

T.C.
AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
2022, YL 000

MUHSİN ERTUĞRUL VE LÜTFİ ÖMER AKAD
SİNEMASINDA TEATRAL VE GERÇEKÇİ ETKİNİN
İNCELENMESİ

HAZIRLAYAN
Sena ERTAN

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖZBEK

AYDIN-2022

T.C.
AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE
AYDIN

Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Sinema Televizyon Yüksek Lisans Programı öğrencisi Sena ERTAN tarafından hazırlanan Muhsin Ertuğrul ve Lütü Ömer Akad Sinemasında Teatral ve Gerçekçi Etkinin İncelenmesi başlıklı tez, 27.06.2022 tarihinde yapılan savunma sonucunda aşağıda isimleri bulunan jüri üyelerince kabul edilmiştir.

	Unvanı ve Adı Soyadı	Kurumu	İmzası
Başkan			
Üye			
Üye			

Jüri üyeleri tarafından kabul edilen bu Yüksek Lisans tezi, Enstitü Yönetim Kurulunun tarih sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Dr. Savaş DUMAN

Enstitü Müdürü

T.C.
ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BÖLÜMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE
AYDIN

Bu tezde sunulan tüm bilgi ve sonuçların, bilimsel yöntemlerle yürütülen gerçek deney ve gözlemler çerçevesinde tarafımdan elde edildiğini, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce, sonuç ve bilgilere bilimsel etik kuralların gereği olarak eksiksiz şekilde uygun atıf yaptığımı ve kaynak göstererek belirttiğimi beyan ederim.

...../...../2022

Sena ERTAN

ÖZET

MUHSİN ERTUĞRUL VE LÜTFİ ÖMER AKAD SİNEMASINDA TEATRAL VE GERÇEKÇİ ETKİNİN İNCELENMESİ

Sena ERTAN

Yüksek Lisans Tezi, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖZBEK

2022, XII + 140sayfa

Sinema, sınırları en geniş ve en güçlü olan sanat dallarından biridir. Bu özelliklere sahip olmasının temel nedenlerinden biri bünyesinde resim, müzik, fotoğraf gibi farklı sanat dallarını bulundurması ve bu sanat dallarıyla etkileşim içerisinde olmasıdır. Etkileşim içerisinde olduğu sanatlardan bir diğeri de hiç şüphesiz ki tiyatro sanatıdır. Sinema sanatı, tiyatro sanatıyla birlikte sahneleme, kompozisyon, mizansen, aydınlatma ve oyunculuk gibi benzer malzemeleri kullanmaktadır. Sinemanın ve tiyatronun karşılıklı etkileşimleri günümüzde de halen devam etmektedir. Fakat tiyatro esintilerinin sinemada kendini göstermesi bazı olumsuz tartışmalara neden olabilmektedir. Çünkü bir tiyatro oyunundan uyarılsın veya uyarılanmasın bazı filmlerde sinemasal özelliklerden ziyade teatral özellikler ön plana çıkmaktadır. Dünya sinemasında ve Türk sineması özelinde de bahsi geçen bu durumun izlerini görmek mümkündür. Türk sinemasında tiyatro ekolünden gelen kimi yönetmenler teatralliğin izlerini sinemalarında devam ettirirken kimi yönetmenler de tiyatrodan bağımsız bir film dili ve gerçekçi bir sinema üslubu benimsemektedir. Bu çalışma kapsamında Türk sinemasının Tiyatrocular Döneminin öncü yönetmeni olan Muhsin Ertuğrul sinemasındaki teatral etki ile Sinemacılar Döneminin öncü yönetmeni olan Lütfi Ömer Akad sinemasındaki gerçekçi etki incelenmektedir. Yönetmenlerin sinemalarındaki gerçekçi ve teatral etki yönetmenlerin seçili filmlerindeki teatral oyunculuk ve gerçekçi oyunculuk bağlamında ve buna ek olarak mizansen, kurgu, hikâye ve karakter bağlamında irdelenmektedir. Çalışmaya konu olan filmler rastgele örneklem yöntemiyle belirlenerek, betimsel analiz yöntemiyle incelenmektedir. Bu bağlamda filmler teatral ve gerçekçilik kavramları üzerinden okunmaktadır. Buradan hareketle yönetmenlerin sinemalarındaki teatral ve gerçekçi etkinin filmler üzerinde nasıl bir anlam inşa ettiğine odaklanılmaktadır.

ANAHTAR SÖZCÜKLER: Gerçekçilik, Lütfi Ömer Akad, Muhsin Ertuğrul, Sinema, Teatrallik.

ABSTRACT

AN EXAMINATION OF THEATRICAL AND REALISTIC IMPRESSION IN MUHSİN ERTUĞRUL AND LÜTFİ ÖMER AKAD

Sena ERTAN

Master Thesis, Department of Radio Television and Cinema

Supervisor: Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖZBEK

2022, XII + 140 pages

Cinema is one of the branches of art with the widest and most powerful borders. One of the main reasons for having these features is that it has different branches of art such as painting, music, photography and interacts with these branches of art. One of the arts that it interacts with is undoubtedly the art of theatre. The art of cinema uses similar materials such as staging, composition, mise-en-scene, lighting and acting together with the art of theater. The mutual interactions of cinema and theater still continue today. However, the manifestation of theatrical inspirations in the cinema may cause some negative discussions. Because in some films, whether adapted from a theatrical play or not, theatrical features come to the fore rather than cinematic features. It is possible to see the traces of this situation, which is mentioned in world cinema and Turkish cinema in particular. While some directors from the theater ecole in Turkish cinema continue the traces of theatricality in their cinemas, some directors adopt a film language and a realistic cinema style independent of the theater. Within the scope of this study, the theatrical effect in the cinema of Muhsin Ertuğrul, the leading director of the Theater Players Period of Turkish cinema, and the realistic effect in the cinema of Lütfi Ömer Akad, the leading director of the Filmmakers Period, are examined. The realistic and theatrical effect in the directors' films are examined in the context of theatrical acting and realistic acting in the directors' selected films, and in addition, in the context of mise-en-scène, fiction, story and character. The films that are the subject of the study are determined by random sampling method and analyzed by descriptive analysis method. In this context, films are read through the concepts of theatricality and realism. From this point of view, it is focused on how the theatrical and realistic effect in the cinemas of the directors builds a meaning on the films.

KEYWORDS: Cinema, Muhsin Ertuğrul, Lütfi Ömer Akad, Realism. Theatricality,

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasının hazırlanma sürecinde, bilgisi, deneyimi ve birikimleri ile her türlü destek ve yardımı gösteren, bana her zaman sabır ve hoşgörü ile yaklaşan değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Özbek'e çok teşekkür ederim.

Kendimi bir birey olarak hissetmeye başladığım ilk günden bu yana, sinema ve tiyatroya olan bağlılığımı ve bu duygunun benim üzerindeki etkisini görerek beni daima destekleyen, eğitim hayatımın ve bu çalışmanın ortaya çıkmasının mimarları olan annem Özlem Ertan, babam Gökhan Ertan ve kız kardeşim Mina Ertan'a çok teşekkür ederim. Ayrıca bu çok keyifli ama bir o kadar da özveri isteyen yolculukta, beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan, elinden gelen her şekilde yanımda olan yol arkadaşım Mert Çamlıca'ya da teşekkür ederim.

Sena ERTAN

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY SAYFASI.....	iii
BİLİMSEL ETİK BİLDİRİM SAYFASI.....	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ.....	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ	x
GÖRSELLER DİZİNİ.....	xi
EKLER DİZİNİ	xii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM.....	6
1. TEATRALLİK VE GERÇEKÇİLİK ÜZERİNE	6
1.1. Tiyatro Sanatı	6
1.2. Teatrallik.....	10
1.3. Gerçekçilik (Realizm).....	19
1.3.1. Tiyatroda Gerçekçilik	24
1.4. Tiyatroda Gerçekçilik ve Teatrallik Ayrımı	33
2. BÖLÜM.....	41
2. SİNEMADA GERÇEKÇİLİK	41
2.1. Dünya Sinema Tarihine Genel Bir Bakış	42
2.2. Türk Sinema Tarihine Genel Bir Bakış	71
3. BÖLÜM.....	79
3. TEATRAL ETKİ, GERÇEKÇİ ETKİ VE MİZANSEN PERSPEKTİFİNDEN MUHSİN ERTUĞRUL VE LÜTFİ ÖMER AKAD SİNEMASINA BAKIŞ	79
3.1. Sinemada Mizansen	79
3.2. Muhsin Ertuğrul'un Hayatı ve Sineması	82
3.3. Lütfi Ömer Akad'ın Hayatı ve Sineması	85
3.4. Muhsin Ertuğrul Filmlerindeki Teatral Etki	87
3.4.1. Aysel Bataklı Damın Kızı	87
3.4.2. Şehvet Kurbanı	95
3.4.3. Halıcı Kız.....	101
3.5. Lütfi Ömer Akad Filmlerindeki Gerçekçi Etki.....	107
3.5.1. Kanun Namına	107

3.5.2. Vesikalı Yarım.....	111
3.5.3. Gelin	117
4. TARTIŞMA VE SONUÇ.....	123
5. KAYNAKLAR.....	128
6. EKLER	137
ÖZGEÇMİŞ.....	140



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.1. Theatricality: The Specificity of Theatrical Language (Feral, 2002: 99).....	14
---	----



GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 3.1. Aysel Bataklı Damın Kızı (1934), 09:40	90
Görsel 3.2. Aysel Bataklı Damın Kızı (1934), 18:28	91
Görsel 3.3. Aysel Bataklı Damın Kızı (1934), 24:09	92
Görsel 3.4. Aysel Bataklı Damın Kızı (1934), 26:14	93
Görsel 3.5. Aysel Bataklı Damın Kızı (1934), 58:16	94
Görsel 3.6. Şehvet Kurbanı (1940), 34:13	98
Görsel 3.7. Şehvet Kurbanı (1940), 52:02- 54:56	99
Görsel 3.8. Şehvet Kurbanı (1940), 01:04:46.....	100
Görsel 3.9. Halıcı Kız (1953), 10:40	103
Görsel 3.10. Halıcı Kız (1953), 11:43	104
Görsel 3.11. Halıcı Kız (1953), 18:55	105
Görsel 3.12. Halıcı Kız (1953), 1:03:58- 1:04:03	106
Görsel 3.13. Kanun Namına (1952), 15:43- 16:12	109
Görsel 3.14. Kanun Namına (1952), 56:19- 56:25	110
Görsel 3.15. Kanun Namına (1952), 1:23:12- 1:24:21- 1:26:39- 1:27	111
Görsel 3.16. Vesikalı Yarım (1968), 47:24	114
Görsel 3.17. Vesikalı Yarım (1968), 57:17- 59:01.....	115
Görsel 3.18. Vesikalı Yarım (1968), 1:01:48- 1:02:19	116
Görsel 3.19. Vesikalı Yarım (1968), 1:25:22- 1:25:41	117
Görsel 3.20. Gelin (1973), 38:16- 38:31- 39- 41.....	120
Görsel 3.21. Gelin (1973), 48:35- 48:46	121
Görsel 3.22. Gelin (1973), 1:16:55-1:02:19	122

EKLER DİZİNİ

EK – 1. Muhsin Ertuğrul’un Filmografisi (IMDB);	137
EK – 2. Lütü Ömer Akad’ın Filmografisi (IMDB);.....	138



GİRİŞ

Sanat, bireylerin hayatında önem arz eden, insanın ufkunu genişleten bir olgudur. Yüzyıllardır tüm sanat dalları içerisinde en önemli noktalardan biri sanatsal yaratıcılık olmuştur. Sanatçılar özgün ve yaratıcı olabilmek için sürekli çaba sarf etmişlerdir. Sanatın dallarından biri olan sinema sanatı da içerisinde farklı fikirler barındıran, bu fikirleri farklı açılarla yorumlayabilen ve üzerine düşünülmesini sağlayan bir sanattır (Gökmen, 2018: 649). En güçlü ve en etkili sanatlardan biri olan sinema sanatı, geniş kitlelere ulaşarak toplumları etkileyen eserler ortaya koymuştur. Her daim kendisini yenileyen ve geliştiren sinema, diğer sanat dallarından beslenerek sınırlarını hep genişletmiştir. Sinema sanatı karma yapısından dolayı resim, fotoğraf, edebiyat gibi farklı disiplinlerle her zaman etkileşim içerisinde olmuştur. Hiç şüphesiz ki sinemanın etkileşim içerisinde olduğu sanat dallarından bir diğeri de tiyatro sanatıdır. Sinemanın kendi yapısından dolayı görsel bir dile sahip olması, anlatımcı, aktarmacı ve yansıtmacı gibi özellikleri bünyesinde barındırması onu tiyatronun mirasçısı konumuna ulaştırmıştır. Sinemanın sanat dallarını kendi içerisinde toplama özelliği tiyatro sanatı ile olan ilişkisinde de görülmektedir. Sahneleme, kompozisyon, ışık, oyunculuk ve bazı metinsel benzerlikleriyle de tiyatro sanatı ile birbirine yakın malzemeler kullanmaktadır. Buna ek olarak sinemanın sahne dramasına benzer özellikler barındırması da tiyatro ile aralarında bir bağ oluşmasına neden olmuştur. Her iki sanat dalı arasındaki karşılıklı etkileşim günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Sahne draması ile filme alınan drama arasında benzerlikler ve farklılıklar sinema ve tiyatro arasındaki etkileşim ile sonuçlanmaktadır. Sinemanın sahne gerçekliğinin tiyatro ile karşılaştırılması zaman içerisinde tartışmalara yol açmıştır. Tiyatro sanatının sinema sanatı üzerindeki etkisi bir tiyatro oyununun filme alınmasından sonra da kendini göstermektedir. Bu durum eserin sinemaya uyarlansa bile teatral etkiler taşımaya neden olmaktadır. Geçmişten elde edilen verilerden yola çıkarak sinema ve tiyatro arasında oluşturulan bağ ile ‘filmleştirilmiş tiyatro’ olgusuna ulaşılır. Sinemada doğrudan tiyatrodan alınmamış filmlerde bile tiyatronun etkisi görülmektedir. Sinemanın ilk yıllarından bu yana tiyatronun sinemaya hazır öykü ve oyuncu kaynağı oluşturması, tiyatro oyununun bazı sebeplerden dolayı sinemaya yakın olması sinema ve tiyatro arasındaki etkileşimi desteklemektedir. Sinema sanatında da tiyatro sanatında da anlatılmak istenen öykünün araçları oyunculardır. Tiyatro sanatının sinema sanatından daha eski bir sanat dalı olmasından ötürü sinemada tiyatro kökenli oyuncular ve buna ek olarak tiyatro kökenli yönetmenler yer almaktadır. Dünya sinema tarihine baktığımızda da sinemada gerçekçi bir anlatım benimseyen ve belge niteliğinde filmler çeken Lumiere Kardeşlerin

dışında sinema sanatında öykülü filmlerin yaratıcısı, tiyatro kökenli illüzyonist Georges Melies yer almaktadır. Melies, sinemanın düşsel tarafının farkına vararak dekor, kostüm ve makyaj gibi unsurları ilk defa sinemada kullanmıştır. Bir filmde oyuncunun rolü ve rolünün gereği olan duyguyu izleyiciye geçirebilmesi filmin başarılı olabilmesi açısından oldukça önemlidir. Sinema sanatının ilk yıllarında da bunu takiben Hollywood sinemasında yıldız oyuncu sistemi varlığını göstermiş ve buna bağlı olarak oyuncu odaklı filmler üretilmiştir. Sinema ve tiyatro her ne kadar karşılıklı etkileşim içerisinde olan sanat dalları olsa da sinema oyunculuğu ve tiyatro oyunculuğu arasında stil farklılıkları bulunmaktadır (Uğur, 2020: 541-542). Sahne oyunu izleyicisinin en dikkatli olduğu anda bile her şeyi idrak etmesi zordur sadece apaçık görünen jestleri kavrar. Sinema oyuncusu ise diyaloglar sonradan eklenebileceği için konuşmaya bile gereksinim duymaya bilir fakat oyuncunun yüzü özellikle yakın çekimlerde oldukça ifadeli olmalıdır. Buna ek olarak filmlerin, profesyonel olmayan oyuncularla ve kayıt altına aldığı farkında bile olmayan insanlarla yapıldığı göz önünde bulundurulduğunda tiyatro oyunculuğu ile sinema oyunculuğu arasındaki karşıtlıklar oldukça ileri bir boyuta taşınabilir (Monaco, 2002: 50- 51).

Sinema sanatının ve tiyatro sanatının bir etkileşim içerisinde olmasından ve bu iki sanat dalının aralarında bulunan bağdan kaynaklı olarak gerek Dünya sinemasının gerekse Türk sinemasının tiyatro sanatı ile etkileşim içerisinde olduğunu söylemek mümkün olacaktır. Bu çalışma kapsamında da odak noktası olarak benimsenen iki yönetmen ve sinemaları teatral etki ve gerçekçi etki bağlamında incelenmektedir. Çalışma kapsamında benimsenen yönetmenler Muhsin Ertuğrul ve Lütfi Ömer Akad'dır. Muhsin Ertuğrul, tiyatro kökenli bir oyuncu ve yönetmendir. Bu nedenle de tiyatro anlayışını ve teatral geleneğini sürdürerek, filmlerine bunu yansıtmıştır. Bu nedenden dolayı da sanatçının sinemasındaki teatral etki incelenecektir. Lütfi Ömer Akad ise sinemasında kendine özgü bir film dili ve gerçekçi bir sinema anlayışı oluşturmuştur. Bundan kaynaklı olarak da yönetmenin sinemasındaki gerçekçi etki incelenecektir. Yönetmenlerin sinemalarındaki gerçekçi ve teatral etkinin incelenmesinde temel olarak ele alınan öge oyunculuktur. Bunu takiben filmlerdeki gerçekçi ve teatral etki mizansen, kurgu, hikâye ve karakter bağlamında da incelenmektedir.

Bu çalışma kapsamında Türk sinema tarihçisi Nijat Özön'ün Türk sinema tarihi sınıflandırması temel alınmıştır. Özön'ün dönemsel ayrımına göre Muhsin Ertuğrul Tiyatrocular Dönemi'nde yer alırken Lütfi Ömer Akad Sinemacılar Dönemi'nde yer almaktadır. Bu bilgidan yola çıkarak yönetmenlere ve sinemalarına bir girizgâh yapmak

gerekirse; Türk sineması ilk yıllarında oyuncu ve öykü sıkıntısından dolayı tiyatroyu kendine kaynak edinmiştir. Türk sinemasında Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılan ve bu dönemi başlatarak dönemin tek adamı olan Muhsin Ertuğrul'un ön plana çıktığı bu dönem sinemacılar tarafından olumsuz değerlendirilmektedir. Sinemanın bu dönem boyunca tiyatro geleneğinin etkisi altında kalması ve uzun yıllar boyunca bu etkiden kurtulamaması sinemanın ağır eleştirilere maruz kalmasına yol açmıştır. Muhsin Ertuğrul, Türk sinemasında edebiyat eserlerini ve tiyatro oyunlarını uyarlama ve sinemalaştırma eğilimi göstermiştir. Ertuğrul, tiyatro oyunlarını, kamera önündeki tiyatro oyuncularıyla birlikte bir film haline getirmiştir. Türk sinemasının ilk yıllarına teatral anlatıma sahip bir anlayış hâkim olmuş, Türk sineması kendine özgü anlatım dilini oluşturamamıştır (Uğur, 2020: 544). Türk sinemasında Tiyatrocular Dönemi sonrasında yeni bir dönem başlamış, Türk sineması bu kez kendine özgü bir sinema dili oluşturmayı başarmıştır. Sinemacılar Dönemi olarak bilinen bu dönemde, dönemin en önemli isimlerinden biri olan ve bu dönemi başlatan yönetmen Lütfi Ömer Akad ön plana çıkmaktadır. Sinemayı bir anlatım aracı olarak gören ve sinemayı bir sanat dalı olarak kabul eden Lütfi Ömer Akad, kendine has yaratmış olduğu sinema dünyasındaki dili ve gerçekçi üslubu ile Türk sinemasında yeni bir dönemin başlamasını sağlamıştır.

Çalışmanın Amacı

Tiyatrocular Dönemini başlatan yönetmen Muhsin Ertuğrul ve sineması Türk sinemasında teatralite bağlamında Sinemacılar Dönemini başlatan yönetmen Lütfi Ömer Akad ve sineması Türk sinemasında gerçekçilik bağlamında ele alınmaktadır. Muhsin Ertuğrul sinemasındaki teatral oyunculuk ile Lütfi Ömer Akad sinemasındaki gerçekçi oyunculuk irdelenmektedir. Yönetmenlerin sinemalarındaki teatral ve gerçekçi etkinin oyunculuk bağlamında incelenmesi amaçlanmaktadır. Teatral ve gerçekçi etkinin oyunculuk anlayışında yaratmış olduğu farklılıklar filmlerden alınan görsellerle desteklenerek ortaya koyulmaya çalışılmaktadır.

Çalışmanın Yöntemi

Muhsin Ertuğrul ve Lütfi Ömer Akad sinemasındaki filmler rastgele örneklem yöntemiyle belirlenerek teatralite ve gerçekçilik kavramları üzerinden okunmaktadır. Örneklemi oluşturacak filmler betimsel analiz yöntemiyle incelenmektedir. Yıldırım ve Şimşek'e (2000) göre, betimsel analiz içerik analizine göre daha yüzeyseldir ve daha çok araştırmanın kavramsal yapısının önceden açık bir biçimde belirlendiği araştırmalarda

kullanılır. Betimsel analiz önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Bu amaçla veriler, önce mantıklı ve anlaşılır biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve de birtakım sonuçlara ulaşılır (Yıldırım ve Şimşek, 2000: 239- 240).

Çalışmanın Önemi

Bu çalışma Muhsin Ertuğrul ve Lütfi Ömer Akad sinemasındaki teatral ve gerçekçi etkinin temel olarak oyunculuk ve buna ek olarak mizansen, kurgu, hikâye ve karakter bağlamında incelenerek, bu etkilerin filmler üzerinde nasıl bir anlam inşa ettiği noktasında önem arz etmektedir. Bu çalışma, bahsi geçen yönetmenlerin sinemalarından hareketle, gerçekçi ve teatral etkinin yönetmenlerin seçili filmleri üzerinden karşılaştırılarak incelenmesini ve bu incelemenin temel olarak oyunculuk bağlamında gerçekleştirilmesi yönünden diğer çalışmalardan farklılık göstermektedir. Gerçekçiliğin ve teatrallığın oyunculuk üzerinde nasıl bir anlam yarattığı filmlerden alınan görsellerle desteklenerek ortaya koyulması amaçlanmaktadır.

Çalışma Planı

Bu çalışma ana hatlarıyla üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde öncelikli olarak genel hatlarıyla tiyatro sanatına değinilmektedir. Bunun akabinde teatrallik olgusu kavram, tarihsel süreç ve anlam bakımından kavramsal olarak incelenmektedir. Bir sonraki aşamada ise sanatta gerçekçilik olgusu ve bunu takiben tiyatrodaki gerçekçilik olgusu irdelenmektedir. Oyunculuk yöntemleri perspektifinden tiyatrodaki gerçekçilik ve teatrallik ayrımı üzerinde durulmaktadır. Çalışmanın ikinci bölümünde sinemada gerçekçilik olgusu ele alınmaktadır. Bu olgu sinema sanatının doğuşundan itibaren genel olarak Dünya sinema tarihi ve ülke sinemaları bağlamında ortaya koyulmaya çalışılmaktadır. Dünya sinema tarihi ve sinema sanatında önde gelen ülke sinemaları tarihsel süreç içerisinde özellikleri ve gelişim süreçleriyle birlikte irdelenmekte, sinemada gerçekçilik üzerine çerçeve resmedilmektedir. İkinci bölüm içerisinde dünya sinema tarihinden sonra ana çerçevede Türk sinema tarihi incelenmektedir. Bu bölüm Türk sinemasının İlk Dönemi, Tiyatrocular Dönemi ve Muhsin Ertuğrul, Geçiş Dönemi, Sinemacılar Dönemi ve Lütfi Ömer Akad ile birlikte ele alınıp birinci bölüm sonlandırılmaktadır. Üçüncü bölümde ise teatrallik ve gerçekçilik kavramlarının yönetmen Muhsin Ertuğrul sinemasındaki ve yönetmen Lütfi Ömer Akad

sinemasındaki etkileri ve karşılıkları temel olarak oyunculuk bağlamında ve buna ek olarak mizansen, kurgu, hikâye ve karakter bağlamında incelenmektedir. Bu bölümde öncelikli olarak mizansen kuramına ve mizansenin öğelerine değinilmektedir. Bunu takiben Muhsin Ertuğrul'un Lütü Ömer Akad'ın hayatlarına ve sinema anlayışlarına filmografileriyle birlikte yer verilmiştir. İlk olarak, Muhsin Ertuğrul filmlerindeki teatral etki yönetmenin sınırlandırılarak seçilen *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1934), *Şehvet Kurbanı* (1940) ve *Halıcı Kız* (1953) filmlerinden yola çıkarak incelenmektedir. Filmlerin öncelikli olarak künyesine ve konusuna değinilerek, filmler mizansen, kurgu, hikâye ve karakter bağlamında incelenmektedir. Bunun akabinde filmlerden alınan destekleyici görseller yardımıyla oyunculuk bağlamındaki teatral etki ilgili kuramsal çalışmalara atıflar yapılarak irdelenmektedir. İkinci olarak, Lütü Ömer Akad filmlerindeki gerçekçi etki yönetmenin sınırlandırılarak seçilen *Kanun Namına* (1952), *Vesikalı Yarım* (1968) ve *Gelin* (1973) filmlerinden yola çıkarak incelenmektedir. Filmlerin öncelikli olarak künyesine ve konusuna değinilecek, filmler mizansen, kurgu, hikâye ve karakter bağlamında incelenmektedir. Bunun akabinde filmlerden alınan destekleyici görseller yardımıyla oyunculuk bağlamındaki gerçekçi etki ilgili kuramsal çalışmalara atıflar yapılarak irdelenmektedir.

1. BÖLÜM

1. TEATRALLİK VE GERÇEKÇİLİK ÜZERİNE

1.1. Tiyatro Sanatı

Teatrallik kavramına geçiş yapmadan önce teatrallik kavramının bağlı olduğu ve kendini var ettiği tiyatro sanatına değinmek yerinde olacaktır. Tiyatro sanatı ortaya çıktığı ilk dönemden itibaren bulunduğu coğrafi koşullara bağlılık göstererek, siyasal ve toplumsal olaylar, dini inançlar gibi birçok farklı durumdan etkilenecek şekilde gelişme göstermiştir. Buradan yola çıkarak ilerleyen kısımlarda tiyatro sanatının ne olduğuna, nasıl ortaya çıktığına ve gelişim sürecine değinilecektir. Teatral ve dramatik öğeler her toplumda bulunmaktadır. Bu olguyu toplum yapılarının karmaşık veya basit öğelere sahip olma durumu değiştirmemektedir. Bu öğeler, ilkel halkın danslarında ve törenlerinde, siyasi gösterilerinde, spor olaylarında, dini törenlerde, çocukların oyunlarında açıkça görülmektedir. Buna rağmen etkinliğe katılan bireyler, etkinliklerinde diyalogu ve çatışmayı kullanmalarına karşın bu öğelerin teatral olduklarını düşünmemektedir. Bu nedenle tarih boyunca insanlığın farklı teatral araçlarının tutarlı bir tarihçesini oluşturmak mümkün olmamıştır. Tarihçiler, tiyatro sanatının kökenini ortaya koymaya çalışırken çok az sayıda olgusal kanıtla rastlamalarından ötürü tiyatro sanatını öncelikli olarak kurama dayandırmaktadır. Tiyatro kuramlarının en kalıcı olanına göre tiyatro, mitoloji ve ritüellerden ortaya çıkmıştır. Tiyatronun ritüel kökeni, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru oluşmaya başlamıştır. O dönemden bu döneme kadar antropologların düşüncesi üç büyük aşamada gelişme göstermiştir. İlk aşama 1875 ve 1915 yılları arasında kapsar ve şu şekilde ifade edilebilir; insanlar, doğal nedenleri açıkça anlamlandıramadıkları için bunları doğüstü veya büyüsel güçlerle ilişkilendirir. Kullandıkları araçlarla varmak istedikleri sonuç arasındaki açık bağıntıyı algılayarak, bu araçları yineler, arılaştırır ve kalıplaştırır. Böylelikle hepsi birer ritüel haline gelir. Bu aşamada tüm topluluk genel olarak ritüeli temsil ederken izleyiciler doğüstü gücü oluşturmaktadır. İnsanlar, doğüstü güçlerle etkileşim sağlayabilmek adına bedensel hareketler ve sesler kullanma yöntemini geliştirmiştir. Zamanla bu sesler ve hareketler yeni anlamlar kazanarak aynı zamanda yazılı ve sözlü bir dilin varlık göstermediği o dönemde insanların birbirleriyle de iletişim kurup, bilgi ve gelenek aktarımında bulunmasını sağlamıştır. Toplum yapıları karmaşılaştıkça doğüstü güçler ve nedensel ilişkilerle ilgili kavramlar da değişiklik göstermiştir. Sonuç olarak bazı ritüeller ya değişime uğramış ya da terk edilmiştir. Ritüellerin etrafında gelişen mitler, toplumun sözlü bir geleneği olarak

korunmaya devam etmiş, mite dayanan öyküler, tüm törensel bağıntılarından soyutlanarak basit bir dram olarak oynanmıştır. Böylelikle özel bir adım olarak tiyatroya ilk adımlar atılmıştır. Ritüellerin dinsel ve yararcı amaçları yerini estetiğe bırakmıştır. Buradan yola çıkarak ritüellerin ve mitlerin toplumlar için çok önemli unsurlar olduğunu ve tiyatro sanatının doğuşunun mutlak olarak tek olmasa bile ritüellerin tiyatronun kaynaklarından biri olduğunu söylemek mümkündür (Brockett, 2000: 15 – 18). Ritüeller, bu biçimiyle tiyatrodan ve sanatsal faaliyetlerden ne kadar uzak olsa da yapı itibariyle evrilerek teatral bir biçime ulaşmıştır.

Ritüeller tiyatro sanatının temellerinin oluşumuna her ne kadar ön ayak olmuş olsa da ritüeller ve dram sanatı arasında bazı biçimsel benzerlikler rastlanmasına karşın oyunlaşan ritüelin özelliklerinde büyük farklılıklar bulunmaktadır. Büyü törenlerinin taklit canlandırması ve dram sanatı arasında şu farklılıklar vardır: büyü törenlerinde oyun yaşamın ta kendisiyken, dram sanatında yaşamın oyun olarak yansıtılması ‘mimesis’dir. Büyü törenlerinde hareket ve iş önde gelirken, dramda dua, övgü ve söz önem kazanmaktadır. Büyü törenlerinde taklit inanca dayanır ve tartışılmazdır. Dramda ise taklit usa yöneliktir ve aynı zamanda da eleştireldir. Büyü törenlerinde gerilim, heyecan, coşku, korku, acıma gibi duygular daha baskındır. Dramda ise gerçekler gözlemlenerek, sorunlar saptanır ve çözüm yolları gösterilir. Büyü törenlerinde taklidin konusu hep aynı temayı ele alırken, dramda yeni konular ele alınır ve eski konular hep çeşitlendirilir. Büyü törenlerinde taklit ve canlandırmalar tören yerinde yapılır. Antik Yunan’da orkestra hem tapınma yeri hem de oyun yeridir. Dramda ise seyir yeri oyun yerinden ayrılmış, orkestraya sıralar eklenmiştir. Oyun ortada oynanırken, izleyiciler oyunu uzaktan izler. Ritüellerden türeyen dram ve ritüeller arasındaki ciddi farklılıklara rağmen günümüzün tiyatro sanatı zaman içerisinde bu şekilde oluşmaya başlamıştır (Şener, 2003: 30).

Yazılı tiyatronun tarihi 2500 yıl öncesine kadar dayanmaktadır. Bu durum tiyatro sanatının edebiyat sanatı içerisinde de ne kadar köklü bir sanat dalı olduğunu ayrıca bir göstergesidir. Tiyatro sanatı var olmaya başladığı zamandan günümüze kadar olan sürece doğru evrilerek birçok değişikliğe uğramış olsa da genel hatlarıyla günümüzde tanımladığımız tiyatro düşüncesinin temelini Antik Yunan’daki tiyatro düşüncesinin oluşturduğunu söylemek mümkün olacaktır. Tam anlamıyla tiyatro sanatı ilk olarak Antik Yunan toplumunda İ. Ö. altıncı yüzyılda ortaya çıkmıştır. Tiyatro, diğer sanat dalları gibi dinsel törenlerden, ritüellerden doğmuş olmasına rağmen, daha sonralarda dinden bağımsızlığını ilan eden bir sanat dalına dönüşmüştür. Tiyatronun kökeninde ilkel bireyin,

doğa olaylarını kendine özgü bedensel hareketleriyle simgesel bir biçimde temsil etme çabaları bulunmaktadır. Avrupa’da İ. Ö. 40 – 10 bin yıl öncesinde üst paleolitik çağdan kalma mağara resimlerinde, insanların ellerine ve yüzlerine hayvan postları geçirerek ritmik hareketler yaptığı görülmektedir. Bunlar, maske ve kostüm kullanımının yanı sıra tiyatronun da ilk örnekleri olarak gösterilebilir (Güney, 2011: 136). Antik Yunan’da ritüel yapı değişerek, farklı bir boyut kazanmaya başlamıştır. Bu dönemde tiyatro sanatına, toplumu eğitme ve estetik duyguyu geliştirme işlevi yüklenmiştir. Antik Yunan’da ilkel ritüel yapının aksine diyalog yapısı oluşturulmuş, bu diyalog yapısı genişletilmiş ve dekorun da eklenmesiyle beraber teatral bir biçime ulaşılmıştır. Belli kurallara göre hazırlanan ve sahnelenen tragedya ve komedy türleri ortaya çıkmıştır (Semercioğlu, 2020: 23).

Tragedya kelimesi Yunanca *Tragoidia*’da kelimesinden gelmektedir. *Tragos* ve *Oidie* sözcüklerinin birleşimiyle ortaya çıkar ve ‘keçilerin türküsü’ anlamını taşır. Antik Yunan tragedyasının ilk kez tanımını Poetika eseriyle İ. Ö. 320 yıllarında Aristoteles yapmıştır. Aristoteles’e göre tragedya; ahlaki yönden ağırbaşlı, başı ve sonu olan belli uzunluğa sahip bir hareketin taklididir. Aristoteles için tragedyanın görevi izleyiciye acıma ve korku duygularını aşılayarak ruhu tutkulardan arıtmak ve temizlemektir. Bu durumun gerçekleşmesi izleyicinin kahraman ve kahramanın kaderine yakınlık kurması ve ona sempati duymasından geçmektedir (Nutku, 1993: 33). Aristoteles, arınma olarak aktardığımız *Katharsis* sözcüğünü doğrudan sanata uyarlayarak, Poetika eserinde de katharsis’ten ruha zararlı heyecanların boşaltılarak, rahatlanması olarak söz etmektedir. Arınma ve temizlenme yalnızca bireye zarar veren duygulardan kurtularak mümkündür. Tiyatro sanatı bireyin bu duygularını harekete geçirerek, izleyicinin bu heyecanı yaşayarak tüketmesini sağlamaktadır. Böylelikle, izleyici katharsis yaşayarak ruha zararlı olan duygularından arınma gerçekleştirecektir (Şener, 2006: 45). Tragedyalar, dört temel bölümden meydana gelmektedir. Bunlardan ilki, oyunun açılışından önce, olmuş olaylarla ilgili bilgi veren prolog, ikincisi koronun girişi olan *parados*, üçüncüsü her *parados* arasında yer alan *episod* ve son olarak tüm karakterlerin ve koronun çıkışını kapsayan sonuç bölümü olan *exodos* bölümünden oluşmaktadır. İstisnaları olmasına rağmen tragedyaların birçoğu tek bir yerde geçmektedir. Mevcut Yunan tragedyalarının hepsi mitlere ya da tarihe dayandırılmıştır (Brockett, 2000: 29).

Antik Yunan döneminde tragedya daha çok ön plandayken komedy daha geri planda kalmıştır. Aristoteles, Poetika isimli eserinde komedyayı tragedya kadar ön plana çıkarmasa da komedyayı, ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklidi olarak tanımlamaktadır.

Gölünç olanın özünün, soylu olmayışına ve kusura dayandığını ifade etmektedir (Nutku, 1993: 44).

Aristoteles, sanatın eğitici ve topluma yarar sağlama özelliğinin yanı sıra başka bir görevi de olduğunu belirtmektedir. Bu, özel bir hoşlanma duygusu yaratarak estetik bir duygu geliştirme görevidir. Poetika’da tragedyanın ayırıcı özelliklerini ifade ederken sıklıkla kendine özgü bir etkiden söz etmektedir. “Bu etki, “canlı bir hoşlanma duygusu” (XXVI/5), “hoş bir etki” dir (XXVI/6). Burada anlatılan hoşlanma, gelişigüzel bir hoşlanma olmayıp “tragedyanın vermesi lazım gelen bir zevk” olmalıdır (XXIII/6)”. (Şener, 2006: 47) Aristoteles, böylelikle sanatın kendine has bir zevk ve estetik duygu yarattığını ortaya koymuştur.

Antik Yunan’dan sonra Roma toplumunda tiyatro sanatına değinmek gerekirse, Antik Roma Uygarlığı, Yunan topraklarına yayılarak Antik Yunan sanatından etkilenmesine rağmen tiyatro sanatında yenilikçi bir adım geliştirememiş, Antik Yunan taklidinden öteye geçememiştir. Semercioğlu’na (2020) göre Antik Roma, Antik Yunan biçim kurallarına bağlı kalmış, eserlerini Roma toplumuna uyarlamış ama ortaya farklı bir biçim koyamamıştır. Savaşçı bir devlet olan Roma’da tiyatro sanatı, bir eğlence aracı olarak varlığını gösterirken, estetik bir kaygı güdülmemiştir. Roma’da şiddet ve rekabet etkinlikleri ilgi odağı olmuştur. Bu nedenle Roma tiyatrosu bu etkinliklerin arasına sıkıştırılmış, eğlence talebi olan halkın ilgisini çekebilmek adına şiddet ve cinsel öğeler barındıran bir yapıya bürünmüştür. Bu haliyle Roma tiyatrosu, otoriteyi besleyen manipülatif bir araç olmasının yanı sıra bir eğlence aracı olmaktan öteye geçememiştir. Ortaçağdaki tiyatro düşüncesine gelmek gerekirse, Hristiyanlıkla birlikte doğan din otoriteleri, tiyatro sanatını tehlikeli bir unsur olarak görmüştür. Bu nedenle tiyatroya karşı düşmanca bir tutum sergileyerek, tiyatronun insanlarda zararlı duygular yarattığını iddia etmişlerdir. İnsanların dünyevi zevklerden uzaklaşarak ilahi olana itaat etmeleri gerektiği düşüncesiyle tiyatro yasaklanmıştır. Kilise, tiyatro sanatını kendi için kullanarak, dinsel konuların işlenmesine izin vermiş, topluma dini aktarabilmek adına tiyatrodan faydalanmıştır. İncil’den alınan bölümler oyunlaştırılarak kilisede sergilenmiştir. Zaman içerisinde kiliseye olan güvenin ve inancın sorgulanmasıyla birlikte baskıcı ve otoriter tutum sallantıya uğramıştır. Rönesans ile birlikte laik düşünce yaygınlaşmış, kiliseye olan güven azalmıştır. Böylelikle bireyler özgürleşmeye başlamıştır. Tiyatro sanatı da bu gelişmelerden etkilenerek, oyun yazarları din dışı konulara yönelmiştir. Tiyatronun toplumu ahlaki yönden eğitmesi gerektiği düşüncesi yaygınlaşmıştır. Böylece Roma’daki şiddet ve

cinsel içerikli öğelerden ve Ortaçağdaki baskıcı ve dini yapıdan tamamen uzaklaşmıştır (Semercioğlu, 2020: 25).

Rönesans kuramcıları, Antik tiyatronun biçim kalıplarını benimseyerek, Antik tiyatro yapısını klasik ve değişmez bir yapı olarak kabul etmişlerdir. Bu yapı XVII. yüzyılda egemen olarak, klasik akımı oluşturmuştur (Şener, 2006: 85).

1.2. Teatrallik

Tiyatro sanatının genel hatlarıyla tanımı ve kökeni incelendikten sonra tiyatro sanatı içerisinde yer alan teatrallik kavramına değinmek yerinde olacaktır. Teatrallik, yapılan literatür araştırmaları göz önüne alındığında karmaşık veya kafa karıştırıcı bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Teatrallik, geniş bir yelpazede bulunan, antropoloji, sosyoloji ve felsefe gibi birçok alan içerisinde araştırma konusu olmuş bir kavramdır. Bu nedenle teatrallik kavramını tek bir sözcük ya da kavram ile açıklamak mümkün değildir. Teatrallik kavramı, tiyatro sanatı içerisinde oluşmuş olmasına karşın sosyal hayatın tümüne uygulanabilir bir hale gelmiştir. Kavram, tarihsel olgular tarafından şekillenen bir davranış pratiği, bir temsil kipidir. Özü gereği teatrallik kavramının, bir çeşit tören, toplumsal bir festival, karnavalesk halk gösterisi olarak görülebileceğini söylemek doğru olacaktır. Sanat tarihçileri, felsefeciler ve sosyal bilimciler tarafından kavrama karşı yapılan birçok farklı tanım, kavramın olumlu ya da olumsuz birçok anlamını ortaya koymaktadır. Teatrallik yer yer Antik Yunan döneminde mimesis ile yer yer de Ortaçağ'daki tüm dünyanın bir tiyatro sahnesi olduğunu iddia eden theatrum mundi düşüncesi ile ifade edilmektedir. Kavrama ait tanımlamalar özünde farklılık gösterse de genel anlamıyla teatralliği anlamlandırmaya katkı sağlamıştır (Öztöpanlar, 2019: 203). Yaklaşık olarak üç bin yıllık tiyatro tarihi göz önüne alındığında teatrallik kavramına karşı olan bakış açılarının olumlu ve olumsuz iki farklı kutba ayrıldığını söylemek mümkün olacaktır. Tiyatro kökeninden ötürü kavramı yerenler arasında Platon ve Jean- Jacques Rousseau gibi isimler bulunmaktadır. Tiyatro sanatını ideal devlet açısından yorumlayan Platon, dönemin oyun yazarlarını ve şairlerini aldatma sanatında usta kişiler olarak kabul etmiştir. Yaşamda var olan her şeyin idealar dünyasındaki hakikatin birer taklidi olduğunu öne sürerek, idealar dünyası ve yaşam arasında bağ kuran Platon, sanatçının eserini taklidin taklidi olarak nitelemiştir. Bu nedenle Platon, tiyatro sanatını insanları ideal olandan iki kat uzaklaştırdığı gerekçesiyle ideal devlet yapısı içerisinde zararlı bulmaktadır. Buna benzer bir savla Rousseau'da tiyatro sanatının zararlı olduğunu öne sürmektedir. Meseleye rol olgusu üzerinden yaklaşan Rousseau, rol yapan bir kişinin kolaylıkla insanları

kandırabileceğini ve bunun son derece ahlak dışı olduğunu iddia etmektedir. Ortaçağ'da dünya ve sahnenin birleştiği bir yer olarak dünya; 'teatrum mundi' düşüncesi ile karşılaşır. İnsanlar, tanrının onlar için yazmış olduğu kader karşısında etkisiz bir figürandan ibarettir. Çünkü sahnenin yönetmeni ve tek izleyicisi tanrıdır. Dönemlere göre farklı biçimlere giren tiyatro sanatı, tarih boyunca farklılık göstermesine karşın genel olarak teatrum mundi üzerinden şekillenmiştir. Dünyayı bir sahne metaforuna benzeten William Shakespeare, insanları birer oyuncu olarak görerek, yaşamın bir tiyatro oyunundan ibaret olduğunu düşünür. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı rol yapma, oyun, mimesis düşüncesi üzerinden teatral olana karşı olunan bir dönemdir. Tüm araçlarıyla sahne, gerçek yaşamı yansıtmaktadır. İzleyicinin sahne ile arasında bir özdeşlik oluşturarak yanılsamaya düşeceği bir tiyatro düşüncesi hakimdir. Bu çağda natüralizm ve gerçekçilik ön plana çıkmıştır. Sahne, on dokuzuncu yüzyıl yaşamı ile birebir aynıdır. Teatral olanın kabul görmediği ve yapmacık bulunduğu bu dönem, teatral olanı, romantik gerçekçilerden 'sade (artless) tiyatro düşüncesi' altında ayrılarak yeniden çağırır. Yirminci yüzyılda teatralite, avangartlar ve gerçekçilerle yükselişe geçmiştir. Bu dönemde Meyerhold, Grotowski, Evreinov, Pirandello, Barba ve Brecht gibi isimler ön plandadır. Bu kişilerin ortak fikri, tiyatronun tekrardan teatralleşmesi, aslına dönmesi ve kendi dilini konuşur hale gelmesidir. Bu dönemde, oyunculuk, teatraliteye özgü bir tür hakikat fikrini ön plana çıkarmaktadır. Artık sahnede sadece kendisinin temsili olan bir tiyatrodan söz edilir (Öztopanlar, 2021: 8- 9).

Teatralite, köken ve kelime anlamı olarak araştırıldığında birçok farklı kelime tanımına ve anlamına sahip bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır¹. Teatralite kavramı, tarih boyunca birçok şekle bürünmüş, farklı dönemlerde farklı anlamlar barındırmıştır. Ragnhild Tronstad, 'Could the World Become a Stage?' isimli makalesinde teatralitenin farklı tanımlamaları olduğuna ilişkin şu ifadelerle yer verir: "Meyerhold'a göre teatralite doğalcı

¹ Sahnede gerçekleşen herhangi bir şey teatral olarak tanımlanabilir. Tiyatroya ait ya da tiyatroyla ilgili her şey teatraldır. Teatralite, sahneye veya tiyatroya uygun, karakteristik bir sıfat, bir oyun performansı olarak ifade edilebilir (Vocabulary.com, Theatrical)¹. Teatralite, tiyatroyu veya oyunculuğu düşündüren; yapay, şatafatlı, göz alıcı veya aşırı derecede oyunculuğa ait olan şeydir (Dictionary.com, Theatrical). Teatralite, tiyatro veya oyunların sunumuyla ilgili veya bunlarla ilintili, bir tiyatro kostümü, bir tiyatro topluluğu, güçlü bir tiyatro performansdır (Merriam-Webster.com, Theatrical).

natüralist tiyatronun karşıtıdır. Barthes'a göre metin dışında sahnede gördüğümüz her şey teatralliktir. Fried'a göre teatrallik modern resmin karşıtıdır". (Tronstad, 2002: 218)

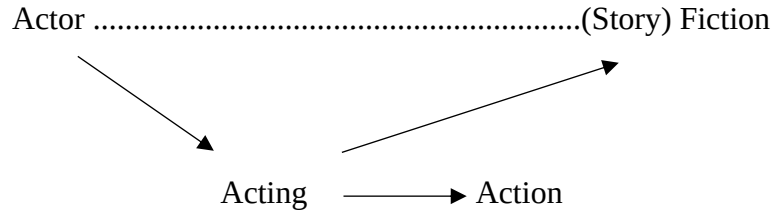
Joel Trapido'nun Uluslararası Tiyatro Dili Sözlüğü'nde ise teatrallik, İngilizce'de “çoğunlukla tamamlayıcı olan ancak aynı zamanda etkilenmiş veya abartılı bir şeyi ifade eden aşağılayıcı bir anlamda da kullanılabilen” bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda Fransız muadili şunu ileri sürer: Batı tiyatro tarihinde teatrallik, hem talip olunması gereken bir değer, hem de sakınılması gereken bir tuzaktır. Nitekim bu kelime, eşit derecede yüklü olumlu ve olumsuz çağrışımları kapsar. Bu kavramın olumlu kullanımı, tiyatronun yaşamla karıştırılma tehdidiyle karşı karşıya kaldığı her seferde kendini gösterir. O zaman, kişinin kendisine her temsilin bir simülasyon, bir biçim olduğunu ve teatralliğin temsil edilen şeyle değil, temsil edildiği yazılı dramatik hareketle ilgili olduğunu hatırlatmak mantıklıdır. Bu kavramın olumsuz kullanımı ise, tiyatro gerçeği göz ardı ettiğinde ve kendi kodlarını kutlamaya kendini kaptırdığında, kendi uzlaşımları aracılığıyla kendi içine kapandığında ortaya çıkar: o zaman teatrallik yadsınamaz göstergeden başka bir şey değildir. Tahrif edici ve yanıltıcı doğasından kaynaklanmaktadır (Magnat, 2002: 148). Teatrallik kavramının kelime anlamı ve tiyatro tarihi içerisinde nasıl konumlandırıldığı genel hatlarıyla yukarıdaki biçimiyle aktarıldıktan sonra çalışmanın devamında teatral kavramının nasıl yorumlandığına değinilecektir.

Teatrallik, günümüzde birçok disiplinde ve çalışma alanında yaygın olarak kullanılan kavramsal ve yorumlayıcı bir terimdir. Fransız teatral göstergebilimciler, tiyatronun estetik bir sistem olarak özel konumu ve tiyatro sanatının dili olarak bir teatral kodun özel organizasyonu tarafından oluşturulan, tiyatronun özgüllüğü anlamına gelen teatrallik terimini ilk kez icat etmiş olmakla tanınırlar. Modern kültürde teatrallik, insan düşüncesinin farklı alanlarıyla ilgili ve başlangıçta tiyatro sanatından doğmasına rağmen sınırlarını aşan ve her türlü sanatsal deneyimde kendini gösteren, çok yönlü, felsefi ve estetik bir fenomen olarak karşımıza çıkmaktadır. Teatrallik fikri, Avrupa kültürünün tüm tarihi boyunca çok önemli olmuştur. Elizabeth Burns, Batı edebiyatında ilgi uyandıran bir imge olarak teatral metaforun oynadığı rolün hem teatralliğin hem de onunla ilgili farkındalığımızın devam eden varlığını açıkça ortaya koyduğunu fark etmiştir. Tiyatronun bir evren modeli olarak algılanması, Latince *teatrum mundi* kavramı veya oyunlarının sayısız özdeyişlerinde ortaya atılan Shakespeare sanat felsefesi gibi insan varoluşunun doğasının araştırılması ve anlaşılmasıyla ilgili bazı önde gelen kültürel fenomenleri karakterize etmektedir. Genellikle absürt modern

tiyatronun fikirlerini öngördüğü düşünülür. Modern sanatın önemli süreçlerinin çoğunun kaynaklandığı bir dönem olan on dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başlangıcı, farklı sanat türlerinin karşılıklı çekiciliğine ve yeni sanatlar üretme girişimine yönelik kayda değer bir eğilim ile karakterize edilmiştir. Bu durumda doğası gereği sentetik bir sanat olarak tiyatronun çekiciliği artmıştır (Filimonova, 2009: 1).

Romantsova'ya (2017) göre teatrallik terimi 1837'den beri geçerliliğini koruyan bir kavramdır. Terim 'tiyatro' kelimesinden türetilmiş olsa da teorik bir arka planda sayısız yoruma sahiptir. Bazı teorisyenler, kavramın amacının tiyatronun kendisi olduğunu öne sürmektedir. Buna ek olarak, bazı teorisyenler de kavramın anlamını teatral bir nesnenin bir tezahürü olarak veya alternatif olarak belirli bir teatral sürecin bir sonucu olarak teorize etmektedir. Ayrıca yirminci yüzyılda tiyatronun temelleri, sokak tiyatrosu, doğaçlama tiyatro ve sinema sanatları gibi deneysel tiyatroları içerecek şekilde büyüyerek, süreci değiştirmekte ve teatralliğin tanımını sorgulatmaktadır. Teatrallik fikri olağanüstü bir anlam yelpazesine ulaşmış, onu bir eylemden bir tavra, bir üsluptan göstergebilimsel bir sisteme, bir araçtan bir mesaja kadar ulaştırmıştır. Teatrallik, anlamdan yoksun bir işaret veya tüm işaretlerin anlamıdır. Teatrallik sadece tiyatro ile sınırlı değildir, günlük yaşamda da ortaya çıkabilir. Teatrallik algısal bir dinamiktir (Romantsova, 2017: 11).

