5. Baskı, 1996.

SÖZEN Metin; TANYELİ Uğur, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.

Sinema Akımları, der. Deniz DERMAN, Serhat GÜNAYDIN, Ahmet İNAM, Oğuz ONARAN, *Med-Campus # A126*, Proje Yayınları, Ankara, 1997.

TALAS Cahit, *Toplumsal Politika*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, Ekim 1990.

TURANİ Adnan, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990.

TURHANLI Halil, "Boyuneğmeyen Sapkın Bir Melek", *...Ve Sinema*, Hil Yayın, İstanbul, Kitap 6.

TURHANLI Halil, "Psikedelik İzdüşümün Yaratıcısı", *...Ve Sinema*, Hil Yayın, İstanbul, Kitap 6.

Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu, Ankara, 1988.

ÜSTEL Özer, "Bir Sinema Adamının Ardından", *...Ve Sinema*, Hil Yayın, İstanbul, Kitap 6.

VERTOV Dziga, "'Sinema-Göz'cülerin Devrimi", (*Lef*, Sayı:3, 1923), (çev. Nijat ÖZÖN), *Türk Dili Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak 1968.

VISCONTI Luchino, "İnsanbiçimci Sinema", (*Cinéma*, Sayı: 173 - 174, 25 Eylül -25 Ekim 1943), çev. Nijat ÖZÖN, *Türk Dili Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak 1968.

ZAVATTINI Cesare, "Yeni Gerçekçilik Üzerine Görüşler", (*Cahiers du Cinéma*, Sayı: 33, Mart 1953), çev. Nijat ÖZÖN, *Türk Dili Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak 1968.