

**SENARYO KURAMLARI PERSPEKTİFİNDEN YENİ
GERÇEKÇİ İTALYAN SİNEMASINDA GERÇEĞİN TEMSİLİ**

Gülcan BEYAZ

211105101

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Radyo, Televizyon ve Sinema Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Gülçin ÇAKICI ÖZTÜRK

İstanbul

T.C. Maltepe Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Eylül, 2023

SENARYO KURAMLARI PERSPEKTİFİNDEN YENİ GERÇEKÇİ İTALYAN SİNEMASINDA GERÇEĞİN TEMSİLİ

Gülcan BEYAZ

211105101

Orcid: 0000-0003-4252-004X

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Radyo, Televizyon ve Sinema Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Gülçin ÇAKICI ÖZTÜRK

İstanbul

T.C. Maltepe Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Eylül, 2023



JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Bu belge, Yükseköğretim Kurulu tarafından 19.01.2021 tarihli “Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge” ile bildirilen 6698 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu kapsamında gizlenmiştir.



ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

Bu belge, Yükseköğretim Kurulu tarafından 19.01.2021 tarihli “Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge” ile bildirilen 6698 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu kapsamında gizlenmiştir.



TEŞEKKÜR

Tezimin hazırlanma sürecinde değerli katkılarını, önerilerini ve sabrını büyük bir içtenlikle sunan kıymetli tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Gülçin Çakıcı Öztürk'e teşekkürü borç bilirim. Vazgeçtiğim ya da özgüvenimin düştüğü anlarda ilgisi ve yol göstericiliği olmasaydı sanırım bu çalışma tamamlanamazdı. Eğitimim sırasında tanışmış olmaktan mutluluk duyduğum ve kendilerinden öğrendiğim kıymetli bilgiler için hocalarım Doç. Dr. Hakan Aytekin ve Prof. Dr. Celal Oktay Yalın'a teşekkür ederim.

Tez çalışmam sırasında gösterdikleri anlayış ve ilgi için annem Ayten Beyaz, babam Enver Beyaz ve her zaman desteğini hissettiren ablam Dr. Öğr. Üyesi Gülşah Özdemir'e çok teşekkür ederim. Bu süreçte ailemin ilgisini ve zamanını fazlasıyla benimle paylaşmak zorunda kalan küçük yeğenim Elif'e özür ve teşekkürümü belirtmek isterim.

Son olarak; emekleriyle sinemayı var eden tüm sinema işçilerine sonsuz teşekkürlerimle...

Gülcan BEYAZ

Eylül, 2023

ÖZET

SENARYO KURAMLARI PERSPEKTİFİNDEN YENİ GERÇEKÇİ İTALYAN SİNEMASINDA GERÇEĞİN TEMSİLİ

Gülcan Beyaz

Yüksek Lisans Tezi

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Radyo, Televizyon ve Sinema Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Gülçin Çakıcı Öztürk

Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2023

Bu çalışmada gerçekçiliğin senaryoda temsili için İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin pek çok filminin senaryosunu yazmış olan Cesare Zavattini'nin kuramlarına bakılacak, klasik ve epik dramaturji yaklaşımlarının ve sinema tarihinde gerçekçilik konusundaki kuramsal tartışmaların somut karşılıkları Zavattini'nin senaryosunu yazdığı Yeni Gerçekçi filmlerde aranacaktır. Sinemada gerçekçilik tartışmaları için Bazin ve Kracauer'in görüşlerinden, senaryo kuramları bağlamında da Aristoteles ve Brecht'in görüşlerinden faydalanılacaktır. Bu çalışmayla tamamen kurgusal olan senaryoların gerçeğin temsilinde nasıl bir işlev gördüğü, gerçekçiliğin senaryo yapısını nasıl şekillendirdiği, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ni ortaya çıkaran koşulların bu şekillenmeye katkısı betimsel analiz yöntemiyle incelenecektir.

Anahtar Sözcükler: İtalyan yeni gerçekçiliği, senaryo kuramları, gerçekçilik, Zavattini

ABSTRACT

REPRESENTATION OF TRUTH IN ITALIAN NEOREALISM FROM THE PERSPECTIVE OF SCENARIO THEORIES

Gülcan Beyaz

Master Thesis

Radio, Television and Cinema Department

Radio, Television and Cinema Master Programme with Thesis

Thesis Advisor: Dr. Öğr. Üyesi Gülçin Çakıcı Öztürk

Maltepe University Graduate School, 2023

In this study, for the representation of realism in the scenario, the theories of Cesare Zavattini, who wrote the scripts of many films of Italian Neorealism, will be examined; and concrete responses to classical and epic dramaturgy approaches and theoretical debates on realism in the history of cinema will be sought in Neorealist films written by Zavattini. The views of Bazin and Kracauer for discussions of realism in cinema and the ideas of Aristotle and Brecht in the context of scenario theories will be used. In this study, how completely fictional scenarios function in the representation of truth, how realism shapes the scenario structure, and contributions to the conditions that gave rise to Italian Neorealism to this formation will be analyzed by descriptive analysis method.

Keywords: Italian neorealism, scenario theories, realism, Zavattini

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar LİSTESİ.....	ix
1. GİRİŞ	1
1.1 Araştırmanın Problemi.....	2
1.2 Araştırmanın Amacı.....	3
1.3 Araştırmanın Önemi	3
1.4 Araştırmanın Varsayımları	3
1.5 Araştırmanın Sınırlıkları	4
1.6 Araştırmanın Tanımları.....	4
2. SİNEMA DRAMATURJİSİ.....	6
2.1 Edebiyat Temelli Dramaturji Kavramlarının Netleştirilmesi	6
2.2 Aristoteles Poetikası	8
2.3 Brecht'in Önermesi.....	13
2.4 Aristoteles ve Brecht Yaklaşımlarının Sinemadaki İzleri.....	19
3. SİNEMADA GERÇEKÇİLİK.....	22
3.1 Andre Bazin	24
3.1.1 Bazin'in İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne yaklaşımı	29
3.2 Siegfried Kracauer	32
3.2.1 Kracauer'in İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne yaklaşımı	36

3.3	İtalyan Yeni Gerçekçiliği.....	39
3.3.1	Cesare Zavattini	48
3.3.2	İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin Aristoteles ve Brecht yaklaşımları bakımından değerlendirilmesi.....	51
4.	YÖNTEM VE BULGULAR	56
4.1	Analiz.....	58
4.1.1	Kaldırım Çocukları (Sciuscià, 1946)	58
4.1.1.1	Kaldırım Çocukları filminin hikâye akışı	58
4.1.1.2	Kaldırım Çocukları filminin Aristoteles ve Brecht yaklaşımlarına göre analizi.....	67
4.1.2	Bisiklet Hırsızları (Ladri Di Biciclette, 1948)	70
4.1.2.1	Bisiklet Hırsızları filminin hikâye akışı.....	70
4.1.2.2	Bisiklet Hırsızları filminin Aristoteles ve Brecht yaklaşımlarına göre analizi.....	76
4.1.3	Umberto D. (1952).....	78
4.1.3.1	Umberto D. filminin hikâye akışı	78
4.1.3.2	Umberto D. filminin Aristoteles ve Brecht yaklaşımlarına göre analizi.....	87
4.2	Bulgular	89
5.	SONUÇ ve ÖNERİLER	92
6.	KAYNAKÇA.....	97
	ÖZGEÇMİŞ	103

TABLÖLER LİSTESİ

Tablo 1: Brecht'e göre "dramatik" ve "epik" adı verilen tiyatro biçimleri arasındaki farklar.....	18
Tablo 2 : Filmlerin Aristoteles ve Brecht yaklaşımlarından belirlenen kriterlere göre değerlendirmesi.....	89



1. GİRİŞ

Çelişkilerin yoğun olarak yaşandığı dönemlerde sanat eserleri de dönemin ruhuna uygun biçimler alır. İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalyan Sineması da dönemin toplumsallığını resmedecek formlar geliştirmiş, buna göre şekillenmiştir. Yeni Gerçekçilik akımı, 1944-1952 yılları arasında İtalya’da oluşan siyasi değişimler ve ekonomik çöküntünün toplum üzerinde oluşturduğu etkinin tüm realist özellikleriyle sinema perdesine yansıtılması ile doğmuştur. Akımın yönetmenleri sinemayı faşist ideolojinin etkilerinden sıyrarak halkın temel sorunu olan ‘işsizlik, yoksulluk, sınıflar arası farklılaşma, işçi ve işçi sınıfının mücadelesi, umutsuzluk ve ahlaki çöküş, hayal kırıklığına uğramış halkın gündelik sorunları’ gibi konuları ele alarak toplumsal sorunlara değinen ve bu sorunların hümanist bir bakış açısıyla incelenmesini sağlayan filmler çekmişlerdir. Kendisinden önce çekilen filmlerin aksine bilinçli bir mutlu son arayışı terk edilmiştir. Klasik konuları terk etmiş, savaş sonrası insanların yaşamını ekrana taşımışlardır. İşsizlik ve konut sorunu gibi konular sıkça işlenir hale gelmiştir.

Lukacs’a göre gerçekçi yazar betimleyen değil öyküleyen yazardır, onun öykülemeden ve haliyle gerçekçilikten kastı ise insanın dönüştürücü eylemlerinin (praksisin) ön plana çıkartılmasıdır. Zavattini’ye göre ise; Yeni Gerçekçiliğin en önemli özelliği, onu benzersiz kılan şey; sinemada “öykü”yü merkeze yerleştirmenin, insanın gerçeklik karşısındaki yenilgisini gizlemenin bir yolu olduğunu keşfetmesidir.

Bu araştırmada sinema-gerçekçilik ilişkisi ele alınacak, bu çerçevede İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalyan sinemasındaki gelişmeler incelenecek, Yeni Gerçekçi filmlerin senaryo tercihlerinin analizi yapılacaktır. Araştırmada, dönemin tarihsel arka planı incelenecek, yönetmenlerin biyografilerinden, senaristlerin çalışmalarından yararlanılarak film senaryoları betimsel analiz yöntemiyle analiz edilecektir. Araştırma evreni olarak İtalyan Yeni Gerçekçi filmleri tanımlanmaktadır. Akımın 1944-1952 yılları arasında etkin olduğu düşünüldüğünde öncelikli olarak bu yıllar arasında yapılmış olan filmler incelenecektir. 1960’ların ortasından itibaren İtalya’da değişen toplumsal atmosferle birlikte filmlerin dili de değişmeye başlar. 1952’den 1960’ların ortasına kadar yapılmış olan filmlerde akım etkisini kısmen gösterebilmiştir; bu tarihler arasındaki filmlere bu etki çerçevesinde

bakılacak, örneklem olarak değerlendirmeye tabi tutulmayacaktır. Akımın hem teorisyonu hem de dönemin çok sayıda filminin senaryo yazarı olduğundan Cesare Zavattini'nin; senaryosunu yazmış olduğu, belirtilen yıllar arasında yapılmış olan ve akımın özelliklerini taşıyan filmler ("*Kaldırım Çocukları*" (1946), "*Bisiklet Hırsızları*" (1948), "*Umberto D.*" (1952)) çalışma örnekleme olarak seçilmiştir. Filmlerin belirlenmesinde amaçlı örneklem tekniği uygulanmıştır. Cesare Zavattini'nin senaryosunu yazdığı 1944-1952 yılları arasında yapılmış olan filmlerden, Yeni Gerçekçilik akımının özelliklerini gösterenleri, yıllara göre homojen bir dağılım olacak şekilde belirlenmeye çalışılmıştır. Aynı yıllarda yine Zavattini'nin senaryosunu yazmış olduğu güldürü, melodram ve fantastik filmleri örnekleme dahil edilmemiştir. Yine Zavattini'nin hikâyesini yazdığı ancak senaryosunu yazmadığı filmler de örneklem dışında tutulmuştur.

Araştırma kapsamında öncelikli veri kaynağı olarak filmlerin kendileri ve yazılı senaryoları kullanılacaktır. Filmler karakter yaklaşımı, hikâye yapısı, olay örgüsü, filmin sonu gibi kriterler bağlamında değerlendirilecektir. Bu kriterlerin ne şekilde kullanıldığı, yapılan tercihlerin nedenlerinin anlaşılabilmesi için Zavattini'nin teorik ve pratik çalışmalarından faydalanılacaktır. Klasik dramaturjinin temeli olan Aristoteles'in poetika yapısının bileşenleri ve epik biçimin teorisyonu Brecht'in önermesinin bileşenleri ortaya konacak, filmlerden ve senaryolardan elde edilecek olan veriler bu bileşenler üzerinden değerlendirilerek İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin hangi poetikanın bileşenlerini, hangi amaçla kullandığı belirlenecektir. Senaryo yapısı bağlamında yapılan bu tercihlerin gerçekçilik bağlamında işlevi ortaya konulmaya çalışılacaktır.

1.1 Araştırmanın Problemi

İtalyan Yeni Gerçekçiliği, yalnızca ortaya çıktığı koşullar ve dönem için değil; sinema tarihi açısından da özgün bir yere sahiptir. Bu özgünlüğünü sinematografisine olduğu kadar, senaryolarının anlatı yapısına da borçludur. İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımının film senaryoları, Aristoteles'in geleneksel anlatı yapısı ve ona alternatif olarak Brecht'in ortaya koyduğu anlatı yapısının farklı unsurlarını kullanarak kendine has bir üslup ortaya koyar. İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerinde bu üslubun özellikleri ve gerçekçilik bağlamında nasıl bir işlev gördüğü bu çalışmanın temel problemidir.

1.2 Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada toplumsal çelişkilerin arttığı İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalya’da sinemanın, gerçeğin temsil edilmesi ve kitlelere ulaştırılmasında kazandığı formların senaryo açısından incelenmesi amaçlanmaktadır. Toplumsal çelişkilerin arttığı bu dönemde; sinemada kullanılan anlatım yöntemleri, işlenen konular, filmlerin dramaturjik yapısı incelenerek gerçekçilik bağlamında konumlandırılışı ve gerçekçiliğin senaryo yapısı üzerindeki etkileri ortaya konmaya çalışılacaktır.

1.3 Araştırmanın Önemi

Sanat eserinde gerçeğin temsili ve gerçekçilik tartışması pek çok sanatçının aklını meşgul eden bir konu. Bir sinemacı için ise görsel üretime geçmeden önce, henüz filmin kelimelerle anlatıldığı senaryo aşamasında bu tartışmalara neresinden, nasıl yaklaşılması gerektiği önemli. Çünkü bu aşamadaki yaklaşım; nihai ürünü, yani filmi oluşturacak temel etkenlerdendir. Toplumsal çelişkilerin daha belirgin olduğu dönemler sanat ve gerçeklik tartışmaları için de verimli dönemlerdir. Bu sebeple sinema ve gerçekçilik tartışmalarına senaryo kuramları açısından bakacak olan bu çalışma; İtalyan Yeni Gerçekçiliğini merkezine almaktadır. Ülkemizde İtalyan Yeni Gerçekçiliğini tarihsel ve biçimsel olarak inceleyen çokça çalışma olmasına rağmen akımın senaryo kuramları bakımından incelendiği çalışmaya rastlayamamış olmak söz konusu çalışmanın bu alana odaklanmasına neden olmuştur. Sinema alanında yapılacak böyle bir çalışma hem anlatı dili olarak sinemanın olanaklarını hem de bu dili kullanan sanatçıların yapmış oldukları tercihlerin tarihsel olarak anlamını senaryo yapısı özelinde ortaya koyacaktır. İtalyan Sinemasının belli bir dönemi için yapılacak böyle bir çalışmanın, tarihsel ve toplumsal olarak benzer süreçlerde senaryo tercihlerinin gösterebileceği benzerlik bağlamında geçmiş veya günümüzden farklı sinema akımları için de yol gösterici olması öngörülmektedir.

1.4 Araştırmanın Varsayımları

İtalyan Yeni Gerçekçiliği anlatı yapısı itibarıyla; Aristoteles’in geleneksel anlatı kuramı ile Brecht’in epik anlatı kuramı arasında yer alır. Her iki anlatı yapısının öğelerini de kullanır. Diyalektiğin tez, antitez, sentez mantığını göz önünde bulundurulursa;

Aristoteles'in kuramı tez, Brecht'in kuramı antitez, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin anlatı yapısı ise sentez olarak nitelendirilebilir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği her iki kuramın sentezi olma halini, toplumsal gerçekliğin sinema alanında temsil edilmesi amacıyla özgün bir yerden ortaya koyar.

1.5 Araştırmanın Sınırlıkları

Çalışmada araştırma evreni olarak İtalyan Yeni Gerçekçi filmleri tanımlanmaktadır. Akımın 1944-1952 yılları arasında etkin olduğu düşünüldüğünde bu yıllar arasında yapılmış olan filmlerden, akımın hem teorisyeni hem de dönemin çok sayıda filminin senaryo yazarı olduğundan Cesare Zavattini'nin senaryosunu yazmış olduğu, belirtilen yıllar arasında yapılmış olan ve akımın özelliklerini taşıyan filmler ("*Kaldırım Çocukları*" (1946), "*Bisiklet Hırsızları*" (1948), "*Umberto D.*" (1952)) çalışma örneklemini olarak seçilmiştir. Filmlerin belirlenmesinde amaçlı örneklem tekniği uygulanmıştır. Aynı yıllarda yine Zavattini'nin senaryosunu yazmış olduğu, Yeni Gerçekçilik akımı içerisine dahil olmayan, güldürü, melodram ve fantastik filmler çalışma kapsamı dışında tutulmuştur. Yine Zavattini'nin hikâyesini yazdığı ancak senaryosunu yazmadığı filmler de örneklem dışında tutulmuştur. Senaryo metnlerinin orijinallerine bütün halde ulaşma imkânı bulunamadığından, araştırmada çekilmiş olan filmler ve Zavattini'nin senaryolarla ilgili almış olduğu notlar veri toplama aracı olarak belirlenmiştir.

1.6 Araştırmanın Tanımları

İtalyan Yeni Gerçekçiliği: İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda İtalya'da faşist yönetimin yıkılmasıyla, sinema da faşist ideolojinin baskısından kurtulur. Toplumsal yaşamın değişik yönleri ve sorunlarını perdeye getirmeyi amaçlayan bu akım, kendisinden önceki "beyaz telefonlu" salonların gösterildiği filmlerin karşısında konumlanır. Akım 1940'ların ortasından 1950'lerin ilk yarısına kadar etkili olmuştur. Filmler çoğu kez açık havada, gerçek mekanlarda ve profesyonel olmayan oyuncularla çekilmiştir. Akımın farklı eğilimlere sahip yönetmenlerinin ortak noktası, savaş sonrası İtalya toplumunun sorunlarına ayna tutmaktır. (Teksoy, 2009, s.327-328)

Mimesis: Doğa ve insan davranışının sanatta ve edebiyatta taklide dayanan temsili. (Aslanyürek, 2011, s.38)

Hamartia: Aristotelesçi tragedya sisteminde trajik hata olarak bilinir. Karakterde var olan tek kirliliktir. Karakterin eylemlerinin tamamının toplumun eylemlerine uyumlu olması için, yok edilmesi gereken şeydir. (Boal, 2011, s.34)

Katharsis: Aristotelesçi tragedya sistemine göre, eserin sonunda kahramanın yaşadığı korkunç sonu izleyerek dehşete kapılan seyircinin kendi korkunç sonunu hazırlayabilecek hatalı duygu ve davranışlarından arınması. (Boal, 2011, s.36-37)



2. SİNEMA DRAMATURJİSİ

İlyas Weissfeld'e göre; bir senaryonun kompozisyonu, insanlaştırılmış matematiktir (Aktaran Aslanyürek, 2011, s.19). Bu matematiği anlayabilmek için senaryonun dramaturjik yapısının çözümlenmesi şart. Film senaryosunun dramaturjik yapısını incelediğimizde iki temel yaklaşım karşımıza çıkar. İlki klasik dramaturjinin temeli olan Aristoteles'in poetikası, ikincisiyse epik biçimin teorisyeni Brecht'in önermesidir.

2.1 Edebiyat Temelli Dramaturji Kavramlarının Netleştirilmesi

Sinema dramaturjisi, kavramlarının çoğunu edebiyattan almıştır. Edebiyatta temel olarak "epik", "lirik" ve "dramatik" olmak üzere üç tür karşımıza çıkar. Sinema dramaturjisi açısından edebiyatın bu üç temel türü arasında kimi geçişler meydana gelir. Ancak birbirlerinin karşısına koyduğumuz Aristoteles ve Brecht'in anlatı yapıları arasındaki temel farkı anlayabilmek için; bu türler arasındaki kimi temel farklara değinmekte fayda var. Çünkü bu iki anlatı yapısı da birden bire var olmuş değildir. İnsanlığın yüzyıllar süren anlatma ihtiyacı, ona yeni araçlar ve yöntemler buldurmuş olsa da; bu ihtiyaç ortak kültürel miras sayesinde gelenekten geleceğe uzanan bir yolculuktur. Bu sebeple tam şu dakikada beyazperdede gösterilmekte olan bir filmde, binlerce yıl önce mağara duvarına av sahnesini resmeden ellerin "izi" vardır.

Genel bir sınıflandırma yapmak gerekirse;

-epik türün altında toplanan janrlar: Destan, roman, hikâye, öykü, nuvel, parabel, masal, efsane, fabl, fıkra, poem... vb.

-lirik türün altında toplanan janrlar: Taşlama, mezar yazıtı, şarkı, türkü, marş, kaside, methiye, edebi mektup... vb.

-dramatik türün altında toplanan janrlar: Vodvil, trajedi, komedi, melodram, dram... vb.

şeklinde gruplanabilir (Aslanyürek, 2011). Sözü edilen edebi türler, altında toplandıkları "epik", "lirik" ve "dramatik" kavramlarına ilişkin bir fikir veriyor olsa da; sinema

dramaturjisi açısından, dramatik olan ve epik olanın ayrımını yapabilmek için bu edebi türler arasındaki en temel farklara bakmak faydalı olacaktır.

Türler arasındaki en temel farkı kahraman yaklaşımlarında görmek mümkün. Lukacs,

Destan kahramanı, sözcüğün dar anlamında, bir birey değildir. Öteden beri destan konusunun kişisel bir yazgı değil de bir toplumun yazgısı olması, destan özünün bir belirtisi diye düşünülmüştür. Bu doğrudur, çünkü epik evreni belirleyen değer dizgesinin yetkinliği ve kapalılığı, içinde bir bölüme bile kişilik kazanmak ve içsel olma amacıyla ulaşamayacağı büyüklükte, çok canlı bir bütün oluşturur. Her ruhu, kendine özgü ve başka bir nesneyle karşılaştırılmaz nitelikte düzenleyen, ahlakın engin gücü, bu dünya için daha yabancı ve uzaktadır. Eğer yaşam, yaşam olarak, kendi içinde içkin bir anlam bulursa, o zaman canlının kategorileri her şeyi belirleyen varlıklar demektir: Kişisel yapı ve fizyonomi, bölüm ve bütün arasındaki karşılıklı bağlaşımın sağladığı dengeden doğar, yalnız kalmış ve şaşırmış kişiselliğin kendini tartışma konusu yapan düşüncesinden değil(...) (Lukacs, 1985, s. 65)

şeklinde bir tanımlama yapar. Dram kahramanı, kendi irade ve istemiyle olaylara yön vererek dramatik gelişmeyi sağlar. Oysa destanda psikolojisi ve iç dünyasıyla varolan bir kahraman yoktur. Destanda kahraman, biçimsel olarak varolup olayların akışı içinde savrulur. Burada kahraman olayları değil, olaylar kahramanı yönlendirir.

Kapitalist-burjuva toplum ilişkilerinin geliştiği dönemde ortaya çıkan ve bu toplumun egemen sanat biçimi olarak tanımlanan romanda ise kahraman bireyleşmiştir. Bu bireyin psikolojisi romanda ayrıntılı olarak işlenir. Ancak roman kahramanları da yine epiğe özgü bireyler olduklarından dramatik türün kahramanlarının ideal tamlığından uzaktırlar. İçinde yaşamakta oldukları topluma olduğu gibi kendi üretimlerine de yabancılaşmışlardır.

Lirik anlatı türlerinde ise; görünen dünyanın gerçekliği değil, eserin yaratıcısının onu nasıl hissettiği önem kazanır. Yaratıcı eserinde hislerini dile getirir. Tarihsel gerçeklere yaslanmak ya da gerçek dünyayı betimlemek zorunda değildir. Ancak okuyucuya daha

en başından itibaren okumakta olduğunu, yaratıcısının kişisel duygularının kuvvetli bir ifadesi olduğu hissettirilir. (Aslanyürek, 2011)

Hareket halindeki olay, eylem anlamına gelen Yunanca bir kelime olan drama, yapısında trajik, komik, dramatizm diye isimlendirilen estetik kategorileri barındırır ve katharsis, mimesis, einföhlung etkilerine sahiptir. Trajedi, idealist yoruma göre; insanın varoluşundan gelen bir çaresizliktir. Tarihi materyalist estetiğe göre ise trajedinin nedeni; toplumun gelişme yasalarının sonucu ortaya çıkan zıt toplumsal güçlerin varlığıdır. Dramatizm; insan yaşamındaki çelişkileri, onun toplumsal çevresi içinde sunup genelleştiren bir estetik kategoridir. Aristoteles poetikasının temel kavramlarından olan katharsis, dramın doğurduğu etkilerdendir ve sanat aracılığıyla uyandırılan insan duygularının arındırılması anlamına gelir. Mimesis, öykünme anlamına gelir. Öykünmede kastedilen birebir kopyalama değil; sanatın gerçek hayatı, kendi araçlarının biçimleri vasıtasıyla yansıtmasıdır. Buna göre sanat yalnızca olanı değil olması gereken olayları da yansıtabilir. Bu açıdan bakıldığında, Semir Aslanyürek Senaryo Kuramı adlı eserinde “*Aristoteles’in mimesis kuramı gerçekçilik akımına çok yakındır.*” der (2011, s.39). Einföhlung kavramı ise özdeşleşmeyi ifade eder. İnsanın kendisini sanat eserinin içinde hissetmesi; karakterin yerine kendisini koyarak, onunla özdeşleşmesidir.

Temel kavramları üzerinden aralarındaki farkları tanımlamaya çalıştığımız “epik”, “ lirik” ve “dramatik” tür, sinema dramaturjisinde özelliklerini bazen tek tek gösterebileceği gibi; bazen de aynı anda üç edebi tür tek bir sinema yapıtında farklı özelliklerini gösterebilir. Yani bir sinema filmi yapısal özellikleri bakımından üç edebi türün özelliklerini de kapsayabilir.

2.2 Aristoteles Poetikası

Aristoteles’in günümüze eksikli ulaşabilen Poetika adlı eseri yüzyılların sanat görüşünü belirlemiş önemli bir eser. Ancak eserin bu çalışma kapsamında asıl olarak önemi; estetik tarihi açısından değil, bugün hâlâ ana akım sinemada hikâye anlatımı için kullanılan dramaturji açısından dır. Kendinden sonra dramaturji konusunda pek çok çalışma yapılmış olmasına rağmen; Aristoteles’in Poetika eserinin, alanın ilk kuramsal verilerini ortaya koyduğu bir gerçek. Bu bağlamda senaryo yapılarını Aristoteles’in tragedya sistemine göre inceleyebilmek için; bu sistemin temel bileşenlerine, yapısına ve yaklaşımına

değirmek gerekir. Aristoteles, “poetika” kavramını şiir sanatı olarak kullandığını ifade etse de kavramın genel olarak sanat olgusu, sanat felsefesi, eserlerin ortaya çıkışını ve genel yasalarını inceleyen bilim olarak kullanıldığı görülür. (TÜBİTAK Sosyal Bilimler Ansiklopedisi, 14 Eylül 2023, <https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/poetika>)

Aristoteles’te ilk karşılaşılan kavram; mimesistir. Mimesis, taklit demektir. O sanatları taklitte kullanılan araçlar, taklit edilenler ve taklit şekline göre gruplara ayırır. Tüm bu farklılıklara rağmen ortak unsur taklidin kendisidir. Tragedya, komedya ve şiir sanatında sanatçılar; eylemde bulunanları taklit ederler. Aristoteles’e göre bu eylemler ya iyidir, ya da kötü. Bu açıdan tragedya ve komedya arasındaki farktan söz eder; komedya ortalamadan daha kötü karakterleri, tragedya ise ortalamadan daha iyi karakterleri taklit eder.

Aristoteles insanın taklit etmeye olan yeteneği ile diğer canlılardan ayrıldığını savunur. İnsan, doğasında var olan taklit yeteneği sayesinde bilgi sahibi olur, ilk bilgilerini de bu şekilde öğrenir. Aristoteles, taklit ürünleri olan sanat eserleri karşısında duyulan hoşlanma duygusunun da insanda karakteristik olarak var olduğunu söyler. İnsan tanıdığı birinin resmini gördüğünde bu resmin o kişinin resmi olduğunu öğrenir ve bundan hoşlanır. Aynı insan tanımadığı birinin resmini gördüğünde ise bu sefer de taklidin tekniğinden; renkler, çizgiler... vs. dolayısıyla hoşlanma duyar.

Aristoteles, tragedya ve komedyanın öncülleri olarak epos ve jambik şiiri tanımlar. Ahlaksal olarak üstün olan iyi ve soylu karakterleri anlatan eposların yerine daha sonraları tragedyalar yazılırken, ahlaksal olarak düşük ve bayağı karakterleri anlatan jambik şiirin yerine ise komedya yazılır. Ancak jambik şiirde kişiyle alay etme biçiminde ilerleyen bir yapı söz konusuysa, komedyada genel konular ve eylemler dramlaştırılır. Epos ve tragedya arasındaki temel fark da uzunluk yönünde tanımlanır. Tragedyada öykü güneşin doğuşu ve batışı arasında geçen zamanla sınırlandırılırken, eposda zaman sınırlaması yoktur (Aristoteles, Poetika, 1993, s.18-21).

Aristoteles tragedyayı; “Tragedya, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir.” şeklinde tanımlar (Aristoteles, Poetika, 1993, s.22). Bu şekilde tanımladığı tragedyanın

amacını da uyandırdığı korku ve acıma duyguları sayesinde ruhu tutkularından temizlemek olarak belirtir. Bu amaç katharsis olarak kavramlaştırılır.

Tragedya eylemin taklidi olduğuna göre; eylemde bulunan kişilerin karakter ve düşünce bakımından özelliklerinin onların eylemlerini etkilemesi, tragedyayı da etkiler. Kişiler karakter ve düşüncelerine göre eylemlerde bulunarak mutluluğa ulaşır ya da ulaşamazlar, bu da doğrudan olayların örgüsünü etkiler. Aristoteles tragedyanın altı ögesi olduğunu söyler: Bunlardan dil ve müzik; taklit araçlarını, decoration (görsel düzen); taklit tarzını, öykü, karakter ve düşünceler; taklit nesnelerini oluşturur. Aristoteles bu öğelerden en önemlisinin, öykü yani olayların birbiriyle uygun şekilde bağlanması olduğunu söyler. Tragedya yazarları karakterleri taklit amacını gütmeyenler, mutluluk ve felaketin sebebi olacak olan eylemleri taklit ederken karakterleri de ortaya koyarlar. Öykü tragedyanın olmazsa olmazıdır. Öykünün iki ögesi vardır ki Aristoteles bunları tragedyanın en büyük etkiyi yaptığı araçlar olarak nitelendirir: peripetie'ler (baht dönüşleri) ve anagnorisis (tanınmalar).

Aristoteles öyküden sonraki ikinci önem sırasını karakterlere verir. Tragedya bir eylemin taklidi ise, taklit edilmek üzere eylemde bulunan kişilere ihtiyaç duyulacaktır.

Karakterlerden sonra sırada düşünceler vardır. Ancak Aristoteles'in düşüncelerden anladığı *"koşulların emrettiği ve koşullara uygun olan şeyler"*dir (Aristoteles, 1993, s.26).

Aristoteles öykü yani olayların nasıl örülmesi gerektiği üzerinde dururken; tragedyanın, tamamlanmış, bütünlüğü olan bir eylemin taklidi olduğundan bahseder. Bu bütünün bir başı, ortası ve sonu olmalıdır. Bunlar dışında bir de büyüklüğü (uzunluğu) olmalıdır. Bu büyüklüğün sınırlarını insan kavrayışı ile çizer. Bir kerede kavranamayacak kadar büyük ya da algılanamayacak kadar küçük olanın güzel olamayacağını ifade eder. Varlıkların güzel olabilmesi için gözün kavrayabileceği bir büyüklükte olmaları gerektiği gibi; öykünün de kavranabilir bir uzunlukta olması gerekir. Tamamlanmış, bütünlüğü olan bir eylemin taklidinden öykünün birlikli yapısı anlaşılır. Olayların bir bağlılık içinde ortaya konması gerektiğini söyler. Bunun ölçüsü olarak da; içlerinden bir parçanın çıkarılması ya da yer değiştirmesi halinde bütünlüğün ortadan kalkacağı bir yapıyı işaret eder. (Aristoteles, 1993)

Aristoteles anlattıkları bakımından ozan ve tarihçiyi karşılaştırır ve tarihçinin gerçekten olanı, ozaninsa olabilir olanı anlattığını söyler. Ancak ozan aynı zamanda gerçekte olanı da taklit edebilir. Çünkü gerçekte olan bir şeyin olabilirliliği vardır ki olmuştur.

Episodlara dayanan ve episodların birbirlerini olasılık ya da zorunluluk yasasına göre izlemediği öyküleri Aristoteles en kötü öyküler olarak nitelendirir.

Aristoteles'in öykünün en önemli öğelerinden saydığı peripetie yani baht dönüşünde eylemler düşünülenin tam tersine döner. Ancak bu terse dönüş yine olasılık ve zorunluluk yasalarına uygun olarak gerçekleşir. Bir diğer öykü ögesi olan anagnorisis, tanınma yani bilgisizlikten bilgiye geçiştir. Aristoteles güzel bir tanınmanın peripetie ile birlikte oluşan tanınma olduğunu söyler. Öykünün üçüncü ögesi ise pathos'tur. Acı veren eylem anlamına gelir. Tragedyalar ya korku, ya da acıma uyandıran eylemleri taklit ederler. Acıma, haketmediği halde bir acı yaşayan kişi karşısında duyulur. Korkuyu ise; bu acıyı çeken ile aramızda bulduğumuz benzerlik dolayısıyla hissederiz. Bu durumda öykünün kahramanı, herhangi bir suçla suçlanmış, ahlaksal bakımdan olağanüstü olmayan biridir. Baht dönüşü mutluluktan felakete doğru gerçekleşir. (Aristoteles, 1993, s.34-39)

Poetikada korku ve acıma uyandıracak olan eylemlerin neler olabileceği tanımlanır. Düşmanın düşmana saldırması ya da birbirleriyle ilgisi olmayan insanların birbirine saldırmalarının korku ya da acıma yaratmayacağı, ancak böyle bir eylemin birbirleriyle dost ya da akraba olan insanlar arasında gerçekleşmesi halinde bu duyguların uyanacağı söylenir.

Aristoteles karakterler için de kimi özellikler tanımlar. Onların ahlak bakımından iyi olmaları gerektiğini savunur. Karakterlerin konuşma ve eylemlerinin bir istem yönü olacağını, bu istem yönünde eğer ahlak bakımından iyi ise karakterin de ahlak bakımından iyi olacağını söyler. Ahlak bakımından iyi karakterlerin, değer bakımından aşağı olan kadınlarda ve tümünden değersiz olan kölelerde de görülebileceğini de vurgular (Aristoteles, 1993, s.43). Karakter özelliklerini anlatmaya uygunluk özelliğiyle devam eder. Erkekler için uygun olacak bazı karakter özelliklerinin kadınlar için hiç uygun kaçmayacağını anlatır. Sonuç olarak belli özellikler, zorunluluk ve olasılık yasalarına göre karakterlere belli konuşma ve eylemleri getirirler. Aristoteles'e göre öykünün

özümü de karakterlerin bu konuşma ve eylemlerinden kendiliğinden doğmalıdır, tanrısal müdahale ile değil.

