



İtalya’da Yeni Gerçekçilik ve Türkiye’de Toplumsal Gerçekçi Sinema: Bitmeyen Yol Film Örneği

Italian Neorealism and Social Realist Turkish Cinema: The Film Case of “Bitmeyen Yol” Consumers

Umut İnam,^a

^a Lisans Öğrencisi, Düzce Üniversitesi, Düzce, Türkiye.

umutnam@outlook.com.tr

ORCID: 0009-0006-4238-928X

MAKALE BİLGİSİ

Makale Geçmişi:

Başvuru tarihi: 20.06.2023

Düzeltilme tarihi: 27.06.2023

Kabul tarihi: 28.06.2023

Anahtar Kelimeler:

İtalyan Sineması,

Toplumsal Gerçekçilik,

Yeni Gerçekçilik.

ÖZ

Bu çalışmanın temel amacı, dünya sinema tarihinin önemli akımlarından biri olan Yeni Gerçekçiliği’nin tarihsel, biçimsel ve kuramsal gelişiminden yola çıkarak ortaya çıkış sürecini ve doğuşunu anlamlandırmak, İtalyan ve dünya sinemasındaki filmler üzerinden karşılığını tespit etmektir. Toplumsal sanat olarak değerlendirilen iki sinema akımı; İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Toplumsal Gerçekçi Türk Sineması’nın gelişim süreçlerini ortaya koymaktır. Tarihsel süreç incelendiğinde bir toplumun her alanında yaşanan değişim ve dönüşümlerin sinemada karşılığını bulduğu görülmektedir. İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması da içinde bulunduğu siyasi, iktisadi, toplumsal ve kültürel değişimlerin bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Bu siyasi ve toplumsal gelişmeler neticesinde oluşan gerçekçilik akımının temel karakteristik özellikleri sinema alanında ele alınmıştır. Sanatta gerçekçilik, sinemada gerçekçilik ve biçimcilik tartışmalarının kuramsal temelleri incelenmiştir. Bu bağlamda İtalya’da doğan Yeni Gerçekçi Sinema’nın Türkiye’ye olan yansımaları ele alınarak Türk Sineması’nın İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nden etkilenmesi ve kendi Toplumsal Gerçekçi filmlerini üretmesi üzerine tarihsel ve ideolojik çözümlenmelere gidilmiştir. Bu çalışmada, İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması’nı oluşturan ortak parametreler belirlenmiş ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin Türkiye’de 1960’larda ortaya çıkan Toplumsal Gerçekçilik akımı üzerindeki etkisi incelenmiştir. Bu bağlamda Duygu Sağıroğlu’nun “Bitmeyen Yol” (1965) filminin anlatısı nitel metin incelemelerinden biri olan betimsel analiz yöntemine göre çözümlenmiştir. Elde edilen bulgular ile Türk Toplumsal Gerçekçilik Akımı’nın İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin biçimleriyle paralel seyrettiği sonucuna varılmıştır.

ARTICLE INFO

Article history:

Received: 20.06.2023

Received in revised form: 27.06.2023

Accepted: 28.06.2023

Keywords:

Italian Cinema,

Neorealism

Social Realism.

ABSTRACT

The main purpose of this study is to make sense of the birth and evolution of Neorealism which is one of the important movements in the history of world cinema, based on its historical, formal and theoretical development and also to determine its counterpart through films in Italian and world cinema. One of the purposes is to reveal the development processes of Italian Neorealism and Social Realistic Turkish Cinema; two film movements that are considered as social art. When the historical process is examined, it is seen that the changes and transformations experienced in all areas of a society find their counterparts in cinema. Italian Neorealist Cinema has emerged as a reflection of the political, economic, social and cultural changes it is in. The main characteristics of the movement that emerged as a result of these developments are discussed. The theoretical foundations of these discussions of realism in art, films and formalism are examined. In this context, the reflections of Italian Neorealism in Turkey are discussed. Historical and ideological analyzes were made on the fact that Turkish cinema was influenced by Italian Neorealism and produced its own Social Realist films. The method of the study is explained below.

In this study, the common parameters constituting Italian Neorealist Cinema were determined and the effect of it on the Turkish Social Realism in the 1960s was examined. In this context, the narrative of Duygu Sağıroğlu's "BitmeyenYol" (1965) was analyzed according to the descriptive analysis method, which is one of the qualitative text analyzes. With the findings, it was concluded that the Turkish Social Realism was parallel to the Italian Neorealism.

* DOI: 10.46442/intjcss.1317706

** Sorumlu yazar: Umut İnam, umutnam@outlook.com.tr



Atıf Bilgisi / Reference Information

İnam, U. (2023). İtalya'da Yeni Gerçekçilik ve Türkiye'de Toplumsal Gerçekçi Sinema: Bitmeyen Yol Film Örneği. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 9 (1), s. 101-128.

Giriş

Sanat ve toplum birbirlerinden ayrı düşünülemezlerdir. Sanat her zaman insanların duygu ve düşüncelerini ifade etmesine olanak sağlayarak toplumun farklı yönlerini yansıtır. Yedinci sanat olarak kabul edilen sinemanın sanatsal ifade olanaklarının genişliği onu diğer sanat dallarından ayırmaktadır. Sinema yapısı itibari ile görsel, işitsel ve anlatsal unsurların tümünü kullanabilme kabiliyetine sahiptir. Sinemanın sanatsal önemi, gerçekliği doğrudan yansıtmaya yeteneğinin yanı sıra bu gerçekliği dönüştürme gücünde saklıdır. Aynı zamanda toplumsal konuları ele alarak, eşitsizlikleri, adaletsizlikleri, sosyal sorunları ve kültürel değerleri güçlü bir şekilde temsil eder. Toplumun farklı kesimlerini etkileyebilir, bilinçlendirebilir ve yönlendirilebilir. Sinema bu çok yönlü yapısı sayesinde bazen otoriter rejimler tarafından kontrol aracı olarak kullanılmış, bazen de toplumun yaşantısını yansıtan sinema hareketlerinin ifade alanı haline gelmiştir. Bu nedenle; geleneksel sanat dallarına kıyasla toplumun değişim ve dönüşüm süreçlerinde önemli bir aktör olmuştur. Dört bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde sanatta gerçekçilik, sinemada gerçekçilik ve biçimcilik tartışmaları, André Bazin ve Siegfried Kracauer' in görüşleri ışığında ele alınmıştır. Bu tartışmalar sinemanın toplum üzerindeki etkisinin anlaşılması için önemli bir ipucu sağlar. Ardından İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması'nın oluşumunda rol oynayan siyasi, iktisadi ve toplumsal değişimler konusunda bilgi verilmiştir. Üçüncü bölümde Türk Sineması'nda Toplumsal Gerçekçilik olgusunun ortaya çıkışı ve anlamı üzerine durulmuştur. Çalışmanın son bölümünde ise dönemin Türk Sineması'nın önemli filmlerinden '*Bitmeyen Yol*' (1965) anlatı özellikleri bakımından betimsel analiz yöntemine göre çözümlenmiştir.

Bu çalışma, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile Toplumsal Gerçekçi Türk Sineması arasındaki ilişkiyi incelemeye yönelik nitel bir araştırmadır. Nitel araştırma yöntemleri, karmaşık toplumsal olguları derinlemesine incelemek için etkili bir araçtır ve araştırmacıların topladıkları verilerle araştırma konularına göre değişkenlik gösterirler (Yıldırım, Şimşek, 2020: 221). Betimsel analiz, sinema çalışmalarında yaygın olarak kullanılan ve filmleri detaylı bir şekilde incelemeyi olanak sağlayan bir yöntemdir. Bu analiz yöntemi, filmde kullanılan görsel, işitsel ve anlatsal unsurları açığa çıkarmayı amaçlar. Böylece filmin toplumsal içeriği, mesajları ve etkisi hakkında derinlemesine bir analiz yapılabilir.

Gerçekleştirilen literatür taraması sonucunda, İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması'nı oluşturan temel parametreler belirlenmiş, bu parametreler, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin Türkiye'de ortaya çıkan



Toplumsal Gerçekçilik akımı üzerindeki etkisini değerlendirmek için kullanılmıştır. Çalışmanın odak noktası olarak seçilen Duygu Sağıroğlu'nun yönettiği "*Bitmeyen Yol*" (1965) filminin anlatı özellikleri, belirlenen parametrelerin yönlendirildiği film olarak seçilmiştir. Yapılan çalışma kapsamında incelenecek anlatılardan veri elde edebilmek amacıyla belirlenen parametreler aşağıdaki gibidir:

Gerçekçilik, İdeolojik Eleştiri, Toplumsal Eşitsizlikler/Sorunlar, Amatör Oyuncular, Özgünlük/Yerellik, Geniş bir seyirci kitlesi, Ticari Kaygılar.

1. SANATTA GERÇEKÇİLİK ve SİNEMADA GERÇEKÇİLİK

Tarihsel süreç incelendiğinde, İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması ve onun etkilediği ulusal sinemaların dönemin tarihsel koşullarının bir yansıması olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Bu durumda sanat, içinde bulunduğu gerçeklikten beslenmektedir ancak bu tamamen gerçekliğin bir kopyası olduğu anlamına da gelmemektedir. Sanatın gerçeklik ile olan ilişkisini anlamak, sinemanın sanat olma koşulunu nasıl yerine getirdiğini anlamlandırmayı kolaylaştırır. Bu ilişkiyi anlamak toplumsal gerçeklikten beslenen İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması'nı ve onunla paralel seyreden ulusal sinema akımlarının daha iyi değerlendirilmesine olanak sağlayacaktır.

Sanatın var olması, insanın düşünsel ve duygusal yaşantısını sembollere dönüştürmesi ile mümkün olmuştur. İnsanın düşünsel etkinliklerinden en önemlisi olan sanatta, semboller sanatçının zihninde dış dünya aracılığıyla oluşur. Sanatçı kafasında kurduğu yarı gerçek bir imgeyi sembolleştirdiği zaman bile gerçeklikten kopamaz. Aslında gerçeklik denilen bütünün parçalarını bir şekilde harmanlayıp ortaya koymaktadır (Suçkov, 1982: 2). Sanatçı gerçekliğin kendisine sunduğu bilgilerden yararlanmaktadır. Gerçeğe ulaşma çabaları onu hayal gücünün ve yaratıcı gücünün sınırlarını zorlamaya itmektedir. Sinema ise teknik bir icattır ve başlangıçta gerçeği olduğu gibi kaydetmekten başka bir özelliği olmadığı görülmektedir. Bildiğimiz anlamda sinemanın doğuşuna öncülük eden olan Lumière Kardeşler, günlük hayatın sıradan olaylarını filme alarak sinemada gerçekçiliğin de ilk temsilcileri olmuşlardır (Kracauer, 1964: 110). Bu filmler; "*Sortie de l'Usine Lumiere a Lyon*" (Lyon'daki Lumiere Fabrikası'ndan Çıkış, 1895) ve "*L'Arrivée d'un Train À la Ciotat*" (Bir Trenin La Ciotat Garına Varışı, 1896) gibi gerçekliğin olduğu gibi kameraya alındığı filmlerden oluşmaktadır (Katmer, 2022: 47). Edebiyat kuramcısı Boris Suçkov (1982: 10), bir sanat yapıtının gerçekliğin kopyası olmak için üretilmediğinden bahseder. Suçkov'a göre, bir sanat yapıtı insanın iç dünyasını, yaşantısını, kişiliğini ve dünyaya olan tavrını yansıtır. Bu anlayış, mimari, müzik, resim, heykel, şiir, dans gibi kadim sanatlarda görülmektedir.

