

ROMAN-SİNEMA ETKİLEŞİMİ: YENİ ROMAN VE YENİ DALGA

Dr. Zeynep ÇETİN*

Giriş

Bu çalışmanın amacını, Yeni Roman'a dek geçen dönemde modern roman sürecinin incelenmesi, edebiyatta Yeni Roman'ın ve sinemada Yeni Dalga'nın doğuşu, gelişimi ve birbirlerinden etkilenmelerinin irdelenmesi oluşturmaktadır. Çalışmamızda, ayrıca gerek Yeni Roman'a ve gerekse Yeni Dalga'ya önemli etkileri bulunan edebiyat ve sinema adamları da -özellikle Alain Resnais- yarattıkları etkiler açısından incelenmiştir.

1. Modern Romanın Gelişimi

19. yüzyılda tek bir roman, hemen hemen bütün alanları kapsamakta; gerilim de, duygusal aşklar da aynı olay örgüsü içinde yer alabilmekteydi. Ama bu yüzyılda tek bir romanda yan yana bulunabilen bu öğeler, 20. yüzyılda roman türünde ortaya çıkan bir işbölümü sonucunda ayrılmış; "roman"ın yanı sıra polisiye roman, aşk romanı, macera romanı gibi bir çok kategori türemiştir (1). Romandaki bu işbölümü, 20. yüzyılda insan kişiliğinin bölünmesinin, insan zihninin bölümlere ayrılmasının bir göstergesidir. Oysa düşüncenin bölümlere ayrılması, zihni ortadan kaldırmanın yollarından biridir (2). İnsanların zihinlerindeki bu bölümlenmelerin, toplumsal gerçeklikteki bölümlenmelere denk düştüğü de gözden uzak tutulmamalıdır.

Özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda, gerçeğin dış dünya yerine kişilerin iç dünyalarında aranması gerektiği yolundaki görüş önem ve yaygınlık kazanmış-

* M.Ü.İletişim Fakültesi

tır. Çünkü savaş, toplumun dayandığı birçok değerleri temelinden sarsmış, bilimsel-teknolojik gelişmelere bağlanan umut ve toplum düzenine duyulan güven, kısa sürede yerini genel bir hayal kırıklığı, kuşku ve güvensizlik duygusuna bırakmıştır. Bu ortam içinde yayılıp önem kazanmaya başlayan Fransa'da Henri Bergson ve Amerika'da William James'in çalışmaları, insan bilincinin kesintisiz bir akış, sürekli bir değişim içinde olduğunu saptamış ve böylece eski anlayışın tersine, değişken bir kişilik anlayışı ortaya koymuşlardır.

İnsanın iç yapısı ve kişiliği konusunda eski görüşlerin yıkılmasında, Sigmund Freud'un psikoanaliz alanındaki çalışmalarının da büyük katkısı olmuştur. Bu gelişmelerin sanat ve edebiyattaki yansıması, yazarların kişilerinin iç dünyalarına ve ruhsal yapılarına eğilmesi şeklinde gerçekleşmiştir. Böylece romanda ağırlık, dış dünyadan kişilerin öznel iç dünyalarına kaymıştır. İnsan bilincinin büyük önem kazanması, onun etkili biçimde işlenmesini sağlayacak teknik ve yöntemlerin araştırılmasını gerektirmiştir (3).

Dış gerçekçiliğin yadsınmasının doğal bir sonucu olarak görülebilecek bilinç akımı tekniğinde amaç, insanın iç dünyası, bilinçaltı ve zihninin doğru bir şekilde yansıtılmasıdır. İnsanın düşleri, izlenimleri ve düşünceleriyle bir bütün olarak verilmeye çalışıldığı bu yöntemde, düşünceler mantıksal ve zamansal bir sıra izlemek yerine, birbiriyle bağıntısı olmayan sıçramalar, atlamalar yapar. Yani olayların akışında zamandizinsel bir yol izlenmez, zaman ve mekan ayrımı yok gibidir. Anlatının gelişimi, iç konuşmalar ve ordan oraya sıçramalarla gerçekleşir. Bilinç akımı tekniğini kendi eserlerinde uygulayan yazarların başında James Joyce ve Virginia Woolf gelir (4). Sanat ve edebiyat, Fransızca ve İngilizce konuşulan ülkelerde bireylere seslenen, genellikle kamusal konulardan çok özel ve kişisel konularla uğraşan, daha çok bireysel bir ürün olarak görülmüş, sanatçılar ve yazarlar başkalarınıninkine benzemeyen, yalnızca kendilerine ait bir dünyayı keşfetmeye çalıştıkları için başkaları tarafından anlaşılammama tehlikesiyle karşı karşıya kalmışlardır. Buna örnek olarak, Joyce'un *Finnegans Wake*'de sözcüklerle yaptığı cambazlık gösterilerinin tadına varabilmek için gerekli çabayı, ancak edebiyatla uğraşan dar çevrelerin göstermesi verilebilir (5).

Modern roman yazarları, kişilerin bilincinden geçenleri doğrudan doğruya göstererek, yorumlama, değerlendirme ve sonuç çıkarma işini okuyucuya bırakmışlardır. Yani eserlerin gerçek hedefine ulaşabilmesi için, artık okurdan etkin bir işbirliği beklenmektedir (6). Çözümlemeyi okura bırakan bu yöntemin gerçekleştirilmesini, anlatı tekniğindeki yeni bir bakış açısı sağlamıştır: bu, bir anlatıcıdır. Yazarı simgeleyen, ama gözlemlerinin ötesinde yargıdan kaçınan bir anlatıcıdır. Örneğin, Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği*'ndeki Marlow tipi, böyle bir anlatıcıdır. Bu, anlatıya bir üçüncü kişi bakış açısı getirerek söz konusu yeni anlatı tekniğinin yolunu açmıştır. En yetkin örnekleri Joyce ve Woolf'ta görülen bu teknik, aslında bir film tekniğidir (7).

Genel olarak bakıldığında 19. yüzyıl romanı çok uzun ve dağınık iken, 20. yüzyılda romanın kısalarak estetik yapısının ön plana geçtiği görülür. Çünkü bugünün romancısı, sıkışık bir olay örgüsü kurduğu eserinde asıl anlatmak istediği şeyin dışında gereksiz ayrıntılara yer vermez. Daha az sözcük ile daha çok şey söyleme sorununun ortaya çıkmasıyla birlikte, cümlelerin ritminden kişilerin adlarına kadar her ögenin hedefe ulaştırılacak araçlar olarak kullanılması zorunluluğu da ortaya çıkmıştır (8).

2. Yeni Roman: Doğuşu, Gelişimi ve Roman Anlayışı

Yeni Roman, 20. yüzyıl ortalarında geleneksel romana karşı ortak bir tepki gösteren, geleneksel roman türlerine sırt çevirip, türün kural ve koşullarından daha çok "dile getirilecek biçimlerin belirli bir gerçekle uğraşma yoluna giden birçok atılımları tanımlamak" amacıyla ortaya atılmış bir addır. Geleneksel romandan köklü bir biçimde kopmayı amaçlayan çeşitli Fransız yazarların oluşturduğu yenilikçi bir edebiyat hareketi olan, bazılarının anti-roman da dediği Yeni Roman, bir akım ya da okul değildir. Roman sanatını geleneksel biçim ve sorunlarından kurtarmak ve yeni bir "gerçekçilik" oluşturmak için girişilen birtakım bireysel denemelerdir.

20. yüzyılın ilk yarısında Kafka, Joyce gibi önemli romancıların 19. yüzyılda doruğa ulaşan klasik roman anlayışının sarsılmasına neden olması, Amerika'lı W. Faulkner'ın "bilinç akımı" yöntemini geliştirmesi gibi yeni atılım ve çıkışlar, 19. yüzyıl romanına tepki olarak Yeni Romancıları doğurmuştur: Alain Robbet Grillet, Michel Butor ve Samuel Beckett gibi Yeni Romancılara göre, romancı kendi romanından elini çekmelidir (9). Zira bir tarih, bir ortam ve uygarlıkla koşullanan yazar, çevresine özgür gözlerle bakamaz. Romana yeni çıkış yolları arayan bu yazarlar, varolan alışkanlıkları ve okurun beklentilerini yıkmak amacıyla yazarın kişiliğini, eğilimlerini ya da değerlerini açığa vuracak her türlü anlatımdan kaçınmışlardır. Yeni Roman'ın en önemli kuramcıları arasında, *Kuşku Çağı* (1956) adlı denemesinde geleneksel roman anlayışına karşı çıkan Nathalie Sarraute ile *Yeni Roman* (1963) adlı yapıtında romancının psikolojik ve ideolojik yorumdan sakınması gerektiğini savunan Alain Robbe-Grillet bulunur.

Adındaki "yeni" sözcüğü, geleneğe karşı oluşmakta bulunan bir roman türünü belirtmekte, böylece bir kopukluğun söz konusu olduğu vurgulanmak istenmekteydi.

Yeni Romancılar bir yandan bildiriye ön plana alan varoluşçuluğa, diğer yandan da 19. yüzyıldan beri süregelen ve tükenmiş olarak görülen öyküleme tekniğine karşı tepki duyuyorlardı. Bu nedenle ruhsal çözümlemeye, öyküleme kronolojik ve nedensel anlatıma, salt olayların 'hikaye edilmesi'ne, anlatı kişilerinin yaratılmasına ve biçim/içerik ikiliğine

karşı çıkararak, deyim yerindeyse "eski roman"ın yapısını dağıtmışlardır. Betimleme* ise, Yeni Roman'ın ayırıcı bir özelliği haline gelmiştir (10).