Aristoteles Poetika’da anagnorisisin türlerini de açıklar. Bunlardan biri ve en az sanatsal değeri olan tanınma türü nişan ile tanınmadır. Karakterler doğuştan ya da sonradan kazandıkları bir nişan aracılığıyla tanınırlar. Bu tür tanınmaları daha iyi yapabilecek tek yöntem; nişan ile tanınmanın baht dönüşünden doğmasıdır. Aristoteles’in ustaca olmayan bir yöntem olarak tanımladığı bir diğer tanınma ise; ozanın olay akışından bağımsız, yersiz olarak uydurduğu tanınmadır. Üçüncü tanınma türü anımsama yoluyla beliren tanınmadır. Yaşanmış olan şeyler karakter tarafından anımsanır. Dördüncü tanınma türü ise; akılyürütme ile gelen tanınmadır. Aristoteles tüm bu tanınmalar arasında en iyisinin olayların akışı içinde gelen tanınma olduğunu ifade eder. Tümüyle olası olan olayların sonunda beklenmedik bir şeyin gerçekleşmesiyle ortaya çıkar bu tanınma. (Aristoteles, 1993, s.45-48)

Aristoteles’e göre sanatçı öyküyü düzenlerken olayları olabildiğince sanki gerçekten meydana gelirken oradaymışçasına göz önünde bulundurarak tasarlamalıdır. Karakterleri oynayacak kişilerin eylem ve davranışlarını kendisi taklit ederek, anlatmak istediğı ruh hallerini anlatıp anlatmadığını denetlemelidir. Bu sebeple Aristoteles bu işin kendinden kolayca geçebilen heyecanlı kişilerin değil, taklit yeteneğı olan üstün kişilerin işi olduğunu savunur.

Öykünün önce genel planının çıkarılması, ardından episodlarla bu genel planın genişletilmesi gerekir. Tüm tragedyalarda düğüm ve çözüm bulunur. Düğüm deyince yapıtın başından baht dönüşü anına kadar olan olaylar anlaşılmalıdır. Çözümde ise; baht dönüşü anından yapıtın sonuna dek olan bölüm anlaşılır. (Aristoteles, 1993, s.51)

Aristoteles Poetika’nın bir bölümünde dilsel anlatım ve düşüncelerden bahseder. Eylemler aracılığıyla anlatılabıl原因en düşüncelerin söze gereksinim duymaması, konuşanı işlevsizleştirecektir. (Aristoteles, 1993, s.55)

Epik ve drama arasındaki temel farklardan biri malzemesinin genişliğinde ortaya çıkar. Epik deyince malzeme bakımından çok geniş bir konu akla gelmelidir. Konusu bakımından epik şiirler tarihsel betimlemelere benzerler. Ancak burada yine öykü birlikli

ve kendi içinde tamamlanmış bir bütün olmalıdır. Bu açıdan epik şiir tarihsel betimlemeden ayrılır. Dramada episodlar sınırlandırılmışken, epik ise episodlarla uzatılmıştır. Epik de tragedya gibi baht dönüşüne, tanınma sahnelerine, karakterlere ve acılı olaylara yer verir. Tragedyada eş zamanlı olaylar betimlenemezken, eposda eş zamanlı meydana gelen birçok olay betimlenebilir. Bu anlamda epos, dinleyicilerde değişiklik yaratmaya ve farklı ara öyküler eklemeye uygunken, tragedyada öykü tektir ve bu tekdüzelik yaratır. Ancak bu sebeple tragedya taklit etme amacına daha çabuk ulaşır çünkü daha kısa süreyi anlattığından daha yoğundur. (Aristoteles, 1993, s.71)

Aristoteles, tragedyanın eposa karşı en üstün yanının sanatın işlevi açısından olduğunu söyler. Bu işlevi de gelişigüzel değil; acıma ve korku duygusundan doğan, taklit aracılığıyla olaylara yedirilerek verilen haz olarak tanımlar (Aristoteles, 1993, s86). Arınma ve haz kavramlarının Aristoteles poetikadaki yerini ve önemini doğru kavramak; bu kavramlara karşı çıkmış olan Brecht'in önermesini anlamak açısından da önemlidir.

2.3 Brecht'in Önermesi

Brecht'in önermesini, Aristoteles'e toplu bir karşı çıkış olarak değerlendirmemek gerekir. Böyle bir değerlendirme Brecht'in önermesini şablonlara indirgemeye neden olacaktır. Bu hataya düşmemek için Brecht'in yaklaşımına göre; geleneksel anlatının işlevinin, insanın hayata aktif olarak katılma ve onu değiştirme potansiyelini, oturduğu yerde seyretmekte olduğu anlatı ürünü vasıtasıyla tüketmek olduğunu bilmek ve Brecht'in karşısında durduğu temel noktanın bu olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir.

Brecht, 1920 ve 1956 yılları arasındaki pratik çalışmaları sırasında estetik kuramını oluşturur. "Epik Tiyatro" olarak da anılan kuramının, bu kavram tarafından tam olarak karşılanmadığını belirtir. Oluşturduğu kuramın diyalektik ve tarihi materyalizm üzerinde temellendiği düşünüldüğünde "Diyalektik Tiyatro" tabiri daha anlaşılır bulunabilir. Mutlu Parkan'a göre; "... <<epik tiyatro>> kavramını da tümüyle terketmek mümkün değildir. Çünkü onun önerdiği tiyatronun biçimi ancak epik tür içinde vücut bulabilmektedir. Denebilir ki Brecht'in estetik kuramının ruhunu diyalektik ve tarihi materyalist felsefe, bedenini ise epik tiyatro oluşturmaktadır." (Parkan, 1983, s.27)

Sözü edilen tarihsel materyalizm, Marksizme ait bir kavramdır. Doğa olaylarını ve yasalarını, Hegel'in diyalektiği ve Feuerbach'ın materyalizminin ortaklığında ve her ikisini de aşarak diyalektik materyalizm görüşüyle inceler Marksizm. Bu yaklaşımın, doğal olayların incelenmesinden toplumsal olayların ve tarihsel sürecin anlaşılmasına genişletilmesi ile tarihsel materyalizme ulaşılır. Tarih, maddi temelleri ve diyalektik ilerleyişi ile ele alınır. Bu yaklaşım, tıpkı doğanın nesnel yasaları olduğu gibi tarihin de nesnel yasaları olduğunu öne sürer. (Marx, Engels, ve Lenin, 2016)

Sevda Şener, Brecht'in dram yapısı konusundaki öneri ve uygulamalarını şöyle özetler;

(...) Aristoteles'den beri uygulanagelmekte olan ve birbirini neden-sonuç bağı içinde izleyen tek olay zinciri kurgulaması (aksiyon birliği) kırılıyor, oyunun öyküsü birbirinden kopuk epizotlar biçiminde düzenleniyor ve aradaki boşlukların bir anlatıcı tarafından doldurulması, gereken bilginin seyirciye anlatım yolu ile aktarılması öngörülüyordu. Çünkü Brecht'e göre tiyatronun amacı, seyircide olayların nasıl gelişeceğine yönelik gerilimli bir merak duygusu uyandırmak olmamalı, seyircinin toplumsal gerçekler üzerinde düşünmesini, olayların nedenlerini anlamasını, bilinçlenmesini sağlamak olmalıydı. Bu durumda tiyatro sanatının başlangıçtan beri benimsediği yanılsama yaratmaya yönelik düzenleme ilkesi de, merak uyandırmaya yönelik kurgulama yöntemi de yadsınıp oluyordu. Aristoteles'in, destan türüne özgü saydığı anlatım yöntemi, tragedya türüne özgü saydığı hareketle canlandırma yönteminin yanına yerleştiriliyor, birbirine zincirlenen olay örgüsünün yerini, tespih taneleri gibi yan yana dizilen, birbirini neden-sonuç bağı içinde izlemek zorunda olmayan öykü birimcikleri alıyordu. (Şener, 2011, s.32-33).

Brecht'in kuramını oluştururken temel olarak karşısında durduğu kavram; katharsistir. Katharsis'in oluşması için ise *einfühlung* (özdeşleşme) şarttır. Seyirciler izlemekte oldukları kahramanlarla kurdukları özdeşleşme nedeniyle, eser boyunca gelişen olaylar sonucunda katharsise ulaşırlar. Özdeşleşme, seyircinin tanık olduğu olayları sakince değerlendirmesi ve eleştirmesinin önüne geçer. İzleyende yanılsama duygusu yaratan ise anlatının mimesise dayanıyor olmasıdır. Bu, izleyicinin izlemekte olduklarını gerçekmiş gibi algılamasını sağlar. Yani bir gerçeklik yanılsaması yaratır. Çünkü izleyicinin

gördükleri ve tanık oldukları tıpkı doğada tanık oldukları gibidir. Bu yanılsama içinde kahramanla kurduğu özdeşleşme sayesinde arınma yaşayan izleyici, hayata aktif katılma ve onu daha iyi hale getirmek için değiştirme görevinden de uzaklaşır. Brecht, sanat eserine gerçeği yansıtma değil onu değiştirme görevini vermek üzere kuramını geliştirir.

Brecht'in kuramının temel kavramlarından biri naivete'dir. Bu kavramın özü naiv bir tutumdan gelir. Bu tutuma, doğada olağan bir şekilde gerçekleşen bir olayın aslında nasıl gerçekleşiyor olduğunu anlayabilmek için; bir çocuğun yönlendirebileceği en sıradan ve basit soruların bu olguya yönlendirilmesiyle ulaşılır. Bu şekilde görünenin ardındaki gerçeğe ulaşılmaya çalışılır. Eserde kahramanın başından geçen olaylar, insanlar arasındaki toplumsal ilişkiler dolayısıyla oluşmaktadır. Gündelik hayatta bu toplumsal ilişkiler bir şekil almış ve bu şekil sıradanlaşmıştır. Brecht'e göre; bu sıradanlığı kırabilmek ve görünenin ardındakini eserde görünür kılmak için; eserin tüm yaratım sürecinde bu naiv tutumla yaklaşmak şarttır (Parkan, 1983, s.29).

Brecht, naiv tutuma ulaşabilmek için mesel çalışmasını şart koşar. Mesel çalışması; eseri son haline getirecek olan tüm ekibin bir araya gelerek eldeki yazılı metne yönelteceği naiv sorularla, o eseri analiz etmesidir. Bu sorular sayesinde metindeki karakterler ve bunların birbirleriyle ilişkileri ortaya konarak; toplumsal ilişkileri yöneten kurallar tanınır ve görünenin ardındaki gerçek keşfedilir. Seyirciye verilmek istenen mesel (anlatılanların toplumsal anlamı), bu şekilde kolektif bir çabanın ürünü haline getirilir. Bu kolektifleştirme, metne belli bir mesafeyle yaklaşmaya ve aksayan, çelişen yönlerinin keşfedilmesine de imkân sağlar.

Brecht estetiğinin bir diğer ögesi epizodik anlatımdır. Bu anlatım epik şiirden türemiştir. Epik şiirin eş zamanlı meydana gelen olayları betimleyebilme özelliğinin sonucudur. Konuyla ilgili farklı olaylar anlatılarak konu zenginleştirilir, bu durum şiiri uzatır. Geleneksel anlatımda öykü tektir ve seyircinin dikkati bölünmeye uğramadan öykünün sonuna çekilecek şekilde anlatı kurulur. Gerilimin en yükseğe ulaştığı an doruk noktasıdır, bu noktadan sonra olaylar çözüme doğru ilerler ve seyirci çözüme doğru arınmasını yaşar. Epizodik anlatımda ise; öykü sıçramalı ilerler, farklı öykülerle kesilir. Bu kesişme ve kesilme anlarında izleyici durup düşünmeye ve eleştirmeye imkân bulur. Seyircinin ilgisi sona değil sürecin kendisine çekilir. Geleneksel anlatıda karakterle

duygu birliği kuran seyircinin bu birlikten kopmaması istenirken, epizodik anlatımda denetimli bir özdeşleşme yaşatılır. Duraklama anlarında seyircinin özdeşleşmeden kopması istenir ki, katarsise ulaşılmasın (Parkan, 1983, s.32-35).

Epik kuramın önemli estetik araçlarından biri de gestustur. Gestus, meseli aktarabilmek için oyuncunun uyguladığı naiv yaklaşımdır. Gerçek yaşamda kişilerin kendisini ifade eden söz ve davranışları arasında bir uyum olduğu düşünölüp, mimesise dayalı oyunculukta bu söz ve davranışlar oyuncu tarafından taklit edilir. Oysa Brecht'in yaklaşımına göre; gerçek hayatta toplumsal ilişkiler dolayısıyla kişilerin gerçek davranışları, ilişki ve çelişkileri gözle doğrudan görölmez haldedir. Oyunun diğer öğeleri gibi oyuncu da bunu açığa çıkarmalıdır. Bunu sağlayacak olan gestusa dayalı oyunculuktur. Oyuncu, oynayacağı kahramanı naiv bir yaklaşımla analiz eder. Kahramana getirdiği eleştirel bir yaklaşımla, sözleri ve davranışları arasındaki çelişkiyi ortaya koyan bir şekilde sahnede sergiler. Oyuncu kahramanın içinde yitip gitmez. Böylece seyirci de kahramanın olaylar içerisindeki davranışlarına karşı eleştirel bir tutum takınabilecektir (Parkan, 1983, s.36).

Yabancılaştırma, Brecht'in estetik kuramının bilimsel yöntemidir. Olayları ya da karakterleri yabancılaştırmak, onları ilk anda görölün ve algılanan hallerinden uzaklaştıırıp; şaşkınlık ve ilgi yaratacak bir hale sokarak yeniden ve eleştirel bir gözle görmek ve bu şekilde görölünenin ardındaki görölünmeyen gerçeğın anlaşılabilmesini sağlamaktır. Bu kavram Marx'ın meta üretim, dolaşım ve tüketim süreçleri için tanımladığı; kapitalist toplumlarda emeğın üretimine yabancılaşması kavramıyla doğrudan ilintilidir. Bu kuram diyalektiğın; reddin reddi, niceliğın niteliğeye dönüşmesi, her şeyin birbiriyle ilişki içinde olduğu, zıtların birliğı ve mücadelesi yasalarıyla işler. Brecht diyalektik ve yabancılaşma kavramı arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar;

1. Bir anlama yolu olarak yabancılaştırma (anlamak-anlamamak-anlamak), reddin reddi, 2. Anlaşılabilirliğe kadar anlaşılmaızlığın yığılması (niceliğın niteliğeye dönüşümü), 3. Genelin içinde özel (olayın kendine özgülüğü, bir seferliğı, bunun yanı sıra tipikliğı), 4. Gelişmenin anı (duyguların başka karşıt duyguların üzerine-içine geçişi, her birinde aynı anda eleştiri ve özdeşleşme), 5. Çelişki (bu ilişkiler içinde bu insan, bu davranışlara bu sonuç), 6. Bir şeyin bir başkasıyla

anlaşılması (başlangıçta kendi başına bağımsız anlamı olan bir sahne, öteki sahnelerle bağlantıları yoluyla ayrı bir anlamın da katılmasıyla yeniden keşfedilir), 7. Sıçrama (saltus naturae, sıçramalarla epik gelişim), 8. Zıtların birliği (bütünün içinde zıtlar aranır), 9. Bilmenin pratikleştirilebilirliği (teori ve praksis birliği) (Aktaran Parkan, 1983, s.40).

Brecht kuramının bir diğer önemli kavramı “tarihselleştirme”dir. Bu kavramdan eserde tarihi olayların anlatılması anlaşılmalıdır. İster tarihi olsun ister güncel; olayların öncesi ve sonrasıyla tarihi bir momente ait olduğunun sergilenmesidir. Böylece seyirci yaşamakta olduğu güncelliğin mutlak olmadığını keşfedecek ve onu değiştirip dönüştürebilecektir.

Sanat eserinde görünen gerçekliğin betimlemesi Brecht’in nihai amacı değildir. Kuramının bir diğer ögesi olan anlatımcı yapı, bu konudaki yaklaşımını açıklar. Buna göre; seyircinin sahip olduğu önyargıları ve edinilmiş bilgileri eser içinde betimlenecek, gerçek hayattan esere yansıyan realite ile bu betimlemeler çatışacak, seyirci sahip olduğu bilgileri eleştirel bir gözle yeniden değerlendirecek, yeni bir bilinç düzeyine sıçrayacaktır. Sadece betimlemeye dayalı geleneksel anlatımdaki özdeşleşme, bu yolla da kırılmış olacaktır. (Parkan, 1983, s.43)

Brecht katharsisi engellemek için oyunculuk teknikleri üzerinde de çalışmıştır. Bu yüzden göstermeci oyunculuk tekniğine yönelmiştir. Ancak Brecht’in bu konudaki yaklaşımı da yine diyalektiktir. Özdeşleşmeyi tamamen yadsımaz, onu denetim altına alır. Oyuncu hem özdeşleşmeci hem de göstermeci oyunculuğun tekniklerini birarada kullanarak daha derinlikli yeni bir etki yaratır. Katharsis işlevinden arındırılan özdeşleşme, esere yeni bir estetik değer katar. (Parkan, 1983, s.44)

Sanatın etkileri açısından; geleneksel dramatik sanatın ayna işlevi gördüğü yerde, epik diyalektik sanatın harekete geçirici bir dinamo işlevi gördüğünü savunur Brecht ve kuramını bu temeller üzerinde inşa eder. Geleneksel anlatıda haz ve özdeşleşmeye dayanan eser seyirciyi katarsise ulaştırır. Mimesise dayanan karakterler ve olaylar mutlaklaştırılır. Eser bittiğinde seyircinin elde ettiği bilgi, günlük hayatta karşılaştığından ve kabul ettiğinden farklı bir bilgi değildir. Bu bilgiyi edinmek için zihinsel bir faaliyete

ihtiyacı yoktur. Eğlence de hazdan ve arınmadan doğar. Epik diyalektik sanatta ise eğlence, zihinsel faaliyeti sonucunda seyircinin elde ettiği bilgiden doğar.

Augusto Boal, amacını; bütün insan faaliyetleri gibi tiyatronun da politik olduğunu göstermek, olarak tanımladığı “Ezilenlerin Tiyatrosu” adlı kitabında; mutlak özne haline getirilen karakteri Brecht’in toplumsal güçlerin nesnesi haline getirdiğini belirtir. Bunun temelini de Marx’ın, insan doğasının toplumsal ilişkilerin ve koşulların ürünü olduğu düşüncesinden alır. Boal, Brecht’e göre dramatik ve epik sanat arasındaki farkları aşağıdaki tabloda özetler.

Tablo 1: Brecht’e göre “dramatik” ve “epik” adı verilen tiyatro biçimleri arasındaki farklar. (Aktaran Boal, 2011, s.91)

Brecht’e göre “Dramatik Biçim” (İdealist Poetika)	Brecht’e göre “Epik Biçim” (Marksist Poetika)
1. Düşünce varlığı belirler. (Özne-karakter)	1. Toplumsal varlık düşünceyi belirler. (Nesne-karakter)
2. İnsan verili, sabit, değişmez, içkin ve bilindiği şekliyle değerlendirilen bir varlıktır.	2. İnsan değişebilir bir varlıktır, araştırmanın nesnesidir ve bir “süreç içinde”dir.
3. Dramatik eylemi özgür iradelerin çatışması doğurur; eserin yapısı çatışan iradelerin bir şemasıdır.	3. Dramatik eylemi ekonomik, toplumsal veya politik güçler arasındaki çelişkiler doğurur; eser bu çelişkilerden oluşan bir yapı üzerine kuruludur.
4. Seyircinin duygusal uzlaşmasından oluşan ve seyirciyi eylemde bulunma olanağından yoksun kılan bir empati yaratır.	4. Seyircinin eleştirel bilinçliliğini ve eylemde bulunma kapasitesini uyandırarak onu bir gözlemci haline

	getirmek suretiyle dramatik eylemi “tarihselleştirir”.
5. Oyunun sonunda katharsis seyirciyi “arındırır”.	5. Bilgi yoluyla seyirciyi eyleme yöneltir.
6. Duygu.	6. Akıl.
7. Oyunun sonunda çatışma çözülür ve yeni bir iradeler şeması yaratılır.	7. Çatışma çözülmeden bırakılır ve temel çelişki daha belirgin şekilde ortaya çıkar.
8. Hamartia karakterin topluma uyumunu engeller ve dramatik eylemin temel nedeni budur.	8. Karakterin kişisel hataları hiçbir zaman dramatik eylemin doğrudan, temel nedeni değildir.
9. Anagnorisis toplumu haklı çıkarır.	9. Elde edilen bilgi toplumun hatalarını açığa çıkarır.
10. Şu anda gerçekleşen eylem.	10. Anlatı.
11. Yaşantı.	11. Dünyaya dair bir görünüm.
12. Duygu uyandırır.	12. Karar vermeyi talep eder.

2.4 Aristoteles ve Brecht Yaklaşımlarının Sinemadaki İzleri

Sinemacı anlatmak istediklerini görüntüler aracılığıyla anlatacak, bunun için de görüntüleri yani plastik malzemesini çeşitli tekniklerle şekillendirecektir. Bir sinemacının dramaturjisinde hangi anlatı yapısını kullanacağı, plastik malzemesini şekillendirirken hangi teknikleri, nasıl kullanacağı kararı; anlatmak istediklerinin ne olduğuyla da doğrudan ilişkilidir. Sinema sanatının doğuşu itibarıyla başlayan film biçimi ve içerik tartışmaları, sinema sanatı var oldukça da devam edecek gibi. Bir sinemacının bu tartışmalardaki yaklaşımının ve bu sorulara ne cevap verdiğinin anlaşılabilmesi için temel olarak cevaplaması gereken soru; genel olarak sanatın, özel olarak da sinemanın işlevi nedir, olmalıdır. Bu işlevi tanımlamada eğlendiricilik özelliğine çubuğu bükten yaratıcılar

daha çok geleneksel anlatı yönteminin öğelerini kullanırken; geleneksel anlatının kalıplarını yıkmaya çalışan yaratıcılar ise sinemanın eğlendiricilik özelliğinin dışında da işlevlere sahip olabileceğini gösterdiler.

Aristoteles'ten günümüze dek süren anlatı geleneği olan dram sanatının (başka bir ifadeyle tragedyanın) sinemadaki mirasçısı geleneksel/konvansiyonel sinemadır. Başlangıcından günümüze sinema tarihinde geleneksel sinemanın dışında kimi denemeler olmuştur. Bunlar arasında; Charlie Chaplin'in göstermecî bir oyunculukla sunduğu eleştirel filmleri, Vertov'un kinoglas ve kinopravda filmleri, dışavurumcu Alman sinemasının örnekleri, İngiliz belge okulu, İtalyan yeni gerçekçiliği, Fransız yeni dalgası sayılabilir. Geleneksel sinemanın dışına çıkma denemelerinde Brecht'in yaklaşımının izlerini görmek mümkünken; tüm bu denemelere rağmen Aristoteles'in poetikası geniş kitleler için sağaltma görevini sinemanın dışında dizilere de devrederek günümüzde de işlevini yerine getirmeye devam etmektedir. (Parkan, 1983, s.12)

Binlerce yıllık anlatı geleneği olan Aristoteles poetikasının sinemadaki karşılığı olan geleneksel sinemaya ilk karşı çıkış olarak Vertov'un kinoglass ve kinopravda filmleri gösterilebilir. Vertov, geleneksel anlatı sinemasını halk için bir afyon olarak değerlendirir. Dekor, kostüm, oyunculuk, makyaj, senaryo...vb. Vertov tüm bunları reddeder. Oysa insanlık çağlar boyunca bir sonraki kuşağa bir anlatı geleneği miras bırakmıştır ve bu miras yeni gelen kuşakların algılama şeklini etkiler. Bu etkiyi göz önünde bulundurmadan yapılan toplu bir reddedişin ömrü çok uzun olamayacaktır. Üstelik gerçek hayatın bir tıpkı suretini veren filmler de halk için afyon olma işlevini sürdürebilmektedir. Tüm bu sebeplerdendir ki geleneksel anlatının öğelerini kavramak; sinemanın uyuşturucu bir özellik kazanmaması için hangi öğelere karşı çıkmak, hangilerini kullanışlı kılmak gerektiğini ayırt edebilmek için önemlidir.

Fransız Yeni Dalgası yönetmenleri, özellikle de Godard filmlerinde konvansiyonel anlatıya karşı çıkar. Filmlerinde olaylar kronolojik olarak anlatılmaz, bu yapı sürekli kesintiye uğratılır. Mimesise karşı yaşamın sorgulanması amaçlanır. Gerek konuları, gerek sinemaya politik yaklaşımı, gerekse sinemadaki estetik uygulamaları açısından konvansiyonel sinemanın karşısında konumlanan Godard, tüm bu bileşenler açısından Brecht'in estetik kuramını sinemada uygulamaya çalışmıştır. (Parkan, 1983, s.60)

Sinemada Aristoteles ve Brecht yaklaşımlarının unsurlarını içeren temel yapı senaryodur. Senaryonun hangi yaklaşımı izlediği; onun düşünsel ve estetik olarak barındırdıklarını, dolayısıyla senaryonun görselleştirilmesi olacak olan filmin sinematografisini belirleyecektir. En basit tanımıyla düşünceyi eyleme geçirme bilgisi olan dramaturji aracılığıyla; eserin biçim ve içerik özellikleri, estetik ve ideolojik yaklaşımı ortaya konmaya çalışılır. (Sözen, 2013, s.101) Diğer sanatlardan farklı olarak sinema dramaturjisinde; bu sanatın kendi yapısal niteliği dolayısıyla, sinematografinin estetik özelliği de dramaturjiyi etkileyen bir öge olarak var olur. Semir Aslanyürek sinema dramaturjisinin unsurlarını; düşünce, konu, kompozisyon, süje ve materyal olarak belirler (2011, s.85). Bu unsurlar bağlamında klasik anlatı sinemasını Aristoteles'in tragedya sisteminin ardılı ve Fransız Yeni Dalga filmlerini Brecht'in epik tiyatrosunun sinemadaki karşılığını bulma çabaları olarak değerlendirmek mümkün. Bu değerlendirme içerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği kendine özgün bir yer edinerek, klasik dramaturji ve Brecht estetiği ortasındaki yerini alıyor. Her iki anlatı yapısının farklı unsurlarını birleştirerek kendine has bir üslup ortaya koyuyor. Üstelik kitleler tarafından kabul görmüş olması ve filmlerin bugün hâlâ izleniyor olması bu üslubun etkileri açısından önemli.

3. SİNEMADA GERÇEKÇİLİK

Sanatta yansıtmaya karşı çıkanlar çıplak gerçeğin yeterli olmadığını düşünüyorlardı. Bu yüzden ressamın doğayı taklit etmesinin sanatsal bir değeri olamazdı. Önemli olan bu gerçeğin işlenmesiydi. Bu tartışma ve karşı çıkışlar fotoğraf ve sinemanın ortaya çıkışıyla çok daha şiddetlendi. Sinema dış gerçeğin aynısının tıpkısını sunduğuna göre salt bir kopya, fotokopi olmaktan ileri gitmesi olanaksızdı. Gerçeğin aynısını aygıt yardımıyla aynen sunmak sanat olamazdı. Günümüze kadar gelen ve halen süre giden bu tartışmalarda Arnheim'in yaklaşımıyla aygıtın arkasındaki göz ve aygıtın durması gereken noktayı seçen beyin unsurunun unutulmaması gerekir. Gerçeğin böylesine mükemmel bir kopyasını sunan sinematografinin başlangıçta benzer kaygılar doğurması doğaldır. (Yıldız, 1997, s.57.)

Ortaya çıktığı ilk yıllarda sanat olarak değil, eğlencelik olarak değerlendirilen ve sirk gösterileriyle bir tutulan sinema hakkındaki ilk kuramsal çalışmalar da elbette onun sanat olduğunu ispat etmek üzere yapılmış çalışmalardır. Sinemanın ilk kuramcıları Münsterberg ve Arnheim kendi uzmanlık alanlarının (uzmanlık alanları psikoloji) da etkisiyle sinemanın öncelikli olarak psikolojik ve sosyolojik etkileri üzerinde dururken; bu yeni sanatın kendisinden önceki sanatlardan hangi yönüyle ayrıldığını ortaya koymaya çalışırlar. Sinema, “gerçekliği göstermek” ve “gerçeklik yanılsaması yaratmak” özellikleriyle diğer sanatlardan ayrılır. Sinema aracılığıyla gerçeklikten soyutlanan görüntüleri algılayan seyirci, zihninde bu görüntüleri işleyerek yeni bir gerçeklik yaratır. Münsterberg, sinemanın öykü sayesinde seyircide merak uyandırdığını ve seyircinin dikkatini canlı tutanın olay örgüsü olduğunu işaret eder. Sinemanın tiyatrodan farkını ortaya koyarken sinemada oyuncuların profesyonel sanatçılar olması gerekmediğini, rol için uygun herhangi birinin kullanılabileceğini savunur. Aslında hareketsiz olan görüntülerin hareketli gibi algılanması (fi fenomeni), film karesindeki iki boyutun zihinde üç boyutlu olarak algılanması gibi olgular sebebiyle Münsterberg, onun zihinsel bir süreç olduğu tezini ortaya atar. Arnheim'a göre ise sinema, nesnel gerçeklikten soyutlamalar yaparak sanat olma özelliğini kazanır. Teknolojik gelişmelerle sinemanın doğayı olduğu

gibi kopyalamayı başarabileceğini (bunu “Kusursuz Film” diye adlandırır) ve bunun da sinemanın sonu olacağını düşünür. Ona göre sinemanın doğayı olduğu gibi kopyalayabilmesi gerçeklik yanılsamasını güçlendirecektir. Ancak bu durum bir noktadan sonra kurguyu yok edecek ve olaylar gerçek zamanlı olarak kaydedilecektir. Bu da sinemayı başlangıcına; sabit kamera ile kesintisiz olarak kaydedilen tiyatro oyununa götürecektir (Arnheim, 2002; Aktaran Özarslan, 2019, s.46).

1920’lerin sonlarına doğru sinemada senkron sesin kullanılması ve yaygınlaşmasıyla birlikte her bir kuramcı ve sanatçı; sinema teknolojisindeki bu gelişmenin onun estetik karakterine etkileri üzerine, kendi savunularını ve uygulamalarını öne sürer. Kimi kuramcılar sese şiddetle karşı çıkarken kimileri bu gelişmeyi benimser ve olanaklarını incelemeye koyulur. Senkron sesin, sinema teknolojisindeki diğer gelişmelere oranla kuramsal alanda daha fazla tartışma yaratmasının ana nedeni; görüntünün zamansal bütünlüğünün kesintiye uğratılması imkanını ortadan kaldırmasındadır. *“Filmde diyalog reel zamanla eş akmak zorunda. Kadrajda konuşan bir karakter varsa eğer zaman kısaltılıp, uzatılamaz. İzleyici filmi gerçek zamanlı görür, bu zamana kurgusal olarak müdahale edilmemiştir.”* (Aslanyürek, 2011, s.162-163). Gerçekliğin bir ögesi daha sinemadaki yerini almıştır. Daha sonraki yıllarda Bazin’in yapacağı ayrımla adlandıırırsak eğer “görüntüye” inanan yönetmenlerde, bu bir dezavantaj gibi görünürken; “gerçeğe” inanan yönetmenler için ise yeni bir estetik imkân gibi görünmektedir. Ancak bu yalnızca bir genelleme. Biçimci kuramcılar arasında yer alan Eisenstein’ın, başlarda senkron sesin kurgunun sinemaya getirdiği anlatım gücünü yok edebileceğini savunmasına rağmen sonraları sesli film çektiği ve kuramında sesin kullanımıyla ilgili değişikliğe gittiği bir gerçek. Sesle ilgili revizyonu Eisenstein’ı gerçekçi kuramcılar içine almaz; o, sinemanın bu yeni ögesinin kullanımını kendi kurgu kuramında yeniden yapılandırır ve sinemanın biçimci kuramcılar arasındaki önemli yerini korur. Ses gibi gerçekliğin bir ögesini daha kullanıp kullanmamakla belirlenmez biçimci ya da gerçekçi kuramcılardan olmak. Biçimci kuramcılar montaj aracılığıyla gerçekliğin yeniden düzenlenmesini savunurken, yönetmen montaj sırasında bir seçme işlemi yapar. Gerçeklikten yapılan bu seçim nesnel değil, öznelidir. Gerçekçi film kuramcılarına göre ise; sinemanın yaptığı, çok katmanlı olan gerçekliği sergileyerek gerçeği ortaya çıkarmaktır. Kabaca özetlenecek olursa; biçimci kuramcılar gerçeklikten seçim yaptıkları montajı öncelirken, gerçekçi kuramcılar

kamera aracılığıyla gerçekliği ortaya serip nesnelerdeki gizli anlama ulaşmayı önceler. (Özarslan, 2019, s.151)

Robert Stam’a göre; “Kısmen İtalyan yeni-gerçekçiliğinin anti-faşist başarılarından etkilenmiş olan Andre Bazin ve Siegfried Kracauer gibi kuramcılar, kameranın farz edilen içsel gerçekçiliğini demokratik ve eşitlikçi estetiğin köşe taşı yaptılar. Bu kuramcılar için fotoğrafik yeniden üretimin mekanik aracı, sinemanın temel nesnelliğini temin eder.” (Stam, 2014, s.84-85). İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin Bazin ve Kracauer’in yaklaşımlarına etkisini bu şekilde ifade eden Stam, Zavattini’nin yaklaşımını ise şöyle özetler:

Sinemacı-teorisyen Cesare Zavattini savaş ve özgürleşmenin sinemacılara gerçeğin değerini keşfetmeyi öğrettiğini öne sürer. Sanatı kaçınılmaz bir biçimde konvansiyonel ve kendiliğinden yaşamdan farklı gören biçimciler gibi düşünürlere karşı Zavattini sanat ve yaşam arasındaki uzaklığı ortadan ortadan kaldırmayı önermiştir. Altını çizdiği nokta gerçekliğe benzeyen hikâyeler bulmak değil daha çok gerçekliği hikâyeye dönüştürmektir. (Stam, 2014, s.84)

3.1 Andre Bazin

Sinemanın ilk dönemlerinde baskın kuramsal eğilim olan biçimciliğe ilk karşı çıkışlar, İkinci Dünya Savaşı’nın sonlarına rastlar. Andre Bazin, biçimci sinemasal geleneğe tutarlı ve etkili bir şekilde karşı çıkan ilk eleştirmendir. O sinemayı gerçeğin sanatı olarak tanımlar. Bunu da sinemanın maddelerin uzamsallığını ve içinde yer aldıkları uzamı kaydediyor olmasına bağlar. O gerçekçiliğe sadece fiziksel gerçekçilik boyutuyla da yaklaşmaz, psikolojik boyutuyla yani seyircinin sinema deneyimi anlamında da yaklaşır. Seyircinin sinemayı görmesi, gerçekliği görmesi gibidir. Çünkü sinemada gerçeklik mekanik olarak kaydedilir. Diğer sanatlarda dünyanın görünümü, insanın varlığı üzerine kurulmuş ve yaratıcı müdahalesi ile biçimlendirilirken; sinemada otomatik olarak biçimlendirilir. Diğer sanatlarda nesnel gerçekliğin aktarılmasında aracının varlığı, alımlayıcının eserle karşı karşıya olduğu her an hissedilebilirken; sinemada eseri izleyen alımlayıcı için nesnel gerçeklik aracı tarafından müdahale edilmemiş gibidir, sadece onu aktarıyor gibi görünür. Bazin; sinema teknolojisindeki tüm gelişmelerin de görülebilen gerçekliğin mükemmel gösterimine olan talep ve tutku sayesinde gerçekleştiğini ileri sürer. Gerçekliğin her zaman kurmacadan üstün olduğunu; bu yüzden de kurmacanın

gerçeklik duygusuna özendiğini savunur. Bazin, sinemanın daima gerçekliğe bağımlı olduğunu, ona yaklaştığını; ancak hiçbir zaman ona ulaşamayacağını söyler. (Andrew, 2010, s.226-281)

Nijat Özön, Bazin'in "Sinema Nedir?" adıyla yayınlanan derleme yazılarından bir seçkiyi Türkçe'ye çevirdiği ve "Çağdaş Sinemanın Sorunları" adıyla yayınlanan kitaba yazdığı önsözde; Bazin'in ilk önemli sinema yazısı olarak da nitelendirdiği "Fotoğrafik Görüntünün Ontolojisi" başlıklı yazının önemiyle ilgili şöyle der:

Bir kere, Bazin'in son günlerinde yaptığı derlemeye koyduğu genel adı, "Sinema nedir?" sorusunu daha eleştirmeciliğe başladığı ilk günlerde kendi kendine sorduğunu gösteriyor. İkincisi, Bazin'in daha ilk yazılarında, sinemanın da "alfabesi"nden, ham maddesinden, yani görüntüden yola çıktığını ortaya koyuyor. Nihayet, bu yazıda ele aldığı konu, hatta yazının başlığı bile onun sinema üzerindeki görüşlerini felsefi bir temele dayandırdığını açıklıyor. Bazin, varoluşçuluk (existentialisme) felsefesinin Fransa'da ağırlığını duyurduğu bir sırada yetişen kuşaktandı, sinemayı incelerken de Sartre ile Merleau-Ponty'nin olaybilimci yöntemini (methode phenomenologique) kullanıyordu, bu yöntem de onu ister istemez, varlığı varlık olarak incelemeyi amaç edinen varlıkbilim'e (ontologie) yöneltiyordu. Bazin'in ilk özgünlüğü (orijinallik) buradan başlar: Ondan önceki sinema düşünürleri, çocukluk, bazı sinema olaylarının varlığı üzerine dikkati çekmekle yetinirlerken, Bazin bu varlığın nedenini açıklamakla yola çıkar. (kitabın önsözünden; Bazin, Çağdaş Sinemanın Sorunları, 1995, s.11)

Bazin'e göre; görsel sanatlar mumyalama ile psikolojik bir motivasyonu paylaşır; her ikisi de bedenleri zamanın tahribatından korur (Bazin, 1995, s.30). İnsanların resimlerinin yapılmasıyla mumyalama işlemi arasındaki bu temel motivasyon benzerliğini ortaya koyar. Fotoğraftan önceki tüm görsel sanatlar bu motivasyona sahiptir. Bu motivasyon; temsil için psikolojik arzu ve estetik amaçlar arasında bir ayrım doğurur. Bazin, betimlenen şeyleri tasvir ederek korumaya yönelik yüzyıllar boyunca kökleşmiş psikolojik arzu ile sanatın sanatsal ya da estetik olarak değerlendirilen diğer amaçları arasında bir ayrım yapmak ister. Görsel sanatların, tarih hakkında bir şeyler iletmek için sanat yapmak ya da kişinin dünya hakkındaki inançlarını ifade etmek için sanat

yapmaktan farklı bir amaçla da yapıyor olduğuna işaret eder. Bu amaç; şeylerin ölmesi, çürümesi ve yok olmasına karşın onların tasvir edilerek korunması isteğidir. Fotoğrafın icadı, resmi bu iki amaç arasındaki sıkışmış halinden kurtarır. Fotoğrafın gerçekçilik işlevini üstlenmesiyle resimde soyut sanat gelişir. Fotoğraf, şeylerin gerçekteki hallerine benzer tasvir edilmelerinde resmin yapabileceğinden çok daha öte, birebir kopyalarını çıkarır. Böylece resim sanatı, şeylerin benzerlerini tasvir ederek onları koruma amaçlı psikolojik motivasyondan azat edilebilir. Bazin'in yaptığı, bir sanat tarihçisi olmamasına rağmen; fotoğrafın icadından önce, sanat yapmak konusundaki genel bir eğilimi ortaya koymaya çalışmak. Mağara sanatından başlayıp, Ortaçağ sanatı, Rönesans ve 18. yüzyıl sanatına doğru ilerledikçe algısal gerçekliğin istikrarlı bir şekilde arttığı göze çarpar. Ortaçağda resim sanatında düz, perspektif kurallarına bağlı olmayan bir yapı hakimken, Rönesans'la birlikte perspektif kuralları ve chiaroscuro aydınlatma teknikleri geliştirilir. 18. yüzyıl ve 19. yüzyılın başlarında resimsel gerçekçilik kodları akademik resme yerleşir. Bazin fotoğrafın icadıyla birlikte resim sanatının tarihinin de değiştiğini, resim sanatının modernist ve pre-modernist modlar almaya başladığını işaret eder. Mesela empresyonizm (izlenimcilik) aslında tasvir ettikleri şeylerin ayrıntılarını ve perspektiflerini gizler. 18. ve 19. yüzyıllardaki fovizm ve kübizm gibi akımlarda da resimsel gerçekçilikten uzaklaşmanın biçimsel karşılıkları görülür. Bazin, bunun fotoğrafın ortaya çıkışıyla ilişkilendirilebileceğini öne sürer (Bazin, 1995, s.30-41). Bir şeye benzemenin kötü olduğunu öne sürdüğünüzde, benzerlik ayrıcalıklı bir amaç olmaktan çıkar. *"Fotoğraf, insan failinin iş başında olmadığı mekanik bir yeniden üretim süreci aracılığıyla yanılısama iştahımızı tamamen tatmin etti(...) Fotoğrafların otomatik olarak üretilme biçimi, görüntünün psikolojisini kökten değiştirmiştir."* (Bazin, 1967, Vol I, s.12.) şeklinde ifade ettiği; fotoğrafın üretilme biçimi, yanılısamaya ulaşmanın tek yolunun insan olmadığını ortaya koyar. Yanılısamanın yaratılmasında otomatik, mekanik olan şey; ışığı almaya yarayan kameradır. Seçimleri insan (fotoğrafçı) yapıyor olsa da görüntünün her zaman insanın sorumluluğunda olmayan yönleri vardır. Bazin, ilk defa bir nesne ve onun temsili arasına giren tek şeyin başka bir nesne olduğunu ifade eder. Elbette görüntünün hangi açıdan, ne şekilde üretileceğine karar verecek olan insandır; ancak Bazin kameranın, gerçek nesneye çok benzeyen bir görüntü üretmedeki rolünü abartarak vurgulamak ister. Fotoğrafçının kişiliği yalnızca fenomenin seçiminde, yönlendirilmesinde ve pedagojik yaklaşımında iş başındadır; bu kişilik nihai üründe ne

kadar açık olsa da, ressamınki gibi değildir. Fotoğrafın nesnelliği ona herhangi bir resimde olmayan bir güvenilirlik derecesi verir. Yalnızca fotoğraf merceği, nesnenin gerçekliğinin insan zihnini ikna edebilecek türden bir görüntüsünü verebilir. Fotoğrafik görüntü, nesnenin zaman ve mekan koşullarından kurtulmuş halidir. Görüntü ne kadar bozuk olursa olsun, oluş süreci sayesinde yeniden üretimi olduğu nesnenin varlığını paylaşır (Bazin, 1967, Vol I, s15.). Tasvir edilen nesnenin gerçekliği fotoğraf aracılığıyla kopyaya aktarılır. Ona göre sinema da fotografik nesnelliğin zaman içinde gerçekleştirilmiş halidir. Artık nesnenin bir anı değil, zaman içindeki değişimi kurtarılmaktadır.

Bazin, insanın maddi dünyanın yanıltıcı bir tasvirini yaratma arzusunu da araştırır. Fotoğrafik materyal hakkındaki görüşlerinden sonra sinema fikri üzerinde de durur. Bu aslında materyalizm ve idealizm arasındaki çatışmadan sentez bir fikir üretmek gibidir. Bazin; *“Sinema idealist bir olgudur. İnsanların sahip olduğu kavram, sanki bir platonik cennetteymiş gibi, tabiri caizse zihinlerinde tamamen silahlanmış olarak vardı ve bizi en çok etkileyen şey, tekniklerin hayal gücüne sunduğu herhangi bir yardımdan çok, maddenin araştırmacıların fikirlerine karşı inatçı direnişidir.”* (Bazin, 1967, Vol I, s.17.) sözleriyle sinemanın idealist bir fenomen olduğunu ve bildiğimiz anlamda sinemanın icadından önce de insan zihninde var olduğunu ifade eder. İnsanlık resimleri hareketlendirmeyi çok uzun yıllar boyunca arzulamıştır. Bunun için Bazin, İkarus efsanesini bir analogi olarak kullanır. Uçağın icadından çok daha önce insanlık kuşlar gibi uçabilmeyi hayal etmiştir, ancak Bazin’in sözleriyle ifade etmek gerekirse; *“İkarus efsanesi, platonik göklerden inmeden önce içten yanmalı motoru beklemek zorunda kaldı. Ama kuşları ilk düşündüğünden beri herkesin ruhunda yer etmişti. Aynı şey bir dereceye kadar sinema miti için de söylenebilir(...)”* (Bazin, 1967, Vol I, s.22). O, hareketli görüntü fikri ile icatlarını yapan tüm araştırmacı ve mucitlerin ortak arzu ve fikrinin; tarihteki herhangi bir görüntüden daha gerçekçi olan tam ve sürükleyici görüntüyü yaratmak olduğunu belirtir. Bazin’in “toplam sinema” diye tanımladığı; sinemanın gerçekliğin eksiksiz bir temsili oluşudur. O, dış dünyanın sesi, rengi ve şekliyle mükemmel yansımalarının yeniden inşasıdır ve sanatçının yorum özgürlüğü ve zamanın geri döndürülemez etkilerinden bağımsızlaşmış görüntüdür. Bazin’in “toplam sinema”sı bir tür görüntü fikridir ve maddi dünyayı akla gelebilecek her algısal yönüyle taklit eder. Bu görüntüyü elde etme fikri ve arzusu hiç bitmeyecek bir arayıştır. Bazin “toplam sinema”

kavramlaştırmasıyla bir hikâye anlatım yöntemini değil; bir tür görüntüyü, çoğunlukla da algısal nitelikleri öne çıkarır. Bazin sinemaya eklenen her yeni gelişmenin onu köklerine yaklaştırması gerektiğini ifade eder (Bazin, 1967, Vol I, s.21). Renk, ses, en-boy oranları gibi sinema teknolojisinde yaşanan her bir gelişme ile “toplam sinema” fikrine yaklaşılr; bu algısal olarak zengin olan dünyanın eksiksiz bir temsilidir.

Bazin, sinemanın yalnızca teknik buluş yönüyle yapılacak açıklamasının yetersiz olacağını, aksine bir fikrin yaklaşık olarak görselleştirilmesi, pratik kullanımı sağlayan endüstriyel keşif olma durumundan önceliklidir; derken sinemanın idealist bir teorisini sunmaya devam eder.

Bazin’in, sesin sinemaya girişiyle birlikte Arnheim’in teorize ettiği ve sinemanın sonu olacağını düşündüğü “Kusursuz Film” kavramlaştırmasına katılmadığı ve tam aksini düşündüğü açık. Arnheim’in sesin, sinemayı gerçekliğe yakınlaştırdığı için onun sanat olma özelliğini yok edeceğini düşündüğü yerde; Bazin sesin, sinemanın gerçekliği olduğu gibi taklik edebilmesi için zaten doğal olarak gelişmesi gereken bir özelliği olarak kabul eder. (Bazin, 1967, Vol I, s.23-31)

Bazin, gerçeğin ele geçirilmek istenen yönünü aktarmak için, her çağın kendi estetiğini aradığını savunur. Gerçeği göstermek istemenin saygıya değer olduğunu, ancak sinemanın gerçeğin sunumu olduğunu bu sebeple de bu sunumun araçlarında estetik kavramının devreye girdiğini ifade eder. Estetik gerçekçilik söz konusu olduğunda ise biçimsel seçimler önemlidir, çünkü bu seçimler gerçekçiliğe götürecektir. Gerçekçilik yalnızca nesneyi göstermekte değil; *“doğal algılamamanın bazı fizyolojik ya da zihinsel verilerine uyan ya da daha doğrusu bunun eşdeğerlerini yeniden sağlayan koşullardadır.”* (Bazin, 1995, s.81). Bazin bu yüzden uzun çekim ve geniş alan derinliğini önemser. Montajdaki kesmeler doğal algılamamanın tersidir; çünkü insanlar kesmelerle görmez, zamansal bir süreklilik görür. Bazin’in temel görüşü; görüntünün gerçeğe ne kattığına göre değil, gerçekten ne ortaya çıkardığına göre değerlendirilmesi yönündedir.

Onun ses konusundaki; “Görsel imgeden çok daha az esnek olan ses imgesinin, hem plastik dışavurumculuğu hem de imgeler arasındaki simgesel ilişkiyi giderek ortadan kaldırarak montajı gerçekçilik yönüne taşıması aslında anlaşılır bir durumdur.” (Bazin, 1967, Vol I, s.33) iddiası, senkronize sesin artık sinemanın görüntülerin etrafında zıplama

yeteneğini kısıtladığı anlamındadır. Bazin'in 1930'lar sinemasını incelediği yazılarında artık önceki dönemin biçimcilik ve gerçekçilik arasındaki net ayrımı muğlaklaşmaya başlar. Yine de Jean Renoir gibi yönetmenlerin derin uzay ve derin odaklanmayı kullanıyor olmasını gerçekçi estetiğe olan inanç şeklinde yorumlar. Bazin, 1940'larla ilgili değerlendirmelerinde artık biçimcilik ve gerçekçilik arasındaki farkları ortaya koymayı bırakarak; gerçekçi filmlerin en önemli örnekleri olduğunu düşündüğü Orson Welles'in *Citizen Kane* (Yurttaş Kane, 1941), William Wyler'ın *The Best Years of Our Lives* (Hayatımızın En Güzel Yılları, 1946) ve İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerine odaklanır. 1940-1950 arasındaki dönemde yapılan bu filmlerin, film dilinin gelişmesinde belirleyici olduğunu ifade eder. Bu film dilinin öğelerinin en önemlileri; alan derinliğidir ve uzun çekimlerdir. Alan derinliği sayesinde tüm sahne hareketsiz kamera ile tek çekimde yapılabilir; böylece dramatik etki, montaja değil oyuncuların kadraj içerisindeki hareketlerine yani mizansene yüklenir. Bazin bunun dramatik mekanın ve zamanın devamlılığına saygıya dayandığını ifade eder. Alan derinliğinin izleyiciyi, görüntü ve gerçeklikle daha yakın bir ilişkiye soktuğunu; bu sebeple görüntünün içeriğinden bağımsız olarak yapısının daha gerçekçi olduğunu söyler (Bazin, 1967, Vol I, s.38).

Alan derinliği ve uzun çekimlerin izleyiciyi, izlediği görüntüler üzerinde kişisel seçimlerini yapabilmesi için daha aktif bir düşünsel sürece zorladığını düşünür. Klasik Hollywood sinemasının kullandığı analitik montaj tekniğinde izleyicinin dikkati, yönetmenin onu yönlendirmesini istediği yere çekilir, filmin kurgusu bu anlayışa göre şekillenir. Oysa Bazin izleyicinin en azından minimum düzeyde kişisel seçimini yapabilmesini ister. Bu yüzden alan derinliği ve uzun çekimleri; izleyiciye dilediği şeye bakma şansını gerçek zamanlı olarak verdiği için önemli bulur. Sartre gibi varoluşçu filozoflardan etkilendiği bilinen Bazin'in, anlamın insana göre üretildiğini düşünmesi, izleyici algısını ve seçimlerini de filmin sürecine dahil etmesi anlaşılır bir durum.

3.1.1 Bazin'in İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne yaklaşımı

Bazin, İtalyan filmlerindeki gerçekçiliğin Amerikan ve kısmen de Fransız filmlerindeki estetizmin karşısında durduğunu düşünür. Sovyet filmlerinin, Alman dışavurumculuğu ve Hollywood yıldız sinemasına her şeyden önce gerçekçilik istekleriyle karşı çıkarak siyasette ve sanatta başarılı oldukları gibi; İtalyan filmlerinin de sinemada gerçekçilik ve

estetikçilik arasındaki bilinen karşıtlığın yeni bir dönemini getirdiğini savunur. Bazin, savaş sonrası faşizmden kurtuluşun İtalya'ya getirdiği ekonomik ve toplumsal durumun, sinema üzerindeki etkilerinin tartışmasız olduğunu söylese de; “toplam sinema miti” kavramlaştırmasındaki yaklaşımını sürdürür ve İtalyan sineması tarihinde, daha sonra yeni gerçekçilik olarak adlandırılacak filmlerin ilk nüvelerini görmeye çalışır. Bu tarihsel devamlılığı Mussolini'nin kurdurduğu stüdyolar, Venedik Festivali ve yeni gerçekçi yönetmenlerin yapmış olduğu güldürü filmleriyle örnekler. Ancak yine de bunları çok küçük çaplı belirtiler olarak nitelendirir. Tarihsel, toplumsal ve ekonomik durumun yeni bir bütün yarattığını ortaya koyar (Bazin, 1995, s.148). İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin, Bazin'i toplam sinema mitindeki idealist yaklaşımından materyalist bir yaklaşıma zorladığı söylenebilir. Bunda savaş sonrası kurtuluşun İtalya'daki anlamının, Bazin'in ülkesi Fransa'dakinden farklı olduğunu düşünmesi yatıyor. Fransa'da bu, savaş öncesi özgürlüğe dönüş anlamına geliyorken; İtalya'da siyasal devrim, ekonomik ve toplumsal buhran anlamına geliyordu ve bu İtalya'da uzun sürede, yavaş yavaş gerçekleşmişti diye düşünür Bazin. İtalyan sinemasını günün gerçeklerine bağlılıkla niteler. Bu yüzden Amerikan, Fransız ve İngiliz filmlerinde olduğu gibi; tarihsel olarak yansız ve tragedya dekorları gibi soyut toplumsal bir çerçevede gerçekleştiremeyeceğini belirtir. Bunu “İtalyan filmleri olağanüstü bir belgelik değeri taşır; senaryonun kök saldıği bütün toplumsal alanı da birlikte sürüklemeyen senaryoyu bundan ayırmak mümkün değildir.” (Bazin, 1995, s.150) şeklinde ifade eder. İnsanlığın yılgınlığa ve öfkeye kapıldığı için gerçeklik sevgisini yitirdiği bir dönemde “İtalyan sineması, tasvir ettiği dönemin ortasında devrimci hümanizmi koruyan tek sinemadır.” (Bazin, 1967, Vol II, s.21) sözleriyle bu sinemanın gerçek değerini ifade eder.

Bazin, seyircinin İtalyan filmlerini seyrettikten sonra kendisini iyi hissettiğini gözlemler ancak bu iyi hissetme hali bir tür arınmadan kaynaklanmaz. Aynı seyircinin “(...)dünyanın düzenini değiştirmek isteğine kapıldığını(...)” ifade eder (Bazin, 1995, s.152).

Konularına indirgendiğinde ahlakî melodramlar gibi görülebilecek olan İtalyan filmlerinde karakterler, insanı büyük bir gerçeklikle yansıtır. Bu yansıtmada oyunculuklar da dikkat çeker. Günlük yaşamdan insanların oyuncu olarak kullanılması İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde dikkat çeken bir özelliktir. Ancak Bazin bunun bu filmlere

has bir yöntem olmadığını, Lumiere'den beri gözlenebileceğini savunur. Ona göre; İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde önemli olan profesyonel oyuncuların yokluğu değildir; (meslekten profesyonel oyuncular tamamen yok da değildir, Bazin de bunu açıklar) önemli olan yıldız ilkesinin reddediliyor oluşudur. Oyunculuk tekniğinde bunu meslekten oyuncunun her zaman yaptığı şekliyle; yani yarattığı karakterle ilgili seyircide bir önyargı oluşturacak şekilde yapmaması gerektiğini savunur.

Bazin; sinemanın elden geldiğince gerçeğin tam bir kopyasını verme isteğinin, onu; şiir, resim ve tiyatrodan ayırıp romana yaklaştırdığını savunur. Kapitalist-burjuva toplum ilişkilerinin sanat biçimi olan romanın kahramanı epik anlatıya özgü bireyler olup, dramatik türün ideal tamlığından uzaktırlar. Bu ideal tamlıktan uzak olma hali, Bazin'in savunduğu insanı büyük bir gerçeklikle yansıtmayı doğurur. İçinde yaşamakta olduğu topluma ve kendi üretimlerine yabancılaşmış roman kahramanlarının savaş sonrası İtalyan sinemasında kendine yer bulması anlaşılabilir bir durum olarak kabul edilir.

Romanda olduğu gibi, sinema yapıtının üstü kapalı estetiği de özellikle hikâye tekniğinden yola çıkılarak açığa vurulabilir. Film kendisini her vakit belli ölçüdeki bir dikdörtgen yüzey üzerindeki görüntüde, gerçeğin parçalarının sıralanması olarak gösterir; bu görüntünün “anlam”ını, seyir sırası ve süresi belirler(...) Değiş, gerçeğin parçalarını zamana yerleştirmekten başka bir şey değildir(...) İtalyan deyişini senaryodan, senaryonun doğuşundan ve senaryoyu belirleyen işleyiş biçimlerinden yola çıkarak tanımlamakta fayda vardır. (Bazin, 1995, s.167-168)

der Bazin. İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin “deyişi”, Bazin'in de önerdiği gibi senaryosu üzerinden tezin ilerleyen bölümlerinde incelenecektir.

Bazin, İtalyan Yeni Gerçekçiliği filmlerinin hikâyelerinde dramatik zorunluluğun olmadığını, dramatik zorunluluğun devreye girdiği anlarda bu filmlerin melodrama kaydığını düşünür. Ona göre hikâyenin zorunluluğu dramatik olmaktan çok, yaşamın gerçeğinden kaynaklanır (Bazin, 1995, s.167-180). Bazin İtalyan filmlerinin en iyilerinden olduğunu düşündüğü Paisa'da bu sinemanın yeni bir hikâye estetiğine ulaşmış olduğunu düşünür. Paisa'nın altı farklı hikâye anlatan yapısı epizodik anlatımın bir örneği olarak düşünülebilir.

Bazin'e göre; İtalyan Yeni Gerçekçiliği oyuncuyu, dekordan ya da öbür kişilerden ayırmamayı tercih etmekle, onu ayrıcalıklı bir yere koymadığını gösterir; tıptı gerçek hayatta olduğu gibi. İnsan, diğer olaylar, kişiler ve şeyler arasında bir şeydir ve imtiyazsızdır. Nesneler, olaylar, insanlar yoğunluğu içinde olgular, maddi koşulları içinde anlatılır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin hümanizmi insanı tekleştiren, biricikleştiren, onu somut dünyadan ayırıp idealleştiren bir hümanizm değildir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, insanı maddi koşulları içerisinde değerlendirip, diğerleriyle ilişkisi içinde tanımlar. Bazin, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin vagon ve tren gibi insan ve dekor yoğun sahnelerdeki başarısının altında bu özelliğinin yattığını belirtir (Bazin, 1995, s.180).

3.2 Siegfried Kracauer

Gerçekçi film kuramcılarından Siegfried Kracauer, diğer sanat dalları ve sinema arasındaki farkı ortaya koyarken; ilkinin yaratım sürecinde kendi konusunu tüketirken, sinemanın konusunu sergilemeye yöneldiğini savunur. Sinema seyircisi zihnen ekranda izlediği maddenin devamını, göremediği kısımlarını görme isteğinde olacaktır. Yani gösterilen nesne; önü, arkası ve yanındakilerle ilişkisi içinde anlam kazanacak, bu da gerçekliğin sinemada temsili için kullanılacaktır. Ona göre gerçeklik inşası ve konu üzerine kafa yormadan, form üzerine çalışmak anlamsızdır; konunun kendisi ve gerçeklikle kurduğu ilişki formun gerekliliklerini belirleyecektir. Teknik hilelerin (lenslerle yapılan optik hilelerin, biçim bozulmalarının, efektlerin); seyircinin gerçeklikle bağını koparacağını, sanal bir yanılsama yaratacağını böylece sinemayı diğer sanatlardan ayıran varlık nedeninin ortadan kalkacağını; yani diğer sanatlar gibi yaratım sürecinde hammaddesini tüketmeye başlayacağını savunmaktadır. Böyle bir sinema, seyirci tarafından ilginç ve heyecan verici bulunabilir; fakat Kracauer'e göre böyle bir sinema ancak kendi niteliğinden uzaklaşmış bir oyalama aracı olabilir. (Andrew, 2010, s.191-223)

Kracauer sinemayı tarihsel, toplumsal, psikolojik, sosyolojik ve ekonomik taraflarıyla ele alırken, özellikle Weimar dönemi Alman Sineması'nın gelişimini Nazizmle bağlantılı olarak inceler. İlk dönem yazıları ve son dönem yazıları, sinema yaklaşımı bakımından farklılıklar gösterir. İkinci Dünya Savaşı öncesinde Almanya'da yayımlanan, Frankfurt Okulu düşünürleriyle yürüttüğü yakın mesaisinden de etkilemiş olan yazılarında; daha

çok sinemanın siyasi ve toplumsal gerçeklikle ilişkisini irdeleyerek, popüler filmler üzerinden kitle ve sinema analizi yapar. Sinemayı hem bir sanat hem de kitle iletişim aracı olarak ele alır. Kitleyi modernizm ile bağlantılandırarak eleştirir. Kapitalist üretim süreci, insanı ‘bütün’ bilgisinden uzaklaştırıp yalnızca kitlenin bir parçası haline getirmektedir. Bu yabancılaşma ile gerçek görünmez hale gelir. Kracauer’e göre; bu şartlar altında ideal estetik, gerçekliği görünür kılmalıdır (Kracauer, 2011, s.53). Savaş sırasında üzerinde çalışmaya başladığı ve son dönem eserlerinden olan *Film Kuramı* kitabında; dikkatini fiziksel gerçeklik üzerinde yoğunlaştırarak, sinemanın nasıl olması gerektiğini formüle etmeye çalışır.

Kracauer, sinema endüstrisi içinde üretilmiş ticari ve geniş kesimlerin izlediği popüler filmleri inceleyerek, içinde yaşanan kapitalist sisteme dair veriler ortaya koyar. Bu filmlerin işçi sınıfına mensup kahramanlarının çoğunlukla namuslu ve halinden memnun olduğunu, başına kötü şeyler gelenlerinin ise kişisel trajedilerinin kurbanı olduklarını gözlemler. Kracauer, bu kişisel trajedilerin ne kadar büyük olurlarsa; gerçekte var olan toplumsal trajedilerin unutulmasını o ölçüde kolaylaştırıyor olacağını belirtir. Ticari filmler, temaları ve yarattıkları karakterlerle sistemi yeniden üretmekte ve insanların zihninde kendisini meşrulaştırmaktadır. Kracauer bu filmler üzerine yaptığı incelemelerle, ticari sinema ve sistem arasındaki bu ilişkiyi ortaya koymaya çalışır. Filmlerin tarihsel, toplumsal, psikolojik ve sosyolojik gerçeklerle ilişkisini yalnızca içerik ve karakterleriyle değil; görsel ve simgesel anlatımlarıyla da ilişkilendirerek analiz eder (Kracauer, 2011, s.243-285).

Kracauer klasik anlatının katı kurallarla belirlenmiş olay örgüsü yerine açık uçlu ve boşluklu bir yapıyı tercih eder. Bu açık uçluluğun ve boşlukların, izleyiciye kendi anıları ve hayalleriyle filmi anlamlandırmaya devam etme imkânı tanıyacağını düşünür. Film kadrajın dışında da, film bittikten sonra da seyircinin zihninde devam eder. Ona göre günlük hayatın akışında şans ve tesadüf nasıl yer alıyorsa; filmin anlatısında da yer almalıdır. Film anlatısı sınırları önceden keskin bir şekilde belirlenmiş bir yapıda olmamalıdır. Kracauer’e göre; klasik anlatı sinemasının tüm unsurları filmi, tüketim kültürünün, seri üretimin, kitle toplumunun ve modernizmin aracı haline getirir (Kracauer, 2015, s.150-168).

Kracauer analiz ve örneklemelerini siyah beyaz filmler üzerinden gerçekleştirir. Rengin sinemada gerçekçi etkiyi azalttığını savunur. Filmi, fotoğrafın bir uzantısı, devamı olarak tanımlar. Ona göre sanatta önemli olan fizik gerçekliğin kaydedilmesidir. Fotoğraf ve sinemayı fizik gerçekliğin kaydedilmesi noktasında benzeştirir. Ancak sinema fotoğrafın biraz daha ötesine geçerek, fizik gerçekliğin bir an olarak değil bir süreç olarak kaydedilmesini sağlar. Fotoğrafta doğa kare kare kesintili bir şekilde yansıtılırken; sinemada doğa akışı halinde, sürekliliği içinde yansıtılır. Sinema, fotoğrafın sahip olduğu potansiyeli, maddi dünyanın sürekliliğini kullanarak; politik ve estetik bir pratiğe dönüştürmüştür. Sinema sanatçısının hammaddesi fizik gerçekliktir. Kracauer, sinemayı bu anlamda diğer sanatlardan da ayırır. Diğer sanatlarda hammadde sanatçı tarafından tüketilerek sanat eseri ortaya konurken; sinemada sanatçı hammaddesini tüketmez onu açığa çıkararak sanat eseri ortaya koyar. Diğer bir deyişle Kracauer'e göre; diğer sanat disiplinlerinde sanatçı gerçekliğe biçim verirken, sinema sanatçısı sadece gerçeği yansıtır. Bu anlamda fotoğraf ve sinemayı 'hammaddesini az ya da çok bozulmamış olarak bırakan sanat' diye tanımlar. Sinema sanatçısının yaratıcılığı, gerçekliği kavrayabilmesindedir, gerçekliğin derinine inebildiğinde sinema sanat olur (Kracauer, 2015, s.107-121).

Kracauer film estetiğini fotoğrafa dayandırırken; fotoğrafın betimlediği dünyayı hem andırma hem de yadırgatma becerisini göz önünde bulundurur. Bu anlamda film, maddi gerçekliği hem kaydetme becerisine hem de ifşa etme potansiyeline sahiptir.

Kracauer, icat edildiği ilk zamanlarda fotoğraf makinasının en büyük gücünün, fizik gerçekliği kaydederek açığa çıkarmasında olduğunu ifade eder. Doğayı birebir olduğu gibi yansıtabilen bu araç aynı zamanda gözle görülemeyen en küçük ayrıntıları da gösterebilmektedir. Bu özelliği dolayısıyla hem bilimde hem de sanatta bir araç olarak kullanılabilir. Kracauer bu aracın ilk kullanıcılarının güzellik değil gerçekle ilgilendiğini ifade eder. Ancak bir süre sonra fotoğrafın görevinin güzelliği resmetmek olduğunu düşünen sanatçılar ortaya çıkar. Gerçeğin temsil edilmesi gerektiğini düşünen gerçekçilerin karşısında ortaya çıkan bu yeni eğilim biçimcilik olarak adlandırılır. Doğayı olduğu gibi yakalamaktansa güzelliği yaratmakla ilgilenen bu sanatçılar, teknik hilelerin kullanımını da desteklerler. Kracauer; gerçekçilik ve biçimcilik ayrışmasının, ortaya çıktığı ilk dönemdekinden farklılıklar göstermesine rağmen; doğanın olduğu gibi kaydedilmesini savunan gerçekçilerle, sanatsal yaratımı savunan biçimciler arasındaki

ayrımın sürdüğünü vurgular. Ancak Kracauer bu iki eğilimin çatışmadığını; biçimcilerin de fotoğraflamadan önce doğayı özümsemesi gerektiğini, fotoğrafçının fotoğrafa aktardığı duygu ve dürtülerinin de dış etkilere kaynaklandığını ifade eder. Aynı şekilde gerçekçilerin sanatsal olmayan kayıtlarının estetik olmayacağını ifade ederek iki yaklaşım arasında denge kurar. Ancak her koşulda sanatçının gerçekçilikten yola çıkması gerektiğini savunur (Kracauer, 2015, s.74-101).

Kracauer'e göre; fotoğraf, kişiden bağımsız ham haldeki doğayı yansıttığından rastlantısaldır. Aynı zamanda doğa fotoğrafın çerçevesi dışında da devam ettiğinden, fotoğraf sonsuzdur. İnsan hafızasındakileri saklama görevini de yerine getirir. Modern çağın artan sayıdaki görsel imgeleri, bir yandan ölümsüzlükle ilişkilendirilirken; nicelik bakımından gelen artış kalıcılığa ket vurmakta ve ölümsüzlük konusunda bir çelişki doğurmaktadır. Kracauer tüm bu özellikleriyle fotoğrafı geleneksel sanatlardan ayrı konumlandırır. Filmin de fotoğrafla aynı doğaya sahip olduğunu, temel özellikleri bakımından fotoğrafla özdeş; ancak uygulamısal özellikleri bakımından özgün olduğunu düşünür. Filmin uygulamısal özelliklerinden en temelini kurgu olduğunu ifade eder. Kurguda çekimler anlamlı bir süreklilik halindedir ve fotoğraftan ayrılan en temel özelliklerden biri budur. Alan ve düzenleme açısından da film, fotoğrafın imkânlarının ötesine geçer. Alan bakımından sinemacı tarih ve düşlem alanına girebilmektedir. Düzenleme bakımından ise Kracauer filmleri hikâyeli film ve hikâyesiz film olarak ayrı ayrı değerlendirir (Kracauer, 2015, s.150-168).

Kracauer sinemada oyuncunun, rol yapmıyor da kameraya yakalanmış gibi doğal olması gerektiğini savunur. Doğal oyunculuk konusunda kimi sinemacıların, oyuncu olmayan, öykünün geçtiği ortamlarda yaşayan gerçek kişilerle çalışmasını Kracauer olumlu değerlendirir. Böylece gerçeklik daha kolay yakalanabilecektir. Kracauer birey psikolojisi, kişisel gelişim ve motivasyon sağlayan burjuva dramasına karşıdır. Bu yüzden oyuncuyu, aynı ekranı paylaştığı diğer “şeyler”le birlikte ele alır. Filmde oyuncu dışında da pek çok olgu olduğundan, anlatımın merkezi oyuncu değildir. Ancak bu durum oyuncunun değerini azaltmaz, çünkü diğer pek çok öge gibi oyuncu da anlamın taşıyıcısıdır.

Kracauer, ses ve müziğe de diğer ögeler gibi, filmdeki gerçekliğe hizmet etmesi açısından yaklaşır. Ona göre; filmlerde dialog ekonomik yer almalı, görüntü ve söz, imgeler ve kelimeler arasında bir denge gözetilmelidir. Dialoglar edebi değil; günlük konuşma dili gibi doğal olmalıdır. Müzik kullanımında da yalnızca görüntüyle senkronize edilmesi değil; öyküyle de ilişki kurması sağlanmalıdır. Müzik hem imgeler için hem de dramatik yapı için bir devamlılık sağlar. İzleyicinin, imgeleri duygusal olarak deneyimlemesine yardımcı olur. Arkadan geçen bir adamın ıslığı ya da sokak sanatçısının çalmakta olduğu müzik de arka planda yer alabilir. Kracauer'ın müzikle ilgili tüm bu savunuları; imgeler ve öyküdeki gerçekliği güçlendirmek için desteklemesi üzerinedir. Ses, filmdeki gerçekliğe ettiği hizmetle anamlanır.

Film ve izleyici arasındaki ilişkiyi de inceleyen Kracauer'e göre; haber filmi ve belgesel gibi filmlerde izleyici kendisine gösterilene inanma eğiliminde olur. Çünkü bu tür filmler nesnel gerçekliği olduğu gibi yansıttığı iddiasındadır. Oysa Kracauer izleyicinin temkinli yaklaşmasını salık verir. Çünkü her çekim bir seçimdir. Sanatçı tercihlerini, göz ardı etmemek gerektiğini belirterek; propaganda filmlerini örnek gösterir. Öykülü filmlerden Hollywood tarzı olanların, kitlelerin istek ve arzularına seslendiğini ve tatmin ettiğini dile getirir. Rüya görürken olduğu gibi film izlerken de izleyicilerin perdede gördükleriyle etkileşime girdiğini belirtir. Filmlerin izleyici üzerindeki gerilim, panik, şok gibi fizyolojik etkilerini önemser. Ona göre; filmin izleyici tarafından psikolojik olarak alınılması, karakterlerle ya da kamera bakış açısıyla özdeşleşmesi değil; izleyicinin günlük hayatındaki yaşanmışlıkları düşünmesini sağlayan zihinsel bir süreçtir. Sinema bu deneyimle izleyicinin maddi dünyayı keşfetmesini sağlar. Kendi içinde yaşadığı gerçek dünya ile filmde gösterilen fizik gerçekliği ilişkilendiren izleyici, Kracauer'e göre içinde yaşadığı gerçeklik ile daha derin bir ilişki kurmaya başlayacaktır (Kracauer, 2015, s.272-292).