Sinemanın sanatsal ifade olanakları ancak sonradan keşfedilmiştir. Kompozisyon, kurgu, ses, görüntü, kamera, makyaj, ışık, renk, dekor ve oyunculuk gibi özelliklerin yaratıcı bir şekilde kullanımıyla sinema, sanatsal bir nitelik kazanmıştır. Sinemanın sanatsal önemi, gerçekliği doğrudan yansıtmaya yeteneğinin yanı



sıra bu gerçekliği dönüştürme gücüne sahip olmasıyla ilgilidir (Serdaroğlu, 2016: 114). Bu teknik gelişmeler sonrası öncülüğünü George Méliès'in yaptığı biçim ve içerik bakımından sinemanın ilk örneklerini oluşturan öykülü filmler çekilmiştir. Gerçekliğin kopyası olmaktan fazlasını gösteren bu filmlerle birlikte sinemanın sanat olup olmadığı tartışmaları yerini sinemanın bir sanat olduğu konusunda genel bir uzlaşmaya bırakmıştır.

Sinemanın kökenleri aslında onu teknik bir icat olarak ortaya çıkaran Louis Lumière ve onun potansiyelini fark ederek her türden filmler çeken George Méliès'e dayanmaktadır (Armes, 2019: 27). Louis Lumière'nin ticari kaygılarla çektiği basit ilk gerçekçi filmler, George Méliès'in icat ettiği teknikler ve yaratıcı kişiliği sinemayı dönüştürmüş ve geleceğini şekillendirmiştir. Bundan sonraki süreçte sinemanın sanat olduğunu savunan insanlar ona bir sanat kimliği vermek için kuramsal çalışmalarla meşgul olmuşlardır. Bu çabalar sinema akımlarının kuramsal temellerini ve düşünsel zeminini oluşturarak sinemanın sanatsal bir ifade ve anlatım aracı olarak kabul görmesini kolaylaştırmıştır.

1.1. Sinema Kuramları

Sanat tarihi boyunca sanatın niteliğine ilişkin çeşitli düşünürlerin kuramlar geliştirdiği görülmektedir. Sanatın yedinci formu olan sinema, diğer sanat formları gibi ifade ve iletişim aracı olarak değerlendirilmekte ve sanatın genel özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Bu nedenle sinemanın ortaya çıkması ve gelişmesiyle birlikte, sinema üzerine düşünceler ve kuramlar da geliştirilmeye başlanmıştır. Seçil Büker ve Gürhan Topçu'nun (2019: 57), *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* adlı eserinde belirttiği gibi: “*kuramlar gerçek dünyayla ilişkisi olan ve belirli bir konuyu daha iyi anlamaya ve açıklamaya yönelik varsayımlar bütünüdür.*” Bu nedenle, sinema kuramları, toplumsal gelişmelerle birlikte farklı sinema akımlarının düşünce yapılarını oluşturmuş ve sinema anlayışını etkilemiştir.

Sinema kuramlarını oluşturan başlıca iki eğilim olan gerçekçilik ve biçimlendirmenin ilk örnekleri; tam bir gerçekçi olan Louis Lumière ile sanatsal imgelemi kullanan George Méliès' in yapımlarıdır. Lumière, gerçekçi bir yaklaşımla sinemanın doğal gerçekliğini yansıtırken, Méliès sanatsal imgelemi kullanarak filmlerini yaratmıştır. Ortaya çıkardıkları filmlerin adeta birbirilerinin tez ve antitezi gibi oldukları görülmektedir (Kracauer, 1997: 109-110). İlk sinema gösteriminden bu yana görünen gerçekliği olduğu gibi aktarmanın ne kadar yeterli olduğu tartışma konusudur. İlk dönem sinema kuramcılarının sanatın sadece gerçeği yansıtmak ile sınırlı olmadığına yönelik düşünceleri, onları sanatın anlamını ve açıklamasına yönelik çalışmalar gerçekleştirmelerine neden olmuştur. Geçmişte sanat kuramları ağırlıklı olarak biçimcilik ve gerçekçilik üzerinden geliştirilmiştir. İlk dönem sinema kuramcılarının çoğunluğu da geleneksel sanatlarla uğraşan kişiler olduğundan kuramlarını da biçimsel yaklaşımlarla ele almışlardır (Andrew, 1976: 2). Sinemada biçimsel geleneğin anlayışına göre, gerçeği doğrudan yansıtmak mümkün olmadığından, sinemanın gerçekliğe müdahale ederek, yorumlayarak ve yeniden yapılandırarak gerçeği



ortaya koyması gerektiği öne sürülür. Gerçekçi gelenekte ise filmin, gerçekliğe müdahale etmeden, nesnel bir şekilde var olanı yansıtabileceği düşünülmektedir (Yiğit,2012:134.). J. Dudley Andrew (2010:154) *Büyük Sinema Kuramları* kitabında, sinema sanatına giriş için yazılan ders kitaplarının zorunlu olarak biçimci gelenek içinde yazıldığından bahseder. Bu unsurlar her zaman film yapımında ayrı ayrı ele alınır ve genellikle kurgu, renk, ışıklandırma, kompozisyon, oyunculuk, ses ve kamera başlıkları altında incelenir. Biçimsel sinemanın tüm bu değişkenleri kullanarak anlam yaratma çabası içinde olduğu görülmektedir. Yönetmenler bu teknik yönleri manipüle ederek bir anlam oluşturmaya çalışmışlardır.

Bu bağlamda sinema tarihi boyunca geliştirilen kuramların, sanatın niteliği ve sinemanın özgünlüğü hakkındaki düşüncelerin şekillenmesine katkı sağladığı görülmektedir. Sinema kuramları sinemanın teknik olanakları, toplumsal ve kültürel bağlamı ve sanatın genel ilkeleri üzerine düşünmemizi sağlar. Bu sayede sinemanın anlamını ve işlevinin daha iyi anlaşılmasına yardımcı olur.

1.2. Sinemada Gerçekçi Kuramlar ve Yeni Gerçekçi Sinema

Gerçekçi Sinema Kuramı'nın temelini André Bazin ve Siegfried Kracauer 'in çalışmaları oluşturmuştur. Kuramların gelişimine bakıldığında biçimci geleneği savunan kuramcılara II. Dünya Savaşı'na kadar pek karşı çıkılmadığı görülmektedir. Erken dönem sinema kuramcılarının geleneksel sanatlardan beslenen biçimci kuramları, II. Dünya Savaşı' nın atmosferi altında ilk kez bu dönemde sorgulanmıştır. André Bazin bu dönemde biçimci sinemaya eleştirel bir bakış açısı getiren önemli bir sinema teorisyenidir. Bazin'in çalışmaları, sinemanın gerçekliği yakalama yeteneğine odaklanır ve sinemanın diğer sanat formlarından farklı olarak gerçekliğin yansıtılmasına olanak sağlaması gerektiğini vurgular. Sinema teorisyeni J. Dudley Andrew (2010: 225), Bazin'in kuramını açıklarken, "*İmgeler üzerindeki sanatsal kontrolün öğrenilen gücüne karşı çıkararak, mekanik olarak kaydedilmiş imgelerin çıplak gücüne dayalı bir film kuramı*" olarak nitelendirir. André Bazin' in gerçekçi sinema çalışmaları neredeyse İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin ortaya çıkışı ile eş zamanlıdır. II.Dünya Savaşı' nın atmosferi siyasi, toplumsal ve kültürel açılardan İtalyan sineması'nı gerçekçi filmler yapmaya itmiştir. Bu gelişmeler André Bazin' in Gerçekçi Sinema Kuramı'nın büyük ilgi görmesini sağlamıştır. Onun fikirleri ve kuramları ondan sonraki sinemacılara da etkilemeyi başarmıştır (Tunalı, 2009: 20). İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması'nı anlamaya ve açıklamaya çalışan toplum nezdinde, bu kuramların popülerlik kazandığı görülmektedir. Sadece İtalya'da değil Fransız Yeni Dalgası gibi farklı Yeni-Gerçekçi sinema akımlarında onun fikirleri ve kuramları önemli rol oynamıştır.

Sinema sanatının gerçekçi ve biçimsel yönleri ortaya çıktığı günden bu yana tartışılmıştır. En iyi gerçekçi filmlerin üretildiği Sovyet ve İtalyan sineması da içerik ve biçim olarak gerçeğe yaklaşma arzusunda olan sinema adamlarını etrafında toplamıştır. Söz konusu tartışmalar, geniş bir çerçevede sürekli yanıtlanarak ve polemik içinde ilerlemekte ve böyle bir atmosfer içinde şekillenmektedir (Andrew, 2010: 58).



2. İTALYAN YENİ GERÇEKÇİLİĞİ'NİN TARİHSEL ARKA PLANI

2.1. İtalya'nın II. Dünya Savaşı Öncesi Yakın Tarihi

Gerçekçi Sinema'nın yeni bir biçimle ortaya çıkmasının sebepleri tarihsel koşullarla yakından ilgilidir. Dünyanın önemli sinema akımlarından birini oluşturan Yeni Gerçekçiliği'n oluşumunu, sinemanın kısa tarihine özgü birikimi ile açıklamak yanlış olacaktır (Kılınç, 2014: 45). İtalya'nın yakın tarihine bakıldığında sıklıkla siyasi sosyo-ekonomik krizlerle karşı karşıya kaldığı görülmektedir. Ülke, içinde bulunduğu karışıklıklar nedeniyle ancak 1870'lerin başında siyasi birliğini tamamlayarak ulusal bir devlet haline gelmeyi başarmıştır. Bu tarihten sonra vergi esasına dayanarak halkın eşit bir şekilde temsil edilmesini kısıtlayan seçim sistemi (censitaire) yüzünden iktidarlar halk ile derin çelişkiler yaşamıştır. Sistem, siyasal alanda laik, ekonomik alanda liberal, toplumsal alanda ise tutucu olan kent burjuvazisinin egemenliğini ortaya çıkarmıştır (Bağdatlı, 2000: 3).

Siyasi rakipleri olan İngiltere ve Fransa'ya göre milli birliğini geç tamamlayan İtalya, hızla sanayileşmiş ve nüfusu artmıştır. Bunun sonucunda diğer Avrupa ülkelerinin yaptığı gibi sömürge arayışı içine girmiştir. Gözüne Osmanlı İmparatorluğu'nu kestiren İtalya, Trablusgarp Savaşı'nı kazanarak Ege Denizi'nde On iki Ada, Afrika'da ise da Libya, Etiyopya ve Somali gibi ülkeleri işgal ederek sömürgeleştirmiştir (Örenç, 2006: 161-162). I. Dünya Savaşı'nda ise başta tarafsız kalan İtalya daha sonrasında mevcut sömürgelerini korumak ve daha fazlasını elde etmek için savaşa dahil olmuştur. İtalya, savaştan galip ayrılmasına rağmen büyük zarar görmüştür. Ülke yıkıma uğramış, ekonomik dengesizlikler artmış ve enflasyon yükselmiştir. 600.000'den fazla İtalyan askeri ölmüştür. Savaş sonrası verilen sözlerin çoğu tutulmamış ve İtalyan ekonomisi iflas etmiştir (Çelikçi, 2003: 85-86). Savaş sonrası siyasi kargaşa içerisindeki İtalya'da, 1918 senesinde Giovanni Giolitti tekrar başbakan olarak seçilmiştir. Ancak savaş sonucunda istediğini alamayan ve büyük bir borç ve ekonomik sıkıntı içinde olan devlet, halka verdiği sözleri yerine getiremeyince halk grevler yapmaya ve hakkını istemeye başlamıştır (Kalkan, 2019: 2). Giolitti hükümetinin mücadele ettiği en büyük sorun muhalefetteki sosyalist kanadın öncülük ettiği işçi grevleridir. Bu sırada Benito Mussolini liderliğinde gelişen faşist hareket ise değişik kesimlerin hoşnutsuzluğundan faydalanarak örgütlenmeye ve gücünü arttırmaya çalışmaktadır. Giderek artan toplumsal çalkantılar karşısında geleneksel partilerin çaresiz kaldığını gören bazı çevrelere göre tek umut faşist ideolojinin işleri düzeltmesinden geçmektedir. Korkuya kapılan büyük mülk sahipleri ve sanayiciler bu dönemde faşist gruplara parasal destek vermişlerdir (Bağdatlı, 2000: 6).