Sahneyle ilgili teatrallik, esasen teatral bir içgüdüyle hareket eden ve onu çevreleyen gerçekliği dönüştürmeye çalışan bir oyuncunun teatralliğine dayanmaktadır. Teatrallik, oyuncudan kaynaklanan ve çevresini teatral kılan bir özelliktir. Benlik ve gerçeklik, teatrallik üzerine tüm düşünceler için temel odak noktalarıdır; ortaya çıkış noktası (benlik) ve varış noktası (gerçeklik). Bunlar arasındaki ilişkinin biçimleri hem geçici hem de kalıcı olan performans tarafından yönetilir. Aslında, bu kutuplar arasındaki hareket çeşitlidir ve kısıtlayıcı değildir; ilişkileri teatrallik sürecini tanımlayan ve olası etkileşimleri -tarihsel, sosyolojik ve estetik varyasyonları hesaba katarak- teatral pratiklerin bütününe kapsayan üç unsur devreye girer;



Şekil 1.1. Theatricality: The Specificity of Theatrical Language (Feral, 2002: 99)

Tek başına oyuncunun mevcudiyeti teatrallığın korunmasını ve teatral edimin gerçekleşmesini sağlamak için yeterlidir. Bu, oyuncunun sahneye bağlı teatrallik üretiminde vazgeçilmez unsurlardan biri olduğunun kanıtıdır. Oyuncu hem teatrallığın üreticisi hem de içinden geçtiği kanaldır. Onu kodlar ve öznel dürtü ile arzularından haberdar olan sahnedeki sembolik yapıların içine işaretlerle kaydeder. Süreç içindeki bir özne olarak oyuncu yarattığı ötekini keşfederek onu konuşturur. Bu mükemmel şekilde kodlanmış sembolik yapılar, onları bir bilgi ve deneyim kipi olarak benimseyen bir halk tarafından kolayca tanınır. Hepsi, oyuncunun sahnede canlandığı kurgusal anlatı biçimleridir. Sahnelenmiş simülasyonlar ve yanılsamalar olarak bu yapılar, izleyici tarafından aynı anda hem gerçek hem de yanıltıcı yönleri kavranan olası dünya görüşlerini açığa çıkarır. Aynı zamanda, izleyici, oyuncunun varlığını da sorgulamaktadır. Çünkü izleyici asla tamamen aldatılmaz. Oyuncunun paradoksu aynı zamanda seyircinin paradoksudur: ona tamamen inanmadan diğerine inanma durumu söz konusudur. Böylelikle oyuncunun teatrallığını bir yer değiştirme süreci içinde konumlandırmak mümkündür. Oyuncunun bedeni teatrallik ile ilgili şüphesiz ki en önemli unsurlardan biridir. Sahneyle ilgili teatrallığın ikinci temel kavramı oyunculuktur. Oyunculuk, bir oyuncunun kararının sonucudur. Oyunculuk; amaçları, yoğunluğu ve maddi tezahürleri kişiye, döneme ve türe göre değişen kişisel bir çaba gerektirmektedir. Teatrallik, özellikleri bir bakışta sıralanabilecek bir teatral nesneler topluluğundan pasif olarak değil, hem oyuncuya hem de izlediği aksiyonun sahipliğini üstlenen seyirciye ait dinamik bir sürecin parçası olarak ortaya çıkmaktadır. Feral'e (2002) göre sahneyle ilgili teatrallığın üçüncü temel kavramı gerçekliği oyuna getirir. Gerçeklik ile tiyatro arasındaki ilişkiden söz etmek, özerk, bilinebilir ve temsil edilebilir olarak tasarlanan bir gerçekliğin varlığı sorununu ortaya koymaktır. Teatrallik ve gerçeklik arasındaki ilişkinin altını çizmek önemlidir, çünkü bu ilişki yirminci yüzyılın başlarına kadar bilim dünyasının odak noktası olmuştur. Teatrallik, oyuncunun ve yönetmenin seyirciye tiyatrodaki olduğunu, rol oynayan mükemmel bir oyuncuyla yüz yüze olduğunu sürekli olarak hatırlatması sürecidir. Tiyatroyu hayattan ve

gerçeklikten ayrı olarak olumlamak, sahneye bağı teatrallığın olmazsa olmaz koşuludur (Feral, 2002: 99- 103).

Thomas Postlewait ve Tracy C. Davis'in, teatrallik kavramına dair derin incelemeler yaptığı Teatrallik derlemesinin girişinde kavram, belli bir şeye özgü tüm anlamlardan mahrum olsa da bütün anlamları kapsamayan şekilde yorumlanmaktadır (Theatricality: 2003). Josette Feral ise 2002 yılında yazmış olduğu Teatrallığın Düşüşü ve Yükselişi makalesinde (The Rise and Fall of Theatricality), teatrallik mefhumunun 'hilebaz' bir şey olmadığını, daha ziyade bütün tiyatro tarihinin yeniden canlandırılması olduğunu iddia ederek, tiyatro mefhumunun değişmesinden ötürü teatrallik kavramının da sürekli yeniden tanımlanması zorunluluğuna dikkat çekmektedir (McGillivray, 2009: 10). Feral, tiyatro düşüncesinin değiştikçe, teatrallik düşüncesinin de değişeceğini ileri sürerek tiyatro ve teatrallik kavramlarının sürekli ve yeniden keşfedilmesi gerektiğini savunmuştur.

Canlı bir sanat dalı olan tiyatro, kaçınılmaz olarak toplumsal "yaşam" ve "gerçeklik" kavramları inşa etmiştir. Bu nedenle tiyatronun genellikle ya şu anda kabul edilen gerçeklik kavramını çok zayıf bir şekilde taklit ettiği ya da onu dönüştürdüğü ve çok ustaca yıktığı düşünülür. Ancak teatrallik, "nesnel bir gerçekliği" sadakatle temsil etme gerekliliğine bağı değildir; ne de böyle bir "nesnel gerçekliğin" reddedilmesine bağı değildir. Teatrallik, düşünömsel, ayrı bir gerçeklik üretmek için tasarlanmış bir dizi uzlaşma, biçime ve tekniğe yol açabilecek bir konumla sınırlıdır. Tiyatro tarihinin ufuk açıcı sanat akımları, her biri kendine özgü bir tarzda, toplumsal, politik ve kültürel gerçeklikler birbirinin yerini alırken teatrallığın kalıcı olduğunu göstermiştir. Ayrıca, bu hareketler, çoğu zaman yenilikçi ve kışkırtıcı olsalar da bu tür değişen gerçekliklere bağımlıdır ve bunlara yanıt verirler, dolayısıyla zorunlu olarak gerçek hayatla temas halindedirler. On dokuzuncu yüzyıl teatrallığın yapaylığına ve ihtişamına karşı bir tepkiydi. Stanislavski'nin amacı, bir oyun yazarının sahnede aktörler tarafından temsil edilen hayali karakterlerine hayat aşlamak olmuştur. Stanislavski'nin yönetmenlik kariyerinin başlangıcında, setlerin, dekorların ve kostümlerin ayrıntılarına gösterilen özen ve "dördüncü duvar"a yapılan vurgu ve gündelik davranışların küçük ayrıntıları edebiyatta ve resimde de görölen bir üslubun (natüralizm) doğmasına yol açmıştır (Magnat, 2002: 149). Gerçekçilik ve natüralizm kavramlarına ve bu kavramların tiyatro sanatındaki karşılıklarına ikinci bölümün ikinci aşamasında detaylı bir biçimde değinilecektir.

Tiyatro sanatı tarih sahnesinde görüldüğü ilk zamanlarda genel bir gereksinimden ortaya çıkması nedeniyle toplumun ortak malı olarak kabul edilmiştir. İnsan, kendi gücünü aşan durumlarda doğal olayları taklit aracılığıyla etkilemeye ve böylelikle onlara egemen olmaya çalışmıştır. Oyun, bir büyü aracı olmaktan uzaklaşmasına rağmen toplulukları etkilemeye devam etmiştir. Antik Yunan'da toplumun ilk felsefecileri, ilk yasa koyucuları, ilk tarihçileri, dram yazarlarını da içerisinde barındıran şairlerden oluşmaktadır. Şairlerin böylesine toplumu etkilemeleri filozofların dikkatini çekmiş ve onları telaşa düşürmüştür. Şiire ve dram şiirine karşı ilk tepki felsefe okullarından gelmiştir. Platon, taklit sanatlarını, gerçeğin taklidi ve gerçeğin üç kez uzak kopyası olmakla ve aynı zamanda bu taklitlerin ve kopyaların insanları oyaladığı gerekçesiyle suçlamış, dram sanatını heyecanlandırıcı ve sağlıklı düşünmeyi engelleyici bularak eleştirmiştir (Şener, 2003: 85). Bu nedenle kavramın tarihsel süreç içerisindeki ilk izlenimini gerçekleştirmek için Platon'un fikirlerine değinmek gerekmektedir. Platon, Yasalar isimli eserinde insanın yaşamını tanrılar aracılığıyla yansıtılan bir kukla gösterisinde benzetmektedir. Platon'a göre insan, tanrılar tarafından kontrol edilen, iradesiz bir canlıdan ibarettir. Platon eserinde, her şeyin 'aslı'nın idealar dünyasında var olduğunu, olumsuz bir şekilde, bireylerin bu dünyada yalnızca idealar dünyasının birer taklidi olduğunu öne sürmüştür. Duyular ile algılanabilen her şey, birer taklitten ve yanılsamadan ibarettir. Tüm sanat dallarını birer ikinci taklit olarak gören Platon, duyularla algılananın da zaten taklitten ibaret olduğunu belirtmektedir. Bu durumda sanat eseri de taklidin taklidini yansıtmaktadır. Böylelikle Platon, Homeros'tan bu yana tüm şairlerin birer taklitçi olduğunu ileri sürmektedir. Platon, taklit ile hakikatten ve bilgidan uzaklaşılacağını belirtmiştir. Platon'un aksine Aristoteles ise Poetika (Şiir Sanatı) isimli eserinde insanlığın bilgiye ve gerçeğe yalnızca taklit aracılığıyla ulaşabileceğini söylemektedir (Öztopanlar, 2021: 18).

“Şiir sanatı genel olarak varlığını, insan doğasında temellenen iki temel nedene borçlu gibi görünüyor. Bunlardan birisi taklit içtepisi olup, insanlarda doğuştan vardır; insanlar, bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler”. (Aristoteles, 1987: 16)

Nutku'ya (2001) göre, Aristoteles, Platon'a karşı çıkararak dram sanatının, insanların nasıl davrandığını değil, insanların nasıl davranması gerektiğini belirterek, etkin bir sonuca ulaştığını ifade eder. Ona göre sanatçı, yaşamı aklıyla değil, sezgileriyle yorumlayan kimsedir. Duygularına bir düzen veren sanatçı, duygusal deneyimi çevresinden almaktadır. Bu doğrultuda da sanatın görevi, duygunun denetimsiz bir hale soktuğu duygusal deneyimi,

sistemli ve değerli bir duruma doğru değiştirmektir. Aristoteles ve Platon'un mimesis kavramından çıkardıkları öz ise bambaşkadır. Platon, doğada kutsal olarak bulunan yaratıcı etkinliği ozanların şiirlerinde taklit ettikleri görüşünü benimserken, Aristoteles buna karşı sanatta mimesis'in yaratıcı bir etkinlik olduğunu savunmaktadır. Şiirin (dram sanatının), bulguladığı ve bildirdiği bir gerçek bulunmaktadır. Bu gerçek, bilimin ve tarihin gerçeklerinden daha derine inen bir gerçektir. Buradan yola çıkarak Platon, mimesis kavramını daha çok genel anlamıyla kullanırken Aristoteles, daha çok özel anlamıyla kullanmıştır. Platon için mimesis kavramı, taklitken, Aristoteles için bu kavramın sanatta yeniden yaratma manasında algılanması gerektiği şu ifadelerle açıklanabilir: ilk olarak; sanat dalları birbirinden kullandıkları araçlar, ele aldıkları konular ve üslupları açısından ayrılırlar. Bu sanat dalları genel olarak yalnızca taklit anlamıyla ayrılısalardı, birbirlerinden ayrı olmamaları gerekirdi. Eğer sanat dalları, yaşamı taklit etselerdi hiçbir ayrım bulunmazdı. Fakat sanat, değişik düşüncelerden ve imgelemelerden ortaya çıktığı için birtakım farklılıklara da neden olmaktadır ve bu yüzden yaşamdaki gerçekler bir sanat yapıtı olarak yeniden yaratılmaktadır. İkinci olarak; tragedyalar tamamlanmış bir aksiyonun mimesis'ini oluşturmaktadır. Tragedyanın gücünü ve etkisini arttırabilmek ve yoğunlaştırabilmek adına bir abartıya başvurulur. Bunun içinde geniş bir imgelem gücüne ihtiyaç duyulmaktadır. Tragedya, imgelemin bir ürünü ise bu taklit değil, bir yeniden yaratmadır. Üçüncü olarak; dram sanatı bir aksiyon birliği gerektirmektedir. Bu birlik veya bütünlük imgelerden şairane özellikler ile sağlanır. Ozan veya yazar olayları öyle bir birbirine ekler ki, bu aksiyon birliğini doğurur. Böylelikle şiir veya tragedya birtakım olaylardan ziyade evrensel gerçek ile ilgilenmektedir. Bu durum da mimesis'in bir yeniden yaratma olduğunu göstermektedir. Bu nedenle bir yazarın imgelerinden doğan aksiyon birliği taklit değildir. Dördüncü olarak; Şiir veya tragedya tarihten hem daha felsefi hem de daha mükemmeldir. Tarih ne olduğu gösterirken, dram sanatı ne olabileceğini göstermektedir. Çünkü tarih belli olan bir gerçekken, dram sanatı evrensel gerçekle ilgilenmektedir. Aristoteles'in Platon'a karşı verdiği önemli yanıtlardan biri de bu noktadadır. Beşinci olarak; Egemen gerçek dediğimiz şeyden kasıt, yazarın veya sanatçının benliğinde egemen olan görüş ve duyuş açısıdır. Antik yazarlarda bu durum olay dizisinde ortaya çıkarken Shakespeare'de bu durum karakterlerde ortaya çıkmaktadır. Sanatçının yaşamın gerçeklerini kendi görüş ve duyuş açısına yerleştirmesiyle evrensel gerçek ortaya çıkmaktadır. Aristoteles'in Poetika eserinde yer alan bu ifadelerinden yola çıkarak mimesis kavramını taklit olarak ele aldığını değil, bir yeniden yaratma eylemi olarak ele aldığını söylemek mümkündür. Yalnız Aristoteles'in Poetika eserinde, mimesis

kavramıyla ilgili ilk bakışta anlam kargaşasına neden olacak tutarsızlıklar varmış gibi gözükmemektedir. Bu durum Aristoteles'in bu kavramı değişik anlamlarda da kullanmasından kaynaklanmaktadır. Mimesis kavramının Poetika'da iki ayrımı bulunmaktadır. Bu ayrım mimik açısından taklit ve sanatın yeniden yaratılmasından oluşmaktadır. Aristoteles, mimesis kavramını hem mimik açısından taklit hem de sanatın yeniden yaratılması olarak yorumlamıştır (Nutku, 2001: 35- 38).

Aristoteles'in Poetika eserinde yansıttığı fikirlerini özetlemek gerekirse; Aristoteles, sanat teorisini mimesis kavramı çevresinde şekillendirerek, genel ölçüde mimesis kavramını 'taklit' olarak kullanmış ve her sanat eserinin taklide dayandığını belirtmiştir. Aristoteles, gerçeğin taklidine en iyi biçimde tragedyalar seviyesindeyken ulaşılabileceğini ve tragedyaların bir eylemin taklidinden ibaret olduğunu ileri sürmüştür. Aristoteles (1987), Poetika isimli kitabında tragedyanın amacını *“uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir”* şeklinde açıklamaktadır. Aristoteles'e göre bu arınma ve temizlenme biçimi katharsis olarak adlandırılır (Aristoteles, 1987: 22). Diğer bir deyişle izleyici, izlediği tragedya aracılığıyla tragedyada var olan karakter ile bir özdeşleşme yaşayacak ve karakter sayesinde içinde barındırdığı korku ve acıma gibi tüm olumsuz duyguları yaşayarak bu duygulardan arınmış ve temizlenmiş olacak, yani bir katharsis yaratılacaktır.

Tiyatro sanatına dolayısıyla teatrallik olgusuna erken dönemde olumsuz bakan iki isim Friedrich Nietzsche ve Jean-Jacques Rousseau'dur. Bu iki filozofa göre tiyatro sanatına ait olan; oynamak, rol ve sahneye çıkmak terimleri tasarlanmış ve kurgulanmış olanı içermektedir. Bu nedenle bu terimlerle hareket eden bir kişinin karşısındakini kandırması kaçınılmazdır. Jonas Barish'in *Anti – Teatral Önyargı* (The Antitheatrical Prejudice) kitabındaki değerlendirmesi, tiyatronun, aldatma sanatında usta oyuncularıyla seyirciyi hakikat olandan uzaklaştıracağı yönündedir. Tiyatroda rol yapmak, hakikatten uzaklaşılmasını sağlamaktadır. Çünkü teatral olmak gerçek olmamak manasına gelmektedir. Bu nedenle teatral bir tavır içerisine girmek, bu uzaklaştırmaya temel oluşturmaktadır. Tiyatro ve yaşam ikilisine ayrılmaz bir ikili olarak bakılırsa, davranışlar yalnızca bir dizi rolden ibaret görülür. Bu nedenle kişiler sadece birer oyuncu iseler, mimesis içinde bir başlangıç noktası belirlenemez. Hakikat'ın özünü oluşturduğu düşünülen gerçek, sahnede yanılısama yoluyla görünür kılınmaya çalışılmaktadır (Öztopanlar, 2021: 19- 21).

Tiyatro tarihi ve yapılan araştırmalar göz önüne alındığında teatral, teatrallik ve teatral olma kavramlarının kimi dönemlerde olumlu kimi dönemler de ise olumsuz yaklaşımlara ev sahipliği yaptığını söylemek doğru olacaktır. Teatrallik, geniş yelpazeye yayılan bir kavram olmasından ötürü farklı, aksi, zıt ya da benzer, paydaş ve ortak yorumlamalara maruz kalmıştır. Buradan yola çıkarak dönemsel olarak teatrallik kavramıyla ilgili sahneden izleyiciye doğru yansıtılan fazlalık, abartı, taklit unsurları ya da olmazsa olmaz bir gereklilik yaklaşımında bulunmak yerinde olacaktır. Bu bölümde tiyatro sanatına ve tiyatro tarihine genel olarak değindikten sonra teatrallik kavramı ele alınmış, kavramın kelime anlamına, farklı tanımlamalarına ve kavramın tarihi süreç içerisinde nasıl yorumlandığına değinilerek teatrallik kavramı tanımlanmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde ise gerçekçilik kavramı ve tiyatro sanatında gerçekçilik olgusu ele alınarak tarihi süreç içerisinde incelenecektir.

1.3. Gerçekçilik (Realizm)

Realizm kelimesi ya da diğer bir deyişle gerçekçilik, etimolojik olarak incelendiğinde kelime Latince ‘şey’ anlamına gelen ‘res’ sözcüğünden ortaya çıkmıştır. Fransızca ‘Realizm’ kelimesi “Réalité-Réalisme” sözcüklerinden dilimize geçerek “real-gerçek” kökünden türetilmiş, ortaya çıkışı ise bir sanat akımı olarak on dokuzuncu yüzyılda gerçekleşmiştir. Kelime anlamı olarak ‘gerçekçilik’, gerçekçi olma durumu, gerçekçi tutum ve davranış ve yirminci yüzyılda başlayan, yaşamı; gerçekliğiyle, nedenleriyle, kişileriyle, olaylarıyla, durumlarıyla olduğu gibi yansıtmayı amaçlayan, doğayı göründüğü gibi yansıtan sanat akımı olarak tanımlanmaktadır (Oxford Languages, Gerçekçilik). Gerçekçilik dediğimiz kavramın sınırları çok geniş bir alana yayılmaktadır. Kavram esnek olduğu kadar belirsiz de bir kavramdır. ‘Gerçekçilik’ denildiğinde bazı durumlarda hem nesnel gerçekçiliği kabul eden bir tutumdan hem de anlatımı ve üslubu belirleyen bir yöntemden bahsedilmektedir. Yalnız bu ikisini ayıran çizgi keskin değildir. Gerçekçi kavramı Homeros’tan John Milton’a, Sofokles’ten William Shakespeare’e, Lev Tolstoy’dan Maksim Gorki’ye kadar birçok yazar için kullanılan bir kavramdır. Bunun sebebi ise gerçekçiliği var eden gerçekliğin, içerisinde bulunduğu sayısız ilişkiyi kapsamasıdır. Gerçekçiliği bir yöntem yerine bir tutum olarak tanımlamak gerekirse bazı soyut sanat anlayışları dışında tüm sanatlar gerçekçi sanattır. Bu nedenle gerçekçiliği toplumun belli bir yansımasını içeren bir yöntem olarak ele almak gerekmektedir. Çünkü gerçekçi yazın da gerçekçi tiyatro da belirli bir toplumsal gelişmenin ürünü olarak ortaya çıkmıştır (Nutku, 2001: 141). Genel olarak gerçekçilik akımı en geniş anlamı ile somut ve soyut her şeyin olduğu gibi tasvir edilmesidir. Gerçekçilik akımı, çağının

tüm özelliklerini ve etkilerini içerisinde barındırarak, on dokuzuncu yüzyılda gerçekleşen tüm siyasi, ekonomik, sosyal, kültürel ve bilimsel gelişmeleri içine almıştır.

Gerçekçilik kelimesi bir sanat anlayışı, bir akım olarak ilk kez on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Fransa’da kullanılmaya başlanmıştır. On dokuzuncu yüzyıl özellikle edebiyat ve tiyatro sanatı açısından yazın tarihinin önemli bir dönemeç noktasını oluşturmaktadır. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren gerçekçi akımın sanat üzerindeki etkisi artarak, anlatı farklı bir yöne evrilmiş hem içerik hem de biçim olarak yeni adımlar atılmaya başlanmıştır. On dokuzuncu yüzyıla beraber sanatta sadece bireysel meselelere eğilen, toplumsal sorunlara ağırlık vermeyen, şiirsel ve abartılı anlatı yaklaşımı terk edilerek yeni bir sanat anlayışı oluşmaya başlamıştır. Yüzyılın başlarından beri Avrupa’da varlığını gösteren ekonomik, sosyal ve toplumsal değişiklikler gerçekçi akımın romantizm akımına karşı bir tutumda gelişmesine neden olmuştur. On dokuzuncu yüzyıl endüstri devrimi ve bunu takiben kapitalizmin baş göstermesiyle birlikte Avrupa tarihi derinden etkilemiş, sanayileşme ve göç hareketleriyle beraber sınıf ve statü farklılıkları belirginleşerek, kent yaşamı zorlaşmaya başlamıştır. Sınıf çatışmaları ve sanayileşen kapitalist düzenle birlikte bireyler kendilerine ve bulundukları çevreye karşı yabancılaşmaya başlamıştır. Ezen ve ezilen, işçi sınıfı ve burjuva arasındaki gerilim tam da bu noktada gerçekçi akımın toplumun gerçekliklerini tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermesine neden olmuştur. Toplumsal problemlerin ve sorunların büyüüp genişlemesine karşı olarak romantizmin şiirselliği, dram anlatısı ve basit kurgusu önemini yitirmiştir. Böylelikle toplumun gerçeklerini yansıtan gerçekçi ve sahici eserler üreilmeye başlanmıştır. Roman ve dram yazımında dönemin baskın gerçekçi akım yazarları olan Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Émile Zola, Stendhal, Henrik Ibsen, August Strindberg, Anton Çehov, George Bernard Shaw gibi isimler toplumsal durumlara karşı eleştirel bir tutum geliştirerek, dönemin toplumsal ve sanatsal dinamiklerini resmetmişlerdir (Zeren, 2011: 31- 32).

Gerçekçilik akımı, eleştirel gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilik olmak üzere kendi içerisinde iki ayrı türe ayrılmaktadır. Çıkış noktasından hareketle gerçekçilik akımı insan gerçeğini tarafsız ve gözlemle ortaya koyma çabasında olsa bile akım içerisinde gözlemlenen gerçekleri eleştiriye maruz bırakan bir tutum bulunmaktadır. Gerçeği yansıtırken bu gerçeğin içerisindeki çelişkilere ve yanlışlara dikkat çekmek ve eleştirmek gerçekçiliğin özelliklerinden biridir. Gerçekçiler, kültürel, sosyal, ekonomik ve sınıfsal koşulları içinde bireyi resmederken, onu belli bir dünya görüşü içerisinde eleştiriye maruz bırakır. Gerçekliğin

bu biçimi eleştirel gerçekçilik olarak adlandırılmaktadır. Toplumcu gerçekçilik ise temelini Marksist estetikten almaktadır. Sovyet rejimin yükselişe geçmesiyle birlikte toplumcu gerçekçilik o dönemde popüler hale gelmeye başlar. Eleştirel gerçekçilikten farklı olarak toplumcu gerçekçilik, gerçekliğin kendine yönelik eleştirisinden ziyade bu gerçekliğin içinden çıkacak yeni bir sürece vurgu yapmaktadır. Bu açıdan toplumcu gerçekçilik, Marksizmin diyalektik tarih ve toplum anlayışının sanatta kendisine yer edinmesi olarak da tanımlanabilir (Fırıncıoğlu, 2016: 238- 239).

On dokuzuncu yüzyıl Avrupası'nın ayırt edici özelliği 1830 zamanlarında kendini göstermiştir. Endüstrileşme ve kapitalizmin yükselmesiyle beraber burjuva Avrupa'nın egemen sınıfı haline gelmiştir. Aristokrasi kendi kabuğuna çekilmiş, burjuva (orta sınıf) ise kesin zaferini ilan etmiştir. Bu noktadan sonra burjuva ile ters düşen işçi sınıfı 1830 Temmuz Devrimi ve akabindeki Temmuz Monarşisiyle kendilerini ve haklarını savunmak adına savaş başlatmıştır. İşçi sınıfında sınıf bilincinin uyanmasıyla beraber sosyalist kuram ilk kez somut olarak adlandırabileceğimiz bir niteliğe ulaşmıştır. Böylelikle bundan önceki akımların tümünü gölgede bırakan bir sanatsal etkinlik hareketi doğmuştur (Hauser, 1984: 212). Gerçekçilik akımının ortaya çıkışında ve gelişiminde etkili en büyük unsurlardan biri de dönemin ekonomik sistemi ve bu sistemin insan dünyasında yarattığı büyük değişimdir. Kapitalizmin vahşileşerek rol oynadığı bu dönem, aynı zamanda ünlü düşünür Karl Marx'ın kendi ekonomik kuramını ortaya koyduğu dönemdir. İnsanın gerçekliğinin çevre ve toplum gerçekliğinden bağımsız bir biçimde vurgulanamayacağını ifade eden Marksizm, insanın gelişimindeki ve yaşamındaki önemli faktörün ekonomik faktörler ve çevresel gerçeklikler olduğuna dikkat çekmektedir. Bu açıdan Marksizm'in temel olarak savundukları gerçekçilik akımının biçimlenmesinde önemli bir rol oynamıştır (Fırıncıoğlu, 2016: 236).

On dokuzuncu yüzyıl Avrupası'nda yaşanan bu ve bunun gibi çarpıcı ve yıkıcı değişimler sanatçıların, yazarların yalnızca gerçeklere ve toplumsal sorunlara yönelmesine neden olmuştur. 1930'dan sonra romantizm canlılığını yitirmeye başlayarak yerini toplumu ve yaşamı tüm gerçekliği ve çıplaklığıyla sahneye yansıtan bir anlayışa bırakmıştır. On dokuzuncu yüzyıl Avrupası, yalnızca sanatsal gelişmeler bağlamında değil aynı zamanda bilimsel gelişmeler bakımından da yeni bir devrin başlangıcı niteliğindedir. On dokuzuncu yüzyılda fizik, kimya, doğa bilimleri, psikoloji ve tıp gibi birçok bilimsel alanda önemli ilerlemeler ve bilimsel çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda bilim alanında gerçekleşen birçok ilerleme ve gelişme felsefe alanını da etkilemiştir. Bu dönemde adından

çokça söz ettiren felsefî görüş Auguste Comte'un 'pozitivizm' yaklaşımıdır. Pozitivizm yaklaşımı, gerçeğin yalnızca objektif yolla kavranabileceği düşüncesini ileri sürerek, Alman idealist felsefesinin gerçeği sübjektif yoldan kavrayabileceği inancına karşı çıkmaktadır. Buradan yola çıkarak pozitivizm için realizmin karşılığı denebilir (Karabulut, 2010: 50). Şener (2006), Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi isimli kitabında pozitivizm ile ilgili şu cümlelere yer vermiştir; *“Pozitivizm, fizikötesine karşı kuşkucu, ahlak değerlerinden soyutlayıcı, duygusallığa karşı durucu tavrı ile yazını etkiledi. Yazında da ruha karşı madde, Tanrısal gerçeğe karşı duyusal gerçek, sezgiye karşı gözlem önem kazandı, dinsel inançlara karşı laik düşünceler geliştirdi”*. Bu cümlelerine ek olarak Şener, August Comte'un sözlerini ifade ederek, Comte'un sanatı bir olgu olarak ele aldığını ve Comte'a göre bütün diğer olgular gibi sanatın da toplumun durumuna bağlı olduğunu belirtir. Buna ek olarak sanatın bir başka yönüne değinen August Comte'un sanatın toplum düzeninin değişmesinde ve gelişmesinde katkıda bulunma gücünde olduğu düşüncesini ekler. Şener'in sözleriyle Comte, sanatçının ülküsünü değiştirmek adına hem kendine hem de doğaya egemen olduğunu, idealindeki insan gibi hareket ettiğini hem düşün hem de ahlak güdülerine dayandığını ileri sürerek, bu özellikleri ile sanatçıyı ilerideki uyumlu toplum yaşamının yapıcısı olarak gördüğünü belirtmiştir (Şener, 2006: 168). Comte'un pozitivist yaklaşımı sanatın, hakiki gerçeklere yönelmesine katkı sağlamış, böylelikle toplumsal gerçeklikler sahneye tüm yalınlığı ve açıklığıyla yansıtılmaya başlanmıştır.

Gerçekçilik akımında bahsederken Natüralizm (doğalcılık) akımından da bahsetmek gerekmektedir. Bunun sebebi ise gerçekçiliğin zaman zaman natüralizm ile de anılan bir sanat akımı olmasından kaynaklanmaktadır. Arnold Hauser, gerçekçiliği ve natüralizmi iki ayrı akım olarak ayırmayı *“her iki akımın da sınırları esnek olduğundan, yanıltıcı olmasa da pratik açıdan anlamsız”* olduğunu belirterek açıklamaktadır. Hauser, burada bahsi geçen akımın tümüne doğalcılık adı verilerek, gerçekçilik kavramını romantizme ve onun idealizmine karşı çıkan bir felsefe olarak kabul etmenin daha uygun bir yaklaşım olacağını ileri sürmektedir. Sanatsal bir üslup olarak doğalcılığın ne olduğu, felsefî bir tavır olarak ise gerçekçiliğin ne olduğu kesin olarak belli olsa da sanatta doğalcılık ve gerçekçilik arasında ayırım yapma durumu olayı daha da karmaşık bir hale sürükleyecektir (Hauser, 1984: 262-263). Günümüzde gerçekçilik ve doğalcılık kavramlarının kökenlerini ortaya çıkarma ve edebiyattaki anlam farklılıkları ortaya koyma çabası bulunmaktadır. Tiyatro yapıtları göz önüne alındığında ise bu iki akımın ayrımını kanıtlayacak biçimde farklı özellikler barındırdığı ama bazı yapıtlarda da iki akımın özelliklerinin bir arada bulunduğu

gözlemlenmektedir. Bu nedenle bu iki kavram birbirlerinden farklı iki ayrı sanat anlayışına sahip olsalar bile uygulamada bir kavram kargaşası bulunmaktadır. Gerçekçilik ve doğalcılık ayrımı her ülkede farklı betimleme ve örneklerle ortaya koyulmaktadır. Örneğin; Fransa’da natüralizm, determinist ve maddeci dünya görüşünü yansıtırken, realizm ise natüralizmin daha geniş ve kapsamlı bir aşaması olarak kabul edilmektedir (Şener, 2006: 172). Özet olarak realizmin de natüralizmin de temelinde gerçeği yansıtmak var olmasına rağmen natüralizm yaşamı ve insanı ayrıntılarıyla belirlenebilecek maddesel bir gerçeklik olarak görürken, realizm onu organik toplumsal ilişkiler bütünü olarak değerlendirmektedir. Natüralistler, konuya yakından bakarak, ayrıntıları belirleme gayesi içerisindeyken, realistler, toplumsal ilişkileri neden ve sonuç ilişkisi bağlamında inceleyebilmek adına uzaktan bakmayı tercih etmektedir. Bu ayrımlara ek olarak gerçekçilik ve natüralizm, kendi içerisinde kuramsal açıdan farklılık gösterse de uygulamada gerçekçilik ve natüralizm ayrımını yapmak kolay değildir.

Özet olarak; gerçekçi akımın en önemli özelliklerinden biri dünyanın gerçekliği üzerine konumlanmasıdır. Gerçekçilik romantizm akımının abartılı, gerçekçi olmayan kimliğinden ayrılarak yalnızca olanı olduğu gibi gözlemleyip anlatmaya yönelmiştir. Gerçeğe ulaşabilmek adına insana ve topluma yönelmiş, gözlemlemeyi yöntem olarak seçmişlerdir. Gerçeğe ulaşmak için bir yöntem olarak tercih edilen gözlem, gerçeğe ulaşmak için bu yöntem içerisinde önyargısız ve abartısız şekilde tasvir edilmektedir. Gerçekçiliğin amacı, insanı ve toplum yaşamını objektif bir biçimde yansıtmaktır. Sanat eseri içerisinde yer alan gerçekler, toplumun her katmanında yaşanan iyi, kötü, güzel, çirkin gibi tüm durumları içerisine almaktadır. Gerçekçiliğin içerisinde tüm sınıflar yer alsa da çoğunluk olarak alt sınıf ve orta sınıf insanların gerçekçi eserler içerisinde yer aldığını dile getirmek mümkün olacaktır. Bu sınıflardan seçilen karakterler gerçekçilik içerisinde belirli bir tip olarak ön plana çıkmaktadır. Tipleştirilen karakterler yalnızca kendilerine özgü özellikleriyle ön plana çıkmayıp aynı zamanda mensup oldukları sınıfın özelliklerini temsil etmektedirler. Gerçekçiler, belirledikleri karakterler üzerinden toplumda var olan belirli bir tabakanın tüm gerçekliklerini yansıtırılar. Bu, gerçekçiliğin en belirgin özelliklerinden biridir. Gerçekçilik, insanın ve toplumun gerçeklerini olduğu gibi gösterme çabasına ek olarak aynı zamanda da olması gereken üzerinden mesajlar vermektedir. Olması gerekeni yine karakter üzerinden yansıtmaya çalışan gerçekçiler zaman zaman kuralcı bir tutum sergileyerek bireye ideali ve daha iyiyi gösterme amacı içerisine girerler. Gerçekçilik akımı ideali tasvir edip, iyiyi göstererek öğretici bir tutumu benimsemiştir (Fırıncioğlu, 2016: 237). Bu bölümde genel

hatlarıyla gerçekçilik kavramına değinilmiştir. Bu bölümden hareketle gerçekçilik kavramı tiyatro sanatı bağlamında ele alınıp, irdelenecektir.

1.3.1. Tiyatroda Gerçekçilik

Tiyatro sanatında gerçekçi akım on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Fransa’da, romantizm akımına bir tepki olarak ortaya çıkmış, romantizme karşı güç kazanmış ve modern tiyatronun başlangıcı olarak görülmüş bir akımdır. Gerçekçi tiyatro düşüncesi, hem oyun yazarlığından sahneye koyuculuğa kadar hem de oyunculuğa kadar yeni bir sanat anlayışının oluşmasını sağlamıştır. Tiyatroda gerçekçilik akımının öncüleri olan düşünürler, romantizm akımını yaşamdan kopuk olduğu, toplum sorunlarına karşı ilgisiz olduğu, hastalıklı duygusallığı ve yapaylığı gerekçesiyle eleştirmişlerdir. Gerçekçi akımı ve gerçekçi tiyatroyu savunan düşünürler, gerçek yaşamın gerçekçi sorunlarının üzerinde durarak, bunları bilimsel yöntemler aracılığıyla inceleyerek, bulguları süssüz, yalın bir anlatımla izleyiciye sunmak düşüncesi ve gayreti içerisinde olmuşlardır. Gerçekçi tiyatro düşüncesinin ilkeleri saptanırken aynı zamanda da gerçeğin yansıtılması kavramına yeni bir yorum getirilmiştir. Bu da tiyatronun topluma karşı olan sorumluluğunun altının çizilerek, bilimsel yöntemin nasıl uygulanması gerektiği açıklanmış, illüzyon yaratma teknikleri üzerinde durulmuştur. Gerçekçi tiyatro akımı, oyun yazarlığından yönetmenliğe, oyunculuğa kadar biçimden ziyade öze ağırlık vermiştir. Toplumun yaşayan ve gerçekçi sorunlarına ağırlık vererek, çağdaş bir nitelik kazanmıştır. Gerçekçi akım kendisinden önceki akımlardan da beslenerek, ön hazırlığını on sekizinci yüzyıl dramında romantik tiyatrodan gerçekleştirmiştir. Modern tiyatronun başlangıcı olarak kabul edilen gerçekçi akım, tiyatro sanatında yeni bir perdenin, anlamın ve akışın gerçekleşmesini sağlamıştır. Tiyatro tarihçilerine ve düşünürlerine dikkat edildiğinde gerçekçi tiyatro düşüncesiyle ilgili farklı yorumlamaların olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Buna örnek olarak tiyatro tarihçilerinden biri olan John Gassner, romantizm akımını realizm akımının ilk aşaması olarak kabul etmektedir. Dramatik biçimlemede özgürlük sağlayarak kalıpları kıran ve sıradan insana ve onun sorunlarına eğilim gösteren romantizm akımının realizme elverişli bir ortam hazırladığını iddia etmektedir. Romantizm, soylu sanat anlayışını kırarak realizme yeni bir yol açmıştır. Oyun yazarı olan Victor Hugo, tür ayırımına karşı çıkarak, tragedyalarda var olan kahramanın soylu kişi olması gerekliliğini ortadan kaldırmıştır. Hugo, yeni bir bakış açısı getirerek zıtlıklardan faydalanmış, güzelin yanına çirkin, soylunun yanına sıradan bireyi, acının yanına mutluluğu getirmiştir. Böylelikle şiirselliğe yeni bir yorum getirilmiş, tiyatro sanatı zenginleşerek,

yaşanılan gerçeğe daha çok yaklaşmıştır. Romantizm akımı, dekor ve kostümlerin gerçeğe uygun olanın tercih edilmesiyle de gerçekçi akıma öncülük etmiştir. Aynı zamanda yazar Ernst Fisher, romantizm akımının eleştirel gerçekçiliğin ilk evrelerinden olduğunu öne sürerek, gerçekçi akımın bir toplum eleştirisine dönüştüğünü belirtmiştir. Duygusal komedi ve dram yerini ahlak ve ekonomik kökenli sorunlara bırakarak, sıradan bireyin hayatı göz önüne alınmıştır. Oyunlar, duygusal bir yaklaşımla da olsa toplumsal sorunları ele alarak, günlük konuşma diliyle seyirciye aktarılmıştır. Gerçekçi tiyatro akımıyla beraber, gerçeğin ve gerçekliğin sahneye taşınması adına yönetmenin, rejisörün, dekorun, kostümün ve ışıklandırmanın önemi artmıştır. Böylelikle bu alanlarla ilgili yapılan değişiklikler ve gelişmelerle birlikte gerçekçi tiyatronun oluşumuna ön ayak sağlanmıştır (Şener, 2006: 163-165). Genel kanıya göre modern tiyatro, gerçekçi akımla birlikte başlamıştır. On dokuzuncu yüzyılda gerçekleşen toplumsal, kültürel, bilimsel, teknolojik ve siyasi olaylar tiyatrodaki gerçekçi akımın oluşmasına bir neden olmuştur. Çağın bir yansıması olan sanat ve dünyanın en eski sanatı olan dram sanatının bu gelişmelerden etkilenmemesi imkansızdır. Bu nedenle doğal olarak durum ve olaylardan etkilenen tiyatro sanatı yazın, yönetmenlik ve oyunculuk bakımından birçok yenilik göstermiştir. On dokuzuncu yüzyılda yaşanan gelişmelerden ötürü tiyatro sanatının topluma karşı sorumlu olma güdüsü gelişmiştir. Romantik tiyatro akımının duygusallığından, abartısından, yapaylığından, ütöpikliğinden yaşamdan ve toplumdaki uzaklığından sıyrılarak, bu sorumluluk duygusunu benimseyen, romantik tiyatro akımına tepki olarak ortaya çıkan, dönemin problemlerini konu alan gerçekçi tiyatro anlayışı benimsenmiştir (Yıldırım, 2021: 207- 208). Romantizm akımının sona erip, gerçekçi akımın başlama evresi olan bir geçiş döneminden bahsetmek mümkündür. Geçiş dönemi, modern tiyatro ve oyunculuk anlayışının gelişmesinde temel bir zemin olmuştur. Bu dönem, tiyatro sanatının Avrupa'ya yayıldığı ve tiyatro sayılarının artarak, tiyatronun popülerleştiği ve izleyici sayısının çoğaldığı bir dönemdir. Bu dönemde melodramlar, komediler, romantik dramlar, vodviller ve müzikli oyunlar gibi çok çeşitli oyunlar izleyiciye sergilenmiştir. On dokuzuncu yüzyıl tiyatrosunun geçiş dönemine etki eden önemli birkaç isimden söz etmek mümkündür. İlk olarak geliştirdiği karmaşık, iyi kurulu oyun tekniğiyle Eugene Scribe'den söz edilebilir. On dokuzuncu yüzyıl modern tiyatrosu için Scribe, dram sanatına kazandırdığı yeni yaklaşımı ve oyun tekniğiyle birlikte değişimin bir işareti olarak gösterilebilir. Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi* (1984) isimli kitabında Scribe'ın yapıtlarının, modern tiyatro tarihinin en kesin dönüm noktasını oluşturduğunu belirtmektedir (Hauser, 1984: 285). İkinci olarak geçiş dönemine etki eden bir başka tiyatro

yazarı ise Georg Büchner'dir. Büchner, toplumun problemlerine karşı duyarlı tavrı ile topluma inanan ve tüm akımlardan bağımsız bir şekilde kendi tarzıyla toplumun problemlerini yansıtmış bir yazardır. Eserleri toplumun ve kendisinin bir yansıması niteliğindedir. Geçiş dönemi içerisindeki diğer bir isim de Friedrich Hebbel'dir. Hebbel, *Maria Magdalena* isimli oyununun önsözünde çağının burjuva dram yazarlarını gerçekleri çarpıttıkları düşüncesiyle eleştirerek, gerçeği olduğu gibi yansıtmamanın gerekliliği üzerinde durmuştur. Burjuva dram yazarlarına karşı yönelttiği eleştirilerle Hebbel, gerçekçi tiyatro düşüncesinin başlamasına ön ayak olmuştur (Şener, 2006: 175- 176). Geçiş döneminde, tiyatro sanatının popülerleşmesini sağlayan gelişmeler ve buna ek olarak ismi geçen oyun yazarlarının dönemin insanını ve toplumunu merkeze yerleştirmesi ve bunu geliştirdikleri tiyatro anlayışı ve oyun teknikleriyle bir araya getirmeleriyle gerçekçi tiyatro akımı ortaya çıkmaya ve kendini göstermeye başlamıştır.

Gerçekçi tiyatro akımı, izleyiciye kendileri dışındaki dünyayı yansıtmaya ve dünyada bulunan aksaklıkları göstermeye çalışarak izleyiciyi bunlar üzerine düşünmeye itmektedir. Gerçekçi tiyatro akımında düşünce ögesi önem kazanmıştır. Gerçekçi akım yazarları, popüler tiyatroyu, basmakalıp konularından, yalnızca eğlence amacı gütmekten ve izleyicinin düşünce gücünü azaltmasından ötürü eleştirmektedir. Gerçekçi tiyatro akımına göre tiyatro sanatının görevi düşünmeyen ve gerçeği görmezden gelen tembel izleyiciyi uyarmaktadır. Gerçekçi tiyatrodaki dini, ahlaki, töre ve adetlerin yasakladığı örtülü gerçekler bilimsel gerçeklikle sergilenir. İzleyici, görmezden geldiği, ürktüğü, kaçtığı veya utandığı gerçeklerle artık karşı karşıya kalmıştır. Böylelikle izleyici bu gerçekler üzerine düşünmek, kafa yormak zorunda kalacaktır. Gerçekçi tiyatro akımında önemli olan izleyicinin bir görüşü ya da bir yorumu benimsemesi değil, gerçeği tüm gerçekliğiyle görüp bunun üzerine düşünebilmesidir (Şener, 2003: 185). Gerçekçi tiyatro düşüncesi tiyatroya yeni bir boyut kazandırarak izleyicinin aydınlanma yaşamasını sağlamıştır. Gerçekçi tiyatrodaki düşünceler dış dünyaya açılmıştır, izleyici doğal gerçeklikler, toplumsal ilişkiler, dini, felsefi, siyasi konularla ilgili bilgilendirilmiştir. Tiyatro sanatının yalnızca bir eğlence aracı olmadığı vurgulanmış, izleyicinin eski kalıplardan dışarı çıkartılarak uzaklaştırılması ve yeniliğe ulaşması sağlanmıştır.

Fransız yazar ve filozof Denis Diderot kapsamlı ve etkili üslubuyla tiyatrodaki gerçekçilik üzerine kendisine özgü ve ayırıcı bir bakış açısı kazandırmış, gerçekçi tiyatro ve gerçekçi oyunculuk üzerinde fikirleriyle etkili olmuş bir yazar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu nedenle Diderot'un tiyatrodaki gerçekçilik üzerine kurduğu farklı bakış açısına dikkat çekmek gerekirse Diderot, öncelikli olarak gerçeğin tanımını yapabilmek adına tiyatrodaki gerçek olmak dedikleri şeyin ne olduğuna dikkat çekilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Diderot, tiyatrodaki bu gerçekliği yaşamda olup biteni olduğu gibi tüm gerçekliğiyle sahnede göstermek olarak açıklamaktadır. Bu anlamda gerçeğin sıradanlıktan başka bir şey olamayacağını belirtmektedir. Sahnedeki gerçeğin anlamını ise davranışın, sözün, sesin, jestin şair tarafından düşlemlenen ve oyuncu tarafından çoğu kez abartılan ülküsel örneğe uyması olarak açıklamaktadır. Diderot'a göre olağanüstülük bundan ibarettir. Böyle bir örnek yalnızca ses tonunu etkilemekle kalmayıp yürüyüşü ve duruşu bile değiştirebilmektedir (Diderot, 2000: 27). Gerçeğin tanımını yapan Diderot, yaşamda olanın olduğu gibi yansıtılmasını ülküsel bir yaklaşım olarak görür fakat bunu gösterme biçimi, yaşamda olduğu gibi bire bir aynı olursa bunun sıradan olacağını öne sürer. Yaşam gerçeğinin sahneye aktarılmasını, sahne gerçeğine dönüşmesini, oyuncunun düşlem gücünden yola çıkarak araştırmaları ve birikimleri ile yeniden yaratması olarak görmektedir. Oyunculuk mesleğinin olağanüstü bir meslek olmasını da bu yansıtma biçime bağlamaktadır. Diderot'a göre oyuncu akılla, araştırmayla, duyarlılıktan uzak bir üslupla role yaklaşmalıdır böylelikle farklı bir tonlama, yürüyüş ve tavır kendiliğinden oluşacaktır (Yıldırım, 2021: 100).

Gerçekçi tiyatro akımı izleyicide uyandırmayı amaçladığı estetik yaşantıyı yanılsama (illüzyon) olarak adlandırmaktadır. Sahnede yaratılmaya çalışılan gerçeklik algısı sahnede yaratılan illüzyona bağlıdır. Bunun nedeni ise oyunun kendi içerisinde bir mantığa dayanması değil, yaşam gerçeğinin kendi mantığına dayanması gerekliliğidir. Yaşamın kendi mantığının işletilebilmesi için sahnenin sanki gerçekmiş hissi yaratması gerekmektedir. Sahnede gerçekleşen gerçekten oluyormuş gibi hissedilmelidir. Bu nedenle gerçekçi tiyatro kuramcıları tiyatronun illüzyon yaratma gücüne dikkat çekerek bir illüzyon yaratılmasını gerekli görmüşlerdir. Gerçekçi tiyatro akımı, illüzyon yaratabilmek adına oyunun kurgusundan, sahne düzeninden, sözlü ve görüntülü anlatımdan yararlanmaktadır. Yaşam gerçeğinin mantığına koşullanan bir akım olmasının yanı sıra yapay olarak düzenlenmiş bir kurgu bütünlüğü ile yaratılan illüzyonda estetik bir doygunluk bulmaktadır. Bu akımın oluşumunda ve gerçekçi etkinin yaratılmasında yani diğer bir deyişle illüzyonun bir yanılsama yaratmak adına oluşturulmasında konuşma dilinin, dekorun, giysinin, makyajın, ışığın ve aksesuarın aslına uygun bir biçimde ve gerçekçilik duygusunu arttıracak bir biçimde özenle seçilmesi de önemli ölçüde etkilidir. Bunu yaratabilmek adına dekor, sahne ağını çevreleyen çerçevenin arkasına yerleştirilmiş, seyir yeri karartılarak sahne aydınlatılmıştır.

Oyuncu ise canlandığı karakteri, izleyicinin kendini karakterin yerine koyabileceği ve duygularını paylaşabileceği doğallıkta oynamaktadır. Buradaki amaç ise izleyiciyi kendi dünyasından dışarı çıkartarak, izleyicinin sahne ile özdeşleşmesini sağlamaktır (Şener, 2003: 189- 190). Böylelikle izleyici karakterin yerine kendisini koyarak olay ve durumları düşünmeye, irdelemeye ve eleştirel bir yaklaşımla sorgulamaya başlamıştır. Tiyatro sanatı bu andan itibaren yalnızca eğlence veya rahatlama aracı olmaktan sıyrılıp toplumu ve toplumun sorunlarını yansıtan bir ayna işlevi üstlenmiştir. Gerçekçi tiyatro olarak adlandırdığımız bu akım; tema, diyalog, oyunculuk, dekor, ışık, kostüm seçimleriyle birlikte gerçeğe en yakın biçimde gerçeği yansıtmayı amaçlayarak topluma ışık tutmayı gaye edinmiştir.

Genel hatlarıyla gerçekçi tiyatro akımını özetlemek gerekirse dram sanatında Aristoteles ile baş gösteren gerçekçilik nosyonu on sekizinci yüzyıldan itibaren gerçekçi akımın hazırlık aşaması olarak, on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren kendine sağlam bir zemin oluşturmuştur. Gerçekçilik anlayışı, oyunculuk sanatını, taklit etme anlayışının sürekli yenilenmesiyle, somut gerçeklerin yeniden yaratılması olarak çerçevelendirilmiştir. Böylelikle bilimsellikten uzak olan tiyatro sanatı, yeniden bilimsellikte boyutlandırılarak yenilikler getirmiştir. On dokuzuncu yüzyılı derinden etkileyen bilimsel ve teknolojik gelişmeler sonucunda sanayileşen toplum, sanat aracılığıyla kendini ifade edip, var olmaya çalışmıştır. Taklit anlayışındaki yansıtmacı anlayışa koşut olarak sahnelemeyle, oyunculukla gerçeğin sahilik noktasında canlandırılması neticesinde gelişmelerin odağındaki insanoğlunun durumu gözler önüne serilmektedir. Tüm bunların gerçekçi bir anlayışla yapılması, seyirciyi yanılsama içine sokması bu dönemin tiyatrosuna ve ayırt edici oyunculuk anlayışına özellik katmaktadır (Yıldırım, 2021: 220).

