

Nilay Ulusoy ÖNBAYRAK*

Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği

Özet

İtalyan Yeni Gerçekçiliği en önemli sinema akımlarından bir tanesidir. Sanatın tüm formlarında görülen "gerçekçilik" akımının etkilerini taşır. Gerçekçilik 19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa kıtasında özellikle Fransa ve İngiltere'de ilk olarak edebiyat alanında kendini göstermiştir. Gerçekçilik akımı gerçekliği, yapaylaştırmadan ve idealize etmeden orta sınıf insanların maaşlı iş, karı koca ilişkileri ya da toplumsal çatışmalarını ele alarak yansıtmıştır. Edebiyattaki gerçekçilik gibi İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı-daha doğrusu okulu- II. Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde, Özgürleşme döneminde akademik ve katı bir sinema anlayışına karşı çıkarak, dürüstçe savaştan zarar gören İtalyan toplumunu yansıtmayı amaçlamıştır. Çalışmamızda, Yeni Gerçekçiliğin gerçekçi kaynaklarını inceleyen sinema tarihine kattığı yenilikleri ve diğer sinema okullarına yaptığı etkileri araştırmayı amaçladık.

Anahtar Kelimeler

Gerçekçilik, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı, faşizm, Marksizm

Abstract

Italien Neo-realisme est l'un de plus important mouvement de cinéma. Il s'est consisté du mouvement réalisme dans tous les formes de l'art. Le réalisme est un courant littéraire apparu en Europe dans la seconde moitié du XIXe siècle, notamment en France et en Grande Bretagne. Il cherche à dépeindre la réalité telle qu'elle est, sans artifice et sans idéalisation, choisissant ses sujets dans la classe moyenne ou populaire, et abordant des thèmes comme le travail salarié, les relations conjugales, ou les affrontements sociaux. Comme la réalisme dans la littérature, La Neo-Realisme Italien un mouvement - plutôt qu'une école - qui a surgi en Italie au lendemain de la Libération, à la fois comme réaction contre un cinéma académique et sclérosé et comme volonté de décrire honnêtement la société italienne traumatisée par la guerre. Dans cette article, on va rechercher les sources réaliste du Neo-Realisme, ses nouveautés dans l'histoire du cinéma et ses effets aux autres écoles du cinéma.

Key Words

Realisme, Neo-Realisme Italien, fascisme, Marxisme

* Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi
nilay.onbayrak@bahcesehir.edu.tr

“Filmler, dünyayı bizim gözlerimiz önüne serip bizlere tesir ettiği müddetçe gerçekler.”
Siegfried Kraucauer

1. Gerçekçilik ve Sanat

Sanatta akım; siyasi, iktisadi, sosyal ve kültürel etkilenmelerden doğar ve o dönemin hayatında kültürel bir yöntem, düşünüş tarzı, bir etkileme aracı olarak yer eder. İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı'nı ele alırken öncelikle tarihle olan bağını ortaya çıkararak sinema alanındaki söz konusu gelişmeyi tarihsel gelişimi içinde ele almaya çalışacağız.

Gerçekçilik, Rönesans Gerçekçiliği, Aydınlanma Gerçekçiliği, eleştirel gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilik şeklinde gelişme göstermiştir. Burjuvazinin karşıt güçlerinin tarih sahnesine egemen oluşuyla toplumcu gerçekçilik doğmuş, gerçekçilik el değiştirmiş ve dönüşüme uğramıştır. Burjuva sanatında “modernizm” yani “anti realizm” egemen olmaya başlarken, gerçekçilik ise toplumcu sanat anlayışının temeli olarak gelişme göstermiştir.¹

Gerçekçiliğin ilk dönemi daha önce de belirtildiği üzere Rönesans Gerçekçiliği olarak anılır. Gerçekçiliğin en son aşaması ise eleştirel gerçekçilikten nitelikçe farklı bir yönelim olarak, gerçekliğin toplumculuk bilinciyle ve diyalektik maddeci yöntemle verilmiş biçimiyle, toplumcu gerçekçiliktir.²

16. yüzyıldan günümüze süregelen gerçekçilik sürecinde, sanat ve toplumsal dizge arasındaki bağlantıyı ortaya koyarak gerçekçilik akımının teorik temellerini atan

ise Marksist estetik olmuştur. Marksist estetik genel olarak Marx, Engels ve Plehanov'un sanat eseri ve ekonomik altyapı arasındaki ilişki üzerine yaptıkları çalışmaları kapsar. Özetle söylenen, sanatın da diğer bütün fikir sistemleri gibi çağının ekonomik koşullarıyla belirlenen bir üst yapı ögesi olduğudur. Bu bağlamda toplumun üretim sistemi, yeni üretim araçlarının kim tarafından ne şekilde kullanıldığı ve emek-artı değer ilişkisinin nasıl şekillendiği, toplumdaki sanatsal üretimi de doğrudan etkiler.³ Engels, “insan düşüncesinin en esaslı, en doğrudan temelini yalnızca, olduğu haliyle doğa değil de doğanın insan tarafından değiştirilmesi olduğu su götürmez bir gerçektir” der.⁴

Marksist estetikçiler, gerçekçilik yöntemlerini üçe ayırırlar: Natüralizm, eleştirel gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilik. Yaşamı olduğu gibi tüm yönleriyle yansıtan Natüralizmi bir tür yüzey sayan Marksistlere göre hakiki gerçekçilik, “öz”ü yansıtmak demektir. Gerçekçilik eleştirel gerçekçilik gibi tarihsel duruma eleştirel gözle bakan burjuva bakış açısından uzak olarak, devrimci olmalıdır ve işçi sınıfının eğitimini amaçlamalıdır. Bu eğitim, romanlardaki ya da filmlerdeki kahramanlar ve okuyucu ya da seyirci arasında oluşan özdeşleşme mekanizmalarından yararlanılarak, yani uyumlu kahramanlar yaratarak gerçekleştirilebilir.⁵

Gerçekçilik açısından sanatın nesnesi, sanatın kendi kendisi değil, ama özne yani birey ile nesne yani gerçeklik, dış dünya arasındaki değer bağlantısına ilişkin derin bilginin bir sonucudur. Gerçeklik bu ilişkinin bilgisine dayanır, bu nedenle öznel

ve nesnel gerçekliktir. Gerçekliği bilme ile değerlendirme birbirinden ayrılmaz bir birlik içindedir.⁶

“Gerçeklik, insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar. (...) Bu gerçekliği çok az sanatçının bireysel ve toplumsal görüşü belirler. Gerçekliğin bütünü özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır. (...) Yalnız olayları değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır”.⁷

1.1. Sinemada Gerçeklik Arayışları İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği

Gerçekçilik, sanat yapıtı yoluyla, sonunda sanatın alımlayıcısı olan kişilerin duygu ve düşüncelerini de biçimlendirmeye, onları etkilemeye, toplumsal yaşama etkin ve bilinçli bir biçimde katılıma yani, pratik-değiştirici etkinlikte bulunmaya yönelir. Bunun için de gerçekçi sanatta sanatın işlevi ile sanatın amacı arasında olduğu kadar, sanatın dili ile sanatı alımlayıcı kişiler arasındaki bağ da büyük bir önem taşır. Ama gerçekçi etkileme, yalnızca estetiksel haz verdirmeyle sınırlı değildir; alımlayıcı kişide bilinçlendirici ve kişilik oluşturucu etkileme olanaklarını da harekete geçirir... Sanat bu yolla insansal ve toplumsal ilişkilerde barınan gelişim olanaklarının bilincine varılmasını sağlar.⁸

Avrupa’da Rönesans ile başlayan yeniliklerin temelinde “gerçeğe ulaşma” felsefesi hakimdi. Rönesansın en önemli sanatçılarından biri olan Leonardo da Vin-

ci “En mükemmel resim yapma tarzı gerçeğe en benzeyenini saptamaktır” diyerek “gerçeğe ulaşma” felsefesini doğrulamıştır.⁹ Antik Yunan döneminden itibaren varolan bu özlemi; kapitalizmin belirli bir gelişmişlik düzeyine ulaşmasıyla rasyonalist, pozitivist ve nihayet materyalist düşünce akımları “gerçeğe ulaşma” düşüncesini dünyanın maddi varoluşuyla ilişkilendirmiştir.