Bu dönemde iktidara tırmanmaya başlayan Benito Mussolini, yirmi bin kişiden oluşan bir toplulukla Roma üzerine yürüyerek güç gösterisinde bulunmuştur. Siyasi krizi barışçıl yollarla çözmek isteyen Kral II. Vittorio Emanuele, Mussolini'yi başbakan olarak atayarak bu krizi çözmek istemiştir. 9 Kasım 1921 yılında İtalya Krallığı'nın başbakanı olarak atanan Benito Mussolini 1925 yılında kralı koruma yasaları çıkararak



kral karşısında tek sorumlu olmuştur (Yavuzoğlu, 2003: 51). Böylece Benito Mussolini'nin kurduğu Ulusal Faşist Parti, İtalya'da iktidarı silahlı çatışma olmadan ele geçirmiştir.

Faşist parti iktidara geldikten kısa bir süre sonra İtalya'da tek egemen güç haline gelerek dış politikada yayılcı ve saldırgan bir anlayışı benimsemiştir. Bu süreçte sinemanın kitleleri etkileme gücünden faydalanan faşist parti, gerçekleştirdiği düzenlemeler ile sinema üzerindeki hakimiyetini sağlamış ve ulusal bir sinema oluşumunun önünü açmıştır. Açılan sinema okullarında Yeni Gerçekçiliği'nin öncüsü olacak kişilerin yetişmesi sağlanmıştır. Bu bağlamda Mussolini iktidarı II. Dünya Savaşı'nın seyrini ve ulusal ve modern bir sinema olarak İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin ortaya çıkmasını doğrudan etkilemiştir (Ertan, Sönmez, 2020: 198).

2.2. Faşist Hükümetin Sinemaya Olan İlgisi

Avrupa sineması, tarihinde büyük atılımlar gerçekleştirmiş olmasına rağmen sonrasında yaşanan siyasi, sosyal ve ekonomik bocalama sinema endüstrisindeki üstünlüğün Amerika Birleşik Devletleri'ne geçmesine yol açmıştır (Orta, 2008: 162). I. Dünya Savaşı öncesi İtalya'da sinema endüstrisi diğer ülke sinemalarıyla rekabet edebilecek güçtedir. Savaşın bitmesiyle birlikte ise dünyada Hollywood sinemasının gücü hissedilmeye başlanmış ve çoğu Avrupa ulusal film endüstrisi gibi, İtalyan sineması da üretkenliğini kaybetmiştir (Önbayrak, 2008: 191-192). Bu süreçte Hollywood stüdyolarının finansal kaynaklarına yaptıkları yatırımlar, teknolojik inovasyonlar ve dünya genelindeki popüler kültürün etkisi, Amerika Birleşik Devletleri'ni sinema sektörü açısından dünya lideri haline getirmiştir. Faşist iktidarın ilk dönemlerinde sinema ilgi odağı değildir. Bu dönemde faşizm yanlısı yapımlar üretilmesine rağmen açıkça propaganda sadece haber filmlerinde yapılmaktadır (Cook, 1985: 114).

Benito Mussolini'nin sinemanın propaganda gücünü fark ederek İtalyan Sineması'na ilgi duymasıyla birtakım reformlar hayata geçirilmiştir. Faşist iktidar sinema üzerindeki kontrolünü 1924 yılında kurulan L'Unione Cinematografica Educativa (LUCE) adındaki kurumun tüm eğitsel film etkinliklerini bir yetkide toplayarak güçlendirmesiyle sağlamıştır. 1920'lerin ikinci yarısına gelindiğinde ise öncelikle belli teşviklerle film stüdyoları geliştirilmiş ve iç piyasada Hollywood ile yarışabilecek istikrarlı bir komedi ve drama akımı ortaya çıkmıştır. Sinemada içerik; tarihi olayları veya politik amaçları konu alan filmler dışında, genellikle lüks yaşamın romantik sunumunu yaparak izleyicileri cezbeden "*Telefoni Bianchi*" (Beyaz Telefon Filmleri) filmlerinden oluşmaktadır. Bu filmler kitleleri oyalama ve eğlendirme amacı gütmektedir. Beyaz telefonlar zenginlik göstergesi olduğu için bu romantik komediler halk arasında bu şekilde adlandırılır (Önbayrak, 2008: 191-192).

Ulusal film kültürü teşvik edilerek ulaşılan bu başarıyı sürdürebilmek için 1935'te sinemaya yönetmen, oyuncu ve teknik eleman yetiştirmek amacıyla Centro Sperimentale adındaki yüksek eğitim merkezi açılmış, 1937'de ise Roma dışında yirmi iki stüdyolu bir kompleks inşa edilmiştir (Bağdatlı, 2000: 11).



Yatırımların artmasıyla birlikte devlet kontrolünün de giderek arttığı görülmektedir. Bu amaçla film endüstrisini kontrol eden ve ülkedeki yabancı filmleri denetleyen Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC) adında bir ulusal ajans kurularak film ithalatında tek söz sahibi haline getirilmiştir. Bunun sonucunda iktidarın film yapımı, dağıtımı ve gösterimi aşamalarındaki kontrolü tamamlanmış olur. Bu şartlar altında çalışmaya devam edemeyen büyük Hollywood şirketleri ise İtalyan piyasasından çekilirken ulusal film endüstrisinin de gelişimine fırsat tanınmıştır (Kılınç, 2014: 46).

Sinemayı bir propaganda aracı olarak gören yeni yönetimin bu alanda önemli girişimlerde bulunduğu görülmektedir. İtalyan sinemasında, filmler kaçınılmaz olarak rejimin baskısını yansıtmaktadır. Bu sinemada cinayet, intihar, hırsızlık yasaklanmıştır. Memurlar, rahipler, askerler dokunulmazdır. Cinsel problemlerden hiç bahsedilmez. Yoksulluk, açlık, işsizlik yoktur (Önbayrak, 2008: 192). Bu dönemde gerçeklerin sinemada yer bulamadığı görülmektedir. Bu özellikler üç film türünde kendini göstermiş ve İtalya'da faşizmin yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur. Bunlar; tarihsel filmler, propaganda filmleri ve salon (*Telefoni Bianchi*) filmleridir. Bu dönemde en etkili tür salon filmleri olmuştur. Bu filmler toplumun dikkatini gerçeklerden ve rejimin baskısından uzaklaştırarak, sürekli mutlu sonla biten, zenginlik ve ihtişam odaklı romantik komedilerle toplumu meşgul etmektedir. Onat (1979: 66), bu filmlerin amaçlarını üç başlık altında açıklar:

1. Sinemayı yaygınlaştırarak düşünme ve bilinçlenmeye ayıracak zamanı yok etmek
2. Hoş fakat insana bir şey katmayan yapımlarla kitlelerin dikkatini başka yönlere çekebilmek
3. Göz alıcı görüntüler ve abartılı sahneler ile toplumu gerçek sorunlardan uzaklaştırarak zaman kazanmak ve oyalamak.

Bu bağlamda yeni ve etkin bir araç olan sinemayı kullanan faşistlerin gösterişli salon filmleriyle halkı gerçeklerden uzaklaştırmaya ve militan bir sinema olgusu yaratmaya çalıştıkları görülmektedir (Güzel, 1999: 289). Bu yüzden kurdukları sinema okulları, stüdyolar ve verdikleri teşvikler ile sinemayı ayağa kaldırmış, kendi kendine yetebilecek hale getirmişlerdir. İdeolojik bir aygıt olarak sinemayı kullanmaktan çekinmeyen hükümet iktidarı kaybettikleri II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar sinemayı kontrol altına almışlardır. Bütün bu etkinlikler faşist bir sinema yaratma fikriyle ortaya çıkmasına karşın Onat'ın (1979: 70) da ifade ettiği gibi: "*İtalyan Sineması'nın yükselip kendini aşmasına, teknik ve artistik bir ilerleyiş içine girmesine katkıda bulunmuştur.*"

2.3. II. Dünya Savaşı ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin Ortaya Çıkışı

En iyi gerçekçi filmler, devrim sonrası Sovyet Rusya veya II. Dünya Savaşı'nın sonundaki İtalya'da olduğu gibi; toplumsal, tarihi ve siyasi olayların yaşandığı zamanlarda doğal bir şekilde ortaya çıkar. Bu dönemler, gerçekçi filmlerin birer başyapıt haline gelebileceği dönemlerdir (Arnheim, 2010: 20). Yeni Gerçekçi Sinema da faşist rejimin baskı ve kontrollerinin zayıflamaya başladığı, II. Dünya Savaşı'nın son döneminde



kendini göstermiştir. Bu tür filmler günlük hayatın zorlukları, acıları ve sevinçleri gibi duygu ve deneyimleri ele almaktadır.

I. Dünya Savaşı sonucunda, İttifak Devletleri'nin yenilgisi ve Bolşeviklerin 1917'de Rusya'da iktidarı ele geçirecek Sovyetler Birliği'ni kurması, Avrupa siyasi haritasını değiştirmiştir. Savaşın galip ayrılan devletlerle birlikte yeni kurulan ulus devletlerin çıkar mücadeleleri yeni bir savaşın zeminini oluşturmuştur.

I. Dünya Savaşı'nın yarattığı yeni sorunların, II. Dünya Savaşı'nın nedenlerini ve olayların başlangıcını oluşturduğu görülmektedir. Savaşta mağlup olan Almanya'nın Versailles Barış Antlaşması ile baskı altına alınması ve 1929 Dünya Ekonomik bunalımının etkisi, Almanya'da ağırlıklı olarak aşırı milliyetçiliğe dayanan Nazizm'i ortaya çıkarmıştır (Çelik, 2013: 23). Büyük Roma İmparatorluğu'nu tekrar kurmayı isteyen Benito Mussolini ise 1930'lu yıllarda işgal altındaki Afrika kıtası üzerinde sömürgelerinde otoritesini güçlendirmeyi ve topraklarını genişletmeyi amaçlamaktadır (Karaca, 2018: 122).

Bu gelişmeler ile II. Dünya Savaşı'na gidecek yolun açıldığı görülmektedir. Nitekim 1 Eylül 1939 tarihinde Almanya'nın Polonya'yı işgali ile II. Dünya Savaşı başlamıştır. Savaşın ilk yılında tarafsız bir politika izleyen İtalya 1940 yılında Alman Ordusunun İngiliz ve Fransız ordularına üstün şekilde ilerlediği sırada Fransa ve İngiltere'ye savaş ilan ederek Almanya'nın yanında savaşa girmiştir. İtalya, Almanya'nın kazanacağını düşünen ve ganimetlerden pay almak isteyen Benito Mussolini'nin hırsları ile zoraki savaşa sürüklenmiştir (Armes, 2019: 70). İtalyan ordusunun Yunanistan'ı işgal girişimi ağır kayıplarla sonuçlanırken Kuzey Afrika'da ise İngilizler karşısında varlık gösterememiştir (Macksey, 2016: 83). İtalya'nın savaşa girmek için kaynaklarının yetersiz olduğu ve teknolojik açıdan geride kaldığı görülmektedir. John Macksey, *II. Dünya Savaşı'nda Askeri Hatalar* (2016: 81) kitabında bu başarısızlıkla ilgili olarak; “Mussolini'nin 1940 Haziran'ında yaptığı en büyük hata, halkın heves duymadığı bir amaç için İtalya'yı hazır olmadığı bir savaşa sürüklemesidir” ifadesini kullanır. Mussolini'nin tüm bunlara rağmen savaşa girmesinin amacı belki de Almanya'nın hızlı ilerlemesinden etkilenip savaşın çok uzun sürmeyeceğine inanmasıdır. Ancak işler istediği gibi gitmemiş, savaş uzamış ve sonunda kaybetmiştir. Savaş içinde halkın faşist rejime karşı duyduğu hoşnutsuzluk artarken askeri başarısızlıklar da rejimi zayıflatmaya başlamıştır. Bu gelişmeler üzerine kendi faşist konseyinin desteğini de kaybeden Mussolini, Kral III. Vittorio Emanuele tarafından azledilmiş ve hapsedilmiştir. Mussolini'nin tutuklanmasının ardından İtalya'da kurulan yeni hükümet, önce Müttefik Devletleri ile barış anlaşması imzalayıp Almanya ile savaşa girmiş, ancak kısa sürede Alman ordusu ülkeyi işgal etmiş ve Mussolini alman askerleri tarafından kurtarılmıştır (Karaca: 2018: 123). Artık ülkede iki savaş vardır. Birincisi Almanlar ve Müttefik kuvvetler arasındaki büyük savaş, diğeri partizanlar ile Mussolini'nin faşist destekçileri arasındaki savaştır. Böylelikle Faşist İtalyan Sineması'nın altın çağı Temmuz 1943'te sona ermiştir (Önbayrak, 2008: 193).