Her sanat alanında ve her çağda biçimlerin yaşayıp öldüğünü, dolayısıyla yenilenmesi gerektiğini söyleyen Yeni Romancılar, bu nedenle yüz yıl önceki yaşayışın bir yankısı olan 19. yüzyıl roman tipinin bileşiminin de değiştirilmesi gerektiği düşüncesindeydiler (11). Onlara göre değiştirilmesi gereken kavramlar arasında roman kişileri, öykü anlatma ve toplumsal gerçekçilik de bulunmaktadır. Bu nedenle sözkonusu yeni romanlarda, kişilerin kimlikleri ve işlevleri açıkça belirtilmez. Faulkner'ın iki ayrı kişiye aynı adı vermesi, Kafka'nın *Şato*'sundaki K'nın yalnızca adının baş harfi ile yetinmesi, ne ailesi ne de yüzünün, hatta kadostro memuru olduğunun bile yeterince belli olmaması buna örnek verilebilir. Çünkü "bir gelişme değil belki, ama şimdiki çağ daha çok bir sicil defterine kayıt çağı"dır. Kişilerin romanı ise, bireyi dorukta gösteren geride kalmış bir çağı belirtmektedir (12).

İnsanla ve insanın yaşadığı dünyadaki durumuyla ilgilenen Yeni Roman için asıl olan, tümel bir özneliktir. Yeni bir yaşam düzeni ve gelecek insanın kurulmasında Yeni Romanın da bir katkısı olmalıdır. Bunun için eskiden beri süregelen anlatım biçiminin bırakılması, değiştirilmesi gerekmektedir. Zira roman, çağa uygun bir anlatımı yakalamalıdır (13).

Gerçekte sözkonusu yazarlar, yapıtlarındaki dünyaları işleyebilmenin tek yolunun, anlatsal yapılarla "oynama" olduğunu bilmekteydiler. Çünkü bireyin ruhbilimsel ve yaşamöyküsel nitelikteki bilinç sorunları, edebiyatta ancak yapıtın yapılanış tarzıyla anlatılabildi. Bundan dolayıdır ki bu yazarlar eserlerinde siyasal bir tasarıdan söz etmeyi reddederlerken, onu dünyaya bakış tarzlarında anlatmaktadırlar (14).

Anlatsal yada zamansal yapının giderek karmaşıklaştığı modern roman, Proust'tan itibaren içinde kurulduğu zamansal yapıyı iyice sarsar; yinelenmeler ve geri dönüşler içinde ilerleyen zaman, daha karmaşıklaşır. Joyce, Woolf gibi modern romancılar, ardışık yada birbirine eklenen zamana göre anlatmak yerine, geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanı yoğunlaştıran psikolojik zamanın belirli bir anında yaşanan eşzamanlı deneyimi araştırırlar (15). Temel ögesi eş zamanlılık, doğal ilkesi dünyasal ögenin uzamsallaştırılması olan bu yeni zaman kavramı, en iyi anlatımını sinemada bulur. Diğer yandan Joyce ve Woolf'un yapıtlarında romanı kapsayan zaman süresinin 1 gün yada 18 saate indirgenmesinin başlıca nedeni, olayların gelişmesinin daha çok insan bilincinin işleyiş ilkelerine bağlı kalmasıdır. Artık roman sanatının o zamana dek temel öğelerinden olan, yaşamı birtakım kalıplar içine sokan olay örgüsü bir yana bırakılmış, bunun yerine Bergson ve James'in geçmişle şimdiki zamanın insan bilincinde bir arada ve iç içe olduğu yolundaki görüşlerine uygun olarak, zaman içinde ileri geri hareket edebilen bir anlatım

yöntemi geliştirilmiştir. Yeni Roman'larla birlikte anlatının yapısında bir bellek-zaman, bir yok-zaman ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla okurun bu romanlar karşısındaki ilk engeli aşması, bu ölçüde başkalaşmış zaman dokusunu iyice kavramasına bağlıdır (16).

Yeni Romancı'ların ruhsal çözümleme yerine, dünyanın yöntemli betimlemesine yönelmeleri ve kişiyi anlatı merkezinden çıkarıp ona adeta "kameranın objektifi" işlevini vermeleri, sinemayı önemsemelerinin nedenini de oluşturmaktadır. Öyküleme tekniğini kırma isteğinde kendilerine örnek olarak, Proust, Joyce, Woolf, Kafka gibi yazarları almışlardır (17). Bu yaklaşım, temelde anlatım tekniklerini dünyanın hızlı dönüşümüne uyarlama isteğinden kaynaklanmıştır. Kesin kuralları ve yasaklamaları içermeyen Yeni Roman, yazınsal düşüncenin evrimi, anlatım olgusunun dönüştürülmesi, dünyanın algılanması konusunda ortak kaygıları olan yazarların yarattığı bir tavır almıştır.

1950'lerin ortalarında Fransa'da ortaya çıkan, kendini geleneksel roman türünün tam tersi gören bu edebiyat hareketi, roman sanatının özgürleşme evrelerinden birini oluşturmaktadır. Büyük ölçüde Fransız edebiyatına özgü bir tür olan Yeni Roman, daha geniş bir bakışla, "roman sanatının klasik ilkelerini -bilinçli bir çabayla- yadsıyan ve modernist romanın temellerini atan geniş bir yelpazenin içinde yer almaktadır". Bu türün oluşumuna Joyce'dan Kafka'ya, Proust'tan Faulkner'a dek birçok yazar değişik ölçülerde ve dolaylı bir biçimde katkıda bulunmuştur.

Ancak belli bazı roman biçimlerini reddetmede birleşen Yeni Romancı'ların, aynı amacı güttükleri söylenemez. Nitekim görüşlerini kuramlaştırmaya çalışan Nathalie Sarraute ile Grillet'nin, yalnız görüşlerinin değil, vardıkları sonuçların da birbirinden çok farklı olması, bunun bir göstergesidir. Diğer yandan Michel Butor'un bir yapıtıyla Claude Simon'un, Robert Pinget ile Claude Ollier'nin yapıtı arasında da benzer farklılıklar vardır (18).

Lucien Goldmann, Yeni Roman'ı, çağın en gerçekçi roman akımı olarak nitelendirir. Gerçekten de biçim kaygılarını, anlatı tekniklerini öne çıkaran Yeni Romancılar (özellikle de A.R.Grillet) bireyin nasıl şeyleştiğini, toplumsal varlığının nasıl yok olduğunu betimleyerek ileri sanayi toplumunun gerçeğini dile getirmişlerdir (19).

Geleneksel roman ve öyküye karşı çıkmakla işe başlayan, sonunda (Derrida'ya dek uzanan) bir dil eleştirisine ulaşan bu romana gerekli bilim kuramsal öğeleri ise fenomenoloji ve psikanaliz sağlamıştır. Michel Butor, Claude Ollier ve Jean Ricardou ile dış dünyanın keşfinden çok anlatının işleyişiyle ilgilenmeye başlayan Yeni Roman, böylece tek anlamlı metnin eleştirisinden ziyade çok anlamlı yazı anlayışına önem vermiştir.

3. Yeni Dalga: Doğuşu, Gelişimi ve Sinema Anlayışı

3.1. Yeni Dalga'nın Doğuşu ve Gelişimi

Adına ilk kez Françoise Giroud'un 1957'de haftalık *L'Express* dergisinde yayımladığı bir yazıda rastlanan Yeni Dalga (Nouvelle Vague), kendilerinden önceki Fransız sinemasının üslubu ve temalarına karşı çıkan, 'yaratıcı' kavramını savunan ve ilk yapıtlarını 1958'e doğru gerçekleştiren bazı Fransız film yönetmenlerini belirtmek için kullanılan bir terimdir. Başlıca temsilcileri, Louis Malle, Claude Chabrol, François Truffaut, Alain Resnais ve Jean-Luc Godard'dır. Sözkonusu yönetmenlerin çoğu, yaratıcı sinemacılar kuramının yaygınlaşmasında büyük etkisi olan *Cahiers du Cinéma* dergisinde de yazmışlardır.

Truffaut'nun tanımıyla, Yeni Dalga, "öyle bir niceliktir ki, her yıl yeni yönetmenlerden ancak üç ya da dördüne kapısını açan bu mesleğe, son iki yılda ortaya çıkmış elli yeni adın dahil edilmesi için basın tarafından konmuş kolektif bir slogandır". Gerçekten bu tanımın, 1958-1963 yılları arasında ilk filmlerini yapan 170 kadar Fransız yönetmenin sinematografik tutumuna denk düştüğü görülür. İzleyici sayısının düşmesine karşın yönetmen sayısının arttığı bu evrede, sinema değişiklik arayışı içindedir. 'Yeni bir ahlâk'ı temsil eden gençlerin bulunduğu ortamda, Marcel Carne gibi şiirsel gerçekçilerin modası geçmiş, pahalı yapımların yerine sinemayı aç kalma pahasına seven tutkulu yönetmenler ve Vigo'dan etkiler taşıyan dar bütçeli filmler dönemi başlamıştır (20). Zira bu yıllarda televizyonun yaygınlaşması ve izleyici sayısının hızla azalması, yapımcıları yeni önlemler almak zorunda bırakmış, artık büyük maliyetli tek bir filmin riskini azaltmak gerekmiştir. Tanınmayan oyuncular ve dar bütçeyle gerçekleştirilen Yeni Dalga filmlerinin çok ucuza mal olmasının** avantajını kavrayan zeki ve yeniliklere açık yapımcılar, Yeni Dalga'nın, herşeyden önce bir kuşak farklılığından doğduğunu farketmişler ve önceki kuşaklara başkaldıran gençlerin oluşturduğu pazarı ele geçirmek için de genç yönetmenleri tercih etmişlerdir.