Sahnede yaşam gerçekliğinin yansıtılması gerekliliğini savunan ve amaçlayan gerçekçi tiyatro akımına göre izleyiciye sahnede bir oyun gösterisi sunulmasından ziyade yaşamın bir kesiti sunulmalıdır. Buradan yola çıkarak izleyicide bir tiyatro oyunu izliyormuş hissinin yaratılmasının yanı sıra gerçek bir olay izliyormuş hissi yaratılmalıdır. Gerçekçi tiyatro, izleyicide yaratmaya çalıştığı estetik yaşantıyı yanılsama yani illüzyon olarak saptamıştır. İzleyiciye aktarılanın inandırıcı, sahici ve gerçekçi olması, sahnede yaratılan yaşamın gerçeğine benzerlik yanılsamasına dayanmaktadır. İzleyici açısından sahnede gerçekleşen olay veya durum izleyicide izlediği şey sanki gerçekmiş ya da gerçekten oluyormuş gibi bir hissiyat yaratmalıdır. Bu nedenle oyunun, konusunun, dilinin gerçeğe benzemesine ek olarak görüntünün yani dekorun, kostümün, makyajın, aksesuarın ve

ışıklandırmanın da gerçeğe benzer veya tıpa tıp benzemesi hususuna önem verilmiştir. Gerçekçi tiyatro akımı sahne gösterisinde gerçeğe benzeme gayesine ek olarak oyunculuğun da günlük yaşama benzerliği ve gerçekçiliği konusuna dikkat çekmiştir. Bu nedenden ötürü dönemin alışagelmış oyunculuk biçimine, sahnede kalıplaşmış olan konuşma ve davranış biçimlerine karşı çıkmıştır. Rolün ve oyunculuğun abartılması, kendini sürekli tekrarlayan oyunculuk hilelerinin yinelenmesi ve sahnede göstermeciler olarak adlandırılan oyunculuk tarzı eleştiriye maruz bırakılmıştır. Sahnede gerçekleşen her şeyin izleyici için gerçekçi ve inandırıcı olması için oyuncudan talep edilen canlandırdığı karakteri veya rolünü izleyicinin kendisini oyun kişinin yerine koyabileceği ve onunla aynı duyguları paylaşabileceği sahicilikte performansını gerçekleştirmesidir. İlk etapta gerçekçi tiyatronun oyuncudan sahicilik ve inandırıcılık beklentisini karşılayabilecek bir gerçekçi oyunculuk yöntemi bulunmamasına rağmen Rus tiyatro oyuncusu ve yönetmeni Konstantin Sergeyevich Alekseyev Stanislavski yirminci yüzyılın başında yaşanan, psikoloji ve fizyoloji alanındaki gelişmelerden yararlanarak bahsi geçen beklentiyi karşılayabilecek bilimsel temellere dayalı bir oyunculuk yöntemi oluşturma arayışında bulunmuştur. Konstantin Stanislavski, yapay oyunculuğun, ezber kalıpların yinelenmesinin, yaşamın yüzeysel olarak taklit edilmesinin yerine gerçeği psikolojik boyutuyla inceleyerek bu doğrultuda gerçeği yansıtmayı amaçlamış, gerçekçi tiyatro akımının oyunculuk kuramını oluşturmuştur (Özüaydın, 2013: 25- 26). Gerçekçi dönemle birlikte oyunculuk bir sanat olarak ele alınmış, gerçekçilik mottosuyla birlikte sistemli bir bütün içerisinde Stanislavski tarafından ‘Sistem Oyunculuğu’ olarak adlandırılan bir oyunculuk yöntemi formüle edilmiştir. Gerçekçi bir yaklaşım benimseyen Stanislavski, oyunculuğu bilimsellik bağlamında ele alarak sistematize etmiş ve oyunculuğun temel yasalarını belirlemiştir. Oyunculuğun gerçekle bağını ortaya koymaya çalışırken kendi deneyimlerinden yola çıkmış, gözlem ve denemelerle bilimin sağladığı ufuk açıcı bir temelde çalışmalarını ilerletmiştir. Bugün dünyada var olan ve yaygın olan tüm oyunculuk formasyonları ya direk ya da dolaylı olarak onun Sistem oyunculuğundan etkilenmiştir. Tiyatro sanatını hayatın yeniden yaratımı olarak gören Stanislavski, oyunculuğu da bu minval üzerine düşünmüştür. Stanislavski’ye göre oyunculuk inandırıcı olmalıdır. Ama kendi dönemi içerisinde oyunculuk teatral, süslü, yapay bir yapıda olmasından ötürü gerçekçilikten uzak yıldız oyuncuların hegemonyası altında ezilen bir icra sanatı konumundadır (Yıldırım, 2021: 217- 218). Özdemir Nutku *Modern Tiyatro Akımları* (1963) isimli kitabında Stanislavski’nin oyunculuk anlayışıyla ilgili şu ifadelerle yer vermektedir: “Stanislavski, kendi yolunda ilerlerken, o zamanın profesyonel tiyatrolarındaki oyunculuk anlayış yönünden çok

gerilerdeydi. Bir kez, oyuncunun sahnede her yönden doğasal olmaması istenirdi. Konuşması süslü, sesi “edalı”, hareketleri “teyatral” olmalıydı. Sahne üzerinde, sevgililer birtakım sözleri gülünç derecede vurgularlardı; “aşk,” “aldatma,” sözleri oyuncunun ses oranına göre, yettiği kadar bağırarak söylenirdi. Oyuncunun bir tiraddan sonra sahneyi terketmesi gerekiyorsa sağ elini kaldırıp dramatik bir biçimde dışarıya çıkması yeğ tutulurdu. Stanislavski, bütün bu gülünç hareketlere ve konuşmalara karşıydı. Onun için oyunculuk türü üzerinde temelli bir çalışmaya girdi”. (Nutku, 1963: 80)

Stanislavski, deneyimlerini bilimsel yöntemlerle sahneye aktarmayı arzu eden bir yönetmen olmuştur. Oyunculuğun psikoloji tarafını çalışmalarının merkezine taşıyarak yapay ve gerçek dışı eylemlerin sahnede yeri olmadığını ileri sürmüştür. Böylelikle Stanislavski sistem, sistem oyunculuğu olarak adlandırdığı oyunculuk yönteminin temellerini oluşturmaya başlamıştır. Sistem oyunculuğuna ve genel özelliklerine değinmek gerekirse; sistem, oyunculuğun sanatsal bir niteliğe sahip olması için gerekli koşulların yerine getirilmesini öneren ve yol gösteren nitelikleri barındıran bir oyunculuk anlayışıdır. Buradan değerlendirildiğinde oyuncu, sahne ve seyirci tiyatro sanatının varlığı için bir araya gelmesi gereken üç ögeyi oluştururken, sahne ve seyirci edilgen bir tarafa sahip, oyuncu ise etken bir tarafa sahiptir. Stanislavski, bu bağlamda tiyatro sanatını var eden paydaşlardan oyuncuyu sahnede gerçek kılmak için büyük çaba harcamıştır. Oyunculuk sanatında en önemli şeylerden biri de deneyimdir. Sahnede canlandırılan karakterin ruhunu izleyiciye aktarabilmek yönetmen ve izleyici tarafından beklenen bir yetenektir. Oyuncunun canlandığı karakter ile ilişki kurma süreci önem arz etmektedir. Kişisel duygularla canlandırılan karakterin başka bir beden yaratmışçasına gerçek kılınması ve bunun sahnede yansıtılması sistemin beklentileri içerisinde. Stanislavski doğal olanın peşinden gitmeye çalışarak, sistemi doğayla tam uyumlu olacak argümanlara dayandırmıştır. Sistem, neden, nasıl ve nerede sorularının cevaplarını arayarak, oyuncuya her tür türlü yapaylıktan ve abartıdan uzak durulmasını öğretmiştir. Sistem’e göre oyuncu bir deneysel laboratuvar çalışması yürütmelidir. Böylelikle rolünü en ince ayrıntısına kadar inceleyebilir, karakterin içsel ve dışsal özelliklerini araştırabilir. Rolün ruh durumunu sahneye aktarabilmek için yalnızca içsel çalışmalar yeterli değildir. Ayrıca bedensel disiplini de sağlamak gerekmektedir. Sistemin genel yapısı incelendiğinde sistem, fiziksel eylemlerden yola çıkılan bir akışta ilerlemektedir. Stanislavski sistemine göre sahnede bir rol üstlenen oyuncu; içsel, fiziksel ve anının gerektirdiği koşullara dair bir devinim içerisinde olmalıdır (Ozan, 2019: 11- 13).

Yalçınkaya'ya (2017) göre Stanislavski, oyunculukta role içten yaklaşım ve dıştan yaklaşım olmak üzere iki yönelim sunmuştur. Bu yönelimlerdeki amaç, karakterlerin oluşumunun belirlenmesidir. Sistem oyunculuğu yönteminde oyunculukların yaratıcı düş güçlerini harekete geçirmesi amaçlanmıştır. Böylelikle, oyuncular canlandırdıkları karakterleri kavramaktadır. Stanislavski, 1906 senesinde oyunculuk yönteminin temellerini atmıştır. Sistem oyunculuğu yöntemi gerçekçi oyunculuk anlayışının temeline dayanmaktadır. Stanislavski, ilk çalışmalarından beri nefes yolları ve esnek bir vücut için yoga tekniklerine başvurmuştur. Birçok evreden sonra son haline ulaşan sistem oyunculuğu 1906-1917 yılları arasında 'Rol Yaratımında Sistem' başlığı içinde oluşmuştur. Üç dönem olarak gösterilen çalışmalar 'Hazırlık Dönemi: rolü inceleme ve tanıma', 'Coşkusal Deneyim Dönemi: yaratıcı ruh durumunun devreye sokulması', 'Fiziksel Şekillendirme Dönemi: ruhun bedenselleşmesi' şeklindedir. Sistem oyunculuğu 1917 ve 1922 seneleri arasında ise 'Fiziksel Eylemler Yöntemi' başlığı içinde oluşmuştur. Stanislavski'ye göre oyuncular yalnızca psikolojik analizle değil, fiziksel eylemlerle de yaratıcı ruh durumlarının içine girmelidir. Stanislavski sistem olarak adlandırdığı öğeleri değiştirerek, oyuncuların içsel hazırlıklarıyla bir karakteri canlandırırken başvurdukları öğeyi dışsal teknik araçlarından oluşturmuştur. Fiziksel eylemlerin doğru bir biçimde gerçekleştirilmesi ile içsel aksiyonun kendiliğinden hareketleneceğini ileri süren Stanislavski sistemi, ruhun sahneye yansıtılması üzerine kurulmuştur. Stanislavski'nin sistem oyunculuğu yöntemi esnektir ve iki bölümden oluşur. Birinci bölüm: 'Sistemin İç Mekanizması; aksiyon (eylem), sihirli eğer, imgelem, dikkatin toplanması konsantrasyon, birimler ve amaçlar, inanma ve gerçeklik duygusu, duygu belleği, duygu ve düşünce alışverişi, duruma uyma (adaptasyon), kesintisiz çizgi (bütünlük ve akış)' şeklinde kurulmuşken ikinci bölüm: 'Sistemin Dış Mekanizması; oyuncunun fiziksel donanımı, kasların gevşemesi ve anlatımlı vücut, tutumluluk ve denetim (bütünlük ve kontrol), konuşma-vurgulama-tonlama, tempo ve ritim' şeklinde kurulmuştur (Yalçınkaya, 2017: 54- 57). Stanislavski oyunculuk sistemi büyük hareketlerin ve davranışların olduğu abartılı melodram oyunculuğunun zıttı bir oyunculuk anlayışına sahiptir. Sistem oyunculuğunda karakter analizi ve çözümlemesi önemli bir yer tutmaktadır. Sistem oyunculuğu yapaylığa ve yapmacılığa karşı bir tutum sergileyerek, oyunculukta esas olarak doğallığı ön plana çıkarmaktadır. Bu nedenle Stanislavski sistem oyunculuğu yöntemi temelinde özdeşleşmeyi barındırarak, oyuncuların gerçeği istemektedir.

Stanislavski sisteminin genel yapısı göz önünde bulundurulduğunda ve incelendiğinde sistemin fiziksel eylemlerden oluşan yapısı ağırlıklı olarak dikkat çekmektedir. Stanislavski sistemine göre hareket eden bir oyuncu sahnede rolünü canlandırırken içsel, fiziksel ve anın gerektirdiği koşul ve şartlara uygun bir hareket ve eylem gerçekleştirmektedir. Bu nedenle Stanislavski'nin sahnede bir eylem gerçekleştiren oyunculara en öncül önermesi dikkat odaklanması yani oyuncunun rahatlamış bir bedene sahip olmasıdır. Çünkü gergin bir vücut yaratılacak olan role kendini hazır hissetmeyerek rolün içine giremeyecektir. Stanislavski'ye göre diğer önemli bir husus ise sahne olgusudur. Sahne, gerçek yaşamın izdüşümünü oluşturmaktadır. Bu sebeple sahnede yansıtılan her eylem doğal olan ile paralellik göstermelidir. Bir başka husus ise eyleme inanç ve gerçeklik duygusudur. Sahnede eyleme başlamadan önce beden, gerginlikten arındırılmalıdır. Oyuncunun tamamen rolüne odaklanarak, tüm dikkatini rolüne vermesi gerekmektedir. Böylelikle sahnede canlandırılan ve gerçekleştirilen her şey yaşamın bir parçasına ve yaşamın bir gerçeğine dönüşür. Oyuncu, sahnede gerçekleştirdiği eylemlerini gerçek kılmak için desteğe ihtiyaç duymaktadır. Oyunculunun soyut içeriği ruhsal ve fiziksel eylemler doğrultusunda yapay enstrümanlar ile beslenmelidir. Stanislavski, yarattığı sisteminde uyguladığı ve sıklıkla kullandığı bu yapay uyaranlara coşku belleği ve sihirli eğer ismini vermiştir. Kullanılan bu yöntemin enstrümanları oyuncunun anıları, sosyal hayatı veya yaşamındaki tüm komik ya da acı olaylar olabilmektedir. Böylece oyuncu rolünü inşa ederken kendi yörüngesinde içsel bir gezinti yaparak kendi rolü için malzeme toplayabilir. Bu yöntem duygunun içsel ve dışsal argümanlar ile şekillenmesine bağlı bir yöntemdir (Karaboğa, 2005: 56- 57).

Çalışmanın bu bölümünde de belirtildiği üzere Aristoteles'ten bu yana Batı'da tiyatro sanatına yüklenilen gerçeklik nosyonu, her dönem farklı akımlar ile şekillenerek devamlılık göstermiştir. Oyuncular da sanatlarını dönemin koşullarındaki gerçeklik anlayışı ile icra etmişlerdir. On dokuzuncu yüzyıla kadar hem gerçeklik hem de bu fenomenin bir oyun olarak icra edilmesinde farklı fikirler ortaya koyulmuştur. Yirminci yüzyılda Stanislavski tüm bu dağınıklığı sistematize ederek gidermeye çalışmıştır. Yalnız o da dinamik bir yapıya sahip olan insanoğlunun oyunculuk sanatının öznesi ve nesnesi olması zorunluluğundan kaynaklı sorunlardan oluşan oyun – gerçek kaosu sebebinden dolayı oyunculuk anlayışında değişikliğe gitmiştir. Bu nedenle oyunculuk sanatının gerçeğin ereği olmasından ötürü hep tartışmaların odağında kalacağı ön görülmektedir (Yıldırım, 2021: 219).

Genel hatlarıyla gerçekçilik akımı, gerçeği olduğu gibi saf, temiz ve gerçekçi bir biçimde yansıtmaya amacı güderek toplumun aynası olmayı amaçlayan bir akım olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerek sinema gerekse resim gibi tüm sanat dallarını etkileyen gerçekçilik akımı tiyatro sanatında da yeni bir çılgırın açılmasını sağlamıştır. Romantizm akımının yapay, abartı ve taklitçi yaklaşımına karşı zıt bir tutum belirleyen tiyatrodaki gerçekçilik anlayışı, gerçeği sahneye taşımayı amaçlayarak toplumu gerçeklerle yüzleştirmiş, insanoğlunu düşünmeye ve sorgulamaya davet etmiştir. Buna ek olarak Stanislavski de geliştirdiği sistem oyunculuğu ve metotlarıyla birlikte gerçekçilik anlayışını oyunculuk üslubuna taşımıştır. Yapay ve taklitçi bir oyunculuk anlayışı yerine gerçeğin psikolojik boyutu incelenmesi gerektiğini vurgulayan Stanislavski, böylelikle gerçekliği sahneye yansıtarak gerçeğin izleyiciye yansıtılmasını sağlamıştır. Bu bölümde gerçekçilik akımına, akımın ortaya çıkışına ve tarihi sürecine değinilmiştir. Genellikle tüm sanat dallarını etkileyen ve kendine yer edinen gerçekçilik akımı özelleştirilerek tiyatro sanatındaki gerçekçilik akımı ele alınmıştır. Tiyatroda gerçeğin ne olduğu, gerçekçilik yaklaşımları ve gereklilikleri vurgulandıktan sonra tiyatrodaki gerçekçilik ile doğrudan bağlantılı olan Stanislavski'nin sistem oyunculuğu ve metodu genel hatlarıyla irdelenmiştir. Böylelikle gerçekçi oyunculuğun ve oyunculuktaki gerçekçiliğin hatlarının ne olduğu belirlenmeye çalışılmıştır. Birinci bölümde teatrallik olgusunun ikinci bölümde ise gerçekçilik olgusunun hatları belirlenmiştir. Üçüncü bölümde tiyatrodaki gerçekçilik ve teatrallik ayrımı başlığı altında bu iki kavramın farklılıkları ve anlamları açıklanarak, bu ayrımın net bir biçimde ortaya konulması amaçlanmaktadır.

1.4. Tiyatroda Gerçekçilik ve Teatrallik Ayrımı

Teatrallik kavramı birinci bölümde detaylı bir şekilde açıklanıp, anlamlandırılmasının yanı sıra bu bölümde teatrallik kavramına yeniden değinilip, kavramın çerçevesi daha da netleştirilerek gerçekçilik kavramı arasındaki içerik ve biçim farkının ortaya koyulması amaçlanmıştır. Buradan yola çıkarak teatrallik kavramına tekrardan bir geri dönüş gerçekleştirdiğimizde teatral kavramının anlamsal olarak farklı birçok olguya, düşünceye atıfta bulunduğunu ve bir anlam kargaşası yarattığını belirtmek yerinde bir yaklaşım olacaktır. Teatrallik kavramına genel bir perspektifte bakıldığında kavramın tek başına bir anlam ifade etmeyip birden fazla anlama sahip olduğu ve hem tiyatro sanatına ait olan hem de tiyatro sanatının ötesinde olan bir kavram olduğu söylenebilir. Teatrallik kelimesinin basitçe sözlük taraması yapıldığında kavramın sözlüklerde benzer veya farklı kavram tanımlamaları

bulunmaktadır. *The American Heritage Dictionary of the English Language* incelendiğinde teatrallik kavramının ayrı olarak tanımlanan iki farklı anlamına rastlanmaktadır. Kavramın birinci anlamı ‘dramatik performansla ilgili, tiyatroya ait, onunla ilgili olan veya ona uygun olan’ şeklindeyken ikinci anlamı ‘abartılı bir biçimde kendini gösteren ve doğal olmayan davranışlar bütünü, yapmacık dramatik performans’ şeklinde belirtilmektedir (The American Heritage Publishing Company, 1969: 7384). Teatrallik olarak adlandırdığımız olgu, bir ilişkiyi tarif eden, bakan ve bakılan arasındaki dinamik bir ilişkinin sonucundan ibarettir. Buna ek olarak gündelik hayatın gerçekliği ile sahne gerçekliği arasındaki uzaklık ve yakınlık ilişkisi teatrallik kavramının etkisini belirlemektedir. Kurmacanın ne kadar var olduğu aynı zamanda teatralliğin de ölçüsünü etkilemektedir. Kimileri teatralliğin yönünün gerçek yaşamın kendisi olma gerekliliğini öne sürerken kimileri ise teatralliğin yönünün sahnesele gerçeklik olması gerektiğini öne sürmektedir. Zaman içerisinde tiyatro sanatçılarının gündelik diline yerleşerek, kullanılan teatrallik kavramı incelendiğinde kavramın çift yönlü anlamıyla karşılaşılmaktadır. Buna örnek olarak teatrallik kavramıyla ilgili ‘teatral bir değeri olmayan’ manası kastedilebilir. Burada bulunan teatral bir değer olmama veya teatral bir değer bulunmama durumu bir taklit beklentisi içerisinde olma ya da yoğun bir kurmaca arayışı içerisinde olma durumunu kapsamaktadır. Örnek olarak ‘bu sahne hiç teatral değil’ yaklaşımında teatralliğe atfedilen anlam ile bahsedilen anlam bir ilişki içerisinde. Eğer buradaki teatrallik kavramından anti- teatrallik yaklaşımını çıkarıyorsak öncelikli olarak tiyatro karşıtlığını düşünmek gerekmektedir. Buna örnek olarak Joel Trapido, *Uluslararası Tiyatro Dili Sözlüğü* isimli kitabında teatrallik kavramını sıklıkla ve zorunlu olarak kullanılan ve küçümsenen bir kavram olarak tanımlamaktadır. Burada teatrallik kavramındaki tanımın küçümsenme durumu bir şeyin etkisinde olma veya denetimin dışında olma durumundan kaynaklanmaktadır. Teatrallik kavramının gücü, kavramın hem tanınmasından hem de kınanmasından oluşmaktadır. Teatrallik, tiyatro tarihi boyunca düzenli bir biçimde etik ve felsefi değer yargılarının bir öznesi olmuştur. Bu nedenle tiyatro karşıtlığının birçok nedeni bulunmaktadır. Burada asıl olarak dikkat çekilmesi gereken mevzu estetik değerler bağlamındaki anti- teatrallik düşüncesidir. Buradaki durum tiyatro karşıtlığı değil, var olan formu sebebiyle teatral formlara karşı olunmasıdır (Sezgin, 2020: 25).

Teatrallik kavramı, Platon’un idealar dünyasından, Aristoteles’in mimesis olgusuna ve Latin kökenli Theatrum Mundi (dünya sahnesi) düşüncesine kadar uzanmaktadır. Bu süreç içerisinde teatrallik kavramı anti – teatrallik düşüncesini de kapsamaktadır. Buradan yola çıkarak teatrallik kavramı Nietzsche, Adorno, Diderot, Michael Fried gibi farklı birçok

düşünürü ve yazarı tiyatro düşüncesine karşı çıkma düşüncesinde buluşturmuş olan bir kavram yaklaşımı yapılabilir (Bilgil, 2013: 65). Öncelikli olarak Platon ve Aristoteles'e kadar uzanan bu süreci göz önüne aldığımızda Platon'un sanatı ve sanatçıları en alt düzeyde konumlandırarak ilk defa bu sanatı tartışmaya açtığını söyleyebiliriz. Sanatı ve sanatçıyı taklitçi olarak nitelendiren Platon, asıl bilgi olan idealar evrenini ve yaşadığımız dünyayı bir kanaat evreni olarak adlandırmış ve dünyayı kopyanın bir kopyası olarak açıklanmıştır. Bu nedenle de Platon'a göre sanatçının yaptığı da kopyanın bir kopyası olacak ve asla gerçeği yansıtmayacaktır. Aristoteles ise tam tersini iddia ederek sanatın nosyon olarak gerçeği yansıtmama amacının olduğunu savunmuştur. Sanatı, mimesis kuramından yola çıkarak gerçeğin sahnede belli kriterler ile paradoksal bir biçimde yeniden yaratılması olarak açıklamış ve bu önemli sanatın bütüncül bir anlamda gerçekliği yansıttığı savını ileri sürmüştür (Yıldırım, 2021: 104). Belirgin ve net bir biçimde anti – teatrallik düşüncesinin oluşmaya başladığı sürece göz attığımızda ise Nietzsche'nin teatrallik karşı çıkılması gereken bir estetik değer olarak tanımlaması dikkat çekmektedir. Nietzsche teatrallik, tiyatronun sanat alanı dışında tutulması gerekliliğini öne sürmüştür. Nietzsche'nin teatrallik karşı yapmış olduğu tiyatro karşıtı suçlamalarının hedefinde oyuncu bulunmaktadır. Bu eleştiri, oyuncunun sahnede canlandırdığı rolü ile var olması ve buradan hareketle 'ben ve öteki' ikililiğinden kaynaklı olarak teatral bir durumda olması, bir başkası için oyuncunun kendisini örgütlemesi ve oyuncunun varlığını o role göre biçimlendiriyor olması, oyuncunun kendinden kaynaklı olarak teatral bir duruş içerisinde olmasından kaynaklanmaktadır. Buradaki en genel tanımlama, tiyatro sanatının diğer sanat dallarından ayırıcı olarak daha yoğun bir biçimde canlı performans düşüncesi ile kendini izleyicinin varlığına bağlamasına bir karşı çıkıştan ibarettir (Tüfekçi, 2006: 60). Michael Fried ise teatrallik kavramını olumsuz bir bakış açısıyla ele almış diğer önemli bir düşünürdür. Fried, teatrallik öz farkındalığı olan ve kendini izleyicinin bakış açısına açan sanat eseri olarak tanımlamaktadır. İzleyicisinin farkında olan resim, izleyiciyi kendi içine çekemez. Böylelikle resim ve izleyici arasında duygusal bir özdeşim kurulması engellenir. Fried'e göre izleyicisinin farkında olan eser istediği yanılşamayı üretemeyerek, teatral olacak, izleyicinin varlığına ihtiyaç duyacak ve onun yokluğu ile yok olacaktır (Fried, 1980: 73).

Teatrallik kavramının metaforik ve farklı kullanımları, kavramın bir anlam bulanıklığı oluşturmasına ve bir anlam kargaşası yaratmasına neden olmaktadır. Bu nedenle teatrallik kavramı hem olumlu hem de olumsuz birçok anlama sahiptir. Buna ek olarak teatrallik kavramı kimi düşünürler tarafından yalnızca tiyatroya ait olmayan, tiyatrodan da fazlası olan

bir fenomen, bakanın ve bakılanın alanında baş göstermeye başlanılan bir süreçtir. Genel perspektifte teatrallik kavramı incelendiğinde çoğunlukla kavramın abartılı üslup ve tavır, sahneden izleyiciye taşan fazlalık ve aşırılık, taklitçilik ve taklit unsurları gibi anlamlarının ön plana çıktığını söylemek mümkündür. Fakat kavramın geçmişten günümüze olan süreci göz önünde bulundurulduğunda teatrallığın farklı, zıt, benzer, aynı, ortak birçok yorumlamaya ev sahipliği yaptığı söylenebilir. Bu sebeple teatrallik kavramının anlam haznesi geniş bir biçimde çerçevelenmiş, kavramın genel hatlarıyla özü ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Teatrallik kavramının anlamı ve özellikleri hem içerik hem de üslup olarak belirtildikten sonra teatrallik kavramının tiyatrodaki gerçekçilik olgusuyla arasındaki ayrımı daha da netleştirebilmek adına gerçekçilik olgusu ikinci bölümde detaylı bir biçimde açıklanmasına karşın iki olgu arasındaki farkı net bir biçimde ortaya koyabilmek için tekrardan tiyatrodaki gerçekçiliğe ve gerçekçiliğin özelliklerine değinilmiştir.

Tiyatroda gerçekçilik akımı on dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında ekonomik ve siyasi gelişmelerden etkilenecek romantizm akımına karşı çıkan bir kuramdır. Kapitalizmin güçlenmesi ve endüstrileşme devrimiyle birlikte yaşanan çarpıcı gerçeklikler romantizmin konu aldığı aşk, ince duygular, bireysellik ve birey problemleri gibi konuların önemini yitirmesine neden olmuştur. Sanatçılar ve düşünürler yaşamın zorlukları, toplumsal sorunlar üzerine düşünmeye başlamıştır. Bu nedenle on dokuzuncu yüzyılla birlikte tiyatro sanatı da yaşamın gerçeklerini yansıtmayı gaye edinerek toplumu aydınlatma yoluna gitmiştir. Tiyatro sanatının bu dönemde bir dönüşüm içerisine girmesinde diğer önemli etken de bilimsel gelişmelerdir. Bilim alanındaki gelişmeler sanatçıyı, onun dünya görüşünü, seçtiği konuyu ve yöntemini de etkileyerek tiyatro sanatına yeni ve farklı bir soluk gelmesini sağlamıştır. Gerçekçilik akımıyla beraber somut dünya gerçekliklerinin olduğu gibi, hiç değiştirilmeden, duyularla algılanan biçimde sahneye yansıtılması amaçlanmıştır. Oyun konusu, kişileri, dili ve görüntüsüyle birlikte gerçeği birebir yansıtmalıdır. Bu nedenle gerçekçilikle birlikte dekor, kostüm, makyaj, aksesuar, ışıklandırma önem kazanmış, gerçeği aynen yansıtması adına özen gösterilmiştir. Bu anlayış, gerçekçilik (realizm) ile doğalcılık (natüralizm) kavramının eş anlamda kullanılmasına yol açmıştır. Bu iki kavram ortak ve benzer yönlere sahip olmalarına karşın temelde önemli ayrım noktaları bulunmaktadır. Natüralizm akımı ahlaka, töreye ve adetlere ters düşen, o ana kadar üstü kapalı kalmaları tercih edilmiş gerçeklerin, cinsel istek ve arzuların, insanın hayvani yanının sergilenmesini ve insanın bunlara yazgılı olduğunun belirtilmesini isterken realizm akımı izleyiciyi toplumun sorunları üzerine düşünmeye yönleltmektedir. Toplum olgularının ardında kesin yasaların var olduğunu belirtmekten

kaçınırken, hazır formüllere ve çözümlere karşı bir tutum sergiler. Realizm akımı izleyicinin tüm gerçekliğiyle olayları düşünüp, çözümleyip, aklında ve vicdanında durumu tartışmasını ve tüm yönüyle sorunu kendi yaşantısında görüp özümlemesini amaçlamaktadır (Aydoğdu, 1997: 27- 28). Gerçekçi akım, izleyiciye kendisi dışındaki dünyayı tüm olumsuzluklarıyla göstermeye ve böylelikle izleyiciyi bu sorunlar üzerine düşünmeye yöneltmektedir. Gerçekçi akımın temelinde ‘düşünmek’ eylemi önem kazanmıştır. Gerçekçi akım kuramcıları kendinden önceki popüler akımları ağırlıklı olarak eğlendirme amacı gütmekten, basmakalıp konu seçimlerinden ve izleyicinin düşünme yetisini azaltmasından ötürü eleştirmektedir. Gerçekçi akım izleyicinin olay ve durumları görmezden gelmesi ve bunları yok sayması yerine toplumun gerçekliklerine karşı bir ayna rolü üstlenerek izleyicilerin aydınlanmasını, düşünmesini ve sorgulamasını amaçlamaktadır. Gerçekçi tiyatro bir yanılsama (illüzyon) tiyatrosudur. Bunun sebebi sahneye yansıtılan gerçekçiliğin inandırıcı olabilmesi ve seyircide uyandırılması hedeflenen estetik yaşantının yaratılması amaçlanan illüzyonla bağlantılı olmasıdır. Sahnede yansıtılan gerçeğin ikna edici olması için sahnede gerçeğe olabildiğince yakın bir resmin sunulması gerekmektedir. İllüzyonun yaratılabilmesi oyun kurgusunun, dekorun, kostümün, oyunculuğun, ışıklandırmanın, aksesuarın, konuşulan dilin ve hareketin sadeliğine ve doğallığına bağlıdır. Oyuncu rolünü gerçekleştirirken izleyicinin kendisini oyun kişinin yerine koyabileceği ve duygularını paylaşabileceği doğallıkta olmalıdır. Böylelikle amaçlanan izleyiciyi kendi dünyasından uzaklaştırarak onun sahne ile özdeşleşmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda oyuncunun tavrı, mekânın atmosferi, sahne kurulumu, görsel ve işitsel materyallerin tümü illüzyonu yaratarak gerçekçi ve inandırıcı olabilmeyi başarabilmektir (Zeren, 2011: 45- 46). Tiyatrodaki gerçekçilik akımı yaşam gerçeğinin mantığıyla koşullanan, yapay bir biçimde düzenlenmiş olan kurgu bütünlüğüyle yaratılması amaçlanan illüzyonla estetik doygunluk sağlayan bir akımdır. Gerçekçi tiyatronun bir getirisi olan illüzyonun yaratılması için gerekli olan ifade araçlarının (dekor, kostüm, oyunculuk ve sahne anlayışı vb.) kusursuz bir bütünlük içerisinde sahneye yansıtılması önem arz etmiştir. Bu durumda modern anlamda yönetmenlik kurumunun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yönetmenlik anlayışı modern anlamda Saxe-Meiningen Dükü, II.Georg ile ortaya çıkmıştır. II.Georg yaptığı çalışmalar ve getirdiği yeniliklerle birlikte çoğu gerçekçi yönetmeni etkilemiştir. Rönesans’la gelen ve romantik dönemle birlikte kendine iyice yer edinmiş olan simetrik sahne düzeni Meiningen Dükü tarafından kaldırılmış, tarafınca yerine asimetrik sahne düzeni anlayışı getirilmiştir. Yönetmen oyuncu ile dekorun bir ahenk içerisinde hareket etmesi gerekliliğini savunarak, sahneye oyuncunun kullanabileceği somut

eşyalar taşımıştır. Gerçekçi akım için önemli yönetmenlerden bir diğeri de Andre Antoine'dir. Antoine, izleyicinin tiyatrodaki olduğunu ve bir oyun izlediğini unutmamasını amaçlayarak seyircinin ilgisini ve odağını tamamiyle sahneye yönlendirmeyi amaçlamıştır. Bunu sağlayabilmek adına sahne perdesi aralandıktan sonra salon tamamen karartılmalıdır. Ayrıca bir bütünlük sağlayabilmek için oyunun bölümlere ayrılıp aralarla bir kesiklik yaratılmaması gereklidir. Çünkü bu seyircinin dikkatini dağıtır ve sahne görüntüsünü zayıflatır. Antoine'ye göre oyuncu izleyicinin etkisi altında kalmamalıdır. Oyuncu, izleyicinin heyecanını, beğenip beğenmediğini dikkate almamalıdır. Bu nedenle oyuncu izleyiciye açılan sahne ağzını saydam bir duvar olarak kabul etmelidir. Bu saydam duvara ise 'Dördüncü Duvar' ismi verilmiştir. Yönetmene göre oyuncu, rolünü yaşayarak, abartıdan, yapmacılıktan, kalıplaşmış hal ve hareketlerden uzak durmalıdır. Oyuncu gerçeğe uygun bir şekilde rolünü gerçekleştirmelidir. Oyuncunun kendi kişiliği onun rolünün önüne geçmemelidir. Böylelikle Antoine, ifade araçlarının ayrıntılı bir biçimde sahnelemesiyle ve gerçekçi oyunculuk anlayışıyla görsel bakımından gerçeği yakalamayı hedeflemiş, izleyicinin sahnede gördükleriyle gerçeklikten şüphe duymamasını sağlamıştır. Bu gelişmelerin tümünün modern sahneleme ve oyunculuk anlayışına etkisi yadsınmamalıdır. Ama sahneleme ve oyunculuk yönetimini sistematize ederek yirminci yüzyıl tiyatrosunu derinden etkileyen en önemli isim hiç şüphesiz ki Konstantin Stanislavski'dir (Aydoğdu, 1997: 31- 33). Stanislavski, 'sistem' olarak bilinen ve adlandırılan oyunculuk yöntemi ile modern oyunculuk anlayışına yeni bir yön kazandırmış olan tiyatro yönetmeni ve oyuncusudur. Stanislavski'nin geliştirdiği sistem oyuncululuğu yöntemi oyunculuk sanatının bir bilimidir. Sistem oyuncululuğu yöntemi tüm ayrıntılarıyla stüdyo çalışmalarında defalarca denenmiştir. Stanislavski'nin yönteminde en temel nokta abartılı, kalıplaşmış ve yapay oyuncululuğun reddidir. Onun yöntemi insan ruhunun yaşama aktarılması ve onun var edilmesidir. Bu sebeple oyuncunun iç dünyayı ve ruhu yaşatmaya başlaması oyunculuk sanatının temelini oluşturmaktadır (Oruç, 2015: 41). Stanislavski'nin sistem oyuncululuğu yönteminde gerçekçi oyunculuk anlayışı hakimdir. Stanislavski'nin gerçekçi tiyatro anlayışına göre izleyiciler bir tiyatro oyunu izlediklerini unutarak, kendilerini olayın akışına bırakmalıdır. Oyun, izleyiciye gerçek bir olay izliyormuş hissini vermelidir. Stanislavski de sahnelerin gerçekçi olabilmesi için kostüm, dekor, aksesuar, ışık, makyaj gibi detaylara oldukça önem vermiştir. Her bir detay sahneye uygun bir biçimde gerçekçilik doğrultusunda uygulanmalıdır. Stanislavski sahnede olan her şeyin inandırıcı olması gerektiğini savunmuştur. Bu doğrultuda yönetmen, tüm detayları en ince ayrıntısına kadar gerçekçilik ilkesini baz alarak tasarlamıştır. Stanislavski'ye göre tiyatro

sanatının en önemli ögesi oyuncudur. Bu nedenle oyuncunun canlandığı rol ile özdeşleşmesi gerekmektedir. Ayrıca oyuncuların beklenen şey rollerini izleyicilerinde kendileriyle özdeşleştirebilecekleri inandırıcılıkta ve samimiyette canlandırmaları ve canlandırdıkları rollere kendilerinden de bir şeyler katarak rollerini içselleştirmeleridir. Sistem oyunculuğunun ilkelerinden biri de oyuncuların yaratıcı olmaları, rollerinin her ayrıntısını bilmeleri ve kavramalarını sağlamaktır. Oyuncuların sahnedeki hareketlerinin aşırıya ve yapmacılığa kaçmaması gerekmektedir. En başta oyuncu gerçekleştirdiği eyleme inanmalı, rolünün dışına çıkmamalı ve rolünü yaşamalıdır. Yaratıcılığa ve duygulara oldukça önem veren Stanislavski, sahnede gereksiz hiçbir şeye yer vermemektedir. Sistem oyunculuğunun temeline özdeşleşmeyi yerleştiren Stanislavski, oyuncuların gerçekçi olmalarını ve gerçeği yansıtmalarını istemiştir (Yalçınkaya, 2017: 52- 53).

Genel hatlarıyla tiyatro sanatı, ilkel insan ile başlayan oynama dürtüsünün biyolojik, düşünsel, kültürel, sosyal, siyasal, ekonomik gelişmeleri akabinde evrilerek bir sanat haline dönüşmüş ve var olduğu günden bugüne kadar da çeşitli tartışmaları beraberinde getirmiştir. Temel olarak içerisinde birçok tartışma barındıran ve çeşitli yöntemlerle de açıklanmaya çalışılan oyunculuk sanatı kendini göstermeye başladığı ilk zamanlarda da aslında amaç olarak hep gerçeği anlatma derdinde olmuştur (Yıldırım, 2021: 104). Ajda Baştan, İngiltere’de Restorasyon Dönemi Tiyatrosu isimli makalesinde sanat ve gerçekçilik ilişkisini şu ifadelerle açıklamaktadır; “*sanat, nesnel gerçekliğin estetik imgeler halinde ortaya çıkarılmasıdır. Gerçeklik sanatsal ifadelerle kavranır. Toplumsal olaylar ve durumlar değişse bile sanatın hiç değişmeyen özelliği gerçekliği anlatmaktan hiçbir zaman vazgeçmemesidir*”. (Baştan, 2016: 222) Sanat ve özelinde oyunculuk ve gerçekçilik ilişkisi her dönem tartışmalara neden olmuş olsa da gerçekçilik çeşitli araştırmalarla ve yöntemlerle açıklanmaya ve ifade edilmeye çalışılmıştır. On dokuzuncu yüzyıla birlikte gerçekçilik ilk defa Stanislavski tarafından sistematize edilmiş ve böylelikle gerçekçi tiyatro ciddi bir ivme kazanmıştır. Buna rağmen gerçekçilik tartışmaları içinde barındırdığı paradokslar nedeniyle hiç son bulmayarak günümüzde de var olmaya devam etmektedir.

Bu bölümde bahsedilen bilgiler ışığında; on dokuzuncu yüzyıl öncesinde var olan ve ağırlıklı olarak romantik dönemi kapsayan dilimdeki oyunculuk anlayışı ve yönelimi incelendiğinde oyunlarda ve oyunculuklarda ‘teatral’ bir etkinin var olduğundan bahsetmek mümkün olacaktır. Aşırı abartının, yapaylığın, fazlalığın, büyük hareketlerin ve taklidin varlığı yadsınamaz derecede döneme hâkim olmaktadır. Dönemin bu özellikleri teatral etkinin

ve teatralliğin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda teatral olarak isimlendirdiğimiz olgu, her ne kadar net ve açık bir biçimde karşılığı olan bir kavram olarak karşımıza çıkmasa da daha yuvarlak hatlarla şekillendirilerek kavramın zıt, farklı, benzer ya da aynı anlamları göz önüne alındığında bahsedilen dönem içerisinde teatralliğin ve özelliklerinin ağırlıklı olarak kendini gösterdiği ve bu nedenle de kimilerine göre hem olumsuz anlamda hem de olumlu anlamda tartışmalara yol açtığını söylemek mümkün olacaktır. Gerçekçilik dediğimiz olgu ve tiyatrodaki gerçekçilik dönemi ise bahsedilen teatral özelliklere ve teatrallığe karşı bir tutum sergileyerek oyunların ve oyunculukların daha gerçekçi ve doğal olduğu bir anlayıştır. Toplumu, olayları ve bireyleri olduğu gibi yansıtmaya amacı güden gerçekçilik olgusu yaşam gerçeğini olduğu gibi sahneye taşımayı ve izleyicilere de alışlagelmiş bir tiyatro oyunu sunmaktan ziyade hayatın içinden gerçek bir kesit sunarmışçasına bir oyun sunmayı amaçlayarak gerçekçi bir etki yaratmayı hedeflemiştir. Böylelikle izleyici alışılmış olan abartılı ve yapay oyunculuklardan, basmakalıp konulardan ve gündelik hayatın içinden olmayan, gerçekçi olmayan duygulardan ve olaylardan uzaklaşarak gerçekçi oyunculuklar ve gerçekçi konularla birlikte izlediği karakter ile özdeşleşme sağlayabilecek ve içerisinde yer aldığı toplumu ve sorunlarını düşünerek sorgulama ve irdeleme yeteneğini geliştirecektir. Teatrallik ve gerçekçilik kavramları ortaya çıkışlarından gelişim süreçlerine kadar tarihsel süreç içerisinde açıklanmaya ve anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Buradan yola çıkarak iki kavram arasında bulunan farklılıklar ve ayrımlar saptanmıştır.

2. BÖLÜM

2. SİNEMADA GERÇEKÇİLİK

Bu bölümde tezin odak noktası olan Muhsin Ertuğrul ve Lütü Ömer Akad sineması perspektifinden Türk sinemasındaki teatrallik ve gerçekçilik ayrımından önce sinemada gerçekçilik olgusunun dünya sinema tarihinin ilk yıllarından itibaren genel hatlarıyla gelişim sürecine değinmek yerinde olacaktır. Bu akışı Türk sinema tarihine doğru bir geçiş izleyecektir. Sinemada gerçekçilik olgusu dünya sinema tarihi içerisinde Lumière Kardeşler olarak bilinen ve anılan Auguste Marie Louis Nicolas ve Louis Jean ve Georges Méliès'in sinema anlayışlarından itibaren tarihsel süreç bağlamında önemli gelişmeleri, yenilikçi hareketleri, farklı eğilimleri ve özellikleriyle sinema sanatında ön plana çıkan ülke sinemaları, sinema akımları, film kuramları ve sinema kuramcıları temel alınarak yansıtılacaktır. Sinema sanatının ilk doğduğu zamandan günümüze kadar olan süreci göz önünde bulundurduğunda sinemada gerçekçilik olgusunun ilk dönemlere kadar dayandığı gözlemlenmektedir. Bu nedenle de sinemada gerçekçilik olgusunun daha iyi benimsenmesi ve anlaşılması adına genel hatlarıyla dünya sinema tarihinin incelenmesi ve bu olgunun resmedilmesi amaçlanmıştır. Sinemada gerçekçilik olgusunun dünya sinema tarihi bakımından varlık süreci ele alınmadan önce gerçekçilik kavramına sinema sanatı bağlamında değinmek yerinde olacaktır.

Sanatta gerçekçilik dediğimiz olgunun temelinde, sanatın, bir şeyin aslına ya da kendisine bağlı kalarak gerçeği yansıtması yer almaktadır. Oscar Brockett'e (2000) göre gerçeğe sadece doğrudan gözlem yolu ile ulaşılabileceği ve sadece çevrede yaşananların doğrudan gözlemlenebileceği ve gözlemcinin nesnel olması gerekliliği bulunduğu belirtilmektedir (Brockett, 2000: 445). Sinema sanatında bağlamında gerçekçilik olgusuna değinmek gerekirse sinema, diğer sanat dallarına göre gerçeklik yansıması yaratmada daha yetkin bir sanattır. İzleyici de bu doğrultuda sinemayı bir sanattan ziyade hayatın yerine geçen bir olgu olarak görmektedir. Sinema sanatının ortaya çıktığı ilk yıllardan itibaren amaç, gerçek hayatı olduğu gibi aslına bağlı kalarak yansıtmak olmuştur. Sinema, özü ve görüntüleri gereği gerçek dünyayı olduğu gibi yansıtabilecek niteliğe ve ayrıcalıklı bir biçime sahiptir. Bu nedenle gerçek dünya, sinema aracılığıyla saf bir biçimde izleyiciye iletilebilmektedir. İzleyiciyi gerçek yaşamın sorgulamalarından uzaklaştırarak kurmaca dünyalara götüren kurmaca sinema ya da diğer bir adıyla klasik anlatı sinemasına karşın, gerçekçi sinema yaşama, varlığa ve topluma dair sorgulamaların bir aracı olma işlevine sahiptir. Gerçekçi

sinemanın amacı dünyayı olduğu gibi izleyiciye göstermektedir. Böylelikle izleyici, görsel bir doku olarak içerisinde bulunmuş olduğu dünyayı daha iyi tanıyabilecektir (Tong, 2018: 38- 39). Sinemada gerçekçilik olgusunu daha iyi anlayabilmek adına kurmaca olgusuna değinmek gerekirse kurmaca kavramı, ‘olmadığı halde varmış gibi tasarlanan veya kurgulanan’ anlamına gelmektedir. Kavramı sinema dilinde incelediğimizde de kurmaca filmleri zamanın, mekânın, konunun geçtiği yer ve zaman çerçevesinde, uygun ve aydınlatıcı bir tarzda, hikâyenin akışına göre düzenlenmesiyle anlatımı inşa edilen filmler şeklinde tanımlamak mümkündür. Kurmaca olmayan, ‘gerçekçi’ olarak adlandırabileceğimiz filmler ise kurmaca yapımlarla geçirgen sınırlara sahip olan, birbirinden oldukça farklı örneklerin yer aldığı, gerçek insan, gerçek mekân ve gerçek durumları kullanan fakat bu ilkeleri çeşitli amaçlar ve sebepler doğrultusunda göz ardı edebilen, gerçeğin yaratıcı bir biçimde yorumlanmasına dayanan ve gerçek dünyanın yeniden üretimi olan filmlerdir. Kurmaca sinema, sınırları belirlenen ve hayal gücüne dayalı bir tür olarak isimlendirilebilir. Olayların nerede ve nasıl başlayacağını ve biteceğini belirleyen bir senaryo ve bu senaryonun sınırları çerçevesinde kamera önünde rol yapan oyuncular, senaryo ve yönetmenin hayal gücüyle şekillenen dekor ve kostümler, stüdyo veya doğal ortamlarda müdahaleye açık aydınlatma kullanımı ve görüntülerin süresinin veya yerinin değiştirilebildiği kurgu sinemasına karşın gerçekçi sinema hayatın gerçeklerini, gerçekçi bir biçimde konu edinmektedir. Fakat buna ek olarak bu durum, gerçekçi sinemanın gerçekliği aktarırken sinematografi bağlamında hiçbir yaratıcı öğeden faydalanmadığını göstermemektedir (Öztürk ve Uludere, 2018: 173). Gerçekçi ve kurmaca sinema kendi içlerinde alt türlere ve özelliklere ayrılmaktadır. Bir sonraki bölümde sinemada gerçekçilik olgusuna ve özelliklerine, sinema sanatının ortaya çıktığı zamandan günümüze kadar olan süreç temel alınarak, ülke sinemaları, sinema akımları ve film kuramları bağlamına odaklanacaktır.

2.1. Dünya Sinema Tarihine Genel Bir Bakış

Dünya sinema tarihine dair yapılan araştırmalar incelendiğinde sinema sanatının ortaya çıkışını destekleyecek birçok icadın, buluşun ve sinema sanatının var olmasına öncülük eden isimlerin varlığından söz etmek mümkündür. Buna rağmen sinema tarihçilerine göre sinema sanatının gerçek anlamda başlangıcını sağlayan ve sinemanın babası olarak kabul gören Lumiere Kardeşler’dir. Louis Lumiere (1864-1948) sinematografi icat ederek ilk sinema gösterisini kardeşi Auguste Lumiere (1862-1954) ile gerçekleştirmiştir. Edison’un icadı olan ‘kinetoskop’ 35mm’lik kısa filmlerin izlendiği tek kişilik bir sinema kutusudur.

İzleyici kutunun üzerinde bulunan mercekli bakaç ve içindeki lamba ışığı aracılığıyla kısa filmleri izleyebilmektedir. Lumiere Kardeşler kinetoskop'taki görüntüyü birçok kez büyütürük görüntüyü bir perdeye aktarmanın yolunu aramışlardır. Kardeşler, bu isteklerini gerçekleştirebilmek adına 'sinematograf' isimli bir icat geliştirip, tasarlamışlar ve bunu yaptırmışlardır. Böylelikle hem alıcı hem de gösterici işlevi bulunan sinematografla birlikte görüntülerin gerçeğe en yakın biçimiyle perdeye aktarılabilmesi için gerekli hız bulunmuştur. Sinematografin buluş belgesini 1895 yılında alan Lumiere Kardeşler aynı yıl içerisinde birçok film çekerek sinema sanatının temelini oluşturmuşlardır. İlk özel sunumlarını 22 Mart 1895'te Paris'te bulunan Rue de Rennes'deki Sociere d'Encouragement Pour l'Industrie Nationale'de (Ulusal Sanayi Destekleme Derneği) gerçekleştiren Kardeşler, sinematografi kullanarak ilk hareketli film olan *Sortie des Usines Lumiere à Lyon* (Lyon'daki Lumiere Fabrikasından İşçilerin Çıkışı) isimli filmi sergilemiştir (Teksoy, 2009: 30- 31). Kardeşlerin sinemanın başlangıcı olarak kabul edilen bu filmi ortalama bir dakikadan oluşan ve yüz işçinin fabrikadan çıkışını yansıtan bir filmidir. Kardeşler halka açık olan ilk sunumlarını ise 28 Aralık 1895'te yine Paris'te bulunan Boulevard des Capucines'teki Grand Café'de *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Trenin Gara Girişi) filmiyle gerçekleştirmiştir. Vincenti (2008), kardeşlerin filmlerinde senaryo, dekor, oyuncu gibi sinematografik özelliklerin hiçbirinin bulunmadığını aktarır. Filmler sabit ve tek kamera açısıyla çekilen sadece kısa durumların ve olayların yansıtıldığı ve kaydedildiği, ticari bir amaç gütmeyen, hayatın doğal akışına müdahale etmeden elde edilen eylemlerin olduğu, belge niteliğindeki filmlerdir. Lumiere Kardeşlerden sonra sinema tarihine yeni bir soluk kazandıran isim ise illüzyonist ve yönetmen Georges Melies (1868-1938) 'tır. İlk öykülü ve konulu filmlerin yaratıcısı olan ve filmleriyle sinema sanatının ticari bir değeri olabileceğinin ilk göstergesi olan Melies, günümüzde de kullanılan pek çok sinema tekniğinin temellerini oluşturmuştur. İllüzyonist yönünden ötürü geliştirdiği sinema hileleri, maket kullanımı, üst üste bindirmeler, fotoğraflarla düzenlemeler gibi kullandığı birçok teknik ile kendi özgünlüğünü kanıtlamayı başarmıştır. En çok ön plana çıkan ve aynı zamanda kimi kaynaklarda da ilk bilimkurgu filmi olarak da kabul edilen *Le Voyage dans la lune* (Aya Yolculuk) 1902 filmi ve daha birçoğu tiyatro sanatının tipik özelliklerini taşımaktadır. Melies'in filmlerinde kullandığı birkaç gerçekçi çekim dışında onun sineması sabit kamera hareketiyle filme alınmış tiyatro oyunu şeklindedir (Vincenti, 2008: 23). Buradan yola çıkarak sinema estetiğinin ilk olarak iki farklı kutba ayrılmasının Lumiere Kardeşler ve Georges Melies'in sinema anlayışları aracılığıyla oluştuğunu söylemek mümkündür. Sinema tarihinin başlatıcısı olarak kabul edilen Lumiere Kardeşler'in filmleri

gündelik hayatı konu edinen, kurmaca olmayan ve gerçekçi filmlerden oluşmakta, sinema sanatının belge işlevini ortaya koyarak belgesel sinemaya temel oluşturmaktadır. Kardeşler, gündelik yaşamı, bir senaryoya bağlı kalmadan, olayları dramatize etmeden, sabit bir kamera hareketiyle yansıtmayı tercih etmiş, görüntüleri gerçek hayattan alıntılanmışlardır. Bir süre sonra Lumiere Kardeşler'in filmlerinden sıkılmaya başlayan izleyici farklı arayışlar içerisine girmeye başlamıştır. Bu noktadan sonra Lumiere Kardeşler'in yerini Georges Melies devralmıştır (Göker, 2020: 221). Melies de filmleriyle kurmaca sinemanın adımlarını atmaya başlamış ve böylelikle iki farklı sinema anlayışı ortaya çıkmıştır. Nilgün Abisel'in Sessiz Sinema (2003) isimli kitabında da bahsedildiği üzere Melies'in sinemasıyla birlikte sinema, sadece mekanik bir aygıt olmaktan uzaklaşarak, sihirli bir güce sahip, fantastik bir dünya yaratabilen bir sanat formuna dönüşmeye başlamıştır (Abisel, 2003: 266). Melies'in sineması, sinema sanatında yeni bir perdenin aralanmasına öncülük etmiş, Hollywood sinemasının yolunu açmıştır. Böylelikle Lumiere Kardeşler ve Georges Melies'in sinemalarında yaratmış olduğu farklılıklar sinema tarihi içerisinde iki farklı ve zıt kutbun oluşmasına ön ayak olmuş, sinema sanatında gerçekçi anlatıya ve belgeselci tavra karşı kurmaca anlatı yapısı ve filmisel kurmaca geleneği ortaya çıkmıştır. Dünya sinema tarihine Lumiere Kardeşler ve Georges Melies'ten sonra yeni bir soluk getiren diğer bir önemli isim ise Amerikan yönetmen Edwin S. Porter'tır. Yönetmenin en önemli filmi ve aynı zamanda da kimi kaynaklarda ilk western filmi olarak kabul edilen 1903 yapımı The Great Train Robbery (Büyük Tren Soygunu) filmidir. Yönetmen, farklı çekim ölçekleri ve farklı kamera hareketleri kullanarak ve bunları hikâyenin anlatı yapısına göre farklı ritim ve biçimlerde kurgulayarak sinemaya önemli bir yenilik getirmiştir.