İşte bu karmaşanın arasından Yeni Gerçekçilik doğmuştur. Yeni Gerçekçiliğin ortaya çıkışını Armes (2018: 71) şu şekilde ifade etmektedir:

“Faşist iktidar insanları sloganlar ve aldatıcı ifadeler tarafından etkilemişti; yönetmenler ise çıplak hakikatleri anlatmayı amaçladılar, Mussolini, büyük hayalleri olan bir liderdi ve yeni bir Roma İmparatorluğu kurmak istiyordu. Ancak bu hayaller gerçekleşmedi ve İtalya iç savaşlar ve yenilgilerle dolu zorlu bir süreçten geçti. Bu süreçte birçok İtalyan yönetmen ülkelerini terk etmek zorunda kaldı. Ancak, yönetmenler mevcut koşullara rağmen umudu kaybetmedi ve sıradan insanların sorunlarına odaklandılar.”

Sinemada Yeni Gerçekçilik Akımı'nın temelleri Cinema dergisinde bir araya gelmiş bir grup İtalyan sinema eleştirmeni tarafından atılmıştır. Bu eleştirmenler Cesare Zavattini, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini gibi akımın öncül isimlerinden oluşmaktadır. Derginin başında ise Vittorio Mussolini olduğundan yazarlar politik konulardan uzak durmuşlar daha çok dönemin popüler filmleri olan beyaz telefon filmlerini eleştirmişlerdir (Kılınç, 2014: 46). CINEMA dergisi Vittorio Mussolini tarafından yönetiliyor olsa da savaşın sonlarına doğru muhaliflerin etkisi altına girdiği görülmektedir.

Yeni Gerçekçilik, II. Dünya Savaşı'nın ve faşist yönetimin sona ermesiyle ortaya çıkan bir hareket olmakla birlikte, bu hareketin sinyallerini veren ilk film, savaşın ve İtalya'daki faşist yönetimin tüm şiddetiyle sürdüğü bir sırada çekilmiştir (Bağdatlı, 2000: 13). Manifesto niteliğinde olan ‘*Ossessione*’ (1942) bu dönemde çekilmiştir. 1943 yılında Luchino Visconti tarafından çekilen bu film, İtalyan Yeni Gerçekçi Sinema Akımı'nın öncü filmi olarak kabul edilmektedir. Bunun dışında ise kuramsal alanda Umberto Barbaro, Giuseppe De Santis gibi sinema yazarları ve uygulamada De Sica'nın ‘*I Bambini Ci Guarra*’ (1943) Blasetti'nin ‘*Quattro passi fra la nuvole*’ (1942) gibi filmleri Yeni Gerçekçi Sinema'nın hazırlıklarını yapmaktadır (Bağdatlı, 2000: 13).

2.4. İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması

Yeni Gerçekçilik Akımı'nın temel eğilimleri faşist hükümetin iktidarı ve II. Dünya Savaşı sırasında kendini göstermiş olmasına rağmen, faşist yönetimin uzun süren diktatörlüğü ve sonrasında ülkenin işgali, bu akımın gelişimini engellemiştir. Bu bağlamda İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin oluşumu, II. Dünya Savaşı ve Alman-İtalyan faşizminin sona ermesinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir (Yılmaz, 2011: 31). Savaş sonrasında ortaya çıkan bu hareket, en basit tabiriyle günlük hayatın gerçeklerini nesnel biçimde yansıtan sinema akımı olarak açıklanabilir. Ancak bu tabirin eksik olduğu görülmektedir. Çünkü Yeni Gerçekçilik sinemada olduğu kadar etkili olmasa da edebiyat ve diğer sanat dallarını da kapsamaktadır. Bu nedenle, Yeni Gerçekçilik için bir “kültür hareketi” demek yanlış olmayacaktır. İtalya'da gerçekleri saklama



çabasıyla, kaçış edebiyatı ve sanatına tepki sonucu ortaya çıkan bir kültür hareketi olduğu görülmektedir (Bağdatlı, 2000: 15). Yeni Gerçekçi hareket, İtalya'da diğer sanat dallarındaki gerçekçilik ve doğruculuk hareketleriyle eşzamanlı olarak sinema alanında ortaya çıkmıştır.

Faşist yönetimin yıkılması ve iktidara demokrat, sosyalist ve komünistlerden oluşan bir koalisyonun geçmesiyle yönetmenlerin bir bölümü gerçeklerin tanıklığını yapacak, kitleleri toplumsal sorunlar konusunda bilgilendirecek, onları bilinçlendirecek bir sinemaya yönelmişlerdir (Bağdatlı, 2000: 18). Bu bakımdan Yeni Gerçekçilik hareketinin karmaşık bir yönü olduğu söylenebilir. Bu geçiş döneminde eski faşist rejimin propagandasını yapan, rejimin isteklerine uygun çalışmalar gerçekleştirmiş bazı sinema insanları Yeni Gerçekçi hareketin içinde yer almışlardır. Bu isimlerin farklı siyasi ve toplumsal görüşlere sahip oldukları, ayrıca içerik ve biçim açısından da farklı tarzları bulunduğu görülmektedir. Örneğin Luchino Visconti ve Roberto Rossellini gerçekçilik anlayışlarında farklı yaklaşımlar sergilemektedirler. Visconti, tarihin yorumlanmasına dayanan bir sinema anlayışına sahipken, Rossellini ise olayların genel görüntüsünü perspektif kullanmadan vererek olguların gözlemlenmesine önem vermektedir. Visconti, Alberto Lattuada gibi yönetmenlerde biçim ve plastik kaygısı ağır basarken Rossellini gibi yönetmenlerde olabildiğince yalın, süssüz bir anlatım egemendir (Bağdatlı, 2000: 16). Yeni Gerçekçilik hareketinde tek bir dünya görüşü ve estetik anlayışı bulunmadığı belirgin şekilde görülmektedir. Ancak, harekete katılanların genellikle savaş sonrası İtalya'da sade ve anlaşılır bir dil kullanımını benimsedikleri ve savaşa karşı çıktıkları görülmektedir. Anlaşılacağı üzere, Yeni Gerçekçilik biçimden çok içeriğe önem veren bir sinema anlayışın savunur ve kendine özgü bir estetik anlayışı vardır.

Yeni Gerçekçi sinemanın biçim ve içerik özelliklerinin savaş koşullarının sonucunda oluştuğu görülmektedir. Bu sinemada 3 temel özellik vardır (Yıldırım, 2021: 83):

- Durumların ve dekorların gerçekliği,
- Gerçeklik kaygısı,
- Toplumsal sıkıntılar ve sorunlar

Savaş sonrasında ülkedeki yıkımların ve ekonomik zorlukların etkisi, kameranın stüdyonun dışına çıkmasına neden olmuştur. Yönetmenler gerçekçi ve toplumsal sorunlara odaklanan filmler yapmaya yönelmiştir. Bu sayede, akımın en önemli özelliklerinden biri olan doğal mekân ve dekorların kullanımı ortaya çıkmıştır. Yeni Gerçekçi Sinema hareketinin bir diğer önemli özelliği gerçekçilik kaygısıdır. Yönetmenler, insan doğasını gerçekçi bir şekilde yansıtmak istediklerinden profesyonel oyuncular yerine amatör oyuncuları tercih etmişlerdir. Bu da filmlerin gerçekliğini arttırmıştır. Ayrıca, doğal ışık kullanımı, kamera hareketleri, kurgu ve diyalogların stüdyoda seslendirilmesi gibi teknik özellikleri de benimsedikleri görülmektedir. Bu teknikler, filmlerin gerçekliğini arttırmaya ve doğal bir atmosfer yaratmaya yardımcı olmuştur (Armes, 2011: 70-71).



İtalyan Yeni Gerçekçiliği toplumun birçok sorununu inceleyerek toplumsal gerçekliği yansıtmaya odaklanmıştır. Başlangıçta savaş sonrası İtalya'nın yıkım ve yoksulluk içindeki görüntüsünü yansıtsa da zamanla sadece savaş sonrası yıkımı değil, İtalya'nın genel toplumsal sorunlarını da ele almıştır. Bu sorunlar arasında, Güney İtalya'nın geri kalmışlığı ve tarım sorunları, işsizlik sorunu, orta sınıf halkın sorunları, kadınların toplumsal sorunları vb. yer almaktadır.

2.5. Yeni Gerçekçi İtalyan Sineması'nın Etkinliğini Kaybetmesi ve Etkilediği Ulusal Sinemalar

Savaştan sonra, İtalyan sinemacıların daha gerçekçi ve toplumsal bir sinema arayışı içine girdikleri görülmektedir. Bu misyonla hareket eden sinemacıların bir kısmı kültürel olarak kendilerinden yaklaşık 50 sene önce İtalyan edebiyatına etki eden Verismo (Yeni Gerçekçilik) Akımı'na, Fransız Gerçekçi ve Doğalcı Sineması'na, Rus yönetmen ve kuramcı Dziga Vertov'un Sine-Göz Kuramı'na (Kinoglaz Manifestosu) kadar uzanmışlardır. Bu onların İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ni sağlam temeller üzerine inşa etmek istemelerinden kaynaklanmaktadır (Ulusoy, 2008: 190). Fakat bu amacın tam olarak gerçekleştiği söylenemez. Önemli filmler üretmiş ve birçok ülkenin ulusal sinemalarına etki etmiş, güçlü ve popüler sinema akımlarından biri olan Neorealismo, kabaca 1944 ila 1952 arasındaki dönemiyle en kısa sinema akımlarından birini oluşturmaktadır. Bunun sebebi değişen siyasi iktidarın, Yeni Gerçekçi sinemanın ortaya koyduğu sorunların büyük bir bölümünü gizlemek istemesi olarak açıklanabilir. Bu sebepler genel olarak aşağıda sıralanmıştır (Kalkan, 2012: 21):

- İtalya'da sol kesimin siyasal etkinliğini kaybetmesiyle sinemaya yapılan baskı ve sansürler artmış, 1950'lerden sonra tehdit ve şantaj ortamı oluşmuştur. Bu koşullarda Yeni Gerçekçi film yapımı zorlaşmış ve gittikçe azalmıştır. Değişen toplumsal koşulların etkisi de bu akımın sona ermesine neden olmuştur.
- İtalyan ekonomisinin hızla büyümesiyle ülke daha refah bir toplum haline gelmiştir. Bununla birlikte gerçekçi sinemanın ortaya koyduğu toplumsal sorunlar halk arasında artık o kadar da baskın değildir.
- İtalyan ekonomisinin büyümesiyle sinema daha ticari bir boyuta kaymış ve Yeni Gerçekçi sinemanın sanatsal niteliği daha az önemli hale gelmiştir.
- Birçok genç yönetmen ve senarist için öncü bir harekettir. Ancak 1960'larda Yeni Dalga Akımı'nın ortaya çıkmasıyla sinemacıların ilgisi o yöne kaymıştır.

Bu hareket, yukarıdaki sebeplerden dolayı daha yaratıcıları ve öncülleri hayatta iken 1950'li yılların sonunda tarihe karışmıştır. Bununla birlikte tarihte ortaya çıkan sinema hareketlerinin, tarzlarının, ekollerinin veya akımlarının kendi ülkesinin sınırlarını aşarak başka ulusal sinemaları da etkileyebildikleri görülmektedir. İtalya'da II. Dünya Savaşı sonrası şekillenen Yeni Gerçekçi sinema da bu örneklerden birini oluşturmuştur. Özellikle 1960'ların Modern Sineması ve Üçüncü Sineması için önemli bir referans olmayı başarmıştır. (Yıldırım, 2021: 88).