Yeni Dalga, aynı zamanda toplumsal bir olgudur. Kasım 1942'de Naziler tarafından işgal edilen Fransa, 1945 seçimlerinden itibaren *de Gaulle*'ün iktidarı tek başına ele geçirip V. Cumhuriyeti kurduğu 1958'e dek tam bir siyasal istikrarsızlık içine girmiştir (21). 1950 sonrası Fransa'sına bakıldığında, II. Dünya Savaşı sırasında Fransa'nın kurtuluşuna önemli katkılarda bulunan sömürge halkların beklentilerinin yeterince karşılanmaması sonucu, bağımsızlık hareketlerinin yükseldiğine tanık olunur. 1954'te Cezayir ayaklanmasının patlak vermesi, Cezayir'le birlikte diğer sömürgelerde de güçlenen bağımsızlık hareketleri ve bunları önlemek için alınan sert önlemler, zamanla ülkenin iç siyasetini etkilemiştir. De Gaulle'ün 1958'de V. Cumhuriyet'in başkanlığına seçilmesi, Cezayir'in bağımsızlığını savunması ve 1962'de Cezayir'in bağımsızlığını kazanması gibi etkenler(22) Fransa'yı yakından etkilemiş, başta aydınlar olmak üzere birçok kesim üzerinde önemli değişimler oluşturmuştur.

Bu dönem Fransız toplumuna bakıldığında, gençliğin dünyaya bakışının pek olumlu olmadığı görülür. Böyle bir ortamda filiz veren Yeni Dalga, toplumsal sorunlardan çok insanın iç dünyasına yönelmiş, gençlerin ve kadınların özgürlüklerini kazanmak için verdikleri mücadeleyi klasik anlatı yapısından uzak bir şekilde anlatmıştır.

Modern film hareketinin ilk örneklerinden biri olarak nitelendirilen Yeni Dalga'nın oluşumunu hazırlayan ortamın başlangıcını, 1951'de Andre Bazin tarafından yayınlanmaya başlayan *Cahiers du Cinéma* dergisi oluşturur. Dergide, Bazin'in çevresinde toplanan Astruc, Rohmer, Truffaut, Rivette, Godard gibi genç yazar ve eleştirmenleri birleştiren nokta, sinemaya olan tutkularıdır. Belli bir sinema zevkinin geliştirilmesine katkıda bulunan bu kişiler, aynı zamanda Yeni Dalga ile Fransız sinemasının kökünden değişmesine yol açarlar. Bu yeni eleştiri çizgisinin en önemli boyutunu, "yönetmenler politikası" (Politique des auteurs) oluşturur. Doğrudan doğruya biçemle ilgilenen bu eleştiri anlayışında, her yönetmenin kendi biçimine çok önem verilir. Zira bir filmin içerdiği asıl anlam, ancak bu şekilde yakalanabilir. Bu, bir kişiliğin işareti olduğu gibi, sinemayı ve gerçeği özgün şekilde ele almanın da bir yoludur (23).

O dönemde "genç"lere açık olan *Cahiers du Cinéma* dergisine asıl rengini veren yazarlar, F.Truffaut ve J.L.Godard'dı. Yönetmenin yaratıcı kişiliğini ortaya çıkaracak "film d'auteur" düşüncesini savunan bu gençler, yazmayı film yapma ile eşdeğer bulmaktaydılar. Amaçları, öykü anlatmaktan ziyade, söylemek istediklerini hemen ve olası tüm açılımla ortaya koymaktı. Yeni Dalga yönetmenleri arasında 'yazar'la birlikte çalışan ve diyaloglarını da onlara yazdıran tek sinemacı, **Alain Resnais**'dir.

Yeni Dalga akımının ortaya çıkması ve gelişiminde, 1946'da kurulan Centre National de la Cinematographie (CNC - Ulusal Sinema Merkezi) ile ünlü yazar ve sinemacı Malraux'nun Kültür Bakanlığı döneminde, her tür filme %13 oranında parasal yardımı öngören Film Yardım Yasası'nın (1959) çıkartılması da önemli bir rol oynamıştır (24).

Godard'a göre, Sinematek'ten doğan Yeni Dalga, üstlenmiş olduğu eleştirel işlev nedeniyle tek ve özgün bir harekettir. Bu da, yeni dalga yönetmenlerine şöhreti ve iletişim araçlarını getirmiştir. Yeni Dalga'nın düşünmekten ödün vermemesi ve bu temelden hareket etmesi, insanları rahatsız etmiştir (25). *Cahiers*'nin eleştirel tutumu ve bunun dünyadaki yankıları sayesinde, o zamana dek 'yıldız'lara ve teknik gelişmelere dayanmış olan Hollywood sineması da yönetmenin önemini keşfetmiştir.

Orson Welles'in *Citizen Kane* (Yurttaş Kane, 1941) filmine dek kurgu ilkelerinin aynı olduğunu belirten Bazin'in, gerçeğin asıl sürekliliğini yakalama, dolayısıyla kurgu kullanmama konusundaki düşünceleri, öğ-

rencilerinden en çok Truffaut ve Godard'ı etkilemiştir. Hollywood sinemasının tipik özelliğini oluşturan 'klasik kesimli' sinemanın karşısında olan Bazin, buna karşılık kendi söylemini geliştirdiği plan-sekans ve alan derinliği olan 'modern' sinemayı*** önerir. Her iki teknik de, gerçeği hem zaman hem de mekan sürekliliği içinde verdiğinden, çerçevenin içindeki tüm öğeleri aynı düzlemde göstererek, izleyiciye belli bir seçim özgürlüğü tanır.

Bazin'e göre iki tür film yapma yöntemi vardır. Birincisi, anlaşılabilir bir öykü anlatmaktır. Burada filmin kuruluşuyla ilgili araçlar, dille ilgili öğeler ve filmin bir yapıntı olduğu gizlenmeye çalışılır. İkinci tür film yapmanın özelliğini ise, "gerçeğe özel bir dikkat göstermek, sorunlara ve olayların karmaşıklığına saygı duymak ve seyircinin gördükleri karşısında etkin katılımını ve eleştirel bir tavır geliştirmesini sağlamak" oluşturur. Burada, biçem öğesi önemli bir yer tutar. Bazin'e göre gerçeğe saygı, biçemden yoksunluk anlamına gelmeyip sinemanın bir dil olduğu bilincini içerir. İşte Yeni Dalga'ya esin kaynağı oluşturan, Bazin'in parmak bastığı bu çelişki, bu karşıtlıktır.

Diğer sanatlardan farklı olarak sinemada saf bir gerçekçilikten sözetmeyen, tam tersine sanatçının katkılarının altını çizen Bazin, onun özel bir şekilde filmin içinde yer almasından, kullandığı sanatın araçları ve tarihi karşısındaki bilincinden sözeder. O'na göre "modern" sinemanın temelini, aracın bilincinde olmak oluşturur ve kendini, çeşitli sinemacıların tek tek filmlerinde gösterir. Bu nedenle modern sinema, içinde Murnau, Flaherty, Renoir, Orson Welles, Rossellini ve De Sica gibi yönetmenlerin bulunduğu bir geçmişe sahiptir (26).

Yeni Dalga akımının kuramsal temellerinden birini oluşturan yaratıcı kuramın öncüsü, Alexandre Astruc'un 1948'de yayınladığı ünlü 'Camera-Stylo' (Kamera-Kalem) kuramıdır. Romancı, edebiyat ve film eleştirmeni olan Astruc, kuramında "yazma"nın altını çizerek, sinemasal yazmanın yazınsal yazma kadar esnek, özgür ve açıklayıcı olması gerektiğini ileri sürer. Yazar için kalem ne ise, yönetmen için de kamera o olmalıdır (27). Kamera-kalem döneminde, sinema artık bir anlatım aracı, bir dil'dir. Bu nedenle yönetmen, düşünce ve duygularını kamerasını kalem gibi özgürce kullanarak aktarır. Romanı yazarın tek başına yaratmasına benzer biçimde, filmi de tek kişi yaratır (28). Böylece sinemada da, romanda olduğu gibi en soyut düşünceler yansıtılabilecek, saplantılar ortaya konabilecek, psikoloji, metafizik, düşünceler ve tutkular sinemanın gerçek alanı olacaktı. Sinemanın temel sorununun düşüncenin anlatımı olduğunu söyleyen Astruc'a göre, sinema, aynı zamanda Faulkner, Malraux, Sartre ve Camus'nun yapıtlarındaki derinliği eşdeğerde verebilecek bir araçtı. O'na göre belki de ilk defa sinematografik dil, Malraux'nun *L'Espoir* (Umut) adlı eseri ile edebi dilin eşdeğerini vermiştir (29).

Yaratıcı kuram, *Cahiers du Cinéma* dergisinde yazan ve aralarında

François Truffaut, Erich Rohmer ve Jean Luc Godard'ın da bulunduğu, daha sonra Yeni Dalga akımının yönetmenleri olarak ün yapan bir grup eleştirmen tarafından oluşturulan eleştirel bir yöntemdir. Bu kurama göre, bir filmin yaratıcısı o filmin yönetmenidir. Filmin bir sanat eseri olduğu ve "bir sanat eserinin yaratıcısının kişiliğinin damgasını taşıdığı sürece, sinemada yaratıcının, herkesten çok filme farklı niteliğini kazandıran kişi, yani yönetmen"(30) olduğu görüşüne dayanan bu yaklaşım, yönetmeni edebiyattaki yazar ile eş tutar. Bu kurama göre dramatik yapı, düzmece bir öykü üzerine kurulmamalı, mantıklı bir sıra izleme zorunluluğu olmamalıdır. Zira yaşam, mantıklı bir sıra izleyen, uyum içinde süren çok anlaşılır bir bütün değil, karmaşık ve beklenmedik olaylarla dolu kesikli bir bütündür. Öyleyse sinemacı da filme aynı yapıyı vermelidir.