Sinema sanatı beraberinde getirdiği gelişmelerle birlikte kitlelerin dikkatini ve ilgisini çekerek yaygınlaşmaya ve bir eğlence aracına dönüşmeye başlamıştır. Bu durum zamanla sinemanın bir sanayi, endüstri ve ticaret alanı oluşturmaya yol açmıştır. Bu noktada iki önemli isimden bahsetmek mümkündür. Bu isimler sinema sanatında önemli adımların atılmasını sağlayan Fransız Charles Pathe ve Leon Gaumont'tur. Sinemanın tüm dünyaya yayılması ve kendine özgü ciddi bir izleyici oluşturmasıyla Charles Pathe, sinemanın bir endüstri formuna ulaşmasını sağlamış, sinema alanında ilk tekel şirketi ve uluslararası sinema imparatorluğunu kurmuştur. Böylelikle ilk dönemlerde Fransa sinema sanatının dünya pazarındaki egemenliğini de ele geçirmiştir. Pathe şirketi, Lumiere Kardeşler'den 1900 yılında sinematografin tüm ticari haklarını satın almış, Melies ve Porter'ın filmlerini kiralayarak sinemayı daha geniş kitlelere ulaştırmayı amaçlamış ve bunu gerçekleştirmek

adına da gezici bir sinema geliştirmiştir. Bir süre sonra işleri ilerleten şirket, çevresinden de aldığı yardımlarla birlikte büyük bir film fabrikası kurmuştur. Buna ek olarak Pathe şirketi zaman içerisinde film yapımının dışında ayrıca; satın alma, dağıtım, ham film gibi büyük işlerde de kendini göstermiş, Fransa’da bir sinema endüstrisi oluşturarak, dünyanın bütün büyük başkentlerinde de temsilcilikler kurmuştur. Pathe, 1908 yılında “Societa Cinematographique des Auteurs et Gens de Letters” (S.C.A.G.L.) adlı bir yapı kurarak, dönemin önemli yazarlarını kendine bağlamayı başarmıştır (Özön, 1964: 13). Charles Pathe gibi sinemanın ticari bir değere sahip olduğunu anlayan diğer bir isim de Leon Gaumont olmuştur. O dönem için dünyanın en büyük stüdyosu olarak adlandırabileceğimiz bir sinema stüdyosu ve daha birçoğunu kuran Gaumont, oldukça gelişmiş araç gereçlere sahip büyük ve önemli stüdyoların oluşmasını sağlamıştır. Günümüz sinema göstericilerinin de öncüsü sayılabilecek göstericiler üreterek, aynı zamanda film araç gereç üretiminden film yapımına, dağıtımdan gösterime kadar sinemanın birçok alanında faal olan bir yapımevi kurmuştur. Gaumont da Pathe gibi haber filmleri üreterek filmlerini satmak yerine kiralama yöntemine gitmiştir (Teksoy, 2009: 45- 46). Sinema sanatı kaydettiği yenilikler ve gelişmelerle birlikte halk tarafından benimsenmiş ve yerleşik hale gelmiştir. Fransa’da bahsedilen yapım şirketlerine ek olarak 1908 yılında Le Societe du Film d'Art (Sanat Filmi) isimli bir şirket kurulmuş ve böylelikle bu şirketle de birlikte sinemaya olumsuz bir yaklaşım benimseyen aydın kesim de sinema sanatına ilgi duymaya başlamıştır. Şirket sayesinde sinema sanatının niteliği değişmeye başlamış, sinema zengin ve eğitilmiş kesimlerce de benimsenmiştir. Tüm dünyada bir dönem boyunca egemen olan ve ilk uluslararası sinema imparatorluğunu kuran Pathe şirketi, Fransız sinemasının ikinci öncü yapımcısı olan Gaumont yapımevi, bir başka Fransız yapım şirketi olan Eclair ve Film d'Art şirketi ve Avrupa, gücünü Birinci Dünya Savaşıyla birlikte kaybetmeye başlamıştır. Böylelikle sinema endüstrisi savaşın bitimiyle birlikte Amerikan şirketlerinin himayesine geçmiş ve bu durumda Hollywood’un temelini atılmasını sağlamıştır. Hollywood sineması ve filmleri etkileyici teknikleri, yıldız oyuncu sistemi, dikkat çekici kampanyaları ve Nickelodeon adı verilen yerleşik sinema salonları sayesinde tüm ülkelerin seyircilerinde ve salonlarında ciddi bir etki uyandırmaya başlamıştır. Nickelodeon’lar sinema sanatının yaygınlaşması ve sinemanın ekonomik bir güç haline gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Sinema, her kesimin ilgi göstermeye başladığı bir etkinliğe dönüşürken, artık müzikhollerde, vodvillerde yer alan yan bir eğlence aracı olarak değil kendi başına kitlelerin dikkatini çeken bir alan olmuştur. Hollywood sinemasının temelini oluşturan etmenlerden biri de Paramount, Metro Goldwyn Mayer-M.G.M.,

Universal, Fox ve Famous Players, United Artists gibi dev film yapım şirketlerinin kurulmasıdır. Yapımevleri ünlü birçok yönetmeni bünyesine dahil ederek, sinema tarihi ve tekniği bakımından önemli işlere imza atmıştır. Bu durum sinema sanatının kendine özgü bir dil oluşturmasında ve bir sanat olması yolunda atılmış olan oldukça önemli bir adımdır (Karakaya, 2020: 8- 9). Amerikan sineması bu dönemde bahsettiğimiz gibi ilk önemli ustalarını ve yönetmenlerini yetiştirmiştir. Sinema tarihi açısından bu ustalardan en önemlilerinden biri de hiç şüphesiz ki David Wark Griffith'dir. Griffith sinemasıyla birlikte film seyretme olgusu ciddiye alınmaya ve sinemanın izleyici ile kurduğu ilişki sorgulanmaya başlanmıştır. Hem kendi dönemi içerisinde hem de kendinden sonraki dönemlerde birçok yönetmene çeşitli teknik ve anlatımsal kalıp sunan Griffith, Amerikan sinemasının anlatım biçimlerinin oluşması ve gelişmesine katkı sağlamış ve bu yolla da dünya sinemasını ciddi ölçüde etkilemiş bir yönetmendir (Abisel, 2003: 99). Sinemanın bir anlatım aracı olduğu düşüncesine sahip olan Griffith, sinemanın kendine özgü bir dili olması gerektiğini öne sürerek, filmlerinde bir sinema dili yaratmak için çabalamış ve bunu filmlerine yansıtmıştır. Böylece kendine özgü bir dile sahip olan filmler sayesinde sinema dediğimiz olgu tam anlamıyla bir sanat niteliğine ulaşmayı başarmıştır. Yönetmenin The Birth of a Nation (Bir Ulusun Doğuşu) 1915 ve Intolerance (Hoşgörüsüzlük) 1916 isimli filmleri hem yönetmene en çok ün kazandırması açısından hem de sinemanın bağımsız ve kendine özgü bir sanat olduğunun bir kanıtı olması açısından ilk büyük sinema yapıtları olarak sinema tarihinde kendine yer bulmuş filmlerdir. Amerikan sineması, Avrupa'da başlamış olan savaşın ve Thomas Harper Ince, Mack Sennett, Charlie Chaplin ve D. W. Griffith gibi önemli isimlerin etkisiyle gelişerek, dünya pazarında üstünlük elde etmeyi ve sinema endüstrisini elinde tutarak bir güç oluşturmayı başarmıştır (Özün, 1984: 167- 168).

Birinci dünya savaşından önceki dönemde Fransa ve İtalya başta olmak üzere Avrupa ülkeleri sinema sanatında ileri bir role sahipken savaşla beraber bu durum değişmiş, sinema Avrupa'da çöküşe uğramıştır. Bunun başlıca nedeni ise filmin ana maddesini oluşturan selüloit maddesinin aynı zamanda barut yapımında da kullanılmasından kaynaklanmıştır. Buna karşın olarak yukarıda da belirttiğimiz gibi Amerika, sinema sanatında önemli gelişmeler kaydederek, teknik imkanları, sinemaya olan ciddi bakış açıları gibi faktörlerle de sinema sanatının Amerika'da yükselişe geçmesine neden olmuştur. 1920'lerden itibaren yani Birinci Dünya Savaşının sona ermesiyle başlayan dönemle birlikte ise ülke sinemalarında önemli gelişmeler gerçekleşmeye başlamıştır. Bu gelişmelerin baş göstermiş olduğu en önemli ülke sinemalarından biri Alman sinemasıdır. Alman sineması bu dönemde altın çağını

yaşamıştır (Çevirir ve Yakışan, 1994: 133). Bunun nedeni ise Almanya'da 1919 ve 1930 yılları arasında etkili olan Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) akımının ya da Alman Dışavurumcu akımının varlığından kaynaklanmaktadır. Dışavurumculuk, Almanya'da XX. yüzyılın başlarında, Fransa'da ortaya çıkan Empresyonist (İzlenimcilik) isimli sanat akımına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Tiyatro, resim, müzik, edebiyat ve mimari gibi farklı sanat dallarında da varlığını gösteren Ekspresyonizm, Birinci Dünya Savaşı sonrası sinema sanatında kendini göstermiştir. Sinemaya asıl olarak tiyatro ve resimden geçen dışavurumculuk akımı, gölgeli bir ışıklandırma, gerçeküstü bir dekor, yapay rol yapma ve gerçek olmayan bir dünyadaki kameranın aşırı üslubundan ibarettir. Birinci Dünya Savaşının bir sonucu olarak ortaya çıkan Alman Dışavurumculuk Akımı, savaş sonrası Alman toplumunun yaşadığı psikolojik sorunların ve bireylerin içerisinde bulundukları karamsar ruh halinin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerçekçilikten uzak olan bu akım soyut ve metafizik alanını kapsayan temaların güçlü ve çarpıcı görsel anlatımlarıyla çevrilidir. Akımın en temel özelliği doğal mekanlar yerine stüdyoların tercih edilmesi, filmlerde genel olarak teatral bir atmosferin varlığı, konuların ruhsal çatışmalar, kişilik değişimleri ve doğaüstü olaylardan oluşması, dekor, makyaj ve aydınlatmanın oldukça önemli olmasıdır. Buna ek olarak dışavurumculuk akımına özgü ışık kullanımı, korku türünün aydınlatma prensiplerinin oluşmasını sağlamış, akımın aydınlatma tekniği dünya sinemasını etkilemiştir. Almanya'da ortaya çıkan Dışavurumculuk, sinema tarihinin en önemli akımlarından biri olarak kabul edilmektedir. Dışavurumcu Alman Sinemasının ortaya çıkışında ve gelişiminde önemli olan diğer bir faktör de 1917'de kurulan 'UFA' (Universum Film Aktiengesellschaft)'nın etkisidir. UFA devlet tarafından kontrol edilen ve yönetilen bir propaganda ajansıdır. Birinci Dünya Savaşından sonra genişleme gösteren UFA, Avrupa'nın en etkili film şirketi olmuştur (Biryıldız, 1992: 235- 237). UFA, Alman sineması için önemli bir dönüm noktasıdır. Kurulduğu andan itibaren Almanya'nın en önde gelen film yapımcısı, dağıtıcısı ve gösterimcisi olur. UFA, 1920'ler boyunca hem etki hem de büyüklük olarak Hollywood ile ciddi bir rekabet içerisine girmeyi başaran tek topluluk olmuştur. Zaman içerisinde ortaya çıkan ekonomik buhran, sinemaya sesin gelişi gibi yaşanan birçok durumdan ve gelişmeden etkilenen UFA eski önemini yitirmeye başlamıştır. İkinci Dünya Savaşının sonuna kadar varlığını sürdüren UFA, savaşın bitimiyle iflas etmiş ve kapanmıştır. Yönetmenliğini Robert Wiene'nin yapmış olduğu 1919 yapımı Das Kabinett des Dr. Caligari (Dr. Kaligari'nin Muayenehanesi) isimli film Dışavurumcu Alman sinemasının ilk ve en önemli örneği olarak kabul edilmektedir. Sinemanın gerçekliği saptırabileceğinin bir

göstergesi olan film, gerçek dışı dekoruyla, yoğun ve alışılmamış ışık kullanımıyla, abartılı makyaj tercihiyle ve deforme edilmiş gölgeler aracılığıyla elde ettiği gergin ve tedirgin edici atmosferiyle farklı ve yenilikçi bir film olmuştur. Alman sineması dışavurumcu eğilimleri olan; bireylerin karmaşık ve içinden çıkılmaz iç dünyalarına, içe kapanışlarına, iç huzursuzluklarına odaklanan; kader ve ölüm gibi temaları net bir şekilde işleyen bir sinema anlayışına sahiptir. 1920'lerin sonlarına doğru Alman sinemasında etkisini kaybetmeye başlayan dışavurumculuk akımı yerini doğalcı eğilimler taşıyan ve 'Kammerspiel' (Oda Tiyatrosu) türünü kapsayan filmlerdeki görsel düzenlemelerde etkisini sürdürmeye başlamıştır. Oda tiyatrosu geleneğinden etkilenen Kammerspiel türü doğalcı bir anlatımı benimseyen, yalın bir öyküsü olan, dekorun daha silik olduğu, az sayıda karakterlerin yer aldığı filmlerdir (Kafalı, 1996: 82- 83). Almanya'da 1933 yılında Adolf Hitlerin iktidara gelmesiyle Alman sinemasında Hitler Dönemi başlamıştır. Bu dönemde yasaklamalara, kontrollere ve tutuklamalara maruz kalan Alman sinemacılar, ülkelerini terk etmek zorunda kalmıştır. Hitler hükümeti Avrupa'nın en önemli sinema endüstrisi olan UFA'yı ele geçirmiş ve tam anlamıyla millileştirmiştir. UFA, 1937 yılına gelindiğinde yalnızca Nazilerin kontrolünde filmler üreten bir şirket olmuştur. Solcu, karşıt ve Yahudi sinemacıların çoğu başka ülkelere sürgün edilmiştir. Almanya'da kalan sinemacılar ise sürgün kamplarında ölmüştür. Böylelikle Alman sinemasında 1950'lere kadar sürecek olan kara bir dönem başlamış, tüm olanaklar sadece Nazi propagandası yapmak için kullanılmıştır. Bu dönemde Amerikan filmlerinin tümü yasaklanmıştır. Almanya'da üretilen filmler ise ciddi bir sansür mekanizmasına maruz bırakılmıştır. Almanya'da propaganda bakanı olarak görev yapan Joseph Goebbels, belgesel türünün propaganda bakımından taşıdığı öneme dikkat çekmiştir. Nazi propagandası açısından gerçeği göstermenin etkili olacağını savunan Goebbels, gerçeği yansıtabilmek için en etkili yolun belgesel film olduğunu belirtmiştir. Goebbels, öncelikli olarak sinema endüstrisini devletin kesin denetimi altına almış, propaganda amacı taşıyan belgesel film üretimine başlamıştır. Bu filmlere örnek olarak Leni Riefenstahl'ın yönetmenliğini yaptığı 1934 yapımı Triumph des Willens (İradenin Zaferi) filmi ve 1936 yapımı Olympia filmi gösterilebilir. Naziler sinema sanatından yalnızca propaganda bakımından değil, istihbarat bakımından da faydalanmıştır. Alman sinemasında Hitler dönemi İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'nın uğradığı büyük bir yıkımla son bulmuştur (Duranoğlu, 2018: 52- 55). Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde Alman sinemasında ön plana çıkan önemli yönetmenlerden söz etmek mümkündür. Bu yönetmenlerden ilkinin başını kendi iç dünyasına kapanmış olan bireyin dramını, kameranın olanaklarını

zenginleştirerek anlatan Friedrich W. Murnau çekmektedir. Yönetmen, ilk ve en önemli çıkışını Dracula isimli romanın uyarlaması olan 1922 yapımı olan Nosferatu, Eine Sinfonie des Graunes (Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi) ile yapmıştır. Film, dış mekân çekimleri, içerisinde barındırdığı hileleri ve etkileyici görüntüleriyle farklı bir anlatı yapısına ve film diline sahiptir (Abisel, 2003: 183- 184). Alman sineması için önemli diğer bir isim ise hiç şüphesiz ki kimi kaynaklarda fantezi ustası olarak da bahsi geçen yönetmen Fritz Lang'dır. Lang, Alman toplumunu ve ruhunu yücelttiği filmleri ve bilim kurgu türünde ortaya koymuş olduğu ilk ciddi örneklerle hem görsel anlatım alanında hem de görsel beceri alanında üstünlüğü kanıtlamış bir yönetmendir. Yönetmenin en çok ön plana çıkan filmi ise 1924 yılında çekmiş olduğu Metropolis isimli filmidir. Tam olarak yapımı iki sene süren film, o döneme kadar Almanya'da yapılmış olan en yüksek bütçeli film ünvanını almıştır. Film, ulaşmış olduğu görsel kusursuzluğa karşın aynı zamanda birçok eleştiriye de maruz kalmıştır. Yönetici kesimin yeryüzünde, çalışan kesimin ise katı kurallar içerisinde yeraltı dünyasında yaşamış olduğu bir dünyayı anlatan film, dönemi içerisinde Nazilerin oldukça beğenisini kazanmıştır (Kafalı, 1998: 64- 67).

Savaş sonrası dönemde sinemaya kazandırdığı önemli gelişmelerle birlikte ülke sinemaları arasında kendini belli eden bir diğer ülke de Rusya, o dönemdeki ismiyle Sovyetler Birliği (SSCB)'dir. Sovyet sinemasının ilk yıllarında yani devrimden önceki dönemde Kübo-Fütürizm (Gelecekçilik) ve Konstrüktivizm (İnşacılık/Yapısalcılık) sinema akımları ortaya çıkmıştır. Bu akımlar ilk yıllarda dönemin sinemacılarını etkilemiştir. Devrimden sonra ise Toplumsal Gerçekçilik akımı ortaya çıkmış, bu akım 1920'li yıllarda tamamen bir devlet politikası haline gelmiştir. Toplumsal gerçekçilik bağlamında gelişen 'yeni' Sovyet sineması hem Avrupa sinemasından hem de Amerikan sinemasından oldukça farklı bir sinema anlayışına sahiptir (Duranoğlu, 2018: 109- 110). Gerçek anlamda Sovyet sinemasının oluşumuna değinmek gerekirse; 1917 yılında Rusya'da görülen Ekim Devrimi ya da Sovyet Devrimi ile iktidarlık Vladimir Lenin önderliğindeki Bolşeviklere geçmiş ve böylelikle sosyalist rejim yani Sovyetler Birliği kurulmuştur ve devrim ile Rus sinemasında birçok şey değişmeye başlamıştır. Devrimin sinema sanatına etki eden olumsuz gelişmelerine karşın Lenin'in tüm sanatlar içerisinde sinema sanatını ayrı ve özel bir yere konumlandırmasından ve önemsemesinden ötürü yeni bir sinema endüstrisi kurabilmek için ciddi adımlar atılmaya başlanmıştır. Sinema sanatı geline bu noktada geniş işçi kitlelerini aydınlatma görevi üstlenmiş ve devrimin etkili bir aracı haline gelmiştir. Sovyetlerin en ilginç uygulamalarından biri olan 'ajitasyon trenleri' (ajit-tren) 1918 yılında ilk seferine çıkmıştır. Bu trenler

propaganda, bilgilendirme ve ajitasyon misyonu üstlenmesinin yanı sıra aynı zamanda trenlerde eğlenceye de yer verilmiştir. Rusya’da bir sinema endüstrisi kurma çabalarından biri de Moskova’da 1919 yılında devlet sinema endüstrisinin (VGIK: Vsesoyuznyi gosudarstveni institut kinematografii) kurulmasıyla gerçekleşmiştir (Abisel 2003: 211- 213). Böylelikle zaman içerisinde Sovyet sineması 1920’lerden itibaren kendini kabul ettirmeye başlayarak sinema sanatını derinden etkileyecek olan birçok çeşitli sanat akımının ortaya çıkmasına neden olmuş, izleyiciye yepyeni bir deneyim sunmuş, tarzları, teknikleri, ritimleri, oyunculuk anlayışı, temaları yani her şeyiyle farklı filmler ortaya koymuştur. Sovyet sinemasının en çok ön plana çıkan yönü ise montaj kavramının yaratıcı bir güç olarak benimsenmesi ve sanatçılar tarafından bu kavrama farklı anlamlar atfedilerek değerlendirilmesidir. Sovyet sinemasına ciddi derecede etki eden ve sinema tarihine damgasını vurmuş olan çok önemli yönetmenlerden bahsetmek mümkündür. Sovyet sineması başlangıcında sinemanın iki önemli ismi olan Dziga Vertov ve Lev Kuleşov ile temsil edilmiştir. Vertov, belgesel sinemaya ağırlık vermiş, Kuleşov ise Devlet Sinema Okulu’nda kurmaca sinema ve oyunculuk üzerine çalışmalar yaparken çalışmalarının merkezinde kurguya yer vererek kurguyla ilgili deneyler gerçekleştirmiştir (Güven, 2021: 62- 63). Dziga Vertov, gerçekçi ve deneysel çalışmalarıyla ‘gerçek-sinema’ veya ‘sine-göz’ akımını başlatarak Sovyet sinemasında ön plana çıkan ve önemli bir konuma sahip olan, belgesel türü üzerine yoğunlaşan bir yönetmendir. Vertov’un amacı gerçeği, tüm çıplaklığı ve yalınlığıyla basit bir biçimde olduğu gibi yansıtabilmektedir. Bu nedenle Vertov, her türlü dramatikleşmeyi, senaryoyu, dekoru, oyuncuyu reddeder. Vertov’a göre film yapmak için gerekli olan tek şey görüntüsel olgular ve montajdır (Betton, 1990: 24). Yönetmen sine-göz kuramında kamera merceğinin insanın gözünün yerine koymuş ve böylelikle yaşam gerçeğini olduğu gibi kaydetmeyi amaçlamıştır. Kurama göre insan gözünün zayıflıkları bulunmaktadır. Bu nedenle kameranın tek işlevi kayıt alma değil aynı zamanda insan gözünün zayıflıklarını da yok etmektir. Yönetmenin en önemli filmi ise gerçeği olduğu gibi çarpıtmadan yansıtmayı açısından 1929 yapımı The Man With the Movie Camera (Kameralı Adam) isimli filmidir. Sovyet sinemasının diğer bir önemli ismi ise film çalışmalarına Kuleşov’un öğrencisi ve yardımcısı olarak başlayan Vsevolod Illaryonoviç Pudovkin’dir. Pudovkin’in öğretmeni olan Kuleşov’a göre sinemanın gereci film parçalarıdır. Sinemanın yöntemi ise bu parçaları yaratıcı bir biçimde bir araya getirmektir. Sinema sanatı çekilen çeşitli sahnelerle değil bu çekilen sahnelerin birleşiminden doğar. Kuleşov bu düşüncesini kanıtlamak adına birçok deney gerçekleştirmiştir. Kuleşov’un montaj anlayışına yakın bir

üsluba sahip olan Pudovkin'nin montaj anlayışı ise bir düşüncenin tek tek çekimler aracılığıyla ortaya koyulmasıdır (Büker, 1985: 11- 12). Pudovkin'in genel olarak filmlerinin özelliği yalın, doğrudan ve duygulara yönelik olmasıdır. Yönetmenin en ünlü filmi yapımını 1926 yılında gerçekleştirdiği Mat (Ana) filmidir. Bir diğer önemli filmi ise 1927 yapımı Konets Sankt-Peterburga (Sen Petersburg'un Sonu) isimli filmidir. Yönetmen bahsi geçen iki filmde de devrimci hareketin insani yani bireysel boyutlarıyla ilgilenmiştir. Yönetmen bu filmlere ek olarak yönettiği daha birçok filmle birlikte Sovyet sinemasının ustalarından biri haline gelmiştir. Pudovkin'in montaj anlayışı yoğun duygusal etkilerin yaratılmasına yöneliktir. Farklı içeriklere sahip kısa çekimlerin birbirleri ile bağlantılı olarak kesmelerle sıralanmasından oluşmaktadır. Pudovkin kullandığı kısa çekimler aracılığıyla filmlerine yoğun bir görsellik kazandırmıştır. İzleyiciyi montaj yoluyla zihinsel bütünleştirme işlemine yönlendirmiştir. Böylelikle yönetmen izleyicinin yalnızca kendisinin görülmesini istediği şeylerin görülmesini sağlar. Pudovkin'e göre montaj süreci çekimden önce başlar ve yönetmen bu esnada dikkatle seçtiği malzemeler arasından en uygununu bularak bu malzemenin en uygununu yakalamaya çalışır. Bu aşama malzemenin parçalanma bundan sonraki aşama ise malzemenin bütünleştirme sürecidir. Yönetmen, gerçeğin parçalarını düzenleyerek aynı zamanda zamanı ve mekânı da yeniden düzenler. Zaman ve mekândan bağımsızlaşan yönetmen, küçük bir ayrıntı aracılığıyla geniş bir anlam elde edebilir ve böylece ayrıntıdan evrensele doğru yol alabilir. Kamera sıradan izleyicinin fark edemeyeceği ayrıntıları yakalayarak gerçekliğin her zerresini film şeridinde sonsuzlaştırır. Pudovkin' e göre montaj 'inşacı', 'yapısal' ve 'bağlantısal' olmak üzere üç farklı aşamada gerçekleşir. Montajın yönetmenin dili olduğunu öne süren Pudovkin' e göre bir yazarın nasıl kendine has bir dili varsa yönetmenin de kendine özgü bir tarzı vardır ve bu tarz montaj aşamasında yönetmenin gerçekliği yeniden inşa etme biçimiyle kendisini belli eder (Abisel, 2003: 230-232). Hem Sovyet sinemanın hem de sinema tarihinin en önemli isimlerinden biri de ayrıca kendine özgü montaj anlayışıyla adından sıkça söz ettirerek sinema sanatında çığır açan yönetmen ve kuramcı Sergey Mihailoviç Eisenstein'dır. Eisenstein, sessiz sinema döneminde geliştirdiği yeni kurgu yöntemleriyle sinemada yeni bir anlatım dönemi başlamasına ön ayak olmuştur. Kendine özgü kuvvetli dili, metaforik anlatımı ve akılcı, maddeci yaklaşımı ile oluşturduğu kurgu teorisi sinema tarihine farklı bir yön kazandırmıştır. Eisenstein benimsediği Marksist dünya görüşünü ve yeni Sovyet ideolojisini oluşturduğu kurgu teorisine yansıtarak kendisine özgü bir montaj tekniği yaratmayı başarmıştır. Eisenstein'ın kurgu teorisindeki en önemli özellik kurgu ve sahne tasarımını başarılı bir şekilde kullanmasıdır.

Filmlerinde dramatik unsurları yoğun bir şekilde kullanan yönetmen, tiyatro eğitiminden ve mühendislikten gelen tasarım gücünü sahne tasarımına yansıtmıştır. Eisenstein'ın montaj tekniği uzun uzun sahnelerden, planlardan ve ağır kurgulardan ziyade hızlı, ritmik, dinamik, birbiriyle çarpışan, harekete geçen parçalarla oluşturulmuş bir sinema dilinden oluşmaktadır. Eisenstein küçük parçaları birbirleriyle bağdaştırarak, ilişkin sahneleri birbirleriyle çarpıştırarak yeni bir anlatım dili yaratmıştır. Eisenstein'ın kurgu teorisindeki en temel özellik izleyicide şok etkisi yaratmasıdır. Eisenstein, iki farklı görüntünün bir araya gelmesiyle yeni bir anlam oluşturmaktadır. Diğer bir deyişle A görüntüsü ve B görüntüsü bir araya gelerek aralarından doğan gerilim, sürtüşme ve zıtlık ile C görüntüsünü oluşturur ve böylelikle yeni bir anlam ortaya çıkmış olur ($A+B=C$). Eisenstein doğrusal kurgu anlayışını reddeder. Böylelikle izleyici üzerinde farklı psikolojik etkiler oluşturur. Eisenstein'a göre çatışmalar duyguları yaratır ve duygular aracılığıyla da izleyici filmin tezi ve iletisine ulaşır. Gerçeğe ulaşabilmek için düzlemdeki olguları parçalamak, değiştirmek ve dönüştürmek gerekir çünkü yeni bir anlam böylelikle oluşturulabilir. Görüntüden duygulara, duygulardan teze geçiş süreci Eisenstein'ın ortaya koymuş olduğu entelektüel montajın temelini oluşturmaktadır. Entelektüel montaj anlayışı neden-sonuç ilişkisi ortaya koymaktadır. Gerçekte var olanı direkt almak yerine onu yeni bir anlama taşımayı içerir. Soyut fikirleri somutlaştırmak veya soyut bir duyguyu somut bir eylemle ifade etme biçimidir. Eisenstein, atraksiyonlu montaj yaklaşımını ise bilimde nasıl laboratuvar ortamında üzerinde oynadığımız parçalar varsa sanatta da atraksiyonlar vardır şeklinde tanımlamaktadır. Bütünü oluşturacak parçaları makine yardımıyla bir araya nasıl getirebiliyorsak sanattaki atraksiyonları da kurgu, montaj yoluyla bir araya getirebileceğini ifade etmektedir. Eisenstein'a göre mizansen unsurlarının tümü, yönetmenin kullandığı tüm unsurlar atraksiyonları oluşturur. Eisenstein, inanılmaz bir montaj çalışması ve montaj teknikleriyle parçaları kullanarak yeni bir bütün ve anlam oluşturur ve oluşturduğu bu anlam sayesinde izleyicinin zihnindeki anlamı değiştirerek yönlendirir. Filmsel zamanı tersine çevirerek gerçek zamanı daraltır, gerçek zamanı filmsel zamanda genişletir. Böylelikle eylemin süresini uzatarak sahnenin ve duygunun şiddetini artırır. Eisenstein, kurgu teorisi ile yeni bir anlam ortaya koyarak kendisine özgü bir sinema dili yaratmıştır. Yönetmenin hem montaj tekniklerini kullanışı hem de yaratmış olduğu anlamlar bakımından en dikkat çekici filmleri 1924 yapımı Staçka (Grev) isimli ve 1925 yapımı Bronnosets Potyomkin (Potemkin Zırhlısı) isimli filmleridir. Grev filmi tümüyle sinema sanatını yansıtan ve sinemaya özgü bir dilin yaratılması gayesinde önemli bir film konumundayken Potemkin Zırhlısı ise montaj tekniği, dramatik kurgusu, ritmik

kompozisyonu ve anlatım gücü açısından önemli bir model olmuştur (Betton, 1990: 24- 25). Sovyet sinemasının Kuleşov, Pudovkin ve Eisenstein'dan sonraki dört büyüklerinin sonuncusu olan isim ise Aleksandr Petroviç Dovjenko'dur. Yönetmenin en çok ön plana çıkan filmleri 1928 yapımı Zvenigora, 1929 yapımı Arsenal (Cephanelik) ve 1930 yapımı Zemlia (Toprak) isimli filmleridir. Filmlerinde ağırlıklı olarak simgelere yer veren yönetmen, anlatımını metaforlar üzerinden oluşturmuştur. Dovjenko, geleneksel anlatım biçimlerine karşı gelerek işlemiş olduğu temalara önem vermiştir. Yönetmen, görsel metaforlar oluşturarak zamanda devamlılığı devam ettirmiş, mekânda büyük sıçramalara yer vermiştir. Dovjenko'nun filmleri adeta bir şiir gibi katmanlardan oluşmakta ve açılarak yeniden okunabilmekte ve yeni anlamlar ortaya koyabilmektedir. Yönetmenin geniş ve genel temalara sahip filmleri zıtlıklar üzerine kurulmuştur (Abisel, 2003: 251- 252).

Savaş sonrası dönemde kaydettiği gelişmelerle birlikte en göze çarpan bir diğer ülke sineması ise ilgi çekici filmleriyle Fransa'dır. Birinci Dünya Savaşıyla birlikte sektörde çalışan tüm bireylerin asker olarak alınmasıyla Fransız sineması sorun yaşamaya başlamış, film üretimi oldukça azalmış, sermaye ve malzeme kısıtlamaları getirilmiştir. Savaşın etkisi ve beraberinde gelen birçok problem, Amerikan filmlerinin ve şirketlerinin Fransız piyasasında güç elde etme fırsatı sağlamış, Fransız yapım şirketlerini sekteye uğratmıştır. Savaşın bitimine kadar bu olumsuz tablo Fransa'da kendini göstermeye devam etmiş, savaşın bitimiyle birlikte yeni bir hareketlenme gerçekleşerek, sanat formları üzerine yeni düşünceler doğmaya başlamıştır (Duranoğlu 2018: 14- 15). Savaş sonrası Fransız sineması bir nevi Film d'Art (Sanat Filmi) anlayışının devamı olan bir tutum benimsemiş, sinemanın görsel ve biçimsel tarafına ağırlık vererek yeni bir sinema dili yaratmayı amaçlamıştır. Böylelikle savaş sonrası Fransız sinemasında, Hollywood filmlerinin de yaygınlaşmasının bir sonucu olarak filme entelektüel bir bakış açısıyla yaklaşan ve deneysel üretim biçimlerinin başlangıcı olan 'sanat sineması' tarzında filmler üretilmeye başlanmıştır (Derman, 1994: 36). Fransa'da 1920'lerden 1930'lara kadar olan dönem Avant-garde terimiyle nitelendirilmektedir. Bu dönemde yapılmış olan filmler her şeyden önce ticari bir kaygı gütmeyen, deneysel tarzda, yenilikçi filmlerdir. Avant-garde akımını benimseyenler o zamana denk var olan formları reddederek, yeni, farklı ve deneysel formda eserler üretmişlerdir. Fransız avant-garde sinemasının ortaya çıkışı ilk etapta yalnızca sinemacılardan kaynaklanmamış, özellikle resim ve edebiyat gibi diğer sanat dallarıyla uğraşan sanatçılardan kaynaklı olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle de Fransız avant-garde sineması diğer sanat dallarında ortaya çıkmış olan başka akımlardan da etkilenmiştir. Diğer bir deyişle avant-garde sineması diğer sanat dallarında

ortaya çıkmış olan akımların bir yansımasından oluşmaktadır. Bu dönem içerisindeki Fransız filmleri ve avant-garde sineması Kübizm, Dadaizm, Soyut Sanat, Empresyonizm ve Sürrealizm gibi sanat akımlarından izler taşımaktadır. Fransız sinemasında yer alan filmler hangi farklı akımlar içerisinde yer alsa da öncelikli olarak bu filmlerin ortak özelliği yenilikçi ve deneysel çalışmalar olmasıdır. Yönetmenler, filmlerinde hiç denenmemiş teknik ve yöntemlere başvurmuş, sinema sanatının olanaklarını genişletmişlerdir (Coşkun, 2017: 92-93). Bu dönemde Louis Delluc, Abel Gance, Germaine Dulac, Jean Epstein gibi genç yönetmenler Fransız sinemasının önemli yapıtlarına imza atarak, sanatsal filmlerin gelişmesine öncülük etmişlerdir. Yönetmenler sinema sanatının tıpkı müzik, resim gibi gerçek bir sanat olduğunu önemle vurgulamış, sinemanın tiyatro ve edebiyattan sıyrılarak ele alınması gerektiğinin altını çizmişlerdir. Bu yönetmenlere göre sinema için öncelikli olan şey, sanatçının duygusunu en saf biçimde aktarmasıdır. Fransız sineması savaş sonrası insan psikolojisine odaklanarak bireyin travmalarını yansıtmayı amaçlamış ve derin anlatı yapısıyla da kendine özgü film dilini oluşturmuştur (Birtek, 2015: 133). Fransa’da sinema sanatına farklı bir üslupla yaklaşılmasının temelini Ricciotto Canudo’nun sinemayı ‘yedinci sanat’ olarak adlandırması ve 1920 yılında Paris’te ‘7. Sanatın Dostları Kulübü’nü kurması oluşturmaktadır. Buna ek olarak Louis Delluc ise kendilerine izleyici olarak sanatçıları, seçkin ve aydın kimseleri seçen Cine-Clup (Sinekölüp) ismini verdiği bir dizi yeni sinema salonunun açılmasına öncülük etmiştir. Bu sinema salonlarında eski veya yeni fark etmeksizin sanatsal değeri olduğu düşünülen filmler gösterilerek tartışılmıştır. Gösterilen filmlere dair sanat ve sinema dergilerinde yazılar yayınlanmış, sözlü tartışmalar artık yazılı bir nitelik kazanmıştır. Böylelikle de Fransa’da ‘ciddi’ anlamda bir sinema dergisi geleneği başlamıştır. Fransız sinemasının önemli isimlerinden biri olan Delluc, böylece hem yazıları hem de filmleriyle kendini göstermeye başlayan yeni sinema hareketinin öncülüğünü yapmaya başlamıştır. Görüşleriyle birçok sinemacıyı etkilemeyi başaran Delluc, avangard filmlerin çoğalmasında ve kabul görmesinde önemli bir role sahip olmuştur (Abisel, 2003: 268). Fransız sinemasında Louis Delluc ile Empresyonizm (İzlenimcilik) hareketi başlamıştır. Delluc dışında Germaine Dulac, Abel Gance, Marcel L’Herbier, Jean Epstein ve Jean Renoir gibi sanatçılarda ‘Fransız Empresyonizmi’ olarak isimlendirilen akımın içerisinde yer alan önemli filmler üretmişlerdir. Kendilerini ‘Fransız Empresyonistleri’ olarak tanımlayan bu sinemacılar, eserlerinde görsel ritme önem vermiş, insanın duygu ve düşüncelerinin, bilinçaltının betimlemesine yönelmişlerdir. Sinemanın geleneksel anlatı kalıplarının dışına çıkan yönetmenler, öykünün getirdiği devamlılığı görsel düzenlemelerle sağlamaya

çalışmışlardır. Nesneyi ifade ettiği anlamdan soyutlayarak ona farklı anlamlar yüklemeyi amaçlamışlardır Fransız sinemasındaki diğer bir hareket ise Birinci Dünya Savaşı'nın yaratmış olduğu umutsuzluk duygusundan ve kentsoylu değerlere karşı beslenen tiksintiden kaynaklı olarak Dadaizm hareketidir. Marcel Duchamp, Hans Arp, Francis Picabia, Kurt Schwitters, ve Max Ernst Dadanın en önemli temsilcileri arasında yer almaktadır. Birinci Dünya Savaşı bittikten sonra Paris'te görülen Dadaizm, bir yandan da soyut sanatın ve sürrealizmin öncüsüdür. Fransız sinemasını etkileyen Dada hareketi, deneysel tarzda bir sinemanın oluşumuna katkı sağlamıştır. Sinemadaki bu hareket Dadaistlerin diğer sanat dallarında da amaçladığı gibi sosyal gelenekleri ve geleneksel filmlerin mantığını ve normlarını kırmayı amaçlamaktadır. Geleneksel sinemanın yanılsamaya dayandığını yansıtmaya çalışan Dada hareketi, bu yanılsamayı kırmaya çalıştıklarını filmlerinde de gösterebilmeyi amaçlamıştır. Hans Richter, Viking Eggeling, Marcel Duchamp, Man Ray, Walter Ruttmann, Fernand Leger, Dudley Murphey ve Rene Clair gibi sanatçılar ve filmleri bu amacın gerçekleşmesi adına önemli bir rol oynamaktadır (Coşkun, 2017: 97- 112). Fransız sinemasındaki bir başka hareket ise Sürrealizm (Gerçeküstücülük) hareketidir. Bu hareket bireyin anlık ruhsal çelişkileri, karşı çıkmaları ve bu gibi benzer tepkilerin sanata yansıtması sonucu ortaya çıkmıştır. Sürrealizm akımının sinema sanatındaki öncü ismi Luis Bunuel'dir. Bunuel, Salvador Dali'den oldukça etkilenerek çarpıcı sahneler ve çağrışımsal geçişler kurgulamıştır. Bu anlamda 1929 yapımı Un Chien Andalou (Bir Endülüs Köpeği) isimli filmi etkileyici ve dikkat çekici sahnelerle doludur (Sucu, 2012: 118). Dadaizmin bir devamı olarak ortaya çıkan Sürrealizm akımı, yöneldiği amaçlar bakımından kendini bir sanat akımından ziyade bir devrim hareketi olarak tanımlamaktadır. Sürrealizm hareketinin asıl gayesi ise var olan nesnel gerçekliği yıkmaktır (Coşkun, 2017: 119- 121). 1920'lerin sonlarına doğru sesin de sinemaya gelişiyi birlikte Fransız film endüstrisinin yapısı değişmeye, avant-garde akımların etkisi ortadan kaybolmaya başlamıştır (Derman, 1994: 37).

İtalya'da sinema sanatı bağlamındaki özellikleriyle ele alınıp, değinilmesi gereken ülkelerden biridir. İtalyan sinemasının doğuşunu 1908 yılı olarak kabul etmek mümkündür. İtalyan sineması Fransız sinemasına karşın başlangıcından beri hem halka hem de seçkin ve aydınlara seslenebilir özelliğe sahip olmuştur. İtalyan sineması Homer ve Dante gibi şairlerin, Shakespeare gibi oyun yazarlarının, Dumas gibi romancıların eserlerini sinemaya uyarlamıştır. İtalyan sineması, Fransız sinemasında ortaya çıkmış olan 'Film d'Art' ve 'güldürü filmleri' gibi filmleri kendine özgü bir biçimde kullanmış, 1903 yılında ilk güldürü filmini çekmiştir. Fransız sinemasında 1905 yılında 'Boireau' ve 'Groubille' tiplerinin

yaratıcısı olan Andre Deed, İtalya Film Kurumunun 1909 yılında gerçek sinema güldürüsü olarak ortaya attığı Cretinetti (Budalacık) tipini yaratmıştır. Yaratılan bu güldürü tipleri, filmlerde tek başlarına oynamış, konularını kendileri seçmiş ve filmleri kendileri yönetmiştir. İtalyan sinemasında güldürü türü Birinci Dünya Savaşıyla birlikte sona ermiştir. İtalya’da iktidarın başına Benito Mussolini geldikten sonra İtalyan sinemasında Mussolini dönemi başlamıştır. Mussolini iktidara geldikten sonra İtalyan filmlerine oldukça önem vermiştir. İtalyan Faşizmi, Hitler’in Nazizm’ine göre film yapımcılara karşı çok daha hoşgörülü davranmıştır. İtalyan Faşistleri, 1920’lerin sonlarına gelindiğinde sinemanın propaganda gücünün farkına varmışlardır. Bu nedenle devlet yardımı, koruyucu önlemler ve sansürle beraber daha fazla kontrol oluşturulmuş, haber filmlerinin üretimi ve dağıtımı kontrol altına alınarak, ulusal bir sinema yaratılmıştır. Mussolini, 1937 yılında Roma dışında yer alan, on altı yeni stüdyoya sahip ‘Cinecitta’ isimli bir kompleks yaptırmıştır. Cinecitta, bir nevi İtalyan Hollywood’u haline gelmiştir. Hükümet, 1930’lu yılların ortalarına gelindiğinde ise yönetmenleri eğitebilmek adına Centro Sperimentale isimli bir film okulu açmıştır. Böylelikle hükümetin desteği sayesinde film üretimi artmış fakat 1931 yılında kendini tam anlamıyla hissettiren büyük buhran filmlerin sayısının azalmasına yol açmıştır (Millî Eğitim Bakanlığı, 2011b: 35- 36).

Birinci Dünya Savaşının başlangıcından İkinci Dünya Savaşına kadar olan süreçte sinema alanındaki gelişmeleriyle İngiltere ön plana çıkmaktadır. 1918 yılında İngiliz sinema pazarının tüm hakimiyeti Amerika’ya aittir. Paramount Kuruluşu ve çeşitli Amerikan kuruluşları 1919 yılından itibaren İngiltere’de stüdyolar ve şubeler açmaya başlamıştır. Birinci Dünya Savaşı sonrası İngiltere’de film yapımcılığı neredeyse yok denecek kadar azalmıştır. 1920’lerin ortasında gösterime giren filmlerin büyük bir çoğunluğu Amerikan filmlerinden oluşmaktadır. İngiliz sineması Amerikan filmlerinin egemenliğinden korunmak için 1927 yılında çıkarttığı Sinema veya Kota Yasası ismi verilen kanun ile filmlerin yüzde beşinin İngiliz yapımı olma zorunluluğunu getirmiştir. Yasa evrensel ekonomik krize kadar oldukça fayda sağlamıştır. İngiliz sineması, Birinci Dünya Savaşını takip eden yıllarda gerçekçiliğe doğru bir eğilim göstermeye başlamıştır (Millî Eğitim Bakanlığı, 2011b: 17). Sinema sanatının gerçeklik kavramıyla olan ilişkisi Lumiere Kardeşlerden beri tartışma konusu olmuştur. Bu konuda farklı fikirlere sahip olan yönetmenler kendi fikirlerini yansıttıkları filmler yapmış hatta bu görüşler bir okul oluşturacak kadar güçlü olmuştur. Robert Flaherty, Dziga Vertov, John Grierson, Paul Rotha, Vittorio de Sica, Andre Bazin gibi yönetmenler ve kuramcılar sinema sanatında gerçekçiliğin temsilcisi olarak kabul

edilmektedir. Bu kişilerden bazıları gerçekliği belgesellerde ararken bazıları da öykülü filmlerin gerçekliği yansıtabileceğini, gerçekliğin sinemada estetik değerini yitirmeyeceğini hatta kendine özgü bir estetik değeri olduğunu öne sürmüştür. Flaherty ve Vertov'un çalışmaları sinema – gerçek ilişkisinde ilk çalışmalar olarak kabul edilmiş ve birçok gerçekçi sinema okulunun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Robert Flaherty'nin 1922 yapımı *Nanook of the North* (Kuzeyli Nanook) filmi belgesel türünün ilk örneği olarak kabul edilmektedir. Dziga Vertov, Sovyet sineması kapsamında değinildiği için tekrardan ele alınmayacaktır fakat geliştirdiği sinema – gerçek kuramıyla sinema alıcısının insan gözünden çok daha iyi bir saptayıcı olduğunu ileri sürerek, gerçekçi çalışmalarıyla belgesel türü üzerine yoğunlaşmıştır. Vertov'un sinema – gerçek kuramı bağlamındaki çalışmaları İngiliz Belge Okulunu, İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasını, Frank Capra'nın İkinci Dünya Savaşı esnasında çekmiş olduğu belgesel filmleri, Fransa'da Jean Rouch'un öncüsü olduğu *Cinema Verite*'yi ve Fransız Yeni Dalgacılarını etkilemiştir. 1930'lara gelindiğinde Flaherty ve Vertov'un gerçekçilik çabaları, film yönetmeni John Grierson'un öncüsü olduğu İngiliz Belge Okulunun kurulmasına ön ayak olmuştur (Coşkun, 2017: 153- 156). İngiliz Belge Okuluyla beraber İngiliz Belgesel Film hareketi olarak adlandırabileceğimiz bir hareketin varlığından söz etmek mümkündür. Sinemanın gerçek üzerine kurulması gerektiğini düşünen John Grierson, belgesel filmi “olanın yaratıcı bir uygulamadan geçirilmesi” şeklinde tanımlamış, halkın eğitilmesinde pratik bilgi yolunun belgeselden yararlanmak olduğunu savunmuştur. Bu yöntem aracılığıyla Grierson, sokaktaki insana hem içinde bulunduğu toplumu hem de kendisini ilgilendiren konularla ilgili bilgi vermeyi amaçlamıştır. Böylelikle modern toplumun hızlı değişiminin yaratmış olduğu karmaşıklık ve kargaşa ortadan kalkacak, bireyler izleyici konumundan kurtulacaktır. Sovyet ve Alman belgeselciler gibi Grierson da belgeseli pratik ve etkili bir bilgilendirme ve yönlendirme aracı olan propaganda olarak görmüştür. Grierson öncülüğündeki İngiliz Belge Okulu, belgesellerin propaganda işlevinin yanı sıra belgesellerdeki estetik kaygıya da önem vermiştir. İngiliz Belge Okulu'nda gerçekçilik ve toplumsallık ön plandadır. İngiliz Belge Okulu filmlerinde 1936 yılına gelindiğinde biçim ve içerik açısından farklılıklar görülmeye başlanmıştır. Filmlerde daha önceden baskın olan nesnel gözlemcilik yerini kişisel bir bakış açısına ve anlatısına bırakmaya başlamıştır. John Grierson 1937 yılında Alberto Cavalcanti ile *We Live in two Worlds* (İki Ayrı Dünyada Yaşıyoruz) filmini yapmıştır. Grierson, aynı yıl Stuart Legg, Arthur Elton ve Basil Wright ile ‘Film Merkezi’ni (Film Centre) kurmuştur. Böylece İngiliz Belge Okulu dağılmıştır. İngiliz Belge Okulu İngiltere’de belgesel sinemanın gelişmesini sağlamıştır. Okulun hem devlet

kurumlarının hem de birçok kuruluşun belge filmciliğine destek vermesinde büyük bir rolü vardır. Okul, belgesel filmin halkı bilinçlendirme ve bir propaganda aracı olarak fazlasıyla geniş bir etki alanına sahip olduğunun bir göstergesidir. Okulun bu çalışmaları gerçeği yansıtmak amacından zamanla uzaklaşmaya başlamış, bu yüzden de okul zaman içerisinde parçalanmıştır (Millî Eğitim Bakanlığı, 2011b: 19- 20).

Birinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'daki ülke sinemalarında yaşanan gelişmeler dışında Amerikan sinemasında da bazı gelişmeler yaşanmıştır. Savaş sonrası Amerikan sinemasına baktığımızda Hollywood stüdyo sisteminin büyük bir endüstriye dönüştüğü gözlemlenmiştir. Amerikan sineması yetenekli yönetmenleri, yıldız oyuncu sistemi, sunduğu içerikleri, egemen ideolojiyi yeniden üreten film yapısı ve büyük ölçekli teknik altyapısıyla bir film fabrikası konumuna gelmiştir. Hollywood'un Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Gloria Swanson gibi önemli oyuncularını ve bu oyuncuların yer aldıkları filmler Hollywood sinemasının popülerliğinin artmasında etkili olmuştur. Büyük bir sisteme sahip olan Hollywood sineması, böylelikle neredeyse sinema endüstrisinin tümünü kontrol edecek seviyeye ulaşmayı başarmıştır. Amerikan sineması daha çok dikkat çekebilmek ve izleyici sayısını daha çok arttırabilmek için reklamcılık ve kitle iletişim gibi alanlarda da yeni yöntemler geliştirmiştir. Böylelikle, Hollywood sineması konu çeşitliliği, türleri, filmleri ve starlarıyla toplumlar üzerinde oldukça önemli etkiler yaratmayı başarmıştır. Hollywood şirketleri Motion Picture Producers and Distributors Association of America'yı (MPPDA) (Amerikan Sinema Filmleri Derneği) kurarak yurtdışındaki karlarını en üst düzeyde tutmayı ve korumayı amaçlamışlardır. Amerikan sineması bu dönemde dış pazardaki büyümesini yapım ve dağıtım sistemini bütünleştirerek geliştirmiş, film yapımının son halkası olan gösterim sisteminde de kontrol sağlayabilmek için oldukça yüksek izleyici kapasitesine sahip, şık ve gösterişli, tüm teknik donanımlara sahip sinema sarayları inşa etmiştir. Hollywood sineması diğer ülkelerde var olan eski sinema salonlarını satın almak yerine büyük ve önemli yapım şirketleri olan Paramount, Fox ve MGM'in başını çektiği şirketlerle büyük şehirlerde saraylar kurmuş ve böylelikle de yıllık gişe gelirlerinin neredeyse dörtte üçüne sahip olmuştur. Sinema, Amerika'da yalnızca ticari bir alan olarak görülmektedir. Yapımcı ve yönetmenler, izleyicisini tanıyan ve ne istediğini bilen kimselerdir ve Avrupa ülkelerinin aksine gişe başarısına odaklanmışlardır. Fakat, bu durum Amerikan sinemasındaki filmlerin kalitesiyle ilintili değildir. Hollywood sineması Griffith ve John Ford gibi öncü yönetmenleriyle Hollywood sinemasının ilk yıllarında önemli ve başarılı eserler ortaya koymuştur. Savaş sonrası aleni bir şekilde dünya pazarına egemen olan Hollywood sineması,

her yıl yüzlerce film üretmektedir. Bu durum yeni yeteneklere gereksinim duyulmasını sağlamıştır. Bu nedenle de Avusturyalı yönetmen Fritz Lang, Alman yönetmen F. W. Murnau, İsveçli yönetmen Victor Sjöström gibi önemli Avrupalı yönetmenler Amerika'ya göç etmişlerdir. Bu hareketle birlikte birçok Avrupalı yönetmen ve oyuncu Hollywood'un yolunu tutmaya başlamıştır. Fabrika, endüstri gibi bir yapıya sahip olan Hollywood hiçbir kurumun erişemediği bir noktaya ulaşmayı başarmıştır. Sesi sinemaya gelmesiyle birlikte tiyatro sanatı ve vodviller ile olan rekabetini de kolayca atlatan Hollywood, popüler eğlence alanlarının tümünde üstünlük sağlamıştır. Hollywood sineması ilerleyen dönemlerde televizyonun icadı, oldukça ciddi sansür uygulamaları ve korumacı politikalar gibi engellerle karşılaşmaya devam etse de geliştirdiği yeni yöntemler sayesinde egemenliğini günümüze kadar sürdürmüştür. Twentieth Century Studios, Paramount Pictures Studios, Sony/Columbia Pictures, Walt Disney/Buena Vista, Universal Pictures, Warner Bros Pictures gibi önemli yapım şirketleri günümüze kadar etkilerini sürdürmeye devam etmiş ve daha pek çok yeni ve büyük yapım şirketleri de eklenerek Hollywood sinemasının gücü tescillenmiştir (Karakaya, 2020: 10- 12). Dünyanın en çok bilinen ve en prestijli ödül törenlerinden biri olarak kabul edilen Akademi ödülleri veya diğer bir ismiyle Oscar ödülleri oluşumunun ortaya çıkış fikri ve akademinin kurulması 1927 yılında gerçekleşmiştir. İlk defa 1929 yılında gerçekleşmiş olan Oscar ödül töreni günümüzde halen daha varlığını ve önemini korumaya devam etmektedir (Millî Eğitim Bakanlığı, 2011a: 19- 20). Akademi ödülleri ve daha birçok popüler ödül töreni Amerikan sinemasının endüstrileşmesinde önemli bir role sahip olmuş, aynı zamanda Hollywood sinemasının prestiji ve reklamı bağlamında da ciddi bir değer elde etmiştir. Hollywood tümüyle ticari ve çıkar odaklı bir eğlence endüstrisidir. Bir artı değer yaratmak ve ideolojik manipülasyon amacı güden Hollywood sineması, kapitalist sistemin devamlılığı için mücadele eden ekonomi – politik bir oluşumdur. Amerikan sineması birçok özelliği, gelişen teknolojisi, filmleri, içerikleri ve oyuncularıyla birlikte sinema alanında dünya üstünlüğünü kanıtlamayı başaran ve diğer ülke sinemalarını yok olmanın eşiğine kadar getirmiş olan oldukça güçlü bir ülke sinemasıdır (Duranoğlu, 2018: 147- 148).