Yeni Gerçekçi Sinemanın dünya sinemasında yarattığı etki, Türk Sineması'nda da hissedilmiştir. Özellikle 1960'lı yıllarda Türk Sineması'nda bir dönüşüm yaşanmış ve Toplumsal Gerçekçi bir sinema eğilimi ortaya çıkmıştır. Bu akım yoksulluk, işçi sınıfı ve köylülerin yaşamlarını yansıtan filmler yapmayı amaçlamıştır. Bu dönemde Lütfi Akad, Halit Refik ve Metin Erksan gibi yönetmenlerin filmleri, Yeni Gerçekçi Sinema'nın etkisini taşımıştır.

3. TÜRK SİNEMASI'NDA GERÇEKÇİLİK

3.1 Toplumsal Gerçekçi Türk Sineması

İtalyan Yeni Gerçekçiliği, sinema akımları arasında en kısa sürenlerden biri olmasına rağmen en popülerlerinden biridir (Kılınç, 2014: 45). Ürettiği filmler ve İtalyan okullarında eğitim alan sinemacıların Yeni Gerçekçiliği ülkeleriyle tanıştırmaları sayesinde İtalyan, Hollywood ve Fransız Yeni Dalga Sineması'nı etkilemiş, üçüncü dünya ülkeleri üzerinde de etkili olmuştur. Bu bağlamda İtalya'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçi Sinema'nın diğer ulusal sinemaları etkilediği ve yön verdiği görülmektedir. Yeni Gerçekçilik, gerçeği değiştirmeden tüm sadeliğiyle aktarmayı hedefleyen bir sinema akımıdır. Bu nedenle, etkilediği sinemaların yerel özelliklerini taşıyan filmler üretmiştir (Önbayrak, 2008: 200). Türk Sineması'nda da bu akımın etkileri görülmüş bu yönde filmler üretilmiştir. Ancak Türk Sineması'nın ürettiği filmler sadece İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması'ndan etkilenmekle kalmamış, aynı zamanda yerel siyasi, sosyal ve kültürel dinamiklerin etrafında şekillenmiştir. Bu nedenle iki sinema akımı tam olarak aynı karakteristiklere sahip değildir, ancak bazı benzerlikler ve etkileşimler bulunmaktadır.

Türk Sineması'nın oluşumu oldukça uzun bir süreç halinde aşamalar halinde gerçekleşmiştir. Sinema tarihçisi ve yazar Mustafa Gökmen, "*Türk Sinema Tarihi*" (1989: 14) adlı kitabında, ilk film gösteriminin 1897 yılında Osmanlı İmparatorluğu'nun Yıldız Sarayı'nda yapıldığını ve ondan sonra da uzun süre ordu tarafından yürütüldüğünü açıklamaktadır. 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ile sinema alanında da modernleşme sürecine girilmiştir. Ancak, yeni kurulan cumhuriyet, kültür ve sanat politikalarının uygulama alanlarını tiyatro ve müzik olarak belirleyerek bu dallarda yatırım ve teşvikler yapmıştır. Sermaye sahiplerinin ise kar getirmeyeceklerini düşündükleri bu alana yatırım yapmaktan kaçınmışlardır. Bu açıdan Türkiye'de sinemanın ekonomik ve politik yapısının bir endüstri haline gelmeyi başaramadığı görülmektedir (Yılmaz, 2011: 42).

Arnheim (2010: 20) en iyi gerçekçi filmlerin, devrim sonrası Sovyet Rusya'da veya II. Dünya Savaşı sonu gibi dönemin olayları doğal bir dramaya dönüştüğü zaman ortaya çıkma eğiliminde olduğunu belirtir. İkinci ve üçüncü maddelerde ayrıntılarıyla ele alınan İtalyan Neorealismo Akımı da siyasi, sosyal ve kültürel değişimin had safhada olduğu II. Dünya Savaşı atmosferi sonucunda oluşmuştur. Ancak II. Dünya Savaşı'na girmeyen ve tarafsızlık politikasını benimseyen Türkiye, savaşa katılmasa da savaşın getirdiği



problemlerden etkilenmiştir. Arada kalmanın yarattığı baskı, sıkıyönetim, savaşın yol açtığı ekonomik buhran ve bunun toplumsal hayat üzerinde yarattığı sarsıntılar büyük sıkıntılara yol açmıştır. Türk Sineması bu dönemde henüz yeterli olgunluğa ulaşamadığından bu toplumsal sorunları sinemada temsil etmesi de mümkün olmamıştır (Tunalı, 2009: 34).

Türkiye’de Toplumsal Gerçekçiliğin ortaya çıkmasında 27 Mayıs 1960 tarihinde gerçekleştirilen askeri darbe gösterilebilir. Bununla birlikte oluşturulan 1961 anayasası da toplumsal gerçekçiliğin gelişiminde rol oynamıştır. 1961 anayasasının doğrudan sinemaya etki eden bir maddesi bulunmamaktadır. Ancak bireysel özgürlüklerin güvence altına alınması ve sosyalist görüşlerin ifade edilmesine olanak sağlayarak, sanat alanında da gerçekçi yaklaşımların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu tarihten itibaren siyasal ve toplumsal alandaki hareketlenme ile öncelikle edebiyatta olmak üzere sanat alanında da ülke koşullarına daha gerçekçi yaklaşan eserler ortaya konulmuştur (Scognamillo, 2003: 15). Toplumsal Gerçekçiliği’n kuramsal temelleri, 27 Mayıs öncesinde daha çok Nijat Özön ve Halit Refiğ tarafından Avrupa Sanat Sineması özellikle de İtalyan Yeni Gerçekçiliği hakkındaki çalışmalarına dayanmaktadır (Yılmaz, 2011: 54). Bu dönemin düşünce ve sanat üretiminde bulunanlara özgürlükçü bir zemin sunmayı birçok düşünür ve sanatçıyı varoluşçuluk akımı eksenli bir üretime yönlendirmiştir. Bu yıllarda Nijat Özön ve Halit Refiğ gibi isimler Amerikan Gerçekçi Sineması ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi akımlar üzerinde hareket ederek toplumsal gerçekçi bir sinemaya olan gereksinimi vurgulamışlardır. Halit Refiğ’ in çabalarıyla dönemin Milliyet gazetesinde yer alan Photoplay ve Cinemonde gibi anaakım sinema dergilerinden yapılan çevirilere son verilerek Sight and Sound ve Yeni Gerçekçiliğin kuramcılarında André Bazin’in kurucusu olduğu Cahiers du cinéma dergilerinden yapılan destekleyen makaleler çevrilmeye başlanmıştır (Refiğ, 2009: 18). Bu çabaların toplumsal gerçekçi sinemanın kuramsal temellerini attığı, düşünsel ve teorik zeminin oluşmasında katkıda buldukları görülmektedir. Toplumsal gerçekçilik dönemin bir ihtiyacı olarak karşımıza çıkmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası daha fazla yakınlaşılan ABD’nin, özellikle teşvik ettiği liberal ekonomi politikaları neticesinde oluşmaya başlayan serbest piyasa ortamında sinemanın da sektörel bir genişlemeye girmesi doğaldır (Tunalı, 2009: 37).

Türkiye’nin 1950-1960’II yıllar arasında geçirmiş olduğu bu değişimler yeni bir kültürün ve bununla birlikte yeni değerlerin oluşmasında önemli bir rol oynamıştır. Dönem içerisinde kendisini önemli ölçüde hissettiren sanayileşme, büyük kentlere göçü ve bunun sonucunda gecekondu olgusunu ortaya çıkarmıştır. Yeni oluşan işçi sınıfı, anayasasının kendilerine tanıdığı sendikalaşma ve grev hakkı gibi unsurların içinde bulunarak yeni bir değişimin öncüsü olmuştur. Dönemin siyasal ve ideolojik yapısı doğrudan Türk Sineması’na yansımıştır ve sinema bu ideolojinin taşıyıcısı olmuştur. Toplumda yaşanan bu sıkıntıların belirginleşmesi ve bu alanda ortaya çıkan bunalım ortamı Toplumsal Gerçekçilik Akımı’nın etkisini daha da güçlendirmiştir (Çebi, 2006: 61). Giovanni Scognamillo (1988: 15) 1960 yılının ileride yeşerecek tohumların atıldığı bir dönem olduğunu, yeni kazanılmış ve ileride kazanılacak özgürlüklerin



değerlendirilmeye çalışıldığı bir yıl olduğunu belirtir. Nijat Özön (1995: 32) ise 1960'la başlayan yeni dönemi sinemacılar için tükenmez bir hazine olarak tanımlar. Özön, yeni anayasanın o zamana kadar baskı ve sansürle gizlenmeye çalışılan önemli sorunları gün yüzüne çıkardığını ifade eder. 1950-1960 döneminde sinemanın dilini öğrenen ancak bunu yüzeysel konularda filmler çekerek harcayan sinemacılar için ise; *"Bu dönemde sinemacılar için nasıl anlatmak sorunu çözülmüş, şimdi neyi anlatmak gerektiği sorunu ortaya çıkmıştır"* ifadesini kullanır. 1960-1965 arasındaki dönem toplumsal gerçekçi sinemanın en yoğun hissedildiği dönemdir. Bu dönemde gelişmeye başlayan toplumsal gerçekçi filmler hakkında bilgi vermek daha net fikir sahibi olmaya yardımcı olacaktır. Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya* (1995: 33) adlı eserinde, bazı yönetmenlerin Toplumsal Gerçekçiliği'n gelişiminde oynadıkları rolün diğerlerinden fazla olduğundan bahsederek onları belirli filmlere göre kategorize etmektedir. Bu dönemde 1960'lı yılların ilk yarısında Metin Erksan'ın *"Gecelerin Ötesi"* (1960), *"Yılanların Öcü"* (1963), *"Susuz Yaz"* (1963). Halit Refiğ'in *"Şehirdeki Yabancı"* (1963), *"Gurbet Kuşları"* (1964), Ertem Göreç'in *"Otobüs Yolcuları"* (1961), *"Karanlıkta Uyananlar"* (1964) ve Duygu Sağıroğlu'nun da *"Bitmeyen Yol"* (1965) filmler Toplumsal Gerçekçiliği'n Türk Sinemasında ilk ve önemli örnekleri olarak kabul edilmektedir (Kasım ve Atayeter, 2012: 25)

Metin Erksan'ın 1960 yılında çevirdiği *"Gecelerin Ötesi"* filmi, genel kaniya göre toplumsal gerçekçilik dönemini başlatan film olarak kabul edilmektedir (Cevizoğlu, 2008: 152). Vizyona girdiğinde Türk Sineması'nın o güne kadar üzerinde durulmayan problemlerinden bahsetmesi sebebiyle ilk Toplumsal Gerçekçi film olarak nitelendirilir. Konusu itibarıyla farklı toplumsal sınıflardan farklı tutkuları olan gençlerin para kazanmak ihtiyacı etrafında birleşmelerini ele almıştır. Karakterler toplumsal sorunlar ve kaygıların etrafında bir mücadeleye girişirler (Scognamillo, 2003: 262). Erksan'ın yabancı yönetmenlerden irili ufaklı esintiler ve sahneler taşıyan *'Gecelerin Ötesi'* (1960), *'Yılanların Öcü'* (1962), *'Acı Hayat'* (1963), *'Susuz Yaz'* (1963) filmlerinde "her mahallede bir milyoner yetiştirmek" felsefesinin açtığı yaralardan, Türk köyünün ve köylüsünün kimi gerçeklerinden, büyük kentlerin acımasız yaşam koşullarına dek çeşitli konuları işlemiştir (Tunalı,2009:43). Halit Refiğ ise sinemanın suskunluk döneminde yıldızı parlayan yönetmenlerden biri olmuştur. Kendi kişisel görüşlerini ve deneyimlerini taşıyan ilk denemelerinden sonra toplumsal gerçekçiliğe yönelmiş ve *'Şehirdeki Yabancı'* (1963), *'Şafak Bekçileri'* (1963), *'Gurbet Kuşları'* (1964) gibi toplumsal konuların işlendiği filmlerle devam etmiştir. Ertem Göreç, filmlerinde 1961 anayasasına dayanarak sendikalaşma ve grev hakkına kavuşan işçi kesiminin sorunlarına odaklanan ve bu konuda ilk film olan *Karanlıkta Uyananlar'ı* (1965) çevirerek işçi sınıfını konu alan önemli filmlerden birine imza atmıştır.