19. yüzyıl burjuva gerçekçiliği; esas olarak edebiyatta, Fransa’da Balzac’ın, Rusya’da Tolstoy’un başını çektiği ve ardından yüzlerce yazarı sürükleyerek günümüze kadar ulaşan etkili sanat akımlarından biri oldu. İşçi sınıfının kendi sanatını ve edebiyatını burjuva sanat biçimi karşısına çıkarması “toplumcu gerçekçi sanat” akımını başlatırken, bu gerçekliğin de birbirinden farklı spekülâtif yönlerinin olabileceğinin de kabulü anlamına geliyordu.

Gerçekçilik gerçekten ve bütün sanatlar gibi sinema da yaşamdan yola çıktığına göre, burada kuşkusuz tartışılması gereken gerçeğin ve yaşamın ya da yaşam gerçeğinin kendisidir. “Efsanelerin altına gömülmüş olan gerçek yeniden tomurcuklandı. Ve sinema dünyayı yaratmaya başladı. Bir ağaç vardı, bir ihtiyar adam, bir ev, yemek yiyen bir insan, uyuyan bir insan, ağlayan bir insan...” İtalyan Yeni Gerçekçilik’inin en önemli kuramcılarında olan Cesare Zavattini’nin bu sözleri sinemada yaşam gerçeğinin merkezini tanımlamaktadır.¹⁰

“Sinema gerçeği mi yansıtmalı yoksa yaratıcı beyinlerin ürünlerini mi bize sunmalı?” sorusu, sinema tarihinin en başından beri sinemacıları ikiye ayırmıştır. Söz

konusu ikilem Lumiere Kardeşlerin kame-ralarını alıp trenin gara girişini ve fabrika-
dan işçilerin çıkışını kaydetmeleri ile
Melies'in çeşitli illüzyon numaraları kulla-
narak 1907'de 14 dakikalık *A Trip to the
Moon* (Aya Seyahat)i çekmesi ile başlar. Si-
nemanın amacı ve görevi nedir? Gerçek-
leri kaydetmek bir sanat sayılır mı? gibi
sorular sinemacıları ve sinema teorisyenle-
rini düşünmeye itmıştır.

Film teorisinin ana konularından biri
olan sinemanın gerçeklikle ilişkisini sorgu-
lama, sinemanın yine ilk yıllarında Rudolp-
he Arnheim, Siegfried Kracauer ve Bela
Balazs gibi teorisyenlerin ana tartışma ko-
nularını oluşturmuştur. Söz konusu Klasik
Film Teorisi döneminde "bir film hangi
noktalarda gerçeklikten ayrılmalıdır?" so-
rusu tartışılırken, sinemanın bir sanat dalı
olup olmadığı sorgulanmıştır. Arnheim,
sanatın gerçek dünyanın biçimsel formla-
rını paylaşan bir imitasyonu olduğunu söy-
lerken, sinemayı günlük algılama ve
gerçeklikten şu noktalarda ayırmaktadır:

- derinliğin azalması
- tek boyutlu bir yüzeyde üç boyutlu bir
nesnenin gösterimi
- rengin yokluğu
- zaman-uzam birlikteliğinin kayboluşu
- görsellik dışında tüm duyuların göz
ardı edilmesi¹¹

Sessiz sinema döneminde sinemanın
hiçbirşey olmadığını iddia edenlere karşı
Arnheim, çağdaşı Kracauer ile sinemanın
gerçeğin uyarlanmasının ötesine geçebilen,
teknolojiyi kullanan özgür, bağımsız bir sa-
nat olduğunu ispatlamaya çalışır. Kracauer

buna ek olarak sinemanın modern yaşa-
mın "okunmasını" kolaylaştıran bir teknik
araç olduğunu ve toplumun tüm gerçek-
liklerinin, tüm aksaklıklarının sinema yo-
luyla topluma anlatılması gerektiğini
savunur.¹²

Sinemada gerçek mutlaklaştırılmış ve si-
nemanın başlıca hedefinin bu mutlaklaştı-
rılmış gerçeği mimesis kuramına uygun bir
şekilde vermek olduğu düşünülmüştür. Söz
konusu anlayış sinemada Griffith ile başla-
mış, başta Pudovkin olmak üzere Rus ku-
ramcıları ile yerleşmiş ve İtalyan Yeni
Gerçekçilik akımının yönetmenlerinin film-
lerinde sanatsal yetkinliğini ispatlamıştır.¹³

İtalyan Yeni Gerçekçiliği teorik-düşün-
sel kökenlerini Eisenstein, Vertov ve Pu-
dovkin gibi Sovyet Kurgu
Kuramcılarından ve Bela Balazs gibi bi-
çimcilerden, sinema dilini ise 1930'lu yılların
Fransız Sineması'ndan almaktaydı.
İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin önemli yönet-
menlerinden Luchino Visconti 1936-1939
yılları arasında Fransa'da toplumcu-gerçek-
çi sinemanın ilk yönetmenlerinden Jean
Renoir'ın asistanlığını yaparken, Paris'te en
etkin siyasal-teorik güç olan komünist ha-
reketten etkilendi. Visconti ve önemli yö-
netmenlerinden biri olduğu İtalyan Yeni
Gerçekçilik Akımı'nı söz konusu marksist
düşünce ve anti faşist eylemlilik etkilemiş-
tir.¹⁴ II. Dünya Savaşı sırasında hem İtalya
hem de Fransa'da yeryüzünde süren anti fa-
şist mücadeleye, İtalyan Sineması'nda Yeni
Gerçekçiliğin bütünüyle sahip çıkacağı bir
siyasal konumlanış olarak ortak paydayı
oluşturmuştur.

Öte yandan 1930'ların Fransa'sının si-

nema dili ve gerçekçiliğe yaklaşımının yanı sıra kahramana dayanmayan anlatısı, insanların içinde bulunduğu koşulları yalın ve gerçekçi bir biçimde göstermesiyle gerçekleştiren 1920'ler Sovyet Sineması'nın dramatik yönü ve öyküye dayanan tarafı İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin anlatı temellerini oluşturmuştur.¹⁵

Yeni Gerçekçi Sinema'yı etkileyen politik estetiğin temellerini oluşturan Marksist düşünce, Antonio Gramsci'nin *Prison Notebooks* kitabında ayrıntılı bir şekilde ele alınan Georg Lukacs'ın fikirleri ile İtalya'da dolaşıma girmiştir. Dinleyici beklentilerinin ve sinema endüstrisinin değişimi ile Lukacsçı bir tavırla ortaya çıkan gerçekçilik, tarihsel gerçekliği yakalamayı önemli hale getirmiştir.¹⁶