1930'lara gelindiğinde sinema sanatı kendini oldukça kanıtlamış ve yeni bir anlatım aracı olarak kabul görmüştür. Filmlerin sanatsal ürünler olduğu düşüncesi yaygınlaşırken öte yandan da sinemanın etkisi ve filmler vasıtasıyla yapılacak olan propagandaların önemi vurgulanmıştır. İki dünya savaşı arasında sinemayı açık siyasi amaçlar doğrultusunda kullanmak için örgütler kurulmuştur. Kitlesele izleyiciye ulaştırmak üzere kurmaca filmler üretilirken haber filmi niteliğinde olanlar ise salonların gösteri programlarında yerini almıştır.

Böylelikle sinemaya gitmek, çoğu ülkede gündelik yaşamın rutinlerinden biri olmuştur. Sessiz sinema dönemi 1927’de sesin görüntülere eşlik etmesiyle son bulmuş, sesli sinema doğmuştur. İlk sesli film yönetmenliğini Alan Crosland’ın yapmış olduğu 1927 yapımı The Jazz Singer (Caz Şarkıcısı) filmi olarak kabul edilmektedir. Film, ilk sesli film olarak kabul edilmesinin dışında popüler bir yıldız şarkıcısı olan Al Jolson’un rol almasından dolayı da bir başarı elde etmiştir. Sesin sinemaya gelişiyle filmin görüntüye dayalı evrensel karakteri bu durumdan etkilenmiş, sinemanın o zamana kadar alışlagelen tüm değerleri değişmiştir. Sesle birlikte kamera bir süre için tekrardan hareketsizleşmiş, filmlerde sabit kamera hareketi tercih edilmiştir. Çekimlerin sesli olmasıyla sesi role uygun olmayan ya da güzel bir diksiyona sahip olmayan oyuncular sinema sektöründeki yerini kaybetmiştir. Filmlerdeki hareketlerin tümü sese uygun bir biçimde düzenlenmeye başlamıştır. Sesli sinema döneminde dil problemi ortaya çıkmış, izleyicilerin farklı dilleri konuşmasından kaynaklı olarak, izleyiciler belli bir süre için geçerli de olsa -dublaj yöntemi daha sonraki yıllarda yaygınlaşacak- sadece kendi dillerindeki yerli yapımları izlemek zorunda kalmıştır. Bu durum bir yandan Amerikan sinemasının Avrupa’daki üstünlüğünün sarsılmasına neden olurken bir yandan da başka ülkelerde yerli sinemanın canlanmasına neden olmuştur. Sesli sinema dönemi beraberinde müzikal film türünü getirmiştir. İzleyiciler müzikal türüne ve türün bir parçası olan görkemli dekorlara, kalabalık oyuncu, şarkıcı ve dansçı kadrosuna, şarkılara büyük bir ilgi göstermiştir. O dönem yaşanmakta olan ekonomik kriz ya da diğer adıyla ekonomik buhran, sinemanın popülerliğini ve eğlendirici niteliğini ön plana çıkarmıştır (Abisel, 2003: 305- 308).

Sinemada sesli döneme geçiş, 1929 dünya ekonomik bunalımı ve tekrardan başlayan toplumsal gerilimler, 1930’lara doğru Fransa’da yeni bir akımın ortaya çıkmasına ön ayak olmuştur. Birinci Dünya Savaşının ardından yaşanan toplumsal ve ekonomik kargaşalar büyük film şirketlerinin iflasına yol açmıştır. Bu durum bağımsız yapımcı ve yönetmenlerin daha rahat hareket etmelerine olanak sağlamıştır. Bağımsız sinemacılar yaptıkları filmlerde, toplumsal ve politik konuları hem gerçekçi hem de lirik bir dille ele almaya başlamıştır. Çevre seçimi ve çevreyi işleyişleri bakımından lirik ya da şiirsel olarak tanımlanabileceğimiz ve temelde toplumdaki çarpıklıkları bireylerin içerisinde bulundukları psikolojik ve sosyolojik durumlar aracılığıyla ifade eden bu tarz filmler Şiirsel Gerçekçilik ya da Şairane Gerçekçilik (Realisme Poetique) olarak nitelendirilen bir akım içerisinde değerlendirilmeye başlanmıştır. Fransa’da 1930’lu yıllarda ortaya çıkmış olan bu akımın en önemli ismi Marcel Carne’dir. Carne, 1938 yapımı Sisler Rıhtımı (Le Quai Des Brumes) ve 1939 yapımı Gün Doğarken (Le

jour se leve) filmleriyle şiirsel gerçekçiliğin tüm özelliklerini yansıtmaktadır (Coşkun, 2017: 132- 133).

Sesli sinemanın doğuşundan sonra sinema tarihindeki en önemli gelişmelerden biri 1930'lardan itibaren renkli sinemaya geçişin gerçekleşmesidir. Sonraki dönemde ise İkinci Dünya Savaşı ve beraberinde getirdiği yıkım ve bu yıkımın sinema ve filmler üzerindeki etkileri kendini göstermiştir. Savaş yıllarında sinemaya genel bir perspektifte baktığımızda savaş döneminde sinema dünyasının ciddi bir durgunluk sürecine girdiğini söylemek mümkündür. O dönemdeki çekilen filmler göz önünde bulundurulduğunda filmlerin genel olarak savaşı ve cepheleri değişik yönleriyle tanıtmaya ve cephede savaşan ordulara moral ve destek verme amacı güttüğü gözlemlenmiştir (Çevirir ve Yakışan, 1994: 132- 133). Savaş döneminin en önemli filmleri, John Ford'un 1940 yapımı *The Grapes of Wrath* (Gazap Üzümleri) filmi, Orson Welles'in 1941 yapımı *Citizen Kane* (Yurttaş Kane) filmi, Eisenstein'in 1938 yapımı *Aleksandr Nevskiy* ve 1944 yapımı *Korkunç İvan* filmleri örnek olarak gösterilebilir. İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde ise tıpkı Birinci Dünya Savaşında olduğu gibi ülke sinemalarında kendilerine özgü bazı gelişmeler yaşanmıştır. Öncelikli olarak Amerikan sinemasının savaş sonrası dönemden günümüze doğru olan sürecine baktığımızda Hollywood'un İkinci Dünya Savaşı sonrasında bir gerileme dönemine girdiğini görürüz. Bu durumun en önemli nedenlerinden biri ABD'de de çıkan antitröst yasalarının stüdyoların dayanmış olduğu yapım ve dağıtım tekellerini zayıflatmasıdır. Bu nedenle finansman zorluğu çeken bazı stüdyolar gösterişli, büyük yapımlar yerine küçük bütçeli yapımlara yönelmiştir. Böylelikle toplumsal bilinç sineması olarak isimlendirilen ve savaş sonrası dönemin hayal kırıklıklarına, ırkçılığa, alkolizme ve gerçek polisiye olaylara değinilen filmler üretilmiştir. Savaş sonrası dönemin en önemli film yönetmenleri arasında yer alan isimler öne çıkan 1940 yapımı *Rebecca* filmi, 1958 yapımı *Vertigo* (Ölüm Korkusu) filmi, 1960 yapımı *Psycho* (Sapık) filmi ve 1963 yapımı *The Birds* (Kuşlar) filmleriyle sinema tarihinin en önemli yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen ve gerilim filmlerinin ustası Alfred Hitchcock ve 1954 yapımı yönetmenin en iyi filmi olarak kabul edilen *On the Waterfront* (Rıhtımlar Üzerinde) filmiyle Elia Kazan'dır. Amerikan sinemasında savaşın bitimiyle birlikte 1944 – 1945 yıllarında 'Film Noir' (Kara Film) akımı görülmüştür. Akımın temelini içerik bağlamında karanlık oluşturmaktadır. Kara filmlerde, hiçbir şey görüldüğü gibi değildir, hiç kimseye güvenilmez anlamı yatarken ve filmlerdeki kahramanın özelliği sert, karamsar, alaycı ve bezgin olmasıdır. 1947 yılına geldiğimizde 'Amerika'ya Karşı Etkinlikleri Soruşturma Komitesi', "komünist etkiler"i araştırmaya başlamış ve komitenin

karalama, temizlik girişimleri stüdyo sistemini de etkilemiştir. Uzlaşma sağlamayı reddeden sinemacılar çalışma olanağından men edilirken, bu dönemde yenilikçi fikirlerden ve tartışmalı konulardan uzak kalmaya özen gösteren tutucu filmler üretilmiştir. Millî Eğitim Bakanlığı'nın (2011a: 26) açıklamasına göre o dönemde bir ihbar salgını başlamış ve bu yüzden de birçok sanatçı Amerika'ya karşı yıkıcı eylemlerde bulunmak ve komünist olmak suçuyla karşılaşmıştır. Aralarında Charlie Chaplin'in de yer aldığı çoğu sanatçı ülkeyi terk etmek zorunda kalmıştır. Savaş sonrası Amerikan sineması hükümetin filmlere uyguladığı yoğun sansür uygulamalarına, yönetmenler ve yapımcılar üzerine uygulanan ciddi baskılara maruz bırakılmıştır. Hollywood'un inişe geçmesindeki en etkili sebeplerden bir diğeri de 1950'lerde televizyonun ortaya çıkışı, yaygınlaşması ve böylelikle sinema salonların izleyicisiz kalmasıdır. Yapımcılar izleyicileri tekrardan sinema salonlarına çekebilmek için teknolojik yeniliklerden ve gelişmelerden yararlanmıştır. Özel gözlüklerle izlenilen üç boyutlu filmler ilk defa bu dönemde ortaya çıkmış, sinemaskop adı verilen büyük görüntü uygulamasına geçilmiştir. Birçok oyuncunun yer aldığı, gösterişli dekorların kullanıldığı, tarihsel ve dinsel konulu filmler, müzikaller, westernler gibi türlerin çekildiği masraflı yapımlar üretilmiştir. Amerikan sineması sinemaskop, Vista Vision gibi geniş ekran uygulamaları, üç boyutlu filmleri ve üstün yapımlarıyla televizyonla olan rekabetine direnmeye çalışmıştır. Bir yandan da televizyon filmlerinin etkisiyle düşük bütçeli, siyah – beyaz ve gerçekçi filmlere bir dönüş yaşanmıştır. Sinemacıların bu girişimlerine karşın 1950 ve 1960 yılları arasında televizyonun hızla yaygınlaşması, sinema izleyicisinin ciddi ölçüde azalmasına ve büyük film şirketlerinin, stüdyoların çökmesine neden olmuştur. 1960'larda ise stüdyoların çöküşüyle küçük ve bağımsız şirketlerin etkinliği artmıştır. Hollywood sinemasının bu sıkıntılı durumu sinemacıları yeni arayışlara yöneltmiştir. Amerika'da 1960'ların sonlarına doğru yaşanan toplumsal değişimler ve çatışmalar Amerikan sinemasını etkilemiş, Sam Peckinpah, Arthur Penn, Robert Altman, Stanley Kubrick, Dennis Hopper gibi yönetmenler cinsellik, şiddet, milliyetçilik gibi Hollywood'un kalıplaşmış konularının ve sinema anlayışının dışına çıkarak yenilikçi, değişik üslubu ve teknikleri olan filmler yapmıştır. 1970'lerin Amerikan sineması, yeni Avrupa Sineması'nın ve aykırı Bağımsız Amerikan Sineması'nın başarılı kurgu mantığını ve hikâye anlatım yapısını olağan yeniliklerin dışına çıkarak sunmuştur. 1960'ların karşı kültür girişimlerinin izlerini barındıran filmler yerini 70'lerde sinema okullarından mezun olmuş olan Michael Cimino, Milos Forman, Paul Schrader, Francis Ford Coppola, George Lucas, Martin Scorsese, ve Steven Spielberg gibi yönetmenlerin görkemli çalışmalarına bırakmıştır. Bu yönetmenler aynı zamanda Amerikan sinemasının en önemli

yönetmenleri arasında yer almaktadır. Yönetmenlerin filmlerinin bir kısmı toplumsal problemleri ve bu problemler karşısında ailenin konumuna işaret eden, yeni bir ahlak arayışında filmlerken diğer bir kısmı da heyecan dolu serüven, bilimkurgu ve gerilim hikayelerinin oldukça etkileyici ve gelişmiş ses, görüntü efektleriyle donandığı filmlerdir. Star Wars (1977), Jaws (1975), Indiana Jones (1981) gibi bu filmler özellikle de yaş ortalaması daha küçük olan izleyiciyi tekrardan sinema salonlarına çekerek, sinema tarihinin en yüksek gelir hasılatını elde etmeyi başarmış ve ayrıca bu filmlerin maliyetleri inanılmaz yüksek boyutlara ulaşmıştır. 1980'lere gelindiğinde ise 'elektronik sinema' videonun yaygınlaşmasıyla önem kazanmıştır. Video pazarının yaratmış olduğu talep sebebiyle büyük şirketler kadar küçük şirketlerde film yapma olanağı elde etmiştir. Bu durum etkisiyle birlikte bağımsız yenilikçi sinemada hareketlenmeye başlamıştır. Jim Jarmusch, Joel ve Ethan Coen, Spike Lee ve David Lynch gibi genç yönetmenler olağanın dışında, yenilikçi filmler üretmeye başlamıştır (Millî Eğitim Bakanlığı, 2011a: 24- 37).

Amerikan sinemasından sonra diğer bir ülke sineması olan İngiliz sinemasının İkinci Dünya Savaşından günümüze kadar olan sürecine baktığımızda savaş sonrası İngiltere, sinema bağlamında önemli gelişmeler göstermiştir. Carol Reed isimli yönetmen 1947 yapımı Odd Man Out (Ölümden Kuvvetli) ve 1949 yapımı The Third Man (üçüncü Adam) filmleriyle dikkat çekerken, David Lean isimli yönetmen Charles Dickens'nın romanlarının uyarlaması olan 1946 yapımı Great Expectations (Büyük Umutlar) ve 1948 yapımı Oliver Twist filmlerini çekmiştir. Bu filmlere ek olarak bu dönemde daha birçok film çekilmiş, bu filmlerin senaryoları çoğunlukla klasik edebiyat eserlerine dayanmaktadır (Millî Eğitim Bakanlığı, 2011b: 20). 1955 yılında İngiltere'de Özgür Sinema (Free Cinema) hareketi ortaya çıkmıştır. Film eleştirmenleri Lindsay Anderson, Tony Richardson ve Karel Reisz gibi isimler sinema yazarlığının yanı sıra kısa belgeseller de çekmeye başlar ve 1956 yılında bir manifesto yayınlarak resmen Özgür Sinema hareketini başlatırlar. Bu hareketin kökeni ve Özgür Sinemacıların ilk belgesel çalışmaları İngiliz sinemasının belge film geleneğine dayansa da daha sonralarda Özgür Sinemacıların gerçeklik ve estetik anlayışı İngiliz Belge Okulundan farklılık göstermeye başlar. Özgür Sinemacılar yapımlarında daha özgür davranarak, filmlerinde yalnızca gerçeği değil, gerçeğin altında yatan olgu ve olayları, şiirsel bir anlatımla, görüntülerin görselliğini ön planda tutarak vermeye çalışmıştır (Coşkun, 2017: 236- 241). Özgür Sinemacıların 1950'lerin sonlarında ve 1960'larda yaptıkları filmler, bazı İngiliz eleştirmenler tarafından İngiliz Yeni Dalga hareketi olarak adlandırılır. Fransız Yeni Dalgasının ve İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin bir etkisi olan İngiliz Yeni Dalga hareketinin

filmleri yapısal olarak gerçekçi, içerik olarak da hümanist filmlerdir. İngiltere'deki sınıf farklılıklarına odaklanan filmler, belgesel tarzda, gerçek mekanların ve gerçek bireylerin tercih edildiği filmlerdir. İngiliz Yeni Dalga sineması etkili ama kısa soluklu bir akım olmasına karşın uluslararası ün kazanan birden çok filme imza atmıştır. Sean Connery'nin James Bond karakterini canlandığı casus filmi de bu dönemde ortaya çıkmıştır. İngiliz Yeni Dalga hareketi, temeli on sekizinci yüzyıla dayanan, görsel sanatlarda görülen Sosyal Gerçekçilik isimli sanat akımı üzerinde yükselmiştir. Sosyal Gerçekçilik, içerik bağlamında İngiliz filmcileri oldukça etkileyen diğer bir etmendir. İngiliz Yeni Dalga sineması ya da Özgür Sinema 1960 yılına kadar tüm filmlerde çalışan sınıfın problemlerini, sınıf çatışmasını ve sosyal içerikli konuları gündeme getirmiştir. Özgür Sinema 1960'lara gelindiğinde ise yine aynı konuları ele almanın yanı sıra filmlerinde öyküleyici bir anlatıma ve bireysel bir bakış açısına yönelmiştir. Bu durumda Fransız Yeni Dalgasının etkisi yadsınamaz derecedir. Özgür sinemacıların yeni yönelimleri Tony Richardson'ın 1959 yapımı *Look Back in Anger* (Öfke) filmiyle başlamıştır. Bu yönelimi 'Öfke Sineması' olarak adlandırmak mümkündür. 1959 ile 1963 yılları arasında etkili olan İngiliz Yeni Dalga hareketi İngiliz sineması için oldukça önemli bir harekettir (Millî Eğitim Bakanlığı, 2011b: 20- 21). İngiliz sinema endüstrisi 1970'lerde girmiş olduğu durgunluk döneminden 1980'lerde Oscar ödülleri kazanan yapımlarıyla tekrardan canlanmaya başlamıştır. Bu gelişim süreci bazıları tarafından İngiliz Rönesans'ı olarak adlandırılmıştır. Margaret Thatcher'ın iktidarda olduğu bu dönem sinema sektörünün vergiye bağlandığı ve devlet desteği bakımından kısıtlamaların olduğu bir dönemdir. Bu dönemde çağdaş filmlerin dışında Victoria dönemi baskın olmak üzere ağırlıklı olarak dönem filmleri çekilmiştir. Steve McQueen, Ken Loach, Jim Sheridan ve Neil Jordan gibi yönetmenler bu dönemin önemli yapıtlarını ortaya koymuştur. İngiliz sineması günümüzde dramdan komediye geniş bir perspektifte filmler çekmeye devam ederken, özellikle tabuları ve sosyal yaşamı konu edinen ürünler üretmektedir. Christopher Nolan, Terry Gilliam, Michael Winterbottom, Gillies MacKinnon, William Brookfield ve Mike Figgis'i son dönemin gözde ve öne çıkan yönetmenleri olarak saymak mümkündür (Taşkan, 2020).

İkinci Dünya Savaşı sonrası sinema alanındaki yenilikçi ve önemli gelişmeleriyle İtalyan sineması dikkatleri üzerine çekmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalya'da faşizm yıkılmış, demokratik düzene geçilmiştir. Sinemada bu bağlamda faşist ideolojinin kalıplarından sıyrılmış, toplumsal problemlere yepyeni bir bakış getiren filmler üretmeye başlamıştır. Bu yeni anlayış da sinema sanatının yalnızca bir seyirlik olarak

değerlendirilmesine karşı çıkılarak, toplumsal yaşamın farklı yönlerinin ve problemlerinin perdeye yansıtılması amaçlanmıştır. Bu durum sıradan bireyin sorunlarına ve yaşam savaşımına yönelik filmlerin üretilmesine yol açmıştır (Teksoy, 2009: 327). İkinci Dünya Savaşının beraberinde getirdiği yıkım sonrası acı çeken işsiz, fakir ve yıkılmış milyonlarca insan geriye kalmıştır. Bu durum İtalyan sinemasının yeni bir hareket içine girmesine temel oluşturmuştur. Böylelikle İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalya’da İtalyan Yeni Gerçekçilik (Neo Realism) akımı ortaya çıkmıştır. İkinci Dünya Savaşı, akımın içerik ve biçim eğilimlerinin oluşmasında oldukça etkili olmuştur. Faşist iktidar öncesi İtalya sinema sanatına çok fazla özen göstermemiştir. İtalyan sinemasında bu dönem ağırlıklı olarak Hollywood filmlerinin sıradan bir taklidi olan ‘beyaz telefon’ şeklinde isimlendirilen müzikal ve komedi türündeki filmler üretilmiştir. Mussolini’nin yükselişiyle birlikte faşist iktidar sinemaya oldukça önem vermeye başlamış, propaganda yapmak için sinema bir araç olarak kullanılmıştır. Böylelikle iktidar sinema sanatıyla ilgili bazı girişimlerde bulunmuş ve sinema endüstrisini geliştirip, denetlemeye başlamıştır. Faşist hükümetin çabalarına karşın İtalyan filmleri ‘beyaz telefon’ filmlerinin düzeyini geçmeyi başaramamıştır. Bunun önemli nedenlerinden biri genç sinemacıların ve aynı dönemde yer alan yönetmenlerin resmî ideolojiyi reddetmeleridir. Sinema tarihinin önemli kuramcılarında biri olan Andre Bazin İtalya’daki gerçekçilik girişimlerinin faşist dönemden beri gelişmeye başladığını ve gerçekçiliğin 1940’ların ortalarına gelindiğinde ise doruk noktasına ulaştığını öne sürmektedir (Coşkun, 2017: 171- 172). 1945 sonrası İtalya’da doğan İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı sinema sanatına yeni bir boyut kazandırmıştır. Akımın genel olarak özelliklerine değinmek gerekirse; yeni gerçekçi yönetmenler anti-stüdyo fikrini oluşturarak, sinemayı sokağa taşımışlardır. Hollywood aydınlatması yerine doğal ışık tercih etmişlerdir. Savaş sonrası yıkıma uğramış olan ülkelerin sokaklarına yönelerek, melodramları bir kenara bırakmışlardır. Kamera ile anın gerçeğini yakalamaya çalışmışlardır. Filmlerdeki diyaloglar, müzikler ve sesler yerleşim yerlerindeki doğal seslerin kaydedilmesinin imkânsız olmasından ötürü sonradan eklenmiştir. Filmlerde hikâye örgüsü yerine bir olay olduğu gibi görüntülenmiştir. Akımda yer alan filmlerin başlıca temaları fakirlik, işsizlik, savaş sonrası yıkım, bunalım, ekonomik kriz ve belirsizliktir. Filmlerde bir son yoktur, gelecek belirsizdir. Bu akımın en önde gelen yönetmenlerinden ilki Roberto Rossellini’dir Yönetmenin ön plana çıkan filmleri 1945 yapımı aynı zamanda İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının başlangıcı olarak kabul edilen Roma, Città Aperta (Roma, Açık Şehir) filmi, 1946 yapımı Paisà (Hemşeri) filmi ve 1948 yapımı Germania Anno Zero (Almanya, Sıfır Yılı) filmidir. Akımın önde gelen diğer

bir yönetmeni Vittoria de Sica'dır. Yönetmenin ön plana çıkan filmleri 1946 yapımı *Sciuscià* (Kaldırım Çocukları) ve 1948 yapımı *Ladri di Biciclette* (Bisiklet Hırsızları) filmidir. Akımın son olarak ön plana çıkan yönetmeni ise Luchino Visconti'dir. Yönetmenin ön plana filmleri 1942 yapımı aynı zamanda kimi sinema tarihçileri tarafından akımın başlangıç noktası olarak kabul gören *Ossessione* (Tutku) filmi ve 1948 yapımı *La Terra Trema* (Yer Sarsılıyor) filmidir (Millî Eğitim Bakanlığı, 2011b: 37). Buna ek olarak bu yönetmenlerin filmleri ve kendileri dışında da akıma katkı sağlayan filmlerin ve sanatçıların varlığı yadsınamaz derecedir. Bu sanatçıların büyük bir çoğunluğu İtalya'da bulunan, faşist yönetimin denetiminde olan Roma Centro Sperimentale isimli film okulunda eğitim görmüştür. Yönetmenler bu okul aracılığıyla film tekniklerini ve gelecekteki sanatsal tepkilerini oluşturmuşlardır. Abisel ve Eryılmaz'a (2011) göre İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı, yalın ve açık seçik anlatımıyla sokaktaki insanın günlük yaşamını saptayarak, gerçeğe daha çok yaklaşmayı amaçlamış bu nedenle de sokağa çıkmıştır. Akım, gerçeği olduğu gibi yeniden yaratmıştır. Stüdyonun getirdiği yapaylıktan ve düşsel öğeleri gerçek gibi göstermekten kurtulmayı amaçlamıştır. Yeni gerçekçiler gerçeğin sürekliliğini sağlayabilmek adına kurgu işlemini en aza indirerek, yalın ve basit bir kurgu tekniği, uzun ve kesintisiz çekimler tercih etmişlerdir. İtalyan Yeni Gerçekçiliğin en önemli özelliklerinden biri de olabildiğince az profesyonel oyuncu kullanımı ve sıradan bireyin kendi halini yansıttığı oyunculuğun tercih edilmesi olmuştur. Filmlerde oldukça gerçekçi ve doğal bir aydınlatma, yalın ve karmaşık olmayan çekim açıları kullanılmıştır (Abisel ve Eryılmaz, 2011: 30- 31). Akıma ait filmler açık uçlu bir sona sahiptir ve gelecek tıpkı gerçek hayattaki gibi belirsizdir. Karakterlerin durum ve koşullar karşısındaki müdahaleleri gerçek yaşamın kendisinde olduğu gibi sınırlıdır. İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı, sıradan bireyin yaşamı üzerinde etkili olan toplumsal ve siyasal olguları konu edinerek, bireyin iç dünyasına odaklanmıştır. Akım, gerçek karakterlerle, savaş sonrası İtalyan toplumunun işsizlik, fakirlik gibi gerçek problemlerini, gerçekçi bir anlatım tarzıyla yansıtmaya amaçlamıştır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, 1950'lilerde İtalya'da değişmekte olan ekonomik, siyasal ve toplumsal şartlarla beraber kendi çizgisinden sapmaya başlamıştır. Böylelikle akımın girmiş olduğu bu yol bir yandan onun sonunu da hazırlamıştır. Hiç şüphesiz ki Yeni Gerçekçilik akımı, İtalya'da daha sonraki yıllarda da yapılan filmlerde ve tüm gerçekçi okullarda etkisini hissettirmeye devam etmiştir. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin özellikle gerçekçi sinemanın gelişimindeki etkisi yadsınamaz derecedir. Fakat değişen toplumsal koşullar beraberinde akımın aynı çizgide devam etmemesini sağlamıştır. Akımın önde gelen yönetmenleri de kendi kişisel üsluplarını geliştirmeye başlamışlardır. Bu durum sonraki dönemde yer alan yönetmenler için özellikle

söz konusu olmuştur. Yeni Gerçekçiliği sürdüren Federico Fellini, Michelangelo Antonioni ve Bernardo Bertolucci gibi İtalyan sinemasının son dönem önemli yönetmenleri filmlerinde kişisel üsluplarını ön plana çıkarmış ve Yeni Gerçekçiliği kendilerine göre yorumlamışlardır. İtalyan sineması ve beraberinde gelen Yeni Gerçekçiliğe değindikten sonra konu gereği genel perspektifte gerçekçi film kuramına değinmekte fayda vardır. Gerçekçi film kuramının oluşumunda İtalyan Yeni Gerçekçiliği oldukça önemli bir yere sahiptir. Sinema sanatı içerisinde gerçekçi ve biçimci kuramlar olmak üzere iki farklı grupta geliştirilen film kuramları mevcuttur. Bu kuramlar birbirlerine zıt kutuplarda yer alan görüşleri ileri sürmektedir. Gerçekçi ve biçimci kuramlar her ne kadar geniş kapsamlı kuramlar olsa da bu çalışma bağlamında daha dar bir kapsamda ele alınacak ve kuramlar genel hatlarıyla irdelenecektir. Fotoğraf karelerinin birleştirilmesiyle yaşamın kendisinin yeniden yaratılabileceği ve gerçekliğe ulaşılabilceği görülmüştür. Gerçekliğin teknik ve mekaniksel yeniden üretimi sinema sanatı ile gerçekleşmeye başlamıştır (Bazin, 2011: 26- 27). Böylelikle sinema sanatının temelinde gerçekliğin var olduğu ortaya çıkmış ve gerçekçi kuram gelişmiştir. Öncelikli olarak biçimci kurama değinmek gerekirse, biçimci kuramın temelinde yatan ana düşünce, sinemanın gerçeklikten uzaklaştığı ölçüde sanat olabileceğidir. Bu kuramın önde gelen ismi Rudolf Arnheim, sinemanın teknik bazı sınırlarından dolayı gerçekliği olduğu şekliyle yansıtamayacağını savunmaktadır. Buna ek olarak Arnheim, bu yoldaki gayretlerinde sinemayı sanat olmaktan uzaklaştırdığını öne sürmektedir. Arnheim’a göre gerçekçilik estetik değeri yok ederek sinemayı sanat olmaktan çıkarır. Gerçekçi kuramın en önemli temsilcilerinden biri olan Andre Bazin ise sinemada gerçekçiliğin estetikle birlikte yürümeyeceğini iddia edenlere karşı çıkmaktadır. Bazin’e göre sinema sanatı gerçeğe yaklaştıkça sanat olabilecektir. Gerçekçi filmlerin estetiğinin hammaddesi senaryonun günlük gerçeklere uyması, oyuncunun doğruluğudur. Gerçekçi kuram içerisinde büyük bir estetik incelik barındırmaktadır. Bazin, gerçekliğin sinemada doğal bir biçimde yeniden kaydedilebildiğini savunur ve onu gerçeklikten uzaklaştıracak olan tüm müdahalelere karşı çıkar. Gerçekçi kuramın diğer bir en önemli temsilcisi olan Siegfried Kracauer ise sinema sanatının diğer sanatlarla kıyaslandığında gerçekliği ve yaşamı olduğu haliyle yansıtmaya imkân sağladığını belirtir. Kracauer’e göre diğer sanatlar yaşamı dönüştürmeye çalışırken, sinema doğası gereği yaşamı olduğu gibi yansıtır. Buna ek olarak Kracauer, sinema teknolojisindeki gelişmeleri, gerçekliği daha iyi yansıtmaya imkân tanıdığı için desteklemektedir. Hiç kuşkusuz ki Bazin, geliştirdiği kuram bağlamında İtalyan Yeni Gerçekçiliğini göz ardı etmez. Bazin’e göre İtalyan sinemasının gerçekliği hiçbir zaman

estetik bir gerilemeye yol açmaz. Aksine, Bazin, bu sinemanın anlatımda bir ilerlemeye, sinema dilini fetheden bir devrime ve sinema değişiminin genişlemesine neden olduğunu ifade eder. Bu bağlamda Yeni Gerçekçiliğin gerçekçi kurama katkıda bulunduğunu söylemek mümkündür (Coşkun, 2017: 190- 195). Biçimci kuramcılara göre sinema eğer bir sanat dalı olacaksa gerçekle ilişkisini kesmelidir. Çünkü sinema gerçekten uzaklaştığı takdirde bir sanat formuna ulaşabilecektir. Bu nedenle biçimci kuramcılar kurgu aracılığıyla görüntüleri yeniden oluşturarak gerçekliği parçalamadan ve sürekliliği bozmaktan yanadır (Büker, 1989: 7). Bazin, gerçeğin çok katmanlı olduğunu ve kameranın bu katmanları bulabileceğini öne sürer. Kamera, duyularımız ile algılayamadığımız gerçekliği bulur ve bilinmeyi ortaya çıkarır. Bu nedenle Bazin biçimcilere karşıt olarak sinemanın gerçek dünyanın sürekliliğini yansıtmayı gerekliliğini ileri sürmekte ve kurgunun filmi bozduğunu düşünmektedir. Bazin’e göre gerçek dünyanın sürekliliğinin bozulmaması, olay ve durumları doğal bir akış içerisinde yansıtabilmek için kameranın devinimlerinden faydalanmak gerekmektedir. Bunu sağlayabilmek adına Bazin, gerçekçi sinemanın temel gerekliliği olarak plan – sekans ya da diğer bir deyişle uzun çekim (long take) ve alan derinliği (depth of field) kavramlarından bahsetmektedir. Film, kurmaca bir dünya sunmak yerine göremediğimiz gerçekliği görmemizi sağlamalıdır. Böylelikle sinemada gerçek dünyanın devamlılığını ve bütünlüğünü yansıtabilir (Tong, 2018: 45). İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı gerçekçi sinemanın ve gerçekçi kuramın gelişiminde önemli bir role sahip olmuştur. Yeni Gerçekçi akımın diğer bir öncü sanatçısı olan Cesare Zavattini’ye göre akımın ilkeleri her şeyi gördüğü gibi değil, olduğu gibi göstermektir. Kurmaca yerine gerçeği kullanmak ve bireyin içerisinde yaşadığı toplum ile ilişkisini göstermektedir. Yeni Gerçekçileri, Gerçekçilerden ayıran en temel özellikleri ise gerçeği değerlendirmeleridir. Hem Bazin’in hem de Kracauer’in görüşlerine uyan ilkeler Yeni Gerçekçileri bir tür belgeselciliğe yöneltmiştir (Gök, 2007: 119).

Fransa’da İkinci Dünya Savaşı sonrasında sinema sanatında birçok yeniliğin öncüsü olduğu ülke sinemalarından biridir. Savaş sonrası İtalyan sinemasındaki değişimler ve yenilikler, dünya sinemalarını genel olarak etkilemiş, Yeni Gerçekçi İtalyan sineması, ülke sinemalarının tümünde değişimin gerekliliğine vurgu yapmıştır. Fransız sineması savaş esnasında ve savaş sonrasında devamlılıkla dünya sinemasında sahip olduğu pazarı kaybetmeye ve Amerikan sineması karşısında gerilemeye başlamıştır. Bu durum Fransa’da 1950’lerin ikinci yarısında Fransız Yeni Dalga isimli yenilikçi bir sinema akımının ortaya çıkmasında neden olmuştur. Akım, İkinci Dünya Savaşı sonrası var olan Fransız film kurumuna karşı bir tepki olarak doğmuştur. Yeni Dalga akımının önde gelen isimleri, filmleri

tıpkı yazarların bir kitap yazması ya da bestecinin bir beste yapması gibi yorumlamaları gerekliliğine inanmışlardır. Klasik film yapımı yerine farklı ve yeni bir sinema dilinin bulunması gerektiğini savunmuşlardır. Akımın ortaya çıkmasında etkili olan faktörlerden biri ülkenin o dönemde içerisinde bulunmuş olduğu toplumsal ve siyasal koşullardır. Akımın ortaya çıkmasını etkileyen diğer bir unsur da Fransız sinemasında uzun yıllardır süregelen sanat filmi anlayışıdır. Fransa’da sinema eğitime oldukça önem verilmesi de akım için önemli olmuştur. Sinema bağlamında yenilenmeyi gerçekleştiren asıl olay ise Andre Bazin tarafından 1951 yılında Cahiers du Cinema (Sinema Defterleri) dergisinin yayımlanmaya başlanması ve derginin etrafında toplanan kişilerin bu doğrultuda film yapmaya başlamasıdır. Cahiers du Cinema dergisi, Yeni Dalgacılar için bir başlangıcı ifade etmesinden ve onların daha sonraki çalışmalarını yönlendirmesinden ötürü son derece önemlidir (Millî Eğitim Bakanlığı, 2011b: 6- 7). Andre Bazin’in de etkisiyle bu dergi çevresinde toplanan kişiler, İtalyan Yeni Gerçekçileri ve Amerikan sinemasını tanıyacak, bu sinemalardan savaş sonrası Fransız sinemasının içerisinde bulunduğu durumdan kurtulması ve yeni formüller etmesi için faydalanacaklardır. Gelecek dönemde Fransız sinemasının en önemli isimlerinden olan François Truffaut, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Claude de Givray, Jacques Doniol – Valcroze, Charles Bitsch gibi isimler Cahiers du Cinema dergisinde sinema sanatının sorunları üzerine yazılar yayınlamış, eleştiriler yapmıştır (Duranoğlu, 2018: 29). Yeni Dalga akımının kuramsal temellerinden biri de Alexandre Astruc’un 1948 yılında ortaya atmış olduğu ‘Caméra Stylo’ (Kamera – Kalem) kavramıdır. Bu kavram Auteur (Yaratıcı) kuramında ilk adımı olarak kabul edilmektedir. Astruc’a göre sinema sanatı yavaş yavaş bir ‘dil’, bir anlatım aracı olmaya başlamıştır. Buradan yola çıkarak sinema ve onun vasıtasıyla sanatçı, deneme ve roman ile yapıldığı gibi soyut veya deneyimsel düşüncelerini, duygularını ben kimliğine vurgu yaparak ifade edebilecek, kamerayı kalem gibi kullanarak film çekme eylemini gerçekleştirebilecektir. Sinema sanatı, bu nedenle de bir dildir. Fransız entelektüellerinin sinemaya bakışlarını açıklaması bakımından Camera-stylo faydalı bir terim olmuştur (Abisel ve Eryılmaz, 2011: 43). Bu noktada akımla bağlantılı olması açısından Auteur kurama değinmekte fayda vardır. Auteur yaklaşımdaki amaç, bir filmin oluşumunda yönetmenin tıpkı bir roman yazarı gibi filmine kendi imzasını taşımasıdır. Auteur kuram, yönetmenin ana kaygılarını, meselelerini, filmlerinde kendini tekrarlayan motiflerini, içeriğini ve biçimini kişiliği bağlamında tutarlı bir biçimde diğer eserleriyle ilişkili olarak değerlendirilmesi ve açıklanması şeklinde tanımlanabilir. Kurama göre sinema her ne kadar endüstrileşmiş ve ticari kaygılar güden bir

sanat dalı olsa da yönetmen bundan uzak bir tutum benimsemeli ve bir yazar gibi eserlerine kendi imzasını atmalıdır (Akbulut, 2010: 141). Böylelikle yönetmen auteur kimliğine sahip olabilecektir. Cahiers du Cinema dergisi auteur kuram için de önemli bir dönemecin başlangıcı olmuştur. Derginin iki ana noktası la politique des auteurs (yazarların politikası) ve metteur en scene (sahneye koyucu) arasında bir ayrımın kurulmasıdır. Yazarların politikası daha sonrasında auteur kuram olarak karşımıza çıkmaktadır. Dergideki yazarlar, auteur kelimesini senaryo yazarı için değil, filmi yaratan yönetmen için kullanmaya başlamışlardır. Auteur, kendine özgü duygu ve düşünceleriyle bir film ‘yazar’, metteur en scene ise senaryo yazarının yazdıklarını görselleştirir. Metteur en scene, usta olabilir fakat filme yansıttığı kişiliği değil, yalnızca ustalığı ve bu konudaki becerisidir. Auteur ise birçok özelliği ile filme kendi kişiliğini yansıtır. Bir birey olarak kendisini filme koyarak, yarattığı biçimiyle auteur olur (Büker, 1985: 277). Alexandre Astruc, ‘The Birth of a New Avant-Garde: The Camera-Pen’ isimli makalesi ile auteur kavramın ilk temelini atarak, kameranın bir kalem gibi kullanması gerektiğine dikkat çekmiştir. Bu makaleden yola çıkarak dergideki yazarlar Alfred Hitchcock, Orson Welles, Robert Aldrich gibi yönetmenlerin eserlerine kendi benliklerini ve kişisel imzalarını yansıttıklarını ve bu nedenle auteur kimliğine sahip yönetmenler olduklarını belirtmiştir. Auteur kavramı, Andrew Sarris’in ‘Notes on the Auteur Theory in 1962’ isimli makalesi ile Amerika’ya tanıtılmıştır. Sarris, auteur kuramı geliştirerek bir yönetmenin auteur olup olmadığını belirlemek için üç ölçüt geliştirmiştir. Bu ölçütler; ‘Teknik Yeterlilik (Technical Competence)’, ‘Kişisel Tarz (Personel Style)’ ve ‘İç Anlam (Interior Meaning)’ şeklindedir. Teknik yeterlilik; yönetmenin bir film yapım aşamasındaki teknik gereklilikleri yerine getirmesi, kişisel tarz; yönetmenin kişisel özelliklerini tekrarlanan bir üslupla eserlerine yansıtabilmesi, iç anlam ise tutarlı bir biçimde benimsenen dünya görüşü veya düşünceler bütününden oluşmaktadır. Fransa’da İkinci Dünya Savaşı sonrasında entelektüel çabalar sonucu ortaya çıkan Auteur kuram, yönetmenin sanatçı kişiliğinin bir filmi değerlendirme sürecinde dikkate alınmasını sağlayarak sinema tarihi için önemli bir başlangıcın adımı olmuştur (Akbulut, 2010: 145- 147). Auteur kurama genel hatlarıyla değindikten sonra Fransız Yeni Dalga akımına ve akımın özelliklerine geri dönmek gerekirse, akım kendinden önceki Fransız sineması geleneğinin bir reddi üzerine kurulmuştur. Yeni Dalgacıların sinema anlayışları, birbirleriyle benzer olmalarına, her türlü yardımlaşmayı sürdürmelerine ve yaptıkları sinemanın temellerini beraber atmalarına karşın hepsi oldukça kişisel anlatım yolları ve teknikler geliştirmiştir fakat yine de akımın genel olarak niteliklerini belirtmek mümkündür. Yeni Dalgacılar, doğrusal zamana karşı çıkarak, zaman içinde ileri ve

geri büyük sıçramalar, kesmeler yapmakta, öykü bütünselliğine önem vermemekte, eliptik bir anlatımı tercih etmekte, anlam bozulmaksızın öykünün bazı öğelerini dışarıda bırakmakta, aynı film içinde kendilerini hiç kısıtlamadan belgeselden yapıntıya kadar birçok farklı sinema stilleri kullanmakta, çekim sırasında doğaçlamaya, kendiliğindenciliğe ağırlık vermekte, gerçek mekanlarda ve dekorlarda çekim yapmakta ve yıldız oyuncularından kaçınmaktadırlar (İri, tarih yok: 90). Fransız Yeni Dalga akımının öne çıkan yönetmenleri ve filmleri, yönetmen Jean Luc Godard ve 1960 yapımı *À Bout de Souffle* (Sersemi Aşıklar) filmi, yönetmen François Truffaut ve 1959 yapımı *Les Quatre Cent Coups* (400 Darbe) filmi, yönetmen Alain Resnais ve 1959 yapımı *Hiroshima Mon Amour* (Hiroşima Sevgilim), 1961 yapımı *L'Année Dernière à Marienbad* (Geçen Yıl Marienbad'da) filmleri, yönetmen Claude Chabrol ve 1958 yapımı *Le Beau Serge* (Yakışıklı Serge), 1959 yapımı *Les Cousins* (Kuzenler) filmleridir.

Sinema sanatının var olmaya başladığı zamandan günümüze kadar olan sürecinde sinemada gerçekçilik olgusu kendini gerek ülke sinemalarında gerek sinema akımlarında gerekse sinema kuramlarında göstermiş, sinemada gerçekçilik olgusu zaman içerisindeki gelişim süreci ve özellikleriyle ortaya konulmuştur. Buna ek olarak sinemada gerçekçilik olgusundan bağımsız olarak sinema tarihinin dünya tarihiyle bağlantılı olan sürecinden ötürü sıralı bir tarihsel akış gözetilmiş, özellikleri, yenilikleri ve kaydettikleri gelişmeleriyle sinema sanatını doğrudan ve önemli ölçüde etkileyen ülke sinemaları incelenmiştir. Sinemada gerçekçilik olgusu temel alınarak dünya sinema tarihine, ülke sinemalarına, ön plana çıkan bazı film kuramlarına ve kuramcılara genel hatlarıyla değinilmiştir. Diğer bölümde Türk sineması tarihsel perspektifte ele alınacaktır.

2.2. Türk Sinema Tarihine Genel Bir Bakış

Lumiere Kardeşlerin sinematografi icat etmeleriyle birlikte sinema sanatı gerçek anlamda doğmuştur. Kardeşler, dünyanın dört bir yanına operatörler yollayarak sıra dışı belge filmleri çektirerek, bunları çoğaltmış ve satmıştır. Bu operatörler o dönemde Osmanlı İmparatorluğu'na ait olan bazı yerlerde, İzmir ve İstanbul'da filmler çekmiştir. Türkiye'de ilk film gösterimi ise ilk olarak ikinci Abdülhamit döneminde Fransız asıllı Bertrand isimli şahsın sarayda yaptığı gösterimlerle başlamış, bunun akabinde ise Fransız Pathe Film Kurumu'nun İstanbul temsilcisi olan Romanya asıllı Sigmund Weinberg aracılığıyla Beyoğlu'nda ve İstanbul'da halka açık ilk film gösterimleri gerçekleşmiştir. Weinberg, halkın sinemaya olan ilgisinden yola çıkarak 1908 yılında Türkiye'de ilk sinema olan Pathe sinemasını yaptırmıştır. Bunun devamında ise Palas Sineması, Majik Sineması isimli sinema salonları ve daha birçoğu

açılmaya başlamıştır. Türkiye’de Birinci Dünya Savaşına kadar sinema sanatı İstanbul, İzmir, Selanik gibi birkaç şehir dışında varlığını göstermemiştir. Türkiye’de çekilen ilk filmlere gelmek gerekirse Makedonya asıllı Yanaki ve Milton isimli Manaki Kardeşler’in 1907 yılından itibaren çektikleri belge filmlerinin yanı sıra Türkiye’de bir Türk’ün çekmiş olduğu ilk Türk filmi de bir belge filmidir (Manaki Kardeşler’in çekmiş olduğu filmler kardeşlerin Makedonyalı olması ve kendilerini Türk olarak kabul etmemelerinden ötürü ilk Türk filmi olarak kabul edilmemiştir). Türk sinema tarihinin başlangıcı olarak kabul edilen ve ilk defa bir Türk tarafından çekilen bu ilk belge filmi 1914 yapımı Aya Stefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı isimli filmidir. Fuat Uzkınay tarafından çekilen bu film Ruslar tarafından 93 Harbi’nin anısına inşa edilmiş olan Aya Stefanos isimli dikili bir anıtın bombalanmasını ve yıkılmasını konu edinmektedir (Onaran, 1994: 11- 13). Bu filmin hiçbir kopyasının bulunmamasından ve günümüze ulaşmamış olmasından ötürü filmin ilk Türk filmi olma özelliği kimi kaynaklar tarafından tartışmaya açık bırakılmıştır. Türk ordusunun başkomutanı Enver Paşa, Birinci Dünya Savaşı esnasında Almanya’yı ziyaretinde Alman ordusunun ‘Ordu Film Dairesi’ kurduğu görmüş ve sinema sanatının propaganda bakımından önemini anlamıştır. Bu nedenle Türkiye’de sinema alanındaki ilk kuramsallaşma ordu aracılığıyla gerçekleşmiş, Enver Paşa Türkiye’de bir ‘Ordu Film Dairesi’ kurmuştur. Belge filmleri çeken bu kurumun filmleri genel olarak başkomutanın ve padişahın özel ve resmi hayatlarıyla ilgilidir. Kurumun başına ilk olarak Sigmund Weinberg daha sonrasında ise Fuat Uzkınay getirilmiştir. Türk sinemasının ilk on yıllık döneminde az sayıda film üretimi gerçekleşmiştir. Merkez Ordu Sinema Dairesinin çabaları dışında devlet sinemaya fazla ilgi göstermemiştir. İlk on yıllık dönem sonrasındaki sinema faaliyetleri Cumhuriyet dönemine girmektedir. Cumhuriyet döneminin başlamasıyla birlikte 1922 yılında ‘Kemal Film’ ve 1928 yılında ‘İpek Film’ olmak üzere iki özel film şirketi kurulmuştur. Bu iki özel film şirketi film yapımında ve film ithalatında uzun bir süre boyunca etkili olmuştur (Millî Eğitim Bakanlığı, 2011c: 4).

Türk sinema kuramcıları Alim Şerif Onaran ve Nijat Özön Türk Sinemasının dönemlerini farklı biçimlerde sınıflandırmışlardır. Bu sınıflandırmaların yanı sıra farklı kuramcılar tarafından farklı dönemselleştirmelerde bulunmaktadır. Buna ek olarak dönemsel sınıflandırmaların tartışmaya açık olduğunu ve değişkenlik gösterebileceğini belirtmekte fayda vardır.

Alim Şerif Onaran'ın Sınıflandırma Biçimi:

1. Tiyatrocular Dönemi (1923-1939)
2. Geçiş Dönemi (1939-1952)
3. Sinemacılar Dönemi (1952-1963)
4. Yeni Türk Sineması

Nijat Özön'ün Sınıflandırma Biçimi:

1. İlk Dönem (1910-1922)
2. Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)
3. Geçiş Dönemi (1939-1950)
4. Sinemacılar Dönemi (1950-1970)
5. Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi (1970 ve sonrası) (Önder ve Baydemir, 2005: 116).

Bu çalışma kapsamında Nijat Özön'ün sınıflandırması temel alınmıştır. Buradan yola çıkarak çalışmanın konusu gereği Muhsin Ertuğrul'un Tiyatrocular Dönemi'nde, Lütfi Ömer Akad'ın ise Sinemacılar Dönemi'nde yer almasından ötürü çalışmanın bu bölümü bahsi geçen iki dönemle sınırlandırılmış olup Türk Sinema Tarihi kapsamında yalnızca bu iki dönem irdelenmiştir.