3.2.1 Kracauer'in İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne yaklaşımı

Kracauer *Film Teorisi* kitabının daha önsözünde İtalya'da ortaya çıkan yeni gerçekçilik hareketini 'yeni bir dalga' olarak nitelendirir.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin oyuncuyu kendisiyle çerçevede yer alan diğer ögeler gibi ele alması, meslekten oyuncu olmayan gerçek kişilerle çalışılması Kracauer'in teorisi

açısından önemlidir. Bu durum doğal oyunculuğu getirecek ve gerçekliğin yakalanmasını kolaylaştıracaktır. Kracauer, filmin cansız nesneleri ön plana çıkararak aksiyonun taşıyıcısı haline getirmesini, sinemanın fiziksel varoluşu keşfetme gereği olarak görür. Bu anlamda *Umberto D.*'deki döküntü mutfağın başkarakter olarak öne çıkmasından övgüyle bahseder. Oyuncu olmayan oyunculardan yararlanılan filmlerin belgesele doğru yaklaştığını belirtir. Bu filmlerde başkahramanlar, nevi şahsına münhasır bireyler değil büyük insan topluluklarını temsil eden tiplerdir, bu filmlerde etrafımızı saran dünya ön plandadır ve bu anlatılar toplumsal koşulları dramatize eder. Kracauer,

Kendini fiili hayatın geniş kesimlerini ekrana taşımaya adanmış yönetmenlerin genelde profesyonel oyuncular 'taklitçilikle' suçlaması bir tesadüf değildir. (...) Oyuncu olmayan oyuncular görünüş ve davranışlarının sahiciliği nedeniyle seçilir. Başlıca meziyetleri, inşa etmeye yardımcı oldukları ama kendi hayatlarıyla tükenmeyen gerçekliği araştıran bir anlatıda görünmeleridir. (Kracauer, 2015, s.200)

der. Oyuncu olmayan oyuncuların tercih edilmesinin; anlatıda bireylerin kaderlerine değil, toplumsal örüntüye yer verilmek istenmesiyle paralel olduğunu düşünür.

Film ve tragedyanın birbiriyle bağdaşmadığını öne sürüyorum. (...) Film fotoğrafik bir mecraysa, tragedyanın kurduğu sonlu ve düzenli kozmosu aşıp ucu açık, sınırsız bir dünya olan dış gerçekliğin enginliğine doğru genişlemesi lazım. Kaderin kısmeti boşa çıkardığı, bütün ışığın insan etkileşiminin üzerine düştüğü bu kozmosun aksine, film dünyası hem insanları hem de cansız nesneleri kapsayan gelişigüzel olaylardan oluşan bir akıştır. Bu akışın imgeleri trajik bir etki yaratmaz; trajedi salt zihinsel bir deneyimdir, kamera gerçekliğinde herhangi bir karşılığı yoktur (...) (Kracauer, 2015, s.67)

diyen Kracauer için Yeni Gerçekçiliğin açık uçlu sonları bu filmleri 'gerçekliğin enginine doğru genişletiyor' olmalıdır. Hayatın akışı açık uçludur, oysa klasik dramaturji sonlu ve düzenli bir kompozisyon dayatır. Bu yüzden Kracauer, burjuva trajedisine dayanan anlatı filmi geleneğinin sinemanın maddi estetiğiyle çatışacağını düşünür. İkinci Dünya Savaşı öncesi yazılarında filmlerin mutlu sonlarının 'yaşamaya devam etmeliyiz' minvalinde alegorik okumasını yapan Kracauer, yahudi olduğu için kökü kazınmakla tehdit edilen

bir halka mensup. Bu durum savaş sonrası onu, mutlu son ve son dakika kurtarışı gibi ütöpik durumlardansa; mimetik bir şekilde şeyler dünyasındaki daha gösterişsiz kurtuluşlara yöneltir. Kracauer tesadüf kavramını önemser. Klasik dramaturjinin kaderle belirlenen kapalı yapısının, tarihi ve felsefi alternatifini ‘tesadüf’ kavramıyla getirir.

Klasik dramaturjinin sıkı örölmüş anlatı yapısına karşı Kracauer, epizodik filmi, buluntu hikâyelerin gevşek yapısını, açık uçlu sonları över. Övdüğü bu anlatı yapısı ona göre; içinden gerçek hayatın akabileceğı yollar bırakmaktadır. Kracauer, *Bisiklet Hırsızları* gibi filmlere dair

(...) birimler kaynaşmaya öyle meyillidir ki adeta oluşturdukları her film tek bir epizottur. Bu yapısal fark o kadar da mühim değildir. Tüm mesele birimlerin açık uçlu bir anlatının ayrılmaz bir parçası olmasıdır – burada açık uçluluk, anlatının bir bütün olarak hayatın akışıyla ilişki kurması anlamına gelir. Bu akışa duyarlılık, İtalyan yeni gerçekçiliğinin bünyevi bir özelliğı gibi görünür. Rossellini, De Sica ve Fellini’ye göre, bizi ilgilendiren hayat esasen sadece kameranin ifşa etmeye muktedir olduğı hayattır. Filmleri bu hayatın önemli veçhelerini tekrar tekrar derinlemesine araştırır. (Kracauer, 2015, s.460)

şeklinde bir değerlendirme yapar.

Kracauer’in yalnızca sinema teorisinde değil; sosyolojik araştırma ve değerlendirmelerinde de sokaklar önemli yer tutar. Onun; sakince sokakları dolaşıp, gözlem yapan düşünür, anlamındaki Benjamin’in flâneur kavramından da etkilendiğı bilinmektedir. Yeni Gerçekçi İtalyan filmleri savaş sonrası İtalya’sının sokaklarını anlatım ögesi olarak kullanmasıyla fiziksel gerçekliğın kurtarılmasına hizmet eder. Kracauer bu filmlerdeki sokakları,

Vittorio De Sica’nın *Ladri di biciclette* ve *Umberto D.*’sinde, her zaman her yerde olan sokaklar ağır bir keder yayar; bu keder hiç şüphesiz berbat toplumsal koşulların sonucudur. Ancak hangi özellikleri öne çıkarsa çıksın, sözünü ettiğimiz filmlerde sokak hayatını belirleyen baştan sona bu özellikler değildir. Sokak hayatı korkunç kesinsizlikler ve büyüleyici heyecanlar taşıyan sabitlenemez bir akış olarak kalır. (Kracauer, 2015, s.166-167)

sözleriyle niteler. Kracauer’e göre epizotlar içinden geldikleri hayatın gerçekliğine karşı geçirgen olmalılar. Bu konuda İtalyan filmlerini “*Roma città aperta*’dan *Cabiria*’ya, *Ladri di biciclette*’den *La strada*’ya kadar hepsi sokak dünyasının kelimenin tam anlamıyla derinliklerine dalmıştır; bu dünyada başladıkları ve bu dünyada bittikleri gibi, bu dünyaya karşı baştan sona geçirgendirler de.” şeklinde değerlendirir (Kracauer, 2015, s.461).

Shakespeare’in *Romeo ve Juliet* eserinden uyarlanmış aynı adlı bir film ile De Sica’nın *Umberto D.* filmini anlatı yapısı itibarıyla kıyaslayan Kracauer; teatral hikâye olarak tanımladığı Shakespeare uyarlaması filmde, hikâyenin bir birimden diğerine ilerlerken ayrı ayrı anlam örüntüleri geliştirdiğini ve bu örüntülerin önceden düzenlenmiş izlenimi verdiğini söyler. Çünkü bu örüntüler, filmde görsellerin akışından bağımsız olarak kendilerini gösterirler, görsellerin akışından doğup büyüyor gibi görünmezler. Oysa *Umberto D.* filminde anlam; kendisine yaşama imkânı vermeyen emekli maaşıyla yaşamını sürdürmeye çalışan yaşlı bir adamın gündelik varoluşu, bu varoluşa nüfuz edilerek gösterilmesinden doğar. Hikâye, kameranın izleyicinin görmesini sağladığı şeylerden oluşur. Bu sebeple teatral olay örgüsü mecradan ayrılabilirken; sinematik hikâyede bunun tersi geçerlidir. Kracauer bu durumla ilgili “Teatral bir filmi seyrederken hayal gücümüzü harekete geçiren ve çağrışım güçleri sayesinde bizi anlamlı hikâye bağlamlarına yönlendiren öncelikle fiziksel gerçekliğin görüntüleri değildir; tam tersi, hayal gücümüz ancak bu bağlamlar kendisini cezbettikten sonra onları destekleyen görsel malzemeyi dikkate alır.” der (Kracauer, 2015, s.417).

3.3 İtalyan Yeni Gerçekçiliği

İtalya’da sinemanın ilk yıllarındaki gelişmesi ve yaygınlaşması, Fransa’daki gibi güldürü, melodram ve serüven filmleriyle olur. 1900’lerin başları gibi erken tarihlerde *Spartaco* (1913), *Cabiria* (1914) gibi büyük dekorlarda, eski çağları konu edinen epik filmler yapılır. Benito Mussolini’nin iktidarda olduğu faşist yönetim döneminde İtalya’da, diğer ülkelerin filmlerinin gösteriminin yapılması sınırlandırılır. Bu sebeple İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar İtalyan seyircisi daha çok yerli yapımları izlemiş, Hollywood sinemasının ülkeye girişi ancak savaş sonrasında olmuştur. İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin yaygınlığına, Amerikan filmleri ve İtalyan güldürüsü de eklenince; 1955 yılında İtalya’da

seyirci sayısı, yıllık satılan bilet sayısı veri alındığında 819 milyona ulaşmıştır. 1977’de bu sayının 374 milyon, 1985’te 129 milyon olduğunu bilmek sinemanın savaş sonrası dönemdeki yaygınlığını anlayabilmek açısından önemlidir. (Vincenti, 2008, s.15) İnsanların siyasal ve toplumsal gerçekler konusunda bilgi edinme ihtiyacı savaşla birlikte artmıştır. Bu ihtiyaç, halkı sinema salonlarına, toplumsal çelişkileri sorgulayan yeni gerçekçi filmleri izlemeye çeken motivasyonlardan biridir. Aynı motivasyon, 1950’lerin ikinci yarısıyla birlikte izleyiciyi, haberleri daha hızlı edinebildiği televizyona yöneltecektir.

Tarihi konu alan filmlerin, 1900’lerin başında İtalya’da yaygın bir şekilde yapılabilmesini ülkenin koşulları hazırlar. Bu koşullardan ilki ülkenin doğal tarihi dekorlar ve yerler bulmak için elverişli olması, ikincisi genel işsizlik sorunu nedeniyle kalabalık sahnelerin çekilebilmesi için insan gücünün kolaylıkla bulunabilmesi ve bir diğer koşul da Romalılık duygusunun yüceltildiği bir ortamın varlığıdır. Bu filmlerin devasa dekorları ve ilginç konuları diğer ülkelerde de izlenir olmasını sağlar. Süreç içerisinde İtalyan sineması yalnızca tarihsel filmleriyle değil, duygusal dramalarıyla da dünya seyircisini etkiler. Ancak faşizmin yükselişiyle birlikte İtalyan sineması ülke sınırları içine geri çekilir. Dünya ölçeğinde izleyici ile buluşması ancak İkinci Dünya Savaşı sonrası Yeni Gerçekçi filmlerle olacaktır. (Vincenti, 2008, s.31-32)

Mussolini’nin faşist iktidarının ilk yıllarında sinemalarda genel olarak Hollywood filmlerinin benzeri olan, beyaz telefonlu malikânelerdeki gösterişli hayatların anlatıldığı konularıyla komedi ve müzikal türündeki “Beyaz Telefon” filmleri gösterilir. Sinemanın insanlar üzerindeki etkisinin gücünü farkederek Mussolini, ideolojisinin propagandasını yapmak için İtalyan Hollywood’unu yaratmaya karar verir. Bu amaçla Roma’da içinde stüdyolar bulunan “Cinecitta” kompleksini inşa ettirir, sektörde çalışacak sinemacılar yetiştirmek için de “Centro Sperimentale di Cinematografia” (C.S.C.-Roma Sinema Okulu) isimli bir sinema okulu açar. Bu okulda yetişen sinemacılardan mevcut ideolojinin savunuculuğunu yapmaları beklense de, ilerleyen yıllarda Yeni Gerçekçiliğin önemli isimlerinden sayılacak olan sinemacılar mevcut sistemi ve Mussolini iktidarını irdeleyen filmler yapacaklardır. (Sert, 2021, s.203)

(...) İtalya bir diktatörlükten gelmesinin ve bir savaş yitirmesinin yanı sıra aynı zamanda faşist rejime ve Alman ordularına karşı antifaşist güçlerin birleştiği ve bir direnişi (resistenza) gerçekleştiren bir ülkedir de. İşte sinema, barışın bu ilk yıllarında bütün dünyaya faşizm tarafından bozulmamış, kurtuluş savaşına girişmiş inançlı ve siyasal bakımdan farklı bir İtalya görüntüsünü, “beyaz telefonlu” bir sinemaya, Luce enstitüsünün haber filmlerine, siyah gömleklilere ve resmi görünüşe karşın yaymıştır. İtalyan sineması, bu işlevleri yerine getirirken dilini de değiştirmiş, gerçeklerle, yaşanmış şeylerle yüklü olarak ve ülkenin en canlı, en acılı gerçekleriyle kurduğu bağlarla, bütün dünya seyircilerinin ilgisini çeken filmler yapmıştır. (Vincenti, 2008, s.84-85)

derken Vincenti İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin hem siyasi hattının hem de geliştirdiği dilin altını çizer. Artık İtalya’da antifaşist bir sinema, gerçekle daha sıkı bir bağ kurarak yapılmaktadır.

Tarihin keskin dönemeçleri, toplumsal çelişkilerin yoğun olarak yaşandığı dönemler, sanatçılar için de yeni ifade yöntemlerinin arandığı, yeni akımların ortaya çıktığı dönemlerdir. Ali Gevgilili, tarihsellik kurduğu derin nedensellik bağı dolayısıyla bu akımlardan ve dönemlerden ikisine özel bir önem verir; “Sovyet Devrimi ile devrimci Rus sineması ve Savaş ertesi İtalya’sı ile Yeni-Gerçekçilik (Neo-realismo)” (2014, s.247). İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nde belirli ekonomik ve toplumsal koşullar, kurgunun, tekniğin, biçimselliğin formlarını yıkarak belgesel olmayan ancak gerçeğin yalınlık ve duyarlılıkla temsil edildiği bir sinema diliyle ifadelerini bulurlar.

Yeni Gerçekçilik ile İtalya tarihi arasında sıkı bir bağ vardır. İkinci Dünya Savaşı’ndan yenik çıkmış İtalya’da, faşizm yenilmiş, Hitler ile yakın ilişkideki Mussolini iktidardan indirilmiştir. Önce Nazilerin sonra da Müttefiklerin kol gezdiği İtalya’da savaşın neden olduğu yıkım ve yoksulluk; açlığın, sefaletin, işsizliğin ve evsizliğin kronikleşmesine neden olmuştur. Bu koşullarda film yapan Yeni Gerçekçiler “(...)kameralarını sıradan insana ve sokağa çevirerek o döneme kadar anlatılanlardan farklı konuları, o güne kadar sinemada işlenmemiş olan, emeğiyle geçinen ve dolayısıyla da geçim sıkıntısı çeken, mülksüz, sokaktaki sıradan, yoksul insanları ve yaşamları(...)” (Yılmaz, 2008, s.67)

konularının ve koşulların dayattığı bir biçimle anlatarak, Yılmaz'ın ifadesiyle “*klasik anlatıdan önemli bir estetik kopuşu*” gerçekleştirirler.

Roma Açık Şehir (Roma Città Aperta, 1945) ve *Paisà (1946)* gibi dünya çapında büyük kitleler tarafından izlenen filmler; İtalya gerçeğini ve direniş hareketini, dolambaçlı yöntemlere, süslü anlatımlara gerek duymadan, sorunların en temel noktalarını sade ve tutkulu bir anlatımla ortaya koyar. İlk elden; Vittorio de Sica ve Cesare Zavattini'nin ortak çalışmasının ürünü *Kaldırım Çocukları (Sciuscia, 1946)*, *Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biciclette, 1948)*, *Umberto D. (1952)* filmleri, Luchino Visconti'nin *Tutku (Obsessione, 1942)*, *Yer Sarsılıyor (La Terra Trema, 1948)* filmleri, Luigi Zampa'nın *Barış İçinde Yaşamak (Vivere in Pace, 1946)*, *Saygıdeğer Angelina (Onorevole Angelina, 1947)*, *Zor Yıllar (Anni Difficili, 1948)* filmleri ve Giuseppe de Santis'in *Trajik Av (Caccia Tragica, 1947)*, *Acı Pirinç (Riso Amaro, 1949)* filmleri akımın en bilinen örnekleri olarak sayılabilir. (Vincenti, 2008, s.85)

Guido Aristarco tarafından kurulan ve yönetilen “Cinema” ile İtalya'nın en eski film araştırmaları dergisi olup günümüzde de hâlâ yayımlanmakta olan Roma Sinema Okulu'nun (C.S.C.) yayın organı “Bianco e Nero” dergileri yeni gerçekçi yönetmenlere sayfalarında yer vererek, onların gelişmelerini sağlamıştır. Antonio Pietrangeli “Cinema” dergisinde yayımlanan “Gerçekçi Sinemanın İrdelenmesi” başlıklı yazısında, Visconti'nin ilk filmi *Tutku* ile ilgili “*Tutku, öyle bir film olacaktır ki, içinde papaz okullarında öğrenim gören kızlar, prensler, milyonerler değil, önüne geçilemez isteklerin yerine getirilmesi için verilen günlük kavgalar içindeki şiddetli, tutkulu, açgözlü, yalın, çırılçıplak bir insanlık görülecektir(...)*” (Aktaran Vincenti, 2008, s.86) şeklinde yazar. Bu filmle birlikte yeni hareketin tavırları ve tercihleri de dergi içinde belirginleşmeye başlar. Filmin atmosferi, derginin genç eleştirmenlerinin savunduğu ‘gerçek İtalyan görüntüleri’ne örnek oluşturur. Yeni gerçekçi genç sinemacılar için sadece bir atmosfer sorunu değildir söz konusu olan; onlar insanı çevresi ile birlikte anlamayı ve anlamlandırmayı savunurlar. Kişilerin toplumsal ve insancıl gerçekleri üzerinden İtalyan gerçeğini irdelemek isterler.

Cinema dergisinde yayımlanan bir yazısında Visconti şöyle yazar; “*Beni özellikle sinemaya yönelten, yaşayan insanların öykülerini anlatma isteğidir. Nesnelerin içinde*

yaşayan insanlardır bunlar, nesneleri kendi başlarına düşünmüyorum. Benim ilgimi çeken, bir insan sinemasıdır (Cinema antropomorfo)(...) insan varlığının ağırlığı, onun orada bulunması, film karesini doldurabilecek tek şeydir benim için(...)” (Aktaran Vincenti, 2008, s.88) Visconti, Fransız yönetmen Jean Renoir’a yönetmen yardımcılığı yapmıştır ve ilk filminin biçeminde Renoir sinemasının etkileri görülür. Renoir, derin odak ve doğaçlama unsurlarını kullanmasıyla kendinden sonraki sinemacıları etkilediyse de, anlatı yapısı ve diyaloglara bağlılığı yönünden kendi döneminin özelliklerini gösterir. Renoir, konu seçiminde de saf bir fanteziyi değil, toplumsallık içindeki bireye bakmak ister. (Armes, 2011, s.68) Visconti’nin yalnızca Fransız sinemasından değil, Amerikan sineması ve edebiyatından da etkilendiğini filmin senaryo yazarlarından De Santis ve Alicata öne sürer. Gelmekte olan yeni gerçekçiliğin etkilendiği kimi kaynaklar bunlar olmakla birlikte; faşist retoriğin ve küçük burjuva yazınının karşısında durmak, Giovanni Verga’nın verismo (gerçekçilik) akımının yeniden değerlendirilmesi gibi motivasyonları da vardır. Tüm bu beslenme kaynakları ve motivasyonları sonucunda; yeni gerçekçi sinemacılar İtalyan sinemasını sokağa indirir, toplum ve insan gerçeğiyle sıkı bağlar kurar, işçiler ve köylüler gibi toplumun ezilen sınıfına mensup insanların hikâyelerini anlatırlar.

Kültürel ve siyasal yapıları birbirlerinden farklı olan hareketin genç sanatçıları, gerçeğe kurulan ilişki farklılıklar gösterir. Gerçekçilikten, savaş sonrası ülkenin sorunlarına duyulan ilginin anlaşılması, hareketin ilk yılları için ortak nokta olarak kabul edilir. Faşist rejimin sineması insanların kabul etmesini sağlamaya çalışırken, yeni gerçekçi sinemacılar ülkenin sorunlarını konuşmayı ve izleyicilerinin sorular sormasını isterler. Bu amaçla öncelikli olarak toplumsal bir bellek oluşturmak için direniş hareketinin, sonra da düşüncelerin tartışıldığı bir ortam için ülke sorunlarının ele alınıp anlatıldığı filmler yapılır. (Vincenti, 2008, 89)

Savaşın hemen sonrasında İtalya’da toplumsal gerçekler hızla gelişmektedir. Diktatörlüğün yaşam koşulları gibi, rejimin sinemasının konuları da artık eskimiştir. Yaşam koşullarının değiştirilmesi isteği sanat alanına da kendini dayatır. Yalnızca sinemada değil; kültür alanında, savaşın felaketleri, sefalet, işsizlik, direnişin değerleri, dayanışma, barış gibi genel çizgilerde ortaklaşılan birleşik bir hareket oluşur. Ulusal ve halkçı bir yaklaşım o yılların sol partilerinin kültür politikalarını da belirler. Böylece yeni

gerçekçi çalışmalar için geniş bir cephe oluşur. Daha sonra yeni gerçekçilik tutucu çevrelerin hedefi haline geldiğinde, bu cephenin önemi daha da belirginleşir. Tutucular yeni gerçekçilik üzerine saldırılarını iki koldan gerçekleştirir: İlki katolik basın, yeni gerçekçilerin işlediği toplumsal konu ve değişiklik isteklerinin karşısına ahlâk değerleriyle çıkar. İkincisi ise sinema pazarına yeni bir ekonomik yapı verilir. (Vincenti, 2008, s.89-92)

Yeni gerçekçi sinemacılar konularını, kendilerinden önceki sinemanın yaptığı gibi faşizm övgüsü ya da ‘beyaz telefonlu’ burjuva evlerindeki olaylar yerine; İtalya toplumsal gerçekliğinden alırlar. Günlük gerçekliğe yansıyan savaş, işsizlik, açlık konu edilir. Başrolde sokakta rastlanılabilecek sıradan insanlar yer alır ve onların hikâyeleri anlatılır. Vincenti’ye göre; *“Günlük yaşıntının bu destansı (epik) anlatımı, (...)çeşitli sinemacılarda farklı tonlar ve anlamlar kazanır, bunların nedeni kimi zaman kültürel kökenlidir, kimi zaman şiir anlayışı, kimi zaman da siyasal ve toplumsal görüşlerdir.”* (Vincenti, 2008, s.93) Örneğin Visconti, tarihsel olayları değerlendirir ve sınıfsal ilişkilere dair eleştiriler geliştirerek bunları kendine özgü şiir anlayışıyla izleyiciye sunar. Rossellini ise İtalyanların çok duyarlı olduğu; karı-koca ilişkileri, ruhsal yalnızlık, sevememek, laik kültür ile dinsel kültür arasındaki ilişkiler gibi konuları, yalın bir anlatımla izleyicinin tartışmasına açar. Giuseppe De Santis filmlerinde; ülkenin kuzeyi ile güneyi arasındaki ilişkileri ve işsizlik sorununu belli bir siyasal perpektifle çarpıcı bir şekilde sergiler. Tiyatro oyunlarıyla bilinen Luigi Zampa ise; iyi niyetli bir yaklaşımla görenekleri eleştirdiği, savaş sonrası yeni yeni şekillenmeye çalışan İtalyan toplumunu betimlediği toplumsal filmler yapar. Pietro Germi’nin Sicilya’yı konu edinen filmleri ise; İtalya halkının kendi ülkesinin güneyinde yaşanan sorunların farkına varmasını sağlar.

Ali Gevgilili nesnel koşullar, filmsel estetik ve işlenen konular arasındaki bağı şöyle tanımlar;

Rossellini Roma, Açık Kent’i yaparken, Yeni Gerçekçilik akımının en ünlü filmi, en kötüsünden bir kamerayla bazan çatı katlarından, bazan otomobillerin içinden, bazan da bir basımevinden kaçak sağlanan elektrikten yararlanarak çevrilebilmişti. Film salt içeriğiyle değil, biçimi ve yapısıyla da içinde bulunduğu koşullar ile belirli bir özdeşliği deyimliyordu. Gerçek karşısındaki bu

nesnel yaklaşımla sosyo-ekonomik koşulların yarattığı somut ortam arasında açık bir içsel bağ vardı. (Gevgilili, 2014, s.248).

O dönemde İtalya’da ekonomik ve toplumsal koşullar, içerik ve biçimde; gerçeği yalınlık ve duyarlılıkla kavrayan bir sinemayı çağırır.

Savaşın stüdyolara ve pahalı ekipmanlara verdiği zarar dolayısıyla, yönetmenler gerçek mekânları ve basit stilleri kullanmak zorunda kalırlar. Büyük projelerdense sıradan insanların günlük sorunlarını, gazetelerde kısaca değinilen haberleri, büyük tarihsel olayların yanında anılmayı bile hak etmeyen hadiseleri anlatmaya yönelirler. Öyküleri genelde görkemli sahnelerin olmadığı basit öykülerdir. Profesyonel oyuncu olmayan sıradan insanlar, karakterleri canlandırır. Bu yüzden onların yüzlerinin detaylarını gösteren yakın çekim planlara başvurmadan, orta ya da genel planlarla onları işleriyle meşgulken ya da diğer insanlarla ilişki içinde gösterirler. Aydınlatmada da yine sıklıkla doğal ışık kaynakları kullanılır. (Armes, 2011, s.69-75) Yalın diyaloglar ve insanların günlük hayatta kullandığı giysiler tercih edilir. Dış müzik gibi destek öğeleri olabildiğince az kullanılıp, yapay efektlere başvurulmaz. Uzun planlar ve geniş bir alan derinliği tercih edilir. Yeniden üretilen öznenin, nesnelliğin içinde onun bir parçası olarak bütünlüklü bir şekilde anlatılması amaçlanır. Tüm bu tercihler, gerçeğin saf bir şekilde temsil edilmesi ve akımın; gerçeğin sunumuyla izleyicinin kendisi ve hayatı üzerine düşünmesini sağlama ve onu sarsma nihai amacına hizmet etmesi içindir.

Edebiyat ve yeni gerçekçi sinema arasında yakın bir ilişki olmuştur. Çok sayıda roman sinemaya uyarlandığı gibi, pek çok şair, romacı, yazar da dönemin senaryo yazarları arasındadır. Cecchi D’Amico, Cesare Zavattini, Sergio Amidei, Vitaliano Brancati, Diego Fabbri, Guiseppe Berto bunlardan yalnızca birkaçıdır. İtalyan sinemasının yazılı metne verdiği önem, daha sonraki yıllarda da Pier Paolo Pasolini, Tonino Guerra gibi isimlerle varlığını sürdürür. (Vincenti, 2008, s.96-98)

İtalya’da 1930’lu yıllarda sinemanın sanatsal değeri tartışılırken Umberto Barbaro, sanat olarak sinemayı bir bütün içinde ele alan ilk aydınlardan biri olmuştur. Barbaro hem Roma Sinema Okulu’nda dersler verir hem de okulun yayın organı Bianco e Nero dergisinin yöneticiliğini yaparak; sinemanın toplum ve insan gerçeklerini derinlemesine araştırması gerektiğini savunan yazılar yazar. Roma Sinema Okulu’nun yöneticiliğini de

yapmış olan Luigi Chiarini, İtalya’da sinema üzerine düşünen ilk aydınlardan bir diğeridir. Chiarini, sinemanın üretimi ve dağıtımından kaynaklanan ticari yönü karşısında, sinema sanatının estetik yönünü ve yönetmenin varlığını savunur. Her iki aydın da düşünceleriyle, ileride yeni gerçekçiliği oluşturacak olan sinema kültürünün eleştirel ve kuramsal temelini atmıştır. (Vincenti, 2008, s.101-104) Bu dergilere daha sonra farklı dergiler de eklenecektir. Bunlardan biri de Guido Aristarco’nun Cinema Nuovo dergisidir. Bu dergilerdeki düşünce tartışmaları daha çok ‘gerçekçilik sorunu’ üzerinde yoğunlaşır ve gerçekçi bir sinema düşüncesi üretilmeye çalışılır. Üzerinde yoğunlaşılan gerçekçilik, daha sonraki yıllarda güldürü filmlerinde de görülecek olan gerçekçi atmosfer anlamında değildir; toplumun temelindeki gerçek çelişkilerin gösterildiği bir gerçekliktir. Marksist bir aydın olan Aristarco özellikle ‘eleştirel gerçekçilik’ üzerinde durmuş, ulusal göreneklerin öne çıkarılması, gelişmekte olan toplumun temel meselelerinin tartışılması, sınıf çelişkileri ve savaşımalarının gösterilmesi ve kültürün bu konudaki işlevinin belirtilmesi gerektiğini savunmuştur. (Vincenti, 2008, s.112-113)

İkinci Dünya Savaşı öncesinde sinema yapım ve dağıtımı Cinecittà ve Istituto Luce (Işık Enstitüsü) kanalıyla faşist devlet tarafından denetlenmektedir. Yabancı filmlerin ülkeye getirilmesi de yine bir devlet kuruluşu olan Enic tekelinde bulundurulmaktadır. Savaş sonrası kurtuluş ile birlikte özellikle Amerikan ve İngiliz sineması yoğun bir şekilde ülkeye girer. İşletmeciler seyircinin de gösterdiği yoğun ilgi nedeni ile bu filmleri çokça gösterirler. İtalyan filmlerinin pazardaki ağırlığı giderek azalmaya başlar. Ülkedeki salon sayısı artarken film üretimi azalır. Bu durum bunalıma yol açar. Geçici bir yasa ile bu durum toparlanmaya çalışılır. Ancak yasa aynı zamanda üretimlerin siyasal çizgisini de belirleyip denetim altına almaktadır. Filmlerin finansmanı desteklenirken, senaryoları ön denetimden geçirilerek sansür uygulanır. Kilise ise başlangıcından itibaren yeni gerçekçiliğin karşısında konumlanmıştır. Ancak toplumsal ve siyasal eleştirinin filmlerden silinmesiyle birlikte kilise, bu sinemayı ‘İtalyan Sinema Okulu’ ismiyle tanımlayarak desteklemeye başlar. Kiliseye bağlı sinema salonlarının sayısı savaş sonrasında giderek artar. Katolik inancı doğrultusunda bir sinemayı ön gören kilise, yapım ve dağıtım kanallarında da etkili olur. Hatta Roma Sinema Okulu ve onun yayın organı Bianco e Nero ile Cinema dergilerini ele geçirip, kültür alanına yerleşmeye çalışır. Cinema dergisinin kurucusu ve yöneticisi sol görüşlü Guido Aristarco, Cinema

dergisinden ayrılmak zorunda kalıp, Cinema Nuovo (Yeni Sinema) dergisini çıkarmaya başlar. (Vincenti, 2008, s.98-100) Sol, entelektüel düzeyde filmlere sahip çıkarak içeriklerin ilerici olmasına çabalar; katolikler kitleyi etkileyerek kültüre yön vermeye çalışır. Ancak iktidara sahip olmayanlar kültür alanını da şekillendiremezler. Yönetimdeki Hristiyan Demokratlar ve toplumsal yapı ile kitleler üzerinde etkili olan katolikler arasındaki kısmi iş birliği 1950'lerin ikinci yarısına kadar sürer. Bu tarihlerden sonra Hristiyan Demokratlar kitleler üzerindeki etkinliklerini katolikler aracılığıyla değil televizyon aracılığıyla yürütmeye başlar. Yönetmen sinemasını savunan yeni gerçekçiler ve kitleler üzerinde hakimiyet kurmaya çalışan kilise arasındaki savaşın kazananı kapitalizm olmuş gibidir. (Vincenti, 2008, s. 101)

İtalya'da, savaşın bitmesi ve faşizmin sona ermesiyle, sinemada yenileşme, aynı zamana rastlar. 50'li yıllarda bu yenileşme, batıdaki birçok ilginç sinema akımı için önemli bir çıkış noktasını da oluşturur. Oysa, ilk önemli filmlerin yankılarının arkasından, gerçek ve asıl yeni gerçekçi deney sönmeye başlar. 40'lardan 50'lere geçerken İtalyan sineması, yeni gerçekçi filmlerin epik tarzını terkederek 'popüler yeni gerçekçiliğin' melodramına ve daha çok da 'pembe yeni gerçekçiliğin' güldürülerine doğru kayar. (Vincenti, 2008, s.111)

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin kısa sürede sönümlenmesini Vincenti bir ölçüde solun kültürel tasarımlarının yeterli olmamasına bağlar. Bunun da nedenlerini şöyle sıralar:

Birinci olarak bu eksikliğin nedenleri çok açıktır, çünkü, savaş sonrası İtalya'sında çok hızlı toplumsal ve ekonomik gelişmeler olmaktadır ve geleneksel İtalyan kültürü içinde çok sayıda ve birbiriyle çelişen akımlar vardır. İkinci olarak, 40'lı yılların sonundan başlayarak sinema sanayisinin yeniden biçimlendirilmesinde, tutucu çevrelerin ve Hristiyan demokrat hükümetlerin politikalarının etkilerini de unutmamak gerekir. Yapım ve dağıtımın, yasal ve ekonomik koşullarını bu politika belirler, dolayısıyla kültürel politika da buna uygun olarak şekillenir. (Vincenti, 2008, s.98)

Yeni Gerçekçilik içinde ismi anılan yönetmenler ve filmler arasındaki üslup farklılıklarına değinen Bazin, bu yönetmenlerin eleştirmenlerin yaptığı sınıflandırma bağlamında Yeni-Gerçekçi kelimesinden hoşlanmadıklarını söyler. Ona göre;

yönetmenler hepsini karşılayacak bir İtalyan Yeni Gerçekçilik okulu olmadığını belirterek, benzerliklerini değil farklılıklarını öne sürmek taraftarıdır. Bazin bu durumu yaratıcının eleştirmene verdiği bir refleks tepkisi olarak değerlendirir. Yaratıcı için bu tepkiyi anlaşılır bulur ancak yine de bu sınıflandırma içinde kalmak için iyi nedenler olduğunu düşündüğünü belirtip, “*Bu ünvanı utanç duymadan kabul eden tek kişi Zavattini’dir.*” der (Bazin, 1967, Vol II, s.66).

3.3.1 Cesare Zavattini

1902 doğumlu Cesare Zavattini, ilk olarak 1929 yılında *Solaria* adlı edebiyat dergisi çevresine girerek sanat camiasıyla tanışır. Sinema üzerine düşünmeye dergilere yazdığı sinema ve edebiyat yazıları aracılığıyla başlayan Zavattini, yayın çevresinin de tanınır bir ismi haline gelir. 1930’ların ikinci yarısı itibarıyla sinemaya yoğunlaşır. Vittorio De Sica ile tanışması da bu yıllara rastlar. (Sert, 2021, s.210-211) Zavattini, Yeni Gerçekçi İtalyan Sinemasının en başarılı örneklerini yönetmen De Sica ile birlikte yaptıkları filmlerle verir. Senarist olarak görev aldığı 50’den fazla filmin 26’sında De Sica ile çalışır. Bu işbirliğinden, Yeni Gerçekçiliğin önemli eserleri arasında yer alan *Kaldırım Çocukları* (*Sciuscia*), *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri di biciclette*) ve *Umberto D.* filmleri doğar. Bazin, De Sica üzerine yazdığı yazıda senaryoya bağlılığı ile onu bir sahneleme ustası olarak tarif eder. Bu sebeple De Sica olmadan Zavattini’nin yaptığı önemli çalışmalar olmasına rağmen, Zavattini olmadan De Sica’yı düşünmenin mümkün olmadığını vurgular. Bazin’in ikiliye dair yaptığı tahlil, birlikte yaptıkları filmlerdeki Zavattini etkisinin daha iyi anlaşılmasına olanak verir. (Bazin, 2000, s.183-193.)