Yaratıcı kuramın, o dönemin Paris'inde doğmasını kolaylaştıran bazı özel koşullar vardı: Bunların en önemlisi, Vichy hükümeti ve Alman işgali sırasında Fransa'da Amerikan filmlerinin gösterilmesinin yasaklanmış olmasıdır. Nazi işgali süresince yasaklı olan, ancak 1940'ların sonu ve 1950'lerin başlarında gösterilmeye başlanan Amerikan filmleri, özgürlükten sonra büyük bir ilgi ve duygusallıkla karşılanmıştır. Diğeri ise, öteki Avrupa ülkelerinden farklı olarak Fransa'da sinemayla entelektüeller arasında her zaman yakın bir ilişkinin (örneğin, Jean Cocteau ve Andre Malraux) varolması ve buna bağlı olarak başarılı bir ciné-club akımının gelişmesidir. Bunun yanısıra H. Langlois'nın kurduğu Paris Sinematek'i de ayrı bir öneme sahiptir (31).

Bu akım içinde ürün veren yönetmenlerin kendi damgalarını taşıyan filmleri, yukarıda sözü edilen yaratıcı kuramın gelişmesiyle içiçe olmuştur. Böylece artık senarist, yönetmene düşüncelerini gerçekleştirmesinde yardımcı olan bir teknisyen konumuna düşmüştür. Gerçekten Yeni Dalga'nın en tipik örneklerinin öyküleri, yönetmenleri tarafından geliştirilmiştir. Bunun temelinde, yönetmenin filmin ana yazarı olduğu düşüncesi yatar.

3.2. Yeni Dalga'nın Sinema Anlayışı

1950'lerin sonlarında Fransa'da gelişen Yeni Dalga'nın temel özelliğini, anlatılan konudan ziyade teknik ile üslubun öne çıktığı, yönetmenin kendine özgü dilini yansıtan filmler oluşturur. Yeni Dalga'nın klasik örneklerinden biri, Godard'ın 1959'da doğaçlama olarak çektiği ilk uzun metraj filmi *A Bout de Souffle* (Serseri Aşklar)'dır. Bütün bir dönemi, kendi anlayışı açısından ve tüm sıradanlığı içinde yoğunlaştırılmış olarak sunan Godard, filmde araba çalarak geçinen, kısa aşklar yaşayan ve kazayla bir polisi öldüren genç bir adam ile gazete satarak para kazanan genç bir kızın Paris'te karşılaşmasını anlatır. İki amaçsız ve değerlerden yoksun, mutsuz ve düzen-dışı kişinin anlatıldığı, hızlı atlamalar ve sert geçişlerin kullanıldığı film, birbirinden kopuk bölümlerden oluş-

muş izlenimi uyandırır. Klasik anlatı kurallarının sorgulandığı filmde, çekimlerin süresi, ilgili olayların önemine göre belirlenmemiş; önemli bir çekim birkaç saniyede geçirilirken, önemsiz sahneler ise uzun plan-sekanslar olarak çekilmiştir. Böylece Godard, filmsel evrendeki her şeyin kendi istekleri doğrultusunda gerçekleştiğini, anlatıcı olarak herşeyin yönetmenin elinde olduğunu gösterir (32). Yani filmdeki olaylar alternatifsiz bir gerçeklik değil, aksine bir düşünme biçimidir. Böylece izleyicinin de filmle etkin bir şekilde iletişime girmesi ve film karşısında kendi düşüncesini oluşturması gerektiğini belirtir. Polisiye film iskeleti üzerine senaryosuz olarak çekilen, Amerikan tarzına yönelik bir saygı ifadesi olan bu film, hem Paris üzerine bir belgesel, hem de umursamaz bir yeni gençliğin portresidir.

Sinemalarını kendilerinden önceki Fransız sinema geleneğinin reddi üzerine kuran Yeni Dalga yönetmenleri, yaptıkları sinemanın düşünsel temellerini birlikte atmalarına rağmen, özellikle form ve üslup açısından bakıldığında oldukça farklı filmler yapmışlardır. Bunun yanısıra öyküyü ele alış tarzları, eserlerin yazılışı, mizansenini ile ses ve kamerayı kullanma biçimlerinde benzerlikler vardır.

Sinema anlayışı açısından başlıca ortak özelliklerini; öykü bütünselliği ve dramatik yapıya önem vermemeleri; doğrusal zamana karşı çıkarak, zaman içinde ileri ve geri büyük sıçramalar yapmaları; anlamı bozmaksızın öykünün bazı öğelerini dışarda bırakmak suretiyle, eliptik bir anlatımı yeğlemeleri; aynı film içerisinde, anlatmak istediklerini en iyi ifade etmelerini sağlayacak belgesel, haber filmi, ara yazı gibi çeşitli sinema üsluplarını kullanmaları; çekim sırasında doğaçlama ve kendiliğindenciliğe ağırlık vermeleri şeklinde sıralamak mümkündür.

Yapım sürecine ilişkin ortak özelliklerine bakıldığında ise; filmlerin doğal mekanlarda, mümkün olduğunca az kişiden oluşan çekim ekibiyle, tanınmayan oyuncularla, hiçbir dağıtım güvencesi yada herhangi bir yükümlülük olmadan, daha çok emek yoğun bir yapım sistemine bağlı kalarak gerçekleştirildikleri görülür (33).

Yeni Dalga anlayışıyla gerçekleştirilen filmlerin en önemli teknik özelliklerini ise; "35 mm."lik elde taşınan kameraların kullanılması, açık hava çekimleri, doğal ışıklandırma, hazırlıksız diyalog, planla ve kamerayla senkronize edilmiş taşınabilir teyplerle anında kaydedilen ses" oluşturur (34). Kuşkusuz en önemlisi, sahneler arasında kesiklik yaratmaktır. Tanınmış ve ünlü oyuncu kullanmaktan kaçınan Yeni Dalga yönetmenleri, titiz bir şekilde hazırlanmış aydınlatma ve durağan çekim açıları yerine, kameranın görsel olanaklarını en iyi biçimde kullanmaya çalışmışlardır.

Kendilerinden önceki sinemacıların gerçekleri göstermediği, ortaya konan sinemanın tümüyle gerçek dışı olduğunu söyleyen Godard'a gö-

re, bu sinemacılar için sinema ile yaşam ayrı şeylerdi. Dolayısıyla yaptıkları sinemayı yaşamıyorlardı. Oysa bir ifade aracını oluşturan her şeyin birbirine bağlı olduğunu, ayrıca tüm ifade araçlarının da birbiriyle bağlantılı olduğunu belirten Godard'a göre, yaşam tek bir bütündür. Bu durumda film yapmak da yaşamın bir parçasını oluşturmali, doğal bir şey olmalıdır (35). Bu nedenle Godard genç sinemacılara, yaşadıkları günlerin akışı üzerinde düşünerek gündelik yaşamın görüntülerle nasıl yakalanabileceği hakkında kafa yormalarını önermektedir. Çünkü film çekmek ve kamera önünde rol yapmak, birbirleriyle ve genel insan davranışlarıyla bütünleyici ilişkiler içinde bulunmaktadır (36).

Filmlerinde, sevdikleri eski Amerikan filmlerinden 'alıntılar' da yapan Yeni Dalgacılar, böylece bu filmlerin yönetmenlerine saygılarını dile getirmişler, ama özellikle anlatım ve kurgu konusunda onları taklit etmeyerek, kendi özgün sinemalarını oluşturmuşlardır. Örneğin, Godard ve Truffaut, filmlerinde, Nicholas Ray'in *Johnny Guitar* adlı western filminden alıntılar yapan karakterler yaratmışlardır. Bu tür referanslar, filmin diğer sanatlarla ve film tarihiyle bağlarını vurgular.**** Bu tür alıntı ve aktarmaların amacı, o tarzı kullanmaktan ziyade, hareketin geliştiği eleştirisel-tarihsel sinema bilincine bir rehber niteliğindedir.

Yeni Dalga filmlerine bakıldığında, hikayelerin klasik Hollywood öykülemesinden farklı bir üslupta yaratıldığı görülür. Öyküleyici sahneler anlamlı bir biçimde birbirini izlemediğinden, izleyici hiçbir zaman daha sonra ne olacağını tahmin edemez. Örneğin, komik bir sahnenin bir cinayetle tamamlanması olağandır. Burada kurgulama, çok önemlidir. Diğer yandan klasik Hollywood sinemasında hikayenin tüm öğeleri sonuçta çözüldükten, Yeni Dalga filmlerinin çok azı, net bir kapanışa ererler, çoğunlukla açık uçlu bir sonla biterler. Belki de Yeni Dalga belirsizliğinin en ünlü örneği, Truffaut'nun *400 Darbe*'sinde görülür. Filmin sonunda denize varıncaya dek koşan genç kahraman Antoine Doinel, durur ve film, çocuğun karışık suratının görüldüğü sahnenin dondurulmasıyla biter. İzleyici hiçbir zaman O'na ne olduğunu öğrenemeyeceği gibi, oradan nereye gideceğine dair bir ipucu da bulamaz. Sözkonusu "açık öykülemeler" ve "nihilizm" temaları, Fransa'da diğer sanat biçimlerinde, özellikle geleneksel romanı terkeden ve sinemadaki Yeni Dalga ile aynı zamanlarda gelişen edebiyattaki Yeni Roman'da da kullanılmaktadır (37).

Kendilerinden önceki sinemacıları ve sinemayı çok iyi bilen Yeni Dalga yönetmenlerinin kuramsal düşüncelerinde, filmin yapı ve anlatım tarzına dikkat çekmek önemli bir yer tutmakta ve bu nedenle Yeni Dalga filmlerinde belirleyici öğeleri, sıçrayarak kesme, noktalı açılma-karartma, yükseltme-alçaltma ve hızlı kamera hareketleri oluşturmaktadır.(38) Dolayısıyla Yeni Dalga filmleri, bize sürekli olarak film seyrettiğimizi hatırlatır. Filmlerdeki sıçrayarak kesmeler ve elle tutulan kamehaların algılanması, canlandırılan kişiliklerden daha çok önem kazanır.