Duygu Sağıroğlu bu dönemde *Bitmeyen Yol* filmiyle köyden kente göçü ve bunun sonuçlarını tasvir etmeye çalışmıştır. Özen'in kategorize ettiği bu temel filmler dışında da "toplumsal gerçekçi film" tanımlamasına

uyan filmler çekilmiştir ancak filmlerin giderek daha az toplumsal gerçekçi oldukları görülmektedir. 1965 sonrası dönemde oluşan film enflasyonu ve mali sorunlar nedeniyle bu harekete hizmet eden filmlerin giderek azaldığı ve farklı arayışlara gidildiği göze çarpmaktadır. Özellikle yabancı filmler, klasikler, yeniden çevrimler, din ve cinsellik sömürüsü hız kazanmıştır. Bu furyaya Hong Kong karate ve porno filmlerinin yerli çevrimleri de katılmıştır (Özön, 1995: 35).

4. “Bitmeyen Yol” (1965) Filminin Betimsel Analiz Yöntemine Göre İncelenmesi

4.1 Filmin Künyesi



Görsel 1 ” Bitmeyen Yol” Film Afişi (1965) IMDB

| | |
|-----------|---|
| FİLM ADI | Bitmeyen Yol |
| SÜRE | 93 DK |
| TÜR ADI | Dram |
| YÖNETMEN | Duygu Sağıroğlu |
| SENARİST | Duygu Sağıroğlu |
| YAPIM | Gen-Ar Film 1965- Türkiye |
| OYUNCULAR | Fikret Hakan, Selma Güneri, Erol Taş, Tuncel Kurtiz, Ayfer Feray, Aliye Rona, |

Tablo 1. Film Künyesi IMDB

4.2. Bitmeyen Yol (1965) Film Analizi

Açık ve net yazılı bir “bildiriden” yoksun olan toplumsal Gerçekçiliği’n oluşumunda, İtalya’da gelişimini tamamlayarak etkisini yitirmiş olan İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması önemli bir referans olmuştur (Tunalı, 2009: 71). Sovyet Dışavurumculuğu, Fransız Yeni Dalga ve İtalyan Yeni Gerçekçi Sinema gibi akımların en önemli ortak özelliği gerçekçi sinema oluşlarıdır. Bu amaçla; doğal ışık kullanımı, kamera hareketleri, kurgu, senaryo, kullanılan mekanlar gibi gerçekçiliği arttıran unsurlardan faydalanmışlardır. Bu bağlamda Türk Sineması’nda göç ve işçi temsilini sinemaya yansıtan Duygu Sağıroğlu’nun, *Bitmeyen Yol* (1965) filmi analiz edilmiştir. *Bitmeyen Yol*, yapısı itibariyle söz konusu sinema dilinin hemen hemen tüm unsurlarını barındırmaktadır.

4.3. Bulgular

Çalışmanın bu kısmında İtalyan Yeni Gerçekçi Akımı’nın etkili olduğu 1944-1952 yılları arasındaki filmlerin genel özelliklerinden belirlenen yedi temel parametrenin Türk Sineması’nda karşılığı aranmıştır. Her bir parametre Toplumsal Gerçekçi olarak nitelendirilen “*Bitmeyen Yol*” (1965) filmine

yönlendirilmiştir. Bu sayede iki sinema akımının benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koyulmuştur. Belirlenen Parametreler:

Gerçekçilik, İdeolojik Eleştiri, Toplumsal Eşitsizlikler/Sorunlar, Amatör Oyuncular, Özgünlük/Yerellik, Geniş bir seyirci kitlesi, Ticari Kaygılar

4.3.1 Gerçekçilik

Duygu Sağıroğlu, “*Bitmeyen Yol*” (1965) filminde gerçekçi anlatıyı destekleyen ayrıntılara odaklanarak toplumun yaşam koşullarını izleyiciye aktarmaya çalışır. Film henüz açılışta şehrin yoksul mahallelerinden birini uzak planda tanıtarak başlar. Daha sonra filmin karakterlerinden Güllü Bacı’nın yaşantısını gösterir. Sabah ezanıyla kalkan karakter abdest alıp namazını kılarken kamera bize tek göz gecekondunda yaşayan 5 kişinin yaşamını tanıtır. Güllü Bacı’nın yaşantısının gösterilmesi, gerçekçilik hissini pekiştirir ve karakterin günlük rutinini ve yaşam şartlarını keşfetmemize olanak tanır. Ayrıca Güllü Bacı’nın yanı sıra gecekonduda yaşayan beş kişinin yaşamının yansıtıldığı sahne, yoksulluğun ve yaşam koşullarının gerçekçi bir tasvirini sunar. Bu sahneler, filmin gerçekçi anlatısını desteklemek için izleyiciye gerçek dünyadaki toplumsal gerçeklikleri ve karakterlerin gerçek hayattaki yansımalarını aktarır.



Görsel 2 Gecekonduda Mahallesi



Görsel 3 Güllü Bacı’nın Evi

“Kamera, önceleri yeni sanayi bölgeleri içinde oluşan, sonralar her yerde ortaya çıkan gecekonduda mahallelerine ve burada yaşayanların hayatına ilk defa bu denli yaklaşmıştır (Makal 1987:34).”



Görsel 4 Trenden İnen Altı Arkadaş



Görsel 5 Kahvehane

Sonraki sahnede yamalı kıyafetler içerisinde sırtlarında yorganları ile trenden inen altı arkadaş belirir. Köylerinden uzaklaşarak bilmedikleri ve tanımadıkları büyükşehir İstanbul'a gelmişlerdir. Gözlerinde

şaşkınlık, korku ve merakla ile ne yapacaklarını bilemez görünürler. Yabancı oldukları bir şehirde oldukça tipik bir davranış sergiler ve ilk iş olarak köyden hemşerilerinin kahvehanesine gelirler. Bu sahne, karakterlerin yabancı oldukları şehirdeki ilk izlenimlerini ve yerel toplumla ilişkilerini doğal bir şekilde yansıtarak gerçekçilik hissini artırır. Kahvehanede oturan altı arkadaşın gözleri etrâfa şaşkınlıkla bakarken, masaların çevresindeki yerel halkın meraklı bakışları da onları tedirgin etmektedir. Burada yaşanan ilk diyalog şu olur:

Halil: *E, anlatın bakalım iyi misiniz, hoş musunuz? Ölen kalan doğanlardan ne haber?*

Ahmet: *Ölenlerden Karabacakların Musa, vurdular. Kulaksızın da bir kızı oldu.*

Halil: *E, ekinlerden ne haber, pancarlarda kurt var mı yine?*

Ahmet: *Gittikçe kötülüyor toprak. Doyurmaz köyü artık*

Altı arkadaştan biri olan Ahmet, köyden yakın olduğu Güllü Bacı'nın evini ziyaret eder. Bu sahnede dikkat çekici olan diyalog gerçekleşirken tüm karakterlerin uzaklara bakarak konuşmasıdır. Bu sahnede evin tek oğlu Ali hakkında şu şekilde bir diyalog geçer:



Görsel 6 Soldan Sağa: Ali, Güllü Bacı, Ahmet



Görsel 7

Güllü Bacı: *Çok kalacak mısın Ahmet?*

Ahmet: *Valla ne bileyim iş tutarsak kalırız. Köye dönüp ne ederim! Siz ne halsiniz Güllü bacım?*

Güllü Bacı: *Ne hal olacağız oğul, etimiz erkeğimiz bu işte! Okuyacak büyük adam olacak. Yüzümüzü sonunda bu güldürecek.*



Görsel 8 Güllü Bacı Yemek Yapıyor



Görsel 9 Ali'nin Peşinden Koşan Güllü Bacı

Güllü Bacı: *Gız Gızan büyütecek yer mi burası? Ne yedikleri aş ne gezdikleri bayır...*

Güllü Bacı kendi kendine konuşurken Ali'nin bir parça ekmeği alıp dışarıya kaçmasıyla Güllü Bacı da torununu dışarıya kadar kovalamıştır. Bir ekmeğin için girdikleri bu mücadele oldukça çarpıcı görünür.

Filmin başlangıcını oluşturan bu sahneler dönemin bir portresini sunmaktadır. Kahvehanede ve evin önünde gerçekleşen bu iki diyalog doğal sade ve gerçektir. Güllü bacının ekmeğin peşinden koştuğu sahne ise aslında yaşam mücadelesini temsil eder. Filmin kalan kısmında, Ahmet'in arkadaşları ile olan büyükşehir mücadelesi ile Güllü Bacı ve ailesinin hayatına tanık oluyoruz. Filmdeki altı arkadaşı bir araya getiren olgu iş bulma ve para kazanma arzudur. Güllü Bacı'nın kızları Fatma ve Cemile, torunları Ali ve kız kardeşi ile aynı tek göz odada yatan, aynı tabaktan yemek yiyen ama farklı dünyalarda yaşayan insanlar olarak karşımıza çıkar. Her biri üzerinden sınıf mücadelesinin ve ekonomik koşulların portresi çizilir. Karakterler konuşmaları, beklentileri ve hareketleri ile empati kurmaya son derece müsait kişilerdir. Filmin içeriği günlük yaşamı ve toplumsal sorunlar gibi gerçek hayattan konuları ele alır. Abartılı sahnelerden kaçınan sade ve gerçekçi bir ifade tarzı vardır. Bu bakımdan filmin İtalyan Neorealismo Akımı'nın genel özelliklerini taşıdığı söylenebilir.

"*Bitmeyen Yol*", gerçekçi bir film olmasının yanı sıra İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerinin de kullandığı gerçeklik etkisini güçlendiren unsurları barındırmaktadır. Filmin büyük kısmı genellikle gecekondu mahalleleri, İstanbul sokakları ve inşaat alanı gibi doğal dış mekanlarda ve açık havada geçmektedir. Bu mekanlar ve doğal ışık kullanımı, filmin gerçekçiliğini artıran unsurlardan biri olmuştur. Ayrıca yönetmenin yapay kamera hareketlerinden kaçınarak doğal bir yaklaşımı benimsediği görülmektedir. Uzun plan sekanslar, sabit kamera kullanımı, oyuncu takibi gibi çekimler ile olayların doğal akışı yakalanmış ve gerçekçilik hissi arttırılmıştır. Filmde gözlemci bir bakış açısıyla gerçekçilik hissi ön planda tutulmuştur. Karakterlerin doğal davranışları ile günlük hayattaki sahneleri vurgulanmıştır. Filmdeki tekstil atölyesinde çalışan işçilerin görüntüleri gibi sahnelerin belgesel tarzında müdahale olmadan sunulması Yeni Gerçekçi filmlerde de görülen belgesel tarzı bir yaklaşımın etkisi hakimdir.

Filmde gözlemci bir bakış açısıyla gerçekçilik ön planda tutulmuş ve karakterlerin doğal davranışları ile günlük hayattaki sahneler vurgulanmıştır. Yeni Gerçekçi filmlerde görülen belgesel tarzındaki unsurlara da yer verilmiştir. Örneğin tekstil atölyesinde çalışan işçilerin görüntülerinin belgesel tarzında, müdahale olmadan sunulması gibi unsurlar etkili bir şekilde kullanılmıştır.