Senaryoları ve yazılarıyla Yeni Gerçekçiliğin kuramını ortaya koyan, aynı zamanda yazar ve gazeteci de olan Zavattini, toplumcu bir kuram ve düşünce birikimine sahiptir. Yeni Gerçekçilik akımının kuramcısı olarak değerlendirilir.

1952 yılında *The Italian Film Magazine* 2’ye verdiği “Sinema Üzerine Bazı Fikirler” başlıklı röportajda, Yeni Gerçekçilik akımının ana hatlarını ortaya koyar. Buna ek olarak 1953’te “Yeni Gerçekçilik Tezi” (*Tesi Sul Neorealismo*) ve 1954’te “Bana Göre Yeni Gerçekçilik” (*Il Neorealismo Secondo Me*) isminde iki makale kaleme alan yazarın görüşleri, akımın manifestosu olarak nitelenir. (Sert, 2021, s.210)

Rekin Teksoy, Zavattini'nin senaryolarının ortak özelliğini, “(...)savaş sonrası İtalya'sına eğilmesi, toplumsal adaletsizliğe ve insanın sömürülmesine dayalı bir kalkınmanın aldatıcılığını vurgulaması(...)” (2009, s. 333) şeklinde özetlemiştir. Toplumun en küçük birimi olan bireyi belirli koşullar içerisinde gözlemler, bireylerin bu koşullar içerisinde karıştıkları olayları, gösterdikleri tepkileri yansıtarak siyasal ve toplumsal sonuçlar çıkarır.

Açlıktan ölmek üzere olan ya da mahvolmuş, yıkılmış bir insan, belki de gerçek adı ve soyadıyla gösterilmeli. İnsanların açlığının, sefilliğinin, ezilmişliğinin fondaki unsurlarını gibi şöyle bir görüneceği şekilde tasarlanmamalı hiçbir film. Çünkü o zaman daha az etkili ve daha az ahlaklı bir iş yapmış olursunuz. (Zavattini, 1997, s.47)

diyen Zavattini toplumsal koşulları filmler için arka plan olmaktan çıkarıp, karakterlerin yaşadıkları olayların gerekçesi olarak konumlandırır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan birkaç yıl sonra yazdığı yazısında Zavattini, Yeni Gerçekçi sanatçılara dair;

Çalışmaları, insanı incelemenin, anlamının sonsuz olanaklarını seriyordu önümüze; insanın son derece somut ve gerçek bir çözümlemesiydi bu, savaşa neden olan ve savaşın acılarını çeken insanlar kadar gerçek... Bu korkunç olayların nasıl olup da gerçekleştiğini bilmek, anlamak zorundaydık. Sinema da böyle bir araştırma için hali hazırda en etkili araçtı. Diğer sanat formları sinema kadar tercih edilir değildi; çünkü savaşın başından beri bizi sarmalayan ve en ufak bir muhalefetten alıkoyan yalan dolana duyduğumuz öfkeyi ifade edebileceğimiz anlatım olanaklarından yoksundular. (Zavattini, 1997, s. 48)

sözleriyle, içinde yaşamakta oldukları gerçekliği anlamak ve anlatmak için neden sinema sanatına başvurduklarını özetler. Kendi yapmakta oldukları sinema ve ana akım Amerikan sineması arasındaki farkı da şöyle vurgular;

Sinemanın görmeye ve çözümlemeye olan bu tutkusu, gerçeğe duyduğu açlık; insanlara, yeryüzünde olup biten her şeye duyduğu derin saygının da bir ifadesiydi. Yeni-gerçekçiliği Amerikan sinemasından ayıran, hatta taban tabana

zıt yapan da budur zaten: Bizi, yaşamlarımıza dokunan, doğrudan ve bütünüyle kavramak istediğimiz gerçekler ilgilendirirken; Amerikan filmlerinde gerçeklik, bütün pürüzlerinden arındırılmış, hazmı kolaylaştırılmış haliyle karşımızdadır. Bu yüzdendir ki, Amerikalılar filmlerine konu bulmakta sıkıntı çekerler. İtalya’da ise bu söz konusu bile değildir, hayat bizi gerçekleriyle çepeçevre sarmışken(...) Günün herhangi bir saati, herhangi bir yer veya kişi bir anlatıya konu olabilir, eğer anlatıcı bu basit, sıradan şeylere yaşam veren, arka plandaki etkenleri görmeyi ve yansıtmayı başarabiliyorsa. Bu noktada ise konu değil, içerik sıkıntısından, yani bu gerçeklerin yorumlanmasındaki bir tikanıklıktan söz edilebilir ancak. (Zavattini, 1997, s. 49)

Bu sözler Yeni-gerçekçilerin filmlerine konu bulmak için nereye ve nasıl bir yaklaşımla baktığını anlamamızı sağlamanın dışında, ana akım Amerikan filmleri ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği arasındaki gerçekliğe yaklaşım farkını da vurgular. Zavattini içinde yaşamakta olduğu savaş sonrası dünyasının daha da kötüye gitmekte olduğunu düşünür. İnsanlığın gerçeklikle ilgilenmiyor, gerçeklik karşısında kayıtsız kalıyor olmasını da bu kötüye gitmedeki en önemli neden olarak ortaya koyar. Onun bu konudaki çözüm önerisi; insanlığın en yakıcı ihtiyacı olarak nitelendirdiği ‘sosyal merak ve bilinç’ tir. Yeni-gerçekçilerin bu merakı ve bilinci uyandıracak filmler yapması gerektiğini savunur. Bu amaçla senaryo alanında pek çok çalışma yapar. O ‘sıra dışı’ karakterlere karşıdır;

Örneğin, romanların ana karakterlerine bakarsanız, hep ayrıksı özellikleri olan kahramanlarla karşılaşsınız; ayakkabıları bile özeldir, kendilerine özgüdür. Onların varlığı, bana ve benim gibi onların dünyasından sürülmüş milyonlarca insana zarar veriyor. Her birimiz gerçek karakterleriz oysa. Artık izleyiciye, yaşamın gerçek aktörlerinin kendileri olduğunu anlatmanın zamanı geldi. Filmlerimizde, karakterlerimizde ortak olan şeylerin izini sürmeliyiz. Benim veya bir başkasının, zenginin veya yoksulun, hepimizin ayakkabılarında rastladığımızı hep aynı şeydir: insanın görünmeyen emeği. (Zavattini, 1997, s. 49-51)

Onun sıra dışı karakter olarak tanımladığı ve romanlarda sıkça görüldüğünü söylediği karakter; Aristoteles’in trajik kahramanıdır. İdealleştirilen bu kahramanların seyircide

aşağılık kompleksi yarattığını ifade eder. Seyirciye ‘yaşamın gerçek kahramanlarının’ kendileri olduğunun söylenmesi gerektiğini düşünür ve senaryolarında karakterlerini bu doğrultuda oluşturur.

Zavattini Yeni Gerçekçiliğin amacını şöyle özetler: “*Herkesi güçlendirmek, her birini insan oluşlarının bilincine ulaştırmak.*” (Zavattini, 1968, s.383). Seyirciyi bilinçlendirmeyi amaçlayan Zavattini, bu bilinçlendirmenin yöntemini de sanatçının görevlerini anlattığı şu sözlerinde belirtir;

Sanatçının görevi de birtakım değiştirmelere baş vurarak seyirciyi heyecanlandırmak ya da tiksindirmek değil, onu kendisinin ya da başkalarının yaptığı şeyler üzerine, yani katıksız gerçek üzerine düşünmeye (isterseniz, heyecana, hatta tiksine) yöneltmekti. Böylelikle gerçek karşısında duyulan derin, bilinçdışı bir güvensizlikten, yalancı ve belli belirsiz bir kaçıştan eşyaya, olaylara, insanlara sonsuz bir güvene geçildi. (Zavattini, 1968, s.381)

Hayali durumlarla seyirciyi sarsmak yerine, onları yalın gerçekler üzerine düşündürmek ister. İnsanın yaratıcılığı ve düşgücüne inancının sonsuz olduğunu ancak, gerçeğe ve insanlara olan inancının daha büyük olduğunu belirtir. “*Gündelik gerçeğin dramatik yapısı ilgilendiriyor beni, hayal mahsülü olanlar değil.*” der (Zavattini, 1997, s.52).

Zavattini’nin senaryoları bu savunuları doğrultusunda oluşur ve bunlar genel olarak İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin uygulamaları haline gelir. Bu uygulamaların bazıları klasik anlatının özelliklerine yaklaşırken, bazıları modern bir anlatının ilk örneklerini oluşturur. Uygulamaların tamamını tüm filmlerde eksiksiz görmek mümkün olmasa da bir yaklaşım ortaklığından söz edilebilir.

3.3.2 İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin Aristoteles ve Brecht yaklaşımları bakımından değerlendirilmesi

Augusto Boal Aristoteles’e göre tragedyanın en geniş ve eksiksiz tanımını; “*Tragedya, insanın aşırılıklardan uzak, erdemli davranışından -ki bu erdemli davranışın yüce ‘iyi’si adalet, en büyük ifadesi Anayasa’dır- oluşan mutluluğunu arama sürecinde, rasyonel ruhunun eylemlerini, alışkanlıklara dönüşmüş tutkularını taklit eder.*” (Boal, 2011, s.23) şeklinde tarif eder. Aristoteles, tragedyayı tarif ederken kullandığı erdemli davranışı

tanımlarken adalet kavramına bakar. Ona göre adaletin en büyük ifadesi Anayasa'dır. Peki bu hangi anayasadır? Tragedyanın neyi taklit ettiğini anlayabilmek için bu sorunun cevabı önemlidir. Aristoteles bunun için yaşadığı gerçekliğe bakar ve o anayasayı kabul eder. Yani onun erdemli davranışı tanımlamak için önüne koyduğu kriter 'özgür erkeklerin' anayasasıdır; özgür kadınlar, köle erkekler ve köle kadınların değil. Adalet, özgür erkeklerce tanımlanır. Dolayısıyla erdem de. Dönemin toplumsal koşulları Aristoteles'in karakter yaratımını ve öykü kurma şeklini en temelde yapılandırmaya başlar. İtalyan Yeni Gerçekçiliği filmlerinin senaryo yapılarını anlayabilmek için; Aristoteles'in tragedyaya tanımını hikâye yapısı için kullanırken, öncelikle en temel kavramını dönemin İtalya'sı için yeniden tanımlamak gerekir. İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalya'sında adalet kavramının, eşitlik temeli üzerine oturtulup, erdemin bu şekilde tanımlandığı söylenebilir. Bu iki tanımlama arasındaki temel farkı ortaya koyduktan sonra İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerinin, Aristoteles'in tragedyaya sisteminden aldığı ve dışarda bıraktığı yapısal öğelere karar vermek için bir zemin tarif edilmiş olur.

İtalyan Yeni Gerçekçiliğinde, Aristoteles'in tragedyasına benzer şekilde karakterle özdeşleşme yaşanır. Ancak bu karakterler 'özgür erkeklerin adalet sistemine göre erdemli' karakterler değil, eşitlik ilkesine göre erdemli karakterler; toplumun alt tabakasından insanlardır.

Aristoteles, yazarlara kusurlu karakter tasvir etmemelerini önerir. Ona göre, trajik kahramanın hayatında mutluluktan mutsuzluğa doğru bir dönüşüm yaşanmalıdır ancak bu dönüşümün nedeni karakterin bir kusuru değil, bir hata ya da zayıflığı olmalıdır. Üstelik bu hata ya da zayıflık izleyici tarafından anlayışla karşılanacak şekilde verilmelidir. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinde de kusur karakterlere yüklenmez. Bu da izleyici tarafından özdeşleşmeyi kolaylaştırır. Ancak bu filmler yine temel bir farkla tragedyaya sisteminden ayrışır; karakterler kusurlu değildir ancak karakterin başına gelenler toplumsal yaşamın çelişkilerinden kaynaklanmaktadır. Karakter yaşadıkları dolayısıyla değişir. Aristoteles'in tragedyaya sisteminde karakterin dönüşümünün seyircinin gözlerinin önünde gerçekleşmesi seyirci nezdinde müthiş bir etki yaratır. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinde de karakterler film boyunca yaşadıkları dolayısıyla dönüşürler. İzleyici üzerinde etki yaratmış olan bu dönüşümün nedeninin, toplumsal yaşamdaki çelişkiler olduğunun altı çizilir.

Aristoteles'te hamartia kavramı; trajik hata olarak tanımlanır, karakterin ethosu ve toplumun ethosunun uyumlu olması için hamartianın yok edilmesi gerekir. Bisiklet Hırsızları filminde babanın bisiklet çalmaya yeltenmesi bunun için örnek verilebilir. Ancak bu durum karakterin kişiliğinin bir sonucu değil, içinde yaşanmakta olunan koşulların bir sonucudur. *“İdealist poetikaya göre toplumsal düşünce toplumsal varlığı belirler; Marksist poetikaya göre ise toplumsal varlık toplumsal düşünceyi belirler. Hegel'e göre dramatik eylemi tin yaratır; Brecht'e göre ise dramatik eylemi karakterin toplumsal ilişkileri yaratır.”* (Boal, 2011, s.89). Bu noktada İtalyan Yeni Gerçekçiliği Aristoteles'ten ayrılıp Brecht'e yaklaşır. Çelişkilerin yoğun olarak yaşandığı dönemlerde toplumun ethosunun ne olduğu, diğer dönemlerden daha bulanıktır. Toplumun ethosunun ne olduğu net bir şekilde tanımlanamaz çünkü var olan sistem sarsılmıştır ve daha önceleri doğruluğundan emin olunan şeylerden şüpheye düşülür. İkinci Dünya Savaşı sonrası da böyle bir dönemdir. Pek çok kavram sorgulanmaktadır. Bu yüzden bu dönemde yapılan bu filmlerin hikâye yapılarında hamartia kahramana değil, sisteme yüklenir.

Aristoteles'te karakterle kurulan özdeşliğin temelini oluşturan duygular; korku ve acıma duygularıdır. İzleyiciler karakterlere bu duygular ile bağlanırlar. Aristoteles'in dediği gibi, bize benzeyen bir karakterin başına hak etmediği bir şey gelmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nı yaşayan insanlar; İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin o günkü seyircileridir. Ve bu insanlar savaş dolayısıyla 'korku' ve 'acıma' duygularını derinden hissetmişlerdi. Savaşın getirdiği yıkımın doğrudan unsurları olmuşlardı. Bu sebeple bu filmlerin kahramanlarına aynı duygularla bağlanmış olabilirler. Çünkü filmlerde karakterlerin başına gelenlerin aynısı kendi başlarına da geldi, geliyordu veya gelecekti.

Korku ve acıma duyguları seyircilerin karakterlerle empati kurmasını sağlar. Kurulan bu empati daha sonra seyirciyi katharsise ulaştıracaktır. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinde de karakterle empati kurulur. Ancak karakterin eyleyememe, harekete geçememe, istediğini elde edememe hali izleyicide bir sıkışmışlık duygusu uyandırır. Aristotelesçi tragedyanın sağaltma için kullandığı empatiyi, bu akımın filmleri sağaltamama ve bir sıkışma yaşama, sıkışan bu duygu ve düşüncelerin salondan çıktıktan sonraki eylemlilikte kendisini göstermesi için kullanır. *“Filmlerin çoğu kapalı bir sona sahip değildi. Bir anlamda bizler yaşamın devam ettiğini ve karakterlerin kendisini içinde buldukları durumları*

yineleyeceğini hissederiz; yani bizler bu konu hakkında bir şeyler yapmadıkça.” (Armes, 2011, s.74)

Aristoteles üç temel kavramdan daha bahseder: Peripeteia; baht dönüşü anıdır. Katastrofi; felaket, korkunç sonudur. Anagnorisis; kahramanın hatasının farkına varmasıdır. *“Tragedyanın birbirine bağlı bu üç ögesi (peripeteia, anagnorisis, katastrofi) seyircide (kahramandaki kadar ya da daha fazla) bir katharsis yaratma nihai amacını güderler; yani amaçları... üç aşama aracılığıyla hamartianın arındırılmasını sağlamaktır.”* (Boal, 2011, ss. 36-37). İtalyan Yeni Gerçekçiliğinde hamartia sistemden kaynaklandığından izleyici sistemden kurtulmadığı sürece katharsise ulaşamayacaktır. İzleyici bir duyguyu sağaltmaz. Sistemden kurtulması gerektiği fikrine ulaşır.

“Brecht’in Marksist poetikası Hegel’in idealist poetikasının şu ya da bu biçimsel yönüne karşı çıkmaktan çok, karakterin mutlak özne değil, tepki verdiği ve gereklerine göre davrandığı ekonomik ve toplumsal güçlerin bir nesnesi olduğunu ileri sürerek onun bizzat özünü reddeder.” (Boal, 2011, s.88). İtalyan Yeni Gerçekçiliği de insanı idealleştirmek yerine onu yaşadığı toplumsallık içinde tüm boyutlarıyla vermeyi tercih eder. Bu anlayış kaçınılmaz biçimde yeni bir estetiği de doğurur. Klasik kurgunun plastik malzemeyle anlam yaratmaya yönelik parçalı ve kesik yapısına karşılık İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin alan derinliği kullanımıyla, insanı yanyana bulunduğu öteki insanlar ve gündelik mekanlarda zaman birliği içinde yakalamaya yönelmesi, senaryo sahne yapısını ve bölümlerini de etkiler.

Lifşits, Marx’ın sanat felsefesine dair yazdığı kitapta *“İdealistler somutu soyutun boyunduruğuna sokarken, Marx yaşayan güç ve kişilerin kendi gelişmelerini yapmalarından yanaydı.”* der (2019, s.73). Gerçeklik karşısında idealist tutumun, yaşayan kişileri yazarın soyut fikirlerini ispatlamak için tasarlanmış otomatlara dönüştürdüğünü söyler. Bu anlamda İtalyan Yeni Gerçekçiliği gerçeklik karşısında idealist bir tutum sergilemez. Karakterler sanatçının soyut fikirlerini ispatlamak için tasarlanmış mekanik robotlara dönüşmezler. Bütün çelişki ve karşıtlıklarıyla tarihi gerçekliğin içinde temellenirler.

Hegel ve Aristoteles tiyatroyu seyircilerin ‘düzen karşıtı’ özelliklerinden arındırılması olarak görürler; Brecht ise kavramları belirginleştirir, hakikatleri

açığa çıkarır, çelişkileri sergiler ve dönüşümler önerir. Hegel ve Aristoteles gösterinin sonunda sessiz bir uyku hali yaratmayı arzular; Brecht ise teatral gösterinin eylemin başlangıcı olmasını ister: Denge toplumun dönüştürülmesiyle sağlanmalıdır, bireyin talep ve gereksinimlerinden arındırılmasıyla değil. (Boal, 2011, s.99)

İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalyan toplumunda talep ve gereksinimler göz ardı edilemeyecek, unutulamayacak kadar yaşamsaldı. Bu durum klasik dramaturginin sessiz uyku hali yaratma isteğini boşa düşürür. nce faşizmin ardından savaşın ezdiği toplumun gereksinimleri sinemaya yansıdığında, dramaturjisi zorunlu olarak Aristoteles'ten Brecht'e doğru kaymaya başlar.



4. YÖNTEM VE BULGULAR

Bu çalışmada, Nitel Araştırma yaklaşımlarından Betimsel Analiz yöntemi kullanılmaktadır. Bu yöntem Yıldırım ve Şimşek tarafından şu şekilde tanımlanır:

Bu yönteme göre, elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Veriler araştırma sorularının ortaya koyduğu temalara göre düzenlenebileceği gibi, görüşme ve gözlem süreçlerinde kullanılan sorular ya da boyutlar dikkate alınarak da sunulabilir. Betimsel analizde, görüşülen ya da gözlenen bireylerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtmak amacıyla doğrudan alıntılara sık sık yer verilir. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Bu amaçla elde edilen veriler, önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler açıklanır ve yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır. Ortaya çıkan temaların ilişkilendirilmesi, anlamlandırılması ve ileriye yönelik tahminlerde bulunulması da araştırmacının yapacağı yorumların boyutları arasında yer alabilir.

Betimsel analiz dört aşamadan oluşur:

- 1- Betimsel analiz için bir çerçeve oluşturma: Araştırma sorularından, araştırmanın kavramsal çerçevesinden ya da görüşme ve/veya gözlemde yer alan boyutlardan yola çıkarak veri analizi için bir çerçeve oluşturulur. Bu çerçeveye göre verilerin hangi temalar altında düzenleneceği ve sunulacağı belirlenir. Eğer daha önceden belirlenmiş bir kavramsal çerçeve yoksa, betimsel analizi kullanmak güçtür. Böyle bir durumda belirlenecek temalar, veri kaybına ve yanlış veri düzenlenmesine neden olabilir.
- 2- Tematik çerçeveye göre verilerin işlenmesi: Bu aşamada, daha önce oluşturulan çerçeveye göre elde edilen veriler okunur ve düzenlenir. Bu aşamada, verilerin tanımlama amacıyla seçilmesi, anlamlı ve mantıklı bir biçimde bir araya getirilmesi söz konusudur. Oluşturulan çerçeveye göre bazı veriler dışarıda kalabilir ya da önemli olmayabilir. Ayrıca bu aşamada, daha sonra sonuçları yazarken kullanılacak doğrudan alıntılar da seçilir.

3- Bulguların tanımlanması: Son aşamada düzenlenen veriler tanımlanır ve gerekli yerlerde doğrudan alıntılarla desteklenir. Bu aşamada verilerin kolay anlaşılır ve okunabilir bir dille tanımlanmasına ve gereksiz tekrarlardan kaçınılmasına dikkat edilmelidir.

4- Bulguların yorumlanması: Tanımlanan bulguların açıklanması, ilişkilendirilmesi ve anlamlandırılması bu aşamada yapılır. Bulgular arasındaki neden-sonuç ilişkilerinin açıklanması ve gerekirse farklı olgular arasında karşılaştırma yapılması, araştırmacı tarafından yapılan yorumun daha nitelikli olmasına yardımcı olur. (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s.239-240)

Bu yöntem kullanılarak Cesare Zavattini'nin senaryosunu yazmış olduğu filmler incelenecektir. Filmlerin belirlenmesinde amaçlı örneklem tekniği uygulanmıştır. Cesare Zavattini'nin senaryosunu yazdığı 1944-1952 yılları arasında yapılmış olan filmlerden, Yeni Gerçekçilik akımının özelliklerini gösterenleri, yıllara göre homojen bir dağılım olacak şekilde belirlenmeye çalışılmıştır. Bu amaçla belirtilen yıllar arasında yapılmış olan ve akımın özelliklerini taşıyan filmler ("*Kaldırım Çocukları*" (1946), "*Bisiklet Hırsızları*" (1948), "*Umberto D.*" (1952)) çalışma örneklemi olarak seçilmiştir.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği filmleri dramaturjilerinin özgünlüğü ile Aristoteles'in klasik dramaturjisi ve Brecht'in epik estetiği arasında yer alır. Her iki anlatı yapısının farklı unsurlarını birleştirerek kendine has bir üslup ortaya koyar. Bu çalışmada belirtilen filmler incelenerek İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin her iki anlatı yapısından aldığı unsurların neler olduğu ve bu unsurların gerçeğin temsiliinde nasıl işlevlendirildiği değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Filmler betimsel analiz yöntemiyle; Aristoteles ve Brecht'in temel kavram ve yaklaşımlarından, senaryolarında içerip içermedikleri unsurlar çerçevesinde değerlendirilecektir. Bu değerlendirme için; temel olarak Tablo 1(Brecht'e göre "dramatik" ve "epik" adı verilen tiyatro biçimleri arasındaki farklar)'de ortaya konan, iki yaklaşım arasındaki farklar kullanılarak belirlenen kriterler üç ana bölüme ayrılmıştır:

- 1- Karakter yaklaşımı (karakter tanıtımları, nesne karakter, özne karakter)
- 2- Olayların ilerleyiş şekli (epizodik anlatım, neden sonuç ilişkisine bağlı anlatım)
- 3- Filmin sonu (açık uçlu yapı, kapalı bütün yapısı)

Filmler bu ana kriterler çerçevesinde hangi anlatı yapısının unsurlarını, ne şekilde kullandıkları, bu kullanımların nedenleri ve sonuçları bağlamında değerlendirilecektir.

4.1 Analiz

4.1.1 Kaldırım Çocukları (Sciuscià, 1946)

4.1.1.1 Kaldırım Çocukları filminin hikâye akışı

Giuseppe ve Pasquale at kiralayan bir adamdan kiraladıkları atlara binerler. Bersagliere isimli atı satın almak istiyorlardır. Roma sokaklarında Amerikan askerlerinin ayakkabılarını boyayarak para kazanan iki arkadaş, atı satın almak için para biriktiriyorlardır. Yine Bersagliere'ye bindikleri bir gün Giuseppe, Bersagliere'yi överken Amerika'da bile onun gibisinin olmadığını söyleyip, hemen ardından geri adım atar. Çünkü Giuseppe'ye göre; Amerika'daki atlar İtalya'dakilerin aksine bol bol beslenebiliyorlardır. At kiralayan adamdan bir ata bakmanın günlük 300'e mâl olduğunu öğrenirler. Atın yanından ayrılacakları sırada bir Amerikan askeri yanında kız arkadaşıyla at binmeye gelir. İki arkadaş üzülmeye başlar; onlar satın alana kadar adam atı istediğine kiralayabilecektir. Biriktirmiş oldukları parayı sayarlar; atı satın alabilmek için 50000'e ihtiyaçları vardır, 5300 liraları eksiktir.

Ayakkabı boyamak için sokaklara geri dönerler. Kendileri gibi ayakkabı boyayan pek çok çocuk vardır. Askerlere ayakkabılarını boyatmak isteyip istemediklerini sormak için "Sciuscià, Joe?" (İngilizce Shoeshine'nin İtalyan aksanıyla hızlı söylenmiş hali ve Amerikan askerlerine seslenmek için kullanılan Joe ismi) diye bağırlar sokaklarda. Giuseppe, atın kendilerinden fazla yiyor olduğunu gülümseyerek anımsar. Pasquale'a atı satın aldıklarında nereye koyacaklarını sorar. Porta San Sebastiano'daki adama bırakacaklardır. Ancak adamın atı aç bırakmasından endişelendikleri için Pasquale da geceleri ahırda kalmayı düşünür. Zaten Pasquale'ın ailesi yoktur ve onun için sorun olmaz. Giuseppe'nin ise bir ailesi vardır. Pasquale diğer çocukların yanına yerleşip ayakkabı boyamaya başlar ve bekçilerin tekrar satmak üzere ayakkabı kutularını ellerinden almalarını önlemenin yolunun, birlikte organize hareket etmek olduğunu söyler bir başka boyacı çocuğa. Giuseppe ise bir Amerikan askerinin verdiği çikolatayı alır. Giuseppe'nin arkadaşı Nannarella, annesinin para istediğini söylemek için gelir.

Giuseppe, Pasquale’a sorup, onun onayıyla ortak paralarından 300 lira verir. Sabah verdiği 500 lirayla birlikte 800 lira ederken, bir önceki sene 200 liranın yettiğini söyler. Ona göre Pasquale yalnız olduğu için şanslıdır. Pasquale ise ailesinin olmasını tercih eder. Pasquale bir apartmanın asansöründe yaşamaktadır. Ancak ev sahibi fark ettiği için bir süredir Giuseppe ile kalmaktadır. Giuseppe Nannarella’yı yolun karşısına geçirirken, ağabeyi Attilio motosikletle gelip Pasquale’yi sorar. Attilio, Panza’nın Pasquale’ı bir iş için çağırdığını söylemiştir.

Pasquale, Panza’nın yanına Giuseppe ile birlikte gider. Panza, onlardan 2 Amerikan battanieresini; adresini verdiği kadına götürüp satmalarını ister. İş karşılığında 500 lira alacaklardır.

Pasquale ve Giuseppe, falcı kadının evine battaniereleri götürürler. Kadın pazarlık yaparak 2800 lira verip battaniereleri alır. Giuseppe, falcı kadının kartlarını merak eder. Kadın Giuseppe’ye fal bakıp annesinin üzüldüğü bir mektuptan söz eder. O sırada kapı çalar. Panza, Attilio ve yanlarında bir adam polis olduklarını söyleyip evi aramak isterler. Kadın fal bakmak için ruhsatının olduğunu söyler. Panza, evde çalıntı bir şeyler olduğu için geldiklerini söyler. Attilio, Pasquale ve Giuseppe’ye 3000 lira daha verip gönderir. İki arkadaş olanlardan bir şey anlamamış halde, ellerindeki parayla atı satın almaya giderler.

Pasquale ve Giuseppe, Roma sokaklarında arabaların arasında, satın aldıkları Bersagliere’ye binmektedirler. Diğer ayakkabı boyacısı arkadaşlarının önünden geçerler. Onları gören çocuklar sevinirler.

Atların bulunduğu ahırın kapıları açılır. At bakıcısı çocuklara seslenip, atlarla ilgilenmeye başlar. Pasquale ve Giuseppe, ahırda samanların içinde uyumuşlardır. Kalkıp sevinçle, Bersagliere’yi severler. Verdikleri bütün yiyecekleri yemiş olmasına sevinirler. Bakıcıya ahır parasını ödeyeceklerdir, atın orada kalmasına karar vermişlerdir.

Polisler ayakkabı boyacısı çocukları kontrol etmektedir. Falcı kadın Pasquale ve Giuseppe’yi gösterir. Polisler iki arkadaşı yakalar. Çocuklar polis merkezine götürülürler. Şefe hırsızlık olayına karışmış çocukların yakalandığı bilgisi verilir. Bu sırada odanın köşesinde dezenfekte edilmek üzere bir şırınga kaynatılmaktadır. Falcı kadın, 700000 lirasının çalındığını ve çocukların suçlu olduğunu söyler. Polis şefinin bile o kadar parası

yoktur. Çocuklar önce kadının evine boş şişe almaya gittiklerini söylerler. Falcı kadının üstelemesiyle Amerikan battaniyesi sattıkları ve falcı kadının da satın almış olduğunu itiraf ederler. Amerikan battaniyesi satın aldığı polis tarafından not alındığında falcı kadın geriye çekilip sessizleşir. Çocuklar, elinde şırınga bulunan adamı görüp tedirgin olurlar. Battaniyeleri kendilerine Joe adında Amerikan bir arkadaşlarının verdiği söylerler. Falcı kadının evindeki adamları tanımıyorlardır. Şef mahkemeye kadar çocukların tutuklanmasını emreder. Falcı kadına da mahkemeye çıkması gerektiğini söylediğinde, kadın şefe eşinin en iyi müşterisi olduğunu ifade eder. Şef sinirlenip kadını çıkarır. Karısına da söylenirken iğnesini yaptırır. Çocukları ne yapacaklarını soran memura yarın sabah çocuk hapishanesine götürölmelerini emreder.

İyi giyimli bir kadın mültecilerin kaldığı binaya gelir. Nannarella kapıda karşılaştığı kadını takip eder. Kadın Giuseppe'nin babası Vittorio'ya Attilio'nun kendisini görmek istediğini söyler. Attilio, Giuseppe'nin tutuklandığını ancak babası olayın peşinden giderse kendi başının da belaya gireceğini söyler. Konuşmaları duyan Nannarella durumu öğrenir. Nannarella polis merkezinin önünde Giuseppe ve Pasquale'nin götürölüşüne tanık olur. Polis arabasında çocuk hapishanesine götürölmekte olan Giuseppe ve Pasquale, arabanın parmaklıklı penceresinden, okullarına gitmek için koşuşturan sokaktaki önlüklü çocukları izlerler. Üzgün bir halde, başlarını diğer tarafa çevirdiklerinde çocuk hapishanesinin kapılarını görürler.

Bir koridorda aileler beklemektedir. İçeriye girdiklerinde tek tip kıyafetleriyle bir grup çocuk, gardiyanlar eşliğinde görüş salonuna çıkarılmak üzere önlerinden geçerler. Kayıt için götüröldükleri odada Angelo isimli bir çocuk üç aydır ailesinden haber alamadığı için meraktadır. Memur yeni gelenleri görünce hapishanenin doluluğundan yakınıır. Pasquale ve Giuseppe'nin kayıtları yapılır ve parmak izleri alınır.

Hapishane yetkilisi Staffera bahçede sıra halindeki çocukları eğitirken, Müdür gelir. Staffera'ya baş sağlığı diler. Staffera'nın 10 yaşındaki en küçük oğlu ölmüştür. Müdürün ve Staffera'nın katı ve sert görünüşleri vardır. Müdür, bekleme hücrelerini de kontrole gider. Hapishane memuru Bartoli, kendi bulduğu bir ürünle hücredeki böcekleri yok etmeye çalışmaktadır. Bartoli'nin Müdür ve Steffera ile karşılaştırıldığında daha yumuşak ve anlayışlı tavırları fark edilir. Hapishanedeki çocuklar sızlandığı için şartları

iyileştirmeye çalışmaktadır. Müdür bekleme hücreesindeki yeni gelen çocuklara bakar. Hücreslerden birinde silahlı soyguna karışmış bir çocuk vardır. Soygun sırasında yanındaki 4 yetişkin kaçmış, çocuk yakalanmıştır. Babası da Almanya’da tutuklu olan çocuk kardeşleri için ağlamaktadır. Müdür hemen yan hücredeki Giuseppe ve Pasquale ile ilgili bilgi alır. Doktor kontrolünden sonra birinci bölüme götürüleceklerdir. Müdür oradan ayrılırken, Bartoli hapis çocuklarla ilgili yapılacak olan komisyonu hatırlatır. Müdür, memnuniyetsizdir. Suç oranlarının savaş öncesine oranla %60 arttığını belirtir. Bartoli ise onların yalnızca çocuk olduğunu söyler ancak Müdür’ün tavrı serttir. Oranın bir anaokulu olmadığını ve çocukları ellerinden meyvelerini alarak cezalandırmayacaklarını söylediğinde, Bartoli “Keşke meyvemiz olsaydı.” der. Müdür, çocukların yiyeceği çorbayı ve ekmeği kontrol edip uygun olduğunu bildirir.

Panza bir restoranda yanındaki üç kadınla yemek yemektedir. Garsona et yemeği sipariş ederler. O sırada Tamburini isimli bir adam gelip, çocukların polise konuşmadığı bilgisini verince Panza’nın keyfi yerine gelir. Çocuklar için bir paket hazırlayıp hapishaneye gönderecektir.

Giuseppe ve Pasquale hücrede böcek ısırıkları eşliğinde yatıp dışarıdan gelen sesleri dinlerler. Giuseppe kendilerine ne olacağı konusunda tedirgindir. Pasquale ise yakında serbest bırakılacaklarını düşünmektedir. Panza konusunda soru sormak isteyen ve ağabeyinin suçu olduğunu düşünen Giuseppe’ye çenelerini kapalı tutmaları, polise bilgi vermemeleri gerektiğini söyler. Dışarıdan geçen bir atın sesleri duyulur. Giuseppe, kendi atlarını merak eder. Pasquale birkaç gün sonra onu göreceklerinden emindir. Nannarella’ya atı aldıklarını söyleyip söylemediğini sorgular, kimseye attan bahsetmemeleri gerektiğini yoksa ellerinden alacaklarını söyler. Atlarını düşünerek uyurlar.

Sabah bakıcı ahıra girer. Kendi atı hastadır. Bu yüzden gün boyu sürecektir işleri için faytona çocukların atını bağlarlar.

Doktor hapishanedeki çocuklardan biri olan Raffaele’i muayene eder ve ona çorba için bilet verir. Raffaele çorba çok kötü olduğu için mutsuz olur, ekmeğe bilet ister. Doktor onu başından savmak ister. Kendi evinde daha iyisini yememiş olduğunu iddia eder. Raffaele yüzünde kocaman bir gülümsemeyle, babasının balıkçı olduğunu ve yediği

balıkları ve balık çorbasını saymaya başlar. Bartoli, Raffaele'yi götürürken ekmek için bakacağını söyler. Doktor, Bartoli'ye çocuğun durumunun daha kötü olduğunu, hastanelerde yer olmadığı için onu serbest bırakmalarını önerir. Çocuk sadece serserilikten hapistedir, ancak karar vermek Bartoli'nin elinde değildir. Giuseppe ve Pasquale doktor kontrolü için getirilir. Doktor hızlıca üstünkörü bakıp gider.