Gerçekte kısa metraj ve belgesel sinema deneyiminden geçen, kendini bir "sinema-gerçek" olarak ortaya koyan Yeni Dalga'nın, dünyaya belgesel bir gözle yaklaştığı ifade edilebilir.

Geleneksel klişeler ve ifadelerden kaçınan Yeni Dalga, devrimci olmaktan çok bir başkaldırı sinemasıdır. Gerçekten birçok tabuya saldıran, ahlaki ve siyasi sansürlere karşı çıkan Yeni Dalga, star sistemini reddederek teknik kalite yönünden özgürleşmiştir. Sinema setlerinden sokağa inerek, kalıplaşmış tüm kural ve şemaların dışına çıkan Yeni Dalgacı'lar sinemaya yeni bir bakış açısı getirmişlerdir.

Sonuç olarak 1950'lerde Fransız sinemasında kuramsal ve eleştirel düşüncenin gelişmesi, biçimin önem kazanması, sesin canlı olarak alınması ve 16 mm.'lik kameraların kullanılması gibi diğer bazı öğelerin de katkısıyla, varolan sinema kökten değişikliğe uğramış ve yeni bir sinema anlayışı ortaya çıkmıştır.

1959'dan itibaren gerek ticari ve sanatsal başarısı, gerekse yeni yönetmenlerin birbirleriyle yardımlaşma geleneğiyle birlikte yeni bir sinema akımını başlatan Yeni Dalga, 60'ların sonlarına doğru toplayıcı özelliğini yitirmiştir. Ancak dünya çapında üne kavuşan akım, diğer ülke sinemalarının da kendilerine özgü benzer estetik arayışlara girmesinde itici güç oluşturmuştur. Örnek olarak, Brezilya'da Cinema Novo, ABD'de New York Okulu, İngiliz Free Cinema ve Genç Alman sineması gibi oluşumlar verilebilir (39).

3. Edebiyatta Yeni Roman ve Sinemada Yeni Dalga Akımının Birbirini Etkilemesi

Yeni anlatım biçimleri ortaya çıkınca, eski anlatım biçimlerinin hiçbir değişikliğe uğramadan devam etmesi düşünülemez. Bu nedenle sinemanın icad edildiği ve yaygınlaştığı 20. yüzyılda yazılan romanların, sinemanın olmadığı yüzyıllarda yazılanlardan farklı olması kaçınılmazdır. Romancı, roman dünyasını oluşturan gerçekliği anlatırken sinemanın sağladığı olanaklardan da yararlanmaya çalışır. Çünkü anlatı yazan kişi aynı zamanda bir sinema izleyicisi olacak, sinema izleyicisi de romanları başka türlü okuyacaktır.

Özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde modern romancılar, sessiz sinemanın parçalanmış imgesel anlatıları kullanma biçiminden etkilenmişlerdir (40). Teknolojik yapısı ve kitlelere hitap edişi bakımından 20. yüzyılın asli sanat biçimi olarak görülen sinema, binlerce ayrı enstantenenin, bir nesnenin farklı zamansal ve mekansal konumlarının senkronize olacak şekilde biraraya getirilmesiyle meydana gelen bir sanattır (41). Dolayısıyla Joyce, Proust ve Dos Passos gibi romancıların anlatıdaki en önemli özelliği, tıpkı sinemada birbiriyle ilgisiz gibi görünen çekimlerin yan yana getirilmesine benzer biçimde birbirini

izleyen ve her biri kendi öyküsünü anlatan bir dizi hareketli imgenin başarıyla kullanılmasının oluşturması, sözkonusu etkilenmenin bir göstergesidir. Romancılar bunu, anlatının zamansal akışını durdurarak gerçekleştirmişlerdir. Burada zamanın mekansallaşması söz konusudur (42). Nitekim Hauser'e göre bunun en güzel örneğini, *Ulysses* oluşturur. Zira söz konusu romanı, okur istediği yerden başlayarak, yani bölümleri kendi isteğine göre yeni bir sıraya koyarak okuyabilir.

Roman ve sinema arasındaki ilişki, tek taraflı değildir. Sinemanın yaygınlık kazanması ve hızlı bir anlatıma ulaşmasından sonra, özellikle Amerikan yazınında eyleme dayalı, kısa diyaloglu ve hızlı gelişen romanların ortaya çıkması, sinemanın romanı etkilemesi ve sinema anlatımının romana yeni bir yön vermesinin göstergesidir. Bu etki 1950'lerde Fransa'da ortaya çıkan Yeni Roman'da, sinemaya özgü birtakım yöntemlerin romanda kullanılmasına dek ulaşmıştır. Böylece roman, sinemanın ilk yıllarında zengin anlatı malzemesi sağlamış ve yönetmenlerin sanatsal deneyimlerini geliştirerek beslemiş, daha sonra sinema da romanı beslemeye başlamıştır (43).

Kameranın varlıkları her zaman belirli bir açıdan, belirli bir perspektif içinde görmesi, romancıları kendine çekmiştir. Nitekim Yeni Roman'ın başlıca yazarlarından Alain Robbe-Grillet, bir yazısında, sinema anlatımının bu özelliklerinin etkisinde olsun olmasın, romanın da (bu varlık'ın nereden, hangi açıdan görüldüğü, aradaki uzaklığın ne kadar olduğu, aydınlatmanın nasıl olduğu, bakışın uzun mu yoksa kısa mı sürdüğü, sabit mi yoksa yer mi değiştirdiği gibi) aynı sorunlarla karşılaşmış görüldüğünü belirtmektedir. Grillet, romanlarının bir çok yerinde, kamerasını kullanan yönetmen gibi, varlıkların görünüşü kadar bunların nereden görüldüğünü de aynı ölçüde anlatarak ortaya koymaktadır. Ve amacını;

"Böylelikle, her zaman her şeyi bilen ve her yerde 'hazır ve nazır olan' romancı artık yok. Artık romancı, dünyayı betimleyen bir Tanrı değil insan, bir insan oluyor. Ortada bir roman kişisi bulunmadığı zaman bile, bir insan gözü var. İnsanı evrenden çıkarıp attığı ileri sürülen çağdaş roman gerçekte insana baş köşeyi, gözlemcinin yerini veriyor" (44)

şeklinde açıklamaktadır.

Yaşam sürecini dural öğelere bölen Yeni Romancı'lar, hareketin taklidi yoluyla; yani eylemi, görüş açısını sürekli değiştirerek, olayları zamana serpiştirerek, birbirine geçmiş iç monologlar kullanarak, kendilerince dünyanın durallığını aşmaya çalışırlar. Ancak birey ile toplum arasındaki ilişkilerin gerçek biçimini algılamaktan uzak olan Yeni Romancı'ların yapıtları, çağdaş yaşamın gerçek çelişmelerini açığa çıkarmayı başaramaz. Çünkü eserlerinde gerçek toplumsal ilişkileri incelemek yerine, şeyleri (Grillet), önemsiz coşkuları (Sarraute) ve bir kişinin zihin-

sel durumunda meydana gelen değişimleri (Butor) "betimler"ler (45). Buna paralel bir şekilde, tipik bir Yeni Dalga filminde de, kişi ile toplum arasında çok az ilişki olduğu, özellikle Godard ve Resnais'nin filmlerinde kamusal ve özel dünya arasındaki gerçek bağlantıdan yoksunluğun ve uyumsuzluğun vurgulandığı görülür.

Dolayısıyla Grillet ve diğer Yeni Romancı'ların, sinemaya ait özgül anlatım biçimlerinden büyük ölçüde etkilendikleri söylenebilir. Ancak sıradanlığı konu alan, sanatsal açıdan önemli bir yere sahip olan bu romanı belirleyen, sözkonusu anlatım biçimleri değildir. Zaman akışının ağırlaştırılması, olayların azaltılması, tarihsel olarak herşeyin dışlanması gibi özellikler, az çok bilinçli olarak uygulanan bir tarihselcilik karşıtı tutum biçiminde yorumlanabilir. Zira İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki kuşaklar dingin bir konuma özlem duymaya başlamışlardı. Dolayısıyla bir nesnenin, örneğin bir sandalyenin köşeleri, biçimi, uzamdaki konumunun sayfalar boyunca anlatıldığı görülür. Bu 'konum özlemi'ne daha çok fırtınalı dönemlerden sonra rastlanmaktadır. Bu, bir anlamda büyük sözler karşısındaki bir tepkiyi, retoriğe karşı bir isyanı da dile getirmektedir (46).

Yirminci yüzyılda sinemanın gelişmesi ile, edebiyatta nesnelere doğasını betimlemenin yerine insanın bilinci üzerine odaklanan modern romanın gelişmesi hemen hemen aynı zamana rastlayan bir fenomendir. Bu, her iki sanatın aynı çağ koşullarından etkilendiği ve birbirini etkilediğinin de bir kanıtıdır.

Sinemayı doğuran ve geliştiren nedenler romanı da dönüştürdüğü içindir ki, Faulkner anlatı parçalarını kronoloji dışı bir kurguyla birleştirmekte, Joyce'un kullandığı bilinç akımı yöntemi kurgusal açıdan sinema tekniği ile aynı noktada buluşabilmektedir. Örneğin, roman sanatının görsel dilin tekniklerini kullandığı *Ulysess*'in ana bölümü, okuyucuya aynı olayın değişik bakış açılarından gözlemlendiği bir tür görüngen oyunu sunar (47). Ayrıca "zaman", çağdaş romanda anlatının baş kişisi haline gelmektedir. Söz konusu iki sanatın en önemli buluşmalarından biri, Yeni Roman'da gerçekleşmiştir. Araştırmacı bir ruhla romana yeni boyutlar kazandıran Yeni Roman'da, geleneksel romanda kullanılagelen tüm zamanlar büyük ölçüde şimdiki zamana indirgenmiştir. Nesnelere anısız olarak yansıtmaya çalışan Grillet'nin de amacı, "şimdiki zaman"ı yakalayabilmektir. Bu nedenle sinema, kamerasını öznelleştirirken, romancı da baş kişisine kamera görevi yükleyerek nesnelendirmekteydi. Bu yeni yaklaşımların deneysel başarısını, *Geçen Yıl Marienbad*'da filmde görmek mümkündür (48).