Türk sinemasının ilk dönemine dair verilen bilgiler sonrasında Türk sinemasının ikinci dönemi olan Tiyatrocular Dönemine değinmek gerekirse, Türk sinemasında ilk özel film şirketi olan Kemal Film'in kurulmasıyla farklı bir dönem başlamıştır. Türk tiyatro sanatçısı, yönetmen, oyuncu ve yapımcı Muhsin Ertuğrul'un Kemal Film adına yönetmiş olduğu ilk film İstanbul'da Bir Facia-i Aşk (1922) filmi Türk sinemasında Tiyatrocular Dönemini başlatmıştır. Kemal Film ve İpek Film adına film yönetmenliği ve yapımcılığı yapan Muhsin Ertuğrul, bu filmler için senaryolar yazmış, tiyatro uyarlamaları yapmış ve tiyatrosunda çalışan oyuncularını bu filmlerde oynatmıştır. Kimi kaynaklarda Muhsin Ertuğrul dönemi olarak da adlandırılan Tiyatrocular Dönemi, Ertuğrul'un tek başına bulunduğu ve tiyatro sanatına benzer filmlerin yer aldığı bir dönemdir. Muhsin Ertuğrul, bu dönemde Kemal Film adına 1922 yapımı Nur Baba, 1923 yapımı Ateşten Gömlek, 1923 yapımı Leblebici Horhor ve Kız Kulesinde Bir Facia ve son olarak 1924 yapımı Sözde Kızlar filmlerini yönetmiştir. Kemal Film'in kiralamış olduğu stüdyodan atılması ve çekim ekipmanlarının zarar

görmesiyle birlikte Ertuğrul Kemal Film'deki çalışmalarını sonlandırmıştır. Bunun üzerine Sovyetler Birliği'ne giden Muhsin Ertuğrul, burada sinema ve tiyatro üzerine çalışmalar gerçekleştirmiştir. Kemal Film, Muhsin Ertuğrul filmlerine ek olarak Mütareke ve Kurtuluş Savaşı yıllarında birçok kısa belge film yapımına da katkıda bulunmuştur. Ertuğrul, Sovyetler Birliği'ndeki çalışmalarından sonra İstanbul'a dönmüş ve 1928 yılında ikinci özel yapımevi olan İpek Film ile çalışmaya başlamıştır. Yönetmenin İpek Film için çekmiş olduğu ilk film 1928 yapımı Ankara Postası isimli filmidir. Bu film, maddi kazanç bakımından İpek Film için oldukça önemli olmuştur. Türk Sinemasının ilk sesli filmi ve ilk Türk ortak yapımı (Türkiye, Mısır, Yunan) olan 1931 yapımı İstanbul Sokakları'nda isimli film Muhsin Ertuğrul tarafından yönetilmiştir. Çekimleri Türkiye, Mısır ve Yunanistan'da gerçekleşen şarkılı melodram filminde bu ülke oyuncularını tercih edilmiştir. Yönetmenin sonraki filmi ise 1932 yapımı Bir Millet Uyanıyor isimli filmidir. Muhsin Ertuğrul 1933 ve 1935 yılları arasında operet veya tiyatro uyarlaması olan yedi film çekmiştir. Bu filmlerden bazıları 1933 yapımı Karım Beni Aldatırsa, Söz Bir Allah Bir ve Cici Berber, 1934 yapımı Milyon Avcıları ve Leblebici Horhor Ağa şeklindedir. Bu dönemde Nazım Hikmet Ran da 1933 yapımı Düğün Gecesi-Kanlı Nigar, 1934 yapımı Bursa Senfonisi ve 1937 yapımı Güneşe Doğru filmlerinin yönetmenliğini yapmıştır. Muhsin Ertuğrul'un bir diğer ön plana çıkan filmi ise 1935 yapımı Aysel Bataklı Damın Kızı filmidir (Sim, tarih yok: 12- 17). Ertuğrul bu filmle birlikte ilk Türk kadın film yıldızı olan Cahide Sonku'yu sinemaya kazandırmıştır. Muhsin Ertuğrul'un 1940 yapımı Şehvet Kurbanı isimli filminde de yer alan tiyatro kökenli Sonku, ismiyle filme izleyici çeken ve taklit edilen bir yıldız olmayı başarmıştır. Türk sinemasında ilk renkli Türk film Muhsin Ertuğrul'un yönetmiş olduğu 1953 yapımı Halıcı Kız filmidir. Muhsin Ertuğrul, 1940'lara kadar Türk sinemasının tek adamı ünvanını taşımıştır. Türk sinemasında ilklerin adamı olan Muhsin Ertuğrul, birçok açıdan eleştiriye maruz kalmıştır. Bu eleştiriler, Ertuğrul'un tiyatro kökenli olmasından ötürü filmlerinde de ağırlıklı olarak tiyatro sanatçılarına yer vermesi, filmlerinde tiyatrodan tercih edilen bir oyunculuk ve yönetmenlik anlayışının hâkim olması, sinema sanatına tiyatro sanatıymışçasına bir üslupla yaklaşması, filmlerinin birçoğunun uyarlamalardan oluşması, filmlerinde klişelere oldukça fazla yer vermesi ve melodram geleneğini başlatması şeklindedir. Muhsin Ertuğrul birçok ağır eleştiriye maruz kalmasına karşın Türk sinemasının öncüsü olan ve Türk sinemasında ilkleri gerçekleştiren bir yönetmendir (Millî Eğitim Bakanlığı, 2011c: 7). Muhsin Ertuğrul, sinemasında ve filmlerinde teatral etkinin hâkim olduğu düşüncesinden dolayı eleştirilere maruz kalmıştır. Bu çalışma kapsamında yönetmenin sinemasında kendini oldukça belli eden

teatral etki ve teatral özellikler incelenmektedir. Tüm bu bilgilere ilaveten sinema sanatında teatrallığın var olmasının ve teatral öğelerin kullanılmasının yalnızca Muhsin Ertuğrul sinemasına özgü olmadığını belirtmek hem dünya sinemasında hem de Ertuğrul sinemasından sonraki dönemlerde yer alan bazı yönetmenlerin filmlerinde de teatral etkinin hâkim olduğu ve teatrallığın kendini gösterdiği filmlerin varlığından söz etmek yerinde olacaktır. Bu filmlere örnek olarak dünya sinemasından yönetmenliğini Lars von Trier'in yapmış olduğu 2003 yapımı Dogville filmi, Türk sinemasından ise yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yapmış olduğu 1986 yapımı Asiye Nasıl Kurtulur? ve yönetmenliğini Başar Sabuncu'nun yapmış olduğu 1988 yapımı Zengin Mutfağı filmleri gösterilebilir.

Sinemacılar Dönemine geçiş yapmadan önce Türk sinemasının üçüncü dönemi olan Geçiş Dönemini ele almak yerinde olacaktır. Bu dönemde Muhsin Ertuğrul'un Türk sinemasına uzun yıllar boyunca tek başına egemen olmasından sonra yeni yönetmenler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu yönetmenlerden ilki Faruk Kenç'tir. Kenç'in 1939 yapımı Taş Parçası filmiyle Türk sinemasında yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönemde sinema ve fotoğraf eğitimi görmüş olanların yer aldığı yeni bir kuşak ortaya çıkmıştır. Tiyatro kökenli olmayan yönetmen ve oyuncuların sektörde yer almasıyla film sektöründe bir hareketlenme yaşanmaya başlamıştır. Bu dönemin yönetmenleri geçmiş dönemlere göre sinemasal öğeleri daha ağır basan ve daha nitelikli eserler vermelerine karşın teknolojik yetersizlikler sebebiyle sesli film den vazgeçmek zorunda kalmışlardır. İpek Film, modern sinema teknolojisini ve sesli film çekim olanaklarını elinde tutmaktadır. Yapımevinin film sektöründen çekilmesi ile bu imkanlar da yok olmuştur. Faruk Kenç, dublaj yöntemini kullanarak 1943 yapımı Dertli Pınar filmi önce sessiz olarak çekmiş sonradan filme seslendirme eklemiştir. Bu yöntemle birlikte film üretim maliyeti azalmış, filmin yapım süreci kısalmıştır. Böylelikle diğer sinemacılar cesaretlenmiş, sesleri olmasa da görüntüleri başarılı olan filmler çekilmeye başlamış, tiyatro dışından oyuncular sektöre girmiş ve yeni yapım şirketleri sektöre dahil olmuştur. Modern teknoloji den vazgeçmek durumunda kalan sinemacılarla birlikte çekim maliyetleri azalmış ve doğal mekanlar tercih edilmeye başlanmıştır. Fakat bu durum karşısında sinemacılar çok düşük bütçelerle ve zor koşullar altında eserler üretmek zorunda kalmıştır. Bu durum genel olarak teknik kalitenin azalmasına neden olmuştur. Bu dönemde Türk sineması açısından önemli olan, Anadolu insanının kavrayabileceği, kültürümüzü, değerlerimizi yansıtan filmler üretilmeye başlanmıştır. Geçmiş dönemlere göre bu dönemde seyirci ve izleyici ilişkisi ivme kazanmaya başlamıştır. Türk filmlerinin yanı sıra Amerikan ve Avrupa filmlerine de ilgi gösterilmiştir. Bunun nedeni ise dublaj yöntemiyle ithal filmlerin Türkçeye çevrilmesi ve

yerel motiflerin filmlere eklenmesidir. Savaş yıllarının zorlu şartları ve koşullarından ötürü, Kahire üzerinden Türkiye'ye gelen Amerikan filmlerine Mısır filmleri de dahil olmuştur. Bu filmler çoğunlukla şarkılı, türkölü ve melodram türünde olan, halk tarafından büyük bir ilgi gören ve önemli bir izleyici kitlesi oluşturan filmlerdir. Filmler bir süre sonra Türk diline zarar verdiği düşüncesinden dolayı yasaklanmıştır. Türk yapımcılar bu filmler yerine benzer nitelikte filmler vermeye başlamıştır. Bu filmler oluşturduğu önemli izleyici kitlesinin yanı sıra aynı zamanda popüler sinemanın oluşmasında da etkili olmuştur. İkinci Dünya Savaşının bitimi ve zorlu savaş koşullarının azalmasıyla beraber ekonomik olarak bir canlanma baş göstermiştir. Bu durum bir senede üretilen film sayısının artmasına neden olmuştur. Film üretiminin artmasındaki bir diğer önemli faktör de Türk filmi gösterecek olan sinemalardan alınan eğlence vergisinin azaltılmasıdır. Sinema, vergi indirimiyle birlikte Türkiye'de kar sağlayan bir iş kolu olmuş, ayrıca ülkedeki yapımcıları ve sinema salonları artmaya başlamıştır (Karakaya, 2020: 15- 17). Geçiş Döneminde, Sinemacılar Döneminde etkili olacak olan birçok oyuncu, görüntü ve ses yönetmeni yetişmiş olmasına karşın geçiş dönemi yönetmenleri bu dönemde önemli eserler ortaya koyamamıştır. Bu dönemde de tiyatrocuların etkisinde kalan yönetmenler yer almaktadır ama yönetmenler eğitim, yetiştirme ve düşünce tarzı bakımından 1950 sonrası dönemin sinemacılarına daha yakın bir tutum sergilemişlerdir. Bu durum tiyatrocuların tam anlamıyla azınlıkta kalmasına ve sektördeki üstünlüklerini kaybetmelerine neden olmuştur. Bu dönemde 'Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname' çıkarılmıştır. Bu Nizamname bir sansür tüzüğüdür. Bu kanun ile sinemacılar filmlerinin sansürlenmesi endişesiyle karşı karşıya kalmış, devamlı oto sansür bir çalışma sistemi içerisinde ürün vermek zorunda kalmışlardır. Böylelikle film içerikleri kısıtlanmış, sinemada özgür ve eleştirel yaklaşımların gelişim göstermesi engellemiştir (Sim, tarih yok: 25- 26).

Türk sinemasının dördüncü dönemi olan Sinemacılar Dönemi incelediğinde Cumhuriyet Halk Partisi iktidarı, Türk filmleri gösterecek olan sinemalara yüzde elliye yakın bir Belediye resmi indirimi tanımış, böylelikle bu yeni iş koluna sermaye yatırımı yapabilmeleri adına iş adamlarını çekmeyi başarmıştır. Sinema salonlarında Mısır filmlerinin gösterilmesinin yasaklanması, Amerikan ve Avrupa filmlerinden hazzetmeyen kitlelerin sayılarının artması, Türk filmlerine karşı olan ilginin birdenbire artmaya başlamasını sağlamıştır. Böylelikle yılda tek tük film üreten Türk sinemasının yıllık prodüksiyon üretimi oldukça artarak elliye dayanmıştır. Türk filmlerinin oldukça artış göstermesi sanat yönünün ağır bastığı İlk Türk filmlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Lütfi Ömer Akad'ın

yönettiği 1949 yapımı Vurun Kahpeye filmi, Orhon Murat Arıburnu'nun yönettiği 1950 yapımı Yüzbaşı Tahsin filmi, Aydın Arakon'un yönettiği 1951 yapımı Vatan İçin filmi ve Şakir Sırmalı'nın yönettiği 1952 yapımı Efelerin Efesi filmi sinema sanatını Türk sinemasına getiren ilk önemli eserlerdir. Bu filmlerin ön plana çıkan özelliği tiyatro sanatının etkisinden kurtulmuş olmalarıdır. Bahsi geçen yönetmenler sinema sanatı üzerine kafa yormuş olan ve sahne ile beyaz perde ayrımını kavramış olan sanatçılardır (Scognamillo, 1987: 105). Sinemacılar Döneminin 50'li ve 60'lı yıllar arasındaki dönemi Tiyatrocular Dönemini ve Geçiş Dönemini kapatan ve bu dönemler süresince oluşturulamayan sinema dilinin oluşturulma çabasının baş gösterdiği ve bu çabanın karşılığında ilk örneklerin ortaya çıktığı bir dönemdir. Dönemin siyasi koşulları Türk sinemasının gelişiminde oldukça etkili olmuştur. İktidar partisi, karayolu ulaşımını geliştirerek Anadolu'nun kırsal kesimlerine ulaşım sağlamış ve böylelikle o döneme kadar yalnızca büyük kentlerde varlığı göstermiş olan sinema, Anadolu'ya açılmıştır. Bu durum sinemanın hem izleyici profilini etkilemiş hem de sinemanın ticarileşmesini sağlamıştır. Buna ek olarak İktidarın vergi indirimiyle de birlikte sinema, kâr amacı güden ticari bir alana dönüşmüştür. İşin bu yönü sinema endüstrisinin yalnızca ekonomik boyutuna ilişkin bir gelişme olmasının yanı sıra savaş sonrası dünyanın geçerli durumuna bağlı olarak Türkiye'nin de içerisine girmiş bulunduğu ekonomik gelişme trendi, toplumun yaşam standartlarını önemli ölçüde etkileyen bir değişim sürecini beraberinde getirmiştir. Sinema sanatı da bu değişim sürecinden etkilenerek kitlelerin gündelik yaşam kültüründe kendini belli etmeye başlamış ve toplumun bir parçası haline gelmiştir. Sinemacılar Dönemi de sinema endüstrisinin bu değişimine paralel olarak Türk sinemasında yeni bir dilin, anlayışın ve tekniğin harmanlandığı bir dönem olmuştur (Karaca, 2019: 5). Bu çalışmanın diğer bir önemli ismi olmasından ve Sinemacılar Döneminin en önemli yönetmeni olmasından dolayı bu dönem kapsamında Türk film yönetmeni, senarist ve akademisyen Lütfi Ömer Akad'dan bahsedilmesi gerekmektedir. Lütfi Ömer Akad'ın sinemaya gelmesi ile Türk sinemasında Sinemacılar Dönemi olarak adlandırdığımız yeni bir dönem başlamıştır. Faruk Kenç gibi tiyatro dışından gelen Akad, Sinemacılar Döneminin başlatan ve dönemin öncüsü olan bir yönetmendir. Yönetmen, yapımcı ve Erman Film'in sahibi Hürrem Erman'ın desteği ile 1949 yapımı Halide Edip Adivar'ın romanından bir çeviri olan Kurtuluş Savaşını anlatan ilk filmi Vurun Kahpeye filmini çekmiştir. Bu film, sinemanın ve tiyatronun sınırlarının keskin bir biçimde belirlenmesi açısından oldukça önemli olmuştur. İlk filmiyle oldukça başarılı bir ivme kazanan Akad, özellikle 1952 yapımı Kanun Namına filmiyle de Türk sinemasında yeni bir dönemecin başlamasını sağlamıştır. Akad, 1955 yapımı

Beyaz Mendil filmiyle de Türk sinemasında yeni bir başarı elde etmeyi başararak, filmlerinde özgün bir anlatım ve yeni bir sinema dili oluşturmıştır (Özgüç, 1985: 20). Akad, Türk sinemasının ‘Altın Çağı’ olarak kabul edilen 1960’lı yıllara gelindiğinde 1967 yapımı Hudutların Kanunu filmi ve 1968 yapımı Vesikalı Yarım filmi gibi önemli filmlere imza atmıştır. Yönetmen 1973 ve 1974 yıllarında çekmiş olduğu ve ‘Göç Üçlemesi’ olarak isimlendirdiği Gelin (1973), Düğün (1973) ve Diyet (1974) filmleriyle Türk sinemasının kurucu yönetmenlerinden biri olarak Türk sinema tarihine geçmeyi başarmıştır (Türk Sineması Araştırmaları: tarih yok). Lütfi Ömer Akad ve sinemasına çalışmanın üçüncü bölümünde daha detaylı bir şekilde değinilecektir. Sinemacılar döneminin ilk ve en önemli yönetmeni olan Lütfi Ömer Akad’dan sonra dönemin diğer önemli yönetmenleri Atıf Yılmaz Batıbeki, Metin Erksan, Osman Fahir Seden ve Memduh Ün’dür. Yönetmen Atıf Yılmaz’ın öne çıkan filmlerine örnek olarak 1957 yapımı Gelinin Muradı, 1958 yapımı Bu Vatanın Çocukları, 1964 yapımı Keşanlı Ali Destanı ve 1966 yapımı Toprağın Kanı filmleri, yönetmen Metin Erksan’ın öne çıkan filmlerine örnek olarak 1960 yapımı Gecelerin Ötesi, 1962 yapımı Yılanların Öcü, 1963 yapımı Susuz Yaz ve Acı Hayat, 1965 yapımı Sevmek Zamanı, 1968 yapımı Kuyu filmleri, yönetmen Osman Seden’in öne çıkan filmlerine örnek olarak 1959 yapımı Düşman Yolları Kesti, 1960 yapımı Namus Uğruna ve 1966 yapımı Çalığışu filmleri, yönetmen Memduh Ün’ün öne çıkan filmlerine örnek olarak 1958 yapımı Üç Arkadaş, 1961 yapımı Avare Mustafa ve Kırık Çanaklar, 1966 yapımı Namusum İçin filmleri gösterilebilir. Sinemacılar Dönemi kimi sinema kuramcıları tarafından ikiye ayrılarak 1950’li ve 1960’lı yıllar olmak üzere ayrı bölümlerde ele alınmaktadır. Sinemacılar döneminin 50’li ve 60’lı yıllar arasındaki ilk on yıllık dönemi sinemanın gerçek anlamda bu dönemde başlamasından ötürü Türk sineması için oldukça önemli olmuştur. Tiyatrocular Dönemindeki ve Geçiş Dönemindeki sinema anlayışı özgün bir sinema dilinden yoksun kalarak, tiyatro diline sahip olmuştur. Bu nedenle bahsi geçen dönemlerdeki filmler birer tiyatro filminden öteye geçmemiştir. Ancak, Sinemacılar Dönemiyle birlikte sinema terimleriyle düşünme ve sinema diliyle anlatma girişimlerinde bulunulmuş ve bunun ilk örnekleri ortaya konmuştur (Özün, 1985: 361). Yönetmenin yaklaşımı ve filmlerin özellikleri bağlamında Yeşilçam Dönemi, ‘Toplumsal Gerçekçilik’ anlayışı, ‘Ulusal Sinema’, ‘Milli Sinema’ ve ‘Devrimci veya Siyasal Sinema’ eğilimleri Sinemacılar Dönemini kapsayan dönem içerisinde yer almaktadır. Bu çalışmanın ana konusu kapsamında bu başlıklara değinilmemiş, Sinemacılar Dönemi genel perspektifte ele alınmıştır. Türk sineması tarihi çalışmanın konusu gereği Sinemacılar Dönemine kadar sınırlandırılıp, incelenmiştir.

3. BÖLÜM

3. TEATRAL ETKİ, GERÇEKÇİ ETKİ VE MİZANSEN PERSPEKTİFİNDEN MUHSİN ERTUĞRUL VE LÜTFİ ÖMER AKAD SİNEMASINA BAKIŞ

Bu bölümde, birinci ve ikinci bölümde verilen bilgiler göz önünde bulundurularak Muhsin Ertuğrul sinemasındaki teatral oyunculuk ile Lütfi Ömer Akad sinemasındaki gerçekçi oyunculuk incelenmektedir. Buna ek olarak Muhsin Ertuğrul sinemasındaki teatral etkiye ve Lütfi Ömer Akad sinemasındaki gerçekçi etkiye değinilerek, yönetmenlerin sinemaları mizansen, kurgu, hikâye (melodram anlatısı ve epik anlatı) ve karakter bakımından da irdelenmektedir. Bu bölümde yönetmenlerin sinemaları mizansen öğeleri açısından da ele alındığı için öncelikli olarak mizansen kuramından bahsedilmektedir.

3.1. Sinemada Mizansen

Bir senaryonun mizansenini farklılaştırarak o senaryoyu dramatik ve gergin bir yapı haline getirmek veya o senaryoyu eğlenceli ve neşeli bir hale sokmak mümkündür. Bunu gerçekleştiren şey mizansenin gücüdür. Mizansen, sahneye bir tiyatro oyunu koyan yönetmenin sahneye dair her şeyi kontrol altında tutabilmesi gibi bir sinema yönetmeninin de bir film karesi içerisinde yer alan her şeyi kontrol edebilmesi anlamına gelir (Kartal, 2010: 9-10). Yönetmen film çekme sürecine başlamadan önce üç soru ile karşılaşmaktadır. Bu sorular yönetmenin neyi çekeceği, nasıl çekeceği ve çektiğini nasıl sunacağı şeklindedir. Bu soruların ilk ikisi mizansenin alanına girerken üçüncüsü kurgunun alanına girmektedir (Monaco, 2002: 177). Bu noktada mizansen kavramını en basit haliyle tanımlamak gerekirse, mizansen dediğimiz kavram tiyatro kökenli olup, yönetmenin sahneleme için gerekli olan bazı temel etmenleri kullanmasıdır. Orijinali Fransızca *mise-en-scène* olan kavramın tam anlamıyla ‘sahneye koyma’ (staging on action) veya ‘sahneleme’ manası bulunmaktadır. Mizansen kavramı ilk olarak oyunları yönetme pratiği için kullanılmıştır. Tiyatro sanatından etki alan sinema sanatı, mizansen kavramının tanımını genişleterek kendi pratiğine uyarlamıştır. Bir filmde, kameranın karşısında izleyici tarafından görülen her şey mizansenin öğelerini oluşturmaktadır. Mizansenin öğeleri sahneleme esnasında farklı amaçları gerçekleştiren ve birbirinden oldukça farklı yaratıcı süreçler gerektiren pratiklerden oluşmaktadır. Bu öğeler, bilinçli bir şekilde belirlenerek, çerçevede gerekli yerlere konumlandırılmaktadır (Altun, 2019: 27). Film analizlerinde mizansenin incelenmeye başlanması ilk olarak 1950’lerde Fransa’da çıkan Cahiers du Cinema isimli sinema dergisi ile olmuştur. Dergi eleştirmenleri

ve aynı zamanda da 1960'lı yıllarda ortaya çıkacak olan Fransız Yeni Dalga akımının da kurucuları mizansen bir film karesinde görünen tüm elemanlar olarak tanımlamaktadır. Yönetmen, senaryoyu görselleştirmek ve biçimi oluşturmak için bir film karesi içerisinde yer alacak tüm hareketli ve durağan objelerin filmde yansıtılmak istenen psikolojiye ve filmin görselliğine en etkili biçimde hizmet etmesini sağlar. Mizansen, görsel ve hareketli ağırlıkların çerçeve içerisinde düzenlenmesidir (Kartal, 2010: 10). Film kuramcıları mizansen yönetmenin film karesi üzerinde görülen kontrolü olarak tanımlamaktadır. Cahiers du Cinema yazarları ve kuramcı Andre Bazin mizansen film yapımının tam olarak merkezinde değerlendirmişlerdir. Bu görüşten yola çıkarak film kuramına estetik ve felsefi yeni bir yaklaşım getirmişlerdir. Bu yaklaşım mizansenin film biçimiyle ilişki içerisinde olduğu ve kameranın önündeki gerçekliği vurguladığıdır. Bazin'e göre mizansen tıpkı fotoğraf gibi uzayın gerçekliğini sağlayan bir kayıt ve uzamsal ilişkilerin mekanik ve nesnel bir kayıdır. Bazin gibi diğer gerçekçi kuramcılarda yönetmeni, gerçekliği ortaya çıkaran mizansen yaratımıyla değerlendirir. Çünkü gerçeklik uzamsal yoğunluğa sahip hayali bir şeydir. Mizansenin biçimi, yönetmenin kamera için olayı sahnelemesi ve uzun çekim, derin netlik ve uzatılmış, akan kamera hareketleriyle karakterize edilmesidir. Bu elemanlar görsel olarak oluşturulan kompozisyon elemanlarıdır. Hareketli kamerayla uzun çekimler ve derin netlik, bir çekimden diğerine kesme ile görüş açısını değiştirmek yerine kameranın görüş açısını değiştirmek için kullanılmıştır. Sahne içerisindeki hareket çerçevenin derinliğinde ve kameranın hareketiyle dikkatli bir şekilde düzenlenmiştir. Bu, bazı yönetmenler ve kuramcılar tarafından gerçekçi, demokratik ve sahenin yaratılması için yapmacıksız bir yaklaşım olarak ilgi görmüştür. Böylelikle mizansen dediğimiz olgu oldukça dikkat çekici ve ayırt edici bir biçim yaratmıştır. Bu biçim yaklaşımı biçimsel sistemin anlatı elemanlarıyla bir sistem oluşturduğunu göstermektedir. Bunlar birbirleri ile etkileşim içerisine girdiklerinde ve birleştirildiklerinde anlamlı bir bütün oluşturmaktadır (Küçükcan, 1999: 36- 37). Mizansen dekor, kostüm ve makyaj, oyunculuk ve aydınlatma gibi öğelerden oluşmaktadır. Bu öğeler bir filmin anlatı yapısı ve öykülemesi için oldukça önemlidir. Buna ek olarak bu öğeler, filmin öyküsünü daha ilgi çekici kılmakla birlikte filme simgesel anlamlar da katmaktadır. Mizansenin öğelerinden olan dekor film dili açısından sinema sanatında oldukça önemli bir yere sahiptir. Filmlerdeki dekor bazen doğal bazen ise baştan sona yapay olarak tasarlanmış olarak karşımıza çıkmaktadır (Sunal, 2022: 44). Dekor, kendisini yaratan tüm elemanlarıyla birlikte somut bir gerçeklik sunmaktadır. Dekor yalnızca aksiyonun bir taşıyıcısı değil aynı zamanda anlatı aksiyonun içine dinamik bir şekilde giren bir göstergedir. Dekor yalnızca

dram için var olmaktadır. Dram ile dekoru birbirinden ayırmak mümkün olmadığı gibi birini diğerinden bağımsız düşünmek de imkansızdır (Küçükcan, 1999: 104). Filmsel atmosferin oluşmasında etkili olan diğer bir öge ise kostüm ve makyaj tasarımıdır. Kostüm ve makyaj tasarımı, filmin anlatısına uygun bir biçimde belirlenerek doğal veya abartılı şeklinde tercih edilmektedir. Filmlerde tercih edilen kostüm filmin önemli bir motifi haline gelebilmektedir. Filmlerde her bir karakterin kendine özgü kişiliğini yansıtan bir tarzı bulunmaktadır. Bu tarzı yansıtan makyaj ve aksesuarlarda kostümün bir uzantısıdır (Sunal, 2022: 44). Kostüm ve makyaj estetik ya da dramatik bir işlev sergilemektedir. Filmdeki kostüm ve makyaj tercihi karakterin tamamlayıcı özellikleridir. Filmdeki karakterlerin izleyicide yaratmış olduğu ilk izlenimde kostümün ve makyajın etkisi oldukça büyüktür. Kostümün ve makyajın izleyici üzerinde yarattığı etki ile izleyici karakter üzerinden filmle ilgili çıkarımlarda bulunabilir, aynı zamanda kostüm ve makyaj ile filmin zamanı ve mekânı, karakterin sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik konumu, mesleği ve psikolojik durumu gibi birçok konuda da izleyicinin fikir sahibi olmasını sağlar (Kartal, 2010: 33). Mizansenin öğelerinden bir diğeri ise oyunculuktur. Oyunculuk, genel olarak gerçekçilik sorunsalıyla karşı karşıya kalmaktadır. Sinema oyunculğunda ağırlıklı olarak Stanislavski ekolü oyunculuk benimsenmiştir. Buna karşın filmlerinde jest ve mimiklerin daha büyük ve abartılı olduğu oyunculukları tercih eden yönetmenler de bulunmaktadır. Bahsi geçen bu büyük oyunculuk anlayışı bir bakıma sinema sanatı ile tiyatro sanatı arasına bir çizgi çekmektedir. Çünkü sinema sanatı, genel hatlarıyla büyük oyunculuklara ve abartıya karşı çıkan bir üsluba sahiptir (Sunal, 2022: 44). Oyuncun asıl olarak görevi, canlandığı karakterin gerçekliğini ve diyalogu izleyiciye aktarmaktır. Oyuncu bu görevi gerçekleştirirken samimiyet, doğruluk ve doğallık gibi kavramları izleyiciye bir rol canlandığını belli etmeden yansıtmalıdır. Oyuncular canlandıkları karakterleri tanımak ve anlamak amacı ile onların duygusallıklarını, zekalarını, hayal güçlerini, iç seslerini, motivasyonlarını, eksiklerini, duygusal tepkilerini ve birçok insani özelliklerini de anlamalıdır. Oyuncu, karakterin tüm bu özelliklerini ses, beden dili, jest ve mimik hareketleri ile izleyiciye gerçekçi ve doğal bir biçimde aktarmalıdır (Kartal, 2010: 54). Mizansenin bir başka ögesi de aydınlatmadır. Aydınlatmada biçim, kaynak, nitelik, renk gibi etmenlerde oldukça önemlidir. Aydınlatmanın asıl amacı çevre algısını yönlendirmek ve ifade etmektedir. Buna ek olarak aydınlatma aynı zamanda da bir bağlam oluşturarak, spesifik bir olayla ilgili bize kendimizi nasıl hissetmemiz gerektiği anlatan bir çerçeve sunar (Sunal, 2022: 44). Aydınlatma bireyin psikolojisini kontrol altında tutabilen ve bireyin ruh halini yönlendirebilen bir yetiye sahiptir. Aydınlatılmak istenen objenin ortaya çıkmasını sağlayan

aydınlatma ögesi, ön plana çıkarılmak istenen objeyi diğer düzlemlerden ayırıştırır. Doğru bir aydınlatma, atmosfer ve psikoloji yaratmada konuya anlam katmanları kazandırmaktadır (Kartal, 2010: 39- 41). Sonuç olarak sinemada mizansen dediğimiz olgu uzamın görüntü içerisinde ifade edilme biçimidir. Karakterin konumu, kameranın yeri, aydınlatma, renk kullanımı olmak üzere her şey mizansen kavramının içerisinde yer almaktadır. Bu öğelere ek olarak ses ve müzik de mizansen için oldukça önemli unsurlardır (Sunal, 2022: 44- 45). Bu çalışmanın ana konusuyla ilintili olması açısından sinemada mizansen olgusu ve mizansenin öğeleri genel hatlarıyla incelenmiştir. Buradan yola çıkılarak Muhsin Ertuğrul sinemasında ve Lütfi Ömer Akad sinemasında yer alan seçili filmlerdeki mizansen öğeleri de irdelenmektedir. Bu bağlamda öncelikli olarak bahsi geçen yönetmenlerin hayatlarına ve filmografilerine değinilmektedir.

3.2. Muhsin Ertuğrul'un Hayatı ve Sineması

Bu çalışma kapsamında sinema kuramcısı Nijat Özön'ün Türk sineması sınıflandırması temel alınmıştır. Buradan yola çıkarak Muhsin Ertuğrul Türk sinemasında Tiyatrocular Dönemini başlatan ve dönemin tek adamı olarak kabul edilen yönetmenidir. Çağdaş Türk tiyatrosunun kurucusu olan Muhsin Ertuğrul 28 Şubat 1892 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Muhsin Ertuğrul, İstanbul Tefeyyüz Mektebi, Darüledip, Soğukçeşme ve Toptaşı Rüştüyesi ile Mercan İdadisinde eğitim görmüş, daha çocukluk yıllarından itibaren meddah, Hacivat Karagöz ve orta oyunu gibi geleneksel sahne gösterilerine ilgi duymaya başlamıştır. Usta sanatçı, rüştiyede öğrenci olduğu dönemlerde okul arkadaşlarıyla birlikte birçok amatör tiyatro çalışmaları gerçekleştirmiştir. Muhsin Ertuğrul'un profesyonel olarak tiyatroyla tanışması ise 1909 yılında Erenköy'deki Burhanettin Kumpanyasının gerçekleştirmiş olduğu 'Sherlock Holmes' isimli oyunda 'Bob' karakterini canlandırmasıyla olmuştur. Daha sonraki dönemde Odeon Tiyatrosu'nda çalışmaya başlayan Muhsin Ertuğrul, William Shakespeare tarafından yazılmış olan 'Othello' ve 'Hamlet' piyeslerinde rol almıştır. Sanatçı, arkadaşı Vahram Papazyan'ın önerisi ile kendini geliştirebilmek adına 1911 yılında Fransa'ya gitmiş, Fransa'dan Türkiye'ye döndükten sonra arkadaşlarıyla birlikte kendi topluluğunu kurmuştur. Türk tiyatrosuna yön veren Muhsin Ertuğrul, 1913 yılında tekrardan Paris'e gitmiştir. Bu gidişinde hem eğitimini tamamlamış hem de dünyaca ünlü tiyatro topluluklarıyla bir araya gelme şansını yakalamıştır. Ertuğrul, aynı dönemde Comedie Française tiyatrosunda Paul Gravolet'ten özel ders almıştır. Sanatçı, 1914 yılında İstanbul'da önceleri Darülbedayi ismiyle hayata geçen daha sonraları ise 'Şehir Tiyatroları' ismini alan

merkezin kuruluşunda yer almıştır. Ertuğrul, burada Reşat Rıdvan Bey ve Andre Antonie ile beraber görev yapmıştır. Muhsin Ertuğrul, 1918 ve 1921 yılları arasında sinema ve tiyatro incelemeleri yapmak için Berlin’de yaşamış ve İstanbul Film şirketini kurmuştur. Sanatçı, *Karanlıkta Işık* isimli filmde rol aldıktan sonra 1919 yılında *Samson*, 1920 yılında ise *Kara Lale Bayramı* ve *Şeytana Tapanlar* isimli filmleri çekmiştir. Muhsin Ertuğrul, Almanya’daki günleri esnasında 1917’de ‘Edebi Tiyatro Heyeti’ isimli bir topluluk kurmuş ve o yıllarda Halit Fahri Ozansoy’un ‘Baykuş’ isimli piyesini de sahnelemiştir. Berlin’de *Beraniyen Düşesi* (1918) isimli filmde ihtilalci bir subayı canlandıran sanatçı, Türkiye’ye döndükten bir süre sonra *Temaşa Dergisi*’nde çeşitli sinema eleştirileri yazmıştır. Muhsin Ertuğrul, Robert Kolejinde Halide Edip Adıvar’ın librettosunu yazdığı, Vedi Sabar’ın ise bestelediği *Kenan Çobanları* operasını hazırlamış, Türk Kurtuluş Savaşı üzerine yapılmış olan ilk belgesel film olarak kabul edilen *Zafer Yolları* (1923) isimli belgeselin yönetmenliğini yapmıştır. Muhsin Ertuğrul, 1925 ve 1927 yılları arasında Sovyetler Birliği’nde bulunmuş ve burada tanıştığı Nazım Hikmet vasıtasıyla sinema dünyasından pek çok isim ile tanışma ve çalışma şansı yakalamıştır. Yönetmen, burada *Tamilla* (1925), *Spartaküs* (1926) ve *Beş Dakika* (1926) filmlerini çekmiş ve ayrıca Moskova’daki tüm tiyatrolara giriş izni alarak, Konstantin Stanislavski, Vladimir Nemiroviç-Danchenko, Aleksandr Yakovleviç Tairov, Vsevolod Meyerhold gibi isimlerle tanışmış, onların çalışmalarında yer almıştır. Muhsin Ertuğrul, Amerika’ya giderek orada sinema ve tiyatro üzerine çeşitli çalışmalar gerçekleştirmiştir. İstanbul’a döndüğünde ise 1927 yılında Darülbeyazıt’ın sanat yönetmenliğini üstlenerek 1949 yılına kadar bu görevini sürdürmeye devam etmiştir. Muhsin Ertuğrul, Türk sinemasının ilk sesli filmi olan 1931 yapımı *İstanbul Sokakları*’nda filmini ve 1932 yapımı *Bir Millet Uyanyor* filmlerini çekmiş, 1933 yapımı *Karım Beni Aldatırsa, Söz Bir Allah Bir*, 1934 yapımı *Leblebici Horhor Ağa* ve 1935 yapımı *Aysel Bataklı Damın Kızı* filmlerinde yönetmenlik yaparak, bu filmlerde senarist olarak Mümtaz Osman takma ismiyle Nazım Hikmet ile çalışmıştır. Yönetmen, *Leblebici Horhor Ağa* filmiyle 2. Venedik Film Festivali’nde Türk sinemasına ilk uluslararası sinema ödülünü kazandırmıştır. 1922 yılından 1940 yılına kadar Türk sinemasında tek film yönetmeni ünvanını taşıyan Muhsin Ertuğrul, 1928 yılında Türkiye’nin ikinci büyük yapımevi olan İpek Film’in kurulmasında öncülük etmiştir. 1928 yapımı *Ankara Postası* isimli filmin ticari bağlamda büyük bir başarı kazanmasından sonra Ertuğrul, 1928 ile 1941 yılları arasında İpek Film’de yönetmen kimliğiyle yirmi filme imza atmıştır. Muhsin Ertuğrul, 1931 yılında açılmış olan Tiyatro Meslek Okulunun kurucuları arasında yer almış, aynı zamanda bu kurumda dersler de

vermiştir. Sanatçı, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun 1935 ve 1936 sezonunda Türkiye'de bir ilk olarak düzenli çocuk oyunlarını başlatmıştır. Muhsin Ertuğrul, tiyatro alanında göstermiş olduğu üstün çabaları sebebiyle 1932 yılında Goethe Madalyası'na sahip olmuştur. Ankara Devlet Konservatuvarında bir dönem boyunca tiyatro dersleri veren Ertuğrul, eşi Handan Ertuğrul ile birlikte 1949 yılında *Perde* ve *Sahne* isimli dergi çıkarmıştır. Ankara'da 1947 yılında Küçük Tiyatro, 1948 yılında ise Büyük Tiyatro'yu kurmuş olan sanatçı, 1949 yılında Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'ne getirilmiş, bu görevinden 1950 yılında istifa etmiştir. Muhsin Ertuğrul, *Bir Komiser Geldi* isimli tiyatro oyunundaki müfettiş rolüyle son kez sahnede yer almıştır. Yönetmen, 1953 yapımı ilk renkli Türk filmi olan *Halıcı Kız* isimli filmi çekmiştir. Bu film, Muhsin Ertuğrul'un son sinema çalışması olmuştur. Sanatçı, 1954 yılında tekrardan Devlet Tiyatroları Genel Müdürü olmuş, 1955 yılında Küçük Tiyatro ve Oda Tiyatrosu'nu açmıştır. Ertuğrul, 1958 yılına gelindiğinde başyönetmen olarak İstanbul Şehir Tiyatrosu'na atanmış, 1966 yılına kadar bu görevini sürdürmeye devam etmiştir. Aynı zamanda bu dönemde Üsküdar Tiyatrosu, Kadıköy Tiyatrosu ve Zeytinburnu Tiyatrolarını da açmıştır. Çağdaş Türk tiyatrosunun öncüsü olan ve Türk sinemasında birçok ilke imza atan yönetmen ve tiyatro sanatçısı Muhsin Ertuğrul, 29 Nisan 1979 yılında hayatını yitirmiştir (Bulovalı, 2021).

Türk sinema kuramcısı Nijat Özön, *Sinema: Uygulayımı-Sanati-Tarihi* (1985) isimli kitabında Muhsin Ertuğrul'un sinemasına dair eleştirilerde bulunmuştur. Bu eleştiriler, Ertuğrul'un 1922 yılından 1953 yılına kadar Türkiye'de çevirmiş olduğu yirmi dokuz filmin Türk sineması üzerinde bırakmış olduğu olumsuz etkilerle ilgilidir. Nijat Özön, bu eleştirinin gerekçesi olarak Muhsin Ertuğrul'un bir tiyatro sanatçısı olmasını öne sürmektedir. Özön'e göre Ertuğrul'un sinema sanatı için uygulamış olduğu çalışma ilkesini tiyatro mevsimi kapandığında Şehir Tiyatrosu oyuncularını izleyicinin karşısına götürmek ve onlara geçmiş dönemdeki tiyatro mevsimlerinde oynadıkları herhangi bir oyunu yineletmek veya herhangi bir yabancı filmi ele alarak bunu yeniden çevirmek şeklinde açıklamaktadır. Muhsin Ertuğrul'un yirmi dokuz filminden on biri tiyatro eserlerinden uyarlama, üçü ise yabancı filmlerin çevrimidir. Muhsin Ertuğrul'un Türk sinemasında çok kötü ve kolay kolay silinemeyen izler bıraktığını ileri süren Nijat Özön, yönetmenin sinema duygusundan yoksun olduğunu ve sinema dilini hiçbir zaman öğrenemediğini ifade etmektedir (Özön, 1985: 348-349). Muhsin Ertuğrul'un sineması, yönetmenin şüphesiz ki esasen bir tiyatro adamı olmasından ötürü daha çok bir tiyatro havasında oynanan, tiyatro oyunlarının benimsenerek Türk sinemasına uyarlandığı bir sinema anlayışına yöneliktir. Yönetmen, sinemasında gerek

konu yönünden gerek yönetim yönünden gerekse oyun tarzı yönünden bu türde bir sinema anlayışını özümseyip, uygulamıştır (Onaran, 1981: 154).

3.3. Lutfi Ömer Akad'ın Hayatı ve Sineması

Bu çalışma kapsamında sinema kuramcısı Nijat Özön'ün Türk sineması sınıflandırması temel alınmıştır. Buradan yola çıkarak Lutfi Ömer Akad Türk sinemasında Sinemacılar Dönemini başlatan ve dönemin öncüsü olarak kabul edilen bir yönetmendir. Lutfi Ömer Akad'ın öncelikli olarak hayatına değinmek gerekirse, Akad, 2 Eylül 1916 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Usta sanatçı sırasıyla Fransız Sainte Jeanne d'Arc Okulu'nda ve Galatasaray Lisesi'nde öğrenim görmüş, daha sonra İstanbul Yüksek İktisat ve Ticaret Okulu Maliye Bölümü'nde öğrenimini tamamlamıştır. Akad, öğrenim hayatından sonra tiyatro ve sinema üzerine yazılar yazmaya başlamış, Sema Film'de mali danışman ve yapım yönetmeni olarak çalışmaya başlamıştır. Sanatçı, ilk yönetmenlik tecrübesini Seyfi Havaeri'nin 1947 yapımı *Damga* filmiyle edinmiştir. Lutfi Ömer Akad, Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı eserinden sinemaya uyarlanan 1949 yapımı *Vurun Kahveye* filmiyle yönetmenlik kariyerine başlamıştır. Akad, yönetmenlik hayatını 1952 yapımı *Arzu ile Kamber ve Tahir ile Zühre* gibi halk masalları uyarlamalarıyla sürdürmeye devam etmiştir. Sanatçı, Fransız filmlerinden etkilenerek 1952 yılında *Kanun Namına*, 1953 yılında *Katil* ve *Altı Ölü Var* isimli bir dizi polisiye filmi çekerek sinema dilini geliştirmiştir. *Kanun Namına* filmiyle kamera sokağa çıkmış, yönetmen kamerasını 'gizli kamera' şeklinde kullanmış ve o zamana kadar çekilmiş olan filmlerde kullanılmayan kamera teknikleri kullanılmaya başlanmıştır. Böylelikle Akad, bu filmiyle birlikte kurmacanın içinde belgeselci bir gerçeklik yakalamıştır. Yönetmenin bu filmi birçok kaynakta Tiyatrocular Döneminden Sinemacılar Dönemine geçişin ilk belirtisi olarak kabul edilmektedir. Yeşilçam'da yıldız sisteminin başlamasını sağlayan oyuncu Ayhan Işık, *Kanun Namına* filmindeki performansı ile parlamayı başarmıştır (Saydam, 2011: 92). Lutfi Ömer Akad, bu durumu, oyuncu olmayan birinden bir sinema oyuncusu yarattığını ve böylelikle sinemanın gerçek anlamda ne olduğunun bilincine vardığını ve bu durumda kendisinin de gerçek anlamda bir yönetmen olduğu şeklinde ifade etmektedir (Akad, 2004: 177). Lutfi Ömer Akad ile birlikte Türk sineması tiyatrocuların egemenliğinden kurtulmuş, Türk sinemasında sinemacılar kuşağı başlamıştır. Yönetmenin ilk dönem filmlerinin neredeyse hepsi Türk sinemasında yeni bir türün başlangıcını ve en özgün örneklerini oluşturmaktadır. Akad, ilk dönem filmlerinde hem piyasa isteklerini hem de çok fazla denenmemiş olan anlatım özelliklerini bir araya getirmeye

çalışmış ve bunu yapmaya çalışırken o dönemde popüler olan yabancı yapımların Türkçe uyarlamaları veya yerli edebiyat eserlerinin birebir tercümeleri yerine filmlerinde kullandığı eserlere yeni bir yorum katmaya çalışmıştır. Sanatçı, filmlerine siyasi görüşlerini yansıtmak yerine filmlerinde mesafeli bir duruş sergilemiştir. Ulusalcı ve Devrimci sinema başlıkları ile Türk sinemasına yansıyan tartışmalar karşısında ‘ortada’ bir tutum sergilemiştir. Yönetmenin filmlerindeki toplumsal arka plan, Türkiye’nin dönüşüm sürecini ve Türk insanını mesafeli ama derinlikli bir şekilde anlatmaya çalışmaktır. Lütfi Ömer Akad, kutuplaşmanın yoğun olduğu ve herkesin bir tutum belirlediği bir dönemde, yabancı hayranlığından, Yeşilçam’ın melodramlarından ve gişe getirisi sağlayan formüllerden uzak duran bir duruş sergilemiştir. Usta sanatçı, ilk filmlerinden itibaren filmlerine kendi kişisel üslubu yansıtmaya çalışarak, auteur bir tavır geliştirmiş ve tüm filmlerinde bu tavrı sürdürmeye devam etmiştir. Bu nedenle de Lütfi Ömer Akad, Türk sinemasının önde gelen ve kurucu isimlerinden birisidir (Saydam, 2011: 93- 95). Akad, sinema filmlerinin yanı sıra, belgesellere, televizyon filmlerine ve birçok diziye de imza atmıştır. Sanatçı, Türk sinemanın önemli süreçlerinden bahsettiği *Işıklı Karanlık Arasında* isimli bir deneme kitabı yazmıştır. Birçok sinema öğrencisinin yetişmesini sağlayan Akad, 1974 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin bünyesi altında sinema dersleri, daha sonrasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde eğitim vermiştir. Sanatçı, kendisinden önceki yönetmenlerden farklı olarak geliştirmiş olduğu sinema dili, sinema tekniği ve başarılı filmleriyle ulusal ve uluslararası birçok ödüle layık olmuştur. Kendisini Türk sinemasına adayan usta yönetmen Lütfi Ömer Akad, 19 Kasım 2011 yılında hayatını kaybetmiştir (Uştuk, 2020).

Çalışmanın bu bölümünde Muhsin Ertuğrul’un hayatına ve sinemasına, Lütfi Ömer Akad’ın hayatına ve sinemasına değinildikten sonra Muhsin Ertuğrul filmlerindeki teatral etki ile Lütfi Ömer Akad filmlerindeki gerçekçi etki irdelenmektedir. Bu çalışma kapsamında yönetmenlerin sinemasındaki filmler rastgele örneklem yöntemi ile belirlenmiştir. Yönetmenlerin seçili filmleri teatralite ve gerçekçilik kavramları üzerinden okunmaktadır. Örneklemi oluşturan filmler betimsel analiz yöntemiyle incelenmektedir. Buradan yola çıkarak Muhsin Ertuğrul sinemasından 1934 yapımı Aysel Bataklı Damın Kızı filmi, 1940 yapımı Şehvet Kurbanı filmi ve 1953 yapımı Halıcı Kız filmi, Lütfi Ömer Akad sinemasından ise 1952 yapımı Kanun Namına filmi, 1968 yapımı Vesikalı Yarım filmi ve 1973 yapımı Gelin filmi seçilmiştir.

3.4. Muhsin Ertuğrul Filmlerindeki Teatral Etki

3.4.1. Aysel Bataklı Damın Kızı

Filmin Künyesi;

Yönetmen: Muhsin Ertuğrul

Yönetmen Yardımcısı: Necdet Mahfi Ayral

Senaryo: Mümtaz Osman

Oyuncular: Cahide Sonu (Aysel), Talat Artemel (Ali), Feriha Tevfik Negüz (Gülsüm), Sait Köknar (Ali'nin Babası), Behzat Butak (Gülsüm'ün babası), Mahmut Morali (Satılmışzade), İ. Galip Arcan (Yargıç), Nafia Arcan (Emeti Hatun), Naciye (Gülsüm'ün Annesi), Müfit Kiper (yanaşma), Hadi Hün (Ali'nin arkadaşı), Hazım Körmükçü (Ali'nin arkadaşı), Sami Ayanoğlu (Jandarma çavuşu), Ergun Köknar (Aysel'in çocuğu)

Görüntü Yönetmeni: Cezmi ve Remzi Ar

Kurgu: Muhsin Ertuğrul

Müzik: Cemal Reşit Rey

Dekor: Edip ve Nikola Peroff

Kostüm: Naciye Bölükbaşı

Ses Mühendisi: Wilhelm Morhenn

Ses Sistemi: Tobis-Klang Film

Tür: Dram

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Yapımcı: İpek Film

Yapım Yılı: 1934

Film Süresi: 73 Dakika

Filmin Konusu: Bataklı Dam'dan Aysel, kasabada, Satılmışzadelerin yanında çalışırken evin erkeğinin cinsel saldırısı sonucu ondan hamile kalır ve köyünde bebeğini doğurur. Aysel, bebeği için nafaka alabilmek amacıyla mahkemeye başvuruda bulunur fakat Satılmışzade bebeğin kendisinden olduğunu kabul etmez. Aysel'in mahkemedeki hal ve hareketleri, Çamlıbel köyünden olan Ali'nin olumlu yönde dikkatini çeker. Aysel'in umutsuz durumuna üzülen Ali, Aysel'in köyüne gider ve ona yatalak annesine bakması için iş teklifinde bulunur. Böylelikle Aysel, Ali'nin evinde işe başlar. Aysel, bir gün çeşmenin başında Satılmışzade'ye rastlar ve Satılmışzade Aysel'e laf atar. Tam bu esnada Ali gelir, bir tartışma başlar ve tartışma yarıda bırakılır, Ali ve Aysel eve döner. Ali'nin nişanlısı Gülsüm, Aysel'in adının çıkmasından ötürü Ali'nin evinde çalışmasını istemez ve kızı evden yollar. Ali, düğünden birkaç gün önce arkadaşlarıyla birlikte eğlenmek için meyhaneye gider. Ali, bir anda Satılmışzade'nin de içerisinde bulunduğu bir kavganın içinde yer alır. Satılmışzade, bu kavganın sonunda beynine bir çakının ucu saplanarak ölür. Ali, ne olduğunu tam anlamıyla hatırlamamasına rağmen bu durumdan dolayı kendisini suçlar. Kendi çakısında ucunun kırık olduğunu fark eden Ali'nin şüpheleri iyice kuvvetlenir ve bu nedenle çakısını gizlice evlerinin yakınındaki bataklığa atar. Ali'nin babası onu görür ve Ali oradan ayrıldıktan sonra bataklığa giderek çakıyı bulur ve saklar. Ertesi gün düğün vardır. Ali ve babası Gülsüm'ün evine doğru yol alırken yolda Aysel ile karşılaşırlar. Aysel, Ali'yi tebrik eder. Bu durumdan duygulanan Ali, babasına bir adam öldürmüş olabileceğinden ama emin olmadığından bahseder. Bu itirafı duyunca rahatlayan baba, Gülsüm ve ailesine de durumdan bahseder. Bunu duyan aile nikahın olamayacağını belirtir. Ertesi gün Ali, Gülsüm'ün yanına giderek ona her şeyi anlatır ve ondan hoşlandığını hapisten çıkıncaya kadar onu bekleyip bekleyemeyeceğini sorar. Aysel, duydukları karşısında hiçbir şey söylemez. Aslında birkaç gün önce Aysel, Ali'nin çakısını ödünç almıştır ve iş görürken çakının ucunu kendisi kırmıştır. Aysel, bunu Ali'ye söylemek yerine bu durumu Gülsüm'e gidip anlatır. Ali'nin suçsuz olduğundan bahseder ve eğer onu seviyorsa bu söylediğini bilmiyormuş gibi yapıp hapisten çıkana kadar onu bekleyeceğini söylemesini ister. Gülsüm, Ali'nin yanına giderek onunla konuşur fakat Ali, ona Aysel'i sevdiğini söyler. Gülsüm de bunun üzerine Aysel'in de ondan hoşlandığını söyler. Sonunda gerçek katil ortaya çıkar, Ali ve Aysel birbirlerine kavuşurlar (Onaran, 1981: 233- 236).

Türk köy filmlerinin ilk örneği olan filmin anlatı yapısı büyük ölçüde klasik anlatı yapısına uygundur. Film; giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşmaktadır. Film, izleyiciyi tatmin eden ve izleyicinin beklentilerini karşılayan bir final sahnesi ile sonlanmaktadır. Aşkın

ve doğruluğun yansıtıldığı film, içerisinde etik ve ahlaki mesajlar barındırmaktadır. Filmin hikayesinde neden – sonuç ilişkisi gözlemlenmiştir. Hikâyenin anlatı dili geçişli ve birbiriyle bağlantılıdır. Filmin olay örgüsü filmin ana karakterleri olan Aysel ve Ali odaklı bir şekilde ilerlemektedir. Film, anlatı yapısı, karakterleri, oyunculukları ile birlikte genel hatlarıyla melodram anlatım biçiminin özelliklerini yansıtmaktadır. Filmde genel olarak sabit kamera hareketi tercih edilmiş, genel planlar ve yakın planlar kullanılmıştır. Sabit kamera hareketinin tercih edilmesi ve karakterlerin kadraj içerisine girip çıkması bir tiyatro sahnesi izlenimini yaratmaktadır. Genel plan çekimler, ortamı, çevreyi ve mekânı tanıtmaya olanak sağlarken yakın plan çekimler karakterlerin jest ve mimiklerine vurgu yapmaktadır. Film, oldukça yerel ve tamamen Anadolu kültürünü yansıtan bir filmidir. Bu bağlamda dekor ve kostüm tercihi ve filmde tercih edilen film müzikleri yer yer buna uygun bir biçimde tasarlanmış olsa da hikâyenin geçtiği yer ve zaman bağlamında karakterlerin aksesuar, kostüm ve makyaj tercihlerinin ve dekorun film ile uyum göstermediği ya da gerçeği yansıtmadığı gözlemlenmiştir. Filmde, eylemi tamamlayan ses efektleri de kullanılmıştır. Filmde aydınlatma bağlamında oyuncuların görüntülerinin karanlıkta kaldığı sahneler bulunmaktadır. Gece sahnelerinde ışık kullanımına özen gösterilmemiştir. Bu nedenle gece ve gündüz ayrımının net bir şekilde ayırt edilemediği sahneler bulunmaktadır. Filmde kurgu bağlamında devamlılık yoktur, atlamalı kurgu tespit edilmiştir. Filmde sert geçişler gözlemlenmiş, sahneler arası geçişler siyah ekran ile sağlanmıştır. Filmde, sesin ve görüntünün senkronize olmadığı sahneler bulunmaktadır. Filmsel zamanın ifade ediliş biçimi takvim ve saat gösterimi ile gerçekleştirilmiştir. Filmdeki sahneler görüntü bağlamında genel bir bütünden ziyade ayrı bir bölüm, ayrı bir parça hissiyatı uyandırmaktadır. Sahneler bir tiyatro oyununun parça parça anlatısı şeklinde resmedilmiştir. Filmde hikâye, mekân ve karakterler bağlamında tam anlamıyla bir inandırıcılık gözlenmemiştir. Yönetmenin diğer filmlerine nazaran bu filmi bazı sahneleri ve özellikleri dikkate alınarak gerçekliğe en yakın filmi olsa da filmin bütünü göz önünde bulundurulduğunda gerçeklikten uzak bir tutum sergilemektedir. Filmdeki oyunculuklar görsellerle desteklenerek irdelenmektedir.