Gardiyanlar, Giuseppe ve Pasquale'yi farklı bölmelere yerleştirir. Her bir bölme 5 kişilik olmalıdır. Giuseppe, ayrılmak istemediği için zorla götürülür. Gardiyanın Giuseppe'yi götürürken hırpalaması yüzünden diğer bölmelerdeki çocuklar da şarkı söyleyip, ayaklarını yere vurarak protesto ederler. Staffera gelip karmaşayı durdurmak için avlu taliminin iptal edildiğini bağırır. Bartoli de Staffera gidinceye kadar onun gibi sert davranıp o çıkınca, gardiyanlara bölmelerin kepenklerini açmalarını söyler.

Giuseppe'nin bölmesindeki diğer çocuklar ondan büyüktür ve onunla dalga geçip korkuturlar. Pasquale'nin bölmesinde ise; Raffaele vardır ve orada nasıl davranması gerektiği konusunda ona bilgiler verir. Raffaele ciğerlerinden hasta olduğu için hapisanede sigara içmeyen tek çocuktur. Yemek zamanını bildiren boru öter. Pasquale bir önceki geceden açtır. Avluda sıraya girerler. Pasquale, Giuseppe'yi arar ancak sırada değildir. Raffaele onların bir sonraki vardiyada yiyeceğini söyler. Bölme penceresinden seslenen Giuseppe'yle selamlaşırlar. Çocuklardan biri Pasquale'yi geri sıraya itekler. Raffaele Pasquale'a onun ispiyoncu olduğunu, bulaşmaması gerektiğini söyler.

Yemek çok kötü olduğu için Pasquale yiyemez, diğerleri almıştır. İçlerinden biri; babasını öldürmekle suçlanan Angelo, yemeyecekse Pasquale'inkini de yemek ister.

Çocuklara ailelerinin gönderdiği paketler dağıtılır. Gardiyan içinden birkaç şey alıp Giuseppe'nin paketini kendisine verir. Giuseppe, pencereden Pasquale'ye yiyecek vermek ister, ispiyoncu çocuk engel olur. Pasquale açtır ve sinirlenir. Bölmesindeki diğer çocuklar onu yatıştırırlar. Giuseppe, paketteki yiyecekleri bölmesindeki arkadaşlarıyla paylaşır. Biraz da Pasquale'a ayırmak ister. Gardiyan bölmeye Arcangeli'yi getirir. Arcangeli, Pasquale için ayırdığı yiyeceği alıp ısırır. İçinden bir not çıkar. Notta sessiz olması, polise konuşmaması ima edilir. Giuseppe buna gerek olmadığını zaten konuşmayacaklarını söyler. Arcangeli bu tavrını sevdiğini belirtir. Cebinden bir paket sigara çıkarır. Gardiyandan kibrit alabilmek için ona rüşvet olarak sigara verir.

Boru öter. Bütün çocuklar banyo sırasına girerler. Giuseppe ve Pasquale sonunda birbirlerini bulurlar. Giuseppe Pasquale'a, gelen nottan bahseder. O da buna gerek olmadığını zaten gammaz olmadıklarını söyler. Giuseppe yanlarına gelen Arcangeli ile Pasquale'ı tanıştırır. Birbirlerinden hoşlanmazlar. Giuseppe ve Pasquale, Polis Şefi ile görüşmek üzere çağrılır.

Memur, Polis Şefi'ne çocukların paketlerinden çalan ve onlara sigara satan gardiyanlardan ikisinin kovulduğunu anlatır. Polis Şefi, insanların yoksulluktan akıllarını kaybetmiş olduğunu söyler. Pasquale ve Giuseppe odaya getirilir. Polis, Falcı Kadın'ın evindeki hırsızlıktan bir saat sonra Bay Anucci'den almış oldukları atı sorar. Çocuklar parayı kazandıklarını söylerler. Polis Şefi, çocukları konuşmaya ikna edemez. Memur, sorgulamak için Giuseppe'yi yan odaya götürür. Kapıyı açık bırakır. Giuseppe, başka bir kapıdan dışarıya çıkarılır. Memur, kemerini çıkarıp Giuseppe'yi dövüyormuş gibi bir çuvala vurur. İspiyoncu çocuklardan biri Giuseppe gibi ağlama sesleri çıkarır. Giuseppe'nin dövüldüğünü düşünen Pasquale, Panza ve Attilio'nun ismini verir. Hücresine götürülürken Giuseppe'nin durumunu merak eden Pasquale kaçıp, onun hücresine gider. Giuseppe'nin dövülmemiş olduğunu gören Pasquale, ona gerçeği söyleyemez.

Raffaele annesi ziyarete geleceği için görüş salonuna gitmektedir, Pasquale de ona eşlik eder. Raffaele'nin annesi Floransa'ya gitmiştir. Bu yüzden bir arkadaşı ile mektup göndermiştir. Annesinin mektubunu ve annesinin arkadaşının getirdiği paketi alan Raffaele annesi gelmediği için üzgündür. Pasquale ve Raffaele geri dönerken Giuseppe ile karşılaşır. Giuseppe annesi ziyarete geldiği için heyecanlıdır. Hızla görüş salonuna gider. Annesi üzgündür. Annesinin kendisi hapiste olduğu için ağladığını düşünen Giuseppe, annesinin ne olursa olsun ağabeyine hainlik etmesinin yanlış olduğunu söylemesi üzerine şaşırır. Giuseppe Pasquale'ın, ağabeyinin ismini verdiğini anlar.

Pasquale ve Raffaele avluda Raffaele'in annesinden gelen mektubu okumaktadırlar. Raffaele, Pasquale'dan Floransa'nın yakın olduğunu teyit etmeye çalışmaktadır. Raffaele pakettekileri diğerleriyle paylaşmak ister. Raffaele'in hücre arkadaşlarından Righetto, diğerlerinin Raffaele'in paketindekilerden almasına izin vermez. Çünkü hasta olduğu için o yiyeceklere Raffaele'in ihtiyacı olduğunu söyler. O sırada Giuseppe gelir. İspiyoncu

olduğunu söyleyip Pasquale'a vurmaya başlar ve ona tükürür. Diğer çocuklar Giuseppe'yi tutmaya çalışır. Bartoli gelip kalabalığı dağıtır.

Yine boru öter. Çocuklar banyo sırasına girerler. Raffaele, Giuseppe ile konuşmak ister. Arcangeli ve hücreindeki diğer çocuklar Giuseppe'yi yalnız bırakmazlar. Giuseppe de Raffaele'e ispiyoncunun tarafını tutuyorsa konuşmalarına gerek olmadığını söyler. Giuseppe, Arcangeli ve diğer hücre arkadaşlarının baskısıyla Staffera'ya 9. hücrede törpü olduğunu söyler. Raffaele, Giuseppe ve Pasquale'ı barıştırmak istemektedir, çünkü onlar dosttur. Pasquale, kendisi gidip konuşmaz çünkü Giuseppe'nin kendisinden özür dilemesi gerektiğini düşünmektedir. O sırada Staffera bir gardiyanla birlikte 9. hücreden çıkar ve hücreyi kullananları yanına çağırır. Pasquale ve arkadaşlarını hücrenin içine sokar ve törpüyü çıkarıp kimin olduğunu sorar. Bilmediklerini söyledikleri için her birini tokatlar, yalnızca hasta olan Raffaele'e tokat atmaz, onu dışarı gönderir. Törpünün bulunduğu yatak Pasquale'ındır. Staffera, diğerlerini dışarı çıkartıp, kemeriyle Pasquale'ı dövmeye başlar. Pasquale'ın çığlıkları dışarıdan duyulur. Arcangeli ve arkadaşları sırtıtmaktadır, Giuseppe üzgündür. Dövmeyi durdurmaları için bağırmaya başlar. Diğer çocuklar da bağırırlar. Bir karmaşa oluşur. Gardiyanlar hepsini derdest edip hücrelerine koymaya çalışır.

Giuseppe, hücresinde ağlamaktadır. hücre arkadaşları onunla dalga geçerler. Staffera gelip Giuseppe'ye ismini sorar ve aferin der. Arcangeli ve diğerleri, Staffera'nın Giuseppe'yi belki de grup lideri yapacağını düşünüp sevinirler. Son boru öter, ışıklar kapatılır.

Pasquale ağrılarından uyuyamaz ama akli törpüyü kimin koyduğundadır. Raffaele, herkesin onun ispiyoncu olduğunu düşündüğünü söyler. Righetto merakla Raffaele'e işin doğrusunu sorar. Gece dışarıdan at arabası sesleri duyulurken Pasquale da Giuseppe de uyuyamaz. İşin doğrusunu öğrenen Righetto neden kendisine anlatmadıklarını sorar. Pasquale, başta Raffaele'in bile inanmadığını söyler. Righetto, sabah Giuseppe ile konuşup onları barıştıracığını söyler.

Çocuklar banyoda soğuk suyun altında hızla duş almaktadır. Righetto, Pasquale ve Giuseppe'yi bir araya getirmek için ortada buluşturmaya çalışır. Righetto, Giuseppe ile konuşurken, Arcangeli törpüyü kimin koyduğunu da söyledin mi diye sorar. Righetto;

“Hayır, bunu yapmamı kimin istediğini de söylemedim.” der. Giuseppe, Pasquale ile barışmak istemektedir. Arcangeli, Giuseppe’yi durdurur. Bunu üzerine Pasquale ve Arcangeli kavga etmeye başlar. Giuseppe de Pasquale’ı desteklemektedir. Kavga sırasında Arcangeli düşüp kafasını betona çarpar. Olay üzerine Pasquale’ın dosyasına saldırgan olduğunu ekleyip, tek başına bir hücreye karantinaya alırlar.

Arcangeli kafası bandajlı halde hücrelerine gelir. Revirdeyken yaptığı kaçma planını anlatır. Pasquale ile barıştığı için Giuseppe’ye kızgındır. Giuseppe, ziyaretçi salonuna götürülür. Ailesinin tuttuğu avukat Bonavino ile tanışır. Bonavino, ailesi olmadığı için suçu Pasquale’ın üzerine atmak istemektedir.

Mahkemede Bonavino, hararetle savunmasını yapar. Hakim ısrarla atı niye aldıklarını ve onu nasıl paylaştıklarını sorar. Çocuklar binmek için ve ortak almıştır ama yazılı bir belgeleri yoktur. Çocukların atla ilgili verdikleri naif cevaplar karşısında hakim soruları daha da absürt bir hal alır. Bu sırada sokakta bir arabayı çekmektedir. Faytonda birkaç Amerikan askeri oturmaktadır. Sokaktaki bir grup ayakkabı boyacısı çocuk, mahkemeye doğru ilerler. Girişteki adalet heykeline bakıp, onun Kraliçe Margherita olabileceğini düşünürler. Çocuklar kapıdan duruşmayı izlemeye başlar, Nannarella da onların arasındadır. Bonavino, çocukların ata bağladıkları umut ve sevgiden, yalnız bırakılmışlıklarından bahsetmektedir. Bonavino’nun hararetle savunmasından sonra sıra Pasquale’a atanmış bölge avukatına gelir. Dosyayı okumamıştır bile, müvekkilini mahkemenin insafına bırakır. Giuseppe 1 yıl, 1000 lira ile, Pasquale ise onun neredeyse iki katı ile cezalandırılır. Mahkumlar götürülürken Nannarella ve Giuseppe’nin annesi gözyaşları içinde el sallar.

Giuseppe ve Pasquale hücrelerine dönerler. Arcangeli annesinden para istemek üzere görüştedir. Annesi gelmemiş babasını göndermiştir. Para da yoktur. Kaçma umuduyla sevinen Giuseppe, 1 yıl hapis yatmak istemediğini söyleyip ağlamaya başlar. Arcangeli 10000 lira istediğini, annesinin aileyi rezil ettiği için cezasını çekmesini istediğini, bu yüzden de parayı göndermediğini, para olmadan hemen yakalanacaklarını söyler. Giuseppe kaçmaya karardır, kendisinde 50000’den fazla para olduğunu söyler.

Avluya film gösterim makinası kurulmaktadır. Çocuklar sevinirler. Pasquale, burada kendilerini yedirip, içirdiklerini hatta eğlendirdiklerini; buranın cennet olduğunu söyler.

Film gösterimi öncesinde Amerikan taraftarı savaş haberleri gösterilir. Amerika'nın Bougainville adasına yapmış olduğu çıkarma haberleri sırasında Raffaele, Pasquale'a denizi gösterip sevinir. Gösterim devam ederken Arcangeli'nin arkadaşlarından biri yukarıya çıkıp revirin kilidini kırar. Haberler biter, komedi filmi başlar. Raffaele kötüleşmektedir, yine de filmi izleyip güler. Guiseppe ve diğer koğu arkadaşları da dayanamayıp revire çıkar. Bir gardiyan onları görür. Kendilerini içeriye kilitlerler. Pencerenin parmaklıklarını hâlâ kıramamışlardır. Staffera gardiyanın yanına gelir. Kapıyı zorlarlar. Çocuklardan birkaçı daha, yukarıya çıkmaya çalışır. Gardiyanlardan biri onları durdurur. Başka çocuklar da hareketlenmiştir. Ortamda yalnızca filmin ışıkları vardır. Müdür ışıkların yakılmasını emreder. Işıklar bir türlü yakılamaz. Karmaşada film gösterim makinası alev alır, çocuklar etrafa kaçar. Raffaele düşer. Bartoli, Raffaele'i revire götürmeye çalışır. Bu sırada revirdeki çocuklar parmaklıkları kırar. Çatıların üzerinden koşarak kaçarlar. Staffera peşlerinden bağırır. Bartoli, Raffaele'i revire getirmiştir. Staffera da kaçan çocukları yakalamak üzere gider. Pasquale Raffaele'i görmek ister. Bütün çocuklar hücrelerine gönderilir. Çocuklar etrafta koşuştururken duydukları ve uydurdukları haberleri taşımaktadırlar. Bu haberler içinden Pasquale, Arcangeli ve Giuseppe'nin kaçtığını ve dışarda bir araba ve atın onları beklediği duyar.

Sokaklarda gardiyanlar çocukları kovalamaktadır. Bazılarını yakalarlar. Revirde doktor çıkmaya hazırlanır. Bartoli ve bir din adamı yakmakta olan Raffaele'in başındadır. Doktor Raffaele'in üzerini örter, Raffaele ölmüştür. Bartoli, burasının kendisi için uygun bir yer olmadığına karar verir. Ertesi gün hapishaneye gelmeyecektir. Ancak kendisi için uygun bir yer var mıdır bundan da emin değildir.

Film gösterim makinası söndürülmüş, çocuklar hücrelerine konmuş, Arcangeli ve Giuseppe dışındaki çocuklar yakalanmıştır. Staffera, parasız fazla uzağa gidemeyeceklerini söyler. Pasquale, Staffera'ya seslenip nereye gittiklerini bildiğini söyler. Pasquale polisleri ahıra götürürken bir grup, sokakta gitar çalıp şarkı söylemektedir. Ahıra ulaştıklarında at yoktur, at bakıcısı da dövülmüş halde yerdedir. Polisler at bakıcısıyla ilgilenip bilgi almaya çalışırken, Pasquale, eline aldığı kalın demir çubukla oradan kaçar. Pasquale, Arcangeli ve Giuseppe'yi ata binmiş halde köprü üzerinde durdurur. Pasquale'ın elindeki demiri gören Arcangeli hemen kaçar. Pasquale ise demiri bırakıp kemeriyle Giuseppe'yi dövmeye başlar. Giuseppe, kemerden

korunmaya çalışırken köprüden deredeki kayanın üzerine düşer. Pasquale ağlayarak Giuseppe'nin yanına iner, Giuseppe ölmüştür. Pasquale, Giuseppe'ye sarılıp ağlarken polisler gelir. Bu sırada köprünün üzerindeki at oradan uzaklaşır.

4.1.1.2 Kaldırım Çocukları filminin Aristoteles ve Brecht yaklaşımlarına göre analizi

Kaldırım Çocukları filminin genel akışında diyaloglar büyük önem taşır. Sürekli karşıtlıklarla ilerleyen filmde diyaloglar bu karşıtlıkları vermek için kullanılır. Bu karşıtlıklar toplumsal gerçeklere dair karşıtlıklardır. Filmin hemen başında Giuseppe satın almak istedikleri ata dair konuşurken Amerikan ve İtalyan atlarını kıyaslayıp, Amerika'dakilerin çok daha iyi beslendiğini belirtir. Yine Giuseppe, bir yıl önce günlük 200 liranın yettiği ev masrafları için bugün 800 liranın zor yettiğini söyler. Polis Şefi'nin, Falcı Kadın'ın çaldırdığını söylediği kadar paraya sahip olmadığını söylemesi gibi filmin hemen başında diyaloglarla verilen bu karşılaştırmalar karakterlerin yaşadığı ekonomik ortamı tanıtır. Karşıtlıklar sadece diyaloglarla değil görüntüler, karakterler ve eylemlerle de verilir. Giuseppe ve Pasquale çocuk hapishanesine götürülürken içeride iki arkadaşın görüntüsüne arabanın parmaklıklarından, okullarına koşuşturmakta olan dışarıdaki çocukların görüntüsü derin bir karşıtlık olarak eşlik eder. Film ilk sahnesinde aydınlık bir çerçevede keyifli bir şekilde at binen iki arkadaşın görüntüsüyle başlarken, tüm yaşadıklarından sonra film bir arkadaşın diğerini öldürmekten suçlu olduğu karanlık son planla biter. Karakterler arasındaki karşıtlıklar hapishane görevlisi Staffera ve Bartoli karakterlerinde cisimleşir. Biri çocuklara karşı sert bir tutuma sahipken, diğeri yumuşak ve hoşgörülü davranır. Yakın zamanda hapishanedeki çocukların yaşındaki kendi oğlunu kaybetmiş olan Staffera aynı sertliğiyle hapishanedeki çocukları eğitmeye devam ederken, Bartoli ise, hapishanedeki çocuklardan birinin ölümü sonrasında işi bırakmaya karar verir. Giuseppe'nin babası oğlunun tutukluluk haberini aldıktan sonra polis merkezine gitmezken, Giuseppe'nin arkadaşı Nannarella onu görmek için polis merkezinin önüne gider. Hapishane Müdürü'nün çocukların kuru ekmek ve çorbasını kontrol edip uygunluk onayını verdiği sahnenin hemen ardından Panza'nın bir restoranda pirzola ve dana kızartması siparişi arasında karar vermeye çalıştığı sahneyi izleriz. Bu gibi örneklerin daha fazlasının verilebileceği film her bir olay, olgu ve karakteri karşıtıyla birlikte veren bir yapı üzerine kurulmuştur. Bu karşıtlıkların bir tarafı kazanan olmaz

hiçbir zaman. Siyah ve beyazı anlatan film gride durur ve karşıtlıklardan bir sentez yaratılmasını salık verir.

Filmin ana karakteri olan Giuseppe ve Pasquale, Aristoteles'in kahramanının ideallikinden uzaktırlar. Kendi kararlarının sonuçlarını değil, toplumsal hayatın, nesnelliğin onları sürüklediği şeyleri yaşamaktadırlar. Bu sebeple onların 'nesne-karakter' oldukları söylenebilir. Süreç içinde değişim geçirirler. Filmin sonunda artık, filmin başındaki gibi değildir. Filmin başında ortak tutku ve hayalleri paylaşan iki arkadaş iken, filmin sonunda biri diğerrinin ölümüne neden olmuştur. Ana karakterler çocuk olduğu için acıma ve empati kurmak seyirci için kolayken, yetişkinlerin acımasız dünyasında kendi tecrübesizlikleri ya da yetişkinlerin acımasızlıkları dolayısıyla sürekli hatalar yapan karakterlerle özdeşlik kurmak sınırlandırılır.

Filmde dramatik eylem, toplumsal ve ekonomik çelişkiler tarafından doğurulur. Karakterlerin özgür iradelerinin çatışmasını değil, ekonomik ve toplumsal çelişkilerden oluşan bir yapı gösterilir. Çocukların trajik hatasının atı satın alacak parayı kazanmak için yasadışı bir iş olan battaniye işine bulaşmalarıymış gibi düşünülürken, hapishaneye girmeleriyle birlikte bu durumun münferit bir olay olmadığı; o günün İtalya'sında benzer durumda olan pek çok çocuğun olduğu görülür. Hapishane Müdürü savaş öncesine göre suç oranlarının %60 arttığını, Polis Şefi yoksulluğun insanlara pek çok şey yaptırabildiğini ifade eder. Bu toplumsal bir sorundur. Hamartia çocukların değil, içinde yaşanılan toplumdur. Hamartia, toplum yapısıyla ilgili bir sorun olduğu için, izleyiciye bu yapı değişmediği sürece duygusal arınma yaşayamayacağı fikri verilir. Filmin sonunda çocukların hikâyesi tamamlanır, bu anlamda kapalıdır. Karakterlerden biri ölmüş, diğeri ise cinayetten mahkum olacaktır. Ancak bu kapalı son izleyiciyi iki nedenden katharsise ulaştırmaz. İlk neden; çocuklar hak ettiklerinden çok daha ağır bir sonla cezalandırılmışlardır. Bu dengeli bir son değildir, bu yüzden duygusal bir tamamlanma hissettirmez. İkincisi ise; çocukların hikâyesi tamamlanmasına rağmen temel çelişki ortada durmaktadır. Film başlangıcından itibaren adım adım hikâyesinin temel çelişki ve çatışmalarını ana karakterlerin çelişki ve çatışmaları olmaktan çıkarıp toplumsallaştırmıştır. Ana karakterlerin yaşadıklarına bu toplumsal çelişki ve çatışmalar neden olmaktadır. Bu çelişki ve çatışmalar sona ulaşmadıkları sürece film bitmiş olsa da

seyircide benzer şeylerin yaşanmaya devam ediyor olduğu duygusu sürer. Filmin sonu bu anlamıyla açıktır.

Filmde olaylar epizodik bir şekilde yer almaz. Genel olarak birbirlerine neden sonuç ilişkisi içinde bağlı bir bütünün parçaları şeklindedir. Ancak bütün Aristoteles'in tarif ettiği şekilde içinden bir parçanın çıkarılması halinde anlamsızlaşacak türden değildir. Her bir yan karakterin toplumsal çelişkiyi derinleştiren hikâyesi vardır. Filmde bazılarının birkaç cümleyle anlatıldığı bu yan hikâyeler, Giuseppe ve Pasquale'ninkine benzer derinlikler taşıdıklarını hissettirirler. Giuseppe ve Pasquale bekleme hücrelerindeyken, hemen yan hücrede bulunan silahlı soyguna katılmış, babası Almanya'da tutuklu bulunan ve kardeşleri için ağlayan mahkum çocuğun hikâyesi bir dakikayı aşmayacak bir süreyi kapsar filmde ancak derinliğinin ölçüsü süresini aşar.

Mahkeme sahnesi bir tür tiyatro gibidir. Avukatın gestusa örnek verilebilecek göstermeci oyunculuğuyla çocuklar hakkındaki kimi gerçeklere işaret edilir. Çocukların atla kurduğu ilişki seyirci için duygusal bir hâl alabilecekken, avukatın sahteliği açık bir şekilde gösterilen duygusal konuşmasıyla seyircinin bu duygusallığa girmesinin önü alınır. Aynı şekilde hakimın at konusunda çocuklara sorduğu sorular yetişkinler dünyasının mülk kavramı için mantıklı sorulardır belki, ancak çocukların verdikleri naif cevaplar soruları absürt bir hale sokar. Çocuklar atı bir yatırım aracı olarak değil, en temel kullanım amacı için; binmek için almışlardır. Ya da atın yüzde kaçının kimin olduğunun bir önemi yoktur, zira at gibi bir canlı yüzdelik dilimlere ayrılarak paylaşılamayacaktır. Filmin ana karakterlerinin ve pek çok yan karakterinin çocuk olması Brecht'in naiv tutumunun film içinde karakterler aracılığıyla var edilmesini kolaylaştırır.

Filmin doruk noktası olarak hapisanedeki film gösterim ve kaçış sekansı işaretlenebilir. Bu sekansta filmin kendisi ve gösterimi yapılan haber filmi arasında bir paralellik kurulur. Film gösterimi sırasında Giuseppe ve hücrelerindekilerin uygulamaya soktukları kaçış planlarıyla birlikte hapisanede bir kaos ortamı oluşacak, çocuklardan bazıları kaçabilecek ancak hikâye Giuseppe'nin öldüğü sona doğru giden yola girmiş olacaktır. Benzer şekilde haber filminde İtalya'nın da içinde bulunduğu İkinci Dünya Savaşı'nın, Amerika'nın Bougainville adasına çıkarma yaparak Japonya'ya yaklaştığı görüntüleri gösterilir. Savaş atom bombalarının atılacağı sona doğru ilerlemektedir. Çocuklara

izletilirken aynı zamanda seyirciye gösterilen gerçek görüntüler ile o anda savaşın hangi aşamada olduğu bilgisi verilir. İzleyeni gerçek hayattan yalıtma üzere gelişen klasik anlatı sinemasının aksine film, izleyene gerçekliği unutturmamak üzerine inşa edilir.

4.1.2 Bisiklet Hırsızları (Ladri Di Biciclette, 1948)

4.1.2.1 Bisiklet Hırsızları filminin hikâye akışı

Antonio, iş bulma kurumundan afiş işi bulur. Bu iş için bisiklete ihtiyacı vardır, ancak bisikleti rehincidedir. Karısı evdeki çarşafı yıkar ve temizler. Rehinciye çarşafı bırakıp para alırlar. Bu parayla da bisikleti geri alırlar. Herkes rehinciye bir şeylerini getirmektedir; dükkan rehin bırakılmış eşyalarla doludur. Antonio'nun bisikletinin markası Fides'tir. (Bu kelime İtalyanca'da inanç, umut anlamına gelmektedir.)

Antonio, bisikletiyle birlikte işi almaya gider. Kıyafetlerini verip ertesi sabah başlamasını söylerler. Karısına kıyafetlerini ve içerideki dolabını göstermeye çalışır. Mutludurlar. Geri dönerken karısı bir yere uğramak istediğini söyler. Antonio, bir kapının önünde durmuş sokakta oynayan çocukları izleyip karısını beklerken, aynı binaya gelen kadınlar geleceği gören ulu kişiyi sorup karısının girdiği kapıdan girerler. Meraklanan Antonio, bisikletini kapının önünde oynayan çocuklara emanet edip kapıdan girer. Karısı Maria'nın da aralarında bulunduğu bir grup kadın, ulu kişi dedikleri kadının sözlerini dinlemektedir. Antonio, Maria'yı oradan çıkarmaya çalışır. Maria, iş bulacağını önceden bildiği için ulu kişiye olan borcunu ödemek istemektedir. Antonio, bunların kandırmaca olduğunu, parasını sokağa saçtığını söyler.

Ertesi sabah Antonio, erken saatte işe gitmek için hazırlanırken oğlu Bruno da bisikleti silmektedir. Antonio'nun keyfi yerindedir. Bruno bisikletin her detayına hakimdir. Pencereyi açıp, rehinciye gitmeden önce bisikletin üzerinde olmayan bir çarpıklığı babasına gösterir. Antonio, Maria'nın kendileri için hazırladığı yiyecekleri alır. Bruno odadan çıkmadan önce, yataktaki kardeşi üşümesin diye pencereyi kapatır. Antonio, Bruno ile birlikte evden ayrılır. Pek çok kişi onlar gibi erken saatlerde, bisikletlerle ve dolu otobüslerle şehre doğru gitmektedir. Antonio, Bruno'yu çalıştığı benzinciye bırakır. Akşam 7:00'de görüşmek üzere vedalaşıp işine gider.

Afişleri, kovaları ve merdivenleriyle bisikletli afişçiler şehrin sokaklarına yayılır. Bir afişçi Antonio'ya işin nasıl yapıldığını göstererek anlatır. Afiş yapıştırdıkları yerde çocuklar para kazanmak için müzik yapıp, gelip geçenlerden para istemektedir.

Antonio'nun afiş yapıştırmak için merdivene çıktığı bir sırada, üç kişi gelip bisiklete göz atarlar. Aralarından genç olanı bisikleti alıp kaçar. Diğer iki kişiden birisi ne olduğunu sorma bahanesiyle, hırsızın peşinden koşmaya çalışan Antonio'yu yavaşlatır. Üçüncü adam da hırsızın peşinden gitmeye çalışan Antonio'yu başka bir bisikletlinin peşine yönlendirerek hırsızın kaçmasını sağlar. Antonio, hırsız elinden kaçırmıştır, akan trafiğe, gelip geçen insanlara bakar, ne yapacağını bilmez halde kalır. Geri dönüp afişlemeye devam etmeye çalışır ama umutsuz ve yığındır.

Antonio, polis merkezine gidip şikayette bulunur, ancak polis yalnızca şikayeti alıp bisikletini kendisinin aramasını önerir. Polis, bisikletini eğer bir rehincide bulursa polis çağırabileceğini, şikayette bulunmuş olmasının o zaman işine yarayacağını söyleyip Antonio'yu gönderir.

Akşam olmuştur. Bisikletsiz Antonio, tıklım tıklı otobüslere binebilmek için uzun kuyrukta bekler. Zorla binebildiği otobüsle 7:30'da Bruno'nun yanında olur. Geç kalmış babasını bekleyen Bruno, babasının otobüsle geldiğini görünce bisikleti sorar. Eve doğru yürürler. Antonio, Bruno'ya bisikleti çaldığını söyleyemez. Bruno'yu eve bırakır.

Antonio, arkadaşı Baiocco'yu aramaktadır. Mekanın bir yanında işsizlik sorunlarının konuşulduğu bir toplantı yapılmakta, diğer tarafında bir tiyatro provası yapılmaktadır. Tiyatro provasında Baiocco'yu bulur. Ona bisikletinin çalındığını anlatır. Baiocco, çalınan bisikletin hemen satılmak isteneceğini, o yüzden Vittorio Meydanı'na bakmaları gerektiğini söyler. Onlar konuşurken Maria gelir. Bisikletin çalındığı haberini doğrulayınca ağlamaya başlar. Baiocco onları sakinleştirmeye çalışır, diğer bisikletlere yapıldığı gibi sağının solunun değiştirilip yarın satılmak üzere pazara çıkarılacağından, orada bisikleti bulabileceklerinden emindir. Mekanın tiyatro provası yapılan oturma düzenli kısmına toplantıdaki işçiler gelir. Provayı yöneten tiyatrocuya toplantının yapılabileceğini ya da tiyatro provasını yapılabileceğini söyler. Bir tarafta işsizlik sorununu konuşan kalabalık halk, bir tarafta aşk hikâyesi anlatan müzikli oyunun provası

vardır. Baiocco yarın bisikleti bulacaklarının tesellisini verir. Provanın eğlenceli müziği duyulurken Antonio ve gözü yaşlı Maria, diğer işçilerle birlikte salondan ayrılırlar.

Ertesi sabah Antonio, Baiocco'nun yanına gider, bisikleti kendisinden daha iyi tanıyan oğlu Bruno'yu da yanında getirmiştir. Vittorio Meydanı'nda satılmakta olan bisikletlere bakacaklardır. Baiocco şehir sokaklarını temizleyen ekipte çalışmaktadır. İki iş arkadaşını da yanına alır. Baiocco, bisikleti parçalayıp satacaklarını düşündüğü için görev dağılımı yapmaya çalışır; herkes başka bir parçayı araştıracaktır. Görev dağılımı bir türlü gerçekleşmez. Satışta çok fazla bisiklet ve parça vardır. Kalabalığın içinde uzun süre bakınırlar. Bir bisiklet şasesi boyamakta olan bir satıcı bulurlar. Antonio, seri numarasına bakmak ister, satıcı izin vermez. Antonio, bir polis bulup getirir. Numaraya bakarlar, Antonio'nun bisikleti değildir. Bu sırada bir adam bir tezgahın başındaki Bruno ile ilgilenmektedir. Antonio, Bruno'yu tezgahın başından çekip alır. Baiocco, çöp arabasını kullanan iş arkadaşı Anton'dan Antonio ve Bruno'yu Porta Portese'ye götürmesini ister. Kendisi ve diğer arkadaşı da Vittorio Meydanı'nda kalıp bakınmaya devam edecektir.

Anton, Antonio ve Bruno, Porta Portese'ye doğru giderken yağmur başlar. Anton, her Pazar yağmur yağdığını, işinin saat 1'de bittiğini ve yapacak bir şey olmadığı için eve gittiğini, çünkü sinemanın kendisini sıktığını söyler. O sırada biri arabanın önüne atlar, ani fren yaparlar. Adam söylenerek yürümeye, Anton da söylenerek sürmeye devam eder. Yağmur iyice şiddetlenir. Anton, Antonio ve Bruno'yu Porta Portese'de bırakır. Ancak yağmur çok fazla yağdığı için satıcılar bisikletleri toplayıp dağılırlar. Antonio ve Bruno ne yapacaklarını bilmez halde yağmurun altında kalır, etrafa bakınırlar. Sonunda diğerleri gibi yağmurdan korunmak için duvar kenarına sığınmaya giderler. Bruno yarı yolda düşer, kalkıp babasının peşinden duvar kenarına yürümeye devam eder. Düşünceli olan Antonio, Bruno'nun halini sonradan farkeder. Kurulanması için mendilini ona verir. Frak giymiş bir adam ve bir grup Alman din adamı da yağmurdan kaçmaktadır. Yağmur bir süre sonra dinip sokak eski halini alırken Antonio, bisikletini çalan hırsız görür. Hırsız yaşlı bir adama 100 lire verir. Antonio ve Bruno bisikletli hırsızın peşinden koşar ancak yakalayamazlar. Hırsızın para verdiği yaşlı adamı bulmaya karar verirler. Yaşlı adamın peşinden koştururlar. Adam genç hırsız tanıdığını inkâr eder.

Yaşlı adamın peşinden bir kiliseye girerler. İçeride muhtaç insanlar tıraş edilip, ayine katılmakta, ardından kendilerine yemek verilmektedir. Yaşlı adam yemek alabilmek için avludaki yemek masasına sefertasını bırakıp tıraş olmaya geçer. Antonio ve Bruno adamı izlerler. Ana salonda tören başlar. Antonio ve Bruno da yaşlı adamın peşi sıra törene katılır. Tören sırasında Antonio, biraz tehdit biraz da para teklifiyle yaşlı adamdan genç hırsızın Campanella Sokağı'nda olabileceği bilgisini alır. Yaşlı adamın da kendisiyle gelip yeri göstermesini istemektedir. Yaşlı adam tören sonrasında verilecek olan yemeği yeme bahanesiyle Antonio'nun elinden kaçar. Yaşlı adamı kaybetmemek için kapıya gider. Ana kapı kilitlidir. İçerde olabileceğini düşündüğü yaşlı adamı aramak için tören salonuna geri döner. Tören devam ederken yaşlı adamı bulmaya çalışır. Tören düzenini bozduğu için kilise görevlileri de peşindedir. Arka tarafta bir kapı bulup Bruno'yla birlikte çıkarlar.

Bruno, yaşlı adamın yemeğe gitmesine neden izin verdiğini sorduğunda zaten gergin olan Antonio, sinirle Bruno'ya tokat atar. Bruno ağlayıp küser. Eve gidince annesine şikayet edecektir. Antonio, Bruno'ya köprü başında beklemesini söyleyip yaşlı adama bakınmaya gider. Bakınırken; “çocuk boğuluyor” diye sesler duyan Antonio telaşla geri döner. Bruno'yu göremeyen Antonio, boğulmakta olan çocuğun Bruno olduğunu sanır. Antonio, çocuğun kurtarılmasını izlerken köprü başındaki Bruno'yu görür, sevinir. Bruno hâlâ küstür. Antonio, Bruno ile ilgilenmeye, ona ceketini giydirmeye çalışır.

Yapabilecekleri bir şey kalmadığını düşünen Antonio biraz dinlendikten sonra eve döneceklerini söyler. O sırada Modena takımının taraftarları sloganlarla geçer. Antonio sohbet etmek için Modena takımını sorar. Bruno konuşmaz, yalnızca başıyla cevaplar. Antonio, aç olup olmadığını sorar. Cüzdanını kontrol eder. Pizza yiyip yemeyeceğini sorar. Bruno'nun gözleri parlar, gülümser, evet anlamında başını sallar.