İtalyan Yeni Gerçekçiliği, nesnelere bir bütün olarak görülmesi için bir bilinçlilikle bir bütün olarak algılanan gerçeklik betimlemesidir. Yeni Gerçekçilik, kendinden önce gelen gerçekçilik estetiği ile karşıtlıklara sahip bulunmaktadır. Özellikle doğalcılık (naturalism) ve verism (sanat ve edebiyatta gerçekçilik) düşüncesiyle karşılaştırıldığında bu karşıtlıklar daha belirgin hale gelmektedir. Bu şekilde ele alınan gerçekçilikte nesnelere belli bir şekilde konu seçimiyle ilintili değildir. Yeni Gerçekçilik; karakterlerinin ve onların hareketlerinin politik, ahlaki, psikolojik, mantıksal ve sosyal açıdan çözümlenmelerini reddetmektedir. Gerçekliğe bir bütün olarak yaklaşılmaktadır. Bu, yeni bir bakış şeklidir; bu sinema ve düşünce akımına Yeni Gerçekçilik denmesinin sebebi de budur. Sahnedeki karakterlerin psikolojik çözüm-

leme parçaları değil, duyumları bir bütün olarak ele alınır.¹⁷

Öte yandan Cesare Zavattini İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı'nın gerçekçiliğinin geleneksel çizgisini aşma çabasında olduğunu belirtse de, gerek ortaya çıkan yapıtlar, gerekse yapıtlar üzerine yapılmış değerlendirmeler, Yeni Gerçekçilik'in geleneksel dram modelinden ve gerçekçilikten bir kopmayı temsil etmediğini göstermektedir. Çünkü estetik uygulamada klasik sinemadan kopmayı gerektirecek olan estetik araçlar gündeme gelmemiştir. Atmosfer, özdeşleşme, gerilim ve katharsis kavramlarıyla belirlenen klasik model ve daha da önemlisi sinemanın tabii olduğu gerçek yani yaşam gerçeği sorgulanmamaktadır. Roberto Rossellini'nin ifade ettiği gibi "benim için gerçekçilik, gerçeğin sanatsal biçiminden başka bir şey değildir". İtalyan Yeni Gerçekçiliği için gerçek, gerçek olmayan ile birlikte değil sadece kendisi ile kavranmakta ve bunun sanatsal biçimi sinemaya aktarılmaktadır.¹⁸

2. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin Tarihsel Gelişimi

2.1. Savaş Öncesi İtalyan Sineması

I. Dünya Savaşı öncesi İtalyan film endüstrisi Fransız, Alman ve Amerikalı'larla rekabet edecek güçteyken, söz konusu savaşın bitimiyle dünyada Amerikan Sineması'nın gücü hissedilmeye başlandı. Faşist diktatör Benito Mussolini sinemanın propaganda gücünün farkına vararak, İtal-

yan Sineması'na ilgi duymaya başladı. 1920'lerin sonlarından itibaren faşistler bir dizi devlet yardımı ve sansürü ile sinema üzerinde kontrol oluşturdular. Tüm eğitsel film yapımı etkinliklerini L'Unione Cinematographica Educativa (LUCE) adıyla bir yetkide topladılar. Daha sonra haber filmlerinin üretim ve dağıtımını da ele aldılar. Ciddi devlet kontrolü, 1933'de bir sansür kurulunun tüm film senaryoları ve projelerini gözden geçirmeye ve İtalyan filmlerinin uluslararası ticaretini düzenlemeye başlaması ile gerçekleşti. Film yapımcıları kısa bir sürede onaylanmış sinemayı üretip dağıtabilmek için bu kurulla çalışmayı öğrendiler. 1937'de Mussolini ve evlatlığı Galeazzo Ciano, Roma dışında Cinecitta adında 22 yeni stüdyolu bir kompleks yapturdular. Cinecitta İtalyan Hollywood'u haline geldi.¹⁹ 1930'ların ortasında hükümet yönetmenleri eğitmek için Centro Spelimentale adıyla bir film okulu açtı. Bu okuldan Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni ve Dino De Laurentis'in de bulunduğu önemli yönetmenler yetişti. Film endüstrisini kontrol eden ve ülkedeki yabancı filmleri denetleyen bir ulusal ajansın (ENIC) kurulmasıyla faşistlerin film yapımı, dağıtımı ve gösterimi üzerindeki kontrolü tamamlanmış oldu.²⁰

I. Dünya Savaşı'nın getirdiği karışıklıktan yararlanarak Avrupa pazarını ele geçirmek amacıyla sinemaya tüm desteğini veren Mussolini sayesinde güçlenen İtalyan Sineması'nda filmler rejimin baskısını yansıtmaktaydı. Sansür her türlü cinayet, kendine kıyma, hırsızlık gibi sahneleri yasaklamıştı. Memurlar, askerler ve rahipler dokunulmazdılar. Cinsel problemlere hiç

yaklaşılmamaktaydı. Açlık yoksulluk, işsizlik yani gerçekler sinemada yer bulamamaktaydılar.²¹

Faşist dönemde özellikleri açısından üç film türü, siyasal ve toplumsal bir eğilim olarak faşizmin İtalya'da yaygınlaşmasına ve tutulmasına katkıda bulunmuştur:

1. Salon Filmleri (Telefoni Bianchi)
2. Tarihsel Filmler
3. Propaganda Filmleri²²

Faşist iktidarın propagandasını yapan *L'Assedio dell'Alcazar* (Alcazar Savaşı 1940), *La Corona di Ferro* (Demir Taç 1941) gibi filmlerin yanı sıra sudan, eğlendirici "beyaz telefon" filmleri çekilmekteydi. Faşist iktidarı yücelten filmlerde Mussolini'nin orduları Roma İmparatorluğu'nun orduları ile eşdeğer gösterilirken, zengin evlerinde bulunan beyaz telefonlardan adını alan romantik komedilerde mutlu sonla biten aşk ilişkileri ele alınıyordu. Dönemin Renato Castellani, Alberto Lattuada gibi yönetmenleri ise kalıcılığı ulusal ya da uluslararası edebiyatta aramışlardır. Bu yazınsal sığınığın tek anlamı kendini gizleyip maskelemek olmamıştır. Söz konusu sığınak aynı zamanda estetikçi ve toplumcu-siyasi muhalefetin sözcüleriyle konuşmak için zemin yaratmıştır.²³

Beyaz telefonlu filmler bir oyalama politikası olarak üç amaca hizmet etmektedir:

1. Sinemayı her yere yaygınlaştırarak, düşünme ve bilinçlenmeye ayıracak zaman bırakmamak ve insanların düşünme yetilerini ellerinden almak
2. Hoş fakat boş yapımlarla kitlelerin dikkatini başka yöne çekmek

3. Parlak, gösterişli filmlerle halkı aldatmak, zaman kazanarak oyalamak²⁴

Mussolini ve iş başındaki yönetim faşist süreç içinde militan bir sinema olgusu yaratmaya çalışmış, bunun için büyük bir çaba harcamışsa da başarılı olamamıştır. Faşistler kurdukları sinema okulları, platoları ve şenlikleri ile sinema sanatını ve endüstrisini kalkındıracak uygulama alanları geliştirmişlerdir. Bütün bu etkinlikler faşist bir sinema yaratmaktan öte, İtalyan Sineması'nın yükselip kendini aşmasına, teknik ve artistik bir ilerleyiş içine girmesine katkıda bulunmuştur.²⁵

Faşist İtalyan Sineması'nın altın çağı Temmuz 1943'de sona erdi. Bu ayda müttefikler Sicilya'yı işgal ettiler ve Mussolini, hükümetini yürütmek için Salo'ya kaçtı. Film yapım merkezini Roma'dan Venedik'e aktardılar. Müttefikler Haziran 1944'de Roma'ya girdiklerinde Cinecittà'yı boş fakat el değmemiş şekilde buldular.²⁶

İtalyan faşizmi, Nazilerden farklı olarak sanatta çoğulculuğun belli bir ölçüde sürüp gitmesine göz yumarak özellikle sinemayla ilgilenmiştir. Faşistlerin kapitalizmi ve güdümcülüğü İtalya'yı modern stüdyolarla donatmıştır. Bu stüdyolar sonraki yılların önemli İtalyan yönetmenlerinin yetişmelerine olanak tanımıştır.²⁷ İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı, baskı ve zorlamaların ortaya çıkardığı bir arayışın, yukarıda bahsedilen bir ortamda bir sinema akımına dönüşmesidir.