Yazma biçimlerini "nesnel" olarak nitelendiren Yeni Romancı'lara göre, bu anlayışla yazılan metinlerin önemli bir özelliği, birbirleriyle karıştırılabilirlikleri yada birbirlerinin yerini alabilmeleridir. Çoğu soyut resimde görüldüğü gibi, bir yandan uç noktada öznel, diğer yandan tü-

müyle öznel olmaktan uzak bir yapı taşıyan bu metinleri, Sperber, "can sıkıntısı edebiyatı" diye adlandırmaktadır. Zira can sıkıntısı, endüstri toplumunda, özellikle genç kuşakta rastlanan en çarpıcı ve en tedirgin edici olgulardan birini oluşturmaktadır. Yetenekli yazarların cansız nesnelere uzamdaki duruşunu ve amaçsız, beklentisiz insanların can sıkıntılarını neredeyse tekdüze biçimde dile getirmelerinin nedeni, "bütün geleceklerden ve şimdiki zamanlardan dışlanmış, yanlış dile getirilen bir geçmişin neredeyse tümüyle yığıldığı insanoğlunun konumudur" (49).

Nesneyi sanki bir aynanın içinde görüyormuş gibi betimleyen ve nesnenin herhangi bir özelliğini ön plana çıkarmadan, her parçasını eş değerlendiren anlatan Grillet'in anlatımındaki ayrıntı bolluğunun, gerçekçi romandaki işçilik çabasından farklı olduğu görülmektedir. Klasik gerçekçilikte, nesnelere biçimlerinin yanısıra, kokuları, çağrıları, dokunma duygusu ile bilinen özellikleri ve benzerlikleri de vardır. Yani nesne, sayısız anlamlar taşır ve ona birçok açıdan bakılabilir. Buna karşı Grillet ise, tek bir kavrama yöntemine, **görme**'ye başvurur. O'nun nesneyi görme yoluyla vermesinin başlıca nedenini, "süreyi, ... bütün alanların toplamı olarak veren tek duyunun göz" olması oluşturur. Diğer yandan klasik gerçekçilikte zaman, nesnenin karşısına bir yıkım ya da eritici güç olarak çıkarken, Grillet'de zaman, yer değiştirme ya da öge saklanmasıdır, yıkım değildir (50).

Sonuçta birbiriyle çağdaş olan Yeni Roman ile Yeni Dalga akımı, gerçekliğe tam anlamıyla kapsayıcı bir gözle bakmanın ve artık bir kahraman niteliği taşımayan kişilerin bilincine nüfuz etmenin olanaksız olduğuna inanmaktadır. Diğer yandan yeni bir duyarlılık ve dünyaya yeni bir açılım üstüne temellenen bir anlatım temposuyla benzeşen her iki sanatın da, modern dönemin havasını yakalamayı başardığı söylenebilir.

Bir Biçim Ustası: Alain Resnais

Yazar-sinemacı işbirliğinin en önemli bir örneğini, Alain Resnais'in sineması oluşturur. Yeni Dalga'nın önemli temsilcilerinden biri olan Resnais'in sinemayla ilişkisi, diğer yönetmenler gibi *Cahiers du Cinéma*'da eleştirmen olarak başlamamıştır. Sanat yaşamına I.D.H.E.C (Fransız Sinema Okulu)'de öğrenim yaparak, kısa ve belgesel filmler çekerek başlayan Resnais, sinema için yazılmış metinleri kullanması, sinemanın bir işbirliği olduğuna inanması sonucu yapım aşamasında yazar ve teknisyenlerle birlikte karar alması, onlara sadece öncülük yapmayı seçmesi açısından diğer Yeni Dalga yönetmenlerinden ayrılmaktadır. 'Sinema-roman'***** yapma anlayışı ve filmlerini, sanki bir tür 'Yeni Roman' oluşturuyormuşçasına gerçekleştirmesi de diğer bir farklılığını oluşturmaktadır.

Kendinden önceki roman biçimlerine karşı çıkan Yeni Roman anlayışını önemseyen Resnais, filmlerinde daha dolaysız bir dünya kurmaya

ve dünyanın alışılmamış yanını göstermeye çalışır. Bundan dolayıdır ki, başlangıçtan itibaren Fransız romanının öncüleri olan yenilikçi yazarlarla işbirliğini sürdürür. Örnek olarak, *Hiroşima Sevgilim*'de Marguerite Duras ile, *Geçen Yıl Marienbad'da* (1961) A.R.Grillet ile, *Muriel*'de (1963) Jean Cayrol ile, *Savaş Bitti*'de (1966) Jorge Semprun ile çalışması verilebilir.

Resnais'nin Yeni Roman'a yakınlık duyması rastlantı değildir. Çocukluğunda Mandrake, Dick Tracy ve Fantomas gibi edebiyatın alt tür örnekleriyle iç içe olması ve daha sonra Proust, Huxley gibi yazarları tanımmasının büyük rolü vardır. Henri Bergson'un da etkisi altında kalan Resnais'nin, zaman ve bellek konusundaki Proust'çu düşünceleri nedeniyle, filmlerinde; geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zamanın aynı zaman planı içinde yer aldığı, nesnellik ile özneliliğin net bir biçimde birbirinden ayrılmadığı görülür (51). Resnais'nin sinemasında görülen zamansal anlatım sorgulamaları, edebiyattaki arayışların, yani Yeni Roman'ın bir yansımasıdır.

Bir yanıyla Yeni Roman'a bağlı olan Resnais, sinemada dramatik yapının anılar, düşünceler, çağrışımlar ve düşlerle de biçimlenmesi gerektiğini ortaya koymuştur. Filmlerinde kişilerin ruhsal durumlarıyla günlük olayların, düşler ve düşüncelerin, anılarla çağrışımların karışımından oluşan bir yapı kuran Resnais, geleneksel sinemanın belirli bir mantık sırası izleyen düzenli yapısını alt-üst ederek, alışılmış sinemasal biçimlerle özgürce oynamıştır. Filmleri, "düşünce ve onun mekanizmasının karmaşıklığına henüz ilkel ve kaba bir yaklaşım denemesi"dir. O'na göre iletişim, ancak biçim aracılığı ile kurulabilir. Biçim olmadan izleyiciye bir şey iletmek ve onda heyecan uyandırmak olanaklı değildir (52).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında en büyük belgesel filmcilerinden biri olan Resnais, öykülü filmin de en önemli yönetmenlerinden biridir. Öncü yazarlarla çalışmaya özen gösteren Resnais, 1959'da M. Duras'nın senaryosundan gerçekleştirdiği ilk uzun filmi *Hiroşima Sevgilim*'i yaptı. Yazınsal esinini Proust'tan, felsefe esinini Bergson'dan alan Resnais, bu filmde savaşın saçmalığını ve yıkıcılığını, sinema diline yeni ufuklar açan bir şekilde ortaya koyar. Geleneksel anlatım biçimlerinin dışına çıktığı filmde, geçmiş, bugünü ve geleceği tek bir zaman boyutunda birleştirerek, karmaşık geriye dönüş teknikleri uygular (53). Film, doğrusal bir öykülemeyi atıp yerine modernist bir estetiği örneklemesi açısından, o yıllarda sevinçle karşılanmıştır.

Resnais, A.R.Grillet'nin senaryosuna dayanarak çektiği *Geçen Yıl Marienbad'da* (1961) da ise, sinema dilindeki bu denemeleri, Yeni Roman'dan yararlanarak daha da ileri götürmüş ve sinemada zaman sorununu yepyeni bir açıdan ele almıştır. Geometrik bir bahçesi olan barok bir sarayda kaybolmuş benzeyen, X ve A isimli bir adam ile bir kadı-

nın anlatıldığı filmde, geçmiş ile şimdiki zaman, düş ile gerçeklik arasındaki ayrımı belirsizleştiren bir anlatım tarzı ve kurgu biçemi kullanılmıştır. Filmin en önemli temasını, insanların gerçeği nasıl oluşturduklarının keşfi oluşturmaktadır. Geleneksel anlatımı bir yana bırakan tekniği, şimdiki zaman ve geçmiş zaman, görülen ve görülmeyen, gerçek ve yanılısama sorgulamalarının yer aldığı bu film için Resnais, "okumanın şartlarını yeniden bulmak, izleyiciye bir okuyucu -ve yalnız- imiş gibi hitap etmek istedim"(54) demiştir. Görüntü, sözcükler ve müzik arasında kurduğu dengelerle çarpıcı yenilikler taşıyan film, 1961 Venedik Film Festivali'nde Altın Arslan ödülünü almıştır.

Sonuç

1950'li yıllarda sinemanın içinde bulunduğu koşullar incelendiğinde, televizyonun yayılmasıyla sinemada bunalımın başgösterdiği, Fransız sinemasında yenileşmenin Yeni Dalga ile gerçekleştirildiği, pahalı yapımlardan kaçınılarak gerçeğin içine giren kişisel bir yönetmen sinemasının mümkün olabileceği ve artık bir filmin, yönetmenin kişiliği ve sinema dilinin gelişmesi bağlamında ele alınacağı ortaya çıkmıştır.

Diğer yandan Yeni Dalga sineması, gündelik yaşamdan alınan imgesel anlatıları perdeye yansıtmış ve günlük sıradan şeylerin görüntüleri aracılığı ile giz perdesini aralamayı amaçlamıştır. Böylece Joyce'dan itibaren modern romanın yaptığı gibi, kendine özgü kavrayışların doğduğu ve geliştiği anın izdüşümünü, büyük olaylar ve melodramatik gösteriler yerine, gündelik yaşamda yer alan olay ve olgulardan geliştirmiştir.