“Olan oldu, nasılsa ölmeyecek miyiz! Neden şimdi ölelim?” deyip Bruno'yu müzikli bir yerde bir şeyler yemeğe götürür. Gittikleri yerde pizza yapılmamaktadır. Yan masadakilerin yediklerini görür Bruno. Onların yediği mozarellalı sandviçten ve yanına da şarap sipariş verirler. Bruno'ya da şarap koyan Antonio, istedikleri her şeyi yapabileceklerini, ölüm dışında her şeyin çaresi olduğunu söyler. Yan masadaki aileye yeni yemek ve içecekler gelmektedir. Bruno yan masadaki çocuğun yaptığı gibi peynirini

uzatarak yer. Antonio, onlar gibi yemek yiyebilmek için ayda en az bir milyon kazanmak gerektiğini söyler. Bisikleti olsaydı eğer, şimdiki işinden ne kadar kazanacağını hesabını yaparlar. Antonio, bisikleti aç kalmamak için bulmak zorunda olduklarını söyler. Bruno, her gün Porta Portese'ye gidip aramayı önerir. Antonio, hırsızların artık oraya uğramayacaklarını, artık annesinin dualarının da kendilerine yardım edemeyeceğini söyler. Bu sözlerle birlikte aklına bir şey gelir.

Maria'nın daha önce görmeye gittiği ulu kişiyi görmeye giderler. Onlar yoldayken spor haberlerinin sesi duyulur. O gün oynanacak lig maçlarının listesi verilir. Roma'da Ulusal Stat'ta Modena maçının oynanacağı bilgisi verilir. Antonio ve Bruno, ulu kişinin yanına gelirler. Tavsiye almak isteyenler sırayla oturmuş beklemektedir. Ulu kişinin, çirkin olduğu için artık sevdiği kızın peşini bırakıp başkasını bulmasını önerdiği adam danışma ücretini ödeyip gider. Onun yeri boşalınca Bruno, öne geçip babasını çağırır. Sıra bekleyenler duruma itiraz ederler. Antonio, acil olduğunu söyler. Sıra bekleyenler kabul etmez. Ulu kişinin yanındaki yardımcısı yönlendirir, ulu kişi Antonio'yu dinler. Antonio, bisikletinin çalındığını söyler. Ulu kişi, ya hemen bulacağını ya da asla bulamayacağını söyler. Antonio nasıl ve nerede bulacağını sorsa da ulu kişi aynı yanıtı verir ve gidip söylediklerini düşünüp anlamaya çalışmasını ister. Antonio, danışma ücretini öder ancak geldiğiyle aynı halde kapının önündedir, elinde hiçbir yeni bilgi yoktur.

Antonio ve Bruno sokakta yürürken hırsızla karşılaşır. Peşinden koşup takip ederler. Hırsızın peşinden bir geneleve girerler. Bir kadın Bruno'yu dışarı çıkarır. Antonio, evin içinde hırsız bulur. Genelevden yaka paça dışarı çıkarlar. Antonio, hırsızdan bisikletini ister. Hırsız bisikletin kendisinde olduğunu inkâr eder. Etraflarında toplananlar hırsız Antonio'nun elinden kurtarmaya çalışır. Mahalle hırsızın yaşadığı yerdir, herkes ağız birliği etmiştir. Birkaç adam gelip Antonio'ya, gencin burada oturduğunu ve eğer bu kadar eminse gidip şikayet etmesini söylerler. O sırada Bruno kalabalığın arasından kaçar. Antonio hırsız sıkıştırmaya devam eder. Hırsız titreyip kendini yere atar. Hırsızın annesi Antonio'yu katillikle suçlar. Birkaç adam, Antonio'nun cüzdanını da kaybetmeden gitmesi için üzerine yürürler. Antonio eline bir sopa geçirip, hepsinin hırsız olduğunu söyler. Bu sırada Bruno, bir polis bulup getirmiştir. Polisi gören kalabalık, Antonio'nun üzerine gitmeyi bırakır.

Polis genç hırsızı sorgulamak ister. Kalabalık, baygın ve hasta olduğu gerekçesiyle genç hırsız vermek istemez. Sadece bir Alman şapkası giydiği için suçlanamayacağını söylerler. Polis, anneye evi göstermesini söyler. Polis, Antonio ve Bruno, kadının peşinden eve girerler. Kadın, tüm ailenin birlikte kaldığı tek göz odayı gösterir. Perişan halde bir odadır. Anne, çocuğuna iftira atmak yerine ona iş bulmalarını söyler. Polisle birlikte odayı ararlar, bisiklet yoktur. Polis, kadını dışarıya gönderir. Antonio'ya gerçekten hırsızın yüzünü tanıyıp tanımadığını, tanıklık yapabilecek birisi olup olmadığını sorar. Dışarıdaki kalabalığı gösterir ve hepsinin genç için tanıklık yapmaya hazır olduklarını belirtir. Eğer kendisine tanık bulamazsa bir şey yapılamayacağını, üstelik gencin suçsuz bulunması durumunda Antonio'nun başının yanacağını söyler. Sokağa inerler. Polis, genci yanına çağırır, ismini alır. Antonio'ya şikayette bulunup bulunmayacağını sorar. Tanığı ve kanıtı olmayan Antonio çaresizlik içinde oradan ayrılır. Kalabalık arkasından bağıır: Paniko Sokağı'ndan uzak dur! Mahalleli birlik olup hırsızlarını korumuştur.

Antonio ne yapacağını bilmez halde, peşinde Bruno ile sokaklarda yürür. Stattan taraftarların sesleri duyulur. Bruno, kaldırıma çöker. Antonio, park yerindeki bisikletlere bakar. Çaresiz etrafa bakınırken bir kapının önüne bırakılmış bir bisiklet görür. Çaresizlik içinde kaldırıma Bruno'nun yanına oturur. Önlerinden bir grup bisikletli geçer. Maç bitmiş, stattaki kalabalık çıkmaya başlamıştır. Kapının önündeki bisiklet hâlâ durmaktadır. Stattan çıkanlar park yerindeki bisikletlerini almaya başlarlar. Gerginliği iyice artan Antonio, Bruno'ya tramvaya binmesi için para vererek yollar. Bruno anlamaz ve babasının peşinden gitmeye devam eder. Antonio, kızarak onu gönderir. Kendisi de kapının önündeki bisikleti almaya gider. Bruno tramvaya binmeyi başaramaz. Antonio, kapının önündeki bisikleti alıp kaçarken, bisikletin sahibi kapıdan çıkar. Adam çevreden yardım ister. Antonio'nun peşinden koşup onu yakalarlar. Bruno bu durumu görür. Kalabalık, Antonio'yu suçlayıp itip kakarken Bruno ağlamaklı bir şekilde babasının yanına gelir. Antonio ve Bruno'nun halini gören bisiklet sahibi, şikayetçi olmayacağını söyler. Antonio için “Belli ki yeterince derdi var.” der ve gider. Kalabalık söylenerek Antonio'yu bırakır. Bruno, babasının düşürmüş olduğu şapkasını ona geri verir. Antonio ve Bruno konuşmadan yürürler. Bruno'nun yüzüne bakan Antonio ağlamaya başlar. Babasının ağladığını gören Bruno, üzülp onun elini tutar. Elele tutuşmuş şekilde etraflarındaki kalabalıkla birlikte yürürler.

4.1.2.2 Bisiklet Hırsızları filminin Aristoteles ve Brecht yaklaşımlarına göre analizi

Antonio'nun iş bulması ancak iş için gerekli olan bisikletin rehincide olması, Maria'nın evdeki çarşafı rehinci için temizlemesi, Maria'nın teşekkür için ulu kişiye gitmesi, Bruno'nun küçük yaşında babasıyla birlikte iş için şehre gitmesi gibi filmin hemen başında verilen bu bilgiler karakterlerin tanıtıldığı giriş bölümü olarak gösterilebilir. Ancak filmdeki bu tanıtımlarda yalnızca Antonio, Maria ve Bruno'nun karakterlerine dair bilgi verilmez. Antonio gibi iş arayan pek çok kişi vardır. Yine rehinci ağzına kadar rehin bırakılmış eşyalarla doludur. Maria, ulu kişiye teşekkür etmeye gittiğinde oda diğer insanlarla dolu olduğu için girişte sırasını bekler. Antonio, diğer afişçiden işi öğrenirken sokakta Bruno'nun yaşlarında iki çocuk müzik yapıp para toplamaya çalışmaktadır. Yani filmde tanıtma yalnızca karakterler hakkında bilgi vermek üzere kullanılmaz, koşulların tanıtılması şeklinde yer alır. Karakterlerin varlığını bu nesnel koşullar belirlemektedir. Karakterler ideal değildir, bu durum özdeşleşmeyi sınırlar. Antonio telaş ve kızgınlık anında oğlu Bruno'ya bir tokat atabilecektir. Bu davranış onun trajik hatası değil, içinde bulunduğu koşulların bir sonucudur. Bu yaklaşımın temelini Brecht Marx'tan alır: İnsan doğası toplumsal ilişki ve koşulların ürünüdür. Bu 'nesne-karakter' olarak kavramlaştırılır. Antonio karakteri süreç içinde değişebilir bir yapıda çizilir. Çalınan bisikletini arama süreci ve içinde bulunduğu koşullar Antonio'yu bisiklet çalma girişimine kadar götürür. Seyircinin Antonio ile empati kurmasına izin verilir ancak bu yine de denetimli bir özdeşleşmedir.

Filmde dramatik eylem, toplumsal ve ekonomik çelişkiler tarafından doğurulur. Karakterlerin özgür iradelerinin çatışmasını değil, ekonomik ve toplumsal çelişkilerden oluşan bir yapı gösterilir. Hırsızlık olayı münferit bir olay değil; İtalya'da o günün yaşam koşullarının bir sonucu olarak ortaya çıkmış yaygın bir durumdur.

Aristoteles üç temel kavramdan bahseder: Peripeteia; baht dönüşü anıdır. Katasrofi; felaket, korkunç sonudur. Anagnorisis; kahramanın hatasının farkına varmasıdır. (Aristoteles, 1993) Tragedyanın bu üç ögesi aracılığıyla hamartianın arındırılması sağlanarak, daha önce de belirtildiği gibi seyircide katharsis yaratma nihai amacı güdülür. Antonio'nun bisikletinin çalınması Aristoteles'in peripetie olarak tanımladığı mutluluk durumundan mutsuzluğa geçilen baht dönüş anıdır. Bu baht dönüş anı karakterin

hatasından değil toplumsal düzenin bozukluğundan kaynaklanmaktadır. Burada hamartia karakterin değil sistemindir. Antonio bisikletini bulup geri alamaz. Kendi hatasının sisteme uyum sağlamamak olduğunu düşünüp o da bisiklet çalmaya karar verir. Ancak başarılı olamaz. Korkunç son; baba çocuğunun gözünde değerinin düştüğünü düşünür, mahcup olur. Burada arındırılması gereken hamartia, sistemin kendisidir. Hamartia sistemden kaynaklandığından izleyici sistemden kurtulmadığı sürece katharsise ulaşamayacaktır. İzleyici bir duyguyu sağaltmaz., sistemden kurtulması gerektiği fikrine ulaşır.

Filmde olaylar episodik bir şekilde yer almaz. Genel olarak birbirlerine neden sonuç ilişkisi içinde bağlı bir bütünün parçaları şeklindedir. Ancak yine de çokça yan olay ve durum yer alır. Aristoteles, bütünlüklü bir yapıyı tarif ederken; içlerinden bir parçanın çıkarılması ya da yer değiştirilmesi halinde bütünlüğün bozulacağından bahseder. Oysa bu filmdeki yan olay ve durumlar İtalya toplumsallığının farklı bir boyutunu gözler önüne sermek için yer almaktadır. Antonio'nun arkadaşı Baiocco'yu bulduğu mekandaki işçi toplantısı ve tiyatro provası karşıtlığı gibi; Zavattini, toplumsal sorunların konuşulduğu bir toplantı ve müzikli eğlencelik bir oyunun provalarını karşıtlık olarak yerleştirdiği sahnede mevcut ana akım sanat yaklaşımına dair de incelikli bir eleştiri getirmektedir. Benzer bir şekilde kilise sahnesinde de muhtaç insanlar önce ayine alınıp, ellerine kutsal kitap verilir. Bu sırada kapılar kilitlidir ve ancak ayin sonrasında insanlar dağıtılan yemeği alabileceklerdir. İncelikli bir şekilde kilise eleştirisinin yapıldığı bu sahne de bir yan önerme olarak filmdeki yerini alır. Hikâyenin çözümü için önemli sayılabilecek bir an; Antonio'nun hırsız bulması da, neden sonuç ilişkilerinin bir ürünü olarak değil, rastlantısal bir şekilde gerçekleşir. Antonio ve Bruno tüm ümitlerini kaybettikleri ve ne yapacaklarını bilmez halde dolaşırken sokakta hırsızla karşılaşır. Aristoteles bu tarz rastlantısallıkları tanrısal müdahale olarak tanımlayıp, eserde yer almaması gerektiğini savunur. Buna karşın Kracauer tesadüf kavramının, klasik dramaturjinin kaderle belirlenen kapalı yapısının, tarihi ve felsefi alternatifi olduğunu düşünür. Filmin doruk noktası olarak Antonio'nun bisiklet çalma girişimi düşünülebilir. Geleneksel anlatıda doruk noktasından sonra olaylar çözüme doğru ilerler ve seyirci çözümle birlikte arınmasını yaşar. Ancak bu film doruk noktasına sahip olmakla birlikte çözüme sahip değildir.

Filmin sonunda Antonio bisikletini bulamamıştır, ertesi gün işe nasıl gideceği belirsizdir. Filmin sonunun açık uçlu bırakılmış olması epik anlatının bir özelliğidir. Aristoteles'e göre anlatının başı, ortası ve sonu olan bir bütünlüğü olmalıyken; Brecht'e göre seyirci aklında soru işaretleriyle bırakılmalıdır. Bu filmde de seyirci bir tamamlanmaya, katharsise ulaştırılmadan bırakılır. Antonio, son planda birlikte yürüdüğü kalabalık insan grubundan yalnızca biridir ve en temel ihtiyaçlarını karşılayabilmek için ihtiyacı olan bisiklete ne polis yardımıyla (hukuksal yollardan) ne de hırsızlık yoluyla (yasadışı yollardan) ulaşamamıştır. Bireysel olarak giriştiği bütün uğraşları başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Oysa bu dertlerle uğraşan tek kişi Antonio değildir. Filmin son planında yalnız başına oğluyla el ele yürüyen bir Antonio da resmedilebilirdi. Oysa filmin ana önermesi ilk anından son karesine kadar; hikâyesi anlatılan karakterin tekil ve kendine has bir örnek olmadığı, aynı toplumsal koşullarda yaşayan binlercesinden biri olduğudur. Film son karesinde de bu iddiasını sürdürür ve destekler. Bu önermeye uygun olarak da filmin sonunda Antonio'nun bireysel kurtuluşuyla izleyiciye duygusal tatmin yaşatılmaz. Film bittikten sonra izleyicinin Antonio ve onunla benzer koşullardaki insanların nasıl kurtulabileceği üzerine düşünmesi beklenir. Film boyunca Antonio ile duygular aracılığıyla kurulan denetimli özdeşleşmeye rağmen, sonunda arınma yaşamasına izin verilmeyen seyircinin, aklını devreye sokması istenir. Çatışmanın çözülmeden bırakılması temel çelişkiyi daha belirgin hale getirmek içindir. Toplumun aksayan yönleri ortaya konarak, izleyiciden karar vermesi talep edilir.

4.1.3 Umberto D. (1952)

4.1.3.1 Umberto D. filminin hikâye akışı

Kalabalık bir grup ellerindeki “Emekli Aylıklarımızı Arttırın”, “Tüm Ömrümüz Boyunca Çalıştık” yazılı pankartlar ve “Zam İstiyoruz” sloganlarıyla yürüyüş yapmaktadır. Umberto da köpeği Flike ile birlikte yürüyüştedir. Grup, bir binanın önüne gelir ve Bakan ile görüşmek istediklerini, kendilerine verilen aylıkla geçinemez olduklarını söylerler. Güvenlik ekibi, izinleri olmadığı için dağılmalarını ister. Grup binaya doğru hareketlendiği sırada, birkaç polis aracı gelip grubu dağıtmak için kalabalığın üzerine sürer. Grup ara sokaklara dağılır. Umberto, köpeği Flike ve birkaç kişiyle birlikte bir kenara saklanır. Flike meydandaki karmaşa dolayısıyla havlamaktadır. Bir adam yerlerini

belli etmesinden korktuğu için Umberto'ya kızıp, köpeğini susturmasını ister. Adam meydana bakıp söylenir, onun polisler hakkında söylendiğini sanırlar. Eğer susmazsa duyup, tutuklayabileceklerini söylerler. Adam polislere değil, protesto için izin almadıkları dolayısıyla protestoyu organize edenlere öfkeli. Umberto, kendilerine bu protesto için izin verilmeyeceğini söyler. Adam, öyleyse evlerinde oturmaları gerektiğini düşünmektedir. Umberto ise, borçlarını ödeyebilmek için %20 zammın kendisine yeteceğini söyler. Yanındaki iki adamın borcu yoktur. Meydandaki hareketlilik sakinleşmiştir. Saklandıkları yerden çıkıp dağılırlar.

Umberto, protestoya birlikte katıldığı ve yeni tanıştığı Orazio ile birlikte yürürken ona kimsesi olmadığından, 18000 liralık ile geçinmenin zor olduğundan, zaten 10000 liralık ev sahibesine verdiğinden, onun da zaten zam yaptığından bahseder. Cebinden çıkardığı saati Orazio'ya satmak ister. Kendisinde iki tane olduğu için satmak istediğini söyler. Orazio kendisinin de saati olduğunu söyler ancak Umberto markasını sorduğunda yanıtlayamaz. Orazio, rahatsız olur ve hemen yandaki yolu gösterip oradan ayrılması gerektiğini söyleyip gider. Umberto yoluna devam eder. Köpeğiyle ilgilenmek için eğildiğinde Orazio'nun ara sokaktan çıkıp geldikleri yöne doğru gittiğini görür. Orazio, Umberto'nun kendisine baktığını fark edince arkasına dönüp hızla uzaklaşır. Umberto da yoluna devam eder. Yanından geçmekte olduğu inşaatçı çalışanlar için öğle arası sireni çalar. İşçiler çalışmayı durdurup, yemeklerini yemeye başlarlar. Umberto da saatini kontrol eder.

Umberto bir aşevinde yemek yemektedir. Hemen yanına birisi yemeğiyle gelip oturur. Umberto adama işaretler yapar. Adam biraz geriye doğru çıkar. Umberto, adamın arkasına gizlenerek tabağında kalanları masanın altındaki Flike'ye verir. Görevli bir kadın boşalan tabakları toplamaktadır. Umberto, kendi tabağının masanın altında olduğu farkedilmesin diye, kendisiyle aynı masada yemek yiyenlerin tabaklarını önlerinden çekip alır ve hepsini görevliye verir.

Umberto, saatini masadakilere gösterir. Mağazalarda 20000'e satıldığını kendisinin 5000'e satacağını söyler. Elindeki tabakla masaya oturan adama saati gösterir. Adam çıkarıp kendi saatini gösterir. Umberto'nun boğazı ağrıyaktadır. Umberto yemeğini bitirmiştir. Gitmek üzere kalktığında etrafı kolaçan eder ve eğilip masanın altından

Flike'ye verdiği tabağı alıp, masanın üzerine koyar. Umberto aşevinden Flike ve yanında yemek yiyen adamla birlikte çıkarken, görevli bir kadın Umberto'ya yapmış olduğunu gördüğünü, yarın köpeğiyle birlikte onu dışarı atacağını söyler. Umberto bir şey söylemez, yanındaki adam kadının fazla tepki veriyor olduğunu söyler. Birlikte yürürlerken Umberto saatini çıkarıp 4000'e ona satabileceğini söyler. Adam 4000'in çok olduğunu, 3000 lireden verebileceğini söyler. Adam kolunda asılı çantasında karışık halde duran bozuk paraları çıkarır. Tüm parasının onlar olduğunu, daha fazla veremeyeceğini söyler. Adam paraları çantayla birlikte Umberto'ya verip, çantayı ertesi gün yemek yedikleri yere getirebileceğini söyler. Saati Umberto'dan alır, cebine koyar. Adam şapkasını eline alıp dilenmeye başlar. Umberto şaşkın halde gider.

Umberto bir eve girer. Evin kapısının iç kısmında "Küçük ama benim için uygun bir ev" yazan küçük bir levha asılıdır. Evde opera parçası söyleyen bir kadın sesi duyulmaktadır. Odasının kapısını zorlanarak açar. İçeride bir kadın ve adam vardır. Bağırarak odasındakilerin kim olduğunu sorar. Opera sesi kesilir. Ev sahibi Umberto'yu mutfağa sokarak, o odanın kendisinin olduğunu ve içeridekilerin de dostları olduğunu, zaten ay sonunda Umberto'yu çıkaracağını söyler. Kalan kira borcunu ödemesini ister. Ev sahibi mutfaktan çıkıp hemen karşıdaki Umberto'nun odasının kapısını tıklatarak kendi odasına doğru gider. Umberto, mutfakta tavuk yolmakta olan hizmeti kız Maria'ya nereye gideceği, ne yapacağı, yüksek kiralar hakkında yakınırdır. Umberto küçük küçük öksürerek, mutfağın bir köşesine oturup beklemeye başlar. Opera sesi yeniden başlar. Maria koridora bakıp Madam'ın gittiğinden emin olduktan sonra bir kaba su koyarak Flike'ye verir. Madam'ın Umberto'nun odasını saatliği 1000 lireden kiraladığını söyler. Umberto bir yandan öksürerek çantadan çıkardığı paraları sayar. Maria'dan ateşini ölçmek için bir derece ister. Maria dereceyi verirken kapı tıktırılarda duyulur, Umberto'ya odasındakilerin oturma odasına geçtiklerini söyler. Umberto, Madam'ın bunu daha önceden yapmış olması gerektiğini söyler. Maria, yapamayacağını çünkü orada da başka bir çiftin olduğunu söyler. Umberto, dereceyi kolunun altına koyup Madam hakkında söylenir. Maria bir kaba su koyarken duvardaki karıncalara da su fişkırtmaya çalışır. Su kendi üzerine gelir. Üstünü başını düzeltirken Umberto'ya kendisinde bir değişiklik fark edip etmediğini sorar. Umberto fark etmemiştir. Maria hamile olduğunu söyler. Umberto şaşırır. Madam'ın bilip bilmediğini sorar. Maria Madam'ın bilmediğini söyler. Maria bir parça gazeteyi ocakta tutuşturup karıncaların olduğu duvara sürer. Umberto şaşırarak

Maria'yı izler. Madam mutfak kapısını tıklatıp artık odasına girebileceğini haber verir. Umberto eşyalarını toplamış giderken Maria'ya emin olup olmadığını sorar. Maria 3 aylık olduğunu söyler. Umberto, mutfağın hemen karşısındaki odasına geçer. Odanın halini görünce sinir olur. Pencerelerin panjurlarını açarak odayı aydınlatır. Paltosunu çıkarırken derece koltuk altından düşer. Dereceyi bulup cam kenarında okur, canı sıkılır. Üzerini çıkaracakken Maria gelir. Maria pencereye doğru gidip dışarıya bakar. Karşıda askeri bir yerleşke vardır. Askerler çıkmaktadır. Bir tanesi Maria'ya el sallarken başka biri yanına gelir. Maria eğilerek saklanır. Maria'ya el sallayan ve diğer asker kavga etmektedir. Maria güneşlikleri kapatıp, Umberto'yu yanına çağırır. Kavga eden askerlerden uzun olanının Napolili, kısa olanının Floransalı olduğunu söyler. Umberto'nun, hangisinin Maria'nınki olduğunu sorması üzerine, Maria "İkisi de." diye cevaplar. Umberto şaşkın ve kızgın çocuğun babasının hangisi olduğunu sorar. Maria emin değildir. Napolili olanın çocuğun babası olduğunu düşünmektedir ancak ikisinin de inkâr ettiğini söyler. Yan odadan bir tıkırtı gelir. Maria yan odaya açılan kapının deliğinden bakar. Bakması için Umberto'yu da çağırır. Umberto bakmak istemez, bunun yanlış olduğunu işaret eder. Maria, kadının ağlıyor olduğunu söyleyince Umberto da gidip anahtar deliğinden bakar. Yan odada bir adam ayakta umursamazca sigara içmekte, bir kadın ise onun ellerine kapanmış yalvarmaktadır. Opera sesi kesilir. Maria Madam'ın şarkı söylemeyi bitirdiğini belirtir. Umberto, Maria'dan sıcak su ister. Maria odadan çıkar. Madam Maria'dan Umberto'nun su istediğini öğrenir.

Umberto odasında bir kitap okuyup, Flike ile ilgilenirken Madam kapısını çalar. Madam kapının dışından eğer sıcak su istiyorsa kendi hizmetçisini tutması gerektiğini, ayın sonunda Umberto'yu tahliye edeceğini söyler. Bu sırada yan odadaki kadın çıkar. Kadın ayrılırken Madam kadının bebeğine sevgilerini gönderir. Kadın çıktıktan bir süre sonra odadan adam çıkar. Madam'a odanın ücretini öder. Adam dış kapıdan çıkacakken kadının merdivenlerde bekliyor olduğunu görür. Gitmesini işaret eder. Kadın gider, sonra da adam. Madam odasına döner.

Umberto yatağına yatar. Flike'ı da ayak ucuna çağırır. Birden yataktan çıkar. Yatakta karıncalar vardır. Karıncaları silkeledikten sonra tekrar yatar. Maria gelip dereceyi ister. Dereceyi alırken aksi halde Madam'ın kendisine kızacağını belirtir. Umberto, Maria'dan boğazının içine beyaz bir tabaka olup olmadığını anlamak için bakmasını ister. Beyaz

tabaka vardır, Umberto hastadır. Umberto Maria'ya Madam'a götürmesi için 3000 lîret verir, makbuz da almasını ister. Maria gider. Umberto yatağa döner, üşüyor olduğu için battaniyesinin üzerine paltosunu da örter. Maria elinde paralarla geri döner. Madam, Umberto'dan borcu olan 15000'in tamamını tek seferde ödemesini istemiştir. Maria paraları bırakıp gider. Umberto yatağından çıkar.

Gece Umberto, Flike'yle sokaktadır. Umberto, ikinci el kitaplar alıp satan bir adama kitaplarını satmak ister. 2500 lîret teklif eder. Adam dün de 2000 lîret teklif ettiğini daha fazla veremeyeceğini söyler. Umberto kitapların kullanılmamış gibi yeni olduğunu söyleyip 2400 lîrete iner. Adam cüzdanından 2000 lîret çıkarıp verir. Umberto hasta olduğu için daha fazla uğraşmaz, kitapları satıp gider.

Umberto eve gelir. Karıncalarla uğraşmakta olan Maria'ya 5000 lîret verip Madam'a vermesini, kalanını da aylığını alınca vereceğini söyler. Madam'ın odasından opera sesleri yükselmektedir. Umberto'nun ateşi yükselir. Maria'dan dereceyi ister. Umberto kendi kendine 15000 diye tekrarlar. Bunu ödeyebilmek için bir ay bir şey yememesi gerektiğini söyler. Maria dereceyi getirip verir. Umberto Maria'ya gramer çalışıp çalışmadığını sorar. Maria çalışmamıştır. Umberto kızar, cahil kalırsa herkesin onu istismar edebileceğini söyler. Umberto odasına gider. Maria da paraları Madam'a götürür. Madam odasında birkaç kişiyle piyano çalıp şarkı söylemeye çalışmaktadır. Madam parayı yine kabul etmez. 15000'in tamamını ödemezse onu atacağını söyler. Bu sırada hemen aşağıdaki sinemanın üstü açılır ve müzikler duyulmaya başlar.

Umberto da yatağında yatmış seslerin geldiğı sinemaya doğru bakar. Maria gelir, paraları geri verir. O sırada kapı çalınca Maria aceleyle kapıyı açmaya gider. Umberto'nun oda kapısını açık unutmuştur. Bir adam Umberto'nun odasına girer. Özür dileyip çıkar. Maria, adama Madam'ın koridorun sonunda olduğunu söyler. Maria kapıyı kapatmaya geldiğinde, adamın Madam'ın nişanlısı olduğunu söyler. Umberto dereceye bakar 37'yi göstermektedir. Umberto uyumaya çalışır. Madam odasında nişanlısına bir opera parçası söylemektedir. Umberto yatağında yatmaktadır. Bir yandan opera sesleri, bir yandan askeriye'nin borazan sesi duyulur. Maria, Umberto'nun odasına girip pencereyi açar ve aşağıya geliyorum işareti yapar, dereceyi alıp odadan çıkar. Umberto ter içinde uyuklar.

Opera sesleri artıp azaldıkça gözlerini açar. Dışarıdan bir arabanın çalışma sesi duyulur. Umberto'nun gözleri kapanır.

Madam'ın misafirleri gece koridorda şarkı söyleyerek giderler. Umberto gürültüye tekrar uyanır. Yine uyumaya çalışır. Bu sefer de sinemadan gelen sesler duyulur. Umberto yataktan kalkar, yüzündeki teri kurular. Sinemanın üzeri kapatılır. Ses kesilir. Umberto tekrar yatağa döner. Saatini kurmak için eline alır. Saat bozulup alarmı çalmaya başlar. Umberto alarmı susturamayınca, saati yorganının içine koyup uyumaya çalışır.

Umberto koridorda telefonla konuşmaktadır. Koridorda uyuyan Maria sesleri duyunca kalkar. Umberto telefonda evin adresini vermektedir. Maria'ya yatmasını işaret edip gider. Maria yataktan çıkıp mutfığa gider. Ocağı yakar. Pencereden dışarıyı izler. Bir kaba su doldurur. Aynı duvarda yine karıncalar vardır, onlara su atar. Masanın üzerindeki gramer çalıştığı kağıt ve mürekkeplerini toparlar. Suyu ocağın üzerine koyar. Ocağın kenarında beklerden karnını tutar. Masanın üzerindeki değirmeni alıp içinde kahve öğütmeye başlar. Ağlamaktadır. Mutfak kapısını ayağıyla yavaşça ittirir. Değirmeni karnının üzerine bastırarak kahve öğütmeye devam eder. O sırada kapı zili çalar. Maria göz yaşlarını silip kapıya bakmaya gider.

İki sağlık görevlisi bir sedyeyle gelmiştir. Umberto odasından çıkar. Sağlık görevlileri Bay Ferrari'yi sorarlar. Umberto neredeyse hazır olduğunu söyler. Sağlık görevlileri şaşkın, onun odasına giderler. Umberto bir valiz hazırlamıştır. Maria gelip, Umberto'dan hastalığının ciddi olduğunu öğrenir. Askeri borazan duyulur. Maria pencereye koşar. Sağlık görevlilerinden biri onun neye baktığını merak edip yanına gider. Umberto diğer sağlık görevlisinden biraz Flike'yle oynayarak kendisi çıkarken onu oyalamasını ister. Yoksa peşinden gelecektir. Sağlık görevlisi Flike'yi oyalarken Umberto çıkar. Giderken Maria'dan yokluğunda Flike ile ilgilenmesini ister. Umberto'yu sedyeye yatırır. Hafif olduğu için valizini de kendi üzerine koyar. Sağlık görevlileri Umberto'yu götürürken Madam gelir. Umberto ile karşılıklı bakışırlar.

Umberto hastanede yataktadır. Doktor tek tek hastaların yataklarına gidip, kontrollerini yapar. Umberto'yu da kontrol edip yarın çıkabileceğini söyler. Umberto buna üzülür. Doktor gidecekken Umberto yan tarafında bir ağrı olduğunu söyler. Doktor ağrının detaylarını sorunca Umberto önemli olmadığını söyler. Doktor basit bir bademcik iltihabı

olduğunu, eğer daha genç olsaydı bademciklerini alabileceğini ancak onun yaşında artık önemi olmadığını söyleyip gider. Umberto'nun yanındaki yatakta yatan adam, ağrı konusunda ısrar etmesi gerektiğini söyler. Hastanede iyi bakıldıkları, yemeğe para harcamadıkları için çıkmak istemezler. Umberto para biriktirebilmek için bir hafta daha kalmak istemektedir. Yan yataktaki adam, hastanede nasıl kalabileceğini ona öğreteceğini söyler. Rahibe geldiğinde ona Umberto'dan bahseder. Rahibenin ona acımasını sağlayıp biraz daha kalmasını ister. Rahibe giderken Umberto'ya ondan tesbih istemesini söyler. Umberto rahibeye seslenip tesbih ister. Rahibe bundan hoşlanır, çıkarıp ona bir tesbih verir.

Maria hastaneye Umberto'yu ziyarete gelir. Yanında bir adet muz getirebilmiştir. Flike'ın aşağıda olduğunu öğrenen Umberto, yataktan çıkıp sevinçle koşturarak pencereye gider. Flike aşağıda bir askerin yanında beklemektedir. Umberto aşağıya seslenir ama duyuramaz. Seslenmek için pencereleri açar. Diğer hastalar esen rüzgardan rahatsız olup pencereleri kapattırırlar. Umberto sesini duyuramayacağını anlayınca vazgeçip yatağına döner. Maria'nın getirdiği muzı yerken, Maria'ya babanın aşağıdaki olup olmadığını sorar. Maria emin olmadığını ama öyle hissettiğini söyler. Umberto çıktığında ikisiyle de konuşacağını söyler. Rahibe Umberto'ya Maria'nın kızı olup olmadığını sorduğunda Umberto evet, Maria ise hayır der. Umberto'nun diğer yanındaki yatakta yatmakta olan hastanın durumu kötüdür. Rahibeden durumunu öğrenen oğulları, rahibe gidince kendi aralarında ona istemiş olduğu borcu vermedikleri için sevinirler. Umberto, Maria'dan Madam'ın evleniyor olduğunu, kendisini de evden çıkaracağını öğrenir. Madam hakkında söylenirken Maria gider.

Rahibe dua ederken yemek dağıtılır. Umberto ve yan yatağındaki adam, rahibenin görmesi için tesbih çekerler. Umberto, savaş sırasında ev sahibesinin kendisine büyükbaba dediğini, kendisinin ona ara sıra et verdiğini ancak savaştan sonra delirdiğini söyler.

Umberto ve yatak komşusu iyileşmiş, hastaneden çıkmaktadır. Adam yeniden şansını deneyip hastaneye geleceğini söyler. Umberto'yu da ziyaret etmek için adresini alır. Orada olup olmayacağını sorduğunda Umberto, polisin bile kendisini çıkaramayacağını söyler. Umberto iyileştiği için mutlu mutlu eve gider.

Umberto eve geldiğinde bir takım tadilat ve çalışmaların yapıldığını görür. Maria yoktur. Umberto'nun odasında da duvar kağıtları kazınmaktadır. Flike'nin ipini bulur. Odasında çalışan ustalara köpeğini sorar, gören olmamıştır. Flike'ı aramaya başlar. Sokakta Maria'yı Napolili askerle konuşup ağlarken bulur. Napolili Maria'yı umursamaz, gider. Maria'ya Flike'ı sorar. Madam kapıyı açık bıraktığı için Flike'ın kaçmış olduğunu öğrenir.

Umberto bir takside taksiciye hızlı gitmesini, çarpması halinde zararı karşılayacağını söyler. Taksi durur, köpek sesleri duyulur, Umberto iner. Taksiciye 1000 liret uzatır, taksicinin bozuğu yoktur. Kenardaki tezgahlara bozdurmak için gider. Kimse parayı bozmaz. Umberto parasını bozmayan tezgahlardan bir bardak alır. 1000 lireti uzatır. Adam 950 liret para üstü verir. Umberto taksinin parasını öder. Elindeki bardağı fırlatıp atar. Köpek seslerinin geldiği tarafa, insanların önünde sıra olduğu bir kapıya gider aceleyle. Görevliye köpeğini aradığını söyleyip, görevlinin verdiği sıra numarasıyla içeriye girer. İçeride köpek barınakları vardır. Umberto sıraya girip beklerken, köpeklerin öldürüldüğü yeri görür. O sırada barınağa yeni köpekler getirilir. Umberto aralarında Flike'ın olup olmadığına bakar. Sıra kendisine gelip içeriye girince sahiplerinin almadığı köpeklerin öldürüldüğünü öğrenir. Memur Umberto'yu köpeğini arayabilmesi için bir görevli eşliğinde kafeslere gönderir. Umberto kafeslerde Flike'ı ararken bir grup köpek öldürülmek üzere gönderilir. O sırada yakalanmış yeni bir grup köpek getirilir. Umberto Flike'ı onların arasında bulur. Flike'a sıkıca sarılır.