2.2. İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı

İtalyan Yeni Gerçekçiliği temelde İtalya'nın diğer sanat dallarındaki gerçekçilik ve doğruluk hareketlerine paralel olarak gelişmiştir. İtalya barok döneminden bu yana rönesansın dinsel dogmatizmin ve aşkınlığın reddi prensiplerine sanat alanında oldukça sadık kalmış ve böylelikle bir tür gerçekçilik geleneğine her zaman sahip olmuştur. Örneğin yazın alanında Boccaccio'dan bu yana İtalya'da kısa öyküler (novella) hep önemli olmuş ve gerçekçilikten belli parçaları içerisinde barındırmıştır. Roberto Rossellini'nin ilk dönem gerçekçi filmlerinde de (özellikle *Paisa* (1946)) ana hikayenin bu tarz küçük öykücülere bölündüğünü görürüz. Luchino Visconti'nin *Ossessione* (Tutku-1941) sunun senaristlerinden Gianni Puccini, sinemayıkendi içinde bir olgu olarak ele alma eğilimine karşı uyarıyordu: "Bu çok yanlış bir düşüncedir, ama ne yazık ki, kibirli, hatta daha kötüsü ilgisiz bir tavırla sinemadan, güzel sanatlardan, edebiyattan birbirlerinden bağımsız dallarmış gibi sözetmeyi sürdürenler bu yanlışta düşüyorlar".²⁸ Luchino Visconti ise "cinema antropomorfo" adlı yazısında sinemacı olmak arzusunu şöyle açıklar: "sinema yapmak istedim çünkü herşeyden önce yaşayan insanın, olgular arasında yaşayan insanın (olguların değil) filmini yapmak istedim."²⁹

Visconti'nin bir manifesto niteliğindeki bu yazısının yayınlandığı *Cinema Dergisi*'nin etrafında toplanan genç sinemacılardan Guiseppe De Santis ve Mario Alicata ilk

kez bu dergide, çektikleri onca acıya karşın umutlarını yitirmemiş insanlardan ilhamını alan devrimci bir sanattan söz ederler. “Fantastik de olsa” diye yazmıştı o sıralar De Santis, “jestlerin, genel ortamın, daha doğrusu insanların yaşadığı dünyanın bütünlüğünü ifade etmeye yarayacak unsurların aslına uygun bir biçimde yansıtılması için gösterilecek çaba; sinemada başka bir çaba olamaz, çünkü diğerlerinden farklı olarak bu sanat dalı, bütün duyularımıza hitap eder.”³⁰

“Şimdiki zamanın hayali”, başlangıçta Yeni Gerçekçiliğin vermek istediğiydi. Bu yeni akım, sinema-stüdyo çemberinden sıyrılmıştı, yapımcılar sokaklarda, tarlalarda çalışıyor, profesyonellerle amatör oyuncularını bir araya getiriyorlardı. Muhabbetle, korkuyla ve bitmez tükenmez bir enerjyle ulusal sinemalarını kurma yolan giden bu insanlar başarıya kısa bir sürede erişmişlerdir.³¹

Öte yandan Yeni Gerçekçilik faşizmin kültürel mirasıyla özdeşleşebilecek estetik kalıpları yıkmaya ve yaşanan toplumsal süreçlere yabancı Beyaz Telefon filmleri gibi sözde sanatsal üretimlere son verme kaygısı taşır. Cesare Zavattini Yeni Gerçekçilik Akımı’nı şöyle tanımlar: “Benim için yeni gerçekçiliğin önemi, hikaye dediğimiz şeyin insanın nesnel gerçeklik karşısındaki yenilgisini gizlemekten öte bir anlam taşımadığını ortaya koymaktır.”³²

Askeri olduğu kadar ideolojik bir savaş da olan II. Dünya Savaşı’nın bitişi ve Mussolini’nin devrilmesiyle İtalya’nın güneyinden kuzeyine hareket eden özgürlük hareketi ile liberallerin gerçekçi düşünce-

leri Nazizme karşı coşkulu bir dışavurumculukla patlak verdi. Ülkenin sağ kanadı kendi içine çekilirken eleştirmen Umberto Barbaro’nun Yeni Gerçekçilik olarak adlandırdığı hareket başladı. Filmler, aynı sessiz sinema gibi küçük öykücülere dayanıyordu ve nesnelidi. Bir evyanyorsa, araştırmaya, kişilik çalışmasına zaman yoktu, yalnızca etki ve tepki vardı. Kişilik oluşumu, eylemde ortaya çıkmasına göre raslanıyordu. Yeni Gerçekçilik, Fransız Sineması’nın yeniden doğuşu ile birlikte, sinemanın üçüncü aşamasını gerçekleştiren öncü bir modern hareket halini almıştır.³³

Harekete standart oluşturan ilk kişi, film yapma amacını “utile il L’homme-insanlığa yararlı” olarak tanımlayan gazeteci ve eleştirmen Cesare Zavattini’ydi. Ona göre filmlerde para kazanmaktan daha fazla şeyler vardı. Zavattini, Vittorio de Sica için senaryolar yazarak işe başlamıştı. Jean Renoir’ın desteği ile Luchino Visconti *Ossessione* (Tutku 1943)’yi çekerken, De Sica ve Zavattini de *The Children Watching Us* (Çocuklar Bizi İzliyor 1943)’ı çekmekteydiler. Söz konusu filmler Yeni Gerçekçilik Akımı’nın ilk örnekleriydiler.³⁴

Yeni Gerçekçilik Akımı’na göre sinema genel erkek ve kadınlar uğraşır, gerçek mekanlarda çekimler yapar, belgesel tarzı kendine örnek alır. Yeni Gerçekçi yönetmenler doğal ışık kullanmışlar, savaştan zarar görmüş ülkelerin sokaklarında çekimler yapmışlardır. Kamera gerçeğin en iyi anını yakalamaya çalışırken oyunculukta da olağan mimikleri ve mizansenini oluşturan hikayeyi görselleştirdiler. Doğaçlama

yolunu seçerken çerçeveleme ve kamera hareketinde esnekliği tercih ettiler. Herşeyden önemlisi hayatın acı tecrübesine yakınlığı kural haline getirdiler.³⁵

Yeni Gerçekçilik Akımı'nın en ortak biçimsel özelliği gerçek mekanlarda çekimlerin gerçekleştirilmesi olmuştur. Sonrasında stüdyoda diyalogların seslendirilmesi ile şekillenen bir mizansen geleneği doğmuştur. Yeni Gerçekçiliğin sinema dünyasına yaptığı en büyük katkı, estetikten çok gerçeğin olduğu gibi yansıtılması olmuştur.³⁶

Sinemada toplumsal gerçekçiliği nitelenebilecek şey, meslekten oyuncuların yokluğu değil, fakat yıldız ilkesinin reddi, meslekten oyuncular ile amatör oyuncuların eşit olarak kullanılmasıdır. Önemli olan nokta, meslekten oyuncuya her zamanki işini yüklememektir; yani oyuncunun yarattığı kişiyle olan ilişkisi, seyirciye hiçbir önyargı yüklememelidir.³⁷

Böylece sinemanın geleneksel tiyatro-sallığına, planın hünerle işlenmesine, stüdyoların gerekliliğine ve kişiliklerle belirlenen star sistemini getiren deneyimli oyunculara dayanmasına karşı çıkan Yeni Gerçekçilik, amatör oyuncularla olayın geçtiği zamandaki doğal davranışı veremeyi amaçlar. Savaş sonrasında teknik ve mali yoksunluklarının yanı sıra Yeni Gerçekçi sinemacıların amacı, yaşanmış deneyimlerin teknik yetkinliğe aldırılmadan doğal ortamında verilmesiydi. Haber filminin bir uzantısı da sayılabilecek bu anlayış ile Yeni Gerçekçi sinemacılar, amatör oyuncularını seslendirme stüdyolarına sokma cesaretini kendilerinde buldular.³⁸