Gerek Yeni Roman gerek Yeni Dalga'nın amacını, geleneksel yazın ve sinemaya karşı "yeni" roman ve sinema sanatını ortaya koymak oluşturmuş ve her ikisinde de biçim ana kaygı olmuştur. Yeni Roman yazarları ve Yeni Dalga yönetmenlerinde biçim farklılıkları olmakla birlikte, genel ortak özelliklere sahip oldukları ve hem Yeni Romancı'lar hem de Yeni Dalga sinemacılarında, "araştırma isteği"nin ağır bastığı görülmektedir. Romana ve sinemaya yeni çıkış yolları arayan bu romancı ve sinemacılar, geleneksel roman ve sinemanın olay örgüsü, dramatik yapı ve eğlendiricilik öğelerine de karşı çıkmışlardır.

Çalışmamızda Alain Resnais'nin ayrı ele alınmasının nedenini ise, Yeni Roman'ın ünlü yazarlarıyla işbirliği içinde çalışması, son derece edebi yazılmış senaryolar kullanması ve filmlerini sinema-roman anlayışıyla gerçekleştirmesi oluşturmaktadır.

Sonuç olarak, okur ve izleyicilerinden etkin bir katılım ve çaba bekleyen Yeni Roman ve Yeni Dalga'nın, dünyayı yeni bir görme biçimi, sıradan öyküleri anlatma ve yeniden kurmada yepyeni bir tarz yaratan sanat "akım"ları olduğunu ifade etmek mümkündür.

DİPNOTLAR

1. Murat Belge, "*İş Bölümü Romanı da Etkiledi*", **Hürriyet Gösteri**, Haziran 1982, sayı: 19, yıl: 2, s. 65.
2. Theodor W. Adorno, **Minima Moralia**, çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, 1. B., İstanbul, Metis Yayınları, Ekim 1998, s. 21.
3. Ünal Aytür, **Henry James ve Roman Sanatı**, Ankara, A.Ü. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayını, No: 271, 1977, s. 139-141. Ayrıca Bergson'un evrende herşeyin sürekli bir değişim içinde olduğunu, bu anlamda şimdiki zamanın kendisinin de bir değişme olduğunu; geçmişin şimdiki zaman ile bellek yoluyla birleştirildiğini öne süren ve filmin bir sanat formu olarak gelişmesini etkileyen görüşleri için bkz: Henri Bergson, **Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri**, çev. M. Şekip Tunç, 2. B., İstanbul, M.E.B. Yayınları, 1990, s. 73-128.
4. Emin Özdemir, "*Gerçekçilik Üzerine Yargular*", **Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı**, C. XLII, sayı: 349-353, yıl: 1981, s. 119.
5. William H. McNeill, **Dünya Tarihi**, çev. Al,eddin Şenel, 2. B., Ankara, Verso-İmge Kitabevi, 1989, s. 452-453
6. Murat Belge, "*James Joyce, Modern Dünya Edebiyatının Önde Gelen Temsilcilerinden Biriydi*", **Tarihten Güncelliğe**, 2. B., İstanbul, Alan Yayıncılık, Haziran 1986, s. 105.
7. Cem Taylan, "*Yeni Roman'ın Öncülerinden Woolf ve Joyce'un Romanlarındaki Zaman Kavramının Gelişmesi*", **Argos**, Ağustos 1989, No: 12, s. 62.
8. Murat Belge, "*Hikaye ya da Roman Kişisinin Adı*", **Edebiyat Üstüne Yazılar**, 1. B., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1994, s. 33.
9. Durali Yılmaz, **Romanımız ve İnsanımız**, Genişletilmiş 2. B., Kültür Basın Yayın Birliği, Temmuz 1985, s. 64.
- * Betimleme, çağdaş bir buluş değildir, ancak işlevi değişmiştir. Başta Balzac olmak üzere 19. yüzyıl Fransız romanında betimlemenin amacı, anlatılan şeyi göstermek, varolan gerçekliği yeniden kurmak iken, Yeni Romanlarda betimleme, önce yaratmak ve sonra da yarattığını silmek gibi iki yanlı bir hareket içinde oluşmakta ve bu ikilik kitabın genel kuruluşunda da görülmektedir. Yani eskiden betimleme, nesnelere göstermeyi amaçlarken, bu romanlarda ise sanki onların çizgilerini karıştırarak anlaşılabilir biçime sokma ve tamamen ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır.
10. Michel Butor, **Roman Üstüne Denemeler**, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, 1. B., İstanbul, Düzlem Yayınları, Şubat 1991, s. 7-9.
11. Alain Robbe-Grillet, **Yeni Roman**, çev. Asım Bezirci, İstanbul, Yazko, 1981, s. 44.
12. a.g.e., s. 52-59.

13. Pierre-Henri Simon, "*Alain R.-Grillet Yargulanyor*", **Türk Dili**, C. XIII, sayı: 152, Mayıs 1964.
14. Umberto Eco, **Açık Yapıt**, çev. Yakup Şahan, 1. B., İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Kasım 1992, s. 195.
15. Eugane Lunn, **Marksizm ve Modernizm**, 1. B., çev. Yavuz Alogan, İstanbul, Alan Yayıncılık, Ocak 1995, s. 48-49.
16. Enis Batur, "*Dilsel Üretim Olarak Okuma*", **E/Babil Yazıları**, 1. B., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Eylül 1985, s. 256.
17. Butor, **a.g.e.**, s. 9.
18. Maurice Nadeau, "*Yeni Roman*", çev. Cemal Süreyya, **Argos**, Temmuz 1989, No: 11, s. 139-140.
19. Nedim Gürsel, "*Yazın Akımlarının Oluşumunda Toplumsal/İdeolojik Yapının Yeri*", **Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı**, C. XIII, sayı: 349-353, yıl: 1981, s. 18.
20. Oğuz Makal, **Fransız Sineması**, Ankara, Kitle Yayınları, 1. B., Nisan 1996, s. 97.
- ** Yeni Dalga'da amaç, nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin kötü filmin karşısına iyi filmi koymaktı. Ancak film yapabilmek için onu ucuza mal etmek zorunluydu. Bu nedenle tek bir film yapılacak yatırımla, genç yönetmenlere dar bütçeli 7-8 film yaptırmak tercih ediliyordu.
21. Oral Sander, **Siyasi Tarih 1918-1990**, 2. B., Ankara, İmge Kitabevi, Şubat 1991, s. 194.
22. Ayferi Göze, **Siyasal Düşünceler ve Yönetimler**, 5. B., İstanbul, Beta Yayınları, Kasım 1989, s. 601-607.
23. Giorgio Vincenti, **Sinemannın Yüz Yılı**, 1. B., İstanbul, Evrensel Kültür Kitaplığı, Kasım 1993, s. 123-124.
24. Makal, **a.g.e.**, s. 98.
25. "Jean-Luc Godard: '*Sinemannın her şeye rağmen çingene bir yönü var...*'", **Argos**, Nisan 1989, No: 8, s. 78-79.
- *** Alan derinliği; bir çerçevenin içinde ön planda görülenlerle, arka planda görülenlerin aynı netlikte olmalarıdır. Plan-sekans ise; filmin bir bölümünü, bir sekansı, tek bir çekimle, kurgu için kesmelere başvurmadan tamamlamaktır.
26. Vincenti, **a.g.e.**, s. 120-123.
27. Andrew Horton, Joan Magretta (ed), **Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation**, New York, Frederick Ungar Publishing, 1981, s. 3.
28. Seçil Büker, "*Auteur Kuram Üzerine*", **...Ve Sinema**, İstanbul, Hil Yayın, 1986, sayı: 2, s. 68.
29. Alexandre Astruc, "*Yaratma Gücümüzün Katedralleri*", çev. Orhan Duru, **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, C. 13, Temmuz 1964, sayı: 154, s. 464-465.
30. Ephraim Katz, **The Film Encyclopedia**, (Revised by Fred Klein and Ronald Dean Nolen), Third Edition, U.S.A., HarperCollins Publishers, 1998, s. 64.
31. Peter Wollen, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, çev. Zafer

- Aracagök, I. B., İstanbul, Metis Yayınları, Şubat 1989, s. 76.
32. Metin Gönen, " 'A Bout de Souffle' ve Godard'ın Anlatıcı Olarak Fonksiyonları", **25. Kare**, sayı: 6, s. 26.
33. Nilgün Niş, Tuğrul Eryılmaz, "Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga", A.Ü. S.B.F. B.Y.Y.O. Yılığından Ayrı Bası, Ankara, S.B.F. B.Y.Y.O. Basımevi, 1979, s. 162-163.
34. David A. Cook, "Fransız Yeni Dalgası", çev. Nuray Yaşar, ...**Ve Sinema**, Kitap 3, Hil Yayın, s. 36.
35. **Godard Godard'ı Anlatıyor (Söyleşiler)**, çev. Aykut Derman, I. B., İstanbul, Metis Yayınları, Mart 1991, s. 64.
36. John Orr, **Sinema ve Modernlik**, çev. Ayşegül Bahçivan, I.B., Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları / Ark, 1997, s. 24.
- **** Bu konuda "Eğer hoşuma gitmişse, Dostoyevski'nin bir cümlesini de alırım" diyen Godard örnek verilebilir. Çünkü önemli olan, söylemek istenilen şeyin söylenmesidir.
37. Esra Biryıldız, **Sinemada Akımlar**, I. B., İstanbul, Beta Yayınları, Ekim 1998, s. 90-91.
38. Cook, **a.g.m.**, s. 38.
39. Makal, **a.g.e.**, s. 111-112.
40. Stephen Kern, **The Culture of Time and Space: 1880-1918**, Londra, Weidenfeld and Nicholson, 1983, s. 290-312.
41. Lunn, **a.g.e.**, s. 52.
42. Cem Taylan, "James Joyce - Virginia Woolf", **Varlık**, Ekim 1993, sayı: 1033, s. 58-59.
43. Andrzej Weselinski, **Graham Greene the Novelist: A Study of the Cinematic Imagination**, Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1983, s. 57-62
44. Nijat Özön, "Roman ve Sinema", **Türk Dili Roman Özel Sayısı**, C. 13, Temmuz 1964, sayı: 154, s. 799-800.
45. Boris Suçkov, **Gerçekçiliğin Tarihi**, çev. Aziz Çalışlar, I. B., İstanbul, Adam Yayıncılık, Eylül 1982, s. 192.
46. ManËs Sperber, **Parçalanmış Gerçeklik**, çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Can Yayınları, 1991, s. 97-98.
47. Elisabeth Schemla, "Umberto Eco: Bilgisayar Proustça'dır", aktaran: Bertan Onaran, **Yaşasın Edebiyat**, Kasım Aralık 1992, s. 95.
48. Hasan Aydın, "Şimdiki Zaman ve Sinema: Sine-i Edebiyat", **Kinema**, Nisan 1990, sayı: 1, s. 47-48.
49. Sperber, **a.g.e.**, s. 98.
50. Roland Barthes, "Nesnel Edebiyat", çev. Süheyla Bayrav, **Varlık**, 1 Ağustos 1965, yıl: 33, sayı: 651, s. 8-9.
- ***** Sine-roman sözcüğü, 1950'lerin ortalarından itibaren yeni bir bireysel ifade biçimi olarak sinema yapan ve edebi eserlerin uyarlamalarını yapmaktan çok, edebi teknikleri film yapımına