Görsel 10



Görsel 11

Filmin ilk çeyreğinde görülen 55 saniyelik bu uzun plan çekimde, altı arkadaşın karşıdan karşıya geçme çabalarını izleriz. Kol kola girmiş bu altı kişi panik içinde etrafta koşturmaya başlar fakat bir türlü karşıya geçmeyi başaramazlar. Büyükşehirin karmaşası arasında çaresiz kalmalarını izleriz. Bu sahnede kesintisiz bir şekilde karakterlerin çevreyle ilişkisi gözlemlenir. Yönetmenin bu tercihi, sahnenin gerçekçiliğini arttıran önemli bir unsur olarak kabul edilebilir. Filmde tekstil atölyesinde çalışan kadınlar, fabrikadan çıkan işçiler, şehrin tasviri gibi birçok sahnede bu unsurlardan yararlandığı görülmektedir. “*Bitmeyen Yol*” (1965) sunduğu sinematografik manzaralarla yönetmenlik bakımından da İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması’na göz kırpmaktadır. Bu sahneler şehrin sosyal, ekonomik ve kültürel durumu gerçekçi bir şekilde yansıtan sahnelerle doludur. Bu sahneler, şehrin yaşamının detaylarına odaklanırken, adeta bir şehir senfonisi sunarlar.

4.3.2. Amatör Oyunculara Yer Verilmesi

Çoğu gerçekçi akımda, filmlerde oynayan oyuncular genellikle amatör veya az bilinen profesyonel oyuncularlardır. Bu tarz oyuncular, gerçekçi filmler çeken yönetmenler için daha uygun bir çalışma imkânı sağlar. Bu oyuncuların senaryodaki karakterlere dönüşmeleri daha kolay olabilir. Bunun sebebi, yıllarını sinemaya ve oyunculığa adanmış bir ünlü oyuncunun katılmış oyunculuk yöntemlerinden sıyrılmasının zor olabileceğidir. Bu nedenle, gerçekçi yönetmenler genellikle daha esnek ve doğal performanslar sunabilen oyuncuları tercih ederler. Bu durum, filmlerin doğal ve gerçekçi bir atmosfer yaratmasına yardımcı olabilir.

Ancak, her gerçekçi akımın amatör oyuncu seçimi konusunda kesin bir kuralı olmadığını belirtmek gerekir. Bazı gerçekçi filmlerde profesyonel oyuncular da başarılı performanslar sergileyebilir ve yer alabilir. Özellikle İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması’nda bu tercih sıkça görülmektedir. Ancak Türk Toplumsal

Gerçekçi Sineması'nda, genellikle amatör oyuncular temsil düzeyinde kalır. Örneğin, *Bitmeyen Yol* adlı filmde gerçekçi atmosferi güçlendirmek için amatör oyuncular kullanılmıştır. Ancak bu kişiler, genellikle arka planda yer alan ve diyaloga sahip olmayan işçi figürlerdir.

Bu sahnelerde hiçbir müdahale yapılmadan çalışan işçilerin görüntüleri kullanılarak bir belgesel edasıyla seyirciye aktarılmıştır. Demirci, oduncu, ayakkabı boyacısı, kaynakçı, hamal, manav, tamirci, balıkçı gibi sayısız işçinin görüntüsüne tanık olunur. Özellikle genç ve çocuk işçilerin çoğunlukta olması dikkat çekicidir. Bu görüntülerdeki işçiler filmin doğal ve gerçekçi atmosferine katkı sağlarken aynı zamanda seyircinin kolayca empati kurmasını kolaylaştırmaktadır.



Görsel 12 Manav ve Hamal



Görsel 13 Ayakkabı Boyacısı



Görsel 14 Çocuk İşçiler



Görsel 15 Kaynak Yapan İşçiler

4.3.3. Toplumsal Eşitsizlikler/ Sorunlar

Bitmeyen Yol, konusu ve senaryosu bakımından toplumsal sorunları en doğal haliyle seyirciye yansıtır. Türk Sineması'nda göç olgusunu yansıtan ilk film olması da bunu göstermektedir. Film toplumsal sorunları yalın bir şekilde seyirciye yansıtarak İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne benzer bir yaklaşım sergiler. Bu sayede seyirciye sorunları ve eşitsizlikleri doğrudan aktarır. Filmdeki altı arkadaşın her biri, toplumsal sorunlara ve sınıf mücadelesine farklı bakış açıları getirerek temsil eder.

Sınıf atlama teması filmde en net olarak Güllü Bacı'nın kızları üzerinde görülür. Gündelikçi olarak çalışan Fatma'nın ev sahibinin kıyafetlerini giymesi, makyaj yapması ve sürekli "*bizim hanım öyle diyor*" diyerek onun ağzından konuşması, evin hanımının zenginlik ve statüsünün Fatma üzerinde yarattığı etkiyi ve onun

gibi olma arzusunu vurgular. Bu arzu onun kendi evine yabancılaştırmakla birlikte sınıfsal bir bunalıma girmesine neden olmuştur. Cemile ve çalıştığı atölyede ise kadınlar, ürettikleri elbiseleri hiç giyemeyecek bile olsalar çalışmayı sürdürürler. Ürettikleri elbiseleri giyememeleri onların emeğinin sömürüldüğünü gösterir. Bu durumda sınıf ayrımcılığı ve ekonomik adaletsizliğini vurgular. Cemile göz ucuyla baktığı kıyafetlerden birini gizlice aldığı anda ise atölyede dahil olduğu sistemin sınırlarına çarparak dışlanır. Bu bağlamda Fatma'nın ev sahibiyle olan ilişkisi ve Cemile'nin atölyede dahil olduğu emek sömürüsüne rağmen çalışmaya devam etmesi, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne has son derece yalın bir dille verilmiştir.

Filmde karakterlerin çoğu alt sosyoekonomik sınıflardan gelmiştir ve daha iyi bir yaşamı arzulamaktadır. Bir noktada iş bulamayacakları fikrine kapılarak endişelenirler. İş aramaktan yorularak son paralarını ekmek almak için harcarlar. Bu sırada iş bulamayacaklarına düşünerek ümitsizliğe kapılır ve kendi aralarında çatışmalar başlar.



Görsel 16 İş aramaktan Yorgun Düşen Arkadaşlar



Görsel 17 Güllü Bacı ve Ali

Köylü: *Ortada ne iş var ne de güç. Uyduk da geldik şu Deli Hasan'a, hiç akıl yok bizde valla.*

Hasan: *Daha mı iyiydi, kırık ağa gibi bir imansıza kul olmak? Bu yaşa geldin de ne gördün, böyle bir ekmek mi yedin? Ne vardı sanki köyde? İşte şu kadınlara bak bir yol, hele şu makinelere bak. Oğlum buranın taşı toprağı altın ama kazanmayı bileceksin...*

Güllü Bacı ise torunu Ali'yi şu ifadelerle tanıtır:

- *Ne hal olacağız oğul, etimiz erkeğimiz bu işte. Okuyacak büyük adam olacak. Yüzümüzü sonunda bu güldürecek.*

Bu diyaloglar, karakterlerin alt sosyoekonomik sınıftan gelmeleri ve daha iyi bir yaşam arzulamaları üzerinde durmaktadır. İlk sahnede köylü karakteri çaresizlik içinde işsizlik durumuna vurgu yaparken Hasan ise köydeki imkanların ve yaşam koşullarının çok ta farklı olmadığını belirtir. Daha iyi bir yaşamın mümkün olduğunu, İstanbul'da taşın toprağın altın olduğunu söyleyerek arkadaşlarını motive eder. İkinci sahne ise Güllü Bacı'nın torunu Ali'ye olan beklentilerini yansıtmaktadır. Ali'nin okula giderek iyi bir

eğitim almasını ister. Ali'nin başarısıyla ailenin durumunun iyileşeceğine inanmaktadır. Belki de sınıf atlayacağını ümit etmektedir.



Görsel 18 İşçiler Aldıkları Paraya İtiraz ediyor



Görsel 19 İşçiler Çaresizce Çalışmaya Devam Eder

Bitmeyen Yol, toplumdaki göç, işsizlik, yoksulluk, sınıf ayrımcılığı gibi sorunları farklı karakterler aracılığıyla ve değişik bakış açılarıyla temsil eden bir film olarak öne çıkmaktadır. Şantiyede vinç bozulduğu için günlük amele olarak getirilmişlerdir. Vinç tamir edilemediğinde işçileri daha uzun süre çalıştırmaları gerekir. Bu esnada müteahhit ve ustabaşı arasında gelişen diyalog ilginçtir.

Patron: *Daha amale getirmek lazım yoksa mahvoluruz.*

Ustabaşı: *Yevmiyeler çok tutar. Bize pahalı gelir beyim.*

Patron: *Oğlum bunlar köylü kısmı ne sendikaları var ne sigortaları. Dişlilerini susturur geri kalanını hallederiz...*

Ustabaşı, işçilerin düşük ücretle çalışmasını savunarak işçilerin daha adil bir ücret ve yaşam koşullarına olan taleplerini görmezden gelir. Bu şekilde işçilerin düşük ücret almasını normalleştirerek, kendi konumunu daha güçlü ve ayrıcalıklı hissettirmeye çalışmaktadır. Kendisi de işçi sınıfından gelmesine rağmen, kendi konumunu korumak ve yükselmek için işçilere karşı patronun yanında yer alır. Bu diyalog sınıf bilincinin farklı şekillerde yaşandığını ve sınıf mücadelesinin karmaşık bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

4.3.4. İdeolojik Eleştiri

Bitmeyen Yol, alt sınıflardan gelen karakterlerin yaşadığı zorlukları ve mücadelesini göstererek sınıf mücadelesi temelinde bir eleştiri getirir. İşsizlik, yoksulluk ve hayatın zorluklarına maruz kalan karakterler üzerinden sistemdeki adaletsizlikleri ve eşitsizlikleri dile getirir. Film bu durumları göstererek kapitalist sistemdeki emek sömürsünü eleştirir. Filmde göç olgusu önemli bir mesaj taşır. Karakterler köyden şehre daha iyi bir yaşam umuduyla göç etmişlerdir. Ancak şehirdeki hayatın bekledikleri gibi olmadığını, işsizlik

ve toplumsal sorunlarla karşılaştıklarını görürüz. Film toplumun güncel sorunlarını eleştirir. Aynı zamanda Duygu Sağıroğlu Sineması'nın ideolojik bakımdan gideceği yön hakkında da ipucu verir.



Şekil 20. İnsan Pazarı



Görsel 21 Polisin Varlığı

Polislerin işçiler arasında çıkan arbedeye müdahale olduğu sahne ideolojik bir eleştiri barındırır. İşçi seçmek için gelen kamyonu binmek için onlarca kişi yarışmaktadır. Binmeyi başaranlar diğerlerini itmeye ve düşürmeye çalışırlar. Bir noktada polis olaya müdahale etmek zorunda kalmıştır. Filmin bu sahnesinde polis amirinin sorduğu ilk soru “ne oluyor burada” olur. Olan şey her gün olanla aynıdır. İş için birbiriyle mücadele eden insanların görüntüsü yeni bir manzara değildir. Polisin varlığı sayesinde ustabaşının işçileri seçmesi için gereken düzen sağlanmıştır. Ustabaşı son kişiyi seçerken “ben 5 liraya çalışırım” diyerek daha ucuza çalışacağını belirten birini safları yarararak bulur ve sayıyı tamamlar. Bu sahnedeki görüntü bir “insan pazarından” farksızdır. Polisin buradaki varlığı devletin temsiliyetine ve varlığına karşı ideolojik bir eleştiri olarak yorumlanabilir. Sonraki sahnelerde patronun sigorta veya sendika gibi bir güvenceleri olmadığından işçilerin gözden çıkarılabilir olduklarını belirtmesi, Ahmet'in “petrol millileştirilecektir” yazısını okurken çok uluslu bir petrol şirketinin tankeri tarafından az kalsın eziliyor olması vb. öğeler ile toplumsal yapının ve politik sistemlerin insanların yaşamına etkileri üzerine eleştirel bir bakış açısı ortaya koyar. Bu sahne dönemin siyasi söylemine karşı ideoloji bir eleştiri olarak görülmektedir.