<https://www.youtube.com/watch?v=2K40V8BqUSQ>

Görsel 3.1. Aysel Bataklı Damın Kızı (1934), 09:40

Bu görüntü filmin asliye mahkemesinde geçen duruşma sahnesinden alıntılanmıştır. Bu sahnede Aysel çocuğuna nafaka alabilmek için mahkemeye başvurur. Satılmışzade ise bebeğin babası olduğu reddeder. Hakim bunun üzerine Satılmışzadeden bebeğin babası olmadığına dair yemin etmesini ister. Satılmışzade yemin etmeyi kabul eder ve o esnada Aysel ‘Ne? Ne dedin? Yemine hazır mısın? Edemez! Yemin edemez o!’ diyerek ağlamaya başlar. Bu sahnede Aysel’in olay karşısında vermiş olduğu tepkilerin inandırıcılıktan uzak, olması gerekenden abartılı olduğunu söylemek yerinde olabilir. Oyuncunun ses tonlamasının, jest ve mimiklerinin gerçekçilik anlayışına ters düşen bir üslupta olduğu söylenebilir. Oyuncunun bu sahnedeki performansında Stanislavski’nin sistem oyunculuğu yöntemindeki gerçekçi oyunculuk anlayışına rastlanmamıştır.



<https://www.youtube.com/watch?v=2K40V8BqUSQ>

Görsel 3.2. Aysel Bataklı Damın Kızı (1934), 18:28

Bu sahnede Aysel, Ali'nin annesinin yanına gelerek 'Beni istemişsin hanımcım' der. Odadaki kadınlardan birinin Ali'nin annesinin kulağına eğilerek 'Bu kız bataklının Aysel mi?' diye sormasıyla Aysel bir anda boynunu büker ve gözünü yere diker. Oyuncunun bu sahnede vermiş olduğu tepkisinin ve hüznünü yansıtsı biçiminin melodramatik olduğu söylenebilir. Oyuncunun bu sahnede kafasını ve gözlerini olağandan veya olması gerekenden daha yavaş hareketlerle yere eğmesi gündelik hayatın akışının dışına çıkan bir harekettir. Bu nedenle de oyuncunun rolünü canlandırırken gerçeklikten uzak bir performans sergilediğini ve doğallığın dışına çıkarak yapay bir üslupta olduğu iddia edilebilir. Bu nedenle de çalışmada teatral etkinin bir yansıması olarak bu görsele yer verilmiştir.



<https://www.youtube.com/watch?v=2K40V8BqUSQ>

Görsel 3.3. Aysel Bataklı Damın Kızı (1934), 24:09

Gölsüm, Aysel'in Ali'nin evinde çalışmasını istememektedir. Bu nedenle Aysel işten çıkarılır. Bu sahnede Aysel eşyalarını toplayarak Ali'nin evinden ayrılır. Aysel işten çıkarıldığı ve evden ayrıldığı için hıçkırarak ağlamaktadır. Ali'nin annesi de bu sırada Aysel'i teselli etmeye çalışır. Tam o sırada Ali'nin babası odaya girerek 'Hadi kızım, araba hazır' der. Bunu duyan Aysel, oldukça şiddetli bir biçimde iç geçirerek daha da güçlü bir şekilde ağlamaya devam eder. Aysel, Ali'nin annesi ile vedalaşır ve ağlamaya devam ederek odadan çıkar. Bu sahnede oyuncunun ağlama performansı abartılı olarak nitelendirilebilir. Oyuncunun performansında gerçek hayatı yansıtmayan büyük hareketler, tepkiler ve yapmacık olarak ifade edilebilecek olan bir ağlama canlandırması gözlemlenmiştir. Bu sahnedeki oyunculuk performansı gerçekçi oyunculuk anlayışının aksi bir tutumda olduğu için bu görsele çalışma kapsamında yer verilmiştir.



<https://www.youtube.com/watch?v=2K40V8BqUSQ>

Görsel 3.4. Aysel Bataklı Damın Kızı (1934), 26:14

Ali'nin evinden ayrılan Aysel, Ali'nin babasıyla birlikte köyüne dönmek üzere arabadadır. Aysel, hüznülüdür ve bu yüzden yine boynu bükük bir şekilde gözlerini yere diker ve boş bir şekilde yere bakar. Bu sahnede oyuncunun performansı yansıtılmak istenilen duygunun gerçekliğinden uzak ve yapay olarak değerlendirilebilir. Oyuncunun bu sahnedeki hareketleri, jest ve mimikleri ile aşırılığa kaçtığını söylemek yanlış olmayacaktır. Oyuncu, oyunculuk bağlamında abartılı üslubu ve tavrıyla bu sahnede teatralliğin izlerini taşımaktadır.



<https://www.youtube.com/watch?v=2K40V8BqUSQ>

Görsel 3.5. Aysel Bataklı Damın Kızı (1934), 58:16

Bu sahnede Ali ve babası nikahtan önce Gülsüm'ün evine gider ve Ali'nin bir cinayete karışmış olabileceği ihtimalinden bahsederler. Bunun üzerine Gülsüm'ün babası Ali ve Gülsüm'ün evlenmesini istemez. Ali, Gülsüm ile vedalaşmak için onun yanına yaklaşır, Gülsüm'e elini uzatır ve 'Allaha ısmarladık Gülsüm' der. Gülsüm Ali'nin eline bakar ve tutarak Ali'ye doğru yaklaştıır ve 'Bıçağı bu elinle mi sapladın?' diye sorar ve Ali'nin elini bırakır. Ali'de önce kendi eline bakar ve sonrasında elini gizlemek için ceketinin içine elini götürür. Gülsüm'de önce Ali'nin elini tuttuğu eline bakar, elini ovuşturur ve sonra Ali'ye bakarak derin derin nefes almaya başlar. Bu sahnedeki oyunculuklar melodram bir etki yaratmaktadır. Uzun süren bakışmaların, acıklı ifadelerin, yapmacık olarak adlandırabileceğimiz jest ve mimiklerin fazlasıyla ağdalı ve olması gerekenden aşırıya kaçtığı ifade edilebilir. Oyuncuların gündelik hayatın ritminden oldukça yavaş bir biçimde sergilemiş olduğu hareketler, inandırıcılığı azaltmakta ve gerçeklikten uzaklaştırmaktadır.

Yazar, Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi* (1987) isimli kitabında Aysel Bataklı Damın Kızı filmini tiyatro geleneğinden kurtulamayan bir oyun tarzı ve köylü olmak için çabalayan oyuncular şeklinde yorumlamaktadır. Scognamillo, filmin hikayesinin melodramdan ibaret olduğunu, filmde en bilinen durumlardan ve klasiklerden faydalandığını ve filmin gerçekle alakası olmadığını eklemektedir (Scognamillo, 1987: 58).

Yazarın görüşlerine ek olarak, film tüm sinematik unsurlarıyla teatral bir atmosfere sahip olup, gerçekçilikten uzak bir duruş sergilemektedir. Filmdeki oyunculukların oldukça abartılı ve yapay olduğunu yerinde olacaktır.

3.4.2. Şehvet Kurbanı

Filmin Künyesi;

Yönetmen: Muhsin Ertuğrul

Yönetmen Yardımcısı: Necdet Mahfi Ayral

Senaryo: Mümtaz Osman

Oyuncular: Muhsin Ertuğrul (Ahmet Barksever), Cahide Sonku (Bar kadını), Necla Sertel (Eşi), Nuri Işılay (Oğlu), Süavi Tedü (Oğlunun büyümüş hali), Gülseren Sadak (Kızı), Nevin Akkaya (Kızının büyümüş hali), Sait Köknar (Bar sahibi), Ferdi Tayfur (Ortağı), Kadri Ögelman (Serseri), Emin Belig Belli (Banka müdürü), Hadi Hün ve Neşet Berküren (Banka memurları), Hakkı Necip Ağrıman (Kapıcı), Muhip Arcıman (Veremli piyanist), Necdet Mahfi Ayral ve Müfit Kiper (Mezarcılar)

Görüntü Yönetmeni: Cezmi Ar

Kurgu: Muhsin Ertuğrul

Müzik: Muhiddin Sadak

Ses Mühendisi: Osman İpekçi

Ses Sistemi: Tobis-Klang Film

Tür: Dram

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Yapımcı: İpek Film

Yapım Yılı: 1940

Film Süresi: 90 Dakika

Filmin Konusu: Dış Tecim Bankası'nda veznedar olarak çalışan Ahmet Barksever, iş hayatında ve aile hayatında düzenli, prensip sahibi biridir. Karısı, oğlu ve kızıyla mutlu bir

yaşam süren Ahmet, akşamları işten geldikten sonra kızının dersleriyle ilgilenir, yemekten sonra ise oğlunun keman çalmasını dinler. Bir gün Ahmet'e tahsil edilmesi gereken bir para için Adana'ya gitme görevi verilir. Ahmet, trene biner ve Adana'ya doğru yol alır. Yolda giderken kompartımanına bir kadın gider ve yolculuk esnasında kadınla sohbet etmeye başlarlar. Kadın, Ahmet'i konuşturabilmek ve etkileyebilmek için işveli hareketlerde bulunmaya ve bedenini sergileyerek imalı hareketlere başlar. Böylelikle Ahmet'in hangi amaçla Adana'ya gittiğini öğrenmiş olur. Bar kadını, ertesi gün Adana'ya vardığında bara gider, bar sahibine ve ortağına Ahmet'ten söz ederek, Ahmet'in Adana'daki büyük bir firmadan toplu bir para tahsil edeceğini söyler. Bar kadını, bar sahibi ve ortağı bir plan yaparak, Ahmet'i bara düşürmenin bir yolunu bulurlar. Plana göre kadın, Ahmet parayı tahsil ettikten sonra sanki bir tesadüfmüş gibi Ahmet'in yanına yaklaşır ve bar sahibinden ve ortağından ağabeyleri olarak bahsederek onu bara davet eder. Ahmet ve kadın birlikte yemeye, içmeye ve eğlenmeye başlarlar ve daha sonra gece geç vakitte bardan ayrılır, demiryolu boyunca yürürler. Birdenbire karşısına bir serseri çıkar ve Ahmet'in kafasına bir sopa yardımıyla vuran serseri, onu bayıltır. Bar sahibi Ahmet bayıldıktan sonra ortaya çıkar, para dolu çantayı ve kadını da alarak oradan uzaklaşır. Ahmet'in iyi durumdaki ceketini almak için bir müddet daha orada durmaya devam eden serseri Ahmet'in ayılıp, kendine gelmesiyle birlikte onunla boğuşmaya başlar. Ahmet, boğuşma esnasında serseriye gelmekte olan trenin üstüne doğru iter. Daha sonrasında Ahmet, serseriye kurtarmak için makinistlere bağırma başlasa da sesini duyuramaz. Tren, serseriye ezmiş ve serseri tanınamayacak bir hale gelmiştir. Ahmet, çantasını da çaldırıldığı için evine dönemez, ölümüne sebep olduğu serserinin kimliğine bürünerek, bar sahiplerine sığınır. Serseri, Ahmet'in ceketini giyerek can verdiği için üzerinden Ahmet'in kimliği çıkar ve bu nedenle de Ahmet'in öldüğü zannedilir. Ahmet bundan sonraki hayatında bara sığınır ve orada sigara satarak vakit geçirir. Ahmet, günün birinde gerçeği öğrenir fakat artık her şey için çok geçtir. Kadın, bir gün barda tuzağına yeni bir adam düşürür ve bu konuşmalara tanıklık eden Ahmet, kadının adama söylediklerini yalanlar. Bunun üzerine Ahmet'i oradan uzaklaştıran bar sahipleri onu döverler ve bar ile ilişkisini keserler. Ahmet, serseri hayatını oldukça uzun yıllar daha böyle devam ettirdikten sonra bir gün İstanbul'a gelir. İlk olarak kendi mezarını ziyaret eden Ahmet, daha sonra da ünlü bir keman sanatçısı olan oğlunun konserine gider. Konserde oğlunun her akşam çaldığı ve onun zevkle dinlediği eseri son kez dinler. Konser çıkışında kapıda bekleyen Ahmet'i oğlu tanıyamaz ve onu dilenci zannederek sadaka verir. Ahmet, gece evinin etrafında dolanmaya başlar. Yemek yerken köpek sesi duyan oğlu bahçeye çıkar ve Ahmet'i görür. Ahmet'in aç,

susuz ve üşümüş olabileceğini düşünerek onu kendi evlerine davet eder. Son kez evini ziyaret eder ama onu kimse tanımaz. Yemekten sonra keman çalacak olan oğlunu dinlemek istemez ve evden ayrılır. Karlar içerisinde ilerlemeye çalışırken yere düşer, bu düşüş Ahmet'in son düşüşüdür (Onaran, 1981: 263- 265).

Filmin anlatı yapısı klasik anlatı yapısına uygundur. Film; giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşmaktadır. Film, hikâyenin ana kahramanı olan Ahmet Barksever çerçevesinde ilerleyen bir hikâye akışına sahiptir. Filmde genel olarak sabit kamera hareketi, genel plan çekim ve yakın plan çekim tercih edilmiştir. Filmde genel olarak devamlılık yoktur, sahneler arasında atlamalar bulunmaktadır. Buna rağmen filmde nadir de olsa bazı sinematik tutumlar gözlemlenmiştir. Kurgu bağlamında filmde üst üste bindirme tekniği kullanılmış, flash – back yöntemine başvurularak karakterin geçmiş günlerine yer verilmiştir. Filmin bazı sahneleri arasında paralellik kurulmuş, sahneler zincirleme geçişler ile anlam yönünden zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Film içerisinde yer yer bazı yazılı açıklamalara yer verilmiştir. Film, dekor ve makyaj bağlamında sinemadan uzak bir atmosfere sahiptir. Ana karakterin sakalı oldukça yapay ve basit gözükmektedir. Bir tiyatro sahnesinde uzaktan fark edilemeyecek olan makyaj, sinemanın etkisi ve filmdeki yakın planlarla olumsuz bir etki bırakmaktadır. Filmdeki dekor kurulumu iki boyutlu bir tiyatro sahnesi, bir tiyatro dekoru gibi kurulmuştur (Onaran, 1981: 270- 271). Filmdeki dış mekanların bir kısmı bile tiyatro sahnesi gibi kurulmuş dekorda çekilmiştir. Filmin genel hatlarıyla özellikleri göz önünde bulundurulduğunda sinema sanatı ile pek bir ilişkisinin olmadığını söylemek mümkündür. Film, sinemalaştırılmaya çalışılan bir tiyatro anlayışına sahiptir. Filmde o dönem içerisinde bile klişe sayılabilecek birçok unsura yer verilmiştir (Scognamillo, 1987: 62). Türk sinema kuramcısı Alim Şerif Onaran'a göre filmin en önemli ve en büyük kusuru filmdeki tüm oyuncuların tiyatro sahnesindeki benzer oyunlarıdır. Filmdeki en küçük role sahip olan oyuncular bile rol kesme gafletine kapılarak, gülünç ve teatral olmaktan öteye geçememektedir (Onaran, 1981: 268). Filmdeki oyunculuklar görsellerle desteklenerek detaylı bir şekilde irdelenmektedir.



<https://www.youtube.com/watch?v=e8DtJ6TvnL0>

Görsel 3.6. Şehvet Kurbanı (1940), 34:13

Bu sahnede Ahmet ve kadın bara gider, birlikte bir şeyler yiyip, içmeye başlayarak eğlenirler. Bu esnada kadın, Ahmet'in yanına yaklaşır ve şarkı söylemeye başlar. Kadın, şarkı söylemeyi bitirdikten sonra gülümsemeye başlar ve içkisinden bir yudum alır. Önce elini alnına götürür daha sonrasında elini saçlarında gezdirerek saçlarına hacim verir. Filmin bu sahnesinden alınan görüntüde de resmedildiği üzere kadının bu sahnedeki hareketleri, jest ve mimikleri gerçekçi oyunculuk anlayışından uzak olmasının yanı sıra oldukça abartılı olarak nitelendirilebilir. Oyuncu, bu sahnedeki performansı ile inandırıcılıktan uzak, abartılı ve fazlasıyla büyük hareketler sergilemektedir. Bu nedenle de oyuncunun performansı gerçekçi oyunculuk anlayışından ziyade teatralliğin izlerini taşımaktadır. Oyuncunun gerçek hayatın dışına çıkan eylemi sıra dışı ve ekstra olarak düşünülebilir.



<https://www.youtube.com/watch?v=e8DtJ6TvnL0>

Görsel 3.7. Şehvet Kurbanı (1940), 52:02- 54:56

Bu sahnede Ahmet'in karısı kocasının öldüğü düşüncesinden dolayı önce kocasının resmine bakar daha sonra elindeki mendil ile gözyaşlarını silerek kameraya doğru döner ve etrafına bakarak ağlamaya devam eder. Bir yandan da elindeki mendil ile yüzünü tekrar silmeye devam eder. Filmdeki bu ağlama sahnesinin oldukça yapay görüldüğü söylenebilir. Oyuncunun ağlama biçimi ve yüzünü silme tarzı inandırıcılıktan uzak bir yaklaşım sunmaktadır. Bir yandan ağlarken bir yandan da etrafa bakan gözleri oldukça boş ve manasız olarak yorumlanabilir. Oyuncunun sahnede yansıtmaya çalıştığı duygu havada kalmış, gerçekçi bir etki uyandıramamaktadır. İkinci görselin sahnesinde ise Ahmet'in hem karısı hem de oğlu ve kızı da bulunmaktadır. Bu sahnede kız oldukça ağlamaklı bir şekilde babası ve ağabeyi ile olan resimlerine bakar. Annesi kızın sırtını sıvazlayarak 'Ağla yavrum, ağla' der. Kız bir anda volümünü yükselterek daha sert bir şekilde ağlamaya başlar. Annesi de kızın yanına oturur 'Babamızı, ağabeyimizi, kardeşimizi, sevgilimizi her şeyimizi' der ve o da hıçkırarak ağlamaya başlar. Oğlan ise acıklı bir şekilde bir annesine bir kız kardeşine bakar. Bu sahnede de ilk görsel de olduğu gibi oyuncuların ağlamaları, tepkileri, vurgulamaları ve ses tonları oldukça abartılı olarak okunabilir. Bu nedenle çalışmada yer verilen bu sahnenin iki görselinde de gerçeklikten uzak bir oyunculuk anlayışının olduğu iddia edilebilir.



<https://www.youtube.com/watch?v=e8DtJ6TvnL0>

Görsel 3.8. Şehvet Kurbanı (1940), 01:04:46

Bu sahnede bar sahibi ve ortağı Ahmet'i yaka paça bir odaya sürükler, Ahmet yere düşer ve Ahmet'i tartaklarlar, o sırada kadında peşlerinden odaya gelir. Bar sahibi ve ortağı Ahmet'e bağırarak kızar. Ahmet yerden kalkarak kadına bakar. Kadın Ahmet'e bakmaz, gözlerini yere diker. Ahmet kadına bakarak 'Allaha ısmarladık' der. Kadın üzgündür. Ahmet kadına 'İzin verirsen son defa elini tutayım' der. Kadın önce Ahmet'e bakar ve daha sonra elini uzatır. Bu sefer de Ahmet'in eline ve kendi eline gözünü diker. Kadın acıklı bir şekilde ağlamaya başlar. Ahmet kadınla vedalaşarak kadının elinden öper. Bu sahnede kadın oyuncunun ağlama biçimi, olay karşısındaki aşırıya kaçan reaksiyonları, gözlerini yere dikerek uzun uzun bakması ile erkek oyuncunun hareketleri, mimikleri, vurgulamaları ve tavrı fazlasıyla yapay ve abartılı olarak değerlendirilebilir. Sahnede oldukça ağdalı bir melodram havası bulunmaktadır. Bu nedenle de bu sahnede gerçekçi anlatı yapısından ve gerçekçi oyunculuk tarzından ziyade daha çok tiyatro sanatına benzeyen bir anlatı yapısı ve teatral bir oyunculuk tarzı gözlemlenmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde de yer verilen kuramsal bilgiler ışığında sahnede yaşam gerçekliğini yansıtmayı amaçlayan gerçekçi oyunculuk yöntemine göre izleyicide bir tiyatro oyunu izliyormuş hissinden ziyade gerçek bir olay izliyormuş hissi yaratılmalıdır. Bu sahnede yöntemin gerekliliklerine ve hedefine uygun

olmayan, tam tersi bir performans canlandırması tespit edilmiştir. Bu nedenle oyunculukların teatrallikle sınırlı kaldığı bu sahne çalışma kapsamında örnek olarak gösterilebilir.

3.4.3. Halıcı Kız

Filmin Künyesi;

Yönetmen: Muhsin Ertuğrul

Yönetmen Yardımcısı: H. Uran

Senaryo: Mebrure Sami Alevok

Oyuncular: Heyecan Başaran (Gül), Asuman Korad (Hasan), Müfit Kiper (Recep), Agah Hün (Dağlı), Handan Uran Ertuğrul (Leyla), Neriman Esen (Ayşe), Müfit Kiper (Recep), Altan Karındaş (Sevda), Sadri Alışık (Kemal), İbrahim Delideniz, Mehdi Yeşildeniz, Kamuran Yüce (Erol)

Görüntü Yönetmeni: Cezmi Ar

Kurgu: Muhsin Ertuğrul

Müzik: Haşan Ferit Alnar

Dekor: Kurt Hallegger

Tür: Melodram

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Yapımcı: Doğan Kardeş Yayınları

Yapım Yılı: 1953

Film Süresi: 87 Dakika

Filmin Konusu: Gül, güzelliği ile kadınları kıskandıran ve tüm erkeklerin başını döndüren genç bir kızdır. Isparta'da annesi ile yaşayan Gül, halı dokunan atölyelerin birinde çalışmaktadır. Diğer tüm erkekler gibi atölyenin sahibinin İstanbul'da yaşayan oğlu Hasan'da Gül'e karşı ilgi duymaktadır. Atölyenin sahibi, oğlunu evlendirmek istemektedir. Bu nedenle Gül'ü bir bahane ile atölyeden uzaklaştırır. Hasan, çapkın bir delikanlıdır. Gül yokken oradaki diğer kızlarla gönül eğlendirmeye başlar. Hasan'ın babası da Gül'e sırnaşmak ister. Gül

adama karşılık vermez. Bunun üzerine adam Gül'e sinirlenir ve kızı işsiz bırakarak, tezgahını kaldırır. Gül ile evlenmek isteyen zengin bir çiftçi vardır ama gül bu çiftçi ile evlenmek istemez. Kendi gönlünün istediği biriyle hayatını birleştirmek ister. Kızının bir an önce mürüvvetini görmek isteyen Gül'ün annesi kızının evlenmemesi karşısında hastalanır, yatağa düşer ve ölür. Gül, annesi ölünce komşu ile birlikte İstanbul'a gider. Komşu Gül'ü kimin yanına verdiyse hiçbirisi olmaz. Gül, baş döndüren güzelliğinden dolayı her şeyi birbirine katar. Bursa'ya giden Gül, sonunda hasta bir kadının yanında rahat etmeyi umarken oradan da kovulur. Gül, oradan ayrıldıktan sonra dağ başında yürürken ayağını incitir. Tam bu esnada sakallı genç bir adam ile karşılaşır. Bu adam Gül'e oldukça sevecen ve sıcak davranarak yardım eder. Gül, ayağı iyileşene kadar adamın yanında kalır ve birbirlerinden hoşlanmaya başlarlar. Gül ve adam yollarını ayırıp vedalaşacaktır. Bu sırada hatasını anlayan ve Gül'ü almaya gelen Hasan'ın gözü önünde birbirlerinden ayrılmaktan vazgeçen Gül ve adam, birbirlerinin kollarına atılır (Onaran, 1981: 307- 308).

Muhsin Ertuğrul'un son filmi ve Türk sinemasının ilk renkli Türk filmi olarak tarihe geçen filmin öyküsü tema, konu gibi öğelerden yoksundur. Film içerisinde dramatik bir aksiyon bulundurmaması ve sinematografik anlatımında kullanılmaması nedeniyle durağan bir akışa sahiptir. Filmdeki kamera hareketleri, çerçeve kullanımı ve ölçekler oldukça düzensizdir. Bu düzensizlik hikâyenin düzensizliğiyle de uyum göstermektedir. Filmdeki planlar arası geçiş birbiriyle uyumsuzdur. Filmin çerçevesine resmin nasıl yerleştirileceğinin bilinmemesi, hangi resimlerin hangi geçişlerle birleştirileceğinin görülebilmesi, filmin kurgusunun durağanlaşmasına sebebiyet vermiştir. Filmin hikayesi ve görüntüleri arasında uyumsuzluk bulunmaktadır. Buna ek olarak filmdeki oyuncuların tümünün tiyatro kökenli olması ve kamera önü oyunculuğuna hâkim olmamaları da karakter ve oyuncu arasındaki uyumsuzluğu beraberinde getirmiştir. Filmin yapay dekorları, masalsı renkleri ve anlatımı filmin gerçekçilikten uzaklaşmasına neden olmuştur. Film, sinemasal anlamda hep tiyatroya bağlı kalan bir film olmuştur (Daşman, tarih yok: 7). Oyuncular filmde oldukça tiyatroya benzeyen bir tutum sergilemiştir. Film bir sinema eseri olarak işlenmeye çalışılsa da tüm sahnelerde kendini belli eden bir ağırlık ve filme hâkim olan tiyatro atmosferi filmin sinema anlayışsızlığına yol açmıştır. Yönetmen, sinemasal anlamda bir yenilikten ziyade on beş sene öncesinin sesli filmlerindeki yöntemleri tekrardan bu filmde yinelemiştir. Filmin konusu oldukça tutarsızdır. Filmdeki her şey ağdalı bir melodram içinde ilerlemektedir (Onaran, 1981: 311- 313). Filmin sahnelerinde yansıtılmak istenen duygu, arka fondaki müzik ile desteklenmiştir. Film içerisinde İstanbul'un şehir manzaralarına da yer verilmiştir. Filmde

kadının yalnızca dişiliği bağlamında ön plana çıkmasına bir eleştiri vardır. Film, ders veren bir nitelikte final yapmaktadır. Filmdeki oyunculuklar görsellerle desteklenerek detaylı bir şekilde irdelenmektedir.



<https://www.youtube.com/watch?v=vS4SfkF8hfU>

Görsel 3.9. Halıcı Kız (1953), 10:40

Bu sahnede Gül, atölyedeki halı tezgahının önüne oturur, halının üzerinde elini gezdirir ve halıyı sever. Bu sahnede oyuncunun halıyı sevmesi ve mimikleri tiyatroya ve abartılı bulunmuştur. Sahnede gerçekleştirilen eylem gerçeklikten uzak, yapay bir eylem olarak değerlendirilebilir. Oyuncunun alışılmışın dışına çıkan performansı inandırıcılığı azaltmaktadır. Bu nedenden ötürü de oyuncunun bu sahnedeki performansı Stanislavski'nin oyunculuk kuramının dışında kalarak gerçekçiliğin yakalanmadığı ve oyuncunun performansında teatralliğin izlerinin gözlemlendiği bir sahne olarak çalışma kapsamında değerlendirilmiştir.



<https://www.youtube.com/watch?v=vS4SfkF8hfU>

Görsel 3.10. Halıcı Kız (1953), 11:43

Bu sahnede atölyenin sahibinin oğlu Hasan ile atölyede çalışan başka bir kızın gülüşme seslerini duyan Gül, halı tezgahından kalkar ve eşarbıyla kendini boğar. Daha sonra elini yüzünde gezdirmeye başlar ve eşarbını düzeltir. Hiçbir şey olmamış gibi normale döner. Gül'ün duyduğu gülme sesleri karşısındaki tepkisi oldukça abartılı bulunmuştur. Oyuncunun büyük ve aşırı hareketler ile duygusunu yansıtmaya çalışması gerçekçi oyunculuk anlayışını karşılamayan bir performanstır. Oyuncu bu sahnede abartıya kaçarak oyunculuk bağlamında teatral bir etkinin sahnede hakimiyet göstermesini sağlamıştır. Stanislavski'nin inşa etmiş olduğu sistem oyunculuğu yönteminde amaç yapaylığa ve yapmacıklığa karşı bir tutum sergileyerek, doğallığı ön plana çıkarmaktır. Sistem oyunculuğu yöntemi temelinde özdeşleşmeyi barındırarak, oyuncuların gerçeği istemektedir. Bu sahnede ise sistem oyunculuğunun hedefindeki gerçekliğin aksine teatralliğin izlerini belli ettiği bir performans sergilenmiştir. Bu nedenle de çalışma kapsamından filmin bu sahnesine yer verilmiştir.



<https://www.youtube.com/watch?v=vS4SfkF8hfU>

Görsel 3.11. Halıcı Kız (1953), 18:55

Bu sahnede Gül, tezgâhın başında halı dokumaktadır. Tam bu esnada iki tane genç oğlan odaya girer ve halı tezgahını almak için geldiklerini belirtir. Gül'ün annesi tepkili bir şekilde gençlere tezgâhı almak için kimin onları buraya yolladığını sorar. Gençler ise atölye sahibinin onları buraya yolladığı ve tezgâhı almaları gerektiğini söyler. Bunu duyan Gül, oldukça yavaş hareketlerle tezgâhtan elini kaydırarak çeker. Bir yandan şok içerisinde çocuklara bakan Gül, yavaş yavaş hareket etmeye devam ederek oturduğu tezgâhtan kalkar, geri geri giderek tezgâhın arkasına doğru geçer. Bu sırada Gül, çocuklara halen daha bakmaya devam etmektedir. Daha sonra tezgâhın arkasında bulunan koltuğa omuzları çökük, suratı asık, ellerini dizlerinde birleştirerek oturur. Oyuncunun bu sahnedeki eyleminin teatral olduğunu söylemek mümkündür. Hayatın alışılmış ritminden oldukça yavaş hareketler sergileyen oyuncunun rolünü canlandırış biçimi, duyguyu özellikle belli etmek ve hissettirmek için uğraşmak amacı taşıyan nitelikte inandırıcılıktan uzak ve yapay olarak ifade edilebilir. Oyuncunun gerçeklik dışı bu eyleminin bir performans canlandırması olduğu açık olarak belirtilebilir.



<https://www.youtube.com/watch?v=vS4SfkF8hfU>

Görsel 3.12. Halıcı Kız (1953), 1:03:58- 1:04:03

Bu sahnede Gül, bakıcılık yaptığı yaşlı kadın ve oğlunun konuşmalarına kapının arkasından gizli gizli dinleyerek şahit olur. Aynı zamanda elinde tepsiyle yiyecekler taşıyan Gül, yaşlı kadının oğluna ‘sen üzülme oğlum, birkaç para verir kızı salarız’ der. Bunu duyan Gül, yanlışlıkla elinden tuttuğu tepsiyi düşürür. Oyuncunun bu sahnedeki şaşkınlığının, mimiklerinin ve hareketlerinin dikkat çekici bir biçimde abartılı ve fazla olduğu söylenebilir. Oyuncu inandırıcılıktan uzak bir şekilde ağlamaya başlaması ile bir rol canlandırıldığını oldukça belli etmektedir. Bu sahnedeki oyunculuk performansı çalışmanın ikinci bölümünde de kuramsal olarak yer verdiğimiz gerçekçi oyunculuk anlayışına, sahnede gerçek bir olay izliyormuş hissi yaratılmadığı, izleyiciye aktarılanın inandırıcı, sahici ve gerçekçi olmadığı ve sahnede yaratılanın yaşam gerçeği ile benzerlik göstermemesinden ötürü ters düşmektedir. Bu sahne abartılı büyük hareketlerin, davranışların ve melodram oyunculüğünün etkisiyle teatralliğin bir yansımasını oluşturduğu için çalışma kapsamında örnek teşkil etmektedir.

Muhsin Ertuğrul’un filmlerinin hiçbiri, hiçbir zaman tiyatro filmi düzeyini aşamamıştır. Muhsin Ertuğrul, filmlerinde yer alan oyuncular Şehir Tiyatrosundaki meslektaşlarından seçerek, filmlerinde tiyatro atmosferinin daha baskın olmasına neden olmuştur. Bu nedenden dolayı da Türk sinemasının ilk yılları sinemaya aykırı düşen yönetmenlik ve oyunculuk anlayışının ve yine sinemaya aykırı düşen tiyatro yapıtları uyarlamalarının varlığını gösterdiği bir dönemdir (Özön, 1985: 349).

3.5. Lutfi Ömer Akad Filmlerindeki Gerçekçi Etki

3.5.1. Kanun Namına

Filmin Künyesi;

Yönetmen: Lutfi Ömer Akad

Senaryo: Osman Fahir Seden, Lutfi Ömer Akad

Oyuncular: Ayhan Işık (Nazım), Gülistan Güzey (Ayten), Muzaffer Tema (Halil), Pola Morelli (Perihan), Talat Artemel (Ayten'in babası), Neşe Yulaç (Nezahat), Settar Körmükçü (Kâmil usta), Nubar Terziyan (Mahmut), Muazzez Arçay (Anne)

Görüntü Yönetmeni: Enver Burçkin

Kurgu: Turgut Kuzu

Müzik: Hamiyet Yüceses, Kemal Gürses

Dekor: Zare Curityan, K. Alsev

Kostüm: Cumhuri Özcen

Aksesuar: Yılmaz Yazıcı

Ses Mühendisi: Yorgo İlyadis

Işık: Orhan Okdemir, Fehmi Eryılmaz

Sanat Yönetmeni: Sami Pandır

Tür: Dram, Macera, Suç

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Yapımcı: Kemal Film

Yapım Yılı: 1952

Film Süresi: 94 Dakika

Filmin Konusu: Nazım ve Ayten birbirlerini sevmekte ve hayatlarını birleştirmek istemektedir. Ayten'in üvey kardeşi Nezahat'ta Nazım'ı sevmektedir. Nezahat, Nazım, Ayten ve başka arkadaşlarının da bulunduğu bir gezi esnasında Nazım'ı sevdiğini ona itiraf eder.

Bunu duyan Nazım, Nezahat'i geri çevirir. Kızların evinde gerçekleşen musiki gecesine Nazım'da davet edilmiştir. Nazım gecenin sonunda Ayten'in babasına kızıyla evlenmek istediğini söyler. Baba bu evliliği onaylar ve bu durumdan memnun olur. Nezahat, bu durumu kabullenemez, odasına gider, ağlamaya başlar ve Nazım ile Ayten'in ilişkilerini bozmak için yemin eder. Nezahat'e bu mutluluğun bozulması için yardım edecek olan kişi hem babalarının arkadaşı olan hem de Ayten'den hoşlanan Halil'dir. Böylelikle Nezahat Nazım ile Halil ise Ayten ile birlikte olabilecektir. Nezahat ve Halil, Nazım ve Ayten'in evlendiği gün birlikte bir plan yaparlar. Düğünden sonra Ayten'in babası felç geçirir ve konuşma yetisini kaybeder. Baba, artık yatağa mahkûm olmuştur. Halil evinde bir parti düzenler ve bu partiye Nazım ve Ayten'i de davet eder. Halil, Nazım'ı partide etkileyebilmesi için alımlı, cüretkâr bir kadın olan Perihan ile tanıştırır. Partiden sonra Nazım, Perihan ile gazinolarda görüşmeye ve sarhoş bir şekilde geç saatlerde eve gelmeye başlar. Ayten, Nazım'ın onu aldattığını anlar. Bu sırada Halil'de Ayten'in yanından hiç ayrılmaz. Ayten'e gizlice mektuplar yollayan Halil, Nazım'ın onu aldattığıyla ilgili şeyler yazar. Bir gün Perihan'ın evine giden Nazım, Halil'in Perihan'a gönderdiği mektubu görür. Halil ve Nezahat'in planlarından bahsettiği mektubu okuyan Nazım, o anda nasıl bir oyun içerisinde olduğunu anlar ve Perihan'a saldırır. Oradan çıkıp Ayten'i görmek için eve gider. Ayten ise rahatsızlanmıştır ve evde uyuyordur. Nazım eve geldiğinde Ayten'i sorar fakat Nezahat Ayten'in evde olmadığını söyler. Nezahat, Nazım'a Ayten'in Halil ile birlikte olduğu ve orada kaldığı yalanını söyler. Bunun üzerine tamirhanesine giden Nazım, oradan silahını alır ve Halil'in evinin yolunu tutar. Ayten tüm olanlardan habersizdir. Halil, evinde bir parti düzenler ve bu partiye Nazım'ın da geleceği yalanını söyler. Bunu duyan Ayten'de Nazım'ı görebilmek için Halil'in evine gider. Ayten'i partinin kalabalığından uzaklaştıran Halil, onu farklı bir odaya götürüp, sıkıştırmaya başlar. Tam bu esnada Nazım odaya girer ve önce Halil'i daha sonra da Perihan'ı öldürür. Oradan çıkıp eve giden Nazım, orada da Nezahat'i öldürür. Polisler Nazım'ın peşine düşer. Nazım yakalanmamak için onlardan kaçmaya başlar. Nazım, en sonunda tamirhanesine ulaşır ve orada saklanır. Polislerle birlikte Ayten'de tamirhanenin önünde bekler. Ayten, Nazım'a hamile olduğunu, teslim olması gerektiğini ve onu sonsuza dek bekleyeceğini söyler. Ayten'in hamile olduğunu duyan Nazım, direnmekten vazgeçer ve teslim olur.

Türk sinemasının ilk gerçekçi filmi olarak kabul edilen ve gerçek bir olaydan esinlenilen filmin yalnızca başlangıç sahnesinde flash – back yöntemine başvurulmuştur. Bunun dışında film doğrusal zaman akışı içerisinde ilerlemektedir. Filmde soyut veya hayali öğeler yer almamaktadır. Filmde neden – sonuç ilişkisi bulunmaktadır. Filmde kamera, insan

gözü gibi kullanılmış, çekimler genellikle göz hizasında yapılmıştır. Filmin başrol oyuncusu Nazım ve Ayten karakteri filmin kahramanları konumunda değildir. Filmin olay örgüsü iki karakterin de çevresinde kendiliğinden ilerlemekte ve karakterlerin olaylara dair hiçbir müdahalesi bulunmamaktadır. Karakterlerin filme konu olan kesitleri gerçek hayatın olağan akışında gelişen olay ve durumlardan ibarettir. Filmde genel olarak geniş net alan derinliği kullanılmıştır. Sahne içerisindeki her şey açık ve net bir şekilde, bir bütün olarak kaydedilmiştir. Filmde tarafsız, nesnel bir kamera açısı tercih edilmiştir. Filmde ağırlıklı olarak genel plan ile orta plan çekim ölçeği kullanılmış ve normal açılı objektiften faydalanılmıştır. Filmde sabit kamera hareketi yerine devingen kamera ile uzun ve kesintisiz planlar tercih edilmiştir. Filmde kurgunun işlevi hayatın gerçek akışındaki bütünlüğü ve devamlılığı sağlamaktır. Bu bağlamda kurgudan yararlanarak doğal bir geçiş yöntemi olan kesmeden faydalanılmıştır. Filmin ritmi genel olarak yavaş, kesintisiz planlardan oluştuğu için de çekimlerin süreleri genel olarak uzundur. Bu filmle birlikte kamera ilk defa sokağa çıkmıştır. Filmde gerçek iç ve dış mekanlar tercih edilmiştir. Filmde stüdyolar yerine hikâyeyi ve karakterleri destekleyen bir dekor kullanımı bulunmaktadır. Filmde ses ve müzik kullanımına gerçekliği arttırmak için başvurulmuştur. Filmdeki sahneler doğal ortam sesleriyle kaydedilmiştir. Filmde genel olarak doğal ışık kaynağı olan güneş ışıkları kullanılmıştır. Filmdeki kostüm ve makyaj tercihi gerçek hayata ve karakterlere uygun bir şekilde belirlenmiştir. Filmdeki oyuncuların fiziksel görünümleri canlandırdıkları karakterler ile uyumludur. Film, gerçek bir olaydan esinlenerek sinemaya aktarılması açısından toplumsal gerçekçi bir film olma özelliğine de sahiptir. Filmdeki oyunculuklar görsellerle desteklenerek detaylı bir şekilde irdelenmektedir.



<https://www.youtube.com/watch?v=2xwWtcij9IU>

Görsel 3.13. Kanun Namına (1952), 15:43- 16:12

Bu sahnede Nazım, musiki sonrası Aysel'in babasına Aysel ile evlenme isteğinden bahseder. Aysel'in babası kızının Nazım ile evlenmesine izin verir. Nazım'ı canlandıran oyuncunun Aysel'in babası karşısındaki utangaçlığının, efendiliğinin ve saygılı tavrının, Aysel'i canlandıran oyuncunun durum karşısındaki sevincinin, üvey anne rolünü canlandıran oyuncunun şaşkınlığının ve duruma karşı mesafeli tavrının, baba rolünü canlandıran oyuncunun bu izdivaç karşısındaki mutluluğunun ve onay veren tavrının ve Nezahat'i canlandıran oyuncunun bu evliliğe karşı isteksizliğinin ve mutsuzluğunun oldukça gerçekçi ve doğal olduğunu söylemek doğru olacaktır. Oyuncuların jest ve mimik kullanımlarında abartılı ve yapay bir durum bulunmamaktadır. Çalışmanın ikinci bölümünde kuramsal olarak yer verilen gerçekçi oyunculuk anlayışından hareketle oyuncular gerçekliği yansıtarak, aşırıya ve abartıya kaçmayarak Stanislavski'nin oyunculuk metoduna uygun bir oyunculuk performansı sergilemiştir. Bu nedenden dolayı da çalışmada bu sahnedeki oyunculuk performanslarına görsellerle birlikte yer verilmiştir.



<https://www.youtube.com/watch?v=2xwWtcij9IU>

Görsel 3.14. Kanun Namına (1952), 56:19- 56:25

Bu sahnede Halil, Ayten'e karşı Nazım'ı kötüler. Nazım'ın eve geç gelmesi ve Ayten'i yalnız bırakmasıyla ilgili eleştirilerde bulunur. Tam bu sırada Nazım gelir. Tüm konuşmaları duyan Nazım, fazlasıyla sarhoştur. Halil'in üzerine yürüyen Nazım, söyledikleriyle ilgili ondan hesap sorar. Bunun üzerine Nazım ve Halil kavga edip, birbirlerine vurmaya başlarlar. Nazım'ı canlandıran oyuncunun sarhoş tavrı ile öfkeli ruh hali, Halil'i canlandıran oyuncunun Nazım'ı görünce şaşırılmış hareketleri ile endişeli tavrı, Ayten'i, Nezahat'ı ve üvey anneyi canlandıran oyuncuların ise şaşkın, panik ve ürkek tepkileri gerçekçi oyunculuk performansına örnek oluşturabilecek nitelikte samimi, olağan ve doğal olarak değerlendirilebilir. Çalışmanın ikinci bölümünde de bahsedildiği gibi Stanislavski'nin

oyunculuk kuramının temelinde yapay bir oyunculuktan ziyade gerçeği psikolojik boyutuyla inceleyerek yansıtmak vardır. Bu sahnede de buna paralel olarak oyuncuların performansları kuramı destekleyici nitelikte gerçekçi etkinin izlerini taşımaktadır. Bu nedenle de çalışma kapsamında oyunculukların örnek teşkil etmesi açısından bu sahneye yer verilmiştir.



<https://www.youtube.com/watch?v=2xwWtcij9IU>

Görsel 3.15. Kanun Namına (1952), 1:23:12- 1:24:21- 1:26:39- 1:27:25

Filmin bu bölümü bir kovalama, bir kaçış sahnesidir. Bu bölümde Nazım, Halil'i, Perihan'ı ve Nezahat'ı öldürür. Polisler Nazım'ın peşine düşer ve onu yakalamaya çalışır. Bu bölümde Nazım'ın polislerden kaçmaya ve saklanmaya çalışması, insanları rehine alması, birçok vasıta değiştirmesi, koşması, atlaması gibi karakterin tüm aksiyonu ve oyuncunun korkulu, endişeli tavrı ile oldukça gerçekçi bir anlatım biçimi gözlemlenmektedir. Filmin bu sahnesi devingen kamera hareketinin kullanılması, karakterin devamlılıkla takip edilmesi, sahnenin duygusunu arttırmak için olay örgüsüne paralel olarak ritmin hızlandırılması, bütünlük içerisindeki oyuncunun eylemi, sahnenin film dili ve gerçek dışı mekanların tercih edilmesi ile bu sahne hem mizansen hem de oyunculuk bağlamında yaşam gerçeğini yansıtan gerçekçi bir kesit sunmaktadır. Bu sebeplerden yola çıkarak çalışmada görsellerle desteklenerek filmin bu bölümüne yer verilmiştir.

3.5.2. Vesikalı Yarım

Filmin Künyesi;

Yönetmen: Lütü Ömer Akad

Senaryo: Safa Önal

Oyuncular: Türkan Şoray (Sabiha), İzzet Günay (Halil), Ayfer Feray (Müjgan), Semih Sezerli (Fethi), Aydemir Akbaş (Cemil), Hakkı Kıvanç (Halil'in arkadaşı), Behçet Nacar (Necmi), Hakkı Haktan (Garson), Orhan Çoban (Garson), Selahattin İçsel (Halil'in babası), Zeki Sezer (Patron), Yaşar Şener (Çiçekçi), Aynur Akarsu

Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur

Kurgu: Diamandi Filmeridis

Müzik: Metin Bükey

Seslendiren: Yorgo İlyadis

Işık: Halit Aysan

Sanat Yönetmeni: Fethi Oğuz

Tür: Dram

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Yapımcı: Şeref Gür

Yapım Yılı: 1968

Film Süresi: 90 Dakika

Filmin Konusu: Kendi halinde bir yaşantısı olan, babasıyla birlikte bir manav dükkânı işleten Halil bir gün arkadaşlarının da ısrarıyla pavyona gider. Halil'in arkadaşları pavyondan erken vakitte ayrılır. Halil, tek başına bir şeyler içmeye devam eder ve o sırada masasına gelen konsomatris Sabiha ile tanışır. Halil, ilk görüşte Sabiha'dan oldukça hoşlanır. O gece sabaha kadar birlikte vakit geçirirler. Halil, Sabiha'yı sabaha karşı eve bırakacakken Sabiha'nın teklifiyle onun evinde kalır. Halil, Sabiha'yı görmek için pavyona gitmeye devam eder ve Sabiha'nın da Halil'den hoşlanmaya başlamasıyla birlikte yaşamaya başlarlar. Halil evli ve iki çocuk babasıdır ama bunu Sabiha'dan gizler. Sabiha ile yaşamaya başlayınca ailesini ihmal etmeye başlar. Dükkâna da gitmeyi bırakan Halil, para kazanabilmek için tek başına pazarcılık yapmaya başlar. Sabiha'da Halil ile birlikte olmaya başlayınca pavyondaki işini bırakır ve ev hanımı olur. Sabiha'nın iş yerinden arkadaşı Müjgan bir gün Halil'in arkadaşlarıyla sohbet ettiği sırada Halil'in evli ve çocuklu bir adam olduğunu öğrenir.

Sabiha'ya her şeyi anlatan Müjgan, onu işe dönmesi ve Halil'i terk etmesi için ikna etmeye çalışır. Sabiha Halil'in evli olduğuna inanmak istemez ve duyduklarının doğru olabilme ihtimalinden korktuğu için de bu durumu Halil'e sormaz. Sabiha Halil'e hiçbir şey söylemeden onu terk eder ve işine geri döner. Halil, Sabiha'nın peşinden koşmaya devam eder. Bunun üzerine pavyona Sabiha'yı görmeye giden Halil, Sabiha'nın onu tersleyen ve kovan tavrıyla karşılaşır. Sabiha'nın her ne kadar bir yanı Halil'den ayrılmak istese de bunu yapamaz, Halil'in peşinden gider ve o gece beraber kalırlar. Ertesi gün Sabiha, Halil'e bir veda mektubu bırakarak ondan ayrılır. Halil, Sabiha'yı aramak için pavyona gider ve oradaki bir çalışandan Sabiha'nın nerede olduğunu öğrenir. Sabiha'nın yanına giden Halil, zorla onu oradan götürmeye çalışır. Tam bu esnada pavyonun kabadayılarında biri Halil'e saldırır ve kavga etmeye başlarlar. Halil, adamı bıçaklar ve cezaevine girer. Sabiha, Halil'e onu bekleyeceğini söyler ama Halil'i görmek için cezaevine hiçbir zaman gitmez. Sabiha, Halil cezaevine girince pavyonda çalışmayı bırakır fakat Halil'in cezaevinden çıktığı gün onu kendisinden uzaklaştırmak için işine geri döner. Halil, çıkınca Sabiha'nın pavyonda çalışması üzerine kendisiyle dalga geçildiğini düşünür ve sinirlenir. Halil pavyona gider ve Sabiha'yı orada bıçaklar. Pavyona polisler gelir. Sabiha Halil'i korur ve kazara kendisini kendisinin bıçakladığını söyler. Halil, bu olaydan sonra evine, karısına ve çocuklarına geri döner, Sabiha'yı unuttur, yaşananları yok sayar. Hastanede tedavi gören Sabiha, iyileştikten sonra hastaneden çıkar, Halil'den vazgeçmemeye karar verir ve bunun üzerine manav dükkanına Halil'i görmeye gider. Dükkânın karşısından usulca Halil'i, karısını ve çocuklarını gören ve onları izleyen Sabiha, gözyaşlarına boğulur ve sessizce oradan uzaklaşır.

Yönetmenin 'Kent Üçlemesi' olarak adlandırılan filmlerinin ilki olan film, yaşam gerçekliğine uygun bir öyküye sahiptir ve doğrusal bir zaman akışında ilerlemektedir. Filmin öyküsünde neden – sonuç ilişkisi bulunmaktadır. Filmde soyut veya hayali öğeler yer almamaktadır. Filmde kameradan genellikle insan gözü gibi faydalanılmış, çekimler göz hizasında gerçekleştirilmiştir. Filmin baş rol oyuncusu Halil karakteri ve ana kadın oyuncusu Sabiha karakteri filmin kahramanı konumunda değildir. Filmin olay örgüsü karakterlerin çevresinde kendiliğinden ilerlemekte ve karakterlerin olaylara dair hiçbir müdahalesi bulunmamaktadır. Karakterlerin filme konu olan kesitleri gerçek hayatın olağan akışında gelişen olay ve durumlardan ibarettir. Filmdeki net alan derinliği geniştir. Filmin görüntü düzenlemesi derinliklidir. Sahne içerisindeki her şey net bir şekilde belli olmaktadır. Filmde nesnel bir kamera açısı tercih edilmiştir. Filmde ağırlıklı olarak orta plan çekim ölçeği ve bunu takiben genel plan ile boy plan çekim ölçeği kullanılmıştır. Filmde normal açılı objektif

kullanımı söz konusudur. Filmdeki kamera hareketleri insanın gözü gibi oldukça doğal ve abartısızdır. Filmde gerçek yaşamdaki bütünlüğü ve devamlılığı sağlayabilmek adına uzun planlar ve kesintisiz çekimler tercih edilmiştir. Film, gerçek iç ve dış mekanlarda geçmektedir. Filmde stüdyolar yerine hikâyeyi, karakterleri tamamlayıcı ve aslına uygun bir dekor kullanımı söz konusudur. Filmin iç mekanlarda geçen sahneleri daha yoğunluktadır ve bu sahnelerde yüksek kontrastlı aydınlatma kaynaklarından yararlanılmıştır. Filmin dış mekanlarda geçen sahnelerinde ise doğal ışık kaynağı olan güneşten yararlanılmıştır. Filmdeki kostüm ve makyaj tercihi yaşam gerçeğine ve filmin hikayesine uygun bir şekilde belirlenmiştir. Filmin oyuncularının fiziksel görünüşleri filmdeki karakterlerle oldukça uyumludur. Filmde kurguya hayatın gerçek akışındaki devamlılığı sağlayabilmek adına başvurulmuş ve bu bağlamda kesmeden faydalanılmıştır. Film ritmi genel olarak yavaş, çekim süreleri de genel olarak uzundur. Filmdeki ses ve müzik hikâyenin inandırıcılığını ve gerçekliğini arttırmak için kullanılmıştır. Filmdeki oyunculuklar görsellerle desteklenerek detaylı bir şekilde irdelenmektedir.