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin temelde şimdinin üzerine kurulu bir senaryo yapısı vardır. Öykünmeye ve hikayeciliğe yer yoktur. İtalyan Sineması'nın gerçekçiliği hiç bir vakit bir estetik gerilemeye yol açmaz tam tersi bir ilerleme doğurur. İtalyan filmleri bir belge değeri taşır; senaryonun kök saldığı bütün toplumsal alanı da birlikte sürüklemeyen, senaryoyu söz konusu durumdan ayırmak mümkün değildir. Savaş, tarih içinde bir sonuç doğurmuştur. İtalyan Sineması'nın hayranlık uyandırmasının ve Batı sinemasında yer bulmasının ana sebebi, günlük gerçeğin çizilmesinin bu sinemada kazandığı anlamdır.³⁹

Akımın konu ve temalarını; *Roma Açık Şehir* ve *Paisa*'da görebileceğimiz faşizmin kötülenmesi ve partizan eylemlerin yüceltilmesi, *Yer Sarsılıyor*'daki az gelişmişlik, *Bisiklet Hırsızları*'nda gördüğümüz kentlerdeki işsizlik, Guiseppe de Santis'in *Acı Pirinç*(Riso Amaro-1949)'inde gördüğümüz kırsal kesimin toplumsal sorunları, *Umberto D* (1952)deki yaşlı insanların sıkıntıları oluşturmaktadır.

Yeni Gerçekçilik Akımı'nın tüm özelliklerini barındıran ilk film ise faşist düzen içerisinden yaptığı çalışmalarında aracın, mesajdan daha önemli olduğunu düşündürten Roberto Rossellini'nin *Rome Open City* (Roma Açık Şehir 1945)si olmuştur. Film komünistler ile katoliklerin Nazi işgaline karşı birleştikleri trajik bir olayı canlandırıyor. *Roma Açık Şehir*'in çekimlerine Haziran 1944'de gerçekleşen Roma'nın kurtuluşundan kısa bir süre önce başlanmıştı. Filmde yönetmenin izleyiciyi inandırmak için gösterdiği çaba

görölmeye değerdir. Yaşamanın anlaşılmaZ gerçekleri filmde kolayca benimsenmemektedir.⁴⁰ *Rome Open City*'nin etkileyici stili, gerçekçi film tekniğinin öğelerini, dünya film estetiğinin ayrılmaz bir parçası haline getirdi.

Savaş Yeni Gerçekçileri destekleyecek pek çok küçük öyküçükle doluydu. Fakat yönetmenler, toplumsal adaletsizlikler üzerine eğilmeyi de tercih ettiler. Zavattini ve De Sica 1946'da *Sciuscia* (Ayakkabı Cilası)yı, 1948'de ise başyapıtları *Ladri di Biciclette* (Bisiklet Hırsızları)nı çektiler. Aynı yıl Luchino Visconti, Sicilya'daki fakir balıkçıların hayatını bir belgesel gerçekliğiyle anlattığı *La Terra Trema* (Yer Sarsılıyor) yı gerçekleştiriyordu. Roberto Rossellini ise çağdaş İtalya temasını işlediği *Paisa* (Köylü 1946) yı çekerken, söz konusu konuya De Sica *Umberto D* ile katılıyordu. Sinemanın söz konusu döneminin son önemli isimleri ise o zamanlar gazeteci, belgesel filmci ve De Santis'in senaryo yardımcıları olan Michelangelo Antonioni, Rossellini'nin senaryo yardımcıları olan Federico Fellini ve *La Terra Trema*'da yönetmen yardımcılığı yapan Francesco Rossi idi.⁴¹

Mussolini'nin zararsız komedilere, tarihi destanlara ve duygulu melodramlara olan merakı Yeni Gerçekçileri Jean Renoir'ın şiirsel realizmine yöneltmiştir. Yeni Gerçekçiliğe göre film genel erkek ve kadınla uğraşmalıdır; gerçek hayat oluşumlarında kapıların dışında çekimler yapılmalı, söz konusu filmler bir belgeselle aynı tarzda olmalıdırlar. Yeni Gerçekçiler 1930'ların İtalyan Sineması'nda görölen entrikaları terk etmişlerdir. Öykülemeleri

gevşektir. Hayatın acı tecrübesine yakınlık kural haline gelmiştir. De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* ya da Rossellini'nin *Paisa*'sı gibi en radikal Yeni Gerçekçi çalışmalar, hiç bir zaman hikaye içinde tam olarak çözülemeyen tesadüfi detaylar içermektedir.⁴²

1945'de savaşın getirdiği sonuç olarak İtalyan film endüstrisinin sıkıntıya düşmesi, geleneksel film yapımını zorlaştırmıştı. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ise ucuz film yapımının manifestosu gibiydi. Bu zor koşullarda akımın taraftar desteği de çoğalıyordu. Söz konusu politik ve sosyal heyecan döneminde Yeni Gerçekçiler, yer altında çarpışan İtalyan direnişçilerini ve yeni İtalyan Devleti'nin doğuşunu sergilemektedirler.⁴³

Fransız filmlerinden ayrı olarak, İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması doğrudan doğruya direnme hareketlerini çizmekle yetinmez. Çünkü Kurtuluş yakın bir geçmişteki bir özgürlüğe dönüş anlamına gelmemekte, siyasal devrim, müttefik işgali, ekonomik ve toplumsal sarsıntı anlamına gelmekteydi. Rossellini, Lattuada, Blasetti daha o vakit uluslararası çapta bir gerçekçiliğe erişme çabasındadırlar. Bununla birlikte bu estetik niyetleri bütünüyle kurtarmak, yeni koşullar içinde serpilmelerini sağlamak Kurtuluş'un işiydi. Öte yandan bu yeni koşullar bu estetik niyetlerin anlam ve önemini duyulur ölçüde değiştirmekten de geri kalmayacaktı. Yeni Gerçekçiliğin birçok öğesi Kurtuluş'tan önce de vardı: İnsanlar, teknikler, estetik eğilimler. Ama tarihsel, toplumsal ve ekonomik durum birdenbire bir birleşime yol açtı ve söz konusu birleşime yeni öğeler

katıldı.⁴⁴

Öte yandan Nisan 1945'ten itibaren İtalya tamamen sivil yasalara geçiş yaşayan Müttefikler'in kontrolü altındaydı. Amerika Birleşik Devletleri temsilcilerinin hakimiyetindeki işgalci güçler, İtalya'yı derhal Hollywood filmlerine açtılar. Uzun süre sadece faşist onaylı sahnelere aşına olan İtalyan gösterimciler ve izleyiciler söz konusu filmlere de ilgi gösterdiler. Yerel yapımlar azaldı. İtalya'da 1946 yılında yaklaşık 600 Hollywood filmi gösterime girdi.⁴⁵

Hollywood filmleri enflasyonu karşısında İtalyanlar çareyi 1949 yılında imzaladıkları Andreotti Sözleşmesi ile buldular. Söz konusu sözleşme ile Hollywood filmlerinin ithali ve dağıtımı zorlaştırıldı.⁴⁶ Bu düzenlemeler İtalyan film endüstrisinde büyük patlayama yol açarken Hollywood Sineması da kısıtlamalardan kurtulmak için ortak yapım arayışına girdi. Fransız ve İngiliz Sineması'yla ortaklaşa yapılan filmler ise, ilerde göreceğimiz gibi gerçekçiliğin sonuna doğru yapılan yolculuğa denk gelecekti.