uygulamaya çalışan bir grup Fransız edebiyat yazarları tarafından yapılan yüksek derecede entelektüel filmler için kullanılmaktadır. Daniel Lopez, *Films by Genre*, Jefferson, North California, McFarland & Company Inc., Publishers, 1993, s. 49.

51. Cook, **a.g.m.**, s. 46.
52. Atilla Dorsay, **100 Yılın Yönetmeni**, 1. B., İstanbul, Remzi Kitabevi, Aralık 1995, s. 316.
53. Nijat Özön, **Sinema El Kitabı**, 1. B., İstanbul, Elif Yayınları, Temmuz 1964, s. 69-70.
54. Giovanni Scognamillo (der.), "*Alain Resnais ve Filmleri*", **Yeni Sinema**, Şubat-Mart 1967, yıl: 2, sayı: 5, s. 12.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W., **Minima Moralia**, çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğan, 1. B., İstanbul, Metis Yayınları, Ekim 1998.
- Astruc, Alexandre, "*Yaratma Gücümüzün Katedralleri*", çev. Orhan Duru, **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, C. 13, Temmuz 1964, sayı: 154.
- Aydın, Hasan, "*Şimdiki Zaman ve Sinema: Sine-i Edebiyat*", **Kinema**, Nisan 1990, sayı: 1.
- Aytür, Ünal, **Henry James ve Roman Sanatı**, Ankara, A.Ü. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayını, No: 271, 1977.
- Batur, Enis, "*Düsel Üretim Olarak Okuma*", **E/Babil Yazıları**, 1. B., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Eylül 1985.
- Bergson, Henri, **Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri**, çev. M. Şekip Tunç, 2. B., İstanbul, M.E.B. Yayınları, 1990.
- Belge, Murat, "*İş Bölümü Romanı da Etkiledi*", **Hürriyet Gösteri**, Haziran 1982, sayı: 19, yıl: 2.
-, "*James Joyce, Modern Dünya Edebiyatının Önde Gelen Temsilcilerinden Biri*", **Tarihten Güncelliğe**, 2. B., İstanbul, Alan Yayıncılık, Haziran 1986.
-, "*Hikaye ya da Roman Kişisinin Adı*", **Edebiyat Üstüne Yazılar**, 1. B., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1994.
- Biryıldız, Esra, **Sinemada Akımlar**, 1. B., İstanbul, Beta Yayınları, Ekim 1998.
- Butor, Michel, **Roman Üstüne Denemeler**, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, 1. B., İstanbul, Düzlem Yayınları, Şubat 1991.
- Büker, Sevil, "*Auteur Kuram Üzerine*", **...Ve Sinema**, İstanbul, Hil Yayın, 1986, sayı: 2.
- Barthes, Roland, "*Nesnel Edebiyat*", çev. Süheyla Bayrav, **Varlık**, 1 Ağustos 1965, yıl: 33, sayı: 651.
- Cook, David A., "*Fransız Yeni Dalgası*", çev. Nuray Yaşar, **...Ve Sinema**, Kitap 3, Hil Yayın.
- Dorsay, Atilla, **100 Yılın Yönetmeni**, 1. B., İstanbul, Remzi Ki-

- tabevi, Aralık 1995.
- Eco, Umberto, **Açık Yapıt**, çev. Yakup Şahan, 1. B., İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Kasım 1992.
- Godard Godard'ı Anlatıyor (Söyleşiler)**, çev. Aykut Derman, 1. B., İstanbul, Metis Yayınları, Mart 1991.
- Göze, Ayferi, **Siyasal Düşünceler ve Yönetimler**, 5. B., İstanbul, Beta Yayınları, Kasım 1989.
- Gürsel, Nedim, "*Yazın Akımlarının Oluşumunda Toplumsal/İdeolojik Yapının Yeri*", **Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı**, C. XIII, sayı: 349-353, yıl: 1981, s. 18.
- Hauser, Arnold, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, çev. Yıldız Gölönu, 1. B., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984.
- Horton, Andrew, Magretta, Joan (ed), **Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation**, New York, Frederick Ungar Publishing, 1981.
- "Jean-Luc Godard: *'Sinemanın her şeye rağmen çingene bir yönü var...*'", **Argos**, Nisan 1989, No: 8.
- Katz, Ephraim, **The Film Encyclopedia**, (Revised by Fred Klein and Ronald Dean Nolen), Third Edition, U.S.A., HarperCollins Publishers, 1998.
- Kern, Stephen, **The Culture of Time and Space: 1880-1918**, Londra, Weidenfeld and Nicholson, 1983.
- Lopez, Daniel, **Films by Genre**, Jefferson, North California, McFarland & Company Inc., Publishers, 1993.
- Lunn, Eugene, **Marksizm ve Modernizm**, 1. B., çev. Yavuz Alogan, İstanbul, Alan Yayıncılık, Ocak 1995.
- Makal, Oğuz, **Fransız Sineması**, Ankara, Kitle Yayınları, 1. B., Nisan 1996.
- McNeill, H. William, **Dünya Tarihi**, çev. Al,eddin Şenel, 2. B., Ankara, Verso-İmge Kitabevi, 1989.
- Nadeau, Maurice, "*Yeni Roman*", çev. Cemal Süreyya, **Argos**, Temmuz 1989, No: 11.
- Niş, Nilgün, Eryılmaz, Tuğrul "*Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga*", **A.Ü. S.B.F. B.Y.Y.O. Yıllığından Ayrı Bası**, Ankara, S.B.F. B.Y.Y.O. Basımevi, 1979.
- Orr, John, **Sinema ve Modernlik**, çev. Ayşegül Bahçivan, 1.B., Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları / Ark, 1997.
- Özdemir, Emin, "*Gerçekçilik Üzerine Yargılar*", **Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı**, C. XLII, sayı: 349-353, yıl: 1981.
- Özön, Nijat, "*Roman ve Sinema*", **Türk Dili Roman Özel Sayısı**, C. 13, Temmuz 1964, sayı: 154.
-, **Sinema El Kitabı**, 1. B., İstanbul, Elif Yayınları, Temmuz 1964.
- Robbe-Grillet, **Alain, Yeni Roman**, çev. Asım Bezirci, İstanbul, Yazko, 1981.
- Sander, Oral, **Siyasi Tarih 1918-1990**, 2. B., Ankara, İmge Ki-

- tabevi, Şubat 1991.
- Schatz, Thomas, **Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System**, Philadelphia, Temple Univ. Press, 1981.
- Schemla, Elisabeth, "*Umberto Eco: Bilgisayar Proustça'dır*", aktaran: Bertan Onaran, **Yaşamın Edebiyat**, Kasım Aralık 1992.
- Scognamillo, G. (der.), "*Alain Resnais ve Filmleri*", **Yeni Sinema**, Şubat-Mart 1967, yıl: 2, sayı: 5.
- Simon, Pierre-Henri, "*Alain R.-Grillet Yargılanıyor*", **Türk Dili**, C. XIII, sayı: 152, Mayıs 1964.
- Sperber, ManËs, **Parçalanmış Gerçeklik**, çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Can Yayınları, 1991.
- Suçkov, Boris, **Gerçekçiliğin Tarihi**, çev. Aziz Çalışlar, 1. B., İstanbul, Adam Yayıncılık, Eylül 1982.
- Taylan, Cem, "*Yeni Roman'ın Öncülerinden Woolf ve Joyce'un Romanlarındaki Zaman Kavramının Gelişmesi*", **Argos**, Ağustos 1989, No: 12.
-, "*James Joyce - Wirginia Woolf*", **Varlık**, Ekim 1993, sayı: 1033.
- Vincenti, Giorgio, **Sinemamanın Yüz Yılı**, İstanbul, Evrensel Kültür Kitaplığı, 1. B., Kasım 1993.
- Weselinski, Andrzej, **Graham Greene the Novelist: A Study of the Cinematic Imagination**, Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1983.
- Wollen, Peter, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, çev. Zafer Aracagök, 1. B., İstanbul, Metis Yayınları, Şubat 1989.
- Yılmaz, Durali, **Romanımız ve İnsanımız**, Genişletilmiş 2. B., Kültür Basın Yayın Birliği, Temmuz 1985.