Görsel 22 “Petrol Millileştirilecektir” Yazısı



Görsel 23

4.4.5. Özgünlük ve Yerellik

En iyi gerçekçi filmlerin üretildiği Sovyet ve İtalyan Sineması içerik ve biçim olarak incelendiğinde kendilerine özgü yapıları dikkat çeker. Gerçekçi sinemaların ortak parametrelerinden biri kendine özgü ve yerel dinamiklere sahip olmasıdır. İtalyan Sineması'nda temsil edilen Güney İtalya'nın geri kalmışlığı,

tarım sorunları, işsizlik sorunu gibi yerel ögeler buna örnek olarak verilebilir. Ancak İtalyan Sineması ağırlıklı olarak savaş sonrası dönemdeki İtalya’da yaşanan sosyal ve ekonomik değişimleri konu edinmiştir. Bu nedenle İtalyan Sineması, özgün ve yerel özelliklerine rağmen II. Dünya Savaşı’nın dünya üzerinde yarattığı etki düşünüldüğünde diğer gerçekçi akımlardan daha genel ve evrensel bir etkiye sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Türk Toplumsal Gerçekçiliği ise daha çok toplumsal adaletsizlikler, eşitsizlikler ve günlük hayatın zorluklarına odaklanarak, yerel siyasi, sosyal ve kültürel dinamikler etrafında şekillenen filmlere yönelmiştir. Bu bağlamda *Bitmeyen Yol*, dönemin diğer filmlerinden farklı bir konuyu ve anlatım tarzını ortaya koyar. Türkiye’de göç olgusu gibi dönemin kendine özgü sosyal ve ekonomik problemlerini ele almaktan çekinmez. *Bitmeyen Yol*, karakterler ve mekanlar bakımından bu parametreye uymaktadır. Karakterler gerçek hayattan esinlenilerek oluşturulmuş kişilerdir. Ülkenin kırsal kesimleri başta olmak üzere az gelişmiş bölgelerinden büyük şehirlere gelerek yaşam standartlarını yükseltmeye çalışırlar. Bu sorun, dönemin Türkiye’sinde hız kazanarak toplumsal sorunları berabere getiren gerçek bir olgudur. Filmde kullanılan sokaklar, gecekondu mahallesi, kahvehane, Güllü Bacı’nın evi gibi yerler de yerel atmosferi oluşturan unsurlardan bazılarıdır.

Karakterlerin konuşmaları ve davranışları yerel kültür ve geleneklere uygun olarak gerçekleşir. Yerel ağızlar, deyimler ve tabirler filmde yer almaktadır. Bu bakımdan Türk toplumunun özgün iletişim şekillerini yansıtmaktadır. Karakterlerin davranışları dönemin toplumsal kurallarına ve geleneklerine özgüdür. Giyim tarzları, sosyal hayatları, aile ilişkileri ve beklentilerinin tümü döneme özgü gerçekçiliği yansıtır.



Görsel 24 Doğal Mekanların Kullanımı



Görsel 25

Yerel mekanların kullanımı, mekanların dokusu ve karakterlerin gerçekçi portreleri, filmde önemli birer unsur olarak ortaya çıkmaktadır.

4.4.6. Geniş Bir Seyirci Kitlelerine Hitap Etmesi

İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Sovyet Dışavurumculuğu gibi sinemaların sade ve anlaşılır yapısı, geniş bir seyirci potansiyelini beraberinde getirmektedir. Genellikle ticari kaygılar güdülmeden yapılmış bu filmlere



gösterilen ilgi dikkat çekicidir. Bu tarz filmler sıradan insanların yaşam mücadelesini ve toplumsal sorunları ele alarak halkın empati duymasına yol açmış ve bu nedenle yoğun bir ilgi görmüştür. Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* filmi, dönemin güncel sorunlarını yansıtan bir hikâyeye sahiptir. Film, ekonomik zorluklar, işsizlik, aile içi çatışmalar gibi konuları işlerken, karakterlerin yaşadığı zorlukları ve duygusal deneyimleri anlatır. Bu sayede, seyirci filmdeki karakterlere kolayca bağlanır ve onların deneyimlediği sorunları anlamaya çalışır. Fakat bu filmler sadece doğal ve anlaşılır olmaları nedeniyle rağbet görmemektedir. Duygu Sağıroğlu'nun yönetmenlik becerisi bu yapıyı güçlendirmektedir. *Bitmeyen Yol* fiminde köyden göçen arkadaşların amacı biraz para kazanıp köylerine geri dönmektir. Bu bağlamda dönemin Türkiye'sinde gittikçe derinleşen ekonomik uçurum resmedilir. Ailelerine daha iyi bir yaşam sunmak amacıyla doğdukları toprakları isteksizce terk eden karakterlerin gözünden çaresizlik, eşitsizlik ve adaletsizlikler gözler önüne serilmektedir. Ülkede gittikçe derinleşen ve demografik yapıyı önemli ölçüde değiştiren bu süreç milyonlarca insanı etkilemiştir. Bu nedenle *Bitmeyen Yol* filminin anlatı özellikleri Türkiye'nin toplumsal ve sosyolojik koşullarını yansıtır. Bu tür filmler halkın sorunlarla boğuştuğu bir dönemde getirdikleri toplumsal eleştiriler ile halkın sorunlarını beyazperdeye yansıtırlar.

4.4.7. Ticari Kaygılar

İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerinde genellikle ticari kaygılar ikinci planda tutulmaktadır. Bu filmler toplumsal sorunlara odaklanmayı ve sıradan insanların yaşamlarını anlatmayı seçtiklerinden ticari başarı veya kar elde etme düşüncesiyle yapılmazlar. Dönemin koşulları göze alındığında Duygu Sağıroğlu, her dönem popüler olan romantik melodramlar ile komedi, macera, dram gibi popüler türdeki filmler üreterek seyircinin beklentisini karşılamak yerine toplumsal meseleleri ele alan *Bitmeyen Yol*' u çekmiştir. Bu tür filmler genellikle destek bulamazlar ve oldukça düşük bütçelerle çalışırlar. Ayrıca çoğu zaman sansürle karşılaşırırlar. Nitekim 1965 yılında çevrilen *Bitmeyen Yol*, Sansür Kurulu'nun kararıyla uzun süre yurt içinde ve yurt dışında gösterime girmesi yasaklanmıştır. Filmdeki birçok sahnenin ve diyalogun çıkarılmasını isteyen kurula yapılan itirazlar neticesine nihayet 1967 yılında gösterime girmeyi başarmıştır.

SONUÇ

Bu çalışmada, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile Toplumsal Gerçekçi Türk Sineması arasındaki ilişki incelenmiş ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin Türk Sineması üzerindeki temsili üzerinde durulmuştur. Araştırmanın odak noktası olan Duygu Sağıroğlu'nun yönettiği "*Bitmeyen Yol*" (1965) filmi, betimsel analiz yöntemine göre incelenerek İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin Türk Sineması üzerindeki etkisi değerlendirilmiştir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan ve savaşın travmalarını yansıtan bir anlatıya sahipken, Türk Sineması'nda Toplumsal Gerçekçilik Akımı'nın 1960'lı yıllarda etkisini gösteren ve Türkiye'nin kendi toplumsal sorunlarına odaklanan bir sinema akımı olduğu görülmüştür



Çalışmanın sonucunda, İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması'nı oluşturan temel parametrelerin tamamı "Bitmeyen Yol" filminde tespit edilmiştir. "Gerçekçilik, ideolojik eleştiri, toplumsal eşitsizlikler/sorunlar, geniş bir seyirci kitlesi, ticari kaygılar" gibi parametreler, Türk Sineması'ndaki Toplumsal Gerçekçilik Akımı'nın etkilerini yansıtmaktadır. Bununla birlikte amatör oyuncu tercihinin temsili olarak kullanıldığı ve özgünlük/yerellik parametrelerinin, dönemin şartları ve Türk Sineması'nın koşulları etrafında yeniden şekillendiği görülmüştür. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Toplumsal Gerçekçi Türk Sineması'nın ortak noktaları, toplumsal sorunları ele almaları ve gerçekçi anlatılar kullanma konusunda yoğunlaşmalarıdır. İki sinema akımının ortak noktaları dikkate alındığında, elde edilen bulgular ile Türk Toplumsal Gerçekçi Sineması'nın İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin biçimleriyle paralel seyrettiği sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Armes, R. (2019). Sinemada ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme. (Çev. Zeynep Özen Barkot). İstanbul: Doruk Yayıncılık. (Kitabın Orijinal Basımı 1974).
- Andrew, D.J. (2010). Büyük Sinema Kuramları. (Çev. Zahir Atam). İstanbul: Doruk Yayıncılık. (Kitabın Orijinal Basımı 1976).
- Bağdatlı, S. (2000). İtalyan Yeni Gerçekçiliği. İstanbul: Der Yayınları.
- Biryıldız, E. (2000). Sinemada Akımlar, İstanbul: Beta Yayınları.
- Cook, P. (2009). İtalya and Neo-Realizm. (Çev. Hasan Yılmaz). İlmî Etütler Derneği Dergisi. (S 114-116).
- Çebi, Z. (2006). 1960 Dönemi Türk Sineması ve Toplumsal Gerçekçi Çalışmalar. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Çelikçi, A. Kakışım, C. (2013, Aralık). İtalyan Faşizmi ve Tarihsel Gelişimi. Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Cilt 1, Sayı2.
- Daldal, A. (2005). 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Gökmen, M. (1989). Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları. İstanbul: Denetim Ajans Basımevi.
- Güzel, A. Cem: "De Sica'dan P.P. Pasolini'ye İtalyan Sinemasında Mizahın Gelişimi", İ.Ü. İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı: 9, 1999.
- Kracauer. (2015). Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu. (Çev. Özge Çelik). İstanbul: Metis Yayınları (Kitabın Orijinal Basımı 1997).
- Katmer, G. (2022). Teknolojik Bir Aygıt Olarak Kameranın Keşfi ve Sinemanın Doğuş Döneminin İncelenmesi. Medeniyet Sanat Dergisi, 8 (2), 2022, s. 229-252.
- Kılınç, B. (Temmuz 2014). Yeni Gerçekçilik ve Luchino Visconti: Sinema Tarihine Yeniden Bakmak. Atatürk İletişim Dergisi, Sayı 7.



- Kalkan, K.N. (2019). İtalyan Yeni Gerçekçiliği (Ders Notları). Hacettepe Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü.
- Macksey, K.J. (2012). 2. Dünya Savaşı'nda Askeri Hatalar. (Çev. Tanju Akad). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nur Kalkan, K. (2019). İtalyan Yeni Gerçekçiliği. (Ders Notları). Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi
- Onat, F. (1979). Faşist Dönemde İtalyan Sineması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, EÜ, GSF., 1979.
- Orta, N. (2008). Hollywood sinemasına Karşı Avrupa Film Politikaları ve Gelişen Korumacı Tedbirler. Marmara İletişim Dergisi. 13 (13), 161-169.
- Özön, N. (1995). Karagözden Sinemaya, İstanbul: Kitle Yayınları.
- Önbayrak, N. (2008). Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği. Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi, 13(13), 187-203.
- Örenç, A.F. (2006). Yakın dönem Tarihimizde Rodos ve On iki Ada. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Refiğ, H. (2009). Ulusal Sinema Kavgası. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Suçkov, B. (1982). Gerçekçiliğin Tarihi (Çev. Aziz Çalışlar). İstanbul: Adam Yayıncılık (Kitabın Orijinal Basımı 1976).
- Serdaroğlu, F. (2016). Sinema Neden Bir Sanattır? Sinemayı Sanat Olarak Ele Alan Bir Araştırma Ne Tür Bir Yaklaşım Benimsemelidir? [Online Dergi]. Anadolu Üniversitesi İletişim Fakültesi Uluslararası Hakemli Dergisi, Sayı 2 s.114-115.
- Scognamillo, G. (1988). Türk Sinema Tarihi, İkinci Cilt: 160-1986. İstanbul: Metis Yayınevi.
- Tunalı, B. (2009). 27 Mayıs 1960 ve Toplumsal Değişimlerin Türk Sinemasına Yansıması: Toplumsal Gerçekçilik. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Yıldırım T. (2021). Sinema Tarihine Giriş Büyük Estetik Ekoller, Tarzlar, Akımlar, Hareketler. İstanbul: Akademisyen Yayınevi.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, A. (2011). Nitel Araştırma Yöntemleri. İstanbul: Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, H.R. (2011). Yeni Gerçekçilik ve Türk Sinemasında Gerçekçilik. Yüksek Lisans Tezi. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.