Umberto, Flike'la birlikte eve doğru gider. Girişte Madam'ı ve nişanlısını görür. Kenarda gizlenip Flike'ı önlerine atıp onları korkutur. Madam ve Umberto sokakta atışmaya başlarlar. Çevrelerinde insanlar birikir. Umberto 30 yıl boyunca memurluk yaptığını borcunu ödeyeceğini söyler.

Umberto bir arkadaşından borç istemek için meydana gider. Meydanda bir adam dilenmektedir. Umberto arkadaşından borç almayı başaramaz. Arkadaşı giderken, artık ölmüş olduğunda habersiz ortak bir tanıdıklarına selam söyler. Umberto onun ölmüş olduğunu söyler.

Umberto sokaklarda dolaşırken bir kenarda durup dilencilik yapmak için avucunu açmayı dener başaramaz. Tam birisi kendine para verecekken yağmur yağıp yağmadığını kontrol

ediyormuş gibi yapar. Umberto şapkasını Flike'in ağzına tutuşturup onu dilendirmeye çalışır. Kendisi de kenarda saklanıp onu izler. O sırada tanıdığı bir kumandan gelince selamlaşıp, Flike'in oyun oynuyor olduğunu söyler. Kumandana otobüsüne kadar eşlik eder. Ancak derdini ona anlatamaz.

Umberto eve gelir. Merdivenlerde Madam'ın dağılmakta olan misafirleri ile karşılaşır. Madam bir kadını bebeğine sevgilerini göndererek uğurlamaktadır. Daha önce Umberto'nun odasında bir adamla gördüğü kadındır ve Madam'ın davetinden kocasıyla çıkmıştır. Kadın Umberto'yu görünce endişelenir. Madam nişanlısını uğurlarken, Umberto eve girer. Maria, davette kullanılmış bardakları toplamış mutfığa girer. Madam ışığı söndürüp odasına gider. Umberto da tadilat alanı halindeki odasına girer. Odasıyla yan oda arasındaki duvarın yıkılmış olduğunu görür. Maria, Umberto'ya kek getirir, Flike'in bulunmuş olduğuna sevinir. Umberto'nun üzgün halde yıkılmış duvara baktığını görünce Madam'ın oturma odası yapmak için iki odayı birleştirdiğini anlatır. Umberto yorulmuş olduğunu söyler. Maria, gideceği herhangi bir yerde burada olduğundan daha mutlu olacağını söyler. Maria gider, yalnız kalan Umberto kalkıp pencere kenarından, geçip gitmekte olan tramvaya bakar. Pencereyi açıp dikkatlice raylara bakar. Sonra dönüp yataktaki Flike'a bakar. Pencereyi kapatıp, Flike'ı okşar. Umberto valizini hazırlar.

Saat 6'yı gösterdiğinde Umberto, Flike'ı ve valizini alıp sessizce evden çıkar. Maria merdivenlerdeki Umberto'yu yakalar. Yeniden görüşüp görüşemeyeceklerini sorar. Umberto, Maria'ya da oradan ayrılmasını söyler. Maria zaten halime olduğunu öğrenince Madam'ın kendisini kovacağını söyler. Memleketine dönerse de babasının kendisini öldüreceği söyler. Umberto, dolabında bıraktığı bir iki şeyi onun almasını ister. Askeri borazan öter. Umberto, Maria'ya Floransalıdan da kurtulmasını öğütleyip gider.

Tramvay görevlisi Umberto'yu köpeğiyle almak istemez. Saat 8'den önce av köpeklerinin binmesi serbest olduğu için, kendisinin de ava gittiğini farz etmesini ister. Görevli biletini verir. Umberto bir koltuğa oturup geride kalan evine bakar. Maria pencerededir.

Umberto, Flike'ı bırakmak için evlerinde köpek bakıcılığı yapan bir çiftin evine gider. Seyahate çıktığı için köpeğini bırakmak istediğini söyler. Bütün parasını ve valizindeki eşyaları bakım karşılığında onlara verecektir. Sahiplerinin almaya geri gelmediği

köpeklerin bırakıldığını, bakım evinde kaldıkları sırada köpeklerin yürüyüşe çıkarılmadığını öğrenir. Evdeki köpeklerden korkmuş Flike'ın halini de görünce bırakmaktan vazgeçer.

Umberto parkta bir banka oturur. Yan taraftaki bankta bir kadın örgü örüp, diğer çocuklarla oynamakta olan çocuğunu izlemektedir. Kadın Madam'ın evinde sevgilisiyle buluşmuş olan kadındır. Yan bankta oturan Umberto'yu görünce tedirgin olur. Umberto, Flike'ı parkta gördüğü, köpeği gerçekten seven bir çocuğa vermek ister. Çocuk çok istese de bakıcısı çocuğun ailesi istemeyeceği için izin vermez. Flike, parktaki diğer çocuklarla oynamak için gittiğinde Umberto kaçır. Flike arkasından gelip Umberto'yu saklandığı yerde bulur. Umberto, Flike'ı kucığına alıp sıkı sıkı sarılır. Tren yoluna doğru yürür. Tren gelmektedir. Umberto, Flike'ı sıkıca tutup tren raylarının hemen yanında treni bekler. Flike, korkarak Umberto'nun kollarının arasından kurtulur. Tren geçip gider. Flike korkarak Umberto'dan kaçmaya başlar. Umberto Flike'ın peşinden gider. Flike Umberto'dan kaçıp bir ağacın arkasına saklanır. Umberto bir kozalakla oynatarak küsüp sinmiş olan Flike'ın gönlünü yeniden kazanır. Umberto ve Flike birlikte oynayarak parkın içlerine doğru ilerleyip, uzaklaşırlar.

4.1.3.2 Umberto D. filminin Aristoteles ve Brecht yaklaşımlarına göre analizi

Film bir protesto sahnesiyle açılır. Geçinemeyen pek çok emeklinin yaptığı protesto içinde ana karakteri göstererek benzer sorunlarla uğraşan çok sayıda insandan biri olduğuna işaret edilir. Bu yüzden onun hikâyesi nezdinde anlatılacakların kişisel değil toplumsal sorunlar olduğu düşünülebilir. Filmin başında birlikte polislerden saklandığı diğer iki adamın borcunun olmayıp, Umberto'nun borcunun olması, saatini satmaya çalışması, onun diğerlerinden daha kötü durumda olduğunu hissettirse de; hemen sonrasında aynı yaşlarda ve birlikte yemek yediği adamın dilencilik yapıyor olması ve sokaklarda dilencilik yapan pek çok kişinin görünmesi Umberto'nun durumundan daha kötülerinin de varlığını gösterir. Umberto henüz dilencilik yapmaya başlamamıştır ancak olayların akışında bunu deneyecek, sahip olduğu değerler dolayısıyla utanıp yapamayacaktır. Umberto değişime direnen bir karakterdir. Bu anlamıyla 'özne-karakter'i andırırsa da Zavattini burada ilginç bir şey yapar; bu ideal değer yargıları olan özne karaktere yaşam alanı tanımaz. Umberto'nun sahip olduğu değer yargıları onun var

olmasını giderek güçleştirmektedir. Umberto 30 yıl devlet memurluğu yapmıştır. 30 yıl boyunca devlet için çalışıp; geçinemez hale geldiğinde devletin emekli aylıkları için uygulamalarını protesto eder. Kapaklarını açmaktan bile sakındığı kitaplarını mecbur kalınca ederinin çok altına satar. Kendisinden beklenmedik şekilde, hastanede bir süre daha kalabilmek için kurnazlıkla rahibeye oyun oynar. Çok sevdiği, sokakta bulunan diğer köpekler gibi öldürülmeden önce bulabilmek için uğraş verdiği, bakımevinde yürüyüşe çıkarılmayacağı ve diğer köpeklerden korktuğunu gördüğü için bakımevine bırakmaya razı gelmediği köpeği Flike'ı çare bulamayınca kendisiyle birlikte öldürmeyi dener. Koşullar Umberto'yu değişime zorlar. Umberto dilencilik yapamaz, borç para isteyemez. Ancak filmin sonu açık uçlu bırakılmıştır ve Umberto'nun yaşam koşulları için de bir umut ışığı verilmez. Bu yüzden dilencilik yapmamış olması ya da borç para isteyememiş olması henüz yaşanmamış şeylerdir. Öyle görünüyor ki ileride yaşanmaması için de bir engel yoktur. Tüm bunlar gösteriyor ki Umberto bir 'nesne-karakter'dir. Ancak yalnızca bir nesne karakter olmakla kalmaz; klasik dramaturjinin özne karakterlerinin çıkmazını da ironik bir şekilde göstermiş olur.

Dramatik eylem toplumsal ve ekonomik çelişkiler etrafında kurulmaya çalışılsa da Madam karakteri bunun önünde engeldir. Madam ahlakî olarak kötü bir karakter olarak çizilir. Umberto'nun yaşam alanını elinden alır, odalarını randevu evi gibi kiralar, sevgilisiyle kendi evinde buluşan kadını kocasıyla birlikte ağırlamakta sorun görmez, halime olduğunu öğrendiği takdirde Maria'yı kovabilecektir. Çıkarları neyi gerektiriyorsa öyle davranmaktadır. Umberto'nun sorununun temel kaynağı gibi görünmektedir. Madam'ın bu şekilde çizilmiş olması, onu Umberto'nun yaşadığı sorunların ana kaynağı haline getirir. Bu noktada toplumsallık fon olarak kalmaya başlar. Bunu kırmaya çalışan ufak bir girdi yapılır aslında; Umberto hastanede yan yatağında yatan adama ondan bahsederken savaş sırasında aralarının iyi olduğunu, kendisine büyükbaba dediğini ancak savaşın onu bu hale getirdiğini anlatır. Onun davranışlarının nedenlerinin toplumsal arka planı oluşturulmaya çalışılır. Ancak bu, Madam'ın kötücüllüğünün hikâyedeki ağırlığı yanında, çok küçük bir girdi olarak kalır. Madam ve Umberto arasındaki çatışma, hikâyeyi Aristoteles'in özgür iradeler arasındaki çatışmasına doğru çeker. Ancak Aristoteles'in kahramana yüklediği hamartia bu filmde de mevcut değildir. Umberto kendi kişisel hatasının sonuçlarıyla uğraşmaz, hamartia içinde yaşanan toplumdur. Klasik dramaturginin baht dönüşü ve çözümlerine de sahip değildir. Ancak olaylar

epizodik bir şekilde de anlatılmaz. Olay örgüsü tek bir karakterin takibi üzerine kuruludur. Olaylar arasında neden sonuç ilişkisi vardır, ancak rastlantısallığa da yer verilir.

İzleyici Umberto karakteriyle acıma duygusu eşliğinde özdeşlik kurar. Trenin altına atlayıp kendisini ve köpeğini öldürmediği için sevinir. Ancak bu bir katharsisi doğurmaz. Umberto'nun sorunları çözülmemiştir. Filmin finali açık uçlu bırakılmıştır. Umberto'nun içinde yaşamakta olduğu koşullar değişmediği sürece, sorunları da çözülmecektir.

4.2 Bulgular

Yapılan araştırmaya göre incelenen filmlerin senaryolarının Aristoteles ve Brecht yaklaşımları bağlamında belirlenen kriterler için elde edilen bulguları şu şekildedir:

Tablo 2 : Filmlerin Aristoteles ve Brecht yaklaşımlarından belirlenen kriterlere göre değerlendirmesi

	Karakter Yaklaşımı		Olayların İlerleyiş Şekli		Filmin Sonu	
	Nesne Karakter	Özne Karakter	Epizodik Anlatım	Neden Sonuç İlişkisine Bağlı Anlatım	Açık Uçlu Son	Kapalı Bütün Yapısı
FİLMLER						
Kaldırım Çocukları	✓			✓	Temel Çelişki ✓	Çocukların Hikâyesi ✓
Bisiklet Hırsızları	✓			✓	✓	
Umberto D.	✓			✓	✓	

Tablodan da anlaşılabacağı üzere incelenen filmlerin tamamı karakter yaklaşımı kriteri bakımından Brecht'in nesne karakter yaklaşımını, olayların ilerleyiş şekli bakımından Aristoteles'in neden sonuç ilişkisine bağlı anlatım yapısını kullanmıştır. Filmlerin ikisinin film sonu kriteri bakımından açık uçlu sonu, bir filminse hem açık uçlu sonun hem de kapalı bütün yapısının özelliklerini kullandığı saptanmıştır. Filmlerin hiçbirinde epizodik anlatım kullanılmamıştır. Aynı şekilde hiçbir filmde özne karakterler tercih edilmemiştir.

Araştırma sırasında elde edilen bir diğer bulgu; filmlerin tamamında hamartianın karakterlerden değil, içinde yaşanan sistemden kaynaklanıyor olmasıdır, dramatik eylemler toplumsal ve ekonomik çelişkiler tarafından doğurulur. Filmlerde toplumsallık bir fon olarak değil, temel çelişki kaynağı olarak yer alır. İdeal olmayan karakterler yaratılarak özdeşleşme denetim altında tutulur. Filmlerin hiçbirisi izleyiciyi katharsise ulaştırmaz.

Sadece ana karakterler değil yan karakterler de nesne karakterlerdir. Bu durum yan karakterleri çok kolay tip olmaya götürebilecekken; Zavattini'nin bunu, filmlerde küçük bir yere sahip karakterlere bile derinlik katarak çözdüğü gözlemlenir.

Filmlerin senaryo yapıları görsel anlatım diline uygundur. Anlatısı en fazla diyaloglarla ilerleyen Kaldırım Çocukları filminde bile görsel karşıtlıklar üzerine bir yapı da kurulmuştur. Bu hem peş peşe gelen sahnelerde karşıt imgelerin kullanılması şeklinde hem de aynı plan içerisinde alan derinliği kullanımıyla karşıt imgelerin yerleştirilmesi şeklinde yapılmıştır.

Yine Kaldırım Çocukları filminde diğer filmlerden farklı olarak Brecht'in gestus ve naiv yaklaşımına örnek olabilecek bir mahkeme sekansı yer almaktadır.

Filmlerde yer yer Aristoteles'in doruk noktası, baht dönüşü, katastrofi gibi tragedya öğeleri kullanılır.

Aristoteles'in neden sonuç ilişkisine dayalı anlatısı tercih edilirken; yan olay ve durumlarla bütünlüklü yapı aksatılmış, gerçek hayatta olabileceği oranda rastlantısallıklara ve tesadüflere yer verilmiştir.

Filmlerde ana karakterler süreç içinde değişim geçirirler. Değişime en çok direnen Umberto karakteri bile koşullar dolayısıyla değişime zorlanır.

İncelenen filmlerde Zavattini, din olgusunu insanların günlük hayatını denetim altına almaya çalışan bir güç olarak konumlandırır. Din, savaş ve yoksulluğun etkileriyle bunalan halk için yatıştırma görevini üstlenerek sistemin korunmasını sağlar. Bisiklet Hırsızları'nda kilitli kilise kapılarıyla, Kaldırım Çocukları'nda Amerikan propagandası yapan haber filmi ve güldürü filmi gösterimini yapan din adamlarıyla temsil edilir bu yapı.

Filmlerde at, battaniye, bisiklet, ansiklopediler ve köpek imgeleriyle meta fetişizmi ve metalaşma eleştirisi getirilir. Karakterlerin bu objelere yükledikleri anlam kullanım değeri üzerineyken içinde yaşamakta oldukları kapitalizm koşullarında, kullanım değeri anlamını yitirerek her bir obje artık pazardaki market değeri yani değişim değeri üzerinden tanımlanmaya başlar. Karakterlerin bu objelerle kurdukları duygusal ilişkilerin sistem açısından hiçbir değeri yoktur. Sistem için at, artık bir canlı değil yüzdalik dilimlerle paylaşılacak bir metadır. Meta olma özelliğini yitiren ve sokaklardan toplanan köpeklerin itlaf edilmesi gibi emek gücünü pazara sunamayacak konuma gelen emekliler de sistem dışına itilmekte ve onlara da yaşam alanı tanınmamaktadır. Kapitalizmin yarattığı çelişkilerin eleştirisi, filmlerde farklı imgelerde karşılık bulur.

5. SONUÇ ve ÖNERİLER

20. yüzyılın başlarından itibaren Avrupalı aydınların özellikle üst-yapı kurumlarının analizinde oldukça sık başvurdukları Marksizm, gerçeğe getirdiği yeni yorumla sanat alanını da etkiler. İkinci Dünya Savaşı'nda Nazizmin yenilmesinde Sovyetler Birliği'nin etkisi de Marksizmin meşruiyetini arttırır. Sanatçılar ve sanat kuramcılarından oluşan geniş bir toplam için referans noktası olur. Marksizmde tarihi belirleyen şey maddi ilişkiler ağı olarak sosyo-ekonomik yapıdır. Marx, varlığı ve tarihi belirleyen şeyin bilinç olduğu görüşüne karşı bilinci belirleyen varlık ve toplum olduğunu savunur. Bu görüşler farklı sanatçılarda farklı karşılıklar bulur. Brecht, Marksist bir poetika oluşturmak için çalışmalar yapar. Onun çalışmalarını biçimsel formüllere indirgmeden, özünü kavrayabilmek bu çalışmanın da temel dayanaklarından. Nasıl ki Marksizm diyalektik ve tarihsel materyalizm ile gerçek ve tarih anlayışını yeniden şekillendirdiyse, bu anlayışın izinde Brecht de insanlığın yüzyıllar boyunca süregelen, alışık olduğu anlatı yapısını yeniden şekillendirir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği de hem yüzyıllardır süregelen Aristoteles'in geleneksel anlatı yapısından aldıkları hem de Brecht'in Marksist anlatı yapısından aldıkları ile bir sentez yaratır.

Bu araştırmada da senaryo kuramları için Brecht ve Aristoteles'in anlatı kuramları temel iki yaklaşım olarak ele alınmış ve filmlerin senaryolarına ulaşma imkânı bulunmadığından çekilmiş filmlerin hikâye dökümleri yapılarak anlatı perspektifinden incelenmişlerdir. İncelenen filmlerden elde edilen bulgulara göre; Zavattini'nin kullandığı gözlemlenen nesne karakter yaklaşımı, Brecht'in Marksizmin, insan doğasının toplumsal ilişki ve koşulların ürünü olduğu tezinden aldığı bir yaklaşımdır. Karakterlerin varlığının nesnel koşullar tarafından belirlendiği tezi İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin özellikle üstünde durduğu ve karakter yaklaşımını bu görüş doğrultusunda belirlediği bir tez halini alır. Gerçekçiliğin bu yönü sinemada Antonio, Umberto, Giuseppe ve Pascal gibi karakterlerle sunulur. Yeni Gerçekçi filmlerin, karakterlerin özgür iradelerinin çatışmaları üzerine değil de ekonomik ve toplumsal çelişkilerden oluşan bir yapı üzerine kurulması; karakterleri sıkıştıranın ve hatalı olanın içinde yaşanmakta olunan sistem olduğu düşüncesini oluşturur. Filmlerin sonunda var olan bu temel çelişkinin çözülmeden

bırakılmış olması, seyircinin katharsise ulaştırılmaması, izleyiciyi gerçek hayatta da henüz çözemediği bu sorun üzerine düşünmeye teşvik etmek içindir. İzleyici sistemden kaynaklanan bu hatadan kurtulmadığı sürece arınma yaşayamayacaktır.

Zavattini filmlerinde epizodik anlatımı kullanmaz. Aristoteles'in neden sonuç ilişkisine dayanan yapısı kullanılır. Ancak başı ve sonu ile kapalı bir bütün şeklinde değil; gerçek hayattaki gibi süregelen halde anlatılır. Hikâye bitmez, gerçek hayatta olduğu gibi tesadüflere ve karşılaşmalara da yer vardır. Yan olay, durum ve karakterler ana akışa eklemlenebilir, onu kesebilir. Tüm bu özellikleriyle İtalyan Yeni Gerçekçiliği, geleneksel anlatının kalıplarını kullanan klasik anlatı sinemasının izleyeni gerçek hayattan yalıtmasının karşısında, izleyiciye gerçekliği unutturmamak üzere konumlanır.

Ana akım sinemanın kullandığı eğlendiricilik ve uyuşturma özelliğinin dışında sinemanın izleyicisini bilgilendirerek, onun eleştirel bilinçliliğini ve eylemde bulunma kapasitesini harekete geçirebileceğini düşünen sanatçılar farklı coğrafyalarda, farklı zamanlarda, farklı yöntemler denemişlerdir. Bunların her biri kendi koşulları için özgün denemelerdir. Bu denemeler içinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği, nesnelliği elden geldiğince olduğu gibi resmetmeye çalışırken, kurgu ürünü olan hikâyeleriyle de seyircisinin resmedilen bu nesnelliğin aksayan ve değiştirilmesi gereken yönleri üzerine düşünmesini sağlayan yapısı ile özgünleşir.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği özgün yapısı ve yaklaşımıyla kendisinden sonra gelen sinemacılar için de ilham kaynağı olur. Roma'daki DeneySEL Sinema Merkezi'nden Prof. Mario Verdone 1968 yılında Türk Sinematek Derneği'nin düzenlediği Yeni-Gerçekçilik Sonrası İtalyan Sineması toplu gösterileri için yaptığı sunuşta Yeni Gerçekçiliğin kendisinden sonrasına bıraktıkları için;

Eski büyük rejisörlerde yeni gerçekçilik'ten açık bir kopma belirirken gençlerde bunun sürdürülüşü görülür. Buna ikinci yeni gerçekçilik adı verilebilir ya da daha doğru olarak, yeni gerçekçilik'in mirası (...) Gençlerin araştırmalarındaki, yaratıcılıklarındaki tek ortak yan, yeni gerçekçilik geleneğini sürdürmeleridir. Yeni gerçekçilik ile genç kuşak sinema yaratıcıları arasındaki eleştirel yaklaşımlarında, toplumun ve gerçeğin sorgulanışında, sürekli değişen toplumun

geleceği üstündeki duyarlıklarında birleştikleri noktalar vardır. (Aktaran Gevgilili, 2014, s.250-251)

der. Bu yönetmenler gerçek hayatı dolaysız bir biçimde sunmak ve modern sanayi toplumunu bir bütün olarak kavramak ve resmetmek çabasıdadırlar. Verdone'nin 1968 yılının genç yönetmenleri için söylediklerinden, yeni gerçekçiliği miras olarak devralan bu yönetmenlerin biçimsel uygulamalarla değil, asıl olarak yeni gerçekçiliğin yaklaşımını sürdürerek, ondan beslendikleri anlaşılmaktadır.

Yeni Gerçekçilik, belgeci anlayış ile kurduğu denge ile, sinemasal oyunları ya da gerçeğin kabaca tekrarını değil, gerçeği kavramayı, onu aşip çözümleyi öngören tutumuyla az gelişmiş ülkelerin genç sinemacıları için de ilham kaynağı olur. Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun manifestosunu yazdığı ve öncülüğünü yaptığı Üçüncü Sinema akımı da Zavattini'den beslenir. Keza Zavattini'nin Arjantin ve Küba'ya giderek oradaki genç sinemacılarla, ulusal bir sinemanın oluşturulması için çalışmalar yaptığı bilinmektedir. Yine az gelişmiş ülkemizin sinemasında Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filminin hikâyesi de sinematografisi de *Bisiklet Hırsızları*'nı andırır. Kendi toplumlarının gerçeğini anlatmaya çalışan bu sinemacılar için Yeni Gerçekçilik ilham verir. Bu sinemalar kendilerine has hikâyeleri ve üsluplarıyla sinemanın ulusal bir kimlik kazanmasına da aracılı olurlar. Yeni Gerçekçilik, yalnızca geri bırakılmış ülke sinemacıları için değil Fransız Yeni Dalgası için de yol gösterici olur. Bazin'in Yeni Gerçekçiliğin gerçeğin asıl sürekliliğini yakalaması konusundaki düşünceleri öğrencilerinden özellikle François Truffaut ve Jean-Luc Godard'ı etkiler. Yeni Dalga yönetmenleri yaşamın uyum içinde süren anlaşılır bir öykü olmadığını, karmaşık ve kesikli bir bütün olduğunu savunur. Bu yaklaşım Zavattini'nin yaklaşımıyla örtüşür.

Tüm bunlardan anlaşılıyor ki İtalyan Yeni Gerçekçiliği, sinema tarihi içerisinde özgün bir yere sahiptir ve çığır açarak kendisinden sonraki pek çok ülke sinemasını etkileyerek, sinemada modernitenin ön adımlarını oluşturmuştur. Kovacs'ın da belirttiği gibi İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin anlatının arka planı ve ön planı arasındaki hiyerarşik ilişkiyi yok ederek anlatı yapısını gevşetmesi, onun modernizme en büyük katkılarından biridir. (2010, s.252.) İtalyan Yeni Gerçekçiliği içerisindeki filmler ve yönetmenler arasındaki farklılıklar baki olmakla birlikte aslolan bu filmlerin gerçeğe yaklaşımı ve hem

sinematografilerinde hem de anlatı yapılarında gerçekçilikle kurdukları ilişkidir. Bu anlamda İtalyan Yeni Gerçekçiliği, bir marksist olan Zavattini'nin siyasal bilincinin de büyük katkısıyla, biçimsel olarak değil tarihi materyalist felsefi yaklaşımıyla Brecht'in estetik kuramının ruhuna yaklaşıır.

Aristoteles'in kurmuş olduğu anlatı yapısının nihai amacı; katharsise ulaşmak, uyandırdığı korku ve acıma duyguları aracılığıyla insan ruhunu tutkulardan arındırmaktır. Brecht'in Aristoteles'te temel olarak karşı çıktığı sanata yüklediği bu amaçtır. Brecht, geleneksel anlatının, insanın hayata aktif olarak katılma ve onu değıştirme potansiyelini, seyretmekte olduğu anlatı ürünü vasıtasıyla tüketme işlevinin karşısında durur. Bu düşünceyle, diyalektik ve tarihi materyalizm üzerinde temellendirdiği yeni bir anlatı yapısı oluşturur. Brecht, sanat eserine gerçeği yansıtma değil onu değıştirme görevini vermek üzere kuramını geliştirir.

İtalyan Yeni Gerçekçiliğinde ise sanat eseri hem gerçeği yansıtır hem de yansıtılan ve kendisinden memnun olunmayan bu gerçeğin değıştirilmesi amaçlanır. Ortaya çıktığı koşulların İkinci Dünya Savaşı ortamı olduğu düşünöldüğünde bu yapıyı ve amacı anlamak kolaylaşacaktır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği özgün bir dönemde ortaya çıkan ve hem sinematografisi hem de anlatı yapısı nesnel koşullar tarafından doğrudan etkilenmiş özel bir sinemadır. Bu sinema geleneksel ve modern anlatı arasında kurduğu bağ ile bugünün sineması için de yol gösterici konumdadır. Onun, gerçekçilik için anlatı yapılarından aldığı öğeleri ve nedenleri anlamak; bugünün gerçeğini sinema aracılığıyla anlatabilmek için nasıl bir anlatı yapısının kurulması gerektiğine karar vermeye çalışan sanatçı için referans noktaları oluşturacaktır. Bu referans noktalarını oluştururken, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin kopyalanarak bugün yeniden üretilmesi değil; onun yaklaşımının günümüz nesnelliğinin özgün koşullarında yeniden üretilmesi amaçlanmalıdır.

Sinema endüstrisinin büyüleme ve eğlendiricilik üzerine kurulu yapısına karşı, farklı dönemlerde ve farklı coğrafyalarda üretilmiş filmlerdeki anlatı yapıları için Aristoteles ve Brecht yaklaşımlarına göre yapılacak karşılaştırmalı benzer çalışmalar ve analizler; sinemanın gerçeğin temsilinde ve izleyicinin hayata aktif katılımında nasıl bir işlev üstlendiğini anlamak için faydalı olacaktır. Sinematografi üzerine yapılmış bu tarz çalışmalara rastlanmasına karşın senaryo yapıları için özellikle ulusal literatürde

yapılacak benzer alışmalar; Brecht'in ortaya koyduğu kuramın salt teknik uygulamalara sıkıştırılmasının önüne geçecektir.



6. KAYNAKÇA

- Aitken, I. (2015). *Avrupa Sinema Kuramları - Eleştirel Analiz*. (S. Akgül, B. Erzi ve Z. Atam, Çev.) İstanbul: Doruk.
- Andrew, D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Z. Atam, Çev.) İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Andrew, D. (2010). *Sinema Nedir! Bazin'in Arayışı*. (M. Tümen, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Aristoteles. (1993). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aristoteles. (2015). *Nikomakos'a Etik*. (F. Akderin, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Aristoteles. (2019). *Poetika*. (A. Çokona ve Ö. Aygün, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik / Tarihsel Bir İnceleme*. (Z. Ö. Bartok, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*. (R. Ünal, Çev.) İstanbul: Öteki Açı.
- Aslanyürek, S. (2011). *Senaryo Kuramı*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Bazin, A. (1967). *What is cinema? Volume I-II* (H. Gray, Çev.) London: University of California Press.
- Bazin, A. (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları* (2. b.). (N. Özön, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bazin, A. (2000). *Sinema Nedir*. (İ. Şener, Çev.) İstanbul: İzdüşün Yayınları.
- Bağdatlı, S. (2000). *İtalyan Yenigerçekçiliği*. İstanbul: Der Yayınları.
- Benjamin, W. (1993). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

- Boal, A. (2011). *Ezilenlerin Tiyatrosu*. (N. Hasgöl, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bordwell, D., ve Thompson, K. (2008). *Film Sanatı*. (E. Yılmaz ve E. Onat, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Brancaleone, D. (2021). *Cesare Zavattini Selected Writings*. USA: Bloomsbury Academic.
- Brecht, B. (1997). *Sanat Üzerine Yazılar*. (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Brecht, B. (2012). *Radyo Kuramı ve Sinema Üzerine*. (S. Kaya, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Campbell, J. (2021). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Caudwell, C. (1988). *Yanılsama ve Gerçeklik*. (M. H. Doğan, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem*. (Ö. Yaren, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Çoban, O. (2009). *İtalyan Sinemasının Tarihe Bakışı* (Tez no. 262204) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi].
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Eagleton, T. (1990). *Edebiyat Kuramı*. (E. Tarım, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (1998). *Estetiğin İdeolojisi*. (H. Hünler, T. Armaner, N. Ateş, A. Dost, E. Kılıç, E. Akman, N. Domaniç, A. Çitil, Çev.) İstanbul: Özne Yayınları.
- Eagleton, T. (2019). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*. (U. Özmakas, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Egri, L. (2012). *Piyes Yazma Sanatı*. (S. Taşer, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Feigelson, K. (2017). *Politik Kamera*. (E. Bedisel, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Fischer, E. (1979). *Sanatın Gerekliliği*. (C. Çapan, Çev.) İstanbul: e Yayınları.
- Geitel, K., Prinzler, H. H., Schlappner, M., ve Schütte, W. (2006). *Luchino Visconti*. (F. Ant, Çev.) İstanbul: Es Yayınları.
- Gevgilili, A. (2014). *Çağını Sorgulayan Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Gombrich, E. H. (2022). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harvey, S. (1980). *May 68 and Film Culture*. Londra: British Film Institute.
- Hauser, A. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi: Rokoko, Klasisizm, Romantik, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı*. (Y. Gölönü, Çev.) Ankara: Deniz Kitabevi.
- Hegel, G. W. (1994). *Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler* (Cilt Cilt 1-2). (T. Altuğ, ve H. Hünler, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- İlhan, A. (2004). *Gerçekçilik Savaşı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- İri, M. (2011). *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Jay, M. (2005). *Diyalektik İmgelem, Frankfurt Okulu ve Toplumsal Araştırmalar Enstitüsünün Tarihi (1923-50)*. (Ü. Oskay, Çev.) İstanbul: Belge Yayınları.
- Kılıç, L. (1981). Siegfried Kracauer'ın Sinema Kuramı. *Kurgu*, 4(1), 217-229.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kagan, M. (1982). *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*. (A. Çalışlar, Çev.) Altın Kitaplar Yayınevi.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek, Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*. (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Kracauer, S. (2011). *Kitle Süsü*. (O. Kılıç, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi*. (Ö. Çelik, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

- Lifşits, M. (2019). *Marx'ın Sanat Felsefesi*. (M. Belge, Çev.) Ankara: Fol Kitap.
- Lotman, Y. M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları*. (O. Özügöl, Çev.) Ankara: Öteki Yayınları.
- Lukacs, G. (1985). *Roman Kuramı* (1. b.). (S. Ümran, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Lukacs, G. (1987). *Avrupa Gerçekçiliği*. (M. H. Doğan, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Lukacs, G. (2000). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. (C. Çapan, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Marx, K., Engels, F., Lenin, V.İ. (2016) *Marksist Felsefe Kılavuzu*. (M. Odman, Çev.) İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur*. (E. Güngör, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Morandini, M. (2003). *Dünya Sinema Tarihi*. (G. Nowell-Smith, Dü., ve A. Fethi, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Nichols, B. (1981). *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press.
- Oktay, A. (2000). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: Tümm zamanlar Yayıncılık.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özarslan, Z. (2019). *Sinema Kuramları 1: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar*. İstanbul: Su Yayınevi.
- Öztürk, G. Ç. (2023). *Sinema-Kuram: Türkiye Sinemasına Dair Kuramsal Okumalar*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Parkan, M. (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Rose, M. A. (2015). *Marx'ın Kayıp Estetiği*. (A. Çavdar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Sert, S. (2021). *Sinemanın Teorisi*. İstanbul: Yordam Yayınları.
- Sivas, Â. (2021). *İtalyan Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Sözen, M. (2013). Sinemasal Dramaturgi ve Bir Örnek Çözümleme. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E* (11. Sayı), 100-119.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Suchkov, B. (1976). *Gerçekçiliğin Tarihi*. (A. Çalışlar, Çev.) İstanbul: Bilim Yayınları.
- Şen, E. (2021). *Anti-Faşizmin Estetiği: 1945 Sonrası İtalyan Sinemasında Faşizm Eleştirisi*. İstanbul: Nota Bene Yayınları.
- Şenel, A. (1999). *Siyasal Düşünceler Tarihi*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Şener, S. (2011). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- TÜBİTAK Sosyal Bilimler Ansiklopedisi. (2022, Ekim). *Poetika*. Eylül 14, 2023 tarihinde <https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/poetika> adresinden alındı.
- Vincenti, G. (2008). *Sinemanın Yüzyılı*. (E. Ayça, Çev.) İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Wayne, M. (2012). *Sinemayı Anlamak*. (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayın.
- White, M. (1992). Ideological Analysis and Television. R. Allen (Dü.) içinde, *Channels of Discourse, Reassembled*. Londra: The University of North California Press.
- Wollen, P. (1989). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Z. Aracagök, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Yıldırım, A., ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yıldız, S. (1997). *Sinematografik Anlatım*. Ekin Yayınevi.

Yılmaz, E. (1997). *1968 ve Sinema*. Ankara: Kitle Yayınları.

Yılmaz, E. (2008) Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine. *Sinema İdeoloji Politika/ Sinemasal Yazılar 1*, Ankara: Orient Yayıncılık, 63-85.

Zavattini, C. (1966). Filim Sanatında Yeni Gerçekçilik. *Yeni Sinema*, Yıl 1, Sayı 1, Mart, İstanbul: Sinematek Derneği Yayın Organı.

Zavattini, C. (1953). Some Ideas on the Cinema. *Sight and Sound*, 23:2, October-December, 64-69.

Zavattini, C. (1997). Yeni Gerçekçilik Üzerine Tezler. *Görüntü Dergisi*, Sayı 6, Bahar, 41-53.

Zavattini, C. (1968). Yeni-Gerçekçilik Üzerine Görüşler. *Türk Dili – Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi / Sinema Özel Sayısı*, Sayı: 196, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 380-384.

ÖZGEÇMİŞ

Gülcan BEYAZ

Eğitim

Derece	Yıl	Üniversite, Enstitü, Anabilim/Anasanat Dalı
Yüksek Lisans	Halen	Maltepe Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Lisans	Halen	Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı ve Yönetimi Bölümü
Lisans	2011	Kocaeli Üniversitesi, Mühendislik Fakültesi, Endüstri Mühendisliği Bölümü