2.3. Yeni Gerçekçilikten Kopuş

Sinemanın günlük hayatın gerçeklerini tüm yönleriyle yansıtmaması ve bu sayede halkın bilincine varmadığı duyguları ve düşünceleri, umutları ve beklentileri gün ışığına kavuşturması talebinde yoğunlaşan Yeni Gerçekçilik, ortaklaşmacı olgularla uğraşması nedeniyle halka yönelik, yani halkçıydı ancak çeşitli halk kesimlerine hitap etmektense siyasi bilince sahip, yani sosyalist devrim bilinci taşıyan seçkinleri hedef

almaktaydı. Öte yandan yalnızca bu yorumla dayandırılmış bir yeni gerçekçilik kavramı, ne yazık ki tarihsel gerçeklere uymamaktadır. Yeni Gerçekçilik yalnızca Visconti'nin tarihsel materyalizme dayalı toplumsal çözümlemesi olarak şekillene-memiştir.⁴⁷

1945-1950 yılları arasında İtalyan Sineması'nın hem ülke içinde hem de dışında gösterimlerde damgasını vuran Yeni Gerçekçilik, 1950 sonrasında etkisini yitirmeye başladı. Mussolini dönemindeki faşizmin yıkıntıları onarılıp, toplumsal-siyasal yaşam yeniden düzenlendiğinde İtalyan Sineması da değişim geçirmeye başladı. İtalya'da düzen yeniden kurulmuştu, yıpranan kurumlar kendini restore etmişti. Artık toplumsal yaşamın fotoğrafını çekmek, insanların sorunlarını yalın bir şekilde göstermek yerine, analiz etmek-çözümlenmek, giderek saydamlığını yitiren toplumun ve siyasal yaşamın dinamiklerini bulmak gerekiyordu.

Liberal ve Sosyalist partiler 1950'li yılların başlarında mesajlarını iletmekte güçlük çekmeye başladılar. Ülke ekonomisi ve politik ortam düzeldikçe İtalyanlar hayatın güzel yanlarını gösteren Hollywood filmlerine rağbet etmeye başladı. Acının ve fıkırlığın Yeni Gerçekçi filmlerdeki sunumu, değişim geçiren İtalyan toplumunun ruh haline hitap etmemeye başladı. Tüm Avrupa'da ulusal sinemalarda görülen faşizmin başarısızlığına karşı burjuvanın eski zenginliğini ve gücünü tekrar hızla kazanması ve kültürel sermayesinin tekrar artması, yeni sinemacıların ilgisini burjuvazinin zayıf ve basmakalıp günlük varoluşuna yönlendirdi.⁴⁸

Öte yandan 1949 yılında film endüstrisinin gelenekselci çoğunluğu, hükümet denetimi ve yardımı istedi, ünlü bürokrat Giulio Andreotti film denetleme merkezinin başına getirildi. Daha önce bahsedilen Andreotti Sözleşmesi, İtalyan halkını küçültücü filmlerin yapılmasını önlemek amacıyla politik sansür içermekteydi. 1946'da kadınlara seçme hakkı verilince, kilisenin de etkisiyle 1947-1948 seçimlerinde merkez sağdaki Hristiyan Demokrat Parti seçimleri kazandı. 1960 yılı ile birlikte Yeni Gerçekçilik Akımı'nın son bulduğunu söyleyebiliriz.⁴⁹

Yeni Gerçekçilik Okulu'nun parçalanması, üç yönde, üç kökenden itibaren uygulanan bir politik yansızlaştırma çalışmasıyla hazırlandı:

- Tripartizmin (üç parti yönetiminin) inşası ve on yıldan daha erken hristiyan demokrasi tarafından iktidarın ele geçirilmesi (sahte bir parlamentarizm oyunuyla). Sağın gücündeki bu tırmanmaya, öyle görünüyor ki, Ekmek, Aşk ve Fantezi, Yeni Gerçekçiliğin kılık kıyafetini ustaca giyinmiş bu öğelerinin tecimsel damarının gelişmesini borçluyuz, popüler bir tür görünümüne saygı gösteriyormuş gibi görünen bu filmler çok fazla angaje olmuş konulardan halkı vazgeçirmek amacına sahiptiler.
- Amerikan kapitalizminin işe burnunu sokuşu ve bir Tiber Hollywood'unun yerleşmesi: Yeni Gerçekçiliğin kökünü kazıma girişimleri daha sonra yeni bir türün ortaya çıkışıyla sonuçlanacaktır:

Spagetti-Western.

- Bizzat sinemacıların kendi ideolojik zayıflığı: Çoğu, Yeni Gerçekçiliğin "duvarına sıçradı". "Bütün insanı" anlatmak bahanesiyle, "ruhsal bir boyutun" para toplama maskesiyle, çok sayıda yönetmen -çoğunlukla da en büyükleri arasında- önce rasyonalizmle (Fellini ve Rosellini), sonra, biraz daha geç, (Esprit'de Jean-Marie Domenach'ın deyişiyle "Kauçuk kavram") yabancılaşma ve aykırılığın narsisizmi (Antonioni) temasının hastalıklı kültü ile karakterize edilmiş filozofik ve estetik bir kangren yaydılar. Vittorio de Sica, popülist demagojinin, Visconti burjuvazinin kokuşmasının saygılı ünlenmesinin batağına saplandı.⁵⁰

Yeni Gerçekçi yönetmenler, akımın etkisini yitirmesinden sonra söz konusu akımın dışında filmler çekmeye devam ettiler. Yeni Gerçekçi Sinema'nın yanında gelişen ticari bir sinema doğdu. 1950'li yıllarla birlikte daha önce bahsettiğimiz değişen yeni ekonomik ve toplumsal koşullar altında Yeni Gerçekçi akım yönetmenleri ister istemez komediye kaydılar. Sinemasal form özgür kaldı ve toplumsal eleştiri, çok yatkın olduğu bir yöne komediye yöneldi. Artık emek, eşitlik, refah kadar fantazi, mistisizm ve imgelemde gerçeğin alanına girmeye başlamıştı.⁵¹

Fellini ve Visconti'nin eserleri gibi prestijli ürünlerin yanı sıra genellikle tür filmleri Yeni Gerçekçilik sonrası İtalyan Sineması'nı şekillendirdi. Faşizm döneminde geliştirilen ve savaş sonrası tekrar

güncellenen komedi ve drama türünde eserlerin yanı sıra fantastik ve düşük bütçeli kostümlü filmler Riccardo Freda, Mario Bava, Raffaello Matarazzo gibi İtalyan popüler sinema yönetmenlerini doğurmuştur. Yeni Gerçekçilik ise popüler sinema içinde yeniden değerlendirilmiştir.⁵²

3. Yeni Gerçekçilikten Sonrası

Yeni Gerçekçiliğin savaş sonrasında sanatsal ve ideolojik varlık göstermesine rağmen sonraki yıllarda benzer bir biçimde etkili olamadığını bir önceki bölümde dile getirmiştik. Biçimsel açıdan kroniğe dayalı yeni gerçekçiliğin daha sonra epik ya da dramatik anlatıya dayalı bir gerçekçiliğe dönüşmesiyle, gerçekçilik kavramı da genişlemiş ve yeniyile bağlantısını, daha eski bir gerçekliğin yenilenmesi anlamını yitirmiştir. Sinemanın gerçeklikle ilişkisi daha bir çeşitlilik kazanmış, ama bu yüzden de daha karmaşıklaşmıştır. Ancak yeni gerçekçiliği yaygınlaştıran nokta, varlığını aynen koruyabilmiştir: Kitle iletişim aracı olarak sinema, günümüzün ortak dramalarını bütün diğer sanat dallarına oranla daha fazla dile getirmek zorundadır; bu malzemeyi değerlendirirken ise tarihsel ve sosyo-politik perspektifi, yani tanıklığın ahlakını seçmek zorundadır.⁵³