<https://www.youtube.com/watch?v=j8qdnqwjRJA>

Görsel 3.16. Vesikalı Yarım (1968), 47:24

Bu sahnede Halil, pazarda tek başına meyve sebze satmaya başlar. Halil'in yanına başka bir pazarcı gelir ve sohbet etmeye başlarlar. Tam bu esnada kafasını yolun karşı tarafına çeviren Halil, orada babasının durduğunu zanneder ve heyecanlı bir şekilde o tarafa doğru yönelir. Yoldan o anda bir minibüs geçer ve minibüs kaybolduktan sonra aslında babasının

orada olmadığını ve öyle zannettiğinin farkına varır. Babasının orada olmadığını gören Halil'in suratı düşer ve oldukça üzülür. Halil, hayal kırıklığına uğramış, boynu bükük bir şekilde tezgahının başına geri döner. Bu sahnede oyuncunun durum karşısındaki duygu durumuna bağlı bir şekilde ifadesinin, jest ve mimiklerinin bir karşılığı olarak yükselmesi ve alçalması oldukça gerçekçi ve abartıdan uzak olarak yorumlanabilir. Doğallığın kaybedilmediği, inandırıcılığın ve samimiyetin hissettirildiği bu sahnedeki oyunculuk performansı gerçeğin bir temsili olarak incelenebilir. Bundan dolayı da bu çalışmada gerçekçi etkiye örnek olması açısından bu sahnedeki oyunculuk performansına yer verilmiştir.



<https://www.youtube.com/watch?v=j8qdnqwjRJA>

Görsel 3.17. Vesikalı Yarım (1968), 57:17- 59:01

Bu sahnede Sabiha'nın pavyondan arkadaşı Müjgan, Sabiha'ya Halil'in evli olduğu ve neden ondan hesap sormadığıyla ilgili sitemde bulunur. Sabiha, Halil'in vereceği cevaptan ve gerçekten evli olabileceği ihtimalinden oldukça korkar ve endişelenir. Oyuncunun bu sahnedeki jest ve mimikleri, beden dili ve hareketleri olay ve durum karşısında karakterin duygusunu belli edici nitelikte açık ve doğaldır. Karakterin korku ve endişe hissiyatı içerisindeki durumunu oyuncunun yansıtış biçimi oldukça samimi ve inandırıcıdır. Bu bağlamda oyuncu sahnede gerçeklik duygusunu uyandırır ve yaratır. Oyuncunun aşırıya kaçmadan olağanı canlandırması gerçekçi oyunculuk tarzını destekleyici niteliktedir. Bu sahnedeki oyunculuklar aynı zamanda oyuncuların inandırıcı olması ve gerçeklik hissiyatını izleyiciye verebilmesi nedeniyle Stanislavski'nin gerçeği yansıtmayı amaçlayarak inşa ettiği sistem oyunculuğu yönteminin özelliklerini de karşılar ve yönetime uygun bir performans resmeder.



<https://www.youtube.com/watch?v=j8qdnqwjRJA>

Görsel 3.18. Vesikalı Yarım (1968), 1:01:48- 1:02:19

Bu iki görselin yer aldığı sahnede Sabiha pavyonda çalışmaya tekrardan başlar. Halil Sabiha'yı bulmak için pavyona gider ve kapıdan içeri girdiği sırada onu başka bir adamla yemek yerken ve sohbet ederken görür, sinirli bir şekilde Sabiha'nın yanına doğru yaklaşır ve Sabiha, Halil'i fark eder. Sabiha rolünü canlandıran oyuncu bu sahnede rolü gereği oldukça umursamaz, alaycı ve kendinden emin bir tavır takınmaktadır. Sahne devamında Sabiha Halil'i dikkate almaz ve aynı mottosunu sürdürmeye devam eder. Sabiha ve Halil'in karşı karşıya gelmesi ve bu kişilerin tavır ve tarzlarından ötürü pavyondaki kişiler tarafınca bir arbede yaşanabilme ihtimali vardır. Bu nedenle de pavyonda çalışan garson rolünü canlandıran oyuncu ile pavyonun patronu rolünü canlandıran oyuncu gergin, tetikte ve atağa geçmek için hazır beklerken, pavyon çalışanı Müjgan rolünü canlandıran oyuncu ise oldukça endişeli ve panik bir ruh hali içerisinde. Sabiha Halil'i pavyondan ve hayatından kovarak Halil'e sert bir üslup ile rest çeker. Halil'i canlandıran oyuncu Sabiha'nın hareketlerinden ve söylediklerinden dolayı oldukça öfkeli ve üzgün bir ifade takınmaktadır. Hiçbir eylemde bulunmayan Halil, Sabiha'nın onu kovmasıyla pavyondan çıkıp gider. Bu sahnede rol alan oyuncuların abartısız bir biçimde rollerini canlandırıldığını ifade etmek mümkündür. Oyuncuların doğal bir üsluba sahip olmalarından dolayı eylemlerini ve duygularını yansıtmaları biçimleri gerçekçi bir etki yaratmaktadır. Oyuncular bu sahnede rollerinin dışına çıkmadan, gerçeklik çerçevesinde rollerini canlandırmakta ve gerçekçi oyunculuk anlayışına uygun bir performans sergilemektedir.



<https://www.youtube.com/watch?v=j8qdnqwjRJA>

Görsel 3.19. Vesikalı Yarım (1968), 1:25:22- 1:25:41

Bu sahnede Halil, Sabiha ile ilişkisini keser ve evine, karısına, çocuklarına geri döner. Uzun bir süre sonra ilk defa evinde kaldığı gecenin sabahında Halil'in babası ve annesi oğullarını görmek için onun evine gelir. Halil, salonda otururken içeri giren babasını ve annesini görür. Halil'i canlandıran oyuncu babasını ve annesini mahcup, pişman ve boynu bükük bir şekilde karşılar. Oyuncunun yüz ifadesine karakterin pişmanlığı yansımıştır. Halil utancından babasının ve annesinin yüzüne bile bakamaz. Halil'in annesi babasına 'bostana gideceksen araba hazır' der. Halil 'ben gideceğim ana' der ve odadan çıkıp gider. Bu söylem Halil'in evine gerçek anlamda döndüğünün bir göstergesidir. Oğullarını onaylayan tavırlarıyla Halil'in babasını canlandıran oyuncu bu durumdan oldukça memnun bir tavır, annesini canlandıran oyuncu ise oldukça sevinçli bir tavır sergiler. Bu sahnedeki oyunculuk tavrı gerçeklik duygusunu uyandırarak yaşam gerçeğini sahneye taşıyan gerçek bir kesit sunmaktadır. Büyük hareketlere kaçılmayan sahnede inandırıcılığın oldukça fazla olduğu söylenebilir. Oyuncular canlandırdıkları karakterlerin gerçekliklerini yansıtmayı başarabilmiştir. Gerçekçi tiyatro kuramının bir getirisi olan illüzyon yaratma dekor, kostüm, oyunculuk gibi ifade araçlarıyla bir bütünlük içerisinde sahneye yansıtılmıştır. Bu durumda sahnede oyunculuk bağlamında gerçekçi etkinin varlığını kuvvetlendirmiştir.

3.5.3. Gelin

Filmin Künyesi;

Yönetmen: Lütfi Ömer Akad

Senaryo: Lütfi Ömer Akad

Oyuncular: Hülya Koçyiğit (Meryem), Kerem Yılmaz (Veli), Ali Şen (Hacı İlyas), Kamran Usluer (Hıdır), Aliye Rona (Anne), Nazan Adalı (Naciye), Seden Kızıltunç (Güler), Günay Güner (İbrahim), Serdar İşsever, Işın İşsever, Kahraman Kıral (Osman)

Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı

Kurgu: İsmail Kalkan

Müzik: Yalçın Tura

Çevre Düzeni: Nejat Buvan

Işık: Rıdvan Varol

Tür: Dram

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Yapımcı: Hürrem Erman

Yapım Yılı: 1973

Film Süresi: 93 Dakika

Filmin Konusu: Veli, karısı Meryem ve oğlu Osman'la birlikte annesinin, babasının ve abisinin yanına İstanbul'a göç eder. İstanbul'a varan aileyi trenden indiklerinde abi Hıdır karşılar. Hıdır, Veli ve ailesini hep birlikte yaşayacakları, İstanbul'un kenar mahallelerinde yer alan ve büyük bir avlusu olan evlerine doğru götürür. Bu esnada yolda memleketlileri İbrahim ile karşılaşırlar. Veli İbrahim'e selam verirken Hıdır İbrahim'in karısının kadın başına bir fabrikada çalışmasından dolayı İbrahim'e karşı tavrıdır. Baba Hacı İlyas ile Hıdır, mahallede küçük bir bakkal dükkânı işletmektedir. Veli'de babasının ve abisinin yanında çalışmaya başlar. Osman İstanbul'a gelmeden önce sık sık rahatsızlık geçirmektedir. İstanbul'a geldiklerinde de Osman'ın rahatsızlığı devam eder. İbrahim'in karısı Güler, Meryem'i görmek için evlerine gider. O sırada Osman tekrar rahatsızlanır. Osman'ın rahatsızlığını gören Güler, doktora gitmelerini tavsiye eder. Bunu duyan Meryem oğlunu doktora götürmek ister fakat hiç kimse Osman'ın rahatsızlığını önemsemez ve doktora gitme fikrine karşı çıkarak Meryem'in Osman'ı doktora götürmesine izin vermezler. Aile Osman'ın rahatsızlığını dua okuyarak, kurşun dökerek geçirmeye çalışır. Hacı İlyas ve Hıdır borç harç yeni bir bakkal dükkânı açar. Bu nedenle de doktora verilebilecek herhangi bir ekstra para yoktur. Bu esnada Osman daha da sık rahatsızlanmaya başlar ve Meryem Güler'le birlikte

gizlice Osman'ı doktora götürür. Doktor Osman'ın kalbinde delik olduğunu ve acilen ameliyat olması gerektiğini yoksa öleceğini söyler. Meryem eve gittiğinde aile bireyleri onu kapıda karşılar. Meryem aileye Osman'ın rahatsızlığından bahseder ama onun dediklerini kimse önemsemez ve gizlice Osman'ı doktora götürdüğü için ona kızarlar. Meryem, İbrahim ve Güler'in evine gider ve Osman'ı ameliyat ettirebilmek için İbrahim'e altınlarını bozsun diye verir. Yeni açılan bakkal dükkânını daha lüks bir hale getirebilmek için paraya ihtiyaçları olan aile gelinlerden altınlarını ister. Büyük gelin Naciye altınlarını Hacı İlyas'a verir. Veli, Meryem'in de altınlarını vermesi ister. Meryem altınlarını Osman'ın ameliyatı için sattığını söyler. Bunun üzerine Veli sinirlenir ve Meryem'e tokat atar. Meryem ameliyat için gerekli parayı karşılayamaz ve alyansıla birlikte altınların parasını borçların ödenebilmesi için Hacı İlyas'a verir ve bunun karşılığında Osman'ı ameliyat ettireceğinin sözünü alır. Hacı İlyas ilk başta ameliyat için söz verse de borç harç, ödeme, dükkân, ramazan, bayram deyip bir sürü bahaneyle Meryem'i geçiştirir ve böylelikle aylar geçmiş olur. Kurban Bayramının sabahında evin erkekleri namazdan kurbanlık koçu kesmek için eve geri döner. O esnada Osman, mahalledeki çocuklarla birlikte sokakta eğlenip koşarken fenalaşır ve bayılır. Meryem Osman'ı kucaklar ve eve götürür. Osman çok geçmeden Meryem'in kucağında can verir. Oğlunu kaybeden Meryem feryat çılgınlıkları atar ve cinnet geçirerek bahçeye çıkar, oğlunun tabutu evden çıkarılırken kesilmeyi bekleyen koçun ipini keserek hayvanı serbest bırakır. Meryem, mahallede yer alan bakkal dükkanlarına gider, Hacı İlyas'a saldırır ve dükkandaki tezgâhları devirerek dükkânı yakar. Bu olaydan sonra bir daha eve dönmeyen Meryem, Güler ve İbrahim'in yardımıyla fabrikada işe başlar. Meryem'in fabrikada çalıştığını öğrenen aile Veli'ye bir silah verir ve ondan namuslarını temizlemelerini isterler. İş çıkışı fabrikanın önünde Meryem'i bekleyen Veli onu öldürmez ve ona fabrikada kendisi için de bir iş olup olmadığını sorar. Bunun üzerine Meryem ve Veli birbirlerine sarılarak gözden kaybolurlar.

Film, yönetmenin 'Göç Üçlemesi' olarak bilinen ve iç göç meselesine odaklandığı filmlerinin ilkidir. Film, döneminin toplumu ve problemleri göz önünde bulundurulduğunda ele aldığı meseleden ötürü gerçekçi bir hikâyeye sahiptir. Filmde neden – sonuç ilişkisi bulunmakta, hikâye örgüsü doğrusal bir zaman akışında ilerlemektedir. Filmde soyut veya hayali hiçbir öğeye yer verilmemiş, nesnel bir kamera kullanımı tercih edilmiştir. Filmde kameradan insan gözü gibi yararlanılmış, çekimler göz hizasında gerçekleştirilmiştir. Başrolde yer alan Meryem karakterinin ve filmde yer alan diğer karakterlerin kahraman olma özelliği yoktur. Filmdeki olaylar ve durumlar karakterlerden bağımsız bir şekilde gelişmekte ve karakterlerin bunlara bir müdahalesi bulunmamaktadır. Filmde alan derinliği geniş,

çerçeve içerisinde yer alan her şey net ve derinliklidir. Filmde normal açılı objektif kullanılmış, genel olarak orta plan çekim ölçeği tercih edilmiştir. Filmde hareketli kamera kullanımı yerine kamera kullanımı çoğunlukla sabittir. Yaşam gerçekliğinin devamlılığını yansıtabilmek adına kesintisiz ve uzun planlar tercih edilmiştir. Filmin çekimlerinde gerçek iç ve dış mekanlar kullanılmıştır. Dekor kullanımı da oldukça gerçekçi ve hikâyeye uygun bir şekilde tasarlanmıştır. Filmin iç mekân çekimlerinde yüksek kontrastlı aydınlatma kaynakları kullanılırken, dış mekanlarda da doğal ışık kaynağı olan güneş ışığı kullanılmıştır. Filmdeki oyuncuların fiziksel özellikleri ile karakterlerin fiziksel özellikleri birbirleriyle uyumlu, kostüm ve makyaj tercihi ise filmin konusunu ve karakterlerini destekleyici niteliktedir. Karakterlerin dış görünüşleri oldukça inandırıcı ve gerçekçidir. Filmde kurguya devamlılığı ve bütünlüğü sağlamak için başvurulmuştur. Bunun için filmde geçiş tekniği olarak kesme kullanılmıştır. Filmin ritmi genel olarak yavaş, çekim süreleri ise genel olarak uzundur. Ses ve müzik kullanımına filmin gerçekliğini arttırmak için başvurulmuştur. Filmdeki oyunculuklar görsellerle desteklenerek detaylı bir şekilde irdelenmektedir.



<https://www.youtube.com/watch?v=jp39aHURnpQ>

Görsel 3.20. Gelin (1973), 38:16- 38:31- 39- 41

Bu sahnede Meryem oğlu ile gizlice gittiği hastaneden eve geri döner. Tüm ev halkı avluda onları karşılar. Meryem'i canlandıran oyuncu rolü gereği bir yandan üzgün, bir yandan da korku içerisinde ve bu nedenle de kimsenin yüzüne bakamamaktadır. Meryem kucığında Osman'la ağlamaya başlar. Osman ağlayan annesini sakinleştirmeye çalışır ve babasına hasta olduğunu söyler. Hacı İlyas'ı canlandıran oyuncu bu esnada yeni bakkal

dükkanlarını tutukları için heyecanlı ve hevesli bir tavır takınmaktadır. Meryem'e dükkânın müjdesini verir. Veli'yi canlandıran oyuncu kendisinden gizlice Osman'ı hastaneye götürdüğü için tavırlarıyla Meryem'e karşı sinirli olduğunu belli eder. Hiçbir aile üyesi Osman'ın hasta olduğunu kabul etmez. Kayınvalideyi canlandıran oyuncuda Meryem'e Osman'ı doktora gösterdiği için oldukça öfkeli bir şekilde davranır. Hıdır ve Naciye'yi canlandıran oyuncular ise kayınvalideyi destekleyen ve onaylan bir tavır benimser. Bu sahnenin karakterlerin tepkilerinden, jest ve mimiklerinden yola çıkarak gerçekçi bir oyunculuk anlayışı sunduğu ve eylemlerin doğal olan ile paralellik gösterdiği söylenebilir. Oyuncuların performanslarında abartılı bir durum söz konusu değildir. Filmdeki karakterlerin gerekliliklerine uygun olarak rollerini gerçekleştiren oyuncular, Stanislavski'nin sistem oyunculugu yöntemine paralel olarak abartılı, kalıplaşmış ve yapay oyunculuk performansından kaçınarak rollerini icra etmiştir. Bu nedenle de sahnede gerçekçi etkinin izlerini görmek mümkündür.



<https://www.youtube.com/watch?v=jp39aHURnpQ>

Görsel 3.21. Gelin (1973), 48:35- 48:46

Bu sahnede Naciye dükkânın borçları için altınlarını Hacı İlyas'a verir. Veli Meryem'in de altınlarını babasına vermesini ister. Bunun üzerine Meryem'in Osman'ın ameliyatı için altınlarını sattığı ortaya çıkar. Bunu duyan ev halkı bir anda buz kesilir ve şaşkınlık içerisinde Meryem'e bakar. Veli, kendisine sormadan böyle bir şey yaptığı için Meryem'e oldukça bozulur. Oğlunun iyileşebilmesi için paraya ihtiyaçları olduğunu söyleyen Meryem, Veli'ye sitemde bulunur. Bunun üzerine Veli daha da sinirlenir ve Meryem'e tokat atar. Meryem'i canlandıran oyuncunun Veli'ye olan siteminin ve kızgınlığının, Veli'yi canlandıran oyuncunun ise Meryem'e karşı olan üslubunun ve tavrının, diğer aile üyelerinin de bu durum karşındaki jest ve mimiklerinin fazlasıyla doğal ve inandırıcı olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Veli'nin Meryem'e tokat atması ve Meryem'in de bu tokat karşısındaki tepkisi yapaylığa kaçmadan gerçekliği yansıtır. Oyunculukların aşırıya, abartıya ve büyük

hareketlere kaçmadığı bu sahne olağanın ya da olması gerekenin bir temsili olarak düşünülebilir. Oyuncular gerçekçi ve etkili bir oyunculuk performansı sergileyerek gerçek yaşamın bir yansımasını oluşturmaktadır.



<https://www.youtube.com/watch?v=jp39aHURnpQ>

Görsel 3.22. Gelin (1973), 1:16:55-1:02:19

Bu sahnede birçok gerekçeyle bir türlü ameliyat olamayan Osman hayatını kaybeder. Meryem'i canlandıran oyuncunun oğlu Osman'ın ölümüyle yaşadığı acısı, feryadı ve Veli'yi suçlayıcı bakışları, Veli'yi canlandıran oyuncunun ise üzüntüsü ve pişmanlığı hayatın doğal akışındaki gerçekçi bir üslup ve doğal bir performansla resmedilmiştir. Oyuncuların rollerini canlandırış biçimleri oldukça inandırıcı ve gerçeklik hissiyatını destekleyici niteliktedir. Oyuncular, ses tonlamaları ve vurguları, tavırları, jest ve mimikleri ile gerçekçi oyunculuk anlayışına paralel bir performans sergilemektedir. Bu sahnede başrol oyuncusunun rolünü gerçeğe yakın kılan şey filmin olay örgüsüne paralel olarak ana karakterin karşısındaki diğer karakterler ile kurduğu mesafeli ilişki ve onlara karşı duyduğu öfke duygusuyla, Osman karakteri ile kurduğu anne oğul bağı ve bundan kaynaklı olarak oğlun ölmesiyle karakterin yaşadığı hüznün duygusunun resmediliş biçimidir. Bu nedenle de filmin bu sahnesindeki oyunculuk performansları karakterlerin diğer karakterlerle olan ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda gerçekliği yansıtmasından dolayı gerçekçi oyunculuk anlayışına örnek teşkil edilebilmektedir.

4. TARTIŞMA VE SONUÇ

Resim, müzik, fotoğraf gibi tüm sanat dallarını bünyesinde barındıran sinema hiç şüphesiz ki tiyatro ile de ortaya çıktığı ilk günden beri etkileşim içerisinde olmuş ve bu etkileşimi günümüze kadar sürdürmüştür. Tiyatro ile ortak öğeleri kullanan sinema, bu bağlamda tiyatro ile benzerlikler göstermiştir. Bu benzerlikler genel olarak sahneleme, mizansen, aydınlatma ve oyunculuk bağlamında kendini göstermektedir. Sinemanın tiyatro üslubuna yakın öğeler kullanması ve kimi noktalarda da tiyatroya olan benzerliği bazı sinema kuramcıları tarafından eleştirilere yol açmıştır. Sinema kendine özgü dili, üslubu ve anlatısı olan bir sanat dalıdır. Tiyatro esintilerinin sinemada kendini göstermesi sinemanın kendine özgü özelliklerinin geri planda kalmasına ve tiyatroya benzeyen filmlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu durum da sinemanın kendi anlamını yitirmesine yol açmıştır. Dünya sinemasına baktığımızda bu durumun örneklerini görmek mümkündür. Tiyatroya bağlı kalan filmler, bir sinema filminden ziyade bir tiyatro filmi hissiyatı verir. Bu durumu Türkiye sineması özeline de indirgediğimizde aynı sonuca ulaşmak mümkündür. Türk sinema tarihi göz önünde bulundurulduğunda Türkiye’de sinemanın ortaya çıktığı dönemden günümüze kadar olan süreçte de bu durumla karşılaşılır. Türk sineması tarihi, Türk sinema kuramcısı Nijat Özön tarafından sınıflara ayrılmıştır. Bu sınıflandırmaya göre Türk sinemasının İlk Dönemini kapsayan periyotta oldukça az sayıda film üretilmiştir. İlk Dönem, ordunun sinemacılık kolunun faaliyet gösterdiği ve devletin sinemaya fazla ilgi göstermediği bir dönemdir. Sinema bu dönemde araç ve personel anlamında bir kısıtlılık yaşamıştır. Bu nedenle de ilk dönemde küçük çaplı sinema çalışmaları bulunmaktadır. Cumhuriyet dönemiyle birlikte Türk sinemasında iki özel yapım şirketi kurulmuş ve bu yapım şirketleri uzun bir dönem boyunca sinema faaliyetlerinde bulunarak Türk sinemasına yeni bir soluk getirmiştir. Özön’e göre Türk sinemasında İlk Dönemin sonlamasıyla birlikte Tiyatrocular Dönemi başlar. Tiyatrocular Dönemi yukarıda da bahsi geçtiği üzere tiyatronun etkilerinin ağırlıkta olduğu, tiyatroya benzeyen filmlerin üretildiği bir dönemi kapsamaktadır. Bu dönemde tiyatro ekolünden gelen yönetmenler ve oyuncular sinemada faaliyet göstermeye başlar. Bu nedenle de üretilen filmler sinematografi, hikâye, mizansen, oyunculuk, ışık gibi öğeler bağlamında tiyatroya yakın bir üslup benimser. Tiyatrocular Döneminin öncü yönetmeni aynı zamanda bir tiyatro oyuncusu ve yönetmeni olan Muhsin Ertuğrul’dur. Ertuğrul’un sineması yönetmenin tiyatro sanatını benimseyen üslubundan dolayı tartışmalara neden olmuştur. Yönetmen filmlerinde teatral etkinin izlerini sürdürmeye devam etmiştir. Türk sinemasında Tiyatrocular Döneminin sonlamasıyla Sinemacılar Dönemi başlamaktadır.

Sinemacılar Dönemi Tiyatrocular Dönemine kıyasla sinema dilinin ve üslubunun hâkim olduğu ve bu doğrultuda da filmlerin üretildiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemacılar Döneminin öncü yönetmeni ise Lütfi Ömer Akad'dır. Lütfi Ömer Akad sinemasında kendine özgü bir sinema dili yaratmış ve gerçekçi bir üslup benimsemiştir. Sinemacılar Dönemi ile birlikte sinema sanatı diğer sanat dallarından bağımsız olarak gerçek anlamda bir sanat formuna ulaşmaya başlamıştır. Bu çalışma kapsamında da sinemasında teatral bir üslup benimseyen Muhsin Ertuğrul sineması ile sinemasında gerçekçi bir üslup benimseyen Lütfi Ömer Akad sineması yönetmenlerin seçili filmlerinden hareketle temel olarak oyunculuk bağlamında ve buna ek olarak mizansen, kurgu, hikâye ve karakter bağlamında irdelenmiştir. Bu çalışma kapsamında Muhsin Ertuğrul'un sinemasından Aysel Bataklı Damın Kızı (1934), Şehvet Kurbanı (1940) ve Halıcı Kız (1953) filmleri, Lütfi Ömer Akad'ın sinemasından ise Kanun Namına (1952), Vesikalı Yarım (1968) ve Gelin (1973) filmleri rastgele örneklem yöntemiyle seçilerek, yönetmenlerin diğer filmleri çalışmanın kapsama alanı dışında bırakılmıştır. Yönetmenlerin bahsi geçen seçili filmlerindeki gerçekçi ve teatral etki kuramsal perspektiften hareketle incelenmiş, filmler görseller aracılığıyla betimsel analiz yöntemi kullanılarak çözümlenmiştir.

Bu çalışma literatürdeki diğer çalışmalardan farklı olarak Muhsin Ertuğrul ve Lütfi Ömer Akad sinemalarındaki gerçekçi ve teatral etkinin seçili filmlerden alınan görseller yardımıyla somut bir şekilde karşılaştırılarak incelenmesini ve filmlerdeki gerçekçiliğin ve teatrallığın mizansen, kurgu, hikâye ve karakter öğeleri dışında asıl olarak oyunculuk bağlamında irdelenmesini kapsamaktadır. Çalışma, gerçekçi ve teatral etkinin oyunculuk bağlamında filmde nasıl bir etkisi olduğunun ortaya koyulması açısından önem taşımaktadır. Muhsin Ertuğrul'un ve Lütfi Ömer Akad'ın sinemalarındaki gerçekçi ve teatral etkinin filmlerindeki oyunculuklar bağlamında karşılaştırılarak çözümlenmesi sinema alanında çalışılmamış bir alan sunduğu için bu çalışmanın özgünlüğünü oluşturmaktadır. Çalışma bu alanı doldurması açısından da önem arz etmektedir.

Bu bağlamda çalışma üç ana bölümden oluşarak, birinci bölümde teatrallik olgusu kuramsal çerçevede ifade edilmiştir. Bu bölümde genel hatlarıyla tiyatro tarihine değinildikten sonra teatrallığın tiyatro sanatı içerisindeki ifadesine yer verilmiştir. Bunun devamı olarak gerçekçilik olgusu ve sanatta gerçekçilik kuramsal çerçevede incelenmiştir. Buradan hareketle tiyatrodaki gerçekçilik anlayışına yer verilerek gerçekçilik ve teatrallik ayrımı resmedilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde de filmlerin

çözümlemesine yardımcı olması açısından sinemada gerçekçilik olgusuna değinilmiştir. Bu bölümde sinemanın doğuşundan itibaren genel hatlarıyla dünya sinema tarihi ve ülke sinemalarından hareketle tarihsel olarak sinemanın gelişim süreci baz alınmış ve bu süreç içerisinde sinemada gerçekçilik olgusu resmedilmeye çalışılmıştır. Dünya sinema tarihinden sonra genel hatlarıyla Türk sinema tarihine yer verilerek çalışmada temel alınan yönetmelerin Türk sinemasındaki konumlarına değinilmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise öncelikli olarak filmlerin analizine yardımcı olması açısından mizansen kuramına yer verilmiştir. Muhsin Ertuğrul'un öz yaşam öyküsü ve sineması ile Lütfi Ömer Akad'ın öz yaşam öyküsü ve sinemasına değinilmiştir. Yönetmenlerin Türk sinemasındaki yerleri, konumları, önemleri ile sinema anlayışları ve üslupları genel bir çerçevede çizilmeye çalışılmıştır. Yönetmenlerin seçili filmlerinin künyelerine ve filmlerin konularına yer verilmiştir. Filmlerdeki gerçekçi ve teatral etki öncelikli olarak mizansen, kurgu, hikâye ve karakter bağlamında incelenmiş, bunun akabinde de görseller aracılığıyla oyunculuk bağlamında irdelenerek, çözümlenmiştir.

Muhsin Ertuğrul'un seçili filmlerinden yola çıkıldığında ve yönetmenin filmlerindeki tüm öğeler göz önünde bulundurulduğunda yönetmenin sinemasının sinemasal özelliklerden ziyade teatral özellikler taşıdığını söylemek doğru olacaktır. Yönetmenin filmleri bir tiyatro oyununun filme alınmış halidir. Filmlerdeki sahne kurulumu bir tiyatro oyununun parça parça anlatısı şeklindedir. Devingen kamera hareketi yerine filmlerde sabit kamera hareketi tercih edilmiştir. Bir tiyatro oyunu hissiyatı taşıyan filmlerde karakterler kadraj içine girip rollerini canlandırıp kadrajdan çıkmaktadır. Bu durum da filmlerin tiyatro etkisini güçlendirmektedir. Filmlerin olay örgüsü hayatın doğal akışına uygun değildir. Filmlerde melodram anlatı biçiminin özellikleri oldukça ön plana çıkmaktadır. Karakterlerin aksesuar, kostüm ve makyaj tercihlerinin filmler ile uyumlu olmadığı ve bu nedenle de filmlerin gerçeği yansıtmadığı gözlemlenmiştir. Filmlerdeki dekor kurulumu, bir tiyatro dekoru tarzında iki boyutlu kurulmuştur. Sinemadan ziyade bir tiyatro atmosferine sahip filmler, hikâye, mekân ve karakter bağlamında inandırıcılıktan ve gerçeklikten uzak bir tutum sergilemektedir. Muhsin Ertuğrul'un sineması sinemalaştırılmaya çalışılan bir tiyatro anlayışına sahiptir. Yönetmenin sinemasındaki teatral etki ve teatralite, oyunculuk bağlamında da kendini göstermektedir. Oyuncuların tavırlarında, beden hareketlerinde, jest ve mimiklerinde gerçek hayatı yansıtmayan büyük hareketler, tepkiler, abartı ve yapaylık gibi teatraliteye özgü izler gözlemlenmiştir. Oyuncular duygularını yansıtabilmek adına gündelik hayatın ritminden oldukça yavaş ya da hızlı ve doğal olmayan hareketler sergilemiştir. Bu durum filmlerdeki inandırıcılığı azaltmış, gerçeklikten uzaklaşılmasını sağlamıştır. Filmlerdeki oyuncuların

teatral üslubu ve bu tavır içerisinde rollerini gerçekleştirmeleri hakikatten kopulmasına yol açmıştır. Oyuncuların sahne içerisindeki fazlalıkları ve rol yaptıklarını belli edici teatral tavırları filmlerde gerçeklik sorunsalıyla karşılaşılmasına neden olmuştur. Böylelikle teatral üslupla beraber yaratılmak istenen anlam zayıflamıştır. Muhsin Ertuğrul'un filmlerinde gerçekçi anlatı yapısından ve gerçekçi oyunculuk tarzından ziyade tiyatro sanatına benzeyen bir anlatı yapısı ve teatral bir oyunculuk tarzı bulunmaktadır. Sinema duygusundan ziyade tiyatro duygusunun hâkim olduğu Muhsin Ertuğrul sinemasında, sinemaya ters düşen bir oyunculuk üslubu gözlemlenmiştir. Buna karşıt olarak Lütfi Ömer Akad'ın seçili filmlerinden yola çıkıldığında ve yönetmenin filmlerindeki tüm öğeler göz önünde bulundurulduğunda ise yönetmenin sinemasında gerçekçi bir sinema üslubu ve kendisine özgü sade bir sinema dili benimsediğini söylemek doğru olacaktır. Yönetmenin filmleri hayatın içinden alınan gerçekçi hikayeleri ve sade anlatım özellikleri ile gerçekçi bir anlatı yapısı sunmaktadır. Filmlerdeki olay örgüsü ve karakterlerin yaşadığı olaylar hayatın doğal akışı çerçevesinde resmedilmiştir. Genel plan çekim ölçeği ve geniş net alan deriliği ile sahnedeki gerçeklik bir bütünlük içerisinde sunulmuştur. Gerçekçiliği yakalamak adına çekimler göz hizasında gerçekleştirilmiş, kameradan insan gözü gibi faydalanılmıştır. Filmlerde sabit kamera hareketi yerine hareketli kamera hareketleriyle uzun ve kesintisiz planlar tercih edilmiştir. Stüdyoların tercih edilmediği filmlerde gerçek iç ve dış mekanlar kullanılmıştır. Genellikle doğal ışık kaynaklarından faydalanılan filmlerde dekor, kostüm ve makyaj kullanımı yaşam gerçeğine ve filmin hikayesine uygun bir şekilde belirlenmiştir. Yönetmen kurguya devamlılığı ve bütünlüğü sağlamak amacıyla başvurmuştur. Sinemasal tercihleri ile gerçeği sinemaya taşımayı amaçlayan ve bunu gerçekleştirebilen yönetmenin filmlerindeki oyunculuklarda da gerçekçi etkiyi hissetmek mümkündür. Yönetmenin filmlerindeki oyunculuklarda, Stanislavski'nin gerçeklikten yola çıkarak sistemli bir bütün içerisinde inşa ettiği sistem oyunculuğu yöntemi tespit edilmiştir. Bu oyunculuk yöntemindeki amaç ezber kalıpların yinelenmesinden, yapay ve abartılı bir oyunculuk anlayışından ziyade gerçeği psikolojik boyutlarıyla özümseyerek yansıtmaktır. Gerçekçi oyunculukta oyuncu karakteri canlandırırken izleyicinin kendini karakterin yerine koyabileceği ve o karakter ile duygularını paylaşabileceği doğallıkta canlandırmaktadır. Buradan yola çıkarak Lütfi Ömer Akad filmlerindeki oyunculuklarda da bu doğallığı ve gerçekçiliği görmek mümkündür. Filmdeki oyuncuların kamera yokmuşçasına sergiledikleri doğal ve etkili oyunculuk performansları filmin gerçekçiliğinin artmasına neden olmuştur. Yaşam gerçeğini sahneye taşıyan oyuncular, canlandırmalarıyla izleyicide gerçeklik duygusunu uyandırmıştır. Oyuncular, rolün gereğine

uygun olarak büyük hareketlerden, gerçekliği bozabilecek jest ve mimiklerden, aşırıya kaçan tavırlardan, yapaylıktan ve abartıdan uzak bir anlayış benimsemiştir. Lütfi Ömer Akad filmlerinde teatral bir üsluptan ziyade hayatın doğal akışı içerisinde olağanı gerçekçi bir şekilde izleyiciye hissettirmeye ve aktarmaya çalışmak vardır. Buna paralel olarak oyuncular da hayat verdikleri karakterlerin gerçekliklerini yansıtabilirmeyi amaçlamıştır. Böylelikle yönetmenin sineması tiyatro etkisinden uzak kalarak, gerçekçi bir sinema diline sahip ve sinema duygusu taşıyan bir anlatım biçimi sunmaktadır.

Bu çalışmada yönetmenlerin filmlerindeki gerçekçi ve teatral etki oyunculuk ve mizansen, kurgu, hikâye, karakter bağlamında filmlerden alınan görseller yardımıyla çözümlenmiştir. Buradan yola çıkarak teatral gerçeklikten, olağandan ve hayatın kendisinden ziyade yapay ve abartılı bir etki yaratarak hakikatten uzaklaşılmasını sağlamıştır. Teatral etkinin hâkim olduğu filmlerde de tüm öğeler bakımından bunu görmek mümkündür. Gerçekçi etkinin hâkim olduğu filmlerde ise yaşamda olan olduğu gibi yansıtılarak, gerçek ve gerçeklik filmlere taşınmıştır. Filmlerde yansıtılan her eylemin doğal olan ile paralellik göstermesi gerçek yaşamın bir izdüşümünün oluşmasını sağlamıştır. Gerçekçi etkinin yaratmış olduğu gerçekçi atmosfer ile filmler daha anlamlı bir hale gelirken teatral etkinin hâkim olduğu filmlerde anlamın yitirildiğini söylemek mümkündür.

5. KAYNAKLAR

- Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Abisel, N., & Eryılmaz, T. (2011). Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga. M. İri (Editör), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (s. 24-62). İstanbul: Derin Yayınları.
- Akad, L. (2004). *Işıklı Karanlık Arasında*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akbulut, H. (2010). *Film Çözümlemeleri*. İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi. 15 Mart 2022 tarihinde http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/radyo-televizyonsinema_ue/filmcozumlemeleri.pdf adresinden alındı.
- Altun, E. (2019). *Wes Anderson Filmlerinde Mizansen Kurulumu*. Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*, (Çev. İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Aydoğdu, Ü. (1997). *Meyerhold ve Piscator'un Gerçekçi Tiyatroya Karşı Bütüncül Tiyatro Anlayışları*. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Aysel Bataklı Damın Kızı. (2014). Youtube. 10 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=2K40V8BqUSQ> adresinden alındı.
- Aysel Bataklı Damın Kızı. (2021). Türk Sineması Araştırmaları. 10 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/5372/ayse-batakli-damin-kizi> adresinden alındı.
- Baştan, A. (2016). İngiltere'de Restorasyon Dönemi Tiyatrosu. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 220-227.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Betton, G. (1990). *Sinema Tarihi*. İstanbul: Yeni Yüzyıl Kitaplığı.

- Bilgil, S. (2013). *Samuel Beckett'in Tiyatro Oyunlarında Fiziksel Kısıtlanmışlık Üzerinden Performatif Unsurların İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Birtek, G. (2015). Avrupa Sineması Tarihi. *Doğu Batı*, 129-152.
- Biryıldız, E. (1992). Dışavurumcu Alman Sineması. *Marmara İletişim Dergisi*, 221-250.
- Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro Tarihi*. Ankara: Dost Kitapevi.
- Bulovalı, A. H. (2021). *Modern Türk Tiyatrosunun Öncüsü: Muhsin Ertuğrul*. Anadolu Ajansı. 05 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/modern-turk-tiyatrosunun-uncusu-muhsin-ertugrul/2224740#> adresinden alındı.
- Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Büker, S. (1989). *Film ve Gerçek*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı.
- Coşkun, E. E. (2017). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Çevirir, N., & Yakışan, S. (1994). Sinemanın Tarihsel Gelişimi ve İzleyici Profili Üzerine Bir Değerlendirme. *Marmara İletişim Dergisi*, 131-141.
- Daşman, E. (Tarih Yok). Üç Dönemde Muhsin Ertuğrul Sineması. Academia. 12 Mayıs tarihinde https://www.academia.edu/19122785/The_Cinema_of_Muhsin_Ertu%C4%9Frul_in_Three_Period adresinden alındı.
- Derman, D. (1994). *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*. Ankara: Değişim Yayınları.
- Diderot, D. (2000). *Oyunculuk Üzerine Aykırı Düşünceler*. İstanbul: Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık.
- Duranoğlu, H. M. (2018). *1895'ten 1950'lere Dünyada ve Türkiye'de Sinema Politikaları ve Yansımaları*. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

- Fıncıoğlu, S. (2016). Gerçekçilik Akımı, Akımın Yöntemi, Türleri ve Gerçekçi Akım İçinde Erich Maria Remarque. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergisi*, 234-246.
- Filimonova, A. (2009). *Theatricality and The Chronotope in The Magus by J. Fowles and England, England by J. Barnes*. The Degree of Master of Arts. Middle East Technical University The Graduate School of Social Sciences The Department of Foreign Language Education.
- France: Third Edition.
- Fried, M. (1980). *Absorption and Theatricality Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley- Los Angeles- London: University of California Press.
- Gelin. (2017). Türk Sineması Araştırmaları. 25 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/3770/gelin> adresinden alındı.
- Gelin. (2017). Youtube. 25 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=jp39aHURnpQ> adresinden alındı.
- Gerçekçilik. (Tarih yok). Oxford Languages. 20.02.2022 tarihinde https://www.google.com.tr/search?biw=1536&bih=722&sxsrf=APq-WBs6Zda_-pZIGaRGC_Hc2WbjjPT1vw:1646754012198&q=realizm+anlam%C4%B1&forcedict=realizm&dicthcorpus=tr&expnd=1#dobs=ger%C3%A7ek%C3%A7ilik adresinden alındı.
- Gök, C. (2007). Sinema ve Gerçeklik. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 112-123.
- Göker, N. (2020). Klasik Sinemanın Mimetik Estetiğine Karşı Godardien Anlatım. Researchgate. 10 Nisan 2022 tarihinde https://www.researchgate.net/publication/345392627_Klasik_Sinemanın_Mimetik_Estetiğine_Karşı_Godardien_Anlatım adresinden alındı.
- Gökmen, E. (2018). Auteur Kuramı ve Bir Auteur Yönetmen Olarak Ömer Kavur. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 649-668.
- Güney, A. (2011). Aristoteles ve Bertolt Brecht'in İngiliz Tiyatrosuna Etkileri. *E-Journal of New World Sciences Academy Humanities*, 135-144.

- Güven, Y. (2021). Sovyet Sinemasının Şairi: Vsevolod İ. Pudovkin. S. Sert, (Editör), *Sinemanın Teorisi* (s. 62-83). İstanbul: Yordam Kitap Basın ve Yayın.
- Halıcı Kız*. (2020). Youtube. 15 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=vS4SfkF8hfU> adresinden alındı.
- Halıcı Kız*. (Tarih yok). Türk Sineması Araştırmaları. 15 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/5575/halici-kiz> adresinden alındı.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- İri, M. (Tarih Yok). *Film Kuramları*. İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi. 20 Mart 2022 tarihinde http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/radyotelevizyon/sinema_ue/filmkuramlari.pdf adresinden alındı.
- Josette Feral, R. P. (2002). Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. *SubStance*, 94-108.
- Kafalı, N. (1996). Sessiz Alman Sineması- 1. *Kurgu Dergisi*, 75-87.
- Kafalı, N. (1998). Sessiz Alman Sineması- 2. *Kurgu Dergisi*, 54-68.
- Kanun Namına*. (2015). Youtube. 18 Mayıs 2022 <https://www.youtube.com/watch?v=2xwWtcij9IU> adresinden alındı.
- Kanun Namına*. (2021). Türk Sineması Araştırmaları. 18 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/5541/kanun-namina> adresinden alındı.
- Karaboğa, K. (2005). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus Kitap.
- Karabulut, T. (2010). *Modern Tiyatronun Analizi Klasikten Postmoderne Oyun Yazımı ve Sahnelemedeki Yönelişler*. Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karaca, Ö. (2019). Türk Sineması Dönemleri. Researchgate. 25 Mart 2022 tarihinde https://www.researchgate.net/publication/343614466_Turk_Sineması_Donemleri adresinden alındı.

- Karakaya, E. (2020). *Türkiye'de Film Dağıtım Alanındaki Tekelleşme Sorunu*. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Kartal, A. (2010). *Karışık Teknik Animasyon Sineması ve Malfunction Uygulama Filminde Mizansen*. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Küçükcan, U. (1999). *Film Biçeminde Mizansen Çözümleri: Göstergebilimsel Bir Çözümleme*. Doktora Tezi. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Lütfi Akad. (Tarih yok). IMDB. 10 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.imdb.com/name/nm0015037/> adresinden alındı.
- Magnat, V. (2002). Theatricality from the Performative Perspective. *SubStance*, 147-166.
- McGillivray, G. (2009). Eleştirel Bir Kavram Olarak Teatrallığın Söylemsel Biçimlenişi, (Çev. E. Ejder), *metaphorik.de*, 101-114.
- Millî Eğitim Bakanlığı (2011a). *Amerikan Sineması*. 12 Nisan 2022 tarihinde http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Amerikan%20Sinemas%C4%B1.pdf adresinden alınmıştır.
- Millî Eğitim Bakanlığı (2011b). *Avrupa Sinemaları*. 10 Nisan 2022 tarihinde http://www.megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Avrupa%20Sinemalar%C4%B1.pdf adresinden alınmıştır.
- Millî Eğitim Bakanlığı (2011c). *Türk Sineması*. 15 Nisan 2022 tarihinde http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/T%C3%BCrk%20Sinemas%C4%B1.pdf adresinden alınmıştır.
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık.
- Muhsin Ertuğrul. (Tarih yok). IMDB. 05 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.imdb.com/name/nm0259929/> adresinden alındı.
- Nutku, Ö. (1963). *Modern Tiyatro Akımları*. Ankara: Dost Yayınları.

- Nutku, Ö. (1993). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Onaran, A. Ş. (1981). *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması (I. Cilt)*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Oruç, K. (2015). *Sinema ve Tiyatro Oyunculuğu*. İstanbul: Mitos- Boyut Yayınevi.
- Ozan, M. (2019). *Çağdaş Oyunculuk Yöntemleri Açısından Stanislavski Sistemi'nin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Önder, S., & Baydemir, A. (2005). Türk Sinemasının Gelişimi. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 113-135.
- Özgüç, A. (1985). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özön, N. (1964). *Sinema El Kitabı*. İstanbul: Elif Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi*. İstanbul: Hil Yayın.
- Öztopanlar, Z. E. (2019). Tiyatrodaki "Teatrallik". 4. *International Symposium on Innovative Approaches in Architecture, Planning and Design* (s. 203-207). Samsun: SETSCI Conference Proceedings.
- Öztopanlar, Z. E. (2021). *Ölümçül Teatrallik*. İstanbul: Mitos- Boyut Yayınevi.
- Öztürk, S., & Uludere, K. A. (2018). Belgesel Gerçeklikte Göstergeler: İki Belgesel Bir Kimlik 'İhsan Hala'. Eryılmaz, B., Özlü, K., Keskin Y. B., Yüçetürk C., (Editörler), *Sosyal Bilimlerde Güncel Akademik Çalışmalar* (s. 169-194). Ankara: Gece Kitaplığı.
- Özüaydın, N. U. (2013). Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu'nun Aralarındaki Temel Farklar Açısından Karşılaştırılması. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 23-36.

- Romantsova, I. (2017). *Evreinov and Questions of Theatricality*. The Degree of Master of Philosophy in Drama. BA (Theatre and Film) St Petersburg State Theatre Arts Academy; MA (Theatre and Film) University of New South Wales.
- Saydam, B. (2011). Sıradanlığın Derinliğinde Ö. Lütfi Akad Sineması. Türk Sinema Araştırmaları. 12 Mayıs 2022 tarihinde https://arsiv.tsa.org.tr/uploads/documents/siradanligin_derinliginde_o_lutfi_akad_sinemasi_419/hayalperdesi_25_92_95.pdf adresinden alındı.
- Scognamillo, G. (1987). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Semercioğlu, B. (2020). Tarihsel Gelişim Sürecinde Tiyatronun İşlevi ve Yöntemi. *Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 21-33.
- Sezgin, B. (2020, Haziran). *Tiyatro, Performans ve Drama Yazıları*. İstanbul: Açık Arşiv E-Kitap.
- Sim, Ş. (Tarih Yok). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi. 25 Nisan 2022 tarihinde <http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/kok/turksinematarihiu128.pdf> adresinden alındı.
- Sucu, İ. (2012). Sanat Akımlarının Etkisinde Sinemada Klasik ve Alternatif Eğilimler. *Akdeniz İletişim Dergisi*, 111-125.
- Sunal, G. (2022). Ümit Ünal'ın "Nar" Filminin Mizansen Eleştiri Yöntemiyle Analizi. *Yeni Medya Elektronik Dergi*, 42-53.
- Şehvet Kurbanı*. (2017). Türk Sineması Araştırmaları. 08 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/5382/sehvet-kurbani> adresinden alındı.
- Şehvet Kurbanı*. (2017). Youtube. 08 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=e8DtJ6TvnL0> adresinden alındı.
- Şener, S. (2003). *Dram Sanatı*. İstanbul: Mitos- Boyut Yayınları.
- Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitapevi.

- Taşkan, G. (2020). *Sinemasal Bir Mücadele Ürünü İngiliz Sineması ve 15 İngiliz Filmi*. Bağımsız Sinema. 11 Nisan 2022 tarihinde <https://www.bagimsizsinema.com/sinemasal-bir-mucadele-urun-u-ingiliz-sinemasi-ve-15-ingiliz-film.html> adresinden alındı.
- Teksoy, R. (2009). *Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık.
- The American Heritage Publishing Company. (1969). *Dictionary of The English Language*.
- Theatrical*. (Tarih yok). Dictionary.com. 10 Ocak 2022 <https://www.dictionary.com/browse/theatrical> adresinden alındı.
- Theatrical*. (Tarih yok). Merriam-Webster. 10 Ocak 2022 tarihinde <https://www.merriam-webster.com/dictionary/theatrical> adresinden alındı.
- Theatrical*. (Tarih yok). Vocabulary.com. 10 Ocak 2022 tarihinde <https://www.vocabulary.com/dictionary/theatrical> adresinden alındı.
- Tong, O. (2018). *Lütfi Ömer Akad Sinemasında Gerçekçilik*. Yüksek Lisans Tezi. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Tronstad, R. (2002). Could the World Become a Stage? Theatricality and Metaphorical Structures. *SubStance*, 216-224.
- Tüfekçi, M. E. (2006). Oğuz Atay'ın Oyunlarla Yaşayanlar Oyununda Teatrallik. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 59-71.
- Uğur, U. (2020). Göstergelerarasılık Bağlamında Sinema Tiyatro Edebiyat ve Fotoğraf. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 528-548.
- Uştuk, H. (2020). *Sinemanın Çınarı: Ömer Lütfi Akad*. Anadolu Ajansı. 10 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/sinemanin-cinari-omer-lutfi-akad/2048062> adresinden alındı.
- Vesikalı Yarım*. (2017). Türk Sineması Araştırmaları. 20 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.tsa.org.tr/tr/film/ekip/237/vesikali-yarim> adresinden alındı.

Vesikalı Yarım. (2018). Youtube. 20 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=j8qdnqwjRJA> adresinden alındı.

Vincenti, G. (2008). *Sinemanın Yüz Yılı*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Yalçınkaya, B. (2017). *Stanislavski Metot Oyunculuğu Üzerinden Yeşilçam Filmleri ve Günümüz Dizilerinin Seçili Örneklerle Karşılaştırılması*. Yüksek Lisans Tezi. Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2000). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yıldırım, E. (2021). *Oyun- Gerçek Paradoksu ve Aktörlük*. İstanbul: Mitos- Boyut Yayınevi.

Zeren, V. Ö. (2011). *Gerçekçi Tiyatroda Kurucu Bir Unsur Olarak Sahne Direktifleri*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

6. EKLER

EK – 1. Muhsin Ertuğrul'un Filmografisi (IMDB);

- Nur Baba (1922)
- İstanbul'da Bir Facia-i Aşk (1922)
- Ateşten Gömlek (1923)
- Leblebici Horhor (1923)
- Kız Kulesinde Bir Facia (1923)
- Sözde Kızlar (1924)
- Ankara Postası (1928)
- Kaçakçılar (1929)
- İstanbul Sokaklarında (1931)
- Bir Millet Uyanıyor (1932)
- Cici Berber (1933)
- Fena Yol (1933)
- Karım Beni Aldatırsa (1933)
- Naşit Dolandırıcı (1933)
- Söz Bir Allah Bir (1933)
- Aysel Bataklı Damın Kızı (1934)
- Leblebici Horhor Ağa (2) (1934)
- Milyon Avcıları (1934)
- Aynaroz Kadısı (1938)
- Allah'ın Cenneti (1939)
- Bir Kavuk Devrildi (1939)
- Tosun Paşa (1939)
- Akasya Palas (1940)
- Şehvet Kurbanı (1940)
- Nasrettin Hoca Düğünde (1940)
- Kahveci Güzeli (1941)
- Kıskanç (1942)
- Yayla Kartalı (1945)
- Kızılırmak Karakoyun (1946)
- Evli mi Bekar mı? (1951)
- Halıcı Kız (1953)

EK – 2. Lütfi Ömer Akad'ın Filmografisi (IMDB);

- Vurun Kahpeye (1949)
- Lüküs Hayat (1950)
- Tahir ile Zühre (1951)
- Arzu ile Kamber (1951)
- Kanun Namına (1952)
- Katil (1953)
- Öldüren Şehir (1953)
- Vahşi Bir Kız Sevdim (1954)
- Görünmeyen Adam İstanbul'da (1955)
- Beyaz Mendil (1955)
- Kalbimin Şarkısı (1956)
- Ak Altın (1957)
- Kara Talih (1957)
- Meyhanecinin Kızı (1958)
- Zümrüt (1959)
- Ana Kucağı (1959)
- Yalnızlar Rıhtımı (1959)
- Yangın Var: Eski İstanbul Kabadayılar (1960)
- Cilalı İbo'nun Çilesi (1960)
- Sessiz Harp (1961)
- Üç Tekerlekli Bisiklet (1961)
- Dişi Kurt (1963)
- Sırat Köprüsü (1966)
- Hudutların Kanunu (1966)
- Ana (1967)
- Kızılırmak – Karakoyun (1967)
- Kurbanlık Katil (1967)
- Kader Böyle İstedi (1968)
- Vesikalı Yarım (1968)
- Seninle Ölmek İstiyorum (1969)
- Anneler ve Kızları (1971)
- Rüya Gibi (1971)

- VahŖi iek (1972)
- Bir Teselli Ver (1972)
- MahŖere Kadar (1972)
- Yaralı Kurt (1972)
- Irmak (1973)
- Gökçe iek (1973)
- Gelin (1973)
- Düğün (1974)
- Esir Hayat (1974)
- Diyet (1974)