Toplumsallığa bu bağlılık, İtalyan Sineması'nda bugün de vazgeçilmeyen bir çizgidir. Sanatsal ve sosyo-politik yaklaşımları birbirine benzeyen İtalyan filmlerinin odak noktasında zorunlu bir hümanizmin taşıyıcısı ve amacı olarak insanın durduğu kabul edildiğinde genç yönetmenlerin pek çoğu için gerçekliğin Marksist yorumunun en

güvenilir yolu oluşturduğu düşünülmüştür. Yeni Gerçekçiliğin temelinde duran Marksizm daha sonra da genç İtalyan sinemacılarını etkilemiştir. Elio Petri, Damiano Damiani, Mauro Bolognini Marksist bakış açısıyla burjuvanın kendisiyle karşılaşmasını ve o sırada hüküm süren koşullara boyun eğen bir oportünist olarak kendini kavramasını anlatır. Partileri tarafından ortada bırakılmış işçi sınıfının durumunu Yeni Gerçekçi bir tavırla dile getiren Fransa'da Martin Karmitz (Coup pour Coup-1971, Almanya'da Christian Ziewer (*Liebe Mutter Mir Geht Es Gut*-1971) gibi yönetmenlerin yanı sıra yine İtalyan Sineması'nın 1960 ve sonrası önemli isimlerinden olan Paolo ve Vittorio Taviani kardeşler (*Un Uomo da Brucciare*-1961) ya da Michalangelo Antonioni (*Zabriskie Point* -1969) söz konusu akımı devam ettiren yönetmenler arasında yer almışlardır.⁵⁴

Yeni Gerçekçilik ahlakı Francesco Rosi'nin (Salvatore G.-1961) ve Pier Paolo Pasolini'nin ilk dönem filmlerinde (Accattone-1961) tarihsel ve politik sorumluluk prensibi açısından gözlemlenir. Özellikle genç bir kadın satıcısının hayatını anlatan Accattone'de doğal mekanlarda amatör oyuncu kullanımı ile anlatımda şekillenen klostrofobi ve boşluk duygusu söz konusu filmi Yeni Gerçekçilik Akımı içerisinde inceleyebilmemiz sonucunu doğurur. Yeni Gerçekçilik Akımı etkisini yitirse de asla kaybolup gitmeyen ve günümüzde bile etkinliğini sürdürebilen bir akım olmuştur. Yeni Gerçekçilik Akımı'ndan etkilenen diğer önemli yönetmen ve filmlerinden örnek vermek istersek; Bernardo Bertolucci

Il Conformista (1970), Ettore Scola ve *Ceravamo Tanto Amati* (1974)yi sayabiliriz.⁵⁵

Savaş boyunca kullanımı mükemmelleşen 16 mm teçhizatı, alternatif dağıtım sistemine olanak sağlamıştır. Bu sistem yavaş yavaş gelişti ve 1960'larda iyice yerleşmiştir. Film festivalleri ve sinema toplulukları ortaya çıkarak, arkasında büyük Hollywood iş gruplarının desteği olmayan yönetmenler için etkili promosyon araçları sağlamıştır. Bu ekonomik çevre küçük ülkelerde bile büyük sanatçılara uluslararası pazara girme olanağı vermiştir. Avrupa ve Asya'da kişisel, yenilikçi, türsel olmayan ve doğrudan çağdaş konulardan bahseden yeni sinema tipi ortaya çıkmıştır. Hollywood'un pürüzsüz, birbirine bağlı profesyonel estetiğine doğrudan karşı çıkan Yeni Gerçekçilik, yukarıda belirtilen etkenlerin de yardımıyla Hollywood'u kökten etkilemiştir.⁵⁶

İtalya, Hollywood ve hatta Fransız Yeni Dalga Sineması'nı etkileyen Yeni Gerçekçilik Akımı, üçüncü dünya sinemalarını da etkilemiştir. Özellikle faşist dönemde açılan ve sonra sinema eğitime devam eden önemli okullardan biri olan Centro Sperimentale di Cinematographia'ya eğitime gelen genç sinemacılar Yeni Gerçekçiliğin etkilerini kendi ülkeleriyle tanıştırmışlardır. De Sica'nın bir dönem asistanlığını yapan Arjantinli Fernando Bitti, ülkesine döndükten sonra kurduğu sinema okulu ve çektiği *Los Inundados* (1961) filmi ile Latin Amerika sinema dilinde önemli etkiler bırakmıştır. Yine Centro Sperimentale di Cinematographia'ya okumaya gelen Kübalı Gutterrez Alea,

1959 Küba Devrimi'nin sanatsal tabanını Yeni Gerçekçilik'ten aldığını belirtmiştir.⁵⁷

Hindistan'ın dünyaca ünlü yönetmeni Satyajit Ray sinemaya *Bisiklet Hırsızları*'nı 1950 yılında izledikten sonra başladığını belirtirken, 1949 Devrimi'den sonra Çin Sineması için Acı Pirinç toplumsal gerçekçi sinema için bir örnek olarak ele alınmıştır. 1960'ların Cinema Novo Akımı'nın sembol isimlerinden Nelson Pereira dos Santos ise film yapımı ile ulusal gerçekçiliklerin sentezinde, İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı'nı örnek aldığını ifade etmiştir.⁵⁸

Gerçekçilik, gerçekte olan uygunluğu ele alır ve gerçek hakkındaki bilgilerimizi, insanoglunun bilmeye ve kavramaya ait kabiliyetlerinin mümkün olan en iyi uygulamalarından ayrı bir konu olarak tanımlar. Bu durum, özün değişiminden çok görüş açısının değişimidir. Gerçeği değiştirmeden; tüm çirkinlikleri, bayağılıklarıyla yansıtmayı amaçlayan İtalyan Yeni Gerçekçiliği, toplumu incelemek, toplum ve insan gerçeklerini olduğu gibi yansıtmak, eleştirmek düşüncesiyle olguculuk (positivizm) felsefesinden yararlanarak II. Dünya Savaşı sonrası insanlığın yaşadığı yıkımı anlatırken, söz konusu döneme kadar var olan tüm sinema anlayışını kökten bir şekilde değiştirmiştir. İcadından yaklaşık yarım asır sonra sinema üzerinde yapılan "sinema bağımsız bir sanat mıdır yoksa gerçeğin teknik olarak alınılarak, tekrar yansıtılması mıdır?" sorusuna bir cevap oluşturmuş bir akım olan Yeni Gerçekçilik, sinemanın sanatsal bir anlatı formu olarak mutlak gerçeği yansıtmaktaki başarısını ortaya koyarak, modern sinemanın

ilk önemli akımı olmuş ve günümüz dünya sinemalarını etkilemeye devam etmiştir.

Notlar

¹ Aziz Çalışlar, *Gerçekçilik Estetiği*, De Yayınları, İstanbul, 1986, s.174

² a.g.e.,s. 16-17

³ Aslı Daldal, Sanat ve Siyaset Ürezine, R. Rossellini: Mussolini'den De Gaspari'ye, 25. *Kare Sinema Dergisi*, Sayı:22, Ocak-Mart:1998, s. 46

⁴ Friedrich Engels, Doğanın Diyalektiği, Mehmet Doğan, *100 Soruda Estetik*, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1975, s.176.

⁵ a.g.e.,s. 45

⁶ Çalışlar, a.g.e.,s.231

⁷ Ernest Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, Çev. Cevat Çapan, İstanbul, e Yayınları, s.114-115.

⁸ Çalışlar, a.g.e.,s.134

⁹ Mutlu Parkan, *Sinema Estetiği ve Goddard*, İleri Kitabevi, İzmir, 1994,s.17-18

¹⁰ Penelope Houston, *Çağdaş Sinema*, Çev: Dikmen Gürün, Kitapçılık Limited Ortaklığı Yayınları, İstanbul, 1966, s.15

¹¹ *Film Theory:An Introduction*, Ed. Robert Stam, Blackswell Publishing, Malden, USA, 2000,s.59-60

¹² a.g.e.

¹³ Parkan, a.g.e.,s.25

¹⁴ Ayşegül Gürsoy, Zahit Atam, “Fran-

cesco Rosi: Yeni Gerçekçiliğin Mirasçısı”, *Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi*, Sayı:5, Yaz-Sonbahar 1998 s.25

¹⁵ a.g.e.

¹⁶ *The Cinema Book*, ed. Pam Cook&Mike Bernink, 2. edition, British Film Institut, London, 1999,s.78

¹⁷ Andre Bazin, *Sinema Nedir?*, Çev: İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000,s.226

¹⁸ Parkan, a.g.e.,s.26-27

¹⁹ Esra Biryıldız, *Sinemada Akımlar*, Beta Yayınları, İstanbul, 2000,s.61-63

²⁰ Biryıldız, a.g.e., s.67

²¹ *The Cinema Book*, s.76

²² Fetay Onat, *Faşist Dönemde İtalyan Sineması*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, EÜ, GSF., 1979,s.66'dan Cem Güzel, “V. De Sica'dan P.P. Pasolini'ye İtalyan Sineması'dna Mizahın Gelişimi”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı:9, İstanbul, 1999, s.489

²³ Martin Schlappner, “Savaş Sonrası İtalyan Sineması'nda Gerçekçiliğin Ana Hatları”, Luchino Visconti, Der: Peter W. Jansen, Wolfram Shütte, Afa Yayıncılık, İstanbul, 1988,s.11

²⁴ Onat, a.g.e., s.70'den Güzel, a.g.e.,s.490

²⁵ a.g.e.,s.489

²⁶ Biryıldız, a.g.e.,s.68

²⁷ Andre Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Çev: Nijad Özön, Bilgi Yayınları,

1995, s.144-145

²⁸ Schlappner, a.g.e., s.9-10

²⁹ Giorgio Bertellini, A Battle “d’Arrière-Garde”: Notes on Decadence in Luchino Visconti’s “Death in Venice”, *Film Quarterly*, Vol. 50, No. 4, Summer, 1997, s. 11-19

³⁰ Schlappner, a.g.e.,s.8-9

³¹ Houston, a.g.e.,s.17

³² Daldal, a.g.e.,s.47

³³ Thorold Dickinson, *Sinemanın Evrimi*, Çev: Nurçay Türkoğlu, Çizgi Yayınları, İstanbul, 1986,s.64

³⁴ <http://home.att.net/~l.bonaffini/zavattini.htm> (06.05.2008)

³⁵ Biryıldız, a.g.e.,s.66-67

³⁶ Robert Sklar, *Film An International History of the Medium*, 2.edition, Prentice-Hall, New Jersey, 2002, s.256-257

³⁷ Bazin, a.g.e.,s. 156

³⁸ Dickinson, a.g.e.,s.65-66

³⁹ a.g.e.,s.156

⁴⁰ Dickinson, a.g.e.,s.67

⁴¹ a.g.e., s. 68

⁴² Biryıldız, a.g.e.,s. 70-71

⁴³ a.g.e.,s.69

⁴⁴ Bazin, a.g.e.,s.148-149

⁴⁵ Biryıldız, a.g.e.,s. 68-69

⁴⁶ The Cinema Book, s.76

⁴⁷ Schlappner, a.g.e., s.26

⁴⁸ John Orr, *Sinema ve Modernlik*, Çev: Ayşegül Bahçivan, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, Ankara, 1997,s.29-30

⁴⁹ Robert Sklar, a.g.e., s.256

⁵⁰ Battal Odabaş, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, <http://bodabas.tripod.com/ita-yenge.htm> (07.05.2008)

⁵¹ Sezer Tansuğ, *Herkes İçin Sanat*, Altın Kitaplar Matbaası, İstanbul, 1982,s.332

⁵² The Cinema Book,a.g.e.,s.80

⁵³ Luchino Visconti, s.41

⁵⁴ a.g.e.,s.45-47

⁵⁵ Sklar, a.g.e.,s. 270

⁵⁶ James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur?Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı, Sinema, Medya ve Miltimedya Dünyası*, Çev: Ertan Yılmaz, Oğlak Bilimsel Kitaplar, İstanbul, 2001,s.288

⁵⁷ Sklar, a.g.e.,s.268

⁵⁸ a.g.e.

Kaynakça

Kitaplar

Bazin, Andre; *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Çev: Nijad Özön, Bilgi Yayınları, 1995.

Andre; *Sinema Nedir?*, Çev: İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000.

Biryıldız, Esra; *Sinemada Akımlar*, Beta Yayınları, İstanbul, 2002.

Çalışlar, Aziz; *Gerçekçilik Estetiği*, De Ya-

yınları, İstanbul, 1986

Dickinson, Thorold; *Sinemannın Evrimi*, Çev: Nurçay Türkoğlu, Çizgi Yayınları, İstanbul, 1986.

Doğan, Mehmet; *100 Soruda Estetik*, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1975.

Film Theory: An Introduction, Ed. Robert Stam, Blackwell Publishing, Malden, USA, 2000.

Fischer, Ernest; *Sanatın Gerekliği*, Çev:Cevat Çapan, İstanbul, e Yayınları.

Houston, Penelope; *Çağdaş Sinema*, Çev: Dikmen Gürün, Kitapçılık Limited Ortaklığı Yayınları, İstanbul, 1966.

Luchino Visconti, Der: Peter W. Jansen, Wolfram Shütte, Afa Yayıncılık, İstanbul, 1988.

Monaco, James; *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı, Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası*, Çev: Ertan Yılmaz, Oğlak Bilimsel Kitaplar, İstanbul, 2001

Orr, John; *Sinema ve Modernlik*, Çev: Ayşegül Bahçivan, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, Ankara, 1997.

Parkan, Mutlu; *Sinema Estetiği ve Godard*, İleri Kitabevi, İzmir, 1994.

Sklar, Robert; *Film An International History of the Medium*, 2.edition, Prentice-Hall, New Jersey, 2002,

Tansuğ, Sezer; *Herkes İçin Sanat*, Altın Kitaplar Matbaası, İstanbul, 1982.

The Cinema Book, ed. Pam Cook&Mieke Bernink, 2. edition, British Film Institut, London, 1999.

Sürelî Yayınlar

Bertellini, Giorgio; A Battle “d’Arrière-Garde”: Notes on Decadence in Luchino Visconti’s “Death in Venice”, *Film Quarterly*, Vol. 50, No. 4, Summer, 1997.

Daldal, Aslı; Sanat ve Siyaset Ürezine, R. Rossellini: Mussolini’den De Gaspari’ye, 25. *Kare Sinema Dergisi*, Sayı:22, Ocak-Mart:1998.

Gürsoy, Ayşegül , Zahit Atam, “Francesco Rosi: Yeni Gerçekçiliğin Mirasçısı”, *Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi*, Sayı:5, Yaz-Sonbahar 1998.

Güzel, Cem ; “V. De Sica’dan P.P. Pasolini’ye İtalyan Sineması’na Mizahın Gelişimi”, *İstanbul Üniversitesi İletifim Fakültesi Dergisi*, Sayı:9, İstanbul, 1999.

İnternet Siteleri

<http://home.att.net/~l.bonaffini/zavattini.htm> (06.05.2008)

Basılmamış Tezler

Onat, Fetay; *Faşist Dönemde İtalyan Sineması*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, EÜ, GSF., 1979